

A diferença que faz a diferença – os discursos corporais de Diana Niepce e Mickaella Dantas

The difference that difference makes – the embodied discourses of Diana
Niepce and Mickaella Dantas

 Varanda, Paula

 <https://orcid.org/0000-0003-2173-7880>

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa
paulavaranda@fcsh.unl.pt

Resumo

O corpo bailarino e profissional com deficiência é um dos agentes que assegura a diversidade na dança em Portugal. O discurso teórico sobre dança e deficiência tem dado nota da força política dos corpos e das obras que abordam a diferença pela deficiência física ou intelectual, destacando o seu papel em desmontar uma construção cultural que estigmatiza as pessoas na sociedade. Contudo, na dança teatral o corpo convencional é construído sob ideais de perfeição que refletem um poder hegemónico nas artes e nas classes privilegiadas, que se tem revelado preconceituoso e exclusivo. Recorrendo a diversos trabalhos de referência nos estudos da performance, que se debruçam sobre práticas teatrais e, em particular, da dança, procura-se neste texto um encontro afetivo e, também, analítico com as bailarinas Mickaella Dantas e Diana Niepce. Por um lado, desejo dar a ver a qualidade da sua **performance** e dos seus discursos, onde a deficiência é superada sem ser neutralizada ou “espetacularizada”, procurando perceber o seu contributo para as linguagens, os processos e as temáticas da dança contemporânea. Por outro lado, pretendo enquadrar as suas práticas coreográficas no discurso académico sobre performance e deficiência.

Palavras-chave

Dança contemporânea; Deficiência; Estudos de dança e da performance; Análise e crítica

Abstract

Dancers and professionals with disabilities are agents that presently ensure the diversity of dance in Portugal. The theoretical discourse on dance and disability has stressed the political power of bodies and works that address difference due to physical or intellectual disabilities, highlighting their role in dismantling cultural constructs that stigmatize individuals within society. However, in theatrical dance, the conventional body is built under ideals of perfection that reflect a hegemonic power in the arts, that comes from the privileged classes, and that has revealed to be exclusive and prejudiced. Using referential work in performance studies that focus on theatrical practices and dance in particular, this essay seeks an affective and analytical engagement with dancers Mickaella Dantas and Diana Niepce. On the one hand, I wish to show the quality of their performance and discourses, where disability is overcome without being neutralized nor spectacularized, thus seeking to understand their contribution to the language, processes, and themes of contemporary dance. On the other hand, I intend to frame their choreographic practices within the academic discourse on performance and disability.

Keywords

Contemporary dance; Disability; Dance and performance studies; Analysis and criticism

In any performance medium, when disabled artists create work beyond the traditional roles provided for them, they necessarily challenge rigid aesthetic conventions. A dancer with one leg, for instance, upsets expectations that a dancer's body will be symmetrical and able to execute standardized choreographic movements¹. (Sandahl & Auslander, 2005, p. 4)

01. Introdução

Respirar fundo. Avançar sem medo. Vamos a isto. É preciso escrever sobre o que não se sabe, ou não se diz ou se não vê. Vai sem medos. Digo-me estas palavras numa introdução de “dar desculpas” que não me é habitual. Mas escrever sobre o Outro é um grande risco; “outrizar” já não passa como ato ingénuo. Reconheço que a minha distância em relação ao lugar sobre o qual vou falar é grande. O lugar da crítica, como discutiu Carol

(2008), está fragilizado pela evidência da subjetividade e da alteridade. O léxico tem armadilhas e carrega preconceitos.

Quero escrever sobre o que os corpos de duas bravas bailarinas trouxeram para a dança contemporânea em Portugal; corpos transformados por acidentes de percurso, corpos diferentes do “normal”, porque são corpos com deficiência. Mickaella Dantas e Diana Niepce: duas bailarinas que desafiaram o preconceito e a norma, social e estética. Os seus corpos por si só, desafiam, sim, os cânones do corpo estilizado da dança, sim, mas elas, enquanto pessoas, usaram o seu corpo como poderoso agente de criação, provocação e reflexão. Mas eu gostaria de falar de dança, mais do que falar de deficiência. Quero falar da sua dança e, assim, demarcar o seu contributo para a diversidade da dança em Portugal. Falar da sua dança sem falar da sua diferença pela deficiência é possível? Não e sim. Na atualidade, o corpo bailarino e profissional com deficiência é um dos agentes que asseguram a diversidade da dança em Portugal. E Mickaella e Diana são extraordinárias e lindas. E porque são lindas? E o que é que isso muda na dança? Ou na forma como vemos dança? Construir discurso é uma responsabilidade para com o legado destas artistas. Vou, então, partir do

1 Tradução livre da autora: “Em qualquer meio de atuação, quando artistas com deficiência criam trabalhos além dos papéis tradicionais que lhes são atribuídos, eles necessariamente desafiam convenções estéticas rígidas. Uma bailarina com uma perna só, por exemplo, contraria as expectativas de que o corpo de uma bailarina será simétrico e capaz de executar movimentos coreográficos padronizados” (Sandahl & Auslander, 2005 p. 4).

lugar que nos é comum e aproxima: somos todas profissionais da dança, contemporânea, mulheres. Lanço-me à escrita, embora receosa das críticas e das interpretações, procurando tratar esta temática sensível de forma aberta, mas cuidada.

A 19 de junho de 2024, a Acesso Cultura lançou um novo nome para o prémio que, desde 2014, reconhece projetos e entidades que se têm diferenciado por políticas e práticas exemplares que contribuem para melhorar o acesso à participação cultural em Portugal. Este prémio passou, desde essa data, a chamar-se “Prémio Acesso Cultura – Mickaella Dantas” (Acesso Cultura, 2024). Este momento foi uma celebração muito emotiva, de reconhecimento da carreira de Mickaella Dantas [1989-2024], bailarina exímia, de uma força extraordinária, de um caráter cordial, divertido e generoso inigualável, que nos deixou após uma muito determinada, mas não vencida, luta contra o cancro. Como discursou a atriz e membro do júri Inês Cóias nesse dia:

Sabem aquelas pessoas que entram num espaço e parece que tudo fica bem? Que o mundo se cura automaticamente e fica mais luminoso no meio da escuridão a que estamos habituados? Era assim a Mickaella. (...) A Mickaella lutou muito por si e por nós. Dança desde que se conhece gente e simplesmente não parou de dançar. A Mickaella abriu-nos muitas portas, eu não sei quem eu seria se não fosse a Mickaella e tantos outros bravos que escancararam portas para que pudéssemos voar. (Cóias, 2024, par. 1, 6)

Em Portugal, a criação em dança inclusiva de intérpretes com deficiência, física ou intelectual, tem como grande referência o projeto continuado da Companhia Dançando com a Diferença, dirigida por Henrique Amoedo desde a sua fundação em 2001, e sediada no Funchal. Em mais de duas décadas de atividade, esta companhia tem como missão “promover a Inclusão Social e Cultural através da Dança Inclusiva” (Dançando com a Diferença, 2024a, par. 3). A sua atividade prossegue a visão de “modificar a imagem social das pessoas com deficiência e conquistar espaços para a diversidade humana no uni-

verso profissional das Artes Contemporâneas” (Dançando com a Diferença, 2024a, par. 4). No elenco participam bailarinos com e sem deficiência, muitos deles iniciados na formação integrada pela companhia e profissionalizados através das suas muitas produções, com coreógrafas aclamadas como Clara Andermatt, La Ribot, Marlene Monteiro Freitas e Tânia Carvalho, bem como coreógrafos tão conhecidos como Paulo Ribeiro e Rui Horta, entre outros. Nos princípios deste projeto singular, cujo valor é hoje reconhecido nacional e internacionalmente, salienta-se a intenção de situar a sua prática no âmbito da arte contemporânea, inovadora e ousada num campo de “estética e beleza artística diferente e de excelência” (Dançando com a Diferença, 2024b, par. 6). Esta criação artística, como indica a companhia, confronta o público com a realidade das pessoas com deficiência e desse modo atua, consciente e coerentemente, na mudança da sua imagem social.

Foi em 2011, na Dançando com a Diferença, que Mickaella Dantas, de naturalidade brasileira, estreou a sua colaboração como bailarina em Portugal (Dantas, 2021). A sua *diferença* decorria da amputação de uma perna aos 11 anos, devido a um cancro; aos 12 anos começou a usar uma prótese. Depois disso Mickaella dançou, e dançou muito, e muito bem. Foi também nesta companhia que Mickaella conheceu Clara Andermatt, em 2012, quando a coreógrafa criou a peça *Dez Mil Seres*. Este foi o início de uma colaboração duradoura entre as duas, visível, por exemplo, no espetáculo de Andermatt *Novo-Velho Circo – os Acrobatas do Desejo* (2015), onde Mickaella manipula humoristicamente uma perna postiça (Varanda, 2020, p. 142), ou no projeto *A Educação da Desordem, projeto em mutação* (2018), assinado por ambas e que é objeto de análise neste artigo.

O discurso teórico sobre dança e deficiência tem sido eloquente no que toca a explicar a força política dos corpos e das obras que abordam a diferença pela deficiência – física ou intelectual, nos sentidos ou nos membros e órgãos do corpo humano – face ao que é o corpo considerado integralmente funcional. Segundo Kupperts (2003), no seu livro *Disability and contemporary performance: Bodies on edge*, a força dos performers com

deficiência contraria a construção sociocultural do que é o corpo normal e desafia a incapacidade, socialmente instalada, de reconhecer o direito à visibilidade e de reconhecer a própria deficiência. Na introdução de *Bodies in commotion: Disability and performance*, os editores Sandahl e Auslander (2005) explicam que, embora a deficiência seja uma experiência humana comum, pessoas com deficiências visíveis quase sempre causam uma comoção quando surgem no espaço público. As pessoas curiosas olham, ou tentam combater a curiosidade de observar “to gather visual information that will help make sense of such startling physical difference”² (p. 2). Consequentemente, os autores elaboram sobre a noção de que o corpo deficiente está sempre em *performance* na sua vida quotidiana, onde os transeuntes são o público. Koppers (2001) debateu esta questão na prática teatral, salientando que os intérpretes com deficiência física têm de negociar a invisibilidade por um lado (enquanto membros ativos na esfera pública) e a hipervisibilidade e categorização, por outro (quando estão em cena).

As incursões desenvolvidas no campo dos estudos da performance, onde se associam os estudos das práticas teatrais, cruzam-se com os progressos no campo dos estudos da deficiência ou incapacidade³, contribuindo mutuamente para uma abordagem interdisciplinar e diversificada (Sandahl & Auslander, 2005). Os estudos da deficiência procuram cruzar perspetivas para oferecer uma compreensão matizada do que é a experiência da deficiência e promover a mudança social para as pessoas com deficiência. Este, é um campo situado nas ciências sociais e humanas que desafia divisões binárias e privilegia o entendimento de que as variantes fazem parte da diversidade humana – neste sentido cria um terreno estimulante para a criação artística. Mas como San-

dahl e Auslander defendem, o espetáculo (neste caso, de dança teatral), porque estrutura a implementação do corpo no espaço (um espaço de visibilidade), constitui também um modelo relevante para observar e articular um discurso sobre a deficiência/incapacidade; um discurso que pode, por sua vez, informar e dialogar com aquele que tem sido desenvolvido nos estudos da deficiência. Prossigo, assim, mais confiante por confirmar a validade da “bagagem” dos estudos de dança que tem acompanhado o meu percurso de análise e conceptualização das práticas coreográficas, como suporte metodológico e epistemológico.

O trabalho de Diana Niepce é um exemplo substancial da relação entre a dança teatral e o discurso sobre deficiência, que promove um entendimento da mesma como diversidade marginalizada por uma construção cultural. Em 2015, Niepce sofreu uma queda de um trapézio durante ensaios para um espetáculo e ficou tetraplégica. Antes do acidente, formou-se na Escola Superior de Dança e construía um percurso como bailarina e artista circense. Depois do acidente, sucedeu-se um doloroso e laborioso processo de reabilitação, mas também de determinação para voltar à dança, como podemos perceber através do diário ficcional *Anda, Diana* (Niepce, 2021). Neste livro, Niepce não poupa os leitores a pormenores íntimos e por vezes abjetos, mas demonstra também a importância do seu humor implacável para se regenerar e relacionar:

Hoje faltaram-me as forças na passadeira. Entrelacei as pernas e tentei carregar no botão para parar, mas desequilibrei-me e acabei pendurada tipo morcego nas barras do *treadmill*.

– Pareces uma boneca de trapos – diz o Gon ao entrar no ginásio.

– Estava a fazer dança contemporânea – respondo. (Niepce, 2021, p. 179)

Regressando à atividade com outro corpo, Niepce prosseguiu uma carreira como bailarina, coreógrafa e ativista. De entre as suas várias obras, este artigo dedica-se à análise do solo *O Outro Lado da Dança* (2023). Niepce

2 Tradução livre da autora: “reunir informação visual que as ajuda a fazer sentido de uma diferença física surpreendente” (Sandahl & Auslander, 2005, p. 2).

3 Em inglês, Disability Studies é um campo académico interdisciplinar que se debruça sobre o significado, a natureza e as consequências da deficiência ou incapacidade física ou intelectual, no contexto da cultura, sociedade e política. Este campo distancia-se da abordagem da medicina e da psicologia, que tendem a focar-se no corpo como estando fora da norma estabelecida.

foi também júri do prêmio Acesso Cultura, em 2018, e tem participado em diversas conferências sobre acessibilidade e deficiência (ou não acessibilidade), destacando a fragilidade das instituições culturais e dos públicos, proveniente de uma normatização social exclusiva e para a qual não há uma resposta política consistente. O seu devir como bailarina e coreógrafa é também um manifesto de resistência que fala de si, mas que se estende ao mundo:

Quero que o meu corpo seja mais do que uma inspiração pornográfica que me apresenta apenas como mais uma história. Quero existir longe da ilusão de que o meu corpo pertence ao museu do *freak show*. Quero confiar no gesto que reflecte a capacidade crítica e política do corpo. Quero estar no antagonismo que simboliza resistência. Quero extinguir a norma com a linguagem do corpo e viver numa nova ordem das coisas. Quero abrir a provocação, quero gerar desconforto: este é o único caminho possível para não acordar no Campo de Asfódelos. (Niepce, 2020, par. 13)

Como argumenta Owen (2005), a determinação e resistência dos bailarinos com deficiência são também um importante gesto contestatário da construção hegemónica do corpo perfeito e estereotipado na dança, elitista e de contextos exclusivos e privilegiados económica e socialmente, historicamente solidificados. Uma visão apolínea do corpo, como descreve o autor, normativa e opressiva. Contrariando este estereótipo, Owen afirma que “The appearance of dancers with physical impairments demands the reappraisal (...) of aesthetic evaluation so that it might effectively, and comprehensively, serve the interests of artists (...) who represent a plural vision of society and culture”⁴ (2005, p. 83).

02. Como educar para a desordem?

A Educação da Desordem (projeto em mutação) re-

4 Tradução livre da autora: “A aparência de bailarinos com deficiências físicas exige a reavaliação (...) do juízo estético para que este possa, com eficiência, e exaustivamente servir o interesse de artistas (...) que representam uma visão plural da sociedade e da cultura” (Owen, 2005, p. 83).

sulta de uma colaboração entre Clara Andermatt e Mickaella Dantas, iniciada em 2017⁵. É uma peça curta, de meia-hora, que se apresenta em palco, onde as duas começam sentadas, olhando para o público e deixando assentar no silêncio as expectativas dos presentes na sala. Ouve-se uma mulher em voz *off*, distorcida por uma gravação ruidosa, que fala de desordem, de desassossego e de algum deboche e loucura (se percebi bem).

O palco tem chão branco e fundo branco. Elas estão de calças e casaco preto, com camisola prateada (Clara) e de calças prateadas e casaco e camisola preta (Mickaella)⁶. Levantam-se, deslocam as cadeiras para o lado, junto de uma mesa, e retiram um *placard* tipo *roll up* que anuncia o título do projeto e as suas intervenientes. Andam em círculos e rodeiam-se, um pouco desengonçadas, numa relação lúdica e cúmplice, de mútua observação, imitando-se e interagindo através do corpo. Clara vai até à mesa e abre uma lata de cerveja, dá um golo e deita uma porção para a mão, e passa a mão nos cabelos, ajeitando-os para trás. E fala: da ordem e desordem como duas questões “constantemente ameaçadoras”, sendo que a “única ordem é a desordem ordenada, como o vento que espalha as folhas”; que ela e Mickaella se conheceram há seis anos e que, citando o escultor Giacometti, “nunca conseguimos ver uma pessoa até ao fim”... por isso... “continuamos a escarafunchar juntas”.

Clara movimenta-se com um gesticular das mãos que acompanha o pensamento que antecede o discurso, percorre o espaço e exprime na face interrogações e conclusões. Explica-nos que era para ser um projeto fotográfico, que explorava o poder das imagens e da comunicação silenciosa, que influencia a forma de pensar, desperta questões sobre o que se vê, permite observar em pormenor. Era também para se aproximarem da publicidade, cujo efeito “fica escarrapachado” e é disseminado por todo o lado. Que tem uma grande visibilidade,

5 Companhia Clara Andermatt (2020) Vídeo promocional. Todas as citações diretas do discurso de Clara Andermatt foram transcritas a partir do registo integral da peça disponibilizado pela companhia.

6 Opto, neste texto, por utilizar os nomes próprios para me referir às três *performers* na descrição do que acontece em cena, por ser um momento de maior proximidade e intimidade com as pessoas, em alternativa à designação pelos seus apelidos, que utilizo quando me refiro a elas como autoras de obra coreográfica ou bibliográfica.

mundana. Clara pergunta-nos sobre a arte: que relação tem com a publicidade, a arte que tende a ficar em nicho... “E os outros? Como é que educamos a sensibilidade que a arte nos revela?... Conta-nos que ficou fascinada por Mickaella, que é diferente, é bonita, e que ao pé dela tudo fica “atrapalhado, entupido, cheio de salamaleques, enjoado, atraído”. Deambula ébria pelo espaço e liga a música - um trecho de piano, suave e melódico.

Mickaella entra, andando. O pé esquerdo voltado para a frente, o pé direito voltado para trás. Tem a perna prótese colocada ao contrário. Como ela própria descreve, sobre o processo: “Clara had asked me “What if you could walk backwards as you are walking forwards?” My response was to put the prosthesis on backwards. This physical information introduced the idea of paradox to the duet”⁷(Dantas, 2021, par. 5). No seu andar, faz pausas e alinha os pés numa 4ª ou 5ª posição de ballet que é estranha e cômica ao mesmo tempo. Ela dança assim, balança-se de um pé para o outro, dobra as pernas (o que cria sempre uma simetria inesperada e quadrangular), ergue braços, estende a mão para o chão, criando novas relações geométricas e de apoio, descai a cabeça, arqueia as costas, gira, olha para o público, para si mesma e para o espaço. Como não debruçar a atenção nesta nova arquitetura do corpo? Ela integra coreograficamente tão bem a sua prótese que, apesar da surpresa, o que vemos é um corpo íntegro, potente e elegante, que as calças prateadas e oscilantes valorizam.

Clara retoma a palavra, em tom de palestra, falando agora dos outros sentidos do corpo - como a temperatura, a cinestesia, o sentido vestibular do equilíbrio e da aceleração, a dor, interna e externa - enquanto Mickaella alterna entre diferentes poses no chão. Clara junta-se a ela e as duas rebolam para cima e para baixo do palco e envolvem-se num *pas de deux*, um agarrar uma à outra, juntam-se, separam-se e, entre si, replicam movimentos de equilíbrio e rodopios, retomando a imagem de forte cumplicidade através da interação corporal, dos olhares

que se cruzam e observam, e dos sorrisos discretos. As duas têm um lugar partilhado e um lugar distinto no palco e na forma de atuação. Mickaella é o corpo mais eloquente. Clara é mais eloquente pela voz. Por vezes juntam-se, por vezes estão juntas à distância. Mickaella levanta vagarosamente as pernas do chão e desenha formas diversas - esticadas, fletidas, curvas e angulares. Clara deitada sobre a mesa, move também as pernas num ritmo de reflexão e de escuta da sensação.

O foco, diz Clara, “manda em tudo; conseguimos transformar coisas, em nós próprios, curar ou destruir”. Enquanto Clara elabora sobre o poder do pensamento para perceber a desordem, Mickaella debruça-se sobre a mesa e assimila-a com o seu corpo (Figura 1). Uma outra “prótese”, que se movimenta com ela, que suporta o seu equilíbrio ou que ela desequilibra. “O pensamento também divide e não somos nada iguais uns aos outros” diz Clara, e aciona, com o comando que tem na mão, uma canção divertida com a qual as duas dançam em espírito de brincadeira. Neste entendimento entre ambas, Mickaella normaliza o seu corpo através da dança por um lado e, por outro, concretiza o discurso de Clara - incorpora-o, demonstra-o na sua ação performativa e coreográfica, exploratória, bem-disposta, enérgica, acrobática e sensual. A voz e o movimento estão ligados de forma subtil, não figurativa, mas compreende-se que fazem parte de uma mesma ideia. Sentada, enquanto Clara fala, Mickaella vai tirar os sapatos, as calças e ficar com as duas pernas a nu - a prótese vestida com uma meia cor-de-pele, o que a assemelha, exceto pela direção e mobilidade, à perna de carne e osso. Solta o cabelo - sinto que entra numa zona de intimidade - deixou a sessão fotográfica para trás? Clara fala das obras de arte que nos fazem ver mais além e da desordem que assusta, mas que nos faz seguir em frente. Mickaella rodopia, balança-se e descreve novamente com os braços linhas que projetam o corpo no espaço. Dança e dança e dança, singela e arisca. Deita-se e sai, com um pé para cima e outro para baixo - parece uma barbatana de mulher-peixe.

Surge então, como um epílogo, a projeção de fotografias, onde Mickaella, num estúdio branco, aparece vestida em grande estilo, agora com um grosso vestido

7 Tradução livre da autora: “A Clara perguntou-me: “e se pudesses andar para trás enquanto andas para a frente?” A minha resposta foi colocar a prótese ao contrário. Essa informação física introduziu a ideia de paradoxo ao dueto” (Dantas, 2021, par. 5)

Figura 1

A Educação da Desordem



Nota: Fotografia de A Educação da Desordem, fotografia de Alípio Padilha, 2017. CC BY-NC-ND

bege e comprido, com as calças prateadas - um *outfit* do espaço de rua e social; as suas posturas são meio animais meio humanas, uma metamorfose sedutora e deslumbrante. Depois, já com a roupa interior e o cabelo solto (Figura 3), no modo *lingerie*, sem artifícios e de introspeção, onde reaparece a mulher-peixe (na imagem parece mesmo uma sereia). Para fechar, as duas regressam ao palco, sentam-se nas cadeiras e falam para o público: “Agora vamos conversar sobre o que viram, que questões ficaram a ressoar?”.

03. Como vemos a bailarina extraordinária?

No seu contributo para teorizar sobre corpos diferentes, os estudos de dança têm também perseguido questões sobre a forma como os espectadores vêem os bailarinos em cena. Tendencialmente, o público projeta o que Whatley (2007) apelida de “*presumption of difference*”, e que condiciona *à priori* a experiência e interpretação das obras na dança teatral que integram a deficiência; uma

dança que confronta os espectadores com corpos cuja mobilidade, constituição e capacidades estão fora da norma: estética e funcional. Até que ponto este preconceito, pergunta Whatley, reforça dualismos como “*valid/invalid, classical/grotesque, deviant/ideal and so on?*”⁸ (p. 17).

Na peça de Dantas e Andermatt, esta problemática é abordada através da reflexão contínua que a voz nos entrega, mas também pelo discurrir da dança e pela sequência fotográfica, assim como pela inscrição do corpo no espaço de visão e percepção do público. Embora sinta na peça uma forma extremamente subtil de tratar este assunto, aberta à subjetividade, na sinopse do projeto leio uma descrição bastante direta, consciente e provocadora do preconceito que Whatley identifica, proporcionando uma oportunidade para o desconstruir:

8 Tradução livre da autora: “*válido/inválido, clássico/grotesco, desviado ou ideal*” (Whatley, 2007, p. 17).

Numa parceria entre Clara Andermatt e Mickaella Dantas, bailarina amputada de uma perna, o projeto inicia em 2017, sob o título *A Educação da Desordem*. É a natureza assumidamente aberta do projeto e o seu caráter de investigação interdisciplinar nos campos da Dança, Performance e Fotografia que alicerçam a sua evolução de pensamento e de forma, os colaboradores que convoca e a própria designação do projeto. A estranheza e a desarrumação do corpo de Mickaella e a sua capacidade de movimento utilizando uma perna mecânica montada ao contrário cria, paradoxalmente, um corpo impossível, mas real, simultaneamente belo, atroz e cómico (Companhia Clara Andermatt, 2024, par. 1-2).

É no âmbito da discussão sobre como contemplamos enquanto espectadores, que Albright (1997) sublinhou que é inevitável olhar para a fisicalidade dos bailarinos diferenciados pela capacidade motora ou intelectual e que esta deve ser apreciada e considerada no discurso que se produz sobre o espetáculo. Neutralizar as diferenças, segundo Albright, é apagá-las. Porém, como alerta a autora, é necessário prevenir a face contrária e negativa de exacerbarmos a contemplação de uma estética do grotesco, de valorizarmos as pessoas com base na sua capacidade de superação ou de as vermos como vítimas. Se conseguimos adotar uma estratégia de observação imersiva e ativa, como defende Whatley (2007) e que segundo Albright (1997) mostra como a presença corporal da bailarina com deficiência pode reconfigurar o que se entende como dança, e afirmar-se como dança, então podemos prosseguir uma análise que sobreleva as características que diferenciam estes corpos em *performance*, bem como as temáticas que os mesmos levam ao palco.

A intervenção dos corpos bailarinos com deficiência, no sentido das formas e expressividades que os mesmos comportam, tem inteira legitimidade e, a meu ver, particular urgência em ganhar visibilidade. Desde os anos 1990, que vemos em Portugal formas e expressividades do corpo distorcidas em relação ao modelo apolíneo que Owen descreveu anteriormente (2005); expressividades

frequentemente exaltadas por corpos sem deficiência no movimento da nova dança. Relembro um exercício da coreógrafa Marlene Monteiro Freitas para a finalização do curso de intérpretes de dança na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2005: um dueto de duas bailarinas que se davam a uma prolongada micro-oscilação do corpo no chão. Relembro também as personagens trágicas da coreógrafa Meg Stuart, por exemplo em *Álibi*, onde a bailarina Vânia Rovisco se destacava a tremer, minúscula e intensamente, durante dez minutos (Varanda, 2020 p. 125). Penso ainda no retorcer de pulsos e cabeça com esgares e desassossego do coreógrafo João fiadeiro no solo *Self(ish) Portrait* (Santos, 1997). Tais corpos tiveram legitimidade para alterar convenções sobre que é dança, com base numa linguagem que explora os sentidos do corpo, tal como Andermatt refere na sua palestra-*performance*. Ora, para os espectadores especialistas, se conseguimos ajustar a nossa visão de modo a entender tais *performances* como dança e valorizar o seu contributo para a amplitude da linguagem coreográfica, e se conseguimos valorizar como tal para o público, então devemos também observar e discursar sobre o que é particular nas formas de dançar e compor destas duas bailarinas (Dantas e Niepce). Um reforço necessário, como defende e justifica Hall (2018):

Disabled bodies and dancers are crucially heterogeneous and deviant to TAB norms, and the *locus* of their divergence depends on the concreteness of their specific embodiments. Thus, if those aspects of dance and dancers are denied artistic relevance, then disabled dancers and choreographers are left with fewer resources for articulating their works and having them recognized in their differences⁹. (p. 4)

9 Tradução livre da autora: "Os corpos de bailarinos deficientes são crucialmente heterogêneos e desviantes das normas (dos TAB - corpos temporariamente hábeis) e o *locus* da sua divergência depende das suas corporificações específicas. Assim, se for negada relevância artística a esses aspetos da dança e dos bailarinos, então os bailarinos e coreógrafos com deficiência ficam com menos recursos para articular os seus trabalhos e fazer com que sejam reconhecidos nas suas diferenças" (Hall, 2018, p. 4).

A observação imersiva de que fala Whatley traduz-se numa atenção focada no “como” e não no “o quê”, em que a presunção da diferença tem um poder generativo porque o espetador consegue experienciar o seu próprio devir através de um envolvimento ativo com a *performance* e que “representa um movimento no sentido de suspender a categorização” (2007, p. 20). Elaborando sobre a relação espectador/*performance*, Foster (2011) compõe o argumento da “kinaesthetic empathy” (empatia cinestética), que surge no espectador que vê dança, e que somatiza o movimento que observa o que, por seu lado, estimula uma relação mais afetiva e empática do que propriamente racional e hermenêutica. Ora, se o corpo em cena é amputado ou semi-paralisado, essa condição interfere com o fluxo de afetos fenomenológicos entre obra e o público? A resposta é sim; pois se carregarmos um preconceito opressivo na estratégia de visão poderemos simplesmente não ver, não sentir, e produzir um discurso malicioso. Como Owen lembra, alguns críticos não hesitaram em classificar a performance do extraordinário David Toole¹⁰, então bailarino da célebre companhia britânica Candoco, de “victim art” ou como tendo uma “horrific Satyricon quality” - rótulos que a classificam como terapêutica ou grotesca (críticas de Alastair Macauley e Michael Scott, citados em Owen, 2005, p. 81).

O espectador que adota o que Whatley descreve como uma estratégia de ver “passive oppressive” (2007, p. 18) assiste como *voyeur* à espetacularização da diferença, enfatizando a alteridade e distanciando-se, ao abrigo de um papel de consumidor. Tal posição, assumida ou inconsciente (por falta de treino para a desconstruir), bloqueia o fluxo da empatia cinestética. Se nos espectadores comuns esta visão opressiva pode resultar de uma impregnada construção sociocultural sobre a deficiência, já no caso dos espectadores especialistas, ela decorre de um preconceito quanto aos corpos fora da norma, ancorado na reificação do estereótipo hegemónico do corpo na dança. Essa convenção normalizadora exclui corpo-realidades diferentes e neutraliza a pessoa

que, efetivamente, está na dança, obscurecendo a identidade da *performer*.

04. Quem é o corpo que está nesta dança?

O outro lado da dança é uma peça a solo de Diana Niepce, intérprete-criadora, que estreou na Culturgest em 2023, de cerca de meia hora¹¹. Um palco enorme, escuro, chão e fundo negros, tenuemente iluminados. Diana entra no palco arrastada por uma perna e espojada no chão. É uma mulher de vestido preto e botas pretas que arrasta a bailarina, atravessa todo o espaço com um andar rápido e eficiente, e depois sai. Um corpo deitado e imóvel fica só no espaço, um silêncio, uma pausa. Um momento para acordar e assentar expectativas.

Diana, no chão, movimenta as mãos, a cabeça, os braços, agarra uma perna, volta-se de barriga para baixo num movimento brusco. As pernas ficam de lado, tombadas e ajustadas com a ajuda dos braços. As mãos no chão erguem o seu tronco. E depois o tronco descai, em pequenos solavancos, e o seu corpo volta a erguer-se, pelo tronco. Os braços esticados ou angulares, as mãos como apoio, as mãos manipulam o próprio corpo; dão forma e movimento às pernas, e assim ela vai rodando no chão e sobre si própria, até que se senta. Ela usa calças justas tipo *leggings*, com riscas angulares pretas sobre tecido branco, e uma camisola justa de manga curta e cintura curta, de um castanho acetinado como o seu cabelo. Ela tem um olhar compenetrado e sério, de quem está atento ao que faz. Pausa com os braços cruzados, as pernas cruzadas e o tronco debruçado, de frente para nós. Ergue-se em equilíbrio sobre o cóccix, assertiva, no que vejo como uma cruz humana, meditativa, que depois tomba para o chão. E o corpo retoma o rodar, na mesma direção, até se espriar de novo, com as pernas e os braços contra o chão. E repete-se o erguer a partir dos braços, em subtis solavancos. Gradualmente, Diana senta-se e volta a deitar-se, e senta-se e observa-se, e recolhe-se novamente sobre o seu corpo; agora sobre as pernas dobradas como apoio desenham-se equilíbrios

10 Bailarino inglês sem pernas, amplamente reconhecido pelo seu trajeto na companhia Candoco, pela colaboração com os DV8 e pelo destaque na cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de 2012.

11 Vídeo promocional em Julidans (2023). A análise e descrição baseiam-se no registo integral da peça disponibilizado pela coreógrafa.

do tronco; parece-me ter ficado presa em algum lugar (Figura 2).

A mulher do vestido preto entra novamente e arrasta Diana, desta vez pelo braço, para o lado oposto do palco, na direção direita/frente do palco. Já sozinha, Diana faz uma oscilação lateral com a cabeça e o corpo acompanhando, as pernas no chão, arrastadas pelo tronco, ao som de uma frase musical curta, em pedaços repetitivos, que parece o timbre de um realejo. E arrastando-se sobre os braços, Diana conquista o espaço central do palco, com um sorriso que me parece “clownesco”, e o oscilar da cabeça muda para cima-baixo, como um sim-sim, onde encrava novamente, tal como a música que fica repetitiva, num disco riscado, de ritmo martelado. Já novamente sentada, sobre as pernas, ela despe a camisola em contínua oscilação, e ergue-a, e a sua assistente, numa passagem, entra novamente em cena e leva a camiso-

la. Ficamos com este corpo fino, em contraluz, girando no espaço, comandado pelas mãos, que apoiam como *pivot*, que comandam as pernas, e que esticam o corpo para fora de si; que o espreguiçam para fora descrevendo linhas circulares, até tombar, novamente para o chão – exausto?

Ao centro da cena está uma grande escultura metálica, uma máquina-grua, dispositivo cenográfico, que entra em ação, ruidosamente, descendo o braço na direção da bailarina espojada e inerte no chão. A mulher assistente coloca um arnês na cintura de Diana, que é posicionada na escultura-máquina. A grua levanta o seu corpo até este ficar de pé; o corpo treme, involuntariamente, mas firme na sua postura. Diana, em tronco nu, projeta-se para trás e movimenta os braços, apoiando-os na máquina ou projetando com eles o seu corpo para o ar. Esta máquina tem um contrapeso: um homem que, do lado

Figura 2

O outro lado da dança



Nota: Diana Niepce em *O outro lado da dança*, fotografia de Paulo Pimenta, 2022. CC BY-NC-ND

oposto, atrás no palco, a faz oscilar de um lado a outro e, assim, movimenta o corpo de Diana suportando-a de pé e depois erguendo-a no ar a um metro do chão. Tudo decorre em tempos certos, tudo é metódico e organizado, num domínio que se impõe ao corpo incontrolável. A posição de Diana pendurada é potente; mas ela também está crucificada. A máquina faz rodar o corpo, numa volta completa, de braços abertos, majestoso. Diana senta-se num apoio e deixa-se cair para trás, e lentamente gira o corpo deitado, que se expande e se contrai, sob um ruído sonoro melódico, grave e contínuo, numa suspensão crescente do suspense. A mão direita de Diana passa por baixo, enlaça a perna esquerda e junta-a ao peito; o tronco torce, a cabeça descai, o braço alonga, e o corpo gira no alto, até se fixar de perfil, na imagem de um corpo-objeto como um só. A mulher e a máquina. A bailarina permanece, sob a luz sobre a pele, numa posição estática e escultórica. A grua baixa o corpo, lentamente, com elegância e, já no chão, ainda presa pelo arnês, Diana curva-se sobre si, sobre as pernas, fecha-se num casulo, e desaparece num *blackout*.

05. Criatividade e crítica na diferença

Os autores e argumentos até agora referidos são muito úteis para afinar e questionar o olhar que projetei sobre a performance de Dantas e Niepce, bem como para equacionar o léxico usado para falar dos seus trabalhos. Adotei para as obras coreográficas um método essencialmente descritivo, seguindo os passos de uma análise de dança que se foca na apresentação pública e que, em primeiro lugar, olha para a dança tal como ela é (Adshead-Lansdale, 1994). Nesse exercício, procuro evidenciar as estratégias criativas visíveis, das pessoas que assumem a sua autoria e, paralelamente, criar as bases para futuras análises e interpretações, mais complexas e subjetivas, sobre identidade e política (Adshead-Lansdale, 2008). Niepce apresenta o seu trabalho como a consumação de uma metamorfose inevitável e nesse processo eleva-se e expõe-se de forma desconcertante, mas pungente. Como não ver naquela peça o drama do corpo ao qual foi retirada autonomia e, por outro lado, a sua competência de reinvenção através do olhar sobre si

mesmo e da aprendizagem com a sua própria disciplina? Sobre o espetáculo, na sinopse, Diana Niepce declara:

Interessa-me observar o arquivo da dança e compreender a hierarquia que organiza o corpo. Aproximar-me sobre o outro lado da dança, e compreender o segredo do movimento. O corpo nem sempre foi excluído e de que forma o corpo encontra o seu lugar. Olhar para a história e entender de forma experimentalista, no género da dança, a cronologia deste outro lado da dança e através dela desafiar o meu corpo. Corpo que aqui representa matéria, e apresenta o mapeamento da representação dos invisíveis da história da dança. (ANIEPCE, 2024)¹².

Numa demanda imersiva procuro refletir sobre a estética das obras e o seu significado. Que consequência ou contributo trazem as características físicas das bailarinas, determinadas por uma deficiência, para a linguagem da dança contemporânea, em termos técnicos e dramáticos? E que trazem para a qualidade da sua *performance*, enquanto bailarinas, que pode influenciar outros caminhos?

As duas peças escolhidas têm abordagens divergentes, aparentemente, mas também complementares. Andermatt e Dantas atrevem-se à espetacularização provocadora da diferença e elevam o corpo da bailarina com deficiência a uma exímia e feliz atuação, suportada pela cumplicidade entre ambas. A relação promíscua entre ordem e desordem materializa-se ironicamente num gesto muito simples de Andermatt – alinhar o cabelo com cerveja – e numa decisão igualmente simples de Mickaella – colocar a perna ao contrário. O ambiente de estúdio fotográfico e as imagens fotográficas radicalizam o paradoxo da invisibilidade e hipervisibilidade, que Koppers (2001) havia identificado como uma condição imposta aos *performers* com deficiência. Niepce também atua dentro desta equação, embora de forma diferente – ela revoga o estereótipo de corpo perfeito ao instalar um corpo vulnerável e transformado, violentamente

¹² Sinopse publicada no website.

Figura 3

A Educação da Desordem



Nota: Mickaella Dantas em *A Educação da Desordem*, fotografia de Stéphane Bechaud, 2017. CC BY-NC-ND

subjugado e estigmatizado, como condição discursiva e afirmação política. Lancei uma atenção interpretativa sobre o percurso das suas expressões faciais ao longo da peça; tal permite-me elaborar sobre o reflexo da sua dança não apenas como luta interna (com o seu corpo), mas também como luta externa contra os preconceitos do mundo que a rodeia – umas vezes mais agressivos, outras paternalistas – e a imperativa necessidade de se reconfigurar e afirmar contra eles. No alto, não a vi só crucificada; também vi uma borboleta pronta a voar.

A fisicalidade específica das bailarinas está no cerne do desenvolvimento coreográfico e conduz a dramaturgia da obra com uma espantosa determinação e confiança. Em ambas as *performers* Mickaella e Diana, vejo que a presença do seu movimento resulta de uma cuidada escuta do seu corpo. A dança nasce e habita dentro, começa invisível e como desejo. Vejo também que, à sua maneira – isto é, conforme as exigências dos

seus corpos – tudo o que fazem é resultado de um intenso e disciplinado labor, tal como a prática canónica da dança teatral exige. Embora com processos e resultados distintos, as suas incapacidades são transformadas em virtuosismo e beleza.

A interpretação hermenêutica e a apreciação estética das obras, como referi anteriormente (Varanda, 2020), têm sido dirimidas desde o movimento pós-modernista no século XX. Os argumentos que nutrem essa tendência defendem a preservação do sentido intencional dos artistas (tanto mais quanto este não é explícito) e acusam a contingência do juízo de valor, sujeito à influência de convenções temporal e culturalmente ancoradas. Como defendeu Siegel (2010), para acompanhar a diversidade crescente das obras coreográficas é necessário afinar a escuta e a observação. Siegel referia-se à diversidade cultural, mas como sabemos a dança contemporânea compreende uma diversidade de abordagens de

autor que se manifestam em qualidades intrínsecas com estruturas formais e expressivas muito heterogêneas. É neste plano que situo *A Educação da Desordem* (de Andermatt e Dantas) e *O outro lado da dança* (de Niepce). As suas qualidades distintivas, associadas à intenção que lhes deu estímulo devem ser a base para uma análise apreciativa que, como defende Carroll (2008), é possível e desejável, porque contribui para reconhecer e legitimar as obras. Da mesma forma que neutralizar o olhar sobre a diferença seria negar-lhe existência, (como argumentou Albright, 1997), negar às criações aqui descritas um procedimento analítico próprio dos estudos de dança, que nos dá caminhos para a sua interpretação a partir do contexto onde decorrem, seria uma forma de discriminação. Para Sandahl e Auslander (2005), embora os estudos da *performance* não tenham (à época em que escreviam) valorizado significativamente a deficiência como uma categoria de identidade, “its basic approaches are highly relevant to an investigation of how disabled identities are experienced and expressed”¹³ (p. 10). Chamemos a este discurso a dança, para sublinhar a sua importância, visto esta ser tantas vezes colocada à margem no campo interdisciplinar e académico, que legitima as áreas do conhecimento, pese embora um notável avanço nas práticas e nas teorias.

Em 2011, o Arts Council of England lançou uma estratégia programática de financiamento intitulada *The Creative Case for Diversity*, dirigida ao setor das artes e da cultura a nível nacional, com vista a reforçar a importância da diversidade que se refletia na sociedade, assegurando oportunidades para minorias e pessoas marginalizadas. Das três componentes desta estratégia - igualdade, reconhecimento e uma nova visão -, a última comporta um aspeto fundamental para o sector artístico, com elevado impacto no seu público e, por conseguinte, na sociedade em geral: é essencial valorizar a qualificação e a excelência das práticas artísticas e compreender a sua divergência face a estereótipos que não correspondem à

diversidade das sociedades atuais. Não se trata apenas de uma negociação de expectativas e referências por parte do público, como indica a afirmação de Sandahl e Auslander que escolhi para abrir este texto. A existência concreta de meios e plataformas para formação, criação e discussão é a maneira de assegurar que pessoas com deficiência possam, efetivamente, desenvolver o seu trabalho e criar um discurso a partir de um lugar de fala próprio – que, neste caso, é substancialmente um lugar de corpo muito próprio, de corpos que sobrevivem num estado de superação e resiliência com histórias e memórias que são marcantes na sua personalidade performativa. Porém, é pela autodeterminação que o corpo fora da norma se deve desenvolver criativamente, podendo, as suas intérpretes, comunicar como e sobre o que lhes interessa, e emanciparem-se de uma visão projetada pelo público, como alertou Kuppers (2001), de que um corpo deficiente só tem como discurso a própria deficiência.

06. No fim dentro de mim

Na sua obra *Poética da Dança Contemporânea*, Louppe (2012) chama a atenção para o desvendar das sensações que uma obra causa. Esse é um procedimento inevitavelmente subjetivo e pessoal, mas só assim podemos partilhar revelações que demonstram também o potencial da obra. Como espectadora profissional, reconhecimento e disfruto com facilidade duas experiências sensoriais que tomo como enriquecedoras: uma acontece quando estou dentro da plateia e sigo somaticamente a ação em palco; outra é a ressonância das obras, posterior à sua fruição. O controle e o risco (ordem e desordem...) a que Diana e Mickaella se prestaram nas suas apresentações impressionaram-me profundamente. No meu quotidiano, elas fazem-me pensar; ampliam a sensibilidade desenvolvida pela arte – como dizia Andermatt – e contribuem para a minha própria estruturação enquanto mulher emancipada numa sociedade patriarcal e capturada na velocidade do paradigma competitivo de produção capitalista.

Estou na aula de yoga – onde me preparo física e espiritualmente para o desgaste quotidiano – e a mestre pede para observamos o interior do nosso corpo; equi-

13 Tradução livre da autora: “as suas abordagens básicas são altamente relevantes para uma investigação de como as identidades das pessoas com deficiência são experienciadas e expressas” (Sandahl & Auslander, 2005, p. 10).

libro-me como árvore com a serenidade de Mickaella e visualizo o correr interno do meu sangue. No relaxamento-meditação final, deito-me sobre um rolo, a cabeça tomba para trás e o peito e os braços estão totalmente estirados; imóvel e de olhos fechados, encontro-me com a imagem de Diana arqueada sobre o braço da máquina que a sustinha no ar (Figura 4). Sinto-me como ela: aberta e disponível, numa posição de força e vulnerabilidade paradoxal.

As duas peças que aqui convoquei são de uma enorme consistência conceptual e cuidada dramaturgia coreográfica. As questões que estas obras refletem, a partir de experiências pessoais, remetem a temáticas centrais para o mundo atual. Ambas exploram ao limite as possibilidades dos corpos extraordinários das suas bailarinas. Ao fazê-lo reescrevem a linguagem da dança contemporânea; trazem-lhe novos vocabulários, literalmente, e

revelam formas originais de produzir e criar. Com elas, construo afetos derivados da empatia cinestética que me aproxima poeticamente de uma realidade que, assim, consigo experienciar.

Agradecimentos

Às artistas Clara Andermatt e Diana Niepce pelo apoio na consulta de fontes audiovisuais e cedência de imagens.

Compromisso ético

Para a realização deste trabalho, as autoras Clara Andermatt e Diana Niepce foram devidamente informadas e concordaram em disponibilizar os registos das obras apresentadas publicamente, que serviram de base para uma análise qualitativa e crítica. Além disso, forneceram as imagens utilizadas, com a devida autorização.

Figura 4

O outro lado da dança



Nota: Diana Niepce em *O outro lado da dança*, fotografia de Eduardo Breda, 2022. CC BY-NC-ND

Conflitos de interesses

A autora declara não haver qualquer conflito de interesses.

Referências bibliográficas

- Acesso Cultura. (2024). *Prémio Acesso Cultura – Mickaella Dantas*. <https://acessocultura.org/servicos/premio-acesso-cultura/>
- Adshead-Lansdale, J. (1994). Dance Analysis in Performance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 12(2), 15–20. <https://doi.org/10.2307/1290988>
- Adshead-Lansdale, J. (Ed.). (2008). *Decentring dancing texts: The challenge of interpreting dances*. Palgrave Macmillan.
- Albright, A. C. (1997). *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press.
- ANIEPCE. (2024). *O outro lado da dança*. <https://aniepce.com/o-outro-lado-da-danca>
- Carroll, N. (2008). *On criticism*. Taylor & Francis.
- Cóias, I. (2024). *Era assim a Mickaella*. Acesso Cultura. <https://acessocultura.org/era-assim-a-mickaella-por-ines-coias/>
- Companhia Clara Andermatt. (2020, dezembro 9). *A Educação da Desordem - projeto em mutação (2018) – teaser* [Video]. Canal Vimeo. <https://vimeo.com/488956017>
- Companhia Clara Andermatt. (2024). *A Educação da Desordem (projeto em mutação)*. <https://www.ccandermatt.com/pt/creations/a-educacao-da-desordem-projeto-em-mutacao>
- Dançando com a Diferença. (2024a). *Quem Somos?*. <https://danca-inclusiva.com/associacao/quem-somos>
- Dançando com a Diferença. (2024b). *História*. <https://danca-inclusiva.com/associacao/historia>
- Dantas, M. (2021). Composing a physicality: How dance shaped this artist's relationship to her prosthesis, opening up a new range of movement. *Dance Magazine*, 95(5), 38–43. <https://www.dancemagazine.com/dancing-with-a-prosthesis/>
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203840702>
- Hall, J. M. (2018). Philosophy of dance and disability. *Philosophy Compass*, 13(12), 1–10. <https://doi.org/10.1111/phc3.12551>
- Kuppers, P. (2001). Deconstructing images: Performing disability. *Contemporary Theatre Review*, 11(3–4), 25–40. <https://doi.org/10.1080/10486800108568636>
- Kuppers, P. (2003). *Disability and contemporary performance: Bodies on edge*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315016214>
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea* (R. Costa, Trans.). Orfeu Negro.
- Niepce, D. (2020). Experimentar o corpo. *Coreia*, 3. <https://www.coreia.pt/>
- Niepce, D. (2021). *Anda, Diana*. Teatro Praga / Sistema Solar.
- Julidans. (2023, maio 3). *Diana Niepce - The Other Side of Dance* [Video]. Canal Vimeo. <https://vimeo.com/823288055>
- Owen, S. (2005). Shifting Apollo's frame: Challenging the body aesthetic in theater dance. In C. Sandahl & P. Auslander (Eds.), *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (pp. 73–85). University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.92455.11>
- Sandahl, C., & Auslander, P. (2005). *Bodies in commotion: Disability and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.92455>
- Santos, E. (1997). Arquipélagos—Uma viagem pelo trabalho de João Fiadeiro. In M. J. Fazenda (Ed.), *Movimentos presentes—Aspectos da dança independente em Portugal* (pp. 41–46). Livros Cotovia / Danças na Cidade.
- Siegel, M. B. (2010). Bridging the critical distance. In A. Carter & J. O'Shea (Eds.), *The Routledge dance studies reader* (2nd ed, pp. 188–196). Routledge.
- Varanda, P. (2020). *70 Críticas de dança*. Caleidoscópio.
- Whatley, S. (2007). Dance and disability: The dancer, the viewer and the presumption of difference. *Research in Dance Education*, 8(1), 5–25. <https://doi.org/10.1080/14647890701272639>