



Investigando Ações Corporais como Engajamentos Interacionais de Adultos Autistas Não Verbais em Práticas de Dança-Contato

Natalia Zanoni

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Maior, 2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Z33i Zaroni, Natalia.

Investigando ações corporais como engajamentos interacionais de adultos autistas não verbais em práticas de Dança-Contato / Natalia Zaroni – Lisboa, Portugal, 2024. 96 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Nova de Lisboa, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Carla Montez Fernandes.

1. Autismo. 2. Contato-improvisação. 3. Comunicação Multimodal. 4. Unidades de Movimento *Self-focused*. 4. Movimento. I. Título.

CDD 153.6

**INVESTIGANDO AÇÕES CORPORAIS COMO ENGAJAMENTOS INTERACIONAIS
DE ADULTOS AUTISTAS NÃO VERBAIS EM PRÁTICAS DE DANÇA-CONTATO**

NATALIA ZANONI

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientação: Profa. Dra. Carla Montez Fernandes

Lisboa

2024

**INVESTIGANDO AÇÕES CORPORAIS COMO ENGAJAMENTOS INTERACIONAIS
DE ADULTOS AUTISTAS NÃO VERBAIS EM PRÁTICAS DE DANÇA-CONTATO**

NATALIA ZANONI

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

COMISSÃO JULGADORA:

NOME E TÍTULO DO(A) PROFESSOR(A)

NOME E TÍTULO DO(A) PROFESSOR(A)

NOME E TÍTULO DO(A) PROFESSOR(A)

Lisboa, data da defesa por extenso

Ao respeito às diferenças e a todas as formas de
ver o mundo, entendê-lo e se comunicar com ele.

Dedico.

Agradecimentos

Aos meu pais e ao meu irmão, que me apoiaram durante toda a minha jornada neste mestrado.

À minha amiga Nádia Fabrici, também mestranda na Universidade Nova de Lisboa, por partilhar histórias, dificuldades e horas de estudo.

À minha orientadora Carla Fernandes, por me acompanhar nesse processo e por confiar no meu trabalho.

INVESTIGANDO AÇÕES CORPORAIS COMO ENGAJAMENTOS INTERACIONAIS DE ADULTOS AUTISTAS NÃO VERBAIS EM PRÁTICAS DE DANÇA-CONTATO

NATALIA ZANONI

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo explorar tipos de ações corporais, como gestos, postura e suas relações com o ambiente, que podem emergir como engajamentos interacionais em uma mulher adulta com TEA não verbal, no contexto de práticas de improvisação em Dança. Focalizaremos as práticas incorporadas (Goodwin, LeBaron, Streeck, 2011; Evola, 2019) que acontecem sem o uso da fala, face a face e outros alinhamentos *mainstream*, como meio interacional dentro de uma interação (Ochs e Solomon 2010). Estudos mostram que sujeitos TEA não verbais interagem por meio de outras modalidades, como ações corporais, olhares, gestos e objetos no espaço, o que pode sugerir uma pista de coordenação social ordenada, não possível por meio da fala, por exemplo. As metodologias são: 1) Vídeo-Gravação de sessões de práticas de improvisação em Dança; 2) Anotação de unidades de movimento (Evola e Skubisz, 2019) usando como ferramenta o *MotionNotes* (2022) e o ELAN (2023); 3) Análise dos dados com base na literatura sistematizada. Este estudo tem como objetivo oferecer uma análise de unidades de movimentos classificados como *self-focused* que emergem, em contextos propícios ao seu aparecimento, como *context-focused movements* e *communication-focused movements* (Evola, 2019; Freedman & Bucci, 1981; Krout, 2004; Pierce, 1955) e, por fim, uma sistematização desses movimentos que acontecem no corpo de uma adulta com TEA não verbal em oficinas de Dança com contato-improvisação.

Palavras-chave: Autismo; Contato-improvisação; Comunicação multimodal; Unidades de Movimento *Self-focused*.

ABSTRACT

This research aims to explore types of bodily actions, such as gestures, posture and their relationship to the environment, that can emerge as interactional engagements in an adult woman with non-verbal ASD, in the context of improvisational practices in Dance. We will focus on embodied practices (Goodwin, LeBaron, Streeck, 2011; Evola, 2019) that take place without the use of speech, face to face and other mainstream alignments, as an interactional medium within an interaction (Ochs and Solomon 2010). Studies show that non-verbal ASD subjects interact through other modalities, such as body actions, gazes, gestures and objects in space, which may suggest a hint of ordered social coordination, not possible through speech, for example. The methodologies are: 1) Video-recording of dance improvisation practice sessions; 2) Annotation of movement units (Evola and Skubisz, 2019) using MotionNotes (2022) and ELAN (2023) as a tool; 3) Data analysis based on systematized literature. This study aims to analysis of units of movements classified as self-focused which emerge, in contexts conducive to their appearance, as context-focused movements and communication-focused movements (Evola, 2019; Freedman & Bucci, 1981; Krout, 2004; Pierce, 1955) and, finally, a systematization of these movements that take place in the body of an adult with non-verbal in dance workshops with contact-improvisation.

Keywords: Autism. Contact-improvisation. Multimodal Communication. Movement Units Self-focused.

SUMÁRIO

1	Introdução	10
2	Contextualização	10
2.1	Sobre o Transtorno do Espectro Autista (TEA) não verbal	10
2.2	Parâmetros para o TEA	15
3	Oficinas de dança improvisação na Associação Portuguesa para as Perturbações do Desenvolvimento e Autismo (APPDA)	17
3.1	Sobre a Associação	17
3.2	Plano-rascunho das oficinas	18
3.3	O espaço	21
3.4	Alunos participantes	22
3.5	Consentimento informado	22
4	Ações não verbais no autismo	23
4.1	Seres à margem: o autismo e a comunicação não verbal	23
4.2	Movimentos <i>self</i> e comunicacionais: contextos possíveis	23
5	Arte, corpo e comunicação no autismo	31
5.1	Entre sensibilidade e técnica, entre Arte e comunicação	31
5.2	O lugar do corpo e o lugar do gesto na Dança Contemporânea	33
6	Metodologia	35
6.1	Observações ao longo das oficinas	35
6.2	Vídeo-etnografia	37
6.3	Registros em vídeo	39
6.3.1	<i>Equipamentos</i>	40
6.4	Ferramentas de anotação	41
6.4.1	<i>ELAN</i>	41
6.4.2	<i>MotionNotes</i>	41
6.4.3	<i>Esquema de anotação</i>	42
6.4.3.1	<i>Grupo de anotação 1: Comportamento Direcionado</i>	43

6.4.3.2 Grupo de anotação 2: descrição formal de unidades de movimento (MU)	44
6.4.3.3 Grupo de anotações 3: Taxonomia Funcional-Semiótica de MU's (Functional-Semiotic Taxonomy of MUs, Evola e Skubitsz, 2019, p. 463)	46
6.5 Observações	47
7 Análise de dados	48
7.1 Trajetórias	48
7.2 Análises dos vídeos gravados durante as aulas da oficina	49
7.3 Estudo I	49
7.3.1 Anotação no ELAN	52
7.4 Estudo II	57
7.4.1 Contexto 1	58
7.4.2 Contexto 2	62
7.4.3 Contexto 3	64
7.4.4 Contexto 4	66
8 Resultados e discussão	67
Conclusão	68
Referências Bibliográficas	69
APÊNDICE A – DESCRIÇÃO DAS OFICINAS	77
APÊNDICE B – SELEÇÃO DE TRANSCRIÇÕES	96
APÊNDICE C – ALGUMAS NOTAS SOBRE AS OFICINAS	99

1 Introdução

O Transtorno do Espectro Autista (TEA) é um termo clínico utilizado para caracterizar indivíduos com um conjunto de dificuldades de desenvolvimento precoces, nos domínios da comunicação social e comportamentos repetitivos restritos (Cohen *et al.*, 2014). De diferentes maneiras, um comprometimento no engajamento social no TEA afeta a forma de interagir tanto dos sujeitos diagnosticados quanto dos seus interlocutores. Elizabeth Fein (2019) lança dúvidas sobre as conceitualizações dadas pelos diagnósticos de autismo ao questionar se o que é reconhecido clinicamente como sintoma pode ser consequência de uma conexão intrínseca com o mundo. “Inferências sobre outras mentes; planejamento, organização, e a alocação intencional da atenção (...) todos esses processos ocorrem junto com o mundo”.

Este projeto realizou-se por duas vias, prática e teórica. A Associação Portuguesa para as Perturbações do Desenvolvimento e Autismo (APPDA) foi o espaço que acolheu as oficinas de dança-contacto com participantes adultos diagnosticados com TEA, que ocorreram entre o mês de Maio de 2023 e o mês de Abril de 2024. Inicialmente as oficinas aconteceram com grupos de 4 participantes, porém mais tarde, sentimos a necessidade de trabalhar os indivíduos separadamente.

Em paralelo às oficinas, a investigação deu-se na exploração de teorias em estudos sobre Transtorno do Espectro Autista sob perspectiva antropológica e corporificada da interação humana, bem como dos estudos semióticos e da dança. Também, ao longo das oficinas, foram registrados e organizados os dados em vídeo, e anotadas as observações tanto pessoais sobre cada oficina, como as observações mais minuciosas dos dados em vídeo. Posteriormente, os dados foram anotados no MotionNotes (2022) e no software ELAN (2023), este último foi mais utilizado para o trabalho. Por fim, os dados foram feitos análise e sistematização dos dados, através de estudos comparativos entre os fenômenos recorrentes em contextos diferentes.

2 Contextualização

2.1 Sobre o Transtorno do Espectro Autista (TEA) não verbal

Estima-se que uma em cada 100 crianças sofrem de Transtorno do Espectro Autista cerca de 25% a 30% destas crianças não desenvolvem linguagem verbal ou permanecem minimamente verbais (Rose *et al.*, 2023). Segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – 5ª edição (DSM-V), existem deficiências em comunicação e interação social em múltiplos contextos, bem como comportamentos restritos e repetitivos.

Estudos têm demonstrado que indivíduos não verbais podem comunicar e interagir por meio de outras modalidades, tais como as ações corporificadas, sobre as quais falaremos mais adiante, uma vez que podem indicar pistas de uma coordenação social ordenada, não possíveis por meio do discurso verbal (Ochs e Solomon, 2010).

Tipos de ações não verbais¹ como os gestos² dêiticos³, o apontar, a extensão de objetos e o direcionamento do olhar são movimentos que foram sistematizados anteriormente por Cruz e Zanoni (2020), em um estudo que revelou a existência de comportamentos não verbais⁴ entre duas crianças com TEA e que também tiveram um papel essencial na coordenação sociocomunicativa entre os pares. Pesquisadores do comportamento não verbal, no Espectro Autista, evidenciaram que as crianças com TEA conseguem gerenciar problemas que surgem na interação usando

¹ “Action is defined as "an intentional (wilful) human body movement, a behaviour caused by an agent in a particular situation"¹⁹, "some- thing done"¹⁷, " the exertion of power or force, as when one body acts on an- other "¹⁷" (¹⁹<http://oxforddictionaries.com/> July 23, 2013; ¹⁷<http://www.merriam-webster.com/dictionary>, July 23, 2013)

² “A gesture is defined as ‘a movement of part of the body, especially a hand or the head, to express an idea or meaning’ ([http://oxforddictionaries.com/definition /english/gesture?q=gesture](http://oxforddictionaries.com/definition/english/gesture?q=gesture)) or as ‘a movement usually of the body or limbs that expresses or emphasizes an idea, sentiment, or attitude’ (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/gesture>). Kendon points out the problem of the concept of gesture: ‘Gesture’, we have suggested, is a name for visible action when it is used as an utterance or as part of an utterance. But what is ‘utterance’, and how are actions in this domain recognized as playing a part in it.” (2010, p. 7) (Lausberg, 2013, p. 14)

³ “(...) pointing gestures (deictic) are most often explicit (Lausberg, 2013, p. 21)

⁴ “Behavior or behaviour is the range of actions and mannerisms made by organisms, systems, or artificial entities in conjunction with their environment, which includes the other systems or organisms around as well as the physical environment It is the response of the system or organism to various stimuli or inputs, whether internal or external, conscious or subcon- scious, overt or covert, and voluntary or involuntary” (Lausberg, 2013, p. 2 *apud* Web Page Wikipedia, May 21, 2013, tradução nossa).

recursos não verbais, tais como tocar o cabelo e a boca, e prolongar o olhar mútuo (Dindar, Laitila & Karna 2016); alguns têm estudado também o papel do olhar como competência comunicativa no TEA, associado com um aumento significativo do movimento fixo do olhar para a boca (Brock, Cragg & Einav *et al.*, 2009); outros têm investigado significados figurativos empregados por uma artista autista por meio de experiências corporificadas – flutuar e pesar, estar à deriva e ancorar – em contextos multimodais.

Ochs e Solomon (2005) sugerem que práticas linguísticas direcionadas a crianças são práticas socioculturais resultantes de ideologias próprias de suas comunidades; de fato, as interações das crianças são reduzidas a processos cognitivos pré-determinados. As autoras vão além, ao descreverem outros contextos de interações sociais engajadas por crianças com TEA, por exemplo, o alinhamento corporificado, tais como o *side-by-side* (lado a lado), *nested* (hierárquico) e o *face-to-face* (cara a cara) (tradução nossa), características atípicas empregadas pelos sujeitos autistas, já que o olhar é, em grande parte, evitado durante as interações (Brock, Cragg e Einav *et al.*, 2009).

Dado que as representações verbais dos pensamentos e sentimentos das crianças com TEA são limitadas, o corpo se torna especialmente relevante em discernir como as crianças apreendem o outro e, especialmente, como elas se percebem através das perspectivas do outro. Essa tomada de perspectiva tem um nível desafiador, mas não são inatingíveis para essas crianças, como bem registram os vídeos (Ochs e Solomon 2015, p. 276-277).

Ochs e Solomon (2010) apresentam um “(...) algoritmo para a sociabilidade autista que aumenta o engajamento social de crianças com esse transtorno” (Ochs e Solomon 2010, p. 69, tradução nossa), em que os “(...) domínios de coordenação social florescem quando certas condições situacionais permitem seu aparecimento” (Ochs e Solomon 2010, p. 69, tradução nossa). As estudiosas apontam para as múltiplas possibilidades de coordenação social, mas que são limitadas e moldadas pelas práticas sociais, pelo *habitus* (Bourdieu, 1977). Assim como Elizabeth Feins (2019) discorre sobre a conexão com o mundo das pessoas com TEA, Ochs e Solomon discutem os impactos socioculturais para o desenvolvimento de habilidades sociais pelas pessoas com TEA.

Um exemplo é o alinhamento corporal padronizado como o *face-to-face* (cara a cara) entre crianças com TEA e seus terapeutas. Alinhamentos *non-face-to-face* (não cara a cara) podem manter a coordenação social entre os participantes, um exemplo de uma condição no algoritmo para sociabilidade autista. O mesmo acontece com o discurso verbal como o meio de comunicação padrão, o que desorganiza a comunicação social dessas crianças. Crianças não verbais podem interagir por meio de outras modalidades, como as ações corporificadas, o que pode dar pistas de uma coordenação social ordenada, não possível por meio do discurso, por exemplo.

Toda criança nasce equipada com um potencial para a coordenação social, mas algumas crianças somente conseguem coordenar-se socialmente dentro de um conjunto restrito de condições situacionais. O algoritmo para a sociabilidade autista que nós oferecemos estipula que há condições que aumentam o potencial para coordenação social das pessoas afetadas pelo autismo (Ochs and Solomon, 2010, p. 87).

De acordo com Ana Maria Fernandes (2021, p. 33, tradução nossa), “(...) essa concepção de corpo, como apresentada por Merleau-Ponty como o corpo em si mesmo, é uma maneira de entender o corpo experienciado por bailarinos, eu diria principalmente por aqueles que praticam a improvisação (...)”. Além disso, Mathilde Monnier, sobre o seu trabalho *Le Bruit Blanc* (1998), afirma que “(...) foi necessário apresentar uma linguagem muda, fora do simbólico, junto com movimentos que fizessem sentido para ambos (...)” (tradução nossa). O ambiente no qual a pessoa autista está inserida influencia na forma como ela se comunica com as outras pessoas. “O ambiente é parte do sistema cognitivo (...), a mente sozinha não é uma unidade significativa de análise” (Goodwin, Lebaron, Streeck 2011 como citado em Wilson 2002, p. 126).

Pesquisadores têm estudado, por exemplo, o papel do direcionamento do olhar nas trocas de turno em crianças com TEA (Korkiakangas, 2014). Evola (2017) demonstrou, com experimentos em dança contemporânea, que outros recursos, como o olhar periférico e a linguagem não verbal (gestos, por exemplo) foram empregados para manter a atenção conjunta entre os bailarinos. Evola e Skubiz (2019) tem estudado como a colaboração coordenada acontece em interações sociais não verbais em performances de improvisação em dança contemporânea. Há turnos de comunicação social coordenados por informações dadas (como começar a se mover em direção aos acessórios – objetos dos experimentos) e informações que não são dadas diretamente

(a exemplo: “(...) via olhar e outros movimentos do corpo potencialmente interpretáveis” (Evola & Skubisz 2019, p. 455). Posteriormente, os autores explicam que as tomadas de vez autônomas são evidenciadas como estratégias quando o discurso é ausente (posições da cabeça e das mãos, indicando com as mãos, por exemplo).

O emprego de gestos que não são acompanhados pelo discurso em interações entre jovens com TEA minimamente verbais têm interessado muitos pesquisadores. A maioria dos estudos se debruça nos gestos que acontecem junto com o discurso, em que os “(...) gestos são as memórias dos indivíduos e os pensamentos tornados visíveis (...) [pertencendo] não ao mundo externo, mas ao mundo de dentro da memória, do pensamento e das imagens mentais” (Goodwin, Lebaron & Streeck, 2011, como citado em McNeill, 1985, p.12, adaptação nossa). Porém,

(...) essa definição de “gesto” exclui outros movimentos do corpo como os movimentos focados no próprio do corpo daquele ou daquela que o executa (*self-focused movements*), produzidos sem uma função simbólica intencional, tais como os movimentos de inquietude (*fidgets*) e outros autorreguladores (*self-adaptors*), os quais, além de tudo, podem transmitir informações acidentais a quem os observa (Evola, 2019, p. 461).

Visto que, no TEA não verbal, estamos diante de movimentos mais implícitos do que os representacionais, os símbolos, os gestos, é de extrema importância para este tudo adentrar aos estudos daqueles movimentos não tão óbvios. Por isso, para além da perspectiva corporificada da interação humana e para os inúmeros estudos em gestos nos campos linguísticos, iremos focar nos movimentos menos evidentes, como os *self* que, no autismo, cumprem muitas vezes o papel de autorreguladores, ou *self-adaptors*.

Evola e Skubisz (2019) dividem os tipos de movimentos corporificados em três funções: 1) Movimentos focados no próprio do corpo daquele ou daquela que o executa (*self-focused movements*), por exemplo, o “gesto-para-pensar” (Evola & Skubisz, 2019, como citado em Kita, 2000); 2) Movimentos voltados ao contexto (*context-focused movements*), ou seja, olhares, rotações da cabeça, movimentos orientados para ação; 3) Movimentos comunicacionais (*communication-focused movements*), os quais têm natureza simbólica e social, abertos a interpretações.

Essa divisão é baseada na taxonomia funcional semiótica de Peirce (1955), responsável por hierarquizar em nível de relevância, sendo o *communication-focused movement* a categoria superior e aquela que deve ser selecionada numa análise de unidade de movimento, mesmo que nesta tenha sido observado primeiro o *self-focused movement*.

A divisão hierárquica das categorias revela que um movimento, embora seja analisado como uma ação que não teve a intenção de comunicar algo, pode vir a transmitir informação para a pessoa recipiente. Há três tipos de definições do comportamento não verbal: o informativo, o comunicativo, e o interativo (Ekman & Friesen, 1969). A ação informativa é aquela cujo significado é compartilhado igualmente pelos observadores, que o interpretam da mesma maneira, no entanto, isso não implica que a informação tenha sido transmitida intencionalmente, o que evidencia que pode ser ou não comunicacional. Em oposição, a ação não verbal comunicacional tem a intenção clara e consciente de transmitir uma informação específica ao outro, e pode ser ou não informativo. A interativa, por outro lado, é a ação que modifica o comportamento interativo da outra pessoa, e pode ser tanto informativa, quanto comunicativa.

Uma pergunta então tem nos guiado: como tratarmos metodológica e analiticamente interações que acontecem sem, necessariamente, a presença da linguagem verbal? Esta pergunta nos convida a pensar uma prática investigativa que se inscreve, de forma geral, na interface entre os estudos linguísticos e semióticos voltados para o corpo e para o espaço físico, e nas tentativas de compreender, a partir de uma mentalidade visual, o corpo, a linguagem e o mundo material nas interações humanas (Mondada, 2008; Knoblauch *et al.*, 2012; Lebaron, 2017; Luff, 2017).

A problemática que interessa a essa investigação é entender, do ponto de vista analítico-metodológico, as possibilidades que os sujeitos com TEA minimamente ou não verbais têm de interagir com o mundo à sua volta, e quais processos cognitivos, comportamentais e socioculturais atravessam essas interações. Em co-presença com sujeitos com TEA, percebemos os desafios que existem ainda para investigar e explorar ferramentas que não excluam, mas abram uma gama de sociabilidades possíveis no TEA, pois “(...) estamos diante de situações nas quais todos os envolvidos experienciam, no limite, um trabalho de coordenação de distintas e potenciais sociabilidades (Ochs e Solomon, 2010 como citado em Cruz e Zanoni, 2020, p. 83).

Esta pesquisa acredita que a dança-contato pode ser uma potencializadora dessas outras sociabilidades. O cruzamento da comunicação com a arte, neste estudo a dança, abriga justamente

esses outros espaços emergentes, onde as relações e interações humanas não se restringem a códigos socioculturais fechados.

2.2 Parâmetros para o TEA

Indivíduos com TEA mais elevado são impactados pelas formas de sociabilidade humana convencionais, como o alinhamento corporal face a face, dado que esse comportamento é essencial para o discurso verbal, bem como o direcionamento do olhar para o rosto do interlocutor, expressões faciais, gestos e a habilidade de permanecer atento ao contexto dentro de uma interação social (Geschwind & Levitt, 2007, como citados em Ochs e Solomon, 2010). Nos estudos sobre a sociabilidade humana, o alinhamento *face-to-face* é considerado de suma importância para que a sociabilidade aconteça (Enfield & Levinson, 2006, como citados em Ochs e Solomon, 2010). Entretanto, essa disposição corporal provoca sobrecarga sensorial em pessoas com TEA, principalmente se o alinhamento exige que o olhar seja direcionado para o rosto do outro sujeito. Apesar disso, em clínicas, escolas e outras instituições, essa orientação é o protocolo estabelecido (Ochs e Solomon, 2010).

Ochs e Solomon (2010) indicam que, embora haja muitos desafios para assegurar a atenção de pessoas com TEA (nos seus estudos, especificamente crianças), alinhamentos corporais não-face-a-face podem viabilizar oportunidades para que os sujeitos se coordenem socialmente. Outros tipos de alinhamentos corporais, que não os face-a-face, são condições relevantes para o “algoritmo para sociabilidade autista” (Ochs e Solomon, 2010, p. 81).

As autoras sugerem, portanto, que há um leque de sociabilidades humanas possíveis e que, dentro dessas, há também a sociabilidade autista. Contudo, tais sociabilidades tendem a ser inacessíveis se analisadas sob pontos de vista e métodos que as mascaram. As investigadoras destacam a criação de um algoritmo voltado para a sociabilidade autista:

Tabela 1
Algorithm for Enhancing Autistic Sociality

DOMAIN PARAMETERS	DOMAIN CONDITIONS PROMOTING SOCIAL COORDINATION
LANGUAGE CONVERSATION SEQUENCES	<ul style="list-style-type: none"> • CHILD'S FIRST LANGUAGE WITH FAMILY MEMBERS • SHORT SEQUENCES OF CONVERSATIONAL ACTIONS
TOPIC CORPOREAL ALIGNMENT	<ul style="list-style-type: none"> • OBJECTIVE KNOWLEDGE • NON-FACE-TO-FACE INTERACTION
MEDIATION COMMUNICATIVE MEDIUM	<ul style="list-style-type: none"> • ARTIFACTS AND ANIMALS TO MEDIATE INTERACTION • WRITING, POINTING, MUSIC (ESPECIALLY SEVERELY AFFECTED CHILDREN)
EMOTIONAL INTENSITY TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> • RESTRAINED AFFECT • MODERATE TO RAPID

Nota. Fonte: *Print* tirado do artigo “Autistic Sociality” (Ochs e Solomon, 2010, p. 87)

A sociabilidade autista não é um oxímoro, mas sim um fenômeno sistematicamente observável e generalizado na vida cotidiana. Sem desprezar ou subestimar as deficiências sociais relacionadas a essa condição, buscamos um relato que compreenda tanto as limitações quanto as competências da sociabilidade autista. Nosso estudo etnográfico da vida cotidiana de crianças com autismo indica que sua sociabilidade varia em diferentes condições situacionais. Este artigo delinea um “modelo de domínio” de sociabilidade no qual os domínios de coordenação social ordenada florescem quando certas condições situacionais se mantêm e apresenta um “algoritmo para a sociabilidade autista” que aprimora o envolvimento social de crianças com esse transtorno⁵ (Ochs e Solomon, 2010, p. 69, tradução nossa).

Diante disso, as análises feitas por este estudo levam em conta as condições que promovem a sociabilidade autista, principalmente as sequências curtas de conversação, as interações não-face-a-face e o uso de objetos como mediadores das interações (Ochs e Solomon, 2010, p. 87) para que revelem a sociabilidade autista como fenômeno observável em situações naturalísticas. Tais situações são mostradas por meio da vídeo-etnografia.

⁵ Em inglês, lê-se: “Autistic sociality is not an oxymoron but, rather, a systematically observable and widespread phenomenon in everyday life. Without disregarding or underestimating the social impairments related to this condition, we reach toward an account that comprehends both limitations and competencies of autistic sociality. Our ethnographic study of the daily lives of children with autism indicates that their sociality varies across different situational conditions. This article outlines a ‘domain model’ of sociality in which domains of orderly social coordination flourish when certain situational conditions hold and presents an ‘algorithm for autistic sociality’ that enhances the social engagement of children with this disorder” (Ochs e Solomon, 2010, p. 69).

3 Oficinas de dança improvisação na Associação Portuguesa para as Perturbações do Desenvolvimento e Autismo (APPDA)

3.1 Sobre a Associação

A Associação Portuguesa para as Perturbações do Desenvolvimento e Autismo (APPDA) “é uma instituição particular de solidariedade social, como tal registada em 20-08-2002 na Direção-Geral da Segurança Social (extrato publicado no DR n.º 218, III Série, de 20-09-2002)” (APPDA, 2002). A APPDA está filiada ao Autism-Europe, uma associação internacional cujo objetivo é elevar os direitos das pessoas autistas. A associação tem os seguintes serviços voltados às pessoas com perturbações do espectro do autismo (PEA): Unidade Prestadora de Cuidados de Saúde (UPCS), Centro de Recursos para a Inclusão (CRI), Estabelecimento de Educação Especial (EEE), Centro de Atividades e Capacitação para a Inclusão (CACI), Lares Residenciais (LR) e formação. É também composta por uma equipe multidisciplinar, possuindo educadores especializados, psicomotricistas, psiquiatras, terapeutas da fala, terapeutas ocupacionais, psicopedagogos, psicólogos, enfermeiros, professores de artes plásticas, professores de tecelagem e músicos.

O projeto realizou-se no âmbito do Centro de Atividades e Capacitação para a Inclusão (CACI), que compõem um grupo de adultos, a partir dos 20 anos, com níveis variados dentro do espectro autista. As oficinas foram de dança-improvisação, com princípios de dança-contato, especificamente, e teve como objetivo facilitar o encontro do corpo com o espaço, os materiais e os participantes envolvidos. Também objetivou a conscientização corporal, o desenvolvimento do contato e da percepção do espaço e do tempo em diferentes ritmos.

Por último, as oficinas objetivaram o bem-estar por meio do desenvolvimento da autonomia corporal dos jovens e adultos autistas. Os grupos foram compostos conforme as necessidades específicas dos indivíduos, o que possibilitou maior atenção aos participantes. As oficinas não tiveram um objetivo terapêutico, e buscaram promover um espaço para “a emergência de territórios possíveis de encontro” (Fernandes, 2021). De início, as aulas seriam divididas para grupos de 4 pessoas, todas acompanhadas pela autora desta pesquisa, porém, elas tiveram de ser trabalhadas individualmente, dado que houve a necessidade de desenvolver uma relação mais próxima com a pessoa participante e, a fim de ganhar sua confiança, precisamos de encontrá-las uma de cada vez. As oficinas, das quais apresentaremos o plano-rascunho na sequência, foram planeadas para acontecer somente no mês de Maio de 2023, no entanto, durou até Março de 2024.

3.2 Plano-rascunho das oficinas

I) Improvisação – espaço/tempo

- Trabalho em grupo: exploração do espaço em diferentes direções (circular, retas, diagonais); exploração do tempo-ritmo, pausa, velocidade;
- Utilização de música: sim;
- Instruções:
 - i) Escutar como o grupo reage às mudanças de espaço e tempo;
 - ii) Não impor a nenhum dos jovens/adultos que faça determinada ação, mas oferecer incentivo;
 - iii) Evitar contatos próximos.
- Objetivos: proporcionar a disponibilidade do corpo para o mundo exterior e conscientizar o corpo daquilo que o rodeia, ampliando a sua percepção do espaço e do tempo presente.

II) Sobre o tecido – toque, peso, respiração

- Trabalho em duo, curta duração;
- Contato do corpo com o tecido de modo a explorar a sensação tátil;
- Trabalhar a respiração;
- Utilização de música: não;
- Instruções:
 - i) Exercitar o abandono do peso no tecido em jogo duo;
 - iii) Praticar a interação triangular pessoa-objeto-pessoa;
 - iv) Trabalhar a respiração em duo.
- Objetivos:

i) Trabalhar a sensação do toque da pele com o tecido ao propor ao jovem/adulto que explore rolar o tecido sobre o seu corpo, como uma segunda pele de modo a aguçar o sentido pele-tecido;

ii) Como respirar em conjunto: prática de relação com o(a) outro(a).

➤ Observações:

i) Caso o(a) jovem/adulto(a) se recuse a utilizar o tecido, trocar de parceiro(a) e deixá-lo(a) livre para observar o duo em atividade;

ii) Caso o(a) jovem/adulto(a) prefira não fazer o duo e sim brincar com o tecido sozinho(a), deixá-lo(a) à vontade e trocar de parceiro(a).

iii) Perceber se, para ele(a), o olhar é uma invasão. Se for, não o(a) olhar diretamente.

III) Tecido – peso no chão, deslocamento pelo espaço

➤ Jovem/adulto(a) passivo(a), relaxado(a), consciente da respiração, do toque e de seu peso deita-se ou senta-se no chão. A facilitadora, Natalia, puxa o(a) jovem adulto pelo tecido, executando o exercício com um de cada vez no grupo;

➤ Utilização de música: sim;

➤ Objetivos:

i) Relaxar o corpo sobre o tecido e conscientizar o toque do corpo com o chão;

ii) Abrir seu olhar para o espaço e para o seu lugar no espaço;

iii) Proporcionar a interação entre a facilitadora e o(a) jovem/adulto(a) com a mediação de um objeto.

➤ Observações:

i) Se o(a) jovem recusar deitar-se ou sentar-se sobre o tecido, deixá-lo(a) explorar o tecido da maneira que quiser;

ii) Tentar atingir qualidades de relaxamento no tecido.

IV) Sobre o tecido/contato

- Trabalhar com o relaxamento do tônus – dar e receber o peso do outro em duo;
- Utilização de música: não;
- Instruções:
 - i) Ao lado do(a) jovem/adulto(a), abandonar seu peso no corpo dele(a), dando especial atenção à respiração e os tônus musculares de ambos;
 - ii) Buscar sintonia na respiração;
 - iii) Propor que o(a) jovem/adulto(a) também abandone uma parte ou várias partes do peso do seu corpo no da facilitadora.
- Objetivos:
 - i) Praticar dança-contato por meio do jogo de abandono de pesos de corpo sobre corpo;
 - ii) Exercitar a consciência da respiração de si e do outro.

V) Dança contato

- Trabalho em contato-improvisação;
- Utilização de música: sim;
- Instruções:
 - i) Escuta de si e do outro;
 - ii) Construir danças em duos, o ritmo varia de acordo com a proposta de cada um;
 - iii) O início ao fim acontece em acordo entre ambos ou de vontade do(a) jovem/adulto(a).
- Objetivos:
 - i) Proporcionar uma dança em conjunto, criada tanto pela facilitadora quanto pelo(a) jovem/adulto(a) autista;
 - ii) Despertar a percepção do próprio corpo, do outro, e do corpo no espaço;

iii) Explorar tónus musculares no contato do corpo com o outro corpo e com o espaço.

3.3 O espaço

As oficinas aconteceram no espaço do ginásio da APPDA, destinado a atividades físicas, como Crossfit e Psicomotricidade. Nele, há equipamentos esportivos, como bicicleta e barras *pull ups* para Crossfit e ginástica funcional. Todo o espaço foi utilizado nas oficinas, exceto os equipamentos instalados.

O uso do espaço variou de 2023 para 2024. As oficinas que ocorreram no ano de 2023 ocuparam o espaço com exclusividade por, no máximo, 2h30. As oficinas do ano de 2024 dividiram o espaço com as aulas de psicomotricidade por, no máximo, 2h30.

3.4 Alunos participantes

Inicialmente, foram selecionados oito alunos: Liliana, Cristina, Oscar, Pedro, Catarina, Sérgio e Duarte. Os critérios de seleção, dos quais os participantes poderiam apresentar apenas um deles ou os dois, foram:

- Ser diagnosticado com TEA minimamente ou não verbal;
- Ter alguma afeição pelo movimento do corpo.

Na oficina I, os oito alunos participaram, e houve a divisão em dois grupos de quatro pessoas. Nas oficinas II, III e IV, participaram somente Liliana, Cristina e Catarina, sendo assim, cada uma foi trabalhada individualmente. A partir da oficina V até a oficina XV, a última, as únicas participantes foram Cristina e Liliana, e para cada uma foi dada uma aula individual.

As duas principais participantes do projeto foram Christina (TEA nível 51 anos, integrante da APPDA há 40 anos) e Liliana (TEA nível 3, 39 anos), no entanto, o presente trabalho debruçar-se-á somente sobre os resultados coletados para os exercícios efetuados com Liliana, devido ao pouco tempo que foi disponibilizado para nossa investigação.

3.5 Consentimento informado

O consentimento informado foi feito no âmbito do projeto de investigação com bolsa (Mestrando/BI), por meio do Financiamento Programático do Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA), financiado pela Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), com extensão para a Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Comunicação e Artes (2023-2024), ambos do mesmo tema de projeto.

Os(as) responsáveis pelos(as) alunos(as) deram o consentimento para “(...) o uso de gravações em áudio e vídeo, nos quais o(a) cliente pelo(a) qual sou representante legal/significativo estará presente” e assinalaram “sim” para “publicações científicas, para conferências e reuniões científicas, em aulas de universidade e *workshops* de treinamento em geral, para inclusão em base de dados científicos, e para inclusão em plataformas colaborativas digitais (como é o exemplo da plataforma *BlackBox*, do Instituto de Comunicação da NOVA)”.

Também foi assegurado o direito ao acesso, retificação e retirada do projeto por meio da solicitação dos(as) participantes e/ou responsáveis via e-mail ou telemóvel da autora deste projeto.

4 Ações não verbais no autismo

4.1 Seres à margem: o autismo e a comunicação não verbal

Como vimos há pouco, no TEA minimamente ou não verbal, é de extrema relevância a abordagem que traz outras maneiras de pensar as relações entre corpo, linguagem e o mundo material. Em inúmeros estudos linguísticos, os gestos são estudados a partir de uma via psicológica e o seu lugar é secundário, pois está quase ou sempre ligado ao discurso verbal. Schegloff (1984), por exemplo, defendia que a conexão entre o gesto e o discurso são “afiliações lexicais” (Goodwin, Lebaron & Streeck, 2011, como citado em Schegloff, 1984) Já Kendon (2004) e McNeill (1992) afirmaram que há organização mútua entre discurso verbal e gesto durante os turnos de fala. Por fim, para Goffman (1981), há relação imediata do gesto individual com o contexto, isto é, a importância dos materiais do ambiente para a construção do gesto, e as diferentes formas de alinhamento entre os participantes em presença na organização da fala, termo chamado de *footing*.

Na perspectiva corporificada da interação humana, há um princípio fundamental que é o de que construirmos os espaços interacionais de forma multimodal, ou seja, que uma ação (verbal ou não) é construída graças a uma ecologia de sistemas semióticos, estruturalmente distintos entre si,

mas intrinsecamente relacionados (GOODWIN, 1986; 2010), dado que “o ambiente é parte do sistema cognitivo (...), a mente sozinha não é uma unidade significativa de análise” (Goodwin, Lebaron & Streeck, 2011, como citado em Wilson 2002, p. 126).

4.2 Movimentos *self* e comunicacionais: contextos possíveis

Os movimentos *self* são direcionados para aquele ou aquela que os executa (Kita, 2000), por exemplo, objetos pessoais manipulados como uma extensão do movimento, o movimento irregular de piscar, o bocejar e movimentos irregulares de cabeça. A sua função é de agir para si mesmo (*subject-oriented action*) isto é, refere-se ao estado psicossomático daquele que o executa, e sua ação tem três funções: de mudar o estado corporal do sujeito indiretamente, de mudar a sua aparência visual e de mudar seu estado mental (Lausberg, 2013). Este último nos interessa, pois é uma ação que visa, muitas vezes, acalmar, ou seja, autorregular o indivíduo. No sujeito autista, é uma ação executada, em grande parte, de uma maneira repetitiva.

Self-focused são movimentos destinados ao próprio indivíduo, sem relação ou representação para o mundo externo. Eles são essencialmente auto adaptadores biológicos. Sejam esses gestos mais ou menos monitorados, [como coçar ou “gesticular para pensar” (Kita 2000) ao manipular um objeto imaginário] ou não (como se mexer), eles são exclusivamente focados e destinados a quem os está executando. Os objetos pessoais (por exemplo, óculos e joias) são considerados como um “eu estendido” e a interação com eles também foi codificada como movimentos *self-focused* e em movimentos físicos⁶ (Evola 2019, p. 463, tradução e adaptação nossas).

Os movimentos *self* estão ligados aos estados emocionais, que causam reações nas tensões musculares. Na psicologia, esse tema já vem sendo estudado há muitos anos, e teve como primeira tentativa a de estabelecer relações entre o comportamento não visível e os movimentos involuntários. Segundo Krout (1935), pesquisas realizadas por Jung (1919), Ssymanski (1922) e

⁶ Em inglês, lê-se: “*Self-focused movements* are physical movements that are meant for the self, having no relation or representation for the outside world. They are essentially biological self-adaptors. Whether these gestures are more or less monitored [like scratching an itch or “gesturing-for-thinking” (Kita 2000) while manipulating an imaginary object] or not (like fidgeting), they are solely focused on and destined for who is performing them. Personal objects (e.g., glasses, jewelry) are considered as an “extended-self” and interaction with these also were coded as self-focused movements” (Evola 2019, p. 463).

Whipple (1910), indicaram que as sensações e o processo afetivo alteram a percepção e o pensamento, por exemplo, e causam as reações involuntárias dos movimentos motores. Esses e outros estudos acerca da associação entre as palavras e os gestos também mostraram que processos associativos desorganizados indicam “(...) uma reação emocional especial (...), [pois] a palavra-estímulo pode ser usada para maquiagem uma reação emocional (...)” (Krout, 1935, p. 1, tradução e adaptação nossas).

Em estudos experimentais, investigadores do campo da psicologia já haviam se deparado com os desafios para análise de gestos, já que “(...) tais gestos, por exemplo, o de limpar a garganta, o de forçar a tosse, e o cuspir convulsivamente – estão presentes onde não parece haver estímulo específico ou objetivo, joga luz sobre o seu aparecimento – desafia a atenção de quem estuda o comportamento humano” (Krout, 1935, p. 18, tradução minha). Maurice Krout (1935, p. 18) chama de “autistic gestures”⁷ os gestos dos indivíduos que se expressam com o auxílio de estímulos internos e que, por isso, não são evidentes, não são explícitas tanto para quem as produz quanto para quem as interpreta.

O termo “autistic gestures” pode ser considerado, talvez, um pouco equivocado, pois entende que a comunicação do sujeito não se relaciona com o mundo à sua volta. Entretanto, esses estudos são relevantes para compreendermos as diferenças entre os gestos simbólicos e os gestos não convencionais. Isso ocorre porque os sujeitos autistas, ao reagirem a situações externas, podem muitas vezes respondê-las de forma indireta, ou seja, de maneira não convencional. Além disso, ainda segundo Krout (1935), esses gestos só podem ser observados se as condições forem propícias ao seu aparecimento, o que sugere que a sua presença evoca uma observação e uma análise minuciosa de todos os fatores que podem inibir ou liberar os seus gestos.

Os *self-focused movements* aproximam-se dos movimentos irregulares – *irregulares movements* – sobre os quais descreve Lausberg (2013), como aqueles que não têm estruturas de fases. A sua característica principal é a ausência de pensamento conceitual – “o processo de performar operações exige formar e operar com conceitos” (Vignolo, 1999 como citado em Lausberg, 2013, p. 119). Os movimentos irregulares podem ser *no* corpo, *sobre* o corpo, *sobre* um objeto acoplado, *sobre* um objeto não acoplado, *sobre* uma outra pessoa (Lausberg, 2013, tradução

⁷ O termo “autistic” não nomeia gestos de pessoas autistas, já que a expressão “pensamento autista” foi cunhada por Bleuler (14, pp. 45-47, como citado em in Krout, 1935, p. 18).

nossa). Ainda segundo Lausberg, o movimento irregular *sobre* o próprio corpo pode ter a função de autorregulação emocional, em que uma atividade contínua de auto regulação reduz a diferença entre as informações recebidas e o estado emocional interno (Freedman & Bucci, 1981, p. 17).

Tanto os *self-focused movements* (Evola, 2019) como os *irregular movements* (Lausberg, 2013) são movimentos não socialmente simbólicos, e o que os diferencia dos contextuais e dos comunicacionais é que estes são dirigidos aos elementos externos ao indivíduo. Os contextuais, *context-focused movements* (Evola e Skubisz, 2019, p. 463), são movimentos fisicamente relacionais, seja por meio do olhar, da orientação da cabeça, e de movimentos em direção a alguém ou algum objeto. Já os comunicacionais, *communication-focused movements* (Evola e Skubisz 2019, p. 463), são os movimentos representacionais, os quais têm uma função essencialmente simbólica e social, e são diretamente direcionados a serem interpretados por outra pessoa, ou seja, são intencionalmente comunicacionais.

Não obstante, os *self-focused movements* e os *irregular movements* podem também ter função comunicacional, pois embora a pessoa que executa os movimentos não tenha a intenção direta de comunicá-los, ao executá-los, ela disponibiliza-os a outra pessoa para inferi-los, o que significa que a pessoa recipiente pode interpretá-las ao seu modo.

A fim de diferenciarmos esses movimentos dos últimos mencionados anteriormente, basta colocarmos a questão: *O foco principal desse movimento é de comunicar algo intencionalmente ou somos nós que estamos inferindo-os?* (Evola e Skubisz 2019). Para fazer essa análise, teremos como base a Hierarquia Semiótica de Peirce (1955).

A taxonomia funcional-semiótica das unidades de movimento são divididas em uma hierarquia (Peirce, 1955), sendo: 1) *Self-focused movements*; 2) *Context-focused movements*; 3) *Communication-focused movements* – com grau de relevância do primeiro ao último. Isto quer dizer que a função superior é sempre a selecionada dentro de uma análise, “(...) a pessoa se inclinando à frente na sua cadeira poderia ser codificada como um movimento *self*, no entanto, se, ao final, a pessoa está se levantando da cadeira com o objetivo de fazer algo, esse movimento seria, então, codificado como contextual” (Peirce, 1955).

Isso quer dizer que, mesmo que pessoa que executou o movimento *self* não tivesse a intenção de comunicá-lo, esse movimento pode ser inferido como tendo uma função

comunicacional, ou ao menos contextual, e, portanto, o movimento deixa de ser uma resposta a uma situação interna e passa a ser uma manifestação em relação ao que lhe é externo.

(...) em contraste com o termo gesto, o termo autotoque é puramente descritivo e não implica uma função. Um autotoque pode ser uma ação prática, um gesto ou uma autoestimulação. Em contraste, os termos “gestos autistas” e movimentos focados no corpo, usados por alguns pesquisadores para movimentos de autotocagem, referem-se apenas à autoestimulação. Esses tipos não incluem gestos com toque no próprio corpo, como os autodiegéticos⁸ (Lausberg, 2013, p. 16)

Para compreender melhor as funções semióticas das unidades de movimento, voltemos a alguns conceitos fundamentais que compõem o signo. Este é definido por Peirce (1955, p. 257, tradução nossa) como “(...) alguma coisa que é dirigida a alguém para algo em relação a algum domínio ou capacidade”. O filósofo afirma que há três modos de ser: 1) Possibilidade qualitativa positiva; 2) Fato atual e 3) Lei. O primeiro (*Firstness*) “(...) é o modo de ser que consiste no seu sujeito ser positivamente tal como é, independente de qualquer outra coisa” (Peirce, 1955, p. 163). O terceiro (*Thirdness*), “(...) é o modo de ser que consiste no fato de que os fatos futuros do segundo (*Secondness*) terão um caráter geral determinado” (Peirce, 1955, p. 164). E, por último, o segundo (*Secondness*), que abriga os fatos atuais.

A primeira categoria manifesta-se com os sentimentos não controláveis, ilimitados e livres de ideias pré-determinadas. O *Firstness*, como é nomeado por Pierce (1935), caracteriza-se pela sua multiplicidade de informações, que não podem ser mensuradas. É o “auto-contemplativo” (*self-containdness*) (Peirce, 1955, p. 168), ou seja, o que é peculiar, idiossincrático e, portanto, contempla tudo que não é percebido objetivamente, como o é o pensamento. Há, nesta categoria, qualidades que não são factuais como são na segunda categoria – uma cor, um objeto ou um evento.

Enquanto a segunda categoria abriga o mundo dos fatos permanentes, das ações diretas, da consciência de ser parte de um processo de aprendizagem, do *Knowing*, e a terceira categoria, a

⁸ Em inglês, lê-se: “(...) in contrast to the term gesture, the term self-touch is purely descriptive and does not imply a function. A self-touch can be a practical action, a gesture, or a self-stimulation. In contrast, the terms 'autistic gestures' and body-focused movements, which are used by some researchers for self-touching movements, refer only to self-stimulation. These types do not include gestures with touching the own body such as self-deictics” (Lausberg, 2013, p. 16).

consciência de realidade, o *Willing*, a primeira categoria, expressa a qualidade do instante, e contempla o acidental, aquilo que não tem a intenção de comunicar e/ou de emitir uma informação, que é o *Feeling* (Kant, 1797, como citado em Peirce, 1935, p. 257).

(...) devem haver diferenças essenciais nos tipos de comportamentos não verbais, há aqueles que fornecem informações muito específicas, outros que fornecem informações mais difusas, alguns que, obviamente, têm a intenção de transmitir mensagens, outros que de maneira nenhuma são designados à comunicação, alguns os quais fornecem informações sobre emoções, outros que transmitem informações sobre os traços, atitudes e estilos interpessoais (Ekman & Friesen, 1969, p. 50, tradução nossa).

Enfield (2011) defende uma abordagem semiótica que trata o enunciado em seu contexto como base para a análise do fluxo de interação, cujo intérprete cumpre o papel mais relevante que o produtor para a transmissão de significados. A pergunta inicial para o autor é saber como os sujeitos podem extrair significados numa interação e “(...) quais são os elementos que os produtores acionam para elaborar ações comunicativas ao anteciparem como os outros irão interpretar aquele comportamento” (Enfield, 2011, p. 59, tradução nossa). Para tal análise, o autor afirma que se deve considerar o contexto geral de comunicação, incluindo elementos culturais, configurações físicas, entre outros. Isso significa que elementos verbais e não verbais colaboram igualmente para mobilizar a comunicação.

A fim de entender como o significado é construído durante a interação humana, Enfield (2011) diz que devemos partir da perspectiva de quem o interpreta, já que todos os significados requerem obrigatoriamente que haja um intérprete, mas não obrigatoriamente que haja um produtor. “Significado surge quando alguém capta um signo com o objetivo de ter alguma coisa” (Enfield, 2011, p. 60, como citado em Peirce, 1955). Os signos podem aparecer de variadas formas e, por isso, urge estudar essa questão dentro da multimodalidade, incluindo os elementos físicos e espaciais como cruciais e de potência para a construção dos significados (Goodwin, 2000, 2006, como citado em Enfield, 2011).

Assim como há diversos tipos de signos, há vários tipos de objetos de um signo, tipos de intérpretes e tipos de campo comum (*ground*, em inglês). O objeto deve ter uma intenção, ou tipo de referência, e uma extensão, ou referências atribuídas no mundo. O

interpretante é como um intérprete reage a um signo e lhe dá algum significado. Há quatro tipos de interpretantes:

Um interpretante energético está na forma de uma ação (por exemplo, se alguém me passa o sal em resposta ao meu pedido); um interpretante representacional está na forma de uma resposta simbólica (por exemplo, se digo *Ele é um Manx* em resposta à sua pergunta *Que tipo de gato é esse?*); um interpretante afetivo está na forma de alguma sensação ou sentimento não controlado (por exemplo, fico vermelha em resposta ao seu elogio); um interpretante principal é uma resposta cognitiva totalmente privada que não gera necessariamente uma resposta seguinte. Em outras palavras, nós podemos criar respostas significativas por meio de qualquer coisa que nós dizemos, sentimos ou pensamos (Enfield, 2011, p. 63, como citado em Kochelman, 2005; Pierce, 2005, tradução nossa).

Os tipos de *ground* são a relação signo-objeto e as possíveis maneiras que um signo pode representar para um objeto. Nas palavras de Enfield (2011), segundo Peirce (1955), “(...) a relação é icônica quando um signo é levado a dar significado a um objeto por causa das qualidades comuns que ele tem com este” (Enfield, 2011, p. 63). A relação é *indexical* quando o signo que está para o objeto tem uma relação de continuidade com ele, sendo de tempo, espaço ou causalidade. E, por último, a relação entre o signo e objeto pode ser simbólica quando aquele representa um objeto por causa de uma norma da comunidade na qual o signo está inserido. Dito isso, a questão que Enfield (2011) coloca é: *de que formas o significado pode ser transmitido a partir da interpretação de múltiplos signos em seu conjunto?*

Ekman e Friesen (1969) falam das circunstâncias em que estão inseridas as ações não verbais, isto é, as condições do ambiente, as quais são externas ao sujeito e cuja influência pode inibir ou causar uma ação. As condições sob as quais o indivíduo está sujeito são determinantes para o aparecimento também dos chamados *autistic gestures*, por Krout (1935), que os diferencia dos *tics* pela possibilidade de inibição e bloqueio em algumas situações, já que os *tics* são traços da personalidade do indivíduo, enquanto os gestos podem surgir ou não a depender do contexto. Krout (1935), em vários experimentos realizados dentro dos estudos dos movimentos simbólicos (*word-association tests*), observou que há consistência dos “gestos autistas” quando as “condições-estímulo” (*stimulus-conditions*) são similares dentre as diferentes situações conversacionais (Krout 1935, p. 15.58).

Nesses experimentos, analistas observaram que alguns gestos, como o *fidgiting* (a exemplo de brincar com o cabelo, contorcer-se e outras atitudes de inquietude), o regurgitar, manipular objetos pessoais, bocejar, entre outros, sugerem graus de conflito emocional relacionados às situações presentes, e isso os diferencia dos gestos individuais, os quais correspondem mais ao comportamento pessoal do sujeito, que independe das condições externas vivenciadas. Esses gestos são respostas a desconfortos internos e, não sendo reações dirigidas diretamente aos acontecimentos externos.

Essa ação, segundo Lausberg (2013, tradução nossa) não é gestual, e pode ser tanto *subjected-oriented* (orientada ao próprio sujeito), como *objected-oriented* (orientada a um objeto externo). A primeira “muda o próprio estado físico (e secundariamente o estado psicossomático) do sujeito (...)” (Lausberg, 2013, p. 138) e é dividida em três estruturas. A primeira é a *phasic*, que é dividida nas seguintes fases: *transport phase* (fase de transporte do estado de inércia ao estado de movimento, em que a trajetória do movimento segue em direção a um ponto específico, um conceito), *complex phase* (a realização de um conceito e pode ser tanto em movimento quanto uma ação estática – nesse segundo se enquadra a maioria dos gestos) e, por último, *retraction phase* (ou fase de retração), que é quando uma parte do corpo move-se de volta à posição de inércia.

A segunda é a *repetitive* (repetitiva), um “movimento com uma estrutura de fase; uma fase complexa de movimento, na qual o mesmo movimento é usado repetidamente; discreto no tempo” (Lausberg, 2013, p. 118), ou seja, a estrutura só é composta pela frase complexa e nessa fase a mesma trajetória de movimento é usada repetidamente. A terceira e última estrutura da ação voltada ao sujeito (*subject-oriented action*) é a *shift* (troca), onde não há uma estrutura de fases, e sim um “deslocamento da mão em uma posição/postura de inércia para uma outra; a trajetória é basicamente igual ao deslocamento; discreto no tempo” (Lausberg, 2013, p. 118).

Uma ação voltada para o próprio sujeito tem como foco o seu corpo, seja sobre ele, dentro dele, sobre algum objeto anexado a ele, ou sobre um objeto separado dele no espaço – esse último, segundo a autora, é um caso muito raro. O espaço da ação é variável, determinada por ela mesma. O trajeto difere durante a fase complexa, já que depende da ação executada. A orientação da mão depende da ação e se houver um objeto, depende de como ele é manipulado. Essa ação “(...) refere-se ao estado psicossomático do sujeito” (Lausberg, 2013).

Ação orientada para o sujeito: o termo orientado para o sujeito refere-se ao seu estado psicossomático. Uma ação orientada ao sujeito pode objetivar diretamente (i) mudar o estado do corpo do sujeito, (ii) mudar a sua aparência visual, ou (iii) indiretamente – através do corpo – mudar o seu estado mental (...) [e, dessa forma,] Essas ações servem para melhorar o estado mental do sujeito, para acalmar-se, para melhorar a concentração. A característica mais importante do movimento deste subtipo é que o indivíduo dispõe de ações repetidamente de uma maneira estereotipada (...). Assim como os movimentos irregulares, esse subtipo de movimento fásico e repetitivo representa um alto nível de autorregulação (Lausberg, 2013, p. 148, adaptação nossa).

Em oposição ao *subject-oriented*, temos a ação *object-oriented*, que se caracteriza por mudar o mundo físico externo, isto é, por agir sobre todos os materiais externos ao corpo do sujeito que a executa. Assim como a primeira, essa ação é dividida em três estruturas, *phasic*, *repetitive* e *shift*. O seu foco pode ser em um objeto separado do seu corpo, em um objeto anexado, em uma pessoa ou no espaço, em raros casos. O espaço de ação acontece com objetos-alvo que “(...) são tipicamente manipulados à frente do meio do corpo, o uso do espaço externo ao corpo é determinado pela localização do objeto-alvo” (Lausberg, 2013, p. 138). O trajeto difere na fase complexa e é específico para cada ação.

A orientação da mão depende tanto do objeto quanto da própria ação e a sua configuração depende do objeto que é manipulado. O esforço de execução é variável. Na ação, há envolvimento também de outras partes do corpo além das mãos. E, finalmente, o olhar é “tipicamente voltado para a mão a fim de controlar a execução de sua ação” (Lausberg, 2013, p. 138).

5 Arte, corpo e comunicação no autismo

5.1 Entre sensibilidade e técnica, entre Arte e comunicação

A fim de compreender melhor as relações entre os movimentos comunicacionais e os não comunicacionais, retomemos as questões entre arte e comunicação, já há muito discutidas por teóricos da área. Para Kant (1951), a Arte é da ordem do sentir e, portanto, para ser compreendida como tal, depende unicamente do juízo estético e subjetivo daquele ou daquela que a sente. Esse sentir é experienciado de forma imediata e, desse modo, independe de conceitos pré-estabelecidos. Já a comunicação é da ordem da técnica, e, por isso, trata as experiências sensíveis da Arte como

produtos, e sua elaboração depende de ideias pré-concebidas pelas técnicas da representação, as quais têm o espaço e tempo como conceitos obrigatórios.

A visão estética da Arte a separa da técnica, pois, enquanto a primeira está relacionada com sensibilidade humana, dada pela sua experiência imediata, a segunda tem como objetivo central a produção, que é determinada por regimes de regras, da competência, e do saber fazer, segundo Aristóteles. Por isso, de acordo com Lyotard (1986), a comunicação disputa o território do sensível com a Arte, determinada pelo juízo estético, segundo Kant (1951). Com essa ideia, a Arte não pode ser sensível e comunicável, já que também a comunicação exige atividade e técnica, e esta requer controle, cálculo e interação determinada por conceitos. A disputa vai mais além e acarreta a crise estética, pois, com o advento da arte-indústria na modernidade, o conceito torna-se hegemônico, segundo o pensamento de Hegel e, conseqüentemente, há a separação entre Arte e História, em que a Arte existe, mas sem valor histórico (Danto, 1986).

Em Aristóteles, com a poética (*poiesis*, no grego), a técnica é superior à Arte, pois para ser artista, é necessário somente desenvolver e aprimorar as suas técnicas dentro das disciplinas artísticas. Nesse período, o artista não é o sujeito que tem a sensibilidade criadora, mas aquele que estuda e torna-se capaz de produzir obras de arte, o que assinala um compromisso com a técnica artística. Já no século XVIII, a fim de separar a Arte à técnica, surgem as Belas Artes: “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (Kant, 1951, p. 32), pois não há uma ciência do Belo, mas somente o juízo, a crítica (Kant 1951), que está na nossa relação subjetiva com a arte.

Com o intuito de dar autonomia à Arte, filósofos como Kant começaram a questionar o papel da racionalidade, e é na estética que a Arte encontra sua liberdade. Enquanto que na produção todos podem ser artistas, na experiência sensível do juízo estético, somente podem ser aqueles que já têm naturalmente uma sensibilidade criadora. O julgamento estético da Arte é individual, é independente de regras e conceitos previamente determinados, logo, não há razões para explicá-lo e justificá-lo. O Belo, segundo Kant, comunica sem submeter-se às amarras das técnicas, por isso é agradável. Dado que não há explicação científica para as Belas Artes, o que define um artista é sua genialidade. A Arte do gênio surge então como uma possível ou explicação mais próxima do que pode ser considerado belo.

Com o surgimento das categorias de comunicação e as novas tecnologias, Lyotard (1986) discorre acerca do sentimento que pode ser ou não calculado. A estética do sentimento não é

calculada, pois não é conceitual, nem controlada, mas sim experienciável, ao passo que a técnica (*techne*, no grego) é calculada tendo como princípios o tempo e o espaço, o *aqui* e *agora* como conceitos que determinam a representação. Nesse sentido, o tempo e o espaço são os conceitos que delimitam uma representação num determinado tempo e num determinado espaço. Diante disso, questionamo-nos se é ainda concebível a ideia de que a Arte é sensível e comunicável. Como é possível que ela seja comunicável, se não disputa com a própria comunicação as experiências sensíveis resultantes da sua obra? Se, pelo olhar da estética, a Arte não é passível de ser apreendida nem catalogada, como incorporá-la no mesmo território da Comunicação?

A partir desses questionamentos, adentramos no espaço da técnica na tentativa de investigar sobre a sua essência. Heidegger (2007) faz uma crítica em relação à técnica enquanto dispositivo ou instrumento. Segundo ele, a técnica não é mais a *techné* enquanto saber fazer, mas sim a *poiesis*, como produção de algo que está fora da técnica em si. A essência da técnica (*techné*) é a *poiesis*, logo, a essência da técnica não é propriamente técnica. Na modernidade, a técnica é um “ge-stell” (Heidegger, 2007, p.), isto é, um dispositivo que tem como função desocultar, ou colocar em forma, a criação artística. A Arte, portanto, mostra-se visível e inteligível por meio da técnica.

Finalmente, para Heidegger, a comunicabilidade é anterior ao conceito, e, sendo esta comunicabilidade uma técnica, ela é de outra ordem além do conceito. É essa a perspectiva que o autor coloca em seus estudos sobre o *meaning embodied* (Heidegger, 1962), sobre a técnica ser antecedente ao conceito coloca o corpo, não sob a ótica da dicotomia corpo *versus* mente. O corpo aqui deixa de ser um objeto para estar *em relação* ao objeto, o que nos aproxima da comunicação do corpo artístico no âmbito do sentir, do sensível. De acordo com Heidegger (2007, 0. 376), “a essência da técnica não é de modo algum técnico”. O autor ainda afirma o seguinte:

O desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter do pôr no sentido do desafio. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído e do distribuído renovadamente ser comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar. (Heidegger, 2007, p. 382).

5.2 O lugar do corpo e o lugar do gesto na Dança Contemporânea

Urge a necessidade de questionar a nossa relação hierárquica e afetiva com o espaço. Corpo, espaço, corpo-espaço ou espaço-corpo? Somos nós que construímos o espaço, são os corpos que constroem, a partir de suas *kinesferas*, espaços múltiplos?

Os espaços existem, são matéria física, mas somente são visíveis quando são ocupados por corpos. O espaço somente pode ser, ainda que temporariamente, um lugar, se for “especializado” pelo corpo, que o transforma pelas suas decisões direcionais. Isto quer dizer é o dançarino “(...) que ‘espacializa’, revelando o plano de um campo perceptivo, e que se transforma pela mudança das escolhas direcionais. Não existe espaço, excepto o que se abre diante dos olhos” (Louppe, 2012, p. 194).

Quando há mais de um corpo, as *kinesferas* individuais criam também outros espaços, no *entre* corpos. Estes, estando em convergência ou não, estão sempre em relação, a qual permite que os espaços outros se abram. É essa multiplicidade de espaços, de meios e de *entres* que nos interessa. São os espaços em emergência, em translação e transmutação. Os espaços que interrompem, que criam fissuras, e abrem brechas para outros movimentos.

O questionamento sobre a existência ou não de linguagem entre crianças autistas é eliminado a partir de uma perspectiva corporificada da comunicação. Traçando as linhas, os percursos e os deslocamentos, é possível perceber que o mínimo gesto é produtor de relações.

As “linhas de errância” produzidas pelo educador e por outros adultos, responsáveis pelo ‘fazer’ são fundamentadas nos desvios de rotas costumeiras e buscam enxergar a linguagem sob o ponto de vista do autismo, isto é, sob a óptica do “agir”. Dessa forma, a pesquisa central de Deligny é a criação de novas circunstâncias que permitam explorar o espaço individual dentro de uma geografia de relações, “pois algo do corpo foge à lógica da linguagem verbal – como se o fato mesmo de fecharmos em palavras as experiências dançantes reduzisse sua dimensão poética, sua grandeza” (Viana, 2015, p. 11).

Ao que escapa à linguagem, o homem-que-somos é cego. É preciso procurar, antes, como afirma Deligny no filme documentário *Projeto N* (1979), de Alain Cuzac, “não o que falta em nós para que sejamos vistos aos olhos deles, mas o que falta em nós para que eles nos vejam”. Para

isso, o caminho de estudo e investigação deixa-se guiar pela não busca, ou melhor, pela busca da ausência. Olhar para o autista sem a procura incessante por uma resposta ou o vício da finalidade foi uma tarefa essencial nos trabalhos de Deligny, na rede de Cèvennes, e fundamental para construir novos estudos não exatamente *sobre* o autista, mas através dele, sob seu ponto de vista.

Com os autistas, Deligny (1970) vivenciou o que ele denominou de “tentativas” – experiências de vida comum entre os seres marginalizados, que vestem a “vacância da linguagem” e os “outros”. O autor procurou em suas “tentativas” tudo aquilo que escapava às condições humanas de vida enrijecidas pela normatividade da linguagem. Segundo ele, a humanidade que conhecemos, “é, provavelmente, apenas uma atrofia cuidadosamente cultivada, assim como, não faz muito tempo, a dos pés das meninas chinesas” (DELIGNY, 1970, p. 28).

A verticalidade, a relação ascendente-descendente (Louppe, 2012, p. 207) do corpo autista que dança sem direcção, sem solo, é como um voo, que percorre não uma linha molar, linear, mas uma linha de fuga, fuga para outros espaços e outros territórios. Esse voo não é uma coreografia desenhada concretamente no espaço, mas um pensamento corporal que remete à gravidade, e à contraposição entre voo-leveza, e deixar o peso cair ao solo pela gravidade, solo-gravidade. Porém, o voo tem apoios e nega o solo. “A dança do voo não é uma dança sem apoios, longe disso. É uma dança do transporte especial, do peso, não contido, mas deslocado quer para cima, quer para baixo” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 207).

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. (...) Os sintomas têm função existencial, instalam novos territórios apoiados no surgimento de novos ritmos dentre os meios que estão escritos no espaço. O Ritornelo, ou repetição, é territorial, logo, é dotado de dimensão no espaço; o espaço é o caos, de onde emergem os meios e os ritmos (Deleuze, Guattari, 1997, p. 207).

6 Metodologia

6.1 Observações ao longo das oficinas

A primeira aula da oficina foi executada com os participantes divididos em dois grupos de quatro pessoas. Sendo o Grupo 1 formado por Pedro, Duarte, Sérgio, Christina; e o Grupo 2 por Catarina, Paulo, Liliana e Oscar. As observações constam nas tabelas (Tabela 2 e Tabela 3) a seguir:

Tabela 2
Observações para cada participante do Grupo 1

Nome do(a) participante	Observações
Pedro	Desviava sempre das minhas orientações e pedia-me que eu atendesse às suas solicitações, que eram de cortar o elástico que estávamos usando para um exercício para fazer pulseiras. Durante a prática, dizia-me que Christina estava sozinha e pedia-me para que eu não a deixasse sozinha.
Duarte	Em alguns exercícios, como o que percorre um caminho delimitado – do ponto x até o ponto y –, ele cantava, então percebemos que a sua motivação era a música. Sendo assim, o participante e a facilitadora cantaram juntos enquanto faziam a atividade.
Sérgio	Apesar de termos percebido pouco sobre ele, em alguns instantes, percebemos que ele gostava da proposta, porém surgiu a dúvida sobre se ele estava agindo para obedecer e não espontaneamente, já que a proposta era objetiva.
Christina	Ficava a maior parte do tempo em um único ponto do espaço e fazia poucos movimentos. Quando ia até a facilitadora, segurava seu braço e não soltava, demonstrando pouco interesse no grupo como um todo.

Tabela 3
Observações para cada participante do Grupo 2

Nome do(a) participante	Observações
Catarina	Do grupo, era a que mais parecia se divertir. No exercício em que foi proposto colocar o tecido azul sobre seu corpo e brincar de todo o grupo puxá-la pelo tecido, ela disse: “isso é muito fixe”, “eu desafiei você”.

Paulo	Ficava a maior parte do tempo num mesmo ponto do espaço, sem estar próximo ao restante do grupo. Percebemos que ele se interessou pelo elástico, mas não pudemos observar atentamente já focamos mais a atenção em Catarina durante a oficina.
Liliana	Não parecia muito relaxada e nem à vontade na oficina. Não foram observados momentos de interesse.
Oscar	Assim como Liliana, não estava tranquilo durante toda a oficina. Parecia um pouco tenso e sem interesse na aula.

Demos destaque à primeira aula pois ela é tanto uma pequena amostra de como começou nossa investigação, quanto um comparativo entre o começo, o durante e o final dela, algo que é abordado ao longo do trabalho em nossa análise das Oficinas em que participaram somente Liliana e a facilitadora, Natalia. Notas e observações sobre as outras aulas constam do Apêndice C deste trabalho.

6.2 Vídeo-etnografia

Estudos no campo da interação social multimodal têm mostrado a relevância dos registros em vídeo de situações não educacionais ou terapêuticas, já que fora desses contextos há um “meio indispensável de coleta de dados e preservação de elementos relevantes” (Mondada 2006, p. 2). Documentar interações que ocorrem em situações naturalistas é uma produção essencial para observar aspectos da interação humana não visíveis se submetidos a contextos que os bloqueiam, limitam ou mesmo não o fazem emergir.

(...) [A] produção de dados respeita a orientação naturalística dessa configuração, exigindo que as atividades dos participantes sejam observadas em seus contextos sociais ordinários, em interações naturalísticas, em interações as quais não tenham sido orquestradas pelo pesquisador, que aconteceriam mesmo que o pesquisador estivesse ausente – mas que representa a vida ordinária e rotineira das pessoas. Essa demanda é fundamental e está relacionada a uma visão específica das atividades sociais e da linguagem desenvolvida dentro de um enquadramento analítico da conversação inspirado pela etnometodologia (Mondada 2006, p. 4, tradução nossa).

A Análise da Conversação foi pioneira no movimento do uso de dados de registros em vídeo/áudio e por destacar a importância dos dados para a análise linguística. Harvey Sacks (citado em Mondada, 2006, p. 3), no início da década de 60, insistiu que “(...) desde o início que esses métodos e recursos detalhados explorados não poderiam ser imaginados, mas somente descobertos através de um olhar próximo aos registros atuais das atividades cotidianas”. Mondada (2006) destaca também a importância de estudar como os registros naturalísticos são produzidos e em quais circunstâncias – ângulos do vídeo, escolhas técnicas e perspectivas do investigador, além do ambiente em que a câmera está inserida. Todos esses elementos são relevantes para visualizar e reconhecer os fenômenos do campo-alvo de análise do pesquisador.

Nesse âmbito, há primeiro uma visão praxiológica da linguagem e da ação, em que as práticas sociais são constituintes centrais para a organização social. Por esse ângulo, a linguagem não é vista como um sistema autônomo, mas como “(...) um conjunto de práticas e recursos (...), a linguagem é um fenômeno interativo e emergente” (Hopper, 1998, como citado em Mondada 2006, p. 4, tradução nossa). Há também, segundo Mondada (2006), “uma visão endógena dos recursos como detalhes orientados para e indexicamente explorados pelos participantes” (Mondada, 2006, p. 4, tradução nossa), ou seja, detalhes que passam despercebidos, mas que compõem parte essencial da inteligibilidade no contexto da interação social. E, por último, uma visão situada de conduta social, de modo que os interagentes ajustem as suas ações de acordo com as especificidades que o contexto exige.

Freeth e Morgan (2023, p. 23) apresentam o conceito de “presença social” (*social presence*), que implica a consciência e percepção do “parceiro ou parceira social” (*social partner*) e tem como estímulo o “agenciador social” (*social agency*), conceitos que envolvem o potencial para a interação social. O agenciador social, em particular, é capaz de mudar o comportamento dos participantes, neurotípicos e atípicos. Especificamente acerca do autismo, as investigadoras concluíram que os estudos baseados na Teoria da Mente – essa teoria considera que a atenção social é fundamental para entender as intenções dos indivíduos –, os quais são empreendidos a partir de paradigmas laboratoriais e não corporificados, descartam a ecologia de todos os elementos que compõem o ambiente social e, portanto, não consideram o engajamento social dos autistas no contexto da vida real e cotidiana.

Em um estudo sobre a reflexividade corporal (*corporeal reflexivity*⁹), Elinor Ochs (2015) mostrou que crianças com TEA demonstram um entendimento maior das emoções sociais em experimentos feitos em laboratórios. Entretanto, com a vídeo-etnografia, as crianças revelaram sensibilidades próprias às situações sociais envolvidas, agrupadas dentro da “sociabilidade autista” (*autistic sociality*) (Ochs e Solomon, 2010).

A vídeo-etnografia oferece a pesquisadores, clínicos, membros familiares e professores, uma janela para ver o corpo como o lugar principal em que a sociabilidade autista está inscrita. O corpo fornece uma janela sobre as capacidades de reflexividade das crianças com autismo, especialmente sobre como as crianças percebem as ações dos outros e as suas próprias (Ochs 2015, p. 276, tradução nossa).

A vídeo-etnografia é uma metodologia que preserva elementos naturalísticos da comunicação que não são visíveis aos olhos de quem os observa em outros contextos, sejam eles terapêuticos, educacionais e laboratoriais – para experimentos com grupos de controle. No caso, em que pretendemos explorar e deixar transparecer os fenômenos que sustentam o contrário do que estudos estritamente linguísticos e clínicos postulam (de que no TEA não há participação social e comunicacional), a vídeo-etnografia se torna uma prática essencial nesta investigação. Os corpos experimentam esses espaços disponíveis e potenciais quando não são obrigados a obedecer a regras limitadoras da socialização convencional e é por isso que encontramos, nos exercícios de improvisação em Dança, fenômenos potenciais do comportamento não verbal, sejam eles informativos, comunicativos e/ou interativos.

Ao contrário de outros estudos realizados acerca da coordenação e organização social humana, este estudo mostra análises realizadas em um contexto de improvisação em Dança, do qual não há turnos regulares e são independentes linguisticamente, embora Natalia se expresse verbalmente algumas vezes. A dança-improvisação, além de ter o corpo como componente central, permite que o discurso verbal não aconteça, e sim elementos provenientes da relação. Nos encontros com autistas minimamente ou não verbais, dado o pouco ou nenhum uso do discurso, ao invés da fala, exploramos a multiplicidade de recursos corporificados. Na Dança, o registro

⁹ “Corporeal reflexivity involves displays of awareness of one’s body as an experiencing subject and a physical object accessible to the gaze of others” (Ochs 2015, p.1).

naturalístico é indispensável para posterior análise das ações não verbais. Nesta pesquisa, o registro foi realizado com o propósito único de estudo, observação, descrição e análise dos fenômenos comunicacionais, informativos e interativos.

6.3 Registros em vídeo

Foi registrado um total de 20 horas e 28 minutos em vídeo, com uma câmera de vídeo D e, em algumas exceções, com um celular. Em cada oficina, a câmera foi instalada com o tripé, ao fundo da sala, de forma que as gravações fossem feitas em plano geral, com uma distância natural e confortável para os(as) participantes.

Para a captação do som, foi usado um microfone externo nas primeiras oficinas, porém, mais tarde, percebemos que não havia necessidade desse equipamento, já que o foco da observação era o movimento, logo, a captação de som própria da câmera foi suficiente para nossa investigação. Mas alguns problemas técnicos surgiram durante o processo de captação das imagens.

No dia da Oficina I (02 de junho de 2023), não havia cartão de memória na câmera, problema que foi percebido no momento da gravação e a alternativa encontrada foi gravar com o celular, utilizando um suporte próprio. Devido à falta de espaço de armazenamento do celular, cerca de 20 minutos da aula não foram gravados. Também houve problema com o cartão de memória da câmera na Oficina IX, do dia 27 de outubro de 2023, quando houve falha na leitura e apenas 10 minutos dos 80 da aula foram registrados.

Na Oficina V, ocorrida no dia 29 de setembro de 2023, durante aproximadamente 16 minutos, a bateria da câmera estava descarregada, logo, não houve registro do que aconteceu durante esse período. Na Oficina VI, de 07 de outubro de 2023, durante cerca de 6 minutos, a bateria da câmera também estava descarregada, então também não houve registros desses minutos.

Algumas dificuldades técnicas aconteceram, principalmente na ausência do suporte humano, que acompanhasse e checasse possíveis falhas durante os registros. Salvo os desafios relatados, consideramos que o total de horas registrado ultrapassou a quantidade necessária para a realização deste estudo.

6.3.1 Equipamentos

- Canon legria hf g25;
- Sandisk extreme pro sdhc i v30 u3 class10 95mb/s 32gb;
- Canon bp-808 battery pack;
- Canon pára-sol com barreira de objetiva;
- Tripé manfrotto 290 xtra aluminum tripod (pack mk290xta3-2w);
- 2 patona bp-808 rechargeable battery pack for the canon fs series;
- Canon ca-571 compact ac power adapter for the canon fs & xa serie;
- Sennheiser MKE 400 Micro-shotgum.

6.4 Ferramentas de anotação

6.4.1 ELAN

O ELAN (2023) é uma ferramenta de anotação para áudio e vídeo, portanto, com esse software, é possível criar um número ilimitado de anotações textuais. “Uma anotação pode ser uma sentença, uma palavra, um glossário, um comentário, uma tradução, ou uma descrição de qualquer aspecto observado na mídia” (ELAN, data, <https://archive.mpi.nl/tla/elan>).

As anotações são criadas nas chamadas trilhas, múltiplas camadas que dividem as anotações em categorias, sejam elas unidades de movimento, direcionamento do olhar, ou o discurso verbal, e que podem ser destinadas a cada participante em particular. As tilhas também podem ser interconectadas por meio de hierarquias. Por exemplo, uma trilha-mãe chamada *mu_eye_brows* (unidade de movimento que envolve os olhos, as sobrancelhas, a cabeça e o rosto) tem a função de comunicar algo, então, uma trilha-filha é criada para anotar a função *um_eye_brows_head_face_function*. O conteúdo das anotações tem o formato *Unicode text* e são armazenadas no formado *XML (EAF)*.

Para fins de análise descritiva e minuciosa, o ELAN tem as vantagens de poder criar inúmeras camadas, e subcamadas; sincronizar as anotações com a linha do tempo da mídia; e abrir os arquivos exportados em vários formatos de mídia (*Windows Media Player, QuickTime* ou *VLC*).

6.4.2 MotionNotes

Neste trabalho, o *MotionNotes* foi usado somente para anotações de um trecho de vídeo com duração de 10 minutos, mas que teve relevância para compreender as trajetórias de movimentos que acontecem em um nível maior do espaço. Enquanto o ELAN foi relevante para uma análise minuciosa de diferentes partes do corpo, o *MotionNotes* permitiu a visualização e anotação dos deslocamentos percorridos pelos corpos no espaço.

A ferramenta foi criada com o objetivo de dar assistência aos processos criativos pessoais de profissionais de Dança. Com o *MotionNotes*, é possível observar e anotar o comportamento do movimento também em tempo real por meio do painel, onde há ferramentas de desenho, texto, voz, marcas, símbolos e anotações com links da *web*. Por fim, as gravações em tempo real podem ser contínuas, suspensas ou com algum intervalo de atraso.

6.4.3 Esquema de anotação

A maioria dos esquemas de anotação multimodais disponíveis foca nos gestos que ocorrem em conjunto com a fala, pois “(...) são criados (...) pelo locutor no momento da fala. Eles coexistem com as palavras e as sentenças do discurso, mas são qualitativamente diferentes das palavras e sentenças” (Neill, 1994, p. 105). Outros estudiosos, como Schegloff (1994), defendiam o conceito de “afiliação lexical”, quando o gesto corresponde semanticamente ao elemento verbal. Mais tarde, Goodwin (2006) postulou sobre os elementos multimodais, a fala e o gesto, produzidos juntos em uma relação complexa mútua. Apesar desse último avançar na correlação entre gesto e fala, ao final, ainda assim o gesto era estudado, observado e analisado em conjunto com o discurso.

Para esta investigação, interessa-nos estudar o movimento cinético, sem uma função simbólica intencional (Evola, 2019), função que é carregada pela definição de que “(...) os gestos não são apenas movimentos e nunca podem ser totalmente explicados puramente em termos cinéticos. Eles não são apenas braços movendo no ar, mas símbolos que exibem significado por direito próprio” (Neill, 1994, p. 105). Essa classificação exclui os movimentos desprovidos de uma função socio-simbólica, como os movimentos que exploramos neste estudo, os *self-focused movements* (Evola, 2019).

Além disso, esquemas de anotação existentes não abrangem outros movimentos que são importantes para o estudo com adultos autistas, como o envolvimento com os objetos no espaço. Em oposição, em contextos de dança-contato, os dados coletados são primariamente não verbais (Camurri *et al.*, 2004; Duranti, 2016; Kimmel, 2009, como citado em Evola, 2019), e a relação entre os corpos no espaço contém elementos não verbais que, a partir da perspectiva de análise do movimento, são mais visíveis do que quando há o discurso presente.

À vista disso, Evola e Skubisz (2019) criaram um sistema de anotação, o qual foi testado e validado previamente. Os autores disponibilizaram um manual de anotação incluindo as instruções de uso para o ELAN, além de um vocabulário controlado para evitar erros de nomenclatura e um *template*, que contempla 12 trilhas no total. Este *template* foi usado para o presente estudo, porém, não em sua totalidade, dado que não havia necessidade para as análises em questão, ou seja, e a título de exemplo, foram usadas duas das três trilhas de anotação dos objetos, do conjunto de anotações nomeado *Directedness Behavior (Comportamento Direcionado)* (Evola & Skubisz, 2019, p. 462), que era destinado para a análise específica, dadas as condições do estudo realizado com *performers*, *não-performers* e materiais que compunham os jogos praticados pelos participantes.

O conjunto de anotações *Descrição Formal de Unidades de Movimento* (Evola & Skubisz, 2019, p. 462, tradução nossa) foi adotado no presente estudo – exceto algumas partes do corpo não relevantes para esta pesquisa –, visto que foca nos movimentos cinéticos das articulações do corpo. As unidades de movimento empregues foram: cabeça/rosto (entendendo rosto como olhos e sobrancelha); parte superior do corpo (mão esquerda, mão direita, ambas as mãos, braço esquerdo, braço direito, ambos os braços, torso frente, torso atrás, torso lateral, membro superior direito, membro superior esquerdo, todos os membros) e parte inferior do corpo (membro inferior esquerdo, membro inferior direito, ambos os membros, ambos os membros inferiores, todos os membros interiores).

6.4.3.1 Grupo de anotação 1: *Comportamento Direcionado*

Esse conjunto de anotações são objetivas, e foram criadas inicialmente para localizar onde os corpos estavam no espaço por meio de um sistema de rastreamento computacional (Evola & Skubisz, 2019). Das trilhas originais do *template*, que agrupavam localização espacial/orientação

e postura corporal, direcionamento do olhar e interação com objeto, foram utilizadas as duas últimas.

As participantes nas trilhas eram Liliana (identificada como *LI*) e Natalia (identificada como *NA*). As trilhas (com *LI_* e *NA_* sempre no início) e anotações foram:

- *mu_gaze_points; gaze_free; gaze_up; gaze_down; gaze_to_up; gaze_to_LI* e *gaze_to_NA* (original P1, ao invés de *LI* e *NA*); *gaze_to_NA_parts_body* e *gaze_to_LI_parts_body* (acrescentado do original);
- *mu_objects: hold_still; hold_moving; use_still; use_moving; get_still_object* e *get_moving_object* (original *objT* ao invés de *object*).

6.4.3.2 Grupo de anotação 2: descrição formal de unidades de movimento (MU)

Definimos uma unidade de movimento (MU) como um complexo gestual marcado pela mudança distinta da configuração ou posição de um articulador no espaço, seja em relação à configuração/posição padrão ou em relação a uma MU anterior. Uma MU pode ser monofásica (por exemplo, uma mudança de mão) ou multifásica (por exemplo, acenos de cabeça, tremores). O início da MU foi marcado a partir do primeiro quadro nítido em que uma configuração do articulador foi detectada como uma mudança da posição padrão (conforme descrito em cada seção do manual de codificação) ou em relação à MU anterior. O deslocamento da MU foi marcado no último quadro do movimento e/ou na retenção final desse movimento antes de voltar a uma posição padrão ou mudar para uma configuração diferente, indicando o início de uma nova MU¹⁰ (Özyürek, 2000; Lausberg, 2013, como citado em Evola e Skubisz, 2019, p. 62, tradução nossa).

O sistema de anotação NEUROGES (Lausberg, 2013; Lausberg & Sloetjes, 2009) foi adotado também por Evola e Skubisz (2019) porque inclui a codificação de movimentos cinéticos – especialmente as mãos –, além dos gestos. Os investigadores anotaram todos os movimentos

¹⁰ Em inglês, lê-se: “We define a *movement unit* (MU) as a gestural complex marked by the distinct change of an articulator’s configuration or position in space either from the default configuration/ position or with respect to a previous MU. An MU can be monophasic (e.g., a hand shift) or multiphasic (e.g., head nods, shakes). The onset of the MU was marked from the first clear frame where an articulator configuration was detected as changing either from the default position (as described in each section of the coding manual) or with respect to the previous MU. The offset of the MU was marked at the last frame of the movement and/ or the final hold of that movement before either going back to a default position or changing to a different configuration, indicating the beginning of a new UM (Özyürek, 2000; Lausberg, 2013, como citado em Evola e Skubisz, 2019, p. 62).

versus os não-movimentos dos dados coletados e basearam-se, para tal na definição, nos valores de ativação (*activation values*), de movimento e não movimento, segundo Lausberg (2013).

Tabela 4
Short Definitions of the Activation Values

Activation value	Short definition
<i>movement</i>	limb, head, or trunk in motion, potentially including transient motionless phases in anti-gravity position
<i>no movement</i>	limb, head, or trunk in <i>rest position</i> or in <i>posture</i> ; <i>rest position</i> : specific arrangement of the relaxed limbs, defined by motionlessness, absence of an anti-gravity position, and muscle relaxation; <i>posture</i> : specific static arrangement of the limbs with tensioned muscles, defined by motionlessness and muscle contraction of the whole body, at least the hand/arm/shoulder, trunk, and head.

Nota. Fonte: *Print* de Lausberg, 2013, p. 117.

As participantes nas trilhas eram Liliana (identificada como *LI*) e Natalia (identificada como *NA*). As trilhas (com *LI_* e *NA_* sempre no início) e anotações foram:

- *head/face*: *mu_eyes_brows_head*; *mu_face_head*;
- *upper body* (superior do corpo): *mu_hand_right*; *mu_hand_left*; *mu_hands_both*; *mu_arm_left*; *mu_arm_right*; *mu_arms_both*; *mu_torso_fwr*; *mu_ub_all*;
- *lower body* (inferior do corpo): *mu_lb_all*.

Assim como no grupo de anotações 1, neste também não foram usadas todas as trilhas do *template* de Evola e Skubitz (2019), como: *game_action*; *speech-f3g1a*; *mu_mouth*; *mu_mouth_head*; *mu_nose*; *mu_nose_head*; e *mu_hf_other*. A unidade de movimento *mu_nose* (movimento do nariz), por exemplo, seria interessante anotar se o foco da pesquisa fosse o direcionamento do olhar. Além disso, anotações minuciosas do olhar requerem equipamentos de

vídeo de melhor qualidade e suporte de um grupo maior de pesquisadores, o que não é o caso deste estudo.

Outras trilhas, como *mu_torso_back* (torso para trás); *mu_torso_lat* (torso lateral) ; *mu_ub_limb_right* (membro superior direito), *mu_ub_limb_left* (membro superior esquerdo) e *mu_ub_limb_both* (ambos membros superiores) também não foram anotadas. Da parte superior do corpo, as trilhas que tiveram mais anotações foram as trilhas das mãos, visto que estas são as unidades de movimento recorrentes de Liliana, que nomeamos como *MU LI_A* e analisaremos posteriormente, em contextos variados.

6.4.3.3 Grupo de anotações 3: *Taxonomia Funcional-Semiótica de MUs* (Functional-Semiotic Taxonomy of MUs, *Evola e Skubitsz, 2019, p. 463*)

(1) Os movimentos autocentrados [*(self-focused movements)*] são movimentos físicos destinados ao próprio indivíduo, sem relação ou representação para o mundo externo. Eles são essencialmente autoadaptadores biológicos. Sejam esses gestos mais ou menos monitorados [como coçar uma coceira ou “gesticular para pensar” (Kita 2000) ao manipular um objeto imaginário] ou não (como se mexer), eles são exclusivamente focados e destinados a quem os está executando. Os objetos pessoais (por exemplo, óculos, joias) são considerados como um “eu estendido” e a interação com eles também foi codificada como movimentos focados no eu. Outros exemplos incluem mudanças no corpo, piscadas irregulares, bocejos e alguns movimentos de cabeça.

(2) Os movimentos focados no contexto [*(context-focused movements)*] são movimentos relacionais, pois estabelecem uma relação física ou cognitiva (orientação, atenção, vontade etc.). Incluem olhares e olhares, viradas de cabeça orientadas (para atenção direcionada) e movimentos orientados para a ação (mover-se em direção a algo, pegar algo). Esses movimentos têm uma função episódica de saber o que, onde e como as coisas estão, ou o que, onde e como a pessoa está em relação a outras pessoas ou coisas. Outros exemplos incluem: tensão das pernas em preparação para se levantar, escaneamento e rastreamento com a cabeça e ações deliberadas de obtenção de atenção.

(3) Os movimentos focados na comunicação [*(communication-focused movements)*] são movimentos de representação, que têm uma natureza simbólica e social. Eles são destinados a serem interpretados por outra pessoa. Geralmente caracterizados pela copresença do olhar, eles incluem, por exemplo, bocejos intencionais para comunicar tédio, sorrisos para comunicar concordância e sobrancelhas levantadas para expressar surpresa¹¹ (Evola & Skubitsz, 2019, p. 463, tradução nossa).

¹¹Em inglês, lê-se: “(1) *Self-focused movements* are physical movements that are meant for the self, having no relation or representation for the outside world. They are essentially biological self-adaptors. Whether these gestures are more

As participantes nas trilhas eram Liliana (identificada como *LI*) e Natalia (identificada como *NA*). As trilhas (com *LI_* e *NA_* sempre no início) e anotações foram:

- *head/face*: *mu_eyes_brows_head_function*; *mu_face_head_function*;
- *upper body* (superior do corpo): *mu_hand_right_function*; *mu_hand_left_function*; *mu_hands_both_function*; *mu_arm_left_function*; *mu_arm_right_function*; *mu_arms_both_function*; *mu_torso_fwrdr_function*; *mu_ub_all_function*;
- *lower body* (inferior do corpo): *mu_lb_all_function*.

Trilhas ao nível dos ombros (*mu_shoulder_left*, *mu_shoulder_right* e *mu_shoulder_both*) não foram utilizadas. Tal como o grupo de anotações 2, as trilhas mais anotadas neste grupo foram as trilhas das mãos. No ELAN (2023), elas são trilhas-filhas das trilhas-mães descritivas de unidades de movimento.

6.5 Observações

O *Inter-rate agrément*: é necessário para esta pesquisa? Quando anotamos todos os movimentos cinéticos, sem o foco numa parte específica do corpo, precisamos de mais de um anotador para a composição final e completa da anotação. No entanto, para este estudo, não foi possível anotar todos os movimentos (*versus* não-movimentos), dado que foi conduzido somente pela autora desta pesquisa, sem a partilha com outros pesquisadores. Dito isto, como saber previamente para qual parte do corpo olhar, bem como quais seriam suas justificativas? Tendo em

or less monitored [like scratching an itch or “gesturing-for-thinking” (Kita 2000) while manipulating an imaginary object] or not (like fidgeting), they are solely focused on and destined for who is performing them. Personal objects (e.g., glasses, jewelry) are considered as an “extended-self” and interaction with these also were coded as self-focused movements. Other examples include body shifts, irregular blinking, yawning, and some head tosses.

(2) *Context-focused movements* are relational movements, in that they establish a physical or cognitive relation (orientation, attention, volition, etc.). These include glances and gazes, orientational head-turns (for directed attention), and action-oriented movements (moving towards something, picking something up). These movements have an epistemic function of knowing what, where, how things are, or what, where, how one is with respect to other people or things. Other examples include: leg tension in preparation to get up, scanning and tracking with the head, and deliberate attention-gaining actions.

(3) *Communication-focused movements* are representational movements, which have a symbolic and social nature. These are destined to be interpreted by another person. Often characterized by gaze co-presence, these include, for example, intentional yawning to communicate boredom, smiling to communicate agreement, and raised eyebrows to express surprise (Evola e Skubitsz, 2019, p.463).

vista as limitações deste estudo individual, principalmente da inviabilidade de anotar todos os movimentos, é imprescindível fazer uma escolha, um recorte de quais partes do corpo são relevantes para este estudo em particular.

Diante disso, o primeiro passo foi registrar as percepções logo após o fim de cada oficina. O segundo passo foi assistir aos registros em vídeo, ainda fora do *software* ELAN (2023) e anotar os movimentos mais recorrentes das participantes Liliana e Christina, de forma livre (em um caderno), juntamente com as marcações no tempo. O terceiro passo foi anotar no *MotionNotes* (2021) e no ELAN (2023) as mídias correspondentes às unidades de movimento recorrentes observadas e descritas previamente. Finalmente, a última etapa foi sistematizar as anotações e analisá-las.

7 Análise de dados

7.1 Trajetórias

O *MotionNotes* nos permite ter uma visão mais geral e maximizada da situação. Uma vez que, com o *MotionNotes*, é possível desenhar sobre o vídeo, isso nos permite visualizar os deslocamentos percorridos pelo espaço e suas variações. Neste excerto, olhamos para as trajetórias dos dois corpos no espaço e, portanto, nesta análise, vemos outras partes do corpo além das mãos e do direcionamento do olhar. As análises pormenores do mesmo excerto foram feitas no ELAN, já que este *software* é voltado para anotações detalhadas de elementos semióticos e linguísticos.

Como vimos anteriormente, segundo Lausberg (2013), uma ação não gestual pode ser tanto *subjected-oriented* (orientada ao próprio sujeito), como *objected-oriented* (orientada a um objeto externo). Visto que Liliana exerce um movimento voltado para o corpo de Natalia (que é a facilitadora), entendemos que este é um movimento *object-oriented*, externo ao seu corpo, voltado para sua companheira de exercício e para o espaço de ação. Nesse sentido, tanto o corpo de Natalia quanto o espaço ao redor são seus objetos-alvo. Dado que os “(objetos-alvo (...) são tipicamente manipulados à frente do meio do corpo, o uso do espaço externo ao corpo é determinado pela localização do objeto-alvo” (Lausberg, 2013, p. 138).

A trajetória de Liliana é determinada pela localização de seu objeto-alvo, que é Natalia. Ela está marcada pela seta vermelha, enquanto Natalia está marcada pela seta amarela (Fig.1). Deslocam-se pelo espaço na mesma direção. A mão direita de Liliana está agarrada à mão esquerda de Natalia. O trecho mostrado posteriormente, nas Figuras 1 a 13, é o início do segmento 1 (02:47 - 03:48), que marca uma trajetória circular numa área delimitada do espaço e é composta por deslocamentos repetidos. Há 17 marcações dos movimentos de Liliana ao redor da *kinesfera* de Natalia, que percorre 5 voltas completas no sentido horário, repetidamente.

O círculo amarelo representa a posição de Natalia no espaço, que é marcada por várias rotações em 360 graus. A seta vermelha marca a trajetória circular de Liliana ao seu redor, numa translação. Assim como a Terra faz seu movimento de rotação e de translação ao redor do Sol, nessa relação, ambas têm papéis de Terra e Sol. A rotação de Natalia é conduzida pelo deslocamento de Liliana, pela força do puxar, uma ação, pois age sobre Natalia e muda as posições e direções do seu corpo no espaço, já que a ação “(...) é definida como um movimento corporal humano intencional (premeditado), um comportamento causado por um agente em uma situação particular, ‘alguma-coisa feita’, ‘a exercício de um poder ou força, como quando um corpo age sobre um outro’” (Lausberg, 2013, p. 147, tradução nossa).

7.2 Análises dos vídeos gravados durante as aulas da oficina

Das 20 horas e 28 minutos registrados, foi feito um recorte dos primeiros 10 minutos de 4 oficinas, ou seja: Oficina II, ocorrida no dia 02 de junho de 2023; Oficina III, realizada no dia 09 de junho de 2023; a Oficina VI, ocorrida no dia 07 de outubro de 2023; e a Oficina VIII, realizada no dia 20 de outubro de 2023.

O estudo I é uma amostra de movimentos contextuais e comunicacionais surgidos durante a oficina. O estudo II é um comparativo de dois movimentos classificados como *self-focused*, mas que cumprem as funções contextuais e comunicacionais nos últimos estudos. No excerto A, o movimento é classificado como *self-focused* e nos excertos B e C o mesmo movimento é classificado como contextual e como comunicacional.

7.3 Estudo I

O estudo I, do início das oficinas, corresponde aos primeiros 10 minutos da oficina II, realizada no dia 02 de junho de 2023. Esse trecho tem como participantes Liliana – identificada como *LI* na anotação feita com o ELAN – e Natalia, que é a facilitadora, indicada como *NA*. O segmento 1 corresponde aos primeiros 3 minutos e 48 segundos da primeira parte da oficina II, realizada em 02 de junho de 2023, que teve seu registro total em 11 minutos e 23 segundos de vídeo. A seguir, temos alguns *prints* de telas do *MotionNotes* para ilustrar nossas considerações:



Figura 1. Oficina II (02:47).



Figura 2. Oficina II (02:48).



Figura 3. Oficina II (02:49).



Figura 4. Oficina II (02:50).



Figura 5. Oficina II (02:53).



Figura 6. Oficina II(02:55).



Figura 7. Oficina II (02:57).



Figura 8. Oficina II (02:59).



Figura 9. Oficina II (03:02).

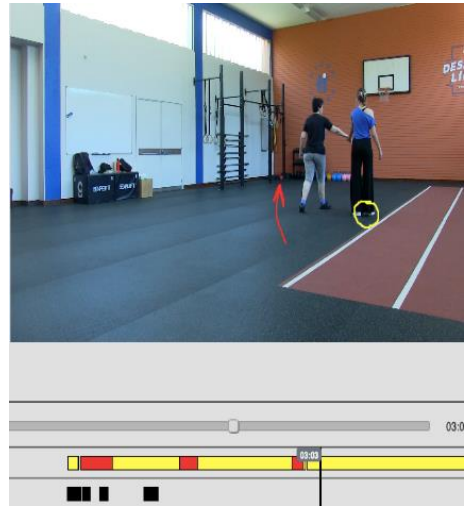


Figura 10. Oficina II (03:03).



Figura 11. Oficina II (03:05).



Figura 12. Oficina II (03:07).



Figura 13. Oficina II (03:09).

O foco de Liliana é Natalia, logo, ela age em sua direção. A força que Liliana exerce nela é das extremidades (braço e mão direita) para o tronco e o centro do próprio corpo. Ela executa uma pressão controlada, oposta de repente, como postula Laban, em seu livro *Domínio do Movimento*, de 1950. A posição de Liliana muda conforme age com essa força sobre Natalia, que também vai das extremidades da mesma (braço e mão esquerda) para o tronco e centro do seu corpo. Sua posição no espaço também modifica na medida em que ela se desloca, porque “(...) cada passo cria uma nova posição” (Laban, 1950) no espaço, e seu trajeto tem uma velocidade média, ou seja, “(...) a média que permitimos um movimento suceder o outro” (Laban, 1950), sem pausas.

7.3.1 Anotação no ELAN

O trecho em questão inicia-se em (02:47), e é marcado pelo início da trajetória que as duas pessoas das imagens percorrem numa região delimitada do espaço e marcada por unidades de movimento executadas com o braço direito (*mu_arm_right*) por Liliana (participante identificada como *LI* na anotação do ELAN) e por unidades de movimento executadas pelo braço esquerdo de Natalia (NA). O excerto, que vai até (03:48), foi assinado por movimentos com funções predominantemente contextuais (*context-focused movement at the upper body level*) e algumas comunicacionais (*communication-focused movement at the upper body level*) de Liliana (*LI*).



Figura 14. Oficina II (02:5000 – 02:51:6000)

A Figura 14 corresponde à anotação 1 da trilha (*LI_mu_eyes_brows_head*): unidade de movimento ao nível dos olhos e das sombrancelhas, voltada para o espaço e orientada aos elementos externos a si. O direcionamento do olhar para o espaço é a forma como Liliana estabelece

uma relação física e cognitiva com o meio a sua volta, que está, por sua vez, delineado pela posição dos dois corpos naquela parte do espaço.



Figura 15. Oficina II (02:51.600 – 02:54:500).



Figura 16. Oficina II (02:54.600 – 02:56:600).



Figura 17. Oficina II (02:56 – 02:57).



Figura 18. Oficina II (02:57 – 02:59).

As Figuras 15, 16, 17 e 18 correspondem às anotações 2, 3, 4 e 5 da mesma trilha de Liliana (*LI_mu_eye_brows_head*). São unidades de movimento também ao nível dos olhos e das sobrancelhas, voltadas para o espaço (*gaze_free*), orientadas aos elementos externos a si e, da

mesma forma que antes, Liliana estabelece uma relação física e cognitiva com o espaço. As unidades de movimento presentes nas Figuras acima têm função contextual (*context_focused_hf*).



Figura 19. Oficina II (02:59 – 03:01).

A Figura 19 corresponde à anotação 6 da mesma trilha de Liliana (*LI_mu_eye_brows_head*). É uma unidade de movimento também ao nível dos olhos e das sobrancelhas, mas agora voltadas para mim (*gaze_to_NA*) e, por isso, tem função comunicacional (*communication_focused_hf*).



Figura 20. Oficina II (03:01 – 03:02).

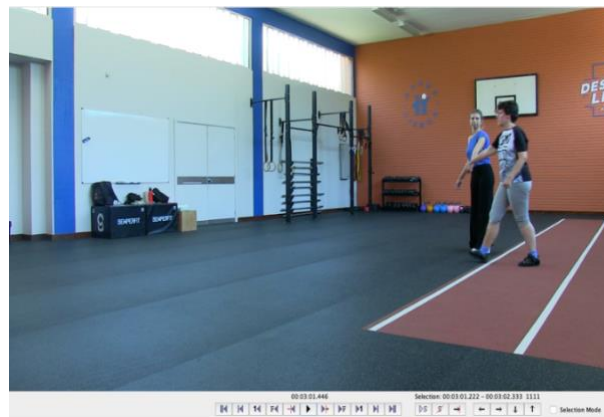


Figura 21. Oficina II (03:02:500 – 03:04).



Figura 22. Oficina II (03:04 – 03:06).

As Figuras 20, 21 e 22 correspondem às anotações 7, 8, 4 e 9 da mesma trilha de Liliana (*LI_mu_eye_brows_head*). São unidades de movimento também ao nível dos olhos e das sobrancelhas voltadas para o espaço (*gaze_free*), orientadas aos elementos externos a si e, da mesma forma que antes, Liliana estabelece uma relação física e cognitiva com o espaço. Essas unidades de movimento têm função contextual (*context_focused_hf*).



Figura 23. Oficina II (03:06 – 03:07:500).

A Figura 23 corresponde à anotação 6 da mesma trilha de Liliana (*LI_mu_eye_brows_head*). É uma unidade de movimento também ao nível dos olhos e das

sombrancelhas, mas agora voltadas para mim (*gaze_to_NA*) e, por isso, tem função comunicacional (*communication_focused_hf*).

Os resultados estatísticos fornecidos pelo ELAN (2023) estão representados na Tabela 5 abaixo:

Tabela 5
Dados estatísticos resultantes das anotações feitas no ELAN

Annotation	Occurrences	Frequency	Average Duration	Time Ratio	Latency
<i>communication_focused_hf</i>	3	0.01290394731 7484418	2.10366666666 6667	0.0271456038 4021472	114.358
<i>context_focused_hf</i>	20	0.08602631544 989613	3.6723	0.3159144382 2665355	104.358
<i>self_focused_hf</i>	1	0.00430131577 2494806	1.889	0.0081251854 94242688	102.358

7.4 Estudo II

O estudo II é composto por excertos (início, meio e fim das oficinas) divididos em contextos (1, 2, 3, 4 e 5), que correspondem aos primeiros 10 minutos da oficina III, realizada no dia 09 de junho de 2023. Essa oficina teve como participantes Liliana – identificada como *LI* na anotação feita com o ELAN – e Natalia – identificada como *NA* na anotação.

Neste estudo, comparamos uma mesma unidade de movimento (MU) que é executada em algumas das oficinas de Dança. Ela é classificada como MU porque a sua atividade motora muda do estático para o movimento, o que, segundo Lausberg (2013), chama de *activation* (ativação). Essa MU (nomeada como *MU LI_A*) tem a seguinte estrutura: deslizar ambas as mãos sobre as pernas, em fluxo contínuo e repetidamente, em duas direções, para cima e para baixo. O que nos interessa nessa análise é comparar as funções que essa MU pode cumprir a depender dos elementos que compõem a nossa interação: o espaço, os objetos, a atividade proposta, e a relação entre os corpos.

Tabela 6
Contextos e suas respectivas funções

<i>MU LI_A /</i> Contextos	Funções da MU
Contexto 1	<i>self-focused movement</i>
Contexto 2	
Contexto 3	
Contexto 4	<i>context-focused movement</i>
Contexto 5	<i>communication-focused movement</i>

7.4.1 Contexto 1

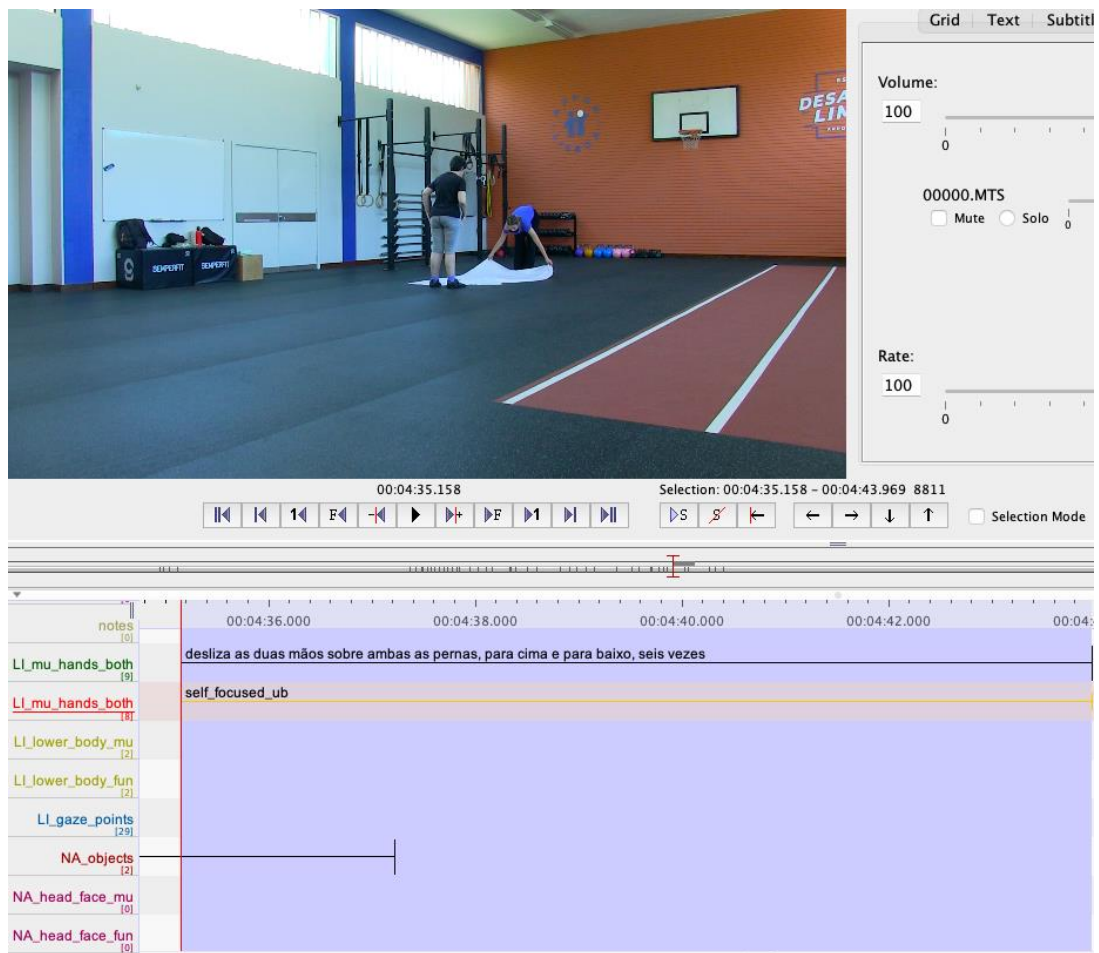


Figura 24. Oficina II (04:35)

O recorte acima corresponde aos primeiros 10 minutos da oficina II (02 de junho de 2023). Durante o **Intervalo 2** (04:17.500 - 04:24.500) e o **Intervalo 10** (04:35 - 04:44), ordens numéricas que se encaixam na sequência que veremos à frente, Liliana executa a unidade de movimento que nomeamos *LI_A* e foi anotado no ELAN da seguinte maneira:

intervalo 2 - (LI_mu_hands_both), desliza as mãos sobre ambas as pernas, para cima e para baixo, uma vez, (LI_mu_hands_both_function), classificado com a função movimento focado em si mesmo (*self-focused_ub*); **intervalo 10** - (LI_mu_hands_both), desliza as mãos sobre ambas as pernas, para cima e para baixo, seis vezes, (LI_mu_hands_both_function), classificado com a função movimento focado em si mesmo (*self-focused_ub*).

A MU tem o aspecto irregular na sua estrutura. Isso porque, como afirma Lausberg (2013), o valor irregular de uma estrutura é caracterizado por não ter uma estrutura de fases – *transport phase*, *complex phase*, e *retraction phase* – já que “(...) a parte do corpo não se move a um local específico para executar uma fase complexa, mas começa a se mover onde tem de ser” (Lausberg, 2013, p. 119, tradução nossa). A estrutura é definida do seguinte modo: “movimento sem uma estrutura de fase; trajetória com caminhos curtos em várias direções; praticamente nenhum deslocamento entre o início e o fim da unidade; potencialmente contínuo no tempo” (Lausberg, 2013, p. 118).

Além disso, a MU tem como foco o próprio corpo que, no caso de Liliana, são suas pernas. O movimento com o foco em si mesma parece oferecer-lhe estimulação motora e sensorial, com o objetivo de auto regular uma emoção que possivelmente ela sente durante aquele momento específico. Podemos dizer, então, que esse movimento é uma resposta aos estímulos externos presentes? A fim de compreender o que desencadeia esse movimento, é necessário analisar os elementos multimodais que antecedem ou que são simultâneos à MU. Tais elementos compõem a sequencialidade (Schegloff, 1974) e a simultaneidade da interação (Deppermann & Schmitt, 2007), conforme explicado na seção sobre os parâmetros para o TEA.

No **Intervalo 1** (04:15 - 04:21), Liliana olha para o tecido, enquanto caminha com Natalia em direção a ele, logo, tem uma função contextual. Na trilha (*LI_gaze_points*), a anotação (*gaze_to_object*) indica também que Liliana olha para o tecido, este tendo como função (*LI_eye_brows_head_function*), o próprio contexto (*context_focused_hf*). Em seguida, no **Intervalo 2** (04:17.500 - 04:24.500), Natalia (*NA_objects*) desloca o tecido no espaço (*hold_moving*). Então, no **Intervalo 3** (04:19.500 - 04:22.500), Liliana (*LI_mu_hands_both*) desliza as mãos sobre as pernas para cima e para baixo uma vez (*MU LI_A*), que cumpre a função (*LI_mu_hands_both_function*) de movimento focado em si mesmo (*self_focused_ub*).

Em sequência, no **Intervalo 4** (04:22.500 - 04:29), Liliana (*LI_gaze_points*), olha para o tecido (*gaze_to_object*; *LI_mu_eyes_brows_head*), tendo com foco o contexto (*LI_mu_eyes_brows_head_function*, *context_focused_hf*), enquanto Natalia desloca o tecido para outra parte do espaço (Intervalo 2, 04:17.500 - 04:24.500; *NA_objects*; *hold_moving*) e Liliana (*LI_objects*) agarra o tecido também, no **Intervalo 5** (04:23 - 04:29, *hold_moving*). Natalia, no **Intervalo 6** (04:25 - 04:37), continua deslocando o tecido (*NA_objects*; *hold_moving*), e Liliana

direcionando seu olhar para Natalia. No **Intervalo 7** (04:29 - 04:33; *LI_gaze_points; gaze_to_object*), Liliana assumindo uma função (*LI_mu_eyes_brows_head_function*) comunicacional (*communication_focused_hf*) e move o tecido junto com Natalia, no **Intervalo 8** (04:30 - 04:35; *LI_objects, hold_moving*). Depois, Natalia (*NA_mu_upper_body*), no **Intervalo 9** (04:33 - 04:36.500), inclina o tronco para baixo para colocar o tecido no chão, tendo como função (*NA_upper_body_function*) o contexto (*context_focused_ub*). Por último, no **intervalo 11** (04:36.600 - 04:45), Natalia (*NA_mu_upper_body*) abaixa o tronco em paralelo com o objeto-tecido para convidar Liliana a sentar-se sobre ele, cumprindo então uma função (*NA_mu_upper_body_function*) comunicacional (*communication_focused_ub*).

Desses movimentos descritos, os que ocorrem nos cinco primeiros intervalos (**Intervalo 1 - Intervalo 5**) antecedem a unidade de movimento do intervalo (04:35 - 04:44), em que Liliana desliza ambas as mãos sobre as pernas, para cima e para baixo, seis vezes, *MU LI_A* classificada com a função (*LI_mu_hands_both_function*) de *self-focused_ub*. Já os movimentos dos intervalos de (**Intervalo 6 - Intervalo 9**) ocorrem dentro do intervalo da *MU LI_A* e o movimento do último intervalo (**Intervalo 11**) acontece após a unidade de movimento *LI_A*. Desta forma, temos a ordem:

- **Intervalo 1** (04:15 - 04:21): Liliana olha para o objeto-tecido (foco no contexto);
- **Intervalo 2** (04:17.500 - 04:24.500): Natalia desloca o tecido pelo espaço;
- **Intervalo 3 (*MU LI_A*)** (04:19.500 - 04:22.500): Liliana desliza as mãos sobre as pernas, uma vez (foco em si);
- **Intervalo 4** (04:22.500 - 04:29): Liliana olha para o objeto-tecido (foco no contexto);
- **Intervalo 5** (04:23 - 04:29): Liliana desloca o tecido pelo espaço com Natalia;
- **Intervalo 6** (04:25 - 04:37): Liliana solta o tecido e Natalia o desloca sozinha;
- **Intervalo 7** (04:29 - 04:33): Liliana olha para Natalia (foco na comunicação com Natalia);
- **Intervalo 8:** (04:30 - 04:35) Liliana volta a segurar o objeto com Natalia;
- **Intervalo 9** (04:33 - 04:36.500): Natalia inclina o tronco para baixo e coloca o tecido no chão (foco no contexto);
- **Intervalo 10 (*MU LI_A*)** (04:35 - 04:44): desliza as mãos sobre ambas as pernas, para cima e para baixo, seis vezes (foco em si);

- **Intervalo 11** (04:36.600 - 04:45): Natalia abaixa o tronco em paralelo com o objeto-tecido (foco na comunicação com Liliana).

Pela sequência e simultaneidade dos movimentos, podemos perceber como essa interação entre Liliana e Natalia é coordenada entre ambas. O foco do estudo deste Contexto 1 é entender a causa que leva Liliana a executar a unidade de movimento *LI_A* do **Intervalos 2** (04:17.500 - 04:24.500) e do **Intervalo 10** (04:35 - 04:44), ambos com a função *self-focused movement*. Enquanto Liliana e Natalia vão em direção ao objeto-tecido, Liliana direciona o olhar para o objeto. Natalia segura o objeto e o desloca pelo espaço, enquanto Liliana ainda está olhando-o. Ainda quando Natalia desloca o objeto, Liliana executa a *MU LI_A* (**Intervalo 2**), em que desliza as mãos sobre as pernas, para cima e para baixo, uma vez (*self-focused movement*), e então direciona o seu olhar para o objeto novamente. A *MU LI_A* (*Intervalo 2*) parece responder às MUs anteriores de Natalia.

Liliana direciona a sua atenção para o objeto-tecido quando ambas estão próximas a ele. Dois segundos após Natalia segurar o objeto nas mãos, Liliana executa a *MU LI_A*, o que aparenta ser uma reação emocional à ação de Natalia de pegar o tecido, dado que Liliana pode suspeitar que Natalia irá propor alguma atividade com o objeto-alvo. É possível que esse contexto de ação com o tecido tenha desencadeado um conflito interno em Liliana, o que fez com que o seu estado psicossomático fosse alterado (Lausberg, 2013).

Liliana e Natalia deslocam o tecido no espaço, Liliana olha para o objeto e, em seguida, olha para Natalia. Ambas segurando o objeto, Natalia inclina o tronco para baixo, em direção ao chão. No final dessa última anotação, Liliana executa a *MU LI_A* (**Intervalo 10**), desliza as mãos sobre as pernas, para cima e para baixo, repetindo o movimento seis vezes. Natalia abaixa o tronco em paralelo com objeto-tecido, enquanto Liliana executa a *MU LI_A*.

Não sabemos qual a função dessa MU nesse contexto (que pode ser a de acalmar-se, melhorar sua concentração, etc.), porém, ao observar a MU na sequência exposta, vemos que a *MU LI_A* tem o papel de autorregular algum estado emocional gerado em Liliana pelas MUs de Natalia, unidades de movimento que também envolvem o espaço ocupado por Liliana e Natalia.

7.4.2 Contexto 2



Figura 25. Oficina III (01:48). **Figura 26.** Oficina III (01:49). **Figura 27.** Oficina III (01:50).



Figura 28. Oficina III (Intervalo 9, 02:27).



Figura 29. Oficina III (**Intervalo 9**, 02:28).

O excerto acima foi retirado dos primeiros 10 minutos da Oficina III, ocorrida em 09 de junho de 2023). Conforme apresentam as Figuras 27, 28 e 29, durante o **Intervalos 9** e o **Intervalo 10**, Liliana executa a *MU LI_A*. No **Intervalo 9** (02:26.500 - 02:29), Liliana (*LI_mu_hands_both*) executa novamente a *MU LI_A* – desliza as duas mãos sobre as pernas, duas vezes. No **Intervalo 10** (02:30 - 02:36:600), Liliana executa a *MU LI_A (self-focused_hf)*, mas só com as extremidades da direita do corpo – desliza a mão direita sobre a perna direita (*LI_mu_hand_right*), para cima e para baixo, três vezes.

Liliana (*LI_gaze_points*) olha para o tênis de Natalia enquanto ela o descalça, no **Intervalo 1** (02:05:600 - 02: 13), e (*LI_mu_eyes_brows_head*) olha para o objeto-bola (*context_focused_hf*) na mão de Natalia, no **Intervalo 2** (02:05.600 - 02:13). Natalia (*NA_mu_upper_body*) inclina-se para frente do tronco de Liliana (*mu_torso_fwr*), no **Intervalo 3** (02:09:500 - 02:14:500), tendo função comunicacional (*communication_focused_ub*). Natalia (*NA_gaze_points*) olha para os pés de Liliana, no **Intervalo 4** (02:11:500 - 02:15), e olha para o seu rosto diretamente (*gaze_to_LI*), no **Intervalo 5** (02:13 - 02:14).

Liliana (*LI_mu_hand_left*) leva a mão esquerda à sua testa e estende a mão direita, que segura a bola (*LI_mu_hand_right*), até a frente do meu tronco e retorna para o meio do seu corpo, no **Intervalo 6** (02:14 - 02:17) e (*LI_mu_hand_right*) estica a mão direita até a minha, aperta-a e

pega a bola, e retorna ao ponto inicial, no **Intervalo 7** (02:14 - 02:17), ao meio do seu tronco (*context_focused_hf*). Ainda com a mão direita (*LI_mu_hand_right*), Liliana estica a mão até a Natalia, aperta-a, pega a bola, e retorna ao ponto inicial, **Intervalo 8** (02:21 - 02:25). Em seguida, Liliana desempenha a *MU LI_A* duas vezes, no **Intervalo 9** (02:26.500 - 02:29). Por fim, Liliana (*LI_mu_hands_both*) executa a *MU LI_A* (*self-focused_hf*), mas só com as extremidades da direita do corpo – desliza a mão direita sobre a perna direita (*LI_mu_hand_right*), para cima e para baixo, três vezes, **Intervalo 10** (02:30 – 02:36:600).

7.4.3 Contexto 3



Figura 30. Oficina VI (Intervalo 10 – 08:28).

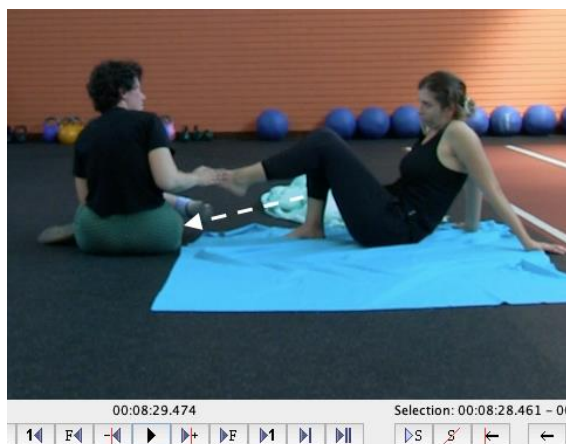


Figura 31. Oficina VI (Intervalo 10 – 08:29).

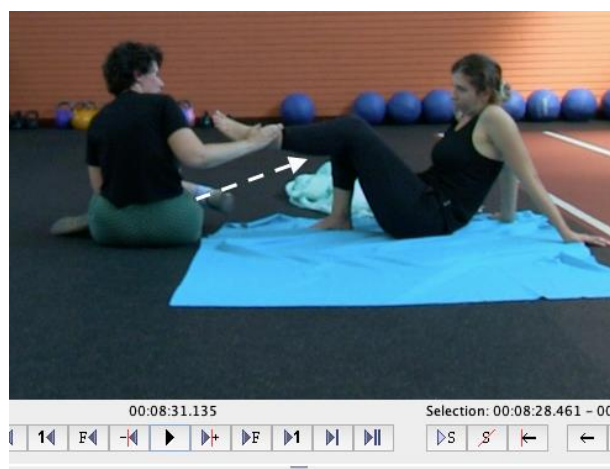


Figura 32. Oficina VI (Intervalo 10 – 08:31).

O segmento acima foi recortado dos primeiros 10 minutos da Oficina VI, realizada em (07 de outubro de 2023. Durante o **Intervalo 10** (08:28 - 08:38.500), como vemos na sequência acima, Liliana (*LI_mu_hand_right*) executa a mesma unidade de movimento *MU LI_A*, entretanto, em relação à Natalia, e não ao seu próprio corpo, como podemos ver na sequência de imagens. Liliana repete o movimento de deslizar a mão para cima e para baixo, quatro vezes.

No **Intervalo 1** (07:59 - 08:01) Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*) direciona o olhar para o rosto de Natalia (*comunicação_focused_hf*). No **Intervalo 2** (08:00 - 08:07), Natalia (*NA_mu_lower_body*) empurra a mão direita de Liliana com o seu pé esquerdo, repetidamente (*context_focused_lb*), em conjunto com o **Intervalo 3** (08:00 - 08:07), em que Liliana (*LI_mu_hand_right*) empurra o pé esquerdo de NA com a sua mão direita (*context-focused_hf*). No **Intervalo 4** (08:01.500 - 08:07), Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*) direciona o olhar para o pé esquerdo de Natalia (*context_focused_hf*) e, depois, no **Intervalo 5** (08:07 - 08:20.500), Liliana (*LI_mu_hand_right*) agarra o pé esquerdo de Natalia e move-o para frente e para trás, repetidamente (*context_focused_hf*), enquanto direciona o olhar para baixo (**Intervalo 6** - 08:07 - 08:16, *LI_mu_eyes_brows_head, context_focused_hf*).

No **intervalo 7**, Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*) direciona o olhar para o rosto de Natalia (*comunicação_focused_hf*) e, depois, para o pé esquerdo de Natalia, no **Intervalo 8** (08:18 - 08:20.500). Por último, Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*) direciona o olhar para o espaço (*context_focused_hf*), no **Intervalo 9** (08:20.500 - 08:28).

7.4.4 Contexto 4

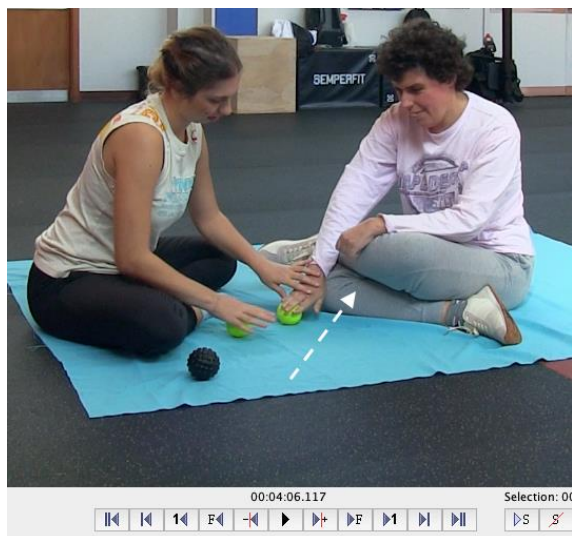
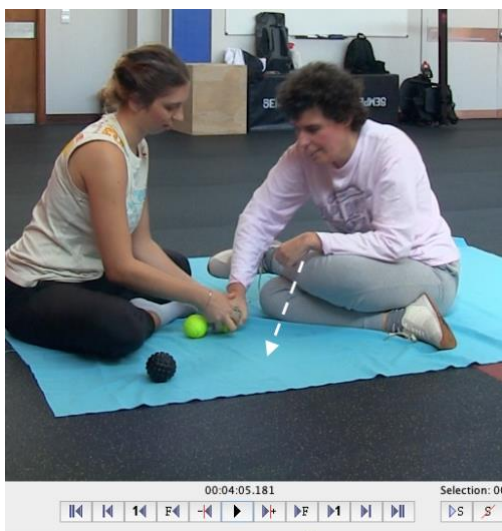


Figura 33. Oficina VIII (Intervalo 9 – 04:05). **Figura 34.** Oficina VIII (Intervalo 9 – 04:06).

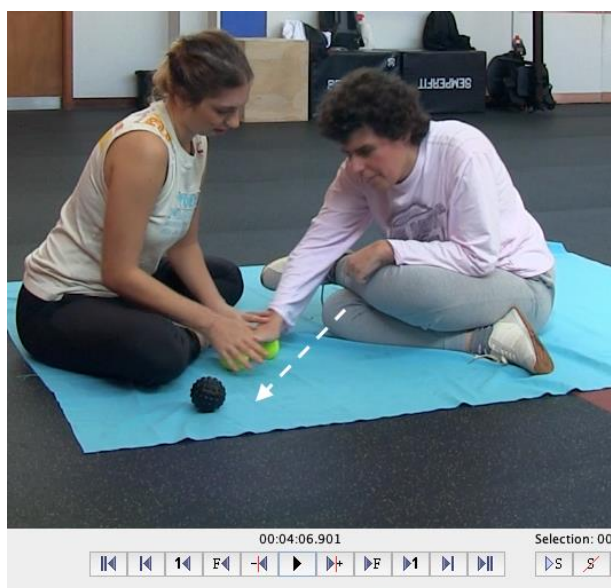


Figura 35. Oficina VIII (Intervalo 9 – 04:07).

O último segmento foi tirado da Oficina VIII, realizada em 20 de outubro de 2023. Liliana (*LI_mu_hand_right*) pega o objeto-bola e o desliza para cima e para baixo, seis vezes, durante o **Intervalo 9** (04:02 - 04:13), estabelecendo uma relação direta com o contexto da situação, e com o objeto-comum entre as duas partes.

No **Intervalo 1** (02:47 - 02:48), Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*), direciona o olhar para o rosto de Natalia (*communication_focused_hf*). No **Intervalo 2** (02:50.500 - 02:56), Liliana (*LI_mu_eyes_brows_head*) direciona o olhar para as mãos de Natalia (*context_focused_hf*) e, então, no **Intervalo 3** (02:56 - 03:21), puxa Natalia pelas duas mãos e faz um balanço para frente e para trás, repetidas vezes, o que configura uma relação com Natalia e, portanto, um movimento contextual (*context_focused_ub*).

Já no **Intervalo 4** (03:24 - 03:27.500), Liliana tira o sapato do pé esquerdo de Natalia (*LI_mu_hands_both, context_focused_ub*), em seguida, tira o sapato do pé direito dela, no **Intervalo 5** (03:27.500 - 03:31.500). No **Intervalo 6** (03:32.500 - 03:44.500), Liliana (*LI_mu_hands_both*) volta a puxar Natalia pelas duas mãos e fazer um balanço para frente e para trás, repetidamente (*context_focused_ub*), e, no **Intervalo 7** (03:53 - 04:01.500), Liliana o faz novamente. Em sequência, no **Intervalo 8** (04:01 - 04:13), Natalia (*NA_objects*) leva a bola de tênis até a mão de Liliana (*get_moving_obj_to_LI*). Por fim, no **Intervalo 10** (04:13 - 04:15.500), Natalia (*NA_objects*) tira o objeto-bola da mão de LI (*hold_moving*).

8 Resultados e discussão

A partir dos dados analisados no Estudo I, foi possível perceber que as relações físicas que Liliana estabelece com o espaço e com Natalia têm um número maior de ocorrência (*context_focused movement, 20 occurrences*), em comparação com os movimentos de Liliana em relação a si mesma (*self-focused movements: 3 occurrences*) e com os movimentos comunicacionais (*communication-focused movements: 1 occurrences*).

Do Estudo II, Contextos 1, 2, 3 e 4, ao comparar a mesma unidade de movimento, nomeada como *LI_A* em quatro contextos de quatro oficinas diferentes (Oficina II – 02 de junho de 2023; Oficina III – 09 de junho de 2023; Oficina VI – 07 de outubro de 2023 e Oficina VIII – 20 de outubro de 2023), compreendemos como uma mesma unidade de movimento, a depender das relações próximas ou não entre os corpos, e dos elementos materiais do espaço, pode cumprir mais do que uma função semiótica. Dado que, em junho, as oficinas eram iniciais e, portanto, espaços estranhos para Liliana, as recorrências da *MU LI_A* (deslizar as mãos sobre as pernas) tinham possivelmente a função de autorregular emoções conflituosas geradas por esse novo ambiente. Entretanto, em outubro do mesmo ano, as recorrências dessa mesma unidade de movimento

passaram a cumprir novos papéis, que tinham relação direta com o contexto, por isso, as MUs de Liliana eram focadas nos elementos externos.

Conclusão

Com os referenciais teóricos desta pesquisa, que atravessam os estudos da Linguística, da Semiótica, da Antropologia, do Autismo e Dança, tivemos um olhar abrangente sobre os dados coletados. Dos estudos na área de Dança, traçamos outros caminhos para além dos trajetos tradicionais dentro do campo de estudo do Autismo, que nos trouxeram uma visão menos *sobre* o outro e mais *com* o outro. Sob esse ângulo, surgiram questionamentos sobre quais dinâmicas construir em encontros de improvisação em Dança que pudessem revelar as competências sociais de uma pessoa autista; quais eram os movimentos mais recorrentes e, por fim, que transformações o espaço da Dança poderia proporcionar para o sujeito autista.

Ao longo do processo, inúmeras reflexões surgiram acerca do papel da comunicação e do papel da Dança e quais cruzamentos poderiam ou não acontecer entre ambas. Seria a Dança um espaço potente para estudar a comunicação não verbal do indivíduo autista? A dança-contato poderia fazer emergir outras sociabilidades no autismo? Quais avanços teríamos e quais benefícios o sujeito autista poderia receber?

Obviamente, responder a essas questões em um processo curto de tempo não é possível, porém, com essa investigação, obtivemos *insights* valiosos acerca dos movimentos *self* e dos movimentos contextuais, já que, em muitos estudos sobre o Autismo, principalmente sob o ponto de vista clínico, as ações executadas pelo autista são consideradas ações fora do mundo externo (por isso, a expressão conhecida como “mundo autista”).

Em resposta a tais estudos, sem, de forma alguma tirá-los a sua devida importância e impacto para as pesquisas científicas, pretendemos, com o estudo realizado neste mestrado, investigar as ações corporais que excedem os limites impostos pelas sociabilidades neurotípicas humanas e, ao contrário, jogar luz sobre as potencialidades interacionais dos adultos autistas não verbais em práticas de dança-contato.

Referências bibliográficas

- Bertelsen, N., Landi, I., Bethlehem, R. A. I., Seidlitz, J., Busuoli, E. M., Mandelli, V., ..., Lombardo, M. V. 2021, *Subtipos de comportamento social-comunicativo e repetitivo restrito do transtorno do espectro do autismo e exibem diferentes circuitos neurais*. *Biologia das Comunicações*, vol. 4, no. 574. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s42003-021-02015-2>. Acesso em: 10 mai. 2024.
- Bleuler, E. (1951). Pensamento autista. Em D. Rapaport, *Organização e patologia do pensamento: fontes selecionadas* (pp. 399–437). Imprensa da Universidade de Columbia. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/10584-020>. Acesso em: 10 mai. 2024.
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*, (Nice, R. Trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Camurri, A., Mazzarino, B., Ricchetti, M., Timmers, R., & Volpe, G. (2004). Multimodal analysis of expressive gestures in music and dance performances. In A. Camurri & G. Volpe (Eds.), *International gesture workshop: Gesture-based communication in human-computer interaction* (pp. 20–39). Berlin: Springer.
- CRUZ, F. M. Elementos para uma análise multimodal interação: um exemplo de correlação linguístico-gestual no autismo. IN GONÇALVES-SEGUNDO, P. R.; MODOLO, A. D. R.; SOUSA, D. R. de; FERREIRA, F. M.; COAN, G. I.; BRITTO-COSTA, L. F. (org.) *Texto, discurso e multimodalidade: perspectivas atuais*. São Paulo: Editora Paulistana. 2017, pp.158-179. ISBN 978-85-99829-92-9. Acessível em: <http://eped.fflch.usp.br/> (PDF) *Elementos para uma análise multimodal da interação: um exemplo de correlação linguístico-gestual no autismo*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/314175942_Elementos_para_uma_analise_multimodal_da_interacao_um_exemplo_de_correlacao_linguistico-gestual_no_autismo [accessed May 09 2024].
- CRUZ, Fernanda Miranda da. Documentação e investigação multimodal de interações envolvendo crianças com autismo: corpo, linguagem e mundo material. São Leopoldo, Revista Calidoscópico, v. 16, n. 2, p. 179-193, 2018.
- Danto, C. A. (1986). *The End of Art*. In: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press. New York.
- DELEUZE, GUATARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: editora 34, 1997.
- DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

- Deppermann, Arnulf, & Schmitt, Reinhold (2007). Koordination. Zur Bründung eines neuen Forschungsgegenstandes. In R. Schmitt (ed.), *Koordination. Studien zur multimodal Interaktion* (pp. 15-54). Tübingen: Gunter Narr Verlag
- DINDAR Katja; KORAKIANGAS Terhi; AARNO Laitila; KÄRNÄ Eija. An interactional “live eye tracking” study in autism spectrum disorder: combining qualitative and quantitative approaches in the study of gaze. *London, Qualitative research in psychology*, v. 14, n. 3, p. 239-65, 2017.
- Duranti, A. (2016, July). Eyeing each other: Visual access during jazz concerts. In *Talk presented at the 7th conference of the International Society of Gesture Studies (ISGS 2016)*. Paris: Gesture—Creativity—Multimodality.
- Ekman, P., & Friesen, W. V. (1969). The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding. *Semiotica*, 1, 49–98.
- ELAN (2023) <https://archive.mpi.nl/tla/elan>
- Elinor Ochs (2015). Corporeal Reflexivity and Autism.
- Enfield, J.N, 2011. Elements of Formulation. In: *Embodied Interaction, Language and Body in the Material World*. Cambridge University Press. New York.
- Evola & Skubisz (2019). Coordinated Collaboration and Nonverbal Social Interaction: A Formal and Functional Analysis of Gaze, Gestures, and Other Body Movements in a Contemporary Dance Improvisation. *Data and material*: <https://osf.io/hfxbn/>
- Evola V, Skubisz J, Fernandes C 2017, ‘The role of eye gaze and body movements in turn-taking during a contemporary dance improvisation’, *Proceedings from the 3rd European Symposium on Multimodal Communication*, Dublin, pp. 24-31.
- Evola, V., Fernandes, C., Ribeiro, C. (2023). *Dance Data, Cognition, and Multimodal Communication*. Routledge.
- Fein, E; Rios, C 2019 (Orgs). *Autismo em tradução, uma conversa intercultural sobre condições do espectro autista*. Tradução por João Sette Camara, Maria Rosa Pereira. Papéis Selvagens. Rio de Janeiro.
- Freedman, N., & Bucci, W. (1981). On kinetic filtering in associative monologue. *Semiotica*, 34(3/4), 225-249.
- Freeth M, Morgan EJ. 2023 I see you, you see me: the impact of social presence on social interaction processes in autistic and non-autistic people. *Phil. Trans. R. Soc. B* 378: 20210479. <https://doi.org/10.1098/rstb.2021.0479>
- Freeth M, Morgan EJ. I see you, you see me: the impact of social presence on social interaction processes in autistic and non-autistic people. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*. 2023 Apr

24;378(1875):20210479. doi: 10.1098/rstb.2021.0479. Epub 2023 Mar 6. PMID: 36871584; PMCID: PMC9985964.

Geschwind, Daniel H., and Pat Levitt
2007 Autism Spectrum Disorders: Developmental Disconnection Syndromes. *Current Opinions in Neurobiology* 17(1): 103–111

Goodwin, Streeck, Lebaron (eds) (2011). *Embodied Interaction, Language and Body in the Material World*. Cambridge University Press. New York.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Blackwell Publishers.

Heidegger, M. (2007). A pergunta pela técnica. *Scienle Studia*, 5(3), 375-398

Hopper, P. (1988). Emergent grammar and the a priori grammar postulate. In D. Tannen (Ed.), *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding* (pp. 103- 120). Norwood: Ablex.

Jung, C. G. *Studies in word-association*. New York. Wood, 1919. Pp. ix + 575

Kant, I *Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer and Allen Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. (Original publication date 1787)

Kant, I. (1951). *Critique of Judgment*, Translated by J. H. Bernard, New York: Hafner Publishing. (Original publication date 1892)

Kendon, A. (2015). Gesture and sign: Utterance uses of visible bodily action. In K. Allen (Ed.), *The Routledge handbook of linguistics* (pp. 33–46). London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Kimmel, M. (2009). Intersubjectivity at close quarters: How dancers of Tango Argentino use imagery for interaction and improvisation. *Cognitive Semiotics*, 4(1), 76–124.

Kita, S. (2000). How representational gestures help speaking. In David. McNeill (Ed.), *Language and gesture: Language culture and cognition* (pp. 162–185). Cambridge: Cambridge University Press.

Kochelman, P. 2006. Residence in the world: Affordances, instruments, actions, roles, and identities. *Semiotica* 162 (1-4), pp. 19-71

KORKIAKANGAS, Terhi; RAE, John. The interactional use of eye-gaze in children with autism spectrum disorders. *Interaction Studies*, v. 15, n. 2, p. 233-259, 2014.

Krout, M. H. (1935). Autistic gestures: An experimental study in symbolic movement. *Psychological Monographs*, 46(4), 1–126. <https://psycnet.apa.org/record/2011-15695-001>

- Lausberg, H. (2013). *Understanding Body Movement*. Berlin, Germany: Peter Lang Verlag. Retrieved May 9, 2024, from 10.3726/978-3-653-04208-5
- Lausberg, Hedda. (2013). Understanding body movements: A guide to empirical research on nonverbal behavior: with an introduction to the NEUROGES coding system (pp. 113–168). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Lausberg, H., & Sloetjes, H. (2009). Coding gestural behavior with the NEUROGES-ELAN system. *Behavior Research Methods*, 41(3), 841–849.
- Lai, M. C., Lombardo, M., Baron-Cohen, S. Autism. (2014). *The Lancet*, 383 (1), 896-910.
- Lorenza Mondada (2006). Video Recording as the reflexive preservation and configuration of phenomenal features for analysis Ochs, E., Solomon, O., & Sterponi, L. (2005). Limitations and transformations of habitus in Child-Directed Communication. *Discourse Studies*, 7(4-5), 547-583. <https://doi.org/10.1177/1461445605054406>
- Loupe, L. 2012. Poética da Dança Contemporânea. Orfeu Negro. Tradução Rute Costa.
- Lyotard, J. F. (1986). “Algo como comunicação...sem comunicação”. In: O Inumano, considerações sobre o tempo. Polity Press.
- Lyotard, J.F (1988). The Inhuman, Reflections on time. Translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Polity Press.
- McNeill, David (1985). So you think gestures are nonverbal? *Psychological Review*, 93 (3), 350-371
- Miranda da Cruz, F., & Zanoni Andreatto , N. (2020). Um estudo exploratório da notação de gestos em interações com crianças autistas. *Papéis: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Estudos De Linguagens - UFMS* , 24(47), 81-102. Recuperado de <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/9380>
- Mondada, L 2006. Video Recording as the Reflexive Preservation and Configuration of Phenomenal In: Knoblauch, H., Raab, J., Soeffner, H.-G., Schnettler, B. (eds.). *Video Analysis*. Bern: Lang, 2006.
- Monnier (1998) https://www.mathildemonnier.com/fr/creations/bruit_blanc
- Monnier, M *Bruit blanc* 1998, documentary, Jean-marc urrea and Leslie f. Grunberg. Conception by Mathilde monnier and valérie urréa.
- Motion Notes (2022) <https://motion-notes.di.fct.unl.pt/#>

- Neill, D (1994) *Hand and mind: what gestures reveal about thought*. University of Chicago. Chicago. [Leonardo](#), Vol. 27, No. 4 (1994)
- Norbury, C. F., Brock, J., Cragg, L., Einav, S., Griffiths, H., & Nation, K. (2009). Eye-movement patterns are associated with communicative competence in autistic spectrum disorders. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 50(7), 834-842. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.2009.02073.x>
- Ochs, E; Solomon, Olga. Autistic Sociality. *ETHOS Journal of the Society for Psychological Anthropology*, v. 38, n. 1, p. 69-92, 2010.
- Pierce
- Logic as Semiotic: The Theory of Signs (Peirce, 1955)
- Rios, Clarice. “Nada sobre nós, sem nós”? O corpo na construção do autista como sujeito social e político. *Rio de Janeiro, Sexualidad, Salud y Sociedad*, n. 25, p. 212-230, 2017.
- Rose V, Trembath D, Keen D, Paynter J. The proportion of minimally verbal children with autism spectrum disorder in a community-based early intervention programme. *J Intellect Disabil Res*. 2016;60(Special Issue: Autism Spectrum Disorder):464–477. doi: 10.1111/jir.12284. [[PubMed](#)] [[CrossRef](#)] [[Google Scholar](#)] <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism-spectrum-disorders>
- Schegloff, Emanuel. A Simple Systematic for the Organisation of Turn Taking in Conversation. *Language*, Vol. 50, No. 4, Part 1 (Dec., 1974), pp. 696-735 DOI: 10.2307/412243
- Ssymanski, J, S. Aktivität und Ruhe beiden Menschen. *Zeit. F. angew. Psycholo.*, 1922, 20, 152-222.
- VIANA, Ana Maria. 2015. *Dança e autismo: espaços de encontro*. Unicamp.
- VIANA, Ana Maria. 2021. *Tearte: poéticas do encontro em dança e autismo*. Appris, Curitiba.
- Whipple, G.M. *Manual of mental and physical tests*. Baltimore: Warwick and York, 1910. Pp. Xix + 534.
- Wilson, Margaret (2002). Six views of embodied cognition. *Psychonomic Bulletin and Review*, 9, 625-636.
- Wuerth J, ed. 1797. In: *The Cambridge Kant Lexicon*. Cambridge University Press; 2021:680-695.

Lista de Figuras

Figura 1 – Oficina II (02:47)	50
Figura 2 – Oficina II (02:48)	50
Figura 3 – Oficina II (02:49)	50
Figura 4 – Oficina II (02:50)	50
Figura 5 – Oficina II (02:53)	50
Figura 6 – Oficina II (02:55)	50
Figura 7 – Oficina II (02:57)	51
Figura 8 – Oficina II (02:59)	51
Figura 9 – Oficina II (03:02)	51
Figura 10 – Oficina II (03:03)	51
Figura 11 – Oficina II (03:05)	51
Figura 12 – Oficina II (03:07)	51
Figura 13 – Oficina II (03:09)	52
Figura 14 – Oficina II (02:5000 – 02:51:6000)	53
Figura 15 – Oficina II (02:51.600 – 02:54:500)	53
Figura 16 – Oficina II (02:54.600 – 02:56:600)	53
Figura 17 – Oficina II (02:56 – 02:57)	54
Figura 18 – Oficina II (02:57 – 02:59)	54
Figura 19 – Oficina II (02:59 – 03:01)	54
Figura 20 – Oficina II (03:01 – 03:02)	55
Figura 21 – Oficina II (03:02:5000 – 03:04)	55
Figura 22 – Oficina II (03:04 – 03:06)	55
Figura 23 – Oficina II (03:06 – 03:07:500)	56
Figura 24 – Oficina II (04:35)	58
Figura 25 – Oficina III (01:48)	62
Figura 26 – Oficina III (01:49)	62
Figura 27 – Oficina III (01:50)	62

Figura 28 – Oficina III (Intervalo 9, 02:27)	63
Figura 29 – Oficina III (Intervalo 9, 02:28)	63
Figura 30 – Oficina VI (Intervalo 10 – 08:28)	64
Figura 31 – Oficina VI (Intervalo 10 – 08:29)	64
Figura 32 – Oficina VI (Intervalo 10 – 08:31)	64
Figura 33 – Oficina VII (Intervalo 9 – 04:05)	66
Figura 34 – Oficina VIII (Intervalo 9 – 04:06)	66
Figura 35 – Oficina VIII (Intervalo 9 – 04:07)	66

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Algorithm for Enhancing Autistic Sociality	16
Tabela 2 – Observações para cada participante do Grupo 1	36
Tabela 3 – Observações para cada participante do Grupo 2	65-37
Tabela 4 – Short Definitions of the Activation Values	45
Tabela 5 – Dados estatísticos resultantes das anotações feitas no ELAN	56
Tabela 6 – Contextos e suas respectivas funções	57

APÊNDICE A – DESCRIÇÃO DAS OFICINAS

As oficinas foram inspiradas no trabalho de Ana Maria Fernandes¹².

1) Oficina I: 26 de maio de 2023

Primeira parte: Perceber o espaço e o outro

- Música: sim (todos os ritmos)
- Etapas:
 - i. Andar em círculos pelo espaço;
 - ii. Andar em linhas retas;
 - iii. Andar em diagonais.
- Observações: guiar individualmente ou em duo, alternando a ordem das sequências de ritmos (médio – rápido – lento; lento – médio – rápido; rápido – médio – lento; lento – rápido – médio).

Segunda parte: Trabalho sob forma de duo (os outros observam)

- Música: sim (todos os ritmos)
- Objetivos:
 - i. Proporcionar pequenos encontros;
 - ii. Criar um espaço-comum a partir dos deslocamentos em duo;
 - iii. Criar danças a partir desses deslocamentos.

¹²Descritas em sua tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação na UNICAMP e ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Espetáculo na Universidade de Rennes 2, França.

- Etapas:
 - i. Deslocar-se pelo espaço primeiro sem contato;
 - ii. No deslocamento, alterar os ritmos, direções e sentidos;
 - iii. Convidar outra pessoa para o deslocamento e sugerir o toque.
- Observações: jogar com a kinesfera da outra pessoa, porém sem adentrar muito o seu espaço, somente se lhe for sugerido ou se for aceito o convite.

Terceira parte: Sobre o tecido – toque, peso, respiração, partilha e encontros

- Música: sim (todos os ritmos);
- Objetivos:
 - i. Praticar a relação triangular da atenção conjunta – indivíduo 1 – tecido – indivíduo 2;
 - ii. Disponibilizar os corpos para outros movimentos, outros planos com relação ao espaço; (baixo – médio – alto), outros tônus musculares e novas maneiras de usar as articulações.
- Etapas:
 - i. Cada participante segura uma ponta do tecido;
 - ii. Brincamos de balançar o tecido cima-baixo e laterais;
 - iii. Deslocamo-nos pelo espaço em todos os ritmos, alternando também sentidos e direções;
 - iv. Deslocamo-nos pelo espaço lançando o tecido para a outra pessoa.

2) Oficina II: 02 de junho de 2023

Primeira parte: Tecido-peso no chão e deslocamento pelo espaço

- Música: Não
- Objetivos:
 - i. Relaxar o corpo sobre o tecido e conscientizar-se do toque do corpo com o chão;
 - ii. Abrir o olhar para o espaço e para lugar do seu corpo no espaço;

- iii. Proporcionar a comunicação com a mediação de um objeto.
- Etapas:
 - i. Começar andando pela pelo espaço;
 - ii. Tecidos no chão;
 - Propor que deitem-se ou sentem-se sobre o tecido. Em seguida, puxo-os e deslocos pelo espaço;
 - Quando sentir que a pessoa abandona o peso do seu corpo no chão, mudar de posição e balançar o seu corpo.
- Observação: Prevaler a qualidade de relaxamento da pessoa.

Segunda parte: Tecido parado no chão/contato

- Prática: Duo em torno do contato e da respiração. Relaxamento do tônus – dar e receber o peso da outra pessoa;
- Música: Não;
- Objetivos:
 - i. Permitir o abandono do peso do corpo sobre o corpo da outra pessoa, enfatizando a respiração;
 - ii. Desenvolver a qualidade da escuta.
- Etapas:
 - i. Propor à pessoa que se sente. Sentar-se também, apoiando sua coluna na coluna da outra pessoa, ainda sem abandonar o peso. Tentar sentir a respiração da outra pessoa por meio desse ponto de contato. Aos poucos, aumentar a amplitude de sua respiração, procurando respirar junto à outra pessoa;
 - ii. Abandonar o peso de sua cabeça e, se possível, de sua coluna sobre a coluna da outra pessoa.

3) Oficina III: 09 de junho de 2023

Primeira parte: Deslocamento pelo espaço com um ponto de contato (7 min)

- Música: Sim;
- Objetivos:
 - i. Proporcionar a percepção do toque;
 - ii. Praticar os papéis de ativo e passivo na relação;
 - iii. Explorar novas possibilidades de uso do espaço.
- Etapas:
 - i. Percorrer a sala com um ponto de contato. Variar a pulsação dos deslocamentos e inserir pausas;
 - ii. Percorrer o espaço individualmente sem contato e com variações de ritmo, sentido e direção;
 - iii. Alternar entre guiar e ser guiada.
- Observações:
 - i. Manter a escuta ativa;
 - ii. Permitir-se ser guiada e disponível a acompanhar outras pulsações.

Segunda parte: Dança livre (8 min)

- Prática: Improvisação com os tecidos;
- Música: Sim/Ritmo médio;
- Etapas:
 - i. Uma pessoa de cada lado segura as pontas do tecido. Improvisamos com a música Wave Deslocamo-nos em diferentes pulsações, ritmos e direções. Exemplos: Balançar o lenço, atirar o lenço à outra pessoa, criando um movimento no ar (2 min);
 - ii. Ainda com o tecido em duo, dançamos Magical Rainforest, colocando o tecido acima de nós. Variar as pulsações e inserir pausas (2 min);
 - iii. Dançamos agora a música Batismo (3 min);
 - iv. Improvisamos com a música Abduzidos ou Respirando. Colocamos o tecido no chão e deitamo-nos sobre ele. Com os pés levantamos o segundo tecido, jogando para cima para diferentes direções e com ritmos diversos. Inserir pausas (1 min).
- Observações: se não quiserem o tecido, improvisar sem ele.

Terceira parte: Massagem com a bola de tênis (3-5 min)

- Música: Não;
- Objetivos:
 - i. Relaxar as tensões musculares;
 - ii. Acalmar a respiração.
- Etapas:
 - i. Massagear os pés (parte superior, inferior, laterais);
 - ii. Massagear todas as regiões do corpo (do tornozelo à cabeça);
 - iii. Propor que a pessoa faça-lhe massagem também.

Quarta parte: Massagem final (1 min)

- Música: Não;
- Prática: passar as mãos levemente por todas as regiões do corpo;
- Objetivos:
 - i. Relaxar as tensões musculares;
 - ii. Acalmar a respiração.

4) Oficina IV: 16 de junho de 2023

Primeira parte: Massagem com a bola de tênis (5 min)

- Música: Não;
- Objetivos:
 - i. Relaxar as tensões musculares;
 - ii. Acalmar a respiração.
- Etapas:
 - i. Massagear os pés (parte superior, inferior, laterais) e sugerir que seja com os pés descalços;
 - ii. Massagear todas as regiões do corpo (do tornozelo à cabeça);
- Observações: Desta vez, não propor que faça-lhe massagem também.

Segunda parte: Deslocamento sobre o tecido (5 min)

- Música: Sim/Ritmo médio;
- Objetivos: Relaxar o tônus muscular através do abandono do peso;
- Etapas:
 - i. Propor que sentem-se/deitem-se no tecido;
 - ii. Propor que abandonem o peso do seu corpo no tecido;
 - iii. Em seguida ao abandono do peso, deslocá-los pelo espaço. Variar ritmos, sentidos e direções.

5) Oficina V: 29 de setembro de 2023

Primeira parte: Massagem com a bola de tênis (5 min)

- Música: Não;
- Prática: Massagear todas as regiões do corpo (dos pés à cabeça);
- Objetivos:
 - i. Relaxar as tensões musculares;
 - ii. Acalmar a respiração.

Segunda parte: Contato com tecido parado no chão (7-10 min)

- Música: Não;
- Prática: Duo em torno do contato e da respiração. Dar e receber o peso da outra pessoa;
- Objetivos:
 - i. Relaxar o tônus muscular;
 - ii. Desenvolver o toque e o contato.
- Etapas:
 - i. Propor à pessoa que se sente. Sentar-se também e entrar em contato com a coluna. Conectar a respiração;
 - ii. Abandonar o peso da cabeça, mantendo o contato com a coluna (ainda sem abandonar o peso desta).
- Observações: Se o contato não for possível, propor contatos menores, enfatizando sempre a respiração. Exemplo: colocar a mão na coluna da pessoa.

Terceira parte: Dança livre com o tecido (10-15 min)

- Música: Sim;
- Objetivos: Desenvolver a consciência do peso de si e do outro, da força e da relação material com o espaço.
- Etapas:
 - i. Sentadas, cada pessoa com uma ponta do tecido, brincamos de puxar e ser puxada, como uma espécie de gangorra. Músicas: Batismo (3 min 10 seg) e Temple (2 min 09 seg);
 - ii. No plano alto, cada pessoa com uma ponta do tecido, brincamos de puxar e ser puxada, deslocando-nos pelo espaço. Músicas: Do Mangue à Manga (5 min) e El Nogal des Las Pampas (1 min e 30 seg).

Quarta parte: Chão. Impressões do corpo no espaço (5 min)

- Música: Sim;
- Objetivos:
 - i. Propiciar a visão material da marca de seu corpo no chão;
 - ii. Proporcionar uma maior percepção do contato do corpo com o chão;
 - iii. Relaxar os músculos com a bola de tênis.
- Etapas:
 - i. Convidar a pessoa a deitar-se no chão. Faço o contorno do seu corpo com uma caneta sobre o papel. Música: Integration (4 min);
 - ii. Passar a bola de tênis sobre todo o corpo da pessoa. Rolar a bola como se estivesse pintando a pessoa no chão. Música: Integration/Cañaveral/Tardeo (1 min).

6) Oficina VI: 7 de outubro de 2023

Primeira parte: Massagem com as mãos (5 min)

- Música: Eternal Dance;
- Prática: Massagear todas as regiões do corpo da pessoa. 1. Amassar; 2. Passos de gato; 3. Pontas dos dedos;
- Objetivo: Relaxar as tensões musculares

Segunda parte: Massagem com a bola de tênis (5-10 min)

- Música: Eternal Dance;
- Prática: Rolar a bola de tênis por todas as regiões do corpo da pessoa;
- Objetivo: Relaxar as tensões musculares.

Terceira parte: Dança livre com o tecido (10-15 min)

Quarta parte: Contato com tecido parado no chão (5 min)

Quinta parte: Relaxamento final no chão (3 min)

- Música: Integration;
- Prática: Deitar-se no chão e permanecer;
- Objetivo: Observar o estado do corpo e relaxar.

7) Oficina VII: 13 de outubro de 2023

Primeira parte: Massagem com a bola de tênis (5 min)

Segunda parte: Contato-tecido (15 min)

- Música: sim;
- Prática: Enrolar o tecido à cintura e propor ser puxada pela outra pessoa, deslocando-se pelo espaço. Alterar ritmos, sentidos e direções;
- Objetivos:
 - i. Possibilitar que a outra pessoa assuma o papel de guia;

- ii. Explorar força, peso, gravidade e esforço;
- iii. Desenvolver a relação entre corpos.

Terceira parte: Contato com tecido parado no chão (15 min)

Quarta parte: Massagem com as mãos (5 min)

8) Oficina VIII: 20 de outubro de 2023

Primeira parte: Massagem nos pés (8 min)

- Música: Sim
- Objetivos: Abrir espaços dos pés para aumentar o contato com o chão;
- Etapas:
 - i. Sugerir que a pessoa descalce os sapatos;
 - ii. Massagem com as mãos: amassar, circular, puxar;
 - iii. Massagem com a bola: amassar, circular, rolar.

- Observação: Se não quiserem os pés, tentar massagear as mãos.

Segunda parte: Deslocamento pelo espaço com um ponto de contato (10 min)

- Música: Sim;
- Objetivos:
 - i. Desenvolver a escuta entre as duas partes;
 - ii. Trabalhar o papel ativo de ser guia;
 - iii. Desenvolver a confiança mútua entre dar e receber o peso da outra pessoa.
- Etapas:
 - i. Andar pelo espaço com um ponto de contato (braços, ombros, mãos);
 - ii. Alternar os papéis de quem guia e quem é guiada.

Terceira parte: Puxar e ser puxada (10 min)

- Música: Sim;
- Objetivos:
 - i. Engajar diferentes partes do corpo para o movimento;
 - ii. Diversificar a tonicidade muscular;
 - iii. Desenvolver a confiança mútua;
 - iv. Desenvolver a escuta entre as duas partes.
- Etapas:
 - i. Iniciar a ação de puxar;
 - ii. Inserir pausas para que a outra pessoa se proponha a puxar também;
 - iii. Deslocar-se pelo espaço;
 - iv. Variar os ritmos.

Quarta parte: *Contato com tecido parado no chão (8-10 min)*

- Música: Não;
- Objetivos:
 - i. Permitir o abandono do peso do corpo;
 - ii. Possibilitar o acolhimento do peso do corpo pela outra pessoa;
 - iii. Desenvolver a escuta mútua.
- Etapas:
 - i. Sobre o tecido, trabalhar o contato por meio da respiração mútua;
 - ii. Relaxar o tônus muscular: dar e receber o peso;
 - iii. Trabalhar diferentes pontos de contato. Exemplo: coluna com coluna, ampliando a densidade da respiração; Colocar as mãos na na região dorsal ou no ventre da outra pessoa, acompanhando a sua respiração;
 - iv. Enfatizar o contato dos pés com diferentes regiões do corpo da outra pessoa.

Quinta parte: *Ducha (3 min)*

- Música: Não;
- Prática: Em pé, escorregar as mãos na outra pessoa, da cabeça aos pés;
- Objetivos: relaxamento do tônus muscular.

9) Oficina IX: 27 de outubro de 2023

Primeira parte: Tempo livre de improvisação (10-15 min)

- Música: Sim/Ambiente festivo;
- Objetivos:
 - i. Proporcionar o encontro;
 - ii. Criar um espaço comum;
 - iii. Exercitar a escuta;
 - iv. Fazer emergir outras disponibilidades corporais.

Segunda parte: Deslocamento pelo espaço com um ponto de contato (10 min)

- Música: Sim/Ritmo médio;
- Objetivos:
 - i. Desenvolver a escuta entre as duas partes;
 - ii. Fazer emergir outras disponibilidades corporais;
 - iii. Desenvolver a confiança mútua.
- Etapas:
 - i. Deslocar-se pelo espaço com um ponto de contato;
 - ii. Alternar os pontos de contato;
 - iii. Alternar quem guia e quem é guiada.

Terceira parte: Deslocamento pelo espaço com o tecido (10-15 min)

- Música: Sim/Ritmo médio;
- Objetivos:
 - i. Desenvolver o olhar para o espaço;
 - ii. Diversificar os ritmos;
 - iii. Desenvolver o toque pele-tecido;
 - iv. Desenvolver a atenção conjunta a partir de um objeto-comum.
- Etapas

- i. Deslocar-se variando sentidos, direções e ritmos, mantendo o tecido como mediador do contato entre as duas partes;
- ii. Alternar o tecido das mãos para outras regiões do corpo;
- iii. Alternar quem guia e quem é guiada.

Quarta parte: Contato com tecido parado no chão (8-10 min)

- Música: Não;
- Prática: Sobre o tecido, em torno do contato e da respiração, dar e receber o peso.
- Objetivos:
 - i. Trabalhar a conexão entre as duas respirações;
 - ii. Relaxar o tônus muscular;
 - iii. Desenvolver a confiança entre as duas partes

Quinta parte: Ducha (1 min)

20) Oficina X: 10 de novembro de 2023

Primeira parte: Deslocamento pelo espaço

- Música: Não;
- Objetivos:
 - i. Desenvolver a atividade do corpo;
 - ii. Percepção do espaço;
 - iii. Criar possibilidades com os silêncios e as pausas;
 - iv. Desenvolver a consciência das diferentes partes do corpo tocadas;
 - v. Desenvolver a confiança.
- Etapas:
 - i. Deslocar-se com um ponto de contato e alternar para outros pontos ao longo do deslocamento;
 - ii. Guiar e ser guiada;
 - iii. Inserir pausas;

- iv. Variar sentidos e direções.

Segunda parte: Jogo dos obstáculos

- Música: Sim/Ritmo médio;
- Objetivos:
 - i. Abrir/expandir a percepção da construção do corpo no espaço;
 - ii. Desenvolver a criatividade para o uso de diferentes formas de deslocar-se pelo espaço;
 - iii. Perceber como diferentes partes do corpo ocupam o espaço;
 - iv. Dilatar a escuta à outra pessoa e o espaço;
 - v. Ativar o tônus muscular;
 - vi. Intensificar a relação entre as duas partes por meio dos diferentes pontos de contato;
 - vii. Desenvolver a participação conjunta.
- Etapas:
 - i. No deslocamento, “interromper” o percurso com obstáculos com várias regiões do corpo;
 - ii. Variar os planos: alto, médio e baixo;
 - iii. Alternar partes do corpo que são os obstáculos para o deslocamento da outra pessoa;
 - iv. Variar ritmos, sentidos e direções.

Terceira parte: Relaxamento do tônus

- Música: Sim/Ritmo médio e lento;
- Objetivos:
 - i. Relaxar as tensões musculares;
 - ii. Desenvolver a percepção dos seus apoios no chão;
 - iii. Ampliar a consciência corporal.
- Etapas:
 - i. Sentar/Deitar sobre o tecido. Convidar a outra pessoa a fazer o mesmo;
 - ii. “Amassar” todas as regiões do corpo da outra, alterando o nível de pressões da massagem;
 - iii. Fazer com que a outra pessoa sinta os seus pontos de contato com o chão;

Quarta parte: Abandono do peso

- Música: Sim/Ritmo médio e lento;
- Objetivos:
 - i. Relaxar o tônus muscular;
 - ii. Possibilitar a escuta;
 - iii. Desenvolver a participação ativa na relação;
 - iv. Trabalhar a confiança.
- Etapas:
 - i. Sobre o tecido, sentar-se/deitar-se. Abandonar uma parte do seu corpo no corpo da outra pessoa;
 - ii. Enfatizar o peso das regiões do corpo;
 - iii. Concentrar-se na respiração conjunta;
 - iv. Convidar a outra pessoa a abandonar uma parte do corpo dela também.
- Observação: Se a pessoa não quiser ficar no chão, fazer o mesmo exercício no plano alto.

Quinta parte: Peso ativo-passivo no contato-improvisação

- Música: Sim/Ritmo médio e lento;
- Objetivos:
 - i. Trabalhar diferentes pontos de apoio no chão;
 - ii. Desenvolver outras formas de deslocar-se pelo espaço;
 - iii. Trabalhar a confiança;
 - iv. Propiciar o relaxamento muscular;
 - v. Aumentar a percepção da contraposição entre abandono e resistência do peso.

11) Oficina XI: 17 de novembro de 2023

Primeira parte: Espaço, escuta, toque, ativo-passivo, tônus

- Música: Não;
- Objetivos:

- i. Desenvolver a percepção do espaço e as diferentes possibilidades de deslocamento;
- ii. Potencializar o surgimento de novos movimentos durante as pausas;
- iii. Desenvolver a sensação do toque nas várias regiões do corpo.

Segunda parte: guiar e ser guiada

- Música: Não;
- Prática: Propor à outra pessoa que a guie pelo espaço, manter os olhos fechados. Alternar os papéis.
- Objetivos:
 - i. Dar a pessoa a oportunidade de guiar e de propor deslocamentos, ritmos etc;
 - ii. Desenvolver a confiança mútua;
 - iii. Ampliar a percepção de si, da outra pessoa, do espaço e das relações entre esses elementos.

Terceira parte: kinesferas

- Música: Sim/Ritmo médio e rápido;
- Objetivos:
- Etapas:
 - i. Improvisar, utilizando distâncias variadas entre as kinesferas. Exemplos: Aproximar sem tocar; tocar levemente; permanecer o toque, preenchendo a kinesfera da outra pessoa; atravessar a sua kinesfera etc);
 - ii. Variar as distâncias a partir das reações da outra pessoa;
 - iii. Variar as direções, sentidos, planos, fluência, fluxo, ação e controle.
- Observações:
 - i. Perceber e respeitar os limites da kinesfera da outra pessoa;
 - ii. Se a outra pessoa desejar uma única distância (Exemplo: permanecer no toque da mão e deslocar-se desta maneira), dar o tempo necessário dessa distância e variar quando sentir que há disponibilidade e confiança da outra pessoa.

Quarta parte: Contato com tecido parado no chão

Quinta parte: Ducha

- Complemento: Propor que a outra pessoa faça o mesmo em você.

12) Oficina XII: 11 de Janeiro de 2024

Primeira parte: Massagem (5 min)

- Música: Não;
- Objetivo:
 - i. Abrir a percepção da região mais externa da pele à outra pessoa e para o espaço;
 - ii. Ampliar a conexão dos pés com o solo.
- Etapas:
 - i. Iniciar com um caminhar com os dedos pelo corpo da pessoa. Escolher o plano mais confortável para a pessoa que recebe a massagem;
 - ii. Aumentar o nível de pressão que coloca nos dedos;
 - iii. Fazer com que a pessoa sinta seus pontos de contato com o chão;
 - iv. Focar nos pés por um tempo. Massageá-los, variando o nível de pressão que coloca. Massageá-los como se fossem uma massa. Em seguida, massageá-los com a bola de tênis, alternando entre formas circulares e lineares.

Segunda parte: Deslocamento pelo espaço (5 min)

- Música: Não;
- Prática: Deslocar-se livremente pelo espaço, sem um ponto de contato com a outra pessoa. Variar em velocidade, ritmo, direção e sentido;
- Objetivo: Abrir os sentidos do corpo ao espaço.

Terceira parte: Dinâmica das distâncias (10 min)

- Música: Sim;
- Objetivos:

- Etapas:
 - i. Começar com uma distância longa entre a sua kinesfera e a kinesfera da outra pessoa. Jogar com preencher-esvaziar;
 - ii. Aproximar-se da kinesfera da outra pessoa. Variar as velocidades, ritmos, sentidos, direções, densidades, pausas, fluxo;
 - iii. Aproximar-se até tocar pontos do corpo da outra pessoa. Brincar com os apoios, e o peso de cada parte do meu corpo que entra em contato com a outra pessoa. Continuar deslocando-se pelo espaço.

Quarta parte: Dar e receber o peso (8 min)

- Música: Sim;
- Prática: Uma pessoa fica numa posição, num ponto específico do espaço, servindo de suporte para a outra pessoa, que brinca em abandonar o peso de diferentes partes do seu corpo à outra pessoa. Pensar nos verbos: Escorregar – Apoiar – Preencher – Atravessar .

Quinta parte: Contato com tecido parado no chão (10 min)

- Observação:
 - i. Não apressar. Dar o tempo necessário para que a pessoa acolha o seu peso no dela;
 - ii. Se a pessoa não quiser ficar no chão, fazer o mesmo trabalho no plano alto.

Sexta parte: Ducha (2 min)

13) Oficina XIV: 02 de fevereiro de 2023

Primeira parte: Massagem (5 min)

- Música: Não;
- Etapas:
 - i. Amassar o corpo, alterando os níveis de pressão que coloca;
 - ii. Fazer com que a outra pessoa sinta seus pontos de contato com o chão;
 - iii. Trabalhar todas as regiões do corpo.

Segunda parte: Contato-chão-respiração (Liliana) e Contato-bola (Christina) (10-15 min)

- Música: Não;
- Etapas (Contato-chão-respiração):
 - i. Começar com as mãos na coluna, percebendo as partes que estão mais tensionadas. Tentar acompanhar o ritmo da sua respiração;
 - ii. Em seguida, ir para os pés;
 - iii. Por último, apoiar a sua coluna à outra pessoa.
- Música: Não;
- Etapas (Contato-bola):
 - i. Manter o contato da bola entre os dois corpos. Verbos: Deslizar – rolar – permanecer;
 - ii. Alternar diferentes partes do corpo, e mudar os planos (baixo – médio – alto).

Terceira parte: Deslocamento com contato (10-15 min)

- Música: Não;
- Etapas:
 - i. Se possível, iniciar o deslocamento a partir do contato-chão. Se não funcionar, fazê-lo em pé, alternando quem guia e quem é guiada (Liliana);
 - ii. Substituir a bola por alguma parte do corpo, deslocando-se em pé, alternando quem guia e quem é guiada (Christina);

Quarta parte: Dança livre com tecido (10 min)

- Música: Não;
- Etapas:
 - i. Deslocar-se pelo espaço, movendo o tecido continuamente, alternando os ritmos, direções, fluência, fluxo e planos;
 - ii. Enrolar-se sobre o tecido e brincar com a possibilidade de construir-destuir;
 - iii. Variar ritmos e inserir pausas.

Quinta parte: Ducha (3 min)

14) Oficina XV: 09 de fevereiro de 2024

Primeira parte: Deslocamento pelo espaço (8 min)

- Música: Não;
- Etapas:
 - i. Esperar ser guiada;
 - ii. Seguir o trajeto da outra pessoa;
 - iii. Inserir pausas;
 - iv. Propor diferentes ritmos, sentidos e direções.

Segunda parte: Deslocamento com um ponto de contato (8 min)

- Música: Não;
- Etapas:
 - i. Inserir pontos de contato durante o deslocamento. Variar sentidos e direções;
 - ii. Alternar entre quem guia e quem é guiada;
 - iii. Inserir pausas;
- Observação: Finalizar quando elas desejarem.

Terceira parte: Jogo dos obstáculos (8 min)

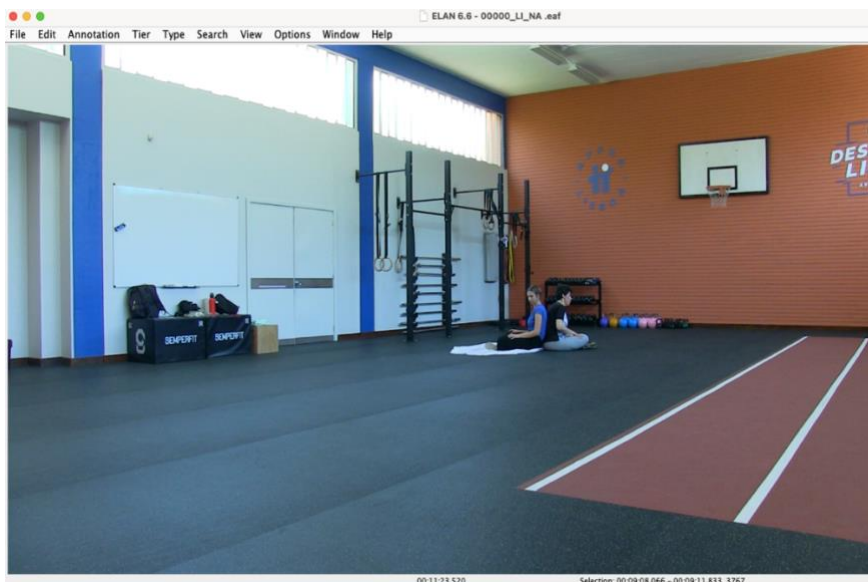
Quarta parte: Contato com tecido parado no chão (8 min)

- Observações:
 - i. Dar o tempo necessário para o contato, não apressar-se em mudar de posição;
 - ii. Não ultrapassar os limites que a outra pessoa coloca;
 - iii. Se a pessoa não quiser o contato, usar o tecido como mediador.

Quinta parte: Relaxamento do tônus (4 min)

- Observações:
 - i. Utilizar a bola se a pessoa não quiser o contato das mãos;
 - ii. Não forçar quando a pessoa quiser finalizar a prática.

APÊNDICE B – SELEÇÃO DE TRANSCRIÇÕES



Trecho 1: (00:02:47 - 00:03:25)

1) Transcrição do Estudo II, Contexto 3

1. LI_gaze_points	gaze_to_object
	00:02:05.588 - 00:02:12.870
LI_gaze_description	Olha para o meu tênis, enquanto o descalço.
	00:02:05.588 - 00:02:12.870
2.LI_mu_eyes_brows_head	olha para o objeto-bola
	00:02:05.588 - 00:02:12.870
LI_eyes_brows_head_function	context_focused_hf
	00:02:05.588 - 00:02:12.870
3.NA_mu_upper_body	mu_torso_fwr
	00:02:09.509 - 00:02:14.470
NA_upper_body_function	communication_focused_ub
	00:02:09.509 - 00:02:14.470
4. NA_gaze_points	olha para os pés de LI
	00:02:11.490 - 00:02:12.784
5. NA_gaze_points	gaze_to_LI
	00:02:12.784 - 00:02:14.254
6. LI_mu_hand_left	leva a mão esquerda à sua testa

00:02:13.666 - 00:02:17.019

7. LI_mu_hand_right com a bola na mão, estende até à frente do meu tronco e retorna para o meio do seu corpo
00:02:13.686 - 00:02:17.019

8. LI_mu_hand_right estica a mão até a minha, aperta-a e pega a bola, e retorna ao ponto inicial
00:02:21.039 - 00:02:24.683

LI_mu_hand_right_function context_focused_hf
00:02:21.039 - 00:02:24.683

9. LI_mu_hands_both desliza as duas mãos sobre as pernas, 2 vezes
00:02:26.333 - 00:02:28.901

LI_mu_hands_both_function self_focused_ub
00:02:26.333 - 00:02:28.901

10. LI_mu_hand_right desliza a mão direita sobre a perna direita, para cima e para baixo, três vezes
00:02:30.372 - 00:02:36.564

LI_mu_hand_right_function self_focused_hf
00:02:30.372 - 00:02:36.564

2) Transcrição do Estudo II, Contexto 4

1 LI_mu_eyes_brows_head <direciona o olhar para o rosto de NA
00:07:59.264 - 00:08:01.382

LI_mu_eyes_brows_head_function communication_focused_hf
00:07:59.264 - 00:08:01.382

2 NA_lower_body_mu empurra a mão direita de LI com o pé esquerdo, repetidamente
00:08:00.264 - 00:08:07.088

NA_lower_body_function-cp context_focused_lb
00:08:00.264 - 00:08:07.088

3 LI_mu_hand_right empurra o pé esquerdo de NA, repetidamente
00:08:00.264 - 00:08:07.088

LI_mu_hand_right_function context_focused_hf
00:08:00.264 - 00:08:07.088

4 LI_mu_eyes_brows_head direciona o olhar para o pé esquerdo de NA
00:08:01.500 - 00:08:07.294

LI_mu_eyes_brows_head_function context_focused_hf
00:08:01.500 - 00:08:07.294

5 LI_mu_hand_right agarra o pé esquerdo de NA e o move para frente e para trás, repetidamente

	00:08:07.176 - 00:08:20.582
LI_mu_hand_right_function	context_focused_hf 00:08:07.176 - 00:08:20.582
6 LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para baixo 00:08:07.294 - 00:08:15.647
LI_mu_eyes_brows_head_function	context_focused_hf 00:08:07.294 - 00:08:15.647
7 LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para o rosto de NA 00:08:15.647 - 00:08:18.090
LI_mu_eyes_brows_head_function	communication_focused_hf 00:08:15.647 - 00:08:18.090
8 LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para o pé esquerdo de NA 00:08:18.147 - 00:08:20.441
LI_mu_eyes_brows_head_function	context_focused_hf 00:08:18.147 - 00:08:20.441
9 LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para o espaço 00:08:20.529 - 00:08:28.176
LI_mu_eyes_brows_head_function	context_focused_hf 00:08:20.529 - 00:08:28.176
10 LI_mu_hand_right repetidamente	desliza a mão direita sobre a perna de NA, 00:08:28.205 - 00:08:38.404
LI_mu_hand_right_function	context_focused_hf 00:08:28.205 - 00:08:38.404
LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para o pé direito de NA 00:08:28.323 - 00:08:32.647
LI_mu_eyes_brows_head_function	context_focused_hf 00:08:28.323 - 00:08:32.647
LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para NA 00:08:32.647 - 00:08:34.558
LI_mu_eyes_brows_head_function	communication_focused_hf 00:08:32.647 - 00:08:34.558
LI_mu_eyes_brows_head	direciona o olhar para o pé direito de NA 00:08:35.441 - 00:08:36.029
LI_mu_eyes_brows_head_function	context_focused_hf 00:08:35.441 - 00:08:36.029

LI_mu_eyes_brows_head

direciona o olhar para NA
00:08:36.117 - 00:08:41.264

LI_mu_eyes_brows_head_function communication_focused_hf

APÊNDICE C – ALGUMAS NOTAS SOBRE AS OFICINAS

Oficina II (02 de junho de 2023): Liliana

- *Liliana*: gostou de caminhar pelo espaço e parecia mais à vontade nessa caminhada a dois do que na oficina em grupo. Algumas propostas com o tecido não lhe despertaram muito interesse, como quando dei-lhe o tecido à mão, ela demonstrou certo incômodo com uma parte do tecido que estava descosturada. Porém, quando propus que sentássemos sobre o tecido e encostei as minhas costas sobre as costas dela, Liliana manifestou interesse e sugeriu um movimento de balançar para as laterais.

Oficina III (09 de junho de 2023): Christina e Liliana

- *Christina*: constantemente, aproximava-se para cheirar-me na região do pescoço e gostava de dar-me as mãos. Esses movimentos repetiram-se durante todas as tentativas de atividades que eu propunha e, por isso, não aconteceram como planejado.
- *Liliana*: gostava de estar com os braços cruzados com os meus, e expressava desconforto durante a minha tentativa de massagear-lhe o corpo uma bola de tênis.

Oficina IV (29 de Setembro de 2023): Christina e Liliana

- *Christina*: de início, quando proponho massagear-lhe o corpo com uma bola de tênis, ela parece estranhar o contato com o objeto. Durante esse exercício, Christina puxa-me pelo braço e cheira o meu pescoço. Atendo ao seu convite, sem deixar de seguir a atividade proposta. Em seguida, quando busco o contato com as suas costas às minhas, Christina insiste em manter o contato com os braços e, então, busco atender à sua solicitação. Com os braços dados, convido-a a explorar outros movimentos pelo espaço, percorrer diferentes direções e ritmos,
- *Liliana*: assim que começamos a oficina, Liliana solta uma risada, e balança os braços com agitação. Nesse momento, a dúvida que surge é se essa euforia é sinal de algum estresse, desconforto ou se é entusiasmo. No decorrer da aula, tento observá-la de maneira atenta para evitar causar-lhe ansiedade. Logo quando sugiro que ela deite-se sobre o tecido, Liliana não hesita e senta-se de imediato.

Início a massagem com a bola de tênis. Ela relaxa durante a massagem e ri-se muitas vezes. Na etapa do contato coluna-coluna, diferente da última oficina, dessa vez ela não abandona o peso de sua coluna sobre a minha e, ao contrário, se afasta. Busco o contato mais algumas vezes, porém logo percebo que o contato incomoda-lhe e dou-lhe espaço. Convido-a a agarrar o tecido, o que parece-lhe interessar. Liliana com uma ponta do tecido e eu com a outra, proponho um jogo de peso, para frente e para trás, como uma espécie de gangorra. Liliana parece gostar do balanço e move-se comigo durante algum tempo. Também exploramos enrolar o tecido no corpo e desenrolar-se. O tecido torna-se aqui o objeto condutor de movimento, mediador da nossa interação.

Em sequência, conduzo-a pelo espaço e sugiro pausas, com o objetivo de silenciar os meus desejos pessoais de *querer* fazer algo com uma finalidade específica, e deixar que o seu instinto de *agir* ocupe espaço e seja o motor da nossa relação (Deligny, 2018). Liliana, aos poucos, sugere novos caminhos e, dessa forma, vamos construindo uma dança juntas. A oficina é finalizada com uma massagem. Liliana aparenta ter o tônus muscular mais relaxado.

Oficina VI (07 de outubro de 2023): Liliana

- *Liliana*: começamos a oficina com uma massagem com bola de tênis. Observo que para que ela se sinta confortável, é preciso que o tempo de duração da atividade seja dado por ela. Após a massagem, entrego-lhe o tecido e cada uma com uma ponta, praticamos a gangorra. Permito que ela dê o ritmo ao nosso movimento. Liliana executa, repetidamente, o movimento do balanço. Depois, ela segura o tecido com as mãos e faz uma ação de esfregá-lo. Passo o tecido à minha cintura e convido-a a puxar-me, o que a faz sorrir. O tecido torna-se o nosso objeto central novamente, já que são raros os momentos em que assumimos uma relação face a face ou dirigimos o olhar uma à outra. Finalizado o jogo com o tecido, no chão, criamos uma nova relação, agora com os pés e as mãos. Ofereço os meus pés a ela, que os toca com as mãos. Ela solta uma risada e brinca de deslizar suas mãos sobre os meus pés. Nesse contato, voltamos ao jogo de dar e receber o peso uma da outra e, então, fazemos o mesmo através do toque entre as nossas mãos. Liliana indica interesse pelo toque e, em diversos momentos, propõe outras dinâmicas.
- *Christina*: iniciamos com uma massagem nas mãos. Christina não quer ir ao chão, então fazemos o exercício de pé. A fim de conduzi-la a outras relações, com o tecido, e com a bola de tênis, mas como de costume, Christina busca o meu braço, cheira-me e olha-me fixamente na região do pescoço. Encontro dificuldades em fazer surgir outros movimentos. Urge a questão: quais possibilidades de interação podemos explorar com as ações repetitivas que Christina produz?