

Arte (u)tópica

Escalas e intensidades

Cláudia Madeira



<

Promenade de tête perdue, dir. Jean Pierre Larroche e Les Ateliers du Spectacle, Citemor / Convento de Santa Maria dos Anjos, Montemor-o-Velho, 2005, fot. Nuno Patinho.

Utopia foi o nome que Thomas More escolheu para a ilha onde imaginou a sociedade ideal. É também nos arredores deste espaço que podemos situar a ideia de uma arte pública, no sentido em que esta sublinha a utopia social e avança com um propósito de mudança. Trata-se de um procedimento que supõe a passagem do *in situ* para o *in socio* (Bourriaud 2003). Contudo, não é fácil avaliar os termos desta passagem, desde logo, devido aos contornos propriamente utópicos desta arte híbrida. A mistura entre arte e quotidiano altera os "dispositivos apontadores" inerentes às convenções estruturais da arte, especialmente quando a *performance* se lança na *praxis* e na "ordem do fazer" (Cruz 2003 e Stiegler 2004).

Numa carta transcrita no catálogo do projecto *Lisboa Capital do Nada* (2001), um espectador referiu-se com entusiasmo ao "mundo desconhecido" que Catarina Campino teria levado às imediações do Bairro das Amendoeiras, mais especificamente, ao parque infantil da zona habitacional de Marvila. O acontecimento em causa consistiu num dos recitais de ópera, apresentados sob o nome de *Belcanto*. Pianista e cantor, rigorosamente vestidos

de fraque preto, viram-se de repente lado a lado com as coloridas construções do parque, perante um público diferente do habitual: aos residentes nas imediações juntaram-se meninos que chegavam da escola e se dirigiam ao parque para brincar. Segundo Catarina Campino, a "obra ambicionou questionar o lugar da cultura e os seus rituais próprios, bem como dignificar as pessoas e a paisagem de um bairro votado ao abandono por parte dos agentes culturais", acrescentando ainda ter pretendido oferecer aos habitantes de Marvila "um momento privilegiado de beleza clássica que pudesse ficar na memória das suas vidas: quinze minutos da mais bela música escrita para piano e voz, servidos com trajes a rigor, e ao domicílio"¹. O evento realiza assim a própria essência da *performance*, executando de facto uma transformação, a qual manifesta desde o início um cariz "utópico": um acontecimento de arte erudita era oferecido a uma população geralmente afastada das formas da "alta cultura".

Esta tentativa de reconciliar arte e vida, erudição e massas, tem as suas origens tanto na utopia wagneriana da "obra de arte total", como na transgressão utópica das

¹ Cito ainda a partir do catálogo de *Lisboa Capital do Nada*

<>

Evento comunitário,
dramaturgia e enc. de
João Brites,
Querença / Algarve, 2005
(Paula Sô),
fot. Bruno Filipe Pires.



>

Evento comunitário,
dramaturgia e enc. de
João Brites,
Querença / Algarve, 2005
(Paula Sô, Horácio Manuel
e Ângelo Fernandes),
fot. Bruno Filipe Pires.

fronteiras artísticas e na vontade de mudar o mundo anunciada pelas vanguardas do início do século XX (Nunes 1996). Sabemos que os futuristas russos chegaram a promover os seus espectáculos instantâneos no interior de fábricas; os próprios dadaístas dirigiram as suas famosas excursões artísticas a operários. E se podemos identificar a emergência desta tendência com Duchamp (cf. Cruz 2005) ou com Cage (Fischer 1998), a verdade é que só a partir da década de sessenta ganharia consistência como movimento, nomeadamente com os contributos sucessivos da arte minimalista, da arte conceptual, da *performance*, da *body-art* e, de um modo geral, da arte que designamos como sendo *site-specific* (Forster 2004). Esta última tem como protagonista a figura do "artista etnógrafo", responsável por duas transformações importantes no sistema artístico: 1) o lugar da arte deixou de poder ser descrito apenas em termos espaciais, passando a incorporar uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de subjectividades e comunidades alternativas; 2) o observador de arte deixou de se poder delimitar apenas em termos fenomenológicos, passando também a ser um sujeito social, definido na linguagem e marcado pela diferença (económica, étnica, sexual, etc.).

A perspectiva de uma reconciliação entre arte e vida difere hoje do que propunham as vanguardas, pois assistimos à substituição do ideal da "obra de arte total" por uma utopia pós-modernista do quotidiano, parcial, feita de vizinhanças e de sobreimpressões (Bourriaud 2005). Estamos assim perante duas perspectivas divergentes quanto à relação entre a arte e a vida. Alguns autores afirmam que as vanguardas modernas procuraram sobretudo a transformação pela "desfamiliarização", pretensão que teve como consequência a ineficácia da dinâmica transformadora, justamente pela impossibilidade de a fazer regressar ao mundo social. Neste âmbito, o pós-modernismo crítico parece reconhecer a necessidade de ir além da "desfamiliarização", avançando com uma "nova familiarização", informada pela primeira ruptura com o estado do mundo e com o senso comum (Nunes 1996: 37). Outros autores referem-se à falência dos deveres emancipatórios, nomeadamente quanto aos imperativos sugeridos pela ética da justiça, da igualdade e da participação entre indivíduos e grupos, com o objectivo de reduzir e eliminar a desigualdade (Giddens 1997). De algum modo, esta discussão espelha as diferentes (pós)modernidades e desemboca na controvérsia inerente à própria noção de utopia, um "sem lugar" que ambiciona constituir-se lugar, antecipando a crise contemporânea do espaço público, em consequência da multiplicação e das mudanças nos lugares que geram vida pública (Molins 2001).



A carta redigida por Eugénio Santos Grilo, o espectador da sessão de *Belcanto* acima referida, enfatiza as versões divergentes da arte pública, justamente num momento em que o hibridismo cultural se tem tornado rotina, a ponto de colocar em causa a sua capacidade para transgredir e subverter oposições categoriais, bem como para criar as condições reflexivas necessárias à mudança cultural. A carta reporta um acontecimento de "arte erudita", concebido para uma população supostamente alheia a tais experiências, mas que foi capaz de a valorizar positivamente. Ainda assim, o facto de o espectador afirmar na mesma carta que o evento constituiu uma oportunidade para a população presenciar ao vivo algo que provavelmente apenas lhe chegaria mais tarde por via da televisão, mostra-nos que a perspectiva de um espaço público tende hoje a reduzir-se à mediatização televisiva. Neste sentido, o evento não antecipou a interacção directa com a arte, numa visita futura ao seu lugar específico, fosse a um auditório ou a uma qualquer sala de espectáculos. A referência à televisão, implicando um mecanismo que torna as "artes mais públicas", não equivale todavia a uma revolução democrática, nem substitui um "consumo" cultural directo e activo (Monteiro 1992).

Por outro lado, apesar de a carta aludir a valores colectivos, levados a todas as camadas sociais, não deixa de ser um testemunho individual. Quantos espectadores ficaram indiferentes? Que valor atribuíram ao evento? Qual a capacidade de *Belcanto* para intervir esteticamente no quotidiano da população? Até que ponto este *in site* artístico foi capaz de se transformar em qualquer coisa verdadeiramente *in socio*? Questões como estas parecem-nos tão mais pertinentes quanto um público amante da arte erudita privilegiaria sobretudo a qualidade da audição, em detrimento da visualização. Ora, a *performance* musical no parque infantil de Marvila decorreu em espaço aberto, prejudicando a acústica, em função da "acessibilidade"



<
Trying Out,
 coreografia Arnd Müller,
 música Eric La Casa,
 Companhia Janet Rühl /
 Arnd Müller (Alemanha/
 Espanha),
 Coimbra, 2005
 (Lidia Vines Curtis
 e Arnd Müller),
 fot. Cláudia Madeira.

visual e presencial. Além do parque, os vários recitais decorreram numa estação de comboios, num estaleiro de construção civil e no interior de uma churrascaria. Estamos perante opções espaciais que criaram situações insólitas quanto à recepção da arte.

Para responder a estas questões, comecemos pelos factores *in socio*. Não é por acaso que a arte pública encontra o seu *in site* em espaços menos privilegiados socialmente, em zonas periféricas das cidades, como é o caso de Marvila, antigo pólo operário de Lisboa, ou mesmo em zonas afastadas dos centros artísticos de Lisboa e do Porto. São os lugares menos prováveis para a arte erudita e/ou contemporânea. A arte pública configura assim um laboratório social para a reatualização dos propósitos cívicos e universalistas originalmente reclamados pelo anfiteatro grego. No entanto, a observação empírica deste universo é reveladora do paradoxo em que alguma arte pública persiste. A um uso do conceito de arte pública não equivale sempre um público *in socio*. O público pode muito bem permanecer apenas *in site*, mantendo-se a homologia estrutural entre criação e recepção que se verificaria numa galeria, museu ou sala de espectáculos. Tal pode suceder independentemente dos efeitos novos que a deslocação possa causar no contacto com a arte, normalmente recebida nos "espaços próprios". Quando tal se verifica, ou bem que a divulgação do evento é suficiente para atrair o público específico da arte contemporânea – quando disposto a pagar o preço da viagem – ou a passagem do *in site* para o *in socio* é limitada realmente ao seu *in site*, e até circunscrita à "produção pela produção", muitas vezes, sem público para além dos elementos da organização do evento (os quais não deveriam contar como público).

Nestes casos, a ideia de uma arte pública feita para "audiências" e não para "instituições culturais" cai por terra, transformando a utopia em ideologia (Cruz 2005:10).

É então preciso dar conta da heterogeneidade das relações entre criação e recepção, pois a realidade da arte pública mostra-nos que existem simultaneamente casos em que esta relação é profunda, mas também casos que sugerem uma relação apenas superficial e fugaz com as audiências, ainda que o seu potencial institucional seja salvaguardado. A arte efémera deveria incluir uma qualquer forma de documentação, capaz de lhe garantir durabilidade e autonomia como objecto de troca e exposição, bem como a capacidade de existir enquanto obra artística dentro de um sistema de criação-recepção, diferido em relação ao próprio acontecimento. Isto é tão mais verdade quanto é esse público que verdadeiramente legitima a obra enquanto arte. Assistimos demasiadas vezes a uma espécie de simulacro ficcional da arte *in socio*, da qual apenas podem emergir "lugares fantasmagóricos" (Giddens 1997), "comunidades explosivas" e "carnavalescas" (Bauman 2001). Estas comunidades espalham em vez de condensarem a energia dos impulsos da sociabilidade, como seria o caso perante comunidades genuínas, isto é, compreensivas e duradouras. É na lógica do entretenimento qualquer coisa serve, qualquer coisa resulta que se cumpre a ideia de espectáculo, mas assim anula-se a possibilidade crítica de avaliar para além do "eu gosto" / "eu não gosto".

O que está em causa não é tanto o acontecimento em si, mas o tipo de relação com o social. Poderíamos imaginar, a partir do exemplo de *Belcanto*, uma escala de intensidades na relação criação-recepção, assumindo o conceito de "guião" como indicador. O evento de arte pública poderia assim (a) apresentar um guião estruturado e pré-definido, assumindo o real como cenário ou matéria plástica para ser usada, (b) apresentar um guião aberto à interacção e integração do público, procurando fazer ligações com a realidade social, para alterar e desdobrar a realidade no sentido da arte. Tendo por base este

indicador, a intensidade de *Belcanto* poderia ser medida. Apesar do seu interesse artístico, esta oscilaria entre o "baixo", devido a um pré-guião invasor da realidade, e o "médio", pois conseguiu apesar de tudo induzir a passagem entre o *in site* e o *in socio*.

Há toda uma série de eventos que poderiam ser diferentemente posicionados nesta escala de intensidades. Assim, colocaria os trabalhos d'O Bando numa escala de maior intensidade, pois escapam "às categorias de género (infanto-juvenil/adulto)", não cabem também "nas categorias simples de teatro antropológico/popular", nem na de "teatro comunitário", apesar de manterem relações longínquas com a "animação cultural" (Conde 1994). Se tivermos em conta o indicador geográfico, O Bando desenvolve um trabalho que inclui a microescala (a aldeia), a macroescala (os festivais internacionais) e a participação em mega-eventos, como a *Peregrinação* (Expo'98) ou o projecto artístico-comunitário, actualmente desenvolvido na Aldeia de Querença, no âmbito da Capital Nacional da Cultura – Faro 2005. O ACERT e o Teatro Regional da Serra de Montemuro estariam em idêntica posição, tal como o espectáculo *Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade*, desenvolvido no âmbito da Capital Nacional da Cultura – Coimbra 2003, no Bairro da Relvinha². Apesar de o espectáculo não incluir os habitantes entre os actores, aqueles tornaram-se uma espécie de "hiperencenadores", na definição do director do projecto, Carlos J. Pessoa. Foi sobre uma história sua que se construiu colectivamente a dramaturgia e o cenário. O processo artístico envolveu criadores e população, até se sedimentar num guião-percurso pelo bairro, com o início na parte inferior de um viaduto e o final num terreno com vista para a parte superior do mesmo viaduto. O espectador tinha aqui um amplo panorama de toda a zona de intervenção. O título do espectáculo expressava a confiança gerada pelo tempo dilatado da interacção.

No território da dança, recordemos ainda a intensidade "pública" do trabalho que Madalena Vitorino desenvolveu em Vila Velha de Ródão, com a participação de 10 jovens da vila e de 6 artistas de Lisboa, no ano de 1989. Referindo-se ao espectáculo, Madalena Vitorino afirmou: "o que fizemos foi criar um objecto que lhes pertence porque é feito com os seus lugares, com as suas histórias, com as suas pessoas. É a possibilidade da apropriação do momento artístico. É olhar aquilo que é seu, com outro olhar, um bem individual e comunitário que lhes é afinal devolvido" (cf. Vitorino 1991).

Nos exemplos de "alta" intensidade que venho referindo, sobrevive algo daquilo a que Augusto Boal chamou "teatro invisível", justamente por colocar a interacção na base de toda a transformação social. Nestas experiências, Boal convoca os actores para uma acção verosímil, geralmente sobre preconceitos sociais, como racismo, xenofobia, machismo, aborto, etc. Esta acção seria então representada num local público, sem que as pessoas tivessem sido avisadas, levando-as mesmo a

participar, para que pudessem reflectir sobre o acontecido e alterar comportamentos. Mas a aproximação ao espaço público não se traduz sempre numa aproximação relativamente à comunidade. Há casos em que se privilegia o confronto entre públicos diversos, podendo o público interessado deslocar-se ao evento apenas para ver o espectáculo, juntamente com os espectadores de circunstância. Assim aconteceu com alguns eventos do festival Lugar à Dança, promovido pela Vo'Arte, com os espectáculos *mmm* (2005) e *Manobras* (2004), promovidos pela Transforma, com o *brrr – Festival de Live Art* (2003) ou ainda com o projecto *Escrita na paisagem*, integrado no Monsaraz Museu Aberto (2004).

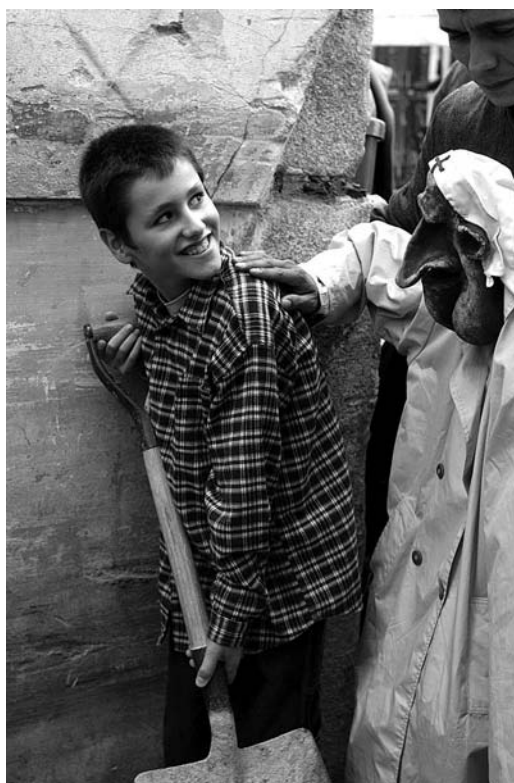
De forma diversa, eventos como *Luzboa* (2004) mantêm uma intensidade relacional "baixa". No caso em apreço, a intervenção centrou-se sobretudo na visibilidade e no embelezamento da cidade, através da iluminação especial de miradouros, monumentos e eléctricos (Pinheiro 2005). Ainda assim, o projecto *Family Idea*, de Ron Haselden, elevou um pouco a intensidade relacional, na medida em que procedeu à representação de desenhos feitos pelas crianças de Cova da Moura, previamente convidadas a desenvolver a sua "ideia de família".

Este conjunto de eventos sugere uma ideia de espaço público que se desloca de "um lugar de dever cívico, fermento político e educação social" para um espaço de entretenimento artístico (Balibrea 2003). Nesse sentido, espectáculos próximos da "animação cultural" poderão cumprir melhor este propósito, bastaria pensarmos em projectos como o *Teatro à solta*, produzido pelo Joana Grupo de Teatro, ou até no projecto *Operação narizes vermelhos*, onde os híbridos palhaços-médicos entretêm crianças e adultos no espaço semi-público do Instituto Português de Oncologia, apenas para lhes arrancarem um sorriso.

Este recenseamento poderia ser alargado, tendo em conta diversas alterações no espaço da arte e no espaço público. Para tanto, bastaria retirarmos alguns filtros à noção de arte pública, por exemplo, os que a associam especificamente a uma criação para espaço público ou ao não pagamento de bilhete. Sem o primeiro filtro, caberiam no âmbito da arte pública objectos artísticos pensados para espaços fechados (galerias, salas de espectáculos, etc.), mas posteriormente adaptados para programações públicas, como é o caso do espectáculo *Fleet Street* (2005), de Eunice Gonçalves Duarte. Este foi originalmente apresentado no espaço da Associação 25 de Abril, antes de se transferir para a rua, no âmbito do Festival Internacional de Artes de Rua de Palmela. Sem o segundo filtro, consideremos eventos e programações que circunscrevem espaços (públicos) menos convencionais, como vem fazendo o Cítemor, com o objectivo de reforçar a percepção privada do espectáculo, incluindo o pagamento do bilhete.

Existem ainda espectáculos cuja estrutura interna pressupõe a deslocação do espectador entre o espaço

² Veja-se sobre este espectáculo o dossiê "Relvinha" CBR_X", publicado na revista *Artinsite*, n.º 1, 2004, pp. 30-73.



<
Coimbra dança /
Lugar à dança,
 dir. Mirthes Calheiros,
 Companhia Artesãos do
 Corpo (Brasil),
 Coimbra, 2005
 (Mirthes Calheiros),
 fot. Cláudia Madeira.

Percursos: Museu do
tempo,
 dramaturgia de José
 António Portilho (Espanha),
 menino a enterrar o seu
 objecto preferido ao lado
 de um Turakiano (Turak
 Créations - França),
 Évora, 2005,
 fot. Susana Paiva.

>

privado e o espaço público. A este propósito, recordemos o espectáculo *Viagem por Lisboa*, de André Murraças, integrado em CAPITALS 2003, no qual o criador se apresentava ao espectador simultaneamente como *one man guide* e como narrador de um guião construído por si. A viagem de autocarro pelas ruas de Lisboa era simultaneamente uma viagem real e um modo de ficcionar parte da biografia do anarquista Louis Lingg. Refazendo o trajecto de Lingg, o criador estabelecia hipóteses e conjecturas que remetiam para sítios diferentes da cidade, sem com isso fechar a história. O espectáculo *Flatland II*, de Patrícia Portela, também nos concede uma deslocação pelo espaço urbano. Apresentado na ZDB, o espectador entrava num autocarro e percorria um quarteirão do Bairro Alto, observando ao mesmo tempo um vídeo sobre o Alentejo. No final, voltava ao espaço privado da galeria ZDB e abandonava o espaço por um dispositivo lúdico-recreativo que permitia a cada um saltar (literalmente!) para a rua.

Num registo aproximado, temos ainda espectáculos que utilizam um dispositivo ficcional para "chegar à realidade", criando uma espécie de arte personalizada, atenta a contextos e a objectos pessoais. Um bom exemplo seria *Museu do tempo*, desenvolvido no Percursos, por António Portilho, com objectos pertencentes a meninos de cidades históricas como Viseu e Évora. Estes objectos foram depois enterrados em espaços públicos, testemunhando para o futuro a ligação de cada indivíduo à sua cidade. De forma semelhante, com os espectáculos *Vou a tua casa*, *No caminho* e *Lado C*, Rogério Nuno Costa pretendeu criar uma trilogia teatral em forma de "mapa-percurso", com o objectivo de abalar as convenções que regulam a relação entre criador e espectador. Em casa do espectador, o criador seguiu no primeiro espectáculo um guião pré-estabelecido, que depois adaptou à história e/ou espaço do seu hospedeiro, procedendo assim à

"partilha de momentos" e a uma certa marcação do espaço privado. No segundo projecto, o espectador escolhia o espaço público onde pretendia que se estabelecesse o encontro-espectáculo, logo instalado em estações de comboio, parques, jardins, pontes, bares e esplanadas. Neste caso, o guião manteve-se aberto e o seu controlo foi partilhado com o espectador, numa situação de quase quotidiana de encontro com um desconhecido³. No terceiro espectáculo, *Lado C*, o guião é atribuído ao próprio espectador: este inicia e termina o espectáculo, ao entrar e sair da casa do criador, que assim vê o seu espaço e o seu quotidiano afectados pela presença do espectador.

A abertura conceptual do universo de arte pública, possível através da suspensão dos filtros estruturantes acima referidos, permite-nos incluir no seu âmbito espectáculos cuja relação entre arte e vida acontece no espaço privado, como sucede com *O que eu sou não fui sozinho*, de João Fiadeiro. O criador integrou na representação artística um conjunto de elementos com origem no "real", recorrendo nomeadamente a "não-actores" e a conversas espontâneas. Sem um guião pré-definido, o espectáculo difere a cada representação, permitindo ao *performer* (João Fiadeiro) condições para desenvolver o seu método de composição "em tempo real".

Dois outros exemplos revelam uma relação mediatizada entre a arte e o social. Uma noção de "espaço público mediatizado", ainda que circunscrito, seria delineada no projecto *Neokinok TV*, coordenado por Daniel Miracle e apresentado no Festival Citemor 2005. Este projecto permitiu o acesso televisivo dos habitantes de Montemor-o-Velho à edição do festival. Os não-residentes poderiam aceder ao evento através do endereço. O projecto teve subjacente um modelo comunitário de televisão que os organizadores afirmaram ser "o mais democrático de todos"⁴. A condição de canal alternativo libertou a

³ Em conversa mantida com Rogério Nuno Costa, em Junho de 2005, este diria a propósito de *No caminho*: "Cada *performance* foi também um pedaço da minha vida".

⁴ Assim se pode ler no programa do Citemor 2005.

programação de condicionamentos ideológicos ou comerciais, ganhando capacidade para problematizar questões relacionadas com a produção artística e a influência dos *media* nas sociedades contemporâneas (transmissões em directo, filmagens dos ensaios, reportagens com os artistas e produções próprias). Esteve em causa a relação entre a sociedade e a tecnologia, mas também a própria responsabilidade do auditório perante a programação, motivo para o *slogan* da iniciativa: "Participa! Faz a tua TV!"

O projecto *Net Work on Network*, coordenado por Herlander Elias para a edição de 2003 de *CAPITALS* (Ilha 6), constitui um outro exemplo de um espaço público virtual. Tratou-se da elaboração de um site de *web art* não global. O sítio foi alojado fora da rede e destinado ao consumo exclusivo do público presente no perímetro do festival, "apostando no sentimento de comunidade entre alguns criadores locais participantes no *CAPITALS* 2003"⁵. A ideia de uma rede fora da rede foi precisamente a de produzir um exercício reflexivo e crítico sobre a conectividade total, sem tornar abstracto o que é feito localmente e sem globalizar o conceptual, como se defendia no programa.

Antes de terminar este trajecto antológico por algumas práticas contíguas à arte pública, vale a pena interrogar o lugar daquele homem, bem apresentado (fato e óculos escuros, com armação pesada) e já com alguma idade (70 anos?), que no Saldanha e no Restelo acena aos automobilistas, numa *performance* indiferente ao tempo e apenas sujeita ao capricho de um artista, provavelmente sedento de uma comunicação descomprometida com a sua imensa plateia. E não será esta uma forma de tomarmos consciência dos mecanismos de vigilância disfarçados? Qual será hoje a diferença exacta entre o real e a ficção nos condomínios e espaços urbanos sujeitos ao escrutínio de uma câmara, em nome da segurança?

Pelo que venho ilustrando, torna-se claro que a capacidade de uma obra *in site* ter a sua realização ideal no *in socio* depende da ligação "com" a população e não meramente do facto de ser feita "para" a população. Uma arte pública é sempre algo mais do que uma mudança de cenário, pois esta mudança não garante, por si só, que o ímpeto público sobreviva à integração (e à anulação) paisagística, portanto, à sua desaparecimento crítica (cf. Molins 2001). A topografia pública continua a precisar da sua utopia...

Referências bibliográficas

- BALIBREA, Mari Paz (2003), "Memória e espaço público na Barcelona pós-industrial", *Revista crítica de ciências sociais*, n.º 67, pp. 31-54.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *Modernidade líquida*, trad. Plínio Dentzien, Rio Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- BOURRIAUD, Nicolas (2003), *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël.
- CONDE, Idalina (1994), "O Bando na(s) crítica(s): Singularidades e percurso", in *O bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Lisboa, O Bando, pp. 35-88.
- CRUZ, Maria Teresa (2003), *Arte e vida: Performance e projecto*, in *Capitals Book*, Encontros Acarte, Lisboa, F.C.G., pp. 50-63.
- CRUZ, Carla (2005), "Arte Pública", *Margens e confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes*, n.º 9, ESAP/Guimarães.
- FOSTER, Hal (2004), "O artista como etnógrafo", *Revista Marte*, trad. Nuno Crato, n.º 1, Março, pp. 10-40.
- GIDDENS, Anthony (1997), *Modernidade e identidade pessoal*, trad. Miguel Vale de Almeida, Oeiras, Celta.
- MADEIRA, Cláudia (2004), "Geração de Capitals", in *Capitals Book*, Encontros Acarte, Lisboa, F.C.G., pp. 68-81.
- MADEIRA, Cláudia (2003), "Diálogos entre ficção e real: O híbrido na obra de João Fiadeiro", *Revista de comunicação e linguagem - Ficções*, org. Paulo Filipe Monteiro, n.º 32, pp. 309-322.
- MOLINS, Miguel (2001), "Arte Pública", in *S⁽⁵⁾TU: Revista de cultura urbana - Espaços públicos*, n.º 1, pp. 28-35.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1992), "Públicos das artes ou artes públicas", in Idalina Conde (org.), *Percepção estética e públicos da cultura*, Lisboa, Acarte/FCG, pp. 71-85.
- MOURA, Vitor (2003), "O espaço teatral e a condição do espectador", in *S⁽⁵⁾TU: Revista de cultura urbana - Privacidade*, n.º 5 e 6, pp. 96-110.
- NEVES, Rita Castro (2003), Programa de *BRRR: Festival de 'Live Art'*, Porto, TNSJ.
- NUNES, João Arriscado (1996), "Fronteiras, hibridismo e mediatização: Os novos territórios da cultura", *Revista crítica de ciências sociais*, n.º 45, Maio, pp. 35-71.
- PHELAN, Peggy (1998), "A ontologia da performance: Representação sem reprodução", trad. André Lepecki, *Revista de comunicação e linguagens - Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, n.º 24, pp. 171-191.
- STIEGLER, Bernard (2004), "Performance et singularité", in Benoit Heilbrunn (org.), *La performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, La Découverte, pp. 208-250.
- VITORINO, Madalena (1991), "Dança na educação e na comunidade: Possíveis relações entre pedagogia e composição", in *Educação pela arte, pensar o futuro*, Lisboa, ACARTE/ F.C.G., pp.75-80.

⁵ Cito a partir do jornal *CAPITALS*, Ilha 6.