

A POTÊNCIA DE LANÇAR MUNDOS NO MUNDO: CORPOS INSURGENTES E O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES DE RANCIÈRE

**LUIZ CAMILLO OSORIO
LUCIA BARROS**

**THE POWER TO LAUNCH
WORLDS INTO THE WORLD:
INSURGENT BODIES AND
RANCIÈRE'S AESTHETIC REGIME
OF THE ARTS**

**LA FUERZA DE LANZAR
MUNDOS AL MUNDO:
CUERPOS INSURGENTES Y EL
RÉGIMEN ESTÉTICO DE LAS
ARTES DE RANCIÈRE**

RESUMO

Artigos originais
Luiz Camillo Osorio*

<https://orcid.org/0000-0003-2069-0363>

Lucia Barros**

<https://orcid.org/0000-0002-7179-451X>

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio), Brasil

**Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2025.236958

e-236958



O artigo revisita o conceito de regime estético das artes de Jacques Rancière e procura discutir suas potências e limitações no que concerne ao debate, cada vez mais presente na arte contemporânea, acerca da afirmação política das identidades e da autoria. Ao mesmo tempo que a experiência estética emancipa ao redistribuir o sensível, sua promessa de universalidade encontra limites históricos, sobretudo para mulheres e sujeitos marginalizados. Corpos que foram mais personagens do que autoras buscam agora inserir-se no cânone, ou melhor, deslocá-lo e multiplicá-lo. Pretendemos repensar o vínculo entre estética e política incorporando dilemas éticos contemporâneos sem, no entanto, reduzir a arte à função representativa.

PALAVRAS-CHAVE Jacques Rancière; Estética; Política; Feminismo.

ABSTRACT

The article revisits Jacques Rancière's concept of the Aesthetic Regime of the Arts and seeks to discuss its potentials and limitations regarding the increasingly prominent debate in contemporary art about the political affirmation of identities and authorship. While the aesthetic experience emancipates by redistributing the sensible, its promise of universality encounters historical limits, especially for women and marginalized subjects. Heterogenous bodies, assuming its own authorship, seek to insert themselves into the canon, or rather, to displace and multiply it. We aim to rethink the link between aesthetics and politics by incorporating contemporary ethical dilemmas without, however, reducing art to a representational function.

KEYWORDS Jacques Rancière; Aesthetics; Politics; Feminism.

RESUMEN

El artículo retoma el concepto de régimen estético de las artes de Jacques Rancière y trata de discutir sus poderes y limitaciones en relación con el debate, cada vez más presente en el arte contemporáneo, sobre la afirmación política de las identidades y la autoría. Si bien la experiencia estética emancipa redistribuyendo lo sensible, su promesa de universalidad encuentra límites históricos, especialmente para las mujeres y los sujetos marginados. Cuerpos que han sido más personajes que autores buscan ahora insertarse en el canon o, mejor dicho, desplazarlo y multiplicarlo. Pretendemos repensar el vínculo entre estética y política incorporando dilemas éticos contemporáneos sin por ello reducir el arte a su función representativa.

PALABRAS CLAVE Jacques Rancière; Estética; Política; Feminismo.



No final da primeira estrofe da canção “Livros”, Caetano Veloso afirma: “Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso e, sem dúvida, sobretudo o verso é o que pode lançar mundos no mundo” (Veloso, 1997). O compositor retira-se de sua prerrogativa de autor, de modo que o verso aparenta ser uma entidade animada, cuja função é lançar mundos no mundo. O que não é nenhuma novidade; desde a Bíblia a palavra inicia o mundo:¹ “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Porém, no decorrer da canção, percebemos que a premissa transcendental das palavras tem para o artista uma vocação mais profana: “Os livros são objetos transcendentais, mas podemos amá-los do amor tátil que votamos aos maços de cigarro” (Veloso, 1997). O autor da canção descarta qualquer aura de transcendência mística do verso e o compara à devoção que os fumantes têm pelos seus maços de cigarro. Nesse sentido, a elevação bíblica do verso funde-se com o prazer mundano do tabaco.

Ainda assim, mesmo que desfeita a afinidade bíblica da canção, o livro é descrito como um objeto transcendente. E devemos

distinguir o transcendental do transcendente, na medida em que o verso não aspira a ir além da experiência, mas a fundar as condições de possibilidade de novas formas de experiência, logo, de instauração de mundo. Assim, reitera-se a caracterização das palavras como uma entidade animada, que abre horizontes de sentido até então inimagináveis. Logo, se não Deus, quem lança os versos que lançam mundos no mundo? A canção de Caetano Veloso revela o desinteresse por esta origem. Ao escrever uma música que fala de livros, o autor desestabiliza sua posição de artista e coloca-se também na posição de leitor. O que está em jogo não é de onde a palavra sai, e sim para onde ela vai. No cerne da desapropriação da palavra não está inscrito o despojamento narcísico do autor, mas o pressuposto de autonomia do verso, no qual vem a reboque o princípio de igualdade da percepção, em que os afetos circulam disponíveis e qualquer pessoa seria capaz de dedicar aos livros seus afetos.

No entanto, mesmo que não haja divisão entre aqueles que fumam, aqueles que leem e os que fumam lendo, o livro é um objeto singular, que vai além de si mesmo, e o cigarro, não. Enquanto estes limitam-se ao jogo do prazer e do vício, os livros podem lançar

mundos no mundo. Nesse sentido, o que configura o livro como um objeto transcendente é sua capacidade de potencialmente abrir-se para a vida ao invés de encerrar-se em si mesmo. De proporcionar uma experiência singular, disponível para qualquer um e, portanto, potencialmente coletiva.

Quando a transcendência do verbo deixa de ser Deus para ser mundo, ela passa a se configurar pela sua potência autônoma enquanto experiência estética. Importante pensarmos essa potência autônoma que nasce junto ao regime estético moderno não enquanto desconexão entre arte e realidade, mas como uma indeterminação do modo pelo qual o ficcional se faz mundo, ou seja, produz sentido. Não há mais um vínculo, determinado pela mimesis, entre o fazer artístico e a experiência estética. Para o filósofo francês Jacques Rancière, no momento em que a palavra deixa de ser identificada com o bem e o ideal cristão e passa a circular livremente entre toda sorte de tabagistas, surge um novo regime de identificação da arte, que ele chamará de regime estético da arte.² Para Rancière, esse processo teve início muito antes das vanguardas do século XX. Ainda assim, a noção de regime estético da arte oferece subsídios extremamente frutíferos para pensarmos a arte nos dias de hoje; não à toa, é um conceito muito caro a diversos teóricos, pesquisadores e estetas.

Gostaríamos, entretanto, de retornar à questão da origem da obra; assim como Caetano, Rancière não se importa com a autoria da obra de arte, mas com sua potência de criar mundos, que se dá justamente pela autonomia e transcendência da palavra, capaz de afetar a todos. O fato de não importar quem fala, mas como se fala, não significa que seja irrelevante a voz do autor, uma vez que sabemos que, historicamente, muitos corpos e sujeitos não hegemônicos foram mantidos à margem do espaço da arte. O que vai nos interessar ao longo deste artigo não será a desconexão entre quem fala e o que se diz, entre voz e palavra, mas a multiplicação das formas de relacionar – quem diz e o que se diz – o ficcional e o real. A arte, para trazer o crítico Mario Pedrosa, deve continuar sendo um exercício experimental de liberdade que implique os corpos na produção proliferante de sentido, sem subjugá-los a ter que dizer uma única coisa, sempre a partir do mesmo lugar e com um mesmo endereçamento. O desafio é o de tentar trabalhar esta ampliação dos lugares de fala poética sem, com isso, estabelecer um vínculo determinista entre quem fala e os mundos que se abrem pelo dizer poético. Não se trata de um problema simples, e é justamente esta complexidade que não pode ser abandonada, uma vez que a política da arte não pode retomar a premissa da origem e da identidade sem perder o que se instaura, no encontro aberto e sem

endereçamento definido, entre ela e seus públicos. Como salientou Rancière em livro recente, “a política é uma esfera de experiência na medida mesmo em que é impossível circunscrever este espaço e traçar suas fronteiras” (Rancière, 2023, p. 134, tradução nossa).

Ao mesmo tempo que a prerrogativa de autonomia da obra de arte e a igualdade da percepção vinculam a experiência estética à política, como veremos mais adiante, nas últimas décadas, a questão da autoria da obra de arte vem ocupando um espaço cada vez maior nos debates políticos e no próprio regime de legibilidade das obras. Enquanto foi possível estabelecer um diálogo sem muita tensão entre os contemporâneos Jacques Rancière e Caetano Veloso, pensar a arte hoje à luz da noção de regime estético das artes, tal como formulada pelo filósofo, pode causar alguns ruídos. Por outro lado, paradoxalmente, insistir no vínculo entre estética e política, que caracteriza esse regime de identificação das artes, parece ser uma das maneiras de tentar oxigenar alguns debates, hoje cerceados por uma moral que recusa o dissenso. Para pensarmos os limites e as possibilidades daquela noção, conforme proposta por Rancière, será necessário retornar à sua origem.

Durante o período clássico, tomado aqui como regime representacional/poético tal qual descrito por Rancière, a sociedade seguia uma hierarquia rígida e duradoura, atribuindo a cada grupo e indivíduo um lugar definido. Essa estrutura proporcionava uma base sólida e expectativas limitadas, consideradas condições propícias à felicidade e segurança das classes mais humildes, historicamente oprimidas. Evidentemente, isso nunca inibiu o surgimento de grandes artistas e obras de arte. É de dentro deste regime hierarquizado de convenções e protocolos, tanto sobre o que se podia representar como os modos de fazê-lo, que a arte teve que encontrar força plástica para produzir os resultados estéticos que conhecemos.

O fato de ter sido feita no interior do regime representacional, em que modos de fazer e formas de apreensão estavam normatizadas, jamais coibiu a arte de dar a ver a beleza e de produzir mundos. No entanto, no século XIX europeu, segundo Rancière, essa ordem normativa foi desfeita, e as palavras, imagens, sonhos e aspirações tornaram-se acessíveis a todos. Surgia por toda parte, em todos os poros da sociedade moderna, um levante da multidão de aspirações e desejos, um ciclo incessante de estímulos. Ao analisar por que Emma Bovary teve que ser morta [*“Why Emma Bovary Had to Be Killed”*, em referência ao título de seu artigo], Rancière (2008) observa que a

sociedade transformou-se, então, em um redemoinho de indivíduos com aspirações igualitárias, que queriam desfrutar de tudo o que era agradável, inclusive os prazeres sensoriais.

Rancière procura retirar as questões sociais de sua vinculação restrita com as normas representativas e dar-lhes indeterminação e liberdade, constituindo o que ele denominaria de regime estético. (Rancière, 2019a). O que significa retirar a estética do aquário do bom gosto e colocá-la enquanto formas, nada pacificadas, de partilha da experiência. Paralelamente, a política deixa de ser analisada em termos de causa e efeito e torna-se o processo, indeterminado *a priori*, de construção de outras realidades possíveis. Nesse sentido, afirmar que, a partir daquele momento, os indivíduos tornaram-se livres e iguais não é sinônimo de assumir que todas as pessoas possuíam os mesmos direitos na prática, mas que, de acordo com o autor, partilhavam do mesmo princípio de igualdade. Ou seja, a divisão entre tarefas que prescreviam as capacidades de um cidadão dera lugar a uma propriedade comum do sensível.

Desse modo, a política é pensada como ato; ações inesperadas que quebram expectativas e prerrogativas e afirmam a igualdade do qualquer um com qualquer coisa. Abandonava-se a hierarquia de um gosto educado que submetia todos aos seus ditames; cada um estaria

apto a sentir por si a partir dos seus próprios meios de apreensão estética. Trata-se de um sentir por si e com os outros, negociando semelhanças e diferenças. Por conta desta experimentação entre sentir e (não) saber, Rancière (2019a) afirmava, de forma um tanto provocadora, que a revolução social é filha da revolução estética.

Em sua tese de doutorado, intitulada *A noite dos proletários*, Rancière (1988) se debruça sobre os trabalhadores das fábricas do século XIX que também exercitavam, no tempo livre, a escrita, assumindo-se como romancistas e poetas amadores. A partir disso, o filósofo pensa a política como a disputa pelo tempo e pelo espaço, que designam tarefas e ocupações. Os proletários, que deveriam trabalhar durante o dia e descansar à noite para retornar à fábrica no dia seguinte, ao invés de dormirem, escreviam poemas. Portanto, no cerne da política há um processo de desidentificação com um modo de vida prescrito, que surgia da tomada da palavra com a qual exercitavam a liberdade de imaginarem-se de outras maneiras. Trata-se de uma dimensão estética não porque os operários escrevem poemas, mas porque essa reviravolta abarcou toda uma nova partilha de experiências. Podemos perceber isso quando Rancière argumenta que:

A experiência dos trabalhadores testemunhou uma relação muito mais dialética entre o social, o estético e o político. A "politização" da experiência dos trabalhadores foi acompanhada por um senso de propriedade comum dos poderes da linguagem, bem como dos espetáculos da natureza ou da decoração da cidade, e pela capacidade de se apropriarem eles mesmos da prática da linguagem poética e do olhar “desinteressado” sobre o visível. (Rancière, 2019b, p. 3)

A apropriação dos trabalhadores de uma língua que não era sua, a da dita “alta” literatura, foi o cerne de um processo de emancipação social. O filósofo chama de revolução estética um processo político ocorrido durante a modernização francesa no qual os trabalhadores abriram possibilidades para outras variações da experiência sensível que não aquela “adequada” à sua condição de operários, tendo apelado à transformação dos valores poéticos que vigoravam até então. Neste processo, está em jogo uma dupla desidentificação: ao escreverem, os trabalhadores desestabilizam as noções que os identificavam em categorias sociais fixas, ao mesmo tempo que borram as antigas definições que delimitavam a palavra poética.

Dessa forma, a “revolução estética dos trabalhadores” parecia acompanhada da “revolução estética” mais ampla, caracterizada pela ampla difusão da

escrita e pela rejeição às antigas hierarquias entre assuntos ou personagens altos e baixos. (Rancière, 2019b, p. 4)

Assim, Rancière identifica a nascente de um novo regime de identificação da arte, também no século XIX, o qual ele nomeia como regime estético das artes.

Estético porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer [...] as coisas das artes são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo. (Rancière, 2019a, p. 32)

Este regime rompe com a hierarquia entre gêneros e com um sistema hierarquizado de dignidade temática. Ou seja, solapa não só as distinções entre linguagens, mas também a categoria de temas mais ou menos elevados. Bem entendido, a política da estética se instaura pela igualdade do qualquer um com qualquer coisa, que postula, ao mesmo tempo, a autonomia e a heteronomia da arte. A arte não precisa conferir dignidade aos seus temas, o que implica a ausência de uma linha divisória entre o que pertence à arte e o que está para além dessa esfera. Tal paradoxo já havia sido anunciado em *A partilha*

do sensível, quando Rancière afirma que, no regime estético das artes, as coisas da arte não são mais identificadas por uma distinção interior nos modos de produção, mas por um regime específico do sensível, conforme vimos. Ele também é a origem de certo *Mal-estar na estética*, livro que será publicado na França quatro anos depois, ou seja, em 2004. A lógica que elimina a fronteira entre arte e não arte é a mesma que a faz existir no singular, com A maiúsculo. Entretanto, afirmar que tudo pode se tornar arte não é sinônimo de que tudo passe a ser visto como tal. Está aí a tensão entre autonomia e heteronomia, na medida em que as condições de possibilidade são constituídas historicamente.

Desse modo, há uma política da estética que se instaura na incapacidade de fixarmos um conceito de arte, o que explicita a possibilidade de esse estatuto ser constantemente modificado. Quando algo que não era arte passa a sê-lo, os códigos desse sistema são transformados e abre-se uma outra possibilidade de percepção sobre o mundo para além da esfera artística. “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (Rancière, 2019a, p. 36).

Para Rancière, a imaginação que faz ser arte aquilo que não era

até então, que inclui como arte aquilo que estava fora das convenções poéticas é a mesma que produz a subjetivação política. A relação da política com a estética passa pelo deslocamento do visível e do dizível, que abre outros possíveis. Desse modo, assim como a estética da política não é uma questão de representatividade, a política da estética, ou da arte, não se dá pela mensagem que a obra transmite. O que este novo regime de identificação das artes promove é justamente a ruptura com a noção de uma poética de representação do real. A arte torna-se uma máquina óptica de fazer ver de outra maneira, na medida em que a experiência estética “invalida as hierarquias ordinárias incorporadas na experiência sensível do dia a dia”³ (Rancière, 2019b, p. 3) – o que, no limite, possibilita a igualdade do qualquer um com qualquer coisa.

O filósofo argumenta que o romance foi a arte dessa nova escrita que coloca em cena uma poética igualitária da vida e desfaz a distinção entre vida poética e vida ordinária. A partir do romance, entendido por ele como literatura, não há mais assuntos nobres ou sujeitos irrelevantes, a distinção entre o poético e o prosaico torna-se turva. É também nesse momento que os anônimos, os quaisquer um, ganham alguma representação nas artes.

Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo

qualquer, (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como maneira absoluta de ver as coisas (Flaubert). (Rancière, 2019a, p. 47)

O surgimento da literatura do século XIX ocorreu junto à ruína da partilha hierárquica do sensível, que vinculava distinções poéticas à divisão entre dois tipos de humanidade. De tal modo, o filósofo não distingue o gesto de ter a palavra em um romance e ter a palavra na cena pública.

É o que acontece quando as pessoas comuns, que deveriam se preocupar apenas em viver e reproduzir a vida, ficam entusiasmadas com palavras como liberdade e igualdade e começam a se manifestar sobre questões de governo, que não são da sua conta. É também o que acontece quando moças como Emma [Bovary], destinadas à família e à vida no campo, se envolvem na busca mortal do que significam palavras como bem-aventurança, felicidade ou êxtase. (Rancière, 2008, p. 245, tradução nossa)

Sendo assim, a igualdade que a literatura coloca em cena envolve uma redistribuição ampla do sensível que ignora a diferença entre a humanidade daqueles dedicados a ações nobres e ao bom gosto e dos homens e mulheres que se dedicam à vida prática. Do mesmo

modo que os operários podem escrever poemas e tratados filosóficos, escritores como Gustave Flaubert podem “fazer arte a partir da vida da filha de um fazendeiro, na medida em que a filha do fazendeiro pode fazer arte de sua vida e vida de sua arte.” (Rancière, 2008, p. 238, tradução nossa).

Esta é uma abordagem inspiradora porque toma a ideia de igualdade como ponto de partida. Todavia, ela também negligencia certas problemáticas que não devem ser desconsideradas. Quando Rancière formula o conceito de regime estético das artes, não parece estar preocupado com a questão da autoria, com as especificidades de quem escreve ou pinta, mas sim com a tessitura do visível que a obra coloca em cena. De certo modo, para ele, a autoria se constitui a partir da obra, e não o contrário. No entanto, há uma diferença entre a promessa do possível e sua realização. A política da estética – do regime estético da arte – e a estética da política – dos proletários que escrevem – são dobras, mas não têm relação de causa e efeito. Os “operários de Rancière” puderam fazer arte de sua vida, mas em que medida conseguiram fazer uma vida a partir de sua arte?

Gostaríamos de sugerir que, do mesmo modo que a emancipação social dos trabalhadores envolveu uma apropriação poética, um poder fazer coisas que não estavam previstas anteriormente, quem faz

também precisa ser levado em conta na discussão acerca dos limites e das possibilidades da arte enquanto um ato de reconfiguração da experiência. A subjetividade poética se inventa no ato poético e na sua capacidade de diferir do que até então era determinação existencial e social. Para isso, procuraremos introduzir algumas questões que possam ampliar as partilhas do regime estético, com foco na relação das mulheres com a política e, sobretudo, com as artes.

No período em que Rancière investigava os operários do século XIX, há alguns poucos textos em que ele fala explicitamente das mulheres. Neles, o filósofo identifica o surgimento de uma história das mulheres, que deixam de ser objetos suscetíveis às mudanças da história para se tornarem agentes de transformação. Tal qual os operários – e operárias – que desestabilizaram a partilha do tempo ao se apropriarem da noite para escrever, o movimento sufragista, que teve início na Europa do século XIX, transtorna as definições do que significava ser mulher até então. Parafraseando Rancière, é possível dizer: a política feminista começou com as decisões de reinterpretação daquilo que as mulheres fazem ou daquilo que as faz serem mulheres. Dessa forma, podemos conceber a política feminista não pelas lentes da representatividade, mas enquanto uma política do dissenso cuja dimensão estética se dá pela invenção de outras possibilidades de vida

e experiência social.⁴

Quando pensamos na arte, seguindo a predileção de Rancière pela literatura, é possível admitir que o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, um dos seus preferidos, incorpora tal redistribuição ampla do sensível, na medida em que a prática da leitura, cultivada pela personagem principal, e os livros em si mesmos, fazem Emma Bovary sonhar e tentar viver outra vida. Dessa forma, a linha que separa o prazer material do prazer espiritual é rompida, e a literatura, dentro do próprio romance, torna-se uma fonte de entusiasmo prático da personagem. Ainda que Flaubert não esteja preocupado com questões propriamente feministas, é possível seguir com o repertório teórico proposto por Rancière e observar que *Madame Bovary* enfraquece, igualmente, a hierarquia entre os gêneros, na medida em que Emma deseja e vive suas vontades de uma forma que rompe com a expectativa da época sobre qual seria o lugar de uma mulher.

De igual maneira, é possível listar diversos romances e dramaturgias ao longo dos séculos XIX e XX nos quais há personagens femininas que se recusam a cumprir o seu destino: Nora e Hedda Gabler, Anna Karenina, Capitu. E seus autores, Henrik Ibsen, Tolstói e Machado de Assis, respectivamente. Assim como autoras mulheres,

tais como Jane Austen, Virginia Woolf e Karen Blixen, cujas obras tomam a renovação estética como abertura para outros mundos. Todavia, há, aqui, um fato flagrante: no período da “revolução estética”, enquanto os anônimos tornavam-se personagens de romances e deslocavam formas prescritas de sociabilidade, na vida social propriamente dita, não obstante suas pulsões, desejos, sonhos e promessas, mulheres, trabalhadoras do campo ou da fábrica, seguiam engessadas em seus papéis sociais. A temporalidade simbólica e a temporalidade social não coincidem, apesar da reverberação de uma sobre a outra.

Dito de outro modo, ao mesmo tempo que a literatura emerge como uma nova expressão da escrita que não mais deve se reportar a antigas hierarquias entre temas mais ou menos nobres, na qual não há a distinção entre sujeitos mais ou menos relevantes, há outro tipo de partilha que permanece enrijecida. Esse problema fica explicitado na citação de Rancière sobre os

[...] vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestaram às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem

gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre essa mesma base. (Rancière, 2019a, p. 26)

Constata-se que, no interior deste regime, surge um paradoxo entre a suposta equivalência entre a arte e a vida não artística, de um lado, e a concepção de arte como uma experiência estética singular, de outro lado. Tal equivalência funciona como um sinal de indeterminação sobre o que separa as formas da arte e os movimentos da vida, embaralhando formas de fazer, de sentir e de pensar a arte e o mundo. Para Rancière, “a maneira correta, a maneira artística, de lidar com a equivalência consiste em colocá-la apenas no livro, no livro como um livro” (Rancière, 2008, p. 238, tradução nossa). Assim sendo, não há um espelhamento direto entre uma estética da política e uma política da estética. Ademais, a literatura não procura representar o real, mas, ao contrário, abre a possibilidade para que outra realidade possa ser imaginada. É essa potência da imaginação que queremos enfatizar como o dado determinante de uma política das artes no regime estético, que atua na articulação aberta entre obra e espectador. Importante ressaltar, todavia, que o papel da imaginação em produzir mundos não se desconecta de seu vínculo com a história, tampouco das contradições políticas de seu tempo. Ela se vincula sem se deixar determinar, abrindo linhas de fuga em

que tudo parece capturado pelo possível, ou seja, pelo determinismo histórico.

No momento em que a arte se inscreve em um regime de identificação singular, no qual arte e não arte têm fronteiras turvas, o artista, com seu gesto experimental, põe em movimento o *devir-arte* da coisa qualquer. Porém, como sabemos, esse campo de possibilidades é historicamente mais factível para uns do que para outros. Como vimos, o fato dos proletários se apropriarem da noite para escrever não lhes garantiu acesso ao mundo literário, nem tampouco acabou com a exploração dos operários nas fábricas. Ao mesmo tempo que arte e vida podem se misturar, suas equivalências precisam ser desfeitas.

Não é trivial o diálogo entre a dinâmica emancipadora do regime estético e as lutas feministas ao longo da história. É pela pena e pela boca de homens que os corpos femininos, cujos desejos são desidentificados da expectativa normativa, são incluídos no reino das humanidades pensantes. Ao longo da história do ocidente europeu, podemos evocar personagens femininas capazes de exercer sua vontade e enfrentar o *status quo*, desde Antígona e Medeia a Lady Macbeth. No século XIX, entretanto, ao invés de serem rainhas, as personagens tornam-se trabalhadoras e camponesas. Dessa forma, a

literatura parece começar a se articular a partir de uma redistribuição do sensível tanto em termos de gênero como de classe social.

O ponto em comum que une todas essas personagens citadas reside no fato de elas serem justamente personagens, e não autoras. E isso não tem apenas afinidade com uma problemática ética de lugar de fala. Ao observarmos os desfechos dessas mulheres, de Antígona a Emma Bovary, constatamos que, nem nos romances, a promessa de uma outra vida possível é concretizada. Que possibilidade emancipatória ou horizonte de igualdade pode haver em penas de morte ou suicídios movidos pela culpa e pela infelicidade de uma vida da qual não se pode escapar?

Para estabelecer alguma afinidade entre o regime estético das artes e uma política feminista do dissenso, seria preciso que a literatura tivesse inventado mais Noras do que Emma Bovarys, aquelas que abandonam suas casas de bonecas para ter *Um teto todo seu*.⁵ Nossa aposta é que seria possível partir desse regime de Rancière e, sem bani-lo, ir além de sua proposição original. Conforme vemos, o autor propõe um campo de indeterminação entre formas de sentir que abriria espaço para o exercício de formas de vida heterogêneas. Este exercício, todavia, para abrir mundo no mundo, demanda que corpos insurgentes assumam a própria autoria. Devemos, com isso

em vista, repensar o vínculo entre estética e política dentro do regime estético.

A categoria de sujeito universal é palco de um dos maiores embates que o feminismo travou ao longo de sua história. Seja buscando reconhecer-se nela, seja recusando-a, a política feminista procurou, acima de tudo, demonstrar a falácia de tal concepção. De maneira análoga, no campo da arte, a noção de gênio artístico foi fortemente polemizada pelas mulheres,⁶ na medida em que repousava nas mesmas bases desse sujeito transcendental, dotado de aptidões inatas que, curiosamente, sempre se personificava na figura do homem branco.

Segundo Rancière, a política acontece quando a parte excluída de gozar de suas capacidades sensíveis rompe com a divisão entre as humanidades e aplica sua igualdade no comum. Esse processo de subjetivação política, que demandava uma circulação indeterminada das palavras e dos discursos, é contemporâneo ao romance surgido no século XIX e à inscrição da arte em outro regime de identificação. Aqui, qualquer um começa a assumir seus direitos de fala, transformando o universal em um princípio não totalizante e que se constitui no atrito entre quem fala, o que se diz e como se enuncia o dito. Não se trata de uma narrativa que se impõe ou de uma prerrogativa

homogeneizante, mas da igualdade do qualquer um com qualquer coisa que rompe com a fronteira que separa humanos mais ou menos aptos e assuntos mais ou menos nobres. Não obstante esta ser uma tomada de posição virtuosa, muitas vezes ela ignora mecanismos de opressão que impedem que essa igualdade se efetue.

Se o princípio da igualdade é universal, porém não totalizante, isso significa, por um lado, que não há humanos hierarquicamente superiores e, por outro, que essas sensibilidades não são idênticas nem homogêneas. Tal universalidade não determina um modelo que reduz as diferenças à unidade, mas uma qualidade singular de qualquer um que se manifesta no seio da diferença. Isso também implica que não há sujeito transparente; os sujeitos são situados em seu espaço e no seu tempo. Nesse sentido, o contexto histórico-social do artista não determina a obra, mas também não é neutro, de modo que não deve ser desconsiderado.

Tais apontamentos suscitam uma questão inevitável: em que medida a diversidade de corpos constitui outros modos de ser das obras, novos critérios e repertórios críticos? Se não são os artistas que determinam as obras, não deixa de ser menos verdade que estas são transformadas pela inserção de corpos marginalizados que carregam imaginários culturalmente heterogêneos. Portanto, a questão de

quem é artista importa, não apenas em termos de justiça social, mas também sob a perspectiva estética da capacidade de imaginar outros novos possíveis. Trata-se, no entanto, não de manter aqueles imaginários isolados, mas de lhes garantir uma opacidade que force o trabalho de recepção a sair do seu lugar histórico estabelecido.

Enquanto a igualdade de gênero não pôde ser verificada na história da arte do século XIX, a partir do século XX, as mulheres começaram a ganhar espaço, de modo irrevogável, enquanto autoras e pensadoras no ocidente. Dessa forma, assim como a história das mulheres começa quando elas invadem a cena pública, promovem um desentendimento em torno do significado da palavra “mulher” e, com isso, inventam outras possibilidades de existência para si, a história das mulheres na arte se inicia quando elas começam a ocupar o espaço dos escritores e dos artistas. É neste momento que surge uma nova alquimia de sentidos pela manipulação das palavras “mulher” e “artista”, que faz os ouvidos surdos serem obrigados a escutar outras coisas.

Quando as mulheres deixam de ser apenas personagens e tornam-se também artistas, elas novamente desestabilizam os significados da palavra que as identifica, abrem novas possibilidades de existência para si, transtornam os códigos da arte e dão um novo

contorno político para o regime estético. A partir desse momento, o vínculo entre estética e política se reposiciona, na medida em que as possibilidades da imaginação produtiva são ampliadas.

Glória Anzaldúa, em “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, de 1980, dialoga com questões colocadas por Rancière em sua tese de doutorado no que concerne aos movimentos emancipatórios. Sem ignorar os caminhos tortuosos que envolvem uma mulher colocar palavras no mundo, a autora reposiciona o impossível. Isto é, escrever deixa de ser um ato inviável para os corpos femininos do dito Terceiro Mundo e torna-se uma forma de fazer do impossível uma realidade – o que não deixa de ser uma espécie de magia.

[...] escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2019, p. 90-91)

O exposto nos diz também sobre a ruptura com a temporalidade

hegemônica que prescreve a divisão das tarefas e ocupações, tal como colocado por Rancière. São formas de interrupção do tempo dominante a partir de processos de emancipação que instauram outros tipos de experiência, aquelas “dos que trabalham num mundo e vivem no outro” (Rancière, 2021, p. 45). Porque, “mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências” (Anzaldúa, 2019, p. 93). Isso pode se passar em maior ou menor escala, pode significar escrever para oxigenar o próprio universo particular e constituir algum tipo de autonomia ou pode escorrer pelo mundo. As palavras são uma guerra e escrever é um ato de criar alma, porque é uma forma de inventar um mundo que a realidade não dá e, com isso, habitar uma realidade que o mundo não tem.

As palavras de Anzaldúa fabulam outras possibilidades de vida para os corpos historicamente exilados dos espaços de poder, muito mais inspiradoras e potencialmente emancipadas do que os romances do século XIX. Uma autora que poderia ser lembrada aqui é Carolina Maria de Jesus, cujo livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, explicita uma necessidade improvável de escrita, equivalente àquela tratada acima, como forma de resistência social e transformação existencial.

A luta pela afirmação dos corpos invisibilizados corre paralela à luta pela experimentação com novas formas de arte. Para além da dimensão ética da representatividade ou da reparação histórica, trata-se do vínculo da estética com a política enquanto exercício de uma imaginação produtiva que aponta novas possibilidades de existência. Nesta fronteira lábil e movediça entre arte e não arte surge um campo fértil de experimentação poética e judicativa, em que coisas podem ser e não ser arte ao mesmo tempo. Esta condição cambiante e paradoxal de simultaneamente ser e não ser algo é um campo político em disputa, no qual corpos e identidades não hegemônicas podem buscar visibilidade e legitimidade. Tal fluidez é uma premissa de igualdade pautada no devir, e não na origem.

A origem importa do ponto de vista ético, assim como pode ser relevante para a experiência estética quando trabalhada como abertura para outros mundos partilháveis. A pauta da representatividade, por mais relevante que seja, não deve ser articulada como correspondência entre o artista e sua obra, mas pode ser associada à transformação de uma estrutura de valoração da sensibilidade. Ou seja, a força poética de trabalhos que mobilizam a questão da origem sem se deixar submeter a ela reside no deslocamento dos discursos já estabelecidos acerca dos corpos marginalizados, inaugurando caminhos que, em

vez de identificar o endereçamento, abrem-se para múltiplas afecções imprevistas de antemão.

O regime estético deve incluir corpos e subjetividades marginalizadas que, ao recusar a exclusão e trabalhar novas partilhas poéticas e históricas, criam mundos comuns e heterogêneos. A indeterminação do que é arte, ao mesmo tempo que desfaz hierarquias entre quem é ou não artista, não pode abrir mão de afirmar aqueles que até então estiveram à margem desta possibilidade. O grande desafio é fazê-lo sem retomar qualquer normatividade a respeito do que deve ser dito ou visto e tampouco estabelecer endereçamentos dirigidos aos que sabem ler, ver e interpretar as enunciações poéticas. O trabalho da imaginação deve produzir deslocamentos e deixar surgir mundos no desfazimento das identidades fixas e na produção de identidades outras, com lastro histórico divergente. Ou seja, a história potencial (Azoulay, 2024) e a indeterminação identitária caminham no fio, sempre na disputa entre a ficção e a materialidade das lutas históricas. A arte só poderá participar destas disputas dilatando a imaginação histórica e a experimentação poética, desaprendendo o que já sabe ser arte e suas formas de interpretação. No entanto, o modo como ela deve trabalhar nesta ampliação de passados e multiplicação de futuros não é uma questão resolvida.

A concepção de autonomia da arte foi fundada em um tempo em que a figura do artista era corporificada por homens brancos e europeus. Ainda assim, a necessidade de repensar a autonomia não deve ser sinônimo de abandoná-la. Hoje, a existência do artista, suas origens e sua intenção são elementos que balizam nossos modos de percepção e as referências históricas e culturais mobilizadas, sem que isso dirija as formas de recepção e a liberdade do espectador. Uma coisa não deve excluir a outra. O trabalho da recepção também põe em cena os corpos heterogêneos da produção artística. Mesmo sem que isso determine o que interessa como qualidade estética, esta reclama outros modos de sentir para além daqueles constituintes do nosso repertório crítico hegemônico.

A interpretação que dá à autoria mais relevância do que à obra repousa sob a mesma base da interpretação que ignora a origem do artista. E, portanto, partilha do mesmo risco de enfraquecer a força inventiva que a arte pode ter. A primeira interdita o espaço emancipado do espectador e, por consequência, a chance da percepção ser simultaneamente um princípio singular e coletivo. A segunda, como já foi dito, cerca o campo de possibilidades da arte ao que uma pequena parcela de pessoas é capaz de imaginar.

Sem desconsiderar as necessárias interdições éticas que visam a desautorizar e desarticular as dinâmicas de opressão, como podemos renegociar uma relação entre obra e autoria na qual a diversidade não é uma tolerância apaziguada ou amedrontada, mas carrega a potência de um desentendimento produtivo? A confusão entre estética e política, em vez de desfeita, deve ser retrabalhada, de modo que as obras de arte possam ser mais interrogações do que afirmações. Por isso, ao mesmo tempo que certa atualização da noção de regime estético das artes se faz necessária, há algo no cerne de sua formulação que pode auxiliar no encaminhamento dos debates da arte atual. Trata-se do vínculo da política com a estética, que não passa pela dimensão representativa do real, mas pela possibilidade de produzir o impossível.

NOTAS

1. Passagem que se encontra no Evangelho de João, João 1:1.
2. Os regimes de identificação da arte – ético, representativo e estético – começam a ser elaborados em *Politiques de l'écriture* [Políticas da escrita] (1995) e ficam plenamente concebidos a partir do livro *Le Partage du Sensible* [A partilha do sensível] (2000), ganhando continuamente novos desdobramentos e delimitações, sem, contudo, alterar o que já foi posto neste livro.
3. Cremos que, dentro da noção do regime estético das artes, podemos incluir tanto as poéticas modernas como contemporâneas, tanto uma pintura abstrata de Mondrian como um *readymade* de Duchamp. Se uma obra é produzida pelo artista ou não, pouco importa, já que não é isso que interessa para que se constituam, a partir dos espectadores, novas partilhas e novos modos de produção de sentido não determinados por convenções e protocolos.
4. Na dissertação de mestrado *Feminismos e as poéticas do dissenso: os caminhos da política como dano a partir de Jacques Rancière*, defendida em 23 de setembro de 2023 por Lucia Barros no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, esta argumentação é desenvolvida mais detidamente.
5. No final da peça *A casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, a personagem Nora sai de sua casa, deixando marido e filhos, em um gesto de recusa ao seu destino como dona de casa. Cinquenta anos depois, em 1929, Virginia Woolf publicou o livro *Um teto todo seu*, cujo título alude à necessidade de um espaço próprio e de independência financeira para as mulheres, de modo que elas consigam produzir seus próprios trabalhos.
6. Ainda em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf complexifica a questão do talento e a figura do gênio ao argumentar como as condições materiais interferem nas possibilidades de produção criativa e intelectual. As mulheres, sobrecarregadas com o trabalho doméstico, sem independência financeira e sem tempo próprio, não usufruem das mesmas condições de possibilidade que os homens para expressar sua criatividade. Mais recentemente, a filósofa Denise Ferreira da Silva problematizou a noção do gênio kantiano em trabalhos como "Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of The World" (cf. Silva, 2014).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. Tradução Edina de Marco. São Paulo: MASP, 2019, p. 85-93.

AZOULAY, Ariella. **História potencial**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Tradução Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. Why Emma Bovary Had to be Killed. **Critical Inquiry**, Chicago, vol. 34, (inverno 2008), p. 233-248.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2019a.

RANCIÈRE, Jacques. Da política à estética? Tradução Luiz Baez e Daniel Lampert. **ALCEU**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 38, jan-jun/2019b, p. 5-16.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos: arte, tempo, política**. Tradução Pedro Taam. São Paulo: N-1, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Les voyages de l'art**. Paris: Editions de Seuil, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of The World. **The Black Scholar**, Journal of Black Studies and Research, vol. 44, n. 2, 2014, p. 81-97. DOI: 10.1080/00064246.2014.11413690.

VELOSO, Caetano. Livros. In: **Livro**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. CD, 4'31".

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: COUTINHO, Afrânio (org.) **Machado de Assis, obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 807-944.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 2018.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

IBSEN, Henrik. **Uma casa de bonecas**. Tradução: Leonardo Pinto Silva. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

SHAKESPEARE, Willian. **Macbeth**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SÓFOCLES, **Antígona: uma tragédia grega**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Karenina**. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vanessa Bárbara. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Luiz Camilo Osorio é Decano do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) da PUC-Rio, onde é Professor Associado II do Departamento de Filosofia. Pesquisador PQ 1D do CNPQ e Professor Colaborador da Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa no Porto. Entre 2009 e 2015, foi Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2015, foi o curador do Pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Autor, entre outros, dos seguintes livros: *Olhar à Margem* (São Paulo: SESI-SP e COSAC NAIFY, 2016) e *Gestos Curatoriais: Duchamp e Malraux* (Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e NUMA, 2025).

Lucia Barros é graduada em teatro, mestre em Filosofia pela PUC-Rio e doutoranda em filosofia pela mesma instituição. Pesquisa a relação entre arte, política e feminismo. Desde 2021, participa do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPQ “Arte, Autonomia e Política” e atua na comissão editorial da Revista Alter, dos discentes do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Artigo recebido em 20 de maio de 2025 e aceito em 10 de novembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável:
Prof. Dr. Tiago Mesquita
<https://orcid.org/0000-0003-2247-5480>