

**IX Simpósio Interdisciplinar do LaRS:  
palavras e coisas**

11, 12 e 13 de maio de 2011

Auditório Rio Datacenter (RDC), PUC-Rio

---

**Equivalência e distinção: uma reflexão sobre a noção de  
“signos mudos”**

Natália Quinderé

---

PUC-Rio

[natuca@gmail.com](mailto:natuca@gmail.com)

Artigo apresentado durante o Simpósio

**IX Simpósio Interdisciplinar do LaRS: palavras e coisas**

Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, 2011.

ISBN: 978-85-99959-12-1

[www.simposiodesign.com.br](http://www.simposiodesign.com.br)

**Esta obra é protegida pela lei de direitos autorais**

---

Em consideração aos princípios que vêm sendo adotados pelo LaRS, não há um formato padrão para os arquivos, respeitando-se as características individuais.



Departamento de Artes & Design

## Equivalência e Distinção Uma reflexão sobre a noção de “signos mudos”

Natália Quinderé<sup>1</sup>

### Resumo

Esse artigo tem como objetivo principal problematizar a noção de “signos mudos” como um ponto de convergência entre o significado de política e o significado de estética em Jacques Rancière. Para isso, o artigo se divide em três partes. É preciso entender primeiramente como os “signos mudos” se relacionam com o pensamento político de Rancière. Num segundo momento, é preciso identificar as transformações ocorridas nas práticas artísticas e por último, compreender como os “signos mudos” se relacionam com essas mudanças.

**Palavras - chave:** signos mudos; indeterminação; hierarquização; práticas artísticas;

### Abstract

This article aims to discuss the concept of "mute signs" as a point of convergence between the meaning of politics and aesthetic in Jacques Rancière. For this, the work is divided into three parts. First, it must be understood how the “mute signs” relate to Rancière's political thought. Secondly, we must identify the transformations occurred in artistic practices and, finally, understand how “mute signs” are related to these changes.

**Keywords:** mute signs; indetermination; hierarchy; artistic practices;

No prólogo de *A Partilha do Sensível*, Jacques Rancière explica que esse livro é uma resposta aos questionamentos de dois jovens filósofos franceses sobre a sua afirmação feita no livro *O Desentendimento* de que a estética é intrínseca à política.<sup>2</sup> Se no *Desentendimento* Rancière elabora essa afirmação a partir do significado de política, na *Partilha do Sensível*, ele discute essa questão por meio de uma análise das transformações ocorridas no significado da arte e de como essas mudanças estão relacionadas com configurações políticas e sociais.

---

<sup>1</sup> Mestranda em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Otavio Leonídio. Este texto foi desenvolvido a partir das leituras com o prof. Luiz Camillo Osorio na disciplina *Tópicos de Filosofia da Cultura* em 2010. E-mail: natuca@gmail.com

<sup>2</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*, p. 11. Ver também *O Desentendimento*, p. 68.

A noção de “signos mudos” – exemplificada na *Partilha do Sensível* - reflete apenas uma dessas transformações ocorridas na arte. Segundo Rancière, essa noção representa maneiras específicas de fazer e experienciar obras de arte.<sup>3</sup> Apesar dessa delimitação, é possível compreender a noção de “signos mudos” numa perspectiva mais ampla. Ao meu ver, esses signos são um ponto de convergência entre o significado de política e o significado de estética pensados por Rancière tanto no *Desentendimento* como na *Partilha do Sensível*.

Ao analisar a noção de “signos mudos” ao pé da letra, mesmo alguém que nunca leu Rancière entenderá superficialmente uma de suas principais características: são signos sem fala. Essa frase pode parecer contraditória ou confusa, já que um signo percebido como algo que indica, caracteriza e distingue acontecimentos, pessoas e objetos, sempre tem qualquer coisa a dizer.

Então, como um signo pode não ter fala?

Para Rancière, no discurso político, a fala possui na sua base uma imposição simbólica entre quem discursa e quem escuta.

No uso social comum, uma expressão como “Você me compreendeu?” é uma falsa interrogação cujo conteúdo afirmativo é o seguinte: “Você não tem nada para compreender, você não precisa compreender”, e mesmo, eventualmente: “Você não tem condições de compreender. Você só tem que obedecer. (RANCIÈRE, 1996, p.56)

O significado da frase *you me comprehend?* exemplifica uma distribuição de lugares na fala. Na citação acima, a pergunta possui uma dupla função que independe da resposta que será dada: ela posiciona e diferencia o papel de cada um dos seus interlocutores – aquele que pergunta e aquele que escuta. Portanto, a fala está comprometida com um tipo de ordenação imposta *a priori* que não é igualitária mas hierárquica.

É nesse sentido que os “signos mudos” se diferenciam do significado da fala no discurso político. São signos que subvertem a desigualdade entre os interlocutores, impondo, num primeiro momento, uma identidade igualitária e não hierarquizada. Partindo da distinção entre fala e “signos mudos”, Rancière aproxima esses signos da escrita. Segundo o autor, a escrita representa essa ruptura da desigualdade contida na fala porque ela omite a identidade de seus interlocutores – escritores e leitores.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*, p. 18-19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

Há dois aspectos interessantes na aproximação entre “signos mudos” e escrita. O primeiro é que a identidade igualitária e não-hierarquizada dos “signos mudos” está na indeterminação dos seus interlocutores. O segundo aspecto é que essa aproximação reforça a distinção entre os “signos mudos” e a fala. Ora, a escrita possui uma materialidade intrínseca – constatada no próprio desenho da letra - algo que a fala não possui. A fala por si só não deixa rastros. A distinção entre fala e escrita fica mais clara no livro *O Inconsciente Estético* quando Rancière abandona a noção de “signos mudos” e a define enquanto “palavra muda.”<sup>5</sup>

Tanto a materialidade quanto a indeterminação dos “signos mudos” estão diretamente ligadas à sua relação com um regime de identificação das práticas artísticas. Como já foi apontado, os “signos mudos” representam uma maneira específica de fazer pintura, música, teatro etc., e de experienciar uma obra. Rancière distingue “três regimes de identificação das artes”<sup>6</sup>. Esses regimes são, respectivamente, o regime ético das imagens, o regime representativo ou poético e por último, o regime estético, do qual fazem parte os “signos mudos”.

No regime ético das imagens, o objeto artístico tem sempre uma outra finalidade. Ainda que Rancière não aponte exemplos, acredito ser possível localizar a arte sacra da Idade Média como um exemplo desse regime. A obra de arte dessa época é na verdade um objeto sagrado e de culto religioso.<sup>7</sup> Como esse objeto possui uma função artística apenas indireta, nesse regime ainda não é possível falar de uma prática artística para Rancière.

O segundo regime de identificação das artes é chamado de representativo ou poético porque tanto a hierarquização contida nas práticas artísticas como as normas de representação dessas práticas são análogas à hierarquia social e política da comunidade. Apesar de Rancière não apontar explicitamente, esse regime pode ser exemplificado pela reorganização e transformação do significado das artes com a inserção da perspectiva no Renascimento.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> RANCIÈRE, J. *O Inconsciente Estético*, p. 33.

<sup>6</sup> Id., *A Partilha do Sensível*, p. 27.

<sup>7</sup> Ver por exemplo Peter Bürger. Esse autor também define em três categorias as transformações históricas do significado das práticas artísticas. Apesar da similaridade de algumas datas, Bürger parte de aspectos distintos para identificar esses três momentos. Bürger, P. *A Teoria da Vanguarda*, p. 103.

<sup>8</sup> Como já foi dito, Rancière não aponta o Renascimento como exemplo do regime representativo. No entanto, ao ligar os seus comentários sobre a inserção da perspectiva (ver p. 21 e 22, na *Partilha do Sensível*), percebe-se que o Renascimento é o marco histórico de transição entre o regime ético de imagens e o representativo.

No livro *A Pintura: o paralelo entre as artes*, Jacqueline Lichtenstein aponta que a inserção da perspectiva na pintura tinha como objetivo estabelecer uma ligação entre essa prática artística e a poesia. Essa aproximação possuía um sentido social e político de legitimação da pintura, que tentou elevar seu *status* ao ser equiparada à poesia, afastando-se ao mesmo tempo do trabalho manual e das “artes mecânicas”.

Por outro lado, era preciso desfazer o vínculo social que, desde a Idade Média, a prendia às chamadas artes “mecânicas”, provar que ela não era um ofício, uma ocupação servil, mas uma arte “liberal, isto é, uma atividade digna de um homem livre; mostrar que o pintor não é um operário, um simples artesão, mas um artista culto e letrado: “*buomo buono et docto in buono lettere*”, como escreveria Alberti no *Della pittura*. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12)

A inserção do uso da perspectiva na pintura assinala duas questões importantes. A primeira é a ideia da pintura como narrativa. Aliada à perspectiva, a pintura deve contar uma história, deve transformar-se num “palco”. Conseqüentemente, impõe-se tanto ao pintor quanto ao espectador, o conhecimento da cena *a priori*, quais os fatos que devem ser narrados e como representá-los para a história ser reconhecida. É na imposição do conhecimento da cena que as normas existentes nas maneiras de fazer as obras de arte são análogas à hierarquia social e política no regime representativo.

Do ponto de vista do artista, existiria uma forma correta de representar fatos bíblicos, grandes batalhas, personagens da nobreza e do povo. Do ponto de vista do espectador, existiriam gêneros e temas relativos à cada classe. No filme de Laurent Tirard sobre *Molière* (2007), é possível constatar a angústia do dramaturgo francês ao descobrir que é um péssimo escritor e ator de dramas. Como me apresentarei na corte encenando comédias? – ele questiona. No filme, a comédia é sempre tida com um gênero vulgar apresentado em cabarés para bêbados e prostitutas.

A segunda questão assinalada no uso da perspectiva no Renascimento é que a aproximação entre pintura e poesia afasta, paralelamente, a pintura do trabalho artesanal e o pintor do artesão. Portanto, o uso da perspectiva no Renascimento alterou não só a relação entre as práticas artísticas mas delimitou novas fronteiras entre práticas artísticas e práticas não-artísticas. Nesse caso, a relação entre a pintura e o trabalho artesanal.

A partir dessas duas questões – a ideia da pintura como narrativa e a delimitação das fronteiras entre práticas artísticas e não-artísticas, é possível constatar que a obra de arte no regime representativo se constitui a partir do significado da fala na política. Tal como a fala, a obra de arte nesse regime posiciona e define

antecipadamente o papel dos seus interlocutores – do pintor e do espectador. Não só isso, a hierarquia social da comunidade está refletida na própria obra de arte. Nesse sentido, fala e obra se sobrepõem.

Opondo-se ao regime representativo tem-se, por último, o regime estético das artes. É, em primeiro lugar, na ruptura do paralelo que as práticas artísticas estabeleciam anteriormente com a comunidade e por consequência, na implosão das normas de representação existentes nessas práticas no regime representativo, que é possível caracterizar o regime estético das artes.<sup>9</sup> Rancière localiza a transição entre o regime representativo e o regime estético por volta do século XIX e cita como exemplos desse regime os escritores Balzac, Flaubert e o pintor Courbet.



fig. 1: COURBET, G. *Mulheres Peneirando o Trigo*, 1855.

A pintura *Mulheres Peneirando o Trigo* de Courbet é um ótimo exemplo para assinalar algumas das características do regime estético. A pintura acima não descreve nada que possa ser apreendido anteriormente como batalhas históricas ou narrativas mitológicas. Na verdade, ela retrata uma atividade banal expressa no título – a de peneirar o trigo. Outra característica interessante dessa pintura é que não conseguimos enxergar direito o rosto dos personagens na tela. Inclusive a mulher de vermelho que aparece em primeiro plano no quadro está de costas. É na falta de reconhecimento dos personagens bem como na trivialidade do tema que a pintura acima se relaciona num primeiro momento com a noção de “signos mudos”. A

---

<sup>9</sup> [...] O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gênero e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais [...]. In: RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*, p. 34

identidade igualitária e não-hierarquizada dos “signos mudos” está na liberdade do pintor de representar qualquer acontecimento e qualquer pessoa.

Em 1855, mesmo ano da pintura *Mulheres Peneirando o Trigo*, Courbet ao ter algumas de suas pinturas recusadas por autoridades imperais para a Exposição Universal em Paris, organiza uma exposição individual e escreve *O Manifesto do Realismo*. No seu manifesto, Courbet aponta a importância da habilidade do pintor, porém, essa habilidade que vem da tradição é utilizada segundo a sua vontade de revelar os costumes, as ideias e a aparência de sua época. Aqui é importante ressaltar que a vontade de Courbet de refletir sobre a sua comunidade não vem da habilidade de pintar, essa vontade é revelada na sua frase final: “eu não sou apenas um pintor mas um homem.”<sup>10</sup>

Por meio do manifesto, é possível compreender a transformação do pintor do regime representativo para o regime estético. Se antes o pintor tentou se aproximar do poeta para elevar seu *status*, afastando-se simultaneamente do trabalho do artesão, em Courbet, o trabalho do pintor de refletir sobre a comunidade está justificado no fato dele ser um homem. Ou seja, o seu papel na comunidade não é definido no seu trabalho e sim, na afirmação de sua igualdade política nessa comunidade.

[...] Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos temas, é a negação de toda relação de necessidade entre forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que ela é afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer um olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade de leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra. (RANCIÈRE, 2005, p. 19)

Na citação acima, a igualdade política do artista proposta no manifesto de Courbet encontra-se também no espectador – “comunidade de leitores” – por meio da expressão *igualdade de indiferença*. Essa expressão parece confusa porque como Rancière aponta a indiferença é a igualdade de tudo que pode ser visto numa página e que se encontra disponível para todos. Consequentemente, a indiferença pode ser lida como igualdade.

No entanto, a igualdade política para Rancière se constitui sempre a partir de um conflito. Se retomarmos a frase *you me compreende?* que posiciona hierarquicamente dois interlocutores, a ação política só acontece, na verdade, quando o interlocutor que recebe as ordens não concorda com a sua situação. E por isso, ele responde ao que dá: compreendo o que você diz, mas não concordo. O sentido de política em

---

<sup>10</sup> Este manifesto encontra-se transcrito no livro *Réalisme(s): Peinture et Politique* de Michel Dupré. Ver p. 13-14.

Rancière está na ideia de que a igualdade entre os sujeitos só pode existir através da constatação de suas diferenças – a “igualdade na diferença.”

No regime estético das artes, a “igualdade na diferença” encontra-se, por mais contraditório que pareça, na expressão *igualdade de indiferença*. Há uma passagem no livro *Madame Bovary* que exemplifica bem essa questão. Acontece quando a Sra. Bovary acaba de conhecer um de seus futuros amantes, Léon, que está descrevendo a casa na qual irão morar em breve o Sr. e a Sra. Bovary, inclusive, na possibilidade dela fazer jardinagem no terraço da casa. No entanto, o Sr. Bovary responde:

– Minha mulher não dá importância a isso – disse Carlos; apesar de lhe recomendarem exercícios, prefere estar sempre no quarto, lendo.

– É como eu, – replicou o senhor Léon. – Realmente, não há melhor coisa do que passar-se a noite em pé da lareira, com um livro, enquanto o vento bate nas vidraças e a luz vai iluminando.

- Tenho razão, não é verdade? – disse ela, fitando-o com os olhos bem grandes e negros muito abertos. (FLAUBERT, 1971, p. 68)

Nesse diálogo, a cumplicidade entre Madame Bovary e Léon surge pela compreensão mútua do prazer que a leitura provoca. Um sentir que independe do que estar sendo lido ou de quem estar lendo, seja um tabelião ou uma dona de casa do século XIX. Aqui encontramos a igualdade na diferença. A leitura do livro é individual mas o prazer ou a paixão de Léon pelos livros é compartilhada por Emma que sente o mesmo que Léon ao ler.

Emma e Léon fazem parte da “comunidade leitores” caracterizada pela universalidade do sentir e não pela distinção do seu gênero, classe social ou atividade que desempenha. Nessa perspectiva, uma questão importante de ser assinalada é que, a possibilidade desse sentir universal ocorre no ato de ler e não anterior a ele. Ou seja, prescinde de qualquer norma ou regra *a priori* de representação na arte.

Essa é uma das principais diferenças existentes entre o regime estético e o regime representativo, o qual possui normas de representação que acabam por posicionar previamente os artistas e os espectadores, refletindo ao mesmo tempo hierarquizações sociais e políticas (gênero, atividade que desempenha, classe social etc). No regime estético, o significado da prática artística se constitui a partir da experiência do espectador.

Se voltarmos para a noção de “signos mudos”, a expressão *igualdade de indiferença* não embaralha apenas as fronteiras das práticas artísticas e dos temas como já vimos na pintura de Courbet, ela implode também a fronteira existente entre essas práticas e as outras esferas de produção material. A partir da ideia de indeterminação,



*qualquer* coisa pode ser considerada arte, *qualquer* um pode ser artista. Porém, como essa igualdade se dá na diferença, a distinção continua existindo.

Então, é preciso perguntar: o que diferencia a arte das outras esferas de produção material no regime estético? Qual a configuração específica dessas práticas artísticas que fazem parte da noção de “signos mudos”?

Ao meu ver, essas respostas se relacionam diretamente com a ideia de que a igualdade só acontece na diferença. Assim, é a relação conflituosa entre o anônimo (qualquer um) *versus* o individual (pessoa reconhecida); o objeto banal (qualquer coisa ou qualquer acontecimento) *versus* a obra de arte (objeto único e acontecimento único) que caracteriza essas práticas artísticas. Numa perspectiva mais ampla, é possível afirmar que o regime estético se constitui através do embate contínuo entre uma comunidade igualitária idealizada *versus* a representação de uma comunidade hierarquizada, caracterizada pelo regime representativo.

Esse conflito pode ser encontrado no embaralhamento da atividade do artista e das outras atividades de produção material ao longo do século XX. Um exemplo clássico está nos *ready-mades* de Duchamp – objetos industriais que se transformam em obras de arte pela escolha do artista. Outro exemplo desse conflito está na Bauhaus de Gropius que tinha por objetivo restituir por meio do projeto, o valor do objeto artístico (objeto único) sob a lógica da produção industrial (objeto multiplicado).

No embaralhamento da atividade do artista com outras atividades, alguns construtivistas russos pedem para ser chamados de “artistas-engenheiros ou artistas-operários.”<sup>11</sup> Já no movimento dadaísta, Tzara ironiza a habilidade do artista ao propor uma “receita de bolo”, *Como fazer um poema dadaísta?*. E na década de 60, Joseph Beuys afirma: Todos nós somos artistas!

No entanto, é importante sempre lembrar que essa igualdade é contraditória. O artista ao se apropriar do objeto ou do acontecimento banal transforma esse mesmo objeto em outra coisa, ou seja, diferencia esse objeto de todos aqueles que eram iguais a ele. Mesmo quando o artista construtivista pede para ser chamado de “artista-operário”, ele está apenas reivindicando um reposicionamento social e político da arte no mundo, ele não é um operário de fato e se for, ele representa um novo tipo de operário.

---

<sup>11</sup> ALBERA Apud TARABUKIN. *Eisenstein e o Construtivismo Russo: A Dramaturgia da Forma em Stuttgart*, p. 196. (nota de rodapé nº19)

A importância da noção de “signos mudos” está na ideia de que o significado das práticas artísticas - no regime estético das artes – se constitui a partir dos conflitos entre o anônimo e o individual, o objeto banal e a obra de arte e não da negação dessas relações. Ora, como Rancière afirma, “a estética é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão.”<sup>12</sup>

Por meio dessa constatação, a noção de “signos mudos” contraria o discurso tradicional da arte moderna que se concentra na busca de uma linguagem própria e verdadeira para cada prática artística distinta a partir da noção de *arte pura*. Note que a escolha do Realismo como marco dessa ruptura desconstrói a importância dada ao binômio representação *versus* abstração no desenvolvimento da pintura.

Finalmente, a noção de “signos mudos” acaba potencializando também o debate histórico das relações que a arte possui com outras práticas de produção material, seja arte e indústria, arte e fotografia, arte e ciência etc. Ao ultrapassar as hierarquizações entre as práticas artísticas e as outras esferas de produção material, a noção de “signos mudos” traça um caminho que estabelece novas equivalências e distinções entre essas práticas, oferecendo também uma discussão renovada sobre o significado político contido nas práticas artísticas e nas práticas não-artísticas.

---

<sup>12</sup> RANCIÈRE, J. *O Desentendimento*, p. 68.

## Referências Bibliográficas

ALBERA, F. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**: A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Editora Abril, 1971.

LICHTENSTEIN, J (org.). *O Paralelo das artes*. In: **A pintura** – Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

DUPRÉ, M. **Réalisme**: peinture et politique. Campagnan: E.C. editions, 2009