

Inacabamento como modelo artístico de mundo / *Unfinalizability as an artistic model of the world*

*Irene Machado**

RESUMO

Este ensaio analisa o alcance do conceito bakhtiniano de inacabamento na literatura, nas artes visuais e no cinema. O objetivo é entender o princípio estético que, criado pelo romance polifônico de Dostoiévski, tornou-se modelo artístico de mundo da arte dialógica onde quer que ela se manifeste. Para isso, são examinadas as diferentes construções do ponto de vista na representação do tempo e espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Inacabamento; Modelização; Ponto de vista; Extraposição; Ícone; Cinema

ABSTRACT

This essay analyzes the achievement of Bakhtinian concept of unfinalizability in literature, visual arts, and cinema. The purpose is to understand the aesthetic principle which was conceived inside the polifonic novel by Dostoevsky and became artistic model of the dialogic world wherever it appears. The different constructions of the point of view in representation of time and space will be considered.

KEY-WORDS: Unfinalizability; Modelization; Point of view; Extraposition; Icon; Cinema

*Professora da Universidade de São Paulo – USP/CNPq, São Paulo, São Paulo, Brasil;
irenemac@uol.com.br

1 Base do pensamento sistêmico

Os estudiosos da obra e do pensamento de Mikhail Bakhtin reconhecem, sem titubeios, que o teórico russo integra a galeria seleta daqueles pensadores que não proferiam palavras em vão: tudo o que formulou foi fruto de uma densa atividade reflexiva e por isso capaz de convulsionar estruturas as mais arraigadas. Não foi à toa que Bakhtin insistia em indagar sobre a totalidade e, a partir daí, propor a sistemicidade do pensamento, das concepções e das atividades. Nesse sentido, tudo o que concebeu sobre o dialogismo faz parte da estruturação de um pensamento sistêmico que organiza o conjunto das atividades éticas e estéticas do homem no contexto sempre alargado da cultura, seja no tempo, seja no espaço.

Surge, assim, um forte argumento para nossa afirmação inicial, o que nos leva a completar o raciocínio. O fato de Bakhtin não ter proferido nenhuma palavra em vão não está em nenhuma sabedoria fenomenal ou orientação pelo poder da magia e dos mitos. Bakhtin não proferiu nenhuma palavra em vão porque seu discurso se orientava para a palavra do outro e para a resposta. Como um incansável experimentador das formas dialógicas, aprendeu a falar com os personagens do romance de Dostoiévski e a elaborar seu discurso à luz das menipeias. Com eles aprendeu a pronunciar o diálogo inconcluso. Se, por um lado, o inacabamento imprime em seu discurso a dimensão semiótica de um discurso em devir pela interação com o discurso do outro, por outro abre para a emergência da multiplicidade dos pontos de vista que constrói o inacabamento como mundividência dos sistemas de ideias humanas na cultura.

Se esta é a arquitetura de seu pensamento, esta será, igualmente, a orientação que deve presidir a compreensão dialógica de suas formulações. E este é o desafio que se espera, se não vencer, pelo menos enfrentar com propriedade.

2 Inacabamento como princípio estético do dialogismo

Nada existe de novo na afirmação segundo a qual Bakhtin deve a Dostoiévski a construção de sua poética dialógica. Contudo, não se lembra com muita frequência que Bakhtin derivou do romance polifônico um modelo artístico de mundo historicamente situado nas ideias formuladas a partir das contingências de um *universo probabilístico* contra a prática de muitos artistas e teóricos que insistem em modelos acabados. Nos últimos parágrafos do livro sobre a poética do romancista, afirma:

A consciência artística do homem contemporâneo aprendeu a orientar-se em complexas condições de um “universo contingente, não se desconcerta diante de quaisquer” indefinições, mas sabe levá-las em conta e calculá-las. Esta consciência há muito acostumou-se ao universo einsteiniano com sua multiplicidade de sistemas de cálculo, etc. Mas no campo de conhecimento artístico continua, às vezes, a exigir a mais grosseira, a mais primitiva definição que, evidentemente, não pode ser verdadeira.

É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no modelo artístico de mundo incomparavelmente mais complexo que ele criou (BAKHTIN, 1981, p. 238-9).

Como em muitos de seus textos, as palavras finais de Bakhtin são sempre um campo aberto para a reflexão. No trecho citado, o que se abre é a configuração de um modelo artístico de mundo caracterizado, sobretudo, pelo inacabamento, arcabouço estético que permite o tratamento de temas e problemas de caráter contingente, indeterminado, probabilístico.

Inacabamento é assim o princípio estético a partir do qual é possível considerar a *poiesis* do dialogismo como campo conceitual da estética bakhtiniana e do modelo artístico do mundo. Não se limita, portanto, ao livro de Dostoiévski, mas pode ser dimensionado nos diferentes campos por onde transitaram suas inquietações.

Em cada uma dessas abordagens, o tema do inacabamento recebe um tratamento diferenciado e, por conseguinte, a tendência estética assume configuração específica. Em seu ensaio Autor e personagem na atividade estética, a relação tempo-espço é abordada a partir do tratamento do personagem como forma espacial, isto é, da incompletude dos pontos de vista que incidem sobre ele. Ainda que estejam integrados ao mesmo e único universo composicional, cada um manifesta um ponto de vista sobre o mundo. O acabamento seria o resultado das projeções dos pontos de vista inacabados ou, dito de outro modo, dos excedentes de visão. O autor pode finalizar o personagem porque ele alcança aquilo que escapa ao campo de visão de sua vivência.

Quer dizer, para criar um personagem, isto é, criar um ser íntegro, concluído a partir de suas próprias finalidades, o autor precisa conhecer aquilo que está fora de seu campo de visão, isto é, sua vivência, seu lugar no mundo – o excedente de visão. Assim, se expressa Bakhtin:

Este *excedente* de minha visão que sempre existe com relação a qualquer outra pessoa, este excedente de conhecimento, de posse, está determinado pela unicidade de meu lugar no mundo e, conseqüentemente, pelo fato de ele ser insubstituível, uma vez que neste lugar, neste tempo, nestas circunstâncias eu sou o único que me coloco ali; todos os demais estão fora de mim. Esta extraposição concreta de minha pessoa frente a todos os homens sem exceção, que são os outros para mim, e o excedente de minha visão (determinado pela extraposição) com respeito a qualquer outro (...) se superam mediante o conhecimento o qual constrói um mundo único e universalmente válido, absolutamente independente daquela situação única e concreta que ocupa um e outro indivíduo: para o conhecimento, a relação entre o eu e o outro, ainda que seja idealizada, é uma relação relativa e reversível, posto que o sujeito cognoscente como tal não ocupa um lugar determinado e concreto no ser. (...) A contemplação estética e o ato ético não podem ser abstraídos da unicidade concreta do lugar dentro do ser ocupado pelo sujeito deste ato e da contemplação artística (BAKHTIN, 1979, p. 28-9).

As formulações de Bakhtin foram concebidas dentro do objetivo de compreender a relação entre autor e personagem na obra literária em termos de posicionamento, em que a personagem, tomada pela visão extraposta, foi definida como “forma espacial” (BAKHTIN, 1979, p. 28). O limite do discurso de um e de outro só pode ser apreendido se for fixado o campo da interação. Por ser elaboração das esferas discursivas da linguagem, o conceito de extraposição colabora para a análise semiótica de outras esferas discursivas da cultura.

O que foi afirmado no contexto da arte verbal, contudo, extrapola o campo da literatura e se estende ao conjunto das artes visuais, sobretudo graças ao trabalho de constituição de modelos de mundo a partir do ponto de vista. No contexto da cultura russa, destaca-se a tradição que provém do ícone medieval em suas experiências com a perspectiva inversa, legado que reverbera nas artes plásticas, cênicas, no cinema. Ao explorar o confronto de pontos de vista, o ícone aproxima o tempo do espaço.

Nesse sentido, o ponto de vista foi o procedimento estético através do qual a cultura não apenas exercitou análises sobre as variações dialógicas da arena discursiva, como também experimentou a projeção de formas de conhecimento de mundo que a variedade de pontos de vista possibilita. Assim, teoricamente, o ponto de vista não apenas coloca o experimentador em contato com a variedade de posicionamentos como também introduz as possibilidades de inúmeras variedades que excedem sua visão e, portanto, lhe são extrapostas. Este é o mundo probabilístico orientado pelo princípio de indeterminação e, conseqüentemente, pelo inacabamento.



Figura 1: *A vida de S. Sergius de Radonezh* (séculos XVI-XVII).
(Fonte: USPENSKIJ, 1973, p. 391, Figura 26.)

A ocupação do espaço em toda sua extensão de modo a acolher diferentes ações em suas temporalidades é uma forma de situar, num mesmo plano, diferentes pontos de vista que, justapostos, mostram como um extrapola o outro. A tradição do ícone medieval constituiu um legado em que a variedade de pontos de vista é procedimento estético de representação e de conhecimento do mundo em sua variância e indeterminação.

Compreender a semiose do inacabamento como princípio estético das artes visuais, construída pelos signos contínuos, a partir das formulações nascidas nas análises da arte verbal, construída pelos signos discretos, é o que se propõe a seguir.

3 Modelização semiótica das formas espaciais

No contexto russo e, talvez, no ocidente, não foram os seguidores de Bakhtin que desenvolveram a concepção do modelo artístico como modelo de conhecimento do mundo a partir da abordagem semiótica. Esta tarefa coube aos semioticistas da Escola de Tártu-Moscú, com quem Bakhtin se debateu de modo problemático.¹ Como a história caminha à revelia dos desejos humanos, devemos, particularmente, a Bóris Uspênski e a Iúri Lótman a sistematização teórica do modelo artístico dialógico de mundo fundado no inacabamento. Nas formulações dos semioticistas de Tártu, o modelo artístico situa-se na base do próprio conhecimento dialógico do mundo orientado pelas diferentes linguagens dos sistemas da cultura. Para organizar teoricamente tal concepção, formulam o conceito de modelização a partir do qual se orienta a própria semiótica da cultura bem como o objeto mais caro de sua investigação semiótica: o texto da cultura. Retomando as idéias fundamentais de Bakhtin sobre o texto como o objeto primordial dos estudos nas ciências humanas, Lótman entende o texto da cultura como lugar, por excelência, da semiose das linguagens da cultura que teve na arte um campo potencial de experimentação, ou melhor, de provação teórica.

O conceito de modelização foi a chave teórica decisiva para que os estudos semióticos da cultura se constituíssem como disciplina teórica para a análise das relações entre os sistemas. Trata-se de um conceito que se formou não somente a partir das descobertas linguísticas como também das experiências das vanguardas artísticas e científicas, que lançaram um grande desafio: entender os sistemas organizados da cultura a partir da linguagem e de sua estruturalidade.

Lótman manifestara em análises sobre a estrutura do texto artístico que “a afirmação segundo a qual o mundo que rodeia o homem fala linguagens múltiplas e que o apanágio da sabedoria está em aprender a compreendê-las, não é nova” (LOTMAN, 1978, p. 30). A novidade estava, porém, no empenho de se buscar a linguagem de cada sistema, ou melhor, as relações invariantes a partir das quais tal sistema processa informações permitindo sua descodificação e ulterior recodificação.

O ponto de partida para a análise dos sistemas de signos da cultura foi dado pela arte. Isto porque, “uma obra de arte é o que existe de mais eficaz entre todas as coisas que o homem criou até o momento”, no entendimento de Lótman (1981, p. 29). Ao aprofundar seu questionamento, pergunta: se a história da humanidade não pôde organizar-se sem produção, sem conflitos sociais, sem lutas políticas, sem mitos, religião, ateísmo, êxitos científicos, teria ela podido organizar-se sem arte? (LOTMAN, 1978, p. 28). Evidentemente que sua resposta é negativa. Dificilmente encontraríamos alguém que afirmasse o contrário. Logo, se a história não se organiza sem arte ela não se organizaria também sem linguagens (secundárias e artificiais).

Quando se fala em linguagem da arte no contexto teórico russo, o conceito primordial que se tem em mente é aquele criado pela arte verbal, ou seja, o conceito de linguagem

¹A respeito da polêmica que envolve Bakhtin e a escola de Tártu, ver Gaspárov (1993); Navarro (2007); Reid (1990, 1991); Sánchez-Mesa Martínez (2004); Shukman (1989).

poética, tão caro à geração dos anos 20. Para Lótman, a arte verbal é tão-somente uma variante da língua natural, base de toda uma transformação com vistas a criar sua própria linguagem que, em relação à língua natural, torna-se uma linguagem secundária, a linguagem da arte. Esta linguagem que se insinua dentro da linguagem é que os semioticistas estonianos denominaram *sistema modelizante de segundo grau*. Dele fazem parte todos os sistemas de comunicação que se sobrepõem à linguagem natural, o *sistema modelizante de primeiro grau*. É evidente que as linguagens secundárias da cultura mantêm-se muito próximas não só das línguas naturais, como também das linguagens artificiais da ciência (LOTMAN, 1978, p. 37). Sinal dessa proximidade está no uso de procedimentos de representação do espaço visual e na consequente invenção de possibilidades criativas no sistema da arte. Temos, então, que as linguagens da arte se constroem em interação modelizante com as demais linguagens da cultura. A arte cria diálogos entre esferas culturais de distintos comprometimentos, caso da ciência e da vida cotidiana. Deve-se à arte a noção de comunicação não como nivelamento, mas como interação entre esferas altamente especializadas da cultura que oferecem a comunicação como um problema semiótico complexo (LOTMAN, 1981, p. 28). Nesse sentido,

...a semiótica da arte e a semiótica da cultura permitem atualmente, por um lado, ver na obra de arte criada pelo homem um dispositivo pensante e, por outro, considerar a cultura como um mecanismo natural historicamente formado de inteligência coletiva, possuindo uma memória coletiva e capaz de realizar operações intelectuais. Isto arranca o intelecto humano do seu estado de unidade, o que nos parece ser um passo científico substancial (LOTMAN, 1981, p. 29).

Para Uspênski, a arte se distingue da natureza ao se constituir “como texto composto de símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo” (USPENSKII, 1981, p. 31). Buscar o conteúdo é buscar um dos atributos fundamentais da arte que não se aplica aos produtos naturais.

A configuração do ponto de vista como problema semiótico da arte e, conseqüentemente, da cultura está vinculado não apenas ao campo da composição artística mas a todas as atividades comunicacionais que se manifestam em diferentes esferas. Dito de outro modo: toda mensagem é manifestação de um ponto de vista cultural. Contudo, no que tange ao ponto de vista na pintura, a referência maior é o código da perspectiva linear da arte visual da Renascença, gerador do ponto de vista narrativo-autorial da obra literária, contra o qual o modelo artístico de mundo criado por Dostoiévski se coloca. O mesmo se pode dizer de obras pictóricas que não seguem as determinações da perspectiva linear. Nesse sentido, os estudos teóricos de Bakhtin e de Uspênski se voltam para as criações que se orientam por modelizações do ponto de vista não lineares. Criaram, assim, um repertório teórico alternativo para o exame das relações culturais de sistemas culturais que, das artes visuais e da literatura, alcançam outros sistemas de signos, inclusive aqueles modelizados pelos meios da comunicação tecnológica, caso do cinema. Trataremos aqui de duas concepções deste repertório teórico alternativo que procuraram examinar a constituição do ponto de vista na obra estética: um é o conceito de extraposição

formulado por Bakhtin; o outro abrange os estudos da perspectiva inversa realizados por Uspênski. Ambos evocam formulações sobre a perspectiva que não seguem a dominante da linearidade renascentista. Extraposição é um conceito formulado à luz das idéias derivadas da relatividade; perspectiva inversa posiciona o modo sensorial de ver o mundo a partir de simultaneidades. Ambos conjugam uma visão orgânica de tempo e espaço.

4 Modelização dos pontos de vista no plano pictórico

Segundo Uspênski, nas artes visuais, via de regra, o ponto de vista é tradução quase imediata de perspectiva linear entendida como conceito normativo fixado no Renascimento. Contudo, como bom leitor da obra de Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Uspênski afirma que nem todos os mestres do Renascimento, nem mesmo os criadores da teoria perspectiva, mantiveram-se presos ao postulado normativo, pelo contrário, praticaram diferentes violações.

Quando o artista desvia-se de uma perspectiva linear estrita, ele explora posicionamentos ou pontos de vista plurais. Pluralidade de pontos de vista é característica da arte medieval, particularmente no complexo fenômeno denominado perspectiva inversa (USPENSKY, 1973, p. 2).

O exame da perspectiva inversa da arte medieval obrigou a uma relativização da noção de perspectiva, seja no campo das artes visuais, seja na literatura, no teatro ou no cinema. Ainda que observado nesses vários textos (*texto* entendido aqui como “qualquer sequência semântica de signos” (USPENSKY, 1973, p. 5) concentra-se na literatura as experiências que serviram de base para as formulações sobre a multiplicidade de pontos de vista.

Na arte literária, a teorização sobre o ponto de vista pode ser entendida também como plural. Nela está pressuposta a noção de ponto de vista como:

- (a) avaliação ideológica (tal como Bakhtin observou em suas formulações a respeito do romance polifônico);
- (b) estrutura fraseológica (tal como ocorre nos processos de segmentação dos planos discursivos tais como o discurso citado e o discurso dentro do discurso);
- (c) posicionamento espacial (tal como Bakhtin observou ocorrer na triangulação autor, narrador e personagem);
- (d) construção psíquica (vinculada à percepção narrativa estruturada na mente), que leva em conta tanto a percepção quanto a observação de fatos.

O ponto de vista psicológico, segundo Uspênski, revela um estatuto próprio se for considerado a partir do posicionamento de um observador, seja ele narrador ou personagem. Ao buscar esse estatuto, desloca o ponto de vista centralizado no narrador e explora as possibilidades entre os campos visuais das personagens. Assim é possível falar em *ponto de vista interno* e *ponto de vista externo*. A análise do confronto desses pontos de vista

Uspênski procurou sistematizar nas interações entre literatura e pintura, particularmente a pintura medieval dos ícones de tradição eslava remota.

Tal como o narrador que se situa no interior do romance para delimitar o ponto de vista, o artista antigo e medieval se situava no interior do quadro, contudo, em vez de delimitar, ele combinava os pontos de vista. Contudo, o posicionamento interno do artista no espaço representado modificava completamente o ponto de vista do mundo ao seu redor, condicionando o sistema perspectivístico empregado de modo a figurar os constituintes da representação, todos, num único plano. Este é um modo de representação que produz um efeito bastante diferenciado do que ocorre na literatura. Trata-se de uma organização que só aparentemente é espacial: ao dispor, num mesmo plano, diferentes pontos de vista, a superfície da representação conjuga tempo e espaço também no mesmo plano. Não se trata sequer de representar nem o tempo nem o espaço humano terrestre, mas de uma esfera de encontro entre o humano e o celestial. É esta experiência que o ícone medieval procura representar.



Figura 2: Ícone *São Simeon o Estilita*, Rússia, aprox. 1800.
(Fonte: LATOUR, 1997, 105-6).

Nesse caso, o ícone reproduzido apresenta claramente como o pintor de ícone tratava o espaço pictórico, situando-se, em relação a ele, e desenhando uma visão de mundo de seu tempo – a visão de mundo que a perspectiva inversa projetava.

Como é sabido, [afirma Uspênski] o traço típico da perspectiva inversa é a redução das medidas dos objetos, representados não conforme o afastamento em relação ao observador (que ocorre na perspectiva direta), mas conforme a aproximação em relação a ele: as figuras no fundo do quadro são representadas maiores do que as do primeiro plano (USPÊNSKI, 1979, p. 170-1).

As dimensões resultam das relações espaciais tomadas a partir do posicionamento interno do artista, não daquele de um observador externo a ele, tal como na organização cronotópica do espaço-tempo.

A organização da representação num plano que conjuga espaço-tempo, espaço interior e exterior, toca num problema semiótico que se observou como manifestação da própria dinâmica dos sistemas culturais em sua interação sistêmica. Trata-se do problema das fronteiras da representação. Se, por um lado, cogita-se da relação entre arte e vida, por outro, situa o polêmico debate sobre a convencionalidade da arte e dos princípios estéticos que regem a representação. Este é um problema elementar da composição estética, que Bakhtin examinou em seus estudos sobre o acabamento e inacabamento segundo o ponto de vista extraposto e que Lotman problematizou ao buscar o valor modelizante do conceito de *princípio* e de *fim* na cultura, um “problema da composição, da unidade construtiva do mundo e, portanto, do seu princípio ou do seu fim” (LOTMAN, 1981, p. 231) – muito presente, aliás, na própria constituição do ícone.

Para Lótman, *princípio* e *fim* são construções espaço-temporais, não implicam binarismo. O que foi criado tem um princípio e uma existência cíclica, mas não tem um fim, caso do mito. É possível delinear um caráter da cultura se sua orientação tende para o princípio ou o fim. Culturas jovens tendem para marcar o princípio, enquanto culturas maduras marcam o *fim* escatológico. Princípio e *fim* são valores que a obra artística modeliza de várias formas. O que permanece inalterado é a noção de fronteira como espaço semiótico capaz de investir de função interna aquilo que lhe é extraposto.

Dentre as muitas manifestações da fronteira na obra artística, Uspênski se volta para a análise das *molduras* nas artes plásticas, constituinte decisivo para a afirmação do caráter semiótico das representações.

No contexto da pintura medieval, a não separação dos limites do quadro já se inicia com o fato de que nem sempre o artista trabalha numa “superfície limpa, mas sobre uma outra representação qualquer, sem apagá-la, como se esta não viesse a ser vista pelo observador” (USPÊNSKI, 1979, p. 177). As molduras problematizam os pontos de vista interno e externo quando o observador se inclui no espaço representado: aquilo que é, por natureza, do espaço externo – as molduras – se desloca para o interior. Não há uma divisão nítida entre centro e periferia.

No ícone sobre a Anunciação à virgem figura um espaço em que a moldura só pode ser visualizada no tensionamento do motivo central com a representação periférica, na verdade porção majoritária da representação. Como observa Uspênski, aqui acontece uma

...alternância das formas da perspectiva inversa com as formas da assim chamada perspectiva axonométrica (*Niedersicht*), ou seja, pela combinação de toda a concavidade das formas na parte central da representação (a projeção do côncavo, como é sabido, corresponde ao sistema da perspectiva inversa) e pela convexidade acentuada das formas na periferia da representação (o que corresponde ao sistema de perspectiva axonométrica [ou aérea]) (USPÊNSKI, 1979, p. 179).

O sistema de perspectiva é modelizado pelo jogo axonométrico que reproduz as figuras em primeiro plano. O mundo “fechado do quadro” que é visto pelo observador situado no interior, se abre para a periferia do quadro, o que nos permite enxergá-lo como se fosse externo. Aquilo que o observado situado internamente vê como côncavo, nós vemos como

convexo, o primeiro plano torna-se especularmente, inverso ao segundo (USPÊNSKI, 1979, p. 179-80). O mesmo princípio de composição pode ser observado no ícone apresentado anteriormente do santo na torre.



Figura 3: Ícone: *Anunciação* (detalhe do ícone *Seis dias*, início do século XIV). (Fonte: QUENOT, 2001, 125).

Por este viés, a moldura garante o encontro da visão extraposta, ou seja, do ponto de vista interno para o externo. O resultado desse encontro é a perspectiva invertida que o ícone medieval explorou de vários modos.

O interesse pela perspectiva inversa como sistema modelizante está na exploração de diferentes graus de convencionalidade que faz da obra de arte um objeto de decifração ou de tradução. Este é o princípio semiótico de base do ícone medieval (USPENSKIJ, 1973, p. 337). Nesse sentido, o ícone medieval não é bem um quadro ou uma pintura mas um sistema figurativo que não copia objetos do mundo da experiência humana, mas procura dar a ela um posicionamento dentro do espaço da representação, reorganizando-o pela problematização dos pontos de vista interno e externo. Assim, jamais haverá uma coincidência entre o ponto de vista do artista e o do espectador de uma representação (USPENSKIJ, 1973, p. 348; 351), o que, em outras palavras, significa dizer que a obra torna-se, estruturalmente, inacabada.

O desenvolvimento de procedimentos estéticos fundados na problematização dos pontos de vista na construção do plano pictórico, em sua conjugação tempo-espaço, não ficou limitado ao contexto do ícone medieval. A obra do artista Kasimir Maliévitch transformou aspectos gráficos da composição dos ícones em traços da composição plástica desenvolvida sob o signo do suprematismo². O confronto entre pontos de vista aqui não acontece pelo viés da ambiência celeste/terrestre, mas da decomposição da figura em sua estrutura

²Suprematismo designa a atividade pictórica de K. Maliévitch (1878-1935) orientada para a composição geométrica das formas. Embora muitos derivem a palavra do latim “supremo” – o que colocaria a forma suprema como o centro de sua atividade criativa e no conjunto da arte abstrata – a palavra é um neologismo criado pelo artista para definir a geometrização, mas isso não é suficiente para enquadrar a sua obra no campo da arte abstrata.

elementar. A configuração interna, na verdade, recompõe um diagrama composicional de articulações internas, como se pode ver se comparados os dois ícones que se seguem.

Guardadas as devidas distinções entre os planos figurativos do ícone medieval e do suprematista, não é difícil verificar composição especular no ícone de Maliévitch: a divisão da figura em dois campos sugere, igualmente, um lado externo (com formações geométricas acentuadas por cores densas) e um lado interno (formas sugeridas por contrastes entre branco e cinza). O plano pictórico assim formulado tensiona as próprias formas de composição e, com isso, se associa às obras que, na cultura visual russa, representam modelos artísticos de mundo fundados no inacabamento.



Figura 4: Ícones medieval e suprematista
Esquerda: *Madre de Deus Hodegetria de Jerusalém* (séc. XVI).
Direita: *Torso Feminino*, Kasimir Maliévitch (1928-1929).
(Fonte: CORTENOVA, 2000, 184-5)

5 Modelização do ponto de vista no plano cinematográfico

O princípio construtivo que organiza, cronotopicamente, signos discretos e signos contínuos nas artes visuais realiza uma expansão vigorosa ao se aclimatar no cinema. Aqui o plano passa por um outro processo de modelização. Entendido como unidade discreta, o plano cinematográfico produz um signo contínuo que é o filme, graças à combinação processada pela montagem.

O signo cinematográfico é produto da montagem e o plano é seu principal elemento construtivo: é através do plano que se situa a diferença essencial entre o mundo visível da vida e o mundo visível da tela. O plano revela, assim, o mundo visível não como totalidade, mas como parte de um todo, delimitando o espaço artístico do cinema.

O plano constitui-se numa unidade discreta porta-voz de um sentido ambivalente: introduz a descontinuidade, a segmentação e a medida, tanto no espaço como no tempo. “De todas as artes que se utilizam de imagens visuais, só o cinema pode construir um personagem humano como uma frase disposta no tempo” (LOTMAN, 1977, p. 44). Com isso, Lótman procurava entender a configuração sógnica do plano: “quando o espaço infinito torna-se um plano, as representações tornam-se os signos e podem designar outra coisa daquilo de que elas são o reflexo visível” (LOTMAN, 1977, p. 53). O plano é signo

não só porque representa em duas dimensões o mundo tridimensional, mas porque, ao fazê-lo, cria uma instância de significação específica da organização bidimensional. É aqui que a organização do ponto de vista revela sua capacidade semiótico-modelizante, ou melhor, como montagem. Tal abordagem é corroborada por Uspênski.

...no filme, o ponto de vista está primariamente conectado com a montagem. O uso de pontos de vista múltiplos é evidente na estruturação do filme. Os elementos formais da composição da tomada – a escolha de background, do primeiro plano (*foreshortening*) do campo visual e os mais variados tipos de movimento de câmera – são imediatamente dependentes do ponto de vista (USPENSKY, 1973, p. 3).

A concepção de plano como signo discreto de semiotização dos signos contínuos aproxima a abordagem semiótica do plano cinematográfico, de Lótman, da abordagem do plano pictórico, de Uspênski. Nesse sentido, na esfera dos procedimentos, o ícone e o cinema se encontram.

A experiência que o cineasta Andrei Tarkóvski realizou em seu filme sobre a vida do pintor de ícones medievais Andrei Rublióv (1360 ou 1370-1424 ou 1434) vai mais longe. Aqui o plano reconstitui aquele espaço visual de limites e fronteiras entre o mundo da experiência e o mundo contemplativo: o espaço interno e o espaço externo. Cria-se uma dialogia entre o processo construtivo da linguagem do cinema e do ícone medieval. É esta semiose específica que interessa compreender do ponto de vista do inacabamento.

Os episódios a que se refere o filme reportam-se ao século XV, quando a Rússia sofre com as invasões dos mongóis. Cenas de luta e violência se alternam com a vida monástica de Andrei Rublióv, o célebre pintor de ícones, em sua peregrinação para projetar seu talento artístico nas igrejas. O mundo interior se contrapõe com o mundo exterior e desta contraposição surgem os grandes temas do filme e também seus processos composicionais.



Figura 5: Cena do filme *Andrei Rubliov*, de Andrei Tarkóvski, sobre a invasão dos mongóis na Rússia, século XV. Fonte:

[<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDcompare5/andreirublev.htm>] (último acesso: 02 de fevereiro 2010)

Na visão de seu diretor,

...a história de Rublióv é realmente a história de um conceito ensinado ou imposto que se queima na atmosfera da realidade viva, para ressurgir das cinzas como uma verdade nova e recém-descoberta. Educado no Mosteiro da Trindade e de São Sergio sob a tutela de Serguei Radonezhski, Andrei, sem conhecimento direto da vida, é um homem que assimilou o axioma fundamental: amor, comunidade, fraternidade. Naquela época de guerra civil e lutas fratricidas, com o país sendo arrasado pelos tártaros, o lema de Serguei, inspirado pela realidade e por sua própria percepção política, sintetizava a necessidade de unificação, de centralização, diante do jugo tártaro-mongol, como uma única forma de sobreviver e de alcançar a dignidade e a independência nacional e religiosa. O jovem Andrei assimilou intelectualmente essas idéias; foi educado nelas, tinha-as gravadas em sua mente. Fora das paredes do mosteiro, ele se depara com uma realidade que lhe é tão estranha e inesperada quanto horrível. A natureza trágica daqueles tempos só pode ser explicada em termos de uma culminação da necessidade de transformações (TARKOVSKI, 1998, p. 104).

Assim, o enfrentamento de Rublióv com os episódios de violência (bélica e de relações humanas) acontece ao longo do filme e leva-o a se tornar mudo para o mundo, transformando-se num espectro a vagar pelas estradas. Emudecera sua voz depois de presenciar o estupro de uma jovem insana.



Figura 6: Comparação da personagem fílmica de Rublióv com o ícone da virgem.

Do ponto de vista da construção espacial do personagem, formulado por Bakhtin, é possível dizer que Rublióv é construído a partir de visões que lhe são extrapostas. Sua

figura surge como extensão da virgem retratada pelos ícones, sistema artístico que lhe servia de motivação como pintor. Pela imagem da virgem se define sua forma espacial.

Mas é do episódio final do filme que trataremos.

O episódio se inicia com a busca, pela guarda oficial, de um famoso artesão construtor de sinos. Numa das aldeias abandonadas, os guardas encontram apenas o garoto Borishka, único remanescente da aldeia de construtores de sinos. A oportunidade de sobrevivência surge ao garoto quando os enviados do czar encontram-no completamente abandonado. O menino desesperado suplica que a comitiva o leve, garantindo que seu pai, antes de morrer, havia lhe transmitido o segredo de sua arte. Os soldados acreditam e ele é contratado para confeccionar o sino.

Segue-se uma longa busca pelo local adequado. Depois de muito andar e cavar, o soldado do czar desiste e se nega a continuar na busca inglória. O menino continua a perseguir seu desígnio que se tornara uma grande obsessão. Num dia de muita chuva, cruza com Rublióv e escorrega barranco abaixo. Envolto num lamaçal, o som do barro atrai seus ouvidos e ele realiza que havia encontrado o barro adequado para imantar o sino. Os trabalhadores são convocados, os materiais adquiridos e inicia-se um árduo trabalho. O menino empenha-se com todas suas forças, até cair numa profunda fadiga e delírio.



Figura 7: Cena de *Andrei Rublev*, parte 5: canteiro de obras da construção do sino. Fonte:

[<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDcompare5/andreirublev.htm>]
(último acesso: 02 de fevereiro 2010)

Nada, porém, impediu que o sino ficasse pronto. Muitos são os convidados para a inauguração solene. O czar e sua corte, embaixadores estrangeiros, membros da nobreza e da Igreja ortodoxa dirigem-se para a colina que servira de canteiro para a construção do monumento religioso. A subida do sino é um momento de grande tensão e expectativa. Quando se iniciam as primeiras badaladas todos gritam entusiasmados. Enquanto todos comemoram, o menino afasta-se e cai em desespero encostado ao tronco de uma árvore. Chora convulsivamente.



Figura 8: Cena de *Andrei Rublev*, parte 5. Fonte: [http://www.dvdbeaver.com/film/DVDcompare5/andreirublev.htm] (último acesso: 02 de fevereiro 2010)

Rublióv, que não perdia Borishka de vista, vai a seu encontro e, nesse momento, quebra seu silêncio para consolar o garoto. O menino confessa que seu pai jamais lhe contara o segredo da arte de construir sinos. Na verdade ele havia mentido para poder sobreviver. Rublióv o toma nos braços e promete ficar a seu lado. Ambos partiriam numa grande jornada pela Rússia: ele, Rublióv, voltaria a pintar ícones e o menino seria o mestre construtor de sinos.

Há muitos momentos dramáticos no episódio, contudo, merece destaque aquele que se constrói fora do espaço do canteiro de obras, na verdade na periferia, contudo, só observado por quem estava no seu interior de modo atento. Quando o sino começa a soar suas badaladas e, depois de um certo tempo ressoando solitário, em uníssono, os outros sinos começam a lhe responder, abrindo o diálogo com ele, reconhecendo, assim, a linguagem daquele som. Só nesse momento que o sino torna-se texto da cultura, capaz de dialogar com os demais. Borishka, que não sabia como construir aquele texto cultural, acabou tornando-se um construtor graças a suas tentativas e incertezas.

O filme se fecha com uma sequência dos ícones numa explosão de tons cromáticos, outro aspecto fundamental da arte de Rublióv. Buscar o limite entre a arte de Rublióv e a arte de Tarkóvski, nesse momento, torna-se uma tarefa inglória. A modelização do signo cinematográfico a partir do signo pictórico do ícone medieval é uma forma de explorar a experiência de limites da memória em seu processo de modelização dos textos culturais. Já não se trata, apenas, da transformação da não-cultura em cultura, mas de geração da informação nova a partir dos dados acumulados na memória da cultura. O episódio não é apenas uma reflexão sobre a memória, mas também um modelo vivo de seu funcionamento dinâmico.

A obra da memória não apenas se alimenta do inacabamento como cria as possibilidades de criação de modelos artísticos advindos da indeterminação. O inacabamento estimula o

continuum que movimenta a própria criação.



Figura 9: Andrei Rublióv, *Santíssima Trindade* (1411)

Cenas finais de *Andrei Rublev*, parte 5. Fonte:

[<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDcompare5/andreirublev.htm>]
(último acesso: 02 de fevereiro 2010)

REFERÊNCIAS

- BAJTIN, M.M. *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. Buenos Aires DF: Siglo XXI, 2005.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1979.
- CORTENOVA, G.; PETROVA, E. (Org.). *Kazimir Malevich e le sacre ícone russe*. Avanguardia e tradizione. Verona: Forti.
- GASPÁROV, M.L. M.M. Bajtín em La cultura rusa Del siglo XX. *Critérios*. México-La Habana, p. 19-22, julio 1993.
- LATOUR, R. *Iconos*. Barcelona: Ultramar, 1997.
- LOTMAN, I. *Esthétique et sémiotique du cinema*. Trad. S. Breuillard. Paris: Editions Sociales, 1977.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. de C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOTMAN, I. Valor modelizante dos conceitos de “fim” e “princípio” (1970). In: LOT-

- MAN, I. et al. *Ensaaios de semiótica soviética*. Trad. V. Navas e S. T. Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- LOTMAN, I.; USPENSKII, B. Sobre o mecanismo semiótico da cultura (1971). In: LOTMAN, I. et al. *Ensaaios de semiótica soviética*. Trad. V. Navas e S. T. Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- NAVARRO, D. A resposta da Escola de Tártu a Bakhtin e um escandaloso silenciamento da ciência ocidental. Trad. I. Machado. In: MACHADO, I. *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007.
- QUENOT, M. *L'Icone: fenêtrre sur le Royaume*. Paris: Cerf, 2001.
- REID, A. Who is Lotman and Why is Bakhtin Saying those Nasty Things about Him? *Discours Social/Social Discourse*, 3, 1-2, 1990.
- _____. The Moscow-Tartu School on Bakhtin. *European Journal for Semiotic Studies*, 3, 1/2, 1988.
- SÁNCHEZ-MESA MARTINEZ, D. Bajtín ante la semiótica de la cultura. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semioticos de la Cultura*. N 3 (Mayo 2004). Disponível em: [<http://www.ugr.es/~mccaceres/entretextos>]. Acesso em: 20 jan. 2010.
- SHUKMAN, A. Semiotics of Culture and the Influence of M.M. Bakhtin. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (Karl Eimetrmacher et al, Eds.). Bochum: Brockmeyer, 1989.
- TARKOVSKI, A.A. *Esculpir o tempo*. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- USPÊNSKI, B.A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, p.163-218, 1979.
- USPENSKII, B. (1962) Sobre a semiótica da arte. In: LOTMAN, I. et al. *Ensaaios de semiótica soviética*. Trad. V. Navas e S. T. Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- USPENSKIJ, B.A. Per l'analisi semiótica delle antiche ícone russe. In: LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Trad. C. S. Janovic, M. Marraduri, G. Garritano. Torino: Giulio Einaudi, 1973.
- USPENSKY, B. *A Poetics of Composition*. Trad. V. Zavarin and S. Wittig. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.

Recebido em 15/03/2010
Aprovado em 11/04/2010