

Entre a estética e a inclusão: corpo, performance e deficiência

Fernando Matos Oliveira¹

Universidade de Coimbra

Resumo: A representação da deficiência tem sido materializada nas mais variadas maneiras no teatro, dança e performance. A diferença entre práticas performativas de natureza social e inclusiva e a mobilização estética da alteridade de um corpo deficiente constitui ponto fulcral dentro dos estudos sobre deficiência. A partir de performance em Portugal em no exterior, este artigo busca mapear e analisar ambas estratégias representacionais, não tanto para enfatizar as diferenças entre políticas de identidade e experimentos/declarações estéticas, mas para observar como a deficiência se constitui em categoria que inextricavelmente atravessa a corporeidade e o discurso. Deficiência irrompe como uma poderosa experiência de concretização corporal, a qual desafia e consubstancia "uma nova ética do corpo" (DAVIES, 2001).

Palavras-chave: Performance, Portugal, deficiência.

Abstract: The representation of disability has been capturing the stage in various forms, including theatre, dance and performance art. The differentiation between performative practices of social and inclusive nature, on the one hand, and the aesthetic mobilization of the alterity of the disabled body, on the other, constitutes one of the critical issues within disability studies. Based on recent performances in Portugal and also abroad, this paper seeks to survey and analyse both representational strategies, not so much to highlight differences between identity politics and aesthetic pronunciations/experimentations, but to observe how disability itself constitutes a category that inextricably crosses corporality and discourse. Disability emerges as a powerful embodiment experience, one that challenges and substantiates the possibility of «new ethics of the body» (DAVIES, 2001).

Keywords: Performance, Portugal, disability

«My body is a cage that keeps me from dancing with the one I love. But my mind holds the key.»

¹ Tradutor, crítico teatral, ensaísta com diversas obras publicadas. É ainda Diretor do Teatro Acadêmico Gil Vicente, em Coimbra.

Arcade Fire, *Neon Bible* (2007)

As representações da deficiência têm cruzado o palco de diversas formas, seja no teatro, na dança ou no que se costuma designar desde finais dos anos setenta por arte da performance. A diferenciação entre (1) práticas artísticas e performativas de natureza social e inclusiva, por um lado, e a (2) mobilização estética da alteridade do corpo deficiente, por outro lado, constitui um dos aspectos mais complexos e inextrincáveis na relação entre corpo, deficiência e arte. Pensemos por exemplo na extraordinária obra coreográfica e dramatúrgica de Raimund Hoghe, que de biógrafo de Pina Bausch veio a construir um trajeto criativo que nos convoca para uma reflexão singular sobre as representações hegemónicas do corpo, o bloqueio (político e simbólico) da sua aparição não-normativa ou a urgência em contraditar a amnésia provocada pelo presente contínuo, três aspetos bem visíveis logo desde a sua experiência testemunhal a solo, com *Meinwärts* (1994). Pensemos ainda na obra fotográfica, tão ambígua quanto complexa, de Diana Arbus e no modo como esta expõe e arrisca espetacularizar o corpo deficiente, reprimindo a referência crítica à sua inscrição social e política. Anões, gémeos estranhos, amputados, gigantes desmesurados, portadores do síndrome de Down, uma galeria que pela lente da fotógrafa adquire propriedades monstruosas, algo como um *freakshow* ao serviço de uma dissonância de ordem autoral. Os corpos deficientes de Arbus aparentam um desamparo existencial que oculta a sua alienação social de partida.

Para o objectivo deste ensaio, importa começar por referir que a relação entre a deficiência e as artes performativas apresenta em Portugal um trajecto latamente coincidente com o panorama internacional, apesar da menor densidade de projetos. Num primeiro momento, assistimos à formação de um conjunto de grupos em contexto institucional, tomando o teatro e a dança como recursos mais ou menos instrumentais para uma aprendizagem comunicativa e emocional, com vista à melhoria da mobilidade e da autoestima dos indivíduos portadores de deficiência. Esta mobilização do teatro e da dança apenas é escassamente inclusiva, pois decorre em circuito demasiado fechado, geralmente sob a orientação de pessoas sem deficiência e sem uma vocação pública que pudesse ultrapassar os limites da sua própria comunidade. Trata-se, nestes casos, de capitalizar as virtudes terapêuticas da cena e moderar assim as dificuldades sentidas pelos indivíduos na sua vida pessoal e social. Pertencem a esta

tradição os agrupamentos constituídos, por exemplo, em torno dos diversos núcleos regionais da Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente (APPACDM)², um modelo também dominante em colectivos como o CRINABEL (Lisboa) ou o CRIARTE (Abrantes). É este o caso da generalidade das companhias presentes do Festival Nacional de Teatro Especial (FNATES)³, um evento que periodicamente congrega experiências direccionadas para a própria comunidade, sem grande espaço para o estabelecimento de um diálogo aberto com a sociedade ou com os processos criativos dominantes no teatro convencional. Estamos perante a dinâmica histórica e afirmativa que estas experiências tiveram originalmente em contexto anglófono.

O Espaço t - Associação para Apoio à Integração Social e Comunitária, fundado em 1994, anuncia a transição para um modelo algo mais aberto, apresentando na sua fundação um objectivo terapêutico e uma proposta de inclusão, ao defender duas linhas de acção em simultâneo:

O trabalho do Espaço t baseia-se em dois grandes vectores: enquadramento do indivíduo em actividades artístico-culturais e/ou formativas, de modo a estimular as capacidades expressivas e desenvolver o investimento em si próprio; modificar as atitudes, os valores e as aptidões, promovendo uma mudança positiva do estilo de vida, desenvolvendo a auto-estima e auto-conceito.⁴

Chegamos assim em Portugal a um segundo momento na relação entre arte e deficiência, tanto por via no nascimento de novos projectos, como por via da evolução de grupos existentes e do contacto crescente com a cena internacional. Quando em 1998 o Espaço t organiza a primeira edição dos ciclos de teatro e dança intitulados *Corpo Evento*⁵, os elementos

² No âmbito da APPACDM, apesar da sintonia institucional, os grupos têm identidade própria e nomeação que tende a explorar a ressonância terapêutica e prospectiva, como O Imaginário (APPACDM de Évora), Grupo Alma Grande (APPACDM de Setúbal) ou Era uma vez Teatro (APPACDM do Porto).

³ Organizado pelo Centro de Recuperação Infantil de Abrantes, o FNATES conta já com 6 edições, realizadas entre 2003 e 2009.

⁴ Disponível em <http://www.espacot.pt/>, consultado a 12 de Julho de 2009.

⁵ Veja-se a descrição oficial: «No dia 26 de Junho de 1998 estreou, no Ballet-Teatro Auditório, a peça “Alcatifa”, com encenação de Joclécio Azevedo e interpretação dos alunos do ateliê de teatro do Espaço t: dava-se início ao Corpo: Evento Ciclo de Espectáculos em Teatro e Dança. Desde então, o Espaço t realiza anualmente este ciclo, presentemente na 11ª edição. Este ciclo de espectáculos resulta na apresentação ao público do trabalho diário desenvolvido pelos nossos alunos nos ateliers de teatro e dança, tal como na concretização de parcerias com outras instituições que desenvolvem um trabalho idêntico na terapia pela arte. O Espaço t pretende desta forma demonstrar, a toda a comunidade, que as barreiras físicas, psíquicas, intelectuais e sociais, inerentes a alguns indivíduos, podem ser ultrapassadas através da arte como um instrumento privilegiado de comunicação na

envolvidos possuem já um trajecto prévio de formação e procura-se deliberadamente o confronto com um público indiferenciado, convocando-o através de temáticas apelativas e de uma programação aspira a uma certa transversalidade.

Assiste-se nesta segunda fase a uma maior profissionalização e ao reforço das competências artísticas dos participantes. Numa das suas produções, um coletivo como o CRINABEL, por exemplo, recorre já a conceitos como “residência artística” para descrever o seu processo de trabalho, em criações que tendem já a mobilizar e adaptar obras de referência emancipatória, entre Bertolt Brecht e Franz Kafka, conferindo uma maior reflexividade às suas práticas, bem como às questões identitárias e políticas relacionadas com a deficiência.

O projecto que melhor ilustra esta deslocação que pretendo assinalar na relação entre as artes e a deficiência é porventura o grupo Dançando com a Diferença. Fundado em 2003, na ilha da Madeira, este colectivo produz cerca de dois espectáculos por ano, trabalha em regime profissional, pratica a itinerância e apresenta um conjunto de características que na actualidade definem esta área: inclui pessoas com e sem deficiência, relaciona-se com os principais nomes da dança contemporânea portuguesa e, apesar das suas especificidades de origem, ambiciona afirmar-se também pelo seu mérito artístico. Nas palavras de Henrique Amoedo, responsável desde a primeira hora, os «conceitos de inclusão social e da dança contemporânea fundem-se com o objectivo de demonstrar que bailarinos, independentemente de possuírem ou não algum tipo de deficiência, podem produzir espectáculos de dança com excelência artística»⁶.

Podemos assim afirmar que a deficiência deixa de ser percepcionada apenas como um estigma sancionado pela percepção medicalizada do sujeito, passando a ser, inversamente, uma forma de questionar e interrogar as fronteiras e os protocolos representacionais da corporeidade dominante. O objectivo final passaria pela naturalização de bailarinos com corpos deficientes em qualquer companhia de dança, sem a «condescendência» que subsiste perante o confronto com um corpo tornado invisível, limitado a uma topografia institucionalizada e socialmente marcada. Esta recusa é particularmente visível na intervenção pública contemporânea de um criador como Raimund Hoghe, que repetidamente vem afirmando que a deficiência em si ou a chamada arte inclusiva não são o seu território de criação, nem a sua conceptualidade fundadora.

valorização pessoal e na integração social.» [http://www.espacot.pt/ETp/corpo_evento.html, consultado a 12 de Julho de 2009].

⁶ Disponível em: <http://dancando-diferenca.blogspot.com/>

Vale a pena assinalar a especificidade da dança neste âmbito, pois trata-se de uma expressão artística menos sujeita à autoridade da linguagem verbal e simultaneamente mais enfática na desocultação absoluta do corpo. Enquanto inscrição primária do sujeito, o corpo impõe-se como um aparato perceptivo determinante: é o corpo que medeia a entrada do indivíduo na vida e o facto de este envelhecer condiciona o próprio entendimento do tempo histórico. Se o corpo comum supõe uma percepção, a corporeidade deficiente, por seu lado, obriga-nos a repensar estas coordenadas, nas suas múltiplas dimensões. A dança é, assim, um território privilegiado para o cruzamento das questões identitárias e estéticas em causa neste ensaio: por um lado, potencia a libertação e a visualização do corpo aprisionado ou censurado, por outro, activa a sua metaforização estética, conduzindo-o além dos seus limites materiais e refazendo a própria significação. Quanto mais o corpo se afasta da problemática identitária, mais ele se aproxima de uma corporeidade/materialidade expansiva.

Esta ambiguidade é também o risco mais evidente para um coreógrafo que se confronta com bailarinos deficientes. O grupo Dançando com a Diferença tem vindo a convidar com regularidade coreógrafos portugueses da atualidade, incluindo Rui Horta e Clara Andermatt, além de nomes tão diversos como Henrique Rodovalho ou Elisabete Monteiro. Uma proposta como a de Rui Horta, intitulada *Beautiful People* (2008), denota desde o seu título um intuito afirmativo que denuncia, apesar do propósito consciente que o coreógrafo manifestou publicamente, uma atitude de certo voluntarismo paternalista, frequente no sujeito sem deficiência quando confrontado com o outro deficiente, ou melhor, uma proposta que sinaliza uma assimetria relacional que por vezes caracteriza a ação dos chamados mediadores na arte inclusiva.

Rui Horta estará correcto ao diagnosticar na sociedade contemporânea uma «imagem escravizada pelos media»⁷, responsável pela imposição sobre-humana de uma corporeidade olímpica. Quando em *Beautiful People* uma figura feminina se aproxima da boca de cena e afirma desejar ser uma bailarina reconhecida internacionalmente, o espectador é confrontado com os interditos ditados pela normatividade que se pretende questionar e pela reversibilidade dos padrões de beleza. Mas o enunciado do título, apresentado desta forma, supõe o coreógrafo

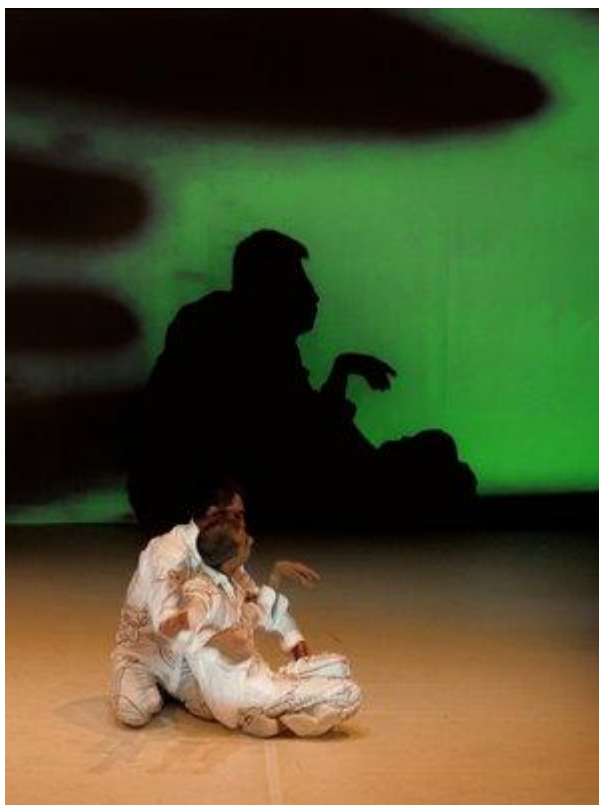
⁷ Cf. «Coreografar a beleza da diferença», In: *Jornal da Madeira, Revista Olhar*, de 29 de Março de 2008.

como entidade que tutela um gesto afirmativo, como que por delegação dos bailarinos que lhe “emprestam” o corpo.

Estamos num terreno argumentativo de grande risco e ambiguidade. Giles Perring referiu-se com argúcia aos paradoxos dos mediadores nas criações artísticas com pessoas deficientes (PERRING 2005). Rui Horta situar-se-ia, pois, entre uma estratégia normalizadora e uma outra escassamente pós-terapêutica: o seu trabalho denota o profissionalismo de uma produção teatral e coreográfica comum, pois aproxima os participantes de métodos e formas de trabalho típicas do centro. Mas, no limite, a inclusão plena supõe a capacidade de originar na corporeidade deficiente um discurso alternativo, capaz de escapar ao arquétipo terapêutico. O que tanto Rui Horta como Clara Andermatt - autora de *Levanta os Braços Como Antenas Para o Céu* com o mesmo grupo - conseguem de modo mais feliz, consiste sobretudo no esforço de refundação da subjectividade deficiente, permitindo-lhe momentos de “apresentação” autêntica, em episódios de cariz biográfico e figurações da vida quotidiana, apresentando a materialidade da deficiência, portanto, sem a ocultar a cortina do estético.

A ambiguidade é portanto algo que tende a contaminar toda a dança com o corpo deficiente. Por este motivo, merece referência especial o modo como o bailarino romeno Romulus Neagu abdicou deliberadamente da cadeira de rodas no dueto que formou com José António Correia, um bailarino recrutado entre as pessoas internadas na Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral (APPC), com vista à construção do espectáculo *Ensaio de um Eros Possível* (2006)⁸. No início, entram ambos no palco do Teatro Viriato (Viseu, Portugal) numa cadeira de rodas elétrica, imobilizam-se e, de seguida, transitam definitivamente para o chão, onde durante cerca de 45 minutos se tocam, puxam e arrastam, em movimentos ora bruscos, ora arrastados, num espectáculo assumidamente físico. A seu modo, reescrevem assim a técnica de contacto-improvisação que antes tinha contribuído para emancipar a dança dos modelos virtuosistas de inspiração clássica.

⁸ O espectáculo teve estreia em 28 de Abril de 2006, na véspera do Dia Mundial da Dança, no Teatro Viriato, em Viseu. Dois anos depois, em Fevereiro de 2008, seria reposto mediante uma co-produção entre o Teatro Viriato e o TNSJ, com a colaboração da Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral – Núcleo de Viseu. A concepção, direcção e espaço cénico estiveram a cargo de Romulus Neagu, que interpretou juntamente com José António Correia, sendo o vídeo de Paulo Américo. Em 2008 estreia também o espectáculo *A Invisibilidade das Pequenas Percepções*, que junta aos intérpretes anteriores a estudante Ana Isabel Gomes, ao tempo a viver num internato. Ao contrário da criação anterior, este espectáculo inclui a presença da música, da autoria de Ulrich Mitzlaff.



Ensaio de um Eros Possível (TNSJ, 2008); foto: Carlos Mateus de Lima.

Sem cadeira de rodas, o corpo de José António Correia movimenta-se e expressa-se em contacto com o outro e vice-versa. Repare-se que ao abdicar da cadeira de rodas, Romulus recusa ao mesmo tempo a prótese, a sua representatividade social e a sua dissimulação compensatória. A cadeira de rodas é, para todos efeitos, uma poderosa metonímia do corpo deficiente. Não foi esta a opção de Marie Chouinard, a coreógrafa canadiana que em *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (2005)⁹, apresentou em cena uma verdadeira orquestração de próteses, com o objectivo de explorar as suas dinâmicas e constricções comunicativas. O projecto secundariza por esta via a órbita social-odentitária do sujeito deficiente, preferindo a experimentação estética com a prótese enquanto extensão corporal *tout court*, sob o influxo musical erudito e canónico das *Variações Goldberg*.

⁹ Esta produção foi originalmente criada para o Festival de Dança Contemporânea da Bienal de Veneza, em 2005. Estaria presente no Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa, um ano depois, em 2006.

No caso de Romulus é sintomática a ausência de música, tal como é impressionante o gesto simbólico da abdicação da prótese. Se no processo de conhecimento do outro a linguagem costuma ocupar um lugar central, no *Ensaio de um Eros Possível* a linguagem deu lugar ao tacto como veículo de entendimento e aproximação. O tacto e a visualidade (duplicada pelo vídeo) dominam completamente a cena. Em entrevista, o coreógrafo havia afirmado que não teve «objectivos terapêuticos» e que apenas lhe interessara a pesquisa artística em torno de uma outra fisicalidade: «Muita gente quando vê um deficiente não sabe como tocar-lhe. Decidimos, por isso, começar por nos tocarmos»¹⁰. Dir-se-ia que o tacto sustenta, enfim, a promessa de um encontro paritário com o corpo deficiente, sem a mediação da linguagem. Contudo, esta possibilidade de um encontro pleno é uma vez mais boicotada pela ambiguidade que persiste na comunicação táctil. Cito parte de uma notável digressão de Jean-Luc Nancy sobre a indecibilidade do tacto:

Each one touches the other without passing into it, and there is properly speaking no art of touching (not even a “minor” art such as those for taste and smell), for touching is the sense as threshold (...) Touching is the light/darkness of all the senses, and of sense, absolutely. In touching, in all the touches of touching that do not touch each other – touches of color, traced, melodic, harmonic, gestural, rhythmic, spatial, significative touches, and so on - the two sides of the one sense do not cease to come each other toward the other, acceding without access, touching on the untouchable, intact, spacing of sense.(NANCY 1998: 83).

O chão, na sua horizontalidade, não derroga portanto a diferença que subsiste na verticalidade de cada bailarino. O tacto metaforiza um encontro na exterioridade da pele. Para todos os efeitos, estamos muito literalmente perante um *Ensaio de um Eros Possível*.

Gostava, antes de terminar, de me referir brevemente a duas produções do grupo de teatro Panmixia, do Porto. Ao contrário da dança, marcada por uma relação inextrincável entre a 1) “materialidade” do corpo do bailarino 2) e a “corporeidade” expressiva que a define como arte, o teatro, a literatura ou o cinema usam frequentemente a deficiência como operador metafórico mais ou menos oportunista (MITCHEL&SNYDER, 2006). Ocasionalmente convocam a

¹⁰ Entrevistado por Mónica Guerreiro, Romulus Neagu declara o seguinte: «Na verdade, a minha curiosidade passava por pesquisar outra linguagem coreográfica, outro tipo de fisicalidade, coisas muito diferentes daquilo a que – tantos anos ligado à técnica clássica! – estava habituado a fazer. Como é que se pode trabalhar com pessoas que têm uma limitação física? (...) Não há intenções muito complexas, nem objectivos terapêuticos: apenas um intérprete à procura de uma coisa para desenvolver.» [\[http://fitei.blogspot.com/2008/02/romulus-e-o-outro.html\]](http://fitei.blogspot.com/2008/02/romulus-e-o-outro.html)

deficiência pela sua potência dissonante ou mesmo contra-cultural: desde a Antiguidade que as artes recorrerem à significação contra-hegemónica da deficiência, com passagens diversas pelo corpo estigmatizado que a modernidade veio classificar e separar. Entre os coxos e corcundas da literatura de cordel setecentista e as patologias do corpo sob o Realismo oitocentista, é vasta a galeria desta corporeidade divergente.

No teatro, onde o corpo tende a conviver com a linguagem verbal, a deficiência chega geralmente por via de uma personagem com limitações físicas ou, então, através de modalidades de estigmatização que mostram a deficiência como um aparato de diferenciação social. Erwin Goffman mostrou, com grande acuidade, que toda a diferença pode ser socialmente estigmatizada. Esta é também uma razão adicional para a sua recorrência na arena cívica que historicamente fundamenta o teatro, justificando também a sua mobilização pela arte da performance nas últimas décadas. Bastaria pensar, por exemplo, nas performances de Aaron Williamson, um surdo profundo; nos trabalhos de Cathy Weiss ou mesmo em personagens mentalmente diminuídas, como Michal, n' *O Homem da Almofada* (*The Pillowmann*, 2005) de Martin McDonagh, encenado por Tiago Guedes em 2006.

A exposição da dissonância é justamente o objectivo do espectáculo *Desafinado*, criado pelo grupo português Panmixia, escrito e encenado por José Carretas, em 2008. *Desafinado* poderia ser definido como um evento de teatro-performance, consistindo numa sucessão de 30 pequenos quadros, cada um tematizando de modo diverso um estado dissonante, uma existência desafinada, pluralizando o desencontro entre o gesto, o corpo, a dança, a música, a escrita e a fala. Todo o corpo diverge da linguagem; toda a linguagem diverge do gesto. A apresentação insinua bem a dualidade que caracteriza a objetificação do sujeito desafinado:

«Se eu cantar desafinado
Se eu dançar fora do tempo e desajeitado
Se eu escrever com erros de palmatória
Se eu pintar sem saber desenhar
Se eu desenhar garatujas como as crianças
Se eu interpretar como um canastrão
Se eu desfocar as minhas fotografias...
... terei apenas um problema de expressão ou terá o meu público um problema de recepção/compreensão?»

A partir deste mecanismo e da referência à infracção melódica que o originou, o espectáculo explora o arquivo dissonante por episódios, sem deixar de contar com um elemento

afirmativo, a favor dos que estão fora do tom, como na citação aqui especialmente autorizada do músico brasileiro Tom Jobim: «No peito de um desafinado / também bate um coração» (PANMIXIA, 2008). Faltará ao espectáculo densidade reflexiva e mobilização propositada das suas partes, mas ainda assim ele constitui uma das experiências mais transversais em torno da diferença enquanto desafinação sensível.

Panmixia produziu ainda um dos espectáculos teatrais mais graficamente focados na deficiência, ao construir um projecto em 2007 integralmente dedicado à *Doença de Machado-Joseph*, que adoptou como título. Trata-se de uma patologia com grande incidência na comunidade portuguesa residente nos Açores ou descendente de açorianos. Como doença neuro-degenerativa que se manifesta em geral a partir dos 40 anos, coloca o paciente numa situação singular: o portador desta anomalia no cromossoma 14 é um deficiente a prazo e conhecerá inevitavelmente uma vida sem e com deficiência; habitará os dois lados do espelho. Existem momentos de grande cumplicidade e mesmo de humor, como na associação malévola entre o carácter lusitano da doença e um dos seus sintomas mais conhecidos:

David – Sabe como é que eu sei que é portuguesa, esta doença?

Sara – Pronto, vai sair disparate.

David – Nós temos problemas com a visão vertical.... quando olhamos para o céu, caímos de costas.

Sara – Pronto, eu não dizia?

David – Isto é verdade! Ora é um sintoma nitidamente português» (Panmixia, 2007)

Sobressai contudo o desejo evidente de normalização simbólica da comunidade atingida, através da exposição do seu quotidiano, dos medos e ansiedades perante uma destinação genética que ameaça o desejo e a liberdade. Quando no diálogo entre Sara e David se coloca a hipótese da maternidade, um interdito sempre que ambos os elementos sejam portadores da doença, a réplica deste último deixa no ar uma ressonância ética, sumamente inquietante: «E toda esta merda é injusta, porque eu... eu tenho um gene estragado, é certo, mas tenho os outros todos bons! (...) Pensar que um filho meu não tem direito a viver, só porque pode ser como eu, é o mesmo que dizer que eu também não tenho o direito a viver, só porque sou como sou.» (PANMIXIA 2007). Talvez possamos encontrar a resposta a esta interrogação no próprio nome da companhia, pois ele supõe uma corporeidade em cruzamento indiferenciado. Na biologia, verifica-se uma panmixia quando uma espécie se cruza naturalmente e de modo

aleatório, favorecendo a mistura¹¹. Digamos então que a deficiência encontraria na mestiçagem uma estética da inclusão.

Bibliografia:

DAVIS, Leonard J. (Ed.) *The Disability Studies Reader*, London, Routledge, 2006.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

KUPPERTS, Petra. *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*, London, Routledge, 2003.

MITCHELL, David & SNYDER, Sharon «Narrative Prosthesis and the Materiality of Methafor», In Davis, 2006: 205-216.

NANCY, Jean-Luc. *The Senses of the World*, University of Minnesota Press, 1998.

PANMIXIA. Associação Cultural. *A Doença de Machado-Joseph* (texto inédito cedido pela Companhia, 2007).

PANMIXIA. Associação Cultural. *Desafinado* (texto inédito cedido pela Companhia), 2008.

PERRIGN, Giles «The Facilitation of Learning-Disabled Arts. A Cultural Perspective», In: Carrie Sandhal and Philip Auslander (Eds.) *Bodies in ComMotion. Disability & Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, 175-189.

¹¹ A palavra panmixia designa o «estado de uma população em que os cruzamentos se fazem sem selecção» (do Grego *pan*-tudo + *mixia*-mistura).