

Sentir, pensar, agir

Ana Pais

«Depois de Trump, é preciso começar», diz Alain Badiou a um público de estudantes e professores da Universidade da Califórnia, no rescaldo da eleição de Donald Trump para presidente dos Estados Unidos da América. Partilhando a sua surpresa face ao resultado e diagnosticando as suas causas, o filósofo defende que, nas eleições norte-americanas de 2016, faltou uma visão estratégica alternativa para o momento que vivemos, reflexo de uma igual lacuna a nível mundial. Caracterizando esta conjuntura como uma «crise global», a era do capitalismo neoliberal, que subverteu a divisão entre o público e o privado e agudizou a clivagem entre trabalho material e imaterial, Badiou aponta as «monstruosas desigualdades» sociais resultantes, a que os novos movimentos de protesto político procuram dar voz. Mais do que uma crise económica, trata-se de uma «crise de subjectividade», na medida em que o «destino dos seres humanos é cada vez menos claro para eles próprios». Badiou defende que nos últimos dois séculos houve sempre uma alternativa, uma «escolha estratégica» desse destino, escolha essa que se vem dissipando desde os anos 80 do século XX. Esta lacuna, sublinha, não existe apenas no plano político mas também, e de forma crucial, no plano simbólico. É preciso criar outras políticas de vida em comum através do pensamento, da acção e da determinação política. Depois de Trump, é preciso pensar e agir. É preciso não nos submetemos à «lei dos afectos»:

Sabem, para mim, mas penso que para muitas pessoas também, foi de certa forma uma surpresa, uma espécie de surpresa. E nós estamos frequentemente, nesse tipo de surpresa, sob a lei dos afectos: medo, depressão, raiva, pânico e assim por diante. Mas sabemos que, filosoficamente, estes afectos não são realmente uma boa reacção porque em certa medida, é pôr demasiado afecto diante do inimigo. Por isso, penso ser uma necessidade pensar além do afecto, além do medo, da depressão, e assim por diante. Para pensar a situação de hoje, o que precisamos de fazer é precisamente não estar sob a lei dos afectos, de afectos negativos, mas estar ao nível do pensamento, da acção, da determinação política. (Badiou 2016)

Talvez o problema resida exactamente aqui. Alain Badiou propõe continuar na bolha elitista que gerou surpresa porque não ouvimos os lamentos do mundo e insistimos em minorizar o poder dos afectos – entendidos como negativos – no pensamento e na acção. Não obstante a conferência proferida a quente, no dia a seguir às eleições, as afirmações de Badiou mostram dicotomias entre pensar/sentir. Acarretam pressupostos que nos condenam a viver sob a «lei dos afectos» como escravos de um princípio que controla o comportamento humano, mas que desconhecemos; implicam que os afectos, sendo bons

INTRODUÇÃO

ou maus, obstruem a visão e o pensamento claro; implicam ignorar, controlar, dissimular, calar os afectos para poder «pensar além» deles. Porém, se continuarmos a ignorar as causas geradoras desses afectos – medo, depressão, raiva, pânico – ou a menosprezar a importância de conhecer os processos individuais e colectivos de transmissão, circulação e activação de afectos que modelam e medeiam o nosso contacto com o mundo, será mais difícil pensar e agir. Se há imperativo no nosso momento actual, é «começar» a escutar o outro e permitir-nos reconhecer e nomear o que sentimos nos diversos momentos e conjunturas da vida individual e social. Muitas vezes, antigas constelações repetem-se sob uma nova aparência. Depois de Trump, é preciso sentir, pensar e agir.

Espaços agónicos

Numa crítica ao racionalismo, Chantal Mouffe afirma, no livro *On the Political*, que não devemos ignorar a dimensão afectiva da política, mobilizada por processos colectivos de identificação e projecção em que as paixões têm um papel crucial na construção de desejos e fantasias. As paixões ou emoções são forças actuantes no campo político posto que alimentam e determinam o conflito de pontos de vista, salutar na prática democrática. O modelo agonístico de Mouffe tem sido influente para repensar a noção de esfera pública actual como espaço discursivo onde actuam forças ideológicas, éticas e afectivas. Tomando em consideração os desejos e os afectos no debate de ideias, esta noção distancia-se da definida por Habermas, autor da obra de referência que cunhou o conceito de esfera pública. Ao identificar o surgimento da esfera pública no contexto da ascensão da burguesia no Ocidente no século XVIII, Habermas afirma a centralidade do poder argumentativo da razão como meio para atingir consensos entre pessoas que partilham determinado conjunto de valores e são consideradas iguais. Se considerarmos o poder mobilizador dos afectos, sublinhado por Mouffe, no debate de ideias da esfera pública, a argumentação racional não basta para compreender a sua dinâmica e os processos colectivos que dele relevam e, conseqüentemente, o afectam.

A esfera pública é também historicamente situada. Actualmente, tende a ser considerada como um espaço globalizado, onde convivem e se debatem uma pluralidade de esferas públicas correspondentes a grupos de interesse especializados, cujas opiniões circulam nos média e nas redes sociais. Quem decide o que é do interesse público é o mercado neoliberal, quem pode falar são os *opinion makers*, a par de movimentos colectivos de protesto emergentes e da sociedade civil nas redes sociais. Porém, ao contrário da esfera pública do século XVIII, o melhor argumento não leva necessariamente à decisão política adequada, isto é, a sociedade civil tem um poder limitado de pressão e influência junto do poder deliberativo. Mas alguém é realmente ouvido? Estaremos de facto numa

posição de igualdade nessa(s) esfera(s)? Que afectos circulam e quais é possível escutar e/ou sentir? Embora Badiou e Mouffe utilizem os termos «afectos» e «paixões» como sinónimos de «emoções», recorro a uma noção mais abrangente que inclui a qualidade sensível da experiência que muitas vezes não sabemos nomear, isto é, entendo afectos como formas de afectar e ser afectado numa constelação de forças políticas, económicas, culturais e afectivas.

No ensaio «Agonistic Politics and Artistic Practices» do volume *Agonistics: Thinking the World Politically*, Chantal Mouffe estende a sua reflexão sobre a força política dos afectos às artes, defendendo que estas têm um papel relevante na luta contra-hegemónica, na medida em que actuam politicamente na construção de outras percepções do mundo na experiência afectiva. Os projectos participativos, em que se convida o espectador para uma experiência empoderadora, posto que participa activamente no fazer da obra, têm sido a este respeito tão emblemáticos quanto problemáticos. O espectador activo idealizado pelo futurismo surge nos anos 60-70, nomeadamente na performance arte, como participante, aspecto crucial na obra de Alan Kaprow, por exemplo. Entende-se aqui por performance arte o género artístico nascido no início do século xx com o futurismo italiano, tal como defende RoseLee Goldberg em *A Arte da Performance*, intensificando-se e afirmando-se nos anos 60-70. Caracterizada por um conjunto de estratégias estéticas predominantemente auto-reflexivas, a performance arte desafia a relação com o espectador, os limites do objecto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida. Se o teatro, por exemplo, se ofereceu durante séculos como lugar de encontro social de uma esfera pública em que, justamente, os afectos detinham um papel evidente no exercício da cidadania¹, a performance arte opõe-se ao paradigma da representação para criar formas de estar com o espectador conviviais e reflexivas, na realidade do aqui-agora. Este é um dos alicerces do potencial político da performance arte nos anos 60-70, de que as variadas práticas performativas contemporâneas são herdeiras.

Onde se situa a performance arte portuguesa neste quadro? Sintomaticamente, a performance irrompe em Portugal em configurações de mudança (instauração da República, Revolução dos Cravos, adesão à Comunidade Económica Europeia – CEE), abrindo nesses contextos tempos e espaços de respiração. A sua história é constituída por episódios fugazes nas diferentes artes (poesia, música, artes visuais, artes performativas). Depois da conferência futurista, proferida por Almada Negreiros em 1917 no Teatro da República (actual São Luiz Teatro Municipal), que podemos considerar como marco inaugural de uma possível história da performance portuguesa, só nos anos 60-70 as artes plásticas, a música e a poesia experimentais participam no processo revolucionário do 25 de Abril com acções e *happenings*. Subsequente à entrada de Portugal na CEE, a performance manifesta-se no teatro e na dança, num período de vitalidade que enfraqueceria aos primeiros reflexos

1 Sobre este assunto, cf. Wiles (2011) e Balme (2014).

INTRODUÇÃO

internos da crise financeira mundial de 2007-2008. Posto que ocorre sistematicamente em momentos de mudança política, é possível ver nos modos de participação da performance arte na esfera pública uma linhagem. Esta abordagem permite-nos, por um lado, equacionar a força mobilizadora da performance nos diferentes momentos de emergência e, por outro, pensar a forma como cada campo artístico activa uma participação específica na esfera pública, por via da performance.

Pode a performance arte hoje participar, construir e recriar o espaço público? Como podem os mundos criados pela performance reconfigurar as possibilidades políticas, éticas e estéticas do encontro com o outro, de acção no mundo e da relação entre a esfera privada e pública? Para responder a estas questões, é necessário descortinar as políticas de afectos que alicerçam cada obra, criando as condições éticas, políticas e estéticas do encontro que promove. Como recorda Lauren Berlant em *Cruel Optimism*, as esferas públicas são mundos de afectos. Estão impregnadas de normas e ideologias que modelam desejos e formas de vida através de práticas sociais (no trabalho, na família, nas instituições). A performance arte opera na formação das ligações afectivas condicionadas por essas normas e narrativas implícitas, que sustentam desejos publicamente negociados e partilhados, criticando-os, subvertendo-os ou implodindo-os. Aceitando que para «começar» é preciso sentir, a par de agir e pensar, a performance arte pode então ter um lugar relevante num processo de escuta colectiva de sentimentos públicos e, porventura, de mobilização afectiva do pensamento e da acção.

Aniversários futuristas

Este livro pretende contribuir para pensar o modo como a performance arte actua na esfera pública: como torna visíveis questões éticas, sociais e políticas que têm pouca expressão pública, como cria espaços de circulação de ideias e opiniões, como gera mundos de afectos que mostram quanto as condições da experiência afectiva determinam o modo de pensarmos e agirmos; como torna, por vezes, claro que todos os dias tomamos decisões que afectam a nossa vida e a dos que nos rodeiam. Traçamos aqui o enquadramento deste volume, pensado como um movimento de escuta e reflexão sobre o que as artes, e a performance arte em particular, nos podem dar a sentir para agir e pensar.

Tendo em conta o contexto cultural e socioeconómico diagnosticado por Badiou na conferência referida, importa perceber como a performance arte faz política por via das experiências provocadoras, desconcertantes, excessivas e polémicas que gera, abrindo espaço para outras possibilidades de pensar e sentir. Se ela pode fazer tudo isto (provocar, desconcertar, ser excessiva, criar polémica), é porque assume um compromisso estético

e ético com a mudança. Neste sentido, é relevante equacionar o seu potencial de acção na esfera pública, lugar de debate, influência e mobilização. Partilhando estas inquietações, vários trabalhos académicos no campo dos Estudos de Performance têm trazido importantes contributos para pensar o papel da performance arte na vida pública e a vida pública como performance, como evidencia o recente estudo *Tactical Performance: The Theory and Practice of Serious Play*, de L. M. Bogad, entre muitos outros.

Este livro surge no âmbito do Projecto P!, um programa de reflexão e curadoria, em colaboração com Pedro Rocha e Levina Valentim, desenvolvido a pretexto dos cem anos da conferência futurista de Almada Negreiros, que motivam um olhar retrospectivo sobre a história da performance arte portuguesa. As duas outras vertentes são uma conferência internacional (na Fundação Calouste Gulbenkian) e a apresentação de performances (no São Luiz Teatro Municipal, no Maria Matos Teatro Municipal, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado), com destaque para a reinvenção da conferência futurista por catorze artistas de várias áreas e gerações numa ocupação do lugar onde foi originalmente apresentada – o São Luiz Teatro Municipal.

Impulsionadas pelo centenário do Manifesto Futurista de Marinetti (2009), têm proliferado histórias periféricas da performance arte, desviadas do discurso anglo-saxónico dominante, em particular da proposta de RoseLee Goldberg, em paralelo com o processo de institucionalização da performance arte – pelo museu, pelo mercado, pela tendência programática dos *reenactments*. Ampliando perspectivas sobre o movimento futurista e, conseqüentemente, a genealogia da performance arte, vários autores dedicaram-se a rever a história das vanguardas, por exemplo, Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli, que publicaram um estudo sobre mulheres futuristas italianas nas artes visuais, ou Christine Poggi, que identifica uma ambiguidade subterrânea no fascínio dos futuristas pela guerra ou pela velocidade que resulta do impacto da revolução industrial em *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. De geografias periféricas relativamente ao epicentro norte-americano da performance nos anos 60-70, como os países eslavos ou a Irlanda, surgem publicações que procuram escrever ou rescrever a história da performance arte local, considerando as especificidades das suas conjunturas, tais como o trabalho de Amy Bryzgel em *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980* ou o de Áine Phillips em *Performance Art in Ireland: A History*. O Projecto P! insere-se neste movimento retrospectivo.

O presente volume organiza-se em três secções que, não sendo estanques (isto é, os artigos podem apresentar traços das secções em que não estão incluídos) têm por objectivo salientar as ligações que cada conjunto de textos sugere. Na primeira parte, VECTORES DE INFLUÊNCIA, os ensaios reunidos oferecem informação contextual sobre os conceitos de esfera pública e participação, bem como sobre dois momentos de charneira para a

performance arte em Portugal: o movimento futurista e o experimentalismo dos anos 60-70. Consideram-se aqui os diferentes vectores de influência entre os planos nacional e internacional, político e histórico, ético e estético que condicionam os fenómenos emergentes na esfera pública e na performance arte.

Os dois primeiros ensaios contribuem para uma compreensão histórica da esfera pública e do movimento futurista português, do ponto de vista da performance arte. Por um lado, Bojana Cvejić e Ana Vujanović fazem uma cartografia apurada e historicamente situada de concepções de esfera pública no Ocidente, em **Esfera pública através da performance**. Destacam os seus paradigmas de referência da construção cultural da esfera pública – a democracia ateniense e o século XVIII –, mostrando como, no contexto neo-liberal das democracias mediatizadas actuais, a relação entre performance (no sentido lato de um fazer perante um público) e público se complexifica, na medida em que são os interesses privados que, cada vez mais, controlam o que é público.

Por outro lado, o exercício retrospectivo de interrogar a conferência futurista de Almada Negreiros como o marco fundador da performance arte portuguesa exige questionar o alinhamento ou desalinhamento do futurismo português em relação às vanguardas modernistas internacionais. No artigo **O corpo ao manifesto: linguagem, futurismo e performance**, Sandra Guerreiro Dias identifica um diálogo entre os futurismos nacional e internacional, numa genealogia que remonta à geração de *Orpheu*, com destaque para a obra de Almada Negreiros. Tendo em conta que a activação performativa da materialidade sonora, plástica e semântica pelo dizer/fazer estético e político é central no futurismo, a autora apela a uma revisão deste movimento através do conceito de performance.

Esta influência do plano internacional no plano nacional é igualmente identificada por Isabel Nogueira, num artigo sobre experimentalismo nas artes visuais na década de 1970, associado à poesia e à música. Em **A performance como arte e Festa: democratização, eventos colectivos e espaço público**, aborda as acções colectivas, exposições e novos protagonistas que surgem no pós-25 de Abril, mobilizados por afectos de esperança, alegria e entusiasmo. Particularmente evidentes no ideal estético da festa defendido por Ernesto de Sousa, os artistas autodesignados «operadores estéticos» construíram uma esfera pública artística ao serviço de um ideário democrático da arte. Neste ideário, o convite à participação do público nas obras, oferecendo uma experiência directa e não elitista da arte, é central. Actualmente, porém, a participação tem vindo a ser criticada, na medida em que o desejado vínculo da arte com a emancipação democrática apresenta fragilidades complexas. Claire Bishop faz uma crítica contundente aos projectos participativos, denunciando a falta de relação entre estes com um projecto político de fundo, o que a leva a questionar a mudança social como resultado inevitável. **A viragem social: o mal-estar na colaboração** consiste numa adaptação do primeiro capítulo de *Artificial*

Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship (2012), que não contempla os estudos de caso do original. A questão ética da estratégia da colaboração é particularmente equacionada na análise de Bishop, que discute as teorias de Jacques Rancière sobre o espectador e a relação entre estética e política.²

Na segunda parte, **PONTOS DE FRICÇÃO**, os artigos mostram os atritos que podem emergir nos encontros (e confrontos) estéticos e políticos que se dão tanto no plano da acção da performance arte na esfera pública como resistência, protesto e intervenção, dentro e fora das instituições, quanto no plano das acções políticas de protesto enquanto performance, que frequentemente recorrem às estratégias estéticas da performance arte. No seu artigo **Coreografias de resistência no movimento do parque Gezi de 2013, na Turquia**, Sevi Bayraktar mostra como a dança e a performance se tornaram ferramentas de mobilização dos manifestantes, cruciais para a sua interacção e colaboração. A autora analisa dois tipos de movimento utilizados, permanecer de pé e dançar em círculos, argumentando que a aprendizagem colectiva durante os protestos é central para entender o poder de mobilização, a resistência da coreografia e o potencial performativo da repetição na aquisição de vocabulário corporal. Tal como a dança e a performance produzem fricções produtivas entre os manifestantes e o poder policial e político no território da cidade, as intervenções sonoras de que nos fala Maria Andueza Olmedo actuam na relação entre espaço público e os habitantes da cidade, renovando-a. Em **Leitura, apropriação, protesto e conversação: expressões sonoras no espaço público**, Andueza Olmedo põe em relevo as estratégias de utilização do som como meio para (re)criar ligações com a cidade ou para activar o seu potencial performativo nos trabalhos de Suzanne Lacy (Estados Unidos), Hong-Kai Wang (Taiwan), Dora García (Espanha) e Teatro Ojo (México). Ao abordar este aspecto através da arte sonora, o artigo permite ainda evidenciar a performatividade do som na construção de espaços colectivos que transgridem as fronteiras físicas do espaço e transformam a experiência da cidade.

Mais agudas são as fricções entre performance arte e museu. Se, por um lado, o museu encontrou na performance arte uma forma de cativar o público com as experiências que ela oferece, por outro, a efemeridade da performance – os seus protocolos, práticas e condições de trabalho e de apresentação – levanta problemas a instituições cuja missão prioritária é coleccionar e conservar.³ Na entrevista conduzida por Liliana Coutinho **Quando a performance encontra o museu**, é possível conhecer a posição de Catherine Wood, coordenadora do departamento de Performance da Tate Modern, relativamente à relação entre a performance arte e o museu. A terminar a secção, a conversa

2 Para um interessante contraponto da viragem social nas artes performativas, cf. Jackson (2011) e Harvie (2013).

3 Para uma análise aprofundada destes temas, cf. Jackson (2014).

entre Peggy Phelan, Ana Bigotte Vieira e eu própria **Aparecer em público enquanto público** reflecte sobre vários tópicos candentes no debate da esfera pública actual, o papel da performance arte e o protesto como performance, tais como: a crise de refugiados na Europa, forçada a reequacionar as suas políticas de hospitalidade; o movimento Occupy nos Estados Unidos e a sua inspiradora força de contaminação; os contornos sinistros no que toca à liberdade democrática do processo da destituição da ex-presidente Dilma Rousseff no Brasil; e a retórica teatral que gera ficções percebidas como realidade durante a campanha presidencial nos Estados Unidos, o que dialoga com o referido diagnóstico de Badiou.

Na última secção, **LINHAS DE TENSÃO**, os artigos revêem conceitos à luz de práticas artísticas que recorrem a estratégias da performance arte. Ao fazê-lo, tensionam e tonificam quer os conceitos, quer as obras ou contextos que analisam, contribuindo para a reflexão sobre os modos de participação da performance arte na esfera pública. Uma questão que se impõe é a de saber quais os contornos e as especificidades da performance arte portuguesa contemporânea. Urge escutar os ecos da disseminação das suas estratégias noutros géneros artísticos que, porventura, a actualizam e redefinem. Nomeadamente a partir da década de 1990, essas estratégias chegam à dança e ao teatro já filtradas pelas práticas pós-dramáticas, por criadores que começam a usufruir de uma participação efectiva nas redes europeias e no discurso artístico internacional. O texto de Sílvia Pinto Coelho **Desterro – Desterritorializações na dança/performance contemporânea: dois episódios recentes do contexto português** faz uma breve contextualização destes processos no evento da Nova Dança Portuguesa e convida-nos a pensar a performance arte enquanto «potência de desterritorialização», isto é, enquanto força de destabilização. A autora põe em diálogo os conceitos de desterritorialização e reterritorialização de Félix Guattari com noções de território artístico, desterro ou gentrificação, a partir de dois casos (*Muito atento a tudo o que está a passar*, de Pizamiglio/Furtado, e *Art Piss, On Money and Politics*, de João Borrvalho e Ana Galante). Enquanto este artigo identifica as linhas de tensão entre o local, a população, a performance e a recepção, o texto de João Macdonald reflecte sobre as tensões entre a provocação, o público e as bandas do *pop-rock* português dos anos 80. Talvez em busca de uma referência inspiradora que as enquadrasse, algumas das bandas mais emblemáticas dessa década exploraram as estratégias estéticas dos modernistas, de forma mais ou menos explícita. Enquadrando este gesto no contexto internacional da história do *rock*, João Macdonald, em **A vanguarda da frente para trás: retroperformance musical portuguesa e comunicação entre as décadas de 1980 e de 1910-1920**, estabelece pontes entre a provocação de Manuel João Vieira (Ena Pá 2000), Rui Reininho (GNR) e Heróis do Mar e a irreverência de Santa Rita Pintor, Almada Negreiros e Raul Leal. A apropriação de estratégias do passado relaciona-se com o formato contemporâneo do *reenactment* – o refazer, reactivar, recriar de uma acção –, na medida em que procura

activar aspectos latentes de um gesto performativo num fazer presente. Os dois ensaios que fecham o livro abordam este tópico.

O *reenactment* oferece possibilidades de entendimento do carácter político constitutivo da performance arte. Para Christine Greiner, a força destabilizadora da performance arte assenta na sua capacidade de criar espaços de abertura e partilha com o outro através de um «microactivismo de afectos», como sugere em **O reenactment político da performance e seus microactivismos de afectos**. Com exemplos de casos de criadores brasileiros (Marcelo Evelin, Núcleo Marcos Moraes e Oriana Duarte), Greiner mostra como esses microactivismos podem eclodir em casas de Teresina, à mesa de uma «cozinha performática» e no corpo de uma performer.

Segundo Paulo Raposo, o *reenactment* (ou reperformance) surge como uma categoria política proveitosa para pensar as várias formas de protesto e a própria lógica do *hashtag* como reapropriação de uma vida pública plena. Raposo reflecte sobre as formas de sociabilidade digital como acção política em **Performance, activismo e esfera pública: arquivo, repertório e reperformance nos novíssimos movimentos sociais**. Além de meios velozes de circulação de informação e de opiniões, determinantes na mobilização dos protestos de rua, as redes sociais constituem também ferramentas de activismo político que recorrem a diferentes formas de performatividade.

Ao longo do livro, o leitor encontrará páginas de artistas (intervenções e textos) que, de forma mais ou menos explícita, reflectem sobre as suas práticas artísticas no debate da esfera pública actual. Elas dispensam o tipo de apresentação que os ensaios exigem, mas organizam-se segundo uma dramaturgia cuidada, que procura assinalar as ressonâncias que as páginas têm com os artigos e as temáticas neles tratadas. Importa ainda sublinhar que estes contributos atribuem uma preciosa dimensão sensível, elementos de humor, reflexões profundas disfarçadas de quase nada, imprimindo uma dinâmica que acredito poder contagiar a leitura. Este conjunto de ensaios e páginas de artistas desenha vectores, pontos e linhas que sinalizam influências, fricções e tensões da complexa constelação geopolítica do momento actual no mundo globalizado, em que o papel da performance arte para sentir, pensar e agir na esfera pública é tanto mais premente quanto contingente.

INTRODUÇÃO

Referências

- BADIOU, Alain. 2016. «Alain Badiou: Reflections on the Recent Election». <http://www.versobooks.com/blogs/2940-alain-badiou-reflections-on-the-recent-election>.
- BALME, Christopher. 2014. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENTIVOGLIO, Mirella, e Franca Zoccoli. 2008. *Futuriste Italiane Nelle Arte Visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- BERLANT, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- BISHOP, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- BOGAD, L. M. 2016. *Tactical Performance: The Theory and Practice of Serious Play*. Londres: Routledge.
- BRYZGEL, Amy. 2013. *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. Nova Iorque: Tauris.
- GOLDBERG, RoseLee. 2007. *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- HABERMAS, Jürgen. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- HARVIE, Jen. 2013. *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- JACKSON, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*. Londres: Routledge.
- . 2014. «Performativity and Its Addressee». Em *On Performativity*, editado por Elizabeth Carpenter. Vol. 1 de *Living Collections Catalogue*. Mineápolis: Walker Art Center. <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee/>.
- MOUFFE, Chantal. 2005. *On the Political*. Londres: Routledge.
- . 2013. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Nova Iorque: Verso.
- PHILLIPS, Áine. 2015. *Performance Art in Ireland: A History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- POGGI, Christine. 2009. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton: Princeton University Press.
- WILES, David. 2011. *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.