



Rap e política: Uma discussão teórico-metodológica para análise da arte

GABRIEL PASSOLD*

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

Alguns setores da tradição crítica das Universidades têm denunciado a falsidade das aparências da época democrática. Declarações ou Constituições, entre os intermináveis lugares onde o poder do “povo” se inscreve, como por exemplo, nas *artes*, esconderiam uma relação de dominação, onde o elemento *kratos* está fora do *demos*, o que evidenciaria a onipotência do poder do capital deste período. Ao invés de melancolia, não seria o caso de analisar a política destas imagens que nos visitam? Pois, tais inscrições, segundo Jacques Rancière, de alguma maneira rompem com o antigo arranjo do possível, correndo o risco de produzirem “[...] novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos” (RANCIÈRE, 2012: 63), onde, independente desta ou daquela posição que ocupa na organização dos Estados democráticos, qualquer um é capaz de ser protagonista de sua história.

Dois exemplos contribuem para iniciar a discussão: No início da *Declaração da Independência dos treze Estados unidos da América* de 1776 consta que “todos os homens são criados iguais” e entre seus “Direitos inalienáveis” estão “a Vida, a Liberdade e a busca da felicidade” (HUNT, 2009: 219). Os termos da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, em trecho de seu primeiro artigo, também anunciam: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos” (HUNT, 2009: 230). Tais inscrições não são meras aparências que escondem a realidade de um mundo ainda segregado e os direitos humanos não são meramente os direitos do indivíduo egoísta burguês, como apontou Karl Marx (2010), mas, segundo Rancière (1996), trata-se de um modo efetivo do aparecer do “povo”, com um mínimo de igualdade que se inscreve no campo da experiência comum. Quando isso ocorre, se constitui então “[...] uma esfera do aparecer do *demos*, existe um elemento do *kratos*, do poder do povo” (RANCIÈRE, 1996: 94), onde a ordem natural de dominação é interrompida por esse “povo” que faz política.

A maneira como operam os conceitos e os procedimentos da tradição crítica, na forma da denúncia da falsidade das aparências, demonstram a inversão de sua orientação na luta contra a dominação. Rancière em seu livro *O espectador emancipado* (2012), opõe, nessa tradição, o furor direitista da crítica pós-crítica, que nos avisa que, quanto mais tentarmos dobrar o poder do capital, mais contribuiremos para seu triunfo, à melancolia de esquerda, que convida-nos a reconhecer que não há alternativa para tal poder e a confessar que estamos satisfeitos com essa situação. Essas duas posições críticas acabam demonstrando que são duas

faces da mesma moeda, pois ambas trabalham com a revelação da “lei da mercadoria como verdade última das belas aparências” (RANCIÈRE, 2012: 41), supondo assim se armarem para a luta social. Na esteira de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), denunciam a onipotência de uma “indústria cultural” que manteria presas as “massas logradas” fatalmente sucumbidas pela ideologia dominante. Resulta que:

Os melancólicos e os profetas envergam os trajes da razão esclarecida que decifra os sintomas de uma doença da civilização. Mas essa razão esclarecida, por sua vez, apresenta-se desprovida de qualquer efeito sobre doentes cuja doença consiste em não se saberem doentes. A interminável crítica ao sistema identifica-se, afinal, com a demonstração das razões pelas quais essa crítica é desprovida de qualquer efeito (RANCIÈRE, 2012: 41).

O que dizer de uma revolução que poria fim na dominação se já identificamos um elemento do *kratos* que perpassa o *demós*? Preferimos utilizar tal conceito de outra maneira, que não em criar as condições para “combater algo que, de fato, está já no passado” (RANCIÈRE, 2012: 47), pois pensamos a revolução como a emancipação ao alcance para qualquer indivíduo, como um processo de subjetivação, onde a revolução não depende da compreensão de um processo global de sujeição, mas é a aplicação da capacidade de qualquer indivíduo na construção do mundo, ao alcance de qualquer pessoa, surgem nesse tempo democrático, valendo-se dos termos de Gilles Deleuze (1992), novas possibilidades de vida. Entendemos que:

[...] os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto da máquina que os mantenha encerrados em sua posição. Suporíamos que não há nenhum mecanismo fatal a transformar a realidade em imagem, nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estômago, nenhuma comunidade perdida por restaurar. O que há são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento (RANCIÈRE, 2012: 48).

A partir da análise da arte musical procuramos essas cenas de dissenso, pois já faz algum tempo que o *demós* se inscreve na História por um elemento do *kratos*, a revelia da tradição crítica que assegura a onipotência de uma indústria cultural. Não se trata, muito menos de remontar as “origens” desse poder, mas é estimulante trabalhar na “exploração dos múltiplos caminhos com cruzamentos imprevistos pelos quais podem ser apreendidas as formas da experiência do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 1994: 109), que caracterizam

esta época democrática. Especificamente nas *artes*, situamos a proposta deste trabalho, a princípio em uma arte atual de fabricação musical supostamente desenvolvida no final do século XX: o Rap, pois este evidencia imagens do poder do “povo” na música e por isso proporciona cenas políticas.

A revolução ao alcance de qualquer um

Neste momento em que a *democracia* se inscreve há o indivíduo, que durante a sua vida provavelmente participará de uma organização familiar, escolas, grupos de afinidade, terá um ofício, desenvolverá habilidades e assim por diante. Semelhantes indivíduos vão se formando; as falas, gestos, ou ainda os fatos, são vividos como numa superfície, pois antes de tudo, os indivíduos são a sociedade. Nada disso, no entanto, é natural e a formação de operários, professores, magistrados, entre tantas outras posições, alude ao que Deleuze (1992) denomina formações do saber e as funções de poder que Michel Foucault investiga, onde, segundo outro autor que escreve sobre Foucault, Paul Verne (2009), em nenhum momento nos é possível escapar às relações de poder, pois estas perpassam a sociedade, mas podemos, todavia, a qualquer momento modificá-las. Com Foucault, compreendemos esta relação imbricada entre o saber e o poder na formação do indivíduo, onde,

[...] a cadeia significativa pela qual se constitui a experiência única do indivíduo é perpendicular ao sistema formal a partir do qual se constituem as significações de uma cultura; a cada instante a estrutura própria da experiência individual encontra nos sistemas da sociedade certo número de escolhas possíveis (e de possibilidades excluídas); inversamente, as estruturas sociais encontram, em cada um de seus pontos de escolha, certo número de indivíduos possíveis (e outros que não o são) (FOUCAULT, 1999: 527).

Vê se que esta relação entre o saber e o poder não é infalível, pelo contrário, é fundamentalmente volátil, uma vez que funciona através dos indivíduos. Nos termos de Paul Verne: “Cada indivíduo é o centro de uma energia que só pode ser vitoriosa ou vencida” e “esta vontade de potência nunca é neutralizada nem abolida” (VEYNE, 2009: 103). Esse indivíduo é o terminal de todo um conjunto de agenciamentos sociais, como apontam Félix Guattari e Suely Rolnik (2013), e a forma que resulta é então como um composto de forças. Sua história não constitui um “fatalismo”, pelo contrário, nem por isso o sujeito “é menos

livre de reagir graças à sua liberdade e de ganhar recuo graças ao pensamento” (VEYNE, 2009: 103). Ou ainda, para pensarmos a História nos termos Deleuze quando discorre sobre Foucault: “As formações históricas só o interessam porque assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem” (DELEUZE, 1992: 136). Na arte, percebemos uma potencia transformadora.

Além dos históricos saber e poder há a subjetivação política. O que interessa-nos, “[...] é que a subjetivação se distingue de toda moral, de todo código moral: ela é ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do poder” (DELEUZE, 1992: 146). Não se trata mais, do “domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças)” (DELEUZE, 1992: 145) com a subjetivação, é a produção dos modos de existência ou estilos de vida que interessam, pois são regras de algum modo facultativas, um modo artista, que nessa relação consigo como nos indica Deleuze (1992), faz a existência como obra de arte. Com Rancière (2005), mais do que utopia (o não lugar), são heterotopias: outros lugares construídos com o movimento dos corpos além dos saberes e poderes que o constituem; uma ética que demonstra um poder sobre si, um “cuidado de si”.

Foucault, no terceiro livro da *História da sexualidade* (1985), discorre sobre essa “invenção” grega que é a subjetivação. Não significa nos movimentarmos num retorno aos gregos, mas o foco nas subjetivações hoje, pois estas estão em qualquer lugar onde há formação de indivíduos e nas artes, especificamente na música conhecida como Rap, entendemos que há um intenso processo de subjetivação que contribui para as novas possibilidades de vida desse período democrático.

A produção autônoma de subjetividades pode ser construída em qualquer lugar, pois, “nenhum corpo científico, nenhum corpo de referência tecnológica garante uma justa orientação” (GUATTARI; ROLNIK, 2013: 38). Apesar de ser essencialmente social, onde o indivíduo primeiramente se submete a subjetividade tal como a recebe, essa mesma subjetividade é logo assumida e vivida pelos indivíduos em suas existências particulares. Entendemos que tais subjetividades produzidas pelos indivíduos, em nosso caso na música, são como “vírus contaminando o corpo social em sua relação com o consumo, com a produção, com o lazer, com os meios de comunicação, com a cultura [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 2013: 55), etc, pois os sons produzidos pela música também participam na formação dos indivíduos, do canto de ninar à música que marca alguma paixão da vida,

Deleuze e Guattari (1997) analisam essa produção, onde entende-se que ao ouvirmos os sons produzidos, estes nos invadem, nos empurram, nos arrastam, nos atravessam. Esse efeito age justamente quando não pretende agir, quando é a expressão desinteressada do artista, diversamente da noção de “politização da arte” de Walter Benjamin (2012), tão comum ainda hoje na tradição crítica, que por determinada leitura da obra benjaminiana, pressupõe que as massas precisam ser “conscientizadas” pelo artista engajado na causa revolucionária.

Como em qualquer arte, o poder dos sons na música está na fabricação de um novo mundo, antes do que a qualquer consciência que possa instaurar, pois com a criação musical a qualquer momento são possíveis novas possibilidades de vida. Canções são tocadas, cantadas e ouvidas a todo instante e essas etapas têm em comum a apropriação dos sinais sonoros, seja pelo intérprete ou pelo ouvinte, em um processo de criação constante na música. Nesse processo, as formas de *performance* do corpo, da voz e dos sons fornecem maneiras “para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012: 100). Abrem-se aos indivíduos partícipes da música aberturas para a construção de heterotopias (outros lugares).

O efeito da arte

As artes agem através de um jogo livre das sensações, onde não possuem qualquer intenção por fundamento. O juízo de gosto aqui, é estético, isto é, por fundamento de determinação não possui nenhum conceito, tampouco o de um fim determinado, como aponta Immanuel Kant em sua obra, *Crítica da faculdade do juízo* (2012). Por “jogo livre”, entendemos que “Na música este jogo vai de sensação do corpo a ideias estéticas (dos objetos para afetos) e destas então de volta ao corpo, mas com força conjugada” (KANT, 2012: 192). Sem pretensões de efeito ou de forma, a arte se apresenta com seu potencial transgressor, pois participa desse jogo e abre ao acontecimento novas possibilidades. Ainda com Kant, antes de qualquer mensagem que possa transmitir, a música transmite a *vontade* de fazer arte, simplesmente:

Não é o ajuizamento da harmonia de sons ou ocorrências espirituosas, que com sua beleza serve somente de veículo necessário, mas é a função vital promovida no corpo, o afeto, que move as vísceras e o diafragma, em uma palavra, o sentimento de saúde (que sem aquela iniciativa não se deixaria contrariamente sentir), que

constituem o deleite que se encontra no fato de poder-se chegar ao corpo também pela alma e utilizar a esta como médico daquele (KANT, 2012: 192).

A discussão sobre o juízo de gosto levantada por Kant (2012) no final do século XVIII estabelece um conceito de gosto democrático onde não há regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que é belo, pois o que determina a beleza é o sentimento do sujeito, logo, o juízo de gosto é um juízo estético.

Nos passos de Kant, Friedrich Schiller em suas cartas sobre *A educação Estética do Homem* (1989), anuncia que “[...] para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1989: 24). Com o dramaturgo Schiller, as artes não mais se delimitam, rompem-se suas hierarquias, em seu limite, é a própria *arte de viver*. Para Rancière, esse é o *estado estético* schiileriano, é a “pura suspensão, momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2005: 34). Seja pela arte, no trabalho do operário, do artesão ou no cuidado de si, o *regime estético* indica uma sociedade de artistas onde o homem é livre para realizar sua *vontade* em tudo o que faz. No regime estético:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (RANCIÈRE, 2012: 63).

A arte em seu estado estético possui uma “eficácia estética”, que significa “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, 2012: 58). A eficácia da arte não está em transmitir mensagens ou oferecer modelos de comportamento, como tenta nos convencer parte da Acadêmia. A eficácia da arte em seu estado estético consiste “em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2012: 55). O efeito da arte, antes do que a qualquer conteúdo politizado que possa ter, relaciona-se com as “divisões de espaço e

tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem” (RANCIÈRE, 2012: 63), pois esse efeito, não pode ser estipulado da arte para a ação política, mas nessa relação entre arte e política o efeito da arte está justamente onde não propõe efeito algum.

Arte e democracia

Em seu livro *O desentendimento* (1996), Rancière traz a discussão de Platão e Aristóteles sobre o funcionamento da democracia grega. Algumas reflexões dos filósofos da Grécia antiga sobre a democracia ressoam ainda em nossas democracias modernas. Para Platão, por exemplo, cada homem/mulher deveria cumprir seu papel na sociedade: ao homem do trabalho manual caberia realizar unicamente o seu trabalho, e aos aristocratas, homens de *logos*, investirem suas energias nas cenas políticas da *pólis* grega. Aristóteles justifica ainda a divisão dos lugares de cada um, separando os homens que possuem *logos*; que podem se comunicar inteligivelmente, dos homens e mulheres que possuem apenas à *phoné*: a palavra sem lógica, passível de exprimir apenas dor, raiva, impossibilitando-os de participar das cenas políticas. O povo estaria fadado a sua atividade de cada dia, enquanto os aristocratas gregos atuariam nas cenas políticas. Nesse conceito de democracia grego, há um erro de contagem, pois esta abrange o povo desde que este esteja fora das discussões da *polis*, bloqueando assim a sua participação nas cenas políticas. No segundo livro da *República*, Platão aponta uma atividade em particular que seria nociva para o funcionamento da democracia: a arte, pois onde cada um deveria estar em seu lugar na engrenagem democrática, o artista quando atua não está. O ator, por exemplo, realiza um duplo papel ao atuar e imitar outro ofício em sua cena, uma vez que se coloca a imitar no palco atividades que não conhece bem, age fora de seu lugar e, assim, cria cenas de dissenso. Para Platão, a atividade artística prejudicava o melhor funcionamento da democracia consensual na República, pois nessa, outro arranjo das coisas é possível, proposto por alguém que não realiza suas atuações com o mesmo “domínio” do especialista.

A esta “lógica [...], que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modelos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convêm a cada um” (RANCIÈRE, 1996: 40-41), conforme Platão ensinava na *República*, e que entendemos ser a maneira como são concebidas as democracias consensuais do século XXI, oporíamos outra lógica, “que suspende essa harmonia pelo simples fato de

atualizar a contingência da igualdade [...] dos seres falantes quaisquer” (RANCIÈRE, 1996: 40-41). Tal ruptura da ordem que distribui os lugares de cada um na República caracteriza a política. Entendemos, inversamente do que ensinava Platão, que a política começa,

[...] quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 1996: 114-115).

Já os estados democráticos são mais estados policiais do que políticos, onde funciona essa lógica dos corpos que “tem seu lugar numa distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (RANCIÈRE, 2012: 60). Enquanto no Rap há política, pois a qualquer momento criam-se cenas de dissenso, forjando-se formas de um senso comum polêmico. Entendemos que o Rap, partícipe da arte em seu *regime estético*, atua na criação de maneiras de viver, na produção de subjetividades políticas por aqueles cuja natureza, segundo os Estados democráticos, os destinaria a execução exclusiva de seu trabalho.

O Rap, como uma forma de arte, tem o poder de criar cenas de dissenso, antes do que a qualquer conteúdo, esse poder relaciona-se nessa disposição dos corpos fora de seus lugares da organização platônica da democracia. Foucault nos mostra que o poder: “Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns [...]. O poder funciona e se exerce em rede” (FOUCAULT, 1979: 183). É o fato daqueles antes destinados pela filosofia política grega a *phoné* (o ruído sem lógica), filosofarem, a inscrição desse *demos* na arte através de um elemento *kratos* que contribui para que ocorram cenas políticas.

Prevalecemo-nos da ideia de *partilha do sensível* trabalhada por Rancière em suas obras, especialmente em *O desentendimento* (1996) e *A partilha do sensível* (2005). A partilha: “É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2005: 63). O Rap não atua nessa partilha ao demonstrar a dominação ou a onipotência da máquina, mas demonstrando, ao fazer arte, “[...] um corpo votado a outra coisa, que não a dominação” (RANCIÈRE, 2012: 62). O Rap é político, pois contribui “por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva”, para uma repartilha dos dados sensíveis, anunciando que o espaço não é mais o mesmo e que aqueles antes destinados ao trabalho da fábrica fazem uso do *logos* para discutir suas vidas. Uma vez que o poder não se impõe aos indivíduos, mas passa por eles, na arte em seu *estado estético*

são criadas cenas de dissenso que recapturam para seus atores as cenas, pois os indivíduos “[...] estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação” (FOUCAULT, 1979: 183). Assim, dependendo de como agem os indivíduos, fazem política, ou então, polícia, ou ambas, mas em nenhum momento o acordo está selado.

Podemos falar em democracia a partir dessas expressões musicais que constituem mundos. Consideramos que, por certa “meditação sobre a vida que esses seres escolheram” (RANCIÈRE, 2012: 140), constituem-se subjetividades políticas. Ao falarem de si e dos seus estilos de vida, há, pela estética, em obras de artistas como *Emicida*, *Racionais MC's* e *Valesca Popozuda*, por exemplo, a inscrição de cenas políticas. Podemos falar numa ética, através de uma leitura kantiana, onde: “[...] estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós [...]” (KANT, 2012: 144). Em outras palavras, quando os artistas refletem a respeito de suas vidas, de seus mundos, estão refletindo sobre quaisquer existências mundanas. Inspiramo-nos na ideia de “modo artista”, como nas reflexões de Gilles Deleuze (1992), para pensar esta constituição ética que avalia o modo de existência do indivíduo. Partimos, por esses estudos, da constatação de um *duplo potencial* nas artes – de bagunçar essas evidências da dominação e das destinações dos corpos – que contribuem na “instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade” (GUATTARI; ROLNIK, 2013: 22-23) e, desta maneira, fazem a política que promove tensões na democracia consensual.

Destarte, é necessária uma investigação dessas cenas de dissenso nestas obras, onde os corpos falam de outros lugares que não os “seus” da organização platônica da democracia, quando esses indivíduos a princípio “destinados” a obediência constroem narrativas de vida novas em um processo de subjetivação política. Com Rancière (2012), não passam de suposições certamente insensatas do ponto de vista da ordem de nossas sociedades oligárquicas, todavia, entendemos que seja mais frutífera tal direção de investigação, do que na eterna demonstração da onipotência do poder do Capital, empreendida por parte da tradição crítica aparentemente alinhada com as noções de Adorno e Horkheimer de que as massas seguiriam alienadas ao serem constantemente expostas a ideologia dominante pela arte produzida na indústria cultural capitalista. Propomos, ao contrário, pesquisar essa relação imbricada entre *história*, *arte* e *política*: “Pois a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino” (RANCIÈRE, 2012: 78) e os

indivíduos desse tempo democrático têm a possibilidade de conduzir sua história, como nos mostra, mais das vezes, a arte.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade. 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos; uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento – política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da História**: Ensaio de Poética do Saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1989.

VEYNE, Paul. **Foucault, O pensamento, a pessoa**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.