LENDO RANCIÈRE NA AMÉRICA LATINA: O REGIME ESTÉTICO ENTRE DEMOCRACIA E NEOLIBERALISMO

Lucas Bandeira de Melo Carvalho (UFRJ)[1]

Resumo: A literatura brasileira é um lugar privilegiado para colocar à prova a discussão sobre política e literatura e o papel crucial de Rancière nesse debate. Neste trabalho, sugiro caminhos para discutir como a produção de uma literatura política contemporânea – como a de Ferréz –, que tenta reconfigurar o discurso sobre classe e história e combater as interdições do campo literário (que definem quem pode escrever, como a literatura pode circular e quem pode ler), pode ser lida à luz de conceitos como "partilha do sensível" e "regime estético".
Palavras-chave: Literatura contemporânea; Literatura e política; Jacques Rancière

O debate sobre o realismo em literatura, assim como sobre democracia e a potência política da arte, deve hoje muito a Jacques Rancière, que, principalmente desde 1989, com *A noite dos proletários*, vem fazendo uma importante revisão de uma série de conceitos estéticos. Mas foi principalmente a partir de 2005, quando saiu no Brasil *A partilha do sensível*, que alguns de seus termos se tornaram correntes ou quase obrigatórios na discussão estética no país. E realmente algumas de suas ideias – como partilha do sensível, dissenso, democracia como potência de dissenso (e não como forma de governo) e formas diversas de eficácia política da arte – nos ajudam muito a sair das aporias tanto das teorias formalistas quanto das teorias sociológicas, ou ao menos nos ajudam a nos mover dentro delas. No entanto, há ao menos dois problemas que podemos identificar na obra de Rancière: primeiro, o que alguns críticos importantes, como Walter Benn Michaels e Hal Foster, veem como uma censura da agência dos sujeitos políticos, principalmente quando organizados; segundo, a inadequação de conceitos construídos para estudar obras do modernismo francês à compreensão da produção contemporânea de países periféricos.

Eficácia estética

A teoria da eficácia estética de Rancière começa a ser elaborada como reação ao marxismo de Louis Althusser. Rancière participou com ele e com Étienne Balibar de *Ler o Capital* (1965), mas rompeu com o mestre depois de maio de 68. Para Rancière, a crítica de Althusser a maio de 68 mostrava a dificuldade do marxismo francês da época de ligar teoria e prática. Lembremos, de maneira simplificada, que Althusser pensava as estruturas inconscientes que regem a sociedade; por isso, expande o estudo dos

[1] Doutorando em Literatura Comparada (UFRJ). Contato: lucband@gmail.com.

aparelhos repressivos do Estado para os aparelhos ideológicos do Estado, que estruturam nossas visões de classe, nossa ideologia. É contra essa ideia que Rancière vai se bater em toda a sua obra: para ele, a verdadeira emancipação não depende da sublevação de uma classe contra os aparelhos do Estado, mas de uma subversão da própria ideia de classe. E essa subversão tem dois nomes, indissociáveis um do outro: política e estética. Dessa maneira, ele pretende resolver uma aporia – que hoje soa datada – da teoria marxista: como uma prática artística, política ou cotidiana pode ser transformadora se está sempre sujeita à estrutura de classe? Ele parece responder: mostrando como essa estrutura é baseada em hierarquias ilusórias de capacidades.

Como comentou Rancière em uma entrevista: "Passei a interpretar a teoria de Althusser como aquela na qual a ação política dependerá sempre da ciência transmitida por pessoas com a autoridade para fazê-lo" (RANCIÈRE, 2014). Ele então vai desenvolver a ideia de que os grandes reformadores sociais (como Marx e Rousseau), mesmo que bem-intencionados, apenas reforçavam as hierarquias que pretendiam abolir, uma vez que mantinham duas posições: o mestre e o discípulo, o guia e o guiado.

Para rebater a tradição marxista, Rancière precisa realizar o duplo movimento de combater, primeiro, a ideia de que as principais hierarquias têm base econômica e, segundo, a ideia de que as transformações políticas precisam de uma ciência – ou uma consciência de classe. O primeiro passo é investigar as transformações da partilha do sensível – isto é, do que pode ser dito e visto, por quem, para quem e como – que precederiam as transformações políticas e como a arte e a teoria crítica muitas vezes operariam no mesmo regime de eficácia que impedia o povo de ter direito a sua parcela do sensível.

Vamos rapidamente resumir a teoria dos regimes e das formas de eficácia. Para Rancière, houve três regimes do sensível na história ocidental. "No que se diz respeito ao que chamamos *arte*", escreve ele em *A partilha do sensível*,

> pode-se com efeito distinguir, na tradição ocidental, três grandes regimes de identificação. Em primeiro lugar, há o que proponho chamar um regime ético das imagens […] Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. (RANCIÈRE, 2009, 28)

Isto é, no primeiro regime (platônico), o que torna a imagem legítima ou ilegítima é seu valor pedagógico ou sua origem nobre – muitas vezes valores e origens religiosos. A arte deve se adequar o *etos* da sociedade e, portanto, não se individualiza.

No segundo regime poético/representativo, as artes se individualizam, mas de maneira hierarquizada:

> o princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam certas coisas específicas, a saber, imitações. (id., 30)

Ou seja, nesse regime (aristotélico), as artes não estão sujeitas a um princípio único organizador da sociedade, mas todas elas dependem de uma classificação do que pode ser representado, com que materiais, por quem e para quem.

A esses dois regimes da arte, por fim, contrapõe-se um terceiro – o regime estético. Ele é definido da seguinte forma:

> O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes […] o regime estético das artes é *o verdadeiro nome* daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (id., 33-4, grifo meu)

Não creio necessário me estender no que seria o regime estético, mas o importante é notar que essa ruptura democrática (antiplatônica, antiaristotélica) significa uma autonomização da arte que independe da criação de campos específicos autônomos. Não é uma autonomia ligada à criação de grupos capazes de legitimar suas produções por meio de critérios próprios, como na sociologia de Pierre Bourdieu, mas ligada a uma alteração de paradigmas sensíveis, isto é, da forma como vemos, produzimos e fazemos circular produções sensíveis.

Isso não significa, claro, que os regimes anteriores morreram. Eles continuam naquilo que Rancière chama de *polícia* da estética. A estética policial seria aquela que

tentaria recompor as hierarquias de gêneros, temas e sujeitos; a *política* da estética, por outro lado, seria formada pelos movimentos de dissenso, democráticos, que rompem as hierarquias. Tanto a política quanto a polícia estão ligadas a formas diferentes de *eficácia*, que correspondem aos diferentes regimes da arte – na verdade, é como se as formas de eficácia fossem resíduos dos regimes defuntos que não são extirpados da sensibilidade contemporânea.

O primeiro modelo de eficácia, explica em "Paradoxos da arte política", seria o da tradição mimética – o modelo próprio ao regime representativo das artes –, em que se crê que a intenção e o resultado da arte política mantêm uma relação de causa e efeito, "a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível" (RANCIÈRE, 2012, 52); em que há uma "continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe" (id., 53). Há, portanto, uma relação direta, imediata, invariável, entre a intenção do artista e o efeito, porque, entre outros motivos, tudo é previamente classificado: que temas serão tratados por que tipo de artistas, distribuídos por quais meios, para quais públicos, com qual linguagem.

Na Europa do século XVIII, esse modelo foi contestado de duas maneiras. Uma delas era o ataque frontal, que Rancière encontra em Rousseau: "a ruptura da linha reta suposta pelo modelo representativo entre a performance dos corpos teatrais, seu sentido e seu efeito" (id., 54), substituída por uma arte sem representação, "que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva" (id., 55). Essa arte que pretende abolir a si mesma inauguraria uma nova eficácia, mas ainda pedagógica: a da imediação ética. Ou seja, deseja-se denunciar a ilusão da causalidade direta das intenções do artista, que operava no modelo mimético-representativo, mas ela é substituída por outra pedagogia, que ainda pressupõe que o espectador pode ser guiado pelo autor.

A segunda forma de ruptura, que inaugura uma terceira forma de eficácia, é a eficácia estética, própria do regime estético da arte. Esse novo modelo deve sua eficácia à própria separação, à "descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta" (id., 56). A grande revolução do sensível, para Rancière, é essa suspensão de qualquer relação lógica, determinável e determinista, entre a intenção do artista e o efeito no espectador ou na comunidade. Ou seja, a eficácia estética é a

eficácia da liberdade que existe em uma experiência do sensível que não é mais marcada por certas hierarquias, como quem determina o sentido e a linguagem da obra e quem determina quem pode falar sobre o que e quem pode receber qual arte.

É a eficácia do dissenso – a liberdade do sentido da obra –, da política, da arte que "não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e leitores de romances" (id., 58). Ela realiza o trabalho de romper as ideias de classe e outras hierarquias, como a hierarquia de inteligências. Podendo produzir o que bem entendem e receber o que bem entendem e como, elas reconfiguram as hierarquias sociais, revolução que precederia as revoluções sociais.

Limites

Essa definição tem duas características importantes: ela trabalha no nível paradigmático e, trabalhando nesse nível, é útil para pensar o que significa política da arte; no entanto, ela ignora os aparelhos que operam na sociedade e, mais do que isso, como operam em cada sociedade específica. Que sentido faz falar fora da França em "público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e leitores de romances"?

Duas críticas recentes apontam os limites do modelo de Rancière. Comentando *Aisthesis*, em que Rancière aplica a ideia de regime estético a casos específicos, "cenas", o crítico de arte Hal Foster aponta três problemas. Primeiro, apesar da sistematicidade de seu pensamento, Rancière não seria tão original: o que ele descreve já estaria mais destrinchado na história da arte ou teorizado na descrição da "episteme clássica" por Michel Foucault e Louis Marin.

A segunda crítica de Foster é à utilidade operacional da ideia de regime. Rancière mantém de Althusser o projeto de "evitar o grande arco da história" e, por isso, sua fascinação com as ordens epistêmicas (que ele chama de racionalidades ou regimes). Para Foster, assim como acontece com o conceito de discurso em Foucault, é difícil entender como essas categorias são determinadas. Como o discurso, o regime "torna-se não apenas sua própria causa como também agente por conta própria" (ibid.), o que, devemos acrescentar, é resultado de recusar a agência de movimentos coletivos e pulverizá-la em todos os indivíduos.[2] Como o discurso, o regime não tem fora e inclui

[2] Embora a ênfase do trabalho de Rancière seja nessa agência pulverizada, ela não exclui totalmente a agência coletiva. Como escreveu em um ensaio sobre populismo: "O povo não existe. O que existe são diferentes – muitas vezes antagônicos – figuras do povo, figuras construídas que privilegiam certas formas de reunião, certos traços distintivos, certas capacidades ou incapacidades: um povo étnico,

suas próprias causas e contestações (a resistência, o dissenso). Por isso, segundo Foster, essas categorias não captam bem a mudança histórica. Sua inespecificidade – é ontologicamente impossível identificar de onde vem ou como ocorre a mudança – faz com que o conceito "explique ao mesmo tempo muito e pouco" e os "*insights* são frequentemente tão gerais que parecem ao mesmo tempo grandiosos e óbvios" (ibid.)

O resultado – a terceira e mais pesada crítica de Foster – é que a política da arte de Rancière beira "o pensamento mágico", ainda mais quando se considera que hoje a arte não tem a agência que o filósofo francês lhe atribui. A consequência dessa valorização de uma "redistribuição do sensível por meio da arte contemporânea" – uma miragem, ainda mais quando comparada com o poder do capitalismo de "transformar coisas em símbolos" – é que essa política vira um "ópio da esquerda do mundo da arte" (ibid.).

A crítica de Foster nos leva à de Walter Benn Michaels. Michaels é autor de um importante estudo sobre o naturalismo americano e sua relação com o capitalismo da virada do século XIX para o XX (*The Gold Standard and the Logic of Naturalism*, 1987) e coautor, com Steven Knapp, do polêmico "Against Theory" (1982). Nesse ensaio, os autores combatiam a teoria literária – representada por Paul de Man e Stanley Fish – por "gerar problemas teóricos separando termos na verdade inseparáveis", como "intenção e significado do texto" (KNAPP e MICHAELS, 1982, 724), e defendiam que "a significação é apenas outro nome de intenção expressa" (id., 742).

Michaels parte da interpretação de Rancière para o quadro *Meninos comendo melão e uvas*, de Batolormé Estevan Murillo (1645-46), e para as fotografias de Walker Evans em *Let us now praise famous men* (1941), de James Agee. Para Rancière, essas imagens ilustram a transformação operada pela arte: a inclusão da não arte permite que os sujeitos representados no quadro barroco ou fotografados em *Let us now praise famous men* "se apropriem das capacidades estéticas que os retiram de uma identificação social", que exerçam sua liberdade de uma maneira que "sua condição social supostamente proíbe" (RANCIÈRE *apud* MICHAELS, 2011). O problema da leitura de Rancière, observa Michaels, é que a neutralização da hierarquia estética funciona, para o teórico francês, como neutralização da hierarquia social. Não se trata de criar uma igualdade, mas de reconhecer uma igualdade que já existe. A desigualdade

definido pela comunidade de sangue ou terra; o povo-rebanho, cuidado por bons pastores; o povo democrático que coloca em movimento a competência daqueles que não têm nenhuma competência particular; o povo ignorante, que os oligarcas mantêm à distância etc." (RANCIÈRE, 2014, 120-1).

seria produto de uma ilusão social, que nos faz crer que há diferenças de inteligências (o que Rancière elabora em *O mestre ignorante*). A crítica social (entre elas a sociologia de Pierre Bourdieu ou o reformismo marxista) reforçaria em vez de questionar as hierarquias que sustentam essa ilusão. A mudança deveria começar pela compreensão de que essas hierarquias são uma ilusão social.

Mas nem toda desigualdade depende de uma ilusão social (e muitas ilusões sociais são reforçadas por desigualdades não ilusórias). Há aquelas que são produzidas "por uma economia, não por um modo de ver [*not a vision*]". Ignorar a existência da injustiça criada por fatores econômicos equivaleria a "um comprometimento com a igualdade que pode coexistir com a desigualdade econômica" (MICHAELS, op.cit.). A diferença crucial, continua Michaels, está entre ver "os meninos mendigos e os camponeses como prejudicados por nossa falsa visão hierárquica deles e vê-los como prejudicados pelas condições que nossa visão pode sancionar ou criticar, mas não produzir" (id.). E continua: "O dano distintivo de um meeiro negro ocorre em função da 'ilusão' do racismo; o que resta, o dano comum a fazendeiros negros e brancos, ocorre em função do capitalismo. Nenhuma ilusão é necessária" (id.).

Há muito de esquemático na interpretação de Michaels, que de certa forma retoma a antiga distinção de estrutura e superestrutura. É realmente possível identificar uma homologia entre neoliberalismo, que impõe a ausência de barreiras à circulação de capital – uma igualdade de acesso a "mercados eficientes", que muitas vezes significa transformar em mercadoria formas de visibilidade (comportamentos e identidades subalternos, ou a própria resistência ao neoliberalismo e às polícias da estética) – e uma estética que coloca o peso na liberdade de circulação de discursos, em que a circulação, o fim das hierarquias, é a única coisa que conta, que é efetiva, ignorando que tipo de discurso é esse. Nos dois casos não se atacam as diferenças estruturais entre capital e trabalho. "É a negação de classe que encontramos embutida na crítica das 'hierarquias de visibilidade'"; essa estética serve de propaganda da igualdade neoliberal e de "boa consciência" (id.). Mas a leitura de Michaels tem ao menos dois problemas.

Primeiro, ele acredita ser possível uma separação entre a desigualdade econômica e a desigualdade de fundo identitário. Mas a desigualdade entre gêneros, se tem base em uma ilusão social, por outro lado se incorporou no funcionamento das instituições e na psicologia das pessoas; e a questão racial não pode ser separada da questão de classe,

ainda mais em países como Brasil e Estados Unidos – uma desigualdade é usada para manter e reforçar a outra desigualdade. Em segundo lugar, ele relaciona "a simultaneidade da ascensão da desigualdade econômica e a relegação na teoria da economia a um segundo plano" (id.), ignorando que a contribuição do conceito de regimes do sensível ao complexificar as relações entre política e estética, tentando resolver a antiga antinomia entre a arte (social) como reflexo e a arte (pura) como libertação das ilusões.

Outro lugar

Podemos tentar reelaborar a crítica a partir do lugar de onde recebemos a obra de Rancière. O problema talvez esteja no momento de estabelecer os planos ou níveis de abstração. O que enfraquece a teoria de Rancière não é a identificação de um nível em que a partilha do que se pode ver, falar e fazer pode ser revolucionária, mas em recusar um nível em que esse dissenso estético não basta. E, claro, esses níveis se cruzam. Não podemos dizer que a diferença entre o relativo fracasso de Carolina Maria de Jesus (1914-1977) – que, depois do sucesso quando seu primeiro livro foi editado pelo jornalista Audálio Dantas, foi aos poucos expulsa do campo literário, principalmente quando quer afirmar sua obra como literária – e o relativo sucesso de autores contemporâneos como Ferréz se deva simplesmente a transformações do sensível. *Também* se deve a transformações do sensível, mas essa mudança, que ainda está em curso, precisou ser mediada por relações entre a esfera econômica e a esfera estética.

Outra maneira de colocar essa crítica é dizer que, embora os mendigos de Murillo possam significar uma mudança no regime de visibilidade, continuam objetos, não sujeitos do discurso artístico; assim como Agee e Evans eram os sujeitos da reportagem da Fortune que virou *Let us now praise famous men*, o que leva Agee a escrever que tem "uma forte sensação de que o 'senso do belo', como praticamente tudo o mais, é um privilégio de *classe*" (AGEE *apud* MICHAELS, op. cit.).

Não se trata, portanto, de afastar toda a contribuição de Rancière ou de retomar um esquematismo economicista na relação entre estética e política, mas de reconhecer que – por mais que ele seja útil, talvez mesmo incontornável – precisamos de instrumentos mais adequados aos nossos objetos, latino-americanos e brasileiros. Precisamos de constelações teóricas que acatem a impureza dos nossos objetos, ou mesmo a impureza de nosso tempo histórico. Somos ao mesmo tempo mais novos e

mais atrasados do que o Ocidente – ou mais novos porque mais atrasados. Ainda estamos caminhando na revolução da alfabetização, que na França começou há 200 anos e permitiu a utopia de Rancière de um público do "homem comum", do qualquer um que pode ser qualquer coisa. Nossa eficácia estética, que rompe *sim* a partilha policial do sensível, opera de dentro de um regime representativo opressor, e acredito que, sem recuperar ideias como as de campos e subcampos e recuperar embates reais e concretos, organizados, não conseguiremos entender a revolução estética que hoje é proposta e convive com um recrudescimento do autoritarismo que sempre esteve presente em nossa sociedade. O que proponho é de certa forma substituir a eficácia estética como espécie de concorrência de formas e sujeitos num livre mercado do sensível por uma aliança entre a eficácia estética e a ação política organizada – uma ação política que não pretende ditar pedagogicamente o que o *outro* pode falar, mas mostrar que o *semelhante* pode falar.

Afinal, como Foucault já afirmava em 1970, antes a pura escrita por si só era transgressiva: "para causar escândalo, bastava [como em Flaubert] restituir em uma obra a realidade cotidiana de uma família burguesa" (FOUCAULT, 2010, 247). Mas a literatura seria desde os anos 70 muitas vezes um álibi para falar de qualquer coisa, quase como uma reserva da sociedade para nomear como não reais experiências reais. A transgressão – e nós talvez estejamos mais aptos a percebê-la do que Rancière – está em quem pode fazer a literatura e como, misturando registros, gêneros e, mais importante, modos de eficácia discursiva. A eficácia estética de certa forma se perdeu onde ela não mais coexiste com a eficácia política (seja ela identitária ou territorial). Ela não independe de quem diz.

O êxito de um romance como *Capão Pecado*, de Ferréz, não está, portanto, (apenas) na eficácia política da atuação de Ferréz como agitador cultural ou em um interesse do campo hegemônico pelo "exotismo" da periferia. O romance funciona por sua feliz formalização das contradições e dos problemas de fazer literatura a partir do território, e não a partir dessa ilusão moderna de que o autor poderia falar por todos e para todos. A análise de Heloisa Buarque de Hollanda da literatura periférica é precisa. Para ela, a literatura marginal brasileira hoje é "hiperlocalizada", e o narrador está "tão comprometido com o local de sua fala que esta, de certa forma, se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva e aberta à dicção local […] como se o autor

dividisse a autoria da obra com o território da ação" (BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, 35). Disso decorre uma nova forma de fazer política via estética, por meio de atores não sociais "cuja maior demanda é a demanda pelo direito de serem atores" (ibid., 38). Heloisa identifica uma marca gramatical nos romances de Ferréz dessa autoria compartilhada: a concordância do pronome pessoal de primeira pessoa plural com o verbo no singular (nós é). Podemos acrescentar que, ao mesmo tempo que é poroso à voz comunitária – numa encenação da cisão entre sociedade (que oprime) e comunidade (a que se pertence) que caracteriza o discurso periférico brasileiro –, autor e personagem elevam-se como vozes privilegiadas e *exemplos* de resistência comunitária.

Para concluir, é importante reforçar que essa ficção rompe com a ideia moderna de que a literatura funciona no regime do *qualquer um*, que Jacques Rancière define como "regime estético": o autor é qualquer pessoa, que escreve sobre qualquer coisa, para qualquer leitor. O autor periférico não pode falar sobre qualquer coisa simplesmente porque a quebra da hierarquia do campo literário autônomo só funciona para quem teve acesso ao campo, não para quem está fora dele. Na ficção territorial, no entanto, essas interdições têm seu valor invertido, e Ferréz tem plena consciência disso:

> numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo *tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar* por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Redondo. (FERRÉZ, 2013, 190, grifo meu)

É um novo regime de visibilidade, territorial, em que o "só poderia ser feito aqui" toma lugar da utopia moderna (e modernista) do "qualquer um".

É nesse sentido que *Capão Pecado* ultrapassa a autonomia da arte e de certa forma ultrapassa o regime estético. É um meio de conscientização e ganho de autoestima de uma comunidade, que é o público primeiro e primeira instância legitimadora. Mas é antes de tudo literatura, e por isso volta-se para o campo hegemônico (o livro é editado pela multinacional Planeta), onde acaba sendo aceito, mas sem perder suas marcas de pertencimento. Trabalha para dentro, como estética híbrida, ato de fala, discurso político (contra a mídia, contra a sociedade opressora e patrimonialista, em defesa da comunidade), e para fora, como estética marginal,

documento (outra palavra conotada, cuja discussão não cabe neste trabalho), realismo, discurso da alteridade. Estamos longe da assimilação de um João Antônio e da exclusão que sofreu uma Carolina Maria de Jesus. Aí está parte da novidade (estética e política) da literatura periférica contemporânea, e que nos leva a reler e tentar reformular os termos de Rancière.

Referências bibliográficas

BUARQUE DE HOLLANDA, H. "Crônica marginal". In: RESENDE, B.; FINAZZIAGRÓ, E. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-38.

FERRÉZ [Reginaldo Ferreira da Silva]. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro, Planeta, 2013.

FOSTER, H. "What's the Problem with Critical Art?", *London Review of Books*, 10 out. 2013. Disponível em <http://www.lrb.co.uk/v35/n19/hal-foster/whats-the-problem-with-critical-art>. Acesso em 29 set. 2017.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos I*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

KNAPP, S. e MICHAELS, W. B. "Against theory", *Cultural Inquiry* 8, Universidade de Chicago, verão 1982, p.723-42.

MICHAELS, W. B. "Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph", nonsite.org, n.1, 25 jan. 2011. Disponível em: <http://nonsite.org/article/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph>. Acesso em 29 set. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34/EXO, 2009.

____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

____. "El inhallable populismo". In: BADIOU, Alain et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p.119-24.

____. *A falácia democrática.* [Editorial]. Entrevista para Gianni Carta. Carta Capital, 29 de set. 1999. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/819/a-falacia-democratica-198.html>. Acesso em 29 set. 2017.