



**SOCIEDADE  
CRISE E RECONFIGURAÇÕES**

# **VII CONGRESSO PORTUGUES DE SOCIOLOGIA**

**19 a 22 Junho 2012**

**Universidade do Porto - Faculdade de Letras - Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação**

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação

---

**ESPECTÁCULOS COM “GENTE REAL”**

---

MADEIRA, CLÁUDIA

Pós-Doutoramento Sociologia

ICS-UL

[claudia.madeira@ics.ul.pt](mailto:claudia.madeira@ics.ul.pt) [madeira.claudia@gmail.com](mailto:madeira.claudia@gmail.com)



### Resumo

Hoje é frequente encontrarmos o próprio público com núcleo central de um espectáculo, não como receptor passivo, agente que assiste a uma obra/processo/mensagem pré-definida e que tem de a descodificar nos códigos próprios cunhados pelo artista, mas como agente activo, “colaborador”, “co-criador”, ou mesmo “conteúdo” desse mesmo espectáculo. O próprio espectador torna-se um meio para questionar e dar corpo a questões/ problemáticas do social. Esta “activação” do espectador no sentido da criação e participação no acto artístico ainda que não traduzindo uma dinâmica nova tem-se ampliado desde os anos 90 através de um contexto de maior “hibridação estrutural” (Pieterse) onde a esfera da arte se articula/mistura ou se dilui com as outras esferas do social. Essa dinâmica que no campo da crítica de arte tem vindo a ser definida como “retorno ao real” (Hal Foster), “viragem para o social” (Claire Bishop), “estética relacional” (Nicolas Bourriaud) e que na filosofia tem vindo a ser problematizada por Jacques Rancière através do conceito de “emancipação do espectador”, parece encontrar uma base analítica na “sociologia performativa” de Jeffrey Alexander. A partir desta perspectiva e tendo por base um conjunto de entrevistas efectuadas a artistas portuguesas de diversas esferas do que pode ser denominado de uma “arte social” (uma arte implicada intencionalmente e performativamente no social) — desde a arte política, à arte pública, à arte género, à bio arte, à arte ambiental e à arte tecnológica—, procurar-se-á aqui analisar as representações sobre o conceito de participação, assim como as funções e problemáticas desta arte que se procura misturar com a vida.

### Abstract

Nowadays it is frequent to find the spectator at the centre of an art work/performance, not only as a “passive spectator” (an agent who attends the art work/performance and has to “decode” the “codes” defined by the artist) but as an “active agent” (as a “collaborator”, “co-creator”, or even “subject” in the artistic practices).

This “activation” of the spectator in the creation of and participation into the artistic act (although not reflecting a real new practice) has been expanding since the 90s through a context of greater “structural hybridization” (Pieterse), where the sphere of art is articulated, mixed or diluted with other social spheres. This dynamic in the field of art criticism has been defined as a “return to the real” (Hal Foster) or the “social turn” (Claire Bishop) of art, or even “relational aesthetics” (Nicolas Bourriaud). In philosophy this process has been questioned by Jacques Rancière through the concept of “spectator emancipation”. And in sociology these “new practices” seem to find an analytical basis in the “performative sociology” of Jeffrey Alexander. From this multiple perspective, and on the basis of a set of art work and interviews with Portuguese artists from various spheres of what might be entitled “social art” (an intentional art involved “performatively” in society), I intend to question these artistic practices, which require the collaboration, participation and intervention of the “emancipated spectator”, and to analyze how they are reflected and problematized by artists today (as a function of art in society).

Palavras-chave: Participação artística, emancipação do espectador, arte social  
Keywords: artistic participation, spectator emancipation, social art

[PAP1044 ]



Na contemporaneidade é frequente encontrar o próprio público como núcleo central de um espectáculo, não como receptor passivo, agente que assiste a uma obra/processo/mensagem pré-definida e que tem de a decodificar nos códigos próprios cunhados pelo artista, mas como agente activo, *colaborador*, *co-criador*, ou mesmo *conteúdo* desse mesmo espectáculo. O próprio espectador torna-se um meio para questionar e dar corpo a questões/ problemáticas do social. Esta *activação* do espectador no sentido da criação e participação no acto artístico ainda que não traduzindo uma dinâmica nova tem-se ampliado desde os anos 90 através de um contexto de maior “hibridação estrutural” (Pieterse, 2001; Canclini, 2001; Madeira, 2010, entre outros) onde a esfera da arte se articula, mistura ou se dilui com as outras esferas do social. Essa dinâmica que no campo da crítica de arte tem vindo a ser definida como “retorno ao real” (Hal Foster, 1999), “viragem para o social” (Claire Bishop, 2006), “estética relacional” (Nicolas Bourriaud, 2009 [1998]) e que na filosofia tem vindo a ser problematizada por Jacques Rancière (2007, 2010) através do conceito de “emancipação do espectador”, parece encontrar uma base analítica na “sociologia performativa” de Jeffrey Alexander (2006). A partir destas perspectivas teóricas multidisciplinares e tendo por referência empírica um conjunto de entrevistas efectuadas a artistas portugueses de diversas esferas do que pode ser denominado de uma “arte social” (uma arte implicada intencionalmente e performativamente no social) — desde a arte política, à arte pública, à arte género, à bio arte, à arte ambiental e à arte tecnológica—, procurar-se-á aqui analisar as representações sobre o conceito de participação, assim como analisar as funções e problemáticas desta arte que se procura misturar com a vida.

## I. Realidade e Ficção

Quando se procura analisar este modelo artístico que assenta na participação e integração de “gente real” nos espetáculos artísticos, sejam eles espectadores que se dispõem a sair da plateia para o palco ou “gente” de um bairro problemático, de uma fábrica, de uma prisão, etc. que aceita o apelo dos artistas para participar num espetáculo que dê a ver a sua realidade, a primeira pergunta que se nos coloca é: o que quer dizer aí, nesse enquadramento artístico, “gente real”?

Berger e Luhmann, em 1966, no seu ensaio sociológico referencial *A Construção Social da Realidade*, onde interrogam “o que é o real?”, referem que a par da realidade da vida quotidiana, que é dominante, existem outras realidades que se intersectam com esta, de que se destacam, entre outras, o sonho, a loucura, ou a arte. Nas palavras destes autores “comparadas à realidade da vida quotidiana, as outras realidades aparecem como regiões delimitadas de significação, enclaves dentro da realidade dominante, marcados por significados e modos de experiência circunscritos. A realidade dominante envolve-os por todos os lados, por assim dizer, e a consciência volta sempre para a realidade dominante como se regressasse de uma excursão” (1973 [1966], p. 42). Para ilustrar esse processo os autores dão como exemplo o teatro onde a transição entre as realidades (entre a representação teatral e a representação real), é marcada pelo levantar e cair do pano de cena. Quando o pano sobe dizem: “o espectador é ‘transportado para um outro mundo’, com os seus significados próprios e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida quotidiana. Quando o pano desce, o espectador ‘regressa à realidade’, isto é, à realidade predominante da vida quotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora ténue e efémera, por mais vívida que tenha sido a representação alguns momentos antes” (*idem*).

Qualquer destas *realidades* — a realidade quotidiana ou as *realidades alternativas* — têm sempre subjacente uma noção de construção social, onde pré-existem códigos específicos. Nesse processo, como também resulta implícito da análise de Berger e Luckmann, uma das questões que se coloca estruturalmente ao campo da Poética é justamente saber se, enquanto construção social, este deve “representar o real, recriá-lo, ou produzir outras realidades” (Cohen, 2002:38). No caso específico dos “espetáculos com gente real”, esta questão é respondida por uma tentativa de “representar o próprio real”, não através da mediação mimética de um actor, mas através da própria acção dos agentes que nela participam, fazendo assim diluir as distinções entre *performer* e espectador, profissional e amador, produção e recepção, enfim suprimir o *pano de boca* e misturar ficção e realidade. Nesta construção híbrida onde se misturam os códigos específicos da arte e da

vida — ou seja, numa arte que utiliza a própria vida, as suas problemáticas específicas e os actores sociais que a corporizam como matéria — sublinha-se paradoxalmente uma equivalência entre real e ficção, enquanto construção e produto de representações sociais. Factor que remete para o que o teórico literário e teatral Thomas Pavel, em *Universos da Ficção* (1988) denomina de uma “perspectiva integracionista”, perspectiva que sustenta que não há uma verdadeira diferença ontológica a separar a ficção das descrições reais, pois ambos os discursos são ancorados na noção de “representação”. Que efeitos e defeitos tem essa equivalência entre ficção e real nestes espectáculos que apelam à participação de “gente real”?

## II. Participação entre arte e vida: efeitos e defeitos

São vários os factores do domínio artístico, social e político que contribuem para explicar esta ampliação actual do conceito de participação artística, que se traduz numa representação do próprio real em “palco” e que tem a sua fórmula expressa na ideia platónica de que a “comunidade justa, é pois, aquela que não tolera a mediação teatral, aquela em que a medida que governa a comunidade é directamente incorporada nas atitudes vivas dos seus membros” (Rancière, 2010, p. 9). Fórmula a partir da qual Rancière escreveu sobre a necessidade de se criar um teatro sem espectadores. Diz ele: “é preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyeur* passivo” (*idem*, p. 10).

No domínio artístico, para além da *invasão* progressiva da arte pelos temas do quotidiano (Zolberg, 1997) — cujo histórico é dado por vários “movimentos” artísticos que procuraram fazer uma *re-ligação* da arte a questões do social, desde o romantismo ao realismo, ao futurismo, à *performance* e ao *happening*, ao situacionismo, etc. —, pode-se até dizer que este sublinhado na participação tem subjacente a recuperação de uma função estrutural/ primordial da arte enquanto meio expressivo do homem comum.

Num artigo-manifesto, anterior ao ensaio de Rancière, denominado *Art Alienated – An Essay on the Decline of Participatory-Art* (1989), Greg Evans, enfatizava já o facto de nas sociedades capitalistas, ao contrário de outras sociedades (desde as sociedades primitivas às sociedades pré-capitalistas, como a medieval e renascentista) se verificar um retrocesso da participação artística, originado pelo monopólio da arte tomada como mercadoria/consumo e não como participação. Este ciclo, no entender deste autor, deveria ser invertido. Nas suas palavras: “É vital que nos libertemos do fetichismo da arte como produto, por forma a superar a nossa alienação artística. Como todas as formas de expressão humana, a criação artística é uma parte essencial do nosso ser e da nossa necessidade de exprimir os nossos sentimentos e pensamentos, alegrias e tristezas. Além disso, pode ser gratificante e divertida de uma forma que nenhuma arte-mercadoria pode ser, porque cada um está a criar em vez de apenas observar. Em última análise, então, temos de começar a criar a nossa própria arte, a fim de iniciar o processo de nos libertarmos da alienação da cultura da mercadoria e, assim, recuperarmos a nossa capacidade de satisfazer as nossas necessidades expressivas” (1989, p. 2).

No domínio social, uma explicação mais estrutural é dada pelos sociólogos Richard Sennett e Jeffrey Alexandre. Para Sennett (1986), a partir do século XVIII, verificou-se uma progressiva erosão da esfera da vida pública através do que ele denomina de “tirania da intimidade”, em que a vida pública passou a ser avaliada por princípios da intimidade, subjectividade e proximidade. Esta contaminação entre as esferas pública e privada fez diminuir a participação activa do cidadão comum na vida pública, resultando na redução do número dos que se mantiveram com voz activa, como o político ou o artista, traduzindo o resto uma multidão silenciada, meros “espectadores esmagados”. Para Alexander (2006a), essa separação entre esferas resultou na perda de “fusão” ou “organicidade” dos elementos inerentes às *performances sociais* (de que fazem parte os sistemas de representação colectiva, os actores, a assistência, os meios de produção simbólica — como espaço, figurinos e objectos de cenário para a representação — o poder social e a *mise-en-scène*), que se reflecte na diminuição da criação de “unidades de sentido” partilhadas, como acontecia, por exemplo, nas sociedades primitivas ritualistas. Para retomar essa “fusão” também este autor, tal como Rancière ou Greg Evans, propõe uma integração mais activa, mais participada, dos agentes na esfera pública (Alexander, 2006b).

Neste âmbito, a amplificação da participação artística pode ser explicada tanto como um processo fundamental, para contrapor às tendências liberalistas que tendem a reduzir a arte a mero consumo, como, num âmbito mais estrutural, uma forma de garantir uma *performance social* de carácter mais orgânico e inclusivo na esfera pública. Este último factor permite justificar melhor a associação do conceito de participação artística ao paradigma emergente de democracia participativa, que se operacionaliza através de noções tais como sustentabilidade (Kagan et al., 2008) e *empowerment*.

No domínio político são, portanto, vários os factores que podem ajudar a explicar esta ampliação do conceito de participação artística: desde a crise de legitimidade do estado, passando pela emergência reivindicativa dos actores (que procura incluir grupos geralmente excluídos da participação ou representação), até à própria complexidade dos problemas sociais e diversidade necessária para a tomada das decisões (Guerra, 2006; Fung et al., 2003; Dryzek, 1990).

Em suma, pode-se dizer que a amplificação das práticas de participação na esfera artística sublinha um desejo de autonomização criativo e menos ideologizado (em relação ao modelo tradicional de protesto ‘ideológico’) por parte dos artistas – uma necessidade de fazer com que as pessoas articulem as suas próprias questões e encontrem “formas cada vez mais inventivas de tomar parte nos processos que determinam as suas vidas” (Rogoff et al., 2008, p.348).

Que representações de participação estão então presentes nesta arte que apela à participação de “gente real”? De um modo geral, os artistas que promovem este modelo artístico procuram que a “participação de gente real” introduza no espectáculo uma certa imprevisibilidade existente na vida. E, por isso, procuram geralmente, ainda que não exclusivamente, um *público* que não é *habitué* do espaço teatral e que se pretende que entre nele não como o *outro lado*, o que observa, mas como o que participa. Constituem-no frequentemente “gente real”, dos bairros problemáticos, das prisões, das instituições de loucos ou deficientes, dos jovens, dos idosos mas, também, os trabalhadores de uma fábrica, os trabalhadores em geral, os públicos de uma aldeia ou de um bairro periférico. Grupos reais, locais e pessoas, muitas vezes, à margem da sociedade e que parecem invisíveis à realidade do cidadão comum.

Neste sentido, esta “arte social”, que actua performativamente entre arte e o social, procura distanciar-se quer em relação ao enquadramento convencional da arte, quer em relação as representações oficiais da realidade, dando a ver o que está invisível nas relações sociais. Gerando-se assim um acto de mediação que combina poética, ética política, isto é, que procura repensar o que é pode ser o teatro e o que pode ser a política (Read, 1995, p.2).

Esta participação leva a que o enquadramento desta arte, que pode acontecer tanto num teatro convencional, como numa prisão, numa discoteca ou na rua, não seja tanto o “espaço vazio” de que fala Peter Brook, quando diz: “uma pessoa atravessa um espaço vazio enquanto outra observa e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (2008, p.7), mas antes um “espaço social vivido” (Read, 1995, p.27). Constituindo-se como uma arte assente em “relações sociais reais”, como também refere Hal Foster (1999).

Para que esse processo se efective são desenvolvidos geralmente, por parte dos artistas, *workshops* ou espaços de formação mais ou menos longos que funcionam como constructo de um novo espaço social onde se sobrepõe a realidade social e a realidade artística. Esses *workshops* funcionam como espaço de socialização e aprendizagem mútuo, por parte dos artistas da realidade vivida pela população, por parte da população das técnicas artísticas que lhes permitem entrar nos processos artísticos e a partir daí ter uma voz num espectáculo ou processo artístico. Esses participantes constituem-se assim como representantes da realidade que vivem, seja a vida na prisão, a profissão que detêm, o que é viver num bairro problemático, ao mesmo tempo que há todo um trabalho, por parte dos artistas, de procurar mostrar os aspectos positivos dessas realidades, ou de capacitar a população para ter uma atitude mais assertiva em relação à discriminação social.

Neste sentido estes espectáculos com “gente real” reivindicam, sem dúvida, um espaço de discussão e mesmo de intervenção na sociedade. Nesse sentido, assentam, a sua acção numa noção de participação artística como um poder alternativo à política, ou seja, como a “vontade” de se “poder agir de outro modo”

(Giddens, 2000, p.87) – num modo de acção que implica não só a reflexividade, mas também a variabilidade necessária para se encontrarem soluções não codificadas dentro dos efeitos já conhecidos.

Esse modo de acção pode ser traduzido pela noção proposta por Irit Rogoff e Florian Schneider (2008) de “antecipação produtiva”, que, quando é bem sucedida, pode mesmo criar “ficções sociais” que sirvam cenários alternativos e mais inclusivos, em relação à realidade vigente. Isto porque a noção “antecipação produtiva” procura caracterizar um estado que é ao mesmo tempo: reflexivo e participativo; não formatado e especulativo (no sentido que não procura fornecer direcções de olhar e modos de ver pré-definidos), mas com um forte potencial performador. Já que, como modo de acção, a “antecipação produtiva” traduz uma abertura e carácter experimental fundamental, que assenta na inclusão de participantes e factores que geralmente não são contemplados nos processos de decisão dos poderes políticos. E, portanto, essa inclusão das múltiplas vozes, das múltiplas aspirações, abre espaço, segundo estes autores, à construção “produtiva” de “ficções sociais”, ou seja, à criação de manifestos e projectos imaginários que podem oferecer hipóteses de cenários alternativos, porque se focam “na possibilidade do aqui e agora dos aspectos que geralmente ficam à margem dos processos”(idem, p.350). Estas “ficções sociais” têm, pois, como principal valência “experimentar com o possível e, ao mesmo tempo, produzir narrativas que ressoem na presente” (idem, p.349). Trata-se, como referem ainda Rogoff e Schneider de “antecipação”, no sentido mais criativo ou produtivo e precisa de ser distinguido de “antecipação reprodutiva” que funciona na base de uma repetitividade previsível.

O potencial destas “ficções sociais” encontra os seus efeitos e defeitos na mesma prática em que assenta: na participação. Porque também aqui, ou especialmente aqui, neste espaço alternativo às formas mais visíveis da política, não basta ter um discurso sobre a participação e “emancipação do receptor” para que esta se efective. Até porque, como apontam alguns estudos, a participação democrática dos cidadãos parece inversamente proporcional à sua valorização nos discursos, mantendo-se as dificuldades de participação das populações tradicionalmente excluídas, factor que tende a ser escamoteado pela presença crescente da participação da “classe média” (Guerra, 2006). E, nesse sentido, é preciso avaliar os processos de participação, de forma a tornar transparente não só a forma (quem e como participam os agentes?), ou o seu conteúdo (participam em quê?), mas também o jogo de consensos e conflitos inerentes, assim como os seus efeitos. Pois, tal como não há uma definição clara de quem são os participantes, também não há uma definição clara das funções sociais que estes espectáculos procuram cumprir, que tanto podem ser, à vez ou em conjunto, pedagógicas, formativas, catárticas, de transformação, mas também podem ser, ao contrário, de reiteração e exotização.

Neste enquadramento, se é verdade que participar num espectáculo pode funcionar como um acrescento à experiência dos que nela participam, por outro lado, não há certezas do seu impacto no tempo mais ou menos longo, ou até que essa experiência não se traduza apenas numa reprodução das discriminações existentes (numa “antecipação reprodutiva”, como referem Rogoff e Schneider), uma vez que muitas vezes, esta arte assenta no fragmento e não na realidade que configura a identidade de um indivíduo, de um grupo ou de um local. Funcionando mais como uma abstratização e estereotipização através de clichés. Os actores e grupos sociais colocados em palco são “encenados” para determinados enquadramentos sociais, são fragmentos recortados da realidade, perdendo assim a sua multidimensionalidade. Quando isso acontece a visibilidade pode traduzir-se na ocultação do todo que existe para além dessa realidade fragmentada, o que leva a que contrariamente ao discurso veiculado se reitere uma estratégia de separação da vida real (Berger et al., 1973 (1966), p.134). Este processo está no âmago da crítica à visibilidade proferida por diversos autores. A especialista em estudos performativos, Phegy Phelan (1996), por exemplo, considera que existe uma ideologia da visibilidade que faz equivaler um “aumento de visibilidade” a um “aumento de poder”, acabando por fetichizar uma diferença que não tem em conta as verdadeiras diferenças. Especificando, esta autora, refere que a “visibilidade” da pele negra ou do género não é, e não pode ser, um barómetro preciso para identificar uma comunidade de interesses políticos, económicos, sexuais e artísticos similares. E, nesse sentido, classifica as políticas da visibilidade como aditivas ao invés de transformativas. Essa mesma perspectiva de que o “visível cega” tem sido sublinhada tanto pelos defensores de uma “sociologia da visibilidade”, como Andrea Brighnetti (2007) —que enquadra historicamente a evolução da noção em



campos teóricos tão distintos como os das discriminações de género ou racial, os da comunicação ou do poder, para reforçar essa ideia de que uma análise social precisa também de se estabelecer num patamar do que não está visível — como pelos defensores de uma “sociologia performativa”, como é o caso de Jeffrey Alexander, quando afirma, tal como Phelan, que o realismo analítico baseado em “sinais visuais” é uma falácia destacando a necessidade de se analisar o carácter mais “invisível das intenções e dos sentidos” inerentes às *performances* sociais. E, portanto, este autor considera que ancoras como classe, género, idade respondem a uma realidade elástica onde participam não só elementos visíveis mas também elementos invisíveis, e nesse sentido, na sua expressão “a invisibilidade dá mais realidade” (2010)<sup>1</sup>.

Este pode ser um dos efeitos, que pode ser defeito, em que podem incorrer estes espectáculos com “gente real”: dar visibilidade a factores que podem reproduzir, reiterar e até exotizar, ao invés de transformar os factores de discriminação. E, por isso, muitas vezes, é quando os artistas abdicam de fazer o seu trabalho de encenação, não conferindo aos participantes (não profissionais) as técnicas de interpretação de actores, que a imprevisibilidade da vida mais se dá a ver e que o humano surge com toda a sua fragilidade e força — mostrando “gente real”, mesmo quando isso não se traduz sempre numa boa *performance* artística.

## BIBLIOGRAFIA

Alexander, Jeffrey C., et al. (2006a), *Social Performance – Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.

Alexander, Jeffrey C., et al. (2006b), *The Civil Sphere*, Oxford, University Press.

Atkins, Robert (2008), *Politics, Participation, and Meaning in the age of Mass Media*, in Rudolf Frieeling, et al., “The Art Of Participation, 1950 to Now”, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson.

Berger, Peter, et al. (1973 [1966]), *A construção social da realidade*, Petropolis, Vozes.

Bishop, Claire (2006) “The Social Turn: collaboration and its discontents”. In *Artforum*, 179-185.

Bourriaud, Nicolas (2009 [1998]), *Relational Aesthetics*, France, Les Presses du Réel.

Brook, Peter, (2008 [1968]), *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.

Canclini, Néstor García (2001 [1990]), *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Barcelona, Editorial Paidós.

Cohen, Renato (2002), *Performance como Linguagem*, São Paulo, Editora

Dryzek, John S. (1990), *Discursive Democracy - Politics – Policy and Political Science*, Cambridge, Cambridge University Press.

Evens, G.S (1989), *Art Alienated: An Essay on the Decline of Participatory Art*. Recuperado em 23 de Agosto de 2012 em [http://en.wikipedia.org/wiki/Participatory\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Participatory_art)

Foster, Hal (1999), *The Return of the Real*, Cambridge, London, The MIT Press.

Fung, Archon, et al. (2003), “Thinking about Empowered Participatory Governance”, In Archon Fung and Erik Olin Wright (Ed.), *Deepening Democracy – Institutional Innovations in Empowered Participatory Governance*, London, New York, Verso.

Giddens, Anthony (2000), *Dualidade da Estrutura – Agência e Estrutura*, Oeiras, Celta.

Guerra, Isabel C., (2006), *Participação e Acção Colectiva – Interesses, Conflitos e Consensos*, Estoril, Príncipeia.

Kagan, Sacha; et al. (2008), *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*, VAS, Frankfurt.

Madeira, Cláudia (2010), *Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?*, Lisboa, Editora Mundos Sociais.

Pavel, Thomas (1988), *Universes de la Fiction*, Paris, Éditions du Seuil.

- Phelan, Peggy (2006): *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, Routledge,
- Pieterse, Jan Nederveen (2001), “Hybridity. So what? The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition”, em *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3); Londres, Thousand Oaks e Nova Déli, SAGE, pp. 219-245.
- Rancière, Jacques (2007), “The Emancipated Spectator”, In *Artforum*, nº7, March, pp.271-280.
- Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Read, Alan (1995), *Theatre & Everyday Life – An Ethics of Performance*, London and New York, Routledge.
- Rogof, Irit; et al. (2008), “Productive Anticipation”, In David Held an Henreitta L. Moore (Ed.) *Cultural Politics in a Global Age – Uncertainty, Solidarity, and Innovation*, Oxford, OneWorld.
- Rosenau, James N. (1992), "Governance, Order, and Change in World Politics", In Rosenau, James N. and Ernst-Otto Czempiel (eds.), *Governance without Government: Order and Change in World Politics. Cambridge Studies in International Relations 20*, Cambridge, Cambridge University Press: 1-29
- Sennett, Richard (1986), *The Fall of Public Man*, London, Faber and Faber.
- Zolberg, Vera L., et al. (orgs.) (1997), *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, United Kingdom, Cambridge University Press.

---

<sup>i</sup> Discurso proferido durante o XVII Congresso Mundial de Sociologia, Gutemburgo, Suécia, a 12 de Julho de 2010.