

# Participar na construção do mundo, aos cinquenta anos da Revolução dos Cravos

Participating in the construction of the world, fifty years after the Carnation Revolution

 Maria José Fazenda

 <https://orcid.org/0000-0003-2977-5945>

Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Dança; CRIA- Centro em Rede de Investigação em Antropologia (Polo Iscte-IUL), Portugal  
[mjfazenda@esd.ipl.pt](mailto:mjfazenda@esd.ipl.pt)

O atual panorama da dança teatral em Portugal é multicolorido, enformado pela variedade de universos artísticos, visões do mundo, estéticas e idiomas de movimento, pela combinação de uma multiplicidade de técnicas de dança e de outras formas de cultura expressiva; pela presença de uma diversidade de corpos, antes ocultados; e pela inclusão, através de projetos participativos, de uma pluralidade de narrativas de grupos e pessoas, anteriormente ausentes do palco.

O propósito deste dossiê, subordinado ao tema “Da diversidade da dança teatral em Portugal”, é contribuir para o conhecimento desta prática na atualidade, dos sentidos e das realidades sociais que atualiza, dos movimentos de pessoas a que dá visibilidade, independentemente do género ou categoria por que possa ser designada pelas comunidades de prática ou observadores — dança clássica, tradicional, contemporânea, folclórica, urbana ou outra. Uso a palavra atual, no seu duplo sentido, para me referir, simultaneamente, ao que nos é contemporâneo e ao que está ativo no presente.

A dança teatral, isto é, a dança que é especificamente criada para um público, independentemente do seu género e dos meios expressivos a que os artistas recorram, para além das técnicas de dança incorporadas que enformam os

seus idiomas de movimento, é, como temos vindo a defender, um fenómeno social, cultural e politicamente relevante (Fazenda, 2012/2007), pelo qual os indivíduos que integram um grupo e uma comunidade corporizam, veem, ouvem e sentem a vibração do mundo.

Nos palcos, quer nos dos teatros com proscénio, quer nos que são construídos ou transitoriamente delimitados em outros lugares onde o potencial performativo, relacional e a dimensão reflexiva que caracterizam a dança teatral sejam ativados, os e as artistas da dança criam e interpretam obras nas quais podem representar ou decretar ideais e valores, modelar relações sociais, alinhar com causas políticas ou contestar ideologias, e pelas quais, nós, enquanto público, podemos conhecer segmentos do mundo, refletir sobre outros que conhecíamos de forma diferente, ou entender melhor as nossas próprias experiências socioculturais e emoções.

Dançar é, nesta perspetiva, um ato de participação na construção do mundo e do seu sentido, um modo de dar visibilidade a assuntos de natureza cultural, simbólica, social, identitária e política. A cena é o lugar físico da sua corporização, da sua expressão, da sua manifestação. A dança teatral é uma prática cultural pela qual os agentes organizam criativamente o seu mundo e refletem sobre ele, sendo também uma ferramenta efetiva de produção e transmissão de conhecimento entre os envolvidos — comunidades de praticantes e públicos.

O dispositivo da dança teatral a que nos referimos, cuja génese situamos em Itália e em França no seio de uma elite social de aristocratas, a partir dos séculos XVI e XVII, onde foi utilizada como expressão do seu modo de representar o mundo e afirmação do poder real, expandindo-se pelos demais países europeus a par da edificação dos teatros à italiana, descende de uma longa história de codificação de estilos de movimento, técnicas de dança e convenções de realização do espetáculo. Desde então, a dança teatral tem continuado a desenvolver-se, deslocar-se e transformar-se, em função dos contextos geográficos, históricos, socioculturais e políticos em que tem lugar. Ademais, as danças podem realizar-se quer no espaço físico de um teatro, quer em qualquer outro espaço definido e usado para o mesmo fim, e em conformidade com as mais diversas técnicas de movimento, com as quais as comunidades se envolvem, como modo de produção, expressão e comunicação de conhecimento sobre si e o mundo que as circunda.

Em Portugal, a dança teatral de carácter profissional ganha expressão muito tardiamente em comparação com o que acontece em outros países no eixo euroamericano. Com efeito, só após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que põe fim ao regime autoritário do Estado Novo, no contexto de uma democracia estável, do desenvolvimento social, cultural, económico do país e de um novo quadro jurídico (a nova constituição data de 1976) e institucional é que a dança atesta um desenvolvimento assinalável. Na década seguinte, na sequência da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, em 1985, a internacionalização e a circulação dos e das artistas de dança foram incentivadas e promovidas.

A dança teatral em Portugal partilhará, então, vários aspetos com as formas e os movimentos que a dança assume em outras latitudes: a criação de uma companhia de repertório, o florescimento da dança independente, o pluralismo das abordagens temáticas, a diversidade das técnicas de dança e dos idiomas de movimento, o ecletismo dos estilos, o aumento dos apoios estatais. Contudo, as representações culturais que enformam os universos de cada artista, as interações que as pessoas estabelecem entre si e as circunstâncias políticas em que a sua atividade se desenvolve determinarão a sua diferença e especificidade.

Considero que a articulação destes três domínios — representações, interações, circunstâncias —, tal como formulados pelo cientista social Vertovec (2015), constitui um modelo de análise relevante para compreendermos os fenómenos sociais, em geral, e as práticas da dança teatral em Portugal, em particular, como defendemos num texto anterior (Fazenda, 2020). Segundo o antropólogo, mesmo que o foco de uma pesquisa envolva fenómenos em apenas um dos domínios, os efeitos condicionantes dos outros dois devem ser tidos em conta. Assim, estando a trabalhar sobre práticas culturais, podemos, como sugere Vertovec, pensar como é que as representações são modi-

ficadas ou reificadas através de interações sociais reais ou de mudanças de políticas.

A Revolução dos Cravos, um acontecimento histórico com ressonância em vários domínios — político, social, económico, cultural —, que abriu as portas à democracia, à liberdade, conduziu também, e concomitantemente, a alterações profundas na forma de viver, experienciar os corpos e representá-los em cena. No quadro da dança contemporânea em Portugal, nos anos 1980 e princípios dos anos 1990, no contexto de uma democracia recente, mas estável, e quando o desenvolvimento da dança em Portugal começava a adquirir notável visibilidade, são vários os e as artistas que abordam nas suas coreografias questões sobre a emancipação feminina e o papel da mulher, a identidade de género, a liberdade de expressão, por oposição ao controlo, à repressão, ao silenciamento a que os corpos haviam sido submetidos durante o Estado Novo, em diversas das suas dimensões — da individualidade, da sexualidade, da afetividade e do género. Paralelamente, os artistas procuram adquirir as técnicas de dança e conhecer os métodos de composição mais adequados à concretização dos seus objetivos artísticos, o que leva alguns a estudar no estrangeiro e, no seu regresso, a transmitirem o conhecimento à comunidade. Os caminhos para o desenvolvimento da dança em Portugal são abertos, conjuntamente, por artistas e outros profissionais da área, instituições públicas ou privadas, políticas públicas. As dinâmicas coletivas, de comunicação interpares e de agregação serão determinantes para traçar os novos rumos.

A trajetória histórica da dança teatral em Portugal é descrita em livros de Sasportes (1970) e de Ribeiro (1991). Os finais da década de 1980 e início dos anos 1990, período em que a dança em Portugal se manifesta de forma particularmente dinâmica, não só no plano artístico, como também ao nível da intervenção política dos seus protagonistas, estão documentados em diversos escritos. Em primeiro lugar, nas reflexões de Gil Mendo, registadas em textos de jornais e comunicações orais (Martins et al., 2023). Em segundo lugar, nas críticas de dança e ensaios que António Pinto Ribeiro, responsável pelo uso da expressão Nova Dança Portuguesa, publica no jornal *Expresso*, entre 1987 e 1993, e que foram posteriormente reeditadas em livro (Ribeiro, 1994). Em terceiro lugar, no conjunto de publicações que resultam de uma iniciativa de Mónica Lapa e Mark Deputter, então diretores da estrutura Danças na Cidade, nomeadamente: o livro de entrevistas a um grupo de artistas ativo na época, conduzidas por Assis (1995); a coletânea de textos que traçam uma panorâmica da dança independente em Portugal (Fazenda, 1997); e o número do periódico belga *Theaterschrift*, editado por Lepecki (1998), totalmente dedicado à performance contemporânea portuguesa. Destaca-se, entre as publicações da última década, a compilação de textos originais de um conjunto de investigadores e investigadoras dedicados às práticas contemporâneas da dança, editada por Vicente (2017); e a recente publicação do Teatro Municipal do Porto, *História(s) da Dança* (AA.VV., 2023), que reúne um grupo de textos sobre os modos de fazer de criadores e criadoras, bem como de estruturas de criação e/ou apresentação de espetáculos.

Nos últimos anos, várias estruturas de criação e produção passaram a incluir na sua atividade a publicação de documentos escritos e visuais sobre o seu trabalho. Exemplos disso são os livros sobre Paulo Ribeiro (Costa et al., 2016; Galhós, 2005), Olga Roriz (Guerreiro, 2008), o Espaço do Tempo (Galhós, 2016), a Companhia Nacional de Bailado (Fazenda, 2018; Guerreiro, 2017), Vera Mantero (Pais, 2024) e o Balletatro (Barros & Barros, 2023), entre outros. De referir também a existência de vários livros que documentam métodos de composição, de que é exemplo a *Composição em Tempo Real* desenvolvida por João Fiadeiro (Fiadeiro, 2017), registam processos de criação, como *Os Três Irmãos*, com direção de Victor Hugo Pontes (Alfaia et al., 2021), ou incidem sobre uma obra específica, como *Casio Tone*, de Sílvia Real e Sérgio Pelágio (Pinto, 2024). Cabe ainda mencionar a série de documentários da autoria de Luiz Antunes que têm vindo a ser realizados, desde 2017, sobre a atividade de artistas (Mares do Sul, 2017-2018), e, entre as produções de natureza expositiva, *Para uma timeline a haver — genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal*, um projeto em curso, também desde 2017, de documentação da trajetória histórica da dança em Portugal (Parasita, 2017), em que se têm implicado artistas e investigadores das mais novas gerações.

Quer recaiam sobre transformações históricas, de longa ou curta duração, quer sobre movimentos artísticos, orientações estéticas, ou sobre a atividade de um ou uma artista ou estrutura, perpassa nestes trabalhos, de forma teoricamente implícita ou tacitamente, o reconhecimento da especificidade e da natureza diversificada da dança teatral em Portugal, quer internamente, quer na sua relação com outras geografias, assim como a consideração das circunstâncias socioculturais e políticas que a enformam. Das primeiras sínteses sobre a trajetória da dança em Portugal às edições centradas na produção de uma estrutura de criação ou de um ou uma artista, amiúde a pretexto de assinalar um aniversário da respetiva ação, passando pelos projetos documentais e expositivos, estas produções não só inscrevem historicamente a atividade da dança, como também atestam o desenvolvimento e o crescimento desta forma de expressão artística em Portugal, ao longo do tempo.

Nos primeiros anos, a democracia focou-se no estabelecimento das condições estruturais propícias ao desenvolvimento da dança, num contexto em que pouco existia. No âmbito da ação governativa, destacam-se algumas realizações determinantes. Em primeiro lugar, a fundação, em 1977, da Companhia Nacional de Bailado, a primeira instituição pública no âmbito das artes do espetáculo criada de raiz no regime democrático. Em segundo lugar, a reestruturação, em 1983, do ensino artístico, ministrado no Conservatório Nacional e escolas afins, no âmbito da qual se articula, ao nível do ensino vocacional, a formação específica em dança com a formação geral, e a criação, ao nível do ensino superior, da Escola Superior de Dança (Decreto-Lei n.º 310/83); e, poucos anos depois, o diploma que estabelece as leis gerais da organização da educação artística (Decreto-Lei n.º 344/90). Em terceiro lugar, a criação da primeira Licenciatura em Dança, na Universidade Técnica de Lisboa (Portaria 467/88). Em quarto lugar, a participação de várias estruturas e artistas da dança na Europália 91, na Bélgica, evento nesse ano inteiramente dedicado a Portugal. Em quinto lugar, a publicação, em 1996, do primeiro *Regulamento de Apoios à Criação e Produção Coreográfica de Carácter Profissional e de Iniciativa não Governamental* do Ministério da Cultura, que, para além de cometer a decisão do subsídio a um júri, contempla a possibilidade de conceder apoios plurianuais a uma diversidade de estruturas independentes (Despacho Normativo n.º 51/96). Finalmente, a renovação progressiva da rede nacional de cineteatros. Efetuam-se, assim, em pleno regime democrático, intervenções estruturais em vários domínios interligados da atividade da dança — criação, educação, apoio material, internacionalização, descentralização — que propiciam o desenvolvimento desta expressão artística.

Artistas e outros profissionais, direta ou indiretamente ligados à dança, são intervenientes ou interlocutores ativos entre o terreno profissional e o Estado, e desempenham um papel crucial na criação das estruturas profissionais, na reestruturação das instituições de ensino, e, em várias circunstâncias, têm uma influência determinante na definição das políticas de apoio à dança de iniciativa não governamental. Vejamos alguns exemplos. A reclamação dos profissionais independentes por apoios e condições de trabalho, expressas no *Manifesto para a Dança*, em 1992, exposição que precede a constituição da Associação Portuguesa para a Dança, em 1993, em Lisboa, reflete-se no acima referido Despacho Normativo n.º 51/96, que visa “clarificar o acesso das organizações privadas deste sector [criação e produção coreográfica de carácter profissional e de iniciativa não governamental] aos apoios do Ministério da Cultura” (p. 4393). As reivindicações apresentadas no *Manifesto 29 de Abril*, em 2000, um documento do grupo de trabalho Dez mais Dez, constituído por ocasião dos dez anos de atividade da estrutura de criação RE.AL / REsposta ALternativa e da Associação Forum Dança (Santos et al., 2001), reverberarão no Decreto-Lei n.º 225/2006, pelo qual são “introduzidos apoios complementares às actividades de criação que visam colmatar algumas das fragilidades apontadas pelos agentes culturais, nomeadamente ao nível da edição, formação artística, internacionalização e reequipamento” (p. 7828). Mais tarde, a participação dos profissionais da dança independente na política para o setor far-se-á através da REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, constituída em 2004, que acompanha de forma atenta, crítica e contributiva as iniciativas e ações governamentais (Associação para a Dança Contemporânea, 2024).

Com efeito, constata-se que, nas primeiras três décadas do regime democrático, existe um progresso legislativo que procura responder às necessidades do setor e às progressivas transformações da dança, nas vertentes da criação, da produção, da apresentação de espetáculos, da descentralização, da formação, da edição, com efeitos práticos indubitáveis. Nos dois últimos decénios, tem sido feito um necessário caminho no sentido de apoiar as estruturas de forma mais sustentada (Decreto-Lei n.º 103/2017) e de incrementar projetos artísticos socialmente inclusivos, que promovam o combate à discriminação com base na idade, no género, na deficiência, e que assegurem a participação plena de todas as pessoas no campo da dança. Estes objetivos, estabelecidos por órgãos de governo e instituições públicas e privadas comprometidas com a dança, acompanham preocupações da sociedade em geral, em Portugal e nos demais países europeus, no combate à discriminação múltipla e interseccional, seguindo de mãos dadas com as causas pelo princípio da igualdade que motivam a ação no terreno de artistas e de estruturas de criação e de apresentação de espetáculos.

Não é meu objetivo fazer uma análise casuística das circunstâncias — políticas, institucionais — que têm favorecido o desenvolvimento da dança teatral em Portugal. Este exame exigiria considerar os ritmos de crescimento por regiões, e a forma como, a nível nacional, as flutuações das dinâmicas nas políticas e os orçamentos favorecem ou, pelo contrário, retraem a atividade artística. Já para não falar do efeito das crises económicas e dos problemas de saúde pública que afetaram o país e o mundo. O meu propósito é enquadrar o panorama multicolorido que caracteriza a dança teatral na atualidade, sublinhando, no ano em que se celebra o quinquagésimo aniversário da Revolução de Abril, a importância da ação política, de todas as partes, para construir o terreno propício ao desenvolvimento de uma dança livre e plural, aberta à diversidade dos idiomas de movimento, dos corpos dançantes, das representações das experiências de grupo vividas e das narrativas individuais. É da riqueza e da complexidade desta diversidade que se ocupam os autores e as autoras dos textos que integram este dossiê.

Em “A diferença que faz a diferença — os discursos corporais de Diana Niepce e Mickaella Dantas”, Paula Varanda debruça-se sobre as obras *O Outro Lado da Dança* (2023), coreografada e interpretada por Diana Niepce, e *A Educação da Desordem (projeto em mutação)*, que resulta de uma colaboração entre a coreógrafa Clara Andermatt e a bailarina Mickaella Dantas, iniciada em 2017. Varanda convoca a força das performances de Niepce e Dantas, duas bailarinas com deficiência física, descreve os sentidos produzidos pelos movimentos dos seus corpos, discute como a sua mobilidade e capacidade desafiam a norma do que é ser artista de dança, bem como o modo como o público percebe estas performances; e defende que estas artistas não só reconfiguram o que se entende por dança, como alargam o vocabulário desta expressão artística.

Bailarino e coreógrafo, David Marques dá-nos um testemunho reflexivo do seu trabalho no projeto coreográfico participativo *A Viagem* (2011-2024), conduzido por Filipa Francisco. No texto “A Viagem de Filipa Francisco: As ‘danças tradicionais’ portuguesas visitadas pelas linguagens da dança contemporânea euro-americana”, o autor descreve e avalia criticamente a forma como diferentes idiomas de dança e modos de operar se interligam e, dando voz a outros intervenientes, reflete sobre os benefícios pessoais e artísticos que estes retiram do projeto. A sua visão “de dentro”, enquanto participante e observador, é atravessada por um debate sobre conceitos, como tradição e memória, e temas, nomeadamente a relação entre dança e poder, discutindo as ideias que as práticas de dança atualizam e as contradições que encerram.

O espetáculo *A Viagem*, concebido e dirigido por Filipa Francisco, é também um dos focos de interesse de Daniel Tércio, juntamente com a coreografia *Fica no Singelo* (2013) de Clara Andermatt. No texto “Enlaces e desenlaces na pluralidade das danças em Portugal”, o autor discute o desenvolvimento da etncoreologia em Portugal, área que se constrói inicialmente tendo por objeto de estudo privilegiado as danças ditas “folclóricas”, mas se expande e transforma para além deste recorte, acompanhando mudanças sociais, de pensamento e das próprias danças. Estes dois

espetáculos são exemplificativos destas transformações, e do modo como os símbolos, as sociabilidades e as emoções que aquelas danças ativam podem ser inspiradores e reinvestidos de sentido no contexto de outras articulações coreográficas, designadamente no campo da dança contemporânea.

No seu ensaio, “Do lugar que nos dança ao lugar que nos faz dançar: Poéticas de emancipação em Portugal”, Gustavo Vicente reflete sobre a forma como um grupo de artistas migrantes, oriundos sobretudo da América do Sul, que, nos últimos anos, escolheram Portugal para residir e trabalhar, introduzem um modo diferenciado de criar no país. Por um lado, porque trazem para os seus trabalhos temas e preocupações que atravessam as sociedades e as políticas contemporâneas, como o decolonialismo, e denunciam experiências de desigualdade e de discriminação. Por outro lado, porque, na sua maioria, corporizam o que o autor designa por um “espírito nómada”, uma vivência poetizada na performance *Nome de filme* (2021), de Bibi Dória, que Vicente evoca e analisa no seu texto.

Victor Hugo Pontes é coreógrafo, encenador, artista plástico. A sua formação em vários campos artísticos reflete-se nos seus espetáculos. Alguns aspetos que caracterizam o procedimento do artista são, para além da multidisciplinaridade, o interesse em trabalhar com uma diversidade de pessoas e de corpos, bem como a ampla gama de assuntos que as suas obras corporizam e sobre os quais o artista reflete. João Fernandes e Madalena Xavier, no texto “O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes”, traçam um percurso sobre esta multiplicidade, munidos de um modelo de análise com vista a identificar o que designam por “identidade coreográfica” do artista.

Os textos que constituem esta edição temática são, de um modo geral, guiados pelas tendências trazidas pelos estudos de dança, um campo amplo, interdisciplinar e transdisciplinar, cuja produção pode envolver e combinar problemáticas históricas, os contributos das aproximações filosóficas, antropológicas, dos estudos culturais, ou de outras áreas científicas e as dimensões mais experimentais e reflexivas trazidas pelos recentes desenvolvimentos das investigações baseadas na prática (Thomas & Prickett, 2020). Todos eles contribuem para o conhecimento do atual panorama da dança teatral em Portugal, da diversidade que a caracteriza.

No ano em que se assinala o quinquagésimo aniversário do 25 de Abril, destacamos a pluralidade de construções e representações artísticas, que nos permitem conhecer modos de vida e experiências, envolvendo intérpretes e público na sua construção. Esta diversidade resulta da atividade e do movimento livre de pessoas, artistas, e das diferentes orientações de instituições, formações e programações. Sublinhamos, de igual modo, a relevância de uma ação política persistente que garanta a participação plena de cidadãos e cidadãs em todas as esferas da vida, especialmente na dança. Para que todos e todas se façam presentes na cena, no teatro, esse lugar de onde se vê e se pensa o mundo.

### Referências bibliográficas

- AA.VV. (2023). *História(s) da Dança. Cadernos Rivoli*, 10. Teatro Municipal do Porto.
- Alfaia, M., Costa, T. B., Gama, J., Portela, P., & Tavares, G. M. (2021). *Os Três Irmãos – Caderno de Criação*. Nome Próprio.
- Assis, M. (1995). *Movimentos*. Danças na Cidade.
- Barros, N., & Barros, I. (Eds.). (2023). *Corpo, Imagem e Casa / Body, Image and Home*. Edições balletatro.
- Costa, T. B., Roubaud, L., Lucas, I., Assis, M., Varanda, P., & Guerreiro, M. (2016). *uma coisa concreta: Companhia Paulo Ribeiro*. Companhia Paulo Ribeiro.
- Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho. *Diário da República n.º 163, 1ª série*. Ministérios das Finanças e do Plano, da Educação e da Reforma Administrativa. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/310-1983-452686>

- Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro. *Diário da República n.º 253, 1ª série*. Ministério da Educação. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/344-1990-566188>
- Decreto-Lei n.º 225/2006, de 13 de novembro. *Diário da República n.º 163, 1ª série*. Ministério da Cultura. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/225-2006-546070>
- Decreto-Lei n.º 103/2017, de 24 de agosto. *Diário da República n.º 163, 1ª série*. Cultura. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/103-2017-108051992>
- Despacho Normativo n.º 51/96, de 6 de dezembro. *Diário da República n.º 282, 1ª série B*. Ministério da Cultura. <https://data.diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho-normativo/51-186303>
- Fazenda, M. J. (Ed.). (1997). *Movimentos Presentes: Aspetos da dança independente em Portugal*. Cotovia - Danças na Cidade.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias. Experiências. Ações* (2.ª ed. revista e atualizada). Edições Colibri. (Trabalho original publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2018). *Da vida da obra coreográfica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Fazenda, M. J. (2020). Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 38, 101-127. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.101-127>
- Fiadeiro, J. (2017). *Composição em Tempo Real: Anatomia de uma decisão / Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (D.-A. Guéniot & P. Almeida, Eds.). Ghost Editions.
- Galhós, C. (2005). *Corpo de cordas: 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro*. Assírio e Alvim.
- Galhós, C. (2016). *O Espaço do Tempo – 15 anos*. O Espaço do Tempo.
- Guerreiro, M. (2008). *Olga Roriz*. Assírio e Alvim.
- Guerreiro, M. (2017). *O essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado*. Imprensa Nacional.
- Lepecki, A. (Ed.). (1998). *Theaterschrift Extra. Intensificação: Performance contemporânea portuguesa [Intensivierung: Zeitgenössische portugiesische performance; Intensification: Performance contemporaine portugaise; Intensifiëring: Hedendaagse portugesese performance; Intensification: Contemporary portuguese performance]*. Danças na Cidade / Livros Cotovia.
- Mares do Sul. (Produção). Antunes, L. (Autor), & Gomes, C. F. (Realização). (2017-2018). *Portugal que Dança* [Série documental]. Mares do Sul. Produzida para a Rádio e Televisão de Portugal (RTP). <https://www.rtp.pt/programa/tv/p34783>
- Martins, J. S., Azevedo, J., Fazenda, M. J., & Pinto, P. (Eds.). (2023). Para o Gil. *Coreia*, 8(série II). <https://www.coreia.pt/>
- Pais, A. (Org.). (2024). *Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário. Orfeu Negro*.
- Parasita. (2017). *Para uma timeline a haver*. <https://parasita.eu/projecto/para-uma-timeline-a-haver-genealogias-da-danca-enquanto-pratica-artistica-em-portugal/>
- Pinto, P. (Ed.) (2024). *Casio Tone: Domicília dos dois lados do espelho*. Produções Real Pelágio.
- Portaria 467/88, de 18 de Julho. *Diário da República n.º 164, 1ª série*. Ministério da Educação. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/467-372656>
- REDE – Associação para a Dança Contemporânea. (2024). *Documentos de trabalho*. <https://www.rededanca.pt/a-rede/documentos-de-trabalho/>
- Ribeiro, A. P. (1991). 1965-1990: Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa. In J. Sasportes & A. P. Ribeiro, *História da Dança* (pp. 56-95). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ribeiro, A. P. (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Vega.
- Santos, E., Santos, C., Fiadeiro, J., & Guéniot, D. A. (Dirs.). (2001). *Documento 10 mais 10: Contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*. Forum Dança e RE.AL / Resposta Alternativa.
- Sasportes, J. (1970). *História da dança em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Thomas, H., & Prickett, S. (2020). Introduction: Thematic structure, methodological frames, and analyses. In H. Thomas & S. Prickett (Eds.), *The Routledge Companion to Dance Studies* (pp. 1-8). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315306551>

Vertovec, S. (2015). Introduction: Formulating diversity studies. In S. Vertovec (Ed.), *Routledge international handbook of diversity studies* (pp. 1-20). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315747224>

Vicente, G. (Ed.). (2017). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b11641>