

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DA PALAVRA VIVA À PALAVRA MUDA: UM NOVO REGIME DE ESCRITA EM JACQUES RANCIÈRE¹

*Daniela Cunha Blanco*²

Resumo: O intuito desse artigo é pensar um novo regime de escrita em Rancière pautado no modo com que o autor interpreta Schiller, não a partir da linha argumentativa do texto, mas, antes, a partir de seu caráter literário e descritivo. Partindo do debate em torno das relações entre a imagem e a palavra, pretendemos dar a ver como Rancière pensa as construções e desconstruções de uma série de hierarquias do pensamento estético que dizem mais respeito a um regime de identificação das artes do que à simples defesa de uma arte em detrimento de outra. Trata-se de pensar o modo como se relaciona a *aisthesis* à *poiesis*, assim como as ideias de humanidade e de sujeito que essas relações dão a ver. O pensamento do estatuto do sensível nos regimes de escrita nos auxiliará a pensar como certas operações textuais – como a descrição – são, ora vistas como subordinadas a um encadeamento causal, ora vistas em sua autonomia como pensamento. Trata-se de afirmar o surgimento de um novo regime de escrita que rompe com as hierarquias do princípio mimético e que, ao fazê-lo, rompe também com as ideias de humanidade e de sujeito que preexistiriam à escrita e à linguagem.

Palavras-chave: Jacques Rancière, palavra muda, regimes de escrita, descrição, palavra e imagem

Abstract: The purpose of this article is to think of a new regime of writing in Rancière based on the way the author interprets Schiller, not from the argumentative line of the text, but rather from its literary and descriptive character. Starting from the debate about the relations between image and word, we intend to show how Rancière thinks about the constructions and deconstructions of a series of hierarchies on the aesthetic thought that concern more about a regime of identification of the arts rather than the simple defense of one art over another. It is a question of thinking about the way in which we relate *aisthesis* to *poiesis*, as well as the ideas of humanity and subject that these relationships make visible. Thinking of the status of the sensible in the writing regimes will help us to think how certain textual operations - such as description - are sometimes viewed as subordinate to a causal chain, sometimes seen in their autonomy as thought. This is to affirm the emergence of a new writing regime that breaks with the hierarchies of the mimetic principle and, in so doing, also breaks with the ideas of humanity and subject that would pre-exist writing and language.

Keywords: Jacques Rancière, mute speech, regimes of writing, description, speech and image

¹ From the mute speech to the living speech: a new regime of writing in Jacques Rancière

² Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Capes. Endereço de email: danielablanca27@gmail.com

INTRODUÇÃO

Podemos perceber, em nosso modo de lidar com os textos, uma série de pressupostos que delimitam e definem o que seria uma escrita filosófica, assim como aquilo que seria uma escrita literária. Mas, não se trata, como afirma Jacques Rancière³ – em discordância com uma série de autores da linguística e do dito estruturalismo –, de uma convenção a partir da qual aceitamos que um texto seja fictício e que um outro trate das questões da verdade ou da realidade. Não há nenhuma espécie de decisão ou acordo que possa garantir uma relação estável entre o enunciador e o leitor, capaz de configurar uma divisão fixa entre realidade e ficção.⁴ Para Rancière, nem mesmo essa divisão pode ser considerada como certa a partir do momento em que se considera que o próprio modo como percebemos e habitamos o mundo é já configurado por um *sensorium* comum, por uma *partilha do sensível*.

um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.⁵

Nesse sentido, aquilo que consideramos como a realidade na qual vivemos é nada mais que uma série de configurações sensíveis, modos de pensamentos e de percepções que desenham o mundo que vemos e habitamos. Se essa é de fato a realidade que habitamos, nada nos impede de pensar que ela poderia ser outra ou

³ RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. 2ª edição. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b.

⁴ No livro *Políticas da escrita*, Rancière (Ibid.) refere-se à discussão empreendida por John Searle em *Expression and meaning*, acerca da ficção e da literatura. Para Searle, como afirma Rancière, não existe nada próprio à ficção e à literatura, nada interno a estas, que possa justificar um modo próprio de identificá-las. Logo, conclui Searle, se não são propriedades internas à ficção que nos permitem perceber uma condição específica dos atos de ficção, haveria propriedades externas que o fariam: a decisão, por parte do leitor, de considerar que uma obra seja ou não literária. Mas, continua Rancière, em sua interpretação de Searle, essa decisão não é totalmente aleatória. Ela acontece no interior de uma convenção social: “o enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é – nem realidade, nem mentira – porque o escritor e o leitor juntos combinam suspender as regras normais da asserção” (Ibid., p. 40). Para Rancière, a perspectiva apontada por Searle na interpretação da ficção demonstra um certo medo daquilo que o autor compreender como uma *perturbação literária* ou como a *democracia literária*. Noções que dariam a ver esse próprio impróprio da literatura capaz de borrar quaisquer bordas ou linhas que separam os campos de saberes e da escrita. Essa relação estável entre o enunciador e o leitor é, diz Rancière (Ibid.), ela sim, uma ficção cujo interesse é não permitir os desvios que o ser literário opera. A ideia da convenção da língua é pensada também por Ferdinand de Saussure, cujo trabalho influenciou as diversas leituras posteriores em torno da língua, da ficção e da literatura, demonstrando a radicalidade do pensamento de Rancière em torno do tema.

⁵ Id. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 16-17.

de outro jeito, que ela já tenha sido configurada de maneira diversa, ainda, que essa configuração ou *partilha do sensível* seja sempre diferente e contingencial em cada espaço-tempo no qual nos inserimos. Realidade e ficção, assim, tornam-se termos não tão distantes quanto o senso comum gostaria de crê-los. Suas bordas e linhas são desenhadas e redesenhadas por um encontro, sempre contingencial, entre a estética e a política – duplo sentido que o termo *partilha do sensível* expressa no pensamento de Rancière.

Esse modo particular de entrelaçar estética e política opera uma série de consequências no pensamento das divisões dos campos de saberes, ou mesmo da divisão entre a vida cotidiana e as artes ou a filosofia. Quando pensamos, assim, nesses pressupostos que delimitam as bordas de uma escrita, cercanda-a e apartando-a de um outro modo de escrita, estamos inseridos necessariamente em um debate que é ao mesmo tempo político e estético. Trata-se de questionar, não se um determinado texto é ou não político, mas, antes, qual política este opera, qual modo de pensamento configura sua escrita e nossos modos de percebê-lo e de perceber o mundo. Para Rancière, é isso que está em jogo nas ferramentas, operações, e no estilo que configuram um texto: uma configuração estético-política que desenha o *sensorium* comum a partir do qual percebemos e pensamos. Escrever, assim, como argumentamos alhures,⁶ é escrever cada espaço que ocupamos, é desenhar as bordas das coisas ao nosso redor, é distribuir os tempos ao longo de linhas que ora se sucedem, ora se entrecruzam em um emaranhado de presentes, passados e futuros. Desse modo, as bordas e linhas que separam uma escrita que identificaríamos como ficção e uma outra que trataria da verdade ou da realidade tornam-se frágeis, móveis e contingenciais. Linhas que são o tempo todo retraçadas pela própria escrita que, enquanto escreve, não para de pensar a si própria e de redesenhar as bordas que definem seu espaço-tempo.

Enquanto a configuração de nossos modos de vida é compreendida sob a ideia de uma *partilha do sensível*, a configuração particular de um texto ou escrito pode ser pensada, assim, sob a ideia de um *regime de escrita*: o da *ficção*, tal qual pensada por Rancière. A ficção, afirma o autor,

não é a invenção de mundos imaginários. Ela é, em primeiro lugar, uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário.⁷

⁶ BLANCO, Daniela Cunha. **Rancière, bordas da escrita**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019a.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017a, p. 11-12.

A ficção é, assim, um certo modo de desenhar e escrever uma *cena*,⁸ de colocar em conjunção uma série de elementos de tal modo a fazê-los aparecer sob uma certa visibilidade e pensabilidade. Fazer ficção é, portanto, determinar não apenas o modo de visibilidade de algumas coisas, indivíduos e acontecimentos, mas, antes, definir quais desses elementos são dignos de visibilidade, quais são *possíveis, reais ou necessários*.

A partir da ideia de uma escrita que opera uma *partilha do sensível*, pretendemos pensar o modo como Rancière se empenha em retraçar as bordas que separam a escrita filosófica da escrita literária, retraçando, também, com isso, a configuração sensível que determina nossos modos de ver e pensar. Trata-se de pensar que o modo com que essas escritas se separam ou se entrelaçam dá a ver uma outra divisão: a dos *regimes de visibilidade das artes*, tais quais sintetizados por Rancière⁹ em *A partilha do sensível*. Se o autor está interessado em pensar o modo com que a arte é identificada como tal nesses diferentes regimes, nosso intuito aqui será o de pensar como a escrita e as ideias de humanidade e de subjetividade a ela relacionadas também são afetadas e reconfiguradas por essas mudanças de regime. Nossa hipótese, assim, é pensar como Rancière entrelaça política, estética e escrita de modo a configurar o pensamento de *regimes de escrita*. Caminhando entre uma escrita filosófica e uma escrita literária, esses regimes de escrita estariam inseridos em uma *partilha do sensível* que define o que pode ou não ser considerado como pensamento. Trata-se de pensar uma escrita da política, ou seja, pensar o modo como o literário, ou, nas palavras de Rancière, o *ser literário*,

seria o ser da língua onde esta se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos.¹⁰

Nosso intuito é perceber como Rancière procura esse estado ou operação suspensiva da escrita a partir de um outro modo de olhar para os textos filosóficos que os aproxima da literatura, ou, antes, que percebe neles a suspensão de um modo

⁸ Rancière compreende a cena como um modo de se aproximar das coisas, pessoas e acontecimentos e, a partir de um olhar sem preconceitos, reescrevê-las e reconfigurá-las. Uma maneira de “colocar em conjunto corpos, gestos, olhares, palavras e significações. [...] Ela é como a disposição visual de um modo de racionalidade que não deve ser explicada por uma cena fora do palco” (Id., JDEY, Adney. **La méthode de la scène**. Paris: Editions Lignes, 2018, p. 29, tradução nossa). O que significa dizer que a cena não representa um teoria anterior que a explica e desvenda seus segredos. Antes, é a própria cena que torna visível a operação de um modo de pensamento. “O interesse da cena é de mostrar o pensamento trabalhando, os conceitos no processo de se fazerem, por oposição a toda uma tradição filosófica que diz que se deve antes definir os termos e ver como eles se combinam e fornecem a racionalidade da coisa” (Ibid, p. 13, tradução nossa).

⁹ Id. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

¹⁰ Id. **Políticas da Escrita**. 2º edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b, p. 31.

de pensamento que divide os campos de saberes. Rancière está interessado em perceber o *ser literário* da escrita a partir da ideia de que “a natureza ‘literária’ de um texto não é nem ‘constitutiva’ nem ‘condicional’, ela é suspensiva. Está ligada a uma historicidade que é a das relações da letra e do corpo que lhe falta ou a completa”.¹¹ Essas relações entre o corpo e a letra dão a ver uma configuração política da escrita, ou uma política da escrita, cuja visibilidade expressa um modo de pensar relacionado a um *regime de escrita*. Trata-se, assim, de pensar a *partilha do sensível* configurada por um determinado regime de escrita depreendido do pensamento de Rancière.

DA MÍMESIS AO SENSÍVEL: UMA CENA DA LETRA SEM CORPO

Rancière,¹² no livro *Malaise dans l'Esthétique*, está interessado em pensar como a estética teria surgido não como uma teoria da arte, mas, antes, como um regime de identificação e visibilidade das artes configurado desde o princípio por uma série de paradoxos. O autor irá buscar esses paradoxos que caracterizam o regime estético em um dos textos paradigmáticos da estética: *A educação estética do homem*, publicado em 1795, por Friedrich Schiller. Ao fim da décima quinta carta do livro, Rancière afirma que Schiller cria uma cena na qual “alegoriza um estatuto da arte e de sua política”,¹³ nos instalando imaginariamente em face da estátua grega conhecida como Juno Ludovisi e afirmando-a como uma *livre aparência* fechada sobre ela mesma.

Na carta a que se refere Rancière, Schiller¹⁴ se empenha por pensar como seria possível a unidade entre dois impulsos contraditórios um em relação ao outro: o *impulso sensível* – que teria como objeto a *vida* – e o *impulso formal* – que teria como objeto a *forma*. Schiller está interessado no pensamento da possibilidade de um homem livre e, portanto, de um Estado que permita a liberdade do homem, tendo em vista a dualidade entre o *dever* e a *inclinação*, entre o necessário e o contingencial. O autor alemão concebe um terceiro impulso – irrealizável –, o *impulso lúdico*, compreendido como aquele que seria capaz de reunificar o *entendimento especulativo* ao *intuitivo*. Esse terceiro impulso, expressando uma necessidade da razão transcendental, configuraria uma comunidade entre os *impulsos formal* e *sensível*, pois, afirma Schiller, “apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade”.¹⁵

A humanidade pensada por Schiller é aquela que não é coagida pela lei e tampouco pela necessidade; é aquela das faculdades que estão livres para jogar entre uma coisa e outra, entre as exigências do *impulso formal* e as do *impulso sensível*. Daí surgiria o sentido do terceiro *impulso*, o *lúdico*, compreendido como aquele do livre jogo do

¹¹ Ibid., p. 108.

¹² Id. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004.

¹³ Ibid., p. 41, tradução nossa.

¹⁴ SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**.

Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 7. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2013.

¹⁵ Ibid., p. 73-74.

homem entre a realidade de sua existência física e limitada como matéria sensível e sua existência como natureza racional, capaz de, como diz Schiller, “levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância de estado”.¹⁶ Está em questão, portanto, o livre jogo das faculdades entre a contingência de um corpo sensível afetado pelas coisas do mundo e a necessidade de se dar uma ordem às sensações. A *livre aparência* seria a expressão dessa unidade impossível entre os dois impulsos contraditórios e a partir da qual se poderia jogar com o terceiro impulso.

Desse modo, Rancière compreende que o fechamento da *livre aparência* sobre si mesma não tem nada a ver com aquele defendido por Clement Greenberg em relação à autonomia material da obra. Greenberg estaria interessado em defender a ideia de uma *arte pura* (ou *arte pela arte*) que se teria colocado em contraposição aos produtos de uma cultura dita *kitsch* – resultante dos processos de estetização da vida a partir da revolução industrial. A vanguarda artística, diz Greenberg, pretendia “manter o alto nível de sua arte tanto estreitando-a como elevando-a à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições estariam inteiramente resolvidas ou seriam irrelevantes”.¹⁷ Opondo-se aos simulacros das operações mecânicas de imitação do *kitsch*, a cultura de vanguarda teria autonomizado a forma artística ao voltar-se completamente para as questões plásticas de seu *medium*. Em resposta ao consumo insensível do *kitsch* a arte de vanguarda traria o espectador para o campo da dita *cultura superior*. Como afirma Rancière, Greenberg teria estabelecido como pano de fundo comum do pensamento da autonomia da arte a ideia de que a superfície plana da arte abstrata expressaria a conquista do *medium* próprio da arte assim como o rompimento em relação a “submissão a fins externos e à obrigação mimética”.¹⁸

Rancière irá demonstrar como essa ideia do *medium* (ou meio) pode ser desviada a partir daquilo que Schiller entendia sob a ideia de *aparência livre*. Em Schiller, diz o autor francês, “o *medium* em jogo não é a matéria sobre a qual o artista trabalha. É um meio sensível, um *sensorium* particular, estrangeiro às formas ordinárias da experiência sensível”.¹⁹ Schiller não está interessado em pensar as possibilidades da criação artística ou as especificidades de uma matéria ou *medium* como ponto focal da autonomia da forma artística. O que está em jogo no autor alemão é uma outra forma de autonomia: a do livre jogo das faculdades, que será reinterpretada por Rancière como a autonomia da *experiência sensível*. O *medium* e a superfície plana deixam de ser pensados como propriedade de uma ou outra arte e passam a ser compreendidos como o próprio espaço no qual as diversas artes vem se misturar, no qual a palavra e a imagem se entrelaçam, no qual, ainda, pode-se ver o

¹⁶ Ibid., p. 60.

¹⁷ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 29.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 116.

¹⁹ Id. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004, p. 41, tradução nossa.

surgimento do *regime estético*. Como afirma Rancière, para contrapor Schiller à Greenberg,

O adeus dado à lógica representativa não significa a mera afirmação da materialidade sensível do quadro, recusando toda subordinação ao discurso. É um novo modo da correspondência, do ‘como’ que ligava a pintura à poesia, as figuras plásticas à ordem do discurso. As palavras não mais prescrevem, como história ou como doutrina, o que devem ser as imagens. As imagens são feitas para transformar as figuras do quadro, para construir uma superfície de conversão, essa superfície das formas-signo que é o verdadeiro meio (*medium*) da pintura – um meio (*medium*) que não se identifica à propriedade de nenhum suporte, de nenhum material.²⁰

Assim, podemos compreender que, para Rancière, não se trata mais do pensamento da autonomia de um modo de fazer da arte, mas sim da autonomia da *experiência sensível* que esse espaço do *sensorium* comum cria.

Se fizemos aqui uma breve leitura do pensamento de Schiller – contrapondo-o ao de Greenberg – na qual apresentamos alguns de seus conceitos, argumentações e consequências, Rancière²¹ se volta para um outro aspecto do texto, qual seja, a *descrição* feita por Schiller da estátua grega conhecida como Juno Ludovisi – com o intuito de dar a ver como ela expressa a ideia de humanidade schilleriana, com todas as contrariedades e implicações que abarca:

Não é graça nem dignidade o que nos sugere a soberba face de uma Juno Luovisi; nenhum dos dois por ser os dois ao mesmo tempo. Conquanto a divindade feminina exija nossa adoração, a mulher divina inflama nosso amor; mas enquanto nos rendemos à candura celestial, sua autossuficiência celestial nos faz recuar. Toda a figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, como se estivesse para além do espaço; ali não há força que lute contra forças, nem ponto fraco em que pudesse irromper a temporalidade. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramos-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome.²²

²⁰ Id. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 98.

²¹ Id. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004.

²² SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 7. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 77.

A *livre aparência* da estátua nos coloca em um estado de suspensão. Como afirma Schiller,²³ há um estado intermediário entre matéria e forma, entre passividade e ação, ao qual a beleza nos transporta. Para Rancière,

O que a 'livre aparência' da estátua grega manifesta é a característica essencial da divindade, sua 'ociosidade' ou 'indiferença'. O próprio da divindade é de não desejar nada, de estar livre da preocupação de propor fins e de ter que realizá-los. E a estátua herda sua especificidade artística de sua participação nessa ociosidade, nessa ausência de vontade. Em face da deusa ociosa, o espectador é ele mesmo colocado em um estado que Schiller define como aquele do 'livre jogo'.²⁴

A estátua, ou, antes, a descrição que Schiller faz dela, aparece para Rancière como expressão do paradigma estético: o surgimento de um *sensorium* comum no qual a arte passa a ser identificada como tal, em sua autonomia, no momento mesmo em que perde as prerrogativas que a afirmavam como um fazer específico apartado das coisas comuns da vida. Trata-se de compreender o *regime estético* como configuração de nossos modos de perceber e pensar a arte a partir da ruptura entre a *poiesis*, compreendida como um modo de fazer, e a *aisthesis*, pensada como um modo de visibilidade. Segundo Rancière,²⁵ no *regime estético* é desfeito o nó que ligava uma natureza produtora a uma natureza sensível e que, juntos, definiam uma ideia de *natureza humana* pautada em uma ordenação do sensível na qual a forma prevalece sobre a matéria, a razão sobre o sensível, a atividade sobre a passividade. É exatamente a ruptura dessa ordenação sensível que a descrição da Juno Ludovisi feita por Schiller dá a ver. Tudo se passa como se, entre o corpo da estátua e a palavra de Schiller, todo o *sensorium* comum da arte tivesse se reconfigurado.

PALAVRA E IMAGEM: UMA RELAÇÃO POLÊMICA ENTRE O NARRATIVO E O PICTURAL

Para Rancière,²⁶ o debate em torno da dupla *ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia) / *ut poesis pictura* (como a poesia, é a pintura) dá a ver essa mesma reconfiguração do sensível e mudança de regime de visibilidade das artes expressa na cena da Juno Ludovisi. Apesar do debate girar em torno de uma certa hierarquia entre as diferentes artes a partir de uma ideia, ora de que a arte da palavra teria uma maior capacidade expressiva, ora de que as artes ditas visuais é que teriam essa preponderância, Rancière²⁷ afirma tratar-se de algo além da mera subordinação de uma arte a outra. Segundo o autor, as duas posições envolvidas no debate expressam e configuram modos de relacionar o fazer, o ver e o pensar da arte que determinam aquilo mesmo que é identificado como arte. Trata-se de compreender

²³ Ibid.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004, p. 41-42, tradução nossa.

²⁵ Ibid.

²⁶ Id. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

²⁷ Ibid.

que a pintura e a poesia se relacionam, em cada regime, de um modo diverso. O que não significa dizer que elas são compreendidas como coisas separadas, mas, antes, que no interior da pintura, tanto quanto no interior da poesia, a palavra e a imagem se relacionam sob uma determinada hierarquia, ou sob uma determinada planaridade, a depender do regime de identificação na qual estão inseridas.²⁸

A partir do princípio da *mimesis*, tanto na pintura quanto na poesia, a relação entre a imagem e a palavra configura um regime de escrita pautado em uma hierarquia na qual o pictural está sempre subordinado ao narrativo. Assim, Rancière afirma que na poesia e na literatura concebidas pelos tratados clássicos da poética, os elementos descritivos que dão visibilidade a uma determinada paisagem da narrativa aparecem como adendo do encadeamento causal. E é justamente essa hierarquia que o regime estético irá romper, afirmando uma planaridade entre o pictural e a palavra, ou seja, afirmando que um não está a serviço do outro.

Trata-se, portanto, da configuração de um novo regime de escrita, ou da passagem de um regime a outro (do representativo ao estético) que deve ser entendida a partir do abandono da *mimesis* como princípio de visibilidade das artes e, ao mesmo tempo, a partir do surgimento daquilo que Rancière denomina de experiência sensível autônoma.²⁹ Isso implica em pensar no abandono das categorias que

²⁸ O tema das relações hierárquicas entre a arte da palavra e a das imagens refere-se a expressão “*ut pictura poesis*” tal qual aparece no tratado poético de Horácio. A partir dessa expressão, as relações entre a imagem e a palavra foram retomadas inúmeras vezes, em especial ao longo do século XIX, nos tratados clássicos da poesia. Mas, como afirma Oliveira, séculos antes, essa questão já estava apresentada nas discussões empreendidas por Platão em torno da *mimesis* (OLIVEIRA, Ana Lúcia M. O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do *ut pictura poesis*. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.2, p.63-70, jan. 2007). Como afirma a autora, o tema das relações entre a imagem e a palavra, aparece em Platão, sempre com o intuito de “reafirmar o primado da verdade, submetendo a pintura às condições filosóficas que regulam o estatuto da aparência, isto é, de imagens cuja referência é necessariamente constituída pelo que se considera como real” (Ibid., p. 65). Desse modo, compreendemos como Rancière aponta que aquilo que está em jogo na retomada desse debate é algo muito além de uma mera afirmação hierárquica entre as diferentes artes. Antes, trata-se de uma tentativa sempre repetida de submeter a arte à ideia de verdade.

²⁹ Rancière concebe três regimes de identificação das artes, o ético, o representativo e o estético, dos quais já tratamos em outro lugar (BLANCO, D. C. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. In: **Prometheus**, São Cristóvão (SE), n.30, 227-243, maio de 2019b). Se optamos aqui por referir-nos não aos nomes dos três regimes, mas sim ao princípio da *mimesis*, é porque este está colocado em jogo tanto no regime ético quanto no representativo. No primeiro, como princípio a partir do qual se relaciona a arte a uma comunidade ética e a partir da qual, Platão afirma ser necessário expulsar os poetas da República. No segundo, a partir do pensamento desse princípio como aquilo que divide e identifica um modo de fazer específico que não se confunde com outros modos de fazer da comunidade – tal qual teorizado por Aristóteles e nos tratados clássicos da poética e da retórica. Desse modo, nossa opção pelo emprego do termo *princípio mimético* para referirmo-nos às características de ambos os regimes que precedem o estético marca a radicalidade do modo de pensamento estético em relação ao ético e ao representativo, auxiliando na economia do texto, interessado em marcar o regime de escrita que surge com o rompimento em relação à *mimesis*.

pautavam a mimesis: as ideias de que a forma definia a matéria, de que a razão era superior ao sensível, de que a ação era mais importante do que a *descrição*, de que os personagens eram mais relevantes do que as coisas. E aqui chegamos ao ponto que nos interessa: é na descrição do corpo da estátua que se pode ver a configuração particular de um novo regime, exatamente porque aquilo que, segundo a mimesis – de Aristóteles aos tratados poéticos do classicismo –, era uma operação de segundo escalão ressurgiu no *regime estético* como expressão de um modo de pensamento da arte. A descrição da Juno Ludovisi nada mais é, afinal, que um elemento pictural no interior de um texto filosófico cuja maior relevância, pressupõe-se, estaria no encadeamento argumentativo e narrativo. O que Rancière faz, ao partir da descrição da Juno Ludovisi para pensar a configuração de um novo regime de visibilidade das artes, é afirmar a ruptura da hierarquia entre razão e sensível, entre forma e matéria, é afirmar a ruptura com o princípio mimético. No regime estético, o sensível é também um modo de pensamento, e a antiga divisão entre os aspectos formais e contedústicos da arte deixam de fazer sentido. Do mesmo modo, no regime de escrita da ficção, que aqui nos empenhamos em construir, a construção de uma cena a partir das palavras e das imagens é já a construção de uma realidade, de uma *partilha do sensível*.

As relações entre a pintura e a poesia, ou entre imagem e palavra (tais quais debatidas em torno da expressão *ut pictura poesis*, definem-se, a partir de então, em um movimento constante e contingencial no qual a escrita passa a ser também escrita da materialidade sensível, não estando mais limitada a ordenar uma linearidade causal de acontecimentos responsável por dar forma à matéria inerte. Assim, essa escrita da materialidade do sensível aparece, para Rancière,³⁰ na descrição feita por Schiller da estátua Juno Ludovisi, pois o corpo da estátua não interessa mais apenas na medida em que carrega ou expressa uma ação, em que dá forma a uma cadeia causal. Ao contrário, o corpo da estátua expressa uma espécie de mudez, o rosto da Juno não nos diz o que pensa ou que ações estaria prestes a fazer ou já teria feito. A ociosidade da estátua, para a qual Rancière chama a atenção, nada mais é que sua existência completamente desprovida de quaisquer funções ou intencionalidades. É por isso que, segundo nossa hipótese, a palavra que pode falar sobre ela, que a descreve, é também aquela que Rancière³¹ denomina, em outra discussão, de *palavra muda*, palavra que nada tem a explicar, justificar ou argumentar. A descrição feita por Schiller não opera como parte essencial do texto, sem a qual a linha argumentativa estaria perdida ou incompleta. Não se pode afirmar que, na linha narrativa do texto, após a descrição da Juno, se compreende um novo argumento ou conceito, tampouco que ela seja um mero exemplo que represente aquilo sobre o qual o autor discorria anteriormente. Sua descrição surge como uma fenda no texto, a partir da qual nada de novo foi incluído na ordem causal, no entanto, a partir da qual, nada mais permanece como está. A *palavra muda* que descreve a Juno introduz uma suspensão no encadeamento causal do texto, configurando uma planaridade entre o pictural e o textual, configurando uma *cena* cujas operações e modos de visibilidade redesenham as bordas que separam a ficção

³⁰ RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004, p. 41-42, tradução nossa.

³¹ Id. **La parole muette**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

do real, a literatura da filosofia. Pensada por Rancière como oposição ao pensamento aristotélico da mimesis – da ficção como encadeamento causal de ações –, “a cena é o que expõe as diferentes maneiras pelas quais a mesma coisa pode ser percebida: é sempre para mim o momento em que as coisas podem mudar”.³² A *cena*, continua Rancière, não divide ficção de realidade, antes, é “uma cena de construção de uma realidade”.³³

É a partir desse entrelaçamento entre ficção e realidade do regime estético que Rancière³⁴ concebe a *palavra muda* como aquela que surge com a literatura romanesca em oposição ao modo da escrita mimético, cuja palavra poderia ser denominada de *palavra viva*. Esse par de termos marca o espaço ocupado pelo pai da escrita, pelo autor, sujeito ou identidade social que dá corpo ao texto; marca a oposição entre um regime de oralidade da palavra e um regime de escrita. A palavra viva estaria, assim, associada à *mimesis*, marcando a linearidade entre o enunciador, o texto escrito, e o leitor ou espectador. É aquela de um “enunciado acompanhado”, aquela que pressupõe um enunciador especializado e um receptor autorizado, impossibilitando qualquer desvio. A *palavra muda*, por sua vez, é aquela que Rancière afirma ser

ao mesmo tempo muda e falante demais. Ela é muda. Entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela organiza, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para as receber e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato da palavra que confere a um *logos* sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir. [...] É por isso também que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode então apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais a ‘dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível.³⁵

Do mesmo modo, o corpo da estátua não está imbuído da intencionalidade do artista, tampouco tem como função a transmissão de uma mensagem justa e clara. O pensamento da arte que surge com o regime estético não tem nada a ver com aquela clareza e distinção cartesiana, antes, se aproxima mais daquela ideia apresentada no texto tido como fundador da estética, de Alexander Gottlieb Baumgarten:³⁶ um pensamento ao mesmo tempo claro e confuso. Que a confusão adentre o pensamento, que passe a lhe qualificar, dá a ver que o pensamento passa a comportar também a ideia de um não-pensamento, de um sensível. E não se trata

³² RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adney. **La méthode de la scène**. Paris: Editions Lignes, 2018, p. 31, tradução nossa.

³³ Ibid., p. 29, tradução nossa.

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. **La parole muette**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

³⁵ Id. **Políticas da Escrita**. 2ª edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b, p. 8-9.

³⁶ BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

aqui, como deixa claro Rancière, de uma oposição entre razão e sensível, mas, antes, entre duas formas de pensamento: aquela da mimesis, que pressupõe uma ordenação causal e linear entre cada elemento em prol de um todo, e essa outra, do regime estético que pressupõe uma quebra de hierarquias entre razão e sensível, que afirma, ainda, a possibilidade de uma experiência sensível autônoma – o que significa dizer que os elementos sensíveis de uma estátua ou de um texto não aparecem mais subordinados a uma razão geral de significação e exposição da verdade, mas, antes, esses elementos significam por si mesmos. Há, no sensível, uma forma de pensamento e há, no pensamento, uma forma de não-pensamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DESCRIÇÃO E A SUSPENSÃO DO CORPO DA LETRA

A partir dessa compreensão do regime estético, podemos propor uma perspectiva a partir da qual pensar o estranhamento no texto de Rancière.³⁷ Que o autor se volte, não para os argumentos e conceitos construídos no texto de Schiller, mas, sim, para a descrição da Juno Ludovisi, significa que a configuração do regime estético das artes não se dá em uma teoria, ao contrário, esta teoriza uma série de mudanças e configurações que já estariam latentes nas artes, mas principalmente, em nossos modos de perceber o mundo, no *sensorium* comum que Rancière denomina de *partilha do sensível*. Que se possa, assim, perceber uma mudança no regime de identificação a partir de uma descrição, em detrimento de uma linha argumentativa, só é possível pois a *partilha do sensível* que faz com que certas coisas sejam percebidas como pensamento foi reconfigurada. A descrição no regime de escrita pautado na *mimesis*, como podemos ver a partir do que argumenta Philippe Hamon,³⁸ era considerada, nos tratados clássicos da poesia, como mero adendo, como passagem entre uma ação e outra, esta sim de maior importância. Tratava-se, na idade clássica, ainda segundo Hamon, de controlar os excessos de detalhes desnecessários que a descrição apresentava como risco. Ela só deveria aparecer na narrativa com uma finalidade muito clara: qual seja, aquela de dar a ver um personagem e suas características, apenas na medida em que estas fossem necessárias para explicar a ação anterior ou aquela que se seguiria. Palavra viva, cuja centralidade da figura do homem, seja na posição de autor, seja na posição de personagem, determinava o percurso da palavra, entre um enunciador especializado e um receptor preparado.

Não é isso que vemos acontecer na literatura romanesca que surge no regime estético. As longas descrições de autores como Gustave Flaubert, dentre outros, que aparecem a partir do século XIX, não apenas ganham uma liberdade quantitativa quanto qualitativa. Afinal, além de aparecerem ao longo de páginas e mais páginas, também passam a estare isentas de qualquer função ou intencionalidade. Não se trata mais de descrever um personagem para justificar e explicar suas ações. Mas, antes, de descrever por descrever, operando uma escrita sem função. Há, assim, duas coisas que desaparecem na passagem de um regime a

³⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004, p. 41-42, tradução nossa.

³⁸ HAMON, Philippe. **Du descriptif**. Paris: Hachette Livre, 1993.

outro que aqui nos interessam em especial para pensar a relevância dada por Rancière à descrição da Juno feita por Schiller: a importância da ideia de autor – compreendido como aquele que leva a *palavra viva* a um receptor sem que ela sofra desvios – e a importância da figura do homem – como aquele que é o fundamento e a essência de toda narrativa, na medida em que narrar é narrar um encadeamento de ações. Podemos, assim, apresentar a hipótese de que a passagem do regime de escrita da *palavra viva* (ou regime da mimesis) ao regime da *palavra muda* (ou regime da ficção) em Rancière pressupõe uma certa ideia de morte ou desaparecimento do sujeito – aproximando-o, assim, de uma certa filosofia francesa contemporânea de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, dentre outros. Afinal, como afirma Foucault, no texto *O que é um autor?*,

na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever: não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.³⁹

Do mesmo modo, para Barthes, a partir de trabalhos como aquele empreendido em *O império dos signos*, trata-se de pensar em um trabalho com a linguagem e com a escrita que recuse a ideia de um sujeito pensado como “núcleo pleno que pretende dirigir nossas frases, do exterior e do alto”.⁴⁰ Trata-se de compreender a escrita a partir do *vazio de fala* – espaço que teria se configurado a partir da morte das verdades e certezas metafísicas que fundamentavam ou eram fundamentadas pelo cogito cartesiano, pela ideia de um sujeito anterior a todo e qualquer pensamento.

Como afirma Olgária Matos,

todos esses filósofos [Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Barthes, dentre outros] questionam o sujeito cartesiano-kantiano humanista, o sujeito autônomo, livre, autoconsciente, tradicionalmente tomado como fonte de todo conhecimento e da ação moral e política.⁴¹

Ou seja, como ponto comum entre todos esses autores dentre os quais pretendemos inserir Rancière está o empenho por questionar a metafísica e a ideia de que o homem ou o sujeito preexistem à fala e à escrita. O texto e a escrita (ou *escritura*) serão agora pensados como o trabalho infinito de um pensamento que não tem mais origem nem destino. Com a morte do sujeito, resta ao pensamento buscar as fissuras nos limites de uma língua que pressupõe um sujeito e um predicado.

³⁹ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: _____. Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos, v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 269.

⁴⁰ BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016, p. 12.

⁴¹ MATOS, Olgária. **A filosofia francesa no Brasil: a pragmática da leitura humanista**. In: Do positivismo à desconstrução. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 208.

Resta procurar aquilo que Barthes⁴² denominou de *vazio de fala*, Derrida⁴³ de *silêncio da escrita*, Foucault⁴⁴ de uma voz sem nome que precederia a fala, ou, em outra ocasião, de uma afasia, referindo-se a uma linguagem arruinada por “ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome”,⁴⁵ Rancière⁴⁶ de *palavra muda* e ou de *letra desincorporada*.

É isso que havíamos pretendido pensar aqui a partir do modo como Rancière busca as descrições literárias no interior de textos filosóficos, com o intuito de marcar seu caráter suspensivo em relação ao princípio mimético. Rancière aponta a força da literatura romanesca como aquela das cenas “nas quais o relato é sobrecarregado por elementos descritivos impossíveis de serem reduzidos à funções narrativas”.⁴⁷ Uma descrição que poderia ser pensada a partir daquela ociosidade ou indiferença da estátua Juno Ludovisi que, como afirma Rancière, seria sua característica essencialmente divina mas, também, aquilo que lhe conferiria uma sensibilidade totalmente diversa em relação ao comum da vida.

Nesse sentido, quando Rancière⁴⁸ afirma que a literatura romanesca, ao operar uma *revolução estética* no regime de identificação das artes, altera o sentido da ideia de humanidade, está em jogo o pensamento das mudanças operadas na subjetividade. No regime de escrita da mimesis ou *palavra viva*, a centralidade do homem aparece tanto na figura do autor – e na compreensão deste como um sujeito detentor do pensamento – quanto na figura dos personagens – pensados como ponto central para o qual toda a narrativa deve voltar-se. Narrar, nesse regime, é narrar as ações de um sujeito. A humanidade que surge com o rompimento da mimesis e da relação entre a *asthesis* e a *poiesis* é, como afirma Rancière⁴⁹, uma humanidade perdida, ou uma humanidade por vir. E se a escrita da mimesis, escrita da *palavra viva*, pressupunha uma concordância entre os modos de fazer e os modos de visibilidade, a escrita que surge com a mudança de regime é a da *palavra muda/ falante demais*, na qual a descrição surge como operação privilegiada da suspensão de sentido, da suspensão do encadeamento causal, a partir da confusão entre o pictural e o textual, possibilitando uma experiência sensível autônoma. A escrita que se configura nesse regime é, segundo Rancière, aquela da *letra desincorporada*. A entrada do sensível e da materialidade do corpo na experiência e no pensamento implica o desaparecimento

⁴² BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

⁴³ DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

⁴⁵ Id. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. XIV.

⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. **La parole muette**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010; Id. **Políticas da Escrita**. 2ª edição. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b.

⁴⁷ Id. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017a, p. 15.

⁴⁸ Id. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.

⁴⁹ Ibid.

do *corpo da letra*, aquele que identificava a escrita a um sujeito determinado e cujo discurso tomava forma em um espaço-tempo delimitado por um encadeamento de ações. Não se trata mais, como diz Rancière, da “palavra-ato do orador”, mas sim da escritura.⁵⁰

Esse modo da escrita que denominamos aqui *descritivo* não pode ser apontado como uma novidade atribuída ao pensamento de Rancière, como se este tivesse sido o primeiro dos autores da filosofia a ver nele uma certa importância. Trata-se, antes, de pensar como essa descrição a qual se refere o autor apresenta um modo específico de pensamento no qual já se sabe de partida que o trabalho de escrever e de pensar é não apenas infinito mas, também, sem nenhum fundamento ou destino certo, pois, não pressupõe nenhuma verdade imutável, nenhum centro ou ponto fixo a partir do qual se parta em busca de um conhecimento absoluto. A descrição para a qual o autor se volta aparece, em nossa hipótese, como um modo de pensamento no qual a ligação entre a *aisthesis* e a *poiesis* só existe enquanto contingência, ainda, no qual a ideia de humanidade e, portanto, de homem, só pode ser pensada como uma instância precária ou um por vir. Um regime de escrita cuja palavra é a do silêncio e do vazio e cujo sujeito ou autor só existe enquanto desaparecimento. A *palavra muda* da descrição surge, assim, como uma escrita possível para o vazio do espaço do sujeito, para o vazio, ainda, das verdades metafísicas. Um trabalho infinito, sem começo, fim, ou ainda, sem fins.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BLANCO, Daniela Cunha. **Rancière, bordas da escrita**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019a. doi:10.11606/D.8.2019.tde-04062019-112825. Acesso em: 2019-12-11.
- _____. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. In: **Prometheus**, São Cristóvão (SE), n.30, 227-243, maio de 2019b.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e escritos, v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. **La parole muette**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p. 34, tradução nossa.

- _____. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos.** Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- HAMON, Philippe. **Du descriptif.** Paris: Hachette Livre, 1993.
- MATOS, Olgária. **A filosofia francesa no Brasil: a pragmática da leitura humanista.** In: Do positivismo à desconstrução. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: EDUSP, 2004.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do *ut pictura poesis*. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.2, p.63-70, jan. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. **A revolução estética e seus resultados.** São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.
- _____. **La parole muette.** Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
- _____; JDEY, Adney. **La méthode de la scène.** Paris: Editions Lignes, 2018.
- _____. **Malaise dans l'esthétique.** Paris: Éditions Galilée, 2004.
- _____. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna.** Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017a.
- _____. **Políticas da Escrita.** 2ª edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas.** Trad. Roberto Shwarz e Márcio Suzuki. 7. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2013.

Artigo recebido em: 12/11/2019 e aceito em: 11/12/2019