

## El Greco num sonho de Chagall

Roberto Carvalho de Magalhães\*

Resumo: O tema central do artigo é a relação entre a tela *A aparição* de Marc Chagall, realizada entre 1917 e 1918, e uma *Anunciação* de El Greco, da qual o Museu de Arte de São Paulo possui uma versão. Apesar de o fato nunca ter sido notado antes pela crítica, a composição de Chagall recalca vistosamente o protótipo do pintor cretense estabelecido em Toledo (Espanha). O autor reconstrói o possível itinerário que levou o pintor russo ao conhecimento, durante a sua primeira permanência em Paris, de 1910 a 1914, da *Anunciação* de El Greco; e, considerando as idéias expressas por Chagall em seu escrito autobiográfico *Ma vie*, revela uma profunda identificação de Chagall com o caráter visionário, “sobrenatural”, das obras toledanas do pintor grego e com as suas formas, que transcendem o domínio do ponderável. A pintura de El Greco, segundo o autor do artigo, é, de par com as correntes artísticas de vanguarda das primeiras décadas do século XX, uma pilastra importante na formação da linguagem de Marc Chagall.

Palavras-chave: Pintura, El Greco, Marc Chagall, século XX, *visionary painting* (pintura visionária).

Abstract: The main subject of this article is the relationship between Marc Chagall's work *The Apparition*, painted in 1917-18, and El Greco's *Annunciation*, a version of which is owned by the São Paulo Museum of Art. Although this fact has never been pointed out before by the critics, it's evident that Chagall's composition takes its inspiration from the model created by the painter from Crete established in Toledo (Spain). The paper's author retraces the possible itinerary that made the Russian painter discover the *Annunciation* by El Greco during his first stay in Paris, from 1910 to 1914, and choose it as a model. And by taking in consideration Chagall's ideas, expressed in his autobiographical writing *Ma vie* (My Life), as well as many other sources, the article reveals a deep identification of Chagall with the visionary, “supernatural” character of the Greek painter's works produced in Toledo, with their shapes, which transcend the sphere of ponderability. In the author's opinion, besides the vanguard experiences of the first decades of XXth century, as Cubism, El Greco's painting is an important reference to the formation of Marc Chagall's own language.

Key words: Painting, El Greco, Marc Chagall, XXth century, *visionary painting*.

Em 1907, Marc Chagall deixa a sua cidade natal, Vitebsk, para se estabelecer em Petersburgo. No início, a vida é dura. A única certeza de Chagall é a sua

\* Docente de Museologia e de História da Arte da Università Internazionale dell'Arte di Firenze – Itália. gamacor12@hotmail.com

vocação de pintor. No restante, ele vive quase como um clandestino. Para aí residir, os judeus precisam de uma autorização, que ele não tem. Além disso, também lhe falta o dinheiro. Não tem condições de pagar o aluguel de um cômodo só para si. Deve contentar-se “de pedacinhos de quarto”. Aliás, como ele próprio conta em *Ma vie*, memórias escritas entre 1921 e 1922 antes de deixar definitivamente a Rússia,

eu não tinha nem uma cama inteira para mim. Tinha que dividi-la com um operário. É verdade que aquele operário de bigodes pretíssimos era um anjo. Era tão gentil que se espremia contra a parede para me deixar mais espaço. Dando-lhe as costas, voltado para a janela, eu respirava o ar fresco. Naqueles cantinhos em comum, com operários e quitandeiros como companheiros, a única coisa que eu podia fazer era deitar na beirada da cama e refletir sobre mim mesmo (CHAGALL, 1931, p.89).<sup>1</sup>

Chagall tinha um sonho: possuir um pequeno espaço só para si, onde pudesse pintar na solidão, dormir em paz sem ser acordado pelos companheiros de quarto que falam ou roncam durante o sono, ou pelas brigas de um casal – um marido beberrão que, de noite, solicita os favores da mulher sem resultados. Longe do seu gueto de província, Chagall leva uma vida de verdadeiro marginalizado, mas constata que “os hebreus não são os únicos sem o direito de existir, mas também muitos russos, amontoados como piolhos nos cabelos” (1931, p. 90).

Durante o dia, Chagall sonha de olhos abertos; de noite, tem sonhos nos quais a ansiedade pela situação em que vive se confunde com a sua aspiração em se tornar um pintor, que ele sente como uma predestinação. Assim ele conta um desses sonhos:

um cômodo quadrado, vazio. Num canto, só uma cama e eu em cima. Cai a escuridão. Repentinamente, o teto se abre e uma criatura alada aparece entre relâmpagos e trovões, enche o quarto de um turbilhão de nuvens. Uma palpitação de asas batendo. Penso: é um anjo! Mas não consigo abrir os olhos, a claridade é muita, há luz demais. Depois de mexer em tudo, recomeça a voar e sai pela abertura no teto, levando consigo toda a luz e o ar azul. Cai novamente a escuridão. Acordo. O meu quadro *A aparição* evoca aquele sonho (CHAGALL, 1931, p. 89-90).

O quadro foi realizado cerca de dez anos mais tarde, quando muita água já havia passado sob a ponte: Chagall tinha, enfim, obtido um pouco de sucesso em Petersburgo, tinha estado em Paris bem quatro anos, de 1910 a 1914, e, agora, estava novamente na Rússia, onde, depois de ter recusado o convite para

1. As memórias de Chagall, escritas originariamente em russo, foram publicadas pela primeira vez em 1931, pela Librairie Stock, Paris, na tradução de Bella Rosenfeld, sua mulher, que contou com a ajuda de Jean Paulhan e Ludmilla Gausse. Para as citações incluídas neste artigo, utiliza-se a recente edição italiana, *La mia vita* (ver Referências Bibliográficas).



Marc Chagall, *A aparição*, 1917-18, óleo sobre tela, 157 x 140 cm  
São Petersburgo, coleção particular

desempenhar o papel de responsável pelo setor de belas-artes do Ministério da Cultura da Rússia revolucionária, abre e dirige a escola de belas-artes de Vitebsk.

Sabe-se como muitos artistas, de Benvenuto Cellini em diante, procuram dar, nas suas memórias, uma versão heróica da própria vida, reivindicando primados e engrandecendo as próprias ações ou o tamanho dos obstáculos que enfrentaram ao longo do caminho. Sabemos, por exemplo, como Gauguin se atribui a invenção do “cloisonnisme” em pintura, quando tudo leva a crer que a primeira idéia tenha sido do jovem Émile Bernard ou, pelo menos, tenha nascido do contínuo intercâmbio entre os dois pintores. Do seu lado, o grande Monet parece não ter resistido à tentação de recuar as datas de algumas obras – entre as quais o seu emblemático *Impression, soleil levant* – para deixar claro que tinha sido o primeiro a obter certos resultados, os quais constituiriam, em seguida, um vocabulário comum entre os pintores impressionistas. Porém, não temos motivo algum para duvidarmos da sinceridade de Chagall. As suas memórias têm qualidades literárias inegáveis, que vão da propensão ao conto picaresco às manifestações repentinas de melancolia e nostalgia, das saídas humorísticas e auto-irônicas à comunicação da sua compaixão pelos seres vivos, sejam eles os pobres velhos judeus do seu gueto

ou as vacas, os quais parecem ter igual dignidade nos seus quadros. Em *Ma vie*, tudo isso é expresso com uma linguagem surpreendentemente dinâmica, feita de cortes cinematográficos, de descrições sintéticas e, ao mesmo tempo, de grande capacidade evocativa.

No fundo, Chagall escreve pouco sobre pintura. Parece muito mais interessado em comunicar o sentimento, percebido desde a infância, da sua predestinação para se tornar um pintor do que em oferecer uma análise detalhada das coisas vistas ou em fazer considerações técnicas e críticas sobre as correntes artísticas que se multiplicam num ritmo vertiginoso nas primeiras décadas do século XX. Chagall se subtrai às batalhas teóricas e à obrigação de produzir um manifesto para justificar as próprias escolhas. Em *Ma vie*, ele se concentra no paradoxo de ter que impor a sua vocação num ambiente social, familiar e religioso no qual a palavra “artista” é vagamente conhecida e onde as suas primeiras tentativas de preencher panos com tintas coloridas vão parar no chão como trapos para se limpar os pés. Ele não odiará os seus parentes por isso. Ao contrário, tal contradição o intriga, assim como lhe suscita estupor o fato de que uma vaca à qual tinha prodigalizado as suas carícias pudesse tornar-se, pouco tempo depois, uma pele a secar “santamente” e a rezar na direção do “céu-teto”, na casa do avô, “para a expiação dos pecados dos seus carnífcies” (CHAGALL, 1931, p. 23). Desde a infância, Chagall parece feito para colher, seja no seio da família, seja no seu então circunscrito universo social, as contradições da existência, sobre as quais, entretanto, ele estende um olhar temperado pela compaixão.

Dotado de um grande senso da narração, Chagal não cai nunca na tentação de se glorificar. Um dos méritos de *Ma vie* é ter sido escrito quando o pintor havia, sim, atingido a maturidade artística e certa notoriedade, mas num momento em que tinha ainda, diante de si, um caminho muito longo a percorrer. Trata-se, portanto, de fatos muito frescos na memória de um artista que ainda não tinha encontrado uma colocação histórica e que não podia assumir um ponto de vista condescendente ou uma atitude de autocelebração. (De fato, podemos nos perguntar se não foi exatamente para evitar esse risco que Chagall, - autor, aliás, de poemas -, não escreveu a continuação das suas memórias.) Pouco tempo antes de redigir o livro, Chagall sofre a traição de El Lissitsky e de Vladimir Malevi

Aproveitando-se da sua ausência temporária, seus dois colegas haviam transformado a escola de belas-artes de Vitebsk em uma escola de arte “suprematista”, onde não havia mais a liberdade de ensino e de criação de que Chagall precisava para exprimir a sua interioridade. A era dos programas intransigentes, ainda que de modernização ou de vanguarda, tinha-se iniciado. Rapidamente, Vitebsk, Moscou, a Rússia tornar-se-iam outra vez estreitas demais para os ideais de liberdade, para a expressão da intensa experiência interior de Chagall, na qual as recordações têm um papel fundamental.

*Ma vie* se conclui com a sua partida definitiva da Rússia, em 1922. Nas suas memórias, o pintor reivindica abertamente somente a sua independência em relação aos programas artísticos unívocos e a necessidade de se deixar a superfície para se penetrar na interioridade das coisas. Nesse sentido, seja o cubismo – experiência da qual, sem dúvida alguma, ele se beneficia –, seja o impressionismo lhe parecem linguagens subordinadas à percepção da superfície, antes que expressões de uma experiência interior.<sup>2</sup>

Sem querer escorregar no terreno das associações fáceis, podemos dizer que Chagall se identifica perfeitamente com a figura do judeu errante, sem pátria, obrigado a viver sempre no exílio. Em primeiro lugar, o exílio psicológico em Vitebsk, onde ele parece uma criatura vinda do outro mundo; depois, em Petersburgo; e, enfim, em Paris. Quando volta à Rússia, em 1914, ele se sente incompreendido, ainda mais estrangeiro do que na França. Nele, o sentimento de não pertencer é muito forte. O velho rabino chassídico que voa sobre os telhados com uma trouxa pesada nos ombros em *No céu de Vitebsk* (1915-20, Nova Iorque, Museu de Arte Moderna), mais do que uma simples recordação de infância, é uma projeção da própria condição do pintor, o qual, além de não ter um endereço fixo, não se reconhece em nenhum dos dogmas artísticos do seu tempo e por eles não é considerado. No cálculo das reivindicações, podemos atribuir a Chagall somente a da sua liberdade e a da primazia da visão interior sobre a visão exterior. No restante, em *Ma Vie*, o pintor se coloca numa posição de humildade absoluta, de estupor quase infantil diante da extraordinária efervescência artística parisiense, e não deixa passar nenhuma oportunidade para salientar o próprio desajeitamento. A sua escassa propensão para a exaltação da própria imagem o torna digno de confiança e as poucas informações que nos dá sobre as suas obras, os depoimentos sobre o que viu e sobre as pessoas que conheceu se fazem, assim, muito preciosos.

Portanto, não temos motivo algum para duvidar de que a tela *A aparição* se refira efetivamente a um sonho tido dez anos antes. No entanto, não devemos nos contentar com a descrição de Chagall daquela visão – descrição, aliás, de uma concisão extrema – como chave para a leitura do quadro. Nos dez anos transcorridos entre o sonho e a realização da tela, a vida do pintor tinha sido atravessada por experiências diversificadas e intensas, das quais *A aparição* presta contas; e o fato de que o sonho tenha ocorrido ou não acaba se tornando quase irrelevante. Não nos referimos à experiência cubista – que, apesar de ser um *leitmotiv* na bibliografia sobre o pintor, requer ainda um estudo mais aprofundado.

2. Não se trata, aqui, de se estabelecer se Chagall teria ou não razão em considerar o cubismo e o impressionismo como pinturas limitadas à percepção da "superfície", mas sim de se ressaltar a sua procura de uma linguagem capaz de exprimir uma realidade não visível, à qual damos o nome de "vida interior".

A primeira vez em que vi a tela, na exposição de Ferrara, em 1992-1993, tive imediatamente uma revelação: a composição se baseava em uma *Anunciação* de El Greco. Notei, ainda, que esse fato não estava indicado no catálogo (FORESTIER, 1992, p. 112).<sup>3</sup> A profissão de crítico ou historiador de arte, além de muito estudo, freqüentação assídua dos museus e das coleções, pesquisas em arquivos e exercício da memória, inclui, também, coincidências imprevisíveis. Alguns anos antes, eu tinha sido convidado para organizar uma série de leituras sobre obras do Museu de Arte de São Paulo – curso que, infelizmente, acabou não ocorrendo. Na minha lista, havia incluído a versão da *Anunciação* de El Greco pertencente ao museu brasileiro. A familiaridade adquirida, naquela ocasião, com a composição e com a gesticulação das figuras da tela - não entre as mais conhecidas - do pintor originário de Creta me permitiu estabelecer imediatamente a relação entre as duas obras.

A tela do Museu de Arte de São Paulo pertence a uma série de Anunciações realizadas entre 1600 e 1605, que têm em comum a mesma organização espacial, com Maria ajoelhada em baixo, à esquerda, e o arcanjo suspenso no ar, sustentado por uma nuvem, mais no alto, à direita. Além do genuflexório da Virgem, não há outras referências arquitetônicas e o espaço para além das figuras é constituído de nuvens e clarões. A pomba que simboliza o Espírito Santo está entre o anjo e Maria e é a fonte de luz que ilumina ambos. A atribuição e a datação dessas Anunciações são problemáticas.

Enquanto a maior parte dos especialistas acreditam, com a devida cautela, que a versão original é a de propriedade do Museu de Toledo (Ohio, U.S.A.), as outras telas são ora consideradas autógrafas, ora cópias de ateliê, quando não até mesmo obras atribuíveis ao filho de El Greco, Jorge Manuel, e ao seu ateliê.

Sobre a proliferação deste como de outros esquemas compositivos no ateliê de El Greco, o pintor e tratadista Francisco Pacheco nos informa, no seu tratado *Arte*

3. Tal correspondência também não é apontada no catálogo da exposição mais recente de Paris, *Chagall connu et inconnu* (Grand Palais, 11 de março-23 de junho de 2003); p. 105. O fato de uma relação tão evidente ter passado despercebida por um período longo até demais, visto que se trata de dois artistas amplamente estudados, deve-se, com toda probabilidade, à tendência para a especialização sempre maior dos estudiosos – necessária, sim, mas muitas vezes empobrecida pela visão circunscrita, ora ao método sincrônico, ora ao método genético, o primeiro privilegiando as conexões contemporâneas do artista e o segundo limitando-se à reconstrução, como numa árvore genealógica, das suas ascendências e descendências. No caso específico de Chagall, parece-me que o pintor é vítima de um duplo preconceito crítico: o de que a arte moderna negue toda e qualquer relação com o passado e o de que a atividade do pintor possa ser explicada simplesmente através de um cruzamento da sua obra com a sua origem hebraica. O caso de Chagall é, ao contrário, um exemplo de como a especialização, para evitar cair na esterilidade, não pode prescindir de uma concomitante diversificação de interesses e de certa amplitude cultural por parte dos estudiosos.



El Greco, Anunciação, cerca de 1600-00, óleo sobre tela, 107 x 74 cms.  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

*de la pintura*, publicado em Sevilha em 1649, que o artista conservava “los originales de todo quanto había pintado en su vida... en lienzos mas pequeños” (RAGGHIANI, 1987, p....).<sup>4</sup> Isso quer dizer que o pintor possuía um mostruário das obras realizadas, de onde tirava idéias gerais ou parciais para a criação de obras novas. Em *Periplo del Greco*, Carlo L. Ragghianti sustenta que a repetição de alguns esquemas compositivos ou temáticas figurativas, consentida pela conservação dos modelos, não implica, todavia, a idéia de réplica ou de reprodução, pois “a igualdade da disposição e da sigla figurativa pode insinuar coincidências macroscópicas; mas a própria elaboração dramática da parte principal, com a variação dos climas de iluminação e, portanto, das impressões no espectador, dá a entender a intenção do pintor de mudar, a cada exemplar, o registro expressivo” (1987, p. 100).

4. A obra de Francisco Pacheco foi publicada pela primeira vez em Sevilha. Entre as edições mais recentes, lembramos as de Sánchez Cantón, 1956, e Bassegoda i Hugas, 1990, ambos editores madrilenhos.

Assim, no caso de El Greco, “não se deve aplicar o critério habitual das réplicas ou variantes; aliás, é preciso reconhecer como sistema, e quase como um comportamento constante, a exigência da singularização, não temática ou iconográfica, mas formal” (RAGGHIANI, 1987, p. 101).

Para o nosso tema – ou seja, a reconstrução do percurso que levou Chagall a dar forma ao seu sonho usando um protótipo de El Greco -, a questão das atribuições é pouco relevante, visto que as várias versões se referem, de qualquer forma, a um modelo criado pelo mestre, seja esse modelo a tela em Ohio, em Budapest, em São Paulo ou, ainda, o quadro atualmente no Japão. Chagall se apropria daquelas que, no grupo das Anunciações mencionadas de El Greco e seu ateliê, Ragghianti chama de “coincidências macroscópicas”, isto é, da organização geral da composição e das figuras, às quais sobrepõe a sua própria “elaboração dramática”. A questão que nos intriga é, ao contrário, como Chagall chegou àquele protótipo.

Se, por um lado, em *Ma vie*, as referências feitas por Chagall a pintores contemporâneos ou do passado recente são numerosas, por outro, o artista menciona raramente pintores do passado mais remoto. Entre estes últimos, encontramos El Greco:

Já faz uma semana que o ateliê não tem sido limpo. Telas, cascas de ovo, latas vazias de conservas baratas estão espalhadas por todos os lados. A lâmpada queimava e eu com ela. Queimava até que a sua luz se endurecia no azul da manhã. Então, eu subia no meu mezanino. Eu devia, na verdade, ir para a rua comprar, a prestação, uns croissants quentes, mas acabava indo dormir. Mais tarde, a faxineira chegava; eu não entendia muito bem se para arrumar (é indispensável? Ao menos, não mexa na mesa!) ou com vontade de subir e se enfiar na minha cama. Em cima daquele chão de tábuas, faziam-se companhia reproduções de El Greco, de Cézanne, os restos de um arenque que eu dividia em dois, a cabeça para o primeiro dia, o rabo para o dia seguinte, e, graças a Deus!, algumas crostas de pão (CHAGALL, 1931, p.108).

Essa é a única vez em que o pintor cretense é citado. Aparentemente, a aproximação dos nomes de El Greco e de Cézanne aos restos de um arenque tem, acima de tudo, a função de construir uma imagem – aliás, muito eficaz – do caos e das contradições em que vive o jovem artista. Entretanto, apesar de parecer marginal ou um simples estratagema literário, a citação assume, para nós, o caráter de uma confissão de Chagall, que revela, assim, indiretamente, a sua admiração pela obra do mestre de Toledo. Não só. Também nos leva a pensar que uma daquelas reproduções fosse exatamente a da *Anunciação* em questão. Além disso, a proximidade com os restos de um arenque a associa à idéia de um alimento – evidentemente, espiritual – ingerido e assimilado pelo pintor russo.

Para termos uma confirmação para as nossas suspeitas, a única coisa que nos resta fazer é descobrir como Chagall tinha obtido aquela reprodução ou conhecido

uma das versões da *Anunciação*. No seu catálogo das obras de El Greco, publicado em 1908, Manuel B. Cossío enumera 44 telas do pintor (ou consideradas suas) presentes em Paris. Entre elas, encontram-se duas *anunciaciones*, respectivamente sob os números 301 e 328 do catálogo, ambas relacionadas com o protótipo que nos interessa. A primeira, segundo Cossío, encontrava-se na galeria Durand-Ruel (COSSÍO, 1908, vol.II, p.599). A correspondência entre as medidas nos leva a crer que fosse a mesma *Anunciação* que, segundo J. Gudiol, pertencia, na mesma época, à coleção de S. Baron (Paris) e que, agora, se encontra no museu de Toledo, em Ohio (GUDIOL, 1971, p. 193 e 350). A segunda tela citada por Cossío se achava, naquela mesma data, na residência parisiense de Don Ignacio Zuloaga e é assinalada nesse mesmo lugar por August L. Mayer, em 1911 (COSSÍO, 1908, p. 603; MAYER, 1911, p. 83). Segundo Mayer, neste mesmo ano, outra *Anunciação* de El Greco se encontrava na casa de arte Goupil, em Paris. A tela corresponde à versão que, depois de ter passado pela galeria parisiense Bernheim Jeune, emigra para o Japão em 1922. Além disso, sabemos, através de Harold E. Wethey, que a *Anunciação* hoje pertencente ao MASP foi vendida em Paris, em um leilão da Galeria Manzi de 17 e 18 de junho de 1913 (cat. n.º 34), no qual também estava à venda *A Espoliação de Cristo* de El Greco (ou ateliê), atualmente no acervo do Museu de Belas-Artes de Budapest (WETHEY, 1962, vol. II, p. 170).

Mesmo excluindo a *Anunciação* de Ohio e a outra pertencente a Zuloaga, porque em coleções particulares entre 1910 e 1914, período da primeira permanência de Chagall em Paris, sabemos com certeza que o pintor pode ter visto facilmente pelo menos uma das outras duas versões. Aliás, é o próprio pintor que, sem citá-la, nos coloca de novo no rastro da *Anunciação*:

Mais de uma vez, nas minhas pesquisas artísticas, vaguei pela rua Laffitte, contemplando centenas de Renoir, de Pissarro, de Monet na galeria de Durand-Ruel. A galeria de Vollard me atraía de modo especial. Mas eu não ousava entrar. Nas suas vitrines escuras, empoeiradas, só velhas revistas e uma pequena escultura de Maillol, que parece ter sido esquecida ali. Procuo os quadros de Cézanne com os olhos. Eles estão na parede dos fundos, sem molduras. Comprimo o nariz contra o vidro e, de repente, dou de cara com Vollard em pessoa. Está sozinho, no centro da sua loja, com um sobretudo. Tenho medo de entrar. Ele tem um aspecto severo. Não ousa. Mas na galeria de Bernheim, na praça de la Madeleine, as vitrines são iluminadas como um banquete nupcial. Eis Van Gogh, Gauguin, Matisse. Você olha, entra e sai como e quando lhe apraz. Era o que eu fazia, uma, duas vezes por semana (CHAGALL, 1931, p. 111-112).

Chagall freqüentava, então, com assiduidade, pelo menos as galerias de Durand-Ruel e Bernheim Jeune. Pela primeira, já tinha passado uma das versões da *Anunciação* de El Greco e Chagall pode ter adquirido aí uma reprodução da tela; na segunda, aonde o pintor ia “uma, duas vezes por semana”, outra versão da

*Anunciação* tinha tido residência por um longo período e, além de vê-la, aqui também Chagall pode ter conseguido uma sua reprodução. Apesar de Goupil ou a galeria Manzi não serem mencionados em *Ma vie*, podemos, ainda, supor que o encontro de Chagall com a *Anunciação* de El Greco ou com uma sua reprodução tenha acontecido em uma dessas duas casas de arte.

Porém, seria errôneo crer que tal encontro tenha sido casual. Nos seus escritos sobre arte, Henri Matisse declara que alguns pintores da sua geração “freqüentaram os mestres do Louvre, aonde Gustave Moreau os tinha levado antes que conhecessem os impressionistas. Só mais tarde eles teriam ido à rua Laffitte; e, mesmo assim, para ver, sobretudo, na galeria de Durand-Ruel, a célebre *Vista de Toledo* e a *Ida ao Calvário* de El Greco, assim como alguns retratos de Goya e o *Davi e Saul* de Rembrandt” (2003, p. 153). A *Vista de Toledo* é, talvez, aquela pertencente ao Metropolitan Museum de Nova Iorque ou uma obra do ateliê de El Greco, enquanto a *Ida ao Calvário* pode ser identificada com uma das versões da *Espoliação de Cristo*.

Matisse não fornece uma indicação temporal exata para o seu relato, mas o interesse da recordação não está tanto na data quanto no fato de salientar a atração que as obras de El Greco exerciam sobre os pintores jovens no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Entre eles, podemos colocar Marc Chagall.

Ainda uma afirmação de Matisse, o qual, aliás, cita El Greco várias vezes, nos ajuda a compreender a natureza de tal atração. O pintor francês não deixa passar a ocasião para dizer que prefere o mestre de Toledo a Velázquez. Acha que a visão deste último é predominantemente exterior e sensual, física, enquanto “em El Greco, há alma em toda parte, até mesmo nas patas do cavalo de São Martinho” (MATISSE, 2003, p. 88). Para Matisse, em Velázquez, “a emoção é unicamente física, não vai mais além. Sem prazer físico, não há nada, evidentemente. Porém, pode-se pedir à pintura uma emoção mais profunda, que atinja o espírito tanto quanto os sentidos” (2003, p. 61). Podemos estar de acordo ou não com a análise de Matisse, mas ela reflete perfeitamente a visão de muitos pintores, como os “fauves” ou os expressionistas, que, por exemplo, acusam os impressionistas de serem pintores “óticos”, interessados exclusivamente na realidade sensível, para se contraporem a eles com uma pintura de “estados emotivos”. Para mim, Monet está entre os pintores mais visionários. Mallarmé define genialmente a sua pintura como “*féerie quotidienne*” (magia cotidiana) e, segundo uma fórmula imensamente feliz, Francesco Arcangeli diz que a sua visão da realidade “é extremamente verdadeira e, também, extremamente sonhada” (1989, p.39).

O caráter visionário da arte de El Greco coincide, portanto, com algo que Chagall está procurando. No momento da sua chegada a Paris, a sua sensação era a “de quem descobre tudo, sobretudo os segredos do ofício”, mas se, por um lado, percebia que tudo “refletia um gosto marcado da medida, da clareza, um sentido

preciso da forma, de uma pintura mais pintada até nas telas dos artistas de segunda categoria”, por outro lado, dizia que “não era somente no metiê que eu procurava o sentido da arte” (CHAGALL, 1931, p. 106-107). Ao contrário: ainda que alimentando-se das correntes artísticas em ato em Paris, Chagall deixa claro, nas páginas de *Ma vie*, que o impressionismo e o cubismo lhe são “estranhos”, que as “gerações de agora” se deixam levar pelos “jogos de habilidade” e caem no “excesso de estilo” (1931, p. 118). Ele compara “essa bagagem formal com o papa de Roma, vestido suntuosamente, colocado ao lado de Cristo despido, ou com a igreja decorada faustosamente ao lado da oração dita no meio do campo despojado” (CHAGALL, 1931, p. 119).

A estas alturas, convém precisar, ainda que de modo sintético, o “caráter visionário” da arte de El Greco. Seria ingênuo atribuí-lo simplesmente às relações do pintor com o fervoroso ambiente místico de Toledo – explicação que satisfaz, todavia, muitos historiadores de arte. Entretanto, alguns dados concretos da biografia do artista nos dão a certeza sobre a sua vasta e profunda formação intelectual. Os inventários de 1614 e 1621 dos seus bens incluem uma lista interminável de livros em grego, italiano e espanhol, desde Homero, Aristóteles e Plutarco até os tratados de arquitetura de Vitruvius, Alberti, Vignola, Serlio e Palladio, sem falar na edição das *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* de Giorgio Vasari.<sup>5</sup> Verossimilmente, El Greco conhecia, também, o *Trattato dell'arte della pittura* de Giovan Paolo Lomazzo, cujas idéias encontram aplicação na sua pintura, especialmente no que diz respeito à multiplicidade das fontes luminosas das suas composições e à forma de “chama” dada às figuras.<sup>6</sup> Às referências teóricas, que Ragghianti examina minuciosamente no seu livro *Periplo del Greco*, soma-se, como é óbvio, o conhecimento direto das obras de Ticiano, Tintoretto, Jacopo Bassano, Veronese e Michelangelo.

5. Cfr. Frati, Tiziana. “Apparati critici e filologici”. In: Manzini, Gianna; Frati, Tiziana. *L'opera completa del Greco*. Milão: Rizzoli, 1969; p. 86-87.

6. No inventário dos bens de El Greco redigido pelo filho, Jorge Manuel, em 1614, é citado, entre outros, um *Trattato dell'arte della pittura* sem indicação de autor, que podemos, entretanto, identificar com o de Giovan Paolo Lomazzo, publicado pela primeira vez na Itália em 1584. As idéias sobre a forma que deve ter a figura humana são expressas no *Trattato* como segue: “Mas como há dois tipos de pirâmides, uma reta como aquela perto de São Pedro, em Roma, que se chama pirâmide de Júlio César, e outra como a figura de uma chama de fogo, chamada por Miquelângelo de serpenteante, o pintor deve fundir essa forma piramidal com a forma serpenteante, que representa a tortuosidade de uma serpente viva quando caminha, que é a própria forma da chama do fogo que ondeia. Isso quer dizer que a figura deve ter a forma da letra S reta, ou a sua forma invertida, como esta... porque assim terá a sua beleza. E não deve ter essa forma somente no conjunto, mas também em cada uma das suas partes” (Libro Primo, Cap. I, “Della definizione della pittura”; citazione tratta dall'edizione del 1844, Roma, vol. I, p. 34). Tradução do autor.

Um dos elementos principais do estilo de El Greco é a medida da figura humana, que, nos seus quadros, supera o modelo vitruviano para adquirir uma altura total equivalente a dez, onze ou até mesmo doze vezes a dimensão da cabeça. Nesse aspecto, o ponto de referência do pintor é a arte maneirista e os pintores Tintoretto, que El Greco tinha conhecido e estudado em Veneza, e Michelangelo, que, como se sabe, o cretense pôde estudar em Roma antes de ir para a Espanha. Porém, no seu caso, como observa Ragghianti,

o alongamento [das figuras] determinava a redução ou a negação do peso – elemento chave desde a Bíblia: mundo feito de *numero, pondere et mensura* –, e a imponderabilidade, liberando os corpos do vínculo com a gravidade, parecia livrá-los da atração terrestre: muitos quadros oblongos têm a aparência de ascensões e levitações; parece que um sopro potente levanta as figuras e os grupos na direção do céu e que, como já dissemos, a atração cósmica é mais forte que a gravidade (RAGGHIANI, 1987, p. 90).

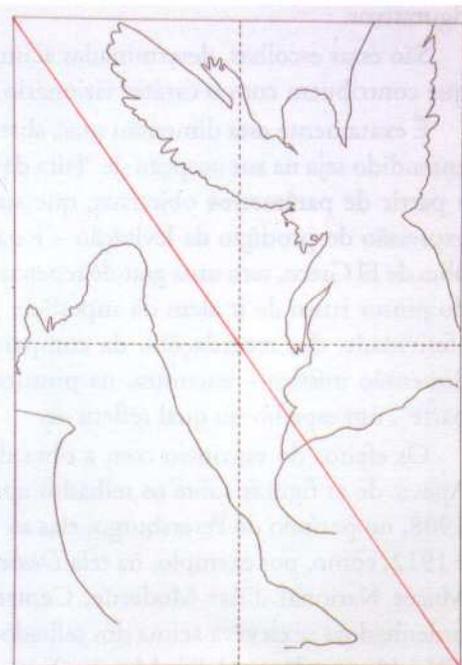
São escolhas conscientes e que começam a amadurecer no espírito do artista já na época do seu encontro com a arte e a tratadística italiana, antes do seu contato com o fervor religioso que caracteriza o microcosmo de Toledo.

A composição da *Anunciação* do MASP, como nas outras telas “irmãs” mencionadas anteriormente, é assimétrica, mas perfeitamente equilibrada pelas coordenadas fornecidas pelos lados do losango e de um paralelogramo inscritos no formato retangular vertical da tela. As figuras ascensionais do anjo e de Maria são delineadas em torno dessas coordenadas. O primeiro e a nuvem que o sustenta ocupam o triângulo superior, determinado pela diagonal que divide a tela partindo do vértice inferior direito na direção do vértice superior esquerdo. Maria se conforma ao triângulo inferior. É um equilíbrio assimétrico, feito de tensões, no qual a figura espiralada e ascensional do anjo ecoa o andamento igualmente ascensional e retorcido de Maria. Separadamente, as duas figuras sinuosas já sugerem a forma e o movimento de uma chama; juntas, elas delineiam uma nova flama, que as une num contorno harmonioso de ritmo ascendente. O caráter ascensional da imagem é reiterado pelas dilatações e contrações das figuras, que são, como recomenda Lomazzo, “piramidais” e “serpenteantes”. Volumosas na base (observe-se que o anjo está sobre uma nuvem inflada), elas se adelgam na parte superior. Acrescente-se, ainda, que El Greco fixou um ponto de vista muito baixo, situado na altura da cesta e do turíbulo com ramos de incenso em chamas. Isto significa que a tela deve ser observada de baixo para cima, o que enfatiza ainda mais o caráter ascensional da cena.

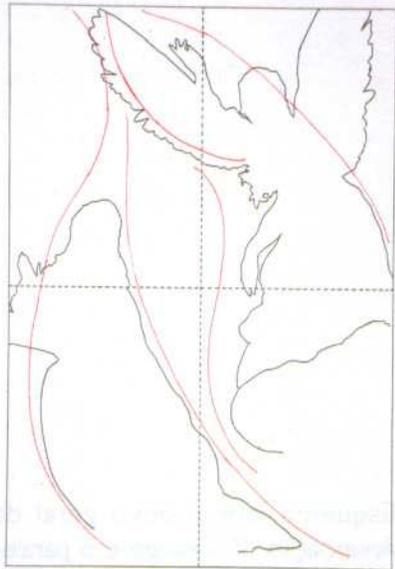
Nas imagens de El Greco, os corpos perdem seja o aspecto sólido adquirido gradativamente, na história da pintura, de Giotto a Piero della Francesca, seja o aspecto de estrutura arquitetônica ou demonstração anatômica que têm na arte



Esquema compositivo geral da Anunciação. O losango e o paralelogramo fornecem as coordenadas para a estruturação de cada uma das figuras.



O esquema revela o equilíbrio assimétrico entre as figuras da Virgem e do anjo, colocadas cada uma em um dos triângulos formados pela diagonal que divide a tela e que vai do vértice inferior direito ao vértice superior esquerdo.



O esquema acima evidencia a forma de "chama" – e, portanto, ascensional – dada às figuras.

do século XVI, para assumir uma configuração elástica, fluida, sem limites nas suas possibilidades de se mover e de se expandir. O pintor cretense realiza suas obras num âmbito de grande abstração, de franca idealização dos elementos figurativos.

São essas escolhas, determinadas acima de tudo por uma pesquisa consciente, que contribuem com o caráter visionário, místico, dos seus quadros.

É exatamente esta dimensão mais abstrata e visionária, reino do imponderável entendido seja na sua aceção de "falta de peso", seja na de algo difícil de se avaliar a partir de parâmetros objetivos, que suscita uma atração forte em Chagall. A expressão do prodígio da levitação – e não simplesmente do vôo –, freqüente na obra de El Greco, tem uma grande repercussão na sua alma de artista. A necessidade do pintor russo de ir além da superfície para revelar uma outra realidade – a da afetividade, das recordações, da compaixão, das contradições, da nostalgia, da dimensão mística – encontra, na pintura de El Greco, onde "há alma em toda parte", um espelho no qual refletir-se.

Os efeitos do encontro com a obra do cretense não são, todavia, imediatos. Apesar de as figuras sobre os telhados aparecerem nos quadros de Chagall já em 1908, no período de Petersburgo, elas só "começam a voar" em Paris, entre 1911 e 1912, como, por exemplo, na tela *Dedicado à Rússia, aos asnos e aos outros* (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Gorge Pompidou), onde a figura de ordenhadora se elevava acima dos telhados de Vitebsk; em *Maternidade*, de 1912-1913 (Amsterdã, Stedelijk Museum), na qual uma vaca voa no fundo vermelho;

ou em *Paris vista da minha janela*, de 1913 (Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum), em que uma figura humana flutua no ar ao lado da Torre Eiffel. Entretanto, somente a partir de 1914 (ano de seu retorno à Rússia depois da primeira permanência em Paris) a elevação no ar das suas figuras assume o caráter de verdadeira levitação, como se não se tratasse mais de um simples vôo e as figuras, para retomar as palavras de Raghianti, estivessem livres do vínculo com a Terra e a atração cósmica fosse mais forte do que a gravidade. Aparecem, então, as esplêndidas telas *O aniversário* (1915, Nova Iorque, Museum of Modern Art), *Sobre a cidade* (1914-1918, Moscou, Galeria Tret'jakov) e *O passeio* (1917-1918, São Petersburgo, Museu Estatal Russo), nas quais as figuras flutuam no ar como se a força da gravidade não exercesse atração alguma sobre elas. O tema do vôo, apesar do desenvolvimento contínuo do estilo de Chagall durante a sua longa vida, torna-se, de agora em diante, recorrente na sua obra.

Porém, se em El Greco a falta de peso é um atributo de personagens bíblicas, em Chagall o prodígio não é aplicado aos santos, mas às figuras da realidade objetiva: à sua mulher, a si próprio, aos animais. Dessa forma, Chagall toma um caminho inverso ao dos pintores do Renascimento, que tinham perseguido a humanização das figuras bíblicas e dos santos, dando-lhes peso, proporção e uma inserção plausível no espaço conforme as regras da racionalidade. Com Chagall, assistimos a uma espécie de “espiritualização” da figura humana, à sua projeção em uma dimensão, por assim dizer, mística e num espaço que se torna de novo incontrollável pela razão. A levitação confere um caráter sobrenatural às suas personagens, comunica uma imagem delas que vai muito além da sua simples percepção física ou da individualização dos traços psicológicos identificáveis nas suas fisionomias.

A identificação de Chagall com o caráter visionário da pintura de El Greco é tal que se podem encontrar, além daquela entre a *Anunciação* e *A aparição*, ligações mais ou menos evidentes entre muitas telas suas e as do mestre de Toledo.

Parecem-nos inegáveis, por exemplo, as relações entre o seu *Retrato duplo com copo de vinho*, de 1917 (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), com a *Assunção* de El Greco do Museu de Santa Cruz, em Toledo. Nestas como em outras obras, o que parece unir os dois pintores são as composições com figuras em fuga para o alto e o povoado (Toledo ou Vitebsk) confinado na parte inferior das telas, como se fossem vistos das alturas, esquema compositivo que Chagall não deixará de desenvolver até as suas obras mais tardias. A *Assunção* de El Greco, obra nunca saída de Toledo, também pode ter estado entre as reproduções citadas em *Ma vie*, ao lado dos restos de arenque, no mezanino do ateliê de Chagall em Paris. As suas representações “instáveis” de Vitebsk em *A casa azul* (Liège, Musée d'Art Moderne), em *A casa cinza* (Madri, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza), ambas de 1917, e em outras telas, parecem dialogar com a *Vista de Toledo* citada acima, da qual uma versão tinha transitado por Paris.

Em tal contexto, a tela *A aparição*, que recalca vistosamente a composição da *Anunciação* de El Greco, adquire um valor evidente de símbolo e de homenagem.



Marc Chagall, *Retrato duplo com copo de vinho*, 1917-18, óleo sobre tela, 235 x 137 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.



El Greco, Assunção, 1607-13, óleo sobre tela, 347 x 174 cm. Toledo (Espanha), Museu de Santa Cruz.

Substituindo a figura de Maria com a própria figura e representando um cavalete no lugar do genuflexório, o pintor também recebe um “anúncio”: a confirmação da sua vocação. Esta, por assim dizer, “certidão de nascimento” reivindica o papel que El Greco teve na formação de artista de Chagall. Além disso, dando ao rosto do anjo as feições de sua mulher, Bella Rosenfeld, – assim, ao menos, nos parece –, o pintor insere no quadro um elemento que é uma das exigências da sua arte: ou seja, a expressão do afeto e do compartilhamento.

No que diz respeito à “elaboração dramática” de *A aparição*, Chagall propõe uma interpretação livre do cubismo na sua variante futurista, com o propósito de comunicar sobretudo o movimento turbulento da cena. Embora não seja nossa intenção aprofundar este aspecto do quadro, convém lembrar que os artistas futuristas italianos já estavam presentes na cena parisiense durante a primeira permanência de Chagall na capital francesa. O pintor Ardengo Soffici, amigo do futurista Gino Severini, que também residia em Paris, morava no mesmo complexo de “uma centena de ateliês circundados por um pequeno jardim, ao lado do matadouro de Vaugirard” (CHAGALL, 1931, p. 108) onde se achava Chagall. Aí, também residia Modigliani. De 5 a 24 de fevereiro de 1912, ocorre, na galeria Bernheim Jeune, que Chagall visitava “uma, duas vezes por semana”, a primeira mostra futurista de Paris, “Peintres futuristes italiens”, com telas de Severini, Boccioni, Balla, Carrà e Russolo. Ainda na capital francesa, em 1913, Boccioni expõe suas esculturas futuristas na galeria La Boétie. E é exatamente às esculturas deste que o tipo de “modelação” das figuras de *A aparição* parece remeter. Enfim, ainda que mantendo a mesma disposição e a mesma gesticulação das figuras do primeiro plano da *Anunciação* de El Greco, Chagall desloca o ponto de vista da parte inferior da tela àquela superior, o que lhe permite oferecer, por detrás do turbilhão de nuvens e do clarão, a perspectiva de um ateliê.

Em relação ao “clima de iluminação”, Chagall dá uma versão geométrica dos clarões que permeiam as telas de El Greco. Além do mais, no seu quadro, a dimensão “sobrenatural” é reforçada pela tendência ao monocromático e pela distribuição do azul, do preto e do cinza, conforme uma repartição da tela em quatro setores triangulares.

A *Anunciação* de El Greco marca Chagall a tal ponto que, depois de *A aparição*, a mesma composição é retomada de modo mais ou menos evidente ainda à distância de muitos anos, em obras como a água-tinta *A aparição I* (cerca de 1924-1935, Londres, Tate Gallery), que repete o mesmo esquema compositivo, porém com uma “elaboração dramática” completamente diferente, *A aparição da família ao artista* (1947, Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou) e *O profeta Jeremias* (1968, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall). Em *A aparição* de 1917-1918, Chagall evoca, sim, um sonho; mas aquele sonho adquire a forma das experiências intensas acumuladas nos dez anos transcorridos

antes da realização do quadro, molda-se através da reflexão profunda e livre sobre as experiências do passado e do seu presente.

### Referências bibliográficas

- ARCANGELI, Francesco. *Monet*. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1989, 160 p.
- CHAGALL, Marc. *La mia vita*. Tradução italiana de Massimo Mauri. Milão: SE, 1998, 192 p. (Primeira edição francesa: *Ma vie*. Paris: Librairie Stock, 1931.)
- COSSÍO, Manuel B.. *El Greco*. 1. ed. Madri: Victoriano Suárez, 1908, 2 vol., 728 e 308 p.
- FORAY, Jean-Michel et al. *Chagall connu et inconnu*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, 288 p.
- FORESTIER, Sylvie et al. *Marc Chagall 1908-1985*. Ferrara: Artificio/Leonardo-De Luca Editori, 1992, 304 p.
- GUDIOL, José. *El Greco*. 1. ed. Barcelona: Ediciones Poligrafa S.A., 1971, 376 p.
- LOMAZZO, Giovan Paolo. *Trattato dell'arte della pittura*. Roma: Tipografia di Giuseppe Gismondi, 1844, 3 vol., 424, 528 e 380 p.
- LOMAZZO, Giovan Paolo. *Scritti sulle arti*. Firenze: Centro Di, 1974, 2 vol., 728 e 376 p.
- MANZINI, Gianna; FRATI, Tiziana. *L'opera completa del Greco*. 1. ed. Milão: Rizzoli, 1969, 128 p.
- MATISSE, Henri. *Scritti sull'arte*. Trad. italiana de Maria Mamiti Lamberti. Milão: Ascondita, 2003, 320 p. (Primeira edição francesa: *Écrits et propos sur l'art*. Recueillis et annotés par Dominique Fourcade. Paris: Hermann, 1972.)
- MAYER, August L.. *El Greco*. Munique: Delphin Verlag, 1911, 92 p.
- RAGGHIANI, Carlo Ludovico. *Periplo de Greco*. 1. ed. Milão: Rusconi, 1987, 192 p.
- WETHEY, Harold E.. *El Greco and his school*. Princenton: Princenton University Press, 1962, 2 vol., 344 e 276 p.