



Ricardo Nascimento Fabbrini¹

A comunidade estética em Jacques Rancière

Resumo: O artigo mostra que Jacques Rancière situa a mudança do “regime representativo das artes” para o “regime estético” nas “Cartas sobre a educação estética do homem” de Schiller, de 1795. Sua leitura de Schiller está na origem de sua concepção de que a arte possui uma “potência comunitária”. Destaca-se, assim, que no curso dos livros Rancière apresenta modalidades de comunidade resultantes dessa potência comunitária da arte no regime estético: a comunidade dos iguais, no ensino; a comunidade consensual na arte do século XX; a comunidade na literatura (ou democracia literária); e a comunidade dissensual ou comunidade por vir [como ideia reguladora] nas artes visuais contemporâneas. Por fim, o artigo acentua que outros autores também recorreram à noção de comunidade, como Giorgio Agamben e Roland Barthes, ou, de heterotopia, como Michel Foucault, para “desenhar uma nova topografia do possível”.

Palavras-Chave: Jacques Rancière; comunidade; literatura; ensino; artes visuais.

Abstract: The article shows that Jacques Rancière situates the change from the "representative regime of the arts" to the "aesthetic regime" in Schiller's "Letters on the aesthetic education of man" of 1795. His reading of Schiller is at the origin of his conception that art has a "community power". It should be noted that in the course of the books Rancière presents community modalities resulting from this community power of art in the aesthetic regime: the community of equals in teaching; the consensual community in the art of the twentieth century; the community in literature (or literary democracy); and the dissensual community or community to come [as regulatory idea] in the contemporary visual arts. Finally, the article emphasizes that other authors also resorted to the notion of community, such as Giorgio Agamben and Roland Barthes, or, of Heterotopia, as Michel Foucault, to "draw a new topography of the possible".

Keywords: Jacques Rancière; community; literature; teaching; visual arts.

¹ Professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Email: ricardofabbrini@uol.com.br.

Desde sua publicação, em 2000, *Le partage du sensible: esthétique e politique*, – que foi traduzido para o português em 2005 – tornou-se referência nos estudos de estética contemporânea.² Suas considerações sobre as relações entre estética e política têm sido mobilizadas, a partir de então, não apenas nos cursos de filosofia e letras, mas também por artistas, críticos de arte e ativistas, na tentativa de compreender a potência de negatividade de certa arte contemporânea e das manifestações de protesto no dito mundo globalizado. Sua caracterização do *regime estético* na obra *Aisthesis*, de 2011, abarca entre outras linguagens, literatura, pintura, fotografia, arquitetura e artes decorativas nos séculos XIX e XX.³ No Brasil, no entanto, têm-se recorrido aos seus textos para caracterizar as intervenções que tensionam arte e vida no campo das artes visuais (performances, instalações etc) e das artes cênicas (no dito Teatro do Real). Além disso, curadores de diversas exposições e Bienais de arte pelo mundo vêm adotando seus conceitos como orientação para suas curadorias, no intento de diagnosticar os impasses do mundo atual e o modo de confrontá-los pela arte.

Sua projeção no debate sobre as artes visuais contemporâneas é portanto surpreendente porque sua reflexão estética, marcadamente autoral, originou-se de seus estudos sobre a literatura no século XIX. Na caracterização da arte contemporânea Rancière não endossou assim o vocabulário corriqueiro da crítica de arte que nas décadas de 1980 e 1990, – para dar apenas um exemplo – insistiu no uso dos termos “moderno” e “pós-moderno”.⁴ Segundo Rancière, o termo “pós-moderno” (ou “ruptura pós-moderna”) é destituído de sentido pela simples razão que não haveria sentido em empregar a expressão modernidade artística, uma vez que essa é uma convenção estéril da historiografia da arte e da literatura do século XX.

² RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

³ RANCIÈRE, J. *Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

⁴ Certos comentadores mostram que embora Jacques Rancière tenha recusado a noção de ruptura, seja na caracterização da modernidade artística como rompimentos sucessivos com a tradição; seja no emprego do prefixo “pós” da expressão pós-modernidade [que implica uma ruptura com a modernidade]; ele acabou por retomar essa noção (de ruptura) ao opor, insistentemente o “regime estético” ao “regime representativo da arte”. É preciso, contudo, ressaltar que, para o autor, da hegemonia do regime estético no campo da literatura e da arte nos séculos XIX e XX, não resultou o arquivamento do regime representativo da arte, uma vez que esses regimes coexistem em dada época, e até mesmo, em dada obra singular. Pode-se conjecturar, assim, que os regimes concebidos por Rancière são, antes de tudo, *modos de enunciação e não períodos históricos*, assim como – vale lembrar – os termos “modernidade” (“estética moderna” ou “estética do sublime”) e “pós-modernidade” (ou “estética pós-moderna”), segundo Jean-François Lyotard. Por isso é possível para Lyotard, situar o dito pós-moderno na origem do moderno, ou seja, supor o moderno e o pós-moderno como modos de enunciação que coexistiram na modernidade ou pós-modernidade (retomados, aqui, como períodos). Esse paralelo entre os dois autores se justifica haja vista que em diversos livros Rancière elegeu Lyotard como seu principal interlocutor, ainda que muitas vezes para dele discordar – o que sempre fez, externando sua admiração (Cf. LYOTARD J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993).

A noção de modernidade artística é para Rancière, em suma, um grande equívoco. É antes de tudo uma “fábula” segundo a qual a arte moderna teria produzido uma “revolução estética” ao apresentar como “essência pura da arte” a busca do “novo”.⁵ Na pintura, grosso modo, o novo seria a recusa à “figuração”, em nome da pureza da pintura; e na literatura seria a recusa da comunicação, em nome dos “poderes da linguagem”.⁶ Nos dois casos, teríamos uma mesma aposta nos poderes transformadores da arte; ou a crença segundo a qual pela invenção de novas formas artísticas, em oposição às formas da tradição, a arte atuaria politicamente em direção à Revolução. A esse construto “moderno” de uma teleologia da ruptura, Rancière contrapôs a noção de “regime estético”.

Para explicitar este regime — e o que a noção de modernidade artística [que segundo a historiografia da arte teve sua origem na segunda metade do século XIX], sempre ocultou — o autor, desde “Partilha do sensível” vem se referindo à “mudança decisiva” que teria ocorrido no domínio da estética no final do século XVIII. Rancière recorre a Immanuel Kant e Friedrich Schiller no intento de retornar à “cena primitiva”, ao momento inaugural de constituição de um projeto de emancipação da humanidade. É nas “Cartas sobre a educação estética do homem”, de Schiller, de 1795, que o autor situa essa mudança do “regime representativo das artes” para o “regime estético”. Segundo Rancière, o “artístico” (a obra de arte) deixou de ser o resultado, a partir de Schiller, de critérios de perfeição técnica (tais como a unidade e harmonia na relação entre as partes da forma artística) de tal modo que sua identificação só se faz possível, desde então, a partir da apreensão sensível: “se a obra é uma livre aparência” é porque ela se dá a ver ao espectador como uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias entre as faculdades da sensibilidade (“impulso sensível”) e do entendimento (“impulso formal”), nos termos, respectivamente, de Kant e Schiller.⁷

É essa noção de um estado de suspensão das oposições — o “*sensorium* de exceção” — que Rancière mobiliza em sua caracterização da “partilha do sensível” (ou da comunidade estética marcada pelo dissenso). Nesse estado teríamos, em outros termos, uma atividade com finalidade interna, que se caracterizaria por uma dupla suspensão: tanto a suspensão do poder cognitivo que determina os dados sensíveis

⁵ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 46.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p.45. Cf. também, KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

segundo as categorias do entendimento; quanto uma suspensão, correspondente da sensibilidade que impõe seus objetos (a “passividade sensível”).⁸

Rancière caracteriza essa “ação recíproca entre os impulsos, na qual a eficácia de cada um ao mesmo tempo funda e limita a do outro; em que cada um encontra sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo”, como *um estado de suspensão* de todas as relações de dominação e, portanto, de afirmação de uma igualdade estética e política.⁹ Desse “grau zero das faculdades”, que corresponde em Schiller à esfera lúdica, na qual o homem está momentaneamente livre de toda determinação, um estado, portanto, de absoluta “determinabilidade” (ou, como diremos, de pura expectativa) pode resultar, segundo Rancière, “novas configurações do sensível” (ou diferentes formas de comunidade).

A leitura de Schiller, por Rancière, está, portanto, na origem de sua concepção de que a arte possui uma “potência comunitária”: “É nesta perspectiva que se pode compreender como o jogo (ou “impulso lúdico”) pode ser identificado como a marca da humanidade plena e fundar o princípio de uma “nova arte de viver”; o princípio de uma revolução da existência sensível que aparece como a própria fundação ou transformação da comunidade política. É efetivamente uma revolução na partilha do sensível que pré-determina as formas de ser em comum”.¹⁰ Esse jogo que indicia novas formas de vida teria a ver, no entanto, menos com uma atividade, vale insistir, e “mais com a interrupção”, ou com a suspensão dessa atividade. A arte (enquanto jogo das faculdades) não seria assim “o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio” das práticas instituídas.¹¹

No curso dos livros, Rancière apresenta modalidades de comunidade resultantes da potência comunitária da arte no regime estético: a comunidade dos iguais, no ensino; a comunidade consensual na arte do século XX; a comunidade na literatura (ou democracia literária); e, por fim, a comunidade dissensual ou comunidade por vir [como ideia reguladora] nas artes visuais contemporâneas.

Em *Le Maître Ignorant*, publicado na França, em 1987, e traduzido para o português, em 2002, Rancière narra a polêmica desencadeada pelo método pedagógico (ou antimétodo) concebido por Joseph Jacotot, em 1818, quando exercia

⁸ SCHILLER, F.: *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990, p.76.

⁹ SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p.77.

¹⁰ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética. Tradução de André Gracindo e Ivana Grehs. In: Revista Poiésis, n. 17, p.169-187. Jul. de 2011. Publicado originalmente em: QUELLET, P. (Org.). *Politique de la parole*. Montreal: *Trait d'Union*. 2002, p. 167-184.

¹¹ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p.170.

a função de professor (ou Leitor) de literatura francesa na Universidade de Louvain.¹² De sua experiência com os alunos durante esse ano resultou a convicção de que “se pode ensinar o que se ignora desde que se emancipe o aluno; isto é, que se force o aluno a usar sua própria inteligência”.¹³ Exercitando-a, o aluno emancipado poderia então “aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo o princípio de que todos os homens têm igual inteligência”.¹⁴

A relação entre o professor e seus alunos, e desses últimos entre si, segundo o Método, deve configurar uma “comunidade dos iguais”, a qual Rancière — sempre fiel ao espírito dos dois volumes de *Einseignement universel* de Jacotot, editados em 1830 e 1838 — toma como análoga à “sociedade dos artistas”. Porque em ambas teríamos uma sociedade horizontal, de homens emancipados. Nessa comunidade de ensino estariam abolidas todas as relações hierárquicas, seja entre o professor e os alunos, seja entre os próprios estudantes de cada classe. Reagindo ao ensino tradicional não teríamos, aqui, a relação entre um “professor embrutecedor” que dotado de um saber prévio instruiria um aluno que não detém esse saber. Seria assim uma sociedade que repudia “a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência”.¹⁵ Nessa comunidade de iguais haveria a interrupção da relação de dominação — que as instituições de ensino tradicionais reproduzem — exercida por um professor, ativo, dotado de conhecimento, e um aluno, passivo, possuidor de sensibilidade, para voltar às faculdades kantianas.

O método de Jacotot, apresentado por Rancière como sendo o avesso do socratismo, visa, portanto, despertar nos alunos a crença na possibilidade “de aprenderem sozinho sem mestre explicador”.¹⁶ Para isso, no entanto, seria preciso combater a “ficção desigualitária” que legitima a ideia de hierarquia intelectual, ou seja, a ideia de que há uma distribuição desigual das inteligências. Essa crítica de Jacotot à “paixão pela desigualdade” é indissociável — como mostra Rancière — da recusa à ideia de progresso que, ao contrário do que afirmavam seus partidários, era uma forma de racionalização da desigualdade: “Jacotot foi o único *igualitário* a perceber que a representação e a institucionalização do progresso acarretava a renúncia à

¹² RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

¹³ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 34.

¹⁴ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 38.

¹⁵ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 38.

¹⁶ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 47.

aventura intelectual e moral da igualdade e que a instrução pública era o trabalho de luto da emancipação”.¹⁷

O progresso seria para Jacotot uma “ficção pedagógica erigida em ficção de toda a sociedade”: “uma nova maneira de dizer a desigualdade”.¹⁸ A igualdade teria sido “sepultada pela noção de progresso”, e não, como se dizia, um promotor da igualdade.¹⁹ No plano educacional essa “ficção [ou naturalização] da desigualdade” foi representada como um “retardo” “que se constata”, para então se criar “as condições para superá-lo”: “É claro que nunca o conseguiremos: a própria natureza cuida disso, haverá sempre retardo, sempre haverá desigualdade” — afirmam os que legitimam a hierarquia das inteligências na natureza.²⁰

Essa crítica à noção de progresso — destacada por Rancière — implica um deslocamento do sentido atribuído usualmente ao termo “emancipação”. Esse termo não era entendido por Jacotot, como esclarecimento (ou *Aufklärung*) no sentido estritamente kantiano, ou seja, como “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado”, mas como “uma tomada de consciência da igualdade de natureza que abre o caminho para toda a aventura do saber”.²¹

A emancipação é, assim, para Jacotot, “a consciência da igualdade das inteligências”.²² Pondera Rancière, no entanto, que essa afirmação não significa que não haja “desigualdade nas *manifestações* da inteligência”, mas tão somente que “não há hierarquia de *capacidade intelectual*”: “É verdade que nós não sabemos se os homens são iguais. Nós dizemos que eles *talvez* sejam. Essa é a nossa opinião e nós buscamos, com aqueles que acreditam nisso como nós, verificá-la” haja vista que “somente o igual compreende o igual”; “mas nós sabemos que esse *talvez* seja exatamente o que torna uma sociedade de homens possível”.²³

Esse desafio em ver “o que é possível fazer a partir desta suposição” de uma sociedade *igualitária* (aqui pensada no ensino), enquanto suspensão das hierarquias que coloca *sub judice* a noção de *Aufklärung* (associada, sem mais, ao Humanismo), será retomado diversas vezes por Rancière, desde “O mestre ignorante”.²⁴

¹⁷ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p.184.

¹⁸ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p.154.

¹⁹ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p.164.

²⁰ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p.165.

²¹ KANT, I. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? (“*Aufklärung*”). Tradução de Raimundo Vier; Floriano de Souza Fernandes. In: *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100.

²² RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 65.

²³ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, p. 107.

²⁴ A crítica de Rancière ao projeto moderno na educação e nas artes como forma de emancipação, esboçada em “O mestre ignorante” a partir de seus comentários ao método de Jacotot, é semelhante às de Jean-François Lyotard e Michel Foucault. Para Lyotard “desde há pelo menos dois séculos, ensinou-nos a desejar a extensão das liberdades políticas, das ciências, das artes e das técnicas.

A leitura que Rancière efetua de Schiller está, assim, na origem de sua concepção segundo a qual a arte possui uma “potência comunitária” que teria se realizado no curso do século XX, mas paradoxalmente, em sentido contrário ao intentado pelas vanguardas artísticas porque do projeto de estetização do social dessas vanguardas resultaram “comunidades consensuais”. Distanciando-se das palavras de ordem dos artistas de vanguarda e dos encômios dos historiadores da arte sobre sua produção, Rancière avalia, como sendo negativo o saldo de seu legado.

Tomemos dois exemplos, apresentados *en passant* pelo autor no ensaio “A comunidade estética”, já referido.²⁵ Segundo Rancière, o objetivo dos “grandes programas futuristas [italianos] e construtivistas [russos]”, assim como os da *Werkbund* e da Escola da Bauhaus [alemães] era fazer com que a arte se realizasse na vida, “no ato mesmo de sua supressão”, nos “edifícios e formas sensíveis de uma nova vida coletiva”.²⁶ Essa “promessa comunitária legada pela livre aparência” (ou forma artística) realizou-se, de fato, segundo o autor, mas “ao custo da completa inversão de sua lógica”.²⁷ Ou seja: Se por um lado o “devir-vida da arte” construtiva que visava pela superação da autonomia da forma artística embaralhar arte e vida, triunfou; por outro lado, o preço desse êxito teria sido o abandono de seu intento de construir uma alteridade radical, uma nova sociedade (a utopia). Do projeto moderno de estetização da vida pela via da arte construtiva teria resultado, em direção contrária — na expressão do Rancière — “a generalização do estético”, própria à sociedade do espetáculo, na qual a arte é convertida na “mercadoria vedete do capitalismo espetacular”, à Guy Debord.²⁸

Em seus comentários sobre o legado da arte construtiva, Rancière estabelece, portanto, uma relação entre “a superação da livre aparência e a comunidade que ela

Ensinou-nos a legitimar esse desejo porque esse progresso, se dizia, deveria emancipar a humanidade do despotismo, da ignorância, da barbárie e da miséria. A república é a humanidade cidadã (...). Esse progresso prossegue, hoje, sob a designação mais vergonhosa de desenvolvimento. Mas tornou-se impossível legitimar o desenvolvimento através da promessa de uma emancipação da humanidade inteira. Essa promessa não foi cumprida. O perjúrio não foi devido ao esquecimento da promessa; é o próprio desenvolvimento que a impede de cumprir (...). É por isso que já não ousamos chamar-lhe progresso”. Cf. *O pós-moderno explicado às crianças*. p. 121. Foucault, por sua vez, no ensaio “O que são as luzes”, de 1984, assumindo posição análoga às de Rancière e Lyotard, afirma: “Um pequeno resumo para terminar e retornar a Kant. Não sei se algum dia nos tornaremos maiores. Muitas coisas em nossa experiência nos convence de que o acontecimento histórico da *Aufklärung* não nos tornou maiores; e que não o somos ainda. Entretanto, parece-me que se pode dar um sentido a essa interrogação crítica sobre o presente e sobre nós mesmos formulada por Kant ao refletir sobre a *Aufklärung*. Parece-me que esta é, inclusive, uma maneira de filosofar que não foi sem importância nem eficácia nesses dois últimos séculos”. Cf. Michel Foucault. *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. (org. Manoel Barros da Mota). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 351.

²⁵ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética. op. cit., p. 167-184.

²⁶ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p.178.

²⁷ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p.179.

²⁸ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, p. 172; Cf. também DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

define”.²⁹ Da tentativa de fazer com que a arte moderna, impregnando a práxis, produzisse efeitos liberadores para a vida do dia a dia, na direção da emancipação — no sentido atribuído pelo autor ao termo, como vimos — resultou uma “vida estetizada, um universo cotidiano inteiramente refigurado por uma “banalização da livre aparência”, reduzindo-a em última instância à cumplicidade entre aparência e mercadoria ao custo da autoestetização da mercadoria”.³⁰ Do devir-vida da arte construtiva não resultou, desse modo, a criação de um novo “*sensorium*” (ou de uma nova partilha do sensível), mas uma comunidade consensual — “no sentido em que o consenso, em seu princípio, não é o fato de que todo o mundo esteja de acordo, mas de *que tudo seja sentido sob o mesmo modo*”.³¹ Se o legado destas vanguardas artísticas é tido por Rancière como regressivo, é porque na comunidade estética delas originada, a comunidade consensual, vigora “as formas de um sentir em comum” em tudo antagônico às formas da “heterogeneidade sensível” e da “dissensualidade política”.³²

Rancière refere-se também às vanguardas destrutivas, líricas ou pulsionais do início do século passado. As “trocas entre arte e vida” operadas, por exemplo, pelo dadaísmo nos anos 1910 e 1920, teriam “repovoado o mundo comunitário da arte”.³³ Suas apropriações de objetos de consumo teriam evidenciado que “as fronteiras entre arte e não arte” estão em contínua remarcação. Se essa poética do gesto dadá (ou da apropriação) teve o poder de reconfigurar a “comunidade estética” pela produção de uma tensão entre arte e vida, o mesmo não teria ocorrido na pop art, assim como em boa parte da produção artística desde então. Isso porque a generalização da apropriação de objetos do cotidiano por parte dos artistas a partir dos anos 1960 ampliou “ao infinito o mundo da arte” “fazendo com que todas as coisas”, indistintamente, “parecessem estar disponíveis para suas operações”.³⁴

Ou seja, para Rancière, o problema da troca entre arte vida não é que a arte se torna “prosaica”, mas, em sentido inverso, que “tudo se torna artístico”, a tal ponto que nada mais escapa à arte, nem mesmo “o processo de sua própria crítica, aquele pelo qual ela acusa a si mesma da sua participação na banalidade do mundo estetizado”.³⁵ Enquanto no “devir-vida da arte” construtiva existe um movimento de extroversão da

²⁹ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 178.

³⁰ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 178.

³¹ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 176.

³² RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 177.

³³ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 182.

³⁴ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 182.

³⁵ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 180. Pode-se citar como exemplo dessa posição crítica, as obras de “artistas conceituais” que, integrando o sistema das artes, efetuam uma crítica interna a esse mesmo sistema, como o austríaco Hans Haacke ou a brasileira Jac Leirner.

arte em direção ao mundo da vida (que é o da lógica da mercadoria); na “troca entre arte e vida” dadaísta, o que se tem é a incorporação da vida (mercantilizada) pelo mundo da arte. São movimentos em direções inversas – da arte à vida, e da vida à arte – que, no entanto, teriam convergido no tocante aos seus efeitos – segundo Rancière – uma vez que deles teriam resultado uma *comunidade consensual*, regida pela lógica da mercadoria e do capital.

Se por um lado “o destino da arte é a indiferença comercial” – como já pressagiara Charles Baudelaire em meados do século XIX –, por outro lado, “o destino da mercadoria é o *continuum* metamórfico da arte”.³⁶ É esse “processo de absorção que não deixa resto” que caracterizaria, por exemplo, as “instalações contemporâneas” segundo Rancière, porque nessas intervenções artísticas teríamos “a disposição de qualquer material para quaisquer formas e de quaisquer discursos para quaisquer materiais”, eliminando a tensão entre as “formas de arte” e as “formas de vida”.³⁷ Dito de outro modo: o *sensorium* heterogêneo seria derogado pelo *sensorium* de uma comunidade identitária ou consensual.

O novo regime das artes, o regime estético, não permaneceu, no entanto, teórico ou apenas programático, uma vez que ele se constituiu, de fato, segundo Rancière, não apenas como o antimétodo pedagógico, idealizado por Jacotot, mas como uma prática literária efetiva, nos séculos XIX e XX. Essa prática literária, seja a poesia, a novela ou o romance, foi caracterizada pelo autor como “democracia literária”, em *Aisthesis*, já citado, e em *Le fil perdu: Essais sur la fiction moderne*, de 2013.³⁸ Seus exemplos, mais frequentes de uma nova partilha do sensível (a democracia literária), neste novo regime das artes (o regime estético) são as poesias de John Keats; as novelas de Joseph Conrad, a dramaturgia de Victor Hugo, os romances de Stendhal, de Honoré Balzac, de Gustav Flaubert e de Virginia Woolf – ressaltando que seus comentários se atêm à singularidade das obras.

Rancière destaca, por exemplo, em *Le rouge et le noir* de Stendhal, de 1830, uma “partilha de sensações e emoções”, que “abole as antigas hierarquias do sentir”, na medida em que opõe especificamente duas lógicas narrativas: a primeira é “a lógica do encadeamento das ações nobres”, no sentido da tragédia clássica; a segunda é a “lógica da ação vulgar”, “da mistura das condições e de

³⁶ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 182.

³⁷ RANCIÈRE, J. A Comunidade Estética, op. cit., p. 183.

³⁸ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

acontecimentos”.³⁹ Dessa mistura decorreria “um espaço de indefinição, de indeterminação sobre os afetos, que provoca uma flutuação nas propriedades de identificação social”, o que nos remete também, aqui, à noção de “suspensão”.⁴⁰

Esse apagamento das modalidades de hierarquia e identidade teria sido radicalizado na obra “Madame Bovary” de Flaubert, de 1856, motivo pela qual Rancière caracteriza esse romance como uma “democracia na literatura”, ainda que Flaubert, como se sabe, não tivesse “nenhuma simpatia pela democracia”.⁴¹ Com a expressão “democracia na literatura”, Rancière não quer, assim, ressaltar a posição de Flaubert em relação à política de seu tempo, nem acentuar “a presença da política em seu romance”; mas evidenciar que a forma do romance moderno nascente é a “própria política do romance”, o modo como ele configura um espaço de igualdade que pode ser pensado “como integralmente horizontal”.⁴²

Na democracia literária de “Madame Bovary” vigora, portanto, a igualdade “de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão”.⁴³ Como nesse romance todos os episódios “são igualmente importantes ou igualmente insignificantes”, não é mais possível distinguir uma ação extraordinária ou heroica de uma ação ordinária ou prosaica; “as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem [*a atividade*] não ocupa uma posição hierarquicamente superior à dos indivíduos presos à repetição da vida nua” [*da passividade*].⁴⁴ Não há mais uma figura que situada em primeiro plano atraia com tamanha intensidade o olhar que tudo o mais acaba reduzido ao fundo baço do mundo.

Em Flaubert, segundo Rancière, o suposto “efeito de real” — na expressão de Roland Barthes⁴⁵ que deve ser compreendida, ainda, no âmbito do regime representativo da arte, e, portanto, da verossimilhança, ou da relação entre a ilusão e o real — é substituído por “um efeito de igualdade” que não deve ser entendido como “a equivalência de todos os indivíduos, objetos e sensações sob a pena do escritor”, simplesmente, mas como a evidência de que “qualquer um, a partir de então, pode sentir qualquer sentimento, qualquer emoção ou paixão”; e que, portanto, a “intensidade da vida” — como ocorre em Madame Bovary ou em *Un coeur simple* de

³⁹ RANCIÈRE, J. *Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l’art* p.72. Cf. STENDHAL, *O vermelho e o negro*. Tradução de Raquel de Almeida Prado. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2018.

⁴⁰ RANCIÈRE, J. *Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l’art* p.72.

⁴¹ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 26.

⁴² RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 91.

⁴³ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 22.

⁴⁴ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 27. Grifo nosso.

⁴⁵ Cf. BARTHES, R. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.

1877, de Flaubert — pode brilhar em momentos imprevisíveis a partir de um “choque das coisas fúteis” que interrompe a “rotina da existência”.⁴⁶

O romance moderno, segundo Rancière, não é uma sucessão de fatos unificados pelo “todo do pensamento”, mas a configuração de um *sensorium*, entendido como a “coexistência de tudo com tudo”, “uma mistura, na escrita, de tudo o que é misturado na vida”, como dizia Victor Hugo: sensações, afetos, pensamentos, ou ações, que preservam cada qual sua autonomia.⁴⁷ Na recepção do romance (ou na comunidade constituída pelo escritor e seus leitores) há assim a apreensão de “um espaço indeterminado de subjetivação” que projeta como possível, em face de uma determinabilidade, “outras relações entre os homens”.⁴⁸ Essa “capacidade suspensiva” — que é própria à nova relação das coisas com a poesia e com a arte, como se está procurando mostrar — é acentuada, ainda mais, pelo efeito de “inacabamento”. Nessas obras literárias haveria um efeito atmosférico, de incompletude, senão de suspensão — uma “capacidade de não”: de “não buscar a razão, mas também de não concluir, não decidir, não impor”.⁴⁹ É nessa recusa de conclusão que a literatura teria afirmado na época de Flaubert e Hugo, segundo Rancière, seu “poder supremo”: “Não concluir, não afirmar, mas murmurar, como faz o vento com as folhas, essas folhas entre as quais a teia da aranha é tecida, é esse o modo de comunicação próprio à formação de uma democracia sensível”.⁵⁰ É justamente em função desse caráter suspensivo e inconclusivo, ou de determinabilidade, que as obras literárias comentadas por Rancière operam como índice de possibilidade de alternativas ao real em consonância com as “Cartas sobre a educação estética do homem” de Schiller [para o qual, vale lembrar, nada seria mais hostil ao conceito de beleza do que a vontade de impor ao espírito uma tendência determinada].⁵¹

Passemos, agora, da literatura às artes visuais. Face ao déficit de ação política no presente, ou seja, ao esvaziamento do espaço público no tempo do consenso, “a arte é convocada à intervenção” — afirma Rancière — com seus “dispositivos de interação, suas provocações *in situ*”, como performances ou intervenções urbanas.⁵² Pode-se indagar, no entanto, se seria possível produzir no campo das artes visuais

⁴⁶ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 26;55. Cf. também FLAUBERT, G. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2019.

⁴⁷ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 126.

⁴⁸ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 77.

⁴⁹ Carta de John Keats, apud RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p.85.

⁵⁰ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 97; 98.

⁵¹ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, p. 77. Cf. também nessa direção: SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Carta XXII, p. 114.

⁵² RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, p. 84-85.

contemporâneas uma experiência análoga à da comunidade de iguais no ensino e ao romance moderno como democracia literária.

Essa noção de comunidade como partilha do sensível tem sido referida com frequência por curadores e artistas — como dizíamos — para caracterizar as intervenções de artistas contemporâneas que visam a criar “outros lugares”, no interior da realidade existente. São intervenções que teriam por finalidade, segundo o curador Hans Obrist, construir “espaços e relações visando à reconfiguração material e simbólica de um território comum”: “Mediante pequenos serviços” — corrobora o crítico Nicolas Bourriaud — elas “corrigiriam as falhas nos vínculos sociais”, ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias”.⁵³ Sua finalidade seria constituir durante certo tempo, agora nos termos de Rirkrit Tiravanija, novos espaços de interação — “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”.⁵⁴ Seria para o artista, um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da ideia já devidamente arquivada de utopia.⁵⁵ Seu objetivo seria criar condições de possibilidade para que *experiências comunitárias* não hegemônicas se exteriorizassem. Ou seja: para Bourriaud, o investimento do projeto moderno na transformação do mundo, segundo o esquema revolucionário orientado por uma utopia política, foi substituído por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível” da “arte relacional”.⁵⁶

Rancière critica a concepção de arte relacional de Bourriaud por dois motivos. O primeiro é que Bourriaud defende a substituição da forma artística pelas “formas de relações sociais” (ou formas de vida), o que implica a recusa de uma “mediação entre a arte produtora de dispositivos visuais e a transformação [intentada] das relações sociais”.⁵⁷ Esses “dispositivos de arte” enumerados por Bourriaud visariam a produzir *diretamente* “relações com o mundo”: “formas ativas de comunidade”, “meetings,

⁵³ BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. S/t. In: LAGNADO, L. (org.): 27ª. *Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 33.

⁵⁴ BOURRIAUD, N. apud OBRIST, H. *Arte agora: em 5 entrevistas*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006, p. 79.

⁵⁵ BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações, op. cit., p. 81.

⁵⁶ BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações, op. cit., p. 75.

⁵⁷ BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 69. Grifo nosso. Para Rancière, a forma artística no novo regime estético é, paradoxalmente, autônoma e heterônoma. Nesse regime, “a arte é arte, na mesma medida em que é também outra coisa diferente da arte, o contrário da arte”: “não arte” (*Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l’art*, p. 30). Ela é autônoma assim como é heterônoma porque é um “nó originário”, no qual se encontram igualmente compreendidas “as formas de visibilidade da arte” e as “formas de comunidade definidas pela experiência estética” (*A Comunidade Estética*, op. cit., p.175). Se a obra de arte é “fechada nela mesma” é “porque ela abre um campo de liberdade, no qual ela não está mais separada da vida” (*Malaise dans l’esthétique*, p.52). A arte é, assim, a realização da autonomia “em uma experiência de heteronomia”, de suspensão das determinações em um *sensorium* de exceção (*A Comunidade Estética*, op. cit., p.175).

reuniões, manifestações, diferentes tipos de colaboração entre pessoas, jogos, festas lugares de convívio”; em síntese: “diversas propostas de relações sociais”.⁵⁸ Sendo assim, a arte relacional teria eliminado a tensão entre a “forma de arte” e a “forma de vida”, ou seja, subsumido a primeira na segunda, daí resultando o endosso da comunidade consensual.

O segundo motivo para Rancière é que a arte relacional, na ausência de políticas públicas, teria assumido uma função reparadora, senão assistencialista, na medida em que os artistas mediante “pequenos serviços” visariam a preencher “as lacunas nos vínculos sociais” neutralizando assim os conflitos próprios à sociabilidade real (diferentemente da sociabilidade fictícia, factícia, inter pares, das galerias e museus).⁵⁹ O intento em criar novas formas de vida acabou assim reduzido — segundo o autor — à “relação ambígua entre uma política da arte provada pela ajuda à população em dificuldades e uma política de arte simplesmente provada pelo ato de sair dos lugares de arte, por sua intervenção no real”; sendo que essa “saída para o real e o serviço para os carentes só ganham sentido”, contraditoriamente, “quando é manifestada no espaço do museu”.⁶⁰

Além de Rancière, outros autores recorreram à noção de comunidade, ou de heterotopia, para pensar a possibilidade de se habitar de outro modo o mundo existente. Destaque-se, aqui, tão somente, as concepções de Giorgio Agamben, Roland Barthes e Michel Foucault. A “comunidade que vem”, de Giorgio Agamben é a “comunidade do ser qualquer”, aquela na qual “qualquer um, indiferentemente” pode participar “não no sentido que seja indiferente quem dela participe, mas no sentido de que quem participa [qualquer um que seja, seja quem, ou como for] não é indiferente aos demais participantes”.⁶¹ É uma comunidade de singularidades que possui afinidade com a concepção aristotélica de amizade porque nela haveria uma “partilha sem objeto”, o “com-sentir originário” situado, por Agamben, na origem da política. A “Utopia do Viver-Junto” de Roland Barthes, por seu turno, é uma comunidade regulada pela justa distância entre seus poucos membros (“menos de dez ou mesmo de oito”): uma distância que sendo “penetrada, ou irrigada de ternura” preservaria um “artigo de luxo” em “nosso mundo industrializado da sociedade de consumo” que é “o espaço em

⁵⁸ BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, p. 69. Grifo nosso.

⁵⁹ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, p. 80. Cf. também BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 37.

⁶⁰ RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 71.

⁶¹ AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993, p. 64-68; 92. Grifo nosso.

torno de cada um”.⁶² Por fim, as heterotopias, segundo Foucault, diferentemente das utopias que são “posicionamentos sem lugar real”, ou “espaços essencialmente irreais”, como “a própria sociedade aperfeiçoada” ou “o inverso da sociedade” (as distopias) são “contraposicionamentos em lugares reais”, “lugares efetivos”, ou seja, “lugares que, em aparente paradoxo, estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” tais como “bordéis, feiras ou colônias”, e, de modo exemplar, o navio: “a maior reserva de imaginação”.⁶³

A noção de comunidade estética de Rancière, embora se aproxime dessas noções de comunidade e heterotopia, uma vez que em todas elas temos a mesma afirmação da igualdade, e a igual acolhida da heterogeneidade do sensível, delas, no entanto, se afasta porque o autor elege o conflito (ou o dissenso) como seu traço definidor. A arte é assim, para Rancière, política *na sua forma* porque instaura um conflito sobre a “distribuição de lugares e disposições, de quem toma parte e de quem não tem parte naquilo que é comum”, suspendendo assim, ainda que temporariamente, toda forma de hierarquia ou poder.⁶⁴

Para Rancière o grau zero das faculdades, em Schiller corresponde, em suma, à origem da política. A política não é o espaço da polícia, isto é, das “funções de distribuição sensível dos corpos numa comunidade, determinando as capacidades e incapacidades associadas a tal lugar ou função”.⁶⁵ A política é o conjunto das “atividades que vêm perturbar a ordem da polícia, pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea”.⁶⁶ Essa pressuposição é “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante; igualdade que se manifesta no dissenso”, isto é, numa “perturbação no sensível”, ou seja, “numa modificação singular do que é visível, dizível, contável”.⁶⁷ Dissenso é portanto um conflito sobre a configuração do sensível de um mundo comum:

Não é um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum; sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados, nos termos tão característicos do autor.⁶⁸

⁶² BARTHES, R. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 12-19; e, do mesmo autor, *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 255-260.

⁶³ FOUCAULT, M. Outros espaços. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: *Ditos e escritos III. Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 415. M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013, p. 51.

⁶⁴ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, p. 65

⁶⁵ RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. *A crise da razão*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996, p. 372.

⁶⁶ RANCIÈRE, J. O dissenso, op. cit., p.371.

⁶⁷ RANCIÈRE, J. O dissenso, op. cit., p.372.

⁶⁸ RANCIÈRE, J. O dissenso, op. cit., p.374.

Caberia assim a arte contemporânea “fraturar a unidade do dado e a evidência do visível”, para “desenhar uma nova topografia do possível” (outros espaços).⁶⁹ A potência comunitária da arte consistiria, assim, em produzir um estado de privação de síntese ou de conciliação; um alerta para o fato de que a própria práxis vital deve ser questionada e, por conseguinte, para a necessidade de transformá-la. É da sustentação do conflito (da interrupção do *sensorium* comum), ou seja, da experiência da ausência ainda que provisória de uma relação de dominação ou de determinação do sentido que nasce o anseio de que algo distinto irrompa. Em face desse estado de igualdade no conflito — a comunidade dissensual — vive-se a experiência da *pura expectativa* (e não de esperança no sentido do projeto utópico moderno). A arte inventa um espaço indeterminado de subjetivação política: uma comunidade estética por vir. Forçando a forma artística para fora de si mesma, ou seja, tensionando-a com as formas de vida, ela operaria como suspensão, como determinabilidade, transformando a ausência de identidade estável em potência de libertação do comum; como índice, enfim, de alteridades possíveis.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BARTHES, R. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.
- BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. S/t. In: Lagnado, L. (Org.). *XXVII Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- _____. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

⁶⁹ RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*, p. 59.

- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FLAUBERT, G. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.
- _____. Outros espaços. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. (org. Manoel Barros da Mota). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- KANT, I. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? (“*Aufklärung*”). Tradução de Raimundo Vier; Floriano de Souza Fernandes. In: *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marque. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- LYOTARD J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- OBRIST, H. *Arte agora: em 5 entrevistas*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. O dissenso. Tradução de Paulo Neves. In: Novaes, A. (Org.). *A Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.
- _____. A Comunidade Estética. Tradução de André Gracindo e Ivana Grehs. In: *Revista Poiésis*, n. 17, Jul. de 2011.
- _____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____, *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

STENDHAL (Henri-Marie Beyle). *O vermelho e o negro*. Tradução de Raquel de Almeida Prado. São Paulo: Companhia das Letras/ Penguin, 2018.