

Escritas transdisciplinares em educação artística – perplexidades, escutas e dissonâncias

Paulo Nogueira

Universidade do Porto, Portugal
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação;
Faculdade de Belas Artes;
Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

Resumo

Neste texto proponho-me olhar o problema da educação artística, fundamentalmente a partir das ideias de mito (trágico), em Nietzsche, e de crítica (do pensar), em Deleuze. A mobilização de tais ideias inscreve-se na procura de uma possibilidade de compromisso e que no âmbito da minha atuação docente no Doutoramento em Educação Artística se constitui num conjunto de perplexidades que aí tenho vindo a ensaiar. A matéria deste texto resulta ainda do contexto e da escuta dos *Diálogos*¹, cujas dissonâncias vieram forçar em nós esse permanente exercício de pensar as relações entre os universos do artístico e a educação artística.

¹ Nota editorial: o autor refere-se ao I Congresso Internacional “Diálogos entre Brasil e Portugal: O ensino artístico que temos e o que queremos”, realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto entre os dias 7 e 11 de setembro de 2020.

1. Diálogos: em busca da (trágica) dissonância

*Morar: estar sentado, ler, erguer os olhos,
resplandecer em inutilidade.
Que fizeste hoje? Ouvi. Que ouviste tu? Oh, a casa.*

Peter Handke, *Ensaio sobre o dia conseguido*

Na reflexão que Nietzsche propõe sobre o fenómeno estético da tragédia grega são inúmeras as situações pelas quais o leitor é capturado por uma poderosa energia labiríntica. Essa força, como se sabe, é movida pelas figuras de Apolo e Dioniso, intimamente unidas por uma “monstruosa oposição”, surgindo à superfície do próprio movimento dramático que é a escrita de Nietzsche, e no âmbito do qual é como se nos vissemos rodeados por um enorme “bando de espíritos”. Se tentarmos, refere Nietzsche, “olhar o sol e desviarmos o olhar encandeado, teremos diante de nós manchas de uma cor escura” (Nietzsche, 1997, pp. 68-69). Tal reflexo é como experimentar em nós a potência de um *mito* que o carácter apolíneo tende a projetar de uma forma clara e transparente. Com efeito, aquele enorme “bando de espíritos” pertence a um mundo em cujo vale solitário, tal como a arquitetura do teatro grego, o poeta vê sempre diante de si formas vivas, não são simples corpos que o dramaturgo, por sua vez, procura apreender e neles se transfigurar. Tais aparências dão forma a um conhecimento que, na tragédia, se expressa através do excesso e por uma sabedoria assumida pelo «mito» e pela sua descarga *musical*. O mito, de resto, e segundo Nietzsche, “parece segredar-nos que a sabedoria, e justamente a sabedoria dionisíaca, é uma atrocidade que transgride a Natureza” (1997, p. 71). Através de um tal saber, o seu detentor “viola as mais sagradas ordens naturais”, continua Nietzsche, referindo-se ao sofrimento que Édipo experimenta ao decifrar o enigma da sua própria natureza. Mas é como que de uma profundidade que esse conhecimento se lhe revela, trazendo consigo as crueldades necessárias que justamente o obrigam a pensar, a “experimentar também em si próprio a dissolução da Natureza” (1997, p. 71). No mito de Édipo tudo é antinatural, lembra Nietzsche, “a sabedoria volta-se contra o sábio”, submetendo o poeta à “imagem luminosa que a natureza nos apresenta após termos lançado um olhar para o abismo” (1997, p. 70). É através da tragédia, portanto, que o “mito encontra o seu conteúdo mais profundo, a sua forma mais expressiva” (1997, p. 80), enchendo a “estreiteza da realidade” de uma corrente de pensamentos “frios e paradoxais” (1997, p. 91). Tal fluxo de pensamentos, derivando da excitação dramática, surge na base da sabedoria dionisíaca, cujo veículo é impulsionado pela força da música e pelo lugar central que o coro aí ocupa. Assim sendo, a união do “lírico

com o músico” está na gênese da imagem onírica fundamental do mito trágico, imagem essa surgida “sob o efeito apolíneo do sonho” e do “encantamento dionisíaco-musical do homem adormecido” (1997, pp. 44-45). Por este motivo, Nietzsche considera que a íntima relação entre poesia, música, palavra e som, não só será a única, mas sobretudo a mais profunda base para entendermos, no contexto do mito trágico, de onde vêm a superfície transparente do diálogo e a “violência da música em si”. A melodia, a qual Nietzsche interpreta como a poesia da canção, é, segundo ele, “a coisa primeira e universal” (1997, p. 50). Haverá, portanto, nos primórdios do processo dramático um “prazer produzido pelo mito trágico” que é análogo à “sensação de prazer da dissonância na música” (1997, p. 168). Ora, se Apolo nos oferece a ilusão do entendimento, o pressuposto segundo o qual o mito trágico pode ser dominado pela palavra, pelo conceito e por essa imagem de serenidade que, desde Sócrates, nos ensina a cultivar a necessidade da erudição, é justamente enquanto essa ilusão se desenrola à nossa volta que a música dionisíaca nos fala do “coração do mundo” (1997, p. 152), trazendo em si a verdadeira fonte de compreensão do mito, apesar dos fenômenos que sujeitaram o seu impulso a “uma doutrina ética” e a “uma emoção simpática” (1997, p. 150).

No contexto desta ambivalência, e que corresponde a uma enérgica duplicidade ensaiada por Nietzsche, a ideia da *dissonância* não pode ser vista como uma antítese. Nesse labirinto dramático do mito, os elementos dionisíacos e apolíneos alimentam-se de uma conflitualidade interna que é imanente à manifestação das formas artísticas em si. A certa altura do seu ensaio, Nietzsche introduz uma vontade de vigia, sobretudo das forças extasiadas que, vindas do subsolo mágico de Dioniso, podem arrebatá-lo o ser humano numa “autodestruição orgiástica”. O mito e a sua sabedoria, contrariamente ao espírito do racionalismo socrático, fundam um regime de intensificação do conhecimento artístico cuja realidade é ponderada pelo olhar de Apolo. Todavia, conceber uma ideia de cultura, ou de educação, fora daquele subsolo mágico extirpa o mito de todas as inúmeras e possíveis forças subjacentes ao conhecimento sobre o humano. Além disso, tal *a priori* submete ao juízo fragmentado da ciência o sentido trágico da nossa experiência, segundo uma lógica que, historicamente, se torna credível aos nossos olhos. O gesto de ousar o mito constitui-se, portanto, numa procura cujo movimento se situa além da retórica intelectual da paixão artística. Nesta medida, não nos podemos contentar com uma ideia de arte cujas formas, produzidas no interior da tradição humanista, resultem de um gesto de “participação diplomática e cautelosa” na cultura (1997, p. 88), e, neste caso, no campo da educação artística. É dentro do labirinto que a ação de “caminhar em marcha atrás para o período da tragédia” – um imperativo nietzschiano que pode parecer-nos demasiado perigoso

– se constitui num *eterno reencontro* com a sabedoria dionisíaca e com aquele subsolo mágico de onde nasce o conhecimento trágico, hostil a quaisquer mistificações do saber. Para o que neste texto me importa, esta passagem de Nietzsche é quanto a mim suficientemente esclarecedora:

(...) só enquanto fenómeno estético é que a existência e o mundo surgem legitimados: neste sentido, o mito trágico tem precisamente de convencer-nos de que mesmo o que é feio e carece de harmonia constituiu um jogo artístico que a vontade, na eterna plenitude do seu prazer, joga consigo própria. Este fenómeno da arte dionisíaca, em si difícil de entender, torna-se contudo isoladamente inteligível, sendo apreendido no maravilhoso significado de *dissonância musical*: do mesmo modo, só a música em geral pode, associada ao mundo, dar uma ideia do que é possível entender por legitimação do mundo como fenómeno estético (...). Entendemos agora o que significa na tragédia querer em simultâneo olhar e transcender o olhar: teríamos de caracterizar tal estado da mesma maneira no que diz respeito à dissonância usada na arte, ou seja, querer ouvir e desejar em simultâneo transcender esse ouvir. (Nietzsche, 1997, p. 168)

A defesa de uma conceção estético-trágica do conhecimento artístico não deverá, porém, confundir-se com uma certa idealização própria das verdades estéticas. O mito nietzschiano emerge na cultura enquanto vontade e potência, a sua missão não é de ordem libertadora, apesar do horizonte igualmente mítico para onde se dirige e do qual resulta. Nietzsche é uma daquelas vozes cuja tonalidade, no campo da filosofia moderna ocidental, se constitui numa permanente suspeita, sobretudo das figuras civilizadoras que transformaram o saber numa essência inteligível. Tais figuras já não serão apenas de carácter apolíneo e dionisíaco. O “sátiro e o pastor idílico”, refere, “são ambos produtos de uma nostalgia orientada para o que é originário e natural” (1997, p. 60). Ainda que por dinâmicas discursivas distintas, ambos reproduziram no domínio da arte a lei segundo a qual *só é belo tudo aquilo que é inteligível*. Neste sentido, a categoria do sublime, e que em Nietzsche corresponde à “dominação artística do horrível” (1997, p. 60), não se produziu à margem do espírito ambicioso, empreendedor e civilizador que marcou o espírito da ciência moderna europeia, essa “crença na investigabilidade da Natureza e na virtude curativa universal do saber” (1997, p. 121). Ora, as implicações históricas e estéticas de tal crença configuraram uma ideia de cultura – elevada à categoria de verdadeira, genuína, completa – que continua a esconder a falsa máscara “daquela alegada realidade do homem civilizado” (1997, p. 61), e cuja esfera se considera, em geral, como única.

É na gênese da tragédia grega que reside, com efeito, toda a carga simbólica do pessimismo nietzschiano. Tal ponto de vista, erguido contra as beatitudes que predominam no seio de uma certa reflexão

antropológica, veio relembrar-me uma passagem de Margeritte Yourcenar contida nas *Memórias de Adriano*. Trocando de voz com Adriano, e assumindo desde já o anacronismo da citação que se segue, escutamos dizer:

(...) nunca prestei grande atenção às pessoas bem intencionadas que dizem que a felicidade excita, que a liberdade enfraquece e que a humanidade corrompe aqueles sobre quem é exercida. Pode ser: mas, no estado habitual do mundo, é como recusar a alimentação necessária a um homem emagrecido com receio de que alguns anos depois ele possa sofrer de superabundância. Quando se tiver diminuído o mais possível as servidões inúteis, evitado as desgraças desnecessárias, continuará a haver sempre, para manter vivas as virtudes heróicas do homem, a longa série de verdadeiros males, a morte, a velhice, as doenças incuráveis, o amor não correspondido, a amizade recusada ou traída, a mediocridade de uma vida menos vasta que os nossos projectos e mais enevoada que os nossos sonhos: todas as infelicidades causadas pela divina natureza das coisas. (Yourcenar, 2005, p. 91)

A reflexão sobre uma ideia de mito votada ao erro e à miséria da sabedoria veio relançar sobre mim o problema do significado do saber e por que processos pensamos aquilo que julgamos saber. No contexto dos *Diálogos* esta questão colocou-me diante de uma inquietação de Deleuze, e cujo debate tenho vindo a procurar no âmbito do Seminário I do Doutorado em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É a propósito da imagem do pensamento que Deleuze se interroga, justamente sobre os pressupostos que todo o edifício filosófico-cartesiano veio introduzir numa ideia de “pensar”. Tal como refere, “é porque toda a gente pensa naturalmente que se presume que todos saibam implicitamente o que quer dizer pensar” (Deleuze, 2000, p. 228). O pressuposto de que o (bom) pensador é aquele que deseja pensar (bem), e que o seu pensamento nasce de uma vontade para a verdade – operações que fazem do erro um absurdo, uma superstição, um animal – radica numa lógica de reflexão que transforma o pensamento numa virtude sempre ligada a um princípio de individuação. A forma mais geral de representação deste princípio encontra-se, segundo Deleuze “no elemento de um senso comum como natureza recta e boa vontade (2000, p. 228), cujos pressupostos formaram uma “imagem dogmática” fundada pelos regimes da reconhecimento, do pensar tranquilo e do sentir sensível. A crítica a um logocentrismo operada por Nietzsche, e que com Deleuze ganha novos significantes, começa então no exercício de reconhecer que essa imagem do pensamento foi dada como um elemento interno natural, não só orientado em direção a uma verdade, mas em “afinidade com

o verdadeiro” (2000, p. 228). É o sentido desta afinidade que mais importa à crítica deleuziana. Para o efeito, Deleuze traz para o seu texto as personagens que compõem um diálogo escrito por Descartes em meados de 1640, sob o título *A Busca da Verdade pela Luz Natural*. Tais personagens, como que recitativos pré-criados, servem-lhe de argumento a uma ideia de pensar cuja lógica vai começar na eliminação de todos os seus pressupostos. “Um bom homem não é obrigado a ter visto todos os livros nem a ter aprendido cuidadosamente tudo o que se ensina nas escolas”, começa por escrever Descartes numa espécie de preâmbulo à *Busca da Verdade* (Descartes, s/d, cit. in Battisti, 2018, p. 181). Além disso, e para que o tempo despendido nas letras não o conduzam a “uma espécie de defeito na sua educação”, aquele “bom homem”, continua Descartes, “tem muitas outras coisas a fazer durante a sua vida, cujo curso deve ser tão bem medido que dela lhe reste a melhor parte para praticar as boas ações, as quais lhe deveriam ser ensinadas por sua própria razão” (s/d, cit. in Battisti, 2018, p. 181). Com efeito, a imagem de uma razão entendida como um “tesouro”, cuja riqueza pode ser encontrada por um “transeunte qualquer” (s/d, cit. in Battisti, 2018, p. 182), eleva à categoria de felicidade essa conquista humana na qual se traduz o caminho da Razão. Igualmente útil, tal caminho corresponde a uma promessa de verdade, mas para que cada um passe a confiar em si mesmo e no método que o faça capaz de distinguir as coisas boas (ciência) de tudo aquilo que, muito embora possa suscitar a curiosidade humana, farão sempre parte das ilusões e “dos efeitos maravilhosos que se atribuem à magia” (s/d, cit. in Battisti, 2018, p. 185). É Eudóxio, o representante de Descartes no diálogo travado com Epistemon e Poliandro, quem apresenta uma das principais premissas da cena argumentativa: “É preciso começar pela alma racional, porque é nela que reside todo o nosso conhecimento” (s/d, cit. in Battisti, 2018, p. 186). Ora, é partindo da crítica a esta premissa que, em Deleuze, assistimos a um reentrante exercício de pensar as relações entre as abordagens aristotélicas e cartesianas que marcaram o campo de uma produção do saber, e cujas operações expulsaram do território do pensamento a “violência original”, a “inimizade” e o “arrombamento” enquanto possibilidades para o pensar. O que entra deste modo em jogo através de Deleuze não é de ordem, somente, nietzschiana: o olhar deleuziano transporta consigo um pensamento – esse reino que, na filosofia, parece ter ficado refém ou do inatismo, ou da reminiscência – mas um pensamento entendido enquanto perplexidade, justamente contra o princípio de uma razão formulado na base da “boa natureza” do pensador e da sua vontade de verdade. Por conseguinte, no gesto de violência que força o pensar “não são os deuses que são encontrados; mesmo ocultos, os deuses não passam de formas para a reconhecimento. O que é encontrado são os

demónios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante” (Deleuze, 2000, p. 248). A ideia de uma “verdade” do pensamento, e que em Deleuze parece operar, sobretudo, como uma sanção do próprio ato de pensar, é, como de resto a psicanálise sublinhou, um “caso de genitalidade” (2000, p. 261): ela é uma produção, não uma adequação. Neste campo, a descarga dionisíaca, voltando a Nietzsche, corresponderá a um gesto de pensar – penetrar – que só pode ser coagido no próprio pensamento. A sua força é involuntária e, nesse sentido, tal como aponta Deleuze, é absolutamente necessário que o pensamento nasça “do fortuito do mundo” (2000, p. 240). Mas que mundo passamos a conhecer a partir do não pensado, do não saber, desse inimaginável? É a sua “logicização”, diria Nietzsche, que em nós se desmorona.

2. As estrelas olham para baixo

À luz do que tenho vindo a expor, as ideias de mito (trágico) e de crítica (do pensar) surgem neste texto enquanto dispositivos para entender o significado de uma educação artística cujo campo epistemológico se constrói no interior de fortes conflitualidades internas. Na verdade, o mito e a crítica são categorias discursivas cuja racionalidade é fortemente marcada pela história de um pensamento que, a *ocidente*, continua a desejar validar-se, do ponto de vista filosófico, como único e universal. Mas são estas mesmas categorias que me parecem uma possibilidade para penetrarmos num mundo cujo labirinto é a imagem que quero habitar. Tal imagem não pressupõe qualquer ideia de percurso, a qual sabemos corresponder a uma poderosa metáfora que povoa no universo da educação. Se nos dispusermos, pelo contrário, a entrar no jogo – nessa tarefa que é pensar a arte e a educação a partir da crise das suas relações – seremos reconduzidos a repensar o sentido dos nossos próprios discursos e, sobretudo, dos seus falhanços de verdade. Tal exercício evoca em nós um papel, uma forma de intervenção, diria agora Ortega y Gasset (2018), isto é, um gesto de compromisso capaz de resistir a uma crítica que sujeita a educação artística a uma operação humanizadora. O meu movimento de trazer as ideias de mito e de crítica do pensar situa-se justamente aqui, numa vontade de estabelecer um imperativo de ensaio que opere na mundificação dos nossos próprios esquemas internos e subjectivos. Em educação artística, tal imperativo – ao qual fiz referência no contexto dos *Diálogos* – vem impor-nos a necessidade das dissonâncias entre quem escuta e quem fala, entre a potência do inescrutável e a crueldade do visível. O nosso desejo dissonante não corresponde, porém, a uma mera vontade de saber, isto é, de tornar subjectivo tudo aquilo que sabemos ser da ordem do objectivo, e que faz parte do mundo da arte.

Ninguém parece, já, desejar ser salvo pela arte, ainda que as narrativas e os discursos que produzimos em educação artística continuem a surgir dessa espécie de ortodoxia que nos torna a todos “idílicos pastores”, tal como numa das figuras aludidas por Nietzsche. Mas há um compromisso tenso que eu coloco aí em jogo. Yukio Mishima, em *O Templo Dourado*, diria a este propósito:

(...) o medonho sentimento de incompletude que nasce de um antagonismo entre nós e o mundo talvez pudesse desaparecer, desde que um dos lados se modificasse: ou o mundo, ou nós; quimeras de insensatos... No entanto (...) se o mundo se modificasse, eu deixaria de existir, e reciprocamente, descobri aí de modo bastante paradoxal uma reconciliação, uma possibilidade de compromisso. (Mishima, 2008, p. 110)

O lugar de conflito com o qual passamos a coabitar implica-nos na produção de uma “paradoxa”, reintroduzindo aqui o termo de Deleuze (2000), cuja realidade já não pode medir-se pela “boa vontade” da razão e pelo seu método natural de pensar. Ora, mas se nos encontramos num lugar que é de crítica a uma crítica do pensar, “como fazer, enfim, para escapar do jogo de espelho?” (2000, p. 264), perguntamos com Deleuze. É servindo-se da escrita de Artaud que Deleuze se posiciona diante de um pensamento cuja potência se reconhece na sua própria “*dificuldade*”, ele é a “derrocada” e a “fenda” – o “imponder natural” (2000, p. 251) do ser que aí é pensado. Tal reconhecimento parece-me relevante no exercício de pensar uma educação artística que seja capaz de resistir às narrativas colonizadoras da arte e da educação, e cujos aparelhos fixam a crítica num ato através do qual se atribui ao pensamento um conjunto uno de “estados civis” considerado do ponto de vista de uma lei e de uma natureza de facto. Pensar bem, e num mundo que seja sempre melhor, é, a este respeito, um sintoma de tal operação, e que passa por utilizar os instrumentos da estética, da ciência e do comportamento (por exemplo, o caso da psicologia) enquanto formas de legitimação do ato de pensar em si. O exercício da crítica, em arte e em educação artística, subordina-se a uma lógica de divergência que é quase sempre vista como contrária à convergência. Mas o problema “não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito” (2000, p. 252). Pelo contrário, continua Deleuze, “é fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (...). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, «pensar» no pensamento” (2000, p. 252).

Para que o nosso gesto de investimento nos problemas possa efectivamente abrir um campo simbólico de outros problemas – a razão do aprender – há ainda lugar a uma crítica focada na idealização do

campo artístico e dos discursos que sustentam a educação artística. Esta foi uma questão verdadeiramente dissonante no contexto dos *Diálogos*, e que relançou sobre nós a necessidade de fazermos a crítica às noções que temos incorporadas no nosso próprio discurso crítico. A propósito, George Steiner, no seu silêncio, diria não compreender por que razão continuamos a glorificar os valores e a autoridade das humanidades – a esfera da palavra e da imagem – indiferentes à *ruína* no seio da qual se formou uma ideia de “cultura” na contemporaneidade. A noção de “literacia essencial”, escreve, “continua a remeter para os valores clássicos, no sentido do discurso, da retórica e da poética. Mas tal significa ignorância ou preguiça de imaginação” (Steiner, 2014, p. 40). À custa de tal preguiça, diz páginas antes, “acabamos por reagir mais intensamente à dor literária do que à desgraça da nossa porta ao lado” (Steiner, p. 23). Neste contexto, a metáfora segundo a qual «as estrelas olham para baixo» diria agora Jorge Luis Borges, não nos leva, com efeito, a pensar em ternura. Pelo contrário, tal metáfora dá-nos a ideia de gerações e gerações de pessoas “a labutar e as estrelas olhando para baixo com uma espécie de indiferença indolente” (Borges, 2000, p. 25).

Ora, é habitando um lugar de crítica, mas justamente por se tratar de um lugar cujo centro somos sempre nós que o definimos, que aquela possibilidade de compromisso, que fui ler em Mishima, pode abrir entre nós e os outros – entre o eu e o mundo – uma zona de não saber e de dissolução da natureza a partir da qual fundámos os nossos próprios modelos epistemológicos. A *delusão* começa aqui, é uma matriz epistemológica que tem de ser questionada de dentro, tecendo ameaças a uma estrutura de relações cujo mecanismo continua a partilhar da idealização do conflito e da vitória que surge implícita na dialética. Impôs-se, portanto, neste contexto dos *Diálogos*, uma reflexão séria cujas dissonâncias se voltaram contra a nossa ideia de língua, de nação, de corpo e de sujeito, essas coisas que cada um de nós herdou e que, em nome de uma sobriedade cultural, aprendeu a glorificar como entidades singulares, inequívocas. Mas em qual território queremos agora inscrever o sentido das nossas tensões? Por que motivo deixamos de trazer à superfície do pensar aquela descarga conflitual do início, e cujas forças nós as encontramos lá, naquele mito para o qual, segundo a interpretação que eu aqui propus de Nietzsche, o nosso olhar se precipita? “Entre nós”, lembrando-me de uma curta passagem de Julio Cortázar, “pouco se fala das expedições às selvas” (Cortázar, 2009, p. 182). Mas não é em busca de uma identidade perdida que esta expedição se faz. A negação das ilusões em educação artística, e dos poderes históricos e positivos que estão na génese das suas virtualidades, não possui um método, não há uma natureza que precise de ser resgatada. É “princípios- sempre-de-novo”, baralhar, “rodeado de ar silente”, pontua Handke; eis o ensaio.

Referências

- Battisti, C. A. (2018). A busca da verdade pela luz natural, René Descartes. Tradução. *Diaphonía*, 4(1), (pp.179-190).
- Borges, J. L. (2000). *Este ofício de poeta*. Lisboa: Teorema, 1967-1968.
- Cortázar, J. (2009). *A volta ao dia em 80 mundos*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 1966.
- Deleuze, G. (2000). A imagem do pensamento. In *Diferença e Repetição* (pp. 225-281). Lisboa: Relógio D'Água, 1968.
- Handke, P. (2020). *Ensaio sobre o dia conseguido. Um sonho de dia de inverno*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- Mishima, Y. (2008). *O templo dourado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1956.
- Nietzsche, F. (1997). *O nascimento da tragédia e acerca da verdade e da mentira*. Lisboa: Relógio D'Água, 1872.
- Ortega y Gasset, J. (2018). *A desumanização da arte*. Lisboa: Vega, 1925.
- Steiner, G. (2014). A humanidade das letras. In *Linguagem e silêncio. Ensaaios sobre literatura, a linguagem e o inumano* (pp. 19-68). Lisboa: Gradiva, 1961-1963.
- Yourcenar, M. (2005). *Memórias de Adriano*. Lisboa: Ulisseia, 1974.