



**“A ÚNICA IDENTIDADE QUE PERCORRE MINHA VIDA É
A DE PERFOMER” – TRAJETO COM LENTES DE GÊNERO,
AUTISMO E ARTE DA PERFORMANCE PERCORRIDO AOS
QUARENTA ANOS DA ARTISTA AUTISTA E “MULHER”**

“THE ONLY IDENTITY THAT RUNS THROUGH MY LIFE IS THAT OF A
PERFORMER” – AT FORTY, A PATH FRAMED BY GENDER, AUTISM, AND
PERFORMANCE ART, WALKED BY AN AUTISTIC AND ‘WOMAN’ ARTIST

THAISE LUCIANE NARDIM

IUniversidade Federal do Tocantins (UFT)
thaise@uft.edu.br

DOL: 10.26512/dramaturgias30.60974

Resumo

Neste escrito, condenso uma pesquisa em arte de orientação cartográfica, realizada aos meus quarenta anos, em que revisito minha trajetória artística, acadêmica e existencial, a partir de minhas condições de pessoa do gênero feminino, artista e diagnosticada tardiamente com Transtorno do Espectro Autista (TEA). Abordo hipóteses sobre como a neurodivergência interagiu com a história da construção social de meu gênero e discorro sobre como, de forma não intencional, lancei mão da arte da performance para pôr-me em relação com o tema. Mesclando narrativas pessoais do cotidiano e relatos do processo criativo de obras da série mel-o-drama, examino manifestações da minha dificuldade de ler e reproduzir os signos da feminilidade normativa, condição que, argumento, deriva tanto de características do autismo quanto da rigidez patriarcal que molda a performatividade de gênero. Para tensionar as experiências narradas, proponho uma revisão narrativo-cartográfica de literatura científica sobre correlações entre autismo e dissidência de gênero, destacando a sobre-representação de identidades gênero-diversas entre pessoas autistas e entrelaçando afetos que as pesquisas evocam às estórias narradas. Para finalizar, apresento uma peça de ficção especulativa em que dialogo com elementos do feminismo materialista radical transinclusivo, do xenofeminismo e da proposição neuroqueer, defendendo a abolição do sistema sexo-gênero, dos binarismos masculino/feminino, neurotípico/neuroatípico e da pseudo oposição entre razão e sensação, pelo uso combinado de arte e ciência — contexto em que, conforme defendo, multiplicidade de performances de gênero, arte da performance, pesquisa e escrita podem atuar como ferramentas de emancipação ontológica, epistêmica e política.

Palavras-chave: Arte da performance. Cartografia. Estudos de gênero. Feminismo. Transtorno do espectro autista.

Abstract

This writing condenses an art-based, cartographically oriented research that revisits my artistic, academic, and existential trajectory, from the standpoint of my conditions as a researcher-teacher-artist, autistic, female, and 40 years old. I explore hypotheses about how neurodivergence has interacted with the social construction of my gender and reflect on how, unintentionally, I turned to performance art as a way to engage with this theme. Blending personal everyday narratives and creative process accounts from works in the *serse mel-o-drama*, I examine manifestations of my difficulty in reading and reproducing the signs of normative femininity—a condition I argue stems both from characteristics of Autism Spectrum Disorder (ASD) and from the patriarchal rigidity shaping gender performativity. To complicate the narrated experiences, I propose a narrative-cartographic review of scientific literature on correlations between ASD and gender dissidence, highlighting the overrepresentation of gender-diverse identities among autistic people and intertwining the affects evoked by that research with the stories I told. To conclude, I present a piece of speculative fiction in dialogue with elements of trans-inclusive radical materialist feminism, xenofeminism, and the neuroqueer proposition, advocating for the abolition of the sex-gender system, the male/female and neurotypical/neuroatypical binaries, and the false opposition between reason and sensation. Within this framework, I argue that the multiplicity of gender performances; performance art; research; and writing can function as tools for ontological, epistemic, and political emancipation.

Keywords: Autism spectrum disorder. Cartography. Feminism. Gender studies. Performance art.

Para começar pelo meio

Querida pessoa leitora,

Dou partida ao texto te denominando assim porque é para pessoas queridas que escrevo. Não escrevo para destinatária com relação à qual meus sentimentos são neutros, ou supondo uma leitora — e uma leitura — sem afetos; mas também não escrevo para uma pessoa em específico, alguém em particular, um grupo, uma personagem ou mesmo uma *persona*. Não escrevo para um alguém, mas para a multiplicidade que em alguém se formaliza enquanto essa pessoa lê (o que tende a se dar como experiência individual, por isso o uso do singular). E, perante a multiplicidade, querer bem tende a ser meu modo padrão.

Querida pessoa leitora,

Não é este, portanto, um texto isento de afetos ou que pretende camuflá-los. Afetos variados, não apenas o “querer bem”, me percorreram no percurso desta pesquisa-escrita, e eu busquei representá-los na forma como esse texto se apresenta. Afetos: “afecções do corpo pelas quais a potência de agir do corpo é aumentada ou diminuída, ajudada ou reprimida, e ao mesmo tempo as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 1983, parte III, definição 3). Um texto para modificar o corpo e também a ideia do corpo, o registro de uma *pesquisa* que assim experimentei enquanto se escrevia junto a mim. Aqui uma pesquisa que modificou meu corpo e as ideias desse corpo, aqui eu trabalhando neste texto, aqui eu na tentativa de construir a forma escrita que modifique corpo e ideias do corpo da querida pessoa leitora com uma modificação que se assemelhe — ao menos em lances, ao menos tematicamente — àquela que eu vivenciei.

Àquela pesquisadora que entende afetos sob a proposição Espinosana, impõe-se o entendimento de que não é possível fazer pesquisa isenta de afetos. Não é possível a ninguém, e não apenas a nós, que pelos afetos nos interessamos e nos permitimos atravessar. Em Espinosa, o conhecimento é uma força de modificação da mente que, por sua vez, é uma das expressões do corpo — logo, para o filósofo, o conhecimento é também um afeto, sob essa perspectiva, e um dos mais potentes (RAMACCIOTTI, 2014). O que sim é possível, frente a essa concepção, é selecionar os afetos que pela pesquisa circulam e se esforçar para camuflar aqueles que parecem ir além do admissível, enquanto se finge para si mesma que os afetos excedentes jamais estiveram presentes ali. Esse é o padrão de funcionamento habitual da ciência moderna, que certamente tem sua pertinência em determinados contextos, mas não é a perspectiva adotada por esta autora, por esta pesquisa, por este texto.

Não pretendo ocultar afetos; reconheço a impossibilidade de pesquisar sem movê-los; acolho os afetos que a mim se apresentaram nesta jornada; e me esforço para que se façam visíveis e reverberem, pela leitura, na querida pessoa leitora — mesmo quando a escrita acolhe em seu trajeto dinâmico formas que costumam ser julgadas, pelo público artístico-acadêmico com o qual custumo ter contato, como pouco ou nada afetivas.

Publiquei em 2016 o primeiro artigo em que, abordando meu próprio trabalho em arte da performance, busquei conscientemente escrever sem a intenção de disfarçar afetos (NARDIM, 2016). Minha dissertação de mestrado (NARDIM, 2009) já trazia a narrativa de um processo criativo que eu conduzi junto a alguns amigos artistas, além de comentários sobre a vivência desse processo. Contudo, ela ainda carregava muito de uma linguagem pretensamente objetiva e dançava entre uma abordagem e outra sem dispor, textualmente, da reflexividade sobre o que operava. Assim como esses textos,

agora, já quase dez anos depois, este texto é uma tentativa. Mais uma tentativa. Pois eu entendo que escrever de forma *justa* (no sentido de justezas) com os afetos que circulam por uma pesquisa é sempre uma empreita de tentativas, já que o modo justo de escrever emerge junto à pesquisa, o que faz com que não se possa treiná-lo com antecedência.

A palavra tentar, etimologicamente, tem entre suas origens latinas as formas *tentare* ou *temptare*, modos frequentativos de *tendere*: estender, esticar, tensionar (TORRINHA, 1936). Tentar — que, mesmo em sua forma infinitiva, carrega consigo um gerúndio — pode ser também *estar tensionando*, repetidamente; estar testando os limites do que se estica; estar experimentando distender, estirar, espichar — estar insistindo pra ver no que dá. Escrevendo este texto, me senti esgarçando a malha do pesquisar em arte-e-vida, puxando numa direção e em outra elementos de arte-vida, de vida-arte e disso-que-aí-se-tem, esticando no sentido da fibra ou contra ele, jogando sempre o jogo nos seus limites. Enquanto insistia nesse estica-estica, se incorporavam ao tecido feito de arte da performance, autismo¹ e gênero, fios para tecer que vinham dos livros, dos artigos acadêmicos e de ensaios filosóficos, mas também fios feitos dos fazeres da vida cotidiana; fios registrados em meus diários pessoais, em diários de bordo de processos criativos, em blogs antigos, em arquivos online de fotografias; fios puxados da minha memória, não registrados anteriormente em papéis ou códigos, mas apenas em meu corpo, como imagens frequentadas; e também fios registrados no meu corpo como sensações difíceis de localizar, sensações que nunca antes receberam nome ou cor, e que se apresentaram, solicitando a tentativa. Acertar os pontos que compõem a trama em que este texto de fios mistos resulta é o meu desafio enquanto pesquisador-docente-artista em escrita.

Em geral, essa forma de proceder em pesquisa tem sido chamada, no Brasil, de cartografia — na esteira do pensamento que Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolveram sobre a cartografia como método para acompanhar processos e multiplicidades afetivas em grupos e indivíduos. Cartografia, para esses pensadores, é um processo que se plasma em mapa, registro “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, invertido, adaptado a montagens, modificado por outros mapas, de outra natureza, traçado por um indivíduo, um grupo, uma formação social” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). Deixo de lado neste escrito o termo “método”, tendo em vista que, sob minha perspectiva, a cartografia tenta justamente não demandar do pesquisador a determinação prévia de um caminho de pesquisa. A cartografia como pesquisa, quando encontra a arte e a jovem tradição da pesquisa acadêmica em arte, soa mais como um modo, uma disposição, um corpo-pesquisa/dor que se põe em modo de presença cartográfica e se modifica em “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que as transformações da paisagem” (ROLNIK, 2006, p. 23), numa dinâmica em que “sujeito e objeto de pesquisa participam conjuntamente, se relacionam e se (co)determinam (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 31), ou que sequer chegam a se constituir como duas entidades distintas.

Cartografia como pesquisa em artes é também um dos modos de operar a ética da reparação (EUGENIO, 2020) num mundo violentado pela lógica da ciência branca, eu-

¹ Ao longo do texto, utilizo o termo autismo para me referir à condição neurológica, numa tentativa performativa de evitar a evocação da ideia de transtorno, ainda que ciente de que isso funciona pouco. As exceções se dão quando abordo as pesquisas científicas, quando utilizo Transtorno do Espectro Autista (TEA).

ropeia, masculina, heteronormativa, cisgênero e neurotípica. Não uma pesquisa de resistência, na medida em que quem ou o quê resiste está sempre sob tensão, respondendo a um estímulo de oposição e subjugado a ele. Mas uma pesquisa que age, potencialmente colaborando no refazimento da pesquisa em pesquisa nova e do mundo, em mundo novo.

Novas forças-Thaise foram se construindo por meio do processo desta pesquisa-texto. Iniciei os trabalhos para esta escrita a convite da organizadora do dossiê, minha colega de trabalho, pesquisadora do teatro feito por mulheres e das incidências de feminismos na cena contemporânea. Eu não vinha pesquisando teatro feito por mulheres ou feminismos no teatro e não tinha uma pesquisa prévia consolidada sobre a qual pudesse escrever. Eu, na verdade, nunca havia escrito academicamente sobre esses temas, ainda que viesse estudando a teoria feminista e mantivesse uma prática militante comprometida com a luta das mulheres. Estudei e debati feminismo nos meandros dos movimentos sociais; integrei o coletivo de mulheres do Partido dos Trabalhadores do meu estado e a Marcha Mundial das Mulheres, além de outros coletivos feministas locais. Mas esse interesse e essas práticas não vinham se articulando com a minha produção em arte ou teoria — ou, ao menos, era assim que eu percebia a relação até o início dos trabalhos para este texto.

Insistindo na tentativa da escrita, encontrei a oportunidade de rever o meu próprio trabalho, minha trajetória artística e acadêmica, e arrisquei olhar com outros olhos para minha relação pessoal com o tema. Nesse processo, fui descobrindo elementos do debate sobre gênero distribuídos pelas minhas performances, enquanto também relembrava fatos de minha vida que, iluminados sob essa luz, assumiam novo sentido em minha memória. Esse foi, em suma, o movimento metodológico generativo do que te apresento.

Com isso, este texto é, acima de tudo, o registro do processo de autorreflexão que o seu próprio movimento mobilizou. E é dada essa sua natureza que ele assume a forma pela qual se apresenta — uma forma de montagem, que mescla gêneros textuais numa coreografia de fragmentos, buscando mais provocar o pensamento que induzi-lo. Certa vez, um amigo disse que ao ler meus textos sentia como se um tornado o tomasse e o jogasse de um lado para outro, o que ampliava — segundo ele — sua experiência de pensamento com o texto. Desde então, ao escrever, procuro me fazer esse corpo de tornado, me jogando de um lado a outro e me permitido ser jogada, a fim de que a querida pessoa leitora não se sinta tão só no movimento. Espero que esse efeito possa ser sentido aqui.

Um dos mais conhecidos pensadores a utilizar a composição fragmentária foi Walter Benjamin. Sobre o tema, ele disse:

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí também se manifesta, seja porque os pensamentos carregam de antemão um tólos em relação a esse trabalho. É caso também desse trabalho que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora

BENJAMIN, 2006:499 [N 1,3]

Inspirada também por eles, escolhi permitir ao registro uma série de respiros, que são visibilizados graficamente pelo uso de um asterisco. Me parece que, com eles, pode se passar algo mais próximo da matéria da vida do que a coerência — quem sabe eles permitam que se passe uma consistência, apresentação que “não faz sentido, mas um sentido vai-se fazendo através dela, enquanto direção emergente”, desmobilizando

"a tendência para a decifração, decorrente da suposição de que há algo "por trás" ou "por baixo" do que acontece (...) que precisaria ser explicado" (EUGÊNIO, 2019, p. 30). O pensamento da cineasta Claire Denis sobre a montagem no cinema também ressoa nesse procedimento que aqui aciono:

O cinema não é feito para dar uma explicação psicológica; para mim, cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou emoções se encontrarem com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre eles pedaços de explicação — para mim, isso é entediente. Mais uma vez, não estou tentando dificultar, mas acho que, como espectadora, quando vejo um filme, um bloco me leva a outro bloco de emoção interior — acho que isso é cinema. Isso é um encontro. Acho que o cinema está ligado à literatura de muitas formas sociais. Nossos cérebros estão cheios de literatura — o meu está. Mas acho que também temos um mundo de sonhos, o cérebro também está cheio de imagens e canções, e penso que fazer filmes, para mim, é se livrar da explicação. Porque, penso, você obtém explicação ao se livrar da explicação. Tenho certeza disso.

DENIS, 2000, N/P

*

O ano era 2011. Já tinha passado o meu aniversário, então eu tinha 26 anos. Noite de sexta-feira, eu sozinha em casa, num apartamento ainda provisório na cidade para a qual eu me mudara há cerca de seis meses, onde não conhecia quase ninguém, cidade em que minhas duas únicas amigas, cujos aniversários já tinham passado, então tinham trinta anos, e tinham também um único assunto: seu tão almejado casamento, ou a expectativa por conquistar o homem que a ele as levaria. Nada podia me interessar menos do que esse tema: além de nunca ter tido real interesse em me casar, estava recém separada de um moço maravilhoso, aquele tipo sonho-das-avós com o adicional de certo grau de feminismo 2010 (ele era responsável pelas refeições e pela louça; lavava, estendia, dobrava e guardava a roupa; sensível e delicado; sonhava em ser pai e cuidar das crianças). Dois mil e onze, dois meses separada, seis meses a 2.500 quilômetros de casa. Deitada numa cama de solteiro, eu assistia à programação do único canal aberto disponível numa TV de tubo de 14 polegadas, emprestada por uma colega de trabalho. Em meio a um capítulo da novela, num rompante de energia — provavelmente após pensar algo como "preciso deixar de ter pena de mim mesma" -, eu reagi. Vou sair, vou festar, vou causar — pensei. Eu não era uma pessoa de sair, de festar, de causar. Mas, certo: estava determinada. Coloquei a roupa de baixo mais sensual dentre as que eu tinha, o vestido mais sensual dentre os que eu tinha, o salto mais agulha mais sensual (na verdade o único salto que eu tinha). Meu cabelo ondulado, cortado na altura do ombro, estava organizadinho, então não mexi. Improvisei uma maquiagem com o delineado possível e o (também único) batom vermelho da caixa de maquiagens. Chamei um táxi e fui para a única boate jovem não-gay da cidade. Fui sozinha. Liberdade. E solidão também. Talvez algum desespero. Definitivamente, eu estava no modo caça(ao-macho). Pronta para seduzir o homem que fosse.

Tudo o que sucedeu minha saída do táxi frente à boate e para dentro de sua música — que me soava completamente desinteressante, o que eu entendia como um preço justo a se pagar — seria digno de um relato — seria digno de uma narrativa repleta de comicidade (autodepreciativa, sem dúvidas). Mas o que realmente importa para este texto é apenas o seguinte diálogo, ocorrido na mesa do supermercado-padaria

em que eu amanheci no dia seguinte, comendo misto quente com ovo com um grupo de cinco ou seis pessoas talvez um pouco mais jovens e certamente vestidas de modo mais adequado ao padrão da festa daquela noite. No meio da conversa, de repente:

Rapaz com quem eu achava que estava flertando diz
Como assim, seu “ex-namorado”??? Achei que você era lésbica.

Eu
Como assim?

Todo mundo na mesa diz variações de
Verdade! Você não é lésbica? Eu também achei!

Eu
Mas... O que te fez pensar isso? (Isso foi o que eu disse. Já o que eu pensei foi: “O que te fez pensar isso, seu burro? Não está vendo que eu sou o suprassumo da sensualidade feminalística nesse salto alto com tiras de couro sensual altamente sensualizante???)

Rapaz com quem eu achava que estava flertando
Você tem cabelo curto! E esse vestido... Não tem nem um cintinho pra marcar assim a cintura (fez o gesto de “mulher violão”, desenhando uma cintura imaginária).

Essa é a história do dia em que eu comecei a entender por que minha mãe se preocupava tanto com a possibilidade de eu ser lésbica, sendo que eu jamais havia demonstrado interesse por meninas. É a história do momento em que eu comecei a entender que talvez não fosse mesmo muito feminina, embora minha mãe nunca tenha dito assim, com essas palavras.

*

É certo que questões relativas ao gênero e seu caráter performativo não se apresentavam em 2011 a uma mulher cisgênero de 26 anos como se apresentam hoje. Na atualidade, é provável que bem antes dos vinte uma jovem cisgênero já tenha feito uma série de reflexões e mesmo tomado uma série de decisões relativas a esse tema. Hoje, é possível que a autoconsciência sobre seu gênero só não prevaleça entre adolescentes cisgênero vivendo em determinados contextos religiosos.

Na minha adolescência, as pessoas cis simplesmente não lidavam diretamente com essa questão (bem, ao menos ao meu redor, não lidavam). Havia a opressão de gênero, é claro — e muito mais naturalizada que hoje. Mas, no meu caso, a impressão é de que havia algo ali que trazia esse tema ao pensamento de quem me circundava. Havia esse incômodo da minha mãe, incômodo com minhas roupas e meu modo de me portar. Havia a desconfiança familiar, sempre presente, de que as três melhores amigas de meus 11-13 anos eram todas... SAPATÃO (observem que para os meus pais, naquela altura, não havia distinção entre gênero e sexualidade — como para muitas pessoas ainda hoje não parece haver). E havia eu, ali no meio, sem jamais entender por que raios eles pensavam que eu fosse lésbica — logo eu, que só queria enfim ter um menino pra chamar de namorado, que faria de tudo pela atenção dos rapazes que pareciam gostar de todas as minhas amigas, menos de mim. Minha mãe gritava: arruma essa camiseta, assim você parece um menino! Meu pai me proibia de jogar futebol com os meninos na Educação Física. Os dois cogitavam não mais me deixar andar com a Jéssica. Eu ficava brava, inconformada, transtornada: EU-NÃO-SOU-SAPATÃO!

De onde eles teriam tirado aquela ideia?

*

Em determinado momento de minha trajetória artística, a compartimentação entre duas áreas da vida — feminismo e militância, de um lado, e arte da performance, de outro — me provocou incômodo e reflexão. Eu agia na política e na vida como uma feminista, mas isso não comparecia de forma explícita em meu trabalho em arte. Conforme eu me envolvia mais em política, mais cobranças eu recebia de meus companheiros e companheiras para fazer “performance política”. Eu já tinha muita clareza de que a abordagem explícita de temas entendidos como políticos não era o que garantia ao trabalho artístico agência no sentido da luta retratada, assim como entendia que a agência política da arte não se efetiva apenas quando ela aborda explicitamente temas entendidos como políticos. As cobranças, contudo, me incomodavam. Eu tinha um companheiro, militante pelos direitos humanos, que recorrentemente me cobrava a politização de minhas performances. No início da relação, ele dizia que meu trabalho era “coisa de mulherzinha”. Mais tarde, com o avanço da pauta feminista, a expressão passou a pegar mal, então, pejorativamente, ele dizia que meu trabalho era coisa de artista e intelectual. A certa altura passei a achar que eu poderia, sim, ter me equivocado, e intencionalmente forcei uma integração da pauta feminista à minha atuação em performance. Daí, derivaram dois processos: a criação de uma performance de palhaçaria visando a apresentação em contextos de militância, para público popular; e uma performance mais próxima do estilo que meus trabalhos nesse campo vinham assumindo, mais conceitual, para o público que eu costumava encontrar nas mostras de performance das quais participava naquele momento.

Sinto muita vontade de agir no mundo com vistas ao fim da opressão de gênero. Porém, eu não conseguia fazer com que os desejos de performar coincidissem com esses desejos de luta. Já naquela época, os dois trabalhos me soaram muito didáticos, e logo após apresentá-los algumas vezes eu desisti do projeto. Analisando retrospectivamente, vejo que, ao levar intencionalmente o tema do feminismo para a minha atuação em arte da performance, as primeiras experiências registraram meu voluntarismo em forma de tom panfletário. É usual que isso aconteça na arte chamada política. Não tive essa consciência naquele momento, mas a sensação de certa inadequação formal contribuiu para a minha desistência.

Nessa mesma época, uma pessoa amiga que trabalhava como curadora em uma grande instituição cultural me pediu uma indicação de performer tocantinense que trabalhasse com o tema de gênero. Ela me disse: queria te chamar, mas não tem nada de gênero no seu trabalho. Eu lamentei não haver nada de gênero em meu trabalho, e indiquei uma performer amiga cujos trabalhos associavam explicitamente temas LGBT+ com sua autopercepção de gênero.

Desenvolvi a palhaça Phyrulla por meio de treinamento técnico-poético iniciado em 1999, com base nos trabalhos de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Leris Colombaioni. Nesse modo de trabalhar, a persona clownesca é construída a partir da amplificação de traços físicos, vocais e de personalidade da performer. O procedimento demanda que a performer se debruce sobre si mesma, buscando tanto o que há de mais ridículo, quanto o que há de mais virtuoso em si. Analisando Phyrulla a posteriori, posso notar que ela cristaliza parte da minha inadequação com a questão de gênero: visualmente, sua composição reúne uma profusão de elementos que costumam representar delicadeza e feminilidade. Destoa, na indumentária, apenas um boné azul — que, ainda assim, aparece sob um chapéu rosa brilhante amarrado com fita de cetim. Na performance, Phyrulla sempre inicia suas apresentações demonstrando leveza, com postura ereta, gestos sutis e movimentos suaves,

voz aguda e prosódia que remete à fala infantil. No desenvolvimento dos números, contudo, há necessariamente o momento em que um corpo culturalmente compreendido como masculino se apresenta: os movimentos se tornam bruscos e pesados, a voz subitamente se mostra grave, o corpo todo se reorganiza, mostrando-se desajeitado, estabanado, bruto. Phyrulla — grafia enfirulada do vocábulo firula, que significa floreio, “uso de palavras ou construções desnecessárias” (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2025), era uma palavra que eu costumava ouvir meu pai dizer, muito bravo, quando assistia futebol: “Esse jogador fica fazendo firula, claro que ia perder a bola!”.



Figura 1 — Dois momentos da Palhaça Phyrulla em evento alusivo ao Dia Internacional das Mulheres

Fonte: Acervo pessoal, 2020

A recepção percebida dos dois trabalhos me levou a entender que eles operaram junto ao público de seus contextos conforme a intenção que me levara a produzi-los: de acordo com os comentários que chegaram espontaneamente até mim, a performance de palhaçaria teria agitado, instruído e divertido; e a performance conceitual teria levado as pessoas participantes a refletir, de algum modo, sobre suas relações com questões de gênero. Abordar a recepção, contudo, é sempre muito delicado quando feito pela própria pessoa que propôs as obras, e não é o interesse desse escrito. O que me interessa, aqui, é relatar que, apesar de que o conjunto de comentários de pessoas espectadoras que chegou a mim ter transmitido a impressão de que as performances foram bem recebidas, a minha sensação, enquanto artista, era de que eu estava *forçando a barra* — constrangendo o acontecimento potencial da expressão performática pela imposição racionalizada de um tema que não me movia sensivelmente a abordá-lo por meio dela. E, como já disse, depois de apresentá-las algumas vezes, eu desisti de minha empreitada performática explicitamente feminista.

Ao menos por algum tempo. Ao menos até agora.

*

O ano era 2013. Eu esperava na fila para pedir um PF no restaurante em que costumava almoçar todo dia, lugar que frequentava desde que chegara à cidade. Na minha vez de ser atendida pela Adriana, que trabalhava no caixa desde que comecei a ir lá, o atendimento foi interrompido. Vindo da cozinha, carregando uma bandeja, uma funcionária nova perguntou: "Este aqui é de quem?". Ao que Adriana respondeu, sussurrando: "Da jacarezinho". Então eu, estranhando a resposta, perguntei: "Por que jacarezinho????". Adriana me respondeu que os funcionários tinham códigos para cada cliente, e que escolhiam esses códigos de acordo com alguma característica física ou da apresentação do cliente, para facilitar a anotação do pedido e as entregas no salão. Não, a cliente em questão não se parecia com um pequeno jacaré — como eu presumi, a princípio —, mas costumava usar roupas daquela marca que coloca uma etiqueta de jacaré sobre o peito das camisas (na verdade, o animal é um crocodilo, mas consegui a tempo avaliar que essa informação era indiferente para a conversa e não falei sobre isso). Curiosa e talvez imprudente, perguntei à Adriana qual seria o apelido pelo qual elas me chamavam. Rindo, ela me disse que era "a do cabelo curto".

Levei as mãos aos cabelos, como que para medir o comprimento dos fios, mas fiz como um reflexo. Mais uma vez, meu cabelo "curto" está na altura dos ombros. Olhei ao meu redor, fazendo uma panorâmica do ambiente: mesa um, mesa dois, mesa três. O restaurante, lotado — cheio, cheio. Uma, duas, três, dez mulheres. Todas elas tinham o cabelo muito mais longo que o meu. Então eu sorri, meio desajeitada, dizendo "é claro, é claro", e fiz o meu pedido.

Se eu tivesse que adivinhar, certamente perderia o jogo. Aparentemente, para mim esse jogo estava sempre perdido.

*

Não se nasce mulher, torna-se. Na conhecida asserção, Simone de Beauvoir registrou a ideia de gênero como ato performativo, construção sóciocultural vinculada de forma arbitrária a um sexo biológico, uma "identidade constituída de forma tênue no tempo — uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos" (BUTLER, 2018, p.3). Gênero como representação instituída por atos, construído em si pela pessoa que o performa, a partir de um repertório compartilhado — não um fato social (BEAUVOIR, 1970). Sandra Lee Bartky complementou, nos anos 90, elaborando sobre o caráter contínuo e permanente desse processo sob a égide do capitalismo em desenvolvimento naquele contexto: tornar-se mulher não basta. É preciso estar continuamente produzindo a feminilidade, conforme ela é compreendida pelo olhar patriarcal. É interessante observar como o corpo indicado no ensaio de Bartky como o estilo da moda, que refletiria "as preocupações e obsessões culturais" daquele tempo (Bartky, 1990, p. 28)² é distinto do que descreveríamos como o modelo da atualidade. Como sabemos a partir de Judith Butler, uma característica da performatividade do gênero (tal como do Capital) é repetir-se e, repetindo, não apenas consolidar-se, como modificar-se — para que tudo possa permanecer como está.

Mas, neste ponto do texto, o que interessa ao desenvolvimento do raciocínio não é tratar da opressão dos corpos femininos por meio dos padrões de beleza e da consequente

² Todas as traduções do inglês ao português apresentadas neste texto são de minha autoria.

comercialização dos itens e procedimentos para manutenção da chamada feminilidade. Muitas autoras abordaram com extrema propriedade o fato de que a comercialização, a comodificação e o consumismo são indissociáveis da construção de gênero, e de que opressões de diversas ordens advém das imposições. Isso certamente está no horizonte, mas o ponto em questão, agora, é observar que eu cresci sem me dar a menor conta de que o fato de não ter nenhuma dúvida sobre o meu gênero e sobre a minha sexualidade não me fazia suficientemente mulher aos olhos das pessoas ao meu redor — e que eu, por algum motivo, demorei mais de vinte anos para percebê-lo, a despeito das evidências que se mostravam insistentemente. Minha família não era rica, mas eu poderia ter comprado feminilidade caso assim o desejasse: mais laços nos sapatos, mais glitter na capa dos cadernos, mais pedras penduradas nos brincos. Eu poderia ter me disposto a aprender, se tivesse compreendido na infância que isso era algo necessário. Mas, mesmo sob os incontáveis esforços da minha mãe, eu definitivamente passei ao largo de sequer desconfiar que isso era importante no mundo em que eu vivia. Eu arranquei os laços e penduricalhos, escolhi o tênis mais confortável, rejeitei cremes e perfumes (que me davam dor de cabeça) e segui, apenas me sentindo totalmente uma mulher, sem nunca duvidar, sem nunca me incomodar com o rótulo — mas me incomodando, sim, com a irritante renda da calcinha.



Figura II — Kate Bornstein em Adventures in Gender Trade
Fonte: Still do vídeo

No documentário *Adventures in the Gender Trade*, dirigido por Susan Marenco (1994), a performer Kate Bornstein entra em cena, frente a um fundo negro infinito, vestindo um terno relativamente andrógino. Olhando para a tela, diz: “Uma vez que você tenha comprado gênero, você comprará qualquer coisa para mantê-lo”. Kate Nornstein é uma mulher trans lésbica, e o documentário registra seus movimentos em meio à construção de um gênero com o qual se identifique. Entre as suas narrativas de Kate, o vídeo apresenta estórias de diversas pessoas dissidentes de gênero que expressam seu desejo de não serem identificados socialmente de acordo com o sexo biológico com que nasceram e advogam contra o que chamam de um “sistema de gênero bipolar”.

Durante todo o tempo, ali na infância, até bem perto dos trinta anos, havia a opressão. Durante todo o tempo, ali na infância, até bem perto dos trinta anos, havia a opressão.

de gênero — ela acontecia ao meu redor, o tempo todo. Durante todo o tempo, havia aquele incômodo da minha mãe, a desconfiança familiar, as ameaças de proibição das amizades com certas meninas, a palavra **sapatão**. Havia eu, ali no meio, sem jamais entender, sem jamais desconfiar.

Eu não sabia, mas havia ainda mais algo. Era a neurodivergência. Trinta e seis anos após meu nascimento, eu seria diagnosticada como uma mulher com Transtorno do Espectro Autista. Uma autista.

*

Quando o médico me revelou a hipótese de autismo e me encaminhou para a avaliação neuropsicológica, uma das coisas em que logo pensei era que eu adorava personagens autistas, então talvez aquela hipótese fizesse algum sentido. Eu havia sentido muito conforto ao acompanhar o protagonista de Cachorro Morto, montagem de 2008 da Cia Hiato para o livro “O estranho caso do cachorro morto³”, de Mark Haddon. Eu **amava** aquela peça! Quando em Londres, a única peça em cartaz que fiz questão de assistir foi o musical inglês baseado no mesmo livro (até comprei o livro com a dramaturgia). Eu gostava muito do Sheldon, de *The Big Bang Theory* — nas redes sociais, diziam que ele era autista, embora isso nunca tenha sido declarado na série ou pela produção; e eu **amava** o filme espanhol Farol das Orcas, em que o personagem autista, Beto, tem um interesse especial nesses animais. Eu não gostava do Rain Man⁴, mas ele era mesmo diferente dos outros personagens.

O que eu não conseguia — não conseguia mesmo — era me lembrar de personagens autistas mulheres ou meninas. Não, não: até então eu nunca tinha visto uma personagem autista do gênero feminino.

*

Escrever sobre o autismo, especialmente a partir de uma perspectiva autoral situada — sendo uma pessoa autista e escrevendo em primeira pessoa — implica enfrentar desafios decorrentes da complexidade e heterogeneidade do espectro. A tentativa de descrição subjetiva corre o risco de ser interpretada como representativa de uma totalidade, o que é ruim, pois o autismo é uma condição que se manifesta de formas variadas entre indivíduos. Sendo assim, me vejo interpelada a dizer à pessoa leitora que minha experiência não deve ser entendida como generalizável, e que ela representa a vivência particular de uma pessoa autista sem comprometimento da linguagem verbal e

³ Christopher, personagem protagonista de “O estranho caso do cachorro morto”, costumava ser identificado nos paratextos do livro como um menino diagnosticado com a Síndrome de Asperger, ainda que seu diagnóstico não fosse explicitado no texto ficcional. A 5^a edição do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5) da Associação Americana de Psiquiatria (APA), publicada em 2013, excluiu o código F84.5 — “Síndrome de Asperger” da listagem de transtornos mentais e fundiu esse rótulo ao Transtorno do Espectro do Autismo como um subtipo, tendo em vista os estudos genéticos e de neuroimagem sugerirem fraca confiabilidade clínica para diferenciação entre os sintomas de Asperger e os do autismo sem deficiência intelectual e comprometimento verbal (GRZADZINSKI et al., 2013). As edições do livro de que sucederam a essa alteração no manual modificaram os paratextos, mas nenhuma alteração no corpo do texto ficcional foi realizada.

⁴ Raymond Babbitt, protagonista de Rain Man interpretado por Dustin Hoffman, é um adulto autista com Síndrome de Savant, uma condição rara em que habilidades extraordinárias coexistem com dificuldades cognitivas relacionadas a problemas de neurodesenvolvimento.

sem deficiência intelectual — o que o senso comum costuma chamar de autismo leve⁵.

A recepção pública de autonarrativas de autistas tende a operar dentro de expectativas estabelecidas pelas representações midiáticas do TEA, o que pode resultar na invalidação de testemunhos considerados desviantes desses estereótipos. Essa dinâmica revela um campo discursivo marcado pela tensão entre visibilidade e apagamento. O compromisso ético e político com a diversidade interna ao espectro me põe diante do desafio de afirmar minha experiência singular e, concomitantemente, reconhecer a multiplicidade de formas de ser autista. Acompanha essa problemática a tensão referente ao fato da narrativa em questão se inscrever em um marcador interseccional, o gênero, e da representação de mulheres autistas na mídia ser estatisticamente inferior em número à representação de homens com essa condição.

Assim, a escrita autista em primeira pessoa pode operar não apenas como testemunho individual, mas também como gesto de desestabilização de imagens cristalizadas e um ato político de reivindicação da complexidade do espectro.

No mais, penso que seria justo com a minha trajetória de trabalho e de vida permitir que a pesquisa cartográfica, ao cartografar meu percurso em performance sob a lente do gênero, também vazasse, em sua forma, características cognitivas que tenho e que, cientificamente, são atribuídas ao autismo. O texto acadêmico fruto da ciência tradicional, como afirmei anteriormente, é um texto neurotípico. Como escrever um texto de pesquisa em arte a partir de disposição cartográfica que se apresente como metáfora da neuroatipicidade? Isso também está em exercício aqui.

*

Eu vinha guardando comigo (uma) minha hipótese. Guardando no íntimo, já que não tinha muito o que fazer com ela. Eu vinha achando que a minha dificuldade em diferenciar a minha apresentação pública de gênero daquela feita por outras mulheres — elas, sim, consideradas femininas — dava-se, além da falta de letramento de gênero na juventude, a minha dificuldade geral na leitura das convenções sociais — característica atribuída pela ciência ao Transtorno do Espectro Autista.

Daqui a algumas páginas, apresentarei minha leitura retrospectiva sobre meu trabalho em arte da performance, identificando nele questões de gênero, apontando para essa hipótese como o disparador da composição daqueles trabalhos. Antes disso, porém, para que a abordagem da questão de gênero em fricção com a condição autista não repouse exclusivamente em uma impressão, e tendo em vista a relativa novidade da reflexão sobre esse tema no senso comum, escolhi recorrer às ferramentas da linguagem científica tradicional para pensá-la.

Sim, a ciência ocidental, cujas pretensões de universalismo critiquei anteriormente. O fato é que não desprezo o conhecimento científico — muito pelo contrário. Apenas subscrevo às teorias que avaliam que 1) os produtos da ciência não podem ser tomados como verdades absolutas, dada a parcialidade do método e a multiplicidade ontológica;

⁵ A expressão “autismo leve” é associada no senso comum com o que o DSM-5 identifica como “nível 1 de suporte”. Ela é contestada pela comunidade autista, tendo em vista que, mesmo se tratando de um conjunto de comprometimentos inferiores em número e gravidade aos que atingem as pessoas de “nível 3 de suporte” (o maior deles), os comprometimentos não são insignificantes, e seu caráter pouco visível tende a induzir as pessoas não-autistas a desconsiderá-los, o que frequentemente leva à negligência no atendimento às necessidades das pessoas com essa condição. “Autismo de alto rendimento” também não é um termo clínico.

2) o método científico não pode ser tomado como o único meio legítimo de produzir conhecimento, pelos mesmos motivos; e 3) há que se ter sempre em conta, no contato com o método e seus produtos, o caráter absolutamente particular (branco, europeu, masculino, heteronormativo, cisgênero e neurotípico) da ciência, a despeito de seu disfarce pretensamente universal.

Meu processo de encontro com as informações que apresento abaixo — redigidas a partir da análise de artigos científicos — iniciou-se na curiosidade que adveio da auto percepção de minhas limitações com relação à consciência dos elementos de composição da performance do gênero feminino, dada conforme narrei anteriormente; presente essa curiosidade, busquei então pela análise de divulgadores científicos que realizam seu trabalho no YouTube⁶. Na sequência, fui aos websites Scite e Research Rabbit, sistemas computacionais que utilizam inteligências artificiais para oferecer serviço de apoio à pesquisa acadêmica que indicam referências bibliográficas e propõem interrelações entre elas. A partir das indicações dessas duas inteligências artificiais, indo diretamente às fontes e as selecionando, tecí um caminho bibliográfico nos meandros da ciência positivista, a fim de confrontar, com a pesquisa na área de saúde, minha hipótese anedótica — a que diz que a minha dificuldade na percepção dos elementos que compõem a performance do gênero feminino advém de minha condição autista — e verificar se ela encontraria alguma reverberação na literatura — tudo isso para, cartograficamente, experimentar onde isso poderia me levar.

Se este fosse um escrito no campo da ciência tradicional, eu diria que a pergunta desenhada para empreender a pesquisa no material científico foi “como a ciência médica tem identificado relações entre gênero e autismo?”. Mas, na verdade, o primeiro passo foi um prompt: “apresente perspectivas recentes da ciência sobre a relação entre autismo e gênero”, e nessa toada eu segui. Fui construindo uma investigação panorâmica, levantando respostas diversas que pudessem fornecer algum dado de interesse para o desenvolvimento do pensamento neste contexto e nesta situação: a escrita de um texto de cunho pessoal, em que uma artista revê suas criações por meio das lentes do autismo e do gênero.

Portanto, embora o que apresento a seguir seja uma revisão da literatura científica da área de saúde, pontuo que não se trata de uma revisão que, metodologicamente, opera como naquela área. Ainda que eu tenha seguido alguns passos de uma revisão narrativa, assumi certas flexibilidades características da pesquisa pós-qualitativa, na medida em que o meu critério para recolher as informações nos artigos selecionados é mais o insight da artista que o método do cientista. Uma cartógrafa, cartografando o território de seu encontro com os dados — o que não implica em falta de rigor, mas sim em desprendimento de qualquer rigidez.

A relação de pessoas neurodiversas com o gênero é tema presente na pesquisa científica do século XXI, em particular nos campos da psicologia e psiquiatria, mas também em estudos sociológicos de natureza quali-quantitativa e qualitativa, a partir dos quais o conceito de neurodiversidade foi introduzido na academia. Neurodiversidade é o termo que representa a diversidade neurocognitiva inerente

⁶ Dentre o material de divulgação científica em vídeo consultado, foi de grande colaboração o vídeo “Orientação sexual e identidade de gênero entre pessoas com autismo”, do pesquisador Lucelmo Lacerda, disponível no canal Luna ABA (LACERDA, 2022). Nesse vídeo, o divulgador identifica limitações metodológicas encontradas em pesquisas sobre a temática, e seus apontamentos contribuíram para que algumas publicações fossem excluídas desta revisão.

ao grupo dos seres humanos, tal como a biodiversidade é uma característica própria da vida na biosfera (ORTEGA, 2008). Desenvolvido de forma coletiva ao longo dos últimos anos da década de 1990 pela comunidade online de pessoas autistas ativistas (BOTHÀ et al., 2024)⁷, o termo descreve a variabilidade natural dos perfis neurocognitivos humanos, incluindo condições como o Transtorno do Espectro Autista (TEA), o Transtorno do Déficit de Atenção/Hiperatividade (TDAH), a dislexia, a disgraxia, entre outras — condições que se estabelecem ao longo do neurodesenvolvimento e que influenciam as maneiras pelas quais cada pessoa percebe, processa informações e participa da vida social, em contraste com o que a cultura dominante comprehende como padrão. O chamado paradigma da neurodiversidade é o enquadramento teórico-político que reconhece as diferenças neurocognitivas como parte constitutiva do que é ser humano, como expressões de sua diversidade biológica, e não como déficits ou condições essencialmente patológicas que demandam tratamento. Nas palavras de Francisco Ortega,

*é um termo que tenta salientar que uma “conexão neurológica” (*neurological wiring*) atípica (ou neurodivergente) não é uma doença a ser tratada e, se for possível, curada. Trata-se antes de uma diferença humana que deve ser respeitada como outras diferenças (sexuais, raciais, entre outras)*

ORTEGA, 2008, p. 477

Na literatura científica, as abordagens do tema na relação com gênero são diversas. Na base Web of Science, procurei artigos que contivessem em seus títulos os termos “autistic” AND “gender”, e o sistema de buscas respondeu com 640 ocorrências. A leitura dos títulos dos trabalhos indicados revelou que, em sua maioria, eram pesquisas que observavam a relação de pessoas neurodiversas com um terceiro elemento, relação que essas pesquisas analisavam a partir de diversas variáveis, dentre as quais constava a variável gênero. Logo, esse conjunto majoritário de pesquisas não dedica, a priori, a pensar sobre como pessoas neurodivergentes se relacionam com gênero. A leitura não sistemática de resumos desses trabalhos me indicou que, na maioria dos casos, a perspectiva de gênero é aquela em que gênero corresponde a sexo. A maior parte dos artigos fugia aos meus interesses para este percurso cartográfico. Exemplos dessa abordagem são o trabalho de Otu e Sefotho (2024) que, investigando stress emocional entre pessoas neurodiversas, colheram como resultado a indicação de que mulheres tenderiam a internalizar mais os fatores estressores do preconceito capacitista, o que sugeriria, segundo os autores, maior sofrimento quando da comparação com sujeitos homens da pesquisa; e a revisão sistemática de Cooke et alt (2025), que sugeriu que pessoas autistas experienciam taxas desproporcionais de violência quando suas taxas são comparadas às taxas de pessoas não autistas, quadro que se torna ainda mais preocupante quando a pesquisa alcança o grupo de pessoas autistas marginalizadas por gênero (*autistic-gender marginalized*).

As investigações específicas sobre neurodiversidade e gênero, embora minoritárias, não são de número reduzido. Dentre elas está o trabalho de Wierenga et al. (2023), que

⁷ A fundação da ideia de neurodivergência frequentemente é atribuída, de forma errônea, à socióloga autista Judy Singer ou ao jornalista Hervey Blume, ambos ativistas que colaboraram na mobilização pública do termo na década de 90, mas não seus iniciadores (BOTHÀ et al., 2024)

redigem recomendações para um melhor entendimento de sexo e gênero na neurociência da saúde mental, destacando que a expressão das condições neurodivergentes varia em função de sexo e identidade de gênero, o que faz com que seja mandatório aos estudos em neurociência no campo da saúde mental uma atenção cuidadosa a esse recorte. O documento indica, ainda, que esse fato impõe que sejam desenvolvidos mais programas de tratamento sensíveis a sexo e gênero e às diferenças entre essas duas categorias:

Nossas recomendações para o avanço deste campo incluem o uso de descrições explícitas dos constructos de sexo e gênero em artigos de pesquisa, a melhoria dos registros de sexo e gênero, a inclusão de grupos sub-representados no processo de pesquisa e a comunicação e análise precisas dos mecanismos relacionados a sexo e gênero e de suas interações

WIERANGA ET AL., 2023, P. 6

O que os estudos nomeiam como inadequação, disforia, não conformidade ou dissidência de gênero, ou ainda como desordem de identidade de gênero (GID), é a perspectiva prevalente nesses artigos. Nesse tema, também escrevendo orientações para a expansão dos cuidados com essa população, Rosenau et al. (2023) destacaram que, ainda que sejam necessários mais estudos, as pesquisas sugerem que a população dissidente de gênero têm uma probabilidade desproporcionalmente maior de se identificar neurodivergente que de se identificar neurotípica.

Tratando especificamente da população autista ou no espectro ampliado do autismo (*broader autism phenotype* — pessoas com traços autistas, mas não diagnosticadas⁸), ainda com relação à ocorrência de diversidade de gênero entre essas pessoas, Kallitsounaki e Williams (2023), em um artigo de revisão sistemática e metanálise, concluíram que há uma relação positiva entre TEA e GID, sugerindo a existência de link entre essas condições. Os mesmos autores registraram que indivíduos autistas cisgênero recordam menos comportamentos tipificados por gênero durante a infância do que colegas não autistas (KALLITSOUNAKI; WILLIAMS, 2022).

Pesquisando a experiência específica de mulheres autistas diagnosticadas tardivamente, Bargiela et alt. (2016) identificaram que esse grupo sente uma pressão significativa para adequação às normas de gênero. Outros estudos sugerem que indivíduos autistas podem experenciar a disforia de gênero de maneira diferente do que o entendimento consolidado na cultura popular, frequentemente descrevendo atributos positivos associados ao autismo que facilitariam uma compreensão mais profunda de sua identidade de gênero. Autistas relatam sentir-se menos presos às expectativas sociais de gênero, o que permite uma forma de “desafio de gênero” (*gender defiance*), podendo levar a uma maior auto aceitação da fluidez de gênero (COOPER et al., 2021; GLAVES; KOLMAN, 2023). Já as conclusões de Cooper e seus colaboradores argumentam que déficits na autocategorização podem dificultar a capacidade de indivíduos autistas de se identificarem com rótulos de gênero, complicando (nas palavras dos cientistas) sua relação com os constructos tradicionais de gênero (COOPER et al., 2018).

⁸ Pesquisas sobre TEA tendem a incluir pessoas no aspecto ampliado do autismo por razões diversas. Dentre eles, destaco a intenção de diminuir o viés do acesso ao diagnóstico e a possibilidade de uma compreensão mais abrangente das variações subclínicas dos traços autistas, o que colabora no desenvolvimento de intervenções em contextos de saúde e educacionais (LOSH et al., 2009)

Os resultados da pesquisa de Warrier et al. (2020) me despertaram particular interesse. Os autores analisaram perspectivas sobre identidade de gênero em indivíduos autistas, indivíduos com outras condições do neurodesenvolvimento e diagnósticos psiquiátricos e indivíduos no espectro ampliado do autismo. Foram analisados 641.860 indivíduos em cinco diferentes conjuntos de dados, com diferentes estratégias de recrutamento, faixas etárias, diferentes contextos culturais e variadas estratégias para controle de vieses. Os autores demonstraram, com excelente nível de evidência, que diagnósticos de condições neurodivergentes são significativamente mais frequentes em populações transgênero ou de outras inscrições gênero-diversas. Entre as conclusões do artigo, está registrado:

Embora nosso estudo não teste causalidade, algumas hipóteses podem explicar a sobrerepresentação do autismo e de outras condições do neurodesenvolvimento e psiquiátricas entre indivíduos transgêneros e de diversidade de gênero. Primeiro, indivíduos autistas podem se conformar menos às normas sociais em comparação a indivíduos não autistas, o que pode, em parte, explicar por que um número maior de indivíduos autistas se identifica fora do binário de gênero estereotipado

WARRIER ET ALT., 2020

O trabalho de Kourti e MacLeod (2019) difere da maioria dos que apresentei até agora. É um trabalho no campo da sociologia, que registra os resultados da pesquisa com um grupo focal virtual formado por 43 participantes voluntárias que cresceram identificadas com o gênero feminino e atenderam ao chamado para a pesquisa. Logo, o trabalho tem um desenho metodológico que faz com que seus resultados sejam ainda menos universalizáveis que aqueles que se alinham ao método científico tradicional, ainda que o texto, por vezes, dê a entender que as autoras acreditam poder chegar a algumas generalizações. Dito isso, os legítimos relatos das participantes do grupo focal virtual pesquisado coincidem com a minha experiência ao longo da vida. O título do artigo dialoga diretamente com a hipótese que levanto neste escrito: Eu não me sinto como um gênero, me sinto como eu mesma⁹, frase constante de um relato da participante Betty; segundo a participante Kate, na infância não existia distinção de gênero entre os brinquedos, e ela se interessava igualmente por brinquedos que são considerados como de meninos e aqueles considerados de meninas; já a participante Sally fala de não compartilhar interesses considerados típicos de mulheres com esse grupo, mas afirma também não estar interessada em ser um homem. Ela, que afirma ter dificuldades com papéis de gênero no geral, diz que gostaria de não ser nenhum deles: "Eu gostaria que houvesse um neutro¹⁰" (KOURTI; MCLEOD, 2019, p. 56). Me deparar com essas falas foi profundamente impactante e talvez essa seja minha primeira experiência em que o trabalho acadêmico causa em mim efeitos terapêuticos.

Mas, deste artigo, as falas com que mais me identifico estão no diálogo entre as participantes Taylor e Jessie:

⁹ "I don't feel like a gender, I feel like myself", no original.

¹⁰ "I wish there was a neutral", no original.

Meu senso de identidade é fluido, assim como meu senso de gênero é fluido [...] A única identidade constante que percorre minha vida como um fio é a de 'dançarina'. Isso é mais importante para mim do que gênero, nome ou qualquer outra característica identificadora... ainda mais importante do que mãe. Eu não admitiria isso no mundo NT, pois quando fiz, fui corrigida (afinal, mãe deveria ser minha identidade primária, certo?!) mas sinto que posso admitir isso aqui.

TAYLOR

A minha é Artista. Obrigada, Taylor.

JESSIE - KOURTI; MCLEOD, 2019, P. 56)

A identidade de performer percorre minha vida, e é a única constante; como artista, me reconheço desde a juventude como atriz em busca da performance enquanto função expressiva. Como pessoa a quem um gênero foi atribuído ao nascer, me vejo, ao longo da vida, entre a performatividade e a performance, buscando tornar-me alguém de fato desse gênero, mesmo sem ter uma demanda interna disso, mesmo sem entender bem como fazê-lo, e mesmo quando isso parecia não ter nenhum sentido; e, como autista, sou uma exímia performer do mascaramento — o conjunto de estratégias conscientes ou instintivas a que pessoas autistas recorrem para ocultar, minimizar ou compensar traços de autismo em situações sociais, estratégia adaptativa também conhecida como camuflagem social. Imitar expressões faciais, gestos e padrões de fala de pessoas do meu convívio ou de personagens da televisão; roteirizar longamente diálogos, e jamais conversar de forma totalmente espontânea com pessoas com quem não tenho absoluta intimidade; suprimir, tanto quanto possível, os movimentos repetitivos constantes; forçar contato visual e esforçar-me muito para mantê-lo: são algumas das performances cotidianas desempenhadas diuturnamente ao longo de meus quarenta anos de vida.

*

O ano era 2006, então eu tinha 22 anos. Estava no quarto ano da graduação em Artes Cênicas na UNICAMP. O currículo do semestre integrava diferentes disciplinas em uma montagem teatral: preparação corporal, voz, módulos teóricos, todos atendiam aos objetivos de um processo de montagem conduzido por um professor-diretor. A ementa das disciplinas propunha que trabalhássemos com interpretação realista-naturalista. Na altura do tempo que narro, eu já havia garantido um papel no espetáculo que ví-nhamos montando. O protagonista entrava em cena em três momentos da vida, e eu o representaria na infância. Não muito realista representar um menino de seis anos, é verdade, mas me interessava a construção da personagem. Eu considerava o papel como importante, mas pequeno — isto é, com pouco tempo de cena. Era meu último ano de faculdade e eu queria mais que aqueles poucos minutos de palco. Eu queria me destacar. O professor-diretor passou então a considerar se a personagem da namorada de adolescência do protagonista seria mantida em nosso espetáculo, já que, segundo ele, nenhuma das jovens do elenco teria maturidade para performar a sensualidade necessária. Era uma provocação. "Isso foi o que o feminismo fez com vocês", ele disse. "Não sabem mais nem andar de salto alto". Sem absolutamente nenhum letramento sobre gênero, tudo o que vi naquela fala foi o desafio que precisava. Decorei as falas da personagem; selecionei um conjunto de lingerie de renda branca como figurino (com direito a meias $\frac{7}{8}$ que teimava em escorregar pelas minhas pernas muito finas);

passei os próximos cinco dias ensaiando a cena no horário extra aula, usando o salto alto que me era possível — o que não era nem muito alto, nem muito fino, já que eu de fato não sabia andar de salto. No primeiro horário do sexto dia, vesti meu figurino, me maquiei bem lindona, calcei meu aterrorizante salto e me perfumei. Eu tinha até passado o esmalte que julguei que a personagem usaria, um de cor bege-rosada bem clarinho. Chamei o professor de lado e pedi a ele para apresentar a cena e me defender no papel da namorada. Ele me olhou bastante admirado, creio que surpreso com a iniciativa daquela moça que, fora dos palcos, era muito tímida e, segundo suas palavras, “observadora até demais”. “Muito bem”, disse ele. Vamos ver a cena. Mas antes, vai lá no banheiro e tira essa roupa, tira essa maquiagem. Isso não é um figurino, é uma fantasia”.

Fantasiada: era assim que eu me sentia toda vez que usava salto e maquiagem. Um deslocamento subjetivo que algumas vezes se ampliava, a ponto de talvez coincidir com o que a psicologia chama de despersonalização. De fora, eu me olhava e não me encontrava. Não encontrava sentido, enquanto a renda da calcinha me irritava a pele. Eu me fantasiava e tentava ser o que eu achava que já era — e às vezes, desistia da fantasia e o que eu sentia era que continuava sendo exatamente o que era.

*

Peço à pessoa leitora que observe que não há, de minha parte, um juízo de valor negativo quanto à minha dificuldade em fazer a leitura socialmente esperada dos elementos que compõem a performance de gênero. Assim como afirmaram algumas participantes de uma das pesquisas a que me referi anteriormente (COOPER et al., 2021), tenho certo orgulho do distanciamento das expectativas de gênero que o autismo me permitiu alcançar com relativa serenidade, uma vez que pude identificar o que é que estava em jogo. As narrativas distribuídas neste escrito, além de ilustrarem dificuldades concretas que enfrentei na vida em sociedade, podem soar tristes à pessoa leitora, e certamente o conjunto delas teve impacto negativo no quadro de minha saúde mental, visto que sofrer discriminação sem poder sequer compreender suas motivações é uma experiência no mínimo solitária e, no limite, patologicamente solitarizante. Contudo, a partir do momento em que racionalizo a questão e recorro ao apoio da produção teórica de outras mulheres (e de alguns homens que se “recusam a ser homens”¹¹), passo a atribuir certo valor positivo a essa característica cognitiva, já que entendo que o fim da opressão de gênero requer a superação do sistema sexo-gênero — e, portanto, requer a abolição do conjunto de dois gêneros culturalmente constituídos pela associação entre sexo biológico e “um conjunto preexistente de comportamentos, relações sociais, traços estéticos, ou (...) um destino moldado de acordo com as necessidades mal orientadas do futuro” (SIQUEIRA, 2023).

Nos movimentos populares de afirmação da identidade autista, assim como na representação mostrada pelas produções audiovisuais, é usual que certas características do autismo de nível 1 de suporte sejam retratadas como “superpoderes” — construção retórica que promove controvérsia tanto em meio à comunidade autista, quanto em meio à comunidade acadêmica (HUNGERFORD et al., 2025; JONES, 2022; JOO SONG;

¹¹ “Recusa de ser homem” é uma noção proposta pelo teórico e ativista John Stoltenberg, que diz respeito à rejeição constante da identidade masculina como construída pelo patriarcado, associada ao poder, à dominação e à opressão de gênero. Ele propõe a desidentificação ética e política com os valores tradicionais da masculinidade — e, no limite, de ambos os gêneros, já que opõe-se ao sistema sexo-gênero (STOLTENBERG, 1990).

IM, 2024). Contudo, se eu aderisse a essa narrativa, entenderia a minha incapacidade de incorporar e naturalizar a performance de gênero como meu superpoder preferido.

Graças a esse superpoder, em 2023 tive uma grande revelação ao ler um mero *tweet*. A mensagem dizia, em tom characteristicamente twitteiro, que “as pessoas precisam entender que a verdadeira radicalidade do feminismo é querer com todos os gêneros”. A ideia não era exatamente nova, pois eu já havia ouvido que a vertente do feminismo radical tinha como horizonte a perspectiva da abolição dos gêneros, mas eu sabia também que essa posição 1) se dava em favor do fortalecimento de uma identidade vinculada ao sexo biológico — o que fazia e faz com que essas feministas radicais refiram-se às mulheres como “fêmeas humanas”; e 2) levava as adeptas dessa vertente a odiarem as pessoas transgênero. Sem encontrar identificação com nenhum dos dois tópicos, eu simplesmente não havia me aprofundado nas leituras sobre o feminismo radical. Engravidar, gestar, amamentar, adorar as possibilidades garantidas pelo fato de ter um útero e hormônios femininos: tudo isso me parecia completamente desinteressante e despropositado desde a infância e, naquele então, era impossível um argumento me convencer de qualquer forma de instinto maternal. E odiar pessoas tran estava fora de questão, porque, por um lado, eu não gostava da ideia de odiar um grupo tão grande de gente que não fez nada pra ninguém e, por outro lado, porque aquelas pessoas trans que não reivindicavam o caráter inato e essencial da disforia de gênero eram as pessoas que haviam tido a coragem de dizer ao mundo o que eu também pensava: isso é tudo uma balela.

(Eu conhecia muitas dessas pessoas. Todas pelo twitter).

Mas o que me intrigou, nesse tweet em particular, foi que sua autora era uma mulher trans. Existiria, então, um feminismo radical não transfóbico? Seria ele um movimento autônomo e consolidado, ou apenas um pensamento se desenhando ali naquele ambiente virtual? Existiria uma forma de abolição de gênero que, proposta, não excluiria as pessoas trans? Eu me fazia essas perguntas jogada no sofá, com uma perna apoiada no encosto¹², segurando o celular na mão esquerda apoiado no dedo mindinho, bem ali onde já criei um calo, depois de um longo dia de trabalho, vestida com o que costumo chamar de “meu figurino de professora”. Não precisei abrir mais nenhum link porque, mal as perguntas se apresentavam para mim, o pensamento pensou mais rápido do que eu acreditava estar pensando e me devolveu a resposta: a proliferação acelerada de gêneros dissiparia os signos em que se fundamenta o sistema, restando apenas o sexo biológico e performances de identidade variadas. Nada me parecia mais lógico que essa tática.

*

Reviso este texto às 22h19 de 04 de maio de 2025 enquanto administro uma crise doméstica relacionada às funções de cada um dos dois gêneros daqui de casa na manutenção e sustentabilidade da vida.

*

Em “Autismo e gênero: da mãe geladeira aos geeks¹³”, a pesquisadora Jordynn Jack (2014) constrói uma história retórica do autismo na cultura popular, analisando personagens-tipo de mulheres na relação com a condição autista — caracteres bem estabe-

¹² Minha posição oficial de ficar no sofá desde a infância e que, de acordo com minha mãe, não é jeito de menina.

¹³ Autism and gender: from refrigerator mother to computer geeks, no original.

leidas na cultura ocidental, dentre as quais constam, destacadas, as mães geladeira¹⁴ e as mães guerreiras¹⁵. De acordo com a autora, essas personagens têm funções epistemológicas e efeitos retóricos concretos na realidade, incidindo tanto na forma como o discurso acadêmico e a prática médica orientam seu olhar para homens e mulheres autistas ou pais, mães e outros responsáveis por autistas, como nos modos pelos quais pessoas autistas inventam seus gêneros. A autora opta pelo termo *invenção de gênero*, ao invés de *formação* — que seria o termo de uso corrente no campo teórico em que ela se inscreve —, em parte por entender que o gênero não é algo que, uma vez constituído, é perene; mas também por verificar que um percentual significativo de pessoas autistas recorrem a recursos retóricos constitutivos de personagens generificadas (e generificantes) para utilizá-los em um processo de composição, combinando elementos diversos e ensaiando performances — desempenhos que muitas vezes incorporam a função de auto persuasão, de auto convencimento de pertença a este ou àquele gênero, quando há a demanda por adequação frente à percepção interna de não correspondência à expectativa social¹⁶ — seja pela sensação de inadequação ao gênero designado ao nascimento, seja pela impossibilidade de identificação dos funcionamentos do sistema sexo-gênero como “conjunto de dispositivos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e nos quais essas necessidades humanas transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1975, p. 159).

A proposição do gênero da pessoa autista como performance inventada desloca a compreensão desse gênero como ato performativo — estilização relativamente compulsória e repetida que se cristaliza no corpo ao longo do tempo (BUTLER, 2003) — aproximando-o da arte da performance, sem, contudo, alcançar o nível de reflexividade de performances como aquelas das drag queens, que necessariamente reconhecem “a contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias” (BUTLER, 2003, p. 196), como imitações que promovem o estranhamento da performance original de gênero ao deslocarem-na contextualmente.

Tomando por padrão o funcionamento neurotípico e cisgênero, o incremento no letramento de gênero de um indivíduo tende a acompanhar-se do aumento na reflexividade de sua performance de gênero. Se a pessoa não experimenta sensações de incômodo ou inadequação na incorporação dos signos e atuações características do sistema sexo-gênero masculino-feminino, tal letramento irá ocorrer, tendencialmente, apenas quando da imposição externa de informações sistematizadas que circulem nas fontes a que o sujeito expõe-se costumeiramente. Desse modo, essa pessoa tende a consolidar-se como performer do gênero a ela designado ao seu nascimento e apenas *a posteriori* compreender o funcionamento do sistema, podendo então, com isso, manejá-

¹⁴ A noção de “mãe geladeira” (refrigerator mother) designa uma hipótese médica, hoje amplamente refutada, segundo a qual o autismo infantil seria causado pela frieza emocional da mãe. Divulgada por Bruno Bettelheim a partir dos anos 1950, essa perspectiva culpabilizou mulheres por manifestações neurodivergentes na infância, especialmente em contextos de classe média branca ocidental. Com o avanço das pesquisas neurobiológicas e a crítica feminista à patologização da maternidade, essa hipótese foi progressivamente abandonada nas décadas seguintes (Nadesan, 2005).

¹⁵ Enquanto os papéis masculinos em destaque são autistas geeks e doutores bondosos, evidenciando a invisibilização da mulher autista no imaginário popular.

¹⁶ De acordo com Judith Butler, toda performance de gênero teria o caráter de crença — mesmo nos casos em que não há desidentificação com os gêneros designados ao nascimento (BUTLER, 2018, p. 3)

níveis de reflexividade em sua performance. Neste caso, as informações sistematizadas de fonte externa sobre gênero são condições necessárias para a reflexividade, mas não suficientes para a alteração na performance. Trocando em miúdos: alguém nasce aparentemente com cromossomos sexuais XX; pelo visual de seu corpo, é entendida como mulher pelos que estão ao seu redor; tranquilamente constrói-se como mulher e, quando e se receber letramento de gênero, usa da razão para saber o que fazer com tais informações — inclusive nada.

Já no caso do indivíduo deparar-se com sensações de inadequação e não-pertençimento ao gênero designado no nascimento, ainda que a performance possa consolidar-se, a reflexividade tende a se fazer presente sem que a fonte de informação externa sistematizada seja condição necessária, podendo ela ou não ser causa suficiente de alteração na performance. Quero, com isso, dizer que a pessoa que se percebe inadequada em termos de gênero, mesmo que se construa como alguém reconhecido por todos os pares como pertencente ao gênero designado a nascer, pode ou não perceber a arbitrariedade dessa designação, se que tenha recebido letramento de gênero.

Para um caso como o meu, em que a sensação de inadequação não está presente, a priori, mas a performance do gênero designado também não se consolida, gerando incômodo, as sensações que se impõem a partir desse interregno — não me identifico especialmente com coisas de mulher, mas não vejo nisso problema; não questiono o gênero que me foi designado mas, ainda assim, não sou lida exatamente como mulher, embora também não seja lida como homem; também não me sinto homem e identifico com coisas de homem — as informações externas sistematizadas podem ou não ser condições para que a alteração na performance leve à consolidação do gênero adequado à expectativa social — a não ser que as tentativas de adequação venham a ter êxito em algum momento do percurso por tentativa e erro — ou à superação definitiva da questão. As tentativas de adequação, contudo, tendem a encontrar dificuldades para seu sucesso, já que a identificação de signos sociais é uma dificuldade característica da condição conhecida do Transtorno do Espectro do Autismo (TAGER-FLUSBERG; PAUL; LORD, 2005).

Pela performance, ia me fazendo mulher

"Descrever o processo, portanto, é restituir ao texto o corpo perdido no tempo da performance"

ICLE, 2019, p. LVII

Estava no primeiro ano do mestrado. O ano era 2017. Eu pesquisava *happenings* e vinha aprofundando meu interesse por performance. A informação sobre arte da performance era pouca e não era fácil de acessar. Nas bibliotecas, os poucos livros eram todos em inglês, idioma que eu lia ainda com alguma dificuldade e que já vinha encarando por grande parcela de meu tempo de estudos nas leituras do mestrado. Em português, apenas os livros de Renato Cohen e aquele que ele traduzira, "A arte da performance", de Jorge Glusberg. Renato havia sido meu professor de direção teatral e eu, aos 18 anos, tinha achado aquilo tudo muito esquisito. Eu frequentemente procurava por "performance art" no google e passava um bom tempo navegando, páginas e páginas de infor-

mações com apoio da tradução automática pouco desenvolvida de que dispúnhamos naquele momento. Numa dessas buscas, encontrei o blog do Festival de Apartamento, uma mostra de performances sem curadoria, organizada por artistas com a finalidade de reunir artistas que queriam mostrar seus trabalhos, mas não achavam contextos profissionais para fazê-lo. Bem animada, deixei um comentário na caixa de uma postagem, a organização me respondeu. Questionei como fazer para assistir a um dos festivais, e Rodrigo retornou, muito simpático, informando que eu poderia não apenas assistir, mas também performar. Encantador. Sem nem me conhecer! Até ali, eu só havia performado em contextos estudantis — mostras de estudantes, trabalhos finais de disciplinas. Uma chance e tanto. E então, em agosto de 2008, apresentei a performance *mel-o-drama*.

No blog do Festival, o post sobre a IV edição do Festival de Apartamento, realizada em Campinas/SP, traz, ainda hoje, o seguinte registro:

mel-o-drama

Thaise Nardim

A performer inicia usando um sobretudo e recita, mecanicamente, a letra de "Um dia, um adeus", de Guilherme Arantes, em um megafone . Ela utiliza os recursos do aparelho para gravar e reproduzir o refrão da música em *looping*. Então retira o sobretudo, revelando o tronco enrolado com cordão vermelho. Metódica e repetitivamente, ela desenrola e amarra corações de frango no cordão a intervalos regulares. Uma vez concluído o processo, ela passa a atravessar cada um dos corações com espetos de churrasco, retirados de seu tronco, onde estavam fixos por fita adesiva. Neste processo, ela enrola novamente o cordão no tronco. Durante todo esse tempo, o megafone repete o refrão gravado: "...ninguém mais, como ninguém jamais te amou, ninguém jamais te amou..."

(Eu já tinha algum interesse em descrever ações).

Da memória: sentia angústia por não encontrar uma relação amorosa (com um homem) que me fizesse sentir calma e completude. Quando chegou a proposta de preparar a ação para o próximo Festival de Apartamento, eu estava imersa nesse conflito interior, dados alguns acontecimentos então recentes. A certa altura, resolvi que iniciaria uma pesquisa para a performance com materiais que tivesse por perto de mim. Eu morava provisoriamente numa casa semi-ocupada, que pertencia à família de um amigo (que ali não vivia), e que o amigo utilizava como espaço de ensaio para seu grupo de teatro. Lá também eram armazenados cenários, figurinos e outros materiais utilizados em processos criativos daquela companhia teatral. Entrei num quartinho onde eram guardados materiais pequenos, estocados dentro de caixas transparentes. Após abrir algumas caixas, o fio vermelho me chamou a atenção, e eu o retirei da caixa e o separei num canto. Continuei mexendo e encontrei os palitos de churrasco. Pegando o saco plástico cheio de palitos, levei os dois materiais para o pátio, e passei a manipulá-los num improviso, como tinha experiência em fazer nos processos criativos em teatro: deixando que a materialidade deles me provesse insights de movimento, tentando não pensar demais. Em certo momento, me vi com os palitos amarrados pelo fio em torno da cintura, as pontas agudas pressionando a pele da barriga. Essa imagem me remeteu imediatamente às fotografias de homens-bomba com explosivos abaixo de casacos, os palitos fazendo as vezes das dinamites. Tudo bem, pessoa leitora, se você não vir essa imagem nas fotos que mostro adiante: realmente não tentei reproduzi-la, mas apenas a utilizei como um degrau criativo. Me lembro claramente de pensar "sou uma mulher-bomba", mas jamais pretendi transmitir essa ideia. Assumi essa imagem,

tomando-a como fundamento para o desenvolvimento das próximas etapas da pesquisa.

Eu havia visto na internet um trabalho de uma performer de traços asiáticos, nua, com peixes eviscerados — não me lembro que trabalho era esse, mas me lembro de estar sentada na sala de computadores da casa em que morava e de ter ampliado essa imagem na tela do computador. Acredito que ela tenha me levado aos corações de galinha. Não me lembro de ter testado a manipulação dos corações, e recordo nitidamente que tive que usar o forno de microondas da casa em que o festival acontecia para descongelar o pacote de corações de galinha que levei para usar na performance. Provavelmente não testei os corações e nem me dei conta com antecedência de que eu os compraria congelados.

Minha primeira imagem foi compor um vestido inteiro com o fio. Eu estaria vestindo apenas uma grande quantidade de fio enrolado. Eu o desenrolaria, revelando a “bomba” de palitos de churrasco (que não precisava se parecer com uma bomba). Os palitos de churrasco, por serem algo prosaico, trariam um alívio cômico, um caráter desprestensioso ao trabalho — me preocupava soar séria demais, pois eu havia entendido que, no Festival de Apartamento, circulava esse tom de ludicidade, algum desprendimento. Eu já sabia que tinha dificuldade com esse tom e tendia a me “levar a sério demais”, como ouvira tantas vezes dos professores na faculdade. Desfeito todo o vestido, revelados os palitos, eu montaria os espetinhos de coração de galinha, os devolveria à cintura e os cobriria novamente com o vestido, agora feito de e espetinhos de coração de galinha.

Contudo, eu não tinha recursos para comprar a quantidade de fio que precisaria para conseguir montar essa imagem, a do vestido. Eu tinha um subemprego numa produção teatral com cachês atrasados há três meses. Mas me apeguei à sensação de ser uma mulher bomba e, ao reconhecer que os recursos eram insuficientes, optei por mantê-la, numa versão simplificada, menor, com os recursos disponíveis. Esse impedimento material, analisado a partir da minha perspectiva atual, impôs um deslocamento interessante: do vestido, peça do vestuário tipicamente feminina em nossa cultura, passei a utilizar uma calça, já que o fio contornaria apenas a parte superior do meu tronco. Eu não tinha saias no meu guarda-roupa. Apenas calças. Eu me sentia fantasiada vestindo saias.



Figura III — quatro momentos de mel-o-drama
Fonte: Acervo do Festival de Apartamento, 2008.

Em 2008, meu cabelo estava curto, ao estilo “joãozinho” — curto como culturalmente se entende um cabelo masculino. Eu havia raspado a cabeça com a máquina 2 não muito antes, mas estava deixando o cabelo crescer, pois me incomodava com a frequência com que era confundida com um homem (o que me parecia um completo absurdo, mas era recorrente). No salão de cabeleireiro, toda vez encontrava uma grande comoção com a minha escolha capilar, e aquilo também me incomodava muito — e os salões de beleza já me são bem incômodos por conta da coocorrência de tantos estímulos. Eu entendia que era a proximidade com o visual masculino que incomodava as outras pessoas no salão, mas eu não comprehendia que aquele visual vinha sendo um dos elementos responsáveis pelo que eu sentia como falta de sucesso na vida amorosa.

Não me lembro como cheguei à música de Guilherme Arantes. Sei que achava a música cafona, e que foi por isso que a escolhi. Quis compor algo em torno da cafonice do amor — falar do amor como uma cafonice que eu escolhia e continuava a escolher, perseguia e continuava a perseguir, repetidamente. E a bomba: o tão perseguido amor,

ou mesmo a sua perseguição, me empalava o coração todinho. Anunciar a cfonice num megafone, mas a escolher — e continuar escolhendo, num looping ruidoso, impondo a mim mesma a violência da escolha repetida.

O título do trabalho, que se tornaria o título de uma série, foi escolhido na tentativa de representar o caráter maquínico do processo que ali eu representava, como analogia. Melodrama, como no gênero literário e filmico, de paixões exageradas a ponto de se fazerem cômicas; e a separação pelos hífens remetendo às composições de nomes de espaços e produtos estadunidenses, terminadas com a sufixação *-rama*, combinação que se tornou moda nos anos de 1950 por meio de seu uso publicitário (AVIS, 1957). Naquele momento, eu era uma jovem muito interessada na cultura das *pin ups* e provavelmente havia visto palavras grafadas com *-rama* em ilustrações desse contexto. Apesar de hoje estar ciente de que essa sufixação carrega o sentido de espaço, de exposição — a partir da fonte *panorama*, derivada do grego (AVIS, 1957, p.50), naquele momento eu a entendia como um signo da artificialidade, do maquinial.

"A incrível máquina de clichês românticos". Era assim que eu entendia a imagem que estava produzindo, no momento em que a produzia. Há de se questionar, contudo, se a máquina era mesmo eu, ou eu era apenas uma engrenagem dela. No gênero melodrama, os afetos exacerbados, binários morais rígidos, a apresentação patriarcal da figura feminina — a mulher objetificada, vitimizada ou em busca de redenção — além do sacrifício como prova de amor, representam e consolidam uma imagem da relação da mulher com o amor romântico sob a égide do patriarcado. A repetição dos clichês românticos na cultura é o dispositivo de poder que reforça a construção do gênero feminino. A exibição desses clichês pela arte da performance poderia expor o mecanismo e desmontar a ilusão? Eu conseguia, por meio da exposição pouco consciente e articulada do meu incômodo, promover apropriação crítica? Ou estaria eu apenas uma vez mais escolhendo continuar amarrada, escolhendo atar em mim as dores da ideia de amor romântico, que eu inconscientemente já reconhecia como um sistema de signos articulado conjugado ao patriarcado, mas do qual não conseguia me desfazer?

Penso hoje: talvez a performance fosse para mim o único grito possível de oposição à opressão das mulheres por meio da ideologia do amor romântico, oposição que eu não podia anunciar verbalmente, pois não dispunha de sua elaboração no nível da linguagem.

*

Sugerindo conceitos para a reflexão sobre a arte contemporânea, Maria Beatriz de Medeiros registrou o conceito-ferramenta "volução", desenvolvido pelo coletivo Corpos Informáticos:

volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento

MEDEIROS, 2017, P. 42

Voluta é o movimento espiralado, curvo, em arabesco. Volução é a performance nesse movimento, num gerúndio, volutando, pois o desejo que não se organiza em função do reto, do regular, mas, podendo passar, tende à sinuosidade e à fluidez. Assim caminha meu trabalho em arte da performance, mobilizando, sem que eu me dê conta, questões próprias do feminismo — e o performar me pondo em voluta entre meandros das minhas

formas autistas de perceber e do gênero. Ao longo da série *mel-o-drama*, variam as formas de representar o meu padecer do amor, mas não variam as energias: peso, drama, dor.

Gostaria de propor um olhar *volutivo* para outras performances da série *mel-o-drama* e para a relação com questões de gênero que expus por meio delas. Alguns deslocamentos, muitas expressões que vazaram de modo não consciente, deslizamentos no sentido, mas, sempre ali, ele: o fardo do amor romântico carregado por um corpo tentando se fazer feminino. Minha aproximação com a performatividade do gênero por meio de sua performance.

No final de 2010, tive uma proposta de performance aprovada num evento em outro estado. Havia algum recurso disponível para a compra de materiais, então me propus a refazer *mel-o-drama*, desta vez conquistando o vestido que eu almejara inicialmente. Solicitei à produção a compra de cinquenta metros de fita de cetim vermelha, e de cinquenta quilos de coração de boi — cinquenta quilos correspondia ao meu peso corporal naquele momento. Assim, em janeiro de 2011, *mel-o-drama* — a máquina foi performada numa galeria de arte universitária.

Nessa ocasião, eu queria fazer tudo bem bonito, e queria ficar muito bonita — muito feminina. Meu cabelo estava comprido e com um lindo corte. Logo antes da apresentação, fui ao camarim me maquiar, mas deu tudo errado: eu não sabia passar delineador e, mesmo tomando muito cuidado, não consegui acertar (em minha defesa: não tive aulas de maquiagem na faculdade). A tentativa foi completamente frustrada e, sem tempo para retirar todo o borrão preto dos meus olhos, eu os esfreguei e espalhei a mancha, assumindo a intromissão da mancha.

Iniciei em pé, com meu vestido tubinho tomara que caia feito de fita de cetim amarrada ao meu corpo e a si mesma, os corações de boi sobre uma mesa de alumínio cujo tampo estava coberto por plástico bolha. Aos poucos, fui amarrando os corações de boi na fita, que desenrolava do meu corpo, e os lançando pelo chão da galeria. Após o último coração atado, mantive a fita presa à minha cintura; deitei a mesa, deixando seu tempo exposto de frente para o público, o sangue dos corações escorrendo lentamente pelo plástico bolha; caminhei lentamente até cada um dos corações, buscando recolocá-los sobre o meu corpo. Não consegui permanecer de pé o tempo todo: a certa altura, caí sentada, devido o peso que carregava. Segui sentida no chão, resgatando os corações, puxando-os pela fita e, após colocar o último deles sobre o corpo, fazendo algum esforço eu me ergui; permaneci então de pé por alguns instantes; e dei por encerrado o trabalho, fechando os olhos, largado no chão os corações que estava segurando com as mãos e braços e fazendo uma pequena reverência à plateia.

A ação seguiu a mesma dinâmica da *mel-o-drama* original, sem os palitos de churrasco e o seu caráter prosaico, com o peso adicional dos corações de boi, que chegavam a me fazer cair. A minha imagem estava mais feminina, e eu me lembro de me sentir bonita — o que, naquele momento, significava feminina e adequada à norma. Eu vivia questões amorosas muito semelhantes àquelas de 2008, quando da criação da performance original. Alguns meses depois da apresentação desse trabalho, eu acordaria um dia no meio da madrugada e, por e-mail, saberia ter sido abandonada por um amor problemático. Saindo da cama, pegaria uma tesoura no escritório, me dirigiria ao banheiro e cortaria todo o meu cabelo, deixando-o muito, muito curto. Ao fazer isso, teria a sensação de imensa liberdade. Hoje sei, era da performance de mulher que eu estava tentando me libertar.

Liberdade não era o que sentia performando *mel-o-drama*. Muito distante disso: eu acabava as apresentações me sentindo um pouco suja — estava literalmente suja, mas me sentia assim também simbolicamente. Vivenciava um desgaste físico e também um

desgaste de ordem afetiva e emocional, desgaste de me sentir existindo e, hoje vejo, de me sentir atada ao problema de ser mulher.

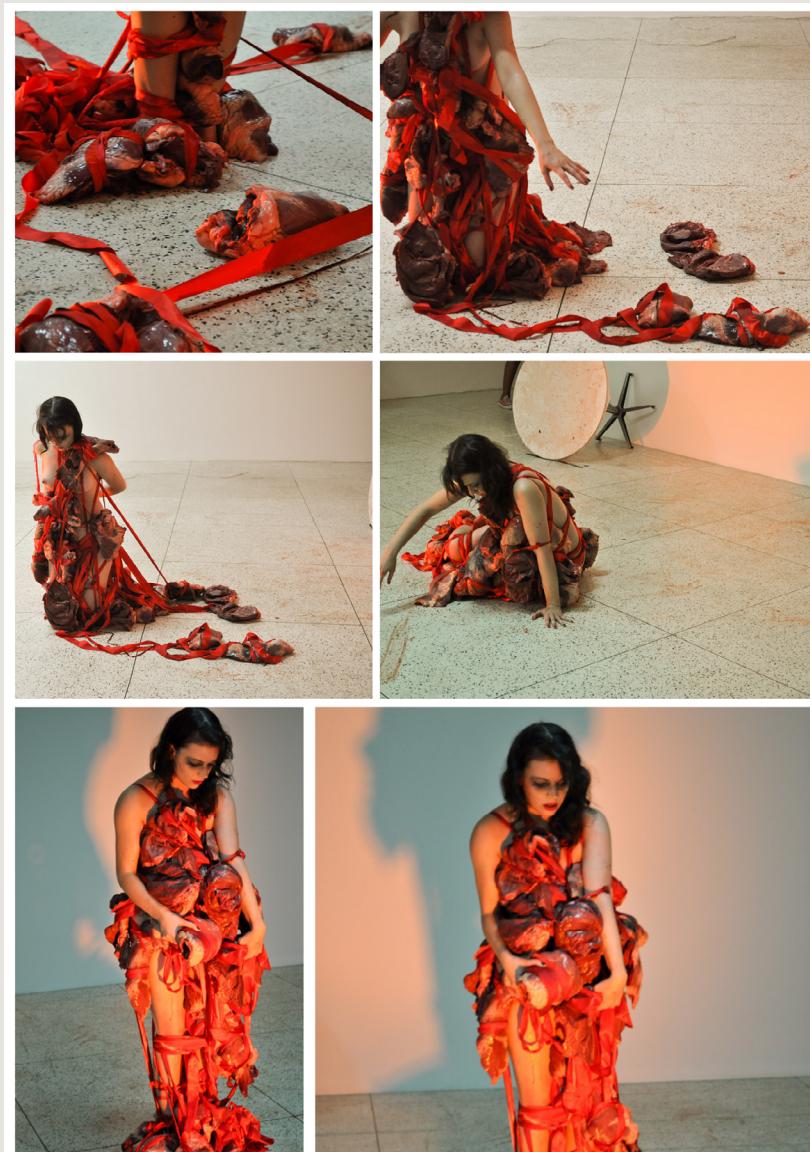


Figura IV — seis momentos de *mel-o-drama* — a máquina
Fonte: Acervo pessoal, 2010.

*

O quão feminista é expor publicamente a imagem de uma mulher sofrendo por amor? O quanto isso funciona como um reforçador do patriarcado? Essas não eram, definitivamente, questões que eu pudesse me fazer no período em que performei *mel-o-drama*. Olhar para esses trabalhos com o olhar de hoje, que está alinhado com o feminismo materialista radical transinclusivo, me causa certo constrangimento — me aproximo do sentimento que Milan Kundera nos informou ser representado no idioma checo por uma palavra que, segundo o autor, seria intraduzível: *litost*: “um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta” (KUNDERA, 1994, p. 116). A pesquisadora-docente-artista precisa exercitar a autocompaixão com a história de sua formação artística assim como exercita a compaixão com a história de

sua formação acadêmica. Preciso exercitar a autocompaixão com a história de minha formação como mulher.

Em 11 de outubro de 2010, perfomei sweet-o-rama: maçã do amor. A performance não mantinha o título da série, mas relacionava-se diretamente com ela. No blog do Festival de Apartamento, evento em cuja X edição o trabalho foi apresentado, a sinopse informa:

sweet-o-rama
Thaíse Nardim

A performer terá os seios cobertos por uma calda doce e de cor vermelha de alta temperatura. Após a cristalização da calda, o público estará convidado a intervir sobre o corpo da performer de acordo com sua vontade, em um ambiente privado.

Nesse trabalho, um acontecimento me fez pensar sobre feminismo, de fato, pela primeira vez na trajetória de *mel-o-drama*. Durante o tempo em que me mantive no quarto escuro, semi nua, com o seio coberto por calda doce, uma mulher entrou e quis conversar comigo. Era uma conhecida, alguém que eu havia visto no câmpus, uma estudante de Ciências Sociais. Ela parou em pé ao meu lado — eu estava sentada e imóvel — e me disse algo como: "Por que você faz isso consigo mesma? Por que você se violenta para agradar os homens? Você não precisa fazer isso. Você não precisa agradar aos homens, e mesmo que queira, você é linda, não precisa se submeter a isso. Pense mais em você. Faça arte para você. Não faça arte para agradar aos homens. Não faça isso com você. Não se violente."

Logo após ela deixar o quarto, eu encerrei o trabalho. Eu refletia sobre o que eu poderia ter feito de errado para que meu grito de dor, de intencionalidade crítica, soasse como autoflagelação para aquela mulher. Eu queria, com a performance, dizer algo do quanto doloroso era estar sob o jugo da expectativa social de ser doce, de ser açucarada, para atender às expectativas patriarcais que me levariam, supostamente, à uma vida romântica feliz. Minha intenção era expressar a dor que isso me causava e, com isso, quem sabe, o espectador compreendesse algo de crítico. Mas, pela fala daquela mulher, eu deixara escapar uma intenção sub-reptícia justamente de me submeter àquilo, me submeter publicamente àquilo. Eu pretendia uma crítica da objetivação mas, segundo aquela espectadora-participante, eu estava me objetificando. E estava, de fato, me ferindo — muito embora minha alta tolerância à dor fizesse com que o sofrimento autoinfligido parecesse maior aos espectadores do que ele de fato era, para mim.

Logo após ela deixar o quarto, eu encerrei o trabalho. Eu refletia sobre o que eu poderia ter feito de errado para que meu grito de dor, de intencionalidade crítica, soasse como autoflagelação para aquela mulher. Eu queria, com a performance, dizer algo do quanto doloroso era estar sob o jugo da expectativa social de ser doce, de ser açucarada, para atender às expectativas patriarcais que me levariam, supostamente, à uma vida romântica feliz. Minha intenção era expressar a dor que isso me causava e, com isso, quem sabe, o espectador compreendesse algo de crítico. Mas, pela fala daquela mulher, eu deixara escapar uma intenção sub-reptícia justamente de me submeter àquilo, me submeter publicamente àquilo. Eu pretendia uma crítica da objetivação mas, segundo aquela espectadora-participante, eu estava me objetificando. E estava, de fato, me ferindo — muito embora minha alta tolerância à dor fizesse com que o sofrimento autoinfligido parecesse maior aos espectadores do que ele de fato era, para mim.

Sem percebê-lo, eu estava performando para me fazer mulher. Literalmente: gênero mulher, como o patriarcado me pedia: articulando elementos culturais arbitrariamente alinhados ao sexo biológico, a fim de incorporar experiências nascidas da opressão

sistêmica experimentada por minhas pares. Eu estava performando para me propiciar a objetificação que, no cotidiano, eu não me via receber — não percebia, não lia. Entre a performatividade do gênero e a arte da performance, sem deter os recursos intelectuais para a análise da questão, eu performava o gênero muito perto de sua performatividade.



Figura V — quatro momentos sweet-o-rama — maçã do amor
Fonte: Acervo do Festival de Apartamento. Fotos de Murilo De Paula, 2010.

*

À guisa de **conclusão finalização futurização**

Ox05

O excesso de modéstia nas agendas feministas das décadas recentes não é proporcional à monstruosa complexidade de nossa realidade, uma realidade entrecruzada por cabos de fibra ótica, ondas de rádio e microondas, oleodutos e gasodutos, rotas aéreas e marítimas, e a implacável e simultânea execução de milhões de protocolos de comunicação a cada milésimo de segundo que passa. O pensamento sistemático e a análise estrutural têm sido deixados de lado, em sua maior parte, a favor de lutas admiráveis, porém insuficientes, atreladas a localizações fixas e insurreições fragmentadas.

Querido leitor,

O ano era 2089. Caminhando pelas ruas iluminadas por um céu lilás de brilho oxidado, observando a pulsação das arcadas que se alargavam de acordo com a maré humana que as atravessava, eu me lembrava de uma estória contada por vovo Sulamytaḥ, de um tempo quando os bebês eram gerados por úteros eletrônicos. Ela estava à espera da maturação do feto que viria ser papão e, olhando pelo visor da *post brooders ooterus machine*, já conseguia ver as unhas se formando nos dedinhos. Ela brigara com vovo João e ele fizera as malas e deixara o apartamento em que viviam. Esquecera, contudo, uma cueca masculina branca em que havia uma marca de fezes (vovo Sulamytaḥ disse que isso era chamado popularmente de *freada* e que era um tanto quanto comum em roupas íntimas masculinas, ugh). Vovó contou que, quando pegou aquela cueca suja no chão e colocou-a para lavar na máquina de lavar fraldas, percebeu que o feminismo eletrônico no qual tanto se engajara, apesar de ter conquistado muitas coisas importantes — como a ressignificação da categoria “mãe” — mantivera quase intacta a exploração do trabalho doméstico não remunerado realizado pelas mulheres em pactos matrimoniais heterossexuais¹⁸. Com vovó na lembrança, eu escutava frequências que meu mundo, por força de pessoas como ela, se esqueceu de ouvir — nesse caminho em que a ideia de que só haviam dois gêneros — masculino e feminino, o primeiro instituído sobre a possibilidade de opressão do segundo — eram fóssil enterrado sob um código de solo.

Ainda em tempo, trans-fegada por meus devaneios, cheguei para a aula sobre as antigas características performativas de gênero feminino. Naquele dia, exercitamos inclinar a cabeça para o lado para afetar docilidade e também retesar o pulso, o que professore disse que, naquele passado, exibia delicadeza. Eu fazia aquilo porque amava muito a arte e precisava entender os códigos para o sabá lógico-analítico para visceridades porosas que eu deveria conduzir em alguns dias. Durante as aulas, sentia um misto de vergonha alheia e desespero por minhas antepassades, mas também alívio por nos termos livrado dessas molduras dentro das quais não havia um quadro sequer para emoldurar.

Durante a aula, professore Dianno mencionou que os autistes tiveram grande responsabilidade na superação do sistema sexo-gênero. Naquela época, éramos considerados atípicos: autismo era considerado um transtorno, era registrado e descrito como tal nos manuais diagnósticos de saúde mental! Mas, além de lutarmos pela desassociação de nossa condição dessa ideia maluca, também colaboramos para que todos vissem que o sistema que impunha a adequação de todos os corpos aos antigos dois gêneros era algo arbitrário — nosso raciocínio analítico default, esse que nos faz identificar padrões com grande facilidade — e que, para humanes da época, era acima da média -, além do bom

¹⁷ Trechos do Manifesto Xenofeminista (LABORIA CUBONIKS, 2015, s/p). A versão apresentada é uma tradução minha a partir do original em inglês.

¹⁸ Narrei essa estória no microconto Uterotopias, publicado no Zine Marítimas — Sci-fi, distopia e afrofuturismo, que está disponível em <https://zinemaritimas.blogspot.com/2023/12/ano-3-vol-10-deusa-ex-machina.html>

raciocínio lógico, mostrou a todes que, se era pra associar sexos biológicos a algum tipo de construção cultural, essa construção poderia ser tão variada quanto somos todes, humanes e além-humanas. “Decifrado o código, feitiço vira apenas truque”, era como dizia vovó Sulamyta. Contei aos colegas a estória dela com a cueca masculina e a conversa foi gostosa: todes falando sobre suas antepassades e mostrando marcas que as lutas delus deixaram como valores em suas agrupamentos familiares. Com essa conversa, formamos família, e continuamos familiando por mensagens telepatográficas depois de deixarmos o espaço da escuela. Naquela noite, junto delus pelas conexões neuroníricas de tons familiantes, sonhei com o sabá lógico-analítico para visceralidades porosas que eu conduziria:

Ao despertar, sintonizei-me logo com o ventre do Arx_V para acender novas perguntas e (des)materializar, de uma vez por todas, a ação. Nas lacunas que a frequência me apresentou sobre as tais performances de gênero do passado, toquei um arquivo digital em texto, escrito pur ume pesquisadore autiste e “mulher”, de nome Thaise Nardim. Incorporei o arquivo, que me veio em uma imagem mental assistida — sem me apresentar dados sensoriais imediatos, mas me evocando sensações à boa moda dos anos 2020. Soube, assim, que em 2026, Thaise escreverá:

performance em processo para reivindicar corpo de quaisquer gêneros e cognitio de quaisquer-padrões: performance como evento ritualístico coletivo que pensa em voz alta com razão inteira, fórmula de corpo pleno, glitchado e infiltrante de sensíveis muitos-múltiplos, racionais muitos-múltiplos. Informa-se no xenofeminismo, no tecno-materialismo transfeminista, no neuroqueer, na recusa ativa dos binarismos homem-mulher e neurotípico-neuroatípico como categorias organizadoras do mundo. Gêneros e neuropadrões irrelevantes como categorias de contenção, direitos totais de fruição do espaço-tempo às materialidades dos sexos e aos neurofuncionamentos, em favor dos quais dissolvem-se as categorias divididas das classes sexuais e neurológicas; *ler sem pausa*: também sintaxe alternativa de mundo, gramática prévia como ruídos que não fazem ambiência então correm para compor com o nada. Razão como ferramenta que vaza — nem branca, nem europeia, nem masculina, nem cisgênero, nem neurotípica: tecnologia cognitiva encarnada, tecnologia carnal cognitivada: ampla, arteciência como suspensão de gênero e neuropadrões.

Queride leitor: quando escrito, esse texto será excelente começo pelo meio.

Minha atual posição na relação com o feminismo é devedora do trabalho de Cássia Siqueira Figueiredo, a quem agradeço, in memoriam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, J.; PASSOS, E. “Pista 7 – cartografar é habitar um território existencial”. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131–149.
- AVIS, W. Suffixorama. *Journal des traducteurs*, Montreal, v. 2, n. 2, p. 49–52, 1957. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1061353ar>. Acesso em: 4 maio 2025.
- BARTKY, S. L. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. Nova Iorque: Routledge, 1990

- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BARGIELA, S.; STEWARD, R.; MANDY, W. "The experiences of late-diagnosed women with autism spectrum conditions: an investigation of the female autism phenotype". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.L.], v. 46, n. 10, p. 3281–3294, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10803-016-2872-8>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970a. v. 1
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. v. 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970b. v. 2
- BUTLER, J. "Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista". In: *Caderno n. 78*. São Paulo: Chão da Feira, 2018. Disponível em: http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 4 maio 2025.
- COOKE, K. et al. "Gender differences in the prevalence of autistic experiences of interpersonal violence: a mixed methods systematic review and meta-analysis". In: *Review Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.L.], 2025. Disponível em: <http://doi.org/10.1007/s40489-025-00498-x>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- COOPER, K.; SMITH, L.; RUSSELL, A. "Gender identity in autism: sex differences in social affiliation with gender groups". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, [S.L.], v. 48, n. 12, p. 3995–4006, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10803-018-3590-1>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- COOPER, K.; MANDY, W.; BUTLER, C.; RUSSELL, A. "The lived experience of gender dysphoria in autistic adults: an interpretative phenomenological analysis." In: *Autism*, [S.L.], v. 26, n. 4, p. 963–974, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/13623613211039113>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DENIS, C. "Claire Denis interviewed by Jonathan Romney". In: *The Guardian*, 28 jun. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>. Acesso em: 3 maio 2025.
- ESPINOSA, B. de. *Ética*. Tradução de Tomás da Silva. 4. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- EUGENIO, F. "Livro rosa". In: *Caixa Livro AND*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.
- EUGÊNIO, F. "Das políticas de convivência, do irreparável, da sinceridade, do método AND Lab. Entrevistador: Marta Lança". In: *Buala*, [S. l.], 10 jan. 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/das-politicas-de-convivencia-do-irreparavel-da-sinceridade-do-metodo-and-lab>. Acesso em: 3 maio 2025.
- FIRULA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online]. Lisboa: Priberam Informática, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/firula>. Acesso em: 3 maio 2025.
- GLAVES, K.; KOLMAN, L. "Gender diversity in autistic clients: an ethical perspective". In: *Frontiers in Psychiatry*, [S.L.], v. 14, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1244107>. Acesso em: 29 abr. 2025.

- GRZADZINSKI, R.; HUERTA, M.; LORD, C. "DSM-5 and autism spectrum disorders (ASDs): an opportunity for identifying ASD subtypes". In: *Molecular Autism*, London, v. 4, n. 1, art. 12, 15 maio 2013. DOI: 10.1186/2040-2392-4-12. Disponível em: <https://molecularautism.biomedcentral.com/articles/10.1186/2040-2392-4-12>. Acesso em: 4 maio 2025.
- HUNGERFORD, C.; KORNHABER, R.; WEST, S.; CLEARY, M. "Autism, stereotypes, and stigma: The impact of media representations". In: *Issues in Mental Health Nursing*, v. 46, n. 3, p. 254–260, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01612840.2025.2456698>. Acesso em: 2 maio 2025.
- ICLE, G. "Como descrever os Processos de Criação das Práticas Performativas?" In: ICLE, G. (org.) *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, p.XXXV-LVI.
- JONES, S. C. "Hey look, I'm (not) on TV: autistic people reflect on autism portrayals in entertainment media". In: *Disability & Society*, v. 39, n. 6, p. 1484–1501, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09687599.2022.2150602>. Acesso em: 2 maio 2025.
- JOO SONG, Y.; IM, B. "Exploring the impact of supercrip portrayal in TV drama: assessing attitude shifts toward people with autism spectrum disorder and intellectual disability". In: *International Journal of Developmental Disabilities*, p. 1–13, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/20473869.2024.2355376>. Acesso em: 2 maio 2025.
- KALLITSOUNAKI, A.; WILLIAMS, D. "Implicit and explicit gender-related cognition, gender dysphoria, autistic-like traits, and mentalizing: differences between autistic and non-autistic cisgender and transgender adults". In: *Archives of Sexual Behavior*, [S.L.], v. 51, n. 7, p. 3583–3600, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10508-022-02386-5>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KALLITSOUNAKI, A.; WILLIAMS, D. M. "Autism Spectrum Disorder and Gender Dysphoria/Incongruence: A Systematic Literature Review and Meta-Analysis". In: *Journal of Autism and Developmental Disorders*, v. 53, n. 8, p. 3103–3117, ago. 2023. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/35596023/>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KOURTI, M.; MACLEOD, A. "'I don't feel like a gender, I feel like myself': autistic individuals raised as girls exploring gender identity". *Autism in Adulthood*, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 52–59, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1089/aut.2018.0001>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- KUNDERA, M. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- LACERDA, Lucelmo. *Orientação sexual e identidade de gênero entre pessoas com autismo*. [S.L.]: YouTube, 22 jan. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1oa_XNss0YQ. Acesso em: 10 maio 2025.
- LOSH, M.; ADOLPHS, R.; POE, M. D. "Neuropsychological profile of autism and the broad autism phenotype". In: *Archives of General Psychiatry*, Chicago, v. 66, n. 5, p. 518–526, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1001/archgenpsychiatry.2009.34>. Acesso em: 3 maio 2025.
- LABORIA CUBONIKS. *Xenofeminist manifesto: a politics for alienation*. [S. l.: s.n.], 2015. Disponível em: <https://laboriacuboniks.net/manifesto>. Acesso em: 10 maio 2025.
- MEDEIROS, M. B. "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". In: *Art*

Research Journal: Perspectivas multidisciplinares no campo da arte. V.04, nº1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em: 05 maio 2025.

NADESAN, M. H. *Constructing Autism: Unravelling the “truth” and understanding the social.* New York: Routledge, 2005.

NARDIM, T. L.. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa.* Orientador: Cassiano Sydow, 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284094> Acesso em: 3 maio. 2025.

NARDIM, T. L. “Performances da memória, performances da história: considerações a partir do processo criativo de ‘Somamnemosis’”. *Cena*, [S. l.], n. 20, p. 132–144, 2016. DOI: 10.22456/2236-3254.63598. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/63598>. Acesso em: 3 maio 2025.

ORTEGA, F. “O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade”. In: *Mana*, v. 14, n. 2, p. 477–509, out. 2008.

OTU, M.; SEFOTHO, M. “Examination of emotional distress, depression, and anxiety in neurodiverse students: a cross-sectional study”. In: *World Journal of Psychiatry*, [S.l.], v. 14, n. 11, p. 1681-1695, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5498/wjp.v14.i11.1681>. Acesso em: 29 abr. 2025.

SIQUEIRA, C. Por que ser feminista radical?: uma perspectiva trans – 0.1 introdução. *Textura Aberta*, 1 mar. 2023. Disponível em: <https://texturaberta.wordpress.com/2023/03/01/por-que-ser-feminista-radical-uma-perspectiva-trans-0-1-introducao/>. Acesso em: 10 maio 2025.

STOLTENBERG, J. *Refusing to be a man: essays on sex and justice.* Nova Iorque: Meridian, 1990.

RAMACCIOTTI, B. L. “Espinosa e Nietzsche: conhecimento como afeto ou paixão mais potente?” In: *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 31, p. 57–80, jul./dez. 2014.

ROSENAU, K. A. et al. “Considerations for expanding research and clinical care for the neurodivergent gender diverse population”. *Cureus*, [S.l.], v. 15, n. 12, e51060, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.7759/cureus.51060>. Acesso em: 29 abr. 2025.

RUBIN, G. “The traffic in women: notes on the ‘political economy’ of sex”. In: REITER, R. (ed.). *Toward an anthropology of women.* Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975. p. 157–210.

TAGER-FLUSBERG, H.; PAUL, R.; LORD, C. “Language and communication in autism”. In: VOLKMAR, F. R. (org.). *Handbook of autism and pervasive developmental disorders*. 3. ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005. v. 1, p. 335–364.

TORRINHA, F. *Dicionário português-latino*. 2. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1936.

WARRIER, V. et al. “Elevated rates of autism, other neurodevelopmental and psychiatric diagnoses, and autistic traits in transgender and gender-diverse individuals”. *Nature Communications*, [S.l.], v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/s41467-020-17794-1>. Acesso em: 29 abr. 2025.

WIERENGA, L. et al. *Understanding vulnerability through variability: a longitudinal twin study linking sex differences in neurodiversity, neurodevelopment and X-linked genetic mechanisms*. 2023. Preprint. Disponível em: <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-3181311/v1>. Acesso em: 29 abr. 2025.