

---

## Laboratórios de Arte. E além da metáfora? Relações recentes entre arte e ciência em Portugal

*Cláudia Madeira*

*É assim que a aranha, colocada no centro da sua teia, se corresponde com todos os fios, vive de certo modo em cada um deles, e poderia (se, como os nossos sentidos, eles fossem animados) transmitir a um deles as sensações que os outros lhe tivessem dado.*

*(Claude Lévi-Strauss in “Olhar, Ouvir, Ler”)*

O laboratório é a “teia” privilegiada da ciência moderna, na medida em que traduz o lugar de controlo e de “purificação” da actividade e do conhecimento científico. Seguindo a definição proposta por João Arriscado Nunes (2001:34) o termo veio a designar “os cenários em que se ‘faz’ a ciência, através de manipulações experimentais ou de actividades de observação controladas, perante testemunhas ‘modestas’ e imparciais, materialmente ou virtualmente presentes, dispostas a suspender suposições e preconceitos para se deixarem convencer pela evidência da demonstração científica”.

Hoje, quando os estudos críticos da ciência têm vindo a identificar limites a um território homogéneo e puro<sup>1</sup> da produção científica, a expressão e a própria prática do laboratório tende a alastrar com a sua “autoridade” (Nunes, 2001) a outros campos do saber. O mundo da arte não tem escapado a esse “tráfico”<sup>2</sup>, quer “introduzindo-se” nos próprios laboratórios científicos, como é o caso paradigmático dos laboratórios de arte biológica<sup>3</sup>, quer criando os seus próprios laboratórios artísticos. É este o caso, em Portugal, de três eventos singulares no contexto das artes performativas: os LAB – Projectos em Movimento, desenvolvidos desde 1993, e já com dez edições, pela companhia RE-AL; o projecto CAPITALS (2002-2003), uma mostra artística desenvolvida pelos Encontros ACARTE, sobre o comissariado de Märten Spängberg; e o projecto

---

<sup>1</sup> Sobre este assunto destacam-se as seguintes obras: *Enteados de Galileu? A Semiperiferia no Sistema Mundial da Ciência* (2001), nomeadamente, o texto introdutório de João Arriscado Nunes e Maria Eduarda Gonçalves onde é referenciada uma leitura crítica que tende a caracterizar o território científico como “desunido” e “plural”; e *Os Limites da Ciência* (1999), onde Sebastião Formosinho, num texto denominado “Ciência pura, Ciência aplicada e Ciência estratégica” faz referência à ciência como um território cada vez menos “puro” face aos apelos do mercado tecnológico, que a têm tornado dependente de fontes de poder e dominação exteriores.

<sup>2</sup> Num artigo denominado “Mito e paradigma” Lima de Freitas (1993) refere que o fascínio exercido pelos aspectos mais espectaculares da evolução da ciência não podia deixar de surtir efeitos nos artistas pelo que vieram a surgir, nos hábitos vocabulares de artistas e críticos, “expressões tais como “hipóteses de trabalho”, ou “propostas”, “análises”, “montagens” e “desmontagens”, assim como inúmeras “experiências”, múltiplas “linhas de pesquisa” ou de “investigação”. Mas, este “tráfico” não tem sido só desenvolvido no sentido ciência-arte, na medida em que também se têm verificado influências no sentido inverso, num artigo denominado “A Dimensão Dramática, Literária e Visual do Trabalho Científico: Alguns Exemplos” Paulo Filipe Monteiro (1989) identificou nas ciências sociais e exactas linhas comunicantes com dimensões como a emotiva e a estética, de que dá exemplos: a metáfora, as técnicas dramáticas, linguísticas e literárias utilizadas na elaboração de artigos científicos ou mesmo o papel-chave dos esquemas de visualização das teorias (através de desenhos).

<sup>3</sup> Sobre este assunto destacam-se a revista “art press”, que dedicou todo um número temático à “Éthique et esthétique de l’art biologique” e a recente revista “nada”, coordenada por João Urbano, que inaugura em Portugal esta mesma temática. Em qualquer destas revistas é referenciado o projecto Simbiótica, um laboratório pioneiro de pesquisa conjunta de arte e ciência sediado num departamento de investigação em Biologia – a Escola de Anatomia e Biologia Humana da Universidade da Austrália Ocidental, fundado no ano 2000 por Orno Catts (artista), Miranda D. Grounds e Stuart Bunt (cientistas).

COLINA, que teve a primeira de três edições em 2003, desenvolvido por Rui Horta, no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo.

Qualquer destes projectos laboratorial apresenta como motor principal para a sua existência o “método experimental” cujo nascimento se verificou no campo da ciência moderna, mas que, especialmente, durante a segunda metade do século XX confluíu (por importação) na denominada arte experimental<sup>4</sup> (ou na arte de vanguarda) vindo a “institucionalizar” e a “radicalizar”, através do culto da “dúvida metódica” em relação a qualquer cânone artístico estabelecido (conteúdos, formas, técnicas, dispositivos, lugares de exposição, etc.), a procura dos “objectos novos”. Sendo este um método sobejamente aceite pelos artistas contemporâneos, várias questões se podem, no entanto, colocar ... O que é que o formato do laboratório artístico traz de novo na aproximação à metáfora científica? O que é que o aproxima/distingue do laboratório científico? Qual é o seu papel e que transformações e inovações traz ao panorama artístico português?

Começando esta análise pela estrutura formal do laboratório artístico verificamos que, de modo mais ou menos analógico com o que acontece em ciência, fazem parte deste os mesmos elementos configuradores: acontecem em contextos espaço-temporais específicos (ainda que no geral em termos temporais mais curtos do que acontece em ciência)<sup>5</sup>; têm por base uma problemática de experimentação transdisciplinar — onde confluem as artes performativas (teatro, dança, música), as artes plásticas, as artes numéricas (informáticas) e ainda outras esferas do saber (ciências sociais, ciências exactas, etc.); detêm agentes que se predispõem à pesquisa partilhada; detêm recursos (espaços e meios técnicos necessários) e apresentam resultados, ainda que preliminares, dessas pesquisas aos seus públicos.

Mas os laboratórios artísticos, tal como se apresentam aqui, não fazem parte da dinâmica normal da produção artística antes representam um formato complementar e, ao mesmo tempo, descontínuo em relação ao trabalho contínuo de criação individual dos seus participantes, pois superam a ideia de experimentação individual do artista que experimenta e promove “revoluções” no seu espaço privado e na sua condição geralmente solitária ou restrita, para lhe trazer uma componente colectiva e pública (ainda que para um percurso individual a explorar mais tarde) de partilha de processos e resultados num programa/projecto comum, resultando num espaço ao mesmo tempo de evasão (em relação às rotinas quotidianas) e de condensação/intensificação da experiência.

Esse factor faz com que este novo formato híbrido promova uma elevação exponencial das diferenças existentes entre o próprio método experimental científico e o artístico, na medida em

---

<sup>4</sup> Para uma análise mais detalhada sobre o que é a *arte experimental* veja-se por exemplo o capítulo de Umberto Eco “Experimentalismo e Vanguarda” incluso na sua obra *A Definição da Arte*, ou ainda o livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Burger (1993). Ainda sobre as relações entre arte e técnica, veja-se a obra de Pierre Francastel (2000 (1956)) onde este refere que “como as matemáticas, a obra de arte é, em primeiro lugar, uma problemática. O artista visa, antes de mais nada, resolver uma dificuldade técnica. Coloca-se no plano experimental. Vence quando encontra uma primeira solução. Parte, a seguir, dessa solução, que é necessariamente de ordem técnica, para tentar reproduzi-la, alargando-a e abordando novos problemas (...). Os problemas que se põem a um artista são, pois, em primeiro lugar, problemas de ofício e de enriquecimento de meios; ou ainda a célebre obra de Richard Wagner (2003 (1849)), *A Obra de Arte do Futuro* onde este estabelece ao princípios diferenciadores da ciência e da arte: “é verdade que artista não começa por proceder de modo imediato; a sua actividade de criação é decerto mediadora, seleccionante, arbitrária: mas sempre que o artista selecciona e transmite, o produto da sua actividade ainda não é obra de arte; aí o seu procedimento é afinal o da ciência, o procedimento de busca, de investigação, e portanto procedimento arbitrário e erróneo. Só quando o resultado da escolha está encontrado, quando a escolha, quando a escolha foi escolha necessária e seleccionou o necessário, ou seja, quando o artista se reencontrou a si mesmo no objecto tanto quanto o homem perfeito se reencontra na natureza, só então a obra de arte ganha vida, só então é algo de real, algo de imediato, determinando-se a si mesmo”.

<sup>5</sup> Os LAB sedearam-se nos últimos anos no Lugar Comum, em Barcarena, tendo tido residências anteriores na Malaposta (1993 a 1995), Ginjal (1996 a 1997) e CCB (1998), a sua duração representou no geral duas a três semanas de trabalho; o CAPITALS apresentou-se como um “arquipélago” programático, um formato novo para substituir os Encontros ACARTE, de cariz bianual, cujas “ilhas” tiveram durações curtas e intermitentes no tempo, entre uma a duas semanas; o projecto Colina decorreu durante duas semanas em Montemor-o-Novo.

que evidencia um território e um objectivo essencialmente provisório, portanto, não universal<sup>6</sup> ou mesmo conclusivo:

Território CAPITALS. Qual a topografia deste lugar? Lugar de transacção: de convenções, de perspectivas, de estratégias. Lugar de paradoxos: de tempo, de sentido, de lugar. Talvez seja um lugar problemático na medida em que apresenta soluções transitórias para problemas como uma incapacidade de compreender ou, pelo contrário, como desafios à compreensão? (Mårten Spångberg *in* jornal da ILHA 3)

O aviso é claro para cada interveniente do LAB, assim como deve sê-lo para cada espectador: o que será apresentado, “feitas as contas”, não será um objecto artístico formalizado, muito menos uma “obra”, logo, não é um espectáculo, nem mesmo uma performance, mas tão somente uma matéria. (David-Alexandre Guéniot *in* editorial do LAB10)

O objectivo do laboratório pode ser até o “não objectivo”, pode ser só o experimentar (...), o que me parece mais interessante aqui é o facto de não haver obrigatoriedade de se apresentarem resultados. (entrevista a Rui Horta)

Por outro lado, ao contrário da perspectiva essencialmente racionalista e objectiva da ciência, o laboratório artístico funda-se numa perspectiva relacional e subjectiva (própria de uma análise culturalista), o que o torna um espaço, mais que experimental, “experencial” (Couchot, Hillaire, 2002):

O grande objecto em consideração no processo em laboratório não é o objecto artístico em si, é a pessoa, o elemento de vida, o grande consumidor de tudo é o indivíduo, ou seja, eu faço “x” colaborações “x” pessoas e vou aprendendo, mas o que fica, o lapso que fica, fica no indivíduo. O indivíduo depois reúne em si cada imagem, cada experiência e ele torna-se o *interface* e isso é que eu acho interessante, isto é que gera criadores diferentes, criadores abertos, com outros tipos de conhecimentos, com outros tipos de visão global das coisas e esta nova geração de pessoas que fizeram muitos projectos colaborativos e, também, laboratoriais, mas que não perderam o seu discurso artístico pessoal, acho que serão pessoas que no futuro terão uma palavra a dizer, dentro das linguagens artísticas, são aquelas que conseguiram incorporar nelas estas experiências. (Rui Horta)

Assim, enquanto o método experimental científico é fundado no encadeamento das hipóteses e na sua verificação, o método experimental artístico traduz uma “dialéctica do previsível e do imprevisível” (Couchot, Hillaire, 2002) que se instala na própria experiência de experimentar o que faz com que o epíteto de “experimental” sirva melhor ao percurso desenvolvido pelo próprio artista do que às suas obras. Desta forma, ao contrário do que acontece no laboratório da ciência o laboratório artístico aparece, desde logo, formatado para a construção de um território “impuro”— “uma causa para os mais variados efeitos” —, sendo um formato organizacional privilegiado para o paradigma invasor do híbrido, acompanhando dessa forma uma das características dominantes do mundo da arte contemporânea e, poderíamos dizer como diversos autores, do mundo em geral (Canclini, 2001 (1990); Latour (1993), Pieterse (1995), entre outros) que é a produção de objectos híbridos. O apelo ao híbrido, à mistura, emerge, ainda que nem sempre seja assim objectivado, como sintoma de experimentação e de pesquisa por sobreposição a categorias “puras”, “fixadas”, ou “classificáveis”, e por isso, emerge essencialmente como princípio de mudança, transformação, inovação.

---

<sup>6</sup> Perspectiva que alguns autores consideram não traduzir uma diferença substancial entre ciência e arte. Nelson Goodman, no seu livro *Modos de Fazer Mundos* (1995-1978), defende que as artes, enquanto modos de descoberta, criação e alargamento do conhecimento, devem ser levadas tão a sério como as ciências e, portanto, concebidas como parte integrante da metafísica e da epistemologia. Mas tal não significa argumenta, que a arte e ciência sejam idênticas, antes que as diferenças apontadas tradicionalmente não são completamente defensáveis. Para este autor, tarefa comum a ambas é “a construção de mundos através de sistemas de símbolos e o valor de qualquer delas depende da correcção das construções realizadas. Ambas podem ser correctas e incorrectas de diferentes maneiras; ambas podem ter um domínio de aplicação universal: para ambas existem critérios de aceitabilidade, e testes e experiências a que podem ser submetidas; em nenhum caso há garantias definitivas”. Esta perspectiva encontra-se também recenseada por diversos autores como Boaventura Sousa Santos, Bragança de Miranda, Foucault, Feyerabend, entre outros no capítulo “A ciência em diálogo com a arte” do livro *Os Outros da Arte* de Paulo Filipe Monteiro (1996).

Nesse sentido, o laboratório pode ser lido como um “imaginário colectivo” (Augé, 1998) colonizador da inovação, na medida em que o seu principal objectivo é estimular o criador a romper com a possível cristalização do seu imaginário individual e com possíveis formas pré-estabelecidas e recorrentes de experimentar. O que se procura, portanto, com o laboratório artístico é permitir que, através da recorrência da pergunta e do experimentar “novas formas de a colocar”, o inovador alimente a inovação nos seus projectos, no que isso significa de “ser, estar e agir de modo novo, diferenciado, numa atitude de antecipação e de prospectiva diferente da reacção e da adaptação” (Benavente, Leão, 1993). Resulta daqui a possibilidade de se gerarem em torno do laboratório artístico, concepções híbridas, por um lado, agregativas, porque incluídas numa regra de “experimentação” (de conteúdos, técnicas, sensibilidades) geral, mas por outro, tendencialmente alternativas, porque construídas no sentido da diversificação individual.

Uma possível justificação de sustentação desta relação aparentemente paradoxal existente nestes espaços de inovação colectiva, que tendencialmente enquanto espaços colectivos se contraporiam ao *ethos* individualista do próprio inovador — caracterizados genericamente enquanto “pessoas abertas a novas ideias e a novas experiências, dispostas a assumir riscos, de forte personalidade, pouco presas às normas de grupo, individualistas e criativas, em geral rebeldes, isoladas e excessivamente idealistas. São indivíduos que acreditam no conhecimento científico, nas fontes impessoais de informação e na sua própria competência e aptidão para dominarem o meio que os envolve” (Benavente e Leão, 1993)<sup>7</sup> — é encontrada, em primeiro lugar, no seu posicionamento que se constitui essencialmente como um território-rede, ao mesmo tempo central e periférico, concentrado e fluído, e em segundo lugar, em concomitância, na própria selecção das equipas dos laboratórios<sup>8</sup>, constituídas por agentes cosmopolitas (Nunes, 2001) e de diferentes nacionalidades — na generalidade convidados pelo programador ou curador do projecto que introduz o *potlatch* (espécie de desafio lançado aos convidados por parte daquele que convida) — que trabalhando num domínio de complexidade amplificado (pela proliferação e mutação acelerada de novas variáveis no seu trabalho) vêm na agregação de agentes, com diversas especializações, não só a possibilidade de um enriquecimento mais rápido do seu processo individual de criação como uma possibilidade de identificação de parcerias (actuais ou futuras) mais eficazes, portanto uma sofisticação do próprio processo enquanto *tecné*.

Como refere Latour (1987) na sua análise sobre o contexto científico a noção “de especialista isolado” é uma contradição nos termos pois ou estes se mantêm isolados e perdem muito rapidamente a qualidade de especialistas, ou mantêm-se especialistas mas tal implica que não se possam manter isolados. Esta contradição (“especialista isolado”) é a condição inversa do “comunalismo”, um dos princípios normativos da ciência identificado por Robert Merton (1942)<sup>9</sup>. E este novo regime parece estar a passar através deste novo formato de laboratório, ainda que não fechado mas antes liminal e ubíquo (Turner, 1969; Canclini, 2001 (1990)), para o mundo artístico, sintoma de uma sociedade pós-moderna mais “inclusiva” (Lipovetsky, 1989) que exclusiva.

Os laboratórios artísticos, enquanto espaços de excepção, mas eminentemente efémeros, apresentam também uma preocupação recorrente de constituir um arquivo, quer através do elemento natural que traduz a memória do espectador (convidado, ou informado do evento) que aqui ganha um papel eminentemente activo, de partilha e de discussão do projecto com os criadores — como salienta João Fiadeiro: “os laboratórios sempre tiveram esta necessidade de colocar o público na berlinda, fazê-lo ver o objecto laboratorial e não o deixar sair sem que tenha de explicar-se sobre o que viu”<sup>10</sup> — quer através do seu registo, durante o próprio processo com a captação do evento em vídeo ou digital, ou então através da produção de um meta-comentário com a criação de

<sup>7</sup> Esta caracterização representa uma síntese desenvolvida pelas autoras (1993) num texto denominado “*Inovadores e Pioneiros: viver em projectos*” que teve por base estudos de autores como H. Mendras; M. Forsé e S. Moscovici desenvolveram sobre processos de mudança social e institucionais contemporâneos.

<sup>8</sup> Sobre similaridades entre percursos profissionais de artistas e cientistas veja-se o artigo de Idalina Conde (1998) “Artistas e cientistas: Retrato Comum”.

<sup>9</sup> Robert Merton identifica cinco princípios normativos do *ethos* científico: comunalismo, universalismo, desinteresse, originalidade, cepticismo.

<sup>10</sup> Excerto retirado da entrevista “Uma Coreografia da Dúvida” conduzida por Sara Dionísio a João Fiadeiro e publicada na OBS, nº8, de Julho de 2000.

publicações próprias em formato papel, como são exemplo o DOC.LAB PROTÓTIPO, que surgiu no âmbito do LAB8 com o objectivo de constituir uma forma legível do processo eminentemente invisível da prática laboratorial, ou os jornais inerentes à divulgação das “ilhas” do CAPITALS, que pretendiam dar a conhecer não só o programa mas também conteúdos introduzidos pelos participantes (programadores, criadores, críticos), ou ainda através da sua publicação final, o CAPITALS BOOK, que introduzia também o olhar do espectador especializado (ensaístas e outros), ou através da divulgação na internet, como acontece com o site colina2003.com. Em qualquer dos casos este arquivo textual (em todos os casos bilingue, português/inglês) representa, tal como acontece na divulgação científica uma possibilidade de constituir o que Latour denomina de um “móvel imutável”, isto é um “objecto de fronteira” que possa circular em diferentes contextos, sendo partilhável com uma comunidade de pares, mesmo para além do fim do evento, e que serve, ao mesmo tempo, de registo de autoria de processos de investigação que hão-de conduzir em potência a obras artísticas.

Ainda como lugares integrados (porque fazem a articulação entre criação, intermediação e recepção, em diferentes graus) estes laboratórios podem também estar a inaugurar um novo formato de divulgação consonante com o que autores como Nightingale (1998) consideram ser os espaços de difusão do futuro: progressivamente mais íntimos, informais e pequenos. Uma “teia” portanto, que procura no laboratório um formato, um processo de pesquisa e, em possibilidade, até ganhos de legitimidade através da comunidade de pares, reactualizando a perspectiva wagneriana segundo a qual “o homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte colectiva”.

### Referências Bibliográficas:

- AUGÉ, Marc (1998), *A Guerra dos Sonhos, Exercícios de Etnoficção*, Oeiras, Celta.
- BURGER, Peter (1993), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Veja.
- CANCLINI, Néstor Garcia (1990 (2001)), *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Barcelona, Editorial Paidós.
- CONDE, Idalina (1998) “Artistas e cientistas: Retrato Comum”, in José Manuel Leite Viegas, António Firmino da Costa (org.), *Portugal que Modernidade?* Oeiras, Celta.
- COUCHOT, Edmond; HILLAIRE, Norbert (2003), *L’Art Numérique*, Paris, Flammarion.
- DIONÍSIO, Sara (2000), “Uma Coreografia da Dúvida - Entrevista a João Fiadeiro”, Lisboa, *Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais*, nº8, Julho, pp.17 a 24.
- ECO, Umberto (2000) *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70.
- FORMOSINHO, Sebastião J. Formosinho, “Ciência Pura, Ciência Aplicada e Ciência Estratégica” in “Os Limites da Ciência - Actas dos V Cursos Internacionais de Cascais”, Maria Eduarda Gonçalves (coord.), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, Vol.3, pp.97 a 108.
- FREITAS, Lima, (1993), “Mito e Paradigma”, in *Arte e Tecnologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GONÇALVES, Maria Eduarda (coord.) (1999), “Os Limites da Ciência” in *Os Limites da Ciência - Actas dos V Cursos Internacionais de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, Vol.3, pp.7 a 12.
- GOODMAN (1995 (1978)), Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa.
- LATOUR, Bruno (1993), *We Have Never Been Modern*, London, Harvester Wheatsheaf.
- LATOUR, Bruno (1995 (1987)), *La Science en Action*, France, Gallimard.
- MADEIRA, Cláudia (2002), *Novos Notáveis – Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta.

- MADEIRA, Cláudia (no prelo), “Geração (de) Capitals”, in *CAPITALS BOOK*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MERTON; Robert K. (1942), excerto retirado de *Science and Technology in a Democratic Order*, *Journal of Legal and Political Sociology* 1, pp. 115-26, in *Culture and Society – Contemporary Debates*, Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman (orgs.), (1994 (1990)), USA, Cambridge University Press.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1989), “A Dimensão Dramática, Literária e Visual do Trabalho Científico: Alguns Exemplos”, *Revista Sociologia*, nº 7, 1989, 75-94.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta.
- NUNES, João Arriscado, GONÇALVES, Maria Eduarda (2001), “Introdução” in *Enteados de Galileu? A Semiperiferia no sistema mundial da ciência*, João Arriscado Nunes e Maria Eduarda Gonçalves (orgs.), Porto, Afrontamento.
- NUNES, João Arriscado (2001), “Laboratórios, escalas e mediações na investigação biomédica. A oncobiologia entre o global e o local” in *Enteados de Galileu? A Semiperiferia no sistema mundial da ciência*, João Arriscado Nunes e Maria Eduarda Gonçalves (orgs.), Porto, Afrontamento.
- NUNES, João Arriscado (1999), “Como se faz a Ciência: Uma Viagem Sociológica Ao Mundo dos Laboratórios”, in *Os Limites da Ciência - Actas dos V Cursos Internacionais de Cascais*, Maria Eduarda Gonçalves (coord.), Cascais, Câmara Municipal de Cascais, Vol.3, pp.131 a 146.
- NIGHTINGALE, Benedict (1998), *The Future of Theatre*, London, Phoenix
- PIETERSE, J. Nederveen (1995), “Globalization as Hybridization”, in M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (orgs.), *Global Modernities*, London, Sage, pp.46 a 68.
- Revista *Art Press*, “Éthique et esthétique de L’art biologique”, nº276, Fev. 2002
- Revista *Nada*, nº1, 2003.
- TURNER, Vítor (1969) “Liminality and Community”, excerto retirado de *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, in *Culture and Society – Contemporary Debates*, Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman (orgs.), (1994 (1990)), USA, Cambridge University Press.
- WAGNER, Richard (2003 (1849)), *A Obra de Arte do Futuro*, Lisboa, Antígona.