

Luciano Ponzio

**ÍCONE e**

**AFIGURAÇÃO**

Bakhtin, Malevitch, Chagall

Pedro · João  
EDITORES

# ÍCONE E AFIGURAÇÃO

Bakhtin, Malevitch, Chagall



LUCIANO PONZIO

# ÍCONE E AFIGURAÇÃO

Bakhtin, Malevitch, Chagall

Título da obra original: *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, Mimesis, Milano, 2016.

Tradução de: Guido Alberto Bonomini, Cecília Maculan Adum e Vanessa Della Peruta.

Organização e revisão dos aparatos textuais de: Neiva de Souza Boeno.

### **Copyright © do autor**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

---

**Luciano Ponzio**

**Ícone e afiguração: Bakhtin, Malevitch, Chagall.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. 182p.

**ISBN 978-85-7993-704-0**

1. Ícone e afiguração. 2. Estudos bakhtinianos. 3. Malevitch. 4. Chagall. 5. Autor. I. Título.

CDD – 410

---

**Capa:** Luciano Ponzio, com a obra de Marc Chagall: *Eu e a aldeia*. 1911.

**Revisão técnica:** Rossanna dos Santos Santana Rubim

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

### **Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil).



**Pedro & João Editores**

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

13568-878 - São Carlos – SP

2019

## Índice

<i>Apresentação ou Aprender a ver</i> Marisol Barenco de Mello	9
<i>Introdução à edição brasileira</i> Luciano Ponzio	17
<b>I. AS ARTES VISUAIS NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA</b>	21
1. <i>TEORIA DA CRIAÇÃO VERBAL E DA CRIAÇÃO VISUAL EM MIKHAIL BAKHTIN</i>	21
2. <i>O LIVRO DE DEBORAH J. HAYNES, BAKHTIN AND THE VISUAL ARTS</i>	23
3. <i>RESPONSABILIDADE [OSTVESTVENNOST’], EXOTOPIA [VNENACHODIMOST’], INACABABILIDADE [NEZAVERSHËNNOCT’]</i>	25
4. <i>A ESTÉTICA DA ALTERIDADE DE MIKHAIL BAKHTIN</i>	26
5. <i>O RETORNO DE MARC CHAGALL A VITEBSK</i>	29
6. <i>O QUADRADO PRETO DE KAZIMIR MALEVITCH</i>	31
7. <i>ARTE E AÇÃO RESPONSÁVEL</i>	33
8. <i>A ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE SEM ÁLIBI</i>	36
9. <i>RESPONSABILIDADE, EXOTOPIA E INACABABILIDADE</i>	38
10. <i>O HERÓI CENTRO DA ARQUITETÔNICA DA VIDA E O AUTOR CENTRO DA ARQUITETÔNICA DA ARTE</i>	39
11. <i>CONTINUIDADE DA PESQUISA BAKHTINIANA</i>	41
12. <i>ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE E DO DIÁLOGO</i>	42
13. <i>ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE E INTERCORPOREIDADE</i>	46
14. <i>VISÃO ESTÉTICA, CARNAVAL E CORPO GROTESCO</i>	47
15. <i>A RESPONSABILIDADE DA ARTE E A VISÃO DE JANUS BIFRONTE</i>	48

<b>II. AFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E REALIDADE</b>	<b>51</b>
1. AFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E REPRESENTAÇÃO	51
2. A OBRA ARTÍSTICA E A AMBIVALÊNCIA DA REALIDADE	52
3. DESEMPENHO E RESPONSABILIDADE DA OBRA ARTÍSTICA	52
4. A OBRA ARTÍSTICA COMO PESQUISA	53
5. OBRA ARTÍSTICA E DISTANCIAMENTO DIALÓGICO	56
6. A ESTÉTICA BAKHTINIANA E A INTERPRETAÇÃO DE DUAS OBRAS PICTÓRICAS: QUADRADO PRETO, DE MALEVITCH, E CRISTO ACHEIROPOEITA	57
7. O QUADRADO PRETO DE MALEVITCH COMO PASSAGEM DO ÍDOLO AO ÍCONE	61
8. SPAS NERUKOTVORNIJ [CRISTO ACHEIROPOIETA]	67
9. O VALOR ESTÉTICO DO ÍCONE CRISTO ACHEIROPOIETA	69
<b>III. POR UMA LEITURA BAKHTINIANA DA LINGUAGEM PICTÓRICA DE CHAGALL</b>	<b>79</b>
1. DE VITEBSK A SÃO PETERSBURGO (1887-1910)	79
1.1 <i>O destaque de uma pintura diferente</i>	79
1.2 <i>A prece ao aluno. A suspensão, o calar</i>	81
1.3 <i>A tina, a máscara, o rosto</i>	85
1.4 <i>A ambivalência. Vida, morte, ressurreição</i>	86
1.5 <i>A busca pelo próprio rosto como busca pela visão artística</i>	88
1.6 <i>O autorretrato</i>	91
1.7 <i>O teatro da vida e o realismo grotesco</i>	92
1.8 <i>O nascimento</i>	94
1.9 <i>Os atos do drama corpóreo na presença da terra e do céu</i>	95
2. OS ANOS EM PARIS (1910-14)	98
2.1 <i>Olhando Vitebsk de Paris</i>	98
2.2 <i>A cor</i>	101

2.3 <i>Narração lírica e dialogismo de pontos de vista diferentes</i>	104
2.4 <i>Eu e a aldeia</i>	107
2.5 <i>O grotesco</i>	110
<b>3. DE NOVO NA RÚSSIA</b>	<b>117</b>
3.1 <i>De costas para o que está de frente</i>	117
3.2 <i>Vitebsk vista por Vitebsk</i>	120
3.3 <i>A mão com sete dedos</i>	122
3.4 <i>A revolução russa</i>	125
3.5 <i>Arte e marxismo</i>	128
3.6 <i>O discurso indireto livre em pintura</i>	133
<b>IV. AFIGURAÇÃO PICTÓRICA, ÍCONE E RESPONSABILIDADE</b>	<b>141</b>
1. <i>UMA ATIVIDADE EXTRALocalizada e avulsa do sentido</i>	141
2. <i>RESPONSABILIDADE E AFIGURAÇÃO</i>	145
3. <i>AFIGURAÇÃO PICTÓRICA E ÍCONE</i>	147
4. <i>SEMIÓTICA, TEORIA DAS ARTES FIGURATIVAS E CULTO DOS ÍCONES</i>	149
5. <i>ICONISMO, PESQUISA PICTÓRICA E ESTÉTICA BAKHTINIANA</i>	153
<i>Referências Bibliográficas</i>	157
<i>Lista de imagens</i>	177
<i>Crédito dos trabalhos</i>	181





## APRESENTAÇÃO ou Aprender a ver

Marisol Barenco de Mello

A primeira vez que vi um Chagall, que vi uma tela de Marc Chagall, foi no ano de 2009, eu já com 46 anos, professora na Universidade Federal Fluminense. Não se deve espantar, pois no Brasil as conhecidas exposições para as “massas”, tão duramente criticadas, deram acesso amplo a obras de artistas europeus, a partir da década de 1980. O Centro Cultural Banco do Brasil organizou uma mostra intitulada *Virada Russa - a Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*, com 120 obras de diversos artistas, principalmente Malevitch, de quem foram expostos a trilogia *Quadrado Preto*, *Cruz Preta* e *Círculo Preto*<sup>1</sup>. Pude ver, além das pinturas, os costumes de Malevitch para a peça *Vitória sobre o sol*, dentre outras obras. A tela de Chagall de que me recordo mais fortemente foi *The Promenade*, ou *O Passeio*, de 1917-18, em que retrata a si e sua amada Bella em uma cena de passeio em Vitebsk. Casario verde, sinagoga cor-de-rosa, Chagall de preto e Bella de vestido e sapatos cor-de-rosa, que sem gravidade está de ponta-cabeça segura pela mão esquerda de seu amado, que na direita segura um pássaro.

Aquilo sobre o que tinha lido estava diante de mim. Uma tela de Chagall. Pensei, me demorando em frente a ela: *eu gosto!* Mas, pensei: *são lindas as cores e é bela a leveza da mulher amada*. Expressões emocionais ou de gosto, interjeições de quem, não sabendo *ler* uma pintura, permanece aprisionada na camada sensório-emocional da reação estética. Emocionei-me, e segui a vida, com mais essa beleza no olhar. Não compreendi Chagall, e por isso a ele não pude responder de outro modo, como Stendhal, narrado por Roland Barthes, em *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*<sup>2</sup>, quando visitou a Itália e a amou. Em seu diário, exclamações: *bella! bello!* Será que não conseguimos falar

---

<sup>1</sup> Seguindo a orientação do presente livro, segundo a qual o artista russo Malevitch constrói sua reflexão teórica sobre a forma e a cor.

<sup>2</sup> Barthes, R., *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*, trad. ital. de Augusto Ponzio, Mimesis, Milano, 2017.

daquilo que amamos? Uma tela de Chagall pode ser compreendida, sem destruirmos seu valor estético com análises objetivistas ou subjetivistas?

Li *Icona e Raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, de Luciano Ponzio, assim mesmo em italiano, em uma edição de 2008, presenteada a mim em 2015, quando da realização do *III Encontro de Estudos Bakhtinianos*, na UFF, em Niterói. O próprio Luciano havia conhecido em São Carlos, em 2012, alguns anos depois do meu primeiro encontro com Chagall, em um evento do Grupo de Estudos de Gêneros do Discurso – GEGe (Seminário “A Obra de Bakhtin e do Círculo”, UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 12-15 março).

O presente livro nos traz o estudo que configurou a tese de Luciano Ponzio em Semiótica, como conclusão da Graduação em Língua e Literatura Russa, no ano 2000, na Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Università degli Studi di Bari. Já na minha primeira leitura percebi estar diante de um trabalho inovador e que trazia aportes inéditos aos estudos bakhtinianos e também aos estudos da Semiótica da obra de arte. Durante os anos que se seguiram a essa primeira aproximação, orientando teses que tinham como tema a relação das escrituras, das artes com a teoria do Círculo de Bakhtin, fui aproximando-me de sua escritura e buscando aprofundar os diálogos que Luciano Ponzio emaranha, em sua iniciativa de construir uma *semiótica da obra de arte de orientação bakhtiniana*. Difícil definir em uma frase o que o autor busca realizar, pois como as grandes obras, sua pesquisa foi revelando outras relações, e transbordou das intenções iniciais. Porque trata-se de uma pesquisa, a intencionalidade inicial naturalmente se alarga com o acontecimento do estudo, se tornando maior do que se propunha. Arrisco, em minhas aproximações, a dizer que em *Ícone e Afiguração* buscou-se construir um espaço-tempo teórico e experimental de compreensão de uma pesquisa artística - Chagall e sua obra - a partir da construção da arquitetônica estética de Bakhtin. É necessário dizer que nenhum dos dois momentos da pesquisa é de pequeno monte, mas tarefa de grande dimensão.

Ao terminarmos de ler, e então compreendendo de modo bastante claro que é possível, sim, verificar a estética bakhtiniana em relação à pesquisa artística de vários artistas, aqui notadamente Malevitch e Chagall, poderia nos advir o sentimento de que foi simples o realizado. De fato, aquilo que Luciano Ponzio consegue é o efeito do *simples*. E é

Bakhtin mesmo quem nos orienta a perceber justamente a atividade artística como esse “atravessar” do *complexo* para se chegar ao *simples*. Luciano não “atravessou”, mas dialogou nada menos do que com toda a obra de Bakhtin, com a obra de alguns de seus comentadores, com a obra de Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, de 1995, com toda a história da arte pictórica russa do final do século XIX e início do século XX, incluindo os estudos dos ícones russos e sua história de constituição contra os iconoclastas, com as biografias de Malevitch, Chagall e Bakhtin, além de dialogar com toda a obra pictórica dos artistas focalizados e outros. Isso posso dizer só em uma mirada rápida, pois são muitas outras as obras visitadas, estudadas e trançadas dialogicamente na composição da tese. O *simples* a que chega é aquela feitura/restituição (*resa*) de trabalho bem feito, cujas palavras têm o peso das relações dialógicas que as constituíram.

Podemos dizer que a problemática a que Luciano Ponzio se avizinha é aquela mesma que Bakhtin enfrentou: em um cenário teórico e filosófico crivado de leituras superficiais, objetivistas e subjetivas das obras de arte, o entendimento do que seja o valor artístico de uma obra é, no mais das vezes, traçado de forma equivocada, sem nem ao menos se aproximar da relação primordial entre arte e vida.

Um campo como o da Semiótica interpretativa de Peirce, não mais fortemente vinculado à Semiologia saussuriana, que tem os signos verbais como objeto, e de onde muito recentemente crescem os esforços para o alargamento de suas noções, a ponto de abarcar os diversos campos da cultura, incluindo as obras visuais, a possibilidade de tomar uma obra pictórica como texto, e, mais até, de abarcar a totalidade da vida, como insiste Bakhtin, e como já mostraram os formalistas (os círculos linguísticos de Jakobson) e os estruturalistas (Propp, Lévi-Strauss, Barthes mesmo), até a Semiótica da cultura de Lotman, e ainda a Zoosemiótica e a Biosemiótica, a Semiótica global de Sebeok, é uma tarefa de grande porte. Luciano Ponzio tem, como possibilidades teóricas, as filosofias estruturalistas de Barthes, Derrida, Deleuze dentre outros, que tomaram criticamente as obras de arte visuais como textos, mas a abordagem com a qual se possa aproximar de uma tela, de uma pintura e elaborar uma compreensão de natureza semiótica está a se fazer, avizinando-se da filosofia do Círculo de Bakhtin. Confrontar as perspectivas clássicas de leitura e interpretação

das obras de arte, notadamente as perspectivas da crítica analítica significa construir uma posição outra para olhar a questão.

Luciano Ponzio diz, no texto, que o diálogo não é uma opção a que se possa abrir mão, baseando-se nos aportes de Bakhtin. Seu diálogo com Bakhtin não foi nem fortuito nem opcional: podemos dizer que ao confrontar a tarefa de construir uma base de entendimento da pesquisa artística de Chagall, Bakhtin se impôs enquanto outro no diálogo. Mais até, creio que pela experiência de leitura e compreensão responsiva da obra de Bakhtin, Luciano pôde tomar a obra de Chagall como pesquisa. Os leitores vão encontrar, na primeira parte do texto, uma crítica às abordagens simplistas da obra de Bakhtin, e uma leitura firme e profunda de sua filosofia, a ponto de se configurar como um documento inédito que afigura a estética bakhtiniana como *estética da alteridade*, possível de ser compreendida a partir dos seus elementos generativos, coletados do conjunto da escritura de Bakhtin e seu Círculo. Ressalto alguns dos principais vórtices de força dessa estética, a saber a *responsabilidade* sem álibis, o *dialogismo* especial entre autor e herói, um dialogismo *intercorpóreo* que é o encontro de duas *arquitetônicas*, uma incluída na outra, a relação *arte e vida* encarnada na responsabilidade do *autor-criador*, o *grotesco* e o *carnavalesco*, alargando as categorias de *responsabilidade*, *exotopia* e *inacababilidade* para uma dimensão que abrange o projeto filosófico de Bakhtin como uma unidade plural e dialógica, ela mesma.

Luciano Ponzio traça as linhas de base da estética bakhtiniana e, assim fazendo, abre a obra de Bakhtin no sentido de uma *visão* que se afigura e que nos permite, indiretamente, ver compreensiva e responsivamente as obras de arte. O trabalho é de tradução, pois que Bakhtin referia-se a obras literárias. Mas a visão que se produz é a da estética bakhtiniana, como uma *estética da alteridade*, apontada por Luciano Ponzio, delimitada em um emaranhado dialógico entre todas as partes indissociáveis da pesquisa filosófica de Bakhtin.

A criatividade artística é, assim, caracterizada como a possibilidade de recuperação da responsabilidade do autor-criador como envolvimento dialógico, como intercorporeidade em diálogo em um mundo sem álibis, no tempo grande que ultrapassa as pequenas economias do eu e do contemporâneo, como visão exotópica não-indiferente, que se relaciona com a inacababilidade de sua posição humana e daquela dos outros, que se relaciona com a irredutível

alteridade do mundo ambivalente. Isso aprendi lendo o texto de Luciano Ponzio. A seguir, este autor estabelece os pontos limiares da compreensão do valor artístico de uma obra. Podemos dizer que aqui a luta é contra a representação, contra a imobilização dos sentidos das ideologias dominantes, das forças mortificadoras que forçam o consumo, contra as angústias pequenas do contemporâneo, contra o corpo limitado do eu e suas formas identitárias, na cultura.

Luciano Ponzio traça, assim, com linha firme, as condições do valor artístico das obras de arte. Trança, também, afiguração e iconicidade, como valor estético da obra pictórica. Aqui caberia já anunciar sua metodologia. Criticando as perspectivas simplistas que buscam “aplicar” categorias estéticas, incluindo a estética bakhtiniana, para ler as obras pictóricas, Luciano Ponzio lança mão de uma arquetônica de escritura complexa. Assumindo que sua intenção de pesquisa é *aproximar-se do mundo realizado pela arte*, no caso a pesquisa artística de Chagall, busca realizar uma ótica, um modo de ver, a partir do cruzamento de uma pluralidade de elementos. Trazendo esses elementos não como coisas inertes em uma perspectiva técnica ou formalista, mas como vozes, Luciano Ponzio as escuta, emaranhando séries de vetores de força do autor-criador Chagall. Contrariando fortemente as perspectivas que buscam no autor-homem e em sua biografia as razões de ser das obras produzidas, Luciano Ponzio insere essas como vozes dentre outras, compondo o que podemos chamar de *emaranhado dialógico*, no qual nós mesmos leitores podemos penetrar e construir nossas próprias compreensões respondentes.

Sua escritura divide a pesquisa artística de Chagall em três grandes momentos, marcados por viradas artísticas em sua pesquisa, viradas essas relacionadas com sua vida, e lê as obras pictóricas selecionadas no emaranhado dos elementos tornados vozes, a saber: a autobiografia de Chagall (*Ma Vie*), fatos históricos e biografias, bem como críticas artísticas feitas por autores à obra de Chagall; telas produzidas, seus elementos - objetos da composição, unidade temática, cores, arquétipos e imaginário, dentre outros; relações do autor-criador com os elementos populares de Vitebsk, em séries de aproximações e distâncias reais ou estéticas, incluindo aí os temas religiosos; pesquisa do artista, construída na leitura mesmo de sua iconografia, cruzando-a com as demais vozes; influências que viveu em suas relações com outros artistas - cubismo, fauvismo, dentre outras; estilo construído, da

narração lírica exotópica que interconecta mundos; relações da pesquisa artística de Chagall com movimentos filosóficos e políticos. A unidade de sentido que nos permite compreender a pesquisa artística se encontra justamente no ponto de contato entre essas vozes, no eclodir do sentido que encontra outro sentido.

Mas só a tomada em consideração desses elementos, ainda que em diálogo, não nos levaria à força da compreensão e leitura das obras de Chagall. O que faz contatar os sentidos cotejados dessas diferentes e plurais vozes são as bases estéticas afirmadas pelo autor, da teoria bakhtiniana. Em uma chamada provocativa à leitura do presente texto, e sem pretender esgotá-las, trago aqui categorias que reconheço no empreendimento arquitetônico da escritura de Luciano Ponzio. Reconheço categorias como o calar; o riso; a ironia; a exotopia; a distância; a não-indiferença; a iconicidade; a ambivalência; as concepções populares; morte-vida-ressurreição; a ausência de limites externo-interno; teatralidade e carnaval; máscaras, rosto e corpo grotesco; realismo grotesco; dialogismo; inacababilidade; alteridade; retirada do cotidiano; inserção no grande tempo; transfiguração da cor; cronotopo; bivocalidade; bicorporeidade. Ainda, em uma proposição totalmente inédita, Luciano Ponzio desenvolve as linhas mestras para a consideração do Discurso Indireto Livre em Pintura, para mim particularmente um ponto forte de seu trabalho.

Uma ótica bakhtiniana que emaranhe vozes e escute os diálogos alteritários. Como resultado, a vida afigurada. Como disse Luciano Ponzio, o original se torna ele mesmo resultado da pesquisa artística. Também aqui é a vida que se torna resultado, afetada fortemente pela alteridade que se faz visível, sem porém nela se exaurir. O sentido do artigo bakhtiniano *Arte e Responsabilidade* é tomado aqui como programa e transformado em teoria estética, uma ótica que nos permite compreender a obra de arte como afiguração, com seu caráter icônico, que por sua extralocalização não indiferente desloca a vida de seus sentidos mundanos e, recuperando sua alteridade sempre presente, supera as identidades e assume seu caráter transformador e sua responsabilidade sem alibis.

A segunda vez que vi um Chagall, que vi uma tela de Chagall, foi depois de ter lido o presente livro de Luciano Ponzio. Foi no Centro Georges Pompidou, em Paris, e a tela era *Alla Russia, agli asini e agli altri [Para Rússia, com burros e outros]*, de 1911-12. A emoção das cores sobre

o fundo preto, a vertigem da relação outra da mulher com a gravidade, o verde e o cor-de-rosa, a sinagoga e Vitebsk estavam todas presentes, mas eu já não era mais a mesma. Já não expressei interjeições, emoções, mas me aproximei da tela e pude ler seus elementos, sua composição, suas cores deslocadas, suas inversões, a presença do grotesco imiscuindo seres humanos e animais, cultura e natureza, a presença da tina e do popular do *Shtetl*, a intenção da inversão do leve-pesado, claro-escuro, revelando a ambivalência do mundo. Dentro-fora, carnavalização, intercorporeidade, a aldeia e seu imaginário como linguagem de afirmação de um mundo em irreduzível inacababilidade. Trancei a obra com a totalidade da obra, e pude ler Chagall, aprendi a ver. Compreendo responsabilmente a Chagall com outros textos, outras leituras, outras intervenções dialógicas na vida e na Universidade, nos textos que oriento e nos que escrevo. Compreensão respondente a uma obra que se fez texto complexo, para mim, a partir da perspectiva da Semiótica que aprendi a portar no olhar leitor-escritor. Chagall e sua arte pictórica puderam enfim ser o outro de um encontro dialógico. Necessária experiência essa que me desloca do “Diário ao Romance”, do “Álbum ao Livro” (Mallarmé), do “ídolo ao ícone”, da representação identificatória e emocional do eu à afiguração transformadora e icônica da alteridade. Do pequeno tempo da minha vida às *questões do grande tempo*. Uma Semiótica da obra de arte pictórica, de base estética bakhtiniana, criada neste texto por Luciano Ponzio de modo, ele mesmo, icônico e afigurativo.

Não basta dar acesso ao conjunto da arte, mas é preciso que se tome a sério a tarefa de aprender a ver, com bases firmes de uma Semiótica que nos permita viver a dimensão icônica da arte afigurada, potencializando em sua alteridade nossas próprias lutas pela transformação do mundo.

Niterói, junho de 2019





## INTRODUÇÃO

Em Bakhtin, a teoria da criatividade artística é fundamentalmente voltada para o estudo da Literatura. Tal teoria, contudo, se presta a ser colocada em relação e em diálogo com a pesquisa artística, no âmbito do visual, e, em particular, relativamente aos nossos interesses, com a pintura. Isso não se deve tanto ao fato de que, na obra bakhtiniana, podem ser encontradas referências às artes visuais ou ao fato de que a estética bakhtiniana, frequentemente, alarga o próprio discurso, deslocando-o do campo da Literatura para aquele da produção artística em geral.

A possibilidade de fazer com que se encontrem dialogicamente a pesquisa bakhtiniana e a pesquisa pictórica depende justamente do papel que, em ambas, desempenha a *afiguração* em contraste com a reprodução, com a representação, com a imitação.

Falamos de “pesquisa pictórica” porque aquilo que nos interessa confrontar com a concepção estética de Bakhtin e a atividade artística voltada para recriar passagens no interior do ordinário visível, vislumbres no horizonte que circunda e delimita o mundo “real”, o mundo da “representação”.

Não tem importância que isso se dê através do informal ou do figurativo. Aquilo que é importante é a procura do invisível no visível, do outro no idêntico, e que resulta subversiva em comparação à função de reproduzir, à qual nos chama a responsabilidade reduzida à representação de papéis. Trata-se, na pesquisa pictórica, como dizia Klee, “não de reproduzir o visível, mas de tornar visível”.

A questão diz respeito à concepção e ao emprego dos signos, e é, portanto, de ordem semiótica. E o signo que está diretamente envolvido na pesquisa pictórica, interessada não na representação mas na afiguração, é o *ícone*. Tal tipo de signo que, na Semiótica de Peirce, ocupa um lugar central e que é considerado como aquele com maior capacidade de inovação e de inventividade, tem, na pintura, uma referência precisa: o ícone objeto de culto. E as teorias semióticas relativas ao ícone têm, na reflexão teológica interessada em distinguir a imagem-ícone da imagem-ídolo, um antecedente especulativo que não

apenas pode agilizar-lhes o desenvolvimento, mas que também pode explicar sua derivação.

Em nosso trabalho, interessa-nos considerar a relação que ocorre entre afiguração e ícone, relação que nos parece central em pintura e sobre a qual se baseia, como demonstraremos, a possibilidade de um diálogo construído entre a estética bakhtiniana e a pesquisa pictórica.

Esse diálogo não pode prescindir nem de uma parte da realidade da pintura de ícone e nem de todo o halo especulativo que se foi formando em volta dessa realidade e que remonta ao século VIII. Também não pode negligenciar a contribuição que pode vir da reflexão semiótica sobre o ícone e sobre o conceito de semelhança a ele ligado.

No confronto que estabelecemos entre pesquisa pictórica, com particular referência a Kazimir Malevitch e Marc Chagall, e a teoria da afiguração estética de Bakhtin, o signo ícone, como veremos, desenvolverá um papel particular.

Além disso, o signo ícone, por sua capacidade de transbordar além do idêntico, por sua capacidade de abertura para o *outro*, pode explicar a conexão sobre a qual Bakhtin insiste, desde o seu primeiro escrito de 1919 até as suas últimas anotações dos anos Setenta, entre *arte e responsabilidade*.

A esse livro, lançado em primeira edição em 2000, sucederam-se outros quatro, que a ele estão ligados. Nesses livros retomamos e desenvolvemos, de modo diverso para cada um, a pesquisa aqui desenvolvida: *Visioni del testo*, Lecce: Pensa Multimedia, 2016 (originariamente publicado por Graphis, Bari, 2002, IV edição em 2010; tradução portuguesa intitulada *Visões do Texto*, publicada por Pedro & João Editores, São Carlos - SP, 2017); *Lo squarcio di Kazimir Malevič*, Milano: Spirali, 2004; *L'iconauta e l'artesto: Configurazioni della scrittura iconica*, Milano: Mimesis, 2010; *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*, Milano: Mimesis, 2015.

Agradeço a todos que contribuíram para a realização desta tradução. Em particular, minha gratidão, aos professores Marisol Barenco de Mello, pelo texto de apresentação, Guido Alberto Bonomini, Cecília Maculan Adum e Vanessa Della Peruta, pelo precioso trabalho de

tradução, e Neiva de Souza Boeno pela organização e revisão dos aparatos textuais que compõem o presente livro.

Um agradecimento particular ao Prof. Miotello por acolher um outro dos meus livros e publicá-lo pela Editora Pedro & João Editores.

Luciano Ponzio

Bari - Lecce, 2019



## I.

### AS ARTES VISUAIS NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA<sup>3</sup>

[...] sia l'arte sia la vita vogliono reciprocamente alleggerire il loro compito, scaricare la loro responsabilità: infatti poiché è più facile creare senza dover rispondere nei confronti della vita, ed è più facile vivere senza fare i conti con l'arte<sup>4</sup>.

(BACHTIN, “Arte e responsabilità”, 1919, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, trad. ital., p. 31).

#### 1. TEORIA DA CRIAÇÃO VERBAL E DA CRIAÇÃO VISUAL EM MIKHAIL BAKHTIN

O filósofo russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (Oriol 1895 - Moscou 1975) voltou sua atenção particularmente para a Literatura, para a “arte verbal”, ou “criação verbal” (*Estética da criação verbal* se intitula uma coletânea de escritos de Bakhtin publicada postumamente em 1979 e traduzida para o italiano em 1988). Todavia, a sua reflexão se estende à arte em geral e concerne também, de maneira geral, à estética, de tal modo que podem ser extraídas dessa reflexão, inclusive indiretamente, sugestões e indicações no âmbito das artes visuais.

Certamente Bakhtin se ocupa dos problemas de estética, sobretudo, em função de seu interesse pela Literatura. Há, porém, uma fase de sua pesquisa, aquela inicial (1919-1924, trad. ital. in BACHTIN

---

<sup>3</sup> N.d.T.: Conforme decisão do autor, ao longo da tradução, a grafia dos nomes dos autores russos segue o padrão habitualmente utilizado no Brasil; os adjetivos correspondentes aos nomes dos autores russos, bem como os títulos das obras, foram transliterados obedecendo ao Sistema de Transliteração do alfabeto cirílico para alfabeto da Língua Italiana.

<sup>4</sup> N.d.T.: Em se tratando de todas as citações diretas que constam nesta obra, as versões em português cuja autoria não foi informada nas notas de rodapé foram elaboradas pelos tradutores; as demais referenciam as obras em português e seus respectivos tradutores. Aqui: “[...] tanto a arte quanto a vida, querem reciprocamente tornar mais leve sua tarefa, livrar-se de sua responsabilidade: de fato, já que é mais fácil criar sem ter de responder por isso nos confrontos da vida, e é mais fácil viver sem prestar contas à arte”.

1988 e, com texto russo em paralelo, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014) em que ele se ocupa da problemática da arte não apenas em relação aos seus interesses pela Literatura, que se tornaram apenas posteriormente mais diretos e sistemáticos (sobretudo com suas duas monografias sobre Dostoesvskij, cuja primeira edição é de 1929 [trad. ital. 1997, II ed. 2010; nova trad. ital. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014] e a segunda de 1963 [trad. ital. 1968, II ed. 2002] e sobre Rabelais in 1965 [trad. ital. 1979]), mas em relação a seus interesses pela filosofia moral e pela questão da responsabilidade.

O primeiro escrito publicado, com o qual se pode iniciar essa fase da pesquisa bakhtiniana, é um artigo muito breve de 1919, intitulado “Iskusstvo i ostvestvennost” [Arte e responsabilidade], publicado na revista *Den’ iskusstva* [O dia da arte] (Nével, 13 de setembro de 1919). Aqui, mostra-se como a conexão entre arte e vida consiste em sua recíproca responsabilidade, à qual está ligada também a culpa: o artista deve reconhecer que pela trivial prosa da vida é culpada a sua arte; e o homem da vida deve reconhecer que pela vaidade da arte é culpada a carência de valores propriamente humanos na vida.

A esse artigo se seguiram três escritos, que permaneceram, muito tempo, inéditos, dos quais não se conhece a data precisa, mas que certamente pertencem ao período 1920-24.

O primeiro é “K filosofii postupka” [Por uma filosofia do ato<sup>5</sup>], publicado postumamente apenas em 1986. Aqui, mostra-se que a filosofia capaz de dar conta da situação da responsabilidade sem alibis, na qual cada um se encontra no decidir o próprio comportamento em relação a si mesmo, ao mundo e aos outros, não pode ser uma filosofia teórica, mas uma filosofia moral. Mas tal filosofia moral deve valer-se do ponto de vista de observação da vida que se realiza na arte.

O segundo é “Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel’nosti” [O autor e o herói na atividade estética], publicado na coletânea póstuma de escritos de Bakhtin de 1979, *Estetika slovesnogo tvorcestva* [Estética da arte verbal]; mas o seu primeiro capítulo, que nos chegou de forma fragmentada, foi publicado somente em 1986 juntamente a “K filosofii postupka” (agora in BACHTIN, 2000; a trad. ital. do primeiro capítulo, com texto russo em paralelo está in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

---

<sup>5</sup> Bakhtin M., *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, publicada em 2010 pela Pedro & João Editores.

“Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel’nosti” é um texto fundamental no qual já estão presentes os conceitos principais da concepção bakhtiniana. Essa concerne particularmente à “arte verbal”, mas a estrutura é aquela de uma estética geral, com referências diretas também às artes visuais.

O terceiro é “Problema soderžahija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve” [O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária], que foi publicado na coletânea dos escritos de Bakhtin de 1975, *Vosprosy literatury i estetiki* [Questões de literatura e de estética] (trad. ital. in BACHTIN, 1979b).

Aqui, o discurso de Bakhtin sobre a escritura literária é particularmente organizado como crítica do formalismo russo, que será, depois, objeto direto de discussão no livro publicado em 1928 por Pável N. Medviédov – junto a Valentin N. Volóchinov, um dos maiores componentes do círculo bakhtiniano –, *Formal’nyj metod v literaturovedenii* [O método formal no estudo da literatura] (trad. ital. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

Caso se considere esses escritos do início dos anos vinte como um todo, nota-se, em primeiro lugar, um originário interesse em Bakhtin por questões de estética e ética. Além disso, através da literatura desse escritor, assiste-se a uma coerente passagem, da parte de Bakhtin, de questões de filosofia moral a questões de estética e, portanto, a questões de teoria da Literatura.

## 2. O LIVRO DE DEBORAH J. HAYNES, BAKHTIN AND THE VISUAL ARTS

A essa fase inicial da reflexão bakhtiniana, acrescenta particular importância Deborah J. Haynes, em seu livro *Bakhtin and the Visual Arts* (1995). Em Deborah J. Haynes, que ensina *Fine Arts* na *Washington State University* e que, entre os intérpretes de Bakhtin, seguiu particularmente as indicações e as sugestões (inclusive diretas, por conta de suas relações pessoais) de Caryl Emerson (EMERSON, 1997), é reconhecido, sem dúvida, o mérito de ter evidenciado a importância do pensamento bakhtiniano no âmbito da estética concernente à pintura e à escultura.

*Bakhtin and the Visual Arts* é a primeira e corajosa tentativa (ainda que com os limites que veremos) de estabelecer uma conexão entre a reflexão bakhtiniana sobre a literatura e a estética das artes visuais, através da referência direta a obras de arte, sobretudo pictóricas, de períodos



variados e diferentes na técnica expressiva. Poderia ser dito que o trabalho de Haynes procura realizar um trabalho de verdadeira tradução do discurso bakhtiniano, deslocando-se do verbal, a escritura literária, ao visual, à pintura. Isso comporta também a nada fácil tradução da global filosofia bakhtiniana em teoria estética das artes visuais. Para antecipar o quanto diremos a seguir, parece-nos que o defeito principal da tradução proposta por Haynes seja aquele de ser mais frequentemente mecânica e excessivamente literal.

Haynes começa por mostrar como, a partir de 1919, aos 24 anos de idade, Bakhtin intervém no âmbito do amplo debate da estética e da filosofia moral, que, naqueles anos, se estava iniciando e que ocupara boa parte do século XX, entre críticos, artistas e filósofos sustentadores da concepção da *arte pela arte* e entre aqueles, ao contrário, que sustentam a concepção de *arte pela vida*.

Segundo Haynes, Bakhtin, com o artigo programático de 1919, “*Iskusstvo i ostvestvennost*”, inicia sua crítica das teorias estéticas e das poéticas voltadas para desresponsabilizar a arte de qualquer engajamento civil, social, religioso e cultural e a desvinculá-la do próprio período e do próprio contexto histórico, algo que limitaria não apenas sua interpretação, mas também a sua realização, enfraquecendo sua energia inventiva e inovadora.

Haynes quer destacar como Bakhtin, opondo-se à concepção da arte pela arte, exalta a criatividade do artista capaz de ser o elo de conexão entre arte e vida. Bakhtin, porém, opõe-se, ao mesmo tempo, à estética baseada nos valores universais do “belo”, do “verdadeiro” e do “bom”, ligada a Kant e, nesse período, difundida pelos neokantianos, mostrando ao contrário o embasamento histórico-social da criatividade artística. A obra de arte é estimada e permanece como tal no tempo, no espaço e na cultura a que pertence, ainda que consiga ultrapassar os limites de sua contemporaneidade. Justamente por essa possibilidade de ultrapassagem, a obra de arte não é uma fotografia, um espelho, um reflexo. Essa requer, portanto, para sua compreensão, ser considerada dentro do contexto ao qual pertence e, ao mesmo tempo, ser liberada de tal contexto, ser liberada do tempo, do espaço e dos valores de sua contemporaneidade, exatamente para seguir, na interpretação, seu movimento de superação criativa.

Haynes quer mostrar que, não obstante Bakhtin não se tenha ocupado explicitamente de estética das artes visuais, todavia, as suas teorias, voltadas a outros campos artísticos, particularmente à arte literária

e àquela do gênero romance e pertencentes a outros campos disciplinares – as ciências humanas e particularmente a filosofia – podem ser orientadas na direção das artes visuais. Isso porque a pintura e a escritura literária, enquanto linguagens diferentes, não estão assim tão longe de impedir a transposição, de uma à outra, de teorias estéticas e interpretações críticas.

Além do mérito de ter evidenciado a importância do pensamento bakhtiniano no âmbito da estética das artes visuais, Haynes, juntamente à própria Emerson, a quem se refere diretamente, e juntamente a Katerina Clark, a Michael Holquist (1984; trad. ital. 1991; HOLQUIST, 1990) e a Gary Saul Morson (1990), de cujos estudos sobre Bakhtin ela se vale, tem também o mérito de ter feito emergir o importante papel desenvolvido pela fase inicial da pesquisa de Bakhtin.

Um outro limite do livro de Haynes, além daquele ao qual nos referimos acima, está, segundo nossa visão, no fato de ela ter querido não apenas privilegiar tal fase inicial, mas também separá-la do resto da produção bakhtiniana e da produção de seus dois principais colaboradores, Valentin N. Volóchinov e P. N. Medviédev.

A fim de mostrar a importância, para a teoria da arte e, em particular, para as artes visuais, das categorias empregadas nos primeiros escritos bakhtinianos, em contraste com aquelas categorias que a crítica interessada nos escritos havia evidenciado, Haynes isola as categorias por ela individuadas nos períodos 1919-1924 daquelas, presentes nas obras sucessivas, pelas quais o pensamento de Bakhtin é geralmente identificado.

Essas últimas são, sobretudo, as categorias de *diálogo* e de *dialogicidade*, e aquelas de *carnaval* e de *corpo grotesco*.

### 3. RESPONSABILIDADE [OSTVESTVENNOST’], EXOTOPIA [VNEACHODIMOST’], INACABABILIDADE<sup>6</sup> [NEZAVERSHËNNOCT’]

As categorias bakhtinianas privilegiadas e empregadas por Haynes são: *answerability*, *outsideness*, *unfinalizability*, isto é: responsabilidade

---

<sup>6</sup> N.d.A. Nós preferimos traduzir o termo russo *nezavershënoct’* por *inacababilidade*, em comparação com as traduções das teorias bakhtinianas publicadas anteriormente no Brasil e que usam o termo *inacabamento*. Na verdade, o substantivo feminino *inacababilidade* traduz e enfatiza filosoficamente melhor a qualidade do que é inacabável em sentido absoluto, e não apenas a condição ou, pior, um estado do que não está acabado.

[ostvestvennost’], exotopia ou extralocalidade [vnenachodimost’] e inacababilidade [nezaversënnoct’]. Nessas categorias nos deteremos a seguir, para analisá-las e considerá-las na relação entre essas e com as outras categorias anteriormente mencionadas.

A nós, essa primeira fase da pesquisa de Bakhtin interessa particularmente, inclusive porque pretendemos assumir como objeto imediato de referência no âmbito da arte pictórica, sobretudo a produção de Marc Chagall (Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985) dos “anos russos” (1908-1922) que, em parte (aqueles do retorno a Vitebsk até o definitivo abandono da Rússia), coincidem com aqueles de tal fase da pesquisa bakhtiniana.

Mas, pensamos, ao mesmo tempo, que, considerando a contribuição que, a partir da obra de Bakhtin, pode ser dada à estética das artes visuais e, em particular, no nosso caso, à leitura das obras de Marc Chagall, assim como dos antigos ícones russos e do Suprematismo de Kazimir S. Malevitch (Kiev, 1878 - São Petersburgo, 1935), de que nos ocuparemos também, não existir motivo para que se empregue somente algumas (em detrimento de outras) categorias de Bakhtin e para que não se usufrua das sugestões provenientes de toda a obra de Bakhtin assim como essa foi se configurando até os seus últimos escritos da primeira metade dos anos Setenta.

O próprio Bakhtin, nos apontamentos de 1970-1971, devendo apresentar uma coletânea de trabalhos de anos diversos, apresenta a sua pesquisa como sendo *unificata da un solo tema in varie fasi di sviluppo*; fala de “mio amore per le variazioni e la varietà dei termini per un solo fenomeno”, pela “pluralità degli scorci” (“Dagli appunti del 1970-71”, in BACHTIN, trad. ital. 1988, p. 374)<sup>7</sup>.

#### 4. A ESTÉTICA DA ALTERIDADE DE MIKHAIL BAKHTIN

Bakhtin, após dois anos em Nével (desde 1918) – onde já havia se constituído, em torno a ele, um grupo de amigos e colaboradores, entre os quais, além de L. V. Pumpianski, a pianista e concertista Maria V. Yudina, o filósofo Matvej I. Kagan e Valentin N. Volóchinov (1895-1936) – transferiu-se para Vitebsk, cidade natal de Chagall, onde permaneceu

---

<sup>7</sup> “unificata por um só tema em várias fases de desenvolvimento”; fala de “meu amor pelas variações e pelas variedades dos termos por um só fenômeno”, pela “pluralidade das visões”.

de 1920 a 1924, e onde se encontrou e se casou com Elena Aleksandrovna Okolovitch.

Em Vitebsk, Bakhtin conheceu Pável N. Medviédev (1891-1938) e estabeleceu com ele, assim como com Volóchinov, uma estreita relação de colaboração e de amizade. Também em Vitebsk, formou-se, em torno a Bakhtin, um grupo, indicado depois como “Círculo de Bakhtin”, com a participação do musicólogo I. I. Sollertinsky, o biólogo I. I. Kanaev, os escritores K. K. Vaginov e D. I. Kharms, o indólogo M. I. Tubianski e o poeta N. A. Kljuev.

Depois da transferência para Leningrado, onde Bakhtin reencontrou os amigos e colaboradores mais estreitos, o grupo se reformou (no assim dito “Círculo de Leningrado”).

Nos anos de Leningrado (1924-1929), o trabalho de Bakhtin se entrelaçou tão estreitamente com aquele de Medviédev e de Volóchinov que, não obstante cada um tenha publicado autonomamente com o próprio nome, é difícil estabelecer propriedade e pertencimento. Certo é que expressões do “Círculo de Bakhtin” são os livros publicados por Volóchinov, *O Freudismo*, em 1927, e *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, em 1929, e aquele assinado por P. N. Medviédev em 1928: *O método formal nos estudos literários*.

O mesmo se pode dizer em relação aos diversos artigos publicados pelos mesmos autores entre 1925 e 1930 (trad. ital. in BACHTIN; KANAEV; MEDVEDEV; VOLOŠINOV, e com texto russo em paralelo, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014). O biólogo Ivan I. Kanaev declarou, em novembro de 1975 (Bakhtin havia morrido em 7 de março do mesmo ano) que o artigo publicado em 1926 sob o seu nome, “Sovremennyj vitalizm” [*O vitalismo contemporâneo*] (trad. ital. com texto russo em paralelo in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014), havia sido escrito por Bakhtin. No início dos anos Trinta, o Círculo de Bakhtin deixou de existir por conta da opressão estalinista.

*Problemas da obra de Dostoiévski*, de 1929, foi o único livro publicado por Bakhtin antes que esse desaparecesse da cena cultural até a segunda edição, ampliada e revisada, dessa obra em 1963, com o título *Problemy poetiki Dostoesvskogo* [*Problemas da poética de Dostoiévski*] (trad. ital. *Dostoesvskij. Poetica e stilistica*).

Durante o período do estalinismo, Bakhtin foi confinado em Kustanaj, entre a Sibéria e o Cazaquistão; sucessivamente, de 1936 a 1969, viveu de modo geral, em Saransk, na Mordóvia, exceto por um

período em que permaneceu em Moscou, onde morou de 1969 até 1975, ano de sua morte.

Em 1965, surge a sua segunda monografia, aquela sobre Rabelais, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais].

Uma primeira coletânea das obras surge em 1975 e uma segunda em 1979. A partir do início dos anos Setenta, as suas obras e aquelas de seu círculo começaram a ser traduzidas em diversas línguas, e, a partir de 1980, foram-lhe dedicadas muitas monografias em diversos países.

A obra de Bakhtin é fundamentalmente uma contribuição à “filosofia da linguagem” ou “metalinguística”, como ele denominava a própria perspectiva, através da qual evidencia o caráter constituinte, seja pelo pensamento, seja pela linguagem, do diálogo.

Ao interesse pela dialogicidade estão estreitamente ligados seja a sua atenção pela categoria de “alteridade” e a sua insistência sobre “responsabilidade sem álibis”, seja a sua reflexão sobre a comicidade popular, sobre o carnavalesco, sobre o corpo não individualizado e separado dos outros corpos, mas situado na intercorporeidade, para esse indissolúvel e vital.

O diálogo, de fato, para Bakhtin, não é encontro voluntário de indivíduos ilusoriamente distintos e separados, ou a relação de ideias desencarnadas, mas sim a ligação que conecta a vida de cada um, responsabilmente e sem álibis, à vida dos outros.

A imagem adequada do corpo é aquela do “corpo grotesco” inseparavelmente ligado aos outros corpos tal qual se manifesta nos signos e na linguagem da cultura cômica popular, sobretudo aquela medieval, antes que o advento da sociedade burguesa impusesse a visão individualista e privada do próprio corpo, das próprias necessidades e dos próprios interesses.

Ao evidenciar no coração da identidade – a identidade do eu, ou da língua, ou da classe, ou da cultura, ou da nação – a irredutível presença da alteridade, Bakhtin operou uma verdadeira “revolução copernicana” nos confrontos com a visão ainda hoje dominante.

## 5. O RETORNO DE MARC CHAGALL A VITEBSK

A Vitebsk, onde Bakhtin viveu de 1920 a 1924, Chagall havia retornado em 1914.

Nascido de uma modesta família hebraica aderente ao movimento religioso do jassidismo, depois dos primeiros estudos, em 1907, transferiu-se para São Petersburgo para melhor satisfazer seus interesses pela pintura. A seguir, em 1910, com um subsídio mensal de M. Vinaver, deputado da Duma, transferiu-se para Paris (havia modificado o nome Segal para Chagall), onde permaneceu, por quatro anos, frequentando artistas e intelectuais de vanguarda, entre os quais G. Apollinaire, R. Delaunay, A. Modigliani, e onde lhe foi possível admirar a pintura de P. Cézanne, P. Gauguin e V. Van Gogh. No retorno de Berlin, onde havia apresentado a sua primeira mostra pessoal, retornou à Rússia quase contemporaneamente à primeira guerra mundial.

Aderiu com entusiasmo à revolução de '17, tomando parte no renascimento cultural de sua cidade. Com o apoio de A. Lunatcharski, que havia conhecido em Paris e então comissário da Cultura do governo soviético, foi nomeado comissário das Belas Artes e fundou uma livre Academia.

Ao ensinar na Academia que foi aberta em janeiro de 1919, o mesmo ano da inauguração, em Weimar, da Bauhaus, e cujo número de estudantes inscritos chegou a seiscentos, Chagall chamou artistas conhecidos como Kazimir Malevitch, Mstislav Dobujinski, Ivan Puni, El Lissitzky, Vera Ermolaeva.

Rumaram para Vitebsk os artistas da Vanguarda que se proclamavam baluartes da “arte de esquerda” e que consideravam a Revolução como a possibilidade de manifestação da criatividade artística e de sua realização não como fato individual, mas sim coletivo, popular, capaz de começar a fazer parte da vida urbana.

A Vanguarda da “arte de esquerda” confrontava o problema da relação entre arte e vida – problema sobre o qual refletia Bakhtin, como vimos em seu primeiro artigo publicado em setembro de 1919 “Iskusstvo i otvestvennost” – pensando em resolvê-lo através da proposta de derrubar as barreiras dos teatros e das salas de concerto e de fazer a arte sair dos museus, levando-a para as ruas.

Bakhtin, que havia individualizado na responsabilidade o ponto de encontro entre arte e vida, não simpatizava com essas soluções ou com

a assim dita arte de esquerda; preferia o simbolismo que a nova Vanguarda pretendia enfraquecer. Ele, porém, “pessoalmente amava Chagall” (CLARK; HOLQUIST, 1984; trad. ital. 1991, p. 80).

No período de Vitebsk, além da Academia, Chagall organizou um museu artístico local, colocando ali trabalhos seus e da arte de esquerda.

Chagall apelou aos seus concidadãos para que dessem aos filhos dos pobres a oportunidade de fazerem os estudos artísticos, pagando-lhes para que pintassem seus muros e seus telhados com motivos da nova arte. Até mesmo a fachada do prédio da Academia era recoberta com alguns desenhos de vanguarda e algumas marcas do próprio Chagall, como hebreus voando e cavalos verdes.

Em 1919, após uma série de desacordos na condução da Academia, sobretudo com Malevitch, Chagall trocou Vitebsk por Moscou. Voltou mais tarde a Vitebsk, para então deixá-la para sempre em 1920.

Em 1922, voltou à França, estabelecendo-se ali definitivamente, primeiramente em Paris e depois em Vence. De 1941 a 1948, foi à América, onde se havia refugiado para fugir da perseguição nazista aos hebreus.

A partir da paisagem da pequena cidade de Vitebsk, “Ma ville triste et joyeuse!” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 13), brotaram em Chagall os sonhos, as fantasias e os arquétipos que marcaram toda a sua obra. Em sua pintura, Vitebsk tem uma presença subentendida frequentemente ligada às figuras características de Chagall, retratadas em voo, suspensas no ar, como que privadas de peso.

Chagall retoma motivos populares da vida do *shtetl*, o vilarejo hebraico, ligado à literatura ídiche, à arte hebraica e ao chassidismo.

Como consequência de sua estada parisiense, influências da pintura de Gauguin e de Van Gogh, do fauvismo, particularmente de Matisse, e também do cubismo, mesclaram-se, em Chagall, caracterizando-se de modo original, com evocações russo-hebraicas, expressas de forma onírico-fantásticas, pelas quais Apollinaire falava de “sobrenatural” e nas quais Breton entreviu momentos antecipadores do Surrealismo.

A paleta de Chagall se assemelha, sobretudo nas obras do período russo, àquela dos ícones russos. E, mesmo que, por influência de Gauguin, de Van Gogh e dos fauvistas, passe sucessivamente das cores

mais escuras do período russo a cores mais vivas, continua a conservar elementos de ligação com tal período.

Chagall retoma narrações, cenas e fantasias populares, transfigura as casas de madeira e as ruas de sua cidade natal, colocando ali figuras voadoras e realizando uma atmosfera ao mesmo tempo divertida e melancólica, emblematicamente afigurada pelos seus violinistas solitários.

Tudo isso se funde e se exalta no encontro, a partir de 1911-1912, com as técnicas e os princípios do movimento que Apollinaire chamou de “orfismo”, segundo o qual o artista compõe e descompõe, à vontade, algumas imagens e as dispõe, simultaneamente e sem as regras da perspectiva no espaço, como em um caleidoscópio.

## 6. O QUADRADO PRETO<sup>8</sup> DE KAZIMIR MALEVITCH

Depois do abandono da Academia, por parte de Chagall, que entrou em conflito com Kazimir Malevitch por questões de gestão e de organização didática, esse último a dirigiu, procurando adeptos para sua nova forma de arte conhecida como “Suprematismo”, que se valia de formas geométricas para representar (segundo sua própria fórmula) “a verdadeira realidade do mundo não objetivo”. Nas pinturas desse período, encontramos a sobreposição, de dois quadrados, estando um sobre o outro, ambos brancos, mas com uma tonalidade ligeiramente diversa.

Deborah J. Haynes, em *Bakhtin and the Visual Arts* (1995, pp. 131-135), de Kazimir Malevitch, toma para examinar uma pintura precedente, de 1913, o *Quadrado preto* [Čěrnjy kvadrat] (fig. 2), para mostrar a possibilidade de utilizar as ideias bakhtinianas sobre a arte na interpretação de uma obra pictórica.

A escolha se deveu ao fato de que essa obra de Malevitch é, segundo Haynes, um válido exemplar daquele vasto movimento pictórico abstrato que, no início dos anos 1910, apresentou-se simultaneamente na Rússia (Vasilij Kandinskij e Kazimir Malevitch), na

---

<sup>8</sup> N.d.A.: Preferimos traduzir Čěrnjy kvadrat como *Quadrado preto*, e não como *Quadrado negro*, já que o artista russo Malevitch constrói toda a sua reflexão teórica sobre a forma e a cor (retângulo, círculo, triângulo, cruz, quadrado preto, quadrado vermelho, quadrado branco, etc.).



Europa central (Fratisek Kupka e Piet Mondrian) e nos Estados Unidos (Arthur Dove) (HAYNES, 1995, p. 135).

Além disso, o *Quadrado preto* se presta à aproximação em relação à tradição dos ícones russos, proposta por Haynes, que coloca em confronto essa obra – em sua análise direcionada a demonstrar concretamente a aplicabilidade da estética bakhtiniana na análise de obras pictóricas – com o ícone do século XII, *Cristo Acheiropoieta* [*Spas nerukotvornyj*] (fig. 1), o Salvador não construído com as mãos. Da análise, proposta por Haynes, dessas duas obras, nos ocuparemos a seguir.

Aqui nos limitaremos, por ora, a desenvolver uma breve apresentação da obra de Malevitch, que possa servir para contextualizar a pintura tomada para exame por Haynes.

Kazimir Severinovitch Malevitch (Kiev, 1878 – Leningrad, 1935), particularmente sensível, desde seu começo, à pintura ocidental (pós-impressionismo, *fauves*, Cézanne, cubismo, sobretudo F. Léger, futurismo italiano), entre 1912 e 1914, aproxima-se das formas cubo-futuristas ou “cubistas alógicas” pré-dadaístas, os primeiros experimentos de pintura abstrata com desenhos geométricos. O uso do quadrado preto sobre o fundo branco surge em um ciclorama para as cenas, por ele desenhadas, da obra futurista de A. Kruchenykh e di V. Khlébnikov, *Vitória sobre o sol*, musicada por M. Matyushin.

A sua pesquisa, de um rigoroso antfigurativismo, através da representação desvinculada do objeto e com base no conceito de “supremo” (do latim *supremus*) da “sensibilidade pura”, encontra um primeiro significativo resultado justamente na obra analisada por Haynes, empregando as categorias de Bakhtin, isto é, o *Quadrado preto*, exposta em 1915 em São Petersburgo na mostra “0.10” (atualmente na Galeria Tret’jakov, de Moscou).

A partir de 1915, dá-se também o “Manifesto do Suprematismo”, com o qual Malevitch, em colaboração com o poeta Maiakovski, promoveu a nova corrente artística. Seguiram-se outros escritos seus que expõem as teorias suprematistas, em particular o ensaio de 1920: *O suprematismo ou o mundo da não representação* (MALEVIČ, 1916, 1920, 1971).

Malevitch desenvolveu posteriormente o Suprematismo, passando através de várias fases pictóricas: período preto, período colorido, período monocromático da “pura sensação”. Esses três

períodos são bem expressos por três de suas obras, duas conservadas atualmente no Museu Stedelijk, de Amsterdã: *Suprematismo 18 e Construção* (1915), para o período preto; *Amarelo, laranja, verde* (1917, e também por *Oito retângulos vermelhos*, 1917) para o período colorido; *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, para o período monocromático (1917-1920).

Nos anos Vinte, Malevitch passou a aplicar suas ideias suprematistas à escultura e à urbanística, continuando a desenvolver atividade didática. Depois de ter ensinado em Moscou (1917), ensinou em Vitebsk (1919-1922) e sucessivamente em Leningrado (1922-1929) e em Kiev (1929).

Os seus experimentos, como aqueles dos outros artistas, não encontraram a aprovação da política cultural de Stalin. Caído em desgraça, em 1930, foi preso. Nos últimos anos de sua vida, voltou à arte figurativa, dedicando-se, particularmente, a um aspecto de sua pesquisa que, mesmo no período das formas geométricas, não havia jamais perdido de vista: o interesse pelos antigos ícones.

## 7. ARTE E AÇÃO RESPONSÁVEL

Como dissemos, Haynes, ao descrever a concepção bakhtiniana de arte, privilegia os primeiros escritos de Bakhtin: aquele já lembrado, de 1919, “*Iskusstvo i otvestvennost*” [*Arte e responsabilidade*] e outros textos acima mencionados do início dos anos Vinte.

Conforme mencionamos, o ponto de conexão entre esse escrito publicado, através do título que lhe foi dado pelo curador Serguei G. Bocharov: “*K filosofii postupka*” (traduzido para o italiano com o título “*Per una filosofia dell’azione responsabile*”), e “*Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel’nosti*” foi estabelecido somente em 1986, como primeiro capítulo desse último. Tal capítulo, por conta de seu caráter fragmentário, não foi incluído ao resto do escrito na coleção de 1979 dos escritos de Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva* [*Estética da criação verbal*] (e na tradução italiana: BACHTIN 1979a e 1988). Esse capítulo foi publicado pela primeira vez pelo próprio Bocharov, junto a “*K filosofii postupka*” [*Para uma filosofia do ato*]. A seguir, em 2000, os dois textos foram publicados juntos, como livro, sob a curadoria do próprio Bocharov com o título *Avtor i geroi* [*O autor e o herói*] (BACHTIN, trad. ital. 2000b).

Em “K filosofii postupka” [*Para uma filosofia do ato*] (que Clark e Holquist asseguram fizesse parte do plano de uma obra de Bakhtin jamais finalizada à qual atribuem o título, por eles inventado, *Architettonica della responsabilità* [*Arquitetônica da responsabilidade*], CLARK; HOLQUIST, 1984; trad. ital. pp. 99-134), Bakhtin coloca o problema da conexão entre o mundo da vida concretamente vivida e o mundo considerado do ponto de vista científico, filosófico, histórico e estético, isto é, o mundo da cultura. O ponto de conexão é identificado por Bakhtin na “responsabilidade moral”, que é a responsabilidade sem álibi, diversa daquela que ele denomina “responsabilidade especial” com álibi e escapatória, que é aquela relativa aos papéis, às convenções, aos contratos, e que é delimitada por esses. A separação entre cultura e vida pode ser superada, segundo Bakhtin, incluindo a responsabilidade especial na responsabilidade moral. É a não indiferença da ação responsável a estabelecer a ligação entre cultura e vida, entre consciência cultural e consciência viva. Sem tal ligação, os valores culturais, cognitivos, científicos, estéticos e políticos se tornam valores absolutos, perdendo, assim, toda a possibilidade de controle, de funcionalidade, de transformação.

No escrito precedente, o artigo de 1919, “Iskusstvo i otvestvennost” [*Arte e responsabilidade*], publicado em Nével, na revista *Den’ Iskusstva* [*O dia da arte*], Bakhtin especificava a questão da relação entre cultura e vida, e entre responsabilidade especial e responsabilidade moral, como um problema da relação entre arte e vida. A solução é a mesma:

Le tre sfere della cultura umana – la scienza, l’arte e la vita – acquistano unità solo nella persona che le incorpora nella propria unità<sup>9</sup> (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 29).

Somente a unidade da responsabilidade garante a ligação interna dos elementos da personalidade. “A arte e a vida não são uma só coisa, mas devem se tornar em mim um tudo, na unidade da minha responsabilidade” é a conclusão desse artigo (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 31).

---

<sup>9</sup> “As três esferas da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – adquirem unidade somente na pessoa que as incorpora na própria unidade”.

A “responsabilidade especial” é relativa a um certo setor da cultura, a um certo papel, a uma certa função. Por isso, é delimitada e concerne ao indivíduo enquanto substituível por outros que desenvolvem o mesmo papel, a mesma função e que, portanto, têm a mesma responsabilidade. A “responsabilidade moral”, ao contrário, é sem limites, sem álibi, e é a responsabilidade não normativa de cada um, independentemente dos seus papéis, e, portanto, de cada um enquanto único, não substituível por um outro.

Cada ação nossa orientada de acordo com essa dupla responsabilidade é como “um Janus bifronte” que olha do lado da cultura e do lado da vida. A essa figura de Janus, à qual Bakhtin faz referência em seu escrito “K filosofii postupka”, a autora de *Bakhtin and the Visual Arts* dá particular importância. No início do livro escreve:

Bakhtin invoked Janus at the beginning of “Toward a philosophy of the act”. He looked in two directions, toward art and toward life, trying to make connections between the two. Gazing in these same two directions, I, too, invoke Janus. As the spirit of the doorway, Janus might be thought of as the great *and*: art *and* life, theory *and* practice, historical roots *and* contemporary application. The image of Janus is a key to the structure of this book<sup>10</sup> (HAYNES, 1995, xiii-xiv).

E, no final do livro:

I began *Bakhtin and the Visual Arts* with an invocation of the roman god Janus, saying that this image would provide a key to the structure of the book. True to the image of that deity who looks in two directions simultaneously, I have moved back and forth, talking about art *and* life, about theoretical issues *and* practical application, about abstract aesthetic categories *and* concrete bodily experience<sup>11</sup> (HAYNES, 1995, p. 181).

---

<sup>10</sup> “Bakhtin invocou Janus no início de *Para uma filosofia do ato responsável*. Olhava para duas direções, para a direção da arte e para a direção da vida, buscando coligá-las. Olhando nessas mesmas duas direções, também eu invoco Janus. Como espírito do limiar, Janus poderia ser considerado o grande *e*: arte e vida, teoria e prática, raízes históricas e aplicações contemporâneas. A imagem de Janus é a chave da estrutura desse livro”.

<sup>11</sup> “Iniciei *Bakhtin and the Visual Arts* invocando o deus romano Janus e afirmando que essa imagem teria fornecido uma chave para a leitura do livro. Fiel à iconografia

A questão de Bakhtin em relação à qual ele recorre à figura de Janus é, na verdade, de maior peso do que aquela da realização de um livro de estética em que se encontrem e convivam teoria e prática, história e contemporaneidade, teoria estética e fazer artístico.

Para Bakhtin, trata-se da possibilidade de *tornar* a singularidade da vida um “devir responsável, arriscado, aberto”, único e irrepetível, através das escolhas sem alibis da consciência moral. A consciência teórica, isto é, a consciência cognitiva que tem a ver com objetos abstratos, é incapaz, com suas constitutivas objetividade e indiferença, de realizar a unicidade da ação responsável e de justificá-la.

Non è il contenuto dell’impegno scritto ad obbligarmi, ma la mia firma apposta alla fine [...]”<sup>12</sup> (“Per una filosofia dell’atto responsabile”, trad. ital. in BAKHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 101).

Somente em relação à minha decisão de assumir a obrigação, somente em relação ao ato da firma-reconhecimento, o conteúdo daquilo que subscrevo se torna uma obrigação para mim.

Não é a razão teórica a razão da escolha responsável. Ao contrário, essa, como indiferente razão técnica, encontra a própria razão concreta em tal escolha responsável, isto é, na responsabilidade moral.

Isso vale não apenas para a consciência em geral, para a filosofia teórica, mas também para os saberes particulares, de ordem psicológica, sociológica, jurídica, econômica, etc.

#### 8. A ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE SEM ÁLIBI

Se não é possível justificar a ação responsável e a unicidade da escolha através do conhecimento que a torna algo de objetivo, de distanciado, de indiferente, então também não valem as soluções em termos de simpatia, participação, compartilhamento, coincidência, identificação.

---

daquela divindade que olha, simultaneamente, em duas direções, segui um percurso duplo, falando da arte e da vida, de questões teóricas e de aplicações práticas, de categorias estéticas abstratas e da concreta experiência corpórea”.

<sup>12</sup> “Não é o conteúdo do empenho escrito a me obrigar, mas a minha assinatura imposta no final [...]”.

O conceito de identificação, objeto de crítica em todo o alcance da obra bakhtiniana, comporta, como coincidência com o outro, diz Bakhtin, a perda da unicidade do lugar que eu ocupo no mundo e, portanto, pressupõe a afirmação do caráter não essencial de minha unicidade e da unicidade do meu lugar. A identificação é concretamente irrealizável, mas, se fosse possível, comportaria um empobrecimento da situação relacional, por que, diz Bakhtin, ali onde há dois sujeitos, haveria um (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 61).

Se nem conhecimento nem empatia ou identificação podem absolver a tarefa de colher a unicidade da ação responsável sem álibi, é porque ambos devem fazer abstração em relação ao particular lugar que ocupa o observador, à sua unicidade e a sua não intercambialidade, e também à unicidade e a não repetibilidade daquilo que é observado.

É o não ter álibi a colocar o eu em relação com o outro, não segundo uma relação indiferente com o outro genérico, não com o homem em geral, mas enquanto envolvimento concreto com o passado, o presente e o futuro de pessoas reais. Uma verdade abstrata, referida ao homem em geral, como "o homem é mortal", adquire sentido e valor, diz Bakhtin, somente a partir do meu único lugar, como morte, nesse caso, do meu próximo, como minha morte, como morte de toda uma comunidade, ou como possibilidade de anulação de toda a humanidade historicamente real.

Per un soggetto disincarnato, non partecipe, tutte le morti possono essere indifferentemente eguali<sup>13</sup> (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 119).

Mas ninguém vive desse modo a morte, ninguém sente que a morte de um vale tanto quanto a morte do outro.

Justificar-se pela “concreta arquetônica” que tem como centro um eu com a responsabilidade sem álibi requer, diz Bakhtin, um ponto de vista através do qual sejam levados em consideração os parâmetros fundamentais em base aos quais os valores, os significados e as relações espaço-temporais de tal arquetônica se constituem e se dispõem. Tais parâmetros são: eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o outro.

---

<sup>13</sup> “Para um sujeito desencarnado, não participante, todas as mortes podem ser indiferentemente iguais”.

## 9. RESPONSABILIDADE, EXOTOPIA E INACABABILIDADE

Tal arquitetônica não pode ser compreendida pelo mesmo sujeito em torno do qual a ação *responsável* se organiza. Esse sujeito é incapaz de ter uma visão geral dessa arquitetônica que requer, ao contrário, um ponto de vista externo, requer uma situação de *exotopia* (*vnenachodimost'*).

Tal necessidade de *exotopia* exclui a solução da identificação, que, como vimos, se fosse possível (re)proporia uma só visão no lugar de duas posições reciprocamente externas. Mas, a partir de tal ponto de vista externo, sua compreensão não pode nem mesmo ocorrer, como dissemos, se esse é um ponto de vista cognitivo, um ponto de vista objetivo, indiferente. A visão inclusiva deve deixar aquilo que descreve vivo e *inacabável*.

*Responsabilidade, exotopia e inacababilidade – otvestvennost', vnenachodimost', nezaveršënnost'* – são as três categorias centrais da possibilidade de tomar a arquitetônica da escolha sem alibi.

Como dissemos, Deborah J. Haynes assume as categorias fundamentais da estética de Bakhtin e sobre essas baseia a interpretação das obras de arte visuais segundo a abordagem bakhtiniana.

A relação entre essas categorias e o ponto de vista artístico é evidenciada pelo próprio Bakhtin, como conclusão de seu discurso de filosofia moral em “Per una filosofia dell’atto responsabile”. Ele, de fato, reconhece no ponto de vista artístico a condição de *resa*<sup>14</sup>, da arquitetônica da ação responsável, isto é, de sua afiguração.

Segundo Bakhtin, a arquitetônica centrada em torno da posição de responsabilidade de um eu pode ser entendida somente a partir de uma posição externa, diferente e, todavia, envolvida, não indiferente. A compreensão requer a relação entre dois centros de valor: aquele do eu e aquele do *outro*, que são os dois centros de valor da própria vida. E é necessário que esses dois centros de valor permaneçam reciprocamente outros, e não ocorra a prevaricação de um dos pontos de vista sobre o outro.

Então, diz Bakhtin, uma visão do gênero se realiza na arte, especificamente na arte verbal, na Literatura. A arte nos dá uma visão

---

<sup>14</sup> N.d.A.: Aqui preferimos deixar a palavra italiana “resa”, palavra que pode ser entendida de duas maneiras distintas: no sentido artístico, como “execução” artística, “restituição”, tornar visível pictoricamente; e como “rendição”, um impoder da pintura de reproduzir, de representar fielmente a realidade sobre a tela.

arquitetônica organizada em torno de um centro de valor (*cennostnyj centr*), um centro participativo, que é o ser humano enquanto único, insubstituível, precário, mortal. Em relação a esse centro de valor, perdem o seu significado abstrato e se carregam de sentido concreto expressões como *antes, depois, ainda, quando, jamais, tarde, ao final, já, necessário, além, próximo, distante*.

A alteridade é, portanto, a condição da possibilidade de uma compreensão capaz de produzir a arquitetônica da responsabilidade e de considerá-la. Diz Bakhtin, no I capítulo de *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*:

Il mondo che è correlato con me non può per principio entrare nell'architettonica estetica. Contemplare esteticamente significa rapportare l'oggetto al piano valutativo dell'altro<sup>15</sup> (BACHTIN, 1920-24c, "Frammento del primo capitolo" de *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, trad. ital. p. 165).

#### 10. O HERÓI CENTRO DA ARQUITETÔNICA DA VIDA E O AUTOR CENTRO DA ARQUITETÔNICA DA ARTE

Essas afirmações de Bakhtin se encontram desenvolvidas e precisadas nos outros capítulos de "L'autore e l'eroe nell'attività estetica" (v. em particular BACHTIN, 1920-1924b; trad. ital. in BACHTIN 1979a, pp. 7-180; 1988, pp. 5-157).

Aqui, sustenta-se que os valores que se referem ao eu são esteticamente improdutivos. Por permanecer no interior de sua arquitetônica e das suas relações de valor, o eu não tem nenhuma consistência estética. Em todas as formas estéticas, a força organizadora é dada pela categoria de valor do outro, pela relação com o outro, considerada, de um ponto de vista externo, excedente, uma excedência de valor que tem a visão do outro por parte do eu.

A compreensão da arquitetônica concretamente vivida e sua realização podem ser, portanto, obtidas na obra artística. De fato, para essa, é essencial uma relação que permita a manutenção de dois centros de valor, e da qual um considere o outro, deixando-o em sua alteridade

---

<sup>15</sup> "O mundo que está correlacionado a mim não pode, por princípio, entrar na arquitetônica estética. Contemplar esteticamente significa relacionar o objeto ao plano de avaliação do outro".



e, ao mesmo tempo, interaja com esses de fora, a partir de um ponto de vista “transgrediente”, “extralocalizado”, por sua vez, outro.

No âmbito da atividade estética, tal relação é aquela do *autor* e do *herói*. Trata-se, exatamente, da relação autor e herói na obra artística, que Bakhtin considera em referência, sobretudo, ao texto literário e, todavia, não isoladamente de uma total problemática de ordem estética.

O autor não é indiferente ao herói, ao contrário, reage a esse, às suas decisões, aos seus comportamentos verbais e não verbais, aos seus valores, às suas escolhas no que concerne às situações, às pessoas e às coisas. Bakhtin fala de *reação a uma reação*, reconhecendo nessa aquilo que constitui a condição essencial da obra artística. Isso indica a particular relação que, na obra de arte, se estabelece relativamente à vida: a vida é vivida pelo herói; o autor deixa que o herói viva a vida e reage às suas reações. Por isso, a relação do autor com a vida, na obra artística, não é mais direta, mas, *indireta, mediada* pelo herói, uma reação a uma reação, de fato, que se trata de produzir, de afigurar.

Também na vida, reagimos às ações dos outros, mas, assim fazendo, vivemos diretamente a vida, vivemos a vida a partir de dentro. Ao contrário, na arte, a vida, que é a vida do herói, é olhada de fora: isto é, não mais em função de um objetivo determinado, de determinado contexto, em função da obtenção de algo. A intenção, a intenção artística, é apenas aquela de produzir a *arquitetônica* que tem como centro o herói e de afigurá-la. E, todavia, tal produção, tal afiguração (*izobraženie*) é “uma reação a uma reação”. Isto é, não acontece de maneira neutra, indiferente e não participante.

O autor *reage* ao centro de valor de uma *arquitetônica*, constituído pelo herói, por um outro centro de valor que, porém, *não pertence mais à vida diretamente vivida*, mas, à *arte*, na qual a vida é vivida *através da mediação de um outro*, justamente o herói.

Não se trata mais da reação do autor-homem, mas do autor-criador na afiguração da vida dos outros. O autor-criador reage à vida dos outros a partir do centro de valor externo que o autor ocupa e que é aquele da *arquitetônica da obra artística*. A obra de arte se realiza como visão unitária, como um todo unitário, resultante de uma reação unitária àquele todo unitário que é o mundo do herói.

Acontece, pois, o encontro de duas *arquitetônicas*, das quais, uma, aquela do herói, está incluída na outra, sem que seja destacada da vida diretamente vivida, sem que seja privada da vida, mas deixando-a viver

assim como o herói a vive. Portanto, não uma vida entendida como completa, mas deixada ser em sua *inacababilidade*.

A *reação do autor* não é, diferentemente daquela do herói, uma *reação de conhecimento* ou uma *reação emotiva, voluntária, prática*, mas é uma *reação artística*. Como tal, a *reação artística* não é indiferente a essas *reações*, ao contrário, unifica-as e junta-as em suas *inacababilidades*, naquele *todo arquitetônico* que é a própria obra artística.

Na vida, acontecem continuamente situações de reação a uma reação: mas aqui a reação é *objetiva (predmetnoe)*, e a reação a essa reação é também, por sua vez, *objetiva*. Sujeito e reação se identificam. Na reação e na reação à reação, o sujeito exprime diretamente uma tomada de posição em um determinado contexto, em relação a um determinado objetivo. Por outro lado, no nível artístico, a reação do herói é afigurada, não é mais *objetiva*, mas, *objetivada (obektnoe)*. Do ponto de vista da arquitetura, a reação não tem mais as motivações e os objetivos da vida extra-artística, ao contrário, tem somente o objetivo da afiguração, da realização das reações e dos relativos objetivos e emoções da arquitetura do herói.

É recorrente, em toda a obra de Bakhtin, e não apenas nos escritos da primeira fase, a distinção entre “objetivo” e “objetivado”, juntamente àquela entre “autor-homem” e “autor-criador”. Tais distinções desenvolvem um papel central na estética bakhtiniana. Essas distinções, não são abordadas suficientemente por Deborah J. Haynes, em seu livro sobre Bakhtin e as artes visuais, quando se trata de distinguir *responsabilidade do herói* e *responsabilidade do artista*.

#### 11. CONTINUIDADE DA PESQUISA BAKHTINIANA

Em *Bakhtin and the Visual Arts*, Haynes retoma a periodização da pesquisa de Bakhtin proposta por Gary Saul Morson (1990) e por Caryl Emerson (1997), que distinguem, em tal pesquisa, quatro fases: 1919-24, em que Bakhtin se ocupa de questões de estética e de filosofia moral; 1924-30, em que Bakhtin se interessa pela questão do diálogo com referência direta ao “romance polifônico” de Dostoiévski; de 1930 até a primeira metade dos anos Cinquenta, quando Bakhtin desenvolve as suas ideias sobre a polifonia, sobre o plurilinguismo e o plurilogismo, sobre o cronotopo e sobre o carnaval e se ocupa de Rabelais; e, enfim, da segunda metade dos anos Cinquenta até 1975, ano da sua morte,

período no qual Bakhtin desenvolve as suas ideias sobre os gêneros do discurso, sobre o tempo e sobre a compreensão criativa.

Sobre a base dessa periodização, Haynes sustenta que, por ter de se ocupar de estética, deve privilegiar, sobretudo, a primeira fase; e, se certamente não faltam, em seu trabalho, referências às obras sucessivas àquelas da primeira metade dos anos Vinte, as categorias com as quais trabalha para delinear uma estética bakhtiniana das artes visuais e as quais aplica no seu estudo de obras de arte para demonstrar sua eficácia interpretativa são aquelas por ela identificadas nos textos do primeiro período (aquele publicado em 1919 e os três que, por um longo tempo, permaneceram inéditos e que descrevemos acima).

Se esses textos têm certamente uma importância fundamental para a compreensão da perspectiva bakhtiniana e também para o entendimento da orientação subsequente de sua pesquisa e o sentido global de sua obra, não podem ser separados do resto, se o que se deseja é delinear a teoria estética de Bakhtin. As categorias da arquitetônica da responsabilidade estão ligadas aos dois conceitos chave que Bakhtin emprega, em seu livro de 1929, para a análise do romance de Dostoiévski, ou seja, o conceito da *dialogicidade* – uma *dialogicidade* não formal, mas substancial e intrínseca ao pensamento, ao sentir, ao experimentar – e o conceito da consequente *pluriacentuação*, da *pluriorientação* de uma mesma expressão.

As categorias da arquitetônica da responsabilidade estão ligadas ao conceito de *carnavalesco* e às noções, a esse correlatas, que desenvolvem um papel importante não apenas na monografia sobre Rabelais (BACHTIN, 1965), mas também na reconstrução da “pré-história” e da história do gênero romance (BACHTIN, 1934-35; 1937-38; 1940), até o “romance polifônico”, como resulta da monografia sobre Dostoiévski na edição de 1963, onde, no capítulo IV, uma ampla parte é dedicada à relação entre o romance e o carnaval, entre romance polifônico e “carnavalização da literatura” (BACHTIN, 1979, pp. 139-179).

## 12. ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE E DO DIÁLOGO

Justamente através do estudo do romance polifônico de Dostoiévski, Bakhtin mostra como não é possível aproximar-se do mundo do outro e compreendê-lo em sua alteridade por meio de uma análise neutra, nem mesmo colocando-se no lugar do outro,

identificando-se com ele. É necessário que os dois da relação permaneçam de tal modo que continuem a subsistir dois centros arquitetônicos, mas sejam, entre eles, dialogicamente interconectados. É possível aproximar-se do mundo do outro e afigurá-lo somente no envolvimento dialógico com esse, um envolvimento dialógico que, do ponto de vista artístico, não é mais aquele da troca cotidiana, extra-artístico, voltado a esse ou àquele outro escopo e motivado pelos concretos contextos da vida real. O escopo é a afiguração.

Mas tal afiguração é mais artisticamente válida, à medida em que mais intervenha, nela, um envolvimento dialógico, e mais seja mostrada a estrutura dialógica que rege e motiva a arquitetura afigurada. Através do estudo sobre Dostoiévski, Bakhtin mostra que a própria afiguração do “homem interior”, como Dostoiévski o entendia, é possível somente afigurando a sua inevitável troca dialógica com o outro e tornando essa mesma afiguração dialógica.

Também a nossa relação com os objetos passa através do compromisso dialógico com os outros. Levar isso em consideração significa que a relação com o mundo é sempre dialogicamente filtrada, refratada através dos outros. E isso vale seja para o mundo da “vida” afigurada, para o mundo do herói, seja para o mundo da obra de arte, para o mundo do autor.

Além disso, o diálogo dentro da obra artística não é apenas entre “autor criador” e herói. A arquitetura da obra artística é influenciada pelo diálogo com um terceiro protagonista da obra de arte: o *destinatário*. Na obra artística, a interação dialógica está relacionada a três *partners* principais: o *autor*, o *destinatário* e aquele ou aquilo de que se fala, o *herói*. A obra é influenciada, portanto, pelas relações de participação, separação, aversão, etc., entre o autor e o “herói”, entre o autor e o destinatário. A obra de arte, seja ela verbal ou não verbal, é fortemente condicionada pela relação dialógica entre o autor e aquele ou aquilo de que ela “diz” e pela relação entre o autor e aquele para quem ele pretende que a obra “diga”.

Se a obra é capaz de alcançar valores artísticos e de sair do “tempo pequeno” dos interesses da contemporaneidade, vivendo no tempo grande da criação estética, essa obra não é subalterna às expectativas da ideologia dominante e o destinatário não coincide com o público.

Para Bakhtin, o destinatário é um elemento estrutural interno à obra, interno ao seu “discurso”, como ouvinte, leitor, espectador para

quem o autor está dialogicamente voltado na construção da própria obra e o qual influencia fortemente a própria forma artística. O destinatário é um *partner* “imaneente”, um fator constituinte da forma artística.

Uma coisa diferente é o destinatário como “público” ao qual ficam subalternos o editor, o mercador de arte e o galerista em seus cálculos relativos às demandas do mercado (VOLOŠINOV, 1926). O “público” pode também interessar ao autor-criador. Mas, se a obra adquire valor artístico, então essa relação se torna dialógica, e o autor-criador estabelece, no que concerne ao “público”, uma relação de alteridade.

A atenção aos gostos e às exigências do assim chamado “público”, do mercado, é um fator extrínseco à obra de arte, que, diferentemente da atenção, por parte do autor, ao destinatário, é incapaz de contribuir para a artisticidade da obra. Ao contrário, quando o público se torna predominante, o valor artístico vem a faltar.

Além do mais, deve ser dito que, para Bakhtin, o diálogo entre autor e herói não é só aquele entre duas pessoas. O herói pode não ser pessoa. Se, no romance, o herói é geralmente uma pessoa, não é sempre assim, não apenas na arte visual, mas também na própria “arte verbal”, como no caso, por exemplo, da poesia lírica, na qual o “herói” pode ser até mesmo uma coisa inanimada, um rochedo, digamos, cuja indômita capacidade de resistência à força dos elementos o autor exalte (sem falar do papel de protagonistas de coisas inanimadas e de seres viventes não humanos nos contos, nas fábulas, nas alegorias).

O herói pode ser um homem, uma coisa, um animal, pode ser o próprio “autor-homem” tornado herói de uma obra autobiográfica, a qual se torna obra artística se o autor-homem mantém com o herói uma relação de não identificação, de participação à distância, de exotopia. O herói pode ser o personagem em uma obra narrativa, o elemento natural personificado em uma poesia lírica, uma noção abstrata como um vício ou uma virtude em uma obra alegórica, etc. Em uma obra pictórica “abstrata”, pode ser uma cor, uma figura geométrica, como no caso do *Quadrado preto*, de Malevitch.

Em todo caso, na triangulação entre autor, herói e destinatário, decide-se a estrutura da obra artística. O diálogo é, portanto, interno à obra, é um componente da obra. Trata-se de um diálogo de pontos de vista não necessariamente expressos verbalmente, e, portanto, presente também nas artes figurativas. A reflexão bakhtiniana sobre a

noção de diálogo aprofunda a questão da relação entre autor e herói exposta em seus textos da primeira metade dos anos Vinte. E, por isso, não se pode prescindir de tal questão.

Em “Problema sodržanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve” [O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal] (1924d), Bakhtin havia mostrado, sobretudo colocando construtivamente em discussão as posições dos formalistas russos, que a relação autor e herói é a relação entre arte e vida, e, mais precisamente, a relação entre conteúdo (a arquitetônica centrada no herói) e forma (a arquitetônica centrada no autor criador, a arquitetônica da obra artística).

Sucessivamente, através, justamente, do estudo do diálogo, o qual, na maior parte das vezes, a obra de Dostoiévski contribui para evidenciar e para fazer com que seja compreendido, Bakhtin demonstra como essa relação entre forma (autor, arte) e conteúdo (herói, vida) é dialógicamente estruturada.

A relação autor/herói, ou seja, forma/contéudo é a relação dialógica do signo artístico com o signo da vida concreta; é a relação dialógica do ponto de vista artístico com o ponto de vista extra-artístico e os valores da realidade social; a relação dialógica do valor estético com os valores extraestéticos.

Na tensão dialógica dessas relações, constitui-se a afiguração, a *resa* [tornar visível e também rendição] artística do mundo que, mesmo penetrando no interior da vida real com todos os seus valores, instaura, com essa, uma relação dialógica a partir de um ponto de vista externo a ela, outro. Estabelece-se, assim, uma relação de *alteridade* que justamente a estrutura dialógica torna possível. A alteridade da forma artística, a alteridade a partir do ponto de vista do autor é o resultado de uma relação dialógica.

É o diálogo a permitir a saída da relação de conhecimento, e a afigurar a arquitetônica da ação responsável. O diálogo instaura uma relação que coloca de frente para o outro completamente fora do esquema sujeito-objeto. Bakhtin analisa o diálogo assim como Dostoiévski magistralmente o afigura, mostrando o seu efetivo funcionamento.

No diálogo, realiza-se a *responsabilidade* da obra de arte e a relação de responsabilidade recíproca entre arte e vida. Assim como somente em uma relação dialógica pode existir uma *exotopia* que não seja nem indiferença nem identificação. E é, enfim, o diálogo que torna *inacabável*

o “herói” afigurado da obra artística e que impede que o ponto de vista do autor seja o olhar sinótico de um espectador externo que o abraça e o representa objetivamente. A inacababilidade do herói é a sua alteridade na relação dialógica com o autor.

O estudo bakhtiniano do diálogo no romance de Dostoiévski, onde a manutenção dessa alteridade faz parte do próprio projeto do autor, pode nos fazer entender melhor como a obra artística se realiza e como é compreendida em termos de responsabilidade, exotopia e inacababilidade.

### 13. ARQUITETÔNICA DA RESPONSABILIDADE E INTERCORPOREIDADE

Através da análise da obra de Dostoiévski, Bakhtin demonstra que o diálogo não é uma escolha, uma iniciativa do sujeito, o resultado de uma decisão e de levar em consideração o outro.

O diálogo não tem início sobre a base da decisão de respeitar e de escutar o outro. O diálogo é estrutural ao eu, aos seus pensamentos, sentimentos, decisões, palavras e signos.

Estamos dialogicamente envolvidos, malgrado as nossas renúncias e a despeito das nossas intenções, por um emaranhamento que nos une aos outros e ao mundo sem que tenhamos decidido por isso, e sobre o qual, ao contrário, se baseiam todas as nossas decisões, todas as nossas escolhas. O diálogo não é composição de pontos de vista, mas, consiste justamente no envolvimento passivo em uma relação de alteridade sem possibilidade de síntese. Que o diálogo seja assim, constata-se, de modo claro, na obra de Dostoiévski, tal qual Bakhtin a apresenta.

Antes de ser envolvimento dialógico verbal, o diálogo é envolvimento intercorpóreo.

À relação entre diálogo e corpo, Bakhtin dedica constante atenção em toda a sua obra desde o *Dostoesvskij* de 1929. Não pode haver *dialogicidade* entre mentes desencarnadas. O diálogo é diálogo entre vozes internamente dialógicas e divididas, isto é, entre *posições*, no sentido espaço-temporal e valorativo, situadas no mundo e *encarnadas*.

Bakhtin sublinha particularmente a questão da encarnação da voz no corpo. É o corpo que, malgrado nosso, liga-nos aos outros, coloca-nos em relação de subalternidade ou de domínio, mas, em todo caso, de dependência, expõe-nos ao olhar e à palavra dos outros. E isso ainda mais quando, como no caso do homem do subsolo de Dostoiévski, o

sujeito quer se descuidar e quer dar prova da máxima indiferença a respeito de si mesmo.

Bakhtin faz questão de contrapor o diálogo de Dostoévski, como concreto diálogo intercorpóreo, de vozes encarnadas, ao diálogo de ideias desencarnadas de Platão. O diálogo que se desenvolve no interior da arquitetura da responsabilidade, que nos envolve intercorporalmente, não é, diferentemente de Platão, um diálogo dialético e não tem síntese.

O diálogo, como emaranhado com os outros e com o mundo que explica a situação de responsabilidade sem álibi descrita por Bakhtin em “Per una filosofia dell’atto”, tem a ver com o fato de que cada um, enquanto ser no mundo, ocupa com o próprio corpo uma posição não intercambiável, mas única.

É a voz com a sua encarnação, é o corpo, impedindo que o diálogo se torne uma dialética na qual a síntese seja sempre assegurada. Em “Dagli appunti del 1970-71”, Bakhtin, para explicar como, a partir do concreto diálogo, se possa passar à abstrata dialética, faz referência, justamente nessa passagem, à eliminação da voz, do corpo.

Nel dialogo si tolgono le voci [...], dalle vive parole e repliche si cavano i concetti e i giudizi astratti, il tutto viene pigiato dentro un’unica coscienza astratta e si ottiene così la dialettica<sup>16</sup> (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 365).

#### 14. VISÃO ESTÉTICA, CARNAVAL E CORPO GROTESCO

Se se leva em consideração a conexão entre diálogo-corpo-responsabilidade, compreende-se o interesse de Bakhtin por “immagine grottesca del corpo” [*grotesknyj obraz tela*] (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 332), e pelo “carnavalesco” presentes ambos na cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento e retomadas por Rabelais.

Em lugar de serem conceitos separáveis do diálogo, da responsabilidade, da exotopia e da inacababilidade, o corpo grotesco e

---

<sup>16</sup> “No diálogo se tolgono as vozes [...], das vivas palavras e réplicas, eliminam-se os conceitos e os juízos abstratos, o todo é espremido dentro de uma única consciência abstrata e se obtém, assim, a dialética”.



o carnavalesco estão extremamente ligados a esses e junto a esses fazem parte constituinte da visão bakhtiniana.

Ao “corpo grotesco” e ao “carnaval”, Bakhtin dedica particular atenção no livro *Cultura popular na idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais*, publicado em 1965, mas escrito nos anos Quarenta.

O tema do “carnavalesco” é também introduzido por Bakhtin, como vimos, na segunda edição (1963) do seu livro sobre Dostoévski, como elemento determinante para a compreensão da formação do gênero romance naquela particular direção de desenvolvimento que levará ao romance dialógico, “polifônico”, de Dostoévski.

O carnaval é o aspecto mais antigo da festa popular. Por isso, Bakhtin usa o adjetivo “carnavalesco” em amplo sentido, para designar não apenas o carnaval, mas também todo o rico e variado mundo da festa popular da Idade Média e do Renascimento (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 238).

No livro sobre Rabelais, Bakhtin contrapõe a concepção social e positiva da matéria e do corpo da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento – a partir dos quais signos, palavras, comportamentos, costumes, visões, Rabelais, abundantemente, inspirou-se em sua obra *Gargantua e Pantagruel* – à concepção da matéria e do corpo na ideologia burguesa, na qual o material e o corpóreo se reduzem a formas egoístas e separadas das outras esferas da vida.

Bakhtin chama “corpo grotesco” o corpo da comicidade popular e das suas diversas formas carnavalescas. Esse corpo é um corpo não delimitado, não fechado, e não separado ou definitivo. Esse é sempre visto em processo de construção e de criação que o liga aos outros corpos e ao mundo.

Em Bakhtin, o tema do corpo grotesco e do “baixo” material-corpóreo se liga àquele da inacababilidade, que, em sua concepção estética, como vimos, tem um papel especialmente importante.

#### 15. A RESPONSABILIDADE DA ARTE E A VISÃO DE JANUS BIFRONTE

A diferença entre acababilidade e inacababilidade do corpo se conota como diferença ideológica entre a visão do corpo da cultura cômica popular e a visão da ideologia burguesa. De tal modo que a

recuperação da *inacababilidade* por parte da visão artística não é um fato isolado dos outros, de ordem unicamente estética.

Essa envolve, ao contrário, a questão da recuperação existencial de um modo de se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o mundo, que a ideologia dominante impede.

Trata-se também da recuperação de uma linguagem proibida.

É a *linguagem de praça* (*ploščadnoe slovo*) (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 158) ligada à comicidade popular. Nessa, as ilusórias separações entre os indivíduos são abolidas. Além disso, a linguagem de praça é ambivalente, é “como um Janus bifronte” (*dvulikij Janus*) (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 180). Os elogios e as injúrias não são nele claramente distinguíveis.

A ambivalência e a presença do negativo e do positivo, juntamente, caracterizam toda a linguagem da cultura cômica popular, com efeito de paródia, de ironia, comicidade, riso, que a arte verbal frequentemente retomou.

Mas, a linguagem da cultura cômica popular está ligada também a uma visão dinâmica, construtiva, baseada em imagens jamais definitivas, isoladas, inertes, mas dotadas de uma “ambivalência regeneradora”, que, como tais, muito podem contribuir para a renovação e o revigoramento total da criatividade artística.

A linguagem do corpo grotesco, observa Bakhtin, fala sempre não de um corpo individual e isolado, mas de um corpo em suas relações com outros corpos, em relação ao menos bicorporal. Desse difere a visão burguesa do corpo individual, que considera como plenamente autônomo, dado, delimitado, isolado, estável.

Através das análises do corpo grotesco e da comicidade popular, Bakhtin confere materialidade, corporeidade, positiva e social, às categorias de diálogo, de responsabilidade, de inacababilidade e de exotopia. Essas categorias adquirem, assim, “carne e sangue”.

Ao invés de resultarem como categorias teóricas inventadas abstratamente, como expressão de sua pessoal concepção estética, elas resultam, portanto, internas a uma *visão realista do mundo*, o “realismo grotesco”, que é bem radicado historicamente e culturalmente.

Em relação a essa visão realista do mundo, a visão dominante resulta realmente superficial e míope e impede que se tome consciência

plenamente de nossa responsabilidade em relação ao mundo que habitamos e aos outros.

No âmbito da ideologia dominante – na qual domina a identidade, o egoísmo do corpo individual, o pertencimento, a responsabilidade “especial”, “técnica”, circunscrita e delimitada por álibis e escapatórias – só para a criatividade artística fica, segundo Bakhtin, a possibilidade de recuperar a *responsabilidade* como *envolvimento dialógico*, como *intercorporeidade*, como ser no mundo *sem álibis*, como *visão exotópica*, não limitada aos interesses da própria vida e da própria contemporaneidade, como relação com a própria *inacababilidade* e a dos outros e a própria *irredutível alteridade* e a dos outros.

Isso porque a criatividade artística é, no monologismo dominante, na univocidade dos signos e das coisas, na unidirecionalidade do projeto, capaz de reencontrar a *ambivalência* – que é, sobretudo, a ambivalência do corpo na sua vida intercorpórea.

Da recuperação dessa espécie de *Janus bifronte*, não depende simplesmente a possibilidade da relação entre teoria e prática ou o êxito da concepção estética, como pode ingenuamente sustentar Haynes (v. acima). Desse reencontro da ambivalência do corpo em sua vida intercorpórea depende, na verdade, *a mesma possibilidade de salvação do homem e do planeta por ele habitado*.

## II.

### AFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E REALIDADE

L'oggettivazione etica ed estetica ha bisogno di un potente punto di appoggio fuori di sé, in una forza effettivamente reale, dal cui interno io mi possa vedere come altro<sup>17</sup>.

(BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, 1920-24b, in BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 29).

#### 1. AFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E REPRESENTAÇÃO

Em base ao que observamos no capítulo precedente acerca da concepção estética de Bakhtin, podemos dizer que a obra artística sai do âmbito da *representação*. A obra artística, de fato, não considera as coisas como o eu diretamente as vê e as vive nos confins do *próprio mundo*, nos confins do próprio corpo individual, da própria *arquitetônica*, aquela que tem o eu como centro.

A obra artística mostra, por sua vez, as coisas de um ponto de vista *outro*. Essa as considera, as afigura, as torna – a *resa artística* da obra – pelo ponto de vista dos outros.

O mundo do eu não é visto como esse eu o vê. O autor não se coloca no seu lugar, não se coloca na sua pele, não se situa no centro da *arquitetônica*, identificando-se e compenetrando-se com tal centro. Nessa compenetração haveria novamente a *representação*, o mundo visto e vivido como o eu diretamente o vê e o vive, não haveria a *alteridade* essencial ao ponto de vista artístico.

A obra artística, ao contrário, do ponto de vista de outro, ou seja, daquele do autor-criador, revela a dualidade de um envolvimento dialógico. Essa não representa, mas exprime, afigura tal *dialogicidade*.

Essa dialogicidade força a saída da esfera da identidade, do pertencimento, da vida vivida no interno de uma *arquitetônica*, seja essa a

---

<sup>17</sup>“A objetivação ética e estética necessita de um potente ponto de apoio fora de si, em uma força efetivamente real, a partir de cujo interior eu possa me ver como outro”.

arquitetônica da vida de um eu, seja essa a da vida de um nós, isto é, a visão de um grupo, de uma comunidade, de toda a contemporaneidade.

Nesse sentido, Bakhtin nega que a arte seja *vosproizvedenie*, reprodução da vida, duplicação, imitação da realidade.

## 2. A OBRA ARTÍSTICA E A AMBIVALÊNCIA DA REALIDADE

A obra artística cria um *duplo*: não, porém, no sentido da *mimesis*, mas da *ambivalência*, da qual falamos no final do capítulo precedente. A obra artística na identidade reencontra a alteridade. Nesse sentido, ela cria um *duplo*. Recupera aquela espécie de *Janus bifronte* que é a experiência intercorpórea, descrita por Bakhtin em seu livro sobre Rabelais (BACHTIN, 1965; trad. ital., 1979, p. 180).

Essa ambivalência é antecedente ao impor-se de um determinado significado, de um determinado sentido, de uma determinada ordem interpretativa e comportamental.

Na representação cotidiana, a ordem da univocidade dos signos e das coisas correspondente à lógica dominante, à “ideologia oficial” (*ideologija oficial'naja*) – como Volóchinov a chama em dois livros seus, *Freudismo* (1927) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) –, impõe-se sobre a ambivalência, sobre a plurivocidade, sobre a *dialogicidade* da “ideologia não oficial”, encarnada e vivida na vida intercorpórea. Mas não consegue apagá-la. Sufoca-a, mas sem poder aniquilá-la. Por isso, a “ideologia não oficial” pode ser encontrada e afigurada na obra artística.

Saindo do monologismo dominante, a obra de arte é a *afiguração* (*izobraženie*) da irredutível *duplicidade* da realidade, do seu ser *identidade* e *alteridade*. A obra de arte realiza o dialogismo intercorpóreo do envolvimento através de uma alteridade irredutível à identidade.

Parece-nos essa a correta interpretação e também o correto emprego da metáfora bakhtiniana da dupla face de *Janus*, ao invés daquela redutora e confinada na crítica estética que é proposta por Deborah J. Haynes, em *Bakhtin and the Visual Arts*, como vimos no capítulo precedente.

## 3. DESEMPENHO E RESPONSABILIDADE DA OBRA ARTÍSTICA

A obra artística *apresenta* a si mesma, mas, nessa *autorreferencialidade*, remete a *outro*. A obra artística vale por si

mesma, tem um valor por si, mas, ao mesmo tempo, responde por outra coisa. É responsável pela vida, mas como *vida outra*.

Responde não pela vida vivida internamente, vivida no fechado da arquitetônica do eu, do nós, da contemporaneidade. Responde pela vida “em um tempo grande” (*v bol’šoe vremja*), diz Bakhtin (1970; in BACHTIN, 1979a, trad. ital. 1988, p. 344) fora da limitada responsabilidade do responder somente por si.

De fato, a obra artística se coloca naquele emaranhado dialógico, naquela posição sobre a fronteira, de envolvimento, de intercorporeidade, de recíproca permeabilidade e exposição das arquitetônicas centradas em torno de uma identidade (do eu, de grupo, de classe, de comunidade, de língua, de nação, etc.) que faz da responsabilidade uma *responsabilidade pelo outro* um dever *responder do outro*.

Na obra artística, o autor se *desengaja* do seu ser autor-homem, que, como identidade determinada e definida, representa a si mesmo, vive a própria vida, exprime a si mesmo, responde por si e fala por si. O autor-homem se torna, como autor-criador, responsável por aquilo que *a ele concerne como alteridade* em relação a si mesmo, aos seus objetos, ao seu mundo, à sua realidade. Nesse sentido, o autor responde, é responsável, mas em um *emaranhado dialógico*.

Assim sendo, qualquer que seja a sua arte, e os gêneros e materiais que emprega, o autor torna *inacabável* aquilo que afigura a partir da sua posição extralocalizada, a partir da sua posição de *exotopia*.

Desta maneira, a criatividade artística não é mais um simples fato de expedientes técnicos, como os formalistas russos afirmavam (MEDVEDEV, 1928; ERLICH, 1966; TODOROV org., 1968). O caráter inovador de uma obra artística, em base ao qual é possível dizer que ela traz novidades de expressão em relação às obras precedentes, não pode ser explicado segundo parâmetros puramente internos.

#### 4. A OBRA ARTÍSTICA COMO PESQUISA

Somente avaliando-a em referência ao seu campo dialógico acerca da relação entre identidade e alteridade, é possível reconhecer, na obra artística, o seu efetivo caráter de *pesquisa*. Trata-se de uma pesquisa que é diferente da pesquisa científica ou filosófica, mas que é também *pesquisa*. O trabalho artístico é trabalho de *pesquisador*.

Somente de tal modo resulta *inaceitável* a concepção do *valor intrínseco da arte*, a concepção da arte pela arte. E resulta também a relação de responsabilidade entre arte e vida, que não é devida ao fato de que a arte adere à vida assim como ela é. A arte não é empregada nas fronteiras do mundo assim como aparece, já definido e já interpretado. Ela não reflete a realidade, mas a *supera*. Supera a vida, renovando-a. Sai dos limites da realidade, (re)propondo-a segundo novas perspectivas e novas relações.

Compreende-se também como a vida não pode ser indiferente à arte e como é, ao contrário, responsável em relação a ela. A vida deve olhar para a arte não como ornamento e decoração, mas como *pesquisa* voltada à renovação da vida. E para ser efetivamente vida e não inerte repetição e manutenção da ordem constituída, a vida deve renovar-se através da relação com a arte.

A vida deve reconhecer que está com a arte em uma relação de envolvimento dialógico. Ela deve responder à afiguração artística, à sua *resa*, proposta pela arte.

A arte não faz parte da representação da vida, e nem é a sua representação. A arte não propõe à vida um espelho no qual possa tranquilamente olhar-se e agradecer-se, mas interroga-a, envolve-a em um diálogo acirrado que a põe em discussão.

De fato, a arte afigura a *alteridade* da vida, a sua ambivalência – Janus bifronte – o seu duplo, as suas outras possibilidades sacrificadas, isto é, aquelas possibilidades que a ideologia oficial, a ordem constituída, os hábitos, os preconceitos e os estereótipos do cotidiano lhe impedem de discernir e de viver.

O mundo não é mais assumido como dado, como já sabido, já feito na sua representação. Como diz Merleau-Ponty (1961, p. 69), em seu ensaio sobre Cézanne, é como se o artista visse as coisas como se fosse a primeira vez, e como se ele próprio renascesse nelas.

Como demonstra Derrida, em *A verdade em pintura* (1978; trad. ital. 1981, p. 245), caso se interprete o quadro *Le scarpe*<sup>18</sup>, de Van Gogh, e assinado “Vincent 87”, dizendo que, em 1887, Van Gogh estava em Paris, longe dos camponeses, e que, portanto, os sapatos de camponês que o quadro apresenta são, na realidade, os seus, a pintura é considerada como uma “cópia”, e a interpretação do quadro se torna

---

<sup>18</sup> N.d.T. Conhecido, no Brasil, como *O par de sapatos*.

uma operação de *identificação*, uma *restituição*, ao autor, daquilo que ele distanciou de si mesmo.

“Escutar” a pintura, diz Derrida, significa ver como “os objetos são outros”, ver os objetos como “inapropriáveis” (1978; trad. ital. 1981, pp. 355-356). Inclusive, uma vez restituídos os sapatos a Van Gogh, os quais o autor afigurou colocando-se junto a esses em uma relação de extralocalidade, de exotopia, olhando-os como outro – uma relação favorecida também pela sua distância geográfica dos camponeses holandeses – acaba-se com a sustentação de que, levando-se em conta que os sapatos pintados pertencem a Van Gogh, esses seriam o próprio Vincent: Van Gogh teria pintado um autorretrato!

Bakhtin, ao contrário, mostra que um autorretrato se torna uma obra artística na medida em que o autor a afasta de seu *reflexo no espelho*, olhando-se pelo lado de fora, *extralocalizando-se*, vendo-se como outro.

Utilizando a ambivalência do verbo italiano “*ritrarsi*”<sup>19</sup>, poderíamos dizer que, no autorretrato, o artista se retrai, retirando-se de si mesmo: autorretratar-se é retirar-se, *distanciar-se* de si, olhar-se como outro, em uma posição “excedente”, como diz Bakhtin, em relação à própria identidade. Escreve Bakhtin:

Il primo obiettivo dell'artista che lavora a un autoritratto è appunto depurare l'espressione dal volto riflesso, il che è possibile soltanto se l'artista occupa una salda posizione fuori di sé e trova un autore autorevole e fedele ai propri principi: è l'autore-artista come tale che vince l'autore-uomo (BACHTIN, 1920-1924b; trad. ital. 1988, p. 31)<sup>20</sup>.

As obras pictóricas, figurativas ou abstratas, e as obras em geral não são obras artísticas se lhes falta o distanciamento dialógico no qual consiste o seu valor artístico, se permanecem ligadas àquilo que é habitual, aos objetos familiares e aos valores e comportamentos usuais a esses relativos, se continuam a pertencer ao universo cotidiano da nossa identidade, do eu do autor. Escreve Merleau-Ponty:

---

<sup>19</sup> N.d.A. “*Ritrarsi*” pode significar, em italiano, “retratar-se” assim como pode ter o sentido de “retrair-se”, provocando uma ambivalência semântica.

<sup>20</sup> “O primeiro objetivo do artista que trabalha em um autorretrato é exatamente *depurar a expressão do rosto refletido*, o que somente é possível se o artista ocupa uma forte posição fora de si e encontra um autor bem renomado e fiel aos próprios princípios: é o *autor-artista* como tal que vence o autor-homem”.



Viviamo in un ambiente di oggetti costruiti dagli uomini, tra utensili, in case, strade, città, e il più delle volte non li vediamo se non attraverso le azioni umane di cui possono essere i punti di applicazione. Ci abituiamo a pensare che tutto ciò esiste necessariamente ed è incrollabile. La pittura di Cézanne mette in sospenso queste abitudini [...]. Ecco perché i suoi personaggi sono strani e come visti da un essere di un'altra specie. È un mondo senza familiarità [...]. La sua pittura non nega né la scienza né la tradizione [...]. Si tratta, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riaffermare, valendosi di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. [...] Per quel pittore, una sola emozione è possibile, il sentimento d'estraneità, ed un solo lirismo, quello dell'esistenza sempre ricominciata (MERLEAU-PONTY, trad. ital. 1961, pp. 35-36)<sup>21</sup>.

Os formalistas russos chamavam essa saída do mundo habitual, ordinário, realizada pela obra artística, de “efeito de estranhamento”. Bakhtin mostra no que consiste, efetivamente, esse *estranhamento*: trata-se da relação de *estraneidade entre duas arquitetônicas*, a da arte e a da vida, a do autor-criador e a do autor-homem.

##### 5. OBRA ARTÍSTICA E DISTANCIAMENTO DIALÓGICO

Mas a estraneidade não basta. É necessária uma relação de alteridade, que é a única alternativa a permitir uma relação dialógica e responsável entre arte e vida, entre autor-criador e autor-homem. Bakhtin mostra que a alteridade dialógica está na origem da obra artística e que a identidade monológica é esteticamente improdutiva.

A exotopia artística colhe a alteridade do objeto interpretado, fazendo-o resultar “duplo” em relação ao objeto real, obtendo, assim,

---

<sup>21</sup> “Vivemos em um ambiente de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, estradas, cidades e, na maioria das vezes, não os vemos senão através das ações humanas das quais podem ser os pontos de aplicação. Habitua-mo-nos a pensar que tudo aquilo existe, necessariamente, e é inabalável. A pintura de Cézanne coloca em suspenso esses hábitos [...]. É por isso que os seus personagens são estranhos, como se vistos por um ser de outra espécie. É um mundo sem familiaridade [...]. A sua pittura não nega nem a ciência nem a tradição [...]. Trata-se, após o esquecimento de todas as ciências, de recapturar, *valendo-se* de tais ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. [...] Para aquele pintor, uma só emoção é possível, o sentimento de estranhamento, e um só lirismo, o da existência sempre recomeçada”.

uma afiguração que não é reconduzível à representação, que é diferente também daquilo com que tem relação de semelhança.

A possibilidade de uma comparação entre afigurado e o original é colocada em crise, e torna-se problemática, a partir do próprio colocar em discussão do “original”, a partir de sua recondução do idêntico a outro, a partir da afiguração da alteridade daquilo que é “real”.

O original é tornado outro, como se fosse distanciado de si, e, portanto, não é mais aquilo a partir de que (no sentido de a partir de algo dado e estável) tem início o movimento de afiguração da obra, mas o *resultado* desse mesmo movimento, o resultado da pesquisa artística.

O original é a imagem artisticamente rendida<sup>22</sup>, o original e não aquilo a que essa se assemelharia ou a experiência vivida que exprimiria. O original é a alteridade da identidade dos objetos, dos vividos e das experiências. Por isso, a arte não representa a realidade, mas, como diz Bakhtin, afigura o seu duplo.

A reivindicação da obra artística é a de que o original esteja na obra, e não fora dela, não na experiência do “eu”, mas na experiência do “outro” que a obra artística consente. O original está na obra artística justamente porque, nessa, é possível uma aproximação de nós mesmos e da realidade “a partir de fora” (BACHTIN, 1920-24b; trad. ital. 1988, p. 30). E, portanto, a reivindicação da obra artística não é mais essa, mas corresponde à verdade, se, como diz Bakhtin, a obra artística souber construir um poderoso ponto de apoio fora de si, em uma força efetivamente real a partir de cujo interior eu possa me ver como outro (BACHTIN, 1920-24b; trad. ital. 1988, p. 29).

## 6. A ESTÉTICA BAKHTINIANA E A INTERPRETAÇÃO DE DUAS OBRAS PICTÓRICAS: QUADRADO PRETO<sup>23</sup>, DE MALEVITCH, E CRISTO ACHEIROPOEITA

A visão estética bakhtiniana, em lugar de ser, como Haynes sustenta, uma concepção teórica a ser aplicada na arte, consiste no aproximar-se do mundo realizado pela arte graças à alteridade de que é capaz, graças à sua “excedência” (*izbytok*) em relação à realidade no que concerne à

---

<sup>22</sup> N.d.A.: A imagem aqui “rende” e “se rende” no duplo sentido.

<sup>23</sup> N.d.A.: Nome da obra cuja tradução literal seria “Quadrado preto”, que nós preferimos à tradução “Quadrado negro”. O título completo da obra seria: “Quadrângulo preto sobre fundo branco” (1915 [pós-datado de 1913]).

lógica ordinária e à ótica habitual. “Bisogna farsi un’ottica”, dizia Cézanne, “e io intendo per ottica una visione logica”<sup>24</sup> (MERLEAU-PONTY, trad. ital. 1961, p. 36).

A capacidade da estética bakhtiniana é bastante reduzida na interpretação dada por Haynes em *Bakhtin and the Visual Arts*. Isso se percebe, particularmente, quando Haynes emprega a sua concepção de estética bakhtiniana para adaptá-la ao estudo de determinadas obras artísticas.

Haynes, para dar um exemplo da possibilidade de “aplicar”, à pintura, as três categorias bakhtinianas extraídas por ela, a partir dos primeiros escritos de Bakhtin (1919-1924), isto é, as categorias “responsabilidade”, “extralocalidade” (ou “exotopia”) e “inacababilidade”, propõe a interpretação de duas obras. A primeira é o ícone russo do século XII *Spas nerukotvornyj* [o Salvador não construído com as mãos], conhecida também por outros nomes, *Cristo Acheiropieta*, *Cristo della Veronica*, *Sacro Volto*; a segunda obra é *Čěrnij kvadrat*, *Quadrato preto*, de Kazimir Malevitch (de 1913, exposto pela primeira vez na mostra “0,10” em São Petersburgo, em 1915). Ambas as obras estão atualmente na galeria Tret’jakov, de Moscou.

Haynes justifica a escolha dessas duas obras russas por conta de pertencimento de ambas à cultura de Bakhtin, que, em seus primeiros escritos, fazendo referência às artes figurativas, frequentemente se refere aos ícones e faz alusões críticas à arte abstrata que começava a aparecer na Rússia.

Haynes explica o motivo da aproximação dessas duas pinturas completamente diversas, uma figurativa, a outra abstrata, dizendo que têm em comum o fato de serem ambas ícones: o próprio Malevitch fala do *Quadrado preto* como sendo um ícone do nosso tempo. Além disso, essas obras, segundo Haynes, poderiam muito bem se prestar a uma análise de acordo com as categorias estéticas de Bakhtin que, ainda segundo Haynes (1995, p. 131), “draw attention to the role of moral and religious values in the creative activity of the artist”<sup>25</sup>.

The relationship between representational and abstract art also fascinates me, and a comparison of these two paintings will allow me to investigate

---

<sup>24</sup> “É necessário criar uma ótica, e, por ótica, quero dizer uma visão lógica”.

<sup>25</sup> “chama atenção para o papel da moral e dos valores religiosos na atividade criativa do artista”.

differences and similarities in how moral and religious values are expressed. Only one of the images analysed here is explicitly religious. The *Spas nerukotvornyi* offers an excellent point of departure, because as a religious icon we expect it to be religiously and morally informed. But my primary interest as a theorist and critic lies with the contemporary art of twentieth century where artists have seldom explicitly claimed that religious and moral values have centrality in their creative process or product. Malevič's *Black Square* is an intermediate example: It lies between the explicitly religious *Spas* and the secular art of the late twentieth century<sup>26</sup> (HAYNES, 1995, p. 134).

A intenção de Haynes é a de explicar como a forma, o conteúdo e o material desenvolvem, no *Cristo Acheiropoieta*, a função “to communicate traditional Russian Orthodox theological insights”<sup>27</sup>, ao passo que, no *Quadrado preto*, de Malevitch, obra de pintura abstrata, desenvolvem, ao contrário, a função “to communicate an obscured theological content”<sup>28</sup> (HAYNES, 1995, pp. 131-132).

Ao colocar “o texto em seu contexto”, o que significaria seguir uma indicação bakhtiniana, Haynes pretende mostrar a responsabilidade do ato criativo da obra em função do contexto social e da específica função que o autor desenvolve em relação aos contemporâneos. Haynes interpreta a concepção bakhtiniana da responsabilidade da arte em termos de empenho no contexto histórico por parte do autor.

Bakhtin, ao contrário, insiste no fato de que a obra artística ultrapassa o contexto da contemporaneidade e se apresenta como excedente em relação a essa. Justamente por isso, Bakhtin critica a concepção de Lotman e de sua escola, segundo a qual a obra artística

---

<sup>26</sup> “Também a relação entre arte figurativa e abstrata me fascina, e um confronto entre esses dois quadros permite investigar analogias e diferenças no modo de exprimir os valores religiosos e morais. O *Spas nerukotvornyj* oferece um excelente ponto de partida, porque, como um ícone sacro, esperamos que seja permeado de valores religiosos e morais. Mas meu interesse principal como teoria e crítica está voltado para a arte contemporânea do século XX, durante o qual raramente afirmou-se, de modo explícito, a centralidade dos valores religiosos e morais no que concerne ao seu processo criativo e ao produto derivado de tal processo. O *Quadrado preto*, de Malevitch, é um exemplo intermediário que se situa entre o explicitamente religioso *Spas* e a arte laica do final do século XX”.

<sup>27</sup> “de comunicar os conhecimentos tradicionais teológicos ortodoxos russos”.

<sup>28</sup> “de comunicar um conteúdo teológico obscuro”.

seria considerada como circunscrita no contexto da cultura da época à qual pertence. Se certamente não se pode estudar uma obra artística a partir do lado de fora da cultura de sua época, “ainda mais pernicioso”, diz Bakhtin (1970; trad. ital. 1988, p. 344), é fechar um fenômeno artístico somente na época de sua criação.

Para mostrar a responsabilidade do artista e o seu envolvimento em seu tempo, e, acreditando, desse modo, valorizar a concepção bakhtiniana da obra de arte, Haynes (1995, p. 136 e 144) apresenta aquela que, de acordo com Bakhtin, deveria ser uma “compreensão ativa” (*aktivnoe ponimanie*) da obra artística, ao mostrar como a imagem do quadrado preto pode se referir à pintura de ícones e funções como sendo um “ícone contemporâneo”.

Haynes coloca, portanto, essa obra de Malevitch e, em geral, a sua teoria do Suprematismo, em estreita relação com a retomada, em pintura, da tradição icônica promovida por Natalia Goncharova que, em 1913, em ocasião da celebração dos trezentos anos do reino de Romanov, na Rússia, havia organizado, juntamente com outros artistas, uma mostra baseada nos ícones.

De acordo com Haynes, a arte abstrata de Malevitch teria, em sua base, a “elevação espiritual” derivada da retomada do culto do ícone segundo uma nova religiosidade. O Suprematismo, de fato, diz Haynes, direciona-se a um sentir puro, a um sentir suprapessoal e espiritual.

Haynes interpreta o objetivo do Suprematismo de se levar para além das “coisas”, de realizar o “sentir enquanto tal”, o “sentir da não-objetividade”, “a sensação não-objetiva” de liberar as ideias de suas relações com os objetos dados, de liberar a criatividade artística da representação, como desejo de ascensão, como reivindicação de valores espirituais em contraposição ao materialismo, que encontrará seu desenvolvimento na Rússia revolucionária e pós-revolucionária (HAYNES, 1995, pp. 145-146).

Uma vez que Malevitch não aceita as interpretações do seu quadrado preto como um puro simbolismo niilista e rejeita as acusações de niilismo em relação à sua arte abstrata, considerando *Quadrado preto* como sendo o nascimento de uma nova pintura, Haynes interpreta tudo isso como confirmação da ideia bakhtiniana da *responsabilidade* do artista em relação ao seu contexto histórico. “In his own ‘icon’, Malevič

wanted to create an image that would be recognized as representative of his historical time and values”<sup>29</sup> (HAYNES, 1995, p. 148).

Utilizando a afirmação de Malevitch, segundo o qual a tela é uma janela através da qual se descobre a vida, Haynes reencontra, na obra de Malevitch, e junto à categoria de responsabilidade, a categoria de exotopia. Essa relação de extralocalização é entendida, por Haynes, como a relação entre o autor da tela e o espectador. Como uma janela, a tela estabelece uma relação entre um dentro e um fora.

[...] the fact that *Black Square* can function as a window implies both an outside and inside; it implies a first consciousness that creates (the artist), and a second consciousness that recreates through contemplating the completed work (the viewer) (HAYNES, 1995, p. 149)<sup>30</sup>.

Além disso, de acordo com Haynes, o *Quadrado preto*, com a sua tendência a elevar e a conduzir para fora da visão materialista, pertence à categoria bakhtiniana de *inacababilidade*, pelo fato de não estar voltada para uma realidade definida e estática, mas, como ícone sacro, está propensa não apenas a afigurar uma transformação, mas também a realizá-la.

Malevitch pretende, afirma Haynes (1995, p. 135), que o *Quadrado preto* seja um veículo de *transformação*, uma transformação que, diferentemente do ícone, não envolve a revelação e a graça, tal qual acontece com o ícone da religião ortodoxa. Tratar-se-ia, ao contrário, daquela transformação entendida como contínua ação moral com e para os outros que, de acordo com Haynes, encontramos na concepção estética de Bakhtin, na qual “he shared in the traditional antiquietism of Orthodoxy”<sup>31</sup> (HAYNES, 1995, p. 135).

## 7. O QUADRADO PRETO DE MALEVITCH COMO PASSAGEM DO ÍDOLO AO ÍCONE

Antes de passar para a exposição da leitura que Haynes propõe do ícone do século XII, *Cristo Acheiropieta*, vejamos como seria possível

---

<sup>29</sup> “No seu ‘ícone’ pessoal, Malevitch queria criar uma imagem que fosse reconhecida como representativa da *própria* época e dos seus valores”.

<sup>30</sup> “[...] o fato de que o *Quadrado preto* pode funcionar como uma janela implica tanto um interno quanto um externo; implica uma primeira consciência que cria (o artista) e uma segunda que recria através da contemplação da obra realizada (o observador)”.

<sup>31</sup> “ele compartilhou no tradicional antiquietismo do Ortodoxo”.

reconsiderar, mesmo que brevemente, a obra total de Malevitch e, dentro de seu desenvolvimento, reler o *Quadrado preto*.

Não se trata, novamente, de tentar aplicar as categorias de Bakhtin, mas, ao contrário, de verificar, em referência a uma particular pesquisa artística, a estética bakhtiniana. Buscaremos, daqui em diante, dar uma interpretação, no que concerne à obra de Malevitch, alternativa àquela simplista e redutora oferecida por Haynes.

A pesquisa pictórica de Malevitch tem início com a recuperação da arte *naïf* dos camponeses de sua terra, a Ucrânia. Nas decorações das *chaty*, as casas rústicas, dos *pisanki*, os ovos pintados, nos *lubki*, as estampas populares, nas insígnias, nas formas dos doces e dos brinquedos, Malevitch encontrou sugestões para olhar a realidade de maneira diversa e para sair da visão ordinária, não apenas da vida, mas também da arte, recuperando aquela ideologia não oficial, aquela visão do mundo que, segundo Bakhtin, tem uma força regeneradora em relação aos estilos da vida e da arte que fazem parte da “ideologia oficial”.

A arte popular tem, para Malevitch, a capacidade de oferecer a possibilidade de colocar fora das formas ordinárias, de se reportar ao mundo, de sair da representação ordinária, do modo ordinário de ver e usar as coisas, de sair de sua transformação em objetos sob a perspectiva soberana de um sujeito. Os ícones, sobretudo, podem contribuir para isso. Esses são considerados por Malevitch a forma superior da arte popular.

Essa exigência por uma relação renovada, outra, por uma ótica diversa daquela habitual, tanto da vida oficial, quanto das correntes, das escolas e dos endereços artísticos já separados da pesquisa e fixados e canonizados na arte do ordenamento cultural vigente, produz, lá pelo início dos anos dez (século XX), uma oscilação da pintura de Malevitch entre o *cézannismo* e o neoprimitivismo (MALEVIČ, trad. ital. 1975; 1977).

Vem daí a combinação, em Malevitch, do pré-cubismo *cézanniano* com o esquematismo *naïf* do neoprimitivismo. Daí, também, vem a sua aproximação de artistas como Natalia Goncharova, interessados em retornar às fontes de arte popular e relacionar a pesquisa artística com a arte popular dos ícones.

O interesse pela arte popular como possibilidade de recuperação de uma alteridade sacrificada pela identidade da lógica oficial atravessa e dá uma particular entonação à influência que, sobre Malevitch,

puderam exercer Gauguin, Matisse e Braque. A mesma policromia da paleta de Malevitch, que o diferencia dos outros artistas da vanguarda francesa, de onde retoma o uso de elementos geométricos, deriva da tradição eslava da arte popular, especialmente da sua Ucrânia, que é policromática.

Através do frescor da *arte naïf* da cultura popular, Malevitch constrói para si um ponto de vista *outro*, com o qual possa olhar de fora, mas, ao mesmo tempo, sem indiferença, de acordo com a relação de envolvimento entre arquitetônicas diversas indicadas por Bakhtin como “compreensão respondente”, capaz também de ser “compreensão criativa”.

Tratava-se de romper com a rotina tanto da vida quanto da arte, aquela rotina que permitia também a separação e a recíproca estranheza. A reunião entre arte e vida era oferecida a Malevitch pela recuperação da criatividade popular. Dos ícones retoma os grossos contornos, as tintas planas, sacralidade da forma bizantina dos olhos, as linhas e as cores livres do mimetismo da representação.

O *Quadrado preto* surge pela primeira vez na cenografia, feita por Malevitch, do espetáculo *Pobeda nad Solncem [Vitória sobre o Sol]*, uma obra teatral cubista e futurista de Matyushin, de 1913, que demarca uma reviravolta importante na arte do século XX.

O quadrado preto é, para Malevitch, a figuração da máxima ambivalência, a expressão sintética do frescor *naïf* buscado na arte popular dos ícones, da criatividade não conformada e canalizada em estereótipos, do retrair-se, do retrato, do ícone que, desse modo, escapa a toda forma idolátrica.

À ambivalência no sentido bakhtiniano – aquela espécie de *Janus* de face dupla que é o sentir que não se deixa determinar e definir em relação a um objeto, aquele sentir que não se fixa em coisas – Malevitch parece referir-se, quando fala do quadrado preto, ao “embrião de todas as possibilidades”, à “essência da diversidade” (MARCADÉ, trad. ital. 1989, pp. 510 e 512).

Diferentemente de outras figuras geométricas como o triângulo, que mesmo quando equilátero é sempre orientado de acordo com um único sentido e tem necessariamente um vértice e uma base, ou como o retângulo, em que a posição decide qual é a base e qual é a altura, o quadrado manifesta majoritariamente impossibilidade de decisão do sentido, da orientação, da ordem de percurso de acordo com o olhar. O



quadrado, por isso, fala também sobre a *dificuldade* e sobre a *responsabilidade* da escolha do sentido.

Mas o quadrado, ao mesmo tempo em que é figura da ambivalência, cruzamento de diversas possibilidades de percurso, “essência da *diversidade*”, não é, contudo, figura da *indiferença*, como pode ser o círculo, em que a direção é totalmente anulada e o sentido torna-se indiferente.

O ícone do quadrado preto se situa dentro do percurso da pesquisa de Malevitch, que vai do “realismo transmental” ou “transracional” ao “alogismo” e, portanto, ao “suprematismo”.

Com isso que chama de *alogismo* (as obras do período 1913-1914), Malevitch se propõe a realizar uma escapada, uma excedência da lógica dominante, uma superação, podemos dizer com Bakhtin, do *monologismo*, na direção do dialogismo.

A pintura alogista de Malevitch é a programática tomada de posição radical contra a ideia da arte como reflexo, da tela como espelho, da pintura como representação do mundo assim como é, do mundo já dado e codificado, o mundo dos objetos da comunicação e da troca ordinária, aí incluído o mundo dos objetos considerados equivalentes na qualidade de mercadorias.

Na pintura *La vacca e il violino* (*A vaca e o violino*, 1913, em S. Petersburgo, Museu Russo), a vaca destrói o violino, objeto figurativo privilegiado do Cubismo, objeto-signo por excelência do código cubista. Em *L'inglese a Mosca* (*Um inglês em Moscou*, 1914, em Amsterdã, Setdelijk Museum), uma colher (verdadeira) de madeira está colada no chapéu do personagem afigurado como provocação irônica em relação à concepção mimética da pintura. Na *Composizione con Monna Lisa* (*Composição com Mona Lisa*, 1915-1916, coleção A. Leporskaja; obra exposta pela primeira vez em 1978, em uma mostra em Colônia, na ocasião do centenário de Malevitch) um recorte de jornal, com o escrito “apartamento à venda” colocado sob o retrato da Mona Lisa, obtém o efeito de “rebaixamento”, no sentido bakhtiniano, do *eidolon*, por excelência, da expressão figurativa da arte renascentista a objeto de mercado (MARCADÉ, trad. ital. 1989, p. 511).

No período “alogista” (1913-1914), Malevitch desenvolve uma crítica bastante eloquente em relação à pintura figurativa como representação, como idolatria dos objetos através do emprego do figurativo, mediante expedientes não diversos daquele de René

Magritte, que, sob a imagem bastante fiel de um cachimbo, escreve *Ceci n'est pas une pipe* [Isto não é um cachimbo] (FOUCAULT, trad. ital. 1988).

Malevitch fala de alogismo ou *transracionalidade*. A recusa da razão não é, para Malevitch, irracionalismo, mas a pesquisa de “uma outra razão”, uma razão outra na nossa identidade, na nossa individualidade, uma outra razão, ele diz, “que foi crescendo dentro de nós”. Trata-se de um além-razão, que não é irracionalismo, mas uma outra lei, um outro sentido, uma outra construção, “uma outra arquitetônica”, diria Bakhtin, a qual busca entender, compreender, “porquê”, diz Malevitch, “solo capendolo possiamo giungere a questo al di là della ragione realmente nuovo”<sup>32</sup> (Carta a Matyushin, maio 1915, citada por MARCADÉ, trad. ital. 1989, p. 510).

A partir do ícone do quadrado preto, Malevitch chega, em 1915, ao “Suprematismo da pintura”. O alogismo primeiro e o Suprematismo depois são escolhas programáticas de *recusa da representação*. A recusa da representação é a recusa dos “objetos”, que começa já no irracionalismo e no alogismo e se realiza plenamente no Suprematismo.

Essa passagem é a chegada do ícone à pintura, libertando-se do *eidolon*, da idolatria dos objetos. Desde os ídolos da representação até os ícones da afiguração. Um caminho que é uma pesquisa e, também, um retorno aos ícones da arte popular. Mas não um retorno com retrocesso. É o retorno de um olhar para trás a partir de uma posição outra, a partir de uma outra arquitetônica, colocada no nosso tempo e segundo a qual o ícone é o quadrado preto.

Essa obra é o ícone do nosso tempo, não porque pertença a ele, mas porque, àquele ícone, esse tempo constrange com os seus *ídola*. Para fugir dos ídolos do nosso tempo, para se levar até um tempo outro da contemporaneidade, até o *tempo grande* em que a obra de arte vive, é necessário que o artista *desengaja-se* da responsabilidade limitada do atual, que se coloque para além da razão monológica da ideologia oficial, *respondendo a e sobre uma razão outra*.

O quadrado preto é a passagem que possibilita, para além da razão monológica, o ícone que salva da idolatria, que não se transforma, por sua vez, em ídolo. Como ícone, o quadrado preto é epifania do “outro”, do outro de uma alteridade, não relativa, mas sim absoluta.

---

<sup>32</sup> “somente compreendendo podemos alcançar esse além da razão realmente novo”.

É significativo que, na exposição “0,10”, o *Quadrado preto* tenha sido colocado no alto, naquele ângulo da parede onde, nas casas ortodoxas, é colocado o ícone de Cristo ou da Mãe de Cristo.

Tal qual o ícone sacro, o *Quadrado preto* é a manifestação daquilo que, ao se manifestar, permanece, todavia, outro, permanece ausente; ao ser retratado, retrai-se, não se deixa capturar na presença da representação.

Assim como nos ícones populares, aquilo que é afigurado se apresenta como superfície plana e colorida. E, como nos ícones de Cristo e nas visões populares da morte e da vida, morte e vida se reúnem, em contraste com sua separação, separação que é própria da visão monológica do mundo feito de objetos, de signos, de significados distintos e separados; assim, o ícone do quadrado preto fala, ao mesmo tempo, da “morte da pintura”, e também do seu renascimento em uma nova vida.

A aparição, ao final de 1915, do *Quadrado preto*, sobre um fundo branco, na exposição “0,10” de São Petersburgo, marca a passagem, na arte, na pesquisa artística – uma pesquisa que é também pesquisa da alteridade sacrificada por causa da identidade da razão monológica, uma pesquisa que é também resgate da reificação das relações com o mundo e com os outros – para um mundo não reificado, para um mundo sem *ídola*: o mundo como não objetividade (*mir kak neobektivnost'*).

O percurso da representação da identidade até a afiguração, à *resa* da alteridade é realizado por Malevitch no trecho que descrevemos através da passagem da pintura figurativa para a pintura abstrata.

Contudo, para completar esse percurso, tal passagem não é indispensável. Francis Bacon, por exemplo, serve-se da figura para colocar em crise a representação, para contrapor a pintura à fotografia, à reprodução da realidade (DELEUZE, trad. ital. 1985).

Em certas interpretações de Malevitch, ao contrário, confunde-se a sua tomada de posição contra a representação, contra o mundo dos objetos, com a recusa do figurativo (por exemplo, in DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, 1999, v. cap. “Malevič: il niente liberato e lo zero delle forme”, pp. 49-61). Somente até a fase suprematista, Malevitch recorre à pintura “abstrata” para levar-se para fora da representação. Mas, a partir de 1927, ele retorna à figura, sem, todavia, abandonar a pesquisa de uma afiguração contraposta à representação. É necessário, portanto, não utilizar, como se significassem a mesma coisa, os termos “afiguração”, “representação” e

“figuratividade” (que é o que faz, no entanto, DI GIACOMO, 1999, pp. 50-52). Justamente através da terminologia bakhtiniana resulta que a *afiguração* é o movimento rumo à alteridade, em contraste com a reprodução do idêntico próprio da *representação*.

A arte de Malevitch demonstra como a pesquisa de uma pintura libertada da *representação idolátrica*, e, portanto, como *afiguração icônica da alteridade*, pode realizar-se tanto através da escolha da pintura abstrata, quanto através da escolha do figurativo. Também através da figuratividade, e a arte popular dos ícones o demonstra, é possível a epifania da alteridade, a escapada do mundo idolátrico da representação.

Malevitch, depois de ter percorrido a passagem que o levou ao mundo sem objeto (*Die gegenstandslose Welt* é o título de um volume seu de escritos publicado na Alemanha em 1926), volta ao figurativo, estabelecendo uma relação ainda mais estreita, em relação à sua fase inicial do “primitivismo”, com os antigos ícones. Mas permanece sempre além do mundo da representação.

Malgrado uma certa confusão entre crítica da representação e crítica da figuratividade, à qual fizemos referência, é difícil não reconhecer que, “dando ai personaggi l'aspetto di icone, il post-suprematismo, pur reintegrando la figura visibile, mantiene tuttavia le esigenze del mondo senza-oggetto”<sup>33</sup> (DI GIACOMO, 1999, p. 59).

Na fase pós-suprematista, Malevitch pinta numerosas telas intituladas *Testa di contadino* (*Cabeça de camponês*, São Petersburgo, Museu Russo), nas quais se faz referência, justamente, ao ícone do *Cristo Acheiropieta* ou do *Sacro Volto*, tomado em exame, como vimos, por Haynes, para os escopos de sua demonstração da aplicabilidade das categorias bakhtinianas à pintura.

## 8. SPAS NERUKOTVORNIJ [CRISTO ACHEIROPOIETA]

Também a interpretação, por parte de Haynes, do ícone *Cristo Acheiropieta*, através do emprego, ainda, das mesmas categorias bakhtinianas (responsabilidade, exotopia, inacababilidade) resulta realmente simplista.

---

<sup>33</sup> “dando aos personagens o aspecto de ícone, o pós-suprematismo, ainda que reintegrando a figura visível, mantém, todavia, as exigências do mundo sem-objeto”.

Esse ícone remonta ao século XII e provém dos arredores de Novgorod. Por muitos séculos, esteve na Catedral da Assunção, situada no Kremlin. Atualmente, encontra-se na Galeria Tret'jakov de Moscou. O título desse ícone é a tradução do termo grego “*acheiropoietos*”, “feito sem as mãos”, isto é, o contrário de artefato, produto, obra do homem.

Haynes sugere diversas interpretações de *acheiropoietos*, dentre as quais aquela de resultado da impressão miraculosa do original, como no Santo Sudário, aquela do objeto não produzido pelo homem e, portanto, não-ídolo (mas, pode-se observar que também um objeto natural, não produzido pelo homem, pode ser idolatrado) e aquela de não participante do campo da arte (HAYNES, 1995, pp. 137-138).

Enquanto resultado de um ato ou ação responsável, de uma obrigação moral, na análise desses ícones, é possível recorrer, diz Haynes, à categoria bakhtiniana da “responsabilidade” (HAYNES, 1995, p. 138).

A realização do ícone acontece através de uma transformação, de uma transfiguração do autor, que geralmente é anônimo. Expressão da teologia ortodoxa russa, o *Cristo Acheiropoieta* é a *imagem de* e a *imagem para* uma transformação radical, jamais realizada, de uma vez por todas: responde, portanto, à categoria da “inacababilidade”.

A imagem de Cristo é a imagem de uma transcendência, de uma elevação espiritual, que não é pessoal, solitária, mas “implies a communion with and salvation for others” (HAYNES, 1995, p. 143)<sup>34</sup>.

This process is social: It must be expressed through practical and loving action toward others, and life in the Church is essential. Finally, repentance is a continuous act; transformation is never final” (HAYNES, 1995, p. 135)<sup>35</sup>.

Desse modo, é colocada em função a ideia bakhtiniana da abertura rumo à alteridade. Além disso, o olhar de Cristo voltado para o lado esquerdo ultrapassa os limites do espaço em que está colocado, e é, portanto, de acordo com Haynes, uma exemplificação do atravessamento das fronteiras ligado ao conceito bakhtiniano de “exotopia”.

---

<sup>34</sup> “Implica uma comunhão e uma salvação com os outros e salvação para os outros”.

<sup>35</sup> “Esse é um processo de tipo social: deve ser expresso através de ações práticas e amorosas em relação aos outros, e a vida na Igreja é essencial. Enfim, o arrependimento é um ato contínuo; a transformação não é jamais definitiva”.

Esse ícone não apenas encarna a dualidade desse e do outro mundo, mas sugere, com os três braços da cruz, a trindade (HAYNES, 1995, p. 144). Essa evoca o mistério da teologia cristã, através da alusão à dualidade e à trindade. Além do mais, Cristo, como quer a religião ortodoxa, é representado não como crucificado, como pessoa que sofre, mas como Salvador e Redentor. O autor e o espectador dessa obra se encontram, pois, colocados em uma “value-laden atmosphere” [“atmosfera carregada de valor”], ambos os sujeitos, responsabilmente, em uma transformação, e isso, conclui Haynes, corresponde ao que diz Bakhtin, que “spoke of the aesthetic or artistic act as existing in a value-laden atmosphere of mutual responsibility” (HAYNES, 1995, p. 155)<sup>36</sup>.

#### 9. O VALOR ESTÉTICO DO ÍCONE CRISTO ACHEIROPOIETA

A interpretação proposta por Haynes acerca da concepção bakhtiniana do valor estético consiste no traduzi-lo, em contraste com as indicações bakhtinianas, em termos de valor moral ou religioso e de reduzir a responsabilidade estética em um empenho ético.

Na realidade, para Bakhtin, o valor estético da obra não depende do empenho moral ou religioso do autor homem ou do leitor ou espectador. O valor estético se origina na passagem do empenho segundo os valores do eu (morais, religiosos, políticos, etc.) à afiguração respondente dos valores do outro. Para interpretar esteticamente o ícone *Cristo Acheiropieta*, é necessário reconduzi-lo do contexto moral e religioso, no qual e através do qual foi produzido, ao contexto estético.

Trata-se, em outras palavras, de *fazer o percurso contrário* àquele de Haynes, que crê poder validar as categorias estéticas bakhtinianas, reconduzindo-as a valores morais e religiosos. Trata-se de colher o significado *artístico* do ícone. Só assim é possível explicar o significado que esse ícone, e os ícones, em geral, têm tido na pesquisa artística de Malevitch e de outros pintores russos.

A pergunta principal consiste no questionar-se por que um ícone deveria assumir valor artístico, onde, por “valor artístico”, entende-se

---

<sup>36</sup> “Falava sobre a estética ou o ato artístico como uma existência em uma atmosfera carregada de valor de responsabilidade mútua”.

aquilo que quer dizer Bakhtin, segundo o que foi exposto acima. A resposta – que, aqui, pretendemos demonstrar – é que o ícone, *justamente enquanto ícone*, carrega-se de *valor artístico* no sentido da estética bakhtiniana, para além do seu valor no plano da elevação espiritual, religiosa, redentora.

O ícone se opõe ao ídolo. O ídolo é aquilo que se apresenta e se deixa representar, que se deixa abraçar pela visão, que se deixa incluir no horizonte do eu, do sujeito, que se deixa tornar seu objeto. *Eidolon* (*eido*, *video*) é aquilo que se deixa capturar pelo olhar, que se oferece diretamente ao olhar e que, diretamente, univocamente, objetivamente, apresenta-se em imagem. O olhar é preenchido e satisfeito pela visão do ídolo, firma-se e se confirma nesse, não ultrapassa o visível.

No ídolo, o sujeito se espelha, porque não se ultrapassa, mas permanece parado e confirmado em sua identidade. O ídolo, servindo de espelho para o eu, impede que esse eu possa sair da visão reduzida que tem de si mesmo. Bakhtin descreve muito bem a relação entre o eu e o espelho. Essa relação é idêntica à relação entre o eu e o objeto ídolo:

Apparentemente qui ci vediamo senza alcuna mediazione. ma non è così; noi restiamo in noi stessi e vediamo il nostro riflesso che non può diventare momento immediato della nostra visione e della nostra esperienza vissuta del mondo: noi vediamo soltanto il nostro aspetto esteriore, ma non noi stessi nel nostro aspetto esteriore, l'aspetto esteriore non abbraccia me tutt'intero, io sono davanti allo specchio e non dentro di esso [...]. In effetti, la nostra posizione davanti allo specchio è sempre piuttosto falsa: poiché ci manca un approccio a noi stessi dal di fuori [...]<sup>37</sup> (BACHTIN, 1920-24b; trad. ital. 1988, p. 30).

Como no espelho, também no ídolo o sujeito se espelha sem possibilidade de se *retrair*, sem possibilidade de uma visão transgressora, excedente, como aquela do *retrato*, e do próprio

---

<sup>37</sup> “Apparentemente, aqui, nos vemos sem nenhuma mediação, mas não é assim; nós permanecemos em nós mesmos e vemos o nosso reflexo que não se pode tornar momento imediato da nossa visão e da nossa experiência vivida do mundo; nós vemos somente o nosso aspecto exterior, mas não a nós mesmos em nosso aspecto interior, o aspecto exterior não me abraça por inteiro, eu estou diante do espelho e não dentro dele [...]. Com efeito, a nossa posição diante do espelho é sempre falsa; já que nos falta uma abordagem de nós mesmos a partir de fora [...]”.

*autorretrato*, que requerem, ao contrário, uma posição fora de si, não uma relação de identificação, mas de alteridade, não um ponto de vista objetivo e direto, mas um ponto de vista objetivado e indireto. Escreve Jean-Luc Marion:

L'ídolo svolge il ruolo di uno specchio, non quello di un ritratto: specchio che rinvia allo sguardo la sua immagine o, più esattamente, l'immagine della sua mira, e della portata di questa mira. L'ídolo come funzione dello sguardo, gli riflette la sua portata<sup>38</sup> (MARION, 1982; trad. ital. 1987, "L'ídolo e l'icona", p. 26).

Como um espelho, o ídolo ofusca e, portanto, não pode ser visto por aquilo que é: um simples espelho de quem olha, e é por isso que consegue atrair e fascinar (MARION, 1982; trad. ital. 1987, p. 26).

O ícone, ao contrário, não é o resultado da visão, mas aquilo que a provoca, que a torna insaciada. Como semelhança daquilo que não se deixa capturar, o ícone requer do olhar uma contínua correção, uma contínua pesquisa que lhe impede de pairar ou de se repousar sobre esse ícone. No ídolo, o olhar se satisfaz no seu espelho e, no ícone, perde-se.

L'icona chiama lo sguardo a superarsi e a non rapprendersi mai in un visibile, poiché in questo caso il visibile non si presenta se non in vista di un invisibile<sup>39</sup> (MARION, 1982; trad. ital. 1987, p. 33).

A origem do ícone não é um original ao qual essa reconduz e do qual revela a localização precisa de referência. O ícone se mostra por si só, tem um sentido por si. Nesse sentido, o ícone não é um reflexo e não é uma representação, diferentemente do ídolo, que tem um original que constitui seu ponto de partida e o exato ponto de referência.

Em sua tipologia do signo, Peirce o introduz, juntamente ao "símbolo", caracterizado por sua convencionalidade, e ao "índice", caracterizado pela contiguidade e pela causalidade, o "ícone", justamente

---

<sup>38</sup> "O ídolo desempenha o papel de um espelho. Não aquele do retrato: espelho que reenvia, ao olhar, a sua imagem, ou, mais exatamente, a imagem da sua mira. O ídolo, como função do olhar, reflete-lhe a sua dimensão".

<sup>39</sup> "O ícone convida o olhar a superar-se e a não se limitar, jamais, em um visível, já que, nesse caso, o visível não se apresenta, exceto se em vista de um invisível".



como aquilo que *significa por si*, aquilo que tem em si mesmo a origem do que *significa*, e não no original ao qual se assemelha.

Um ícone, diz Peirce, é um signo que possui o caráter que o torna significante independente do objeto e que, portanto, significa, mesmo que aquilo a que retorna não possa jamais fazer parte do mundo dos objetos empíricos, como acontece no caso de um risco de giz que é o ícone de uma linha geométrica. Escreve Peirce:

An icon is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line<sup>40</sup> (PEIRCE, 1931-58, vol. II, § 304).

No caso do ícone, trata-se de uma origem sem princípio, sem *arché*. De uma origem que, no ícone, se doa e que o ícone realiza, afigura, em toda a sua irredutível alteridade.

*Spas nerukotvornyi* ou “*acheiropoietos*” significa que o ícone não vem do mundo humano, do mundo dos objetos, do mundo dos artefatos, do mundo disponível, do mundo já feito, já manipulado, já modelado.

Observa Jean-Luc Marion:

Non si tratta certo, qui di riconoscere una validità empirica all'icona “non-fatta-da-mani-d'uomo”, ma di rendersi chiaramente conto che l'*acheiropoeisis* dipende in un certo qual modo necessariamente dall'infinita profondità che rinvia l'icona alla propria origine, o meglio che caratterizza l'icona appunto come rinvio infinito all'origine<sup>41</sup> (MARION, 1982; trad. ital. 1987, pp. 36-37).

O ídolo aproxima o outro, o divino, e o adapta ao homem, coloca-o disponível, sem nenhuma distância. A sua falsidade consiste na ilusão do tornar apropriável a alteridade. No ídolo,

---

<sup>40</sup> “Um ícone é um signo que possui o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não tivesse existência; como uma linha de chumbo representaria uma linha geométrica”.

<sup>41</sup> “Aqui, não se trata, certamente, de reconhecer uma validade empírica do ícone “não-feito-por-mãos-de-homem”, mas de se dar conta, claramente, de que o *acheiropoeisis* depende, de certo modo, necessariamente da infinita profundidade que faz o ícone retornar à própria origem, ou melhor, que caracteriza o ícone, justamente, como retorno infinito à origem”.

l'adoratore mette le mani sul divino nella forma di un dio; ma questo colpo di mano perde ciò che afferra: resta solo un amuleto troppo conosciuto, troppo alla mano, troppo garantito<sup>42</sup> (MARION, 1977; trad. ital. 1979, p. 18. Sobre a falsidade da imagem-representação, BACHTIN, 2000a, “Appunti degli anni 1940-60”, pp. 43-50).

Pode-se, então, dizer que *Spas nerukotvornyj*, *Acheiropoietos*, “não obra feita por mãos do homem”, não significa outra coisa além de *ícone*, em contraposição ao *ídolo*.

Significa, de fato, que aquilo que é afigurado está indisponível ao homem e conserva, em seu revelar-se para a alteridade, em seu aproximar-se, a sua distância.

As cores de *Cristo Acheiropoietos*, como, em geral, ocorre nos ícones, “não se assemelham” a nenhuma “coisa”, não são nem “símbolos”, isto é, signos convencionais, nem “índices” (no sentido colocado por Peirce), isto é, signos que tenham relações de contiguidade ou de causalidade com as “coisas a serem reproduzidas”.

Observa Mihail Alpatov (1981, trad. ital. p. 249) em “Ícone russe”:

I colori delle icone russe primitive non sono per nulla i colori della natura; essi dipendono dalla percezione cromatica del mondo molto meno della pittura dei periodi seguenti. Né i colori obbediscono a un simbolismo convenzionale e non si può dire che ciascuno di loro abbia un preciso significato. Ma i colori sono di importanza decisiva nella creazione dell'immagine<sup>43</sup>.

As cores têm, aqui, um valor icônico (no sentido de Peirce) porque afiguram a alteridade irreduzível, a origem sem original, sem princípio, a “primeiridade” (*Firstness*), a “oriência”, como diria Peirce. As cores não abolem a alteridade, afigurando seu revelar-se, seu aproximar-se, mas evidenciam a sua distância (MARION, 1977; trad. ital. 1979, p. 19).

---

<sup>42</sup> “O adorador coloca as mãos sobre o divino, na forma de um deus; mas esse golpe de mão perde aquilo que segura: resta apenas um amuleto excessivamente conhecido, excessivamente disponível, excessivamente garantido”.

<sup>43</sup> “As cores dos ícones russos primitivos não são, absolutamente, as cores da natureza; essas cores dos ícones russos dependem da percepção cromática do mundo muito menos do que a pintura dos períodos seguintes. E nem as cores obedecem a um simbolismo convencional, e não se pode dizer que cada uma delas tenha um significado preciso. Mas as cores são de importância decisiva na criação da imagem”.

Considerada nos termos de Peirce, a *Firstness* coincide com a iconicidade. Em virtude da dimensão da *Firstness*, a dinâmica da relação com a alteridade não se exaure na identidade; e aquilo que se dá na forma idólatrica de objeto encontra, enquanto ícone, a sua irredutível alteridade.

Encontramos, nisso, uma relação entre a arte popular e a arte pictórica. De fato, não apenas no âmbito religioso, mas também no artístico, a pintura pode ser entendida como pesquisa do outro do visível, que se dá, todavia, no visível.

A própria pesquisa artística pode ser apresentada como passagem do ídolo ao ícone, da representação à afiguração. A visão artística se contrapõe ao mundo disponível, ao mundo já feito.

Tal qual Maurice Merleau-Ponty mostra, no ensaio sobre Cézanne que já citamos, a pintura é a pesquisa por uma alteridade que contrasta com o mundo dos comportamentos habituais, dos objetos familiares e das convenções.

A pintura de Cézanne retorna à origem da percepção, a uma relação originária de tipo icônico, vista como uma relação da *Firstness* (no sentido de Peirce), buscando dar “l’impression d’un ordre naissant, d’un objet en train d’apparaître, en train de s’agglomérer sous nos yeux”<sup>44</sup> (MERLEAU-PONTY, 1941, p. 25).

Poderíamos dizer que cada obra pictórica de vanguarda tende a ser ícone e, nesse sentido, tende a realizar-se como *acheiropoieses*.

O valor artístico do texto pictórico não depende da convencionalidade do símbolo (no sentido de Peirce) porque esse não depende de uma coerência interna, em contraste com a concepção do valor intrínseco da arte, da arte pala arte. Não depende nem mesmo de uma relação de causalidade-contiguidade, como no caso do índice de Peirce, pois aquilo que confere valor artístico ao texto pictórico não é a representação do mundo.

O valor artístico do texto pictórico é dado pelo seu caráter de ícone, termo que Peirce adota, conferindo-lhe o mesmo significado que possui no uso corrente referido às imagens da religião ortodoxa. O valor artístico não depende nem de uma convenção (símbolo), nem de uma relação de contiguidade-causalidade. A pintura, seja figurativa ou abstrata, é a pesquisa daquilo que é outro em relação ao mundo dos

---

<sup>44</sup> “a impressão de uma ordem incipiente, de um objeto emergindo, reunindo-se diante de nossos olhos”.

objetos ordinários e das convenções, comporta uma ruptura no que concerne ao universo cotidiano.

O valor do ícone consiste no indispensável distanciamento artístico do qual a obra pictórica, especialmente em uma arte de vanguarda, deveria, relativamente à realidade cotidiana, ser capaz. Isso é reconhecido não apenas por artistas como Malevitch e por aqueles que, diretamente, se voltam aos ícones primitivos da arte popular. O pintor espanhol Antonio Tàpies (1971) adota o termo “ícone” para indicar aquilo que uma obra artística deve buscar ser. Do contrário, a obra pictórica perde valor, e perder valor, para Tàpies, significa perder valor de “ícone”.

*Spas nerukotvornyj* afigura o rosto de Cristo. Para defender o ícone da acusação, por parte dos iconoclastas, de ser ídolo, os Pais da Igreja haviam enfrentado o problema da possibilidade de realização através do visível, do absolutamente outro. O visível não é, todavia, aparência. O rosto de Cristo não é uma representação, uma cópia, uma imitação do absolutamente outro. Ainda que permaneça invisível, o invisível se faz visível, apresenta-se. O ícone apresenta o mesmo paradoxo da encarnação: o invisível se faz ver.

Nem mesmo entre o ícone e Cristo há uma relação de *consustanciação* como a que há entre o corpo de Cristo e o pão da Eucaristia. Diferentemente do pão, que não tem com Cristo uma relação de semelhança, mas é consustancial a esse, o rosto de Cristo pintado no ícone se assemelha ao rosto de Cristo, mas não tem com Cristo uma relação de consustancialidade. A consustancialidade nem contém aquilo a que se assemelha, nem torna visível o invisível, mas realiza a invisibilidade no visível, afigura a sua alteridade.

Cristo não está no ícone, mas o ícone está voltado para Cristo; o ícone desloca, orienta, move o observador rumo ao afigurado. Cristo é retratado no sentido em que se retrai e pede para ser seguido nesse seu retrair-se.

Diferentemente do ídolo, o ícone não se deixa conter pelo olhar, não se deixa reduzir a objeto. O ícone tem um olhar seu, apresenta-se com um ponto de vista outro, é observado e, ao mesmo tempo, observa, tem um sentido por si que não se deixa limitar como único sentido. O olhar do ícone não é reflexo de quem olha, nem coincide com o ponto de vista do autor. O ícone é transgressor em relação à ótica perspectiva, não se deixa fechar em uma arquitetônica, porque é uma outra arquitetônica centrada em um ponto de vista fora do mundo dos objetos.

O ícone não é apenas visto, mas vê. O olhar voltado para o seu interior é desviado rumo ao externo, a um além, excedente em relação ao visível. Em *Spas nerukotvornyj*, Cristo não olha diretamente, mas volta os olhos em direção ao lado esquerdo, como se, sentando à direita do Pai, deslocasse o olhar para além do espaço da pintura na direção de um outro centro arquitetônico, fora daquele do autor e do espectador, constringendo o olhar que observa a um deslocamento que impede que o observador possa idolatricamente saturar-se daquilo que vê, que impede que se satisfaça, que se preencha daquilo que vê.

O olhar de Cristo não está em relação de troca com o observador. Quem observa não é observado, mas sim convidado a deslocar o olhar.

M. Alpatov (1981, p. 241), que “penetra” os ícones do século XII, ao qual pertence *Spas nerukotvornyj*, observa “uma angustiante dualidade”. Trata-se, com efeito, da “ambivalência” que impede a satisfação, a tranquilidade e a pacificação da consciência e as insere em um emaranhado dialógico, através do qual essa ambivalência é colocada em discussão, e deve, a partir do próprio centro, um centro de valor, responder, sem álibis, acerca de um outro centro, que a descentraliza e a desloca continuamente.

Em *Spas nerukotvornyj*, Cristo lança uma “olhadela oblíqua”, e tem “um austero e melancólico olhar” (ALPATOV, 1981, p. 241), e, ao mesmo tempo, o seu rosto diz glória, a superação da morte com a ressurreição. E os três braços da cruz (tomado padrão radial), os quais saem de sua cabeça como três raios de uma auréola, são signos de equilíbrio e, ao mesmo tempo, de movimento de abertura, de pesquisa, são pontos ulteriores perspectivas que se irradiam a partir do seu centro e, de uno, o tornam trino.

É a situação descrita no início do *Paraíso*, onde a ascensão de Dante toma embalo a partir do movimento do olhar de Beatriz, ao olhar para aquilo que ela olha. Através do olhar do outro, é possível o “trans-humanizar”, é possível sair dos limites do mundo, da esfera do ser-assim das coisas, dos limites da significação dos signos disponíveis. No ícone, a elevação não é separação do corpo. A elevação passa através do mesmo gozo da visão do corpo de Cristo, cujo rosto, pintado no ícone, deve exprimir toda a sua doçura, toda a sua força, toda a sua melancolia e toda a sua capacidade de incitação de uma transformação radical.

Assim como no *Paraíso* de Dante, onde a ascensão começa com o corpo, e o corpo não está jamais separado da situação de beatitude: no dia do Juízo Final que é também o dia da ressurreição da carne, o corpo

é reunido à alma para que, diz, Dante, no *Paraíso*, os outros que amaram possam encontrar o semblante da pessoa querida. Em “L'autore e l'eroe nell'attività estetica” [O autor e o herói na atividade estética] (trad. ital. BACHTIN, 1988, p. 52-53), Bakhtin dá particular destaque a esse aspecto do *Paraíso* de Dante, sublinhando essa restituição do corpo como restituição do semblante para outros.

La pittura russa primitiva di icona esprime lo sforzo dell'uomo di raggiungere le cose più alte, di ascendere a nobili sfere, ma questo sforzo non lo conduce a disprezzare la carne mortale, a combatterla come fecero gli asceti orientali. Nel suo sforzo verso le cose nobili non perde la capacità di considerare il mondo in modo benevolo, simpatico, di godere la vista del corpo<sup>45</sup> (ALPATOV, 1981, p. 241).

A não correspondência do olhar de Cristo em relação a quem olha permite que se esteja fora da simetria, da equivalência, da troca igual que é a troca avara. Cristo volta o olhar para outro lugar relativamente a quem o olha e constrange esse espectador a um deslocamento de uma relação direta, isolada e dual com o Cristo rumo a uma relação que inclui o outro, outros, não apenas Deus (de quem o próprio Cristo é a encarnação), mas também o próximo daquele que olha. Essa participação, de outros, na apresentação de Cristo foi prevista na própria realização do ícone. O ícone é para outros.

[...] la richiesta principale era che il pittore non mostrasse indipendenza, “non pensasse da solo” quel che dipingeva. Questa forse è la sola testimonianza di ciò che ci si aspettava e si domandava al pittore di icona<sup>46</sup> (ALPATOV, 1981, pp. 240-241).

Diferentemente da imagem-ídolo, o ícone não tem o escopo de capturar o olhar do indivíduo e de absorvê-lo em sua presumida

---

<sup>45</sup> “A pintura russa primitiva de ícone exprime o esforço do homem em alcançar as coisas mais altas, em ascender a nobres esferas, mas esse esforço não o conduz a desprezar a carne mortal, a combatê-la como fizeram os ascetas orientais. Em seu esforço rumo às coisas nobres, não perde a capacidade de considerar o mundo de modo benévolo, simpático, de gozar a visão do corpo”.

<sup>46</sup> “[...] a exigência principal era de que o pintor não mostrasse independência, ‘não pensasse sozinho’ aquilo que pintava. Esse talvez seja o único testemunho daquilo que se esperava de e se solicitava ao pintor de ícone”.

separação dos outros. O prazer do próprio olhar que observa o ícone prevê o prazer a partir do prazer dos outros.

O ícone se volta não ao indivíduo separado dos outros, mas ao único em seu envolvimento, em sua proximidade em relação a outros, e não no âmbito de uma comunidade fechada, identitária, fixa, mas aberta, em contínua transformação justamente pela sua capacidade de acolhimento da alteridade.

Como consequência, o ícone não está isolado dos outros e não está voltado para o monopolizar o olhar para si. Os ícones primitivos “formano una comunità loro propria, un coro armonioso senza perdere di importanza per la prossimità di altre icone: al contrario ne profittano”<sup>47</sup> (ALPATOV, 1981, p. 244).

De tudo o que dissemos, resulta não apenas a possibilidade de falar do ícone em termos bakhtinianos.

Resulta também e, sobretudo, que a estética bakhtiniana sente as consequências da visão do mundo popular ligada aos ícones primitivos.

A concepção da “afiguração” de Bakhtin, expressa em termos de relação dialógica, em termos de alteridade, de responsabilidade, de exotopia, de inacababilidade, não é um complexo de ideias estéticas de cuja aplicabilidade à interpretação dos ícones se deve verificar, como sustenta Haynes, experimentando tal verificação em relativamente a *Spas nerukotvornyj*.

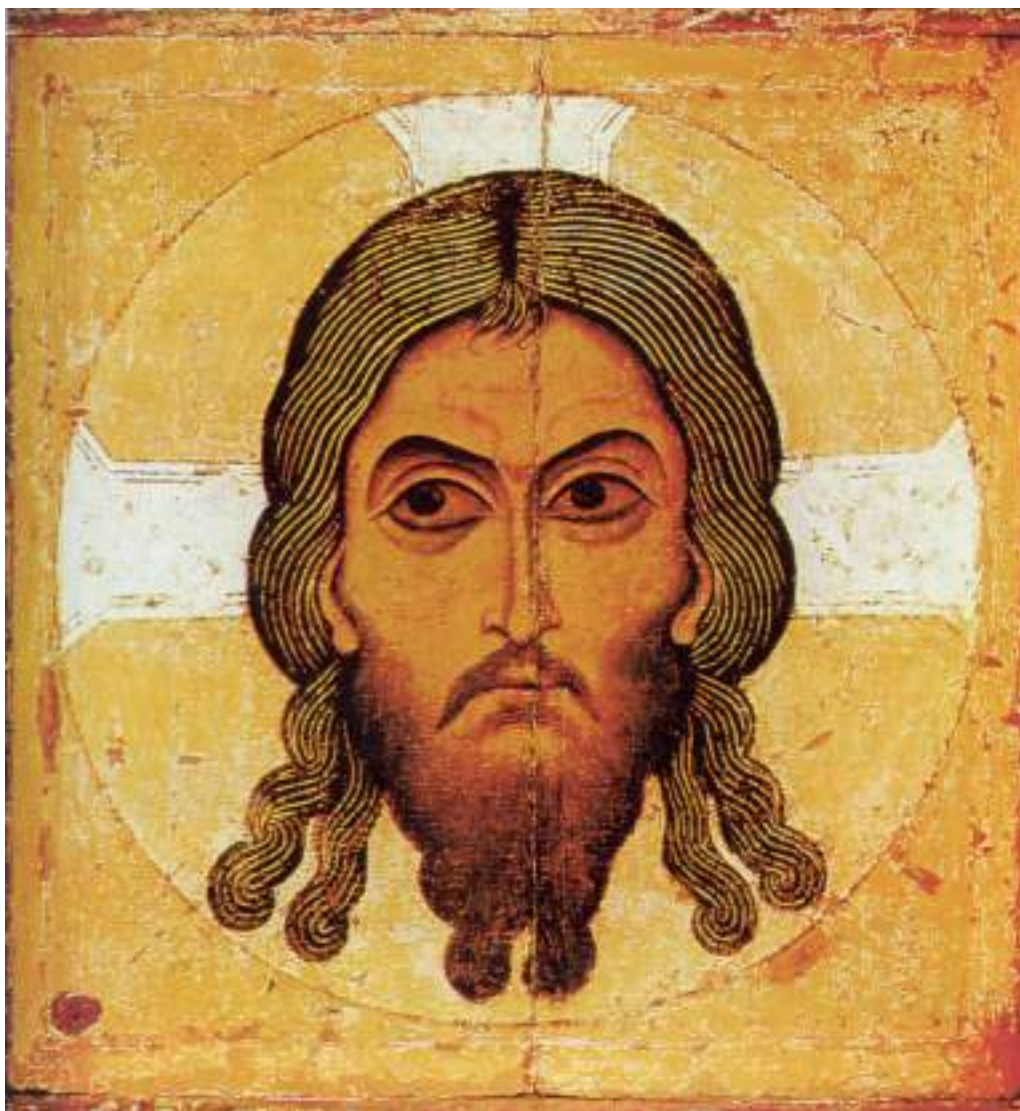
A concepção bakhtiniana da afiguração deriva da tradição dos ícones e de sua contraposição à imagem-ídolo que permitiu que o culto aos ícones reportasse a vitória sobre os iconoclastas no segundo Concílio de Niceia (787).

Resulta, além disso, que o ícone está estreitamente ligado ao valor estético da obra pictórica. O movimento de pesquisa em pintura pode ser estudado como processo de libertação da representação, na direção da afiguração icônica.

Por isso, a concepção estética bakhtiniana, que, também no estudo da arte verbal, rejeita as noções de representação, de imitação, de identificação, de reflexo, valendo-se da noção de afiguração, resulta facilmente transponível no estudo das artes figurativas.

---

<sup>47</sup> “formam uma comunidade própria deles, um coro harmonioso, sem esquecer a importância da proximidade de outros ícones: ao contrário, aproveitam-se disso”.



1. *Acheiropoieta* [*Spas nerukotvornyj*], Século XII, têmpera sobre painel de madeira, 71x77 cm, Moscou, Galeria Tret'jakov.





2. K. Malevitch, *Quadrado preto*, 1913, óleo sobre tela, 79,6x79,6, Moscou, Galeria Tret'jakov.



3. M. Chagall, *Autorretrato com pincéis*, 1909, óleo sobre tela, 48x57 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



4. M. Chagall, *Família ou Maternidade*, 1909, óleo sobre tela, 67x74 cm, Nova York, coleção particular.



5. M. Chagall, *Casamento russo*, 1909, óleo sobre tela, 97x68 cm, Zurique, coleção E. G. Bührle.



6. M. Chagall, *O parto*, 1910, óleo sobre tela, 89,5x65 cm, Zurique, Kunsthaus.



7. M. Chagall, *A modelo*, 1910, óleo sobre tela, 51,5x62 cm, coleção Ida Chagall.



8. M. Chagall, *Interieur II (O casal e a cabra)*, 1911, óleo sobre tela, 180x100 cm, coleção particular.



9. M. Chagall, *Dedicado à minha noiva*, 1911, óleo sobre tela, 132,5x213 cm, Bern, Kunstmuseum.



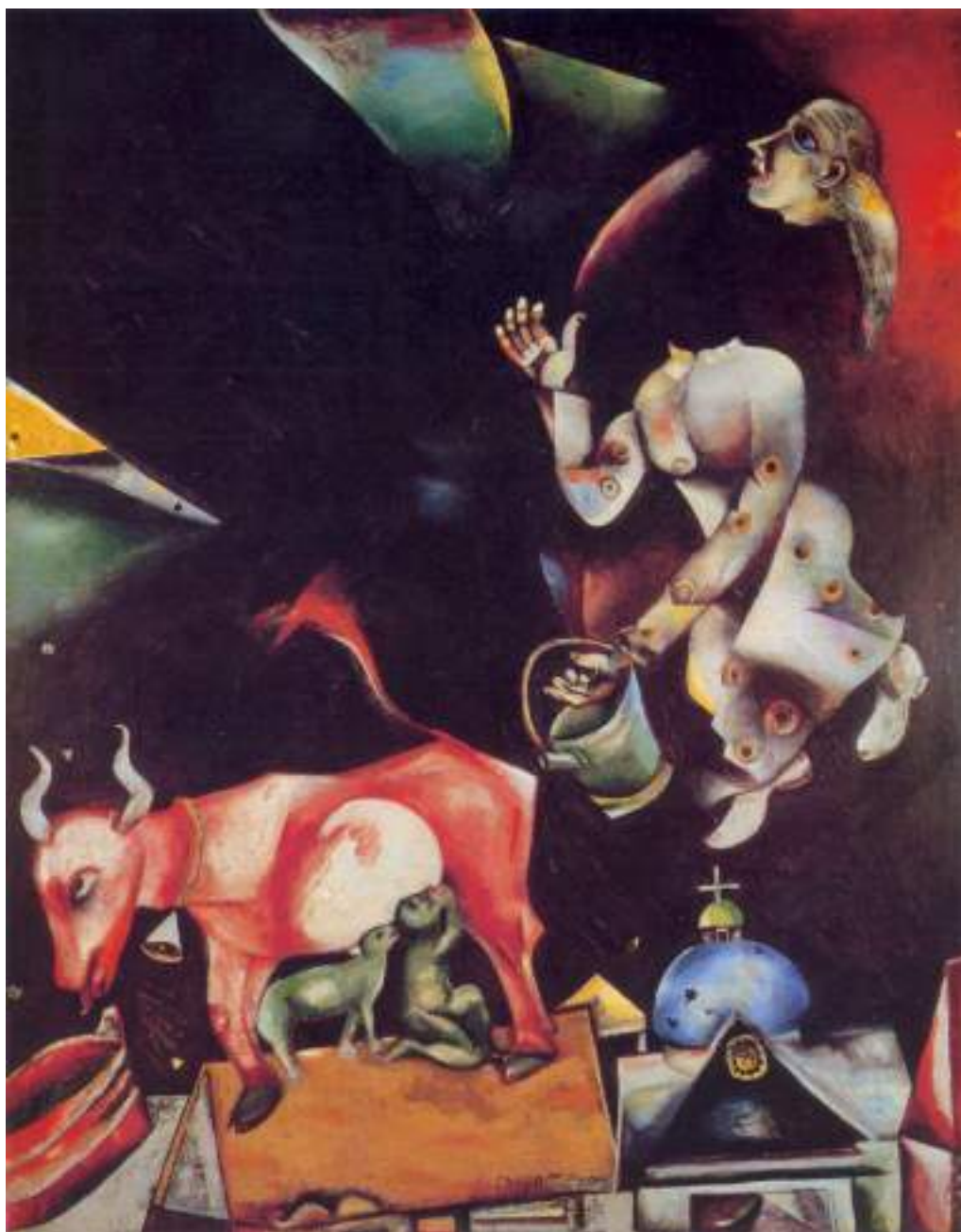
10. M. Chagall, *Natureza morta cubista*, 1912 (1911?), óleo sobre tela, 78x63 cm, Londres, coleção Eric Estorick.



11. M. Chagall, *Paris através da janela*, 1913, óleo sobre tela, 139,5x132,5 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.



12. M. Chagall, *Autorretrato com sete dedos*, 1912-1913, óleo sobre tela, 107x128 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.



13. M. Chagall, *Para Rússia com burros e outros*, 1911-1912, óleo sobre tela, 122x156 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.





14. M. Chagall, *Homenagem a Apollinaire*, 1911-1912, óleo, pó de prata sobre tela, 189,5x200 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.



15. M. Chagall, *O soldado bebe*, 1911-1912, óleo sobre tela, 94,5x109 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.



16. M. Chagall, *Sabbath*, 1910, óleo sobre tela, 95x90 cm, Colônia, Ludwig Museum.



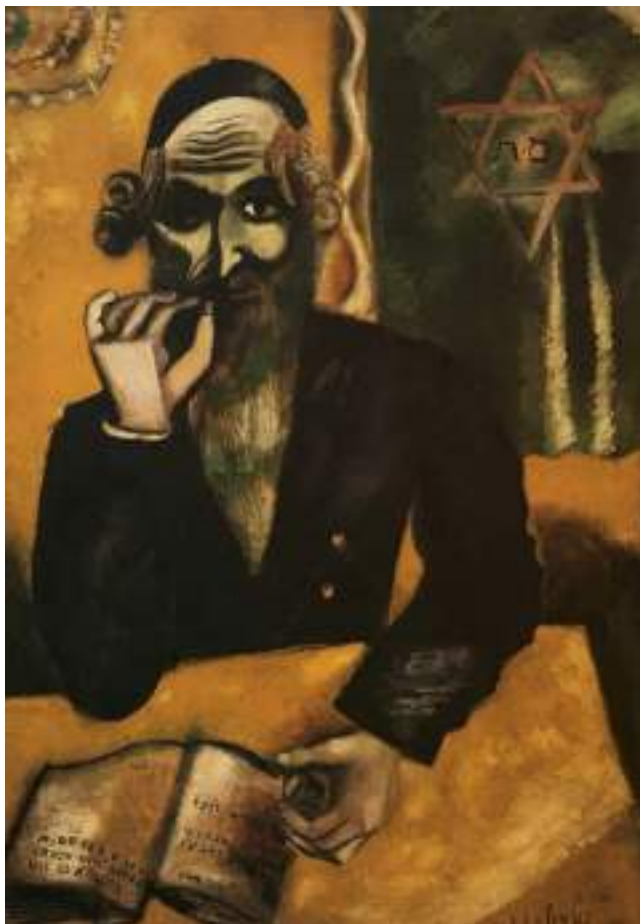
17. M. Chagall, *Cena noturna*, 1910, guache, 22x17 cm, Basel, coleção Marcus Diener.



18. M. Chagall, *O casamento*, 1911, óleo sobre tela, 188x98 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.



19. M. Chagall, *O parto*, 1911-1912, óleo sobre tela, 193,5x112,5 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



20. M. Chagall, *A pitada de rapé*, 1912, óleo sobre tela, 90x128 cm, coleção particular.



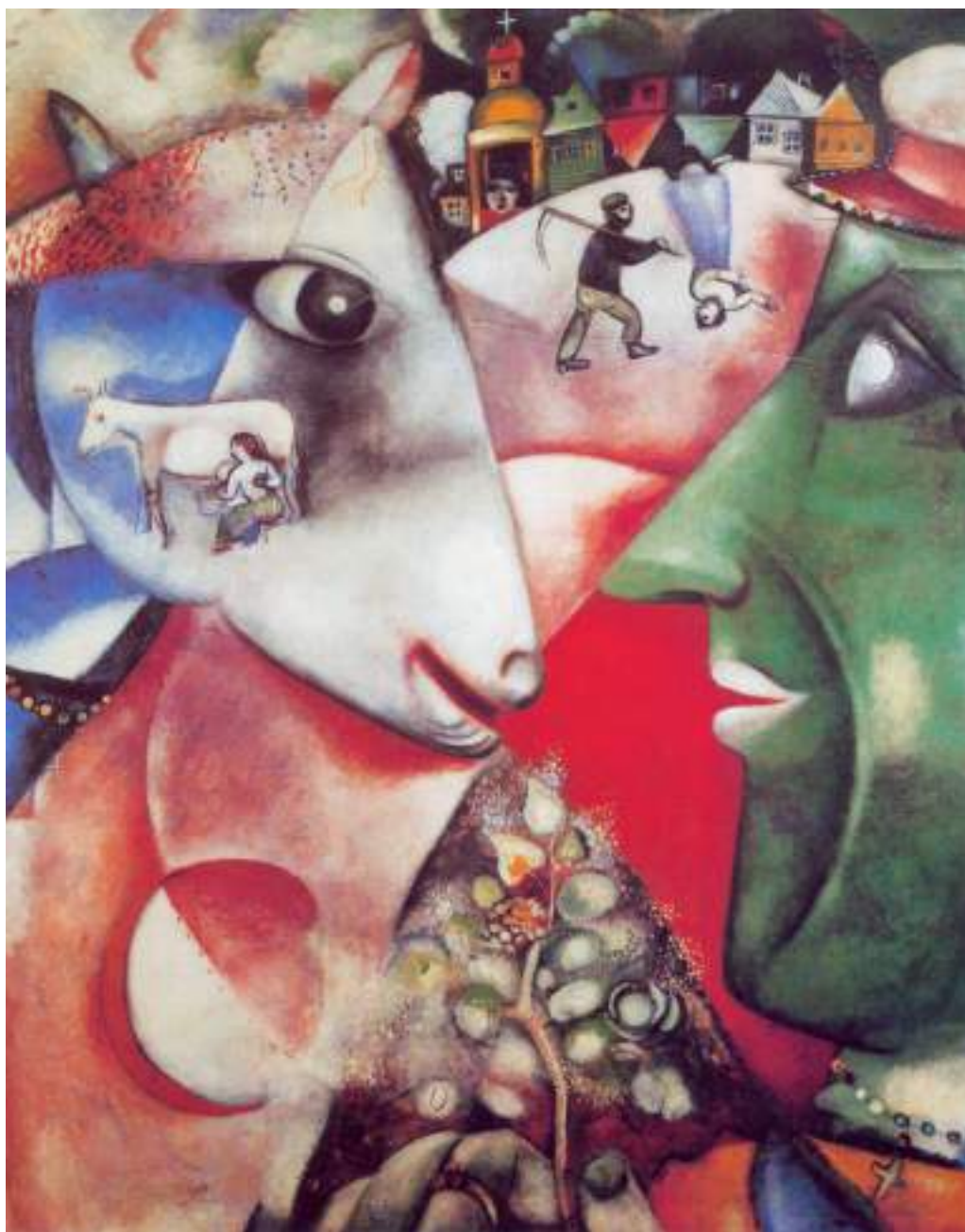
21. M. Chagall, *O negociante de gado*, 1912, óleo sobre tela, 200,5x97 cm, Basel, Kunstmuseum.



22. M. Chagall, *O violinista*, 1912/1913, óleo sobre tela, 158x188 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.



23. M. Chagall, *O violinista*, 1911/1914, óleo sobre tela, 69,5x94,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



24. M. Chagall, *Eu e a aldeia*, 1911, óleo sobre tela, 150,5x191 cm, Nova York, Museum of Modern Art.



25. M. Chagall, *O poeta*, 1911, óleo sobre tela, 145x196 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.



26. M. Chagall, estudo para *Sobre Vitebsk*, 1914, óleo sobre cartão, 25x19,5 cm, São Petersburgo, coleção Nadejda Simina.





27. M. Chagall, *Autorretrato com colarinho branco*, 1914, óleo sobre cartão, 26,5x30 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.



28. M. Chagall, *Autorretrato com cavalete*, 1914, óleo sobre tela, 47x72 cm, coleção Ilya Ehrenburg.



29. M. Chagall, *Judeu em oração* ou *Rabino de Vitebsk*, 1914, óleo sobre tela, 84x104 cm, Veneza, Museo d'Arte Moderna.



30. M. Chagall, *O poeta deitado*, 1915, óleo sobre papelão, 77x77,5 cm, Londres, Tate Gallery.



31. M. Chagall, *A festa dos Tabernáculos*, 1916, têmpera, 41x33 cm, Luzerna, Galeria Rosengart.



32. M. Chagall, *O portão do cemitério*, 1917, óleo sobre tela, 68,6x87 cm, coleção particular.



33. M. Chagall, *O pintor: à lua*, 1917, tempera e aquarela sobre papel, 32x30 cm, Basel, coleção Marcus Diener.



34. M. Chagall, *O Aniversário*, 1915, 99,5x80,5 cm, Nova York, Museum of Modern Art.



35. M. Chagall, *Bella com um branco colarinho*, 1917, óleo sobre tela, 72x149 cm, propriedade dos herdeiros do artista.



36. M. Chagall, estudo para *Duplo autorretrato com um vidro de vinho*, 1917, lápis e aquarela sobre papel, 156x233 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.



37. M. Chagall, *A Vida Rural (O estábulo / A noite ou O homem com o Chicote)*, 1917, óleo sobre cartão, 21,5x21 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.



38. M. Chagall, *A tina d'água*, 1925, óleo sobre tela, 88,5x99,5 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.





39. M. Chagall, *O violinista verde*, 1923/1924, óleo sobre tela, 108,6x198 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.



40. M. Chagall, *Solidão*, 1933, óleo sobre tela, 169x102 cm, Tel Aviv, Tel Aviv Museum.



41. M. Chagall, *A revolução*, 1937, óleo sobre tela, 100x50 cm, propriedade dos herdeiros do artista.



42. M. Chagall, *A crucificação branca*, 1938, óleo sobre tela, 140x155 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



43. M. Chagall, *Mulher grávida*, 1912/1913, óleo sobre tela, 116x193 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.



1. Marc Chagall cercado por seus alunos (1919).



2. Membros do Comitê Criativo da Escola de Arte Popular, Vitebsk, inverno de 1919. Sentado: Yehuda Pen (terceiro da esquerda), Marc Chagall (centro), Vera Ermolaeva (segunda da direita), Kazimir Malevitch (à direita).



3. M. Bakhtin, JA. Gutman, I. Gurvitch, L. Pumpiânski, M. Kagan (Nével, 1919).



4. Círculo de Leningrado (1924-26): M. M. Bakhtin, M. V. Yudina, V. N. Volóchinov, L. V. Pumpiânski e P. N. Medviédev. Em pé: N. A. Volóchinova, E. A. Bakhtina, K. K. Vaginov.

### III.

## POR UMA LEITURA BAKHTINIANA DA LINGUAGEM PICTÓRICA DE CHAGALL

Elemento di violenza della conoscenza e della forma artistica. [...] La mortificazione preliminare dell'oggetto è il presupposto della conoscenza [...], in esso non è rimasto il nucleo interiore aperto, l'interna infinitezza<sup>48</sup>.

(BACHTIN, *Sobranie sočinenij*, 1996-2010, vol. 5, 1996, p. 65; trad. ital. in BACHTIN, 2000a, p. 45).

Dieu, ou je ne sais plus qui, me donnera-t-il la force de pouvoir souffler dans mes toiles mon soupir, soupir de la prière et de la tristesse, la prière du salut, de la renaissance?<sup>49</sup> (CHAGALL, 1931, *Ma vie*, trad. fra. 1995, pp. 96-97).

#### 1. DE VITEBSK A SÃO PETERSBURGO (1887-1910)

##### 1.1 O destaque de uma pintura diferente

A profunda ligação que Chagall tem com sua terra, e com Vitebsk, de modo particular, caracteriza todo o seu percurso artístico. Pelo pequeno mundo de Vitebsk, o artista nutre um sentimento de íntimo apego, uma veneração religiosa. Vitebsk é lugar de meditação e de concentração no qual nascem os seus sonhos e as suas fantasias, que encontram, em todo caso, lugar em sua poética. Ecoa isso tudo em sua pintura. As suas telas são ricas de temas iconográficos e de cores ligadas a esses lugares.

---

<sup>48</sup> “Elemento de violência do conhecimento e da forma artística. [...] A mortificação preliminar do objeto é o pressuposto do conhecimento [...], nesse não permaneceu o núcleo interior aberto, a eterna infinitude”.

<sup>49</sup> “Deus, ou não sei quem mais, me dará a força de soprar em minhas telas o meu respiro, o respiro da oração e da tristeza, a oração da salvação, do renascimento?”.

Para compreender a relação entre Chagall e Vitebsk é indicativo o fato de que, na primeira parte da autobiografia, a amargura pelo destaque da cidade da infância seja subitamente declarada e descrita nas recordações do artista.

Je ne dis rien du ciel, de mes étoiles enfantines.

Ce sont mes étoiles, mes douces; elles m'accompagnent à l'école et m'attendent dans la rue jusqu'à ce que je revienne. Pauvres, excusez-moi. Je vous ai laissées seules sur une hauteur si vertigineuse!

Ma ville triste et joyeuse!

Enfant, je t'observais de notre seuil, puéril. Aux yeux enfantins, tu apparais claire. Lorsque la cloison me gênait, je montais sur une petite borne. Si encore ainsi je ne te voyais pas, je montais jusqu'au toit. Pourquoi pas? mon grand-père y montait aussi.

Et je te contemplais à l'aise.

Ici, dans la rue Pokrowskaja, je naquis pour la deuxième fois<sup>50</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, pp. 13-14).

Mas para olhar para a vida de Vitebsk, ao seu modo, para a vida de sua família – hebreia e ortodoxa – da sinagoga, do “shtetl”, a partir de um ponto de vista que transforme figuras e eventos cotidianos, de objetos representados em “arquétipos evocados” (FLORENSKIJ, *Ikonostas*, 1922; trad. ital. 1999, p. 67), Florensky contrapõe a “evocação” própria da afiguração do ícone à representação. Para que haja afiguração, é necessário o destaque, é necessária aquela distância que Bakhtin considera essencial na realização da obra artística.

Um primeiro destaque acontece quando Chagall tem a possibilidade de se transferir, com seu amigo Viktor Merkler, em 1907, para São Petersburgo, a fim de estudar pintura. Diante das dificuldades, não apenas econômicas, mas também na obtenção, por parte de um hebreu, de autorização para sair da zona de residência designada, Chagall, reevocando o discurso proferido ao pai, ao qual anunciava,

---

<sup>50</sup> “Não digo nada sobre o céu, sobre as minhas estrelas infantis. São as minhas estrelas, as minhas doces estrelas; elas me acompanham à escola e me esperam na rua até eu voltar. Pobrezinhas, desculpem-me. Eu as deixei sozinhas a uma altura assim tão vertiginosa! Cidade minha, triste e alegre! Criança, eu te observava, lá da nossa porta, puéril. Tu surgias clara aos olhos infantis. Quando a cerca me tapava a visão, eu subia em um pequeno quebra-mola. E, se nem assim conseguisse ver-te, eu subia no telhado. Por que não? Até o meu avô subia. E, então, eu te contemplava com satisfação. Aqui, na rua Pokrowskaja, eu nasci pela segunda vez”.

balbuciando, querer entrar em uma “escola de a...a...arte” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 96), lembra ter dito:

L’essentiel, c’est l’art, la peinture, une peinture différente de celle que tout le monde faital.

Mais laquelle? Dieu, ou je ne sais plus qui, me donnera-t-il la force de pouvoir souffler dans mes toiles mon soupir, soupir de la prière et de la tristesse, la prière du salut, de la renaissance?<sup>51</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, pp. 96-97).

E, portanto, uma pintura diferente daquela ordinária, onde as telas contenham o suspiro da prece e da tristeza, da salvação e do renascimento.

Há, já nessas palavras, a referência implícita aos antigos ícones; e, naqueles que, nos antigos ícones, depositaram sua fé, há, ao mesmo tempo, o desafio à tradição iconoclasta da religião hebraica e a consciência do difícil distanciamento da idolatria.

### *1.2 A prece ao aluno. A suspensão, o calar*

Chagall, já em Vitebsk, havia frequentado a escola de pintura de Jehuda Pen. Também essa experiência se distancia em um tempo e em um espaço de recordação oníricos, certamente já a partir do primeiro afastamento de Vitebsk para ir até São Petersburgo.

Quando estava passando sobre uma plataforma de um bonde, descobriu a placa da escola de Pen, fundo azul e escrita em branco, e não lhe pareceu uma placa como as outras. Aquela placa lhe pareceu de “um outro mundo”: “Sa couleur bleu est comme celle du ciel. Et il tremble au soleil et sous la pluie”<sup>52</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 83).

Frequentou dois meses a escola de Pen: permanece a recordação de ter pintado usando somente o roxo, coisa que, a Pen, pareceu uma audácia tal, ao ponto de lhe deixar frequentar gratuitamente a escola a partir daquele momento. Fica, sobretudo, o afeto, que é o afeto por

---

<sup>51</sup> “O essencial é a arte, a pintura, uma pintura diferente daquela que fazem todos. Mas qual? Deus, ou não sei quem mais me dará a força de soprar em minhas telas o meu respiro, o respiro da oração e da tristeza, a oração da salvação, do renascimento?”.

<sup>52</sup> “A sua cor azul é como a cor do céu. E treme ao sol e sob a chuva”.



aqueles de quem nos separamos para sempre, como o afeto pela terra onde “dorment mes parents – c’est tout ce qui me reste de cher aujourd’hui”. E Chagall acrescenta: “J’aime Pénne. Je vois sa silhouette tremblante. Il vit dans ma mémoire comme mon père. Souvent, quand je pense aux rues désertes de ma ville, il est tantôt ici, tantôt là”<sup>53</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 88).

Segue, nesse ponto, a belíssima prece do aluno Marc Chagall ao seu primeiro mestre, uma prece que Chagall diz ter desejado dirigir ao mestre “na porta”, “na entrada de sua casa”.

É a prece do artista que se dispõe a passar pela porta do mundo da arte e que, ao mesmo tempo, sabe que deve olhar o mundo a partir de fora, não pertencendo a esse mundo, não se deixando integrar a esse mundo, mantendo-se nos limites entre arte e vida: uma prece, pois está em jogo um comportamento religioso, de respeito, de discrição, de humildade e, ao mesmo tempo, de grande responsabilidade.

Il ne me faut pas de gloire, mais être seulement un artisan silencieux comme vous; comme vos tableaux suspendus je voudrais être suspendu moi-même dans votre rue, près de vous, chez vous. Permettez!<sup>54</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 88).

Quando Chagall diz “artesão silencioso”, evidentemente não se refere ao fato natural da ausência de som, mas ao evento propriamente humano da ausência de palavra; vale dizer, não se refere àquilo que Bakhtin, nos apontamentos de 1970-1971, denomina *tišina*, o silêncio em sentido estrito, mas àquilo que ele pretende dizer com a palavra *molčanie*, isto é, *calar* (BACHTIN “Appunti del 1970-71”, in BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, pp. 350-351), erroneamente traduzido como “mutismo”.

Nel silenzio nulla risuona (o qualcosa non risuona), nel tacere nessuno parla (o qualcuno non parla). Il tacere è possibile soltanto nel mondo umano (e

---

<sup>53</sup> “Amo Pen. Revejo a sua figura tremulante. Vive na minha memória como meu pai. Frequentemente, quando penso nas estradas desertas de minha cidade, vejo-o, ora aqui, ora acolá”.

<sup>54</sup> “Não tenho necessidade de glória, mas de ser apenas um artesão silencioso como vós; como os vossos quadros, também eu gostaria de estar pendurado na vossa estrada, junto a vós, em vossa casa. Permiti!”.

soltanto per l'uomo) (BACHTIN “Appunti del 1970-71”, in BACHTIN 1979a; trad. ital. 1988, p. 351. Abbiamo sostituito “tacere” a “mutismo” nella trad. cit. la stessa traduttrice – C. Strada Janovič – in una sua precedente traduzione dello stesso testo di Bachtin – in *Intersezioni*, 1, 1981, pp. 125-150 – ha usato la parola “tacere” anziché “mutismo”)<sup>55</sup>.

O calar é o comportamento que permite o distanciamento necessário para a obra de arte. Esse consente a saída da “monotonalidade séria”.

O “autor-primário”, isto é, o autor-criador – diverso do autor “secundário”, que é o autor homem – veste, diz Bakhtin, na afiguração, na realização, a veste do calar, envolve-se em torno do calar. E esse calar pode assumir diversas formas de expressão, diversas formas de riso reduzido, como a ironia, a paródia, a alegoria, etc. (BACHTIN, 1970; 1970-1971; 1974).

Em relação à esfera artística, Bakhtin fala de “inadmissibilidade da monotonalidade (séria)”.

Do *calar* faz parte a ironia. Essa, tal qual o riso, é uma “forma do calar”. O riso, na Literatura, não é apenas aquele festivo e risonho, aquele riso carnavalesco da cultura popular pluritonal, da qual é expressão a obra de Rabelais, mas também o riso “reduzido”, combinado com uma emotividade profundamente íntima, como o riso de Lawrence Sterne, como também aquele riso do qual é capaz a Literatura hebraica, o humorismo da Literatura yiddish, que encontramos, por exemplo, em Franz Kafka (KUNDERA, 1993). Um exemplo de riso reduzido na forma da escritura irônica é também a própria autobiografia de Chagall, *Ma vie*. O calar permite sair das esferas do tom sério (BACHTIN, 1970; 1970-1971; 1974).

O calar (e, com esse, a ironia e o riso como emoção íntima) torna possível, diz Bakhtin, a superação da situação, a “elevação” sobre essa. É o “estar suspenso” de que fala Chagall naquela espécie de prece dedicada ao seu primeiro mestre, na qual ele está, ao mesmo tempo,

---

<sup>55</sup> “No silêncio, nada ressoa (ou algo não ressoa), no calar, ninguém fala (ou alguém não fala). O calar é possível somente no mundo humano (e somente para o homem)” (BACHTIN “Appunti del 1970-71”, in BACHTIN 1979a; trad. ital. 1988, p. 351. Substituímos ‘mutismo’ por ‘calar’ na tradução citada. A mesma tradutora – C. Strada Janovič – em sua tradução precedente do mesmo texto de Bakhtin – em *Intersezioni*, 1, 1981, pp. 125-150 – usou a palavra ‘calar’ em lugar de ‘mutismo’).

afetivamente próximo ao mestre, mas já distante: uma distância que ele percebe desde o primeiro dia de sua relação com Pen, antes mesmo de vê-lo, já no momento em que pôde entrar no estúdio do mestre, em que pôde olhar os quadros do mestre: “Je sens instinctivement que la voie de cet artiste n’est pas la mienne”<sup>56</sup> (CHAGALL, 1931, trad. fra. 1995, p. 84).

“Comme vos tableaux suspendus je voudrais être suspendu moi même dans votre rue, près de vous, chez vous”<sup>57</sup> (CHAGALL, 1931, trad. fra. 1995, p. 88): suspenso, naquela condição em que estão, frequentemente, algumas figuras em sua pintura, particularmente aquela do hebreu, do hebreu errante que se levanta sobre os telhados de Vitebsk, Chagall distancia-se, separa-se da vida do “stedtl”, permanecendo indissolúvelmente ligado a esse lugar.

Também Bakhtin, em “Appunti del 1970-71” [“Apontamentos de 1970-71”], tratando da “cronotopidade do pensamento artístico”, fala justamente a propósito da pintura, da condição de “estar suspenso”.

La pittura da cavalletto si trova fuori da uno spazio organizzato (gerarchicamente), è sospesa in aria<sup>58</sup> (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 351).

A pintura de Chagall, se, por um lado, coloca em cena, ironizando, essa suspensão, por outro lado, deve também se colocar fora do espaço organizado da vida.

Mas, a pintura de Chagall, ao invés de ficar suspensa segundo um olhar indiferente, fora de qualquer espaço organizado, propicia a construção da cronotopidade de uma arquetônica, segundo a qual, a partir de fora, se deva olhar a vida, sobretudo aquela da terra e da cidade natal do pintor, e os seus valores. E, então, esse olhar não é indiferente e, na suspensão necessária ao ponto de vista artístico (a exotopia), não se esquece da relação com aquilo a que o autor-homem está majoritariamente ligado, aquilo que tem de mais querido e que ama.

---

<sup>56</sup> “Sinto instintivamente que a vida deste artista não é a minha”.

<sup>57</sup> “Como os vossos quadros, também eu gostaria de estar pendurado na vossa estrada, junto a vós, em vossa casa”.

<sup>58</sup> “A pintura de cavalete se encontra fora de um espaço organizado (hierarquicamente), está suspensa no ar”.

### 1.3 A tina, a máscara, o rosto

Na autobiografia, nostalgicamente, o artista inicia a narrativa de sua vida com a recordação de um objeto banal: uma tina simples e quadrada, metade oca, metade oval (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 11).

Ce qui d'abord m'a sauté aux yeux, c'était une auge. Simple, carrée, moitié, creuse, moitié ovale. Une auge de bazar. Une fois dedans, je la remplissais entièrement<sup>59</sup>.

Não por acaso, Chagall começa com a simplicidade de uma tina. Não uma tina qualquer, mas a sua tina; a tina que reevoca, no artista, a impossível recordação do dia de seu nascimento, que é o mesmo dia em que houve um incêndio. A tina é o objeto primário associado ao seu nascimento; tornou-se um ícone ligado ao dia de seu nascimento: não um signo *indexical*, um signo, isto é, por contiguidade e por causalidade, ligado à memória de uma experiência, mas um ícone, isto é, um signo autônomo, separado dos outros no que concerne à experiência direta, porque expressão de uma memória impossível, a recordação do dia em que o artista nasceu.

A tina é um objeto vazio, um objeto oco, como uma máscara. Tal qual observa Florensky, a máscara se passa por rosto, mas é vazia por dentro, não é o rosto. O próprio rosto pode se tornar vazio, pode se tornar máscara. Esse, então, não é mais ícone, não é mais olhar, manifestação do invisível, da ausência, da alteridade. E *vice-versa*, também a máscara pode ser ícone, como o eram as máscaras sagradas (FLORENSKIJ, 1922; trad. ital. 1999, p. 45).

Uma vez dentro da tina, como o rosto na casca vazia da máscara, “une fois dedans, je la remplissais entièrement”.

Aquilo que é inerte agora contém a vida, mas essa vida tem risco de morte, senão, renasce como segunda vida, “une vie nouvelle” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 96), “une renaissance” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 97). A arte de Chagall é essa nova vida, esse renascimento, razão pela qual ele abandona Vitebsk, para reencontrá-la em sua obra, para renascer e fazer renascer nessa obra a própria Vitebsk.

---

<sup>59</sup> “A primeira coisa que me saltou aos olhos foi uma tina. Simples, quadrada, semicôncava, semioval. Uma comuníssima tina. Uma vez dentro, eu a preenchia completamente”.

“Ce qui d’abord m’a sauté aux yeux, c’était une auge” [“A primeira coisa que me saltou aos olhos foi uma tina”]: um recipiente vazio, uma espécie de casca sem caroço, uma larva. Na sabedoria popular hebraica, na tradição alemã, nos contos russos, diz-nos Florensky (1922; trad. ital. 1999, p. 46), os interiores vazios, como a tina, o bebedouro, a manjedoura, a árvore oca, estão associados à morte, em uma relação ambivalente com a vida, como aquilo que a conteve e da qual restou a marca, como testemunho da vida e, ao mesmo tempo, de uma morte – mas também de uma ressurreição, poderíamos acrescentar, como o sepulcro vazio de Cristo.

A figura da tina ou do bebedouro aparecerá frequentemente nas obras de Chagall. Essa figura está ligada ao tema do nascimento e do matrimônio. Em *Ma vie*, nós a encontramos no desenho que acompanha a recordação do nascimento da filha Ida (“*Idočka*”, 1916), junto ao leito onde, com a recém-nascida – paródia da iconografia da natividade, é também ironia em relação à figura do pai (no primeiro quadro de Chagall dedicado ao nascimento, o pai está escondido sob o leito) – jaz nu um homem barbudo. Reencontramos a tina no quadro, de 1925 (após ter abandonado a Rússia, Chagall vivia em Paris com a família), intitulado *Il mastello d’acqua* [*A tina d’água*] (fig. 38), onde uma mulher nua e um porco, unidos pelo momento sincrônico e pelas linhas arredondadas de seus corpos, estão inclinados sobre uma tina.

#### 1.4 A ambivalência. Vida, morte, ressurreição

*Ma vie*, de Chagall, começa da “ambivalência” vida-morte, que tem um papel importante na estética bakhtiniana e que, mesmo fazendo parte da lógica das concepções populares da vida, é perceptível nas antigas festas agrárias (PROPP, 1963) e nas celebrações carnavalescas (BAKHTIN, 1965).

Valendo-se daquilo que outros contaram, Chagall sabe e pode narrar que, no momento de seu nascimento, deu-se um enorme incêndio nos arredores de Vitebsk, em um casebre próximo à margem, atrás da prisão. A cidade queimava, em particular o bairro daqueles pobres hebreus (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 12).

On a transporté le lit et le matelas, la mère et le bébé à ses pieds dans un lieu sûr, à l’autre bout de la ville. Mais, avant tout, je suis mort-né. Je n’ai pas voulu vivre. Imaginez une bulle blanche qui ne veut pas vivre. Comme si elle

s'était bourrée de tableaux de Chagall. On l'a piqué avec des épingles, on l'a plongé dans un seau d'eau. Enfin, il rend un faible piaulement. Pour l'essentiel, je suis mort-né. Je voudrais que les psychologues ne tirent pas de cela des conséquences inconvenantes. De grâce! [...] Ici, dans la rue Pokrowskaja, je naquis pour la deuxième fois<sup>60</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 12 e 14).

O próprio início da vida de Chagall, como sinal de seu ressurgir na arte, é um renascimento: um natimorto que renasce, alguém que não quer viver e que, depois, ao contrário, para usar as palavras de Bakhtin, não apenas internamente participa da vida e a compreende, “mas também a ama a partir de fora” (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 172), através de uma atividade extralocalizada, aquela artística.

Il rapporto esteticamente creativo con l'eroe e il suo mondo è un rapporto come con qualcuno che deve morire (*moriturus*) [...] <sup>61</sup> (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 171).

Para realizar essa relação, o artista observa, no homem e em seu mundo, justamente aquilo que não vê quem permanece fechado em si mesmo e em seu mundo e que, diretamente, vive a experiência da própria vida. Artista é, de fato, aquele que sabe situar as suas atividades fora da vida, ainda que mantendo uma relação de não indiferença no que concerne à vida. A atividade do artista é extralocalizada. Mas essa extralocalização, essa exotopia, é um modo, diz Bakhtin, de participação da vida, é uma forma de responsabilidade em relação a essa e bem mais ampla do que aquela que se limita a viver a vida a partir de dentro (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 166).

O ponto de vista artístico, por conta de seu colocar-se fora da vida, tem uma certa relação com a morte; esse ponto de vista consiste em

---

<sup>60</sup> “Transportaram a cama e o colchão, a mãe com o pequeno aos seus pés em um lugar seguro, para a extremidade oposta da cidade. Mas, antes de tudo, eu nasci morto. Não quis viver. Imaginem uma vesícula branca que não tem vontade de viver. Como se estivesse cheia de quadros de Chagall. Fixaram-na com alfinetes, mergulharam-na em um balde de água. Ao final, emitii um débil pio. Em boa sustância, nasci morto. Gostaria que, por isso, os psicólogos não acarretassem consequências inconvenientes. Por favor! [...] aqui, na rua Pokrowskaja, eu nasci pela segunda vez”.

<sup>61</sup> “A relação esteticamente criativa com o herói e com seu mundo é uma relação como a relação com alguém que deve morrer (*moriturus*) [...]”.

olhar sempre as coisas humanas a partir do “extremo limiar” e, portanto, com uma certa ironia, com um comportamento sério-cômico mais ou menos acentuado.

Justamente a sua familiaridade com a morte salva a arte de uma morte que não é nada além do que morte, assim como a vida vivida a partir do seu interior não é nada além do que vida. A posição de *morte antecipada* pela qual o artista olha a vida, sempre um pouco “póstumo” em relação a si mesmo e à própria contemporaneidade, confere a esse artista a possibilidade de viver além da morte, a possibilidade de ressurreição, coloca a arte, como diz Bakhtin, no “tempo grande”.

A arte recupera a não-cindibilidade entre morte e vida da visão cômico-popular do mundo, da visão que Bakhtin denomina carnavalesca, a visão do corpo grotesco. Essa visão, por isso, subverte a visão séria do mundo dos tempos modernos, segundo a qual a vida não é nada além do que vida e a morte não é nada além do que morte; subverte a visão do corpo individual e independente dos outros corpos. Tal visão cômico-popular coloca em discussão a visão míope da vida inteiramente vivida a partir de dentro e a concepção da responsabilidade circunscrita nos papéis fixados pela contemporaneidade.

### 1.5 *A pesquisa do próprio rosto como pesquisa da visão artística*

A passagem de *Ikonostas* (1922) em que Florensky faz referência às antigas concepções populares dos vazios internos como a manjedoura, a tina, o bebedouro e a árvore oca, não nos serve apenas para entender a conexão entre o estranho início de *Ma vie*, a partir da lembrança de uma tina, e a relação morte-vida que é introduzida logo depois no discurso de Chagall.

Com efeito, Florensky menciona os vazios internos, ocupando-se do ícone. Tratando da relação entre ícone e rosto, ele distingue o rosto-máscara e o rosto-olhar. Ícone é o rosto-olhar, não o rosto-máscara, que de fato é um rosto vazio, uma larva.

No retrato e no autorretrato, o rosto pode não ser outra coisa além de uma larva, ou pode ser ícone. Nesse segundo caso, diz Florensky, “o rosto tornou-se olhar” (FLORENSKIJ, 1922; trad. ital. 1999, p. 44). O rosto pintado no retrato, então, não é mais um recipiente vazio, um simples reflexo, como a imagem no espelho, mas é *olhar*, através do qual um sentido por si, um sentido outro é evocado.

O autorretrato em que o rosto é olhar, é ícone, é evocação da alteridade. Nesse, não é a arquitetônica do eu, com seu cronotopo e seus valores, que é afigurada, mas a arquitetônica do outro. De tal autorretrato o artista pode dizer, tal qual Chagall, acerca da tina, “je la remplissais entièrement” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 11). Mas o imperfeito está indicando um preenchimento que não é estático e obtido de uma vez por todas, que não perdura como presença, a não ser tornando-se enrijecido, petrificado pela máscara.

Bene attribuì Dostoevskij a Stavroghin una maschera, una maschera di pietra invece d'un volto — a un certo grado di disintegrazione della persona<sup>62</sup> (FLORENSKIJ, 1922; trad. ital. 1999, p. 49).

Há também uma relação entre o vestir a roupa do calar, por parte do artista, a suspensão do artista – a suspensão do próprio pintor, e não apenas dos seus quadros – e a evocação da recordação do estar, quando criança, dentro da tina; há uma relação entre o estar fora (calar, riso reduzido, suspensão) e o estar dentro (preenchimento) como a criança na tina. Bakhtin contribui para explicar:

Il problema del tacere. [...] La parola avulsa dalla vita: dell'idiota, dello *jurodivyj*, del pazzo, del *bambino*, del morente, in parte della donna. Il delirio, il sogno, l'intuito (l'ispirazione), l'incoscienza, l'*alogismo*, la spontaneità, l'epilessia, ecc.<sup>63</sup> (BACHTIN 1979a; trad. ital. 1988, p. 366, *itálicos nossos*).

O calar, particularmente no autorretrato, é de difícil realização. O autor-artista não é afigurável; ele coincide com a arquitetônica do próprio autorretrato, e a sua imagem não é vivível senão na forma de tal arquitetônica. Aquilo que é afigurável é o autor-homem, que no autorretrato se torna autor-herói. Mas se esse não é olhado por uma arquitetônica outra que o torne herói inacabável, se é, ao contrário, simplesmente representado na forma da cópia, do reflexo, então aquilo

---

<sup>62</sup> “Bem atribuiu Dostoiévski, a Stavroghin, uma máscara, uma máscara de pedra em lugar de um rosto – em um certo grau de desintegração da pessoa”.

<sup>63</sup> “O problema do calar [...] A palavra avulsa da vida: do idiota, do *jurodivyj*, do maluco, da criança, do moribundo, em parte, da mulher. O delírio, o sonho, o intuito (a inspiração), a inconsciência, o *alogismo*, a espontaneidade, a epilepsia, etc.”.



que vemos é uma máscara vazia e não um ícone. Escreve Bakhtin em “Appunti del 1970-71”:

In pittura l’artista a volte raffigura se stesso (di solito in margine al quadro). L’autoritratto. L’artista si raffigura come uomo comune e non come artista creatore del quadro<sup>64</sup> (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 367).

Como ocorre na escritura literária, a pesquisa da própria palavra, também em pintura, a pesquisa da própria imagem é pesquisa da alteridade. Essa, na verdade, nota Bakhtin, não é outra coisa além da tendência a se afastar da própria palavra e da própria imagem, mediante as quais, em âmbito artístico, não se pode dizer nada de substancial.

Come io stesso, posso essere soltanto personaggio, ma non autore primario. Le ricerche che l’autore fa della propria parola sono sostanzialmente ricerche di un genere e di uno stile, ricerche di una posizione di autore. [...] Tutto ciò, in un certo senso, può essere definito come forme diverse del tacere. Dostoevskij da queste ricerche è stato portato alla creazione del romanzo polifonico. Per il romanzo monologico egli non trovò la parola. La via parallela di Lev Tolstoj verso i racconti popolari (primitivismo) e verso l’introduzione di citazioni evangeliche (nelle parti conclusive) (BACHTIN, 1979a; trad. ital. 1988, p. 368. Anche in questa traduzione abbiamo sostituito “mutismo” con “tacere”)<sup>65</sup>.

Essa pesquisa da própria imagem, que é efetivamente a pesquisa da própria posição de autor-criador, de autor primário, pode ser seguida na série dos autorretratos que percorre todo o período dos “anos

---

<sup>64</sup> “Em pintura, o artista, por vezes, afigura a si mesmo (com frequência, marginalmente ao quadro). O autorretrato. O artista se afigura como homem comum e não como artista criador do quadro”.

<sup>65</sup> “Como eu mesmo, posso ser apenas personagem, mas não autor primário. As pesquisas que o autor faz da própria palavra são substancialmente pesquisas de um gênero e de um estilo, pesquisas de uma posição de autor. [...] tudo isso, de certo modo, pode ser definido como formas diversas do calar. Dostoiévski, a partir dessas pesquisas, foi levado à criação do romance polifônico. Para o romance monológico, ele não encontrou a palavra. A via paralela de Liev Tolstói, rumo aos contos populares (primitivismo) e rumo à introdução de citações evangélicas (nas partes conclusivas)” (BACHTIN, 1988, p. 368. Também nessa tradução substituímos ‘mutismo’ por ‘calar’).

russos” (1907-1922) da pintura de Chagall, a partir do *Autoritratto con pennelli* [*Autorretrato com pincéis*] (fig. 3), de 1909.

### 1.6 O autorretrato

Nesse autorretrato, Chagall tem a presunção de retratar-se<sup>66</sup> diretamente como autor-criador, de afigurar diretamente a própria imagem de artista.

Uma certa arrogância e um olhar soberbo indicam essa presunção, mas com um certo exagero, com um tom excessivamente marcante para poder ser levado a sério. É como se o próprio autor, enquanto sua imagem vem demasiado à frente no quadro, ao mesmo tempo em que ele está caçoando dessa, estilizando-a, talvez até parodiando-a, então se retraísse e se escondesse naquela mesma ousadia.

O artista retratado é excessivamente cheio de si, para que, nesse ser cheio de si, não se sinta a ironia do autor-criador, que se distancia do artista retratado, olhando-o com os olhos de um outro e tornando-o, assim, autor-herói. O olhar demasiado direto, excessivamente indiscreto, esconde, portanto, um outro olhar que, justamente naquele excesso de ousadia, demasiada para ser verdadeira, esconde a própria discricção.

O autor-criador mostra o autor-homem como personagem que ocupa inteiramente o quadro, mas não se identifica nele, mostra-o sem identificar, fica de fora dele (como Bertoldt Brecht gostaria que fizesse o ator de teatro), em suma, *afigura-o*.

Nesse retorno a um olhar escondido que não coincide com o olhar ousado do personagem retratado, a máscara se torna rosto, ícone, que evoca aquilo que permanece invisível.

A obra em tal modo se torna artística, mesmo que o seu autor, ainda muito jovem, tenha a presunção de retratar-se diretamente como autor-criador, de afigurar diretamente a própria imagem de artista.

Essa presunção resulta do fato de que o artista afigura a si mesmo não à margem do quadro, como acontece habitualmente, mas, colocando-se em primeiro plano, a meio busto, preenchendo todo o quadro com sua imagem. E se afigura não como homem comum, e nem mesmo como autor da tela ou das telas ao lado das quais está afigurado,

---

<sup>66</sup> N.d.A.: Aqui o verbo reflexivo italiano “ritrarsi” brinca com seus dois sentidos: ao mesmo tempo “retratar-se” e “retrair-se”.

mas nada menos do que como autor-criador do quadro para o qual nós estamos olhando.

É como se a tela que está diante dele e que ele está pintando se tornasse transparente e, portanto, nós o vemos; vemos, como em um espelho que deixa transparecer por trás aquilo que nele se está espelhando, o retrato do autor.

Ao mesmo tempo, é como se o autor percebesse que, por trás de seu espelho, alguém o está observando, e se comportasse, então, de modo artificial, afetado, como artista, como se posasse, assumisse a pose do pintor que tem na cabeça o seu característico chapéu. Mas, nesse posar excessivamente exagerado, há o notar como, a partir de fora, é possível vê-lo. O seu olhar deixa entrever uma autoironia que o torna, ao mesmo tempo, presunçoso e cúmplice do olhar de um outro, que o olha lendo-lhe a sua presunção.

Há também o aspecto carnavalesco do travestimento: Mark Šagal, o hebreu de Vitebsk, com as roupas convencionais de pintor; e, todavia, no modo como são feitas aquelas roupas e no modo como as veste, nota-se que se trata de um travestimento, de uma ficção.

Escreve Alexandr Kamenskij, em *Chagall, The Russian Years 1907-1922*:

The desire to assert himself is clear in the subject's stance, full of pride, but there is also an ironic theatricality, a play of colours characteristics of classic works, a flaunted elegance, an artistic negligence. The poor Jew was amused to see himself in the drappings of a pretentious aristocrat<sup>67</sup> (KAMENSKIJ, 1989, p. 48).

### 1.7 O teatro da vida e o realismo grotesco

A partir da distância (do próprio país) em que é colocado, transferindo-se para a capital, Chagall olha para a vida do vilarejo, para o pequeno mundo de sua família, para a vida camponesa.

Graças à atribuição de uma bolsa de estudos, Chagall é admitido na escola Zvantseva de São Petersburgo, onde ensina Leon Bakst, pintor e cenógrafo de teatro, que vê com interesse as inovações do ocidente e

---

<sup>67</sup> “O desejo de se afirmar é claro pela posição do sujeito retratado, cheio de orgulho, mas há também ali uma teatralidade irônica, um jogo de cores características das obras clássicas, uma elegância ostentada, uma negligência artística. O pobre hebreu maravilhado de ver a si mesmo vestido como um pretensioso aristocrata”.

é promotor do simbolismo pictórico juntamente ao grupo de artistas da revista *Mir iskusstva* [O mundo da arte].

As novas formas expressivas de onde vem o conhecimento contribuem também para dar a Chagall o sentido da distância das coisas e das pessoas familiares de sua vida em Vitebsk.

Além do *Autoritratto con pennelli*, ao qual fizemos referência, são desse período (1908-1909): *Ritratto di Maryašin'ka* [Retrato de *Maryašin'ka*], *Mia sorella Manya* (Minha irmã *Manya*), *La circuncisione* [A circuncisão], *Nudo rosso seduto* (Nu vermelho sentado), *La famiglia* [Família ou maternidade] (fig. 4), *L'uomo morto* (O homem morto), *Veduta di Vitebsk* [Vista de Vitebsk], *La strada del villaggio* [A estrada da vila], *La processione* [A procissão] e *Nozze russe* [Casamento russo] (fig. 5).

Se percorremos em sucessão essas obras, juntamente a um certo estilo convencional e acadêmico “à la Rembrandt”, mais evidente em alguns quadros (os retratos), e juntamente à presença da influência do impressionismo de Gauguin, Matisse e Cézanne (*La processione*) e a reminiscências da “atmosfera roxa” do período da escola de Pen, assistimos ao formar-se de um mundo transfigurado e teatralizado segundo uma visão que já é característica do artista.

Trata-se da afiguração de uma espécie de “teatro da vida”, onde avança aquilo que, com Bakhtin, podemos chamar “realismo grotesco”.

O grotesco concerne ao modo através do qual os corpos são apresentados (por exemplo, na *Processione*), a afiguração sério-cômica de ritos, aspectos, manifestações da cultura popular, ou a escolha de um ponto de vista inusitado (Vitebsk vista do alto), o contraste entre alto e baixo (o violinista sobre o telhado e o cadáver na estrada circundado por velas em *L'uomo morto*).

O corpo grotesco é o corpo realisticamente considerado em sua indissolúvel relação com o mundo e com os outros corpos. Portanto – diferentemente da representação individual do corpo, como corpo autossuficiente e já realizado – o corpo grotesco é visto nas situações em que a dependência intercorpórea e do mundo, as suas necessidades e a sua precariedade são mais evidentes, em situações nas quais a vida está ligada, desde o início, ao seu final, situações em que nascimento e morte se referem reciprocamente. São exaltados os acontecimentos da vida corpórea que:

*avvengono ai confini fra corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l'inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati*<sup>68</sup> (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 347).

## 1.8 O nascimento

Particularmente interessante é, nesse aspecto, *La nascita* (traduzida como *O parto*), de 1910 (fig. 6), que afigura um tema sucessivamente retomado por Chagall.

O acontecimento é apresentado como se sobre um palco iluminado de modo a dar um efeito dramático.

Do lado esquerdo, sobre o leito com dossel vermelho (que, em contraste com a perspectiva sob a qual é enquadrado o resto do leito, vemos de cima) e com os lençóis ensopados de sangue, há a mãe quase nua que acaba de parir. O neném, sujo de sangue, é pego, de modo descuidado e por um pé, pela parideira, de cara ameaçadora e preocupada, que, estranhamente, está em pé no centro do leito sobre o qual jaz a parturiente. Encolhido sob o leito e meio escondido pela cortina do dossel, há um homem barbudo, o pai. Do lado esquerdo, despona na porta uma série de cabeças de curiosos que tentam entrar, enquanto, diante de todos, um velho de barba branca, um hebreu, introduz, no quarto, uma cabra e parece discutir animadamente com um homem com o tronco voltado para ele, mas, por conta da posição das pernas, resulta que esse homem hebreu estava, um momento antes, voltado para o centro. Uma luminária na parede funciona como refletor sobre essa parte da cena, que está em um círculo de luz, do mesmo modo como quando se ilumina uma parte do palco cênico. No preto da janela, delinea-se, da parte externa, a cara de um outro velho com barba branca que, junto a outro visitante, assiste, de fora, ao evento. Na frente do leito, em primeiro plano, a tina, aquela tina a partir da qual, como vimos, inicia-se a autobiografia de Chagall.

Há todos os elementos do “realismo grotesco”, tal qual encontramos descrito em Bakhtin, em sua monografia sobre a *Opera di François Rabelais e la cultura popolare* [A obra de François Rabelais e a cultura popular]:

---

<sup>68</sup> “acontecem nos limites entre o corpo e o mundo, ou entre o velho corpo e o novo corpo; em todos esses acontecimentos do drama corpóreo, o início e o fim da vida estão, indissolivelmente, ligados”.

- o corpo afigurado em relação a um outro corpo na situação do parto; a mulher que acaba de parir com o seio e as genitálias expostas;
- o sangue do qual estão sujos o ventre da mãe, o leito e o neném;
- um corpo desajeitadamente escondido, que não consegue se esconder sob o leito;
- a relação nascimento-velhice; o dentro-fora; o quarto com a porta aberta e exposto aos olhares externos daqueles que observam a cena a partir da janela;
- o sob-sobre; o bebê segurado por um pé;
- o cheio-vazio e vice-versa; o ventre da mãe depois do parto; a tina onde será colocado o bebê;
- a reviravolta hierárquica: o chefe da família embaixo do leito e a parteira que se eleva com o bebê, mantendo os pés apoiados no centro do leito matrimonial;
- a mistura de animal e humano: a cabra introduzida em casa ao lado do velho.

O *nascimento* marca um momento de particular importância no percurso da pesquisa artística de Chagall, pois, através de um tema que será sucessivamente retomado, introduz, em tal pesquisa, pela primeira vez, alguns traços peculiares que permanecerão constantes no decorrer de seu desenvolvimento. Poderíamos dizer que essa obra representa, sob esse aspecto, o nascimento do artista.

### 1.9 *Os atos do drama corpóreo na presença da terra e do céu*

As imagens grotescas subvertem a visão ordinária do corpo separado e autárquico, isolado e fechado perfeitamente, e o mostram, ao contrário, diz Bakhtin, naquelas partes e lugares onde são superados os limites entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde esse corpo vai além de si mesmo, sai dos limites fixados, começa a construção de um novo (segundo) corpo: o ventre, as genitálias.

Aquilo que é mostrado nas imagens do realismo grotesco são os acontecimentos principais da vida corpórea, “os atos do drama corpóreo”. As excreções corpóreas, secreções, necessidades naturais, perda de sangue, o cuspe; “l’acoppiamento, la gravidanza, la nascita,

la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte...”<sup>69</sup> (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 347).

As pinturas desse período – *La nascita*, particularmente, mas também *L'uomo morto*, para cuja realização Chagall declara ter se inspirado nos antigos ícones e nas quais surge, pela primeira vez, a figura do violinista sobre o telhado, e as afigurações das ruas e casas de Vitebsk, ou *La processione*, com o lento ondear de um conjunto de corpos e faces, de mulheres, homens e crianças – ocupam um lugar central na pesquisa artística de Chagall.

Isso não tanto por causa dos temas e das imagens, que sucessivamente serão retomados, mas por conta da escolha (consciente ou inconsciente, mas, em todo caso, já provocada pelo primeiro deslocamento de Vitebsk) da visão do mundo através da qual se possa afigurar a vida de um ponto de vista exotópico; e essa escolha é fundamentalmente aquela do realismo grotesco.

The use of the grotesque was one of the painter's favourite devices. By 'grotesque' one must understand a uniquely personal way of depicting the world, a philosophical and aesthetic conception revealing the contradictions of existence. The grotesque rejects conservatism and routine, it brings together conflicting ideas and overthrows sets of values. It seeks a harmony which must be dynamic, not static. Paradox, eccentricity, jest and buffoonery are also the means of accentuating the liberty of man and his creative power. These are permanent elements in Chagall's work during the Russian period (KAMENSKIJ, 1989, pp. 11-12)<sup>70</sup>.

Essa visão grotesca comporta também a colocação dos corpos fora do espaço ordenado da vida cotidiana, fora da perspectiva tradicional. Esses corpos desobedecem às leis de perspectiva, às convenções sociais, aos cânones das “boas maneiras” e do “bom senso comum” e também às

---

<sup>69</sup> “o casamento, a gravidez, o nascimento, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte...”

<sup>70</sup> “O uso do grotesco era um dos recursos favoritos do pintor. Por ‘grotesco’ devemos entender um modo unicamente pessoal de retratar o mundo, uma concepção filosófica e estética que revela as contradições da existência. O grotesco rejeita o conservadorismo e a rotina, ele reúne ideias conflituosas e derruba valores pré-estabelecidos. O grotesco busca uma harmonia que deve ser dinâmica, não estática. Paradoxo, excentricidade, comicidade e bufonaria também são meios de potencializar a liberdade do homem e seu poder criativo. Esses elementos são permanentes na obra de Chagall durante o período russo”.

leis das ciências físicas e naturais. O uso das linhas e das cores e a disposição daquilo que está afigurado retomam a arte popular dos ícones.

Não se trata, apenas, do violinista sobre o telhado, em *L'uomo morto*, ou de outras colocações dos corpos fora do lugar, como em *La nascita*. Trata-se também do fato, como acontece em *Circoncisione* [A circuncisão], de que a mesma inversão da perspectiva, o enquadramento da cena a partir de um ângulo, o vazio e a ausência de objetos no centro, em primeiro plano, fazem flutuar as quatro figuras (o homem, a mulher, a criança e o velho) no ar. E, portanto, essas figuras estão como que suspensas e absortas, todas com os olhos abaixados ou fechados, em uma dimensão universal. “A simple memory of Vitebsk is transformed into a prophetic vision”<sup>71</sup> (KAMENSKIJ, 1989, p. 66).

As cenas da vida de cada dia são retiradas da cotidianidade, da contemporaneidade, e transportadas, como diria Bakhtin, para um “tempo grande”. São consideradas como se fizessem referência a “problemas últimos”, como se os personagens, em seus inevitáveis “atos do drama corpóreo”, recitassem não mais nos contextos limitados e circunscritos da vida individual, no horizonte restrito do atual e em vista de um futuro próximo.

Os seus comportamentos e gestos tornam-se decisivos, como se acontecessem “no extremo limiar”, como se fossem comportamentos e gestos últimos. Esses comportamentos e gestos acontecem e situam as mesmas coisas usadas ou olhadas ou colocadas no pano de fundo, diante de todo o mundo, “diante da terra e do céu”, como diz Bakhtin nos apontamentos de 1970-71. Os personagens abrem suas vidas individuais para uma vida universal. E, portanto, o evento cotidiano afigurado pelo mundo da vida é transferido para o mundo da arte.

A estadia na capital provoca, pois, um primeiro afastamento de Vitebsk que se traduz na individuação, na arte, de uma posição externa, outra, e, ao mesmo tempo, não indiferente, participante, a partir de onde olhar a vida do “stedtl”.

---

<sup>71</sup> “uma simples lembrança de Vitebsk é transformada em uma visão profética”.



## 2. OS ANOS EM PARIS (1910-14)

### 2.1 *Olhando Vitebsk de Paris*

Je savais qu'il fallait partir. Il m'était difficile de me préciser à moi-même ce que je voulais. Trop provincial, si je dois l'avouer ouvertement. Aimant les déplacements, je ne rêvais pourtant que d'être seul dans une cage. Je disais souvent, qu'un coin avec, dans la porte, un guichet par où l'on m'aurait passé ma nourriture, m'aurait contenté pour toujours<sup>72</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 135).

Dispondo de uma modesta bolsa de estudo, graças a um mecenas, Vinaver, um deputado da Duma, Chagall, em 1910, deixa Petersburgo e se transfere para Paris, onde fica por quatro anos. A propósito de Maxim Vinaver, assim escreve Chagall:

Malgré la différence entre lui et mon père, qui n'allait qu'à la synagogue, tandis que M. Winawer était élu du peuple, tous deux se ressemblaient quand même quelque peu. Mon père m'a mis au monde et Winawer a fait de moi un peintre.

Sans lui, je serais resté peut-être un photographe, établi à Witebsk et je n'aurais aucune idée de Paris (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, pp. 135-136)<sup>73</sup>.

De Paris, escreve:

Je l'avoue, je ne pourrais pas affirmer que Paris m'attirait violemment. Je n'avais non plus aucun élan lorsque j'avais quitté Witebsk pour Pétersbourg. Je savais qu'il fallait partir. Il m'était difficile de me préciser à moi-même ce que je voulais<sup>74</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, pp. 134-135).

---

<sup>72</sup> “Eu sabia que era necessário partir. Era difícil determinar, para mim mesmo, aquilo que eu queria. Excessivamente provinciano, devo confessá-lo abertamente. Mesmo amando os deslocamentos, não sonhava com outra coisa que não fosse estar sozinho em uma gaiola. Dizia, frequentemente, que um cantinho com uma portinhola por onde passar a comida me deixaria satisfeito para sempre”.

<sup>73</sup> “Malgrado a diferença entre ele e meu pai, que ia apenas à sinagoga, enquanto o senhor Vinaver era eleito pelo povo, assemelhavam-se um pouco, apesar de tudo. Sem ele, eu, talvez, tivesse permanecido um fotógrafo, com sede em Vitebsk, e não teria ideia alguma acerca de Paris”.

<sup>74</sup> “Eu confesso, não poderia afirmar que Paris me atraísse violentamente. Eu não tinha nenhum impulso, nem mesmo quando deixei Vitebsk por Petersburgo. Eu sabia que era necessário partir. Era difícil determinar, para mim mesmo, aquilo que eu queria”.

Primeiramente em Montmartre, onde divide um apartamento-atelier com um amigo russo, e, sucessivamente, em “La Ruche”, residência de artistas provenientes de todas as partes do mundo, nas proximidades dos abatedouros, onde pôde aumentar o formato dos seus quadros por conta do espaço maior do que aquele do quarto em Montmartre, Chagall continuou a sua pesquisa pictórica.

Em Paris, pôde admirar os quadros de Manet, Delacroix e Coubert, pôde visitar as obras de Gauguin e Van Gogh, pôde ver os trabalhos de Matisse. Entrou em contato com o Cubismo, sobretudo através de Robert Delaunay, casado com a pintora russa Sonia Terk.

Inicialmente, fica negativamente impressionado pela “arte cubista”, que, segundo o artista de Vitebsk, reduzia perigosamente as ligações com a vida, por conta do rigor intelectual e geométrico das formas. Mas, bem cedo, foi-se apropriando das técnicas expressivas cubistas, conseguindo permanecer, ao mesmo tempo, fiel à sua concepção do ver, do sentir e do imaginar, a qual caracteriza as obras do primeiro período. O Cubismo poderia ser usado como linguagem para afigurar um mundo desconstruído e reconstruído de acordo com uma visão que o desordenava em relação aos estereótipos da sua representação.

Chagall utiliza, nesse período, a tradição pictórica francesa e, majoritariamente, a ocidental, aí incluídos os seus mais recentes desenvolvimentos, para expressar motivos ligados à cultura russa e com a sua pessoal modalidade de revivê-la, fazendo com que dialoguem geometrização e imaginação, realidade e “surrealidade”.

A poética de Chagall vai evoluindo sobre a base do difícil equilíbrio entre duas tradições diferentes. Ele, na criação da obra de arte, provoca, de um lado, uma espécie de curto-circuito entre a religiosidade e o primitivismo dos ícones russos, e, do outro, a racionalidade afigurativa e o geometrismo ocidental (proporções, perspectiva, organização do espaço, anatomia, dinâmica).

Um dos quadros do período imediatamente sucessivo à sua chegada em Paris é *La modella* [A modelo] (fig. 7), de 1910.

Aqui, o artista mescla as cores dos quadros russos às cores da tradição pictórica francesa e dos trabalhos de Matisse, Vlaminck e Bonnard. Nessas obras de Chagall, são afigurados aspectos e lugares da atividade de pintor (como em *Studio*, 1910, onde o tema é o atelier).

Chagall opera um tipo de inversão das partes: a modelo tomou o lugar do pintor e, sentada na poltrona, elegantemente vestida, como se estivesse diante do espelho pra se maquiar e com o pincel na mão, imita o pintor no ato de pintar um quadro que parece estar colocado no lugar do espelho.

Um outro quadro de 1910, *Sabbath* (fig. 16), afigura o típico interior de uma casa de Vitebsk e da vida ordinária da família hebraica da província, como em *La coppia [O casal]*, do período precedente.

Reencontramos, em *Sabbath*, a cenografia teatral de *La nascita*: o círculo de luz, proveniente da luminária no alto, ilumina os personagens ao centro. Esses, como os outros três distribuídos pelos lados, assemelham-se a fantoches, a manequins, por conta de seu contorcer-se e deitar-se inertemente.

A cena evoca maciçamente um estado de tensão, de expectativa de um evento extraordinário, e, ao mesmo tempo, uma espécie de estupor, de recolhimento, de resignação e de estase fora do tempo, enquanto o relógio com o movimento do pêndulo captado em posição diagonal divide o passar das horas.

Ainda que cotidiana, a situação está envolvida em uma atmosfera irreal. Ainda que empregue as cores e suas combinações e aproximações, que evocam as cores do Fauvismo, Chagall exprime, através dessas, algo que lhe é, realmente, característico e que retoma o contraste, em *La nascita*, entre a mulher debilitada sobre o leito e o movimento bloqueado de pessoas que introduzem o próprio olhar e o próprio corpo (e também o corpo de uma cabra) na casa: isto é, a ambivalência, a tensão não resolvida entre inquietude e calma, entre movimento e inércia.

O grotesco irrompe, com todo o seu realismo tragicômico, em *Scena notturna [Cena noturna]*, também esse de 1910 (fig. 17). Pela estrada, dois homens, um inclinado para frente, o outro ajoelhado no chão, enquanto um terceiro parece segurar-lhes a testa, eles vomitam diante de uma construção de madeira. Sobre o fundo escuro da porta escancarada para a estrada, e com o escrito *pivnaja [cervejaria]* na parte superior da porta, destacam-se as figuras brancas e eretas de dois senhores, distintamente vestidos, com o copo na mão.

À esquerda, sobre o quadrado preto do céu que confina com a parede da construção a partir da qual desponta uma haste horizontal com um par de calças penduradas, vê-se uma cabra correr sobre a linha

de limite entre a estrada e o céu, sob a face redonda e branca da lua que mostra desprezo. A cabra está como que bloqueada em seu movimento das pernas dianteiras distendidas para frente tal qual, em *Sabbath*, o pêndulo está bloqueado enquanto está na diagonal.

Diz Chagall em sua autobiografia:

Seule la grande distance qui sépare Paris de ma ville natale m'a retenu d'y revenir immédiatement ou du moins après une semaine, ou un mois<sup>75</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 141).

Efetivamente, essa distância permite que Chagall retorne aos temas e aos motivos da fase inicial de sua pesquisa ligada à Rússia e, particularmente, a Vitebsk, e retome tais temas e motivos através da Rússia.

A distância não é apenas aquela geográfica ou aquela do sentimento nostálgico do país natal. É também a distância que interpõe escolhas artísticas, correntes, tradições e inovações graças à possibilidade de ver e validar técnicas, e que lhe permite definir, valorizar a própria ótica, tomar consciência dessa ótica e empregá-la com maior conhecimento e autoridade. Essa distância, que lhe é oferecida a partir de sua estada em Paris, permite-lhe “nascer como pintor”, como ele mesmo diz.

E, portanto, o fato da “grande distância” que o impediu de voltar a Vitebsk não é apenas para ser entendido como um obstáculo, mas também como uma vantagem, que o próprio Chagall perceberá bem cedo no decorrer de sua estada em Paris. Essa estada, aliás, permite-lhe a exotopia necessária à criação artística; e não apenas em relação à vida cotidiana de seu país e à arte russa, mas também em relação à sua obra precedente.

## 2.2 A cor

Na pintura *Il matrimonio* [O casamento] de 1911 (fig. 18), encontramos o contraste entre as duas figuras estáticas e elegantes dos noivos no centro do quadro e as figuras que se movem ao redor desses noivos numa espécie de procissão pela estrada, diante das casas e de

---

<sup>75</sup> “Somente a grande distância que separa Paris de minha cidade natal me impediu de voltar imediatamente ou, ao menos, depois de uma semana ou um mês”.

um fundo que apresenta uma ampla gama de cores. Mais do que uma estrada verdadeira, parece tratar-se de uma cena de teatro.

Diferentemente dos rostos de cor realística dos noivos, as faces dos músicos e dos outros participantes do evento são azul e verde. Todas as cores do quadro – as cores dos telhados das casas, das quais uma é verde sobre o fundo à esquerda, com uma tina em cima, a cor do chão da rua, da casa com a porta aberta e das faixas retangulares do fundo – afastam-se das cores realísticas e se subseguem uma à outra com limites claros e sem matizes. Esse uso “livre” da cor confere ao local onde se desenvolve o evento e aos seus personagens um caráter irreal e transfigurado.

A mesma coisa acontece em *La nascita* [*O parto*], 1911-1912 (fig. 19), onde encontramos os motivos do quadro precedente de mesmo título: o grotesco, a mesma tina junto ao leito, o velho na porta aberta, o homem em pé com o tronco virado para esse velho, os curiosos que olham a partir das janelas e a cabra, que, porém, desta vez, está sentada na mesa com as outras pessoas que se preparam para comer na parte externa da casa.

Mas, aqui não há uma clara separação entre interior e exterior. Os curiosos externos, a partir de diversas janelas, não apenas olham para dentro, como também introduzem os braços dentro da casa. O quarto do parto é visto do alto, e as suas paredes parecem aquelas de um biombo aberto, colocado em um palco cênico, uma vez que é possível, do alto, ver o que acontece, ali e, contemporaneamente, ver aquilo que está no exterior.

A inversão do mundo, própria da visão carnavalesca, é destacada por uma espécie de acrobata, no fundo, à direita, com os pés para o ar e a cabeça para baixo, como se estivesse fazendo uma estrela.

As cores contribuem para tornar irreal a cena e para ressaltar os limites e as separações. O verde da parede com desenhos de flores aplicados é o mesmo, com as mesmas flores, que deveria estar no prado sobre o qual salta o acrobata. A cor avermelhada do pavimento também continua para além da porta escancarada que deveria assinalar o limite entre externo e interno; e essa cor dá o efeito da pavimentação em madeira de um palco cênico sobre o qual toda a cena seria apoiada, incluído o biombo ao qual se assemelham as paredes do quarto.

Esse uso da cor, que não corresponde mais àquele que, habitualmente, pertence ao que é afigurado, encontrará amplo

emprego nas obras sucessivas de Chagall. O seu uso da cor contrasta com a concepção da obra como passivo espelhamento. Juntamente aos outros elementos, a cor contribui para dar uma imagem dinâmica, viva, diversa de toda reprodução passiva.

Como diz Eisenstein, em seus escritos críticos dos inícios dos anos Quarenta (EJZENŠTEJN, trad. ital. *Il colore*, 1982), sobre o problema do emprego da cor como elemento dramaturgico e dramático da obra fílmica, é necessário livrar-se da visão realística do respeito à ligação entre objeto e cor. É necessário efetuar, observa Eisenstein, em relação à cor, aquela mesma separação do objeto que, na montagem fílmica, acontece em termos da relação entre som e objeto, como no caso em que o rumor do couro do calçado é separado desse calçado rumoroso e é associado ao rosto de quem o escuta assustado. No filme, a cor, diz Eisenstein, pode sofrer, como a música, momentos de pausa ou de cesura; pode ser necessária para fins de dramatização, uma cesura cromática, que permite, quando é o momento, exaltar e valorizar todas as possibilidades expressivas da cor (EJZENŠTEJN, trad. ital. *Il colore*, 1982, pp. 81-82).

A separação da cor alaranjada em relação à tangerina, assim como a separação do rumor do couro do calçado em relação ao próprio calçado, dissolvendo a natural e empírica convivência do objeto e sua cor, contribuem para a ruptura do mero coexistir dos elementos de um fenômeno em nexos estáticos e ordinários, e os carregam de significados diversos, favorecendo-lhes a ambivalência.

Trata-se de uma separação criativa que comporta não a autonomia dos elementos separados, mas a sua interação. A separação da cor em relação àquilo a que habitualmente se encontra ligada e a sua substituição por uma outra cor, assim como a separação e a recombinação dos objetos ou o desmembramento do corpo (característico do corpo grotesco), a mistura e a recombinação, apresentam as coisas, os corpos e as suas características como não fixamente ligados a determinados papéis e funções. Resulta disso que a sua posição pode ser subvertida, que a sua troca de lugar é possível.

A *separação e a remesclagem carnavalesca*, profundamente estudadas por Bakhtin, estão na base do uso da cor nos quadros de Chagall. Essa separação e essa remesclagem estão em harmonia com colocações desordenadas e com a troca de lugar de personagens e objetos, com a inversão das papéis (também em obras mais conformes

aos cânones da tradição, como vimos acima, a propósito do quadro *La modella*).

### 2.3 Narração lírica e dialogismo de pontos de vista diferentes

O processo de desintegração da perspectiva, iniciado pelos impressionistas e pelos *fauves* e desenvolvido pelos cubistas, certamente interessou a Chagall, já que não estava distante da visão múltipla, da polissemia, da “instável estabilidade”, da tensão entre movimento e estase, que ele estava realizando em seus quadros.

*Natura morta cubista* [*Natureza morta cubista*] 1911 ou 1912 (fig. 10) pode ser considerado como um programa de trabalho cubista. Mas, a Chagall, de acordo com sua concepção – se certamente interessa a visão do objeto não mais a partir de um único ponto de vista – não basta a visão do objeto que, mesmo se a partir de um ponto de vista, é também e sempre visão por parte de um igual, de um mesmo sujeito.

O efeito que o Cubismo obtém, no final das contas, é aquele da visão de um mesmo sujeito que colecionou e dispôs, contemporaneamente, sobre uma única superfície, as diversas imagens que pôde fazer de um objeto, girando em torno desse. A Chagall, não interessa apenas desintegrar a visão perspéctica de um mesmo objeto, fragmentando-a segundo múltiplos pontos de vista devidos ao deslocamento do sujeito e ao movimento do objeto.

Ele não tem como objetivo fechar o objeto na totalidade dos pontos de vista mais significativos a partir dos quais pode ser olhado, mas, ao contrário, objetiva à (des)totalização da *totalidade*, à evidenciação de sua inevitável *abertura*.

Os objetos afigurados são, tal qual as imagens dos antigos ícones, aquilo que é o visível daquilo que permanece invisível. Esses objetos pertencem a um espaço e a uma visão não circunscritíveis e que, assim como a superfície sobre a qual as coisas instáveis se apoiam em *Natura morta cubista*, se abrem para o infinito. “It is a very ordinary base – a tablecloth, a table, a counter – but at the same time it is infinite; this could be the cosmos in its blue immensity”<sup>76</sup> (KAMENSKIJ, 1989, p. 86).

---

<sup>76</sup> “É uma base muito ordinária – uma toalha de mesa, uma mesa, um balcão – mas ao mesmo tempo é infinito, poderia ser o cosmos na sua imensidade azul”.

A simultaneidade de visões própria do Cubismo, Chagall substitui pela *sucessão* de um discurso narrativo que, todavia, não se resolve em uma sequência narrativa unilinear, pois, em concordância com uma construção cubista, essa se apresenta como *multifacetada*, segundo pontos de vista diversos, que pertencem, contudo, diferentemente do Cubismo, a *cronotopos e a acentuações valorativas diferentes*.

Os quadros de Chagall narram mundos, arquitetônicas que se encontram permanecendo *outras*. E esse encontro orienta o discurso narrativo de acordo com pontos diversos, tornando a narração, como diria Bakhtin, “com mais vozes”.

Nos quadros de Chagall, a simultaneidade cubista de uma pluralidade de pontos de vista, reconduzíveis ao deslocamento de um mesmo olhar, ou a dinâmica do objeto em relação ao mesmo olhar, torna-se, contudo, *encontro dialógico* de pontos de vista irredutivelmente *outros*, não passíveis de contenção em uma totalidade. Esses, por isso, ao invés de direcionarem-se rumo a uma conclusão narrativa, mantêm suspensa a narração que, desse modo, permanece constitutivamente e internamente dialógica, permanece aberta e inacabável.

A narração que a afiguração de Chagall põe em cena assemelha-se não àquela dos gêneros prosaicos, mas sim à organização narrativa da *poesia lírica*, onde essa narração possa realizar-se como encontro dialógico de cronotopos e de valores diferentes.

Propomos a expressão “narração lírica” para indicar o modo figurativo de narrar de Chagall.

O artista narra sobre si, sobre sua terra, sobre sua vida, sobre suas lembranças, sobre seus estados de ânimo, sobre sua pesquisa artística. A narração, contudo, faz com que encontre mais mundos, diferentes pontos de vista, diferentes valores e cronotopos. E, portanto, em lugar de expressão do artista, a afiguração lírica de Chagall tem por escopo mostrar a objetiva interconexão entre mundos diversos, entre humano, animal, vegetal, entre sacro e profano, cidade e vilarejo, entre a cultura russa e aquela da Europa ocidental, entre a visão dos antigos ícones e aquela das atuais vanguardas artísticas. Tudo isso a partir da particular posição atingida por conta do afastamento de Vitebsk, que confere à sua pesquisa objetiva um evidente viés lírico-narrativo.

É uma visão lírica voltada para compreender a realidade, para colher, nessa, as relações, as implicações, as ambivalências, para além



das separações, das classificações, das identificações do “realismo” do “mundo dos objetos” dos “dados de fato”, contra o qual também Malevitch reage, com seu “suprematismo”, e ao qual se refere Eisenstein, quando destaca que o assim dito “realismo” “não é de fato a forma correta da percepção, mas simplesmente a função de uma certa forma de estrutura social”, que impõe uma “uniformidade de pensamento”, uma “uniformidade ideológica”.

Trata-se, portanto, de uma visão lírica que, a partir de um ponto de vista exotópico, *experimenta* condições, situações e técnicas de interação dialógica, de mundos diversos.

Essa visão, em contraste com o realismo da visão dominante do mundo, recupera a visão do realismo do corpo grotesco, segundo a qual o corpo e a vida corpórea não são de fato concebidos individualmente e separados do resto da vida do planeta. E, portanto, às ilusórias separações, contrapõe relações de simbiose, à univocidade, contrapõe a ambivalência, ao fechamento da conservação e da reprodução do idêntico, a transformação e a renovação que ultrapassam as identidades individuais e coletivas, de grupo, de nação, de raça, de língua, de cultura, de religião.

Trata-se, pois, e mais precisamente, de uma “visão lírica dialógica” que *experimenta* possibilidade de interação de pontos de vista diferentes.

Voltada para a compreensão da realidade, enquanto feita não apenas de identidade, mas também de alteridade, tal *afiguração lírica dialógica* tem algo a que ver, no âmbito da criação artística, com a experimentação romancista, sobretudo aquela que se desenvolve no sentido do “romance polifônico” inaugurado por Dostoiévski e descrito por Bakhtin.

Seria possível, por isso, falar de uma “lírica dialógica romanceada”, que, com certas formas do romance, compartilha a interação de pontos de vistas diferentes, recuperando a visão carnavalesca do mundo e, com essa, a visão do realismo grotesco, sensível à interconexão, ao envolvimento, à impossibilidade da recíproca indiferença entre mundos diferentes.

Nenhum sentimentalismo existe, pois, em tal *afiguração lírica*, a qual, por conta de seu *experimentalismo*, por causa de seu levar-se para além de todo conformismo, não pode insistir na retórica sentimentalística, que, geralmente, é funcional à conservação do idêntico.

A partir desse ponto de vista, podemos, sem dúvida, falar, em relação à obra de Chagall, de antilirismo, de uma *lírica prosaica, romanceada*, capaz, com seu “calar”, com sua exotopia, com seu realismo grotesco, de ironia, de “riso reduzido”.

O caráter “sentimental” de tal visão lírica, repleta de ironia, de comicidade própria do realismo “do baixo material corpóreo” (BAKHTIN), é aproximável do caráter da acepção de “sentimental”, no sentido de *Sentimental Journey*, de Sterne. Aqui, o “sentimental” é a ironização, a parodização dos lugares da retórica do patético e está disponível a dar valor ao marginal, ao banal, ao prosaico, dramatizando-os e tornando a narração, ao mesmo tempo, uma espécie de contínua digressão, de encontro de pontos de vista diferentes, um movimento aberto, privado de conclusão, rumo à alteridade.

#### 2.4 *Eu e a aldeia*

Falamos, no parágrafo precedente, do caráter lírico e dialógico da afiguração visual em Chagall. Dissemos que o dialogismo de tal afiguração lírica consiste em um movimento narrativo aberto constituído pela inter-relação de diversos mundos e pontos de vista. Agora, examinaremos alguns quadros particularmente importantes do período parisiense, nos quais, de maneira programática, Chagall baseia a composição na experimentação do encontro de cronotopos e centros de valores diversos.

Faremos referência, em particular, a *Io e il villaggio* de 1911 (fig. 24), (traduzido, em português, *Eu e a aldeia*).

O título desse quadro, como também o de *Alla Russia, agli asini ed agli altri* [*Para Rússia com burros e outros*], 1911-1912 (fig. 13), e o de *Dedicato alla mia fidanzata* [*Dedicado à minha noiva*] de 1911 (fig. 9), foram dados por Blaise Cendrars, poeta e escritor de romances, companheiro de Chagall nos anos parisienses. Com Cendrars, Chagall compartilhou o olhar poético em relação à vida.

Il me lisait ses poèmes, regardant par la fenêtre ouverte et dans mes yeux souriait à mes toiles et tous deux nous rigolions<sup>77</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 156).

---

<sup>77</sup> “Ele lia para mim os seus versos, olhando pela janela aberta e nos meus olhos, sorria para minhas telas, e nós dois nos divertíamos”.

Bakhtin, nos escritos de 1920-1924, para dar um exemplo da construção arquitetônica da afiguração literária em que interagem mais mundos, mais pontos de vista, examina a poesia, de Pushkin (de 1830), *Razluka* (*Dipartita* ou *L'addio*, ou *La separazione*; a composição não tem título, e foi traduzida, também em português, como *A separação*).

Nessa poesia, a posição exotópica do escritor se deve a uma dupla separação: a da partida da mulher amada que retorna à sua pátria e aquela subsequente à sua morte. No momento do distanciamento em relação à mulher, o poeta olha, a partir de um outro tempo, no qual sabe da morte da mulher, já que a lembrança da dor sofrida pela partida adquire, então, a particular acentuação devida ao conhecimento de uma separação para sempre.

Bakhtin (1920-1924a; trad. ital. com texto russo a frente in BACHTIN E IL SUO CIRCULO, 2014, pp. 148-167), analisando essa poesia de Pushkin, evidencia o trançado dialógico entre o ponto de vista atual e aquele dos dois protagonistas do adeus no momento da partida, mostrando como uma mesma voz pode ser a expressão do encontro de mais pontos de vistas.

Os centros, segundo os quais, em *Dipartita*, a palavra é orientada, são três, aqueles dos dois amantes que se separam e aquele de quem, agora, no acontecimento, retorna a partir da notícia da morte da mulher. Três arquitetônicas dialogam na composição. E, portanto, não apenas o romance pode ser dialógico, como Bakhtin mostrará no livro de 1929, dedicado a Dostoiévski, mas também o gênero lírico, o pode ser: aqui, no interior de uma só voz, ouvem-se outras vozes provenientes de centros de arquitetônicas diversas.

Per le rive della patria tua lontana  
Stavi lasciando il suolo straniero<sup>78</sup>

A partir de três diversos cronotopos e de outros tantos centros de valor, como mostra Bakhtin, têm-se os pontos de vista segundo os quais as palavras desses dois versos acima são escolhidas.

A palavra “pátria” e a expressão “o solo estrangeiro” são ditas a partir do ponto de vista da mulher; o adjetivo “distante”, fala da distância sofrida, do ponto de vista de ambos os protagonistas do

---

<sup>78</sup> “Pelos margens da pátria tua distante / Estavas deixando o solo estrangeiro”.

adeus, enquanto “estavas deixando” é dito do ponto de vista dele e ressoa, agora, não apenas por causa da dor passada, do contexto da partida, mas por conta da dor atual do contexto da morte dela.

É interessante que, como Bakhtin demonstra, na primeira redação da poesia, o primeiro verso era dado inteiramente no contexto valorativo do herói:

Per le rive di una terra lontana  
Stavi lasciando il suolo natio<sup>79</sup>

Na escrita final, ao contrário, encontramos a presença do contexto valorativo da mulher, já que o mesmo objeto (a Itália) – o mesmo referente – é diferente como objeto valorativo em relação a pontos de vista e contextos diversos: para ela, é a pátria, para ele é a terra estrangeira; a partida para ela é retorno, para ele é abandono.

Existem, em apenas dois versos, diz Bakhtin, três pontos de vista, três mundos diversos, e, portanto, três direções de entonação.

Também a afiguração lírica do quadro *lo e il villaggio*, de Chagall, pode ser considerada como construída sobre a base da interação de mais pontos de vista.

A sua narração assume um andamento circular e gira em torno de quatro centros de valor, representados pelo perfil da cabeça do cordeiro, pelo perfil da cabeça do homem, que estão à esquerda e à direita do quadro, um de frente para o outro, cara a cara; pela cena do vilarejo, no alto da tela, pela vida agreste e pelo mundo vegetal simbolizado por um ramo florido, na parte de baixo da tela, e saindo esse ramo da mão do homem.

Os quatro setores em que a arquitetônica do quadro, de acordo com uma composição radial, está dividida, a partir de um ponto central, são também cronotopos diversos, como resulta das dimensões e da posição das figuras. Essas não apenas ocupam espaços diversos, mas parecem – especialmente pelo efeito de sua sobreposição ou de sua transparência, pelo seu tipo diverso de coloração, por vezes mais desbotada ou desfocada, por vezes mais nítida – pertencer também a tempos diversos, como se algumas dessas figuras fossem evocadas na lembrança.

---

<sup>79</sup> “Pelos margens da pátria tua distante / Estavas deixando o solo natal”.

Como em um mesmo verso na poesia de Pushkin, também em *Io e il villaggio*, de Chagall, uma mesma imagem – aquela do vilarejo com a mulher de cabeça para baixo em relação ao homem com a foice, a casa revirada, a dimensão desproporcional da rosto que aparece na sequência de casas de cores diversas; ou a cena de ordenha que surge como uma visão, como um fragmento de lembrança visual, no espaço pertencente à cabeça do cordeiro – coexistem e se contrapõem visões diferentes, contextos entre eles, distantes do ponto de vista do espaço, do tempo e da acentuação valorativa.

Do mesmo modo, por conta da desproporção concernente ao resto daquilo que é afigurado no quadro, as duas pequenas nítidas figuras do soldado e da mulher que se destacam sobre o branco da mesa, em *Il soldato che beve* [*O soldado bebe*], 1911-1912 (fig. 15), obtêm o efeito da evocação de uma lembrança visual, de um movimento retroativo no tempo, de um *flash-back* na sequência narrativa.

Chagall consegue compor, na unidade arquitetônica do quadro, mais arquitetônicas pertencentes a esferas diversas. Essas arquitetônicas se encontram nessa composição unitária, mas conservam a sua irreduzível alteridade; apresentam-se, ao olhar que as abraça e que é facilitado pela estrutura figurativa circular, como abertas e inacabáveis.

## 2.5 O grotesco

Já vimos como a afiguração do corpo grotesco foi-se afirmando na obra de Chagall, tornando-se cada vez mais importante na sua pesquisa.

O modo dominante de conceber o corpo e de apresentá-lo nas artes figurativas, como diz Bakhtin em sua monografia sobre Rabelais e a cultura popular, é:

un corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità. [...] Alla base di questa immagine sta la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca<sup>80</sup> (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 350).

---

<sup>80</sup> “um corpo perfeitamente dado, formado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado a partir do exterior, homogêneo e expressivo em sua individualidade. [...]

Essa representação do corpo individual, completo, isolado e determinado da ideologia dominante dos tempos modernos, surge “como uma ilha pequena e limitada”.

nell’oceano infinito di immagini grottesche del corpo, infinito sia dal punto di vista dello spazio sia del tempo, che riempe tutte le lingue, tutte le letterature e anche il sistema gestuale [...]”<sup>81</sup> (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 350).

O corpo grotesco é caracterizado por signos que denotam a inacababilidade e a imperfeição, a sua constitutiva dialogicidade intercorpóreo. Esse corpo é um corpo em movimento e em devir. Os vazios, as protuberâncias e as ramificações recorrentes em sua afiguração estão atestando a impossibilidade de circunscrever esse corpo em uma linha que apresenta uma superfície uniforme e perfeita. Esse corpo não é jamais dado ou definido. Cria um outro corpo ou é criado por um outro corpo.

A sua afiguração minimal é bicorpórea. É um corpo grávido, que pare, que come, que acasala. Não está fechado em uma superfície que lhe impeça de ver o interior. As imagens grotescas constroem um corpo bicorpóreo.

L’immagine grottesca mostra non soltanto l’aspetto esteriore ma anche quello interiore del corpo: il sangue, le viscere, il cuore e gli altri organi interni. E spesso la parvenza esterna e quella interna si fondono in un’unica immagine<sup>82</sup> (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 348).

A relação entre interno e externo do corpo é evidenciada pela imagem da boca que ingere ou vomita ou cospe.

A inacababilidade do corpo grotesco e o seu não poder ser corpo circunscrito e completo encontram expressão nas imagens do seu

---

na base dessa imagem, está a massa do corpo, individual e, rigorosamente delimitada, a sua fachada sólida e cega”.

<sup>81</sup> “no oceano infinito de imagens grotescas do corpo, infinito tanto do ponto de vista do espaço quanto do tempo, que preenche todas as línguas, todas as literaturas e também o sistema gestual [...]”.

<sup>82</sup> “A imagem grotesca mostra não apenas o aspecto exterior, mas também aquele interior do corpo: o sangue, as vísceras, o coração e os outros órgãos internos. E, frequentemente, a aparência externa e a interna se fundem em uma única imagem”.

despedaçamento, do seu desmembramento, na separação das suas partes, ou em sua recíproca desproporção, no seu contorcer-se, deformar-se, alongar-se, na sua perda de rigidez, na sua falta de equilíbrio e de compostura.

O corpo individual e fechado da ideologia dominante é um *corpo unitário e sozinho*. Todos os traços de dualismo são apagados. Esse corpo é autossuficiente, e aquilo que lhe é externo lhe é indiferente e é indiferente em relação a ele. Aquilo que lhe acontece lhe concerne somente como corpo individual e fechado em si mesmo. Os acontecimentos têm significado apenas no plano da vida individual. O nascimento e a morte são limites individuais e não têm outro significado além daquele de circunscrever a sua vida: assim como qualquer outro acontecimento que se relacione ao corpo individual, são, diz Bakhtin, em *sentido único* (BACHTIN, 1965; trad. ital. 1979, p. 352). A morte não é nada além do que a morte e não coincide jamais com o nascimento, e vice-versa, assim como a velhice está separada da juventude, o masculino do feminino, etc. Todo evento do corpo é um evento de uma vida individual.

O corpo grotesco não conhece limites entre mundo humano, mundo animal e mundo vegetal, não conhece separação entre idade, entre sexos, entre ambientes, contextos, significados e visões de mundo.

O corpo grotesco é caracterizado pela ambivalência de nascimento e morte, de velho e novo, e os seus acontecimentos, as suas características, inclusive aquelas de idade, de sexo, não lhe concernem jamais de maneira privada, não são vistos no ponto de interseção com outros corpos, e, no máximo, fundem-se em uma *única imagem bicorpórea*.

Além disso, Bakhtin demonstra como o corpo grotesco não é limitável ao horizonte fechado de uma visão míope, restrita e circunscrita ao seu contexto próximo, de ordem social, geográfica, cultural, etc. O corpo grotesco é um corpo cósmico e universal, feito de elementos comuns a todo o cosmos, exemplificados pelos quatro elementos das antigas cosmogonias (a água, o ar, a terra e o fogo), que age em um palco cênico cósmico e universal, que se funde com os fenômenos da natureza, que está ligado à terra e ao céu, que tem como horizonte todo o firmamento e cuja arquitetônica bicorpórea está aberta rumo a uma arquitetônica cósmica.

As imagens do corpo grotesco, já presentes na produção de Chagall, antes de sua estada em Paris, reapresentam-se nos quadros do período parisiense e encontram, na possibilidade de experimentar

novas técnicas, nas indicações e sugestões que surgem para Chagall, a partir da experiência, das relações e dos contatos parisienses, um maior domínio e força expressiva.

A afiguração da interação de mais pontos de vista e de mais mundos, também através da utilização pessoal de técnicas cubistas, que examinamos acima, liga-se, perfeitamente, com a visão grotesca do corpo, com a exposição cósmica desse corpo, com a ambivalência desse corpo, com a sua colocação em pontos de fronteira, de interseção, através de sua disponibilidade em fazer parte de mais arquitetônicas, através de seu autopertencimento e de sua cisão.

Assim, em *Interieur II* de 1911 (fig. 8), Chagall retoma alguns motivos da linguagem formal do Cubismo para desenvolver uma narração legível da esquerda para a direita no texto pictórico que, na conjunção de superfícies geométricas, associa a grotesca imagem bicorpórea de uma jovem mulher a qual, seguida por uma cabra, debruça-se com fúria sobre um homem ancião sentado, o qual revira a cabeça e move a mão em direção à perna da mulher para agarrá-la, enquanto essa, a uma distância curta do rosto do ancião, agarra-lhe a barba. Ao movimento para frente, por parte da mulher, corresponde aquele da cabra atrás dela, corresponde o dobrar-se da luminária que está a ponto de quebrar sobre a mesa, corresponde o dobrar para trás da cabeça do homem com a coluna comprimida no encosto da cadeira e com a mulher sobre si. Bestial e humano, homem e mulher, velho e jovem, orgânico e inorgânico, interno e externo (o externo escuro com linhas brancas diagonais e que se entrevê a partir da janela, a partir do local onde se inicia a ação) participam de um único movimento que os mantém envolvidos sem solução, sem conclusão. Observa Kamenskij (1989, p. 96):

The young girl – the incarnation of beauty, of vital force – is not coupled with the old man. She is the negation of worn-out old age. She reduces it to nothing, not through cruelty but in order to affirm the eternal renewal of life. The cow with its yellow eye who bursts in behind her is also an incarnation of this vital energy. The emotional charge of the whole is so intense that the geometric elements are absorbed by the dynamism of the composition<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> “A jovem mulher – A encarnação da beleza e da força vital – não combina com o velho homem. Ela é a negação do gasto representado pela idade, ela reduz a velhice a nada,



Em *Dedicato alla mia fidanzata*, o caráter grotesco da imagem bicorpórea é ainda mais acentuado não apenas pelo enroscar-se do corpo masculino com o feminino, mas também pela conjugação de humano com bestial: o homem tauricéfalo; a presença do animal, frequentemente representada, tal qual ocorre no quadro precedente com a cabra, foi indissolúvelmente fundida com a figura humana. Com a estática figura central do homem tauricéfalo (cuja tranquilidade é acentuada pela pose com a cabeça apoiada em uma mão, enquanto, com a outra mão, está prendendo a perna da mulher) contrasta o corpo da mulher, que, com a cabeça torcida em relação à cabeça taurina do homem, contorce-se sobre seus próprios ombros, dobrando-se para frente (e a lâmpada, em primeiro plano, retoma esse movimento), e cospe na cara desse homem.

Ambas as cenas fazem pensar, por conta do caráter grotesco que têm em comum, no sexo entre K. e Frida, descrito por Kafka, por meio de uma única frase, no início do capítulo IV do *Castelo*. Nós a reproduzimos através da tradução de Milan Kundera, *I testamenti traditi* (KUNDERA, 1993, p. 111):

Lei cercava qualcosa e lui cercava qualcosa, rabbiosi, coi volti contratti da smorfie e la testa affondata nel petto dell'altro essi cercavano, e né i loro abbracci, né i loro corpi inarcati facevano loro dimenticare bensì li richiamavano al dovere di cercare, come cani disperati, frugano il terreno essi frugavano i loro corpi e, irrimediabilmente delusi, per ottenere ancora un'ultima felicità si passavano a volte la lingua sulla faccia<sup>84</sup>.

O motivo da cabeça contorcida, virada ao contrário, retorna no quadro *Il poeta* [*O poeta*] de 1911 (fig. 25), dedicado ao seu amigo escritor Blaise Cendrars, mas, aqui, está revirada a cabeça de um mesmo corpo, a

---

não através da crueldade, mas visando a afirmar a eterna renovação da vida. A vaca com seus olhos amarelos que aparece repentinamente atrás da jovem, também é a encarnação dessa energia vital. A carga emocional de toda a composição é tão intensa que os elementos geométricos são absorvidos pelo dinamismo da obra”.

<sup>84</sup> “Ela procurava algo e ele procurava algo, raivosos, com os rostos contraídos por caretas e a cabeça afundada no peito do outro, eles procuravam; e nem os seus abraços, nem os seus corpos curvados faziam com que esquecessem, mas sim lhes chamavam ao dever de procurar, como cães desesperados que fuçam o terreno, o homem e a mulher escarafunchavam os corpos e, irremediavelmente desiludidos, em busca de obter ainda uma última felicidade, passavam, por vezes, a língua um no rosto do outro”.

do poeta, justamente. Aqui, o caráter grotesco, ainda que se trate de um corpo afigurado sozinho (esse está ao lado de uma mesa sobre a qual apoia o cotovelo com uma xícara de café na mão), é dado pela cabeça, de cor verde, separada e apoiada invertida sobre o corpo e inclinada em sentido oposto às diagonais da mesa e das linhas da garrafa, a qual parece elevar-se da mesa por uma força de atração exercida pela parte superior da cabeça, onde se encontra a boca invertida.

No quadro *Alla Russia, agli asini e agli altri* (1911-12), a cabeça da mulher que flutua no ar não está coloca de modo invertido, mas está completamente separada do corpo, o qual está cheio de buracos, como se tivesse sido, em toda a superfície, cravejado. A cena se desenvolve sobre os telhados das casas, e, todavia, o fundo, que deveria ser o lugar do céu e, portanto, lugar de um vazio externo, está atravessado por matéria e por superfícies e é tratado, em termos de cor, como se fosse um espaço interno, como o cenário de um palco cênico.

A superfície uniforme e cega do corpo é substituída pelo corpo perfurado da mulher e pelo corpo quase tornado transparente da vaca, onde é quase possível ver suas vísceras. A copresença de animal e humano é, aqui, mantida pela afiguração de um novilho e de uma criança, uniformizados na cor, que são aleitados sob a vaca que está apoiada no telhado da estalagem junto ao canto superior do quadro e ao lado da cúpula de uma igreja.

A aproximação, nessa obra, entre bestial e humano, sagrado e profano, interno e externo, alto e baixo, cheio e vazio (que reaparece junto à vaca e à tina) manifesta em cheio os traços próprios das imagens do realismo grotesco.

Reencontramos essas imagens do realismo grotesco em um outro quadro particularmente importante desse período, *Il mercante de bestiame* [*O negociante de gado*], 1912. Aqui, uma sequência de figuras se move lenta e solenemente, em uma harmoniosa atmosfera de vida agreste, como que em procissão, do lado esquerdo para o direito, sobre uma ponte e com as cabeças voltadas para trás, olhando na direção oposta ao seu movimento. No interior de uma égua, é visível o feto de seu filhote, o potro ainda não nascido que está no corpo da mãe simetricamente revirado em relação ao feto.

A imagem grotesca do corpo no corpo é recorrente na pintura de Chagall. A superfície do corpo não é opaca e fechada. Abre-se ou torna-se transparente e permite que se veja um outro corpo criado a partir do

primeiro. São um exemplo disso também os dois quadros de 1912-13, *Russia* [Rússia] e *Maternità* [Mulher grávida] (fig. 43).

No quadro *Omaggio ad Apollinaire* [Homenagem a Apollinaire], 1911-12 (fig. 14), a imagem bicorpórea do realismo grotesco é aquela de Adão e Eva colocados no centro da composição circular: seus corpos, sob o olhar que segue as linhas do alto até embaixo, conjugam-se em uma única figura, aquela do andrógono. Também aqui, em uma composição de tipo cubista, inserem-se traços típicos da pintura de Chagall, com sua analogia à intercorporeidade, à ambivalência, ao pertencimento cósmico e à indissolúvel interdependência dos existentes, à sua comum constituição, à presença, nesses traços, dos mesmos elementos, ou seja, a água, o ar, a terra e o fogo. Aos quatro elementos, aludem os nomes dos quatro amigos na sigla de dedicatória (Canudo, Apollinaire, Walden e Cendrars), enquanto o nome de Chagall se desdobra ou se duplica com a adição de sua sigla, na qual são apagadas as vogais (*Chagall, Chgll*).

Guillaume Apollinaire usou, para indicar os mundos figurativos de Chagall, o termo “surreal”, do qual derivou o termo Surrealismo, empregado para indicar um movimento concernente às artes figurativas, ao cinema, à Literatura.

Mais do que com o sentido de “*surnaturel*” (outro termo usado por Apollinaire para a pintura de Chagall, onde *sur* significa “sobre”), o termo “surreal”, quando referido a Chagall, deveria ser entendido como “mais que real”, como referente a um realismo de grau superior, um verdadeiro realismo.

Diferentemente do realismo da representação dominante da vida humana, individual e coletiva, e do resto do mundo, o surreal em Chagall, ao recuperar a visão do mundo do realismo grotesco, revela o efetivo modo de ser da existência, as efetivas relações que ligam os corpos e os incluem inseparavelmente na vida de todo o universo.

O olhar “surreal” de Chagall não pretende evadir da realidade, a não ser daquela realidade distorcida do realismo que considera o mundo como sendo constituído por fatos, por dados e por objetos definidos de uma vez por todas, por identidades individuais e coletivas separadas e reciprocamente indiferentes.

Ao reduzido e distorcido realismo de uma míope “experiência pequena”, o olhar “surreal” de Chagall contrapõe o realismo qualitativamente superior de uma “experiência grande”, que, segundo

a expressão bakhtiniana, torna o eu consciente de uma responsabilidade que não consiste somente no responder por si: consiste também no responder sem álibi e sem escapatórias em relação ao outro, ao outro homem e a todo e qualquer ser vivente sobre o planeta, devido ao inevitável envolvimento da vida de cada um na vida de todos os outros. Por beber do “oceano infinito” – infinito seja do ponto de vista do espaço, seja do ponto de vista do tempo – de imagens grotescas do corpo, a pesquisa pictórica de Chagall é pesquisa da superação do realismo vigente naquela “ilha pequena e limitada” que é a representação do corpo e do mundo da ideologia dominante dos tempos modernos.

### 3. DE NOVO NA RÚSSIA

#### 3.1 *De costas para o que está de frente*

Em 1914, Chagall retornou a Vitebsk. No decorrer de sua obra, ele dedicou a essa cidade um considerável número de paisagens.

Ce n'est que ma ville, la mienne, que j'ai retrouvée.

J'y reviens avec émotion.

C'est en ce temps-là que j'ai peint ma série de 1914. Je peignais tout ce que me tombait sous les yeux. Je peignais à ma fenêtre, jamais je ne me promenais dans la rue avec ma boîte de couleurs.

Voici: à table, devant le samovar, adossé à sa chaise, se penche un humble vieillard<sup>85</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 166).

A autobiografia de Chagall começa a partir do período de 1914-1918, ou seja, o período que vai do retorno à sua cidade natal até o abandono de Vitebsk por conta do difícil relacionamento, na Academia por ele fundada, com os suprematistas e, sobretudo, por causa da discussão com Malevitch sobre questões artísticas, teóricas, didáticas e organizativas. Amargurado, e ainda que os alunos lhe suplicassem para não fazê-lo, abandona a Academia e se transfere para Moscou,

---

<sup>85</sup> “Não é outra coisa além de minha cidade, a minha, que eu reencontrei. Volto aqui com emoção. Foi naquela época que pinteí a série de Vitebsk de 1914. Eu pintava tudo aquilo que surgia sob os meus olhos. Eu pintava na janela, não ia nunca para a rua com as caixas das cores. [...] e então: à mesa, em frente ao samovar, apoiado em uma cadeira, está inclinado um humilde velho”.

deixando, dessa vez para sempre, Vitebsk, à qual era muito ligado, não apenas como homem, mas também como artista.

O quadro mais emblemático na longa série de paisagens dedicadas a Vitebsk é *Sopra Vitebsk* [*Sobre Vitebsk*] 1915-20 (fig. 26). O quadro afigura uma Vitebsk de sonho, dentro de cenários fantásticos e sobrenaturais; acima dos telhados, flutua, no ar, um velho (provavelmente o hebreu errante) com uma trouxa nos ombros e uma bengala na mão. O tema do voo é uma das constantes na obra de Chagall, e a figura representada é um dos tantos arquétipos do imaginário do artista. Mas, se, nessa obra, a figura acompanha a paisagem, em outras obras de Chagall, essas mesmas figuras arquétipos substituem a paisagem de Vitebsk, tornando-se claras referências à cidade, fazendo com que se subentenda, em todo caso, a sua presença.

Enquanto estava em Paris e tomava parte da singular mudança de técnicas e perspectivas, Chagall, como ele mesmo declara, já havia efetuado, em seus pensamentos e no seu imaginário, um retorno ao seu país.

De acordo com a imagem que usa para descrever essa sua particular condição, Chagall vivia de costas para aquilo que se encontrava em sua frente, como os personagens do quadro que já examinamos, *Il mercante di bestiame*, uma das tantas obras produzidas em Paris. O seu olhar estava voltado para trás, em direção à sua pátria; o seu pensamento ia rumo à vida do vilarejo, rumo à simplicidade da vida cotidiana.

Já fizemos referência a diversos quadros em que Chagall explicitamente, através da imaginação, da memória, do olhar nostálgico, retorna à sua cidade. Ao período de Paris pertencem também *La presa di tabacco* [*A pitada de rapé*] 1912 (fig. 20), *Il violinista* (*O violinista*) de 1912-13 (fig. 22) e *Il violinista* de 1911-1914 (fig. 23).

Em *La presa di tabacco*, quadro (óleo sobre tela) que Chagall reproduzirá em aquarela (1923-24), no período de seu retorno à Rússia, vemos a figura de um hebreu com um livro contendo escritura hebraica, colocado sobre uma mesa diante de si, e, no fundo da tela, uma estrela de David. Sobre o livro, com caracteres hebraicos, está escrito o nome do artista na sua pátria “Segal Mosche”, que, já na Rússia, ele havia internacionalizado com Marc Chagall. O quadro, que também nas cores parece referir-se aos antigos ícones, realiza o efeito de uma visão em que a figura conserva toda a sua alteridade, distância e exotismo em relação à lembrança que a evoca, de modo que uma cena de vida familiar se destaca e se distancia adquirindo um tom solene.

No quadro de 1912-1913, o violinista está sobre o telhado, tal qual na pintura de 1909, *L'uomo morto*. Mas, aqui, encontram-se pontos de vista diferentes com a consecutiva mesclagem de alto e baixo, com a inversão das relações entre grande e pequeno e com a presença do grotesco (à esquerda do quadro, caminha um personagem de três cabeças, duas de homem e a terceira de mulher). São colocados juntos, na simultaneidade da evocação, proporções contrapostas e dimensões pertencentes a diferentes perspectivas que, contudo, conservam, ao encontrar-se, a sua alteridade e o seu pertencimento a cronotopos diferentes. O efeito, para o qual contribui a cor com seu distanciar-se dos estereótipos da representação, é, mais uma vez, aquele da afiguração lírica dialógica, da narração aberta que não se deixa fechar em um olhar totalizante, privada de síntese e de conclusão.

O mesmo acontece no outro quadro *Il violinista* (1911-14). Aqui, há uma unidade espacial e cênica, mas a curva de uma estrada, que unifica a afiguração – estando, em primeiro plano, o violinista vestido de vermelho, atrás de um jovem mendicante, e, ao fundo, diante de uma casa, um casal, um homem e uma mulher abraçados – ao mesmo tempo, introduz uma narração, ainda com tons líricos, que apresenta diferenças cronotópicas que não se deixam unificar.

A essa figura, Chagall voltará ainda no período de Moscou, quando realizava pinturas murais para o “teatro hebraico”. Em *Il violinista verde* [*O violinista verde*], 1923-24 (fig. 39), que é chamado verde por conta da cor de seu rosto, encontramos, na cor da roupa, o roxo do período de aprendizado com Pen.

Na primavera de 1914, Herwart Walden, por recomendação de Apollinaire, organiza, em Berlim, nas duas salas da redação da *Sturm*, importante revista de arte de vanguarda, uma mostra de Chagall. O artista se dirige a Berlim. Mas eis que a guerra se difunde na Europa.

Mes tableaux enflaient dans la Postdamerstrasse, tandis que tout près on charcheait les canons.

Que faire, si les événements universels ne nous apparaissent que derrière la toile, à travers de la couleur, du matériel, s'épaissant et vibrant, comme les gaz méphitiques?

L'Europe commence la guerre. Picasso, fini le cubisme.

Qu'importe la Serbie! Attaquer tous ces paysans déchaussés!

Enflammez la Russie et nous avec elle...<sup>86</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 163).

De Berlim, Chagall se dirige à Rússia, com intenção de, ali, permanecer poucos meses. Na verdade, o fechamento das fronteiras, a guerra e a revolução russa o manterão ali por oito anos. Ele volta a Vitebsk, em parte, para assistir ao casamento da irmã, e “d’autre part ‘la’ revoir” (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 163), ou seja, para rever a sua namorada, Bella Rosenfeld, tal como ele, também de Vitebsk, filha de um joalheiro hebreu, a qual conheceu antes de sua viagem para Paris e com qual havia continuado a troca de cartas por todos os quatro anos de distância. Chagall se casou com Bella Rosenfeld em 25 de julho de 1915.

### 3.2 Vitebsk vista por Vitebsk

A obra do período do retorno à Rússia desenvolve e aperfeiçoa a afiguração da interação de mais mundos na arquitetônica extralocalizada, “transgressora”, em relação a esses mundos, por parte do autor-criador. Esse último não tem necessidade da distância geográfica e cultural, da separação real, do distanciamento físico do autor homem para realizar o dialogismo lírico, a narração inacabável, pela qual é, enfim, caracterizada sua obra.

Como resulta em *Ebreo in preghiera* ou *Il Rabbino di Vitebsk* [Judeu em oração ou Rabino de Vitebsk] de 1914 (fig. 29) e em *Giorno di festa* ou *Il Rabbino con limone* [Dia de festa ou Rabino com limão] de 1914, dois dos primeiros quadros realizados depois do seu retorno a Vitebsk, aquilo que está afigurado pertence a um mundo à parte, tem um sentido seu, que lhe confere o valor de ícone, de rosto-olhar; um olhar escondido enquanto se revela, que não coincide com aquele do autor-criador que o retrata, colocando-o na arquitetônica do seu ponto de vista.

O quadro não coloca em cena mais mundos, mais pontos de vista. Em *Ebreo in preghiera*, há uma única figura situada no seu mundo; e,

---

<sup>86</sup> “Os meus quadros faziam bonito na Potsdamerstrasse, ao passo que, a dois passos dali, concentravam-se os cânones. O que eu podia fazer se os acontecimentos universais apareciam para mim unicamente por trás da tela, através da cor, do material, que se adensa e vibra, como os gases mefíticos? A Europa começa a guerra. Picasso termina o Cubismo. O que importa a Sérvia?! Atacar todos aqueles camponeses descalços?! Incendeiem a Rússia e nós todos junto com ela...”

todavia, os olhares são dois e dialogam, permanecendo outros, isto é, aquele do artista e aquele do personagem afigurado.

A figura tornou-se ícone, evocação da alteridade, porque permanece excedente em relação ao horizonte da afiguração, porque tem um sentido por si, infinito, invisível no visível.

Aquilo que vemos é aquilo invisível, esse olhar excedente, que, na presença, diz o seu outro lugar, a sua alteridade.

O rosto do rabino é o olhar através do qual um sentido por conta própria, um sentido outro, é evocado. Na arquitetônica do eu, que permanece separada dos outros, “transgressora”, como diz Bakhtin, e discreta (distante e não invasora) mas não indiferente, é afigurada a arquitetônica de um outro, o seu espaço, o seu tempo, os seus valores. A imagem se torna ícone, a obra se torna obra artística.

Chagall está, então, em Vitebsk, pode ter, diretamente, diante de si, o hebreu que pinta, pode dispor de seu tempo. E, todavia, ele está distante, é capaz, em presença, do distanciamento que lhe permite afigurar de modo inacabável o mundo de um outro, é, em presença, capaz de sentir e de expressar a ausência.

Em *Ma vie* (1931; 1995), Chagall fala desse velho em oração, “de tal modo envelhecido, que se assemelha já a um anjo”. E, todavia, ele permanece um corpo diante de outro corpo. A sua imagem é uma imagem encarnada, como são encarnadas, tal qual mostra Bakhtin, as vozes dos romances de Dostoiévski em uma obra literária, como é encarnado o olhar do artista que o retrata.

Também no caso de *Ebreo in preghiera*, ainda que vejamos uma só pessoa, encontramos-nos de frente para uma imagem bicorpórea, como aquela do realismo grotesco, porque é o resultado de dois olhares encarnados.

Chagall, que, também em sua escritura, sabe ser irônico e não deixa de colher os aspectos grotescos da vida, evocando esse velho rabino de Vitebsk que se deixava retratar tranquilamente, diz que ele se assemelha a um anjo, ao mesmo tempo em que não deixa de lembrar que se trata de um anjo encarnado, de um corpo não certo, como aquele idealizado e abstrato, isolado e perfeitamente fechado, como em uma bainha, dentro de uma superfície compacta. Malgrado a disponibilidade do modelo, “com ele”, diz Chagall, “não pude resistir mais de meia hora: fedia muito”.



### 3.3 A mão com sete dedos

O percurso da pesquisa de Chagall, desde o período de Paris (1910-14) até as obras do período do retorno à Rússia (1914-23), resulta claro, se voltamos um momento atrás para considerar o quadro *Autoritratto con sette dita* [*Autorretrato com sete dedos*], 1912-1913 (fig. 12).

Aqui, junto ao evidente emprego da ótica cubista, resulta claro o intento de realizar o encontro de mais mundos, que vimos dialogicamente afigurado em outras obras examinadas precedentemente.

Mas, no *Autoritratto con sette dita*, esses mundos diversos não dialogam e permanecem justapostos, também porque se recorre (para fazer com que se encontrem) a expedientes da representação realística, em lugar de, como se dá em outros quadros, recorrer a técnicas de construção, por separação, daquilo que normalmente está unido e, por aproximação, daquilo que obviamente se dá como separado.

No quadro, o artista se retrata em seu estúdio em Paris. A janela emoldura uma clássica vista da metrópole parisiense com a torre Eiffel. Sobre o cavalete, há um quadro que representa o mundo camponês, no qual é facilmente reconhecível aquele outro quadro do mesmo ano: *Alla Russia, agli asini e agli altri*. Acima do cavalete, na parede, como uma visão, envolvido em uma nuvenzinha, está o mundo do vilarejo de Vitebsk.

O elemento mão com sete dedos adiciona a essa justaposição de mundos diversos, introduzidos por “verossimilhança” no estúdio do artista, um tema da imagem grotesca do corpo, que permanece também essa isolada e incapaz de interagir com o conjunto.

Como dissemos, referindo-nos a Bakhtin, o autor, no retratar-se, procurando a própria imagem, busca, na verdade, a própria posição de autor-criador, o ponto no qual se colocar como centro de valor da arquitetônica da sua obra.

Ele, na verdade, como autor-criador, está no quadro que se encontra no quadro, isto é, em *Alla Russia, agli asini e agli altri*, no qual mostra, como vimos, ao levamos em consideração esse quadro, ter sabido encontrar a própria posição de autor-criador.

Em tal quadro, há também o grotesco artisticamente afigurado e não artificialmente representado pela mão com sete dedos do *Autoritratto*.

Em *Autoritratto con sette dita*, a posição de autor-criador não foi encontrada e, conseqüentemente, não há, ali, a arquetônica da obra artística que teria permitido a interação dialógica dos mundos presentes no quadro. Vemos apenas o autor-homem, como herói, personagem do quadro, e vemos tal autor afigurado justamente como se fosse externo ao quadro no quadro, porque, de fato, é o *quadro no quadro* (isto é, *Alla Russia, agli asini e agli altri*) e não o quadro que temos diante de nós (*L'autoritratto con sette dita*), a verdadeira obra artística.

Em *Parigi vista attraverso la mia finestra* [*Paris através da janela*] de 1913 (fig. 11), aquilo que, em *Autoritratto con sette dita*, entrevia-se na moldura da janela e constituía um dos mundos que, dentro desse último quadro, não conseguiam encontrar-se, torna-se o tema da obra, e a partir do tema, ali, apenas indicado, desenvolve-se e particulariza-se, a ponto de ocupar todo o quadro.

Aqui, portanto, encontramos um só mundo, aquele da metrópole; e, todavia, esse mundo é visto a partir de um ponto de vista externo, “através da *minha* janela”, isto é, transportado na visão do autor que, de visível autor-homem, como no autorretrato, transformou-se em invisível autor-criador, coincidente com a arquetônica da própria obra. O autor vestiu “a vestimenta do calar”, e isso que vemos é o seu riso freado, a sua ironia. Reencontramos, aqui, a afiguração lírica e dialógica, a ambivalência, a reviravolta, a imagem bicorpórea do corpo grotesco. Aquilo que resta do autorretrato, nesse quadro, é uma cabeça com duas caras, em primeiro plano, à direita, como um *Janus bifronte* – imagem, como sabemos, cara a Bakhtin – que fala do olhar, ao mesmo tempo, para frente e para trás, que fala do ver aquilo que está diante com o olhar virado para trás.

A partir do confronto entre os autorretratos de 1914, com aquele de 1909, *Autoritratto con cavalletto* [*Autorretrato com cavalete*] (fig. 28), resulta o caminho percorrido pelo artista na pesquisa da própria posição estética.

Como vimos, no retrato de 1909, o artista tem a presunção de retratar-se diretamente, de afigurar diretamente a própria imagem de artista, e afigura a si mesmo não à margem do quadro, como ocorre, habitualmente, mas colocando-se em primeiro plano, a meio busto, preenchendo todo o quadro com sua imagem.

Em *Autoritratto con cavalletto*, de 1914, ao contrário, ele é afigurado fora do quadro que está sobre o cavalete e ao lado dele. E olha não de modo direto, mas de maneira indireta, com o rabo de olho.

O olhar direto voltado para a realidade, que é o olhar da reprodução, da representação, é substituído pelo olhar indireto da afiguração, que sabe colher aspectos e características que o olhar direto ignora.

O olhar oblíquo, como aquele do Cristo no ícone *Spas Nerukotvornyj*, é o olhar para aquilo que fica fora da representação, ausente do mundo dos objetos, o olhar que colhe e que realiza, no visível, o invisível, no idêntico, o outro. O autor do retrato sabe, agora, distanciar-se de si, sabe olhar-se a partir de um ponto externo, sabe retratar-se/retrair-se, segundo o significado duplo do verbo italiano *ritrarsi*.

Esse retratar-se do artista, levar-se para trás, colocar-se fora, é afigurado no quadro *Autoritratto con colletto bianco* [*Autorretrato com colarinho branco*], de 1914 (fig. 27), pintado pouco depois do seu retorno à pátria. O artista é aquele que, vestindo a “vestimenta do calar”, manifesta a própria alteridade, coloca-se fora do mundo tal como é, do mundo dado, e interage com esse mundo a partir do exterior. E o seu “não estou aqui” é a assunção de uma responsabilidade que ultrapassa a responsabilidade circunscrita aos papéis e aos contextos do mundo já dado, que excede em relação aos limites da contemporaneidade, que se coloca, no que concerne à ordem constituída, na relação que Jabès (1979), referindo-se à escritura, denomina “subversão não suspeita”.

No *Autoritratto con colletto bianco*, não há mais a arrogância, o olhar do pretensioso, a ousadia, mesmo que irônica, como vimos, do *Autoritratto con pennelli* [*Autorretrato com pincéis*], de 1909. Aqui, o artista, com um olhar intenso e destacado ao mesmo tempo, olha, mantendo-se atrás das folhas de uma planta (localizadas em primeiro plano), e se debruça sobre as folhas ou se retrai por detrás dessas.

O rosto retratado em 1909 passou, no *Autoritratto con colletto bianco*, de 1914, de máscara a olhar. *Um olhar que se retrai/retrata*, na ambiguidade dessa expressão italiana (*ritrarsi*). O caráter de ícone desse quadro consiste justamente nesse *retrair-se/retratar-se*.

### 3.4 A revolução russa

No deflagrar da revolução de 1917, Chagall estava em Petersburgo, onde cumpria o serviço militar.

De 1917, é o quadro *Le porte del cimitero* [O portão do cemitério] (fig. 32). A esperança de renovação da vida produzida pela revolução de outubro é afigurada nesse quadro, assumindo como ponto de referência o oposto da vida, ou seja, a morte. O lugar a partir do qual se observa a revolução é um cemitério, em particular um cemitério hebraico.

Segundo a visão especificamente popular, amplamente descrita por Bakhtin em *Rabelais*, de acordo com a qual não há separação entre vida e morte e segundo a qual, a partir da morte, segue-se uma nova vida, a renovação da revolução é expressa como uma verdadeira ressurreição. A revolução resulta, desse modo, em um acontecimento limitado ao presente e ao futuro próximo. Essa atinge todas as dimensões temporais e faz justiça também ao passado, premia o sofrimento das precedentes gerações, resgata ainda a vida daqueles que a morte impediu de assistir a tal evento grandioso.

E é uma subversão sem diferenças da existência infeliz, que concerne também àqueles que viveram a reclusão, a diáspora, o exílio, a guetização. Por isso, nesse quadro, que transpõe a revolução em termos de ressurreição, vemos, em primeiro plano, as portas escancaradas de um cemitério hebraico.

No frontispício da porta, são reportadas, por meio de caracteres hebraicos, as palavras da visão de Ezequiel. Removendo as separações não apenas de ordem temporal, ou seja, aquelas entre antigo e novo, entre passado e futuro, e as de ordem racial, étnica e linguística, como também as diferenças entre político, social e religioso, a profecia do Velho Testamento está ligada aos acontecimentos atuais e é empregada para expressar as esperanças também dos hebreus do “shtetl” diante da reviravolta da revolução.

“Assim fala Deus, o senhor: abro as vossas tumbas e vos retiro daí, meu povo, para levar-vos ao país de Israel”.

O decorrer sucessivo do comunismo soviético e dos eventos da Europa, sobretudo depois da conquista do poder do nacional-socialismo, na Alemanha, em 1933, destruirão, pouco a pouco, essas esperanças.

De 1933, é o quadro *Solitudine* [Solidão] (fig. 40), onde um hebreu pensativo, envolvido por seu manto de oração, senta-se sobre a grama com o rolo fechado da Torá na mão. Na linha do horizonte, o vilarejo encoberto de nuvens de temporal. Ao lado, uma vaca e um violino. O

quadro parece aludir às palavras do profeta Oseias: “Si, Israele è così testardo come una mucca testarda”<sup>87</sup> (WALTHER; METZGER, 1994, p. 61).

Na primavera de 1935, em ocasião de uma viagem para a Polônia, Chagall pôde ver o gueto de Varsóvia e dar-se conta, diretamente, em contraste com a visão do mundo idílico de Vitebsk, da trágica realidade dos pogrom e do fanatismo racista.

O quadro *La rivoluzione* [A revolução], de 1937 (fig. 41), – o mesmo ano em que *Guernica* (Madri, Museu do Prado), de Picasso, é apresentado na exposição mundial em Paris – é uma espécie de trítico onde, em contraposição ao avanço dos revolucionários com as bandeiras vermelhas (afigurados à esquerda do quadro), encontramos, à direita, as figuras típicas da pintura de Chagall: músicos, artistas, palhaços, animais, um casal de apaixonados sobre o telhado de uma casa, parecendo participar de um tipo de manifestação a favor do livre desenvolvimento das capacidades criativas rumo às quais a arte incita a vida. No centro, uma mesa, estando, sobre essa e de cabeça para baixo, o político, que se equilibra acrobaticamente sobre uma mão e com a outra aponta para a esquerda, desloca a atenção do mundo da revolução política para o mundo da subversão artística, apresentada como efetiva transformação da vida. Sentado junto à mesa, com o seu rolo da Torá, está o hebreu pensativo. À frente, em primeiro plano e à direita, passa o hebreu errante com seu fardo sobre os ombros.

No quadro *La crocifissione in bianco* [A crucifixão branca], de 1938 (fig. 42), a esperança, presente no claro raio que ilumina a figura de Cristo sobre a cruz, como se acabasse com todo traço de sofrimento através de seu esplendor, é circundada pela tragédia. À esquerda, as hordas revolucionárias com bandeiras vermelhas saqueiam, destroem e incendiam casas, enquanto, em cima de uma barqueta, prófugos extremados fazem sinais de procura por socorro. À direita, uma sinagoga é profanada e consumida pelas chamas iniciadas por um homem com o uniforme nazista. No alto, flutuando ao fundo, desesperam-se e choram personagens do Antigo Testamento. Em primeiro plano, alguns velhos e uma mulher com uma criança no colo fogem na direção do espectador. A figura do hebreu errante com seu fardo corre rumo às chamas do rolo da Torá, que está queimando. Todavia, o desespero e a angústia não eliminam

---

<sup>87</sup> “sim, Israel é tão obstinado quanto uma vaca teimosa”.

do mundo a sua abertura, o seu abrir o caminho da salvação. Nos sinais visíveis da tragédia, revelam-se sinais invisíveis de esperança. Todos os sinais do quadro, inclusive aqueles que se referem a acontecimentos do presente, perdem o seu valor indicativo, assim como o valor de estereótipos, de signos convencionais. O quadro não tem um valor simbólico, e nem um valor alegórico. Ele apresenta a ambivalência, a abertura do finito rumo ao infinito, a atemporalidade do ícone, a exotopia, o “tempo grande”, a inacababilidade, a responsabilidade (diante da terra e do céu) da afiguração artística.

O início da segunda guerra mundial, a perseguição aos hebreus, a ocupação da França pelos alemães, a aliança entre o governo francês e os nacionais socialistas, a prisão de Chagall em Marselha e o risco de ele ser entregue aos nazistas; são esses os acontecimentos que levarão Chagall a buscar salvação com sua família nos Estados Unidos, onde, graças ao interesse do Museum of Modern Art de Nova Iorque, chegará, em 23 de junho de 1941, mesmo dia em que a Alemanha invadia a então União Soviética. Ele próprio se tornou Ahasver, o hebreu errante que flutuava sobre o vilarejo de Vitebsk, mas que sempre mantinha pronto seu fardo, com o presentimento de ter que sair em viagem, com a angústia de ter que fugir.

Mas voltemos aos acontecimentos da vida de Chagall, na Rússia, nos anos imediatamente subsequentes à revolução de outubro.

Em setembro de 1918, Chagall obtém, de Anatóli Lunatcharski, comissário do povo para a instrução pública, a nomeação para comissário das Belas Artes da região de Vitebsk. Como já dissemos, sob sua direção, ensinaram, na Academia da arte de Vitebsk, importantes expoentes da vanguarda russa, tal qual El Lissitzky e Kazimir Malevitch. Justamente após discussões com esse último, Chagall abandonou a academia em 1918.

Chagall havia conhecido Lunatcharski em Paris, enquanto esse desenvolvia a atividade de jornalista para a imprensa em língua russa. Lunatcharski havia, inclusive, ido até o ateliê de Chagall em “La Ruche”.

Encontramos o nome de Lunatcharski relacionado também a Bakhtin. Ele resenhou o livro de Bakhtin sobre Dostoiévski, de 1929. Na edição de 1963, Bakhtin responde às observações de Lunatcharski, evidenciando seu caráter errôneo.

No que concerne a Chagall, Lunatcharski desenvolveu um papel benéfico, não apenas por conta do encargo acima mencionado, mas

também porque conseguiu, para a família de Chagall, os passaportes para a expatriação, quando, esse último, em 1922, deixou definitivamente a Rússia, desiludido com a situação pós-revolucionária. “Penso”, escreveu Chagall em sua autobiografia, finalizada justamente em 1922, “que a revolução poderia ser algo grande, desde que respeitasse aquilo que é diverso”.

Igualmente positiva foi a intervenção de Lunatcharski, em relação a Bakhtin, por meio de sua resenha substancialmente favorável acerca da monografia sobre Dostoiévski.

Mas as intervenções de Lunatcharski, no que concerne aos artistas e aos estudiosos, não foram sempre tão benevolentes. Lembremos, por exemplo, que, no mesmo ano de 1929, ano da publicação do livro de Bakhtin sobre Dostoiévski, Lunatcharski havia reprovado o artigo, sobre Goethe, para a revista *Literuturnaja Enciklopedija*, de Walter Benjamin, o qual havia ido à Rússia para entregá-lo, pessoalmente, ao jornalista (BENJAMIN, *Diario moscovita*, trad. ital., 1983). Infelizmente, contudo, não é só o poder político que pode causar danos a artistas, escritores e pesquisadores. Frequentemente, não é menos danosa a possibilidade de ser prejudicado dentro do núcleo desses mesmos artistas, escritores e pesquisadores, onde tal possibilidade se concretiza.

Na União Soviética, a ajuda concedida pelo Estado aos artistas era proporcional à contribuição ideológica e política de suas obras, e, a esse respeito, Chagall ocupava um lugar bastante baixo nessa lista, mesmo porque o responsável pela classificação dos artistas era, nesse caso, justamente Malevitch, com o qual, a partir de um certo período, Chagall não mantinha boa relação.

### 3.5 Arte e marxismo

Um crítico da importância de René Wellek (“Mikhail Bakhtin”, trad. ital. 1995) chega a sustentar que a sua primeira impressão, de que a obra de Bakhtin sobre Dostoiévski era uma tentativa marxista de tornar Dostoiévski irrelevante e inócuo, encontrava confirmação no fato de que o então “comissário para a educação”, Anatóli Lunatcharski, havia resenhado o livro de Bakhtin com aprovação.

Mas Wellek não se dá conta de que a própria interpretação do conceito bakhtiniano de “polifonia” é idêntica àquela de Lunatcharski. De fato, Lunatcharski, do mesmo modo que Wellek, havia interpretado

a polifonia atribuída por Bakhtin ao romance de Dostoiévski como sendo objetividade e dramatização nas quais o autor se anula. E, portanto, propõe que se atribua a polifonia também a autores como Shakespeare e Balzac.

Bakhtin, na edição do *Dostoiévski* de 1963, respondendo diretamente a Lunatcharski, rejeita essa interpretação de seu conceito de “romance polifônico”. Bakhtin esclarece que a objetividade e a dramatização do diálogo não apenas não coincidem com a polifonia, mas são também um obstáculo para essa. A polifonia no sentido bakhtiniano está ligada ao conceito de “exotopia” e ao conceito de “diálogo”. De modo contrário a um olhar a partir de um ponto de vista objetivo e indiferente, o autor olha para o herói a partir de um ponto de vista *outro e não indiferente*, e a sua própria palavra interage dialogicamente com a palavra do herói.

Acerca do dirigir-se ao Kremlin para encontrar Lunatcharski, e com a proximidade da vigília do primeiro aniversário da revolução de outubro, Chagall se perguntava qual poderia ser a relação entre suas obras e o Marxismo. Do Marxismo sabia apenas que Marx era hebreu e que tinha uma longa barba branca; e que, certamente, com a sua obra, o Marxismo não tinha nenhuma relação. Antecipa logo a Lunatcharski, quando se encontram, que é inútil que esse lhe pergunte o porquê de, em seus quadros, ter usado o azul ou o verde, ou o porquê de ser visto, ali, um novilho no ventre da mãe (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 194-195).

O cargo de comissário das belas artes lhe é conferido em todo caso.

No dia 25 de outubro, organizou a festa para o primeiro aniversário, e Vitebsk foi toda adornada com pinturas, feitas por jovens, aprendizes, alunos e voluntários e baseadas em esboços de Chagall. A cidade estava cheia das suas “bestas multicolores”. A gente do povo estava feliz, e Chagall estava seguro de que era compreendido por ela; mas os chefes comunistas pareciam menos satisfeitos. Por que a vaca é verde e por que o cavalo voa no céu? Que relação há, aí, com Marx e Lenin? (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 196)

Certamente a arte de Chagall, e também a arte em geral, não tem nada a ver com o Marxismo, aquele Marxismo que dali a pouco teria significado a supressão de toda a inovação não apenas no campo artístico, mas também no âmbito da Teoria da arte e da Literatura e das Ciências Humanas, aí, incluída a Filosofia da linguagem, na qual trabalhavam autores como Lev Vygotski e o próprio Bakhtin e seu



círculo. Trata-se evidentemente daquele Marxismo em relação ao qual o próprio Marx teve oportunidade de declarar não estar ligado (“posso dizer uma coisa apenas, que *não sou marxista!*”, Marx, citado in EZENBERGER, 1977, trad. ital. p. 456).

É o Marxismo vulgar em relação ao qual já reagiam Marx e Engels. Esse último afirma em uma carta, de 1893, endereçada a Mehring, que aquilo que, de acordo com a concepção materialista, é determinante na história é a produção e reprodução da vida;

Di più non fu affermato né da me né da Marx. Se ora qualcuno travisa le cose, affermando che il fattore economico sarebbe l'unico fattore determinante, egli trasforma quella proposizione in una frase vuota, astratta e assurda<sup>88</sup> (ENGELS, 1976, p. 64).

Marx e Engels insistem na ação e reação recíproca de todos os fatores sociais e culturais. Engels, em 1888, à escritora inglesa Margaret Harkness, escreveu:

Sono molto lontano dal vedere un errore nel fatto che Lei non abbia scritto un romanzo schiettamente socialista, un romanzo di tendenza, come noi tedeschi lo chiamiamo per rendere onore alle idee sociali e politiche dell'autore. Non è assolutamente questo il mio parere. *Quanto più nascoste rimangono le opinioni dell'autore, tanto meglio è per l'opera d'arte.* Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore<sup>89</sup> (ENGELS, 1976, pp. 180-181, itálico nosso).

Em contraposição à divisão do trabalho, à exploração do homem por parte do homem e à consequente limitação do desenvolvimento profissional do artista na sociedade capitalista, Marx e Engels, em *Ideologia Tedesca*, afirmavam que “em uma sociedade comunista não

---

<sup>88</sup> “Mais do que isso não foi afirmado nem por mim nem por Marx. Se agora alguém distorce as coisas, afirmando que o fator econômico seria o *único* fator determinante, esse alguém transforma aquela proposição em uma frase vazia, abstrata e absurda”.

<sup>89</sup> “Estou muito longe de ver um erro no fato de que a senhora não tenha escrito um romance genuinamente socialista, um romance de tendência, como nós alemães o chamamos para homenagear as ideias sociais e políticas do autor. Não é absolutamente esse o meu parecer. *Quanto mais escondidas permanecem as opiniões do autor, melhor é para a obra de arte.* O realismo de que falo pode manifestar-se também a despeito das ideias do autor”.

existem pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras coisas, pintam” (ENGELS, 1976, p. 230).

Em todo caso, Marx e Engels não se ocupam dos problemas da arte, e a sua metáfora da superestrutura, certamente, não pode servir para resolvê-los.

Além do mais, como se observa na “Introdução” ao livro *Marxismo e filosofia del linguaggio*, de Volóchinov (1929), ao qual já fizemos referência como o livro que está entre as maiores expressões das ideias do círculo bakhtiniano, temos:

A ciò si deve aggiungere che in tutti i campi appena sfiorati o del tutto trascurati dai fondatori – Marx ed Engels – si sono saldamente installate categorie meccanicistiche. Tutti questi campi si trovano ancora fondamentalmente in uno stadio di materialismo meccanicistico pre-dialettico. Ne è espressione il fatto che domina ancora oggi la categoria della causalità meccanica in tutti i settori della scienza delle ideologie<sup>90</sup> (VOLOŠINOV, 1929, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1465).

No capítulo II do mesmo livro, a saber, o capítulo dedicado ao “problema da relação entre base e superestrutura”, observa-se que esse problema é normalmente impostado no Marxismo da época em termos de causa e efeito, ao passo que é evidente que não se pode explicar uma imagem artística, como, por exemplo, aquela do “homem inútil” no romance, fazendo-a depender mecanicamente da base econômica, nesse caso, do fato de que a nobreza está em ruína.

Infatti è chiaro che tra i mutamenti economici e la comparsa dell’“uomo superfluo” nel romanzo intercorre un percorso molto lungo, che passa attraverso numerosi campi qualitativamente diversi, ciascuna delle quali possiede leggi specifiche e specifiche caratteristiche. È evidente che l’“uomo superfluo” non apparve nel romanzo indipendentemente e senza alcun rapporto con gli altri elementi del romanzo; al contrario, l’intero

---

<sup>90</sup> “A isso, deve-se acrescentar que, em todos os campos apenas tocados, ou totalmente negligenciados por seus fundadores – Marx e Engels –, foram firmemente instaladas categorias mecanicistas. Todos esses campos se encontram, fundamentalmente, ainda em um estado de materialismo mecanicista pré-dialético. É expressão disso o fato de que, ainda hoje, é dominante a categoria da causalidade mecânica em todos os setores da ciência das ideologias”.

romanzo, come insieme unico, soggetto alle proprie leggi specifiche, si è ristrutturato<sup>91</sup> (VOLOŠINOV, 1929, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1493).

Analogamente, no livro sobre Dostoiévski de 1929, Bakhtin mostra que Otto Kaus tem razão em fazer com que o romance polifônico de Dostoiévski dependa da situação econômica da Rússia, onde o capitalismo encontrou uma variedade intacta de mundos e de grupos sociais que não desapareceram após seu avanço, mas, sim, conviveram contraditoriamente com esse. Essa explicação, porém, nada diz sobre a especificidade artística do romance polifônico de Dostoiévski.

Ma le spiegazioni di Kaus lasciano in ombra il fatto stesso che spiegano. Infatti nel nostro caso lo spirito del capitalismo è dato dal linguaggio dell'arte e in particolare nel linguaggio di una varietà particolare del genere romanzesco<sup>92</sup> (BACHTIN, 1929, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1097).

Se, portanto, tal qual pensava justamente Chagall na ocasião de seu encontro com Lunatcharski, a sua arte não tinha nenhuma relação com o Marxismo, então o defeito não estava em sua obra, mas no marxismo, privado que era de uma teoria da arte. Nos anos Vinte, Bakhtin, Volóchinov e Medviédev buscarão construir tal teoria e procurarão suas bases naquilo que chamavam “filosofia da linguagem”, isto é, na elaboração de uma concepção geral do signo, do texto e da ideologia. Mas, em lugar das complicações de uma reflexão do gênero, o Marxismo oficial preferia a simples fórmula da estrutura e da superestrutura; e os seus representantes, que eram também representantes da autoridade política, valeram-se de tal fórmula tanto contra o Formalismo russo, quanto contra Bakhtin e o seu círculo, e

---

<sup>91</sup> “De fato, está claro que, entre as mudanças econômicas e o surgimento do ‘homem supérfluo’ no romance, intercorre um percurso muito longo que passa através de numerosos campos qualitativamente diversos, e cada um desses possui leis específicas e específicas características. É evidente que o ‘homem supérfluo’ não surge, no romance, de modo independente e sem relação com os elementos do romance; ao contrário, o romance inteiro como um todo único e sujeito às próprias leis específicas, reestruturou-se”.

<sup>92</sup> “Mas, as explicações de Kaus deixam na sombra o mesmo fato que explicam. De fato, no nosso caso, o espírito do capitalismo é dado pela linguagem da arte e, em particular, na linguagem de uma variedade particular do gênero romanesco”.

também contra outros estudiosos, como Lev Vygotski, os quais, ainda que operassem no âmbito do Marxismo, não se contentavam com explicações simplistas e redutoras. Justamente graças ao recorrer a tal fórmula, terá sucesso a teoria linguística de N. Ja. Marr (de acordo com a qual a *língua é uma superestrutura*) até o momento em que, em 1950, Stalin, em pessoa e munido da referida fórmula (mas expressa negativamente), intervirá na *Pravda* para proclamar, contrariamente a Marr e aos marristas, que a língua não é uma superestrutura (sobre a discussão, desenvolvida na *Pravda* em 1950, em torno à teoria de Marr e à linguística, ver MARCELLESI *et al.*, 1978).

Chagall tinha, por isso, plena razão em dizer a Lunatcharski que, se havia a necessidade de se encontrar uma explicação de sua produção artística com base no Marxismo, era o Marxismo, e não ele, que deveria procurar por tal explicação. E, visto que o Marxismo de Lunatcharski e de companheiros não significava outra coisa além de um voltar-se dogmaticamente para a autoridade dos seus fundadores, que fosse ressuscitado Marx e que lhe fosse dito: “que Marx, s’il est si sage, ressuscite et vous explique”<sup>93</sup> (CHAGALL, 1931; trad. fra. 1995, p. 195).

### 3.6 O discurso indireto livre em pintura

Dissemos, no início de nosso trabalho, que *Bakhtin and the Visual Arts*, de Deborah J. Haynes, constitui a primeira tentativa de empregar, nas artes visuais, a concepção bakhtiniana da linguagem e da Literatura. Nos dois capítulos precedentes, mostramos os limites de tal tentativa. Agora, é necessário acrescentar que, se, entre as artes visuais, incluímos também o cinema, e em particular aquele que Pier Paolo Pasolini denominava “cinema de poesia”, essa tentativa não é efetivamente a primeira. As ideias bakhtinianas tinham já encontrado um precedente emprego, nesse âmbito, por parte de Gilles Deleuze (1984 e 1989).

Em particular, trata-se da reflexão de Bakhtin sobre o “discurso indireto livre”. Essa forma de discurso reportado é pouco estudada pela linguística, pela estilística e pela crítica. É, ao contrário, objeto de atenção seja por parte de Pasolini, seja por parte de Deleuze. Mas é, sobretudo, Bakhtin e o seu círculo a ter-lhe dedicado particular importância. Ocupa-se diretamente desse discurso a terceira parte de

---

<sup>93</sup> “que Marx, se ele é tão sábio, ressuscite e explique para vocês”.

*Marxismo e filosofia del linguaggio*, de Volóchinov, dedicada ao problema das formas do discurso reportado. Bakhtin dedica, ao discurso reportado, o primeiro capítulo do segundo livro sobre Dostoiévski, lançado no mesmo ano (1929), intitulado “Tipi della parola prosaica. La parola in Dostoevskij” (*Tipos da palavra prosaica. A palavra em Dostoiévski*) (trad. ital. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, pp. 1211-1257). Em particular, para Bakhtin, o discurso indireto livre desenvolve um papel central na tendência atual do romance, que ele indica como “polifônica” e que é iniciada com Dostoiévski.

Diferentemente do discurso direto e do indireto, no discurso indireto livre, ou “discurso direto impróprio”, acontece uma interação dialógica dentro de uma mesma voz, aquela do autor, entre discurso reportante e discurso reportado (aquele do herói). Em uma mesma enunciação, encontram-se o ponto de vista do discurso reportante e o ponto de vista do discurso reportado do outro (encontro que se realiza também na poesia lírica, como vimos acerca do exemplo trazido, de Pushkin, por Bakhtin, mas, sobretudo, no gênero romance), a palavra se torna de duas ou mais vozes, interiormente dialógica ou polilógica. Ao passo que, no discurso direto e no discurso indireto, o discurso reportado do outro está presente como objeto do discurso, o discurso indireto livre extravasa a relação sujeito-objeto e os dois discursos se encontram e interferem um no outro sem que um se torne objeto do outro.

O discurso direto reporta o discurso do outro tal como é. O discurso indireto, ao contrário, está constrangido a reportá-lo, analisando-o, interpretando-o. Esse, para expressar o conteúdo, a entonação, o ponto de vista, o sentido do discurso do outro, é constrangido a assumir uma forma discursiva e analítica a seu respeito. Enquanto o discurso direto se limita à apresentação, o discurso indireto tende à afiguração. Mas essa afiguração é prejudicada pelo fato de que o discurso indireto reproduz o objeto a ser afigurado para colocá-lo em discussão, para parodiá-lo, e não simplesmente para imitá-lo. A necessidade do recurso ao comentário, à interpretação e à análise permite que o discurso do outro, na forma de discurso indireto, seja mais do que um discurso simplesmente refletido, reproduzido, representado. No discurso indireto, há a interferência entre o discurso próprio e o discurso do outro. Contudo, é o discurso reportante a dominar o discurso reportado. E, portanto, a orientação do discurso indireto é geralmente monológica, como aquela do discurso direto.

Por outro lado, no discurso indireto livre, não apenas a palavra do autor (isto é, a palavra que reporta e influencia a palavra reportada), mas também a palavra reportada modifica a palavra que reporta em seu léxico, na sintaxe e no estilo. O discurso indireto livre tem um caráter dialógico. No âmbito da escritura literária, a palavra do autor e aquela do herói, os seus mundos, as suas entonações, seus pontos de vista e orientações interagem dialogicamente.

Como mostra Pier Paolo Pasolini, no ensaio sobre o discurso indireto livre (PASOLINI, 1972), a forma do discurso indireto livre não surge somente com La Fontaine. Tal forma era já perceptível em Dante e em Ariosto. Essa acontece todas as vezes que uma firme visão do mundo se desfaz e nela penetram outras concepções, outros valores, outros pontos de vista. Isso explica porque a forma do discurso indireto livre seja já perceptível em Dante. Escreve Engels:

La prima nazione capitalistica fu l'Italia. Il chiudersi del Medioevo feudale, l'aprirsi dell'era capitalistica moderna sono contrassegnati da una figura gigantesca: quella di un italiano, Dante, al tempo stesso l'ultimo poeta del Medioevo e il primo poeta moderno<sup>94</sup> (ENGELS, "Al lettore italiano", prefácio da edição italiana do *Manifesto*, 1983, em MARX, K.; ENGELS, F. *Scritti sull'arte*, trad. ital. 1976, p. 104).

Em *Marxismo e filosofia del linguaggio*, encontramos dois exemplos de discurso indireto livre usados em romance. Um é trazido de *Poltava*, de Pushkin, o outro é retirado de *L'idiota*, de Dostoiévski. A diferença dos dois é dada pelo fato de que, no primeiro caso, a interferência do discurso (justamente o do autor), no discurso do outro (o do herói), não é tanta a ponto de impedir a distinção da dupla entonação da palavra e de poder expressá-la com a voz. No caso de Dostoiévski, ao contrário, a interferência tornou-se mais complexa, e o fato de que a palavra se tornou palavra a duas vozes e internamente dialógica torna difícil a recitação da interferência dos dois discursos.

---

<sup>94</sup> "A primeira nação capitalista foi a Itália. O encerramento da Idade Média feudal e o abrir-se da era capitalista moderna são caracterizados por uma figura gigantesca: a de um italiano, Dante, que era, ao mesmo tempo, o último poeta da Idade Média e o primeiro poeta moderno".

Eis o exemplo oferecido por Volóchinov (1929, trad. ital. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1829) e retirado de *Poltava*, de Pushkin:

Mazeppa, fingendosi addolorato, si rivolge allo zar con umile voce: “Lo sa Dio, e lo vede il mondo: lui, povero etman, per vent’anni ha servito lo zar con animo leale; con sconfinata generosità è stato ricompensato e magnificamente innalzato... O cieca, folle malvagità! Proprio adesso, ormai sulla soglia della tomba, dovrebbe imparare il tradimento e ad offuscare la sua onorata onestà? Non fu lui a negare con sdegno l’aiuto a Stanislav, a rifiutare, con vergogna la corona d’Ucraina facendo conoscere, come era suo dovere allo zar il patto e le lettere della congiura? Non fu lui a essere sordo alle blandizie del khan e del sultano di Zargrad? Ardente di zelo, egli fu felice di sfidare i nemici dello zar bianco con l’ingegno e la spada, senza risparmiare fatica e rischiando la vita, ed ora un nemico maligno ha osato oltraggiare la sua canizie! E chi? Iskrà, Kočubej! Essi che per tanto tempo furono suoi amici!” E, con lacrime assetate di sangue, nella sua gelida audacia, l’infame chiede il loro castigo... Il castigo di chi? Vecchio implacabile! Di chi è la figlia tra le sue braccia? Ma freddamente mette a tacere la voce della sua coscienza...<sup>95</sup>

Eis um exemplo, trazido de *L’idiota*, de Dostoiévski, da interferência de dois discursos que a voz não consegue realizar adequadamente (VOLOŠINOV, 1929, in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1831):

---

<sup>95</sup> “Mazeppa, fingendo-se entristecido, volta-se para o czar, com voz humilde: “sabe Deus, e o vê o mundo: ele, pobre etman, por vinte anos serviu o czar com alma leal; com generosidade sem limites, foi recompensado e magnificamente exaltado... ó cega e louca maldade! Justo agora, já no limiar da tumba, deveria aprender a traição e o ofuscamento de sua honrada honestidade? Não fora ele a negar com desdém a ajuda para Stanislav, a recusar, com vergonha, a coroa da Ucrânia, mostrando, como era seu dever, o pacto e a carta da conjura ao czar? Não fora ele a se mostrar surdo para a adulação do Khan e do Sultão de Zargrad? Ardente de zelo, ele ficou feliz em desafiar os inimigos do czar branco com o engenho e a espada, sem economizar fadiga e arriscando a vida. E, agora, um inimigo maligno ousou ultrajar a sua canície! E logo quem? Iskrà e Kočubej! Esses, que por tanto tempo foram seus amigos”. E, com lágrimas sedentas de sangue, em sua gélida audácia, o infame pede o castigo deles... O castigo de quem? Velho implacável! De quem é a filha em seus braços? Mas friamente faz calar a voz da sua consciência...”

E perché egli, il principe, non gli si era avvicinato [a Rogožin] adesso, anzi gli aveva voltato le spalle come se non avesse notato nulla, benché i loro occhi si fossero incontrati? (Sì, i loro occhi si erano incontrati! E si erano scambiato uno sguardo!). Infatti non era stato egli stesso a volerlo prendere per la mano e andare là insieme a lui? Non era lui che il giorno dopo avrebbe voluto correre da Rogožin e dirgli che era stato da lei? E non si era egli stesso ribellato al suo demone, mentre stava andando là, a metà strada, quando improvvisamente la gioia gli aveva riempito l'anima? Oppure c'era davvero qualcosa in Rogožin, cioè in tutto l'atteggiamento che quell'uomo aveva oggi, in tutto l'insieme delle sue parole, dei suoi movimenti, delle sue azioni, dei suoi sguardi, qualcosa che poteva confermare i terribili presentimenti del principe e gli inquietanti suggerimenti del suo demone? Forse quel certo qualcosa che salta agli occhi, ma che è difficile analizzare e raccontare, che non è possibile giustificare con motivi plausibili, ma che tuttavia produce, nonostante tutta questa difficoltà e impossibilità, un'impressione di un tutto organico e ineluttabile, che involontariamente si trasforma nella convinzione più assoluta? Convinzione di che? (Oh, che tormento era per il principe la mostruosità, la "bassezza" di quella convinzione, di "quel basso presentimento", e come egli incolpava se stesso!)"<sup>96</sup>.

De acordo com Pasolini, algo de semelhante ao discurso indireto livre se realiza no cinema. Isso acontece no que Pasolini chama de "cinema poesia". Entre os exemplos de Pasolini, está Antonioni. Mas,

---

<sup>96</sup> "E por que ele, o príncipe, não se havia aproximado (de Rogožin) agora? E, ao contrário, por que lhe havia virado as costas como se não houvesse notado nada, ainda que os seus olhos se houvessem encontrado? (Sim, os seus olhos haviam se encontrado! E eles trocaram um olhar!). De fato, não foi o príncipe mesmo a querer pegar Rogožin pela mão e ir até lá junto a ele? Não foi ele que, no dia seguinte, havia querido correr até Rogožin e dizer-lhe que havia estado na casa dela? E não havia sido ele mesmo a rebelar-se contra o seu demônio enquanto estava indo para lá, e estava no meio do caminho, quando, improvisadamente, a alegria havia preenchido sua alma? Ou havia realmente algo, em Rogožin, isto é, em todo o modo de proceder que aquele homem tinha hoje, em todo o conjunto das suas palavras, dos seus movimentos, das suas ações, dos seus olhares, algo que podia confirmar os terríveis pressentimentos do príncipe e as inquietantes sugestões do seu demônio? Talvez aquele certo algo que salta aos olhos, mas que é difícil de analisar e de narrar, que não é possível justificar com motivos plausíveis, mas que, todavia, produz, não obstante toda essa dificuldade e impossibilidade, uma impressão de um todo orgânico e inexorável que, involontariamente, transforma-se na convicção mais absoluta? Convicção de quê? (Ó que tormento era para o príncipe a monstruosidade, a 'baixeza' daquela convicção, 'daquele baixo pressentimento', e como ele culpava a si mesmo!)"



também em sua produção, Pasolini mirava à realização desse tipo de discurso fílmico.

Aqui, a imagem fotográfica não é nem objetiva (visão externa ao personagem), correspondente ao discurso indireto, nem subjetiva (visão do personagem), correspondente ao discurso direto mas é, na verdade, semiobjetiva. Nessa imagem, tal qual no discurso indireto livre, encontram-se juntos, sem síntese, mas dialogicamente interagentes, dois pontos de vista. Pasolini chama de “subjetiva livre indireta” esse desdobramento interno a uma mesma imagem.

Deleuze, numa explícita referência a Bakhtin (tal referência não existe em Pasolini), retoma a ideia do discurso indireto livre como uma forma essencial não apenas do novo romance, mas também do novo cinema, na forma da “subjetiva livre indireta”, descrita e praticada por Pasolini.

Esse tipo de imagem torna possível, através do encontro de pontos de vista diferentes, também o encontro entre mundos diferentes, entre níveis diferentes, entre planos diversos, como, por exemplo, entre trivial e nobre, entre baixo material corpóreo e alto decoroso, entre profano e sacro, entre fantástico e cotidiano, entre poético e prosaico, banal e relevante.

Em Chagall, o encontro de pontos de vista diferentes, que, como vimos, caracteriza, sobretudo a partir dos anos de Paris (1910-1914), aquela que chamamos de “narração lírica dialógica” dos seus quadros, está estreitamente ligado à sua afiguração do corpo grotesco, realizando-se cada vez mais como uma espécie de “discurso indireto livre” em pintura, como imagem na forma de “subjetiva livre indireta”. Isso está particularmente evidente já nos anos que estamos considerando, aqueles do retorno à Rússia (1914-1923).

Podemos vê-lo na inebriante leveza do casal de apaixonados em *Il compleanno* [O Aniversário] de 1915 (fig. 34), onde seus corpos são afigurados de modo que seja possível vê-los, objetivamente, e, ao mesmo tempo, de modo que esses corpos vivam e sintam um ao outro na emoção do seu sentimento. Com a reprodução objetiva, pensada nos mínimos detalhes da arrumação do cômodo onde a cena se desenvolve, aí incluídos o motivo da colcha e a decoração da toalha e dos papéis de parede, fazem contraste seja o ponto de vista a partir do alto, segundo o qual os móveis são vistos e que corresponde mais ao ponto de vista dos personagens do que de um terceiro que os observa, seja o movimento inverossímil do casal: o corpo dele se

projeta e se contorce, elevando-se do chão para alcançá-la e para beijá-la, ela que está em fuga na direção da janela.

Analogamente, em *Il poeta sdraiato* [*O poeta deitado*] de 1915 (fig. 30), é difícil distinguir, no idílio agreste afigurado, a cena objetiva que se oferece a quem olha a tela, a partir do exterior daquilo com que está sonhando o poeta, que está deitado por toda a longitude do quadro, em primeiro plano, de modo que o seu corpo estilizado se estenda quase ao ponto de sustentar e destacar toda a cena agreste que se vê atrás e acima dele.

Também quando, em 1916, Chagall retoma o neoprimitivismo de Natalia Goncharova e de Mikhail Larionov, como ocorre no quadro *La festa dei tabernacoli* [*A festa dos Tabernáculos*] (fig. 31), o jogo de perspectivas diversas e também de valores e de estilos diferentes permite a realização de um tipo de subjetiva livre indireta. Para isso, contribui a ausência de sombras, de tons intermediários e de matizes que caracteriza a pintura dos antigos ícones e, geralmente, também a pintura de Chagall. As figuras de *La festa dei tabernacoli* se apresentam, algumas delas, de perfil, outras de frente, mas sem nenhuma motivação de perspectiva em relação a quem olha a cena afigurada. E, portanto, essas parecem aplicadas ao fundo, ao invés de fazerem parte, junto a esse fundo, de uma perspectiva unitária. Os movimentos dos seus corpos não se deixam abraçar por um único olhar totalizante e parecem, por isso, desarmônicos, desajeitados, antinaturais.

Caso se confronte *Il pittore: alla luna* [*O pintor: à lua*] (datado de 1917, mas realizado em 1919) com os primeiros autorretratos de Chagall, vê-se como o ponto de vista do “eu por si” e o ponto de vista do “eu pelo outro” interagem, então, com efeitos de autoexaltação e de autoironia, de separação do mundo e de atração na direção desse. O corpo do pintor, tornado leve também por efeito da quase ausência de cor, esparrama-se para trás como que por efeito de um orgulhoso empertigar-se excessivo ou de um recuar por timidez ou incerteza, estupor ou distanciamento meditativo, com o conseqüente efeito de ausência de equilíbrio. O corpo do pintor parece que deve recair para trás com a cabeça para baixo, no modo que se entrevê sob ele, ou, ao contrário, que deve conseguir se separar e voar livre no azul do espaço. A essa afiguração do estado subjetivo do artista, contrasta aquela objetiva, realista, da cortina aberta – da cortina de uma janela, de uma cortina teatral – minuciosamente reproduzida em seus desenhos do

lado direito da cena, como se delimitasse o ponto de vista externo que se abre sobre essa.

O encontro de pontos de vista diversos em imagens que são, ao mesmo tempo, objetivas e subjetivas é perceptível, sobretudo, nos quadros do período russo dedicados a Bella (com quem Chagall havia-se casado em 1915 e com a qual dividirá sua vida até a morte dela em 1944). Estão, sob esse ponto de vista, *Bella con il colletto bianco* [*Bella com um branco colarinho*] (fig. 35), *La passeggiata* [*O passeio*] e *Doppio autoritratto con bicchiere di vino* [*Duplo autorretrato com um vidro de vinho*] (fig. 36), todos de 1917.

Também no quadro *La vita campestre* [*A Vida Rural. O estábulo / A noite ou O homem com o Chicote*] (fig. 37), datado de 1917, mas realizado em Vitebsk em 1919, quando retoma as formas geométricas monocromáticas de Malevitch, Chagall faz dessas figuras geométricas coloridas espaços de vida de personagens diferentes: um homem com o chicote, uma mulher com um animal, obtendo o efeito de oposição ou da coexistência sem conciliação de duas arquitetônicas diferentes, de valores e cronotopos diferentes. E o faz sobre uma mesma superfície plana, sem matizar, sem perspectiva, sem diferença de iluminação.

## IV.

### AFIGURAÇÃO PICTÓRICA, ÍCONE E RESPONSABILIDADE

L'immagine chiude l'oggetto e di conseguenza ne ignora la possibilità di cambiare, di diventare un altro. [...] L'oggetto vuole saltare fuori da se stesso, vive con la fede nel miracolo della sua improvvisa trasformazione.

L'immagine lo costringe a coincidere con se stesso, lo fa sprofondare nella disperazione di ciò che è compiuto e pronto. [...] È proprio questa la mortificante immagine in assenza. Essa è priva di dialogicità e di incompatibilità<sup>97</sup>. (BACHTIN, “Appunti degli anni 1940-1960”, in BACHTIN, trad. ital. 2000a, pp. 47-49).

#### 1. UMA ATIVIDADE EXTRALOCALIZADA E AVULSA DO SENTIDO

No último capítulo (cap. 7), intitulado “Bakhtin and postmodernism art theory”, de seu livro, *Bakhtin and the Visual Arts*, Deborah J. Haynes leva em consideração a relação entre a concepção bakhtiniana da arte e a estética do “pós-modernismo”, com particular referência à questão da “morte do autor”, que Haynes examina, referindo-se, sobretudo, a Roland Barthes (1968; trad. ingl. 1981) e a Michel Foucault (1969; trad. ingl. 1984).

Postmodernism, drawing on Roland Barthes and Michel Foucault, has directed attention to the crucial role of the viewer in completing (or “finalizing” to use Bakhtin’s phrase) a work of art. Reader – or viewer – response criticism has focused on the formative role of the receiver in the

---

<sup>97</sup> “A imagem limita o objeto e, como consequência, ignora sua possibilidade de mudar, de se tornar um outro. [...] O objeto quer pular para fora de si mesmo, vive com a fé no milagre da sua improvisada transformação. A imagem o constrange a coincidir consigo mesmo, faz com que ele se aprofunde no desespero daquilo que está realizado e pronto. [...] É justamente essa a mortificante imagem em ausência. Essa imagem é privada de dialogicidade e de inacababilidade”.

creative process. Both object- and viewer-centered theorists have rejected the artist's biography and intentions as determinative of meaning of an image. Many of these interpretative strategies have involved a breakdown of the standard stereotypes of the artist and "his" activity. [...] in 1968 and 1969, Roland Barthes and Michel Foucault, respectively, dramatically proclaimed the "disappearance" and the "death of the author"<sup>98</sup> (HAYNES, 1995, pp. 156 e 167).

Valendo-se das três categorias de Bakhtin: answerability, outsideness, unfinalizability (responsabilidade, exotopia ou extralocalização e inacababilidade), e privilegiando, sobretudo, como vimos, os primeiros escritos de Bakhtin (1919-1924), Haynes pretende evidenciar que "Bakhtin brings us back to the artist as an acting agent and to the artist's cultural function"<sup>99</sup>.

Não nos interessa, em nosso contexto, entrar no mérito da concepção do autor segundo Barthes e Foucault, como também não nos interessa examinar a categoria de "pós-modernismo" ou as concepções estéticas que seriam sua expressão.

Muito menos aprofundaremos, aqui, a questão da relação autor-destinatário em Bakhtin, de acordo com o qual (como já tivemos a oportunidade de mostrar) a *própria forma da obra* é determinada por essa relação. Antes, ainda, que a obra se encontre com o destinatário na forma do leitor ou do espectador, essa está, segundo Bakhtin, já no seu próprio interior, no próprio momento de seu projeto e no próprio processo de sua realização, voltada para um destinatário. A obra contém, no seu interior, a relação com o destinatário, relação que, juntamente àquela entre autor e herói, confere à obra um caráter constitutivamente dialógico.

---

<sup>98</sup> "Os pós-modernistas, retomando Roland Barthes e a Michel Foucault, dirigiram sua atenção para o papel crucial do contemplador no completar (ou "realizar", para usar a terminologia de Bakhtin) uma obra de arte. A crítica da recepção do leitor – ou do fruidor – focou no papel do destinatário no processo criativo, no dar forma à obra de arte, negando que a biografia e as intenções do artista tenham relevância para o significado de uma imagem. Muitas dessas estratégias interpretativas provocaram uma crise dos estereótipos comuns do artista e da "sua" atividade. [...] em 1968 e em 1969, Roland Barthes e Michel Foucault declaravam, respectivamente, de modo dramático, o 'desaparecimento' e a 'morte do autor'".

<sup>99</sup> "Bakhtin nos traz de volta o artista como agente de atuação e a função cultural do artista".

Em referência ao nosso tema, interessa-nos, ao contrário, a concepção bakhtiniana da relação entre autor e obra de arte e entre autor e realidade, que, aqui, reexaminaremos também com o escopo de chegar a algumas conclusões – com base na leitura das obras pictóricas examinadas nos capítulos precedentes – sobre a contribuição de Bakhtin para a compreensão das artes visuais e, em particular, da pintura.

A concepção de Bakhtin acerca da relação de responsabilidade entre arte e vida não pode ser entendida, como faz Haynes, no sentido de arte engajada, do autor-artista *engajado*. A responsabilidade, no sentido proposto por Bakhtin, não coincide com o engajamento.

Bakhtin, nos “Apontamentos de 1970-1971”, faz distinção entre o *engajamento*, no âmbito do próprio tempo do *Dostoiévski jornalista*, e a *responsabilidade*, “no que concerne à terra e ao céu” do *Dostoiévski escritor*. A responsabilidade do *autor-criador* não se confunde com o engajamento do *autor-homem*.

É um sinal da inadequação da interpretação que Haynes propõe em relação a Bakhtin, o fato de que, para sustentá-la, a autora seja constrangida, ao citar uma passagem de “L’autore e l’eroe nella attività estetica”, de Bakhtin, a eliminar, na citação, um pedaço de uma frase que contrasta com a sua interpretação.

A passagem é a seguinte:

L’artista è appunto colui che sa situare la sua attività fuori dalla vita, colui che non soltanto che dall’interno partecipa alla vita (pratica, sociale, politica, morale, religiosa) e dall’interno la comprende, ma che anche la ama dal di fuori, là dove essa esiste per sé, dove essa è rivolta fuori di sé e ha bisogno di un’attività *extralocalizzata e avulsa dal senso*. La divinità dell’artista sta nella sua appartenenza a un’extralocalità suprema <sup>100</sup> (BACHTIN, 1920-1924b; trad. ital., 1988, p. 172. Itálico nosso).

Haynes extrai, da penúltima frase, o trecho que indicamos, acima, em itálico: “*extralocalizada e avulsa em relação ao sentido*” (*vnenachodjaščejsja i vnesmyslovoj*).

---

<sup>100</sup> “O artista é, justamente, aquele que sabe situar a sua atividade fora da vida, aquele que participa da vida (prática, social, política, moral, religiosa) não apenas a partir de dentro, e, a partir de dentro, a compreende, mas que também a ama a partir de fora, lá onde a vida existe por si, onde essa está voltada para fora de si e tem necessidade de uma atividade *extralocalizada e avulsa em relação ao sentido*. A divindade do artista está em seu pertencimento a uma extralocalidade suprema”.

Em inglês, na tradução de V. Liapunov, Haynes cita deste modo:

[...] and is need of a self-activity that is located outside it and is active independently of meaning (BAKHTIN, 1990, p. 191).

A criatividade artística está “extralocalizada e avulsa em relação ao sentido” porque essa, diferentemente do que acontece nas outras formas de emprego dos signos verbais e não verbais dentro das diversas esferas da vida – prática, social, política, moral, religiosa –, não se orienta mais de acordo com as funções ordinárias do uso dos signos (informar, declarar, persuadir, ordenar, julgar, ensinar, educar, edificar, converter).

De fato, o autor-artista não diz mais nada em seu nome como o eu; não está mais situado em um dos contextos da vida. Ele não usa mais os signos de maneira objetiva, direta. Mas, de maneira objetivada. Não está mais em uma das diversas cenas da *representação* dos diversos sentidos dentro da vida, mas na da sua *afiguração* da vida a partir de fora.

Certo, ele participa (da) e compreende a vida de dentro, mas, ao invés de participar (da) e de compreender a vida estando ali dentro, ao invés de estar engajado no diálogo no interior dos diversos contextos da vida, participa dessa a partir de fora, e, a partir de fora, está na relação de diálogo com essa.

Quem, na obra artística, participa diretamente da vida, quem está contextualizado na vida, quem dá um sentido aos seus comportamentos verbais e não verbais, quem exprime sentidos relativos à vida prática, social, política, moral e religiosa não é o autor-criador, mas o autor-homem que, afigurado na obra artística, apresenta-se sob forma de herói.

A atividade estética comporta uma visão do mundo totalmente nova, uma excedência de visão (*isbytok videnija*) em relação ao sentido que o mundo tem no interior da vida diretamente vivida. Essa não é indiferente em relação à “realidade da mortal carne do mundo” (diz Bakhtin em um trecho subsequente àquele acima citado – BAKHTIN 1920-1924b; trad. ital., 1988, p. 172), mas, aproximando-se dessa realidade a partir de fora, em relação ao sentido do mundo, a vida diretamente vivida oferece uma imagem de tal realidade que nenhuma outra atividade criativo-cultural conhece.

Participando do evento da existência em uma posição extralocalizada, o artista afigura “*rassejannyj v smysle mir*”, afigura “o sentido disperso do mundo” (BAKHTIN, 1920-1924b; trad. ital., 1988, p. 172)

(uma outra expressão de Bakhtin pertencente a uma outra frase omitida por Haynes na sequência da citação acima reportada) com o seu caráter “transeunte”, porque é contextualizado e colocado espacialmente e temporalmente, e o vivifica, conferindo-lhe novo valor devido à responsabilidade de um pensamento que compreende e ama a vida humana a partir de fora.

Graças à exotopia da posição artística que é *avulsa em relação ao sentido do mundo*, aquilo que é transeunte é conduzido do tempo pequeno da “presença” do objeto, do evento da ação e do seu sentido, até o “tempo grande” da obra.

## 2. RESPONSABILIDADE E AFIGURAÇÃO

Bakhtin esclarece mais vezes, por exemplo, em ambas as edições do seu livro sobre Dostoiévski, isto é, em *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929) e em *Problemi della poetica di Dostoevskij* (1963), que não lhe interessa a personalidade do autor e o seu contexto biográfico e cultural, não lhe interessam os autores, as ideias, as imagens, os temas particulares, mas sim os textos, os gêneros, as suas inovações e transformações; não as influências individuais que um autor tem do outro, mas a interação dialógica entre textos, entre linguagens, entre gêneros de discurso.

Aquilo que interessa a Bakhtin é a palavra da linguagem (não a *parole* saussuriana, entidade individual abstraída do social, nem a palavra na *langue*, entidade coletiva, e também essa abstraída da enunciação viva e do constitutivo plurilinguismo e dialogismo). Interessa-lhe a palavra dos gêneros de discurso, dos gêneros literários, a palavra do romance, por exemplo, e não o uso linguístico individual em um contexto individual e determinado.

No autor-homem e em seu eventual engajamento, não está interessado Bakhtin, quando estuda o romance polifônico de Dostoiévski, não está interessado na sua ideologia nem em sua filosofia, mas no autor-criador que coincide com a própria arquitetônica da obra. Interessa-lhe a *função* que Dostoiévski, como autor-criador, teve na transformação, na renovação do gênero romance e na evidenciação do caráter dialógico da linguagem e da consciência. Não diversamente de Foucault, Bakhtin estuda o autor como “função” (FOUCAULT, trad. ital. 1996, “*Che cos'è un autore*”, pp. 1-21).



“Em seu nome”, diz Bakhtin, “o escritor não pode dizer nada” (BACHTIN, 1970-71; trad. ital. 1988, p. 367). Isso vale também para o autor de qualquer tipo de obra artística.

Segundo Bakhtin, a obra artística, como vimos, tem o outro no início de sua formação; é esteticamente válida por sua alteridade em relação ao autor-homem, por sua irredutibilidade ao sujeito que a produziu, por seu desengajamento em relação a qualquer projeto concernente à economia do eu.

“Escritor”, diz Bakhtin em “Il problema del testo” (1959-61; in BACHTIN, trad. ital. 1988, p. 299), “è chi sa lavorare sulla lingua standone fuori, è chi possiede il dono del parlare indiretto”<sup>101</sup>. Como autor primário, como autor-homem, o escritor não diz nada. Na obra artística, “l'autore primario indossa la veste del tacere”<sup>102</sup> (BACHTIN 1970-71; in BACHTIN, trad. ital. 1988, p. 367), em formas diversas como a paródia, a ironia, a alegoria, etc.

Justamente através do calar, a obra evita a ordem do discurso (FOUCAULT), desengaja-se da “ideologia oficial” e pode exprimir aspectos do homem e da realidade que não seriam concebíveis no interior de tal ordem e de tal ideologia, dentro do contexto da contemporaneidade.

Também para Bakhtin a obra se realiza a partir da morte do autor, do autor-homem, a partir da omissão de si como eu. A sua palavra, de palavra objetiva, direta, passa para palavra objetivada, afigurada, palavra não do eu, mas de outro, na forma do herói. Também o autor-artista, o autor-criador, é invisível e coincide com a arquitetônica da própria obra.

A alteridade da obra concernente ao próprio autor-homem e a sua capacidade de superação dos confins biográficos e histórico-sociais em que se realiza a tornam desengajada. Mas tal desengajamento não tem nada a que ver com a estética da arte pela arte, fórmula falsa que separa arte e vida e que é uma escapatória que se vale das distinções sancionadas pela ordem do discurso para aliviar o artista de sua responsabilidade. Tal responsabilidade não consiste apenas no responder por si, enquanto autor-homem, mas também no responder pelo outro, enquanto autor-criador.

---

<sup>101</sup> “é quem sabe trabalhar acerca da língua estando fora dessa, é quem possui o dom do falar indireto”.

<sup>102</sup> “o autor primário veste a roupa do calar”.

O distanciamento em relação ao contexto limitado do eu do autor-homem, por parte da obra, a sua excedência (*isbytok*) em relação à esfera da “ideologia oficial” e a sua referência a valores e cronotopos do outro fazem com que a arte se encarregue do peso da *responsabilidade*. Trata-se da *responsabilidade não circunscrita no âmbito de convenções determinadas*, não garantida por álibis.

### 3. AFIGURAÇÃO PICTÓRICA E ÍCONE

Vimos como a afiguração artística se distingue da e se contrapõe à representação. Enquanto afiguração, a obra se subtrai à significação, à identificação, ao monologismo da representação.

A afiguração recupera o “sentir duplo” em que aquilo que se vê evoca algo que não se vê, a presença diz a ausência, aquilo que se oferece remete a algo de fugidio.

O afastar-se da representação pode acontecer mediante a arte abstrata, como no caso de Malevitch na fase suprematista, mas pode também acontecer, como em outros momentos da pesquisa pictórica do próprio Malevitch, ou em Chagall, através do figurativo (veja-se a pintura de Francis Bacon, DELEUZE, 1985).

E vice-versa, também a pintura abstrata, e não apenas aquela figurativa, justamente enquanto pretende livrar-se do caráter representativo, renunciando ao figurativo, ao ilustrativo, ao narrativo, pode não conseguir evitar reproduzir o mundo da representação com os seus estereótipos e clichês.

A pintura pode subtrair-se à imagem clichê, à identificação, à apropriação, porque pode fugir da *indexicabilidade* (o signo “índice” de Charles S. Peirce) e da *convencionalidade* (o signo “símbolo” de Peirce) por seu potencial caráter *icônico* (signo “ícone” de Peirce).

O *ícone*, como Peirce o descreveu em sua tipologia dos signos, significa não por conta de uma passiva consequência de uma convenção (*símbolo*), nem baseado em uma relação de contiguidade-causalidade (*índice*).

Na afiguração pictórica, manifesta-se toda a autonomia da qual é capaz o signo em que predomina a iconicidade concernente à necessidade mecânica da *indexicabilidade* e ao caráter arbitrário da *convencionalidade* simbólica. Na iconicidade da afiguração, predomina aquela categoria que Peirce denomina *Primeiridade* ou *Oriência* ou *Originariedade*, isto é, “o ser

de uma coisa como é, sem relação com nada mais” (PEIRCE, *Collected Papers*, vol. 2, § 89, trad. ital. in PEIRCE 1980, p. 101; PETRILLI, 1998, particularmente os capítulos “Semiotica e logica”, pp. 106-132, e “Funzionalità e infunzionalità dei segni. Linguaggio e inventiva”, pp. 133-140; ver também PETRILLI; PONZIO, 2016).

Esse poder ser sem relação com nada mais é a *alteridade* não relativa, mas sim absoluta. A afiguração tem um caráter icônico porque, nessa, a alteridade se torna visível, permanecendo alteridade absoluta; essa revela a sua invisibilidade. Por isso, a afiguração se diferencia da representação, que se deixa reduzir ao referencial e ao visível. A afiguração revela aquilo que, mesmo se dando no visível, não se exaure no visível, aquilo que, mesmo se dando no olhar, não se deixa capturar por esse.

*Per visibilia invisibilia*: é sobre esse aspecto dos ícones que os Fundadores da Igreja se baseavam para distinguir a imagem-ícone da imagem cópia, da imagem representação, cuja adoração dá lugar ao ídolo, diferentemente da imagem em relação ao ícone; e é sobre esse aspecto que o segundo Concílio de Niceia reconhece a legitimidade das imagens na tradição cristã (DI GIACOMO, “*Per visibilia invisibilia: l’iconocità dell’immagine*” in DI GIACOMO, 1999, pp. 17-73).

O fato de que a *Primeiridade*, ou *Oriência* ou *Originalidade*, seja “algo que é aquilo que é sem relação a nada a mais fora disso, desfeita por qualquer força que seja ou por qualquer razão que seja” (PEIRCE, *Collected Papers*, vol. 2 § 85, trad. ital. 1980, p. 96), indica que tal algo permanece externo ao olhar totalizante, não se deixa limitar a esse olhar, mas sim solicita a reabertura, jamais concluída e definitiva, da totalidade.

Da un diverso punto di vista, la questione della divisione delle arti, della loro rispettiva autonomia, della loro eventuale gerarchia, perde ogni importanza. In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee “non rendere il visibile, ma rendere visibile” non significa nient’altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono”<sup>103</sup> (DELEUZE, 1985, p. 117).

---

<sup>103</sup> “A partir de um ponto de vista, a questão da divisão das artes, da sua respectiva autonomia, da sua eventual hierarquia, perde toda a importância. Em arte, em pintura assim como em música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas sim de captar forças. É por essa razão que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de

Por conta do caráter da Primeiridade, a iconicidade da afiguração pictórica supera a imagem como adequação ao objeto, a imagem como identidade, e torna visível a alteridade, a inadequação, a assimetria, a incomensurabilidade entre visível e invisível. Nisso consiste a sua alogicidade (MALEVITCH): na superação do pensamento objetivante, na ultrapassagem dos limites do sujeito e do seu mundo, segundo o monologismo da representação da “ideologia oficial”. A afiguração artística tenta uma aproximação daquilo que se dá como outro.

Isso dá lugar a uma ampliação, que não é apenas quantitativa, mas também qualitativa, do horizonte da consciência, que consiste no modificar, no rever ou, em todo caso, no subverter a totalidade monológica com a qual, em um certo momento, em uma certa época, em uma certa cultura, em uma certa comunidade, em um certo grupo, em uma certa tendência ou ideologia, o objeto se identifica.

É por isso que a afiguração artística pode ter não apenas um caráter inovador, no plano do conhecimento, mas também transformador, no que concerne à consciência no plano ético, chamando-a para uma responsabilidade que ultrapassa as convenções, os papéis, a distribuição das partes que é própria do mundo da representação.

Por causa de seu caráter icônico, a afiguração artística tem um caráter inovador e surpreendente, sobretudo porque não se volta apenas para a consciência cognitiva, mas para a consciência moral, chamando-a à sua responsabilidade sem álibi.

#### 4. SEMIÓTICA, TEORIA DAS ARTES FIGURATIVAS E CULTO DOS ÍCONES

A pesquisa pictórica de Malevitch e de Chagall torna possível a compreensão da relação entre afiguração pictórica e ícone, sobretudo por causa do remontar direto, também em conexão com as tendências da época (primitivismo, etc.), à tradição dos ícones sacros.

Justamente tal referência direta aos ícones sacros nos permite, através do emprego da reflexão que a esses ícones foi dedicada para justificar seu culto, compreender melhor não apenas o papel que o signo icônico pode ter na afiguração pictórica, mas também o papel

---

Klee, ‘não produzir o visível, mas tornar visível’, não significa nada além disso. A tarefa da pintura se define como a tentativa de tornar visíveis as forças que não o são”.

atribuído ao ícone na classificação dos signos segundo a Semiótica de Peirce e, ainda, o sentido da concepção bakhtiniana da obra artística como afiguração e da sua relação com a responsabilidade.

O patrimônio, deixado por aqueles que, no âmbito da fé cristã, para defenderem-se da acusação de iconoclastia, escreveram a fim de explicar o que é um ícone, é de enorme interesse, seja no plano da Semiótica como Teoria geral dos signos, seja para uma teoria das artes figurativas e da pintura em particular. Seguramente tal patrimônio exerceu, de maneiras diversas, de modo direto ou indireto, a sua influência sobre Bakhtin e sobre Peirce.

Referimo-nos, em particular, aos Atos do VII Concílio Ecumênico de Niceia II (o precedente, convocado em Constantinopla, em 786, havia sido interrompido pela intervenção da guarda imperial fiel à memória de Constantino I, fervoroso iconoclasta) promovido por Irene – que reinou junto ao filho Constantino VI, o qual se tornou imperador com a idade de dez anos – na Catedral de S. Sofia em Niceia, em Bitínia (atual Iznik) (VARNALIDIS, “La difesa delle icone al Concilio niceno II”, trad. ital. 1988).

Referimo-nos também aos três discursos apologéticos sobre os ícones escritos por São João Damasceno (675-749) – em *Difesa delle immagini sacre* (1983) – os quais, mesmo não sendo citados pelos Fundadores do Concílio Niceno II, influenciaram certamente suas argumentações em defesa da veneração (*proskýnesis*) dos ícones que é diferente da adoração (*latreia*) que se refere só a Deus.

Expusemos, já no capítulo II, a diferença entre imagem-ícone e imagem-ídolo, em base à qual o Concílio Niceno II declarou lícito o culto aos ícones.

É interessante considerar que o uso de “*icon*”, na terminologia de Peirce, para indicar um tipo particular de signo, juntamente a “*index*” e “*symbol*”, é introduzido em sua pesquisa somente em um segundo momento. Ele usa, precedentemente, outros termos, como “*likeness*”, “*copy*”, “*image*” e “*analogue*”. Somente a partir de 1885, ele introduz o termo “*icon*”. É também interessante notar que, no início (1857-1866), Peirce usa “*representation*” (FISCH, 1982, p. xxxiii) para indicar aquilo que, em um segundo momento, indicará com “*sign*”.

Muito provavelmente, ao introduzir o termo “ícone” e também ao abandonar o termo “representação” para usar “signo”, Peirce está submetido, mesmo que indiretamente, à concepção de ícone dos Fundadores da Igreja e do Concílio Niceno II, concepção que chega, em

todo caso, até ele graças ao seu profundo conhecimento da filosofia medieval.

Por outro lado, a referência à arte dos ícones tem um papel importante na pesquisa de Malevitch e de Chagall na renovação da sua contribuição no âmbito da afiguração pictórica.

É interessante o quanto Florensky (1995) – ao qual, nos capítulos precedentes, nos referimos por causa de sua análise do ícone – escreve em um apontamento seu, inédito (datado de 17 de maio de 1922), ligado ao seu tratado *sulla spazialità e il tempo nelle opere di arte figurativa* (1923). Florensky, desenvolvendo uma análise tipológica da obra de arte, indica, como exemplo da presença, em um quadro, de mais regiões espaciais com conteúdo diverso e conscientemente não coordenadas, o ícone da *Madre di Dio del Segno*. Aqui, o infante no colo materno está limitado em uma fronteira circular, sem nenhuma relação, nem mesmo por proporção, dimensão ou perspectiva, com o espaço externo. Ele é:

creatura chiusa nel suo proprio spazio, nel suo proprio mondo, nella sua propria esistenza particolare, abitante di uno spazio particolare. L'infante nel grembo materno va rappresentato in generale, non altrimenti che in questo suo esistere nel suo spazio particolare<sup>104</sup> (FLORENSKIJ, “Appunto manoscritto del 17 maggio 1922”, cit. por N. MISLER “Postfazione a Florenskij”, 1995, p. 389).

Há uma surpreendente semelhança entre a organização do espaço no ícone *Madre di Dio del Segno*, evidenciada na descrição de Florensky, e a organização de certos quadros de Chagall anteriormente examinados; e não apenas naqueles em que há uma direta referência à maternidade, como em *Rússia* ou em *Maternità* [Mulher grávida], 1912-1913 (fig. 43), ou ainda naqueles em que se vê o bezerro dentro de uma vaca ou de uma égua, mas também naqueles em que, como vimos, coexistem mundos diversos, cronotopos diferentes, mantidos diversos por particulares expedientes de distribuição e de repartição da superfície do quadro. Parece que o paradigma topológico do ícone *Madre di Dio del Segno* se

---

<sup>104</sup> “criatura fechada em seu próprio espaço, em seu próprio mundo, em sua própria existência particular, habitante de um espaço particular. O infante no colo materno é representado, de modo geral, exatamente nesse seu existir em seu espaço particular”.

tenha fixado na mente de Chagall, e ele o retome, renovando-o, na sua criação artística.

Desse modo, também o uso da cor sem claro-escuro e a quase total ausência de sombras, não apenas nas superfícies planas e coloridas de Malevitch, mas também nos quadros de Chagall, derivam certamente da pintura dos ícones, onde estava proscrita a sombra e onde as coisas eram afiguradas como produtos da luz e não como se fossem “iluminadas por uma fonte (acidental) de luz” (FLORENSKIJ, 1922; trad. ital. 1999, p. 178).

Sobre a capacidade que tem a cor, em pintura, de ser “excedente” em relação à “realidade” ordinária e convencional, Henri Matisse observa:

Il colore, soprattutto, forse ancora più del disegno, è una liberazione. La liberazione è l'allargamento delle convenzioni, i vecchi mezzi ripudiati dalle scoperte della nuova generazione<sup>105</sup> (MATISSE, 1988, p. 158).

Não se trata simplesmente da retomada, na pintura russa dos anos Dez e Vinte, de motivos, de esquemas e de técnicas dos antigos ícones. Aquilo que é, sobretudo, retomado do ícone é a concepção da imagem como afiguração que desloque, da ordem mundana, o mundo do objeto, baseado na representação e na lógica do idêntico, para um *além* em relação ao mundo; que recupere, para dizê-lo com Bakhtin, uma lógica da ambivalência, da alteridade, uma dia-lógica, que abra o espaço finito do monologismo para o infinito do dialogismo.

Do ponto de vista de uma superficial semelhança, o *Quadrado Preto*, de Malevitch, parece não ter relação alguma com os antigos ícones, e, contudo, Malevitch o indica como ícone do nosso tempo e o coloca, na exposição de 1915, no alto, no ângulo da parede onde, nas casas ortodoxas, é colocado o ícone de Cristo e da Mãe de Deus.

É surpreendente o fato de que, em uma aula de Semiótica desenvolvida em Bari, no dia 24 de fevereiro de 2000, Floyd Merrell, autor de, entre outras obras, *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting*, de 1998, a fim de dar um exemplo de ícone puro, no sentido de Peirce (isto é, um ícone em que predomine apenas a categoria

---

<sup>105</sup> “Sobretudo a cor, talvez ainda mais do que o desenho, é uma liberação. A liberação é o alargamento das convenções, os velhos meios repudiados pelas descobertas da nova geração”.

da “primeiridade”: ver acima, cap. II), tenha feito referência ao *Quadrato Preto*, de Malevitch. Aquilo que é surpreendente não é essa aproximação, a qual, ao contrário e com base no que dissemos até aqui, é certamente compreensível e justificada, mas é surpreendente o fato de que Merrell (como ele próprio revelou após a aula) fizesse tal referência sem que soubesse que Malevitch considerava o *Quadrato Preto* um ícone.

Merrell, sem saber da relação que Malevitch estabelecia entre essa obra sua e os antigos ícones russos, havia reconhecido tal obra como ícone, valendo-se da definição de ícone dada por Peirce em sua tipologia de signos.

É essa uma espécie de contraprova da relação que intercorre entre a concepção que Peirce tem do ícone e a concepção de ícone dada pelos defensores, no século VIII, do culto dos ícones da iconoclastia. E essa contraprova é oferecida pela aproximação, por parte de Merrell, do ícone de Peirce em relação a uma obra pictórica (o *Quadrado Preto*), sem que Merrell tivesse conhecimento do fato que Malevitch se voltasse, explicitamente, em sua pesquisa pictórica, para os antigos ícones.

Acerca da relação entre o ícone, no sentido de Peirce, e aquilo que pode dar um exemplo desse ícone com base na relação de semelhança, são interessantes as considerações de Peirce, reportadas no cap. II, sobre a ligação entre a linha feita com giz e a linha ideal que ela representa. Interessantes são também as considerações de Kandinsky sobre a relação entre o ponto real e o ponto ideal e que se referem também à figura do quadrado. Na sua forma real, o ponto, “por conta de sua necessidade de relativa mobilidade, pode se transformar em quadrado”. “Solo la tensione concentrica manifesta la sua affinità col cerchio - le altre proprietà si riferiscono più al quadrato”<sup>106</sup> (KANDINSKIJ, 1926; trad. ital. 1992, pp. 25 e 27).

##### 5. ICONISMO, PESQUISA PICTÓRICA E ESTÉTICA BAKHTINIANA

No que concerne à relação entre a tradição russa do culto dos ícones e a concepção bakhtiniana da afiguração no âmbito da criação literária e, em geral, artística, é necessário lembrar que Bakhtin aderiu à religião ortodoxa e se ocupava de questões teológicas, mesmo que de

---

<sup>106</sup> “Somente a tensão concêntrica manifesta a sua afinidade com o círculo – as outras propriedades se referem mais ao quadrado”.



maneira não canônica e não confessional, ligando as grandes verdades religiosas da tradição russo-ortodoxa, a filosofia alemã e o estudo do mundo clássico.

O grupo de Bakhtin, em Leningrado, nos anos Vinte, interessava-se também por questões teológicas concernentes não apenas à ortodoxia russa, mas também ao hebraísmo e ao patrimônio hebraico, sobretudo, por causa da presença, no grupo, do hebreu Matvei Isaevitch Kagan (essa e outras informações biográficas relativas à relação entre Bakhtin e a religião ortodoxa são trazidas por CLARK; HOLQUIST, 1984; trad. ital., 1991, pp. 162-194).

Em 7 de janeiro de 1929, Bakhtin foi preso – e ficou diversos meses em estado de detenção, primeiro no cárcere, depois no hospital, e posteriormente foi exilado na cidade de Kustanaj, no Cazaquistão – sob a acusação de ter participado de grupos religiosos ortodoxos de Leningrado, dentre os quais a Confraternidade de San Serafino.

A Confraternidade de San Serafino era fortemente influenciada pelo pensamento religioso filosófico e científico de Florensky, muito admirado por Bakhtin, e cuja teoria do signo icônico, a qual retomava a concepção dos ícones dos Fundadores da Igreja e do Concílio de Niceia II, foi objeto de atenção por parte dos semioticistas russos contemporâneos.

A concepção bakhtiniana da afiguração estética é, portanto, certamente influenciada pela tradição de pensamento, colegada ao culto dos ícones e baseada na distinção entre imagem-ícone e imagem-ídolo que remonta ao Concílio de Niceia de 787 e, ainda antes, a São João Damasceno.

Com base na ligação que Florensky estabelece entre ícone e máscara ritual, pode-se também compreender o interesse de Bakhtin pela máscara carnavalesca e pelas antigas formas de festa popular, e a relação entre o seu conceito de afiguração, correspondente àquele de ícone e àquele de “corpo grotesco” exaltado nas antigas máscaras carnavalescas. A imagem icônica, própria da afiguração artística, não está isolada, em Bakhtin, de todas as suas manifestações, que vão do sacro ao profano, da cultura popular à grande Literatura europeia.

Observa Florensky (1922; trad. ital. 1999, p. 185):

[...] l'essenza sacra della maschera non soltanto non sparì con la decomposizione della sua forma anteriore, ma, liberatasi di quel cadavere, si creò un corpo artistico: l'icona. L'icona culturalmente e storicamente

ereditò la funzione della maschera rituale, elevando al massimo grado questa funzione [...]”<sup>107</sup>.

A renovação da pintura, na Rússia, nos anos Dez e Vinte do século XX, acontece através da atração explícita pela pintura dos ícones. Mas, pode-se dizer que, *em geral*, a imagem icônica desenvolve um papel central para a realização do valor artístico na obra. No que concerne à pintura, toda a sua renovação em relação à pintura clássica (Cf. BURLJUK D., “I ‘fauves’ in Russia” e ALLARD R., “I segni di rinnovamento in pittura”, in KANDINSKIJ e MARC, *Il cavaliere azzurro*, 1912; trad. ital. 1984, pp. 35-47 e 67-76) – não apenas a renovação realizada por aqueles que, como Malevitch e Chagall, voltam-se diretamente para a os ícones russos – acontece através da recuperação do componente icônico do signo. O inteiro processo de pesquisa em pintura pode ser considerado um processo de libertação em relação à representação e na direção da afiguração icônica.

Veja-se, a esse respeito, o ensaio de Michel Foucault, *Questo non è una pipa [Isto não é um cachimbo]* (1973), dedicado à pintura de René Magritte, onde é demonstrada a ligação entre a obra magrittiana e a obra de Klee e de Kandinsky, através da comum colocação em discussão de uma tradição plurissecular, em pintura, que baseava a imagem pictórica na representação, na imitação da assim dita “realidade objetiva”.

Storicamente, la questione dell'icona si scontra, in effetti, con la forma contigua, ma sotto molti aspetti degradata, dell'idolo. E il lavoro speculativo per emancipare l'icona dall'idolo porta naturalmente a liberare l'immagine da una certa fenomenicità delle apparenze [...]”<sup>108</sup> (WUNENBURGER, trad. ital. 1999, p. 221).

É interessante lembrar que toda a “arte profana” está historicamente ligada à “arte sacra” e que toda a “literatura profana”

---

<sup>107</sup> “[...] a essência sacra da máscara, não apenas não desapareceu com a decomposição da sua forma anterior, mas, depois de se livrar daquele cadáver, criou para si um corpo artístico: o ícone. O ícone, culturalmente e historicamente, herdou a função da máscara ritual, elevando ao máximo grau essa função [...]”.

<sup>108</sup> “Historicamente, a questão do ícone se encontra, de fato, com a contígua, mas, sob muitos aspectos, degradada forma do ídolo. E o trabalho especulativo, por emancipar o ícone em relação ao ídolo, leva naturalmente à libertação da imagem em relação a uma certa fenomenicidade das aparências”

está historicamente colegada ligada à “sacra escritura”. E, portanto, o valor que tem a afiguração, na produção artística, está conectado à relação entre visível e invisível, da qual são expressão os textos verbais e não verbais de tipo religioso. De mesmo modo, as teorias estéticas não podem não ser influenciadas por todo o patrimônio interpretativo concernente aos textos religiosos.

Observa René Magritte (“Lettera a Foucault” del 23 maggio 1966, in FOUCAULT, 1988, pp. 89-91):

Ciò che non “manca” d’importanza è il mistero evocato di fatto dal visibile e dall’invisibile, e che può essere evocato di diritto dal pensiero che unisce le “cose” nell’ordine che evoca il mistero”<sup>109</sup> (FOUCAULT, 1988, p. 90).

Tudo isso é necessário levar em conta a fim de que compreendamos: 1) por que a concepção estética bakhtiniana recusa as noções de representação, de imitação, de identidade, de reflexo, valendo-se da noção de afiguração, 2) por que a noção de afiguração não apenas é válida no âmbito da arte verbal para a qual foi diretamente elaborada, mas é também facilmente transponível no estudo das artes figurativas.

A afiguração resulta adequada à arte verbal e não verbal não simplesmente por uma sua “agudeza” intrínseca ou por uma sua “ductilidade” que, mesmo essa se referindo originariamente à Literatura, permite sua aplicação também nas artes visuais. O motivo se encontra no dialogismo objetivamente existente entre os textos artísticos verbais e não verbais por conta de sua participação em uma história em comum; e, no caso da pintura, o motivo se encontra no fato de que obras como as que examinamos, aqui, ao invés de deverem ser alcançadas e abordadas com as categorias bakhtinianas, estão já próximas a toda a obra de Bakhtin e se movem em uma direção de pesquisa (em comum, em relação a Bakhtin), ainda que desenvolvida com meios diversos.

---

<sup>109</sup> “Aquilo que não ‘falta’, em importância, é o mistério evocado *de fato* pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado *de direito* pelo pensamento que une as ‘coisas’ na ordem que evoca o ‘mistério’”.

## Referências Bibliográficas

ALPATOV, Mihail. Icone russe. In: WEITZMANN, Kurt et al. **Le icone**. Milano: Mondadori, 1981, pp. 237-304.

BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. **Opere 1919-1930**. A cura e trad. ital. di Augusto Ponzio con la collab. di Luciano Ponzio, testo russo a fronte, collana “Il Pensiero Occidentale”. Milano: Bompiani, 2014.

BACHTIN, Michail M. (1919). Arte e responsabilità [*Iskusstvo i otvestvennost'*]. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 27-31.

BACHTIN, Michail M. (1920-24a). Per una filosofia dell'atto responsabile [*K filosofii postupka*]. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 33-167.

BACHTIN, Michail M. (1920-24b). L'autore e l'eroe nell'attività estetica [*Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti*]. In: BACHTIN, Michail M. (1979a). **L'autore e l'eroe**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988, pp. 7-180.

BACHTIN, Michail M. (1920-24c). L'autore e l'eroe nell'attività estetica. Frammento del I capitolo [*'Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti'*]. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 169-213.

BACHTIN, Michail M. (1920-1924d). Il problema del contenuto, del materiale e della forma nell'arte verbale [*Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennon tvorčestve*]. In:

BACHTIN, Michail M. (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b, pp. 3-66.

BACHTIN, Michail M. (1929). Problemi dell'opera di Dostoevskij [*Problemy tvorčestva Dostoevskogo*]. Leningrado, Priboj. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 1053-1423.

BACHTIN, Michail M. (1934-35). La parola del romanzo [*Slovo v romane*]. In: BACHTIN, Michail M. (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b, pp. 67-230.

BACHTIN, Michail M. (1937-38) Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo [*Formy vremeni i chronotopa v romane*]. In: BACHTIN, Michail M. (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b, pp. 231-405 (Le "Osservazioni conclusive" sono state scritte nel 1973).

BACHTIN, Michail M. (1940). Dalla preistoria della parola romanzesca [*Iz predystorii romannogo slova*]. In: BACHTIN, Michail M. (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b, pp. 408-444.

BACHTIN, Michail M. (1941). **Epos i roman**. In: BACHTIN, Michail M. (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. ital. de C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b, pp. 445-482.

BACHTIN, Michail M. Problemi della poetica di Dostoevskij [*Problemy poetiki Dostoevskogo*]. Mosca: Sovetskij pisatel'. II ed. rivista e ampliata di Bachtin 1929. In: BACHTIN, Michail M. (1963). **Dostoevskij. Poetica e stilistica**. Trad. ital. di G. Garritano. Torino: Einaudi, 1968; 2 ed., 2002.

BACHTIN, Michail M. (1965). **L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo e del Rinascimento** [*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*]. Mosca: Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura"; Trad. ital. di M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.

BACHTIN, Michail M. (1970). Risposta a una domanda della redazione della rivista *Novyi Mir* [Otvet na vopros radakcii Novogo Mira]. In: BACHTIN, Michail M. (1979a). **L'autore e l'eroe**. Trad. ital. di Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988, pp. 341-348.

BACHTIN, Michail M. Dagli appunti del 1970-71 [Iz zapisej 1970-71 godov]. In: BACHTIN, Michail M. (1979a). **L'autore e l'eroe**. Trad. ital. de C. Strada Janovic. Torino: Einaudi, 1988, pp. 349-374.

BACHTIN, Michail M. (1973). Besedy V. D. Duvakina s M. M. Bachtinym. I ed. 1996. Mosca: Soglasie, 2002. In: BACHTIN, Michail M. (1973). **In dialogo. Conversazioni con V. D. Duvakin**. Trad. ital. di Rossella. S. Cassotti. A cura di Augusto Ponzio. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.

BACHTIN, Michail M. (1974). Per una metodologia delle scienze umane. In: BACHTIN, Michail M. (1979a). **L'autore e l'eroe**. Trad. ital. di Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988, pp. 375-387.

BACHTIN, Michail M. (1975). Voprosy literatura i estetiki [Problemi di letteratura e di estetica], Mosca: Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura". In: BACHTIN, Michail M. **Estetica e romanzo**. Trad. ital. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b.

BACHTIN, Michail M. (1979a). **Estetica della creazione verbale** [Estetika slovesnogo tvorčestva]. Mosca: Izdatel'stvo "Iskusstvo". Trad. ital. **L'autore e l'eroe** di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BACHTIN, Michail M. **Literaturno-kritičeskie stat'i** [Saggi di critica letteraria]. Chudožestvnnaja literatura, Mosca, 1986a.

BACHTIN, Michail M. **Filosofija i sociologija nauki i tehniki: ežegodnik 1984/1985** [Filosofia e sociologia della scienza e della tecnica. Annuario 1984/1985]. Mosca: Nauka, 1986b.

BACHTIN, Michail M. **Art and Answerability**. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin. Trad. ingl. De V. Liapunov, ed. org. por Michael Holquist e Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press, 1990.

BACHTIN, Michail M. **Appunti degli anni 1940-60**. A cura di Margherita De Michiel e Stefania Sini, Kamen', Rivista di poesia e filosofia, 15, 2000a, pp. 5-72.

BACHTIN, Michail M. **Avtor i geroi** [L'autore e l'eroe]. A cura di Sergej C. Bočarov. S. Pietroburgo: "Ažibuca", 2000b.

BACHTIN, Michail M. **Sobranie sočineniji** [Raccolta delle opere]. Mosca: Russkie slovari, 1996-2010.

BACHTIN, Michail M.; KANAIEV, Ivan I.; MEDVEDEV, Pavel P. N.; VOLOŠINOV, Valentin N. **Bachtin e le sue maschere, scritti 1919-29**. Trad. ital. di M. De Michiel. A cura di M. De Michiel, P. Jachia. Bari: Dedalo, 1995.

BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. por. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.

BAKHTIN, M. M. **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do Romance. Equipe de trad. Aurora F. Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e trad. por. de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BAKHTIN, M. M. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011b.

BAKHTIN, M. M. **Mikhail Bakhtin em diálogo - Conversas de 1973 com Viktor Duvakin**. Trad. de Daniela Miotello Mondardo. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. por. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013a.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. por. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, Roland. (1968). **The Death of the Author.** Theories of Authorship: A Reader. Ed. John Caughie, Londra Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 205-17.

BENJAMIN, Walter. **Diário moscovita.** Trad. ital. di G. Carchia. Torino: Einaud, 1983.

BERTELÉ, Matteo et alii. **Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia.** Atti del convegno internazionale. Venezia: Università Ca' Foscari / Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 3-4 febbraio 2012. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma, 2015.

BOUISSAC, Paul. **Iconicity.** Tübingen: Stauffenburg, 1986.

CHAGALL, Bella. **Come fiamma che brucia.** Io, la mia vita e Marc Chagall. Con 68 disegni e una postf. dell'artista. Trad. di L. Grieco. Roma: Donzelli, 2012.

CHAGALL, Marc. (1931). **Ma vie.** Trad. fra. di Bella Chagall. Parigi: Éditions Stock, 1995; **La mia vita.** Trad. ital. di M. Mauri. Milano: SE, 1998; **Moja žizn'.** Sankt-Peterburg: Asbuka, 2000.

CHAGALL, Marc. Mio padre: il mio primo maestro. Trad. ital. e present. a cura di L. Ponzio, da Marc Chagall. *Ma Vie* (1995). In: **ATHANOR** - Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia. Meltemi: Roma, 2002, pp. 223-227.



CHLEBNIKOV, Velimir; KRUČĚNYCH, Aleksej; MATJUŠIN, Michail; MALEVIČ, Kazimir (1913). **Pobeda nad solncem**, trad. ital. a cura di M. Di Filippo, **Vittoria sul Sole**, in **Kazimir Malevič 1900-1935, una retrospettiva**, catalogo della mostra di Milano, Firenze, Artificio, 1993, pp. 195-212. Trad. ital. e post. di M. Bohemig, **La vittoria sul sole**, Doria di Cassano Jonico – Cosenza, Mongolfiera, 2003. Trad. ingl. dal russo a cura di E. Steiner, **Victory Over the Sun**, 2 vol., England, Artists-Bookworks, 2009.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. (1984). **Mikhail Bakhtin**. Cambridge, Mass., Belknap Press. **Michail Bachtin**. Trad. ital. di F. Pellizzi. Bologna: Il Mulino, 1991.

DAMASCENO, Giovanni. **Difesa delle immagini sacre**. Roma: Città nuova, 1983.

DELEUZE, Gilles. **L'immagine movimento. Cinema 1; L'immagine tempo, Cinema 2**. Milano: Ubulibri, 1984-1989.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Logica della sensazione. Macerata: Quodlibet, 1985.

DERRIDA, Jacques. (1978). **La verità in pittura**. Roma: Newton Compton, 1981.

DI GIACOMO, Giuseppe. **Icona e arte astratta**. Palermo: Aestetica Preprint, 1999.

DUBORGEL, Bruno. **Malévitch. La question de l'icône**. Université de Saint-Étienne: CIEREC, 1997.

EJZENŠTEJN, Sergej M. **Lezioni di regia**. Tenute fra l'autunno del 1932 e quello del 1933 e trascritte da Niznij, allievo di Ejzenštejn. A cura di P. Gobetti. Torino: Einaudi, 1964.

EJZENŠTEJN, Sergej M. **Il colore**. A cura di Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1982.

EJZENŠTEJN, Sergej M. La quarta dimensione. In: EJZENŠTEJN, S. M. **Il montaggio**. Venezia: Marsilio, 1986, pp. 53-69.

EMERSON, Caryl. **The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

ENGELS, Friedrich. Il marxismo volgare. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Scritti sull'arte**. A cura di C. Salinari. Roma: Laterza, 1976.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Colloqui con Marx ed Engels**. Torino: Einaudi, 1977.

ERLICH, Victor. **Il formalismo russo**. Milano: Bompiani, 1966.

FISCH, Max H. **Introduction, Writings of Charles S. Peirce**. Vol. I. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

FLORENSKIJ, Pavel. (1922). **Ikonostas**. Trad. ital. a cura di E. Zolla. Le porte regali. Saggio sull'icona. Torino: Adelphi, 1999.

FLORENSKIJ, Pavel. **La prospettiva rovesciata e altri scritti**. A cura di N. Misler. Reggio Calabria: Gangemi, 1990.

FLORENSKIJ, Pavel. L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa. Trad. ital. In: FLORENSKIJ, P. **Lo spazio e il tempo nell'arte**. A cura di N. Misler. Milano: Adelphi, 1995.

FOUCAULT, Michel. (1969). **What is an Author? The Foucault Reader**. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984, pp. 101-20.

FOUCAULT, Michel. (1973) **Questo non è una pipa**. Milano: SE, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Scritti letterari**. Milano: Feltrinelli, 1996.

HAYNES, Deborah J. (1995). **Bakhtin and the Visual Arts**. Cambridge, Mass., Cambridge University. Trad. ital. di L. Colombo, **Bachtin e le arti visive**. Segrate: Nike, 1999.

HAYNES, Deborah J. **Answers First. Questions Later: A Bakhtinian Interpretation of Monet's Mediterranean Painting.** *Rechers Semiotiques/Semiotic Inquiry*, 18, 1998, 1-2, pp. 217-230.

HOLQUIST, Michael. **Dialogism. Bakhtin and his World.** Londra: Routledge, 1990.

JABÈS, Edmond. **Il libro della sovversione non sospetta.** A cura di A. Prete. Milano: Feltrinelli, 1979.

JAKOBSON, Roman. (1931). **Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij.** Trad. ital. e a cura di V. Strada. Milano: SE, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Magia della parola.** A cura di K. Pomorska. Roma-Bari: Laterza. Nuova ed., 1980.

JAKOBSON, Roman. Il realismo nell'arte. In: JAKOBSON, Roman. **Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali.** Torino: Einaudi, 1985, pp. 8-17.

JAKOBSON, Roman. **Russia, follia, poesia.** Ed. orig. Parigi: Seuil ,1986. l'intervista a Jakobson è del 1972. Pref. e cura di T. Todorov. Napoli: Guida, 1989.

JAKOBSON, Roman. (1997) **My Futurist Years.** A cura di B. Jangfeldt e S. Rudy. New York: Marsilio Publisher, 2. ed., 2003.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. **Dialoghi.** Roma: Castelvechi, 2009.

KAFKA, Franz. **Il castello.** Trad. ital. di P. Capriolo. Torino: Einaudi, 2007.

KAMENSKIJ, Alexandr. **Chagall. The Russian Years 1907-1922.** Londra: Thames and Hudson, 1989.

KANAEV, I. Ivan. (1926). Il vitalismo contemporaneo [Sovremennyj vitalism]. *Človek i Priroda*, 1, pp. 33-42, 2, pp. 9-23. In: BACHTIN E IL SUO

CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 214-269.

KANDINSKIJ, Vasilij. (1926). **Punto linea superficie**. Milano: Adelphi, 1992.

KANDINSKIJ, Vasilij. **Sguardi sul passato**. Milano: SE, 1999.

KANDINSKIJ, Vasilij; MARC, Franz. (1912). **Il cavaliere azzurro**. Milano: SE, 1984.

KLEE, Paul. **Teoria della forma e della figurazione**. A cura di J. Spiller, voll. I e II, Milano: Feltrinelli, 1970. Nuova ed. Milano: Mimesis, 2009.

KLEE, Paul. **Quaderno di schizzi pedagogici**. A cura di M. Lupano. Milano: Abscondita, 2002.

KUNDERA, Milan. **I testamenti traditi**. Trad. ital. di E. Marchi. Milano: Adelphi, 1993.

LINGUA, Graziano. **Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia**. A cura di Lingua, G. Torino: Silvio Zamorani, 1999.

LINGUA, Graziano. **L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini**. Milano: Medusa, 2006.

MAGRITTE, René. (1966). Lettera a Foucault del 23 maggio 1966. In: FOUCAULT, M. **Questo non è una pipa**. Trad. ital. R. Rossi. Milano: SE, 1988, pp. 89-91.

MALEVIČ, Kazimir. (1915) *Ot kubisma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, I edizione, "Žural" (La Gru, rivista diretta da Matjušin), Pietrogrado, dicembre 1915; II edizione, Pietrogrado, Storok 1916. In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab'janov, tomo I, Mosca, Gileja, 1995, pp. 27-34. Trad. fra. *Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915

à 1922, traduits et annotés par J-Cl. Et V. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, pp. 33-44.

MALEVIČ, Kazimir. (1916) *Ot kubisma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm* (Pietrogrado, 12 gennaio, 1916), di pp. 31, con due illustrazioni suprematiste, pubblicato in occasione de “L’ultima mostra futurista: 0,10”, terza edizione, Mosca, 1916. K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Mosca, Gileja, 1995, pp. 35-55; Šatskich, A. (a cura di), Kazimir Malevič. **Čěrnij kvadrat** (Kazimir Malevič. Il Quadrato nero), Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, pp. 29-57. Trad. fra. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, pp. 45-73. Trad. ital. di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura*, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 173-190; *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in K. Malevič, **Suprematismo**, a cura di G. Di Milia, Carte d’artisti, 5, Milano, Abscondita, 2000, pp. 29-55.

MALEVIČ, Kazimir. (1919a) “Suprematizm”, pubblicato nel catalogo della X mostra di Stato *Bespredmetnoe tvortčestvo i suprematizm* (Creazione non-oggettiva e suprematismo), testi di L. Popova, O. Rozanova, A. Rodčenko, V. Stepanova e K. Malevič, Mosca, 1919. In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Mosca, Gileja, 1995, pp. 150-151; Šatskich, A. (a cura di), Kazimir Malevič. **Čěrnij kvadrat**, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, pp. 72-74. Trad. fra. “Le suprématisme” in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. II, *Le Miroir Suprématisme, tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprematisme*, traduits et annotés par J-Cl. Et V. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, pp. 82-84. Trad. ital. “X mostra di Stato. La creazione astratta e il suprematismo”, **Rassegna sovietica**, 1, 1965, pp. 46-52; “Il Suprematismo” di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 191-193; “Il Suprematismo” in K. Malevič, **Suprematismo**, a cura di G. Di Milia, Carte d’artisti, 5, Milano, Abscondita, 2000, pp. 57-61.

MALEVIČ, Kazimir. (1919b) “O novych sistemach v iskusstve”, (Nemčikova, 15 luglio 1919) brossure di pp. 32 litografate, contenente anche riproduzioni nel testo (quadrati neri nelle pp. 30-32) e tre fogli che spiegano il sistema “a-logico” di Malevič, UNOVIS, Vitebsk, 1919. In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Gileja, Mosca, 1995, pp. 153-184; Šatskich, A. (a cura di), Kazimir Malevič. **Čěrnij kvadrat**, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, pp. 101-144. Trad. fra. “**Des nouveaux systèmes dans l’art**”, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1974, pp. 75-115. Trad. ital. di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, “Nuovi sistemi nell’arte”, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 248-272.

MALEVIČ, Kazimir. *Revoljucionnoe iskusstvo*. In: **PERIODICO DEL DIPARTIMENTO DI BELLE ARTI DI VITEBSK** contenente dichiarazioni e articoli di M. Chagall, I. Puni e K. Malevič, 1919c.

MALEVIČ, Kazimir. (1919-1920a) *Ot Sezanna do suprematizma. Kritičeskij očerk*, Mosca, Narkompros, 1920, 16 pp. (testo estrapolato da “O novych sistemach v iskusstve”, 1919b). In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Gileja, Mosca, 1995 pp. 153-184. Trad. fra. “De Cézanne au Suprématisme”, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, L’Age d’Homme, Lausanne, 1974, pp. 75-115. Trad. ital. “Da Cézanne al Suprematismo. Saggio critico”, *Rassegna sovietica*, 1, 1965, pp. 54-68.

MALEVIČ, Kazimir. (1919-1920b) “Noi vogliamo”, volantino distribuito a Vitebsk e firmato “Il comitato creativo dell’UNOVIS” (UNOVIS: Utverditeli Novogo Iskusstva [Sostenitori della nuova arte]), gruppo fondato da Malevič. Trad. fra. “De la part de l’Ounovis”, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. II, *Le Miroir Suprématisme*, tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprématisme, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1977, pp. 84-87. Trad. ital. di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, “Noi

vogliamo”, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 208-211.

MALEVIČ, Kazimir. (1920) *Suprematizm. 34 risunka*, Almanacchi UNOVIS, 1, Vitebsk, 1920 (manoscritto 22x18 con 34 litografie); Facsimile ristampato nell’Ed. des Massons, Lausanne, 1974. In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Gileja, Mosca, 1995, pp. 185-207; Šatskich, A. (a cura di), Kazimir Malevič. **Čěrnij kvadrat**, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2001, pp. 75-81. Trad. fra. “Le Suprématisme, 34 dessins”, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traits parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J.-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1974, pp. 117-123. Trad. ital. di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, “Introduzione all’album di litografie Suprematismo. 34 disegni”, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 194-198; “Suprematismo. 34 disegni”, in K. Malevič, **Suprematismo**, a cura di G. Di Milia, Carte d’artisti, 5, Milano, Abscondita, 2000, pp. 63-71.

MALEVIČ, Kazimir. (1921). **Len’ kak dejstvitel’naja človečestva** (Vitebsk, 1921), manoscritto conservato negli “Archivi Malevič” dello Stedelijk Museum di Amsterdam (Inv. no. 10). Gileja Mosca 1994. Trad. ingl. in T. Andersen, a cura di, **K. S. Malevich. Essays**, 4 voll., Copenhagen, Borgen, 1968-1978, vol. IV, pp. 73-85. Trad. ital. di M. A. Curletto, **La pigrizia come verità effettiva dell’uomo**, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1999.

MALEVIČ, Kazimir. (1921-1922). **Suprematizm. Mir kak bespredmetnost’, ili Večnyj pokoj** [Suprematismo. Il mondo come non-oggettivo, o come Eterno riposo]: “**Suprematizm kak čistnoe posnanie**” (čast’ I), “**Suprematizm. Mir kak bespredmetnost’**” (čast’ II), Vitebsk, 1922. Il testo sarà tradotto in tedesco da Hans von Riesen e pubblicato nel 1962 sotto il titolo *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, Köln, Du Mont Schauberg. Il manoscritto è inserito in un quaderno (36,3x17 cm) conservato negli “Archivi Malevič” dello Stedelijk Museum di Amsterdam (Inv. no. 4). In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Gileja, Mosca, 2000, tomo III, Mosca, Gileja, pp. 68-324. Trad. ital. a cura di F. Rosso dall’ed. ted. **Suprematismus - Die gegenstandslose Welt**, Köln, Du Mont Schauberg, 1962, in K. Malevič, **Suprematismo. Il mondo della non-oggettività: “Il**

**suprematismo come conoscenza pura”** (parte I), **“Il suprematismo come non oggettività”** (parte II), con scritti postumi (Pietrogrado, marzo 1923), pp. 241-266 e prefaz. di H. von Riesen (pp. 7-11), Bari, De Donato, 1969, pp. 49-240.

MALEVIČ, Kazimir. (1922) “Bog ne skinut: isskusstvo, cerkov’, fabrika”, brossure di 40 pp., Vitebsk, UNOVIS, 1922. In K. Malevič, **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**, a cura di A. Šatskich e A. Sarab’janov, tomo I, Gileja, Mosca, 1995, pp. 236-265. Trad. fra. “Dieu n’est pas détrôné. L’Art. L’Eglise. La Fabrique”, in K. Malevič, **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1974, pp. 145-180. Trad. ital. “Dio non è stato detronizzato. L’Arte. La Chiesa. La Fabbrica” di T. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, in K. Malevič, **Scritti**, a cura di A. B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 278-301.

MALEVIČ, Kazimir. (1969) **Suprematismo. Il mondo della non-oggettività: “Il suprematismo come conoscenza pura”** (parte I), **“Il suprematismo come non oggettività”** (parte II), con scritti postumi (Pietrogrado, marzo 1923), pp. 241-266 e prefaz. di H. von Riesen (pp. 7-11), trad. ital. a cura di F. Rosso dall’ed. ted. **Suprematismus - Die gegenstandslose Welt**, Köln, Du Mont Schauberg, 1962, Bari, De Donato.

MALEVIČ, Kazimir. **Essays on Art, 1915-1933**. New York: G. Wittenborn, 1971.

MALEVIČ, Kazimir. (1974) **Ecrits** (IV voll.), vol. I, De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1974; vol. II, Le Miroir Suprématisme, tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprematisme, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1977; vol. III, Les Arts de la représentation, quatorze articles traduit de l’ukrainien, traduits et annotés par J-Cl. et V. Marcadé, Lausanne, L’Age d’Homme, 1994; vol. IV, La Lumière et la couleur, textes de 1918 à 1926, traduits et annotés par J-Cl. et S. Siger, Lausanne, L’Age d’Homme, 1993.



MALEVIČ, Kazimir. **Ecrits**. A cura di A. B. Nakov. Trad. fra. di A. Robel. Parigi: Editions Champ Libre, 1975.

MALEVIČ, Kazimir. (1977) **Scritti**. A cura di A. B. Nakov. Milano: Feltrinelli. Nuova ed. italiana a cura di A. B. Nakov e F. Lazzarin. Milano: Mimesis, 2013.

MALEVIČ, Kazimir. **Sobranie Sočinenij v Pjati tomach**. Opere in cinque volumi, a cura di A. Šatskich e A. Sarab'janov. Mosca: Gileja, 1995 (tomo I), 1998 (tomo II), 2000 (tomo III), 2003 (tomo IV), 2004 (tomo V), 1995-2004.

MALEVIČ, Kazimir. **Suprematismo**. A cura di G. Di Milia, Carte d'artisti, 5. Milano: Abscondita, 2000.

MALEVIČ, Kazimir. **Non si sa a chi appartenga il colore**. Scritti teorico-filosofici. A cura di N. Caprioglio. Torino: Hopefulmonster, 2010.

MALEVIČ, Kazimir. **Poesie**. Trad. e cura di A. Belozorovitch. Roma: Lithos editrice, 2015.

MARCADÉ, Jean-Claude. **Malévitch. Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K. S. Malévitch**. A cura di Marcadé, Jean-Claude, Lausanne: L'Age d'Homme, Cahier, 1983.

MARCADÉ, Jean-Claude. **L'avant-garde russe 1907-1927**. Parigi: Flammarion, 1995.

MARCADÉ, Jean-Claude. Kazimir Malevič. In: STRADA, V. **Storia della letteratura russa. Il novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia**. Torino: Einaudi, 1989, pp. 507-518.

MARCELLESI, Jean-Baptiste *et al.* **Linguaggio e classi sociali**. A cura di A. Ponzio. Bari: Dedalo, 1978.

MARION, Jean-Luc. (1977). **L'idolo e la distanza**. Trad. ital. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book, 1979.

MARION, Jean-Luc. (1982). *L'idolo e l'icona*. In: MARION, Jean-Luc. **Dio senza essere**. Trad. ital. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book, 1987.

MARKOV, Vladimir. **Storia del futurismo russo**. Trad. ital. di T. Trini e V. Dridso. Torino: Einaudi, 1973.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Scritti sull'arte**. A cura di C. Salinari. Roma: Laterza, 1976.

MATISSE, Henri. **Scritti e pensieri sull'arte**. Torino: Einaudi, 1988.

MEDVIÉDEV, Pável N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MEDVEDEV, Pavel N. (1928). Il metodo nello studio della letteratura: una introduzione critica alla poetica sociologica [*Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvdenie v sociologičeshuju poetiku*]. Leningrado, Proboi. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 598-1051.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non sens**. Parigi: Nagel, 1941.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Il dubbio di Cézanne*. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Senso e non senso** (1941). Milano: Il Saggiatore, 1961.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Œvres**. Édition établie et préfacée par Cl. Lefort. Parigi: Quarto Gallimard, 2010.

MERRELL, Floyd. **Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting**. Ann Arbor University of Michigan Press, 1998.

MISLER, Nicoletta. **Avanguardie russe**. Art e Dossier, 41. Firenze: Giunti, 1989.

MISLER, Nicoletta. L'ozio come autentica verità. Autoritratto d'autore. In: MALEVIČ, Kazimir. **1900-1935, una retrospettiva**. Catalogo della mostra di Milano. Firenze: Artificio, 1993, pp. 229-244.

Morson, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. (1972). **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 1991.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, 8 voll, 1931-58.

PEIRCE, Charles S. **Semiotica**. A cura di Massimo A. Bonfantini. Torino: Einaudi, 1980.

PEIRCE, Charles S. **Opere**. A cura di Massimo A. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003.

PETRILLI, Susan. **Sign Crossroads in Global Perspective**. Semioethics and Responsibility. Introd. di John Deely. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 2010.

PETRILLI, Susan. **Parlando di segni con maestri di segni**. Prefaz. di Thomas A. Sebeok. Lecce: Pensa Multimedia, 2011.

PETRILLI, Susan. **Expression and Interpretation in Language**. Introd. di Vincent Colapietro. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 2012a.

PETRILLI, Susan. **Altrove e altrimenti**. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin. Milano: Mimesis, 2012b.

PETRILLI, Susan. **Un mondo di segni**. L'aver senso e il significare qualcosa. Bari: Laterza, 2012c.

PETRILLI, Susan. **The Self as a Sign, the World, and the Other**. Living Semiotics. Introd. di Augusto Ponzio. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 2013a.

PETRILLI, Susan. **Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni**. Milano: Mimesis, 2014.

PETRILLI, Susan. **Nella vita dei segni**. Percorsi della semiotica. Milano: Mimesis, 2015.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio**. Perugia: Guerra Edizioni, 2016.

POMORSKA, Krystina. Mikhail Bakhtin and His Dialogic Universe. In: AA. VV. **Semiotica**, 58, 1-2, 1924, pp.169-174.

PONZIO, Augusto. **La rivoluzione bachtiniana**. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea. Bari, Levante Editori, 1997.

PONZIO, Augusto. **Tra Bachtin e Lévinas**. Scrittura dialogo alterità. Bari: Palomar, 2008.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de Trad. Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2009.

PONZIO, Augusto. **No círculo com Mikhail Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

PONZIO, Augusto. **Tra semiotica e letteratura**. Introduzione a Michail Bachtin (1992; 2003). Milano: Bompiani, 2016.

PONZIO, Augusto; CALEFATO, Patrizia; PETRILLI, Susan. **Fundamentos de Filosofia da Linguagem**. Trad. de Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PONZIO, Julia. **L'altro corpo del testo**. Il modello sintattico dell'interpretazione in Jacques Derrida. Milano: Mimesis, 2015.

PONZIO, Luciano. **Lo squarcio di Kazimir Malevič**. Milano: Spirali, 2004.

PONZIO, Luciano. **L'iconauta e l'artesto**. Configurazioni della scrittura iconica. Milano: Mimesis, 2010.

PONZIO, Luciano. **Roman Jakobson e fondamenti della semiotica**. Milano: Mimesis, 2015.

PONZIO, Luciano. **Visioni del testo**. Lecce: Pensa Multimedia, 2016.

PONZIO, Luciano. **Visões do Texto**. Trad. de Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola. Org. de Neiva de Souza Boeno. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

PROPP, Vladimir. (1963). **Feste agrarie russe**. Trad. ital. di R. Bruzzese. A cura di M. Solimini. Bari: Dedalo, 1995.

ŠATSKICH, Aleksandra. **Vitebsk. Žizn' iskusstva 1917-1922**. Mosca: Jazyki russkoj kul'tury, 2001a.

ŠATSKICH, Aleksandra. **Kazimir Malevič. Čěrnjy kvadrat**. A cura di ŠATSKICH, A., Sankt-Peterburg: Azbuka, 2001b.

ŠATSKICH, Aleksandra. **Black Square. Malevich and the origin of Suprematism**. Trad. di M. Schwartz. New Haven e Londra: Yale University Press, 2012.

SPROCCATI, Sandro. **La concreta utopia**. Arte d'avanguardia in Russia 1905-1930. Bologna: Eurocopy, 2002.

STERNE, Laurence. **Tristram Shandy**. Trad. ital. di A. Meo. Milano: Garzanti, 1983a.

STERNE, Laurence. **Viaggio sentimentale**. Trad. ital. di U. Foscolo. A cura di G. Sertoli, con testo inglese a fronte. Milano: Mondadori, 1983b.

TÀPIES, Antonio. **La pratique de l'art**. Parigi: Gallimard, 1971.

TODOROV, Tzvetan. **I formalisti russi**. Torino: Einaudi, 1968.

USPENSKIJ, Boris A. Per un'analisi semiotica delle antiche icone russe. In: LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. **Ricerche semiotiche**. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1973, pp. 337-498.

VALENTI, Mario. Bachtin e Greimas: per una lettura dialogica dello spazio pittorico di Bosch. In: AA. VV. **Bachtin &**. A cura di P. Jachia e A. Ponzio. Bari-Roma: Laterza, 1993, pp. 137-155.

VARNALIDIS, Sotirios. La difesa delle icone al Concilio niceno II. In: DISTANTE, Giovanni. **La legittimità del culto delle icone**: Atti del III Convegno Storico interecclesiale, 11-13 maggio 1987. Nicolaus: Rivista di teologia ecumenico-patristica, XV, 1-2. Bari: Levante editori, 1988, pp. 105-128.

VOLOŠINOV, Valentin N. (1926). La parola nella vita e nella poesia [*Slovo v žizni i slovo v poezii*], Leningrado: Zvezda, 6, p. 144-167. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 271-333.

VOLOŠINOV, Valentin N. (1927). Il freudismo: studio critico [*Frejdzizm. Kritičeskij očerk*]. Mosca-Leningrado: Gosizdat. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 354-597.

VOLOŠINOV, Valentin N. (1929). Marxismo e filosofia del linguaggio [*Marksizm i filosofja jazika*]. Leningrado: Priboj. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 1461-1839.

VOLOŠINOV, Valentin N. (1930a). Stilistica del discorso artistico [*Stilistika chudožestvennoj reči*]. Leningrado: Zvezda, 2. In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. **Opere 1919-1930**. Trad. ital. con testo russo a fronte. Contiene: 1. "Che cos'è il linguaggio?", pp. 1843-1891; 2. "La costruzione dell'enunciazione", pp. 1892-1949; 3. "La parola e la sua funzione sociale", pp. 1950-1993. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione

di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 1841-1993.

VOLOŠINOV, Valentin N. (1930b). Sui confini tra poetica e linguistica [*O granicach poetiki i lingvistiki*]. *V bor'be za marksizm v literaturnoj nauke*, a cura di V. A. Desnickij, Leningrado (S. Pietroburgo), Priboj, pp. 203-240. *In: BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. Opere 1919-1930*. Trad. ital. con testo russo a fronte. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014, pp. 1995-2082.

VYGOTSKIJ, Lev S. (1934). **Pensiero e linguaggio**. A cura di L. Mecacci. Roma-Bari: Laterza, 1990.

WALTHER, Ingo; METZGER, Rainer F. **Marc Chagall. 1887-1985**. Pittura come poesia. Koln: Benedikt Taschen, 1994.

WELLEK, René (1995) "Michail Bachtin". *In: WELLEK, René. Storia della critica moderna*. A cura di A. Lombardo. Bologna: Il Mulino, 1991, pp. 494-518.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Filosofia delle immagini**. Torino: Einaudi, 1999.

## Lista de imagens

1. *Acheiropoieta [Spas nerukotvornyj]*, Século XII, têmpera sobre painel de madeira, 71x77 cm, Moscou, Galeria Tret'jakov.
2. K. Malevitch, *Quadrado preto*, 1913, óleo sobre tela, 79,6x79,6, Moscou, Galeria Tret'jakov.
3. M. Chagall, *Autorretrato com pincéis*, 1909, óleo sobre tela, 48x57 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
4. M. Chagall, *Família ou Maternidade*, 1909, óleo sobre tela, 67x74 cm, Nova York, coleção particular.
5. M. Chagall, *Casamento russo*, 1909, óleo sobre tela, 97x68 cm, Zurique, coleção E. G. Bührle.
6. M. Chagall, *O parto*, 1910, óleo sobre tela, 89,5x65 cm, Zurique, Kunsthaus.
7. M. Chagall, *A modelo*, 1910, óleo sobre tela, 51,5x62 cm, coleção Ida Chagall.
8. M. Chagall, *Interieur II (O casal e a cabra)*, 1911, óleo sobre tela, 180x100 cm, coleção particular.
9. M. Chagall, *Dedicado à minha noiva*, 1911, óleo sobre tela, 132,5x213 cm, Bern, Kunstmuseum.
10. M. Chagall, *Natureza morta cubista*, 1912 (1911?), óleo sobre tela, 78x63 cm, Londres, coleção Eric Estorick.
11. M. Chagall, *Paris através da janela*, 1913, óleo sobre tela, 139,5x132,5 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.
12. M. Chagall, *Autorretrato com sete dedos*, 1912-1913, óleo sobre tela, 107x128 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.
13. M. Chagall, *Para Rússia com burros e outros*, 1911-1912, óleo sobre tela, 122x156 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
14. M. Chagall, *Homenagem a Apollinaire*, 1911-1912, óleo, pó de prata sobre tela, 189,5x200 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.
15. M. Chagall, *O soldado bebe*, 1911-1912, óleo sobre tela, 94,5x109 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.
16. M. Chagall, *Sabbath*, 1910, óleo sobre tela, 95x90 cm, Colônia, Ludwig Museum.



17. M. Chagall, *Cena noturna*, 1910, guache, 22x17 cm, Basel, coleção Marcus Diener.
18. M. Chagall, *O casamento*, 1911, óleo sobre tela, 188x98 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.
19. M. Chagall, *O parto*, 1911-1912, óleo sobre tela, 193,5x112,5 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.
20. M. Chagall, *A pitada de rapé*, 1912, óleo sobre tela, 90x128 cm, coleção particular.
21. M. Chagall, *O negociante de gado*, 1912, óleo sobre tela, 200,5x97 cm, Basel, Kunstmuseum.
22. M. Chagall, *O violinista*, 1912/1913, óleo sobre tela, 158x188 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.
23. M. Chagall, *O violinista*, 1911/1914, óleo sobre tela, 69,5x94,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
24. M. Chagall, *Eu e a aldeia*, 1911, óleo sobre tela, 150,5x191 cm, Nova York, Museum of Modern Art.
25. M. Chagall, *O poeta*, 1911, óleo sobre tela, 145x196 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.
26. M. Chagall, estudo para *Sobre Vitebsk*, 1914, óleo sobre cartão, 25x19,5 cm, São Petersburgo, coleção Nadejda Simina.
27. M. Chagall, *Autorretrato com colarinho branco*, 1914, óleo sobre cartão, 26,5x30 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.
28. M. Chagall, *Autorretrato com cavalete*, 1914, óleo sobre tela, 47x72 cm, coleção Ilya Ehrenburg.
29. M. Chagall, *Judeu em oração* ou *Rabino de Vitebsk*, 1914, óleo sobre tela, 84x104 cm, Veneza, Museo d'Arte Moderna.
30. M. Chagall, *O poeta deitado*, 1915, óleo sobre papelão, 77x77,5 cm, Londres, Tate Gallery.
31. M. Chagall, *A festa dos Tabernáculos*, 1916, têmpera, 41x33 cm, Luzerna, Galeria Rosengart.
32. M. Chagall, *O portão do cemitério*, 1917, óleo sobre tela, 68,6x87 cm, coleção particular.
33. M. Chagall, *O pintor: à lua*, 1917, têmpera e aquarela sobre papel, 32x30 cm, Basel, coleção Marcus Diener.
34. M. Chagall, *O Aniversário*, 1915, 99,5x80,5 cm, Nova York, Museum of Modern Art.
35. M. Chagall, *Bella com um branco colarinho*, 1917, óleo sobre tela, 72x149 cm, propriedade dos herdeiros do artista.

36. M. Chagall, estudo para *Duplo autorretrato com um vidro de vinho*, 1917, lápis e aquarela sobre papel, 156x233 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne.
37. M. Chagall, *A Vida Rural (O estábulo / A noite ou O homem com o Chicote)*, 1917, óleo sobre cartão, 21,5x21 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.
38. M. Chagall, *A tina d'água*, 1925, óleo sobre tela, 88,5x99,5 cm, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.
39. M. Chagall, *O violinista verde*, 1923/1924, óleo sobre tela, 108,6x198 cm, Nova York, Solomon R. Guggenheim.
40. M. Chagall, *Solidão*, 1933, óleo sobre tela, 169x102 cm, Tel Aviv, Tel Aviv Museum.
41. M. Chagall, *A revolução*, 1937, óleo sobre tela, 100x50 cm, propriedade dos herdeiros do artista.
42. M. Chagall, *A crucifixão branca*, 1938, óleo sobre tela, 140x155 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.
43. M. Chagall, *Mulher grávida*- 1912/13, óleo sobre tela - 116x193 cm, Amsterdã, Stedelijk Museum.

## Lista de fotografias

1. Marc Chagall cercado por seus alunos (1919).
2. Membros do Comitê Criativo da Escola de Arte Popular (Vitebsk, inverno de 1919). Sentado: Yehuda Pen (terceiro da esquerda), Marc Chagall (centro), Vera Ermolaeva (segunda da direita), Kazimir Malevitch (à direita).
3. M. Bakhtin, JA. Gutman, I. Guvritch, L. Pumpiânski, M. Kagan (Nével, 1919).
4. Círculo de Leningrado (1924-26): M. M. Bakhtin, M. V. Yudina, V. N. Volóchinov, L. V. Pumpiânski e P. N. Medviédev. Em pé: N. A. Volóchinova, E. A. Bakhtina, K. K. Vaginov.

## Crédito dos trabalhos

### **Apresentação:**

**Marisol Barenco de Mello.** Professora da Universidade Federal Fluminense, atuando na Linha de Pesquisa Linguagem, Cultura e Processos Formativos no Programa de Pós-graduação em Educação. Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense e Doutorado em Ciências Humanas - Educação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Coordena o Grupo de Estudos Bakhtinianos Atos-UFF. sol.barenco@gmail.com

### **Tradução:**

**Guido Alberto Bonomini.** Coordenador do Núcleo de Língua Italiana no LABESTRAD UFF e Professor associado de Língua e Literatura Italiana junto à Universidade Federal Fluminense. Responsável pela revisão da tradução do presente trabalho. wildoalberto@yahoo.com.br

**Cecília Maculan Adum.** Atua como tradutora junto ao Laboratório de Estudos da Tradução da UFF (LABESTRAD UFF). Possui graduação em Letras (português-italiano) pela Universidade Federal Fluminense, e é Mestre e Doutoranda em Estudos de Linguagem, também pela Universidade Federal Fluminense, sob orientação, em ambos os casos, da Professora Doutora Lucia Teixeira. cissadum@icloud.com

**Vanessa Della Peruta.** Bacharel em Letras habilitada em Língua Italiana. Formada em 2017, pela Universidade Federal Fluminense, foi bolsista e posteriormente voluntária no LABESTRAD, Laboratório de Estudos da Tradução. vanessa.dellaperuta@gmail.com

**Neiva de Souza Boeno.** Doutoranda em Estudos de Linguagem na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Graduada em Letras (Língua Portuguesa e Literatura) e Mestre em Estudos de Linguagem pela UFMT. Participou de um período de Estágio de Doutorado Sanduíche na Università del Salento, em Lecce (Itália), pelo Programa CAPES/PDSE

2016-2017 e de uma bolsa de pesquisa na Università degli Studi di Bari (Itália), pelo Progetto GLOBAL-DOC 2017-2018. É professora da rede estadual de Mato Grosso e municipal de Cuiabá. Organizou e revisou os aparatos textuais do presente livro. professoraneivaboeno@gmail.com

**E**m Bakhtin, a teoria da criatividade artística é fundamentalmente voltada para o estudo da Literatura. Tal teoria, contudo, se presta a ser colocada em relação e em diálogo com a pesquisa artística, no âmbito do visual, e, em particular, relativamente aos nossos interesses, com a pintura.

Isso não se deve tanto ao fato de que, na obra bakhtiniana, podem ser encontradas referências às artes visuais ou ao fato de que a estética bakhtiniana, frequentemente, alarga o próprio discurso, deslocando-o do campo da Literatura para aquele da produção artística em geral.

A possibilidade de fazer com que se encontrem dialogicamente a pesquisa bakhtiniana e a pesquisa pictórica depende justamente do papel que, em ambas, desempenha a afiguração em contraste com a reprodução, com a representação, com a imitação.

A questão diz respeito à concepção e ao emprego dos signos, e é, portanto, de ordem semiótica. E o signo que está diretamente envolvido na pesquisa pictórica, interessada não na representação mas na afiguração, é o ícone. Tal tipo de signo que, na Semiótica de Peirce, ocupa um lugar central e que é considerado como aquele com maior capacidade de inovação e de inventividade.

