



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

HAYALDO COPQUE FRAGA DE OLIVEIRA

**DO PALCO ÀS TELAS E DAS TELAS AO PALCO:
ANÁLISE DA TEATRALIDADE E CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DAS
OBRAS DE MARC CHAGALL**

SALVADOR
2012

HAYALDO COPQUE FRAGA DE OLIVEIRA

**DO PALCO ÀS TELAS E DAS TELAS AO PALCO:
ANÁLISE DA TEATRALIDADE E CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DAS
OBRAS DE MARC CHAGALL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Catarina Sant'Anna.

SALVADOR
2012

Escola de Teatro - UFBA

Oliveira, Hayaldo Copque Fraga de.

Do palco às telas e das telas ao palco: análise da teatralidade e criação dramaturgica a partir das obras de Marc Chagall / Hayaldo Copque Fraga de Oliveira. - 2012.

180f. il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Catarina Sant'Anna.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

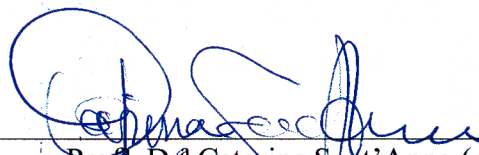
1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Chagall, Marc. 4. Arte - História. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Sant'Anna, Catarina. III. Título.

CDD 792

HAYALDO COPQUE FRAGA DE OLIVEIRA

“DO PALCO ÀS TELAS E DAS TELAS AO PALCO: ANÁLISE DA
TEATRALIDADE E CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DAS OBRAS DE
MARC CHAGALL”

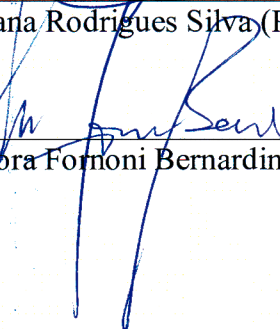
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr.ª Catarina Sant'Anna (orientadora)



Prof. Dr.ª Eliana Rodrigues Silva (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr.ª Aurora Formoni Bernardini (FFLCH/USP)

Salvador, 22 de março de 2012

Ao amor e suas sedutoras cores.

AGRADECIMENTOS

A minha família e, em especial, a minha mãe, Solange Copque, e a minha avó, Erotildes Copque, pelo apoio de sempre.

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Catarina Sant'Anna, por compartilhar sua imensa sabedoria, pela sua sensibilidade e por apontar caminhos decisivos para a construção desta dissertação.

A Aline Amado, pelo companheirismo e pelo auxílio essencial nas horas confusas.

A Luiza Bocca, pessoa fundamental nesse processo por me apresentar ao universo de Marc Chagall.

Ao Prof. Dr. Marcos Barbosa de Albuquerque, mestre e amigo, por todos os seus ensinamentos e, especialmente, por sua sinceridade.

Aos meus amigos judeus, sempre prontos a me ajudar, tirando dúvidas sobre esse universo tão rico que é o judaísmo e ao qual sempre me senti atraído. A paz esteja com vocês!

A Fábio Magalhães, curador da exposição *O mundo mágico de Marc Chagall*, pelo presente inesperado que auxiliou no incremento desta dissertação.

Ao brilhante filósofo Jean Jacques Wunenburger, por sua importante colaboração com a cessão do texto *Chagall, un rêveur de formes hybrides*.

As Prof.^{as} Dr.^{as} Aurora Fornoni Bernardini e Eliana Rodrigues Silva pelos olhares compartilhados na qualificação.

Aos colegas do mestrado por dividirem suas pesquisas, receios, alegrias e mesas de bar. A jornada foi longa, mas espero que tenha um bom final para todos nós.

Aos professores e funcionários do PPGAC-UFBA.

Ele está a dormir
Ele está acordado
De súbito está a pintar
Toma uma igreja e pinta com uma igreja
Toma uma vaca e pinta com uma vaca
Com uma anchova
Com cabeças, com mãos, com facas
Ele pinta com um vergalho de boi
Ele pinta com todas as paixões indecentes de uma cidadezinha
judia
Com toda a sexualidade incendiária da Rússia provinciana
Para os franceses
Sem sensualidade
Ele pinta com as coxas
Ele tem olhos no traseiro
E, de repente, é o vosso retrato
Sois vós, gentil leitor
Sou eu
É ele
É a sua noiva
É o merceeiro da esquina
A rapariga que traz as vacas para casa
A parteira
Balde de sangue
Estão a lavar recém-nascidos dentro deles
Céus enlouquecidos
Boca de modernidade
Torre em espiral
Mãos
Cristo
Ele é Cristo
Ele passou a sua infância na cruz
Ele suicida-se todos os dias
De súbito, já não está a pintar
Está acordado
Mas agora está a dormir
Ele estrangula-se com a sua gravata
Chagall está perplexo por ainda estar vivo,

Retrato, de Blaise Cendrars para Marc Chagall.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. **Do palco às telas e das telas ao palco: Análise da teatralidade e criação dramaturgica a partir das obras de Marc Chagall.** Salvador: UFBA, 2012. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2012.

RESUMO

Ao mesclar elementos tradicionais da cultura russo-judaica com as influências das vanguardas artísticas do século XX, o pintor Marc Chagall (1887-1985) desenvolveu um estilo único, criando um mundo mágico, repleto de seres que exercem um verdadeiro fascínio sobre o imaginário humano. O presente trabalho aborda os diversos pontos de conexão entre a obra desse artista e o teatro, de forma a agenciar elementos para a construção do texto dramaturgico *Sobre a aldeia*. Num primeiro momento, busco tais elementos através do estudo de aspectos da biografia de Chagall, na qual destaco a forte influência do teatro sobre sua obra, além de suas experiências como cenógrafo. Num segundo momento, a partir de uma discussão sobre o conceito de teatralidade, analiso como tal noção se manifesta em algumas obras do artista. A análise da teatralidade em Chagall constitui uma etapa fundamental em meu processo metodológico de criação dramaturgica, pois é a partir dela que empreendo a aproximação entre a linguagem da pintura e a linguagem do teatro. Para tanto, articulo ainda o conceito de teatralidade com noções bachelardianas acerca da imaginação criadora, de forma a conceber o espaço da tela como um palco. Será somente após analisar os aspectos históricos que ligam a obra de Chagall à arte do teatro e como essa arte se manifesta em seus trabalhos que, munido de elementos materiais e imaginários suficientes para a criação de meu texto dramaturgico, apresento *Sobre a aldeia*.

Palavras-chave: Marc Chagall, teatralidade, dramaturgia, história da arte.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. **From the stage to the canvas and from the canvas to the stage**: Analysis of theatricality and dramaturgical creation from Marc Chagall's works. Salvador: UFBA, 2012. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2012.

ABSTRACT

The painter Marc Chagall (1887-1985) developed a unique style, creating a magical world, replete of beings who exercise a real fascination on the human imaginary, mixing traditional elements of the Russian-Jewish culture with the influences of the artistic avant-gardes of the twentieth century. This paper discusses the various points of connection between the work of this artist and the theater in order to develop the construction elements of the dramaturgical text *Sobre a Aldeia*. At first, this paper seeks such information through the study of aspects of Chagall's biography, which I highlight the strong influence of theater on his work, and his experiences as a set designer. Secondly, from a discussion of the concept of theatricality, I analyze how this concept manifests itself in some works by the artist. The analysis of the theatricality of Chagall is a key step in my methodological process of dramaturgical creation; it is from here that I discuss the relation between the language of painting and the language of theater. To do so, I articulate the concept of theatricality with bachelardian notions about the creative imagination in order to design the screen space as a stage. Only after the analysis of the historical aspects that link the work of Chagall to the art of the theater and how this art is manifested in his works, in possession of material elements and imaginative enough to create my dramaturgical text, I present *Sobre a Aldeia*.

Key-words: Marc Chagall, theatricality, dramaturgy, art's history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Chagall, <i>Crucificação branca</i> , 1938	p. 8
Fig. 2 – Chagall, <i>Feira na aldeia</i> , 1908	p. 28
Fig. 3 – Chagall, <i>O morto</i> , 1908	p. 30
Fig. 4 – Chagall, <i>Músico</i> , 1922	p. 33
Fig. 5 – Foto da encenação de <i>Agentes</i> , 1921	p. 37
Fig. 6 – Desenho do cenário de <i>Agentes</i> , 1919	p. 40
Fig. 7 – A foice e o martelo, símbolo do comunismo soviético	p. 40
Fig. 8 – Foto da encenação de <i>Mazeltov</i> , 1921	p. 42
Fig. 9 – Desenho do cenário de <i>Mazeltov</i> , 1920	p. 42
Fig. 10 – Proposta de cenário para <i>É mentira!</i> , 1920	p. 43
Fig. 11 – Figurinos de Chagall para <i>As três gemas judias</i> , 1920	p. 43
Fig. 12 – Chagall, <i>Aleko</i> , Estudo para <i>Aleko e Zemphira à luz da lua</i> (cena 1), 1942	p. 44
Fig. 13 – Chagall, <i>Aleko</i> , Estudo para <i>O Carnaval</i> (cena 2), 1942	p. 45
Fig. 14 – Chagall, <i>Aleko</i> , Estudo para <i>Uma fantasia de São</i> <i>Petersburgo</i> (cena 4), 1942	p. 45
Fig. 15 – Chagall, <i>Aleko</i> , <i>Uma seara numa tarde de verão</i> (cena 3), 1942	p. 46
Fig. 16 – Foto de um dos painéis de <i>O pássaro de fogo</i> , 1945	p. 49
Fig. 17 – Chagall, <i>O morto</i> , 1908	p. 75
Fig. 18 – Chagall, <i>Judeu rezando</i> , 1912-1913	p. 83
Fig. 19 – Chagall, <i>Sobre Vitebsk</i> , 1915-1920	p. 85
Fig. 20 – Chagall, <i>O vendedor de jornais</i> , 1914	p. 87
Fig. 21 – Chagall, <i>O vendedor de jornais</i> , 1914 (detalhe)	p. 88
Fig. 22 – Chagall, <i>A casa azul</i> , 1917	p. 92
Fig. 23 – Chagall, <i>A revolução</i> , 1937	p. 94
Fig. 24 – Chagall, <i>Crucificação branca</i> , 1938 (detalhe).....	p. 99
Fig. 25 – Chagall, <i>O Malabarista</i> , 1943	p. 101

Fig. 26 – Chagall, <i>Homem com sua cabeça jogada para trás</i> , 1919.....	p. 106
Fig. 27 – Chagall, <i>Os pintores</i> , 1948	p. 109
Fig. 28 – Chagall, <i>Sobre a aldeia</i> , 1914-1918	p. 110
Fig. 29 – Chagall, <i>O aniversário</i> , 1915	p. 112
Fig. 30 – Chagall, <i>O Bêbado</i> , 1910-1912	p. 148
Fig. 31 – Chagall, <i>Bella em verde</i> , 1934	p. 151
Fig. 32 – Chagall, <i>Recordação</i> , 1915	p. 152
Fig. 33 – Chagall, <i>O casamento (casamento russo)</i> , 1909	p. 153
Fig. 34 – Chagall, <i>Sobre a aldeia</i> , 1914-1918	p. 154
Fig. 35 – Chagall, <i>Enamorados em rosa</i> , 1914	p. 154
Fig. 36 – Chagall, <i>Judeu rezando</i> , 1912-1913	p. 155
Fig. 37 – Chagall, <i>Sobre Vitebsk</i> , 1915-1920	p. 155
Fig. 38 – Chagall, <i>Os soldados</i> , 1912	p. 156
Fig. 39 – Chagall, <i>Sonho de uma noite de verão</i> , 1939	p. 157
Fig. 40 – Chagall, <i>Malabarista</i> , 1943	p. 158
Fig. 41 – Chagall, <i>Maternidade</i> , 1912-1913	p. 159

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. DO PALCO ÀS TELAS	7
2.1. Um artista judeu entre a tradição e a modernidade	7
2.2. Marc Chagall e o teatro	22
2.2.1. Marc Chagall e o teatro de Vsevolod Meyerhold	23
2.2.2. Marc Chagall, o cenógrafo	35
3. A TELA COMO PALCO	51
3.1. Teatralidade, imaginário e imaginação	51
3.1.1. A questão da teatralidade	53
3.1.2. O espaço alternativo: elementos para uma análise da teatralidade em Chagall	65
3.2. Análise da teatralidade em obras de Marc Chagall	73
3.2.1. Uma visita ao <i>shtetl</i>	74
3.2.2. Desafios à gravidade	105
4. DAS TELAS AO PALCO	115
4.1. <i>Sobre a aldeia</i>	116
4.2. Sobre a peça	139
5. CONCLUSÃO	160
REFERÊNCIAS	162
ANEXOS	167
Anexo A – Cronologia	168
Anexo B – Obras da análise ampliadas	170

1. INTRODUÇÃO

Artista genial, mestre das cores, um dos grandes nomes das artes no século XX. Antes de qualquer uma dessas designações, entretanto, Marc Chagall era mesmo um bobo. Tanto assim que, na década de 1920, dizia mesmo identificar-se com Charles Chaplin, o artista “que ele considerava um equivalente do bobo sagrado do hassidismo” ¹(WULLSCHLAGER, 2009, p. 418).

Ora, só um bobo mesmo para ser, além de pintor, poeta. Nem Clarice Lispector – a notável escritora nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira que, assim como Chagall, também era judia e nascera num *shtetl* ² –, pois nem mesmo ela o perdoava, afirmando que “bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas” (LISPECTOR, 2004, p. 168).

Vaca no espaço, bode tocando violino. Alguns dos elementos que compõem o universo criativo do artista. E quanta bobagem há nesse universo. Mas sendo Chagall assim, tão bobo, o que se pode dizer, então, de quem se encanta frente à sua obra? Lispector (2004, p. 168) continua: “É quase impossível evitar excesso de amor que o bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo”. Sendo assim, quem sou eu para discordar de Lispector? Talvez apenas um outro bobo que, desde os primeiros contatos com a obra de Chagall, deixou-se contaminar por esse inevitável “excesso de amor”, descobrindo nela diversas histórias, diversas narrativas que minha paixão pela dramaturgia me impelia a contar. Pois é justamente dessa bobagem contagiante que nasce a pesquisa intitulada *Do palco às telas e das telas ao palco*.

¹ “A origem da palavra vem de *hassid*, que em hebraico significa ‘pio’, devoto. O hassidismo foi fundado na Polônia em meados do século XVIII. Em linhas gerais, pregava maior importância ao sentimento religioso do que a sua prática. Segundo ele, o ser religioso deveria despojar-se de todo pensamento material e viver pelo espírito e para o espírito; a alegria e o êxtase significavam formas de comunhão com Deus” (MAGALHÃES, 2009, p. 33).

² “O ‘*shtetl*’, como se diz em ídiche por ‘cidadezinha’, a comunidade judaica, pequena e fechada, um microcosmo completo com o rabino, o cantor litúrgico, o açougueiro ritual e o mestre-escola na frente, com seus ricos e seus pobres, seus comerciantes e seus vagabundos, suas mulheres e crianças e com o cemitério nos confins – mas tudo isso não existe mais, nem sequer os cemitérios” (CARPEAUX apud ALEIHEM, 1966, p. 5).

Pesquisa esta que também é, no que diz respeito à dramaturgia, fruto de uma série de inquietações acerca dos caminhos de minha escrita. Inquietações que partem de uma crença pessoal de que o artista deve estar sempre em diálogo com seu tempo, mesmo que no sentido de uma ruptura, mas sempre atento às questões impostas no presente, no agora.

Comecei a escrever para teatro em 2007 dentro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, no âmbito da graduação. Mesmo cursando Interpretação teatral, despertei, desde os primeiros semestres, o interesse pela escrita dramática. Tive a sorte de ter no meu caminho excelentes professores de dramaturgia e de, por estar dentro de uma universidade, ter ainda acesso a diversos textos teatrais, nos quais também muito aprendi.

No que pesem questões curriculares, o foco do meu curso e o pouco material publicado em português sobre dramaturgia contemporânea, acabei tendo uma formação muito útil, por me dar uma base firme para uma escrita dramática, digamos, mais tradicional. Entretanto, ainda assim, sempre observei a necessidade de ir além, de ver e compreender práticas mais contemporâneas, principalmente no que se refere à dramaturgia.

Na medida em que empreendia, de forma autônoma, um estudo sobre a dramaturgia dita contemporânea, fui percebendo não uma unidade, mas sim uma variedade formal, como bem destaca a professora Sílvia Fernandes (2010, p. 153):

Qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia contemporânea constata facilmente sua diversidade. Construída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações.

Se, de um lado, atentei para essa diversidade na atual escrita para teatro, por outro lado, também observei a forte existência do que identifiquei como clichês do teatro contemporâneo, produzidos em grande parte por artistas que parecem preferir guiar-se pelo caminho das simplificações, pela cópia de estratégias que, de alguma

forma, deram certo, mas sem, no entanto, refletir sobre o uso delas. Como resultado, o que vemos no texto (ou no palco) é sempre uma repetição de elementos que acabam tornando-se inócuos até mesmo ao espectador menos assíduo de teatro.

Pois, se há mesmo uma diversidade de dramaturgias na contemporaneidade, existe também uma diversidade de técnicas que devem, portanto, ser observadas. Tudo não pode ser qualquer coisa. Mesmo nesse cenário no qual "tudo pode", é preciso ainda ter um domínio técnico, diferente, obviamente, daquele que se tem para a escrita da chamada "peça bem-feita".

Afinal, não basta escrever sem pontuação para ser Michel Vinaver, tampouco simplesmente transpor para o papel o que lhe vem à cabeça para ser Sarah Kane. As escritas de ambos se desenvolvem em estruturas muito mais profundas que isso. Não basta usar pouca luz, equipamento audiovisual, colocar homens engravatados em cena ou escrever uma peça que ninguém vá entender. Não basta, tampouco, ler o *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, e tentar reproduzir o que está lá descrito. Se tudo isso não partir de uma necessidade e de uma real compreensão por parte do artista do que seja seu projeto criativo, com certeza ele estará apenas reproduzindo os clichês do teatro contemporâneo, caindo assim, num pleonasmo cênico vicioso.

Foi justamente buscando fugir dessa armadilha contemporânea, por um lado, e, por outro, experimentar novas formas de escrita dramática, que resolvi me debruçar com cuidado sobre a obra de Chagall. Uma obra bastante significativa exatamente por ser constituída na relação entre a tradição da cultura russo-judaica e a modernidade das vanguardas europeias, entre o passado e o futuro, caminho no qual acredito situar-se hoje também minha escrita dramática.

Em termos gerais, o principal objetivo do trabalho que aqui empreendo, portanto, é realizar uma criação dramática a partir de elementos da obra e, pela íntima conexão entre ambas, também da vida de Chagall. Elementos que são agenciados no sentido de apontar as diversas relações entre o artista, sua obra e o teatro.

O próprio título que escolhi para esta dissertação, *Do palco às telas e das telas ao palco*, já indica essa relação e antecipa o duplo movimento que o meu leitor

irá encontrar: um movimento de ida e volta que envolve pintura e teatro (sendo o destino final um texto dramático), e tendo, portanto, um caráter marcadamente interartístico.

É mesmo fundamental às artes estarem sempre em constante diálogo, atentas umas às outras e aos diversos processos que experimentam. Basta observar a história das vanguardas do século XX, por exemplo, para compreender como o caminho inicialmente seguido por uma arte pode levar também outras a alcançarem incríveis avanços.

Além disso, é possível verificar ainda, como, nos últimos tempos, realmente parece existir uma orientação das diversas linguagens artísticas no sentido de uma aproximação entre elas. Aproximação da qual resultam, em geral, grandes contribuições para o campo artístico como, por exemplo, a performance ou a dança-teatro de Pina Bausch.

Foi guiado justamente por esse raciocínio, de que a aproximação interartística gera o desenvolvimento do objeto artístico, que resolvi buscar na pintura os elementos para aprimorar minha dramaturgia. O que se desenha nessa dissertação é, portanto, um importante processo tentativo de aproximação conceitual e formal entre as linguagens artísticas envolvidas. Que se dá não apenas no caminho de volta, ou seja, na busca de transpor elementos da linguagem não verbal da pintura para o texto dramático, mas também no caminho de ida.

O caminho de volta, das telas de Chagall ao palco, tem como destino a peça intitulada *Sobre a aldeia*, localizada na seção 4 desta dissertação. Junto a ela, há, nesta mesma seção, uma discussão sobre alguns tópicos importantes desse processo criativo, com a exposição de algumas das minhas escolhas.

Entretanto, existem procedimentos anteriores a esta peça e que colaboram profundamente em seu conteúdo. Durante as minhas investigações, na busca de material para compor *Sobre a aldeia*, fiz um verdadeiro mergulho na história e nas obras de Chagall, sendo surpreendido ao descobrir a íntima relação que seus trabalhos mantinham com o teatro. E é aí que se encontra o caminho de ida.

O movimento do palco às telas refere-se, basicamente, à influência que a arte teatral exerceu sobre a obra de Chagall, mais precisamente a partir de sua experiência como espectador de duas encenações de Vsevolod Meyerhold, em 1907, no Teatro de Vera Komissarjévskaja. Tal influência é apresentada na segunda seção, *Do palco às telas*.

Nessa seção, introduzo meu leitor a uma breve biografia de Chagall, na qual ressalto pontos relativos à sua formação artística e ao conteúdo de seu universo criativo. Por meio de uma pesquisa iconográfica e bibliográfica, com dados contextualizados historicamente, mostro ainda como se deu a troca entre o artista e o teatro: desde a forma como a influência meyerholdiana se fez visível em seus quadros, até a contribuição de Chagall para o teatro com seus trabalhos como cenógrafo, que influenciaram uma série de encenadores da vanguarda teatral russa.

Em seguida, na seção 3, elaboro uma análise de trabalhos do pintor, já focado no movimento de retorno ao palco. Nesta seção, tenho, como principais apoiadores teóricos, nomes como: Alberto Manguel, Etienne Souriau, Gaston Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger, Jean-Pierre Ryngaert, Laurent Gervereau, Patrice Pavis e Sílvia Fernandes.

Intitulada *A tela como palco*, nesta terceira seção, discuto o conceito de teatralidade, articulando-o com noções bachelardianas acerca da imaginação criadora para, somente após estabelecer o devido ajuste focal, analisar os trabalhos de Chagall. O próprio título da seção já indica, portanto, a forma como abordo as obras do artista, percebendo-a como cenas de teatro.

A análise da teatralidade em Chagall constitui uma etapa fundamental em meu processo metodológico de criação dramatúrgica, pois, é a partir dela que empreendo a aproximação entre a linguagem da pintura e a linguagem do teatro, aproximação que me permite perceber, de forma mais intensa, as potencialidades dramáticas e cênicas da obra do pintor.

Desse duplo movimento que proponho, surgem algumas perguntas: O que, uma arte bidimensional como a pintura, poderia trazer a uma arte obrigatoriamente em três dimensões espaciais e que se desenvolve numa duração como o teatro? Ou

ainda, como lidar, nessa passagem interartística, com uma possível inadequação entre a linguagem não verbal da pintura e a linguagem verbal do texto dramático?

Essas são duas questões, e muitas outras podem ainda surgir nesse sentido, que se referem basicamente a uma presumida incompatibilidade dos elementos estruturantes das linguagens artísticas envolvidas. Tais perguntas, inevitavelmente, levantam outras: Será que tal incompatibilidade deve ser encarada como um empecilho? Não estaria em cena aí justamente um elemento libertário? Será que, num trânsito interartístico como o que proponho aqui, deva existir uma compatibilidade? Ou estou trabalhando justamente num campo no qual não deve haver verdades acabadas?

Do palco às telas e das telas ao palco: análise da teatralidade e criação dramática a partir de obras de Marc Chagall é uma dissertação obrigatoriamente ilustrada, contemplando 41 ilustrações, sendo que cinco delas se repetem, que abarcam um espaço temporal no trabalho do artista que vai de 1908 até 1966.

A respeito dos termos e nomes em russo ou iídiche situados nesta dissertação, muitos deles foram encontrados, em diferentes fontes, com pequenas distinções na grafia. São diferenças mínimas que não impediriam de forma alguma o entendimento do meu leitor. Ainda assim, buscando estabelecer certa unidade, adotei uma única grafia para cada um destes termos³, preservando apenas as citações. Nesses casos, respeitei a grafia original.

³ Dois deles, a utilização de “Komissarjévskaja”, no lugar de “Komissarevskaya”, e de “Vitebsk” ao invés de “Vitebski”, são orientações da prof^a Dr^a Aurora Fornoni Bernardini, que também é tradutora de diversas obras da língua russa para o português do Brasil.

2. DO PALCO ÀS TELAS

A presente seção traz um breve estudo histórico sobre o artista russo¹ Marc Chagall (1887-1985) dividido em dois momentos. Na primeira parte, o objetivo é apresentar alguns elementos biográficos e de sua obra, de forma a pontuar dois aspectos fundamentais em sua constituição como artista: a questão da identidade judaica e de sua obra como um produto estético da união entre os elementos tradicionais da cultura russo-judaica e os elementos inovadores das vanguardas europeias do século XX. Já no segundo momento, serão apontadas as relações entre Chagall e o teatro, com ênfase numa influência meyerholdiana sobre os trabalhos do artista e em seus trabalhos como cenógrafo.

2.1. Um artista judeu entre a tradição e a modernidade.

Circundado por imagens de aflição, um Cristo crucificado ganha destaque no centro de uma tela. Nem mesmo a claridade da incrível luz branca que incide sobre ele e a tranquilidade que seu rosto emana conseguem abrandar a sensação de caos projetada por esta obra. Caos que se observa tanto pela disposição dos elementos que compõem a imagem quanto pelo próprio conteúdo das cenas periféricas: objetos revirados, edificações incendiadas e homens em situações de perseguição, fuga ou lamentação.

¹ Apesar de hoje estar localizada em território bielorrusso, à época do nascimento de Chagall, Vitebsk, sua terra natal, pertencia ao império russo, o que gera certa dificuldade em definir sua real nacionalidade. No entanto, caso ainda queiramos complicar um pouco mais, Chagall, durante o exílio, conquistou ainda a cidadania francesa.

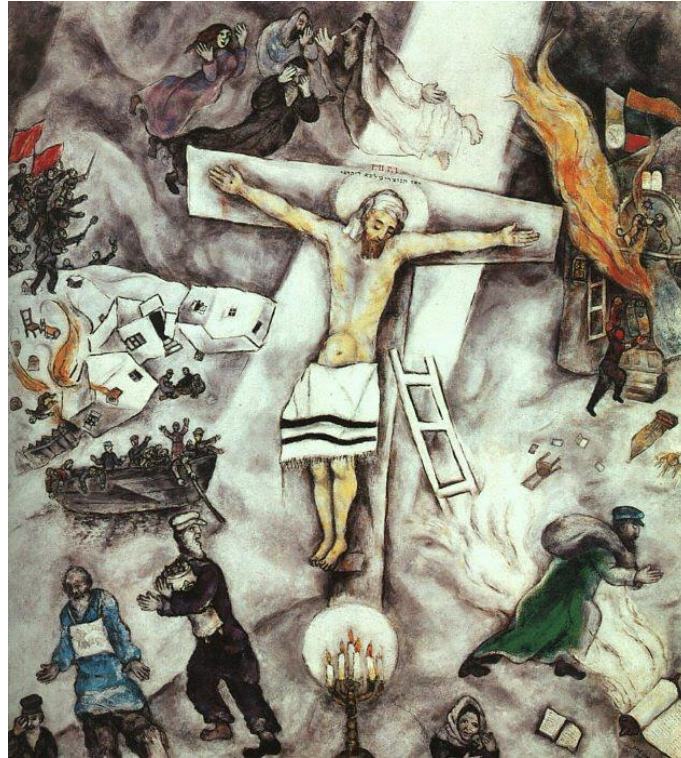


Fig. 1 – Chagall, *Crucificação branca*, 1938.

Intitulado *Crucificação branca*, o quadro em questão é povoado de menções ao judaísmo e à violência contra os judeus. Enquanto “na zona celestial, na parte de cima, figuras do Antigo Testamento cobrem os olhos ou choram” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 473), aos pés do Cristo, velando o profeta judeu, está o candelabro de sete braços, um dos principais símbolos do judaísmo. No canto superior direito, uma sinagoga é queimada, enquanto, na esquerda, são as casas de um *shtetl* que queimam, incendiadas pelos homens que trazem a bandeira vermelha do comunismo soviético. Todo o resto é fuga dessa violência:

Um bote com sobreviventes aos gritos está à deriva em um rio [...] Em primeiro plano, figuras judias, uma delas com um saco às costas, outra agarrando uma Torá, estão em fuga. O letreiro em volta do pescoço do desamparado velho de barbas longas dizia originalmente “Ich bin Jude” [Sou judeu] (WULLSCHLAGER, 2009, p. 473).

Pintado durante o horror do Holocausto, em que pese o inescapável contexto histórico, representa muito mais do que o emblema de um período específico. Basta observarmos que, à exceção do soldado com a suástica que investe contra a sinagoga, todas as demais referências parecem não corresponder a ataques nazistas, ampliando assim o significado da obra, logo transformada num dos maiores símbolos nas artes plásticas das perseguições incididas sobre os judeus ao longo de toda a história desse povo.

Apesar da aclamada capacidade humana de raciocínio nos colocar, nos termos do evolucionismo, acima de outras espécies animais, a história da humanidade tem sido até aqui uma narrativa de tonalidade selvagem, de luta incondicional pelo poder, pela predominância de um sobre o outro. Em *Crucificação branca*, o olhar do artista é justamente o olhar sensível de quem se sente atingido por essa lógica. Um artista que nos mostra a sua própria dor e nos faz senti-la com ele através da figura universal do Cristo crucificado, que é aqui um “Jesus como homem e judeu que sofre, em vez de como figura divina do cristianismo, revestida de um significado redentor, de salvação” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 472).

Marc Chagall, o autor de *Crucificação branca*, era um judeu exilado quando pintou essa obra no ano de 1938. Seguindo a sina que acompanha o povo judeu desde o *Galut Bavef*², Chagall saíra de seu território de origem, na Rússia, foragido, tentando livrar-se das perseguições dos soviéticos. Um ano após terminar a tela, já na França e protegido pelo *status* de cidadão francês, o artista já começava a pensar em novo exílio, ciente de que a Europa não era mais um lugar seguro devido à ameaça constante que o nazismo representava neste continente.

Chagall nasceu com o nome de Moishe Segal no dia 7 de julho de 1887, em Vitebsk. A pequena cidade ou *shtetl*, que se configurou como o principal cenário de diversos trabalhos do artista, foi também um recorrente palco de práticas antissemitas, tendo pertencido durante longos anos à região do Império russo conhecida como Território Judaico do Assentamento.

Desde a Idade Média, quando foram banidos pelo czar Ivan IV, o Terrível, as portas do Império estavam fechadas para os judeus. Foi somente no final do século

² A expulsão do primeiro templo, a primeira Diáspora judaica.

XVIII, com a anexação de parte significativa da Polônia (o que incluía Vitebsk), que os russos acabaram por herdar uma população considerada inconveniente e que, por sua amplitude numérica, tornava-se impossível de ser ignorada³.

O regime czarista, conhecido como um dos mais autoritários da História e sempre intransigente em relação à prática do judaísmo, não tardou a encontrar uma solução para o problema que os judeus representavam: em 1794, a czarina Catarina II, a Grande, criou o chamado Território Judaico do Assentamento por meio de uma lei que delimitava uma área de 4% do território russo (cerca de um milhão de quilômetros) na qual os judeus poderiam circular e constituir residência. Quando Chagall nasceu, no final do século XIX, Vitebsk ainda se encontrava nessa região⁴, onde, confinados, os judeus eram vítimas de abusos constantes.

Para irem a qualquer outra parte do Império fora desses limites, por exemplo, era necessária uma autorização especial e, além das diversas leis discriminatórias e restritivas às práticas do judaísmo, ainda tinham que se ver às voltas com a violência dos *pogroms*⁵, recorrentes na região durante muito tempo. Em *Crucificação branca*, por exemplo, os *pogroms* estão representados pelas casas destruídas, no canto esquerdo da tela, com os homens carregando suas armas e bandeiras vermelhas na direção delas.

Além da violência praticada pelos russos, os habitantes de Vitebsk ainda sofreriam um duro golpe durante a segunda guerra mundial, quando o *shtetl* foi ocupado pelos alemães entre 1942 e 1944. A união da brutalidade da guerra com a bestialidade nazista reduziu a população de Vitebsk em mais de 2000% nesse período – de 240 mil para 118 pessoas! –, além de causar a destruição quase que completa da paisagem local.

³ “[...] Centenas de milhares de judeus tornaram-se, de uma hora para a outra, súditos indesejáveis dos czares” (RÚSSIA..., 2006).

⁴ “Em 1890 havia cinco milhões de judeus na região, concentrados em cidades de porte médio como Vitebski e na vizinha Dvinsk (hoje Daugavpils), constituindo 40% da população judaica mundial” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 22).

⁵ *Pogrom* é um termo russo que designa ataques violentos e intensos a indivíduos e seu ambiente social. No começo do século passado, era muito comum acontecerem esses ataques a diversos grupos étnicos minoritários na Europa.

Foi por conta da consciência da transformação pela qual havia passado esse ambiente após tantas violências perpetradas e também da importância de Vitebsk para a composição do universo de sua obra⁶ que, quando pôde retornar à Rússia sessenta anos após ter saído para o exílio, Chagall se recusou a pisar novamente em sua terra natal, certo de que poderia colocar a sua arte em risco: “O que verei lá hoje será incompreensível para mim. E, principalmente, aquilo que forma um dos elementos vivos da minha pintura terminaria por se mostrar inexistente” (CHAGALL, M. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 640).

Filho de hassídicos⁷, Chagall habitou toda a sua infância no Território do Assentamento. Cresceu nesse ambiente controverso que persistia fortemente calcado nas tradições judaicas, apesar da insistência czarista em reprimi-las. E foi nesse lugar que o mais velho dos nove filhos da união entre os primos Zachar e Feiga-Ita colheu, com um olhar atento e imaginativo, praticamente todas as imagens que lhe serviriam de inspiração para as suas obras sobre o mundo judaico.

Segundo Susan Tumarkin Goodman (2001, p. 13), responsável pela curadoria de algumas exposições com obras do artista em Nova Iorque, a celebrada força das obras de Chagall sobre o imaginário do ocidente vem justamente de:

[...] seus anos na Rússia, onde ele desenvolveu uma poderosa memória visual e uma inteligência pictórica não limitadas a uma mera configuração de sua vida e do entorno russo. A visão de Chagall ascendeu e ele criou uma nova realidade, que se baseou tanto em seu mundo interior quanto no exterior. As imagens e experiências de seus primeiros anos em Vitebski sustentaram a arte de Chagall por mais de setenta anos, tanto quando ele viveu na Rússia (1887-1910, 1914-22) quanto nos anos subsequentes quando ele viveu no exterior. Sua concepção antirracional da pintura levou-o a criar não uma sentimental, pitoresca Vitebski, mas uma cidade fantasmagórica, vista através do filtro de sua mente.⁸

⁶ “o solo que alimentou as raízes de minha arte” (CHAGALL M. apud BAAL-TESHUVA, 2008, p. 19).

⁷ Ver a primeira nota da seção anterior, p. 1.

⁸ Tradução minha para: “[...] his years in Russia, where he developed a powerful visual memory and a pictorial intelligence not limited to a mere configuration of his Russian life and environs. Chagall’s vision soared and he created a new reality, one that drew on both his inner and outer worlds. The images and experiences from his early years in Vitebski sustained Chagall’s art for more than seventy years, both when he lived in Russia (1887-1910, 1914-22) and in subsequent years when he lived abroad. His anti-rational conception of painting led him to create not a sentimental, picturesque Vitebski, but a phantasmagorical city, viewed through the filter of his mind”.

Em suas referências a Vitebsk, Chagall vai além da imaginação reprodutora, não se limitando a copiar o *shtetl* e seus habitantes como um retratista. Conforme afirma Goodman, o artista cria, a partir do que viu e viveu, uma nova realidade ou, em outros termos, recria Vitebsk, transformando-a na base cenográfica do “mundo mágico de Marc Chagall”⁹.

O que se observa de forma bastante clara nessa relação estabelecida entre o artista e sua terra natal, é aquilo que o filósofo francês Gaston Bachelard¹⁰ denominou de “ação imaginante”. Para Bachelard, a imaginação se dá numa mobilidade de imagens, ou seja, o artista diante de uma dada imagem que lhe inspira, em seu ato de criação, busca um distanciamento ao invés de uma aproximação. Ele irá se afastar dessa imagem, recriando-a através de sua ação artística.

A imaginação surge em Bachelard (2009, p. 1) como a “[...] faculdade de ‘deformar’ as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de ‘mudar’ as imagens”¹¹. Dessa forma, a pequena vila que Chagall quis tanto guardar intacta na memória não é tanto a Vitebsk real, da percepção imediata, mas sim, a que já estava eternizada em seus quadros, ou seja, a Vitebsk deformada, um *shtetl* particular, resignificado pela ação imaginante do artista.

Era nos acontecimentos cotidianos do *shtetl* que Chagall encontrava grande parte de sua fonte de inspiração. Nas cerimônias religiosas ou nos modos dos comerciantes, tudo inspirava o artista. Um dos lugares que mais o auxiliaria na captação dos elementos de sua obra, por exemplo, seria a mercearia que sua mãe, de quem sempre estava próximo, administrava.

⁹ Título da última exposição individual de suas obras no Brasil.

¹⁰ Bachelard – que escreveu dois artigos sobre trabalhos do artista – não escondia a sua admiração por Chagall, a ponto de afirmar que os seres criados pelo pintor, na série de gravuras sobre a Bíblia, saíam de seu pincel como “[...] salidos de la mano de Dios” (BACHELARD, 1997, p. 18).

¹¹ O filósofo ainda afirma sobre isso que “se uma imagem ‘presente’ não faz pensar numa imagem ‘ausente’, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas” (BACHELARD, 2009, p. 1).

[...] Enquanto ficava sentado à entrada da loja, observava, absorto, o vai-e-vem dos clientes que, um dia, lhe serviriam de inspiração e povoariam inúmeros de seus quadros. Atento e em silêncio, o rapazinho observava a expressão e os gestos do açougueiro, do guarda, dos vendedores, do barbeiro, do shnorer (o que pechinchava) e do rabino. A mãe o queria por perto, temendo que o ódio da população contra os judeus pudesse feri-lo, pois em Vitebsk, como no resto da Rússia, esse ressentimento rapidamente se transformava em um pogrom. Assim era a vida dos judeus, à época.¹²

Feiga-Ita exerceu papel decisivo para a carreira artística do filho. Nela, Chagall encontrou a figura protetora e diligente que lhe permitiu, ainda em Vitebsk, ter seu primeiro acesso aos estudos da arte na qual se destacaria anos mais tarde.

Na casa dos pais de Chagall, não havia um quadro na parede para além de alguma fotografia de parentes e seus pais desejavam que ele seguisse o caminho do comércio. No entanto, esse não era o desejo do jovem Chagall e, mesmo contra a própria vontade e a de seu marido, Feiga-Ita cede aos pedidos do filho e o matricula num curso de pintura e desenho, no único lugar do *shtetl* que poderia servir ao interesse que o garoto começava a demonstrar pelas artes visuais, o estúdio de Yuri Pen¹³, um artista que possuía certo destaque no contexto russo da época.

Pen era um judeu que havia vivido alguns anos em São Petersburgo (então capital do Império russo), onde estudou na Academia de Arte. O artista e professor seria o primeiro mestre de Chagall, ensinando-lhe toda a base técnica segundo os fundamentos acadêmicos tradicionais.

Se a vivência em Vitebsk foi essencial para a arte de Chagall, Pen foi a porta de entrada ao desenvolvimento da já mencionada nova realidade chagalliana. Em suas aulas, Chagall pôde obter o valioso conhecimento técnico – segundo os

¹² FEIGA Segal, mãe de Marc Chagall. Revista Morashá, n. 57, jun. 2007. <<http://www.morasha.com.br/>>. Acesso em: 25 out. 2011.

¹³ Na verdade, Yehuda Pen. Yuri foi adotado na época em que foi estudar em São Petersburgo, por necessidade de assumir uma identidade mais ocidental, como mais tarde, já na França, faria o seu pupilo ao assumir o nome de Marc Chagall.

fundamentos tradicionais dos estudos do professor – que lhe serviria de base para, mais tarde, travar seu profícuo diálogo com as vanguardas europeias.

Nas aulas de Pen, Chagall recebeu a sólida formação clássica em arte, organizada segundo linhas acadêmicas, [...] que era o alicerce a partir do qual depois seguiram seus próprios caminhos todos os modernistas russos revolucionários, de Kazimir Malevich a Wassily Kandinsky (WULLSCHLAGER, 2009, p. 66).

Além dessa formação técnica, as aulas de Pen também permitiram a Chagall conhecer o jovem Viktor Mekler, filho de um importante comerciante e cuja amizade lhe renderia a entrada na capital do império, São Petersburgo ¹⁴.

Como já mencionado, ainda nesse período (e já estamos falando em 1907), os judeus não tinham direito a circular livremente pelo território imperial, ficando restritos à região do Território do Assentamento. Havia as autorizações especiais, mas estas eram difíceis de serem concedidas e, para o filho de uma família humilde de judeus, a possibilidade era praticamente nula. Foi somente através de uma carta assinada pelo pai de Mekler que Chagall conseguiu a sua autorização para entrar em São Petersburgo, a cidade na qual o artista criou as primeiras obras que considerou como de sua fase madura e que marca decisivamente a sua trajetória estética¹⁵.

A ida do artista à capital do império possui um forte caráter simbólico, pois se trata do momento em que Chagall sai de sua fonte imaginária primária, o lugar onde encontrara os elementos fundamentais ao estabelecimento dos principais temas de sua obra, e se desloca para um mundo em ebulição artística. Como as águas de um rio, Chagall parte ao encontro do mar.

O artista voltaria a Vitebsk algumas vezes antes da viagem à Paris em 1910, patrocinada pelo advogado e político judeu Maxim Vinaver (avô do dramaturgo

¹⁴ Dizia Bella Chagall (1987, p. 184), a respeito de Mekler: "Vitor, por exemplo, é diferente. Bonito, charmoso, com um rosto quase feminino. Mas sua beleza - espécie de chocolate amargo - é tão repugnante quanto seus quadros".

¹⁵ O assunto será tratado com maiores detalhes na próxima subseção.

francês Michel Vinaver). Nessas idas e vindas entre São Petersburgo e sua terra natal, irá conhecer Bella, sua primeira esposa, e a principal responsável pelo estabelecimento da temática dos enamorados em seus trabalhos.

Um dos mais recorrentes entre os temas de Chagall, o amor é considerado por ele como o próprio motor de sua arte: "Sem amor uma arte não é arte e uma vida não é vida. [...] A grande crise da arte e da vida é uma crise de Amor"¹⁶. E o amor na obra do artista aparece como sinônimo de leveza, o extremo oposto das imagens caóticas ou carregadas de peso que pintou para representar a dor dos judeus.

Essencialmente, todos os elementos do mundo mágico de Chagall encontram alguma referência em suas vivências no *shtetl* – os seres antropomorfizados (como o seu famoso bode tocador de violino), enamorados voadores (facilmente identificáveis como sendo o artista e Bella), judeus entristecidos e artistas circenses, num universo rico em cores e tendo como pano de fundo, na maioria das vezes, o cotidiano de Vitebsk com suas casinhas de madeira e o grande domo verde de uma igreja.

Sua ambição e disciplina para com o trabalho, entretanto, nunca o deixaram acomodar-se. Apesar da recorrência de temas, Chagall sempre buscou aprimorar seu estilo. O olhar atento para captar as imagens inspiradoras do cotidiano do *shtetl* foi o mesmo que conseguiu apreender as diversas influências da verdadeira revolução que experimentou o mundo, em especial a Europa, no campo das artes com as vanguardas do século XX.

Fora dos limites do Território do Assentamento, a partir do momento em que sai de Vitebsk, o que vai ser evidenciado nas obras que Chagall desenvolve é a sua incrível capacidade de assimilar as influências estéticas do meio em função de seu projeto poético. Não por acaso, o título de uma matéria da revista BRAVO! sobre o

¹⁶ MARC Chagall: an exhibition of paintings and graphic works from Chicago collections. Disponível em: <<http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Intro.Marc-Chagall-An-Exhibition-of-Paintings-and-Graphic-Works-from-Chicago-Collections.250.html>>. Acessado em: 13 out. 2011.

Tradução minha para: "Without love an art is not art, and a life is not life. [...] The great crisis of art and of life is a crisis of Love".

artista é “O mastigador de vanguardas”¹⁷. Por mais que tal metáfora possa remeter ao movimento antropofágico, motor do modernismo brasileiro, existe uma diferença presente que é fundamental.

É admissível estabelecer uma comparação entre o trabalho de Chagall e o movimento antropofágico, mas apenas no sentido da deglutição do outro externo, estrangeiro, ou seja, da incorporação, a seu modo, do que não é de caráter nacional. Foi dessa forma que Chagall agiu com as influências das vanguardas europeias; entretanto, as comparações entre lá e cá não devem ir além disso.

Ao contrário dos modernistas brasileiros, Chagall, no que concerne aos elementos míticos de sua identidade nacional, não buscava estabelecer uma postura de crítica, mesmo porque, de certa forma, foi o próprio artista que parece ter sido um dos principais responsáveis por criar uma identidade mitificada de seu povo, no caso, os judeus-russos do *shtetl*.

Além dos elementos da tradicional arte popular russa que o artista trazia em sua bagagem, é possível notar em seus trabalhos ao longo da vida, como ele absorveu as diversas influências de artistas como Paul Cézanne e Pablo Picasso¹⁸, do fauvismo, do surrealismo¹⁹, do expressionismo alemão e, até mesmo, do suprematismo²⁰.

Chagall esteve no olho do furacão chamado modernismo. Em 1910, chegou a Paris pela primeira vez, na época áurea de movimentos artísticos como o cubismo e

¹⁷ Ver KATO, Gisele. O mastigador de vanguardas. Revista BRAVO!, São Paulo, v. 11, n. 14, p. 30-33, ago. 2009.

¹⁸ É clara a influência de Picasso e seu cubismo na obra de Chagall, entretanto, um elemento fundamental afastava o artista judeu dessa corrente, o racionalismo. Chagall era admirador dos trabalhos de Picasso, porém, partidava com uma arte mais livre do ponto de vista da criação, menos presa às amarras técnico-geométricas do cubismo.

¹⁹ O próprio André Breton chegou a afirmar, entretanto, que era Chagall o pai do surrealismo, pois, já em 1911, sua pintura continha elementos que o escritor identificava como surreais.

²⁰ O “até mesmo” aí utilizado justifica-se pela relação conturbada entre os suprematistas e Chagall na Escola de Arte do Povo de Vitebsk. Com a vitória dos revolucionários em 1917, Chagall foi nomeado, no ano seguinte, Comissário para as Artes de Vitebsk, fundando a escola de artes, em 1919. É a partir desse momento que o pintor passa a ter maior contato com os suprematistas, pois, para formar o quadro de professores, ele convida, dentre outros, Kazimir Malevitch e El Lissitsky. Entretanto, as tensões político-estéticas existentes, devido, principalmente, à intransigência do grupo liderado por Malevitch para qualquer forma de arte que não a suprematista, acabaram por fazer com que Chagall se desligasse da escola que ele próprio fundara.

o futurismo e logo estava querendo ser ele também um artista moderno e reconhecido.

Como uma das estratégias para alcançar tal objetivo, adotou definitivamente o nome artístico pelo qual seria consagrado. “[...] Sua mudança de nome significava ambição e modernismo cosmopolita” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 208), significava a tentativa de desvinculamento de sua imagem do gueto social e cultural de onde provinha, uma verdadeira estratégia de marketing, no sentido de unificar em uma única marca as diversas desinências do seu nome original pelas quais era chamado, criando assim um nome mais sonoro e acessível a um mundo secularizado²¹.

Em 1912, Chagall ainda se mudaria para o lendário edifício *La Ruche* (A Colmeia), um velho prédio no sudoeste parisiense, famoso por abrigar diversos artistas, entre os quais, Amedeo Modigliani, Blaise Cendrars, Diego Rivera, Fernand Léger, Guillaume Apollinaire e Robert Delaunay, fato este que só reforçaria o processo de aprendizado e assimilação dos elementos modernos à obra de Chagall:

Assim, a partir do momento em que chega a Paris, Chagall não hesita em inculcar seus primeiros trabalhos com uma combinação muito pessoal de elementos. Ele se apropria do cubismo, do futurismo, de tudo o que é novo na arte, para criar composições cujos temas permanecem completamente russos (casamentos, fornecedores de gado, a maternidade). Ele se deleita em misturar suas memórias de ícones ou composições acadêmicas, visíveis no conjunto de pequenas cenas em uma série de suas telas, com princípios formais emprestados do cubismo. A prática do artista transforma a questão de identidade – ‘Como você pode ser você mesmo em uma outra cultura?’ – em outro problema: ‘Como eu posso participar do modernismo com uma cultura nativa russo-judaica?’²².

²¹ Essa estratégia era muito comum na época – a própria Bella chamava-se na realidade Bertha Rosenfeld. Vejamos o que WULLSCHLAGER (2009, p. 394) diz sobre o círculo social dos Chagall na Paris dos anos 20: “[...] Afora o inseguro, gentil e convencido Robert [Delaunay], todos os integrantes desse grupo compartilhavam a identidade judaica e o mesmo desafio de se reinventarem como franceses. Assim como na Paris de antes da guerra, seus nomes vendiam as histórias. Sonia Delaunay (nascida Sarah Stern) era russa. Claire Goll (nascida Clara Aischmann) tinha nascido em Nuremberg e se descrevia como uma mistura de aristocrata prussiana e judia ancestral. Ivan Goll (nascido Isaac Lang) vinha de uma família ortodoxa na dividida Alsácia, onde falava francês em casa e alemão na escola [...]”.

²² Tradução minha para: “Thus, from the moment he arrives in Paris, Chagall does not hesitate to instill his first works with a very personal combination of elements. He borrows from the Cubism, from Futurism, from whatever is new in art, to create compositions whose themes remains quite Russian (weddings, livestock vendors, motherhood). He delights in mingling his memories of icons or academic compositions, visible in the vignettes set into a number of his canvases, with formal principles

Aqui, podemos perceber como a questão da identidade artística era importante para Chagall²³. Essa era a sua grande busca, o que pode ser sentido, por exemplo, na necessidade de mudar de nome. Sendo impossível ignorar sua raiz cultural – e talvez ele mesmo não o pudesse ou quisesse – o artista acabou por utilizá-la a seu favor.

Era preciso criar uma identidade moderna, e o que ele fez foi, sem saber, criar uma identidade artística pós-moderna²⁴ com sua mescla de ingredientes e a síntese que sua obra estabeleceu entre a tradição e o modernismo. Afinal, como afirma Hutcheon (1991, p. 72), é justamente na forma de se relacionar com o passado que se encontra um dos principais diferenciais entre modernismo e pós-modernismo:

o pós-modernismo não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) como, pelo menos a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do

borrowed from Cubism. The artist's practice transforms the question of identity – 'How can you be yourself in someone else's culture?' - into another problem: 'How can I join modernism with a Russian-Jewish vernacular culture?'" (FORAY, 2003, p. 14).

²³ "A questão da identidade, o medo de perder sua identidade, é central para o trabalho – esse é o dilema que vai determinar as estratégias de identificação e adaptação que formam a base da arte de Chagall".

Tradução minha para: "The question of identity, the fear of losing one's identity, is central to the work - this is the dilemma that will determine the strategies of identification and adaptation that form the basis of Chagall's art" (FORAY, 2003, p. 14).

²⁴ Quem afirma isso é HARSHAV (2006, p. 34): "O próprio nome pós-modernismo implica o uso de possibilidades abertas pelo Modernismo [...]. Implica também a relativização de todas as teorias modernistas e estilos, a evocação, ou citações de estilos anteriores e mestres, e ecletismo evidente. Acima de tudo, isso implica uma voz pessoal que domina a integração funcional de uma obra de arte. A importância da forma não é ignorada, mas ao invés de ser um estilo impessoal bom para todos os temas e lugares, é feita funcionalmente dentro de cada trabalho individual de arte, culturalmente e contextualmente dependente e subordinada à unidade e continuidade do estilo pessoal e do mundo do artista. Nesses aspectos, Chagall foi um pós-moderno, mesmo quando o modernismo ainda se desdobrava".

Tradução minha para: "The very name Postmodernism implies the use of possibilities opened by Modernism [...]. It also implies the relativization of all Modernist theories and styles, the evocation of, or quotations from earlier styles and masters, and overt eclecticism. Above all, it implies a personal voice dominating the functional integration of a work of art. The importance of form is not ignored, but rather than being an impersonal style good for all themes and places, it is made functional within each individual work of art, culturally and contextually dependent, and subsumed under the unity and continuity of the artist's personal style and world. In these respects, Chagall was a Postmodernist even as Modernism was unfolding".

próprio nome e procura parodicamente registrar sua crítica com relação a esse passado.

Desavisadamente, portanto, Chagall foi pós-moderno antes mesmo do surgimento do pós-modernismo.

Chagall viveria na França, nesse primeiro período em que viveu no país, até 1914, quando a explosão da primeira guerra mundial o impede de sair da Rússia, para onde tinha ido passar um curto período de férias com os familiares. Com isso, o artista só volta a residir fora de seu país de origem em 1922, como refugiado.

Esse período na Rússia, de 1914 a 1922, é bastante significativo por sinal, pois representa os anos que Chagall considerou como os mais produtivos de sua carreira, nos quais pôde desenvolver melhor sua arte, já com os elementos do Modernismo que tanto o influenciaram e perto de duas das suas maiores fontes de inspiração, Vitebsk e Bella.

É nessa época que ele pinta alguns dos quadros mais importantes de sua obra, como *Sobre Vitebsk*, *O aniversário* (dado como presente de casamento a Bella), *O poeta estendido*, *Os portões do cemitério* (em decorrência do falecimento de sua mãe, Feiga-Ita), *Bella com uma gola branca*, entre tantos outros que atestam a maturidade do artista e que lhe dão a segurança para abandonar de vez a identidade de Moishe – o jovem judeu de quem a família esperava um grande comerciante – e tornar-se, enfim, Marc Chagall.

Depois dos anos russos, Chagall ainda moraria na Alemanha (1922-23; tão logo sai da Rússia, fugido das perseguições do regime comunista), novamente na França (1923-41; de onde só sairia por conta da ascensão do nazismo), nos Estados Unidos (1941-48; depois do recrudescimento da segunda guerra mundial) e até mesmo na Palestina (por cerca de três meses, em decorrência de um trabalho). Além, é claro, do retorno à França em 1948, onde viveria até a sua morte em 28 de março de 1985, em Saint-Paul-de-Vence, na casa onde morava com sua última esposa, Vava.

Chagall viveu 97 anos, o suficiente para ver não somente a revolução do modernismo, mas também as duas guerras mundiais que abalaram o mundo, além

das conturbações que levaram o Império russo, czarista, a se transformar na União Soviética, comunista. Sofreu e viu o povo judeu sofrer com os regimes autoritários de extrema direita (a perseguição nazista) e de extrema esquerda (na Rússia comunista). E tanto sua vida quanto sua obra não passariam imunes a esses acontecimentos históricos²⁵.

A um artista, um ser que trabalha com a criação, não deve haver nada que pareça mais antagônico a seu fazer do que a destruição causada pela violência. Dessa forma, assim como o modernismo influenciou seus trabalhos, a crueldade dos conflitos também teve nítidos reflexos na obra do pintor.

Durante um longo período que parece só terminar com o fim da segunda guerra mundial, nota-se uma grande sombra pairando nas telas de Chagall. A leveza e a alegria, comumente visualizadas em suas obras, dá lugar a uma firme escolha por tons mais neutros, até mesmo mais escuros, com o peso dos temas políticos a ganhar força.

É nesse período – 1937 a 1945 – que ele pinta *Crucificação branca*, por exemplo, além de *A revolução* (quase um paralelo do pintor ao *Guernica*, de Picasso), *Fogo na neve* (com clara influência do expressionismo alemão) e *A guerra*, entre tantos outros. Seu mundo mágico também conheceu, dessa forma, o lado cruel da selvageria humana.

O artista ainda elaboraria murais, mosaicos, vitrais e até mesmo esculturas ao longo da vida. Sobretudo em decorrência de sua frutífera parceria com o famoso negociante de arte Ambroise Vollard, se tornaria ilustre também pelas gravuras que fez, o que só atestaria a incrível capacidade do artista em captar as imagens do mundo ao seu redor para transformá-las em fonte de puro encantamento. É assim que ele tratou o cotidiano do *shtetl* e é assim também que faria com o romance *As almas mortas*, de Nikolai Gógol, com as famosas *Fábulas*, de La Fontaine, com o tema do circo, e até mesmo com a Bíblia, o que marca a preservação de seu profundo vínculo com a religião.

²⁵ Num sentido mais direto, se pode dizer que, de fato, sua obra não passou impune ao regime nazista na Alemanha. Por ordens do governo, todas as obras de Chagall foram retiradas dos museus do país e muitas foram destruídas. Além disso, ainda foram exibidas três obras do artista na famosa exposição *Arte degenerada*, uma mostra do tipo de arte que não condizia com o espírito ariano.

Marc Chagall foi um artista judeu, tanto por esta ter sido sua religião quanto, sobretudo, por ele ter pintado o mundo judaico – desde o cotidiano do *shtetl* até os profetas bíblicos –, assumindo esse mundo como um de seus temas principais. Em uma carta escrita em 1936, Chagall (apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 453) afirma a seu amigo Joseph Opatoshu: “E eu trabalho e suspiro como todos os judeus do mundo que estão sendo espancados. [...] E, por causa disso, torno-me ainda mais judeu”.

Essa dor compartilhada, refletida também em *Crucificação branca*, somente comprova um profundo vínculo do artista com um sentimento de pertencimento ao judaísmo. Não obstante, os momentos de exílio, e até mesmo a busca por territórios desconhecidos que viessem a fortalecer a sua arte, fizeram também de Chagall um símbolo, um dos tantos representantes da imagem mítica do judeu nômade que, longe de seu território original, vaga em busca de um lar.

Paradoxalmente, será num poema, datado de 1961, e não em um quadro, que a figura do judeu exilado se manifestará. Mostrando sua habilidade artística também para a poesia, Chagall se apresenta desnudo, frágil, a revelar o seu lugar de refúgio diante dos descaminhos em sua vitoriosa biografia. O país que guardou em sua alma é também o lugar íntimo que buscou compartilhar parcialmente com suas obras. É, enfim, o mundo mágico do seu imaginário.

Só é meu
O país que trago dentro da alma
Entro nele sem passaporte
Como em minha casa
Ele vê a minha tristeza
E a minha solidão
Me acalanta
Me cobre com uma pedra perfumada
Dentro de mim florescem jardins
Minhas flores são inventadas
As ruas me pertencem
Mas não há casas nas ruas
As casas foram destruídas desde a minha infância
Os seus habitantes vagueiam no espaço
À procura de um lar
Instalam-se em minha alma
Eis porque sorrio
Quando mal brilha o meu sol
Ou choro
Como uma chuva leve
Na noite

Houve tempo em que eu tinha duas cabeças
Houve tempo em que essas duas faces
Se cobriam de um orvalho amoroso
Se fundiam como o perfume de uma rosa
Hoje em dia me parece
Que até quando recuo
Estou avançando
Para uma alta portada
Atrás da qual se estendem muralhas
Onde dormem trovões extintos
E relâmpagos partidos
Só é meu
O mundo que trago dentro da alma
(CHAGALL, M. apud BANDEIRA, 2009, p. 388-389).

Passemos a examinar, a seguir, aspectos da relação de Chagall com o teatro, apontando as principais contribuições dessa relação tanto para o desenvolvimento do trabalho do pintor quanto para o teatro, em especial à vanguarda teatral russa.

2.2. Marc Chagall e o teatro.

Marc Chagall é, seguramente, um dos artistas que melhor representou a síntese entre a tradição e o pensamento moderno no campo das artes plásticas. Com extrema sensibilidade, conseguiu estabelecer com sua obra um ponto de conexão entre o passado, representado pelos elementos da cultura russo-judaica, e o futuro, na utilização de elementos formais de diversas correntes do modernismo. Entretanto, além das influências de suas experiências no *shtetl* e dos grandes mestres da vanguarda das artes plásticas na Europa durante o século XX, há um outro componente extremamente importante no processo de estruturação do universo do artista: suas experiências com o teatro.

A relação de Chagall com o teatro foi fundamental no estabelecimento de algumas marcas características no trabalho do artista. Tal relação se deu basicamente através de três vias: suas experiências como espectador (item 2.2.1., a seguir); seus trabalhos como cenógrafo (item 2.2.2) e, de forma mais indireta, pela

presença do olhar crítico de Bella, que fora atriz durante parte da vida e cujos testemunhos também se encontram na presente dissertação.

2.2.1. Marc Chagall e o teatro de Vsevolod Meyerhold.

Na década de 1900, a cidade de São Petersburgo era a capital do então Império Russo e encontrava-se em constante efervescência cultural e artística. Para lá, migravam continuamente milhares de pessoas em busca de oportunidades de trabalho, fugindo da estagnação e do atraso a que o interior da Rússia parecia condenado²⁶. No meio desses tantos migrantes, estava o jovem artista judeu Marc Chagall, vindo de um dos bairros mais pobres de Vitebsk.

Chagall desembarcara em São Petersburgo com seu amigo Viktor Mekler. Os dois, que se conheceram no estúdio do artista Yuri Pen, em Vitebsk, chegam à capital do Império no ano de 1907 cheios de aspirações e motivados pela promessa de contato com um ambiente em constante efervescência cultural.

A ida à São Petersburgo era fundamental naquele momento. Chagall estava ciente de que não teria futuro como artista enquanto permanecesse preso aos limites geográficos e culturais do Território do Assentamento, e não apenas pela baixa estima dada à sua arte pela população local, mas principalmente, pela própria impossibilidade de evolução artística num ambiente tão isolado, longe das grandes exposições e dos grandes pintores que, nesse momento, operavam uma verdadeira transformação na forma de fazer e perceber a arte. São Petersburgo acabou sendo tão importante para o desenvolvimento artístico de Chagall, a ponto de ele ter criado nessa cidade as primeiras obras que considerou como pertencentes a uma fase madura de sua criação.

²⁶ “Nessa década, cerca de três quartos dos 2 milhões de habitantes de São Petersburgo, descreviam-se como recentemente vindos do interior para a cidade [...]” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 78).

Apesar de ter passado por toda uma gama de dificuldades na capital, relacionadas principalmente à escassez de dinheiro, foi lá que o jovem pintor teve uma das experiências estéticas mais marcantes de sua vida e que influenciaria grande parte de sua produção artística dali por diante.

Curiosamente, no entanto, essa experiência tão marcante se deu com outra arte que não a desempenhada por ele. Foi em São Petersburgo que Marc Chagall conheceu o trabalho do famoso encenador Vsevolod Meyerhold.

Por mais formativa que fosse a arte do futuro, o primeiro vislumbre que Chagall teve dela não veio de uma galeria, mas do teatro. Por acaso, a primeira produção a que assistiu em São Petersburgo foi aquela que fez história como marco inicial do simbolismo russo na dramaturgia, a versão de Meyerhold para o texto de Alexander Blok, *A barraca de feira*, encenada no teatro de Vera Komissarevskaya. A estreia se deu em 30 de dezembro de 1906, como segundo espetáculo, junto com uma peça de Maeterlinck, anunciando o adeus de Meyerhold ao romantismo do século XIX e a proposta de um modo experimental de fazer teatro. O próprio Meyerhold era o protagonista, no papel de um Pierrô estilizado, deitado no palco com um traje branco com botões vermelhos. Em torno dele, personagens místicos ficavam ocultos por trás de figuras recortadas em papelão. O efeito expressionista, grotesco, era radical, e esta – assim como outras produções de Meyerhold naquele inverno, como *The life of man* (A vida do homem) de Andreyev – tiveram um enorme impacto no jovem Chagall de 19 anos (WULLSCHLAGER, 2009, p. 90).

Quando Chagall assistiu pela primeira vez a uma peça de Meyerhold, em 1907, este já havia rompido com Constantin Stanislavski e com o Teatro de Arte de Moscou. Ao sair de Moscou em 1905, em busca de um espaço onde pudesse colocar em prática sua forma de pensar o teatro – contrária à noção psicologizante das peças dirigidas por Stanislavski até então –, Meyerhold encontrou no Teatro de Vera Komissarjévskaja um repouso temporário.

Komissarjévskaja era uma importante atriz que havia se desligado do Teatro Imperial Aleksandrinskii, onde ocupava posição de destaque, para montar o seu próprio teatro. O objetivo do teatro de Komissarjévskaja era oferecer uma alternativa ao realismo dominante na cena russa da época. A atriz e proprietária buscava assim, uma arte que trabalhasse numa perspectiva simbolista, que não tivesse a

pretensão de decalcar o real, e sim, de dar um maior espaço à capacidade imaginativa do espectador. Meyerhold que, em 1906, escrevera o artigo *Teatro naturalista e teatro de estados d'alma*, no qual defendia a mesma ideia, parecia a pessoa mais acertada para ajudá-la em sua empreitada²⁷.

Foram ao todo quatorze os espetáculos dirigidos por Meyerhold em parceria com Komissarijévskaja, em um período de cerca de um ano. Entre fracassos e sucessos, em pouco tempo tensões estéticas abalariam a parceria dos dois e, ao final de 1907, o encenador já não trabalharia no teatro onde Chagall havia assistido, no mesmo ano, às encenações que tanto lhe inspirariam.

As grandes questões que levaram ao rompimento da parceria entre Meyerhold e Komissarijévskaja eram referentes à divergência sobre o entendimento de ambos em relação à posição do ator no teatro simbolista. Tanto Meyerhold quanto Komissarijévskaja pareciam afixar-se às ideias do então diretor do Teatro de Arte de Munique, Georg Fuchs, que defendia uma maior aproximação – em termos espaciais mesmo – entre espectador e ator, buscando assim um teatro mais eficaz, sempre perseguindo a abertura para a participação criativa do espectador.

Fuchs entendia ainda que “a predominância da literatura restringiu a criatividade do ator e infelizmente colocou-o sob o controle do diretor” (CARLSON, 1997, p. 310). Havia, portanto, uma ideia subjacente nesse teatro de liberação das capacidades criativas do ator. Entretanto, na medida em que Meyerhold desenvolvia o seu trabalho em São Petersburgo, tornava-se claro a predominância, em seu projeto poético, da função do encenador sobre a do ator.

O caminho empreendido por Meierhold, predominantemente visual e estilizado, revelava, no corpo estático do ator, ora um caráter pictórico, ora um caráter escultural. A recriminação da submissão do ator ao encenador, que o transformava em uma ‘marionete’, não é infundada. Ao privar o ator do gesto vivo, realístico, ao impor uma entonação ‘artística’, ao invés da entonação ‘lógica’, Meierhold se distanciou da reprodução da

²⁷ “A atriz acreditava que o teatro simbolista seria o teatro do ator, do espírito livre, teatro no qual todo o exterior dependeria do interior, que lhe permitiria retornar a inocência perdida. Aspirava tornar seu novo teatro o palco do repertório simbolista, um teatro de poetas e supunha serem estas as intenções de Meierhold” (THAIS, 2009, p. 32).

vida na cena, concretizando o princípio simbolista (THAIS, 2009, p. 35-36).

Komissarjévskaja, como atriz que era e sempre desejava de maior liberdade criativa para si, acabou por excluir Meyerhold de sua companhia. A atriz deixou de comungar com o trabalho do encenador, justamente pela acusação supracitada de que sua prática transformava o ator numa espécie de marionete.

Entretanto, Meyerhold havia sido vitorioso no alcance do objetivo desse novo teatro que se opunha ao realismo. Ele cumpriu sua missão ao chegar ao cerne ideológico do teatro simbolista, ou seja, ao fazer do espectador um partícipe criador da obra, o chamado “quarto criador”²⁸.

Ao menos é isso que se nota em relação a Chagall. O fato de Meyerhold pensar a importância do aspecto visual no teatro, estilizando até mesmo os movimentos dos atores, além da modificação espacial empreendida em seus trabalhos com base nas teorias de Fuchs, não poderia deixar de causar grande impacto na mente do jovem artista que vinha do *schtetl* justamente à procura de influências estilísticas, ainda que não especificamente no teatro.

Essa aproximação com a arte de Chagall, com a ideia de um palco pensado como tela, é própria do pensamento simbolista no teatro e baseia-se na vontade de romper com o ilusionismo figurativo da cena realista/naturalista. É nesse sentido que se dá a aproximação do teatro com a pintura nesse momento, pois havia o claro entendimento, por parte dos simbolistas, de que certos aspectos da pintura (cor, luz, etc.) auxiliavam na construção de um espaço onírico ou de jogo, o que lhes interessava na fuga do realismo. Como bem ressalta Jean Jacques Roubine (1982, p. 32),

Com os simbolistas, portanto, os pintores invadem o palco. E com os pintores, a pintura! É o óbvio, sem dúvida. Ainda assim, é preciso ver as respectivas implicações. As pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem. Imagem em três dimensões, organizada, animada... Descobre-se que essa imagem pode

²⁸ Os outros três seriam, segundo o próprio Meyerhold, o autor, o diretor e o ator.

ser *composta* com a mesma que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes, etc.

No artigo de 1906, no qual Meyerhold ataca o teatro naturalista – que, para ele, não permitia ao espectador o usufruto do direito ao sonho, à imaginação – é à pintura que o encenador irá recorrer como elemento comparativo para deixar clara a teoria do teatro simbolista. Ele afirma que “no teatro, o espectador é capaz de acrescentar com sua imaginação o que permanece alusivo” (MEYERHOLD apud THAIS, 2009, p. 200), pois, para o encenador russo, o espectador de teatro “deseja ardentemente, ainda que de forma inconsciente esse trabalho da fantasia, que, por vezes, nele se transforma em criação” (ibid., p. 201), como o que acontece, por exemplo, com esse espectador frente a uma pintura.

E foi justamente por essa transformação, da imaginação à criação, que passou o espectador Chagall, ao assistir, no ano de sua chegada a São Petersburgo, os espetáculos dirigidos por Meyerhold. Um dos produtos dessas experiências como espectador foi o quadro *Feira na aldeia*, de 1908 (ver na página seguinte).

O quadro é inspirado na inovadora encenação de *A barraca de feira*, o fruto mais importante do breve casamento Meyerhold-Komissarjévskaja, e fruto também de outra parceria fundamental, com o dramaturgo e poeta Aleksandr Blok.

Nascido numa família de intelectuais, Blok fora um dos escritores favoritos de Chagall, a quem o pintor pensara um dia até mesmo em entregar alguns de seus poemas. A admiração de Chagall pelo poeta é fácil de ser compreendida, afinal era característica no trabalho de Blok a utilização da imagem das cores e sua poesia simbolista possuía um forte apelo visual. *Os doze*, de 1918, talvez o mais importante poema de Blok, começa com os seguintes versos, trazendo-nos, logo no início, uma sensação de contraste visual: “Noite negra, / Branca Neve. / Vento, vento!” (BLOK, et al., 1995, p. 15).



Fig. 2 – Chagall, *Feira na aldeia*, 1908.²⁹

Blok fora o grande nome da chamada Era de Prata da poesia russa, a era que sucedeu a de Aleksandr Pushkin, fundador da literatura russa moderna e a quem Blok fora constantemente comparado. O fato de Blok ter sido também um poeta, e um dos maiores do século XX, contribuiu decisivamente para que elaborasse em *A barraca de feira* um drama lírico bem sucedido³⁰.

O conseqüente sucesso da encenação vem, em grande parte, da convergência ideológica entre o dramaturgo e Meyerhold na preocupação com o elemento ritmo. Já no ensaio sobre o teatro naturalista e o teatro de estados d'alma, o encenador parece apontar o ritmo como um elemento fundamental de sua arte, ao

²⁹ Esta reprodução, em preto e branco e baixa qualidade visual, está no livro de Harshav (2006, p. 76). Infelizmente, nenhuma outra reprodução foi encontrada e, segundo a indicação no rodapé da imagem, a original pertence a uma coleção particular, em Nova York.

³⁰ Trataremos a respeito do drama lírico mais adiante na análise das obras de Chagall (item 3.2.1.). Entretanto, no sentido de situar meu leitor, acrescento aqui duas citações. A primeira é de Staiger (1997, p. 14) que afirma que "Drama' significa aqui uma composição para o palco e 'lírico' refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a 'exterioridade da forma dramática'". Já nas palavras de Pavis (2008, p. 109), "o drama lírico contém uma ação limitada em extensão, a intriga não possui outra função senão proporcionar momentos de estase líricas. A aproximação do lírico e do dramático provoca uma desestruturação da forma trágica ou dramática. A música não é mais um componente exterior acrescentado ao texto: é o próprio texto que se 'musicaliza' numa série de motivos, falas e poemas que têm valor em si e não em função de uma estrutura dramática claramente desenhada".

assinalar a importância desse fator nos textos de Anton Tchekhov e como sua inobservância contribuiu para o fracasso de encenações do autor.

A peça *A barraca de feira* estreou sob forte reação do público³¹ e provocou sentimentos contraditórios. Afora a empolgação de muitos e o enorme sucesso que essa obra parecia representar, houve quem demonstrasse mais do que incômodo com a parceria Blok-Meyerhold-Komissarijévskaja, como foi o caso de alguns escritores simbolistas de Moscou. Um deles chegou a escrever para Blok: “considere rompida nossa relação de intimidade”³².

A peça, que representou um verdadeiro marco na história do teatro ocidental, alcançando “o efeito de uma bomba, cujos lampejos marcam profundamente e por muito tempo os palcos dos teatros da Europa” (PICON-VALLIN, p. 4), foi influenciada, sobretudo, pelos *balagans*³³ russos das feiras de atrações e pela *commedia dell'arte*. E tanto os elementos das feiras de atrações – como o teatro de marionetes e os artistas circenses – quanto os da *commedia dell'arte* que estão contidos na peça se apresentam também em *Feira na aldeia*, de Chagall.

Na tela que pintou em 1908, intitulada *Feira na aldeia*, ele cita diretamente as criaturas semelhantes a marionetes de Meyerhold. Essa tela lembra o clima do palco, e o surgimento do interesse por arlequins e palhaços, que Chagall demonstraria a vida toda, vem dessas produções de Blok (WULLSCHLAGER, 2009, p. 90).

A sombria ambientação desse quadro, com seu céu doentamente amarelado, foi inspirada na produção de Meyerhold para *A barraca de feira*, a peça de Blok que tanto impacto teve em Chagall quando ele chegou a São Petersburgo. Essa obra está cheia de personagens e cenas que se referem a tal produção: um acrobata, um bufão com seu guarda-chuva aberto, um pequeno teatro e um arlequim, descrito por Blok e pintado por Chagall como a figura deitada

³¹ Picon-Vallin (2008, p. 3) fala em “assobios e tumulto”.

³² Tradução minha para “Consider our inner relations broken” (ÉLLIS apud WESTPHALEN, 1998, p. 8).

³³ “*Balagan* é uma palavra de origem tártara que designa, na Rússia, a barraca armada nos dias de festas, em terrenos baldios destinados às feiras nas cidades e nos burgos, e onde são mostradas ‘coisas’ extraordinárias” (PICON-VALLIN, 2008, p. 2).

em um palco vazio, com um traje branco de botões vermelhos (WULLSCHLAGER, 2009, p. 105).

Em *Feira na aldeia*, já se encontra presente o tema do circo que, em decorrência de um pedido do marchand Ambroise Vollard, mais tarde se transformaria no tema principal de uma série do pintor.

Também está presente ali o tema da morte, com o cortejo fúnebre que leva o caixão de uma criança sendo destacado, numa forte contraposição à alegria do circo. O tema da morte será ainda o ponto central da outra obra de Chagall influenciada pelas encenações de Meyerhold em São Petersburgo. Vejamos abaixo:



Fig. 3 – Chagall, *O morto*, 1908.

Pintada também em 1908, *O morto* foi considerada pelo próprio artista como a sua primeira obra da fase madura. Esse trabalho, inspirado em uma experiência da infância de Chagall vivida em Vitebsk, aliada a características presentes na montagem da peça alegórica de Leonid Andreyev, *A vida do Homem*, guarda enormes similaridades com o universo construído por Andreyev/Meyerhold e, mais até que *Feira na aldeia*, possui características cênicas explícitas, tratando-se de uma

obra pintada “como um palco com cenário” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 103), ou ainda, uma obra que lembra “uma cena de palco ou uma imagem onírica”³⁴.

Devido à sua forte personalidade, Andreyev era considerado por Meyerhold a exceção na lista dos dramaturgos do grupo que o encenador denominou por “decadentes”, ou seja, autores de obras “antiteatrais”, mais adequadas para a leitura do que para a cena³⁵.

Com trabalhos de forte caráter subjetivo, Andreyev foi um dos principais nomes da dramaturgia russa pré-revolução³⁶ e *A vida do homem* é considerado seu principal drama, tendo sido montado no ano de 1907 tanto por Meyerhold (em fevereiro) quanto por Stanislavski (em dezembro).

A vida do homem é uma peça alegórica; os personagens não têm nomes próprios e são chamados: “Homem”, “Esposa”, ou possuem designações grupais sem nenhuma individualização: “Velhas”, “Bêbados”, e assim por diante. Não existe uma estrutura narrativa: a peça começa e termina com a morte do Homem. O Prólogo é seguido por cinco cenas: Nascimento do Homem e Sofrimento da Mãe, Amor, Casamento, Catástrofe (a perda de um filho) e a Morte do Homem.³⁷

³⁴ Tradução minha para: “a stage scene, or a dream image” (HARSHAV, 2006, p. 71).

³⁵ “[Andreyev] pertence ao grupo dos ‘decadentes’ apenas em um plano estritamente formal, pois pela natureza de seu gosto, por sua maneira de ver, e em geral por toda sua personalidade literária, pertence antes ao círculo dos escritores que se declaram seguidores de Maxim Górkí” (MEYERHOLD apud THAIS, 2009, p. 295).

³⁶ ““Andreiev tiende a universalizar sus problemas íntimos, cosa que suelen hacer también los protagonistas de sus obras [...]. Los dramas de Andreiev, del mismo modo que sus novelas, nos subyugan por la magia de su estilo literario, pero están impregnados de una perturbadora y excesiva sensibilidad, una sensibilidad enfermiza y decadente. Sus personajes no acaban de saber nunca lo que quieren, porque inconscientemente sólo desean su propio aniquilamiento y el de las personas que aman” (HESSE, 1971, p. 27).

Tradução minha: “Andreyev tende a universalizar os seus problemas íntimos, o que também fazem os protagonistas de suas obras [...]. Os dramas de Andreyev, do mesmo modo que suas novelas, nos subjugam pela magia de seu estilo literário, mas estão impregnados de uma perturbadora e excessiva sensibilidade, uma sensibilidade doente e decadente. Suas personagens acabam não sabendo nunca o que querem, porque inconscientemente só desejam seu próprio aniquilamento e o das pessoas que amam”.

³⁷ Tradução minha para: “*The life of Man* is an allegorical play; the characters have no proper names and are called: ‘Man’, ‘Wife’, or have group designations with no individuality: ‘Old Women’, ‘Drunkards’, and the like. There is a non-narrative frame: the play starts and ends with Man’s death.

Marcadamente lírico, no texto de Andreyev, não há, por parte de suas personagens, a busca consciente de um objetivo. Assim, não existindo um objeto do querer, desaparecem consigo a necessidade de obstáculos. Tais ausências geram, em última análise, um escape do elemento da tensão, próprio das peças bem-feitas ou construídas segundo o modelo dito aristotélico.

Até mesmo a estrutura causa-efeito, em *A vida do Homem*, dá lugar a um “drama de estações”³⁸, de forte caráter subjetivo, que acentua o lirismo e aponta, além do simbolismo, um traço profundamente expressionista da peça. Afinal, é fundamental lembrar que o grande interesse dos dramaturgos expressionistas estava não “no desenvolvimento do enredo ou do personagem, mas na expressão de ‘uma alma prenhe de tragédia’” (CARLSON, 1997, p. 337).

Ou ainda, nas palavras de Peter Szondi (2001, p. 126-127):

O homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia ativa às relações intersubjetivas, que devem velar "a imagem do humano", sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis.

Na montagem de Meyerhold – a que fora assistida por Chagall – o encenador, seguindo uma orientação dada pelo próprio Andreyev em seu texto, buscou construir a cena como um espaço onírico. O cenário, fundado sob um tom majoritariamente cinza, era constituído por poucos móveis de dimensões ampliadas. A maquiagem

The prologue is followed by five scenes: Man's birth and Mother's Suffering, Love, Wedding, Catastrophe (the loss of a child), and Man's Death” (HARSHAV, 2006, p. 72).

³⁸ O drama de estações tem origem com o dramaturgo sueco August Strindberg e caracteriza-se pela “[...] substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação dá conta dessa substituição dissolvendo o continuum da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. O caráter estático e a ausência de futuro das cenas, que essa técnica epiciza (no sentido de Goethe), relacionam-se com sua estrutura, determinada pela contraposição perspectivista do eu e do mundo. A cena dramática extrai sua dinâmica da dialética intersubjetiva, é impelida graças ao momento futuro inerente a essa dialética. Na cena do “drama de estação”, ao contrário, não se desenvolve uma relação recíproca; embora o herói encontre seres humanos, eles lhe permanecem estranhos” (SZONDI, 2001, p. 60).

era carregada e, demonstrando a clara influência que as artes plásticas exerciam em seu trabalho, Meyerhold buscou inspiração em retratos pintados por Leonardo da Vinci e Goya no que se refere à composição física dos personagens (dessa forma, percebe-se como, em seu trabalho como encenador, Meyerhold procurava trilhar também uma relação com as artes plásticas, buscando o caminho das telas ao palco).

A experiência de Chagall como espectador dessa montagem provocou consequências que podem ser notadas não apenas na característica cênico teatral de *O morto*, mas por outros aspectos em diversas de suas obras. Em *Músico*, de 1922 (ver figura abaixo), por exemplo, há uma clara referência à cena do casamento de *A vida do Homem*, na qual os músicos aparecem com o corpo transformado em seus próprios instrumentos.



Fig. 4 – Chagall, *Músico*, 1922.

O professor Benjamin Harshav chega até mesmo a atribuir o clima onírico dos quadros do artista a tal experiência. E ainda vai além ao apontar a influência da peça

em diversas obras de Chagall que contêm temáticas relativas a momentos chave da vida de um homem (seus trabalhos sobre o nascimento e o casamento, e.g.), sempre tendo como pano de fundo, em Chagall, o ambiente do *schtetl*.

O morto foi o principal parâmetro de uma crítica de Bella em uma das muitas cartas que ela escrevera para o seu amado quando este estava em Paris. Bella, que fora atriz durante muito tempo, chegando a estudar com Constantin Stanislavski, foi também uma importante crítica das obras de Chagall e suas observações eram sempre levadas em consideração por ele.

Na carta, Bella analisa algumas obras feitas pelo pintor por volta de 1912. Ela fala basicamente de sua percepção da perda de substância, de força, em obras que se seguiram a *O morto*. Seu olhar, porém, é revelado nessa carta como o olhar de uma pessoa que observa as obras de Chagall como quem assiste a uma peça de teatro, o que só reforça o caráter cênico de *O morto*.

Bella não apenas fala que o pintor precisa fazer com que a “plateia” sofra e ame junto com ele, como ainda se refere diversas vezes a personagens. A atriz e escritora cobra de Chagall uma maior humanização de suas figuras e afirma, em tom condenatório: “[...] como você não incluiu nenhuma ideia com vida nesses personagens, cria-se a ideia de que a pintura toda também está morta e isso se torna importuno e ofensivo” (CHAGALL, B. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 219).

Tal análise parece refletir o pensamento da escola stanislavskiana, à qual Bella estava vinculada, e a preocupação das pesquisas de Stanislavski sobre o elemento personagem e sua construção. Ao menos esse parecia ser o elemento focal nas críticas de Bella.

Entretanto, é no discípulo rebelde de Stanislavski que Chagall parece encontrar afinidade estética. Meyerhold se revelaria ainda mais fundamental ao trabalho do pintor, pois Chagall iria seguir à risca as prescrições meyerholdianas de uma arte mais aberta ao diálogo com a imaginação do espectador, e não apenas em seus quadros e ilustrações, mas também em seus poucos trabalhos no teatro enquanto cenógrafo.

2.2.2. Marc Chagall, o cenógrafo.

Meyerhold não ficara de todo satisfeito com sua montagem para *A vida do Homem*, de Andreyev. Não o agradara nem um pouco o fato do figurinista não ter sido a mesma pessoa que ficara responsável pelo cenário, nem o fato de as roupas não terem sido feitas especialmente para a montagem e sim retiradas do acervo do teatro de Komissarjévskaja.

A insatisfação de Meyerhold se justifica pela busca do encenador por uma precisão na construção visual da cena, de modo a conseguir criar o ambiente místico, de sonhos, da dramaturgia lírica, não realista, do simbolismo-expressionismo de Andreyev. Para alcançar tal objetivo, Meyerhold procurou, cuidadosamente, harmonizar todos os elementos que compunham a visualidade da cena. Até mesmo o gestual dos atores parecia ser pensado como parte do cenário.

As pesquisas do novo teatro não se limitam, de maneira alguma, ao contrário do que pensa muita gente, a resumir todo o sistema de cenário a um painel pictural, elas consistem também em fundir com esse painel as silhuetas dos atores, a torná-las planas, convencionais como baixo-relevos (MEYERHOLD apud THAIS, 2009, p. 377).

Essa noção meyerholdiana de conceber o cenário como o conjunto de todos os elementos visuais da cena, incluindo aí desde a maquiagem e o figurino até o movimento, o corpo do ator³⁹, parece consonante com a visão da cenografia em Chagall.

³⁹ Ubersfeld (2010, p. 118) define como objeto teatral, além dos elementos do cenário e dos acessórios, também o corpo dos atores, afirmando que "um acessório, um ator, um elemento do cenário podem ter funções intercambiáveis. Tudo o que ocupa o espaço pode nele atuar e as três categorias deslizam entre si".

Em seus trabalhos com cenografia, Chagall buscava estabelecer no palco a harmonia visual de uma tela, um dos elementos, como já vimos, do pensamento teatral simbolista. Para isso, fazia questão de conduzir quase todo o processo visual do espetáculo, interferindo também no gestual dos atores e até mesmo dando a impressão de buscar sobrepor-se à autoridade do diretor.

Chagall fez os cenários de alguns espetáculos ao longo da vida, desde o cabaré *Uma canção definitivamente alegre*, de Nicolai Evréinov, no ano de 1917, em Petrogrado (cuja principal marca do artista estava nas mãos pintadas de azul e nos rostos pintados de verde dos atores, antecipando o seu famoso quadro *O violinista verde*, que viria a ser criado em 1923-1924); os cenários do Teatro da Sátira Revolucionária (TeRevSat), um grupo panfletário da revolução bolchevique, entre 1919 e 1920, em Vitebsk; o trabalho com o Teatro Judaico de Moscou (GOSET), em 1920; cenário, figurino e iluminação para o New York Ballet Theatre, em 1942; cenários para o American Ballet Theatre, em 1945; figurinos e cenários para a ópera *Dafnis e Cloe*, de Ravel, em 1958, na inauguração da incrível obra de Chagall no teto da Ópera de Paris; os cenários e figurinos para *A flauta mágica*, em 1966-1967, para o Metropolitan Opera de New York, dentre outros.

Em termos quantitativos, a principal parceria de Chagall seria com o TeRevSat. Enquanto o artista foi comissário das artes em Vitebsk, realizou o cenário das dez produções desse grupo de propaganda comunista no período de dois anos.

Entretanto, o trabalho mais emblemático de Chagall como cenógrafo foi com o GOSET, uma das mais populares e inovadoras companhias de teatro da União Soviética, que atraiu milhares de pessoas (tanto judeus quanto não judeus) para seus espetáculos em ídiche. Fundada em Petrogrado, no ano de 1919, pelo diretor Aleksander Granovsky, a companhia logo se muda para Moscou, onde ganha o decisivo apoio financeiro do regime soviético. A intenção do governo com esse apoio era se aproximar da comunidade judaica, até então isolada pelo regime czarista. Além disso, as encenações ousadas da companhia pareciam se conformar, no momento, à ideia de revolução, o que tornava o GOSET um instrumento da propaganda soviética.

É importante frisar, entretanto, que a relação entre a companhia e o estado não se deu sempre de forma pacífica. “Até o final da década de 1920, no entanto, tanto o Modernismo quanto o sionismo chegaram a ser considerados como um anátema pelas autoridades” (JOHNSON, 2008)⁴⁰. Em muitas apresentações do GOSET, o grupo passou a se aproveitar do fato de se comunicar em iídiche para fazer ataques ao regime soviético, que só eram compreendidos pelos judeus. Granovsky irrita-se a tal ponto com as inúmeras interferências em seu trabalho que, em 1928, após uma turnê pela Europa ocidental, abandona o GOSET e a Rússia. O lendário ator Solomon Mikhoels, de quem Chagall tornara-se amigo e que assumira a companhia com a saída de seu fundador, acaba pagando com a própria vida as consequências da intolerância ao ser assassinado pelo stalinismo em 1948.

O fim do GOSET também não foi dos melhores. Mesmo depois de extinto pelo stalinismo em 1949, seus membros continuaram sendo perseguidos e alguns foram assassinados devido ao crescente antissemitismo na URSS. Em 1953, um incêndio suspeito ainda destruiu os arquivos do Teatro. Nesse ponto, Chagall não estava mais na Rússia para ver a queda da companhia. A profícua parceria entre o pintor e o GOSET acontece assim que esta se transfere para Moscou e dura apenas o tempo de uma única produção.

As três gemas judias, uma vespéral de Scholem Aleihem estreou em 1º de janeiro de 1921 e, segundo Guinsburg (2001, p. 235), “a visão do pintor esteve presente em tudo, da cenografia aos figurinos e à maquiagem dos atores, e envolveu em sua carnavalizada dinâmica o próprio ritmo da interpretação e do espetáculo”.

A montagem, a primeira do GOSET, contava com três esquetes de Scholem Aleihem, o escritor judeu que, assim como Chagall, tinha o ambiente do *shtetl* como seu principal cenário. Inicialmente os esquetes foram *Agentes* (fig. 5 e 6), *Mazeltov* (fig. 8 e 9) e *A celebração estragada*, sendo esta última substituída por *É mentira!* (fig. 10), em setembro de 1921, quando Chagall já havia rompido com Granovsky.

⁴⁰ “By the end of the 1920s, however, both Modernism and Zionism came to be regarded as anathema by the authorities”.

Nos trabalhos com o GOSET, Chagall pôde demonstrar o quanto o teatro de Meyerhold e a sua noção de um cenário cuja função “é indicar ao espectador uma direção para sua imaginação” (MANTOVANI, 1989, p. 27), além de suas estruturas de planos, o haviam influenciado. E mais, como já havia passado pela França e tido um contato mais aproximado com os modernistas, ainda juntou essas influências à sua concepção.

Vejamos essa descrição do crítico alemão Max Osborn sobre o trabalho de Chagall com o GOSET:

A cortina sobe e você vê um estranho caos de casas, entrelaçadas de forma cubista, erguendo-se umas sobre as outras em diferentes níveis. Cruzando como lanças de anjos, elas ficam abaixo dos largos telhados ou aparecem sem um telhado completo, como um homem tirando seu chapéu e exibindo todos os seus segredos internos. Aqui e ali, pontes e caminhos estão desenhados; ruas largas sobem e descem diagonalmente. O cenário construtivista de Meyerhold é incorporado aqui em variantes do original. O jogo cubista linear dessas formas é complementado e enriquecido por cores de Cézanne. O olho humano vê uma interpretação fantástica de uma cidade judeu-russa de pequeno porte, apresentada nos limites estreitos de um palco em uma excepcionalmente alegre e encantadora fórmula.⁴¹

As fotos do espetáculo em preto e branco não permitem a observação adequada das cores, entretanto, a referência ao cubismo é clara nas formas geométricas que compõem as estruturas do cenário de *Agentes* (ver fig. 5, na página seguinte).

Para o referido esquete, Chagall constrói, com uns poucos elementos básicos, o vagão de terceira classe de um trem. A estilização dos assentos e o arco que se ergue do chão sobre os atores demonstram a necessidade do artista em

⁴¹ Tradução minha para: “The curtain goes up and you see a strange chaos of houses, intertwined in a Cubist manner, rising one above the other on different levels. Intersecting one another at sharp angles, they either stand below wide roofs or suddenly appear without a roof altogether, like a man taking off his hat, and display all their internal secrets. Here and there, bridges and pass-ways are drawn; wide streets rise and fall diagonally. Meyerhold’s Constructivist stage is embodied here in original variants. The Cubist, linear play of these forms is complemented and enriched by Cézanne colors. Your eye perceives a fantastic interpretation of a Jewish-Russian small town, presented in the narrow confines of a stage in an unusually joyful and charming formula” (OSBORN apud HARSHAV, 2006, p. 158).

elaborar um cenário que permita ao público visualizar o espaço de um vagão sem que, no entanto, tomem-no como real.



Fig. 5 – Foto da encenação de *Agentes*, 1921.

Há ainda um importante detalhe: a relação dos formatos do arco com o da estrutura que forma o assento da direita, remete, respectivamente, à foice e ao martelo, o grande símbolo do comunismo soviético. Trata-se, ao que parece, de uma referência subliminar à situação política da Rússia pós-revolucionária, o período em questão, quando os comunistas ainda apoiavam o GOSET e a arte de vanguarda. Anos mais tarde, no entanto, com a adoção do realismo soviético como estética oficial, esse apoio deixaria de existir e os vanguardistas passariam a ser perseguidos (assim como os judeus).

Vejamos, a seguir, o desenho do cenário de *Mazeltov* (fig. 6) e, na sequência, o símbolo comunista (fig. 7). A figura 6, inclusive, permite observar-nos ainda a existência de um trenzinho de brinquedo que se move sobre o arco, elemento não presente na fotografia da montagem (fig. 5).



Fig. 6 – Desenho do cenário de *Agentes*, 1919.



Fig. 7 – A foice e o martelo, símbolo do comunismo soviético.

Já em *Mazel'tov*, que se passa na cozinha de uma casa de judeus ricos, Chagall constrói um ambiente muito próximo de alguns de seus quadros sobre o *shtetl* e utiliza até mesmo uma cabra invertida, de ponta-cabeça, um dos elementos recorrentes em sua obra, num desenho ao fundo do palco. Na foto de *Mazel'tov* (fig.

8), podemos ver, sentado, Solomon Mikhoels, o importante ator judeu que se tornou um dos grandes amigos de Chagall. Mikhoels foi fundamental durante a permanência de Chagall no GOSET. Com sua simpatia, foi o principal responsável por apaziguar os ânimos entre o cenógrafo e Granovsky.

Afora as questões estéticas, o grande motivo do desentendimento entre ambos era basicamente uma guerra de autoridade: “Chagall disse certo dia: ‘Se Granvosky é a mãe do GOSET, então eu sou o pai’” (GUINSBURG, 2001, p. 235). Era difícil para um diretor do porte de Granvosky conviver com Chagall e seu temperamento difícil. Durante o processo, por exemplo, Chagall se recusou a colocar em cena qualquer objeto que remetesse a uma ilusão realista, tendo chegado a arrancar furiosamente uma toalha colocada pelo diretor no palco.

Atitudes como essa, fizeram com que, apesar do sucesso de seus cenários, este tivesse sido o primeiro e também último trabalho de Chagall com o GOSET. O cenário que desenhara para o último esquete, *É mentira!*, já havia sido recusado por excesso de abstração, ainda que seus figurinos tenham sido aprovados. Aliás, sua fama de intransigente mesclada ao seu projeto bem-sucedido fez com que, apesar de alguns encenadores pedirem a seus cenógrafos que criassem “à moda de Chagall”, o próprio não conseguisse mais trabalho em montagens.

É importante observar que foi durante a breve parceria com o GOSET que Chagall realizou aquele que considerou como o seu trabalho mais importante, o mural *Introdução ao Teatro Judeu*, que, junto com mais quatro painéis, *Dança, Literatura, Música e Teatro*, cobria todo o auditório do Teatro Judeu. “[...] painéis que introduziam o espectador na paisagem humana de uma estilizada teatralidade judaica e o preparavam para as réplicas animadas que iria ver nas ações do palco” (GUINSBURG, 2001, p. 235). O impacto desse trabalho de Chagall fora tão grande que o lugar passou a ser conhecido desde então como “A caixa de Chagall”.

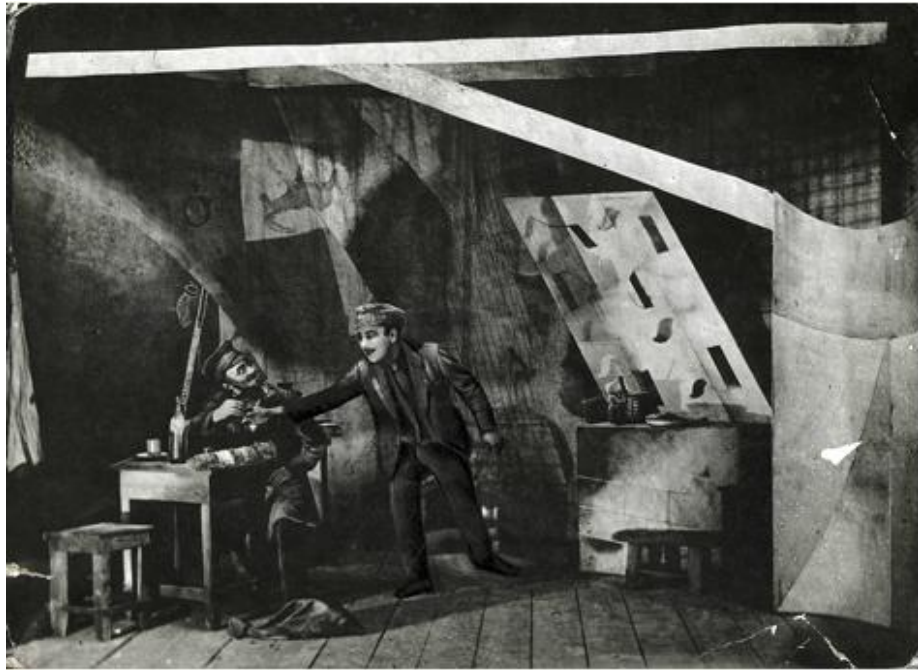


Fig. 8 – Foto da encenação de *Mazeltov*, 1921.



Fig. 9 – Desenho do cenário de *Mazeltov*, 1920.

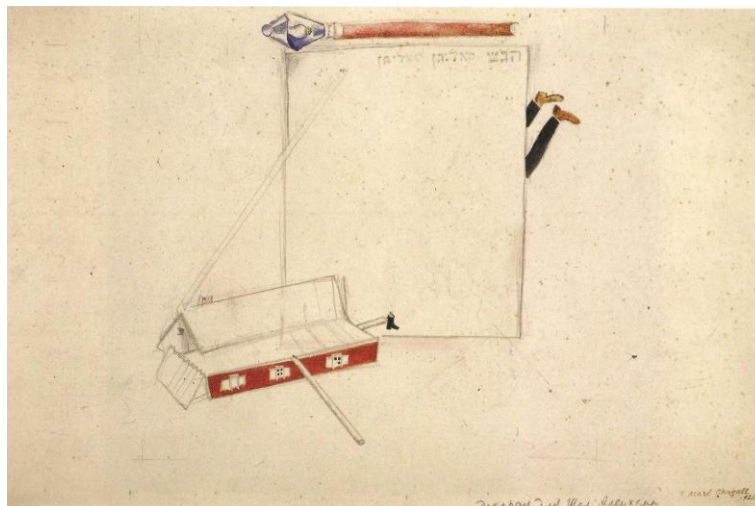


Fig. 10 – Proposta de cenário para *É mentira!*, 1920.



Fig.11 – Figurinos de Chagall para *As três gemas judias*, 1920.

Além desse trabalho com o GOSET, também é importante destacar as contribuições de Chagall como cenógrafo nos Estados Unidos, para onde, em virtude da segunda guerra mundial, partiu em exílio em 1941, só retornando à França em 1948. Durante esse período, o artista fora convidado a trabalhar em dois espetáculos de balé, *Aleko*, em 1942, e *O pássaro de fogo*, em 1945.

Aleko foi uma produção do New York Ballet Theatre, do qual, em 1942, Chagall recebeu o convite para cuidar dos cenários, figurinos e iluminação. O convite partira, mais especificamente, do coreógrafo russo Léonide Massine, que

fora amante de Sergei Diaghilev, o empresário que criou os famosos Balés Russos, que abriram as portas para muitos artistas na Europa Ocidental, afinal, a popularidade destes balés “assinalou o verdadeiro início de uma febre parisiense pela cultura russa [...] durante a década de XX” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 142).

Adaptado do poema *Os ciganos*, de Pushkin, *Aleko* conta a história de um jovem, o personagem-título, que abandona tudo para viver com uma cigana, mas logo é descartado por sua paixão. Não conseguindo suportar a dor de ser trocado por outro, Aleko, num momento de loucura, assassina o casal e termina, após ser expulso da comunidade de ciganos, vagando pelo mundo, sem destino. No balé, a história se desenvolve sobre a composição *Trio para piano*, de Piotr Ilitch Tchaikovsky.

Para esse trabalho, Chagall criou grandes painéis e trabalhou com cores vibrantes e leveza. Muitos dos elementos reconhecíveis na obra do pintor foram transpostos para os quatro painéis que compõem o cenário de *Aleko*: na cena 1, os enamorados, um galo solto no espaço e o azul-Chagall (ver fig. 12, abaixo); na cena 2, buquês de flores gigantes, homens-animais, o violino e as pequenas casas do *shtetl* (ver fig. 13, na página seguinte); e, na cena 4, a força das cores primárias e figuras em movimento voando sobre uma cidade (ver fig. 14, também na página seguinte).



Fig. 12 – Chagall, *Aleko*, Estudo para *Aleko e Zemphira à luz da lua (cena 1)*, 1942.



Fig. 13 – Chagall, *Aleko*, Estudo para *O Carnaval (cena 2)*, 1942.



Fig. 14 – Chagall, *Aleko*, Estudo para *Uma fantasia de São Petersburgo (cena 4)*, 1942.

Em *Aleko*, Chagall se valeu bastante das cores intensas e contrastantes da paisagem da Cidade do México, para onde viajara durante o período de estudo e concepção do espetáculo. Talvez o painel que melhor exprima o resultado desta experiência seja o que serviu como pano de fundo para a cena 3. Vejamos a seguir:



Fig. 15 – Chagall, *Aleko, uma seara numa tarde de verão (cena 3)*, 1942.

Uma imagem radiante, de cores quentes, com dois sóis no alto. Em baixo, à esquerda, uma plantação de milho, de onde surge uma foice e, à direita, um solitário viajante em seu barco. Além disso, objetos colocados à deriva no espaço, uma das principais marcas do trabalho de Chagall. Assim, temos um peixe no meio da plantação e uma árvore invertida entre o viajante e o milharal. Agora imagine esta mesma pintura num palco, como um pano de fundo e com uma iluminação que ressalte suas cores. Seria mesmo como o calor intenso de dois sóis numa tarde de pleno verão. Um verão ardente como a paixão de Aleko pela cigana Zemphira.

Durante dois meses, enquanto escutavam a música de Tchaikovsky, trancados no estúdio de Chagall, o pintor e Massine trabalhavam intensamente de forma quase que ininterrupta na criação de *Aleko*. Há 20 anos sem pisarem na Rússia, ambos dedicavam-se ao trabalho enquanto dividiam a tristeza pelas notícias da guerra que lhes chegavam: “as notícias da vitória alemã em Sebastopol, da investida rumo a Stalingrado, e dos assassinatos em massa dos judeus orientais” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 504).

Aleko estreou no dia 8 de setembro de 1942, no Teatro de Belas Artes, na Cidade do México, com os pintores Diego Rivera e José Orozco na plateia e com Chagall sendo aclamado. Na estreia em Nova York, em 6 de outubro de 1942, o artista logrou igual sucesso, tanto que o importante crítico de arte do *New York Herald Tribune*, Edwin Denby (apud BAAL-TESHUVA, 2008, p. 158-159) escreveu sobre seu trabalho: “transformou-se numa exposição dramatizada de pinturas gigantes [...] Ultrapassa tudo quanto Chagall fez à escala do cavalete, é uma experiência de tirar o fôlego [...], uma experiência inesperada no teatro”.

Chagall já era um artista consagrado e reverenciado nos Estados Unidos à época de *Aleko*, mas o trabalho para o New York Ballet Theatre, e *O pássaro de fogo*, de 1945, para o American Ballet Theatre, só vieram a fortalecer a imagem do pintor junto aos estadunidenses. Entretanto, há que se observar que *Aleko* também fora extremamente importante para Chagall em outro sentido. Este trabalho representa mesmo um marco, uma virada, é a instauração, enfim, de uma nova fase na arte do pintor:

[...] a cenografia de *Aleko* foi um momento decisivo não só para Chagall nos Estados Unidos, mas para as quatro décadas seguintes de seu trabalho. A América tinha feito surgir o que, em duas décadas, a França não tinha logrado provocar: a dimensão monumental. A partir dessa fase, e até o final de sua vida, Chagall seria irresistivelmente atraído para o palco, o teto, a parede, o vitral da catedral. É seguramente simbólico que quando chegou tanto em Berlim como em Paris, em 1922 e 1923, ele tenha se voltado para dentro, para a arte do livro, a fim de assimilar-se ao ambiente. Nos Estados Unidos, onde era ostensivamente o forasteiro, ele abraçou a grande escala na medida em que esse novo país reacendia possibilidades adormecidas desde os murais de Moscou, possibilidades que definiriam o restante de sua carreira (WULLSCHLAGER, 2009, p. 508).

Parece mesmo que a influência de *Aleko* na obra de Chagall se dá em função da exigência de grandiosidade do próprio projeto. O tamanho dos painéis, a grande quantidade de bailarinos, exigindo do figurinista uma grande quantidade de figurinos, sem falar na responsabilidade de cuidar, de uma só vez, dos cenários, das roupas e da iluminação de uma das mais importantes companhias de balé da América.

Três anos, em 1945, ainda devido à repercussão do cenário de *Aleko*, Chagall fora convidado pelo American Ballet Theatre para a cenografia e os figurinos de *O pássaro de fogo*, montado originalmente por um dos Balés Russos de Diaghilev, em 1910, a partir da encomenda de uma partitura para Igor Stravinsky e com coreografias de Michel Fokine. A nova montagem, após modificações de Stravinsky à música, seria coreografada por Adolph Bolm e, ao que pese o balé ser inspirado num folclórico conto russo, a escolha de Chagall era extremamente adequada.

Sempre atento a tudo, como em *Aleko*, Chagall buscou compreender como os dançarinos se movimentavam para elaborar o material visual do espetáculo. Chegava a fazer anotações minuciosas que incluíam até mesmo as coreografias e, mesmo com tantos anos passados e num país estrangeiro, o feitio centralizador de seu trabalho com o teatro não parecia extinto, tampouco abrandado: “não posso fazer apenas o cenário, mas [devo também] fazer o figurino. Em um balé, tudo deve se harmonizar e tornar-se um quadro” (CHAGALL, M. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 537).

Ao contrário da relação do cenógrafo com Massine, Bolm e Chagall não possuíam tanta afinidade. Mas, mesmo com o coreógrafo discordando de algumas das escolhas de Chagall, o balé, que estreou em outubro de 1945, no Metropolitan Opera House fora também um sucesso. Ao todo, o pintor produziu “três cenários de fundo, um pano de boca e mais de 80 fatos” (BAAL-TESHUVA, 2008, p. 166).

O trabalho de Chagall em *O pássaro de fogo* fortalece o aspecto monumental iniciado com sua parceria com o New York Ballet Theatre, três anos antes. Em um dos painéis de *O pássaro de fogo*, por exemplo, a figura majestosa de uma mulher voando, mesclada à imagem de um pássaro, ocupa praticamente todo o espaço visual, impondo-se ao olhar do espectador. Vejamos a seguir:



Fig. 16 – Foto de um dos painéis de *O pássaro de fogo*, 1945.

Uma figura metade humana, metade animal, com a cabeça invertida e um buquê de flores na mão direita. Assim, Chagall não deixa em nenhum momento, mesmo trabalhando como cenógrafo, de imprimir sua assinatura através de alguns dos principais elementos característicos de sua obra.

O incrível movimento do painel acima também é uma marca importante do trabalho de Chagall. Como uma onda, podemos ver claramente como esse movimento é desenhado: a partir da cintura da mulher, mais ao centro do painel; avança pelo contorno externo de seu corpo; ganha uma linha de reforço pelo limite dado pelo buquê entre a luz e a sombra na esquerda do telão; e, finalmente, pitadas de amarelo ocre no canto inferior esquerdo, em contraposição aos elementos desta mesma cor no canto superior direito (a cauda do vestido, a cabeça da ave e a ponta da asa), apontando os extremos alto-baixo da tela para sugerir distância, amplidão ainda maior no movimento ressonante, de onda.

Chagall nos apresenta, com isso, uma figura que se expande, que reverbera, que quer mesmo tomar todo o espaço, iluminando-o, afinal, a luz emana dessa figura central, e não apenas pelo branco contrastante de sua vestimenta, mas também pelo seu movimento.

Após a estreia de *O pássaro de fogo*, Edwin Denby (apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 537-538), o mesmo crítico que elogiara a cenografia de Chagall em *Aleko*, escrevera: “O fascínio do trabalho de Chagall deixou-me em um estado de espírito tão feliz que eu não consegui ficar com raiva das tolas sequências coreográficas que os pobres bailarinos tinham de realizar”.

Anos depois, em 1966, já vivendo novamente na França, Chagall voltaria aos Estados Unidos – após realizar um trabalho como cenógrafo para a inauguração do novo teto da Ópera de Paris, pintado por ele – para realizar os cenários e figurinos de uma montagem de *A flauta mágica*. E lá estava, novamente, o aspecto monumental, já acoplado definitivamente à obra de Chagall.

Foi uma grande surpresa para o artista quando, na estreia de *Aleko*, no México, uma plateia alucinada saudava-o com gritos de “Viva Chagall!”, convocando-o a subir ao palco. Para um artista acostumado à frieza dos salões de arte, a vibração da plateia era uma verdadeira consagração. Chagall tornara-se, definitivamente, um homem das artes cênicas.

De certa forma, a dívida que poderia ter para com essas artes, devido à forte influência que recebeu das encenações de Meyerhold no Teatro de Komissarjévskaja, estava mais do que paga.

3. A TELA COMO PALCO

Após o estudo, na seção anterior, sobre os aspectos históricos que ajudaram a estabelecer os elementos mais marcantes da obra de Chagall, com ênfase na relação do artista com o teatro, busco agora, na presente seção, elaborar uma análise da teatralidade em seus trabalhos. Para isso, é preciso, antes de tudo, definir corretamente o que podemos denominar aqui por teatralidade para, em seguida, estabelecer os caminhos teóricos para uma análise de tal elemento em obras de Chagall. É somente após empreender tal percurso que procederei à análise, demonstrando como a teatralidade se manifesta nos diversos componentes do universo do artista.

3.1. Teatralidade, imaginário e imaginação.

Ao introduzir a noção de situação dramática, em seu célebre trabalho *As duzentas mil situações dramáticas*, o pensador francês Etienne Souriau estabelece um pensamento extremamente oportuno de obra artística como um universo à parte do real. Em sua iluminada acepção, Souriau situa que toda obra artística de caráter representativo concentra em si uma realidade hipotética, “todas as artes têm que realizar igualmente um mundo” (SOURIAU, 1993, p. 15), um novo mundo, diferente do real, mas que deve ser admitido como tal pelo leitor/espectador.

Mesmo focando seu trabalho no teatro e no drama, o teórico pressupõe a existência desse universo também em outras formas de arte. Em um quadro, uma obra de arte pictórica, por exemplo, ele afirma que tal universo é “infinitamente mais extenso que o painel material que lhe serve de suporte e o encerra” (SOURIAU, 1993, p. 15).

Assim como no teatro, em um quadro, esse universo possui também um espaço (evidente) e uma duração, a qual, no entanto, se apresenta de forma diversa. Enquanto no teatro (e também na música) essa duração é dada pelo próprio desenrolar da obra, no movimento temporal em que ela nos leva desde o abrir das cortinas no primeiro ato até o seu fechar no ato derradeiro¹, num quadro, ao contrário, uma obra em princípio estática, a duração possuiria um caráter mais subjetivo. Enquanto observamos a tela, “o jogo é quase livre. Contemplo a meu bel-prazer, e o pintor dirige sabiamente minha contemplação, mas sem forçá-la nem determinar-lhe uma duração exata” (SOURIAU, 1993, p. 15)².

Em sentido semelhante ao de Souriau, no que diz respeito a esse universo que vai além do espaço restringido por uma moldura, o escritor argentino Alberto Manguel, em seu livro *Lendo imagens*, afirma que o espectador é capaz de conceder a uma imagem, dotada de existência eminentemente espacial, o caráter temporal de uma narrativa. Ele assevera que sempre

uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2009, p. 291).

É essa noção cênica, do espaço da tela concebido à semelhança de um palco³, que Chagall acaba por trazer na maioria de seus trabalhos. Uma noção na qual, sem dúvida, o imaginário do espectador, do leitor da obra, é fundamental.

¹ Pensando em um modelo de peça clássica, dividida em atos.

² Obviamente, poderia abrir uma enorme discussão aqui sobre a recepção no teatro, e até mesmo na música. Poderia tratar dessa duração subjetiva também em tais artes, falar do desprendimento espaço-temporal ao qual elas nos levam, porém penso que estaria me desviando muito do ponto ao qual quero chegar.

³ Enquanto, na questão da espacialidade, o teatro é, notadamente, tridimensional, a tela de um pintor, pelo próprio material na qual se insere, é sempre bidimensional, plana, mesmo com a utilização da técnica da perspectiva. Entretanto, o desenrolar temporal por parte do espectador, com a respectiva atribuição de teor dramático à pintura, da qual Manguel nos fala, apazigua essa diferença ao dar mobilidade aos elementos contidos na pintura, especializando-os à semelhança de um palco. Nunca se pode esquecer que, nesta concepção, portanto, tempo e espaço estão intimamente conectados.

Quem se debruça por alguns instantes sobre o material criativo do artista, logo descobre no seu mundo fantástico uma série de narrativas representadas, de dados que se desenrolam no tempo como cenas de uma peça de teatro.

Entretanto, na obra de Chagall, essa teatralidade não se dá apenas a partir da recepção. Seus trabalhos parecem mesmo exigir-nos, de forma imperativa, essa complementação narrativa de que fala Manguel. Chagall parece ter essa elaboração cênica quase que intencionalmente construída em suas telas, o que se pode observar, por exemplo, na gestualidade da maioria de suas figuras ou na forma como organiza a espacialidade de suas casas nas pinturas sobre o *schtetl*.

Na seção anterior, mencionei a fundamental influência que o teatro de Meyerhold exerceu sobre o pintor, a partir de sua experiência como espectador, produzindo efeitos concretos em parte significativa dos trabalhos que desenvolveu ao longo da carreira. Mostrei ainda que Chagall não se limitou ao lugar de espectador em sua relação com as artes cênicas, tendo ainda desenvolvido trabalhos como cenógrafo na Rússia, nos Estados Unidos e na França. Tais dados, além de evidenciar a afinidade do artista com o teatro, parecem sugerir também as possíveis causas desse aspecto teatral tão marcante em suas produções.

Mas o que constituiria, de fato, esse aspecto teatral das obras de Chagall? Em outros termos, o que seria esse elemento tão caro à pesquisa em artes cênicas que é a teatralidade e como tal característica poderia surgir em um quadro, numa obra artística que não é, necessariamente, cênica como o teatro?

3.1.1. A questão da teatralidade.

Não se trata de questões simples de serem respondidas, afinal, apesar de utilizado em diversos trabalhos teóricos no campo das artes cênicas, o que se discute aqui é um tema que não encerra necessariamente um acordo pacífico entre

seus vários pesquisadores. O conceito de teatralidade, anteriormente situado como algo ligado ao exagero ou àquilo que no teatro existia em contraposição ao texto, passa a ser reavaliado a partir de novas experiências cênicas, ainda que possamos encontrar algumas contradições nos diversos estudos acerca do tema.

A dificuldade em se definir o que seja a teatralidade começa já pelo local onde, por natureza, residem as definições: o dicionário. Especificamente, o célebre e especializado *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis.

Pavis (2008, p. 372) afirma que:

A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico). [...] Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista. Só é possível (considerada a plethora de seus diferentes empregos) observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade.

O teórico tem aqui o claro entendimento da dificuldade em se encontrar uma definição unívoca da teatralidade e passa então a apresentar em seu dicionário “certas associações de ideias” ao invés de se fechar em um conceito.

Primeiro, Pavis irá referir-se, no sentido do “especificamente teatral”, ao artista francês Antonin Artaud e sua busca por uma outra concepção da arte, não submetida a uma primazia das palavras, dos diálogos – lógica que predominava na cena teatral europeia da época de Artaud, a primeira metade do século XX.

Intensamente trazida à tona como a principal bandeira de teóricos e artistas que se contrapunham ao ilusionismo de cunho realista/naturalista reinante no teatro europeu do final do século XIX e início do XX, a teatralidade era reivindicada por seus partidários à época como o elemento definidor da arte teatral em oposição à noção de teatro como “fatia da vida” dos realistas. Para os defensores da teatralidade nesse momento – e aí se incluem os simbolistas russos, em especial, Meyerhold –, o teatro deveria diferenciar-se da vida. O trabalho do teatro enquanto arte seria justamente o de permitir ao espectador uma saída do mundo do real, das percepções diretas. A arte pensada como local de abertura para a imaginação.

Nesse ambiente, em que também estava em discussão a questão da literariedade do texto dramático e o textocentrismo era ainda dominante no teatro, Artaud surge como um dos principais nomes do movimento de artistas e teóricos que lutavam pelo que se convencionou chamar de “reteatralização” do teatro europeu. Esse artista considerava que o teatro no Ocidente encontrava-se prostituído pelo diálogo e reclamava para a cena uma linguagem específica, composta por seus elementos materiais, físicos, e até mesmo pela palavra, mas entendida esta no sentido de suas múltiplas possibilidades de sonorização, para além da geração de sentido⁴.

Em seu dicionário, Pavis irá reforçar esse argumento artaudiano ao apontar o pensamento de outro teórico, o também francês Roland Barthes, para quem a teatralidade seria toda uma espessura de signos que existem no teatro, representados não pelo texto enquanto conjunto de palavras, mas sim, pelo texto em seus aspectos cênicos, sua visualidade e sonoridade, e todos os elementos da cena propriamente dita.

Nesse sentido, é interessante observar o entendimento de Jean-Pierre Ryngaert, que aponta outro caminho para o termo. Para ele, a teatralidade é tão-somente o “caráter do que se presta à representação cênica” (RYNGAERT, 1998, p. 229). No entanto, Ryngaert possui uma compreensão mais dinâmica do termo, conduzindo-nos para uma reflexão dentro de uma perspectiva mais histórica, tratando a teatralidade como um conceito que adquire novas formas na medida em que o próprio teatro se modifica.

Se “no sentido artaudiano, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à ‘dramaticidade’ de uma fábula logicamente construída” (PAVIS, 2008, p. 372), Ryngaert opera, em verdade, uma forma diferente de ver a questão.

Ao analisar a teatralidade como elemento também presente no texto dramático, Ryngaert observa que o diálogo é um componente teatral dos mais

⁴ “Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?” (ARTAUD, 2006, p. 35).

elementares. Questão que pode ser facilmente observável, pois afinal, durante séculos, drama e teatro foram identificados como elementos inseparáveis, e cuja cisão só começou a ocorrer a partir do surgimento e da expansão do cinema e da televisão como veículos de comunicação de massa e da incorporação de outros gêneros ao palco⁵.

O caminho que Ryngaert parece adotar, portanto, é o de que aquilo que se identifica como uma característica do teatro, mesmo que em uma época específica, deve ser visto também como elemento da teatralidade, contrapondo-se à visão reativa e localizada (e por que não dizer idealista⁶) de Artaud, para quem “o diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro” (ARTAUD, 2006, p. 36).

A visão de Ryngaert avança, procurando entender o fenômeno teatral (e, portanto, a teatralidade) e sua dinâmica de transformação através dos séculos. Assim, o teórico parece compreender a existência de teatralidade em qualquer texto que se preste à cena, das estruturas dialogadas tradicionais, rechaçadas por Artaud, até às estruturas menos convencionais presentes no teatro contemporâneo.

Já podemos concluir até aqui que, em primeiro lugar, a questão da encenação – no sentido do que serve potencialmente à cena – parece ser o cerne da noção de teatralidade, havendo uma íntima relação entre ambos os termos. E, uma segunda conclusão, é que, seguindo a lógica de Ryngaert, quando nos referimos à teatralidade, tratamos de um conceito não dogmático, que carrega mesmo uma certa fluidez.

A respeito desses aspectos, cabe ainda apresentar o que a professora Sílvia Fernandes entende como uma reelaboração da noção de teatralidade por Pavis, a

⁵ “‘Teatral’ e ‘dramático’ não significam, portanto, o mesmo. [...] O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos” (STAIGER, 1997, p. 119-120).

⁶ Tal aspecto aparece claramente em Artaud (2006, p. 36), quando este considera que o teatro oriental soube “conservar intacta a ideia de teatro”. É necessário, no entanto, compreender o contexto em que o teórico estava situado a fim de evitar mal-entendidos: “[...] em períodos como o da tragédia clássica francesa e do drama realista-naturalista, de modelo Ibsen/Tchecov – exatamente os dois períodos mais puramente dramáticos na evolução do gênero –, a supremacia do texto sufocou os demais elementos da linguagem teatral, daí que podemos considerar ‘sadio’ [...] o grito de Artaud por um teatro teatral” (MENDES, 1995, p. 27).

partir da experiência do teórico francês como espectador no Festival de Avignon de 1998. A pesquisadora afirma que, ao observar as práticas cênicas tão múltiplas apresentadas durante o Festival, Pavis passa a considerar a teatralidade exatamente como um conceito polissêmico, migratório e não normativo:

Na instigante operação de leitura dos espetáculos da mostra, prova que é possível dissociar o termo de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral para trabalhá-lo com base no uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, em particular, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares peculiares (FERNANDES, 2010, p. 115).

É importante notar que Pavis, apesar de apresentar a visão de Artaud, já parecia recusar, em seu dicionário, uma noção de teatralidade vinculada a “essências inerentes ao fenômeno teatral”. Ali, ele já afirmava que “não existe essência absoluta” (PAVIS, 2008, p. 373), entretanto, a partir de sua reelaboração, o teórico parece ampliar seu entendimento sobre o termo.

Segundo afirma Fernandes, Pavis, num ensaio intitulado *La théâtralité en Avignon*, passa a vincular o termo teatralidade à experiência, passa a compreender que cada prática cênica pode conter uma forma de teatralidade específica, com função idem – daí o título do livro de Fernandes ser *Teatralidades contemporâneas*, no plural. Nessa obra, inclusive, a pesquisadora irá apresentar uma profícua discussão acerca do conceito de teatralidade, além de utilizá-lo de forma operativa⁷, analisando trabalhos de alguns encenadores e grupos do eixo Rio-São Paulo, procurando perceber os aspectos materiais e procedimentais utilizados por eles para a composição da cena.

Ainda segundo Fernandes, reforçando a nossa primeira conclusão a respeito do termo teatralidade, o teórico francês observa mesmo uma

⁷ “O conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral” (FERNANDES, 2010, p. 113).

suposta sinonímia entre encenação e teatralidade, já que ambas contemplariam a utilização pragmática de todos os instrumentos cênicos e dos diversos componentes da representação. Com a desvantagem de esta última revestir-se de um traço idealista, remetendo, inapelavelmente, à velha questão da especificidade do teatro puro (FERNANDES, 2010, p. 114).

É a partir daí que Pavis irá analisar a teatralidade dos espetáculos do Festival de Avignon e chegará à conclusão de que o conceito tem mesmo uma relação indissociável da prática cênica, sendo, portanto, possível falar em teatralidades plurais, não normativas, a partir de cada experiência, do que irá se observar na própria cena. Ou seja, a despeito das referências e códigos que se transformam no teatro, é no que está em cena que se identifica o elemento da teatralidade.

A partir daí, Fernandes observa e elabora, inclusive, um paralelo entre teatralidade e texto cênico, demonstrando que a noção de teatralidade engloba mesmo os diversos elementos da encenação.

Para Pavis, o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. Parece evidente que esse discurso constrói aquilo que é especificamente cênico, ou seja, a teatralidade (FERNANDES, 2010, p. 116).

Na leitura que faz dos espetáculos do festival, por exemplo, Pavis irá estabelecer duas claras vertentes da teatralidade, que demonstram a pluralidade do termo: a teatralidade denegada e a teatralidade da convenção consciente.

Pode-se dizer que o ponto de distinção entre ambas baseia-se na mesma questão que gerou o surgimento do simbolismo, ou seja, de um lado, um teatro de cunho realista e ordenado segundo regras de verossimilhança (teatralidade denegada) e, do outro lado, uma teatralidade (a da convenção consciente) “em geral sublinhada na atuação abstrata, na exibição dos modos de escritura teatral, no

desvelar dos procedimentos criativos e no espaço cênico reinventado” (FERNANDES, 2010, p. 116).

Mais uma vez, percebe-se a negação da visão restritiva de Artaud/Barthes. Ao tratar da teatralidade denegada, Pavis, segundo Fernandes (2010, p. 116), entende seu funcionamento

a partir da figuração naturalista e dos “efeitos do real”, da interpretação psicológica de vivência e autenticidade das emoções, da clareza e da linearidade fabulares, amparadas na construção verossímil da ação, das personagens e dos diálogos.

Isso vem confirmar, não apenas nossa segunda conclusão, como também o discurso de Ryngaert. A polissemia do conceito vem das transformações da própria arte. Teatro existe sem drama, mas não sem teatralidade. Por isso, mesmo o realismo/naturalismo, rechaçado por alguns como uma forma menor de teatro, um teatro menos “artístico”, possui também sua teatralidade, diferente, entretanto, daquela buscada pelos simbolistas.

O quadro *A origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet, por exemplo, em que o pintor nos apresenta uma vagina quase que fotografada e ostensivamente exibida, não é menos arte que as abstrações dos quadros do norte-americano Jackson Pollock. O que a obra de Courbet possui é uma plasticidade, uma forma de fazer e ver, diferente da de Pollock. Assim, existem também teatralidades diferentes que se ligarão às diversas correntes estéticas e práticas do teatro. Umhas mais próximas de uma figuração realista, outras mais próximas da abstração.

Por essa mesma questão, que trata da teatralidade como elemento indispensável no teatro (o que já deve nos parecer óbvio até aqui), é que Fernandes vincula o antiteatralismo como também dotado de teatralidade.

A antiteatralidade, exposta por autores como Martin Puchner, indica uma vertente artística que se opõe ao teatro como representação realista. Surge mesmo como contraponto à “representação da realidade sustentada pela coerência da

personagem e da ficção dramática” (FERNANDES, 2010, p. 117)⁸. De acordo com Puchner, fazem parte dessa lista nomes como Stéphane Mallarmé, Gertrude Stein e Bertolt Brecht.

A despeito das mudanças e da resistência desses artistas terem se dado dentro do próprio fazer do teatro, Fernandes questiona o professor da Universidade de Columbia: “pode-se especular se o antiteatralismo não foi, mais que uma oposição, uma força produtiva de criação de experiências radicais de outro tipo de teatralidade” (FERNANDES, 2010, p. 117).

A questão da espetacularidade é outro ponto que deve ser esclarecido ao tratarmos da polissemia da teatralidade. Vejamos a definição de Armindo Bião, em sua introdução sobre a etnocenologia, para a espetacularidade:

Espetacularidade – palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editados no Brasil, que registram ‘espetaculosidade’, como qualidade ou procedimento de espetáculo – derivada do vocábulo espetáculo, de origem latina, destinada a designar o que chama, atrai e prende o olhar (HOUAISS, 2001, p. 1229; AURÉLIO, 1986, p. 704), que compreendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. (BIÃO, 2009, p. 35-36).

Em verdade, essa ideia da espetacularidade como algo “que chama, atrai e prende o olhar” guarda profunda relação com a teatralidade. Pode ser vista mesmo,

⁸ Interessante observar que, a depender do contexto histórico a que nos reportemos, o que passa a ser considerado como teatral realmente se transforma. Polos estéticos opostos, em momentos e perspectivas diferentes, acabam sendo tomados como mais teatral ou menos teatral.

ao contrário da distinção proposta por Bião, como uma categoria integrante da teatralidade, uma forma de teatralidade, mas nunca, entretanto, como seu sinônimo.

A espetacularidade seria mesmo um grau mais acentuado da qualidade visual da arte teatral. E sendo um elemento muito “menos banal e cotidiano” (BIÃO, 2009, p. 35) de interação humana, é algo do âmbito do extraordinário. Uma teatralidade ampliada.

É à espetacularidade o elemento a que o professor David Ball se reporta – tratando-a equivocadamente como teatralidade – em seu livro-guia para leitura de peças teatrais. Para Ball, a teatralidade surge como algo que “intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores” (BALL, 2009, p. 59). Mudança, novidade, homens vestidos de mulher, fogos de artifício..., são alguns dos elementos apontados por ele como próprios da sua visão de teatralidade – e que aqui considero como elementos espetaculares, entendendo a espetacularidade como uma categoria pertencente à teatralidade, já que esta englobaria também elementos não extraordinários.

Nesse sentido, é interessante observar novamente a visão de Ryngaert, quando este afirma que “às vezes, a teatralidade é entendida, erroneamente, como a celebração do espetacular e do excesso, ao passo que podem existir formas mínimas de teatralidade” (RYNGAERT, 1998, p. 229). O que nos leva, irremediavelmente, a confirmar essa não sinonímia entre teatralidade e exagero ou espetacularidade.

Um outro aspecto especialmente relevante sobre a questão, nossa terceira conclusão, é que, enquanto não pode existir teatro sem teatralidade, o contrário não procede, ou seja, a teatralidade não é uma qualidade exclusiva do teatro.

Esse ponto é extremamente importante, pois, ao possibilitar a pregnância do conceito para além do especificamente ligado à arte do teatro, permite, ao mesmo tempo, distanciar-se e estabelecer interseções com outras formas de expressão artística e campos de conhecimento. Trata-se de perceber a teatralidade como um conceito operativo, que pode auxiliar a teoria não só no entendimento das práticas contemporâneas no teatro, como faz Pavis e Fernandes, mas também, como um conceito que pode contribuir para enriquecer análises feitas fora dos limites desta cátedra.

Segundo Fernandes (2010, p. 122), por exemplo,

Josette Féral [...] uma das maiores estudiosas da questão da teatralidade [...] recusa-se a definir a teatralidade como uma qualidade no sentido kantiano, pertinente exclusivamente à arte do teatro e pré-existente ao objeto em que se investe.

Ainda que não exista um conceito de teatralidade que pareça ser igualmente partilhado pelos pesquisadores, estes são quase unânimes em relação a essa distinção entre teatro e teatral/teatralidade. A mesma que se verifica entre música e musicalidade, literatura e literaturidade...

Voltemos então à etnocenologia, na qual encontramos um exemplo que parece extremo a respeito dessa relação, da teatralidade para fora do âmbito do teatro. Vejamos a definição de teatralidade de Bião (2009, p. 34-35):

Teatralidade – palavra dicionarizada em língua portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2682; AURÉLIO, 1986, p. 1655), originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. Trata-se de um hábito cultural enraizado – uma espécie de segunda natureza, individual e coletiva – amplamente praticado pela maioria absoluta dos indivíduos de cada sociedade, de um modo inerente a cada cultura, que codifica suas interações ordinárias e transmite seus códigos para se manter viva e coesa.

Estamos diante, pois, de um exemplo aparentemente extremo. A definição da teatralidade por Bião amplia tanto o termo que o posiciona como pertencente a todo

tipo de interação humana. Tal pensamento, entretanto, não é exclusivo da etnocenologia.

Mesmo sem utilizar expressamente o termo teatralidade, o cientista social Erving Goffman, na década de 1950, com seu mais famoso livro *A representação do eu na vida cotidiana*, já realizava a aproximação entre a forma como o homem se relaciona na sociedade e elementos da teoria do teatro. No prefácio de sua obra, Goffman (1985, p.9) explica como irá abordar seu objeto, ou seja, o indivíduo em sua vida social: “A perspectiva empregada neste relato é a da representação teatral. Os princípios de que parti são de caráter dramatúrgico”.

Entretanto, ainda antes de Bião e Goffman, no começo do século XX, o diretor de teatro e teórico russo Nicolai Evréinov já tratava da questão da teatralidade por um viés ainda mais expandido. Contemporâneo de Meyerhold e Chagall, Evréinov, assim como o pintor, trocou a Rússia pela França devido às perseguições do regime comunista. O artista é considerado, inclusive, o criador da noção de teatralidade, sendo ele

quem explicitou, portanto, pela primeira vez, os mais vívidos vínculos existentes entre o teatro e a vida; eles posteriormente retomados por Artaud, Barthes, Josette Feral, entre outros, bem como a ampla gama de estudos da performance desenvolvidos por Richard Schechner (MOSTAÇO, 2011, p. 151).

Suas reflexões a respeito da teatralidade foram expostas inicialmente no livro *Apologia da teatralidade*, de 1908, e, em seguida, em *O Teatro como tal*, de 1912, e nos três volumes de *O Teatro para si*, publicados entre 1915 e 1917. Como indica Carlson (1997, p. 315), “nesses livros, Evréinov leva as implicações de sua teoria muito além do teatro, preconizando um reconhecimento do teatral na própria vida”.

Vejamos alguns trechos de *Apologia da teatralidade*:

Creio que no princípio da história da cultura humana a teatralidade teve o papel de uma espécie de pré-arte. [...] Quando um selvagem fura seu nariz por ele passando um osso

de baleia, não o faz com o propósito de afugentar seus inimigos ou produzir maior efeito na guerra, mas pela alegria da autotransfiguração. [...] O instinto de teatralidade é potente sem dúvida alguma. Impulsiona o selvagem do mesmo modo que a fome, o apetite sexual ou o amor. [...] O selvagem frequentemente está disposto a entregar sua vida pela alegria de chegar a ser diferente do que é na realidade. Para teatralizar seu corpo, o indígena de Bornéu pratica mais de 90 incisões em sua pele. [...] Desse ponto de vista, distingue-se muito pouco do índio Orinoco que trabalha durante duas ou mais semanas para ganhar dinheiro suficiente para adquirir os caros pigmentos de tatuagem que transformam seu corpo num objeto de admiração geral (EVRÉINOV apud MOSTAÇO, 2011, p. 150-151).

Ao contrário de Bião e Gofmann, portanto, Evréinov não acentua o aspecto social da teatralidade, e sim sua vinculação profunda com a própria natureza humana. Na visão do diretor, a teatralidade é percebida como algo intrínseco, um instinto natural que visa à transformação.

A respeito do aspecto da teatralidade como algo para além do teatro, é possível ainda encontrarmos modelos mais restritos que os acima citados. Na literatura, por exemplo, existe uma dimensão cênica em qualquer texto lido, seja ele dramático ou não. Para Mendes (1995, p. 30), “o idílio com o texto só acontece quando as palavras ganham movimento e plasticidade, saltam de sua convenção e arbitrariedade para revelar o liame necessário entre sinal e sentido, tornando-se uma ideia em carne viva”.

Outro exemplo encontra-se, como exposto anteriormente, em Manguel, quando ele afirma que a uma imagem fixa, estável, podemos atribuir o caráter temporal da narrativa, estabelecendo-lhe um antes e um depois, movendo-a do espaço restrito de uma moldura, transformando a imagem, assim, num palco para uma representação. Manguel demonstra claramente a presença da teatralidade nas imagens fixas (fotografia, pinturas, gravuras...) ao transformá-las, através da imaginação, em teatro.

Podemos já afirmar com certa segurança que a teatralidade (primeira conclusão) refere-se mesmo a um conjunto de ideias, referências, códigos e elementos relativos ao teatro enquanto prática cênica, sempre se considerando (segunda conclusão) o dinamismo da arte teatral, suas transformações e

adaptações ao longo dos séculos. Cabe-nos, portanto, ainda acrescentar que, (terceira conclusão) enquanto qualidade, em sua função adjetiva, a teatralidade também possibilita o diálogo com outros campos que não especificamente o da arte na qual se origina.

Entretanto, existe ainda outro aspecto fundamental para o estabelecimento de tal conceito e que até agora não foi devidamente tratado: a função do olhar.

3.1.2. O espaço alternativo: elementos para uma análise da teatralidade em Chagall.

O último dado relevante a ser apresentado aqui sobre a questão da teatralidade, e que será de fundamental importância para o encaminhamento desse estudo, é a função primordial que o olhar exerce sobre ela. Na etimologia da palavra teatro, da qual deriva o termo teatralidade, o elemento olhar já está presente. Do grego *theatron*, o teatro é o lugar de onde se vê, “[...] é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem” (PAVIS, 2008, p. 372).

Em relação à teatralidade, é preciso que encaremos o olhar, em verdade, com uma dupla função. Sua tarefa é não só servir de instrumento para a identificação da teatralidade, como também, e talvez esta seja mesmo a sua função mais importante, é o olhar o próprio elemento que funda a teatralidade, a partir da exigência de um outro espaço, de uma nova realidade no que vê.

Pavis (2008, p. 372), em seu dicionário, corrobora essa ideia do olhar como elemento fundamental para o estabelecimento da teatralidade ao afirmar que “tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação”.

De forma semelhante, Ryngaert (1998, p. 6) dirá ainda que, apesar de todas as modificações que a cena contemporânea traz à arte do teatro, sua “matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade”.

Nesse sentido, é interessante observar ainda o pensamento de Féral sobre a questão. A ensaísta

defende a ideia de que ela [a teatralidade] é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo constitutivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador (FERNANDES, 2010, p. 123).

Portanto, para Féral, esse “ato consciente”, que aqui podemos denominar de “olhar teatralizante”, se constrói a partir de duas intenções envolvidas: a do *performer* e a do espectador. Entretanto, ainda que baste apenas um desses dois elementos para constituir o olhar que a sustenta, “é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção” (FERNANDES, 2010, p. 123).

Por parte do *performer*, o fato dele se afirmar um objeto teatral, através da utilização de estratégias para atrair o olhar do espectador, já cria o espaço da teatralidade, ainda que o *performer* não alcance o reconhecimento do outro (o espectador)⁹.

Já do lado do espectador, sua intenção refere-se ao processo que se estabelece quando este entende como teatral o objeto de sua recepção. Esta visão fortalece a ideia da teatralidade estendida além do teatro, pois demonstra a possibilidade dela existir em diversos ambientes, que não apenas aquele específico, destinado originariamente a esse tipo de recepção. Tudo depende aqui de um ato de vontade do espectador em voltar sua atenção para determinado objeto e percebê-lo

⁹ Muitas vezes, escuto após a apresentação de uma peça de teatro contemporâneo, a seguinte pergunta por parte de alguns amigos: “Mas isso pode ser considerado teatro?”. Pelo elemento da intenção do *performer*, é possível compreender que o teatral é também estabelecido se aquele que se apresenta à recepção afirma tal condição.

como cena, como representação teatral. Sendo assim, por parte do espectador, tal processo não é apenas intenção, mas também reconhecimento.

Esse lugar ao qual se referem os teóricos aqui supracitados, esse espaço outro, alternativo, estabelecido pelo olhar teatralizante, é o que corresponde, na visão dinâmica do teatro de Alain Girault (apud PAVIS, 2008, p. 373) à “constituição de um mundo ‘real’ no palco em oposição ao mundo ‘real’ da sala”. Ubersfeld (2010, p. 22) estabelece, inclusive, a imagem da experiência teatral como um sonho, no qual quem sonha, sabe que está sonhando: “é uma construção imaginária e o espectador sabe que ela está radicalmente separada da esfera da existência cotidiana. É como se houvesse para o espectador uma zona dupla, um espaço duplo”.

De volta a Souriau, podemos perceber que esse espaço requisitado é, de fato, a aceitação do novo universo que nos é apresentado:

Abrem-se as cortinas: tenho que aceitar, admitir como o único mundo real a partir desse instante e por 150 minutos: Roma no ano 667 a.C., o rei Marcus Tullius (sob o nome de Túlio); um velho cavaleiro romano, Horácio; um ‘fidalgo de Alba’, Curiácio; alguém chamado Sabina, mulher de Horácio e irmã de Curiácio; uma jovem chamada Camila, irmã de Horácio; as cidades de Roma e de Alba; dois exércitos, de cada um dos quais só veremos um soldado, Flaviano para Alba e Próculo para Roma (indivíduos imaginários); uma certa Júlia não menos imaginária; romanos e albanos que falam em francês e em versos alexandrinos... (SOURIAU, 1993, p. 14).

Assim, o que temos é um pacto. Pacto que não acontece apenas na duração dos 150 minutos de *Horácio*. Tampouco no espaço da sala de apresentações de um teatro. Pacto que pode se estender para uma tela, por exemplo, uma obra de arte eminentemente visual.

Em seu estudo sobre as situações dramáticas, Souriau estabelece duas importantes noções para a sua teoria: o microcosmo cênico e o macrocosmo teatral. Em função do fato de toda obra teatral (e artística, por que não dizer) constituir um universo em si, tais noções podem ser vistas como as fatias, respectivamente, menos e mais ampliadas desse universo ao espectador. Podemos também aqui

expandir tais noções para pensar o espaço de uma tela, ou para pensar a literatura, por exemplo.

Enquanto o microcosmo cênico irá se referir ao recorte da própria cena, ao que é posto nela, nos limites físicos dela, com os elementos materiais de que o encenador dispõe, o macrocosmo teatral é o que não vemos, o que está de fora, o que se subentende e, no entanto, é fundamental muitas vezes para completar o que se apresenta no microcosmo.

O macrocosmo é mesmo o contexto em que a obra está mergulhada, enquanto o microcosmo é apenas um ponto de vista, limitado. Flaviano e Próculo, por exemplo, são personagens que vemos em *Horácio* como elementos do microcosmo, eles estão na cena, visíveis para o espectador. Em contrapartida, temos que imaginar todo o exército de Alba e Roma que não nos é apresentado, conceber sua existência no macrocosmo teatral da obra, que podemos compreender com a presença desses dois personagens. No teatro, “o conteúdo do microcosmo cênico é que deve, por si só, sustentar e produzir a reconstituição do universo da obra – o macrocosmo teatral” (SOURIAU, 1993, p. 18).

Entretanto, se movermos tal estrutura para a observação da teatralidade numa obra de arte como um quadro, uma pintura, a questão, evidentemente, ganha novos moldes. Dentro da ideia de tela como palco, que tanto Manguel quanto o próprio Souriau esboçam, e que Harshav e Wullschlager observaram na obra *O morto*, de Chagall¹⁰, se quisermos mesmo pensar a tela pelo viés da teatralidade, teremos de antes compreender a ampliação da força do macrocosmo na composição da fábula, da narrativa suscitada através da obra.

De fato, é no microcosmo cênico, na tela em si, que está contido o material primeiro, a partir do qual a narrativa mencionada em Manguel, será desenvolvida pelo leitor da obra. “É desse ponto fixo que partimos” (MANGUEL, 2009, p. 27).

Encerrado numa moldura, na materialização do trabalho do pintor – assim como na caixa cênica do encenador –, temos esse microcosmo cênico, porém, “além desse espaço, tudo é apenas imaginado” (SOURIAU, 1993, p. 16). É exatamente

¹⁰ Só para recordar a seção anterior, Wullschlager trata *O morto* como uma obra pintada “como um palco com cenário”, e Harshav fala dela como “uma cena de palco ou uma imagem onírica”.

por isso que o macrocosmo passa a ser tão importante no estabelecimento de um olhar teatralizante sobre a tela. É ele, esse espaço da imaginação, esse universo para além do recorte do microcosmo que, na leitura da tela (o próprio microcosmo cênico), lhe dará a completude narrativa.

Nesse sentido, e em relação aos trabalhos de Chagall, é importante observar uma certa peculiaridade. Em função do seu marcante conteúdo temático, aliado a um incrível apuro com as cores e à incorporação, a maneira do artista, de dados formais de correntes diversas do modernismo europeu, a obra de Chagall possui mesmo uma grande força narrativa que parece já intrínseca a ela. O que é peculiar aos trabalhos do artista é que essa narratividade pode ser observável tanto unitariamente quanto na conexão que se estabelece entre alguns conjuntos de obras, devido à forte coerência interna com que Chagall constrói seu mundo.

A repetição de cenários, personagens, e até mesmo de situações, estabelecem uma obra com uma narrativa autorreferente. Seus enamorados, o tocador de violino, o *schtetl*, o Cristo crucificado, são elementos recorrentes marcantes nos trabalhos de Chagall e que acabam por constituir certas conexões entre alguns de seus quadros, verdadeiras histórias continuadas como as cenas de uma peça de teatro.

Se observarmos essas vinculações existentes, se agruparmos os quadros que contam a mesma fábula, se juntarmos todos os quadros dos enamorados voadores, por exemplo, logo constituiremos, nessa união de microcosmos cênicos semelhantes, um macrocosmo bastante coerente, ainda que, no caso específico dos enamorados, a teatralidade em Chagall se assemelhe menos a uma estrutura narrativa, fabular. Mesmo assim, podemos compor a viagem desses enamorados, percebemos mesmo um caminhar dessas figuras, trajetória da qual tratarei com mais cuidado adiante.

Em suas reflexões acerca da imagem poética¹¹, o filósofo francês Gaston Bachelard se questiona sobre a “transsubjetividade das imagens”, ou seja, sobre esse

¹¹ Em linhas gerais, a imagem poética é uma imagem que desperta o imaginário, não devendo ser confundida com a imagem num sentido objetivo e restritivamente visual, ou com o conceito filosófico, que é um elemento constitutivo, invariável. Nas palavras de Bachelard (2008, p. 2), a imagem poética “não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer.

poder de abertura da imagem, sobre como se dá o processo de reação de uma determinada imagem em outras subjetividades, “em outras almas, em outros corações” (BACHELARD, 2008, p. 3). Ao buscar responder a essa questão, Bachelard lança mão de duas noções extremamente caras na composição daquilo que ele denomina como fenomenologia da alma¹²: os mecanismos da ressonância e da repercussão.

Dentro da visão bachelardiana, o par ressonância-repercussão é o grande elemento que enriquece a recepção de uma obra de arte. Enquanto a ressonância surge como o ecoar da obra em nossa vida, como o poder do objeto artístico de avivamento de sentimentos e recordações do leitor/espectador, a repercussão tem um sentido ainda mais profundo.

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro (BACHELARD, 2008, p. 7).

Será somente nesse momento, em que o poema (no caso aqui, a obra artística) “nos toma por inteiro”, que se torna possível a operação narrativa descrita por Manguel em que cada leitor constrói, a partir do material da tela pintada pelas mãos do artista, a sua narrativa, o seu enredo.

E cada enredo será mesmo diferente, pois a experiência de fruição gerada pela obra será sempre individual: pelo seu processo de transubjetivação, a imagem

Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*”.

¹² “[...] quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença” (BACHELARD, 2008, p. 6).

irá continuamente ressoar, repercutir diferentemente em cada alma que a acesse e, justamente por ser uma questão vinculada a esse espaço tão íntimo do ser que é a sua alma, é que tal processo será sempre único.

Quando Manguel (2009, p. 27) afirma que “o que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa experiência”, reflete justamente esse poder de ressonância-repercussão da imagem artística. Ou seja: os elementos da nossa experiência são despertados (ressonância) porque nos dedicamos a essa pintura, damos-lhe atenção, nos aprofundamos nela, alcançando o ponto de poder vê-la como nossa (repercussão). Assim, é essa tradução individual, essa apropriação da obra por parte do leitor, que acaba por conduzi-lo a um tal nível de fruição.

O par ressonância-repercussão é extremamente importante na conexão entre o leitor e a imagem artística, fazendo mesmo cessar a dualidade entre sujeito e objeto. Entretanto, paradoxalmente, esse par prepara esse mesmo leitor pelo caminho da imaginação, um caminho que, como já vimos, é de afastamento da imagem poética original, na direção de imagens apossadas pelo sujeito fruidor, tornadas suas.

Tal condição se estabelece pelo conceito, também bachelardiano, de ação imaginante¹³, uma noção que perpassa mesmo toda a criação, inclusive o ato da leitura. Como diria Laurent Gervereau (2007, p. 9), em seu trabalho sobre a análise de imagens:

A imagem existe em função de um receptor – e, ao mesmo tempo, mostra-se pertencente à ordem da mais total volubilidade. Isto porque toda a gente sente que a imagem tem que ver com o imaginário, logo com o fugaz e com o imaterial. A imagem, aliás, não se pode acantonar na *reprodução*: não é uma mera transposição do real; é também um real intrínseco com as suas propriedades e os seus circuitos.

Esse “real intrínseco”, no caso específico da análise da teatralidade nas imagens, corresponde ao espaço alternativo construído através do olhar

¹³ Ver a definição de “ação imaginante” na seção anterior, p. 12.

teatralizante. É justamente a elaboração de um outro plano por esse olhar, um universo novo que cada objeto artístico suscita ou pode suscitar.

Se “a imagem tem a ver com o imaginário”, então tem também a ver, obviamente, com a imaginação. Ao avançar em sua noção de ação imaginante, Bachelard estabelece brevemente uma relação entre os três termos: imagem, imaginário e imaginação. O filósofo francês afirma que:

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade* (BACHELARD, 2009, p. 1).

Portanto, pela definição dada, é possível compreender claramente a diferenciação que Bachelard elabora entre a imagem estável, a imagem da percepção direta, que “abandona seu princípio *imaginário*” (BACHELARD, 2009, p. 2), e as imagens novas, abertas, de maior extensão imaginária, que permitem assim, o florescimento da imaginação.

Bachelard afirma ainda que, em seu trabalho sobre a imaginação poética, não lhe interessam essas primeiras imagens, as imagens tradicionais, “as imagens em repouso, as imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas” (BACHELARD, 2009, p. 3). O que parece óbvio, pois a própria definição de imaginação pelo filósofo, exclui esse tipo de imagem.

Chagall, igualmente, não buscou essas imagens reprodutoras em suas obras. O artista não tinha, de fato, nenhum interesse por cópias fiéis a partir de uma percepção direta, pelo contrário, se partidarizava com a metáfora. Isso irá justificar, por exemplo, o porquê de *O morto*, um quadro altamente simbolista, ter sido considerado por ele a primeira obra de sua fase madura (WULLSCHLAGER, 2009, p. 101).

Todos os elementos até aqui apontados refletem a busca de um caminho adequado para analisar as obras de Chagall pelo viés da teatralidade. A

multiplicidade dos dados teóricos expostos representa, portanto, a necessidade de estabelecer uma grade de análise que dê conta do material imaginário desse artista.

Chagall era um verdadeiro poeta em sua arte pictórica e, como afirma Bachelard, “é próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento” (BACHELARD, 2009, p. 6). Portanto, tal multiplicidade de elementos teóricos é contributiva para uma leitura mais aberta, permitindo assim, não só um estudo na esfera do racional, mas, principalmente, um estudo na esfera do imaginativo, da criação artística. O que é também, sem dúvida, um importante passo em direção ao texto final dessa dissertação, uma elaboração artística a partir da obra de Chagall.

3.2. Análise da teatralidade em obras de Marc Chagall.

A escolha das imagens que compõem as análises a seguir não foi uma tarefa fácil. A obra de Chagall é extensa e repleta de trabalhos interessantes, encantadores e capazes de gerar inúmeras discussões. Busquei eleger aqui, dentre tantas produções, obras que representem marcas distintas do universo do artista.

Manguel (2009, p. 11), acerca das imagens que seleciona para compor o seu livro *Lendo imagens*, afirma: “Eu poderia ter escolhido um punhado de outras imagens: o acaso, atrativos particulares e a suspeita de uma história interessante me impeliram a escolher aquelas que agora compõem este livro”. De igual maneira, devo dizer ainda que minhas escolhas se conectam perfeitamente aos critérios do escritor argentino.

Escolho um caminho de análise que é parcial, o caminho da teatralidade, ou seja, partindo também da observação de pontos de contato das obras do artista com noções (personagens, cenários, gestos...) vinculadas à arte do teatro e linhas da estética teatral, especialmente o drama lírico dos simbolistas.

Além disso, estabeleço ainda, pela ordem que imprimo à análise das obras, uma espécie de narrativa que parte da obscura e pesada *O morto* e vai culminar nos enamorados voadores. O sentido dessa narrativa que construo relaciona-se com minha inclinação a perceber a obra de Chagall como tendendo a uma ascensão, a uma leveza, no sentido de um jogo antigravitacional.

Note-se ainda que, em verdade, qualquer análise de uma imagem será sempre parcial. Sempre será “um” caminho dentre outros possíveis. Observemos a seguinte advertência:

Uma explicação da imagem nunca pode dar conta de *tudo* aquilo que um documento contém. *O único equivalente da imagem é sempre a própria imagem*. Munidos desta lição de modéstia fundamental, devemos todos preparar-nos então para lutar infatigavelmente contra a imperfeição (GERVEREAU, 2007, p. 10).

Antes de proceder às análises, ressalvo ainda que, em razão de uma necessidade de economia de espaço, e mesmo por questões de formatação, as imagens que aqui analiso estarão ampliadas no anexo dessa dissertação, para a melhor fruição de meu leitor.

3.2.1. Uma visita ao *shtetl*.

Para começar, voltemos, pois, a *O Morto*. Permito-me aqui apresentar novamente essa imagem, pois ela será, por me parecer emblemática da relação de Chagall com o teatro, o ponto de partida para a análise das obras que escolhi.



Fig. 17 – Chagall, *O morto*, 1908.

Vejamos um trecho da autobiografia do artista. Sobre um momento de sua infância em Vitebsk que inspirou, junto com a montagem de *A vida do homem*, o drama que vemos em *O morto*.

Naquela pouca claridade, tendo somente a luz do lampião que ficava aceso à noite, consegui discernir a silhueta de uma mulher, sozinha, que corria pelas ruas desertas. Ela está abanando os braços, soluçando, implorando aos vizinhos, ainda adormecidos, que venham ajudá-la a salvar seu marido [...] Ela continua correndo. Está com medo de ficar sozinha com ele. As pessoas, alarmadas, chegam correndo de todos os lados [...] Passam cânfora, álcool, vinagre no corpo dele. Todos gemem e choram. Mas o mais sóbrio de todos eles, imune aos gritos, empurra as mulheres para o lado, acende calmamente as velas e, no silêncio que se faz, começa a rezar em voz alta perto da cabeça daquele homem morto (CHAGALL, M. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 102).

Num outro momento de sua vida, já em 1908, Chagall se pergunta: “Como eu poderia pintar uma rua, com formas psíquicas, mas sem literatura? Como poderia compor uma rua, negra como um defunto, mas sem simbolismo?” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 103). A esta altura, Meyerhold e Andreyev já o haviam

ensinado que, no teatro, é permitido sonhar¹⁴ e será então à espacialidade de um palco que o artista irá recorrer para resolver a sua questão.

Chagall nos apresenta, em *O morto*, um *schtetl* construído como o cenário de uma peça de teatro, um cenário em um palco. As casas, principalmente as que se encontram à direita, parecem mesmo falsamente forjadas, feitas de papelão, a ponto de um homem poder atravessá-las. A própria disposição das moradias ainda forma um corredor cuja profundidade, dada a perspectiva, finda num grande painel amarelado (o céu) que nos parece dar o limite do fundo desse palco. Além disso, o tamanho dessas casas ainda é equiparado ao das figuras humanas, fortalecendo a noção de um espaço lúdico, o espaço do jogo cênico-teatral.

É por conta dessa construção espacial, observada então pela primeira vez em um trabalho de Chagall, que dois de seus biógrafos mais importantes, Wullschlager e Harshav, passam a atribuir um caráter teatral a esse quadro. Mais do que em qualquer outro trabalho precedente do artista, nessa obra, está clara a elaboração de uma narrativa cênica por iniciativa do próprio Chagall, pela forma como ele constrói a espacialidade e também a gestualidade no microcosmo da tela.

Na tela pintada como palco, deparamo-nos com a misteriosa cena de um homem sendo velado no meio da rua, cercado por algumas velas e quatro figuras humanas – uma delas quase imperceptível que escapa atravessando uma casa à direita –, personagens exibidos pelo artista em gestos e/ou situações que nos conduzem a um ambiente extremamente teatral, demonstrando o porquê dessa obra ser tão icônica no que diz respeito à teatralidade em Chagall.

“Extremamente teatral” ou de teatralidade extrema, aqui podemos mesmo falar em espetacularidade, pois, os elementos de que o artista lança mão para compor a cena em *O morto* demandam fortemente a atenção do espectador. Podemos observar, por exemplo, esses elementos teatrais, de tonalidade espetacular, nos deslocamentos inabituais que Chagall propõe – como no funeral

¹⁴ “‘Tudo parece sonho’, foi como Andreyev descreveu seu trabalho” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 103).

feito não só no meio da rua, como ao nível do chão, ou ainda o homem que toca seu violino no telhado de uma das casas¹⁵.

Vemos ainda essa teatralidade espetacular nos gestos expansivos da mulher em lamentação. Com essa gestualidade e com sua saia branca, que logo nos chama a atenção pelo contraste estabelecido com o preto ao redor, essa mulher serve inclusive de contraponto visual. Em competição com os elementos à esquerda da tela, o violinista no telhado e o morto na rua, a presença desta mulher direciona nossa atenção também para a direita, equilibrando assim o jogo cênico-visual.

Nas palavras de Wullschlager (2009, p. 103), esta mulher representa “a humanidade sofredora – [que] grita e lança os braços para o ar em desespero”. Para a biógrafa, parece claro que o que se apresenta em *O morto* é, portanto, um drama coletivo, de toda a humanidade, é a luta contra a nossa mortalidade sintetizada no desespero dessa mulher.

Dessa forma, somos os sujeitos da ação, os emissores, sintetizados nessa figura feminina. Entretanto, somos, ao mesmo tempo e numa outra perspectiva, os destinatários de sua ação, a quem essa mulher, agora carregada de *pathos*, clama por ajuda.

Para o teórico alemão Emil Staiger (1997, p.122), o *pathos* é um termo que, modernamente, deixa de significar paixão – no sentido grego, mais geral da palavra – para ser pensado “como o tom patético que provoca paixões: *páthe*”. Seria o mesmo que, na definição de Pavis (2008, p. 280), a “qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador”.

Ainda segundo Staiger, o *pathos* está associado mais com um elemento de tensão do que com o lírico como, a princípio, se poderia pensar. A grande diferença entre o lírico e tal elemento estaria, portanto, no fato de que, enquanto no primeiro,

[...] A ação quase não se nota, é interior; pressupõe a simpatia de uma alma igualmente disposta. Onde não existe essa compreensão, a ação se perde, desaparece. [...] A ação do

¹⁵ Apesar de este ser o primeiro violinista que Chagall coloca sobre o telhado, é um outro, o violinista de *Música*, um dos painéis que o artista pintara para o GOSET, que irá inspirar o título do musical da Broadway, *O violinista no telhado*, baseado em duas histórias de Scholem Aleihem.

pathos, ao contrário, não é tão discreta. Pressupõe sempre uma resistência – choque brusco ou simples apatia – que tenta romper com ímpeto. [...] O *pathos* não se derrama em nosso íntimo; tem muitas vezes que nos ser gravado à força (STAIGER, 1997, p. 122).

Ao assinalar como essa diferença se faz perceber na escrita, o teórico alemão observa como o *pathos* está associado mesmo ao impacto que o orador busca causar em seu espectador e que pode se vincular aos mais variados objetivos, não apenas relativos à dor, por exemplo, mas também ao prazer¹⁶. E tanto Staiger quanto Pavis irão observar ainda, sendo este o exato ponto que nos interessa, como esse elemento que busca provocar paixões no espectador se apresenta em relação ao gesto.

Enquanto Pavis (2008, p. 281) afirma que o *pathos* “se manifesta numa gestualidade não-realista, acentuando expressões, jogando com os efeitos plásticos dos agrupamentos de atores, reconstituindo *quadros vivos*”, Staiger (1997, p. 126-127) nos trará um exemplo que, coincidentemente, parece tirado da imagem da mulher de *O morto*:

Além da língua, também os gestos integram a expressão patética. Os braços atirados aos céus parecem elevar o homem acima de sua condição terrena, e carregam de força a emoção. Stauffacher esclarece o sentido de tal gesto:

‘quando o peso se torna insuportável,
ele avança confiante em direção ao céu
e traz para a terra seus direitos eternos’.

Sendo assim, podemos dizer tranquilamente que a mulher, com seus braços apontados para o céu, constitui o elemento patético deste drama pintado que é *O morto*. É com ela que Chagall busca provocar no espectador de seu quadro algum tipo de emoção. Ela é o reflexo, na obra do pintor, da mulher citada no trecho de sua autobiografia, aquela que o inspirou e que “está implorando aos vizinhos, ainda

¹⁶ “Além disso, não existe apenas o *pathos* da dor, mas também o do prazer, como o de Fiesco inebriado a contemplar Gênova, ou de Electra ao conseguir a almejada vingança. A impetuosidade que se apodera de Stauffacher como orador patético, e que se transfere à multidão, é a liberdade; a impetuosidade que contagia Júlia é a justiça e Fiesco é levado ao patético pelo poder” (STAIGER, 1997, p. 124).

adormecidos, que venham ajudá-la a salvar seu marido” (CHAGALL, M. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 102). Os vizinhos, em *O morto*, são os habitantes desse *shtetl* construído por Chagall, mas também somos nós, os espectadores, a quem ela também busca contagiar.

Em carta já citada (ver p. 34), Bella, talvez a grande crítica de Chagall, exige o retorno do artista a figuras como as construídas por ele em *O morto*. A respeito de obras posteriores, a atriz questiona o pintor: “Onde está a arte que me confere existência dentro dela, o artesanal, quando, em vez disso, o que vejo são personagens feitos de papelão ou pão?” (CHAGALL, B. apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 139).

Bella não quer de Chagall o realismo, ao qual chama de anomalia, pois ambos estão de acordo, nesse momento, com as transformações que os simbolistas trazem às artes, com a sugestão em lugar da arte que decalca o real (ver item 2.2.1). Entretanto, Bella não quer também o outro extremo, que o pintor se deixe levar, como parecia estar em quadros seguintes, pelo excesso de abstracionismo de algumas correntes da época. O que a atriz e escritora reivindica é que Chagall crie mais pinturas como *O morto*, que vibrem de seu próprio universo, de seu próprio ser, que sejam parte dele, de suas vivências e emoções¹⁷.

O mais interessante de tal análise, é que os rostos das figuras que Chagall nos apresenta na obra de 1908, suas expressões faciais, são quase imperceptíveis. O artista nos dá apenas alguns traços do rosto da mulher e nada mais. O violinista se esconde em seu instrumento, o homem no centro da tela se esconde atrás de sua vassoura, enquanto o morto, no extremo desse jogo de esconder, traz um pano a cobrir-lhe a face. É a sugestão simbolista em lugar do detalhismo realista.

A vida que Bella afirma ver nessas personagens se deve, portanto, e tão somente, às cores escolhidas e aos contornos elaborados pelo pincel de Chagall, mas não pelo close, e sim pelo plano geral, pela espacialização dos elementos e pela expressão corporal dessas figuras.

¹⁷ “Preciso da arte que pode ser discreta a respeito de seu lado físico, mas que se baseie nele, senão não consigo acreditar nela. Ou dê-me suas fantasias, estreladas e ressonantes, incomuns e surpreendentes” (CHAGALL, B. apud WULLSCHLAGER, 139).

Na situação extraordinária que o pintor nos apresenta, portanto, as próprias cores que elege parecem estabelecer ainda mais o peso de uma dor intensa. Porque, em verdade, tudo é luto em *O morto*. O chão é negro, a mesma cor com que o artista pintava os seus judeus, quase sempre cabisbaixos e solitários. O céu é carregado, vemos nele até mesmo algumas nuvens dispersas, também negras. Um céu bem diferente, portanto, do que serve de cenário para o voo dos enamorados.

Entretanto, Chagall era um otimista e, mesmo nessa tela, nos dá certa esperança. Ainda que, provavelmente, o violinista esteja a tocar alguma música triste, fúnebre, o simples fato de ele tocar, de termos música parece já servir como um elemento de consolo, aliviando este ambiente¹⁸. Mas é mais do que isso: o violinista está no telhado, no alto, escapando do ar sufocante que circula por entre as casas, nos indicando sua vontade de se livrar de todo o peso, dessa força da física que nos atrai à terra, inevitavelmente, para baixo, para o chão, o lugar no qual se encontra o morto, que aponta para uma outra força inevitável: a morte.

Ninguém quer esse peso. Uma figura escapa por entre as casas, figura incompleta, misteriosa, da qual só vemos as pernas. No centro do palco, outro homem varre, num movimento que é uma recusa à situação que se apresenta. Ele está “indiferente em seu trabalho: ceifador prosaico e soturno, absorto, esquivo, como o herói de um drama do absurdo” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 103). Por fim, temos a mulher, a personagem que mais parece demonstrar sofrimento. Frente ao peso da morte, ela ergue os braços “para o alto” numa postura de quem roga aos céus, de quem luta para também não ceder ao chão.

O morto traz, dessa forma, uma narrativa sob o signo da fuga. Ninguém ali parece aceitar a realidade daquele homem deitado no chão. Todos evitam a morte, o peso, e, todavia, esses elementos estão ali. A mulher está desesperada e, dentre todos os personagens, é somente o seu rosto que vemos, pois ela é a única que parece ter o dever de assumir esse fardo. Vemos o seu rosto porque, em verdade, ela está sozinha, “soluçando, implorando aos vizinhos, ainda adormecidos”.

¹⁸ E, de fato, a música é um dos principais elementos de alívio no *schtetl*. Nas festas judaicas de Vitebsk, por exemplo, que Bella Chagall descreve em seu livro *Luzes acesas* (1987), podemos perceber que são principalmente a música e a bebida que despertam a alegria no homem judaico.

Não existem aqui nesse drama pintado, heróis ou antagonistas, como é característica do teatro realista tradicional, pois o que Chagall nos apresenta em *O morto* é um drama lírico, próprio do teatro simbolista que tanto influenciou o artista. Na cena simbolista,

renuncia-se a toda a estrutura de tensão, drama, ação e imitação. Como atesta a expressão 'drama estático', é abandonada a ideia clássica do tempo linear e progressivo em favor de um 'tempo-imagem' bidimensional, de um tempo-espaço (LEHMANN, 2007, p. 95).

“Drama estático” e “tempo-imagem”. Já são, de fato, duas noções que parecem adequar-se perfeitamente à ideia de teatralidade presente numa obra de arte como um quadro. Entretanto, a relação entre Chagall e os simbolistas vai além. A grande preocupação dos criadores dessa estética teatral era com a

projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria caráter autônomo mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor (BALAKIAN, 1985, p. 99).

Por isso a estrutura dramática, nos moldes tradicionais de um teatro realista, não serve necessariamente como parâmetro de leitura dessas dramaturgias, denominadas líricas, cujo grande conflito se dá entre o homem e sua própria realidade interior. Segundo define Mendes (1981, p. 65):

O drama lírico é construído sobre o modelo de circularidade. A ação dramática de uma peça [...] desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ele não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmos recorrente.

O nascimento do drama lírico está associado ao romantismo, através da projeção da dor do eu-lírico na paisagem, entretanto, é com os simbolistas que ele conhece seu auge (apesar de abranger ainda o universo do expressionismo e do absurdo, por exemplo). Não se trata nem do defrontar-se objetivo do épico, nem da relação de conflito do drama convencional (o qual Mendes chama acima de “drama dramático”). O sujeito lírico dissolve-se num não-eu, ficando indiferenciado de seu entorno. A própria relação com o espaço-tempo do dramático muda, assumindo características mais subjetivas, havendo mesmo, em alguns casos, uma indeterminação de tais elementos.

Nesse sentido, Balakian (1985, p. 99) aponta, sobre a recepção inicial dessas obras, que

[...] o irônico é que não foi a vaia das plateias nem a zombaria dos jornalistas, mas os comentários eruditos e lógicos dos especialistas de teatro, *baseando-se nas ideias convencionais do que constitui um teatro bem-sucedido*, que tentaram censurar e por fim demolir o teatro simbolista.

Em *O morto*, as casas que se apequenam diante da dor estabelecem assim um importante ponto de contato com o drama lírico, cujo cenário, segundo Mendes (1981, p. 65), “é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo das ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação”.

Além disso, o *pathos* da mulher que lamenta, em *O morto*, se transforma também em um elemento lírico, no sentido de que o que temos é uma negação, por parte dessa personagem, da realidade objetiva. Sua luta é contra o inelutável, a sua busca pelo outro (os vizinhos) é, na verdade, uma batalha travada entre ela e sua própria realidade interior, na recusa da morte de um ente querido.

O palco simbolista era o espaço do drama lírico e também da intensa busca pela sinestesia (com a estimulação de planos sensoriais diversos: visão, com o jogo de cores e formas; audição, pelo uso da música; e até mesmo paladar e o olfato,

com a utilização de perfumes na cena). As cores de Chagall, a música do violinista, suas metáforas – a sugestão simbolista dando lugar à realidade objetiva –, tudo nos quadros do artista parece remeter a esse tipo de teatro. Voltemos, então, ao peso.

O próprio artista foi, em muitos momentos de sua vida, como um personagem de *O morto*, lutando contra as diversas forças que o impeliam à queda. Pelo profundo sentimento que possuía de pertencimento ao judaísmo, sofria ainda com as recorrentes perseguições a seu povo. A figura do judeu, aliás, é de extrema importância na obra de Chagall e quase sempre possui um peso (no sentido de estar fortemente submetida à força da gravidade) nos trabalhos do artista. Vejamos a figura a seguir:

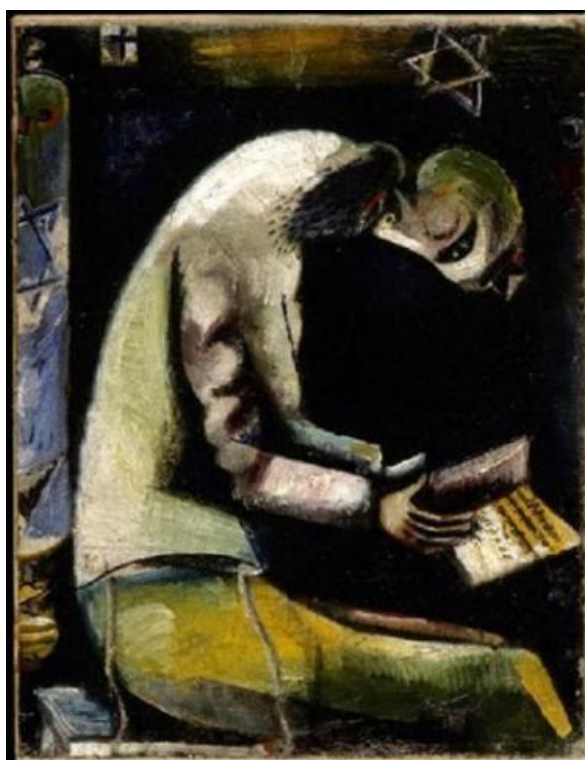


Fig. 18 – Chagall, *Judeu rezando*, 1912-1913.

Em *Judeu rezando*, as estrelas de Davi e a quipá, o pequeno chapéu circunferente utilizado pelos judeus para lembrar a superioridade de deus em relação ao homem, deixam claro que temos uma figura judaica. Além da curvatura da coluna desse homem, que parece querer entrar em seu livro sagrado, as cores

ao seu redor, sombrias, com um preto que parece comprimí-lo, pesam ainda mais a imagem de tal figura.

As causas possíveis para um certo tratamento dos judeus em suas obras são diversas e já foram aqui apontadas. Vão desde o ambiente do *shtetl* no qual cresceu, sem liberdade para a prática do judaísmo e com *pogroms* constantes, até às perseguições nazistas durante a segunda guerra mundial. Entretanto, frente à observação do judeu que se curva diante do livro sagrado, pode-se ainda acrescentar a essa lista de dramas de ordem histórica, fatos de ordem cultural, como a própria ideia mítica da culpa judaica e a atmosfera de algumas de suas cerimônias como “o Dia do Perdão, pesado e opressivo, [...] anunciado pela chegada do homem do matadouro, usando roupas escuras, que apanhava os galos e as galinhas que deveriam ser sacrificados” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 46).

Durante um curto período entre os anos de 1914 e 1915, em Vitebsk, logo após seu primeiro retorno da França, Chagall pintou uma série de retratos de judeus velhos, sempre tristes ou resignados. A Europa estava passando então pela primeira guerra e “Vitebski se tornou uma cidade de fronteira” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 238), com um intenso fluxo de soldados, de feridos nos confrontos e de prisioneiros. A dor da guerra potencializava a dor de uma cidade já triste, de pessoas prisioneiras, acossadas em seu próprio território, um território confinado e imposto.

Já incorporando elementos estéticos modernistas, o artista trabalhava sempre os mesmos modelos para compor seus quadros nesse período: “*Judeu verde, Judeu em vermelho, O Judeu vermelho, Judeu rezando*: esses retratos monumentais de velhos mendigos que perambulavam diante da loja de Feiga-Ita ou chegavam até a cozinha de Pokrovskaya” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 240). Mendigos perambulando pelo *shtetl*, tal como a figura humana deslocada no céu, o ser solitário que parece voar na obra *Sobre Vitebsk* (1915-1920), exposta na página seguinte.

Nessa tela, vemos um homem que carrega às costas o seu fardo – e há aqui um triplo sentido do termo: o fardo literal, uma trouxa, uma carga; fardo no sentido metafórico, como venho expondo até aqui em minha argumentação; e ainda, um fardo metonímico, com o mínimo de pertences da casa nessa trouxa, o mendigo

como um homem-caracol, sem terra a vagar pelo mundo em situação de precariedade sempre. Em verdade, esse homem não voa, é apenas mais um dos objetos deslocados presentes em diversos quadros de Chagall. A bengala na qual se apoia comprova que o homem apenas vaga pela cidade e que o fato de estar no céu é uma metáfora não da leveza feliz, mas de uma leveza alheia, de apatia, talvez até de isolamento imposto, de marginalização, de não pertencimento.



Fig. 19 – Chagall, *Sobre Vitebsk*, 1915-1920.

Chagall tinha a necessidade de sair de Vitebsk, pois intuía que naquele ambiente a sua arte não poderia progredir. Ele não saiu apenas em busca de diálogo artístico. Ele buscava também espectadores para a sua arte. A vida das pessoas que o artista pinta em Vitebsk é quase sempre uma vida sem ambições de elevação artística. Elas estão fechadas em seus afazeres como se no *shtetl* a realidade se impusesse o suficiente para não permitir o momento da arte, esse privilégio de alma. Os habitantes do *shtetl* são como os pais do artista, que não conseguiam vislumbrar um filho pintor, que queriam fazer dele um comerciante, pois esta seria a profissão que lhe daria algum futuro.

Assim o mendigo, desproporcional, do tamanho da sinagoga e maior que as casas, é uma parte de Vitebsk, aqui pintada como uma cidade triste. O branco

dominante na tela, na neve que cobre o *shtetl*, mostra o vazio que Chagall vê nesse lugar, contraditoriamente, o ambiente que inspirou grande parte de suas imagens.

Chagall nos apresenta diversas cenas nesses ambientes de cotidiano sem maiores perspectivas. Grande parte das narrativas em suas telas acontece ali. Situações comuns, cotidianas ou, se quisermos utilizar o termo cunhado por Pavis, de teatralidade denegada (ver p. 59). Os personagens que Chagall coloca nesse ambiente, tornado mais ou menos “real” a depender das influências estilísticas a que o artista se reporta, estão quase sempre às voltas com acontecimentos do dia-a-dia. Muitos destes personagens são, inclusive, frutos da observação do vai-e-vem na mercearia de Feiga-Ita, como já tratado nessa dissertação (ver p. 12-13).

Por vezes, entretanto, Chagall consegue nos apresentar essas pessoas em momentos de solidão, longe da vista alheia, tal como o mendigo de *Sobre Vitebsk*. Então, em algumas obras, vemos esses personagens em momento de pausa. O artista chega a nos aproximar mais de alguns deles ao pintá-los em retratos. Foi assim que fez com os judeus pintados entre 1914 e 1915, em sua cidade natal. Nesses momentos de aproximação, podemos então ver a dor de perto, em primeiro plano. Observemos na página seguinte, por exemplo, a feição de *O vendedor de jornais*, pintado em 1914.

Um velho de expressão abatida caminha por um *shtetl* quase vazio. Suas mãos levemente crispadas indicam certa tensão, enquanto o uniforme e seu corpo, tomado por jornais, não escondem a disciplina para com o trabalho. O céu vermelho fogo contrasta com o negro *shtetl*. E não apenas o chão desse *shtetl* é negro, mas também as grandiosas construções laterais tornam-se negras pelo forte sombreamento. À direita, na rua, ainda há uma pequena galinha, quase imperceptível tamanha a escuridão. Assim como a figura humana, sob um telhado de uma casa, à esquerda.

O vendedor de jornais talvez seja a obra que melhor represente o dia-a-dia de Vitebsk para Chagall: o homem triste em sua atividade cotidiana, que aqui é entregar jornais pela cidade. Mas que notícias esse homem traz?

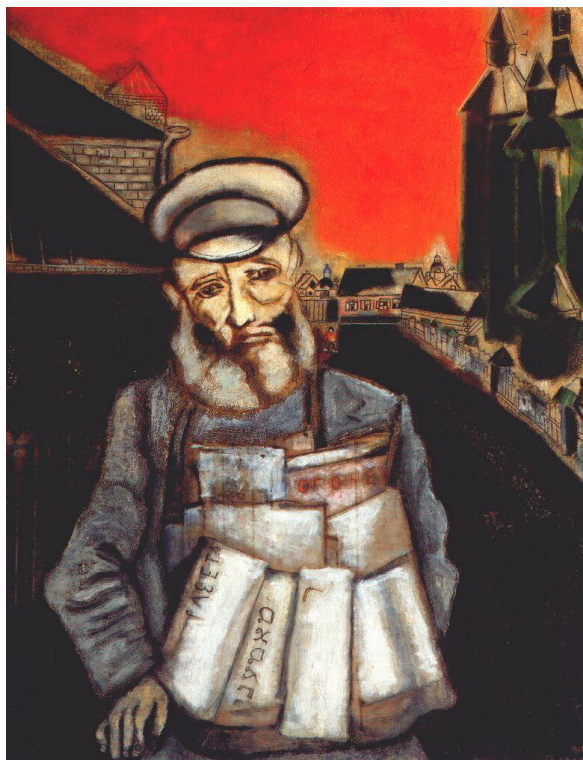


Fig. 20 – Chagall, *O vendedor de jornais*, 1914.

Pensando o macrocosmo, a guerra que se apresenta, podemos certamente inferir que não são boas notícias. Mas há ainda um detalhe que serve de confirmação: “um jornal com a palavra VOINA (guerra) escrita em maiúsculas” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 240). E mais. As cores aqui também confirmam o pior. O céu é vermelho fogo e o chão é novamente negro, da mesma cor de luto presente em *O morto*. A guerra que traz consigo a dor (o fogo) e a morte (o negro).

Nada mais importa no *schtetl* então. A galinha na estrada e o homem sob o telhado de uma casa quase não se notam, entretanto, Chagall os colocou lá, negros como o ambiente em que estão inseridos. É como se o dia-a-dia, o cotidiano do *schtetl* que essas duas figuras representariam, se apagasse. A vida sendo engolida, por uma dor que se amplia, que se alastra¹⁹.

¹⁹ Sobre *O vendedor de jornais*, Chagall afirmara certa vez: “Eu tinha a impressão de que o velho era verde; Talvez uma sombra do meu coração estivesse caindo sobre ele”.

Tradução minha para: “I had the impression that the old man was green; maybe a shadow from my heart was falling on him” (FAERNA, 2001, p. 20).

Entretanto, atrás do vendedor, no começo da estrada e no centro da tela, uma figura que parece ser uma criança surge com sua camisa vermelha. Será ela a infância, a jovialidade sendo deixada para trás? Ou será ela o vislumbre da esperança do sempre otimista Chagall? Não há como saber, resta-nos apenas elucubrar.

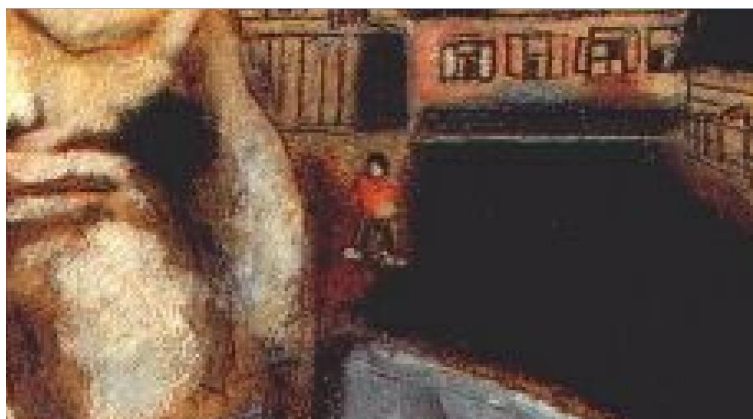


Fig. 21 – Chagall, *O vendedor de jornais*, 1914 (detalhe).

Assim como ocorre com a maioria dos judeus pintados por Chagall, o vendedor de jornais não olha para cima, não busca o alto. Seus traços denotam declínio, com as bochechas bem marcadas por sombras negras que ampliam tal decaimento. Essas feições direcionadas para baixo dos judeus velhos de Chagall lembram muito a máscara trágica do teatro grego. Nada mais oportuno: o artista então define claramente o gênero da trama em que se encontram tais personagens.

Entretanto, ainda que exista uma fatalidade em *O vendedor de jornais*, esta parece menos próxima da fatalidade trágica do que, em verdade, se apresentaria em um drama estático, termo ao qual já me referi aqui (p. 81), mas sem dar-lhe a devida atenção.

O drama estático é identificado principalmente às primeiras obras do dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlinck, que

procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável. Se a tragédia grega havia mostrado o herói em luta trágica com a fatalidade e o drama do classicismo havia tomado por tema os conflitos da relação intersubjetiva, aqui só é apreendido o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino. Mas não no sentido da tragédia de destino romântica [Schicksalstragodie]. Esta se concentrava no convívio humano dentro do espaço de um destino cego; a mecânica da fatalidade e a concomitante perversão que ela causa na relação intersubjetiva eram o seu tema. Não há nada disso em Maeterlinck. É a morte que representa para ele o destino do homem; nessas obras apenas ela domina o palco [...] No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte (SZONDI, 2001, p. 70).

Apesar de em *O morto* estarmos diante justamente da morte, do elemento fundamental dessa dramaturgia, ainda existia ali uma luta por parte da mulher, que rogava aos céus e a nós, seus vizinhos, por ajuda, mesmo ante o fato inelutável e exposto no meio da rua.

Entretanto, em *O vendedor de jornais*, o que temos é justamente essa completa passividade da qual nos fala Szondi. Nessa obra, apenas uma palavra estampada no jornal já é suficiente para que a morte instaure no palco uma atmosfera inescapável. A expressão do velho jornalista denuncia sua inação. Ele não lastima nem resolve lutar, ele apenas aceita e espera o destino sem, no entanto, abandonar seu trabalho.

Notadamente, é importante observar que o tronco do jornalista é quase inteiramente coberto de jornais, pois este é o seu fardo, que não deixa de carregar nem na iminência da morte. Por muito pouco, inclusive, o vendedor de jornais escapara de ser uma das figuras híbridas de Chagall, um homem-jornal.

O rosto do jornalista indica seu desamparo e sua passividade. E não há sequer o que dizer, ao contrário da mulher em *O morto*, que gesticula e grita por salvação. Como afirma Szondi (2001, p. 70), numa situação passiva, frente à morte, “só a tentativa de assegurar-se de sua situação leva-o a falar: o homem chega ao seu objetivo com o reconhecimento da morte”.

É importante observar que, na combinação de signos sinestésicos que formam a experiência teatral, Chagall não nos fornece apenas material visual. Ele também nos diz, através desse material visual, da própria sonoridade da cena, por exemplo. De cada imagem que o artista apresenta, podemos inferir sempre algum fenômeno acústico. Trata-se de algo muito parecido com o que acontece com uma música que, ao ouvirmos, nos traz a “visão” de cores e configurações espaciais.

Obviamente, são experiências que demandam a ação imaginante do leitor, entretanto, o criador pode também suggestionar essa sonorização, no caso da pintura. Com um violino, uma vassoura e a construção gestual da mulher, Chagall nos deu, em *O morto*, uma cena extremamente ruidosa, com uma composição de sons que nos trazem uma certa agonia. Já em *Sobre Vitebsk*, a imensidão branca, o *schtetl* vazio com o homem solitário que nem sequer pisa a neve, remetem ao silêncio.

Em *Introdução à Bíblia de Chagall*, um texto que analisa as gravuras do pintor para a *Bíblia*, Bachelard nos apresenta outro exemplo. Sem disfarçar o encantamento para com o trabalho de Chagall, o filósofo chega mesmo a ouvir as vozes dos seres na representação do Paraíso pelo artista:

as palavras vêm aos lábios de quem quer que sonhe com o quadro. Se ‘vê’ a tentação e, portanto ela fala, cada qual a sua maneira. Assim ocorre com os pensativos que encontram vozes sedutoras para ajudar a serpente. Chagall nos deu uma cena falante. Pouco ou muito, estamos aqui, em busca de seu lápis como atores nesse grande drama da tentação²⁰.

Trata-se da análise de uma gravura. O conhecimento prévio do texto ao qual o desenho se refere, obviamente, entra em jogo, ainda assim, constitui, de fato, um encontro profícuo o que podemos constatar aqui: de um lado, um artista que imprime às suas obras uma extrema teatralidade, e, de outro lado, o olhar de um leitor capaz

²⁰ Tradução minha para: “Las palabras vienen a los labios de quienquiera que sueñe con el cuadro. Se ‘ve’ la tentación y por tanto se la habla, cada cual a su manera. Así ocurre con los pensativos que encuentran voces sedutoras para ayudar a la serpiente. Chagall nos ha dado una escena parlante. Poco o mucho, hemos aquí, en seguimiento de su lápiz como actores en ese gran drama de la tentación” (BACHELARD, 1997, p. 19).

de pôr em ação sua imaginação e de até mesmo ouvir a imagem. Um leitor que faz a essa teatralidade em jogo progredir, que dá movimento às imagens que vê, que amplia a cena ilustrada, conferindo-lhe um desdobramento narrativo que prolonga sua existência para além das bordas da gravura.

Essa imagem visual que fala, esse teatro que ganha sonoridade, voltará à baila ainda na leitura que faz Bachelard sobre as ilustrações do artista para as *Fábulas* de La Fontaine²¹. Entretanto, é possível afirmar que não há nada mais significativo em relação à questão da sonoridade nas obras de Chagall do que o lugar do silêncio.

Silêncio que não é um quadro branco, o não-pintar, e sim, um silêncio que se pronuncia na tela. Um dramaturgo que lança mão de uma pausa em sua peça, por exemplo, sabe muito bem que, no teatro, esse elemento sempre quer comunicar algo, ainda que esse algo seja justamente a incapacidade de se comunicar.

Na esteira de Maeterlinck, o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, associado ao que se convencionou chamar teatro do absurdo, também se valia muito bem do silêncio em suas peças, como se as palavras não conseguissem mais dar conta de um mundo em ruínas, não fizesse sequer mais sentido o falar. Porém, seu silêncio fazia parte de uma estrutura extremamente complexa:

No drama beckettiano as pausas são, em primeiro lugar, ausência de palavras, indicações de um código verbal nulo [...] No entanto, uma outra leitura permite interpretar os silêncios no drama de Beckett como detentores de uma maior complexidade estrutural, o que proporciona uma valorização positiva (PINTO, 2006, p. 361).

O silêncio compõe, dentro da conjuntura global de cada peça beckettiana, o próprio significado, ou os “significado(s) em construção” (PINTO, 2006, p. 361) de seus dramas. De igual maneira, é preciso compreender a lógica desse elemento em cada uma das diversas obras de Chagall em que o silêncio se apresenta. Nem

²¹ “Haciéndole ver, Chagall le hace hablar” (BACHELARD, 1997, p. 35).

sempre o silêncio será sinônimo de atmosfera pesada, ou de peso físico, material, por exemplo.

Passemos a examinar *A casa azul*, quadro de 1917.

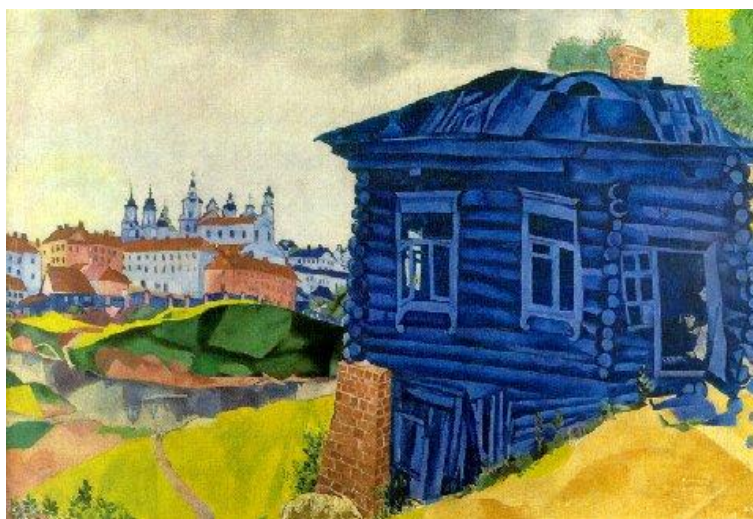


Fig. 22 – Chagall, *A casa azul*, 1917.

Trata-se realmente de uma cena silenciosa, mas o que temos aqui é um silêncio sublime, de contemplação. Como se estivéssemos à janela de alguma das casinhas do *schtetl* abstratizado, parados, apenas observando a incrível combinação de cor e luz que o demiurgo Chagall nos oferece. Dentro da casa, existe alguém. Com um olhar mais atento, é possível ver um perfil próximo à porta, tranquilo em sua solidão azul. Eis um raro momento de descanso feliz em Vitebsk.

Nas demais imagens de solidão pintadas por Chagall que vimos até aqui, o que temos é um silêncio pesado, como o fardo do judeu peregrino de *Sobre Vitebsk* ou as notícias do vendedor de jornais.

Os pesos inelutáveis. Quando Anna Balakian, em sua análise do teatro simbolista, fala das “flutuações do estado de espírito do autor” simbolista, ela refere-se “senão ao confronto do artista com o vazio, *le néant*, ‘o nada’, e com seus temas acompanhantes, como o medo, a solidão, a passagem do tempo, a espera da morte”

(BALAKIAN, 1985, p. 99). São esses também os temas que pesam por vezes em Chagall, quase sempre em referência aos judeus.

Dos temas acompanhantes do vazio citados por Balakian, todos estão presentes nas narrativas do artista sobre o mundo judaico, na Vitebsk mitificada que Chagall criou pictoriamente. Uma “cidade fantasmagórica”, como afirma Goodman (2001, p. 13), porque cheia de fantasmas. E o que é um fantasma? Figuras sem vida? Talvez seja mais exato dizer que são figuras que não deveriam estar no lugar em que estão, assim como era o caso dos inconvenientes judeus para o Império Russo (ver item 2.1.).

Os fantasmas de Chagall remetem à sua vertente pessimista, e são por um lado muito semelhantes aos personagens maeterlinckianos ou beckettianos – talvez mais coloridos apenas. Os três nos apresentam homens que se mostram incapazes diante da destruição do mundo, da morte e do vazio com que se confrontam em suas existências.

Ainda que haja vida nos judeus fantasmas de Vitebsk, a própria situação em que se encontram parece retirar-lhes o ânimo, impondo-lhes o pesar. Há sobrevivência nos judeus de Vitebsk. Cotidianamente, eles apenas sobrevivem.

Passamos a ver então que, com o advento da revolução russa em 1917, a situação dos judeus evidencia mudanças para o pior, para uma exacerbação da dor. Em 1925, o crítico de arte Viktor Shklovsky (apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 334) sentencia: “a revolução foi um moinho esmagador para os judeus. O antigo mundo fechado foi feito em pedaços. A vida cotidiana está terminada”. Com a desagregação no ambiente do *shtetl*, era chegada então a hora da espetacularização da dor.

A própria ideia de revolução, que implica a quebra da ordem estabelecida, parece indissociável de uma noção de caos. E é exatamente esse caos que muitas telas de Chagall passam a refletir a partir de *A revolução*, de 1937 (fig. 23), uma clara referência a Revolução de Outubro de 1917 que levou os bolcheviques ao poder. Pintado na França, 20 anos após a revolução, é somente com esse quadro que o artista começa a criar suas obras com multidões. O universo da teatralidade denegada judaica se transforma então num grande espetáculo para muitos atores.



Fig. 23 – Chagall, *A revolução*, 1937.

A partir de *A revolução*, no que diz respeito principalmente ao mundo judaico, Chagall começa a deixar de lado suas narrativas mais cotidianas e localizadas no *shtetl*, e opta por imagens mais universais. É daí que surgirá, por exemplo, *Crucificação branca* e os diversos outros quadros do Cristo crucificado²². Claro: ele ainda irá se dedicar a ilustrar a *Bíblia* com as histórias dos profetas, os heróis do livro sagrado, mas, em geral, seu caminho passa a ser o da coletivização da dor (sempre a dor) judaica, no lugar da individualização do sofrimento nos trabalhos anteriores.

O motivo da coletivização parece mesmo surgir de uma consciência política que começa a nascer em Chagall a partir da intensificação das perseguições aos judeus, tanto por parte de comunistas quanto de nazistas. *A revolução*, por exemplo, é citado por Wullschlager (2009, p. 463) como “o primeiro de uma série de quadros monumentais que, de 1937 a 1945, fizeram de Chagall um pintor político”.

Ainda que esses quadros possuam temáticas muito bem definidas, facilmente identificáveis, analisá-los é quase sempre uma tarefa hercúlea devido à profusão de signos e detalhes que Chagall utiliza no plano da tela. Em *A revolução*, por exemplo, temos, ainda que bem definidos espacialmente, vários núcleos e referências, o que acarreta uma maior complexidade da cena.

²² Ainda que seu primeiro Cristo crucificado tenha surgido em 1912, com *Gólgota*, é em *Crucificação branca* que esse ícone revela sua face política em Chagall, com a representação das perseguições aos judeus.

[...] Em primeiro plano, um homem morto está deitado em um chão coberto de neve, uma referência ao primeiro quadro de Chagall. À esquerda, multidões rebeldes com armas e bandeiras irrompem adiante, gritando e lutando: a revolução política. À direita, em um azul flutuante, está o mundo da cultura, da religião, do amor: o elenco costumeiro de Chagall, com os enamorados sobre um telhado de madeira e um velho judeu com um saco às costas, os músicos, o artista com sua paleta (WULLSCHLAGER, 2009, p. 462-463).

O núcleo da esquerda, o da revolução política, é separado do resto do quadro por uma diagonal bem definida que estabelece claramente uma relação palco/plateia. O palco é a zona branca, que toma principalmente a parte central do quadro, e a multidão rebelde é o público. Dessa forma, o que vemos em *A revolução* é um teatro dentro da tela, o qual, tomando nosso ponto de vista, torna-se ainda um palco dentro de outro palco, que é a própria tela.

Enquanto, à esquerda, Chagall pinta os revolucionários armados, num grupo que concentra uniformizados e não uniformizados – inclusive com a presença de mulheres –, demonstrando o forte aspecto popular da revolução de Outubro, a direita da tela é tomada por músicos e por várias de suas imagens do *shtetl*. Assim, podemos destacar as seguintes figuras na área que Wulschlager denomina como o mundo da cultura: o pintor com seu cavalete, tendo, atrás de si, a noiva e o homem com corpo de violino de *Músico* (Fig. 4); abaixo desses personagens, o círculo no qual gira o clarinetista, um músico no êxtase de sua arte; no canto inferior, os enamorados fazem o telhado de cama, acompanhados de um violinista e de uma criança vermelha; na frente da casa, o mendigo de *Sobre Vitebsk*; acima dele, ao lado de uma cadeira derrubada, um velho judeu cobre o rosto, assustado; e, mais acima, um bode está sentado em sua cadeira²³. Todos esperam a revolução.

Assim como em *Crucificação branca* (Fig. 1.), em que, mesmo existindo um certo caos, tudo está organizado em torno da figura do Cristo, em *A revolução* também existe semelhante relação, mas aqui, são duas, e não uma, as figuras que assumem a posição de protagonistas – e ambas estão no espaço da mesa.

²³ Harshav (2006, p. 216) aponta que o tal figura refere-se a uma lenda judaica, segundo a qual, o Messias viria montado em um bode branco.

A primeira destas figuras, sentada e segurando sua Torá, é um velho judeu que reza concentrado enquanto o segundo personagem, um equilibrista de ponta-a-cabeça em sua parada de mão, hasteia a bandeira russa com as pernas.

O equilibrista em questão é o líder revolucionário Vladimir Lenin, o homem que, nas palavras de Chagall (apud HARSHAV, 2006, p. 216) “[...] virou a Rússia de cabeça para baixo, como em minha pintura”²⁴.

Harshav (2006, p. 215-216) afirma, sobre a presença do líder comunista em *A revolução*: “Lenin escreveu que os judeus desempenharam um papel crucial na vitória da Revolução de Outubro e a pintura dá testemunho disso”²⁵. Nesses termos, Chagall representaria nessa obra, a união entre a política e o judaísmo no ambiente revolucionário.

Entretanto, há muitas razões para analisarmos com cautela o que o artista nos exhibe em *A revolução*, pois, apesar de Harshav (2006, p. 215) apontar que Chagall acreditava “na fusão da revolução socialista com o renascimento da nação judaica”²⁶, não é exatamente isso o que vemos na tela.

As bandeiras vermelhas do comunismo estão por toda a parte em *A revolução* e, aqui, ao contrário de *Crucificação branca*, pintada no ano seguinte, os comunistas ainda não avançaram sobre o *shtetl*, queimando e revirando suas casas, embora as armas apontadas na direção desse ambiente indicam claramente a iminência desse ataque.

Segundo Baal-Teshuva (2008, p.144), “as pessoas à direita, incluindo o artista, observam com pasmo receio, mas mesmo assim celebram a vida e a liberdade”. Diferente de Harshav, Baal-Teshuva, que fora amigo de Chagall de 1951 até a morte do pintor, aponta a figura de Lenin no quadro como a de um palhaço e afirma categoricamente que, em *A revolução*, “Chagall parodiava a revolução russa” (id., ibid.).

²⁴ Tradução minha para: “[...] turned Russia upside down, as in my painting” (HARSHAV, ibid.).

²⁵ Tradução minha para: “Lenin wrote that the Jews played a crucial role in the victory of the October Revolution and the painting bears witness to it”.

²⁶ Tradução minha para: “[...] in the fusion of the Socialist revolution with the rebirth of the Jewish nation [...]”.

Interessante observar que o próprio pintor negou, durante muito tempo, que *A revolução*, “um trabalho com o qual nunca ficou satisfeito” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 462), representasse uma crítica ao regime comunista, entretanto, segundo Wullschlager (id., p. 463),

Isso, porém, ele disse nos anos 1960, quando estava sonhando em visitar sua terra natal e mostrava-se cauteloso quanto a insinuar alguma crítica. A fúria e o terror desse quadro, os amantes acovardados, o velho judeu de costas cobrindo o rosto e o cadáver simbólico desmentem suas palavras.

Dessa forma, Chagall estava envolvido num jogo de interesses em 1960, e, mesmo à época em que pintou *A revolução*, já guardava esse empenho em aproximar-se da Rússia. Além disso, como afirma Baal-Teshuva (2008, p. 144):

Em 1937, enquanto Chagall pintava este quadro, eram muitos os intelectuais de Paris que apoiavam os comunistas na Guerra Civil espanhola. Chagall obteve a cidadania francesa no mesmo ano, o que lhe deu liberdade para analisar a revolução no seu país natal crítica e até cinicamente.

O fato é que, em *A revolução*, Chagall constrói uma cena turbulenta. A profusão de músicos, de um lado, e a agitação dos revolucionários, de outro, nos dá uma cena incrivelmente barulhenta. Além disso, os dois polos bem definidos, a esquerda dos revolucionários e a direita dos judeus, definem uma forte tensão que fazem de *A revolução* um dos quadros mais dramáticos do artista.

Chagall não abandona o seu lirismo, obviamente, afinal, essa é uma marca fundamental de seu trabalho. Mas, neste quadro, ele estabelece muito claramente dois pontos que se antagonizam e, além disso, nos traz uma realidade objetiva que se sobrepõe a qualquer traço de exteriorização da paisagem interior dos personagens, característica própria do drama lírico.

Além das armas apontadas, existe outro sinal da barbárie que se aproxima: o cadáver na neve, inserido num contexto que em nada, ou quase nada, se assemelha a seu quadro de origem, *O morto*. Em *A revolução*, o cadáver é indício do que pode acontecer no desenrolar desta trama.

Na direita, o temor do homem ao lado da cadeira derrubada e a postura do enamorado sobre o telhado, segurando sua amada pelo braço e tomando a frente dela, indicam a consciência da ameaça. No entanto, acima, o mundo das artes comemora esperançoso, sem saber que os revolucionários apoiarão as vanguardas, a arte revolucionária, apenas enquanto estas lhe forem úteis, no sentido de eliminar os resquícios da estrutura anterior. Em seguida o que se virá são artistas sendo perseguidos e mortos pelo regime soviético. Vale recordar que é por esse motivo, inclusive, que Chagall foge de seu país de origem.

Nessa tensão que precede o encontro entre os dois polos, olhamos para o pequeno fragmento do *shtetl* no qual se encontram os enamorados já com certa nostalgia. Como nos preparou Shklovsky (ver p. 93), o mundo fechado desse ambiente será logo feito em pedaços, ou ainda, nas palavras de Ball (2009, p.43), a estase, “o ‘status quo’ que existe no mundo da peça, a partir de seu começo”, logo será interrompida pela intrusão, o processo “que abala o ‘status quo’, causando ou liberando forças que compõem o conflito e o progresso da peça” (id., ibid.).

Em *A revolução*, no entanto, o ambiente parece já se encontrar nessa intrusão, com a tela-palco apresentando um conflito claramente estabelecido. O olhar apreensivo do enamorado é prova de que o *shtetl* saíra de sua estabilidade. No centro da tela, o líder da Revolução usa o braço esquerdo para se equilibrar e, ao mesmo tempo, ordenar o ataque em nome da nação que agora está aos seus pés, como indica a bandeira hasteada de forma curiosa. Ao judeu velho, resta agarrar-se a fé e rezar, pois, só mesmo um milagre pode salvar seu mundo.

Ao contrário das demais obras até aqui analisadas, *A revolução* nos indica um passo adiante. O quadro parece solicitar-nos, naturalmente, novas imagens, alguma nova ação, conseqüente a que ele apresenta. O encontro dos dois polos que estabelecem a tensão nessa tela, os revolucionários e os judeus, fatalmente acontecerá e, frente ao embate, novas seqüências tornam-se imprescindíveis.

A comparação com *O morto* torna a questão bastante clara. Na tela de 1908, a ação parece concentrar-se naquela única imagem que Chagall nos oferece, numa situação que parece não ter muito para onde prosseguir, focando-se num adensamento da subjetividade das personagens. Em *O morto*, temos, portanto, a circularidade própria do drama lírico, com a ação estabelecida através dos círculos concêntricos dos quais nos fala Mendes (ver p. 81). Ao contrário, em *A revolução*, o que vemos, ou o que nos é exigido, é o encadeamento das ações, numa sequência de imagens baseada num jogo de causalidade, próprio do drama convencional.

Crucificação branca pode ser vista, inclusive, como uma continuação, o passo adiante, dentro da obra de Chagall, do drama apresentado em *A revolução*. Vejamos um detalhe do canto esquerdo do quadro de 1938:



Fig. 24 – Chagall, *Crucificação branca* (detalhe), 1938.

O grupo revolucionário de *A revolução* agora está realmente avançando sobre o *shtetl*, pintado dessa vez como um ambiente em processo de desintegração, com uma casa com a porta arrancada, outra virada de cabeça para baixo e ainda uma terceira em chamas. Os revolucionários avançam com armas e bandeiras e chegam

a pisar em uma das casas. O bode ao lado da cadeira e o morto mais a esquerda, confirmam a referência ao quadro *A revolução*. Enquanto isso, o violinista e mais duas figuras humanas, sentam-se no centro do *shtetl*, numa postura de desamparo. O violinista chega a abandonar seu instrumento na neve para cuidar, ao que parece, de um bebê. O drama de *A revolução* caminha, segue adiante com *Crucificação branca*.

Essa relação de continuidade narrativa entre os dois quadros é bastante significativa. Como já afirmado, *A revolução* representa um marco na obra de Chagall. É a partir dela que os quadros do artista sobre o universo do *shtetl* assumem um caráter mais político, no sentido de uma denúncia do sofrimento imposto aos judeus. A assunção de tal característica em seus trabalhos reflete o choque do artista diante do horror do Holocausto, mas é também, como deixa claro o ataque soviético ao *shtetl* em *Crucificação branca*, referência às perseguições empreendidas pelos comunistas na Rússia pós-revolucionária. Nas obras dessa fase, ainda que haja uma subordinação dos elementos que as compõem em relação a figuras ou situações centrais, é o caos que dá o tom da cena.

Um outro aspecto fundamental na obra de Chagall, e que aparece como uma essencial oposição em relação às suas imagens de conflito acima descritas, são as figuras híbridas que o pintor nos apresenta em grande parte de seus trabalhos. Vejamos *O malabarista*, na página seguinte.

Uma figura em primeiro plano ocupa a maior parte da tela. Um ser antropozoomorfizado com corpo humano, rosto de galo e asas de pássaro que logo nos chama a atenção. Mas, apesar do título do quadro, em *O malabarista*, o que vemos nessa figura central se aproxima muito mais de um contorcionista ou de um dos três artistas de circo que compõem *Os três acrobatas*, de 1926 (nesse quadro, o acrobata central se alonga exibindo o mesmo movimento da figura híbrida de *O malabarista*: com a mão esquerda segura uma perna esticada na altura da cabeça enquanto o braço direito é estendido lateralmente).

Em *O malabarista*, uma circunferência, preenchida por um vermelho exposto sob tons escuros, representa o picadeiro do circo no qual o homem-galo em proporção ampliada se exhibe. O circo chagalliano é colorido (como em todas as suas

obras com a temática circense) e dotado de movimento. Podemos mesmo acompanhar o percurso circular das pinceladas do pintor na composição de seu picadeiro e perceber, além disso, a leveza do malabarista, sublinhada por suas asas de pássaro.



Fig. 25 – Chagall, *O malabarista*, 1943.

Além das figuras sentadas ao redor dessa circunferência, mostrando mais uma vez o claro estabelecimento de uma relação palco/plateia na obra de Chagall, outras três imagens reforçam a ideia do circo. Na parte de cima, à direita, a noiva aparece sentada num trapézio, enquanto embaixo da perna esticada do malabarista, uma criança exibe-se sobre o cavalo, num clássico número circense de equilíbrio.

Ao mesmo tempo em que Chagall nos apresenta o circo, numa vigorosa exibição de sua teatralidade espetacular, o pintor mescla esse ambiente a um outro, numa composição espacial que é também híbrida – assim como a figura destacada nesta tela e a mulher de seios nus combinada a um cavalo, na direita.

Como um portal, o picadeiro se abre e, dentro dele, vemos a casinha de madeira acompanhada por uma cerca. Rapidamente reconhecemos ali a representação do *shtetl*. Além disso, algumas imagens do ambiente russo-judaico de Chagall parecem ter saltado para fora desse portal, incrementando o aspecto híbrido do espaço de *O malabarista*.

O violinista, o homem que se equilibra nos telhados, agora usa o corpo da figura maior, o homem-galo, como palco para a sua apresentação musical. No braço estendido do malabarista, ainda vemos o relógio que Chagall tantas vezes pintou em seus trabalhos sobre o *shtetl*. Dessa forma, circo e *shtetl* se combinam formando o espaço onírico de *O malabarista*.

O aspecto onírico das obras de Chagall é evidente e, exatamente devido a esse aspecto, Breton já o havia considerado o pai do surrealismo (ver nota 19 da seção anterior). Além da própria forma como o pintor constrói suas cenas, com seu intenso lirismo nas cores e nos traços, suas figuras híbridas são outro atributo frequente em suas obras que contribuem para essa qualidade onírica. Aqui podemos nos valer das observações do filósofo Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 21) que, em um texto intitulado *Chagall, un rêveur de formes hybrides*, reflete:

O que acontece quando o mundo não cabe mais neste quadro, nesta exigência, nesta lógica? As formas tornam-se então, para o nosso olhar, instáveis, plásticas, osmóticas, confusas, elas formam misturas, mistos, que nos reaproximam do irreal ou do delírio. Elas parecem mesmo difíceis de caber em uma única identidade, elas se reagrupam, se combinam, se hibridizam, abrindo para conjunções e justaposições inesperadas ou implausíveis. Por vezes seres humanos e formas animais ou objetos fabricados se reúnem aos pares, como gêmeos, díades, formando assim seres duplos, compostos de duas naturezas. Pessoa e coisa, homem e animal enxertam-se, justapostos, geminados. Estamos, a partir daí, no caminho de uma fantasia livre, de cruzamentos lúdicos, exploração onírica de possíveis, até mesmo de visualizações de outros mundos ocultados²⁷.

²⁷ Tradução minha para: "Que se passe-t-il lorsque le monde n'entre plus dans ce cadre, dans cette exigence, dans cette logique? Les formes deviennent alors pour notre regard instables, plastiques, osmotiques, confuses, elles forment des mélanges, des mixtes, qui nous rapprochent de l'irréel ou du délire. Elles semblent même alors difficiles à faire entrer dans une seule identité, elles se regroupent, se combinent, s'hybrident, ouvrant sur des conjonctions et juxtapositions inattendues ou invraisemblables. Parfois êtres humains et formes animales ou objets fabriqués s'assemblent selon des couples, des gémellités, des dyades, formant ainsi des êtres doubles, composés de deux natures.

O caminho da fantasia livre é o que Wunenburger (2007, p. 21) atesta como sendo o espaço do sonho, da arte e da loucura, experiências de consciência que não trabalham com a uniformidade identitária da lógica racional, “que se relacionam a uma outra maneira de ver o mundo”²⁸. O caminho dos devaneios da alma, eis o caminho de Chagall.

Se, em Bosch (1450-1516), os híbridos eram “a expressão das perturbações espirituais de seu tempo” (PIZZO, 1997, p. 3), e Bruegel (1525?-1569) apresenta tais figuras num sentido de horror, em Chagall, ao contrário, seus seres híbridos – o relógio com asas, o bode tocador de violino, o galo contorcionista... – resultam da combinação de diversos motivos felizes do acervo imaginário do pintor: os animais do ambiente rural do *shtetl*, o circo, o amor. Eles representam, pois, a própria alegria da imaginação criadora.

Tais seres são a grande resposta de Chagall ao aparente negativismo de suas fases anteriores. São figuras que remontam à atmosfera rural da infância do artista, a elementos primitivos da cultura russo-judaica e que, segundo o professor Wunenburger, são também um retorno do hassídico Chagall aos primórdios da humanidade. O filósofo reporta-se assim ao sexto dia da criação do mundo, momento de comunhão entre o homem e a natureza em “um mundo encantado de paz e cumplicidade entre as criaturas dos reinos diferentes”²⁹.

Para Wunenburger (2007, p. 22) ainda, “a aceitação da finitude ontológica é sem dúvida uma das situações mais dolorosas, porque isso significa que não podemos escapar do espaço e do tempo, da solidão e da morte”³⁰. É nesse sentido que os antropozoomorfos de Chagall podem ser uma resposta. Agora já não há o

Personne et chose, homme et animal se greffent, se juxtaposent, se géminent. Nous sommes dès lors sur la voie d'une libre fantaisie, de croisements ludiques, de l'exploration onirique de possibles, voire de visualisations d'autres mondes cachés”.

²⁸ Tradução minha para: “qui s'engagent dans une autre manière de voir le monde”.

²⁹ Tradução minha para: “dans un monde enchanté de paix et de complicité entre créatures de règnes différents” (WUNENBURGER, 2007, p. 36).

³⁰ Tradução minha para: “L'acceptation de la finitude ontologique est sans doute une des situations les plus éprouvantes, car elle signifie que nous ne pouvons nous échapper de l'espace et du temps, de la solitude et de la mort”.

peso diante dessa finitude, como em *O morto* ou *O vendedor de jornais*. Basta ver a leveza dos movimentos no quadro acima e as cores utilizadas pelo artista. O otimista Chagall responde então a essa finitude do ser com o rompimento de suas limitações. O ser passa a ser num outro. “Por que não poderia eu ser ao mesmo tempo eu e outro, ser um outro, ser o Outro?”³¹.

Ao contrário do conflito negativo, que resulta em anulação desse outro – o conflito de *A revolução*, por exemplo –, com seus seres híbridos, Chagall nos aponta uma outra saída, um conflito que resulta positivo, com uma dualidade que se harmoniza. Basta observarmos *O malabarista* mais uma vez para notarmos esse aspecto. O corpo da figura em destaque e o espaço em que se insere representam a coexistência do mundo do circo com os diversos elementos do universo do *shtetl*. A própria roupa do malabarista, grudada em seu corpo, colorida e com a gola estilizada é um figurino tipicamente circense, entretanto, em sua perna direita, assistimos crescer por sobre essa roupa os galhos de uma árvore do *shtetl* situado logo abaixo do homem-galo.

O que vemos no malabarista, o “homem e animal”, não é o choque desagregador dos opostos de *A revolução* e sim a união estável de mundos diferentes. Essa aproximação do homem com o animal é, inclusive, própria das imagens circenses de Chagall, ainda que nem sempre o artista opte pela via do hibridismo.

O malabarista é homem e galo. O ambiente é circo e *shtetl*. Além disso, há ainda a mulher com os seios nus que comunga seu corpo com o do cavalo. Nada os impede de ser também uma coisa e outra. Assim, dentro da obra de Chagall, o ser se duplica, sai de seu pesado corpo finito e se lança em novas possibilidades. É dessa experiência de libertação que surge também, por exemplo, o voo dos enamorados.

³¹ Tradução minha para: “Pourquoi ne pourrais-je pas à la fois être moi et autre, être un autre, être l’Autre?” (WUNENBURGER, 2007, p. 22).

3.2.2. Desafios à gravidade.

Se as palavras de Souriau estão certas e “todas as artes têm que realizar igualmente um mundo”, Chagall é o demiurgo de um mundo de forte coerência interna. Seus personagens e cenários recorrentes acabam formando grandes fábulas que contam não só as histórias dos judeus do *shtetl*, mas também histórias de seres encantados. Através de suas imagens libertárias, Chagall amplia a força mítica de seu universo, criando marcas suas tão características, que acabam por auxiliar na distinção de sua obra, isto é, que a identificam.

De todas as imagens de Chagall, talvez as que sejam mais características de seu universo sejam as de voo, o polo oposto do mundo “voltado para baixo” dos fantasmas de Vitebsk. Na análise da pesada e ao mesmo tempo lúdica *O morto*, vimos que o violinista no telhado, a figura que consola, que traz leveza ao ambiente com a sua música, busca, por outro lado, também se livrar da força que atrai ao chão, a força da morte. Por isso, ele está no topo da casa. Ele quer se livrar da dor ali presente. Enquanto o homem cotidiano mantém seus afazeres ao nível do chão, como o varredor de rua, o homem imaginativo diante da dor amplificada, o artista com seu instrumento, quer subir, alçar voo.

Bachelard (2009, p. 95) vê “a imaginação da queda como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a *nostalgia inexprimível* da altura”, ou seja, a “queda imaginária” nada mais é do que um sentimento triste de quem não tem mais nenhuma esperança da subida, do voo – que, para o filósofo, e também para nós, é a própria metáfora da imaginação. É por isso que o vendedor de jornais é triste. A guerra tirou-lhe tal esperança.

Será a noção de queda imaginária que irá fornecer o peso aos personagens de Chagall, porque, em verdade, toda a sua narrativa é uma grande história de vontade de alçar voo e é dessa impossibilidade que vem a profunda tristeza de algumas de suas figuras: “alguma coisa permanece em nós que nos tira a esperança

de ‘tornar a subir’, que nos deixa para sempre a consciência de ter caído. O ser ‘afunda’ em sua culpabilidade” (BACHELARD, 2009, p. 95).

Enquanto *O judeu rezando* (fig. 18) é a mais perfeita metáfora desse ser afundado em sua culpa (no caso, a mítica culpa judaica), o *Homem com sua cabeça jogada para trás* (fig. 26) é justamente a imagem da esperança nesse ser decaído. Chagall assinala a diferença nesses quadros não apenas pelo uso de cores mais claras e por uma luz que define um espaço mais ampliado em *Homem...*, mas também pela própria expressão corporal dessa figura humana em relação ao judeu rezando. Em *Homem...*, o que temos é a imagem em primeiro plano de alguém que se contorce incrivelmente, tentando livrar-se de uma postura aterrante para mirar o céu³².

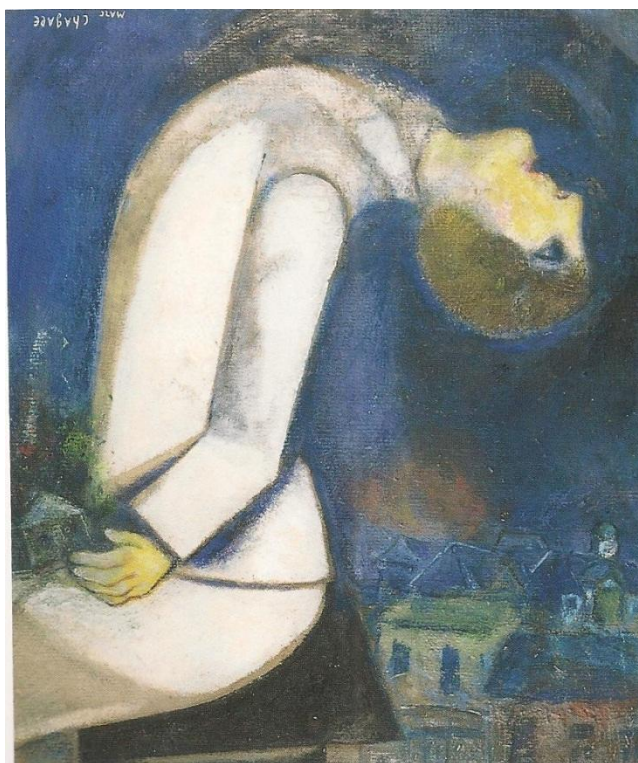


Fig. 26 – Chagall, *Homem com sua cabeça jogada para trás*, 1919.

³² Apesar de estar nesta posição no catálogo da exposição de 2003 no San Francisco Museum of Modern Art, (FORAY et al., 2003), a assinatura de Chagall está no topo, voltada para cima como se o quadro devesse estar orientado na posição invertida a que se encontra aqui. Assim, as casas estariam de ponta-a-cabeça e o homem realizaria um mergulho no ar, com isso, entretanto, nossa argumentação pouco se modificaria, afinal, o céu inverteu, mas o homem continua procurando-o.

Sentado sobre um dos telhados do *shtetl*, esse homem, apesar de seu corpo proporcionalmente enorme em relação às casas, consegue se equilibrar. Através dos arcos que compõem o contorno desse corpo, Chagall nos apresenta um ser em equilíbrio precário, que nos causa vertigem. Chegamos a prever sua queda, ainda que ele nunca venha a cair. Seu corpo é o do circo, o dos contorcionistas. Dos seres que desafiam à gravidade do seu próprio eixo. É um corpo movente, antes de tudo.

Nas observações sobre as ilustrações de Chagall para as Fábulas de La Fontaine, Bachelard compreende as imagens do pintor como dotadas de puro movimento: “Chagall é um mobilizador” (BACHELARD, 1997, p 37)³³. Há nesse comentário um reforço do caráter teatralizante por parte do artista de origem russa. Bachelard nos mostra que não é apenas o leitor que coloca a cena estatizada em movimento, mas o próprio artista através de seus traços, do seu trabalho com volumes e texturas e do arranjo de suas cores, as misteriosas e encantadoras cores de Chagall.

Se imaginar é deformar as imagens da percepção direta, colocando-as em movimento (ver p. 12), as obras de Chagall, móveis em sua existência fixada na tela, facilitam esse caminho, colaborando mesmo com o trabalho de imaginação do leitor. E não há em suas obras mais movimento do que em seus seres aéreos, representados não apenas na figura dos enamorados, mas também nos seus artistas circenses.

A respeito dessa questão do movimento nas representações do circo na obra de Chagall, destaco uma das ilustrações que o pintor criou para o livro *Almas mortas*, do russo Nikolai Gógol.

Publicado pela primeira vez em 1842, *Almas mortas*, uma crítica bem humorada da sociedade russa da época, conta a história da visita do herói Tchítchicov a uma pequena cidade do interior da Rússia, na qual ele se relaciona com pessoas influentes em busca do cumprimento de seu objetivo: comprar escravos mortos. Chagall realizou as ilustrações desse livro entre 1923 e 1925, “com os olhos de um artista do século XX, um visionário e expressionista que já assimilou

³³ “Chagall es un movilizador”.

a experiência das sublevações sociais, inconcebíveis no século anterior” (APCHINSKAYA apud WULLSCHLAGER, 2009, p. 384).

Se Bachelard chega a colocar a eleição do momento a ser ilustrado como o grande problema de uma filosofia da ilustração, o que dizer da visão de Chagall sobre *Almas mortas*? O que dizer, por exemplo, da escolha e do destaque dado pelo pintor a esse pequeno trecho:

“A casa não estava de modo algum preparada para recebê-los. No meio da sala de jantar erguia-se um cavalete de madeira, e dois mujiques encarapitados nele caiavam as paredes, ao som de uma cantilena interminável; o soalho estava todo salpicado de cal. Nozdriov mandou imediatamente que os homens e o cavalete desocupassem o local e saiu correndo para o outro aposento, a fim de dar ordens”, (GÓGOL, 2011, p 106).

Este é um momento que chega a passar despercebido para um leitor (e aqui me refiro a leitor em seu sentido estrito) apressado das páginas desse rico poema³⁴. É uma mera passagem que, decerto, auxilia na composição do ambiente e, até mesmo, do caráter do fazendeiro Nozdriov. Entretanto, Chagall escolhe esse momento, elege a figura dos mujiques pintores para criar uma ilustração de intensa teatralidade. Certamente, esta é uma de suas obras na qual essa característica se revelará de forma mais explícita. Observemos a figura 27, na página seguinte.

Pela comparação do trecho escrito por Gógol com *Os pintores*, de Chagall, percebemos a exuberante transformação da cena. Percebemos a ação imaginante de um grande artista sobre o trabalho de outro grande artista. O ilustrador Chagall consegue transformar a imagem do escritor Gógol numa cena extremamente lúdica.

A postura dos pintores, equilibrando-se sobre a precariedade dos cavaletes enquanto ajeitam as paredes, nos remete claramente ao mundo espetacular do circo. E mais uma vez, como no homem velado no chão e o violinista no telhado em *O morto*, vemos a teatralidade se apresentar em uma obra de Chagall por meio de

³⁴ “Quando ele [Gógol] chamou sua vasta epopeia satírica de ‘poema’ e não ‘romance’, com toda certeza sabia muito bem o que estava fazendo. Pois, escrita entre 1835 e 1852, ela se afasta completamente daquilo que o desenvolvimento do romance psicológico e social da época propunha como modelo” (SCHNAIDERMAN apud GÓGOL, 2011, p. 13).

um deslocamento inabitual, ou seja, da retirada de um objeto de seu hipotético local habitual para posicioná-lo em um ambiente diverso.

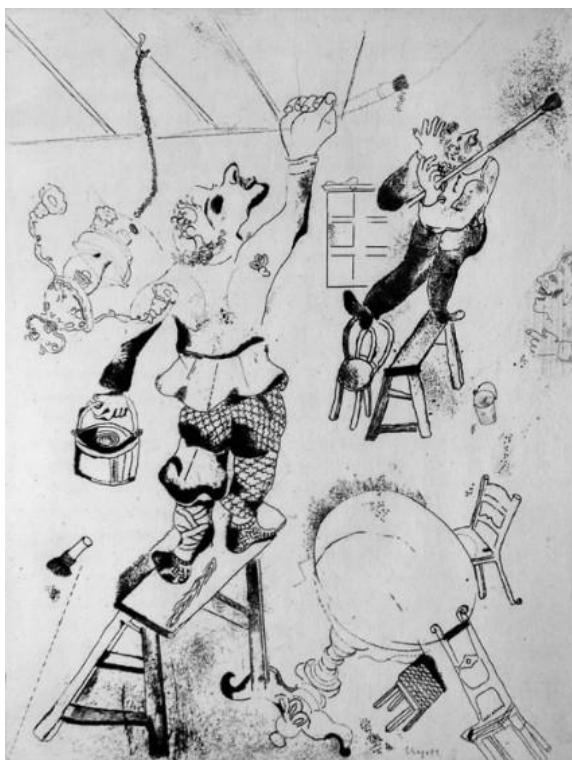


Fig. 27 – Chagall, *Os pintores*, 1948.

Não são pintores que vemos na sala, e aí reside a situação teatral: aos nossos sentidos, quem se apresenta no meio da sala de jantar são artistas de circo. O lustre dependurado, com o fio a balançar como a corda de um trapézio, e a própria roupa do pintor apresentado em primeiro plano, só reforçam essa ideia de que ali, à nossa frente, junto à mesa e cadeiras, vemos equilibristas.

O corpo dos pintores é um corpo em movimento. Um movimento que os traços do artista, o modo como ele organiza a forma, nos faz enxergar claramente. O movimento de pintores que lutam para não cair enquanto se esforçam para alcançar o alto.

Os traços e a ludicidade da situação transformam o corpo dos pintores em corpos carregados de fluidez e graça, leveza. Numa teatralidade explícita, estamos

diante do encantamento dos espetáculos de circo. Perguntamo-nos: como é possível aos equilibristas não caírem? E deles não tiramos os olhos, como o homem no canto direito da ilustração que, como um debochado bufão, ainda ri e aponta na direção de um dos pintores, provavelmente, torcendo por sua queda.

Em *Os pintores*, até as mesas e cadeiras estão em movimento. Percebemos isso pelo contraste das figuras dançantes com as referências imóveis da ilustração, como a janela ao fundo e as linhas do teto.

Chagall era verdadeiramente um mestre em nos apresentar imagens como essa, de desafio à gravidade. Se nesta obra, nos atrai a atenção os homens a ponto de levantar voo, o que dizer dos enamorados já no ar em *Sobre a aldeia*?



Fig. 28 – Chagall, *Sobre a aldeia*, 1914-1918.

Aqui, no voo dos enamorados por sobre o *shtetl*, vemos não mais o equilíbrio precário do *Homem com sua cabeça jogada para trás* ou dos pintores sobre seus cavaletes, mas sim um voo estável, um planar. Basta-nos observar o *shtetl* abaixo, que funciona como linha de referência, e o corpo reto da enamorada, com sua mão direita apontando para frente, para percebermos que os enamorados estão numa direção segura.

A enamorada está entregue, segura em seu voo, enquanto o enamorado, apesar da perna a balançar livre pelo espaço, olha para trás para certificar-se de que estão sozinhos. Embaixo deles, o *shtetl* é visto como um ambiente cercado por muros labirínticos, como o labirinto do Minotauro na mitologia grega, de onde Ícaro só pôde escapar voando. Entretanto, em *Sobre a aldeia*, ao contrário do ser mitológico, os enamorados não possuem asas de cera que possam derreter ao sol.

Em verdade, nas obras de Chagall, o voo é o ápice a que pode chegar o ser humano, em contraposição ao chão do homem morto. E a leveza do voo é o lugar ao qual todo homem quer chegar, constitui a leveza do amor, ao contrário do jogo de ludicidade com os pintores equilibristas. Quem se debruça por alguns instantes sobre a biografia do pintor, por exemplo, logo descobre nos enamorados a representação da figura do próprio artista e de Bella, sua amada.

Vejamos a descrição feita pela enamorada em questão, em 7 de julho de 1915, sobre o momento em que Chagall pintara *O aniversário* (1915), outra famosa imagem de voo, dada de presente de casamento a Bella. Ela relata em palavras o que Chagall faz com seus traços e cores:

- Não se mexa, fique onde está [...]

Você se atirou sobre a tela, que treme sob a tua mão. Molha os pincéis. O vermelho, o azul, o branco, o negro jorram. Você me arrasta nas torrentes de flores. De repente, me tira da terra, você mesmo se equilibra num pé só, como se se sentisse grande demais para um quarto tão pequeno. Você cresce, se estica, flutua no teto. Tua cabeça se vira e você faz girar a minha... Você roça a minha orelha e murmura...

[...] nos elevamos acima do quarto enfeitado e voamos. Diante da janela, gostaríamos de passar através dela. Lá fora, nuvens, céu azul nos chamam. As paredes decoradas de xales giram à nossa volta e nos fazem virar a cabeça. Campos de flores, casas, telhados, pátios, igrejas nadam acima da gente... (CHAGALL, B., 1987, p. 209-210).

No referido quadro, temos o início do voo dos enamorados que culminará em *Sobre a aldeia*. Lá fora, o *shtetl* parece vazio, enquanto, na intimidade do quarto, temos uma arrebatadora cena de amor. Vejamos a seguir:



Fig. 29 – Chagall, *O aniversário*, 1915.

Em *O aniversário*, Chagall transforma o cotidiano realista, visto na minúcia dos detalhes da roupa de cama e nos objetos domésticos deixados sobre a cômoda, em uma cena do mais alto lirismo, com o encontro dos enamorados. Um encontro que se dá no tempo do drama lírico, “o tempo ‘suspenso’, não-cronológico, atemporalizando a experiência” (MENDES, 1981, p. 65).

Mais uma vez, linhas bem definidas nos dão a referência da estabilidade do entorno, em contraste com a flutuação do casal. Linhas que, no entanto, diluem-se no espaço entre os pés dos enamorados, atestando que estamos diante, assim como em *O morto*, do cenário que é reflexo da paisagem subjetiva dos personagens.

Em *O aniversário*, Bella usa seu famoso vestido preto de gola branca, tantas vezes pintado por Chagall, e não traz nenhum dos objetos domésticos à mão, optando por um buquê de flores, símbolo da paixão, assim como o vermelho que toma parte da cena. Temos ainda uma figura masculina, o próprio Chagall, que parece sequer possuir braços. Seu movimento é vertiginoso, transformando a cena do beijo dos enamorados numa grandiosa e impossível coreografia.

Chagall nos apresenta assim, tanto em *O aniversário* quanto em *Sobre a aldeia*, o extremo de seu lirismo. Nessas obras, já não existe o domínio da morte ou da culpa e afasta-se de vez o peso do *shtetl*, que se torna apenas uma paisagem na janela ou um solo distante. Nesses quadros, o teatro mescla-se com a dança e passa a ser puro movimento. Tudo se torna extremamente leve e o drama pintado se eteriza a tal ponto que só nos resta viajar junto com os enamorados, seguindo seus movimentos.

Esse amor leve de Chagall, que nos faz flutuar ou seguir por sobre as cidades com seus enamorados e que traz mesmo a felicidade de voar própria do voo onírico, levando a nos movermos com ele, é a mais feliz metáfora, nas artes plásticas, da própria imaginação criadora.

Assim como na imaginação, “pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis” (BACHELARD, 2009, p. 47). Essa mobilização, esse movimento que nos arrebatam, que nos enche e domina, que ressoa e repercute em nossa alma, é mesmo um movimento de voo. Um voo apaixonado. O voo de um apaixonado.

Toda imaginação criadora é, assim, um ato de amor. O artista, o homem que tem, por profissão e afinidade, o trabalho de imaginar, é também o homem que deseja com seu coração o levantar voo, o sair do chão, da realidade das percepções diretas para alcançar as nuvens de um mundo de puro prazer. Até mesmo no caso do poeta da queda imaginária que sofre justamente por não conseguir, e por muitas vezes até temer, esse voo.

O artista realiza sua viagem imaginária e convida-nos também a dela participar. “Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem” (BACHELARD, 2009, p. 4). É a alegria contagiante do ser apaixonado que ressoa e repercute em nós espectadores.

Lembremo-nos que, para Chagall, “sem o amor, uma arte não é arte e uma vida não é vida”. Uma crise de amor seria, portanto, uma crise de imaginação. E é mesmo verdade que, onde não há esse sentimento, só podem florescer mundos não saudáveis, não luminosos.

É o amor à imaginação criadora que move toda a arte, que move toda a vida. E move-nos para o alto também. Esse amor nos avisa que é preciso levantar voo sempre. “No homem, disse Ramón Gómez de la Serna, tudo é caminho. Cumpre acrescentar: todo caminho aconselha uma ascensão” (BACHELARD, 2009, p 11).

Podemos agora, enfim, voar por *Sobre a aldeia*.

4. DAS TELAS AO PALCO

Após reunir alguns dos elementos biográficos que relacionam a obra de Marc Chagall com a arte do teatro (seção 2) e de proceder à análise da teatralidade em seus trabalhos como pintor (seção 3), é chegado o momento de, com o auxílio do material exposto até aqui, seguir o trânsito das telas ao palco, ou seja, das obras de Chagall ao texto dramático. Na presente seção, exponho a peça *Sobre a aldeia*, desenvolvida por mim a partir do universo do artista judeu e de outras interferências, como as obras *Luzes acesas* e *Meus cadernos*, de sua primeira esposa, e talvez maior musa, Bella Chagall. Em seguida, apresento um olhar retrospectivo sobre algumas das decisões tomadas ao longo do processo de escrita da peça, focando na passagem da imagem para o texto.

4.1. Sobre a aldeia – Peça teatral de Hayaldo Copque em 19 quadros.

Esta peça é baseada em trabalhos do pintor judeu Marc Chagall (1887-1985). Muitas das cenas surgiram a partir de seus quadros e, portanto, aspectos visuais da encenação como caracterização externa de personagens, iluminação e cenários devem, o máximo possível, buscar a semelhança com o universo do artista. No mais, alguns trechos do primeiro e do penúltimo quadro foram escritos por Bella Chagall em seus livros Luzes Acesas e Meus cadernos.

Quadro 1

Breu.

BELLA: De cada lugar sai uma sombra.

Luz sobre Bella. Ela está sentada, corpo estático e olhar distante, como se estivesse posando para uma pintura. Usa um vestido verde, aveludado.

BELLA: Eu a toco apenas, e ela me leva ao encontro de outras sombras. Elas se empurram, comprimem minhas costas, meus ombros, agarram minhas mãos, meus pés, até o momento em que todas juntas caem sobre mim. Não sei onde me esconder delas. Ouço os clamores da loja, as melodias do rabino em dia de festa. Me vejo a criança rechonchuda correndo pela casa, errando por seus cômodos, escorrendo por seus cantos. (pausa) É tão difícil tirar um fragmento de vida de lembranças ressecadas. Mas, ainda assim, eu gostaria de salvá-las. Tirá-las das trevas. Afinal, é só o que me sobra: estas lembranças. Eu as desfio e logo me chegam os cheiros da minha velha casa. Minha casa que não existe mais. Assim como tudo nesse lugar. Nada mais existe aqui a não ser lembrança. Esta é a minha herança. (pausa) Está tudo aqui. A casa, a aldeia, o barulho da loja, da sinagoga. Cada uma dessas sombras. Elas se movem sobre mim. E eu agora sou apenas memória.

Aos poucos, a luz vai baixando sobre ela.

Quadro 2

Passos. Um judeu entra carregando a miniatura de uma casa nas costas. Ele para. Curva-se lentamente, cansado. Com cuidado, retira a miniatura de suas costas. Ele a coloca entre as mãos e a observa por alguns instantes, sorrindo. Olha algo a sua frente e depois o caminho que já percorreu. Recoloca a miniatura nas costas e então segue, atravessando o palco.

Quadro 3

Ilumina-se o shtetl, uma pequena aldeia judaica com suas casinhas de madeira. Um homem faz xixi, de costas para o público, enquanto um mendigo, com uma longa barba escura e roupas desgastadas, atravessa o palco carregando um saco e apoiando-se em sua bengala. Seu passo é lento, cansado. Um aguadeiro surge carregando por sobre os ombros dois baldes d'água presos às extremidades de um pedaço de madeira. Ele para frente à casa da direita e grita alguma interjeição indistinguível para que alguém venha atendê-lo. Após seu segundo grito, ouve-se o aproximar de vozes junto a uma festiva melodia judaica – talvez Hava Nagila – saída de um violino. O aguadeiro para, olhando ao redor para ver de onde vem tal música. Uma senhora abre-lhe a porta. Ela o saúda e o convida a entrar num gramelô que lembra a sonoridade iídiche. O aguadeiro entra e a porta se fecha. Surge, então, a procissão do casamento: o violinista, tocando seu instrumento, lidera o grupo; atrás dele, os noivos, com a noiva vestida de branco e carregando seu buquê; em seguida, os poucos convidados, em torno de oito; o último elemento da procissão é o bêbado, com seu andar cambaleante. Todos cantam alegremente. Os convidados do casamento movem-se de acordo com uma partitura corporal, num andar nada cotidiano. Após um tempo em que os convidados cantam e se cumprimentam, uma mulher se destaca e abre a porta da casa da esquerda. A procissão entra e a porta se fecha, deixando sair apenas o som abafado do violino e da alegria da festa. Assim, restam em cena apenas o homem fazendo xixi, ainda de costas, e o bêbado, que acabou por se desprender do grupo. O bêbado, ao notar que todos sumiram, para, mostra-se intrigado e depois dá de ombros, indo sentar-se numa cadeira próxima ao homem fazendo xixi. Ao mesmo tempo, a porta da casa da direita se abre e o aguadeiro sai, despedindo-se com um aceno da senhora. Logo em seguida, a senhora fecha a porta e o aguadeiro sai de cena. Breu.

Quadro 4

Luz apenas ao nível dos telhados. Sobre o telhado da casa da esquerda surge a enamorada e, no da direita, o enamorado.

ENAMORADO: Nós estávamos voando. Um voo alto sobre a aldeia. Íamos até onde ela termina. (*pausa; sem muita certeza*) Ou talvez além.

ENAMORADA: E o que há?

ENAMORADO: O quê?

ENAMORADA: Além. O que há além?

ENAMORADO: Depois do rio? Eu não sei.

Silêncio.

ENAMORADO: Queimaram outra casa.

ENAMORADA: Eu vi as chamas da minha janela.

O enamorado parece irritado.

ENAMORADA: O que foi?

ENAMORADO: (*apontando o telhado*) Isso. Agora eu olho pra baixo e só o que eu vejo são meus pés e o chão, o chão e os meus pés. E de vez em quando uma ou outra formiga. Ou uma pedra. Dura. Tão dura e pesada que nem as formigas querem se dar com ela.

ENAMORADA: Ou talvez seja a pedra que não queira se dar com as formigas. E por isso ela se faz tão dura.

ENAMORADO: É. Talvez.

Silêncio.

ENAMORADA: Às vezes eu queria ser como uma pedra.

ENAMORADO: Por que isso?

ENAMORADA: Não sei. É muito difícil viver quando se tem o outro. Não digo: o outro “você”. Digo: o outro “o outro”, sabe? Que é qualquer um, inclusive você. Às vezes, dói muito ter que dividir a solidão. Eu acho... Eu tenho muito medo. É isso. Eu tenho medo de ter que sempre dividi-la. (*pausa*) Pronto. Agora você deve estar pensando: “Mas que ideia”.

ENAMORADO: Não. Eu só não entendo o porquê.

ENAMORADA: Nós vivemos vigiados, não vivemos? Nessa aldeia. Não podemos dar um passo além dela sem ter que mostrar uma autorização. E o que é isso? Um papel? Em nada diferente de outro pedaço de papel, a não ser por uns rabiscos. E é aí que está o outro, sempre nos vigiando. Mas isso não é o pior. Há ainda o outro mais perigoso. Aquele que está em nossa casa, que come conosco, que chora e reza conosco. O outro que chamamos família. O outro que é nossa mãe, o pai, nosso irmão, o nosso amante. Nossa, imagine este. Dividir um quarto. A intimidade maior é o quarto.

Silêncio.

ENAMORADA: Você me censura, não é?

ENAMORADO: É que... Eu nunca conheci ninguém que quisesse viver só. Parece estranho.

ENAMORADA: Por isso às vezes eu também queria ser pedra.

O enamorado ri levemente.

ENAMORADA: Do que você ri?

ENAMORADO: Nada. Desculpe. Não é nada com você. É que me lembrei de uma coisa.

ENAMORADA: Do seu sonho de voo?

ENAMORADO: Não. É uma história. Quer dizer, não sei bem. Pode ter sido também um sonho.

ENAMORADA: E como é?

ENAMORADO: Eu vou lhe contar. Mas eu não quero que você seja pedra.

Silêncio.

ENAMORADA: A história.

À distância, os dois se olham em silêncio.

Quadro 5

Volta o som abafado da festa do casamento. O bêbado, ainda sentado próximo ao homem fazendo xixi, começa a resmungar. São apenas ruídos, nenhuma língua ou palavra que se possa identificar. O seu provável interlocutor, a quem o bêbado sequer olha, continua de costas. De repente, ouve-se um barulho de vidro se quebrando dentro da casa na qual ocorre a festa. A música cessa. O bêbado prontamente se levanta. A porta se abre violentamente e o noivo sai da casa em agonia. Ele tenta se livrar da gravata, tenta romper o terno. Seu corpo parece não caber mais em sua vestimenta. O noivo solta alguns grunhidos. Não suporta e então cai de joelhos. Ele continua a se debater e parece sentir muita dor. Os outros participantes da festa saem da casa. Envergonhado e ainda lutando contra seu corpo, o noivo está de costas para o grupo, que tem a noiva à frente, atônita, silenciosa. As pessoas, ainda que preocupadas com o noivo, mantêm-se distantes, parecem temê-lo. Elas gesticulam e dizem, também num gramelô de grunhidos, palavras que parecem ser para acalmar o noivo. Após muito barulho, o noivo parece se acalmar. Sempre de costas para o grupo do casamento, ele para de se debater. Nesse momento, o volume das vozes diminui até ouvir-se apenas um ou outro cochicho. O noivo está curvado e com a respiração forte. A noiva, de longe, estende a mão na direção dele. Nitidamente com dificuldades, com o corpo enrijecido, o noivo se levanta e vira-se na direção da noiva. Ela, com a mão estendida, e ele, mal se suportando em pé e mal controlando a respiração. Ficam assim durante poucos segundos até que o noivo reúne forças e solta um som semelhante a um berro, mas que parece sair-lhe das vísceras. Em seguida, sai de cena, o mais rápido que seu corpo permite. A noiva desmaia e é amparada pelos convidados que a levam de volta para a casa. Todos entram novamente e a porta se fecha, restando em cena,

novamente, apenas o bêbado e o homem fazendo xixi. O bêbado está atônito. De repente, ele olha para o homem que está ali, há tanto tempo fazendo xixi. Intrigado, o bêbado se aproxima. O homem fazendo xixi vira apenas a cabeça na direção do bêbado, deixando a mostra seu perfil. Ele tem o rosto de um galo. O bêbado toma um tremendo susto que o faz cair, mas logo se ergue e também sai correndo de cena. O homem galo, ainda de costas, faz um movimento que parece ser o de fechar a braguilha. Ele termina seu xixi, enfim, e sai de cena assobiando, calmamente.

Quadro 6

Bella, como no quadro 1.

BELLA: Nós chamávamos de *schtetls*. Em iídiche, a língua que todo judeu aprendia desde muito cedo, *schtetls* são as cidadezinhas. As nossas cidadezinhas em tempos difíceis. Hoje elas já não existem mais, a não ser como lembrança. As casinhas de madeira, os vizinhos, as tantas histórias... Era o tempo da minha infância, da juventude. Tempos opressivos, vivíamos todos acuados. Nosso *schtetl* era nosso gueto. Mas era também a nossa casa. Ainda que não fosse o chão sonhado da terra prometida, ou mesmo que lá não tivéssemos liberdade, era a nossa terra possível. Meu pai me dizia que a vida de nosso povo nunca foi fácil. Liberdade... (pausa) Ilumino minhas sombras pouco a pouco. As mais escuras sombras. Tento dar-lhes vida, imprimir-lhes outras cores. Tento transformar as pesadas recordações numa leve fantasia. Enganar a memória, fazer das lembranças novas lembranças.

Quadro 7

Sentado numa cadeira, um rabino segura seu livro sagrado. Ele reza em voz alta. Seu tronco está curvado, como se ele quisesse entrar no livro. Após alguns segundos, aparece o judeu com a casa nas costas. Ele refaz o percurso do quadro

2. Quando o judeu com a casa nas costas ainda se encontra na metade de seu caminho, o mendigo surge novamente em cena, também curvado com seu fardo sobre as costas. Em seguida, e por outro lado, surge o aguadeiro com seus baldes sobre os ombros, também numa postura descendente. Surgem ainda, mais uma senhora e um senhor, ambos judeus, a caminhar pelo palco e também curvados e com alguma carga sobre as costas. Todos cabisbaixos e alheios a tudo. Só se ouve a reza do rabino. Após um tempo, surge o noivo, com seu corpo agora curvado. Ele está, aos poucos, se transformando num bode. À exceção do rabino e do mendigo, com a chegada do noivo, os outros personagens vão saindo de cena um a um.

Quadro 8

Campo aberto. Da direita, surgem cinco soldados, amontoados. Eles usam fardas coloridas, diferentes entre si. Um dos dois soldados que não falarão durante o quadro, fuma um cigarro. Aqui, ainda irá se ouvir a reza do rabino, só que em volume menor.

SOLDADO 1: *(apontando para o mendigo)* Vejam só aquele homem. A figura perfeita do que os judeus representam à nossa nação. O estorvo. Saibam que a nossa Alemanha...

SOLDADO 2: *(corrigindo-o)* A nossa Rússia.

SOLDADO 1: Sim, claro. A nossa Rússia só mantém esse lixo humano para que nos lembremos de que sempre é possível cair ainda mais baixo.

SOLDADO 2: Judeus.

SOLDADO 3: Malditos judeus.

Antes de o mendigo sair pela esquerda do palco, a voz de um dos soldados o interrompe.

SOLDADO 1: Ei, velho. Venha até aqui.

O mendigo para e se volta para os soldados.

SOLDADO 1: Aonde o velho pensa que vai?

SOLDADO 2: Note-se que ele se recusa a sair do lugar.

SOLDADO 3: Malditos judeus.

SOLDADO 1: Que parte da minha frase o amigo não entendeu?

O mendigo, hesitante, caminha até os soldados.

SOLDADO 3: Muito bem.

SOLDADO 1: Bem, o senhor deve saber que não é permitido a um judeu andar sem licença por essa região. O senhor tem uma licença?

Silêncio.

SOLDADO 3: Parece que ele é surdo.

SOLDADO 2: Não, surdo ele não é. Como é que ele ia parar quando a gente chamou ele, então? Ele tava de costas na hora.

SOLDADO 3: Muito bem observado.

SOLDADO 2: Provavelmente é um desses judeus ignorantes que não sabem falar o russo. Judeus.

SOLDADO 3: Malditos judeus.

SOLDADO 1: O senhor tem uma licença?

Silêncio.

SOLDADO 1: (*exagerando a fala para o mendigo*) Vo-cê me com-pre-en-de?

Silêncio.

SOLDADO 2: Acho que não.

SOLDADO 3: Deixa eu tentar. (*para o judeu*) Eu, soldado. Você, judeu.

Silêncio.

SOLDADO 1: Temos aqui uma mula empacada.

SOLDADO 3: Vamos, homem, fale alguma coisa.

Silêncio.

SOLDADO 3: Eu desisto.

O mendigo diz alguma palavra em seu gramelô.

SOLDADO 3: Oi?

SOLDADO 1: O que foi que ele disse?

SOLDADO 3: Eu não sei. Eu não entendi.

SOLDADO 2: Nem eu.

SOLDADO 3: Parece que ele quer falar mais alguma coisa.

O mendigo fala novamente e, dessa vez, não apenas uma palavra. Ele começa a contar algo que lhe aconteceu. Seu fluxo de fala é veloz, deixando os soldados ainda mais agoniados.

SOLDADO 1: Por diabos, alguém traduza o que esse homem está dizendo.

SOLDADO 3: *(para o mendigo)* Ei, senhor, por favor, fale mais devagar. E em nossa língua, se possível.

SOLDADO 2: Deixe de ser educado. Você está falando com um judeu.

SOLDADO 3: Malditos...

SOLDADO 2: *(completando)* Judeus.

SOLDADO 3: Isso.

SOLDADO 1: *(para o mendigo)* Cale essa boca, homem.

Sem entender, o mendigo continuar a falar.

SOLDADO 3: Acho que ele não te escutou.

SOLDADO 2: Ele deve estar nos lançando alguma maldição. Esses judeus são terríveis.

SOLDADO 3: É. Eu soube que...

SOLDADO 1: Calem a boca vocês também.

Os soldados silenciam, mas o judeu continua sua história, acompanhada de perto pelos olhares estupefatos dos soldados.

SOLDADO 1: Mas será possível?

SOLDADO 3: Parece até que ele engoliu uma orquestra.

Irritado, o soldado 1 saca sua pistola e todos os soldados o seguem, quase que ao mesmo tempo. O mendigo silencia, apavorado. O som da reza do rabino fica mais alto. Então, o mendigo deixa seu saco e sua bengala de lado e ajoelha, implorando clemência e voltando a falar seu gramelô de forma quase ininterrupta. Lentamente, o soldado 1 aproxima o cano de sua pistola na testa do mendigo. A voz do mendigo vai, também lentamente, se tornando aguda até sumir. A reza do rabino, no entanto, continua alta. O mendigo silencia e fecha os olhos, já certo de seu trágico desfecho. Ainda com a pistola tocando a testa do mendigo, o soldado 1 aproxima seu rosto até chegar bem perto do mendigo.

SOLDADO 1: *(bem alto)* Bum!

Cessa o som do rabino e os soldados riem. Assustado, o mendigo salta. Ao perceber que ainda está vivo, ele volta a se ajoelhar e agradece, em sua língua, aos soldados. Prontamente, o soldado 1 leva o indicador aos lábios, ordenando o silêncio do mendigo, que logo compreende e se cala.

SOLDADO 1: Levanta.

O mendigo não se move.

SOLDADO 1: *(levantando o mendigo pela roupa)* Ah! Venha cá. Escuta aqui. A gente vai deixar você passar dessa vez. Mas se você voltar. Escuta bem. Se você voltar aqui de novo, você não vai ter a mesma sorte.

SOLDADO 3: *(fingindo atirar com uma arma imaginária)* Bum!

Os soldados riem.

SOLDADO 1: *(empurrando o mendigo)* Vai embora!

O mendigo apressa o passo para sair de cena, deixando para trás sua bengala e o saco.

SOLDADO 2: *Mas olha só. (com a bengala na mão; para o mendigo)* Ei, velho! Você esqueceu suas coisas.

O mendigo, que estava quase fora de cena, retorna, hesitante.

SOLDADO 1: Bem. Ele voltou. Que se há de fazer?

O soldado 2 acerta a bengala no tronco do mendigo. O soldado 3 o empurra. No chão, o mendigo logo é cercado pelos soldados que o encham de socos e pontapés. A luz vai baixando até o breu. Na escuridão, ouvem-se alguns disparos de revólver.

Quadro 9

Campo aberto. O aguadeiro cochila próximo a seus baldes d'água. Ainda assustado e ofegante, o bêbado surge em cena. Ele para a fim de tomar fôlego. Do outro lado do palco, o noivo aparece, ainda na luta contra seu corpo em transformação. O bêbado percebe a presença do noivo e o observa, agora intrigado. O noivo, curvado, tem o corpo enrijecido e torto. Cambaleante, mal consegue ficar parado em um ponto. O bêbado saca uma garrafa de vinho que trazia escondida em seu paletó e oferece ao noivo. Eles se aproximam. O bêbado coloca a garrafa na boca do noivo, dando-lhe de beber, ao notar que este mal tem controle sobre si. Assim que o bêbado retira a garrafa, o noivo, sonoramente, cospe o líquido em sua boca na cara do bêbado. O bêbado faz cara de ofendido. Ele bebe o conteúdo da garrafa e, de igual maneira, cospe na cara do noivo. Este, como um animal, balança a cabeça para secar-se. O bêbado gargalha. O noivo dá as costas ao bêbado e vai na direção dos baldes do aguadeiro. O bêbado, ao perceber o movimento do noivo, acua-se. O noivo enfia a cabeça em um dos baldes do aguadeiro e, de costas para o público, começa a beber a água, sempre como um animal. O bêbado ri ao notar a

situação. O aguadeiro acorda assustado e, ao perceber o que está acontecendo, avança sobre o noivo. Com isso, o bêbado parece ganhar um novo motivo para continuar a rir. O aguadeiro tenta tirar o noivo de cima do balde, mas não obtém êxito. De repente, o aguadeiro afasta-se do noivo, espantado e o bêbado para de rir. Ambos saem de cena correndo. O noivo levanta e seu rosto não é mais humano. Ele agora tem a cabeça de um bode.

Quadro 10

Luz sobre os telhados. O enamorado surge sobre o telhado da esquerda. Ele joga uma pedra no telhado da direita. Como ninguém aparece, ele joga outra pedra. Enfim, surge a enamorada.

ENAMORADA: O quê?

ENAMORADO: Pensei que não estivesse aí.

ENAMORADA: Não me vê?

ENAMORADO: Eu preciso falar com você.

ENAMORADA: Me diga: como era mesmo?

ENAMORADO: O quê?

ENAMORADA: Seu sonho. Como era mesmo? Eu quero dizer, nós voávamos. Mas como isso começava? E o que a gente via lá de cima? Você lembra?

ENAMORADO: Eu não sei se lembro direito.

ENAMORADA: Nem o que a gente via?

ENAMORADO: É estranho, mas parece que depois de um tempo, a gente começa a inventar o sonho. Mesmo quando a gente acorda e ele ainda está morno. Mesmo aí, quando a gente tenta lembrar, já não é o sonho. É ele, mas um pouco inventado.

ENAMORADA: Pois então. Vá lá. Me conte o que se lembrar, mesmo que seja fantasia.

ENAMORADO: Se você está querendo tanto ouvir.

ENAMORADA: Sim, eu quero.

ENAMORADO: Tá. Era assim: nós nos dávamos às mãos.

Silêncio.

ENAMORADA: E o que mais?

ENAMORADO: Nada. Você quer saber o quê? A gente se dava a mão e voava. Assim. Simples. Não dá pra dizer como é. Só voando.

Silêncio.

ENAMORADO: Ei!

ENAMORADA: Você disse que queria me dizer alguma coisa?

ENAMORADO: Não é nada. Quer dizer, nada demais.

ENAMORADA: Então está bem.

A enamorada vira de costas, fazendo menção de sair.

ENAMORADO: Eu quero que você seja leve e voe comigo. Pronto. É isso.

A enamorada se vira de volta. Silêncio.

ENAMORADO: Então tá.

Agora é o enamorado que vira de costas para sair.

ENAMORADA: Se você for embora, com quem eu voaria?

O enamorado se volta na direção da enamorada.

Campo aberto. O homem com cara de galo do quadro 3 está sentado. A seu lado, de quatro, um homem com cara de vaca mascando um pedaço de capim e com um pequeno sino no pescoço. Enquanto o homem-galo encontra-se pensativo, o homem-vaca parece completamente animalizado, balançando a cabeça por vezes para livrar-se de moscas. O noivo entra, olhando-se, querendo entender o que lhe acontece.

HOMEM-GALO: *(após um tempo, ao notar o noivo) Ei! Você!*

O noivo olha o homem-galo, mas resolve não lhe dar atenção e retorna a si.

HOMEM-GALO: Depois não me diga que eu não lhe ajudei.

O noivo volta a olhar para o homem-galo, agora lhe dando atenção.

HOMEM-GALO: Você deve estar pensando o que você é, não é?

O noivo não responde.

HOMEM-GALO: Eis um novo profeta, você há de me dizer. Pois eu não sei. Pois eu só sei, meu caro amigo, que o *schtetl* está cercado. O *schtetl* está perdido. O *schtetl* está chato. Cha-to. Champanhe. Ah! *(confidente)* Os soldados só bebem vodka. Veja bem, apenas vodka. Não lhes ofereça cerveja nem vinho, apenas vodka. *(gritando)* Shhhhhh! Silêncio! *(normal)* *Schtetl* chato. Vinho. Bebida de judeus. *(cospe; pausa)* Você é judeu?

O noivo não responde.

HOMEM-GALO: Bééééé! Você é um bode! É isso que você é: um bode. Os doutos da academia de Pang-Yang confirmarão. Pode ir lá. Pode ir. Vai lá, vai. Vai lá. Você é um bode. Se bem que... pensando bem. Talvez a ala determinista diga que és um homem. Eu, particularmente, detesto os deterministas. Eles dirão, tenho certeza que eles dirão. Maldita Escola. Malditos porcos imundos da Escola Determinista. Eles seguem os franceses. Como se alguém em sã consciência pudesse seguir os franceses.

O noivo faz menção de sair.

HOMEM-GALO: Ei! Você! Pra onde você vai? Eu ainda não te dei o endereço.

O noivo para.

HOMEM-GALO : Ééé, o en-de-re-ço. Conheço bem o seu tipo. Esse tipo aí. Tipo você. Sujeito do seu tipo. Pois eu, eu sei de um homem que irá te curar. Veja a mim. Veja como estou. *(pausa)* É verdade, ele me curou. E não, antes que você pergunte, ele não é francês. Estudou na América. Do you speak english? *(pausa)* Não? *(pausa)* Droga! Eu preciso de vodka. Ah!

O homem-vaca se aproxima do homem-galo.

HOMEM-GALO: *(acariciando o homem-vaca)* Ah, meu bom amigo. *(para o noivo)* Veja, ele não teve a mesma sorte.

O noivo sai de cena.

HOMEM-GALO: Ei! Volte aqui. Ainda não lhe dei o endereço. Por acaso você não é um judeu francês, é? Espero que não.

Breu.

Quadro 12

Com o olhar perdido, a noiva caminha a esmo. Uma senhora, a mesma do quadro 3, sai da casa da direita e, ao notar a noiva, vai até ela. Preocupada, a senhora tenta trazer a noiva a si: ajeita-lhe as vestes, faz-lhe carícias. Entretanto, tudo parece ser em vão. Lado a lado, elas vão caminhando em direção ao proscênio. Enquanto isso, no telhado da casa da esquerda, surge o violinista. Ele senta e começa a tocar uma melodia triste. O noivo aparece ao fundo do palco e, sem ser notado, observa a noiva. Após algumas notas do violino, a senhora se afasta alguns passos e a luz se concentra na noiva, que começa a alisar seu ventre, suavemente. Ao retirar a mão, uma projeção passa a incidir sobre sua barriga. Nessa projeção, vemos a barriga da noiva por dentro: uma criança nua, que pode ser tanto um boneco de madeira quanto um desenho animado, está de pé e move-

se lentamente numa dança, acompanhando a canção. Fascinado, enquanto a criança dança, o noivo se aproxima. Ao chegar perto o suficiente, ele acaricia o rosto da noiva, que fecha os olhos, sentindo o toque de seu amado. Após alguns segundos, a mulher que acompanhava a noiva percebe o noivo e solta um grito, um grito agudo que preenche toda a cena. Projeção e música cessam e a noiva, ao abrir os olhos e se deparar com um homem com uma cabeça de bode, se apavora e desmaia sobre sua acompanhante.

Quadro 13

Os soldados entram em cena, atraídos pelo grito, enquanto a mulher carrega a noiva para sua casa.

SOLDADO 1: *(ao ver o noivo)* Mas que merda é essa?

SOLDADO 3: Misericórdia!

SOLDADO 2: Um bode num corpo de homem.

SOLDADO 3: Um homem numa cabeça de bode.

SOLDADO 1: Que merda é essa?

SOLDADO 2: Uma aberração.

O noivo ameaça se mover.

SOLDADO 1: *(para o noivo)* Ei, você! Não se mexa!

O noivo obedece.

SOLDADO 1: Mas o que é você?

Os soldados se aproximam do noivo, averiguando-o.

SOLDADO 2: Porte humano, pés humanos...

SOLDADO 1: Uma mão humana outra de animal.

SOLDADO 2: E essa cabeça?

SOLDADO 3: E ainda usa terno. O que que é isso?

SOLDADO 1: *(para o noivo)* O que você é?

SOLDADO 2: Talvez ele não nos compreenda.

SOLDADO 1: Mais um.

SOLDADO 3: Espera. Tive uma ideia.

O soldado 3 começa a berrar, imitando o som de um bode. O noivo não responde.

SOLDADO 2: *(interrompendo a performance do companheiro)* Escuta, eu acho que ele não é bem um bode.

SOLDADO 1: *(também para o soldado 3)* Nem você.

SOLDADO 3: É. Vocês tem razão.

SOLDADO 2: O que é que a gente faz com isso?

SOLDADO 3: Espera, espera. Se ele é meio homem e meio bode...

SOLDADO 1: E eu tô começando a achar que você é meio burro.

SOLDADO 3: Presta atenção. *(para o noivo, numa fala entrecortada por berros, alguns curtos, outros mais longos, e também em tons diferentes)* O que você é? Um bode com corpo de homem ou um homem com cabeça de bode?

O noivo não responde.

SOLDADO 3: *(desistindo)* É. Mata ele.

SOLDADO 1: Então tá.

Os soldados sacam seus revólveres simultaneamente e apontam para o noivo, que abre os braços. É nesse momento que parece surgir nos soldados certa hesitação.

SOLDADO 1: Ao meu sinal. *(hesitante)* Um... dois... três.

Os soldados continuam com os revólveres apontados na direção do noivo, mas nenhum deles parece ter coragem de atirar. O bode vira as costas e começa a caminhar para fora de cena.

SOLDADO 1: Ei, você! Não se mexa!

O noivo segue adiante, ignorando o soldado.

SOLDADO 1: Eu estou avisando, nós vamos atirar.

O noivo sai de cena.

SOLDADO 1: Ei! *(para os outros soldados)* Atirem! Vamos lá! Atirem!

Ninguém o obedece. Todos abaixam as armas.

SOLDADO 1: Mas o que é isso? O que vocês são?

SOLDADO 3: Quando ele abriu os braços, eu achei que ele era o Cristo.

SOLDADO 1: Ele é um bode. Cristo não tem cara de bode.

SOLDADO 2: Mas de qualquer jeito, o que quer que ele seja, matar um bicho desse só pode trazer alguma maldição.

O soldado 1 amassa seu chapéu, num acesso de raiva.

SOLDADO 1: Cretinos. Vamos embora. Ainda há muitos judeus sem licença perambulando por aí.

SOLDADO 3: *(saindo de cena)* Malditos judeus.

Quadro 14

O judeu caminha até o centro do palco. Ele retira a miniatura das costas, coloca-a no chão e sai de cena. Breu.

Quadro 15

Luz sobre o telhado da direita. Surge a enamorada.

ENAMORADA: Hoje eu lembrei do dia em que você sonhou que nós voávamos pela aldeia.

Luz sobre o telhado da esquerda. Surge o enamorado.

ENAMORADO: Eu preciso falar com você.

ENAMORADA: Eu venho aqui todos os dias agora.

ENAMORADO: Eu não quero que você seja pedra.

ENAMORADA: Lembra quando você...

ENAMORADO: Eu quero que você seja leve...

ENAMORADA: Lembra quando...

ENAMORADO: ... e voe comigo.

ENAMORADA: ... você me beijou pela primeira vez? Nós nos demos às mãos...

ENAMORADO: Eu nunca conheci ninguém que quisesse viver só.

ENAMORADA: Como no seu sonho de voo.

ENAMORADO: Nós estávamos voando. Um voo alto sobre a aldeia. Íamos até onde ela termina.

ENAMORADA: Às vezes eu queria ser como uma pedra.

ENAMORADO: Queimaram outra casa.

ENAMORADA: *(respondendo ao enamorado)* Eu vi as chamas da minha janela.

ENAMORADO: Eu só não entendo o porquê.

ENAMORADA: Lembra quando...

ENAMORADO: Pensei que não estivesse aí.

ENAMORADA: ... você me deixou?

Uma luz ilumina-se no meio do palco. A casa em miniatura queima.

Quadro 16

Triste, a noiva sai da casa da direita e senta-se no chão, fixando seu olhar no horizonte. Sem ser visto por ela, o noivo aparece no telhado da casa da esquerda. Ele traz uma mala à mão. O noivo observa a noiva por alguns instantes, depois olha a si e então sai de cena. A noiva continua em seu lugar, parada, a esperar pelo seu amado. Após um tempo, começamos a ouvir a voz dos enamorados.

ENAMORADA: (voz em off) É assim que a história termina?

ENAMORADO: (voz em off) Não. Não ainda.

A partir daqui, na medida em que o enamorado fala, surgem em cena, contrastando com a estagnação da noiva, outros personagens em atitudes cotidianas. Os soldados atravessam a cena, a senhora da casa da direita abre a porta e despede-se do aguadeiro, o homem com cara de galo faz xixi, como no quadro 3, o bêbado surge com seu caminhar característico... dentre outras possibilidades.

ENAMORADO: (voz em off) Enquanto a aldeia seguia, enquanto a vida seguia, ela apenas esperava. E esperou durante muito, muito tempo. Por longos e amargos anos ela ficou ali, parada, como uma estátua. Uma estátua que respira. Na aldeia, muitos diziam até que ela tinha mesmo virado pedra. E, de fato, ela se fez pedra. Passados alguns meses, o seu ventre começou a secar. É que ainda que ela pudesse esperar, a criança que carregava não pôde. O tempo havia parado nela, e somente nela. (a luz começa a diminuir) Até que numa noite, enquanto a aldeia dormia...

Breu. Quando a luz volta, a noiva já não está em cena e os habitantes do shtetl circundam o local onde ela se encontrava, estarecidos.

Quadro 17

Luz sobre o telhado da direita. Apenas a enamorada, de pé. O enamorado surge ao lado dela e lhe oferece a mão. Ela o toca e os dois começam a voar sobre a aldeia. Os habitantes do shtetl olham para cima soltando exclamações de espanto, seguindo com o olhar e contemplando o voo dos enamorados.

Quadro 18

Bella, como no quadro 1.

BELLA: Eu pensava que em nossa aldeia terminava o mundo: na estação, todos os trens chegam numa plataforma e partem de outra. O nosso rio corre pra nós, e uma correnteza contrária o leva de volta. Até o sol se levanta num ponto do horizonte e desaparece no outro. O começo e o fim do mundo. E, com o sol, todas as sombras são mais nítidas. Elas amanhecem em mim. E amanhece também, junto com elas, a minha aldeia. Uma aldeia que não figura em nenhum mapa, uma aldeia que desnorteia a bússola mais precisa do viajante mais organizado. E que deixa o atrapalhado aventureiro sem nem saber por onde começar. É que ela fica num lugar tão distante, mas tão distante, que lá só se chega através da memória. E mesmo eu, cada vez que lembro, esqueço-a e imagino outra. Outra aldeia. Mas ainda a mesma.

O noivo, com sua cabeça de bode, entra em cena e fica de pé ao lado dela.

BELLA: A aldeia mora em mim.

Uma melodia começa a tocar, vinda de um violino ao longe. O noivo estende a mão. Bella levanta. Os dois se aproximam e começam a dançar, suavemente.

Epílogo – Quadro 19

A cortina é reaberta. Vemos o shtetl com suas casinhas e o homem fazendo xixi ao fundo. A melodia suave do violino vai se transformando numa música festiva. Vemos, enfim, a procissão do casamento. Muito parecida com a vista no quadro 2, entretanto, dessa vez, o noivo é o bêbado e a noiva traz um véu por sobre o rosto. Uma mulher se destaca do grupo e abre a porta da casa da esquerda. A procissão entra e a porta se fecha, deixando sair apenas o som abafado do violino e da alegria da festa. De repente, ouve-se um barulho de vidro se quebrando dentro da casa. A música cessa. A porta se abre violentamente e o bêbado sai da casa correndo, apavorado. Corre até sair de cena pelo lado oposto. A noiva aparece. Ela olha na direção do bêbado e então se vira para a plateia. Sem entender, a noiva levanta o véu e vemos seu rosto. Ela possui o rosto de um pássaro.

FIM.

4.2. Sobre a peça.

Após investigar as relações de Marc Chagall com o teatro e proceder à análise da teatralidade em suas obras, é chegada a hora de enfrentar a seguinte questão: como escrever uma peça, um texto dramático, a partir do universo criativo do artista?

Lembremos: “o único equivalente da imagem é sempre a própria imagem” (GERVEREAU, 2007, p. 10). É importante, portanto, ressaltar que não se trata da busca de uma transposição fidedigna, afinal, existe mesmo uma intrínseca inadequação entre as linguagens das formas artísticas envolvidas – os quadros de Chagall, uma composição pictórica, e um texto dramático, uma composição verbal.

Entretanto, mais do que a possível dificuldade para a realização desse trânsito, em virtude de tal inadequação, está a complexidade dos objetos artísticos envolvidos, pois, por um lado, não se trata de qualquer imagem, tampouco, por outro lado, de um simples arranjo de palavras. O que está em evidência nesse processo de criação são dois universos de estrutura peculiar: tanto a obra pictórica de Chagall, repleta de significados e construída a partir de diversas influências estético-culturais próprias, quanto um texto dramático, que, mesmo podendo ser elaborado das formas mais diversas na atualidade, ainda requer uma composição cuidadosa, pois, funciona “não apenas como literatura, mas como a matéria-prima para a representação teatral” (LANGHAM apud BALL, 2009, p.14).

Para responder à pergunta em questão, sobre o trânsito entre as obras de Chagall e o texto dramático, seria uma boa estratégia recorrer à noção bachelardiana de ação imaginante atrelando-a a ideia de tela como palco. Com certeza, é essa noção de deformação imaginária da tela, no sentido de sua teatralização, que guia todo o trajeto artístico. Entretanto, é preciso ainda um olhar mais aproximado a fim de que não deslizemos pela trilha da simplificação, da generalidade. Não se pode, afinal, perder o caminho.

É justamente para melhor compreender o caminho que percorri até chegar ao texto da peça, que agora preciso lançar um olhar em retrospecto sobre alguns tópicos, a fim de iluminar certos questionamentos e decisões ao longo dessa jornada. É somente através desse exercício, dessa mirada para trás, que posso revelar os aspectos objetivos abrigados sob a subjetividade da criação (e vice-versa), revelando também, dessa forma, a resposta à questão mais acima levantada: como desenvolver um texto dramaturgico a partir da obra de Marc Chagall?

No processo de escrita de uma peça, por mais que existam elementos pré-definidos, que exista uma história já pensada, e mesmo que se possa ainda delimitar, no plano das ideias, cada passo a ser percorrido para se contar essa história, sempre existe também uma surpresa, um imprevisto escondido no desdobrar das palavras. Na estrutura da tragédia, denomina-se peripécia “a mutação dos sucessos no contrário” (ARISTÓTELES, 1979, p. 250), a reviravolta, a inversão do jogo. E foi por um caminho cheio de peripécias que se deu o processo de escrita de *Sobre a aldeia*, com ideias que surgiam e abalavam estruturas já postas, forçando o retorno e a reescrita, por vezes, de quadros inteiros.

A narrativa foi-me sendo iluminada aos poucos e, quando os caminhos pareciam por demais sombrios, ainda me via tendo que voltar às imagens de Chagall, folheando os livros com reproduções de suas obras em busca de alguma ajuda, de um deus *ex machina* que viesse a me salvar.

O título que escolhi, *Sobre a aldeia*, é uma referência à obra homônima de Chagall (ver fig. 28), e guarda, propositadamente, uma ambiguidade. É tanto o “sobre” significando “acima de”, como no quadro do voo dos enamorados (cena que é reproduzida na peça), quanto o “sobre” significando “a respeito de”, no caso, a respeito da aldeia. Evitei, pois, utilizar no título o termo *shtetl*, afinal, como bem ensina Pavis (2008, p. 411), o título “deve ser fácil de se guardar”. Convenhamos que, num ambiente linguístico em português, a língua em que escrevo esta peça, *shtetl* é um termo bastante difícil de lembrar.

Sobre a aldeia é dividida em quadros ao invés de cenas. São 19 ao todo. Trata-se de uma denominação mais adequada, posto que o termo cena “funciona

mais no plano da ação e da entrada/saída das personagens” (PAVIS, 2008, p. 313), enquanto que, no quadro, “o tempo passou, os lugares, os seres mudaram, e o quadro seguinte representa essa mudança por diferenças visíveis em relação ao quadro anterior” (UBERSFELD, 2010, p. 142).

Intuí, desde o princípio, que essa seria a estruturação mais adequada à peça, pois, sempre verifiquei a existência de diversos núcleos dramáticos na obra de Chagall. Certamente, uma peça dividida em atos/cenas reduziria o número de núcleos a serem utilizados, em virtude da maior necessidade de delimitação espaço-temporal e de centralização da narrativa. E, note-se que, mesmo optando pelo quadro, ainda acabei deixando de fora alguns temas e personagens importantes de Chagall, como o circo ou o Cristo crucificado, por exemplo.

Além dessa questão, a divisão em quadros gera também uma ambiguidade interessante, pois lembra aos meus leitores que *Sobre a aldeia* é baseada em telas, em quadros mesmo, só que de um pintor. Pavis atenta que Denis Diderot, no século XVIII, elabora tal analogia do quadro dramático com a pintura. Para o enciclopedista, o quadro no teatro seria

uma disposição [das] personagens no palco, tão natural e verdadeira que, dada fielmente por um pintor, ele me agradaria no quadro [...] O espectador está no teatro como diante de uma tela onde os quadros diversos se sucederiam por encadeamento (DIDEROT apud PAVIS, 2008, p. 313).

Mas como foi difícil chegar até a composição dos quadros, aliás como foi difícil começar, dar o primeiro passo na escrita de *Sobre a aldeia*.

A princípio, como certezas, existiam somente algumas obras de Chagall pré-selecionadas, imagens soltas que não pareciam se conectar de forma alguma umas com as outras, mas que, por pura intuição, eu sabia que fariam parte da peça.

Também já estava certo quanto ao espaço no qual a ação ocorreria: o *schtetl*. Quanto a isso não restava dúvida, afinal, era o principal cenário das obras de Chagall e, portanto, seria também o cenário da peça que escreveria. Contudo, não

havia ainda estrutura definida, enredo, personagens. Apenas ideias vagas e um cenário.

Enredo? Personagens?

Nunca tive a pretensão de, nessa peça, fugir a uma escrita causal, ou a uma escrita que revelasse uma fábula, ao contrário de muitos dos textos contemporâneos de teatro (hoje em dia, alguns autores chegam a tratar como algo deplorável o fato desta arte ainda se prestar a contar histórias). O que sempre observei no conjunto da obra de Chagall, e que me levou a querer desenvolver um texto dramatúrgico a partir dela, foi justamente a existência de narrativas, com personagens e locais claramente definidos.

Foi na busca por uma história que deflagrasse a peça, e também movido pelo interesse em me familiarizar com o universo judaico do *shtetl*, que li dois escritores judeus que colaboraram expressivamente para o desenvolvimento do ambiente imaginário que deflagrou o processo de construção de *Sobre a aldeia*: Scholem Aleihem e Bella Chagall.

Enquanto a leitura de Aleihem – o autor dos textos que o GOSET montara, com figurino, maquiagem e cenário de Chagall – revelou traços do cotidiano do *shtetl*, a leitura dos três livros escritos por Bella Chagall, *Luzes acesas*, *Primeiro encontro* e *Meus cadernos*, além de também revelar esse cotidiano, ainda que por outro olhar, foi fundamental por apresentar-me a voz da mulher tantas vezes pintada por Chagall.

Os três referidos livros mostram uma Bella narradora, que

descreve a tristeza do gueto da época czarista, no qual o menor movimento do mato ou o barulho da água contra a “sua” ponte, e muito mais ainda as luzes do sabá ou dos dias de festa, adquiriam um valor sobrenatural (CHAGALL, I. apud CHAGALL, B., 1987, p.320).

Bella foi, de fato, extremamente importante para a arte de Chagall¹. Alguns dos comentadores da obra do artista chegam mesmo a afirmar que Bella foi o maior vínculo de Chagall com o *shtetl*. Wullschlager (2009, p. 125) diz que “o que Bella levou de Vitebski formou a recordação que Chagall transformou em suas lembranças. [...] Bella se tornou Vitebski, a Rússia judaica, transportada para o estrangeiro e mantida suspensa no tempo para Chagall”.

A forte ligação de Bella com sua terra natal era, portanto, um importante elemento de manutenção da relação entre a obra de Chagall e Vitebsk. Tanto assim que, ao falar de sua infância em Vitebsk no livro *Luzes acesas*, Bella dedica seus escritos a Chagall, em função de tantas vezes ele pedir-lhe histórias de quando ambos ainda não se conheciam. “Assim escrevo para você” (CHAGALL, B., 1987, p.8).

E se ainda me faltava um mote para começar a peça, uma fagulha a partir da qual, eu tinha certeza, a trama naturalmente se desenrolaria, ao me deparar com o quadro *Bella em verde* (ver fig. 31), senti que nada mais faltava para que eu começasse a escrever.

Nesse quadro, pintado por Chagall em 1934, um ano antes de Bella começar a escrita de seus livros, encontramos uma figura diferente da tantas vezes retratada pelo pintor. Mais madura que nos quadros anteriores em que assumia a figura da enamorada e com uma vestimenta, inclusive, mais imponente, contraditoriamente, a postura de Bella indica certa fragilidade. Suas mãos parecem clamar proteção, abandonadas sobre o colo, enquanto seus olhos, brilhantes, perdem-se, cheios d'água. Mas por que ela choraria?

Todos os detalhes, desde a textura de seu elegante vestido de veludo verde-escuro, a luminosa gola de renda e os punhos brilhantes, até o leque ricamente decorado, foram amorosamente selecionados. No entanto Bella parece triste, alheia, seu olhar não está mais direcionado ao mundo externo, mas para seu íntimo, perdido em seus pensamentos como alguns dos personagens bíblicos das águas-fortes de Chagall. [...] O resultado foi o que Meyer chamou de “a figura

¹ “Durante anos, minha arte sofreu a influência do seu amor” (CHAGALL, M. apud CHAGALL, B., 1987, p. 313).

inteiramente real de uma mulher suportando a saudade até seu mais absoluto fim” (WULLSCHLAGER, 2009, p. 449).

Vivendo num país estrangeiro, Bella era melancólica e guardava uma profunda saudade do tempo em que vivia no *shtetl*. “Tudo nela era profundo e calmo pressentimento”, afirmara Marc Chagall (apud CHAGALL, B., 1987, p. 314) sobre sua primeira esposa. A partir de 1934, ano do quadro em questão, sua depressão avançou devido ao casamento e a saída de casa de sua filha, Ida. Quando, em 1935, viaja à Polônia, Bella ainda “se choca com o anti-semitismo que acreditava ter sido varrido pela Revolução de 1917” (CHAGALL, I. apud CHAGALL, B., 1987, p. 319). É então que decide escrever.

Era claro para mim que os escritos de Bella e o quadro de 1934 estavam intimamente relacionados. Ao me deparar com *Bella em verde*, tive, pois, a mesma sensação de quando li *Luzes acesas*. Vi a mesma mulher nostálgica, olhando para um horizonte perdido, para o tempo em que voava feliz por sobre Vitebsk, a terra querida e conhecida. Lembranças alegres de quem agora posa com seu elegante vestido verde, dentro do qual ela parece inadequada, assim como também inadequada ela está à vida longe do *shtetl*.

Pois foi essa figura que escolhi para começar *Sobre a aldeia*. Em *Bella em verde* é claro no rosto da modelo que existe algo guardado, secreto, algo que nos intriga, que desperta nossa atenção. Não há melhor forma de se começar uma peça: despertando o interesse do espectador.

E se toda a obra de Chagall perpassa pela questão da memória do *shtetl* – um *shtetl*, como já vimos, reinventado pelo olhar do artista –, e se, de igual maneira, à leitura das obras de Bella, percebo também a temática da memória desse lugar, parece que, naturalmente, um tema se impõe.

Era a partir das recordações da Bella personagem, dessa mulher madura com seu vestido verde, que a trama, portanto, se desenrolaria. Das memórias da vida no *shtetl*, num lembrar que é também invenção: “E mesmo eu, cada vez que lembro, esqueço-a e imagino outra. Outra aldeia. Mas ainda a mesma” (p. 137). Ou ainda, como diria o enamorado alguns quadros antes, a respeito da lembrança de seu

sonho: “É estranho, mas parece que depois de um tempo, a gente começa a inventar o sonho. Mesmo quando a gente acorda e ele ainda está morno. Mesmo aí, quando a gente tenta lembrar, já não é o sonho. É ele, mas um pouco inventado” (p. 128).

O fato é que resolvi dar à Bella personagem palavras, que julgava adequadas, da Bella escritora. Assim, *Sobre a aldeia* começa intertextual². Busquei, dessa forma, conjugar o quadro de Chagall com a escrita de Bella, já que parece mesmo haver uma íntima comunhão entre os trabalhos de ambos.

Dessa forma, o primeiro quadro da peça é quase inteiramente composto de fragmentos da obra *Luzes acesas*. Fragmentos estes que são reproduzidos fielmente por mim, com poucas adaptações.

Os trechos escolhidos estão dispersos em um pequeno capítulo, *Herança*, que serve como uma espécie de introdução de *Luzes acesas*. Vejamos tais trechos destacados do monólogo de abertura de *Sobre a aldeia*:

BELLA: De cada lugar sai uma sombra. [...] Eu a toco apenas, e ela me leva ao encontro de outras sombras. Elas se empurram, comprimem minhas costas, meus ombros, agarram minhas mãos, meus pés, até o momento em que todas juntas caem sobre mim. Não sei onde me esconder delas. Ouço os clamores da loja, as melodias do rabino em dia de festa. Me vejo a criança rechonchuda correndo pela casa, errando por seus cômodos, escorrendo por seus cantos. (pausa) É tão difícil tirar um fragmento de vida de lembranças ressecadas. Mas, ainda assim, eu gostaria de salvá-las. Tirá-las das trevas. Afinal, é só o que me sobra: estas lembranças. Eu as desfilio e logo me chegam os cheiros da minha velha casa. Minha casa que não existe mais. Assim como tudo nesse lugar. Nada mais existe aqui a não ser lembrança. Esta é a minha herança. (pausa) Está tudo aqui. A casa, a aldeia, o barulho da loja, da sinagoga. Cada uma dessas sombras. Elas se movem sobre mim. E eu agora sou apenas memória (p. 117).

² O termo intertextualidade foi inventado por J. Kristeva (JENNY, 1979, p. 13) para designar a “transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra” – “sistema de signos” significando “texto”, já que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto”, fenômeno este, aliás, já preconizado por Mikhail Bakhtin (SANT’ANNA, 1997, p. 305).

Repito tal procedimento – a intertextualidade com a obra de Bella – também no último texto da personagem, penúltimo quadro da peça, utilizando agora trechos do último capítulo de *Meus cadernos*, intitulado *O trem*:

BELLA: Eu pensava que em nossa aldeia terminava o mundo: na estação, todos os trens chegam numa plataforma e partem de outra. O nosso rio corre pra nós, e uma correnteza contrária o leva de volta. Até o sol se levanta num ponto do horizonte e desaparece no outro. O começo e o fim do mundo. E, com o sol, todas as sombras são mais nítidas. Elas amanhecem em mim. E amanhece também, junto com elas, a minha aldeia. Uma aldeia que não figura em nenhum mapa, uma aldeia que desnorteia a bússola mais precisa do viajante mais organizado. E que deixa o atrapalhado aventureiro sem nem saber por onde começar. É que ela fica num lugar tão distante, mas tão distante, que lá só se chega através da memória. E mesmo eu, cada vez que lembro, esqueço-a e imagino outra. Outra aldeia. Mas ainda a mesma. [...] A aldeia mora em mim (p. 137).

Curiosamente – sim, pois não houve, a princípio, o estabelecimento de um propósito nisso – abro a peça com trechos do primeiro capítulo do primeiro livro de Bella e, no monólogo final da Bella personagem, utilizo trechos do último capítulo da última obra da escritora.

Apenas o segundo solilóquio de Bella (quadro 6) não possui o elemento da intertextualidade. Em verdade, este é um quadro explicativo, que possui uma função bastante específica: contextualizar o espectador, deixá-lo a par do ambiente que está desenhado até ali e prepará-lo para o quadro seguinte, que mostra os judeus carregando os seus fardos.

Para a narrativa, a figura de Bella, e também do enamorado mais à frente, é fundamental justamente nesse aspecto. É ela a responsável por estabelecer um diálogo com o espectador e, dessa forma, organizar a narrativa, completando as lacunas, mas, principalmente, dando coerência ao discurso de *Sobre a aldeia*. Pois se a peça se desenvolve a partir do tema da memória (nos termos já referidos), é por essa personagem que a peça é proposta. Tudo nasce e morre em Bella, pois tudo é sua recordação, inclusive ela mesma: “E eu agora sou apenas memória”.

E é justamente de um trabalho de Chagall intitulado *Recordação*, de 1915 (ver fig. 32), que surge o segundo quadro da peça. Uma simples passagem, muda, mas de forte simbolismo para o todo de *Sobre a aldeia*. Um judeu carregando sua casa nas costas, um homem que caminha pelo mundo sem deixar de lado, no entanto, suas tradições. Um homem representa, na verdade, a própria alegoria da memória na obra de Chagall, e também em *Sobre a aldeia*.

Quando, no quadro 7, a cena é inundada de figuras curvadas, inclusive a desse judeu do quadro 2, busquei fazer referência ao peso da vida reprimida dos judeus no *shtetl*, identificado na análise das obras de Chagall realizada na seção anterior. A reza do rabino, que remete ao quadro *Judeu rezando* (ver fig. 18) em sua postura como se “quisesse entrar no livro” (p. 122), é o lamento que dá um tom quase de agonia ao quadro. E irá se estender ao quadro seguinte, quando passa a ser parte da trilha da morte do mendigo.

Mas, retornando um pouco, quem lembra, lembra-se de algo. E do que, então, Bella recorda? É ao iluminar-se o *shtetl* no quadro 3 que surge a primeira trama, de fato, em *Sobre a aldeia*. E tudo começa com o quadro *O casamento (casamento russo)* (ver fig. 33), pintado por Chagall em 1909.

Uma das mais importantes obras do artista, *O casamento (casamento russo)* foi o primeiro dos quadros de Chagall que foram vendidos a Maxim Vinaver, o homem que lhe abriu as portas enviando-o a Paris. O quadro é uma típica cena do *shtetl* que Wullschlager (2009, p.112) define como “uma melancólica versão das nuas estradas de Vitebski sem árvores, ladeadas por casas raquíticas, os tons de cinza e marrom iluminados pela débil claridade do poste de rua”. É dessa obra que retiro os personagens daquela que considero a grande história de *Sobre a aldeia*: a história dos noivos.

O violinista, o aguadeiro, os próprios noivos, tudo começa em *O casamento (casamento russo)*. Até mesmo a figura do homem que vem ao fundo da procissão, um pouco mais exaltado, e logo se transforma no principal elemento clownesco da peça: o bêbado³.

³ O único dos personagens desse quadro da peça que não pertence a *O casamento (casamento russo)* é o homem fazendo xixi (que posteriormente revela-se o homem com a cara de galo).

Tal personagem, que serve como principal elemento de humor, de mudança de ritmo em *Sobre a aldeia*, surge do quadro *O bêbado*, de 1910-12, e sua inserção na peça é um bom exemplo das peripécias do processo de construção da escrita.

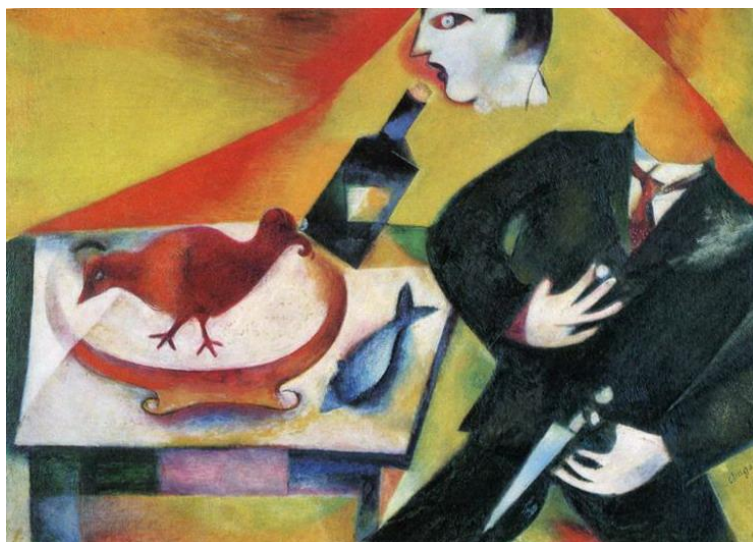


Fig. 30 – Chagall, *O Bêbado*, 1910-1912.

O Bêbado representa uma das cenas pré-elaboradas que acabou abortada da peça por não se adequar ao conjunto. Entretanto, mesmo descartada, foi a partir da suposição da presença de um quadro (da peça) baseado em tal obra, que apresentei a figura do bêbado. Inclusive, foi ainda pensando nessa cena que estabeleci o jogo desse personagem com os homens com cara de animais, supondo um final trágico do bêbado (ele perderia o controle da mão e cortaria sua própria cabeça frente a uma galinha que, inutilmente, tentaria matar pensando ser mais um homem-animal)⁴. Quando desisti do quadro de Chagall, entretanto, já tinha dado ao bêbado uma importância dramática que impossibilitou sua retirada de *Sobre a aldeia*.

Entretanto, com um olhar atento sobre algumas das obras de Chagall ambientadas no *shtetl*, é possível encontrar figuras urinando, ou ainda, defecando. No quadro *Sobre a aldeia*, 1914-1918, há uma dessas figuras. Vejamos a descrição de Wullschlager (2009, p. 257): “[...] no plano do chão, um homem se acocora perto de uma cerca na neve para se aliviar”.

⁴ Creio que, depois dessa descrição, o leitor há de julgar acertada a minha decisão em abandonar tal quadro.

Em relação à trama dos noivos, merece também destaque a questão da linguagem. A escolha da fala em gramelô para os judeus do *schtetl* é fruto de uma estratégia para tornar tal ambiente exótico ao meu leitor/espectador, transpondo também para a enunciação a atmosfera de alteridade dos quadros de Chagall, lembrando a esse espectador que o espaço onde se desenvolve a ação é um gueto, no qual habita um grupo particular, diferente.

Quanto à escolha pela mudez nas cenas do núcleo dos noivos – exceto os berros do noivo, nem ele nem a noiva falam uma só palavra na peça inteira –, esta também foi construída de forma estratégica, afinal, ao tratar do universo de um pintor, não poderia fazer uma peça na qual predominasse a palavra. Era preciso tirá-la de cena em alguns momentos, afinal, sem palavras, o gesto é acentuado, tornando a peça ainda mais interessante em seu aspecto visual, o que, obviamente, interessa na relação com a linguagem artística da qual ela se origina.

Para finalizar, e tratar brevemente sobre outros quadros, é preciso ainda dizer que a dificuldade que não tive ao escrever os diálogos dos soldados e as falas do homem-galo parece ter surgido redobrada para construir os enamorados. É que, no caso dos soldados, o jogo se estabeleceu de maneira tranquila, pois tinha clara noção do que objetivava em cada aparição deles, enquanto que, em relação ao homem-galo, deixei a escrita fluir, contrariamente, afinal, todo o discurso desse homem-animal não foi criado para gerar sentido necessariamente.

Já no caso dos enamorados, as decisões foram sendo tomadas posteriormente, quando o todo da obra dramatúrgica já estava quase que inteiramente formado. Ainda que existissem, desde o começo da escrita, quadros da peça reservados aos enamorados (pois sabia que não poderia ignorar figuras tão marcantes da obra de Chagall) houve mesmo uma grande dificuldade em desenvolver o conteúdo dramático de seus diálogos, em função da grande força lírica que tais figuras possuem na obra de Chagall. Ou, como parecia dizer a mim o enamorado de *Sobre a aldeia* a respeito dos enamorados do pintor: “Você quer saber o quê? A gente se dava a mão e voava. Assim. Simples. Não dá pra dizer como é. Só voando” (p. 129).

No mais, é importante ressaltar ainda que, logo no início da peça, o pedido que faço ao meu virtual encenador para que, no momento em que for criar seu texto de encenação observe a relação de *Sobre a aldeia* com os quadros de Chagall, não descarta o fato observado por Ball (2009, p. 108) de que “uma peça é. A expressão artística é significativa em si mesma e por si mesma. Não traduz, não decodifica, não decifra, nem controla coisa alguma que não seja ela mesma”.

Sendo assim, creio que só posso me considerar bem sucedido na escrita de *Sobre a aldeia* se tiver conseguido fazer sobressair, de forma orgânica mesmo, essa relação com a obra de Chagall. E não apenas, já que a peça deve bastar por si mesma. Serei ainda mais bem sucedido se tiver criado um trabalho capaz de transportar o meu leitor, mesmo aquele que desconheça os quadros de Chagall, para um espaço de fruição que o faça, assim como os enamorados, também voar por *Sobre a aldeia*.

Quadros de referência para a peça

Quadros 1, 6 e 18

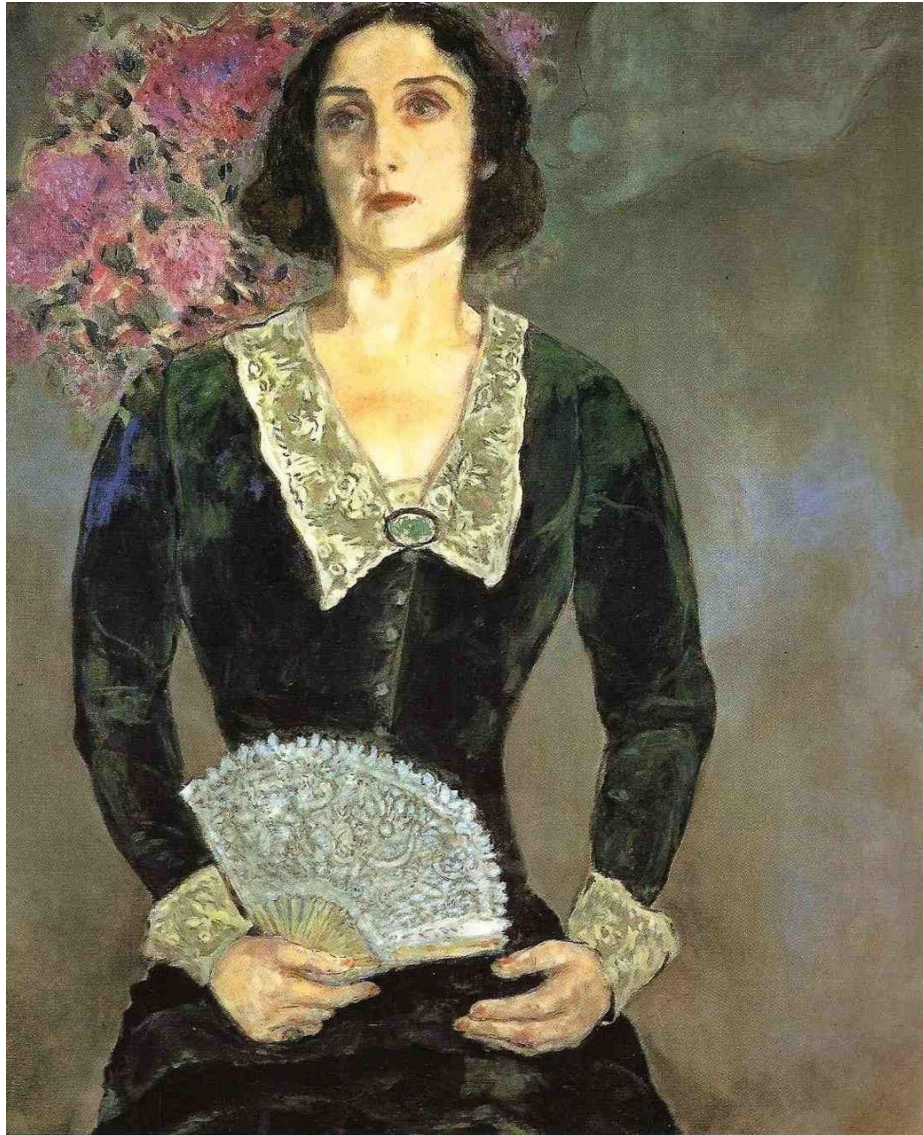


Fig. 31 – Chagall, *Bella em verde*, 1934.

Quadros 2, 7, e 14

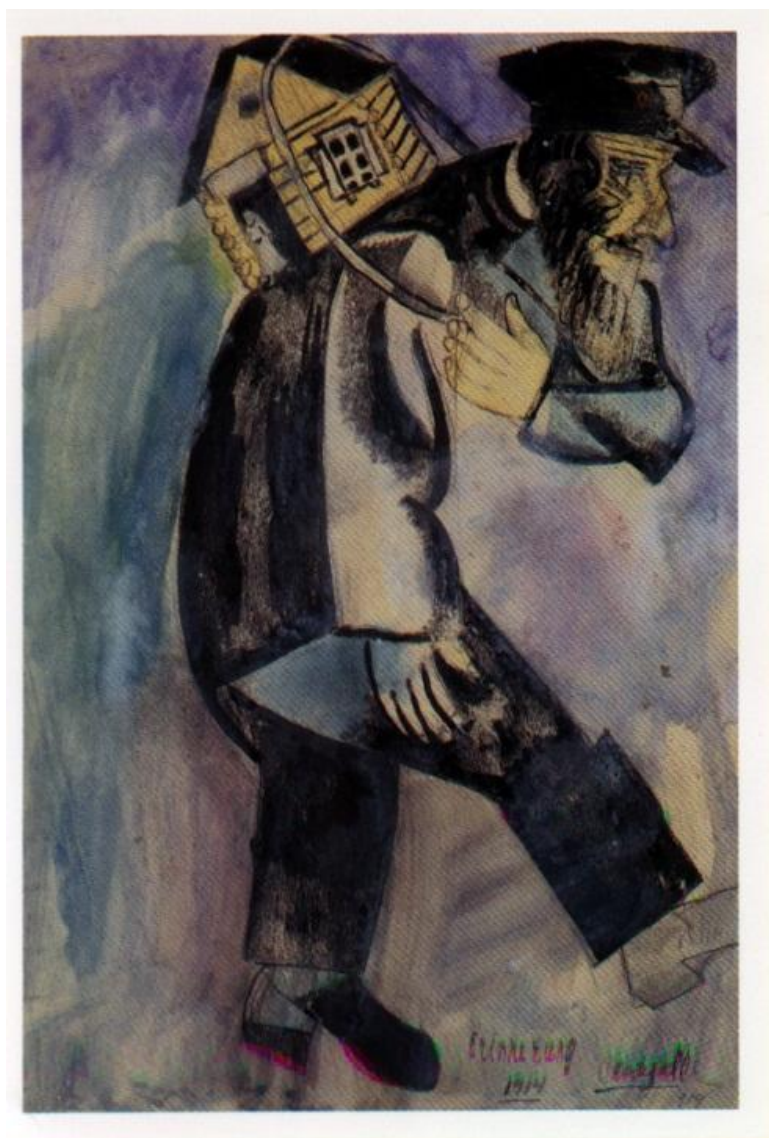


Fig. 32 – Chagall, *Recordação*, 1915.

Quadros 3, 5 e 19



Fig. 33 – Chagall, *O casamento (casamento russo)*, 1909.

Quadros 4, 10, 15 e 17



Fig. 34 – Chagall, *Sobre a aldeia*, 1914-1918.



Fig. 35 – Chagall, *Enamorados em rosa*, 1914.

Obs.: E demais obras sobre o universo dos enamorados.

Quadro 7

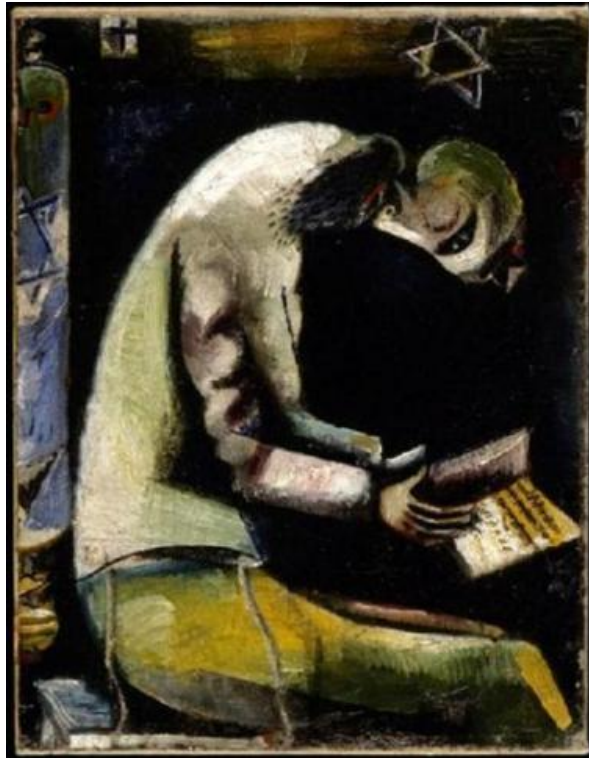


Fig. 36 – Chagall, *Judeu rezando*, 1912-1913.



Fig. 37 – Chagall, *Sobre Vitebsk*, 1915-1920.

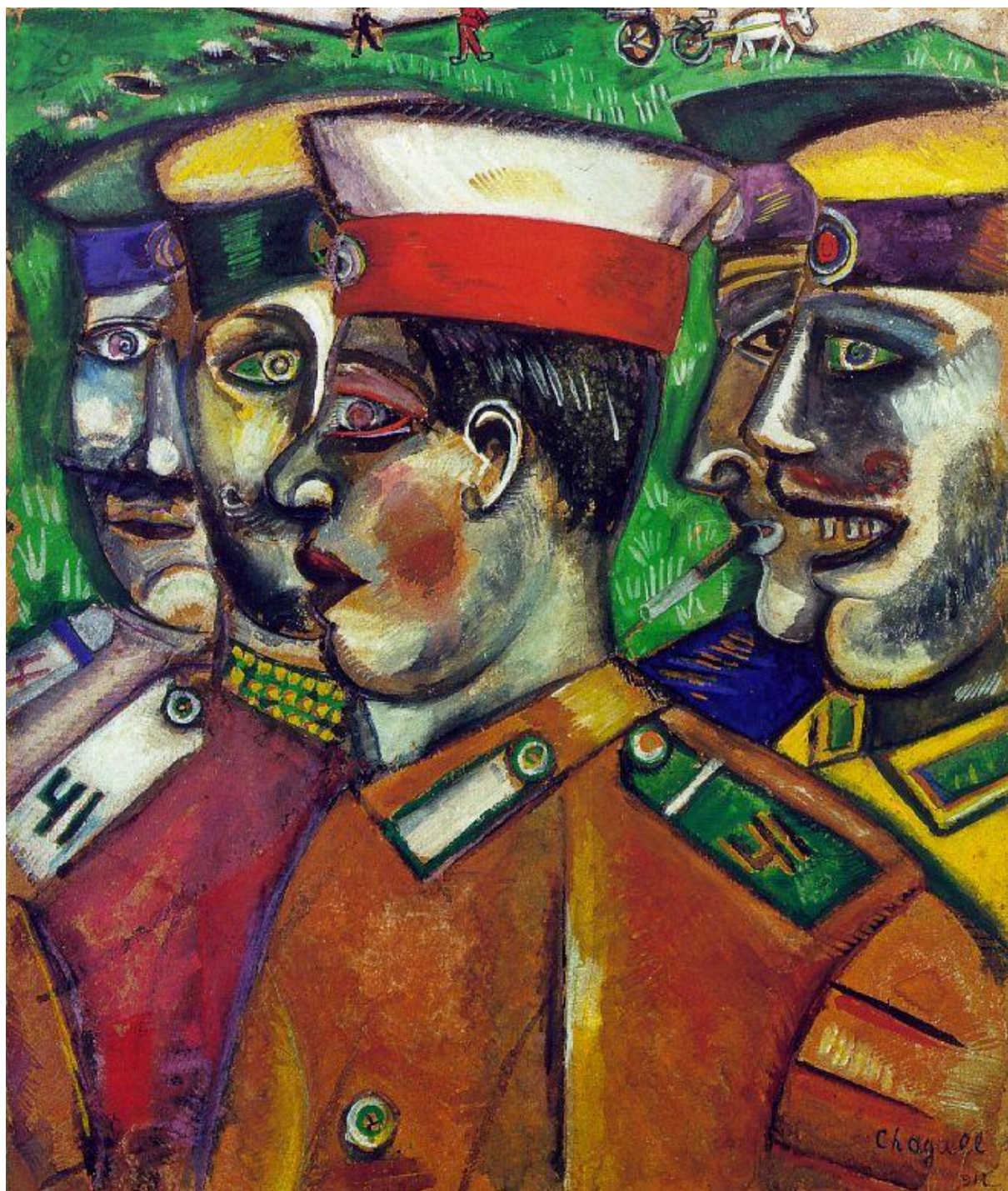


Fig. 38 – Chagall, *Os soldados*, 1912.

Quadros 9, 12 e 16

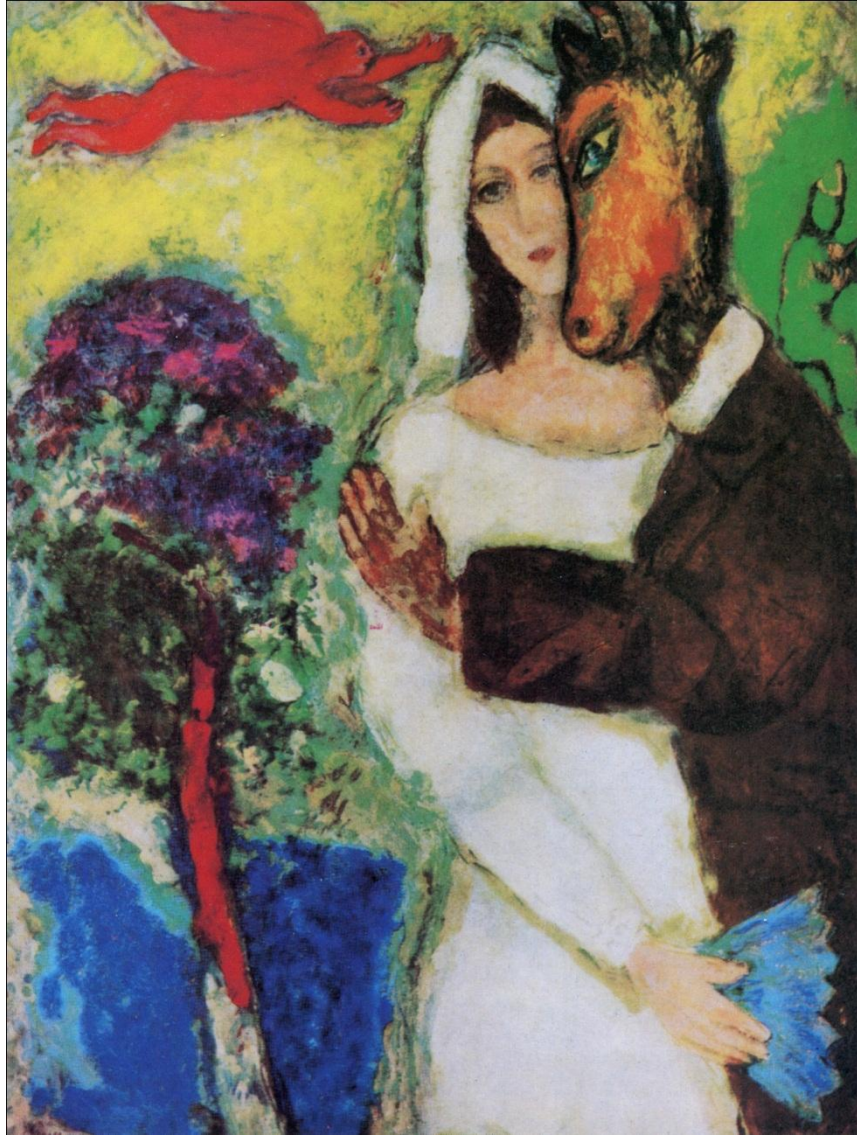


Fig. 39 – Chagall, *Sonho de uma noite de verão*, 1939.

Quadro 11



Fig. 40 – Chagall, *Malabarista*, 1943.

Quadro 12

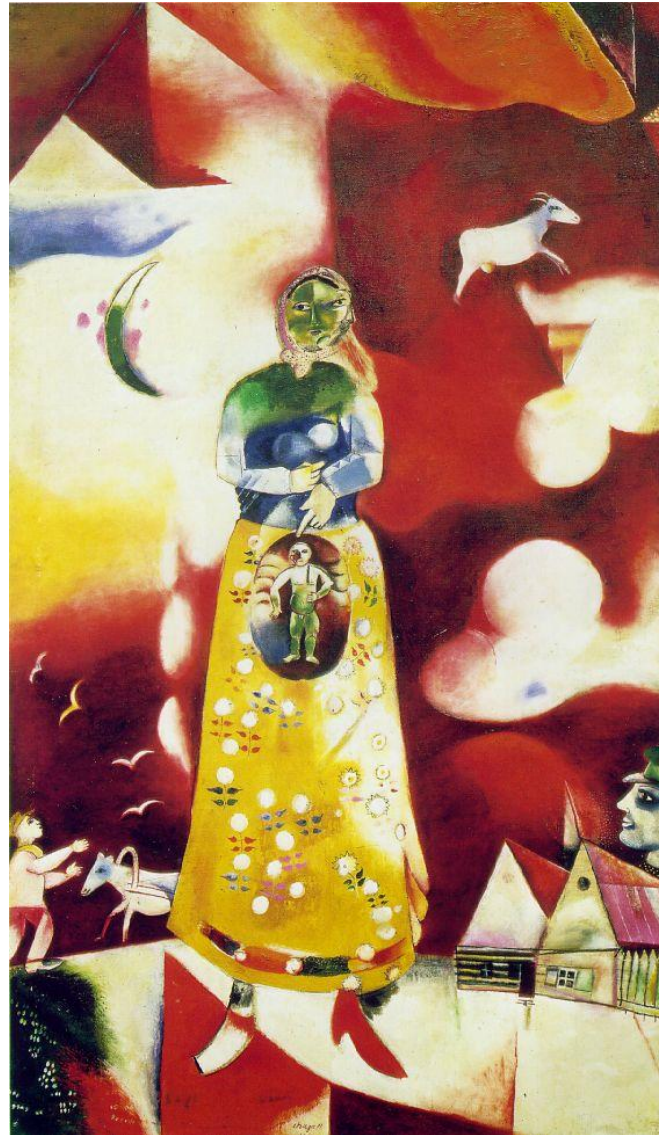


Fig. 41 – Chagall, *Maternidade*, 1912-1913.

5. CONCLUSÃO

Na procura por elementos para a construção do texto *Sobre a aldeia*, busquei aproximar-me do universo criativo do pintor Marc Chagall. O sentido desta aproximação esteve voltado essencialmente para a investigação de subsídios na obra do artista judeu que pudessem auxiliar em minha produção dramatúrgica, principalmente aqueles elementos que aproximassem a linguagem da pintura da linguagem teatral.

Foi em busca desses pontos de contato que elaborei, na seção 2, um estudo da biografia de Chagall, que revelou, dentre outras coisas, a importante influência do teatro simbolista em suas obras, com elementos dessa estética teatral estando claramente refletidos em diversos trabalhos do pintor.

A grande bandeira dos simbolistas, no confronto que travaram contra o realismo, era pelo estabelecimento de um ambiente na cena que permitisse uma maior participação do espectador. O palco simbolista, ao contrário da lógica realista de imitação do real, era construído por meio da sugestão, uma cena propositadamente elaborada com lacunas, que deveriam ser preenchidas através da imaginação do espectador.

Assim, o teatro simbolista possui íntima conexão com a obra de Chagall, uma obra que, além de seu claro aspecto cênico, desde o primeiro contato parece exercer sobre o observador uma força atrativa inevitável. Força esta que, paradoxalmente, atrai para fora do objeto no qual insere o olhar, despertando nesse observador o que Bachelard definiu como ação imaginante. É assim, pois, que sempre encarei a obra de Chagall, como um ponto de partida para viagens maiores.

Na busca pelo estabelecimento dos pontos de conexão entre as linguagens envolvidas no trânsito interartístico obras de Chagall/texto dramatúrgico, principal objetivo desta dissertação, a análise da teatralidade nos trabalhos do pintor constituiu ainda uma etapa fundamental. Foi através dela que podemos perceber

como o artista constrói suas narrativas cênicas e a relação entre alguns de seus principais elementos e quadros com aspectos importantes da teoria teatral.

Tanto o estudo biográfico quanto a análise da teatralidade em Chagall revelaram os pontos de contato entre as linguagens da tela e do texto dramático e foram, dessa forma, fundamentais por possibilitarem a absorção de elementos que, fatalmente, ecoaram em *Sobre a aldeia*.

Entretanto, ainda que levadas em consideração, as possíveis conclusões advindas das seções 2 e 3 desta dissertação, não foram tratadas como elementos impositivos, como regras inquebrantáveis para a construção de meu texto dramático, mas sim como elementos úteis por proporcionarem uma abertura imaginária, possibilitando um maior arsenal para a elaboração de *Sobre a aldeia*.

O universo criativo de Chagall ajudou a nutrir o meu, porém, para haver a criação artística, parece compreensível que o artista-criador precise ter um mínimo de liberdade na ocasião desta criação. Assim, foi necessário que, em algum momento, eu abandonasse Chagall e suas obras, pois o resultado final do trajeto interartístico é sempre um produto autônomo em relação ao objeto que o originou. *Sobre a aldeia* nunca seria, portanto, o equivalente de nenhuma obra de Chagall (e penso que isso não desqualifica em nada meu resultado).

Por fim, como fiz anteriormente em minha peça, tomo de empréstimo novamente as palavras de Bella Chagall. Uma afirmação do livro *Primeiro encontro* sobre a ponte em Vitebsk na qual habitualmente se encontrava com seu amado Moishe. Quem sabe a mesma ponte que atravessei, entre as obras de Chagall e *Sobre a aldeia*? Agora já do outro lado, olho para trás e repito com Bella (1987, p. 198), sob a benção de um homem-bode a tocar seu violino: “Nossa ponte para nós é o paraíso”.

REFERÊNCIAS

- ALEIHEM, Scholem. **A paz seja convosco**. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In:_____. **Aristóteles (II)**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Chagall**. Trad. Luísa Rodrigues. Bonn: Taschen, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **El derecho de soñar**. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. Trad. Leila Cury. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009.
- BLOK, Aleksandr, IESSÉNINE, Serguéi, et al. **Poetas russos**. Trad. Manuel de Seabra. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CHAGALL, Bella. **Luzes acesas**. Trad. Clarice Lispector. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

FAERNA, José María. **Marc Chagall**. Trad. Elsa Haas (para o inglês). Barcelona: Polígrafa, 2001.

FEIGA Segal, mãe de Marc Chagall. **Revista Morashá**, n. 57, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.morasha.com.br/>>. Acesso em: 25 out. 2011.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FORAY, J., GRABER, M. M. e BRUK, J. **Marc Chagall**. Nova York: Abrams, 2003. Catálogo de exposição, 23 jul. – 4 nov. 2003, San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

GÓGOL, Nikolai. **Almas mortas**. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOODMAN, Susan T. **Marc Chagall**: early works from Russian collections. Londres: Third Millenium, 2001. Catálogo de exposição, 29 abr. – 14 out. 2001, The Jewish Museum, Nova York.

GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HARSHAV, Benjamin. **Marc Chagall and the lost jewish world**. New York: Rizzoli, 2006.

HESSE, Jose. **Breve historia del teatro soviético**. Madrid: Alianza, 1971.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOHNSON, Ken. When Modernism and Judaism Converged on the Moscow staged. **The New York Times**, Nova York, 6. Nov. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/11/07/arts/design/07chag.html?_r=2&ref=arts&oref=slogin>. Acesso em: 15 set. 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

KATO, Gisele. O mastigador de vanguardas. **Revista BRAVO!**, São Paulo, v. 11, n. 14, p. 30-33, ago. 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MAGALHÃES, Fabio (org.). **O mundo mágico de Marc Chagall**: o sonho e a vida. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009. Catálogo de exposição. 4 ago. – 4. Out. 2009, Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte. 15 out. – 6 dez. 2009, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. R. Figueiredo, R. Eichemberg e C. Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARC Chagall: an exhibition of paintings and graphic works from Chicago collections. Disponível em: <<http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Intro.Marc-Chagall-An-Exhibition-of-Paintings-and-Graphic-Works-from-Chicago-Collections.250.html>>. Acessado em: 13 out. 2011.

MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.

_____. O drama lírico. In: **ART 002**, Salvador, p. 47-67, jul.-set., 1981.

MOSTAÇO, Edécio. Evréinov, o Homem Teatro. In: CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena (orgs.). **Teatro russo**: Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Trad. Fátima Saad, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Maria Margarida C. P. Costa. O silêncio em Samuel Beckett. In: **Estudos em homenagem a Margarida Losa**. AMARAL, Ana Luísa e CUNHA, Gualter (orgs.). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 361-366.

PIZZO, Esníder (editor). **Brueghel**. Trad. Lauro Machado Coelho. São Paulo: Globo, 1997.

PLAYS, The. Disponível em: <<http://www.thejewishmuseum.org/exhibitions/JewishTheaterUSSR/jewishtheaterplays>>. Acessado em: 14 set. 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar. 1982.

RÚSSIA czarista e os judeus, A. **Revista Morashá**, n. 53, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.morasha.com.br/>>. Acesso em: 8 nov. 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. Cuiabá: EDUFMT, 1997.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: Poética e pedagogia em V. E. Meyerhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.

THEATER Companies, The. Disponível em: <<http://www.thejewishmuseum.org/exhibitions/JewishTheaterUSSR/jewishtheaterhabimagoset>>. Acessado em: 14 set. 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões Almeida Junior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

WESTPHALEN, Timothy. **Lyric Incarnate**: The dramas of Aleksandr Blok. EUA: Harwood, 1998.

WULLSCHLAGER, Jackie. **Chagall**: amor e exílio. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Globo, 2009.

WUNENBURGER Jean-Jacques. Chagall, un rêveur de formes hybrides. In: **Marc Chagall, monstres, chimères et figures hybrides**. Catalogue Réunion des Musées nationaux, 2007, p 21-38.

ANEXOS

ANEXO A

Cronologia.

1887	Em 7 de julho, Chagall nasce na cidade de Vitebsk com o nome de Moishe Segal, filho do casal Zachar e Feiga-Ita Segal.
1890	Chagall passa a frequentar a Escola Judaica adquirindo conhecimentos de música e religião, o que contribuirá mais tarde na sua arte.
1900	Ano em que Chagall decide ser artista ao estudar carpintaria e marcenaria no colégio.
1906	Termina seus estudos e começa a trabalhar retocando negativos para o fotógrafo A. Meschaninov. Começa a frequentar as aulas de Yehuda Pen, onde conhece Viktor Mekler, o amigo que o convence a continuar seus estudos artísticos na capital.
1907	Chagall e Mekler partem para São Petersburgo. Chagall arranja trabalho como aprendiz de pintor e retocador de fotos. Mais tarde é admitido na Escola de Desenho para o Incentivo das Belas-Artes, onde consegue uma bolsa de estudos.
1908	Deixa de estudar na Escola de Desenho para o Incentivo das Belas-Artes e ingressa numa escola privada de desenho e pintura de Savel Saindenberg. Nesse ano, pinta <i>O Morto</i> .
1909	Muda-se para a escola de Svanseva, na qual conhece o professor Léon Bakst, fundamental em seu desenvolvimento artístico. Conhece ainda Bella Rosenfeld, sua futura esposa.
1910	Anuncia seu casamento com Bella. Maxim Vinaver compra <i>O Morto</i> e <i>O casamento (casamento russo)</i> e patrocina os estudos de Chagall em Paris.
1912	Exibe as pinturas <i>O Bêbado</i> , <i>Dedicado á minha Noiva</i> e <i>Á Rússia, aos Asnos</i> , dentre outras, no Salão da Primavera, em Paris.
1914	Chagall faz sua primeira exposição individual com 40 pinturas e 160 guaches na galeria Der Sturm. Devido ao início primeira guerra mundial, Chagall é impedido de voltar a Paris e começa a pintar exclusivamente sobre sua cidade natal.
1915	Chagall e Bella se casam em Vitebsk.
1916	Nasce Ida, filha de Chagall e Bella.
1917	Chagall entra para a União da Juventude e é indicado como representante para a União dos Artistas.
1918	É publicada a primeira monografia sobre a obra de Marc Chagall.
1919	Funda a Escola de Arte do Povo de Vitebsk.
1920	É substituído pelo artista Malevich e assim abandona a Escola que fundara no ano anterior.
1922	Chagall deixa a Rússia.
1923	Descobre que suas pinturas haviam desaparecido no seu

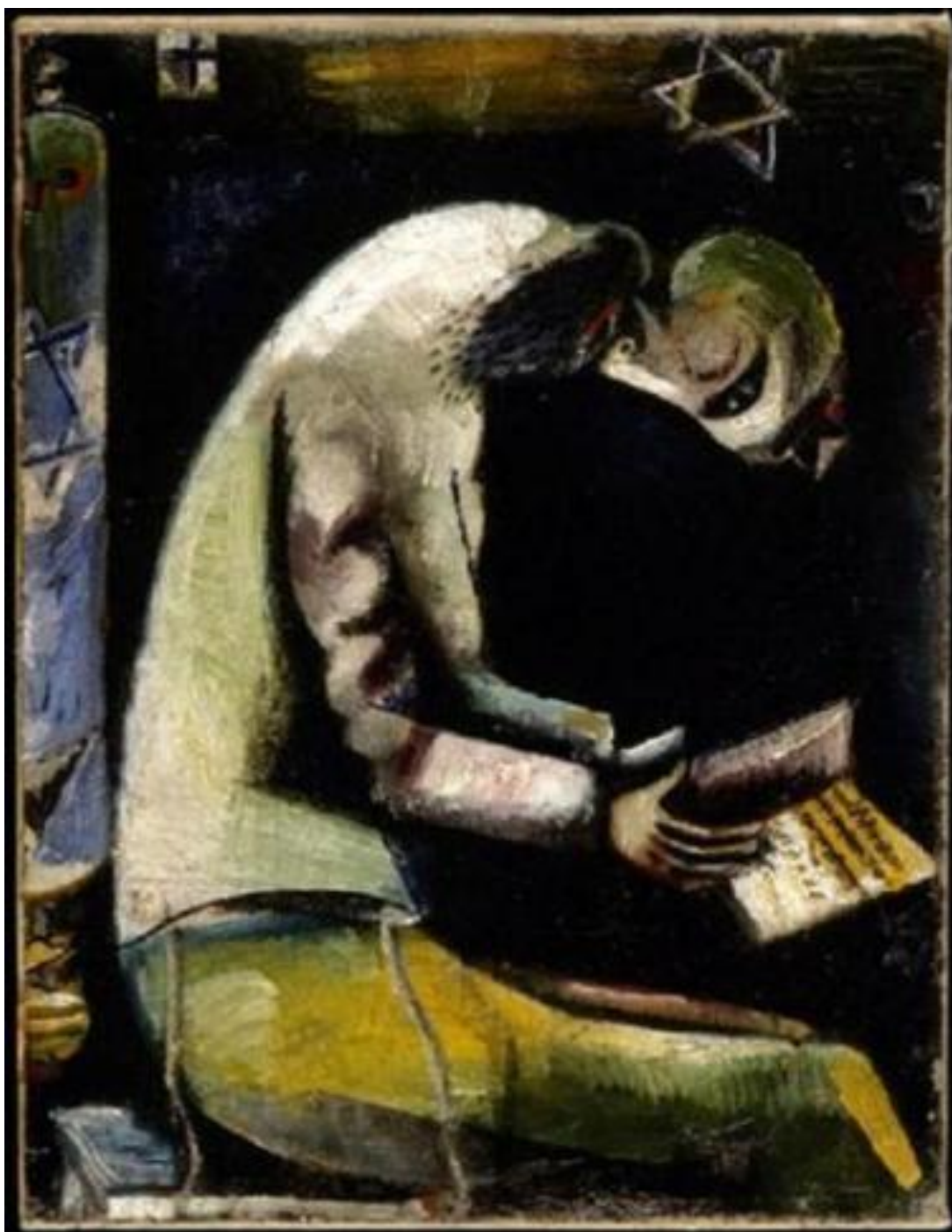
	estúdio em <i>La Ruche</i> . O editor e <i>marchand</i> Ambroise Vollard faz as primeiras encomendas de ilustrações a Chagall.
1926-1927	Torna-se membro fundador da Associação de Artistas e Impressores. A pedido de Vollard, Chagall começa a desenvolver obras com a temática do circo.
1930	Começa a pintar guaches com o tema bíblico, que irá ocupá-lo durante muitos anos.
1931	Chagall passa três meses na Palestina realizando pinturas de paisagens e sinagogas.
1932	Viaja para a Holanda e se encanta com as obras de Rembrandt.
1933	Na Alemanha nazista, três obras do artista são apresentadas na famosa exposição <i>Arte degenerada</i> , uma mostra do tipo de arte que não condizia com o espírito ariano.
1937	Chagall torna-se cidadão francês.
1941	Temendo a proximidade nazista, foge para Nova York onde conhece Pierre Matisse.
1942	Chagall participa do balé <i>Aleko</i> como cenógrafo e figurinista.
1944	Falecimento de Bella Chagall.
1946	Virgínia Haggard é contratada por Ida para cuidar do artista. Virgínia e Chagall passam a ter um relacionamento, cujo fruto é David.
1947	Diversos museus fazem exposições retrospectivas de Chagall.
1948-1949	Chagall cria suas primeiras cerâmicas na oficina de Madame Bonneau.
1950	O artista cria sua primeira litogravura e expõe numa mostra na Galerie Maeght.
1951	Virgínia deixa Chagall levando David com ela.
1952	Chagall casa-se com Vava, com quem viverá até o fim da vida.
1958-1959	Recebe o título <i>doutor honoris causa</i> pela Universidade de Glasgow. É eleito também membro honorário da American Academy of Arts and Letters.
1960	Pela primeira vez, Chagall expõe vitrais e esculturas no Musée des Beaux – Arts, em Reims.
1964-1967	Marc Chagall participa de importantes exposições por todo o mundo.
1971-1973	Chagall executa painéis, vitrais e mosaicos.
1977	O artista é condecorado com a Grande Cruz da Legião de Honra, a mais alta condecoração francesa. É inaugurada uma exposição de Chagall no Louvre, a primeira vez que um artista vivo foi honrado com uma exposição no museu.
1981-1983	Chagall realiza um conjunto de pinturas com a temática bíblica, cenas do <i>shtetl</i> e do circo.
1985	Em 28 de março, aos 97 anos, Chagall morre em Saint-Paul-de-Vence.

ANEXO B

Obras da análise ampliadas.



O morto, 1908.



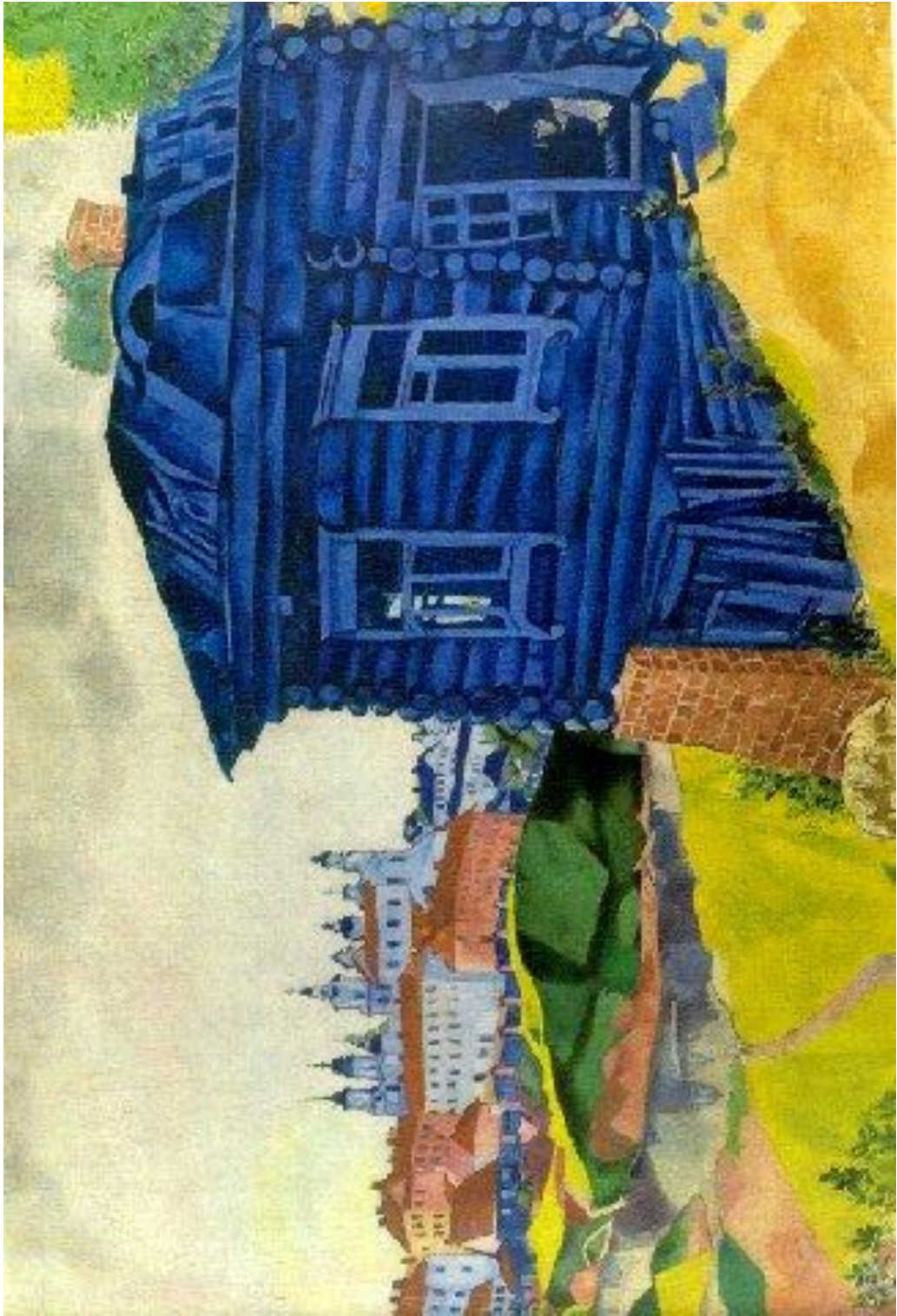
Judeu rezando, 1912-1913.



Sobre Vitebsk, 1915-1920.



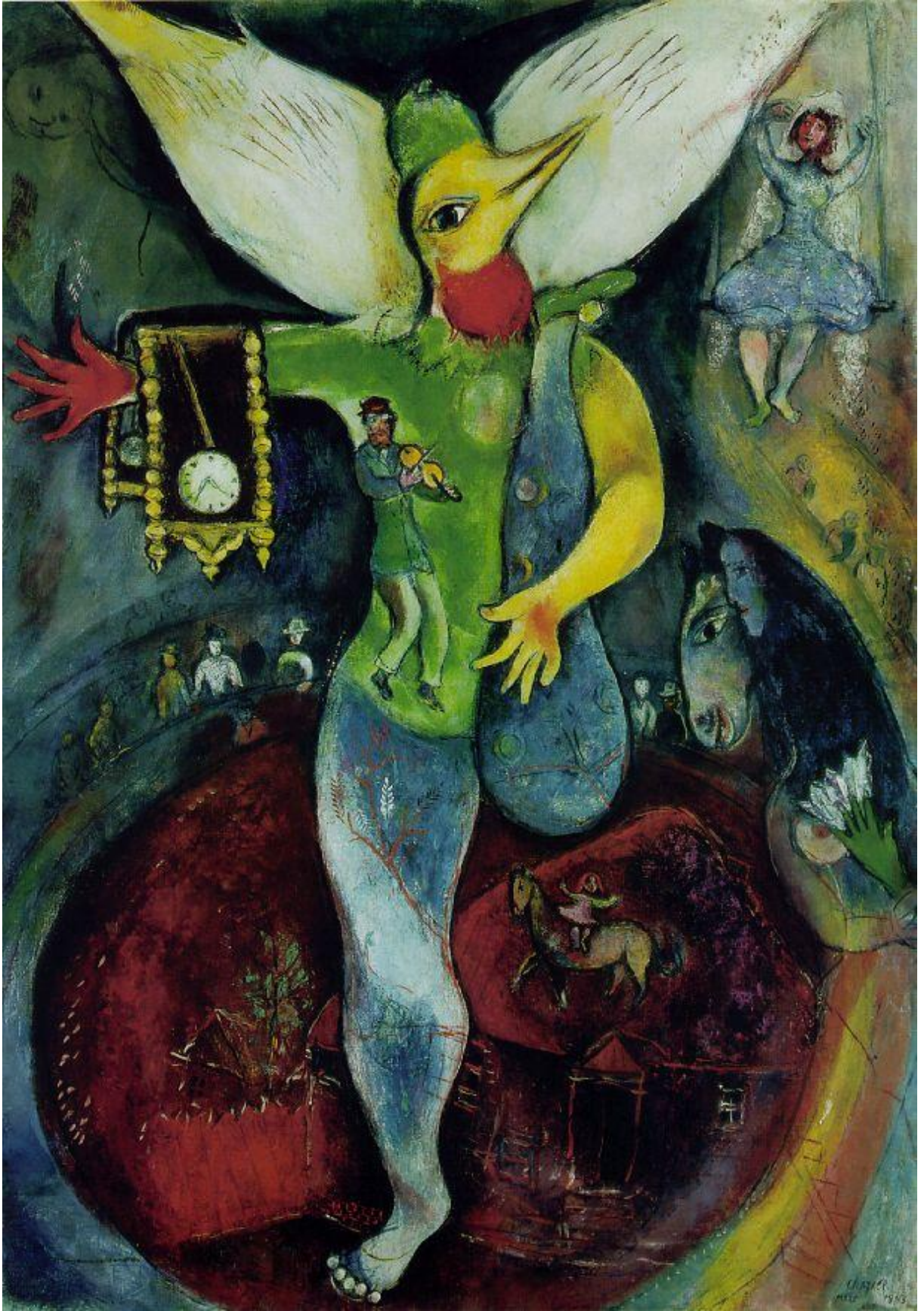
O vendedor de jornais, 1914.



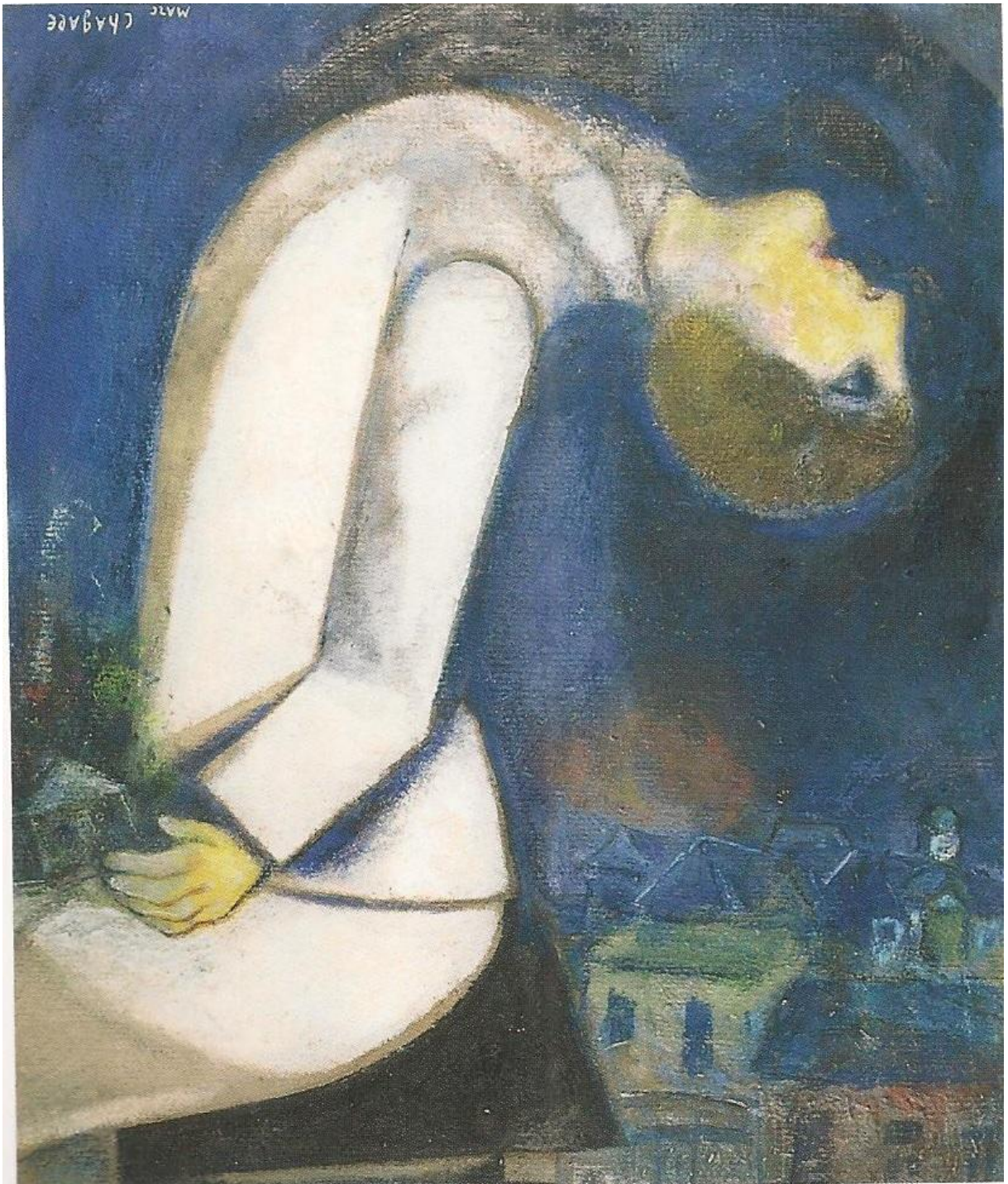
A casa azul, 1917.



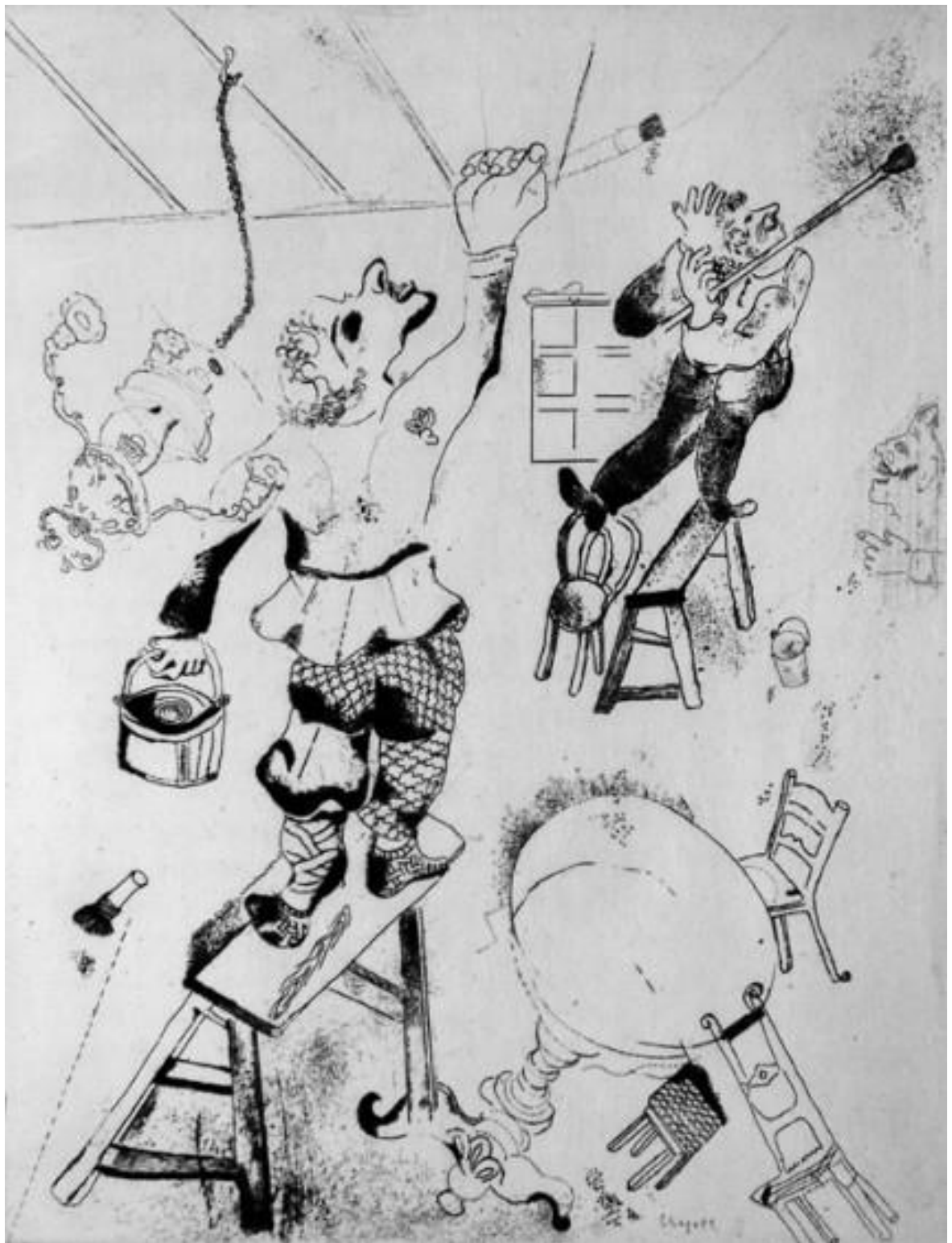
A revolução, 1937.



O malabarista, 1943.



Homem com sua cabeça jogada para trás, 1919.



Os pintores, 1948.



Sobre a aldeia, 1914-



O aniversário, 1915.