

O custo e o preço do desleixo:
trabalho e produção
n' *A hora da estrela*

Hermenegildo José Bastos
Universidade de Brasília

*Onde caberia um galo a cocoricar naquelas pa-
ragens ressequidas de artigos por atacado de
exportação e importação?*

A hora da estrela, p.30

*A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura
e anúncios. Que quer dizer cultura?*

A hora da estrela, p.50

1

O poder de argumentação da voz narrativa põe em ação doutrinas filosóficas e morais e concepções estéticas. Contradizendo o imenso esforço despendido na argumentação, o texto diz pretender uma pura entrega ao inefável ou, enredando-se ainda mais no conflito, exhibe-se como parte do reino da banalização da indústria da cultura.

O narrador se apega, de modo agônico, à tradição da alta cultura, convoca-a como elemento de identificação, mas deve conviver com a cultura de massa de cujo mundo brota a personagem. Isso não seria tão relevante se de fato a alta cultura e a cultura de massa estivessem nitidamente separadas, e o narrador pudesse demarcar os seus espaços. Mas as fronteiras foram invadidas. O narrador também vive na órbita da cultura de massa, respira o seu ar sufocante. A cultura de massa não é apenas um assunto externo à sua narrativa, a atividade de narrar é contaminada por ela.

O inefável e a banalidade confluem? Essas contradições e paradoxos não cessam de atuar, não apenas, repito, como elementos externos aos quais a obra fizesse referência, mas como elementos do texto e de sua produção. *A hora da estrela* é uma poderosa máquina argumentativa. O significado propriamente literário disso tem sido assinalado há tempo: a obra se autoquestiona, problematiza a representação literária, debate-se contra os seus próprios limites. Onde estarão esses limites? Talvez não sejam tanto os da essência da literatura, mas os de algo menos nobre — esses que circundam a personagem, mas também o narrador, e que se manifestam na Rádio Relógio, na cartomante, na indústria cultural enfim.

Seguindo o fio da voz narrativa, ouvimos que à literatura opõe-se a poesia, ou melhor, a música. Esta seria uma escrita mais que escrita, porque sem palavras, sem significados e conceitos, é o puro reino do inefável: “Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.”¹ Mas escreve. Enquanto escreve, o narrador insiste, hipocritamente sem dúvida, em dividir com o leitor o desconforto e o tormento que lhe advêm do trabalho da escrita.

A hipocrisia é a de quem sabe aonde tudo isso vai levar, ou já levou, uma vez que a progressão narrativa é aparente. O narrador pondera: “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes” (p. 12).

O trabalho desconfortável e tormentoso da obra é vivido como improdutivo. Metonímia dele é Macabéa, pois é “incompetente para a vida” (p. 24) e tem “pequenos óvulos tão murchos” (p. 33). Quanto ao autor-narrador, ele escreve “por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens” (p. 21). Macabéa, que é datilógrafa, sofre também as dores da escrita: ela deve copiar a escrita alheia, chocando-se contra o limite da palavra, contra o indizível, o inexprimível.

Macabéa é frágil, mas sua fragilidade é como uma reserva de força, e é nisso que se diferencia de Olímpico. Olímpico, embora

¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 10. Doravante, no corpo do texto, indicaremos, entre parênteses, o número da página citada.

explorado, é um conquistador, e termina, dessa forma, por reforçar o horizonte da exploração, uma vez que luta por conquistar um lugar no meio dela. Ao contrário dele, Macabéa se retira da contenda. Contudo, ela talvez não seja tão improdutivo quanto parece, afinal ela ativa a máquina mercantilista da sedução e da conquista encarnada nos demais personagens, especialmente na cartomante, e, mais do que tudo, na própria autora.

Como criatura de ficção “inventada” pelo autor-narrador, Macabéa ativa também a máquina de sedução que é a literatura, isto é, a forma de trabalho que aí dá vida a todas as outras. Ressalve-se que a identificação, assimétrica é verdade, entre a personagem (improdutiva) e o autor-narrador (produtivo, pois produz, embora com profundo mal-estar, a obra) pode conter uma inesperada simetria.

A extensa e até mesmo prolixa retórica contamina o leitor. Se este inicia a leitura esperando encontrar um libelo contra a sociedade injusta e sobre sua vítima — Macabéa —, vai aos poucos percebendo o esvaziamento da luta social, do social como um todo. Macabéa é a pura impossibilidade, inexprimível socialmente: “Pois reduzira-se a si.” (p. 18). Mudaram-se as regras do jogo, as antigas lutas que definiam o horizonte da modernidade perderam a razão de ser?

O esvaziamento da modernidade é agravado pelo fato de que isso está ocorrendo em país obrigado a encenar de encomenda a modernidade pra inglês ver. N’ *A hora da estrela*, como em tantas outras obras brasileiras, narra-se a coexistência de dois tempos diferentes — o moderno e o pré-moderno, isto é, narra-se o esvaziamento da modernidade numa sociedade que não cumpriu integralmente o seu ciclo histórico, o esgotamento de algo antes da sua implantação real. N’ *A hora da estrela*, uma sensibilidade pré-moderna, a de Macabéa, é jogada num mundo para além do moderno, um mundo de imagens, em que tudo foi convertido em espetáculo.

Em uma narrativa tão previsível (ao menos para o narrador), a cartomante está no início, não no fim. É aqui então que a obra, paradoxalmente, e diferentemente da narrativa, impõe o seu ritmo e progressão: publicada em 1977, *A hora da estrela* muda o foco de visão estética e política trazendo à cena, como problema central, a indústria cultural e o espetáculo. Macabéa é imagem: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (p.12). Embora procure se desqualificar a cada passo, a obra se realiza como literatura, e o faz enquanto representação de um novo momento da história nacional. É o momento em que a indústria cultural vem substituir as baionetas e os tanques como arma de domínio e opressão.

Tudo ocorre em meio a uma reflexão metafísica sobre o homem e o universo, com uma boa dose de determinismo. O repertório metafísico vem em socorro do escritor, oferecendo-lhe, se não uma resposta, ao menos o quase conforto que reside em saber que, se nenhuma resposta é possível, não há chance também para qualquer pergunta. Esta sintaxe não é nova. Temos presente na lembrança a teia em que nos enredara um tal de Brás Cubas. Perguntas inúteis, jogos de cena. O mesmo determinismo. A humanitas.² Também uma imensa autopiedade.

É do escritor, então, que se trata aí, da representação da sua condição, o que transforma a autora em narrador e personagem. Escritora e nordestina são as duas personagens que contracenam no espaço da escrita. O personagem-narrador é homem, porque, do contrário, poderia “lacrimejar piegas”.

Bem observado, porém, o livro “lacrimeja piegas”. Mas isso não diz muito: dizer que o autor-narrador exibe a sua culpa não avança muito na análise da obra. É preciso dizer o porquê da exibição, qual o seu significado histórico-literário. A cultivada auto-piedade do autor-narrador é nossa velha conhecida na história literária enquanto fermento cruel de produção de obras de qualidade. A questão está em entender a sua evolução como categoria estético-literária e, por aí, procurar situar o escritor, suas contradições, a evolução das contradições, no sistema literário brasileiro.

2

Ao determinismo e rigor metafísico contrapõe-se uma certa displicência que o narrador também insiste em escancarar. No trabalho de construção da obra faltaria rigor. Já na “dedicatória do autor”, a obra é chamada de “esta coisa aí”. Em seguida, alude-se à indústria cultural, a voz narrativa comenta que o seu trabalho conta com “o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada...”. (p. 23) Mais adiante diz-nos que a “história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará” (p.36).

Em ensaio sobre Clarice, Maria Angélica Guimarães Lopes³ estuda a “estética do malfeito”. Na mesma linha de outros estudiosos de Clarice, Lopes vê em *Fundo de gaveta*, segunda parte de *A Legião estrangeira*, a “arte poética” ou o “testamento poético” de Lispector. O malfeito é visto, então, como uma condição necessária à existência da obra. A criação consiste em transformar a matéria bruta

² Lúcia Helena (*O coração grosso: migração das almas e dos sentidos*. Niterói: XVI Encontro Nacional da ANPOLL, 2000. p. 65) aproxima o egoísmo e a escamoteação presente na fala do narrador de *A hora da estrela* da hipocrisia do narrador machadiano.

³ LOPES, Maria Angélica Guimarães. A estética do malfeito: Clarice Lispector e *A legião estrangeira*. In: *A coreografia do desejo. Cem anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁴ LOPES, op. cit., p. 169.

⁵ Idem, p. 170.

no “ouro final” que é a obra⁴. O fundo de gaveta seria o local de depósito do malfeito, mas também um “local precioso, de virtualidade e pujança sacrais”⁵. Mas o erro pode não ser apenas um estágio a ser superado, pode ser irreversível e, neste caso, configuraria uma derrota. Essa condição é desejável, porque na perfeição estética não há grandeza. O erro é, portanto, essencial. O erro, o malfeito, a derrota se contrapõem, como próprios da escrita feminina, à decisão e à certeza de quem busca a perfeição estética.

Entendo, porém, que a duplicidade de sentido contida no desleixo enquanto maneira de produzir está em que é ao mesmo tempo marca e questionamento da indústria cultural — trabalho e produção. Não apenas Macabéa, que ouve o rádio e vive na sua dependência direta, é presa da indústria cultural. Outros momentos da obra falam de “grand finale” e tecnicolor. Estamos no horizonte do espetacular. Macabéa não entende o significado de palavras difíceis como “cultura” e “eletrônico”. A Rádio Relógio, porém, não é o lugar da dúvida, pois assegura a veracidade daquilo que diz: a hora é certa, também a cultura e os anúncios.

A condição de Macabéa é também a do narrador e, em última instância, de Clarice Lispector. A pergunta “Que quer dizer cultura?” é também do escritor envolvido pela forma-mercadoria. É nesse sentido que se deve entender a outra pergunta de Macabéa sobre a palavra “(...) meio esquisita: mimetismo” (p.55). A produção e o mimetismo repugnam, por imorais (p.55). A reação de Olímpico consiste em reprovar a pergunta por considerá-la imprópria para uma virgem. No Manguê (que é um lugar ruim) estão as mulheres que fazem perguntas demais.

O discurso sedutor constrói a verossimilhança de que Macabéa necessita para se sentir possuidora de (e possuída por) um destino. Cabe à cartomante esse papel. A cartomante é a feiticeira, cujo papel de sedução consiste em descortinar para a personagem todo um mundo espetacular de sucesso e realização. Mas o espetáculo a que assistiremos é o da morte da personagem. O espetáculo é ferramenta de manutenção da ordem.

O discurso reificado é o da indústria cultural, mas não é de todo estranho à literatura. A literatura deveria ir além do mimetismo reificado da indústria cultural, mas parece estar envolvido por ele. Afinal a história tem a sua própria lógica, independente do escritor. A história da história, a história dos fatos (“são palavras ditas pelo mundo”), ultrapassa o escritor. Ele não precisa ser pago pelo refrigerante para estar envolvido pela forma-mercadoria. O escritor é que deve pagar um alto preço para exercer sua atividade.⁶ A essa idéia de alto preço parece então se contrapor a de baixo custo (desleixo, displicência). É verdade

⁶ A estética kantiana define a arte estética como livre por oposição à arte mercenária.. Na obra de Arte, o espírito deve se satisfazer sem visar a qualquer objetivo e independentemente de salário. (KANT, Immanuel. *Crítica Del juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961. p. 165). Derrida observa, porém, que, em Kant, a arte liberal se opõe à arte mercenária como o espírito ao corpo, e o espírito depende, na sua liberdade, daquilo que ele subordina, da força da estrutura mecânica. (Derrida, Jacques. *Economimesis*. In: Agacinski, Sylviane, Derrida, Jacques, et alli. *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 1975. p. 64)

que a história é um coágulo e leva o autor e a personagem à morte. O perigo ronda a literatura. Se a morte é o preço, o custo é a banalidade: “Glória, querendo compensar o roubo do namorado da outra, convidou-a para tomar lanche de tarde, domingo, na sua casa. Soprar depois de morder? (Ah que história banal, mal agüento escrevê-la.)” (p.66)

O autor-narrador é impelido a produzir e reflete sobre esse imperativo. Ele está absolutamente cansado de literatura. Quer a mudez. O trabalho literário é o de datilografar (copiar) o que já está dado. A escrita choca-se com a sua própria impossibilidade.

A displicência resulta da desilusão que o escritor sofreu com os altos códigos que elaborara. Ele aprendeu que os códigos de estilo e gênero, que lhe possibilitavam a realização do modelo literário, já foram “superados” pela realidade, isto é, já não dão conta da complexidade real. Os códigos terminaram reificados, captados pela indústria cultural. A alta cultura invadida pelo espetáculo. O escritor olha com desconfiança para a literatura institucionalizada. Quanto mais ele labora para aprimorar os instrumentos de percepção única e estranhada da realidade, mais é surpreendido pela plasticidade do mundo, pela capacidade infinita de assimilação e neutralização da indústria cultural.

O escritor escreve por “motivo grave de ‘força maior’” (p. 18). Sua força está na solidão, ele é “o escuro da noite” (p. 18). Ele se recusa a “enfeitar a palavra”. A conversa se estende, parece interminável, mas já sabemos que, com ela, ele visa a convencer o leitor: “concordais?”, pergunta ele. Afinal, na condição de escritor pouco se pode fazer (ainda que palavra seja ação). Nada se pode fazer por Macabéa, nem por Rodrigo S.M e, o que é pior, por Clarice Lispector, um dos nomes desse escritor cujo tormento aí se narra.

3

Como quem desqualifica toda procura pelo significado, o narrador alerta que “A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.” (p.11) O campo por onde passa toda essa discussão e que leva o narrador a argumentar e a argumentar cada vez mais é o da representação. De fato, se a verdade é tão interior e se nenhuma palavra a pode significar, estamos no terreno do irrepresentável. Pouco antes, porém, o narrador afirmara: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (p.11).

Mais do que assinalar a impossibilidade de representação, a obra se esmera em discuti-la. Macabéa é imagem que o narrador capta nas ruas. Se ele a inventa, é como num trabalho de montagem, porém. Acontece que esse trabalho, que é o da literatura, não é inocente, está comprometido.

Segundo Lúcia Helena, é essa discussão que faz com que *A hora da estrela* seja a obra

em que Lispector, com a sabedoria dos grandes narradores, consiga o equilíbrio tenso e magnífico entre a mimesis da representação, que acredita poder representar o mundo tal qual, e a mimesis da produção, que tenta criar o mundo, o seu mundo, no reino da palavra.

⁷ HELENA, 1997, p. 75.

⁸ Idem, p. 63.

⁹ HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

¹⁰ HELENA, 1999, p. 6.

A discussão inclui um diálogo com o romance de 30, como observa também Lúcia Helena⁸. Em outro artigo⁹, a ensaísta descreve esse diálogo especificamente com Graciliano Ramos. Diz ela: “No discurso clariceano amplia-se o pio da coruja, metáfora de Graciliano Ramos”¹⁰. Em *São Bernardo*, são palavras ainda de Lúcia Helena, tematizam-se duas formas de escrever: aquela que se realiza pela divisão do trabalho e outra que, “sob a égide do pio da coruja”, faz do narrador “o autor de um texto em que se investiga o sentido da existência”. Aí, entretanto, onde se localizaria a descontinuidade — a escrita como alusão à divisão de trabalho — talvez se possa rastrear uma continuidade entre Graciliano e Clarice capaz de explicar a outra continuidade que a ensaísta assinala: o pio da coruja pode referir-se à divisão do trabalho.

Em Clarice, a referência já não é ao fordismo, forma de divisão de trabalho, ao seu tempo moderna e atual, a que Paulo Honório procura se adequar. O fracasso do livro planejado a várias mãos é ao mesmo tempo a porta de saída por onde a literatura — a produção literária — escapa. Escapa libertando-se, porque é dessa forma que se realiza, mas também escravizando-se, porque não pode se contrapor efetivamente a nada. Essa consciência dilacerada é tanto de Paulo Honório quanto de Rodrigo S.M.

Ao tentar escapar, a obra se debate contra os seus próprios limites. O choque é mortal, e a perplexidade de Paulo Honório (que não é propriamente um escritor, o que também deve ser salientado) resulta da contemplação inesperada da obra como limite, da ruína da obra.

O par mimesis da representação / mimesis da produção está em Aristóteles: a obra é ao mesmo tempo representação de uma ação e ação de representar. Por um lado, ela aponta para algo que existe fora

dela, por outro ela aponta para si mesma, enquanto mundo criado. Contrapor as duas formas de representação (“a natureza potência da obra à natureza modelo de figuração”)¹¹ foi o passo decisivo para a autonomização da obra. A literatura que privilegia a si própria como auto-representação se bate contra os dados figurativos. Ela se mostra fazendo-se. Exibe-se e alegoriza-se. A obra é, assim, alegoria da obra.

¹¹ Sobre isso, cf. RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.

4

Macabéa não é a pura impossibilidade, como disse no início, mas uma certa invisibilidade, aquela de que fala Jacques Rancière: o que define o fato de alguém ser visível e dotado de uma palavra comum é a condição de partilhar do sensível, a condição que deve ter alguém de se consagrar a outra coisa que não o seu trabalho¹². A exclusão de Macabéa é primeiramente uma exclusão estética, no sentido de que ela não compartilha o sensível.

¹² RANCIÈRE, 2000, p. 13.

Rancière define “partilha do sensível” como a constituição estética que dá forma à comunidade. Partilha quer dizer, primeiro, a participação em um conjunto comum e, segundo, a distribuição dos quinhões:

*Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.*¹³

¹³ RANCIÈRE, 1995, p. 7-8.

É por ser estética que a exclusão é política: um mundo comum “É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possibilidades”¹⁴. Porque antes de mais nada lhe é negada a simples existência — o que deve ser entendido nos termos do regime ficcional, Macabéa põe em questão (ou, ainda mais, arruína) a partilha do sensível. Daí também o desconforto e o tormento do autor-narrador por ter de construir e destruir a sua personagem. É por aí, então, que retornamos à questão da representação.

¹⁴ RANCIÈRE, 2000, p. 13.

Observa Rancière que Platão, no terceiro livro da *República*, condena o imitador porque ele pode fazer duas coisas ao mesmo tempo. O princípio da sociedade bem organizada é que cada um faça apenas a

¹⁵ RANCIÈRE, 2000, p. 67.

sua coisa, aquela a que sua natureza lhe destina¹⁵. A idéia de trabalho é, assim, a de uma partilha do sensível — a impossibilidade de fazer outra coisa, dada a falta de tempo para tal. Esta impossibilidade coloca o trabalho como o confinamento do trabalhador ao espaço privado de sua ocupação, sua exclusão da participação no comum. Porém, o imitador é um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. Ele dá ao sentido privado do trabalho uma cena pública. Aquilo que deveria determinar o confinamento de cada um a seu lugar passa a constituir, indesejavelmente, uma cena comum. Daí a nocividade do mimetismo.

“Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.” (p. 55) Difícil é penetrar nesta frase. Inicialmente, porque a palavra dita é, por si mesma, ao mesmo tempo mimética e não-mimética. Dizer é produzir signos que substituem coisas, mas é também projetar o mundo da linguagem como auto-referência, donde uma primeira perturbação. Em segundo lugar porque a palavra dita é exatamente “mimetismo”, isto é, o dizer enuncia a si próprio ao enunciar o que não é ele. Num terceiro momento, ainda, porque o enunciador da palavra é duplamente indeterminado — tanto porque não pode ser definido, quanto porque se origina na e da Rádio Relógio, meio de comunicação ímpessoal.

O contexto imediato da frase é o universo textual da obra. Como numa identificação de realismo exacerbado da obra com a vida, o mundo da obra em que Macabéa existe é o mesmo mundo real. A questão da personagem é a de ser mera representação: da sociedade que não lhe permite ocupar um lugar próprio, do autor-narrador que anseia alcançar a palavra que valesse por si própria e não por aquilo que reproduz, mas que sucumbe perante a realidade que lhe ultrapassa. A questão do autor-narrador não é outra, é a mesma, embora vista de outro ângulo: a sua questão é não poder, como assinala Ligia Chiappini, “entrar na pele de seu outro de classe” ou “outra de classe”, é estar cercado por seus limites intransponíveis¹⁶.

Os limites de classe não são transpostos: para se pôr ao nível da nordestina, o narrador “deveria vestir-se com roupa velha rasgada”. No entanto, ele sabe que talvez “tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina”. (p.19-20) Ele se declara um trabalhador manual (p.19), do mesmo modo que Macabéa, acrescento.

A prática artística não é o exterior do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A arte é *produção*, isto é, identidade de um processo de fabricação material com a sua apresentação no seio da comunidade. Produzir, diz Rancière¹⁷, une dois atos — o de fabricar e

¹⁶ CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade, uma mulher precisa andar. Leitura de Clarice Lispector. *Literatura e sociedade*, 1, 1996. p. 60-80.p. 67). Chiappini aproxima Macabéa de outras personagens de Clarice, todas mulheres pobres e perdidas na grande cidade. De maneira brilhante, assinala a presença, escamoteada, da luta de classes entre autor-narrador e personagem, não só em *A hora da estrela*, mas também em *A paixão segundo GH*.

¹⁷ RANCIÈRE, 2000, p. 71.

o de definir uma relação nova entre o fazer e o ver. Transformação da matéria sensível em apresentação da comunidade a si mesma.

Ao escancarar sua pobreza extrema, *A hora da estrela* evidencia a extrema pobreza da indústria cultural em cujo universo fomos destinados a viver, como já nos vinha alertando aquele insistente “pio da coruja”.

Referências bibliográficas

- CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade, uma mulher precisa andar. Leitura de Clarice Lispector. *Literatura e sociedade*, 1, 1996. p. 60-80.
- DERRIDA, Jacques. Economimesis. In: Agacinski, Sylviane, Derrida, Jacques, et alli. *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 1975.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- HELENA, Lúcia. *O coração grosso: migração das almas e dos sentidos*. Niterói: XVI Encontro Nacional da ANPOLL, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica Del juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPES, Maria Angélica Guimarães. A estética do malfeito: Clarice Lispector e *A legião estrangeira*. In: *A coreografia do desejo. Cem anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.