Literatura bíblica e a pintura de Marc Chagall (1887-1985): “Le sacrifice d’Isaac”

Douglas Rodrigues da Conceição*

RESUMO

O presente artigo tem por objeto de análise a tela “Le sacrifice d’Isaac”, de Marc Chagall (1887-1985), que desde 1973 passou a pertencer à coleção permanente do Musée National Message Biblique Marc Chagall, em Nice, França. A questão a ser evocada, neste texto, é a ostensiva convocação estética da narrativa bíblica de Gênesis 22, 9-14 para o interior da referida tela. Parte-se da hipótese segundo a qual a tela em questão realiza um fenômeno da linguagem denominado por Roman Jakobson de tradução intersemiótica.

Palavras-chave: Literatura bíblica. Marc Chagall. Pintura. Tradução intersemiótica.

Biblical Literature and Painting by Marc Chagall (1885-1987): “Le Sacrifice d’Isaac”

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the painting “Le sacrifice d’Isaac” by Marc Chagall (1885-1987), which has been part of the permanent collection of Musée National Message Biblique Marc Chagall, in Nice, France since 1973. The point this text highlights is the hypothesis that such a canvas bears an ostensive aesthetical biblical narrative of Genesis 22, 9-13, through which Roman Jakobson’s language phenomenon of inter-semiotic translation can be perceived.

Keywords: Biblical Literature. Marc Chagall. Painting. Inter-semiotic Translation.

* Doutor em Ciências da Religião pela UMESP. Realizou estágio pós-doutoral na Université Paris Ouest Nanterre (Paris X). Atualmente, é professor da Universidade do Estado do Pará. E-mail: abismos@gmail.com Link do currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4549796540582541>

Introdução

“No mais pequeno poema de um poeta deve haver sempre alguma coisa por onde se note que existiu Homero”

Fernando Pessoa
(citado por João Alexandre Barbosa)
In Literatura nunca é apenas Literatura

Vertiginosamente consagrado ao panteão dos grandes artistas do século XX, Marc Chagall, nascido em 1887 na sua “triste e jovial Vitebsk”¹, cidade que pertencia ao império Russo, e tendo obtido nacionalidade francesa, em 1937, marcou de modo profundo sua estética com motivos oriundos da tradição religiosa judaico-cristã. No contexto europeu, a recepção corrente da obra de Marc Chagall encontrou em suas raízes judaicas a explicação mais imediata – e nem por isso menos importante – para a ostensiva circulação de temas religiosos em grande parte de sua obra.

No horizonte da obra de Marc Chagall, a questão com a qual me ocupo, aqui, parte das inter-relações que sua estética visual realiza especificamente com um tipo específico de linguagem, a saber, as narrativas, e aqui as bíblicas, enquanto um dos sistemas básicos de linguagem da religião, tal como compreende Paulo Nogueira (2016). Para melhor introduzir a questão, passo a uma não exaustiva digressão teórica.

Conexões teóricas

As questões de fundo acerca do problema, que ora se apresenta, foram expostas pela semiologia francesa do século XX. Olhando retrospectivamente para as discussões levantadas por Mikhail Bakhtin e tendo por horizonte o que chamou de semiótica literária, Julia Kristeva,

¹ Transcrevo aqui um fragmento que muito provavelmente Jackie Wullschlager recuperou da autobiografia de Marc Chagall intitulada *Ma vie* (1922). Jackie Wullschlager nos legou uma monumental biografia do pintor franco-russo. A propósito do fragmento citado, mantive a tradução de Maria Silvia Mourão Neto. Cf. WULLSCHLAGER, Jackie. *Chagall*. São Paulo: Globo, 2009, p. 21. Cf. CHAGALL, Marc. *Ma vie*. Paris: Éditions Stock, 2003. Eis o possível fragmento: “Ma ville triste et joyeuse”, p. 13.

em sua *Introdução à semanálise*², obra publicada no final dos anos 60, abria as frentes para compreender uma espécie de *mouvance* que textos literários realizam ao se fazerem presentes dentro de outros. A definição para o tão difundido conceito de intertextualidade trouxe consigo o reconhecimento de que o texto literário é ao mesmo um duplo, escritura-leitura, e uma rede de conexões. O texto, afirma Kristeva (1974a), é um cruzamento de palavras (de textos) donde se lê, pelo menos, uma outra palavra (um outro texto). O fenômeno intertextualidade foi concebido por Kristeva (1974a, p. 64) sob a consideração de que “todo texto se constrói como mosaico de citações” e que “todo texto é a absorção e transformação de um outro”.

Não obstante à clareza que a definição de intertextualidade traz consigo em sua *Introdução à semanálise*, Kristeva, na obra *La révolution du langage poétique*, numa espécie de movimento de ampliação do raio de alcance do plano linguístico, posto que parece expressar uma preocupação com outros sistemas significantes para além do literário, caracteriza o mesmo fenômeno linguístico intertextualidade como “a passagem de um sistema de signos a um outro”. (KRISTEVA, 1974b, p. 88).

Parece-me que a frente aberta por Kristeva foi mais densamente explorado por Gérard Genette. Em minha ótica, encontrar a interconexão entre textos, enquanto expressão de um formalismo que presentifica o fenômeno texto literário, foi uma das ambições realizadas pelo trabalho de Genette, este intitulado *Palimpsestes* (1982). Num terreno estritamente preocupado com o verbal, com o literário mais especificamente, o que concerne todas as relações estabelecidas entre os textos e nos próprios textos, Genette nomeou de transtextualidade (1982, p. 7), que tem por definição tudo o que põe um texto, de forma manifesta ou

² Uso para este artigo a edição brasileira. Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

* Agradeço a três pessoas. Cada uma, ao seu próprio modo, aproximou-me da obra de Chagall. São elas: Johanne Lindskog, conservatrice du Musée National Marc Chagall e Charles Muller, chef du Service d’Accueil de la Cathédral de Metz. Devo, contudo, agradecer muito especialmente à Isabelle Macor-Filarska, professora-pesquisadora em Paris, tradutora (polonês-francês) e exímia especialista em poesia polonesa, porque fez Chagall entrar no meu caminho. Devo-te muito e talvez não o saiba. Eventuais imprecisões, inconsistências e fracassos do presente texto só podem ser tributados a mim, autor do artigo. É bem possível que eu não tenha conseguido lapidar as preciosas pedras que recebi de cada uma delas.

secreta, em relação com outros textos. A transtextualidade em Genette (1982, p. 8-19) é configurada a partir de cinco modalidades relacionais: a) intertextualidade, b) a paratextualidade, c) a metatextualidade, d) a hipertextualidade e e) a architextualidade.³

Por intertextualidade Genette (cf. 1982, p. 7) compreende a relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é [...] a presença efetiva de um texto num outro texto. Através da paratextualidade (cf. GENETTE, 1982, p. 10) e da metatextualidade (cf. GENETTE, 1982, p. 11) os textos presentificam sua função metalinguística. Um título, por exemplo, pode fazer remissão direta ao conteúdo do próprio texto e isso caracteriza o fenômeno paratexto. A metatextualidade se caracteriza frequentemente pelo comentário que une um texto a um outro texto. Não teria tempo suficiente para me distender, mas gostaria de deixar sublinhado que, em minha ótica, nesta modalidade da teoria da transtextualidade reside tamanha complexidade.

A hipertextualidade (cf. GENETTE, 1982, pp. 12-19) descreve toda relação que une um texto **B**, chamado de hipertexto, a um texto **A**, chamado de hipotexto, de forma que exista a evidência de que **B** seja derivado de **A**. E, por fim, a chamada architextualidade é realizada, em expressão própria de Genette (1982, p. 12), em uma relação muda e basicamente determinada por propriedades genéricas das obras, em termos de forma.

Em que pese a brilhante percepção de Kristeva ao reconhecer que a interconexão entre textos não só se realiza numa perspectiva intra-literária (textos literários dentro de textos literários) – o que interessa sobremaneira a Genette, mas também como a “passagem de um sistema de signos a um outro” (KRISTEVA, 1974b, p. 88), creio vir de Roman

³ Embora este trabalho esteja consagrado às artes visuais, devo reconhecer que o pioneirismo da inclusão da teoria da literatura nos estudos de religião no Brasil, ao menos do ponto vista das mais rigorosas condições de possibilidades, se deve, sem dúvida, ao professor Eli Brandão da Silva, que, em sua tese de doutoramento (2001), defendida na Universidade Metodista de São Paulo, investigou o poema-obra *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Os estudos de Gérard Genette figuram emblematicamente no referido trabalho doutoral. Lamento profundamente que esta brilhante tese não tenha ainda ganhado a forma de livro. Cf. SILVA, Eli Brandão da. *O nascimento de Jesus-Severino no auto de natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança: hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura*. 2001. 284 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, São Paulo.

Jakobson o conceito que sintetiza o fenômeno da linguagem que expressiva parte das pinturas de Chagall (não só a pintura) realiza em sua relação com as narrativas bíblicas. Esse tipo de fenômeno constrói-se não só do confronto ou da assimilação, mas antes da tradutibilidade que um determinado sistema de signos realiza em relação a um outro. Roman Jakobson (2003) o nomeou de tradução intersemiótica. Portanto, será sob a perspectiva da tradução intersemiótica, tal como concebida por Jakobson é que eu gostaria de convocar mais à frente uma das telas de Marc Chagall. Esta tradutibilidade dar-se-ia, então, a partir da presença do que provém dos domínios do verbal no visual.

É na obra *Essais de linguistique générale*, mais precisamente no estudo intitulado *Aspects linguistiques de la traduction*, que Roman Jakobson desenvolve o conceito de tradução intersemiótica⁴. Considerando os tipos de tradução concebidos por Jakobson, que veremos logo adiante, seria possível afirmar que o significado de um signo linguístico qualquer não se restringe à mesma extensão, ou seja, uma palavra nem sempre se equivale apenas a uma palavra, e nem à mesma natureza linguística do signo ao qual o seu possível significado está consignado, isto é, o significado pode se dar num tipo de signo distinto do signo ou sistema de signos de onde se evoca a tradução/significação. Dito assim, o sentido de uma palavra, por exemplo, afirma Jakobson, seja pelo linguista ou pelo o usuário mais comum da linguagem, não é mais que uma tradução realizada em um outro signo (e por que não dizer em outro espaço semiótico), inclusive e especialmente por um signo (ou sistema de signos) ‘no qual o significado se ache desenvolvido de modo mais completo’⁵. Jakobson também quer dizer que, e esta é a minha ótica, nas traduções, embora haja uma implícita pretensão de se manter como horizonte certa identidade entre o que é traduzido e sua tradução, que se realiza num outro signo ou sistema de signos, tal pretensão a uma identidade deve apenas manter-se como pretensão, posto que não pode ser tomada como garantia absoluta nos fenômenos tradutórios. Aqui valeria, de algum modo, a clássica expressão “*traduttore, traditore*”.

⁴ Esta obra foi publicada em 1963. Uso, neste artigo, a edição de 2003. Cf. JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique Générale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

⁵ Neste ponto, Jakobson evoca C. S. Peirce. cf. *Id.*, p.79.

Jakobson distingue, pois, três tipos de tradução: a) a tradução intralingual; b) a tradução interlingual e c) a tradução intersemiótica. A tarefa do que Jakobson chama de tradução, de algum modo, em algum nível, pode também ser entendida como um tipo de processo interpretativo, ressignificativo ou recriativo de um signo, seja ele visto isoladamente ou dentro de um sistema mais complexo de signos.

Segundo Jakobson (2003, p. 79), a tradução intralingual se ocuparia com a interpretação de signos linguísticos através de outros signos da mesma língua. A interlingual consistiria, prossegue ele, na interpretação de signos linguísticos, o que, via de regra, tal como na tradução intralingual, obedeceria à mesma natureza linguística de ambos os conjuntos de códigos linguísticos (as línguas envolvidas), donde o trabalho do tradutor seria a recodificação e a transmissão de uma mensagem recebida de uma outra fonte, ou seja, da língua de partida. A tradução intersemiótica, por fim, efetua uma transposição de mensagens entre sistemas de signos distintos (da arte verbal para a música, a dança, o cinema, a pintura, o teatro), isto é, para sistemas de signos não linguísticos, na afirmação de Jakobson⁶.

Sinteticamente:

Tradução	Sistema de signos	Significação
Intralingual	$\cong$	+
Interlingual	$\cong$	+
Intersemiótica	$\neq$	+

O sinal $\cong$ indica a identidade linguística dos sistemas de signos. O sinal + indica modulações semânticas nos processos tradutórios. Indica, igualmente, a impossibilidade de se admitir uma identidade entre o que se traduz e sua respectiva tradução, fenômeno decorrente dos processos de tradutibilidade. O sinal $\neq$ indica a diferença linguística dos sistemas de signo quando pensados dentro de um processo de interconexão (tradução) entre eles.

⁶ Por minha conta e risco, pergunto-me se: o que Jakobson chama de não linguístico não poderia ser chamado de não verbal? Eu penso que sim.

As questões até então apresentadas me permitem dar um passo em direção à obra de Marc Chagall. Como já foi dito, creio que a chamada tradução intersemiótica nos ajudaria a compreender o tipo de fenômeno da linguagem que se presentifica em parte expressiva das telas de Chagall. Na estética do artista franco-russo, os temas bíblicos ganharam enorme notoriedade quando da inauguração do Musée National Message Biblique Marc Chagall, em 1973, na cidade de Nice, França, sob um profundo entusiasmo do escritor André Malraux. A coleção que compõe o acervo do referido museu foi doada pelo artista e sua esposa à ocasião. Compõe o referido acervo não só pinturas em óleo sobre tela, mas também em guache, esboços preparatórios, gravuras, litografias, cerâmicas, esculturas, tapeçarias, mosaicos e vitrais.

Emblemático reconhecimento da importância da bíblia em sua obra viria do próprio Chagall: “Desde a minha juventude, eu fui tomado pela bíblia. Ela me pareceu e me parece, ainda hoje, ser a maior fonte de poesia de todos os tempos. Desde então, eu procurei o seu reflexo na vida e na arte [...]”⁷ (CATALOGUE, 1973; tradução nossa). As traduções bíblicas (que passo a chamar de intersemióticas) presentes nas telas de Marc Chagall parecem demonstrar certo padrão de intenção⁸. Entre os inúmeros exemplos possíveis evoco as telas *La crucifixion blanche*, de 1938 e *La chute de l’ange*, iniciada em 1923 e concluída em 1947. A importância dos motivos bíblicos em Chagall não pode ser minimizada. Ao convocar a bíblia para o interior de sua estética e fazer dela sua matéria prima, Chagall realiza um percurso outrora trilhado por grandes expoentes da pintura.

Literatura bíblica (Gn 22, 9-14) e a pintura

A recuperação de narrativas e de personagens bíblicas pelas artes visuais é um fenômeno da linguagem bem conhecido e que poderia sem maiores esforços ser compreendido a partir do que Jakobson chamou de

⁷ MUSÉE NATIONAL MESSAGE BIBLIQUE MARC CHAGALL (Nice, France). *Musée National Message Biblique Marc Chagall – Nice*. Catalogue : Editions des Musées Nationaux, Paris, 1973. “Depuis ma première jeunesse, j’ai été captivé par la Bible. Il m’a toujours semblé et il me semble encore que c’est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis lors, j’ai cherché ce reflet dans la vie et dans l’Art ...”, p.9.

⁸ Cf. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

tradução intersemiótica. A própria idade média bem exemplificaria esse tipo de interconexão entre escritura e imagem, o que indubitavelmente colaborou para a criação de uma história da aproximação da literatura com a pintura e com outras formas de expressão visual. Como sublinha Daniel Bergez (2011, p. 8), os vitrais das igrejas constituíam uma espécie de bíblia dos iletrados, ao transcreverem, em figuras visuais, episódios e personagens mais expressivos dos textos sagrados. “Nos vitrais, nas estátuas, nos entalhes e afrescos ou nas pinturas e ilustrações de manuscritos”, o artista, afirma Donis Dondis (1997, p. 185), “servia à igreja como propagandista”. O artista tinha, entre outras, a função de transmitir visualmente ‘a palavra’. Em suma: a imagem, criada em um processo artístico, qualquer que fosse ele, “transcrevia” o legível na ordem do visível.

No conjunto da recepção de Gn 22, 1-19, que para Thomas Römer (2009, p. 56) é sem dúvida a mais conhecida das narrativas que envolvem Abraão, estão as de ordem exegetico-teológica, que de uma forma ou de outra dominaram a compreensão geral que se tem da narrativa em epígrafe, as de ordem filosófica, como a que fez Kierkegaard, em *Temor e Tremor*⁹, mas também as que adotaram uma perspectiva psicanalítica, como o belo trabalho de Marie Balmory¹⁰, e as de natureza artística, que são inúmeras.

Trago à baila dois exemplos bem conhecidos, a partir dos quais a literatura bíblica e suas respectivas personagens figuram no espaço visual. Caravaggio, em 1603, e Rembrandt, em 1635, puseram em movimento a presença da escritura na pintura a partir do episódio de Gn 22, 9-14. Sob um proeminente clássico jogo claro-escuro, o quadro *Sacrifício de Isaque* atribuído a Caravaggio faz parte do acervo da Gallerie degli Uffizi, em Florença, Itália.

⁹ Cf. KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

¹⁰ Cf. BALMORY, Marie. *Le sacrifice interdit*. Freud et la bible. Paris: Grasset, 1986.

Figura 1. Tela: **Sacrifício di Isacco**. Artista: Caravaggio¹¹. Óleo sobre tela. 104 x 135 cm. Ano: 1603. Gallerie degli Uffizi, Florença, Itália.

Disponível em: <http://www.uffizi.com/galleria-degli-uffizi/quadro-sacrificio-di-isacco-galleria-degli-uffizi.aspx>

O nome de Rembrandt também está inscrito no rol de artistas que fizeram o patriarca Abraão figurar sobre telas. Em termos aproximativos, a obra data de 1635. Este quadro encontra-se no Hermitage Museum, em São Petersburgo, na Rússia. Mais à frente, de modo breve, retornarei a determinados aspectos das telas de Caravaggio e Rembrandt.

¹¹ Há uma outra tela de Caravaggio, datada de 1598, aproximadamente, que também retoma o episódio bíblico de Gn 22, 9-14. Ela pertence à Coleção Piasecka-Johnson.

Figura 2. Tela: **Sacrifice of Isaac**. Artista: Rembrandt¹². Óleo sobre tela. 193 x 132 cm. Ano: 1635. Hermitage Museum. São Petersburgo, Rússia.

Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/n/01.+Paintings/43367/?lng=>

Retorno para Marc Chagall. Há uma obra em particular que me chama à atenção. Trata-se do óleo sobre tela intitulado *Le sacrifice d'Isaac*, criado entre 1960 e 1966. A tela em questão não foi o primeiro e o nem único trabalho no qual Chagall recuperou o tema aqui implicado. O drama de Abraão e Isaac já estava presente em obras como

¹² Em sua autobiografia, Chagall nos revela: “je suis certain que Rembrandt m’aime.” Cf. CHAGALL, Marc. *Ma vie*. Paris: Éditions Stock, 2003, p. 247.

Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu (Genèse, XXII, 9-14), datada de 1931 e também no trabalho em cobre elaborado entre 1931 e 1934.

Fig. 3. Cuivre de Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu (Genèse, XXII, 9-14). Artista: Marc Chagall. Cuivre. 31,0 x 24,2 cm. Ano: 1931-1934. Musée National Marc Chagall, Nice, França. Disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/marc-chagall_cui-vre-de-abraham-pret-a-immoler-son-fils-selon-l-ordre-de-dieu-genese-xxii-9-1

Fig. 4. Estampe. Artista: Marc Chagall. Technique eau-forte, pointe sèche. 31,0 x 24,2 cm. Ano: 1931-1934. Musée National Marc Chagall, Nice, França.

Figura 3.

Figura 4.

Disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/marc-chagall_le-sacrifice-d-abraham-velin-papier_eau-forte

Talvez fosse mais prudente dizer que a tela *Le sacrifice d'Isaac* traduz os acontecimentos que no plano narrativo do texto bíblico estão compreendidos entre os versículos 9-14, tanto que o nome que intitula a tela de 1931 inclui este fator como uma espécie de dimensão paratextual. O mesmo ocorre com o trabalho em cobre. A ausência dos versí-

culos precedentes, pelo menos no plano visual da tela, muito embora estejam implicitamente presentes, assim compreendo, não impede que o espectador, munido de uma memória metatextual do que se passa em Gn 22, 1-19, tenha a percepção de que a cena retratada é a do que convencionalmente se chamou de o sacrifício de Isaac.

Figura 5. Tela: **Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu (Genèse, XXII, 9-14)**. Artista: Marc Chagall. Ano: 1931. Óleo e guache. 62,0 x 48,5 cm. Musée National Marc Chagall, Nice, França.

Disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/marc-chagall_abraham-pret-a-immoler-son-fils_peinture-a-l-huile_gouache_1931

Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu (Genèse, XXII, 9-14), em certo grau, poderia ser concebido como um tipo de espécie de hipotexto¹³ visual da tela *Le sacrifice d’Isaac* (1960/1966). Consoante à composição da tela de 1931, a figuração de Isaac, a lenha, a posição da personagem Abraão e sua inclinação em direção ao céu e a personagem celeste, em sentido descendente, são alguns exemplos de semas que se interseccionam com a tela de (1960/1966) como veremos logo a seguir.

A tela “Le sacrifice d’Isaac” (1960/66), de Marc Chagall

Figura 6. Tela: **Le sacrifice d’Isaac**. Artista: Marc Chagall. Ano: 1960/1966. Óleo sobre tela. 230 x 235 cm. Musée National Marc Chagall, Nice, França.

Disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/marc-chagall_le-sacrifice-d-isaac_huile-sur-toile

¹³ Forço a terminologia de Genette para melhor realçar a ideia. Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Existem dois elementos indispensáveis que ajudam a reconhecer o que ostensivamente aparece no primeiro plano da obra e que nos leva ao texto de Gn 22, 9-14: o primeiro elemento é a função paratextual exercida pelo nome dado a tela, a saber, *Le sacrifice d'Isaac*; o paratexto, neste caso, é determinante para se alcançar a narrativa bíblica e seu respectivo campo significativo. Como bem sublinha Laurent Gervereau, “o título (dado pelo autor ou não?) se constitui, frequentemente, como um pilar central de sentido”¹⁴ (GERVEREAU, 1997, p. 50; tradução nossa). Um segundo elemento, que tem a ver com o universo cultural dos destinatários da obra. O processo criativo de Chagall está circunscrito à Europa judaico-cristã do século XX, ou seja, ela se dirige inicialmente a um contexto histórico-cultural que a recebe. Embora suas preocupações recaíssem sobre as de natureza literária, nenhuma obra, afirma Hans Robert Jauss (1978, p. 50-51), se apresenta como uma novidade absoluta. Em algum nível, referências implícitas, sinais manifestos e latentes estão sempre presentes num processo de recepção.¹⁵ Num plano mais imediato de recepção, é possível que a comunicação visual exercida pela obra em estudo talvez não tenha evocado uma distinção tão evidente entre o quadro de Marc Chagall e o texto bíblico de Gênesis 22, 1-19 (somente para manter o conjunto narrativo sob perspectiva). Parcialmente, isto se explicaria em razão de uma inequívoca presença ostensiva de diversos semas oriundos da narrativa bíblica de Gn 22, 9-14 e que também estão presentes no espaço semiótico da tela: Abraão, Isaac, Deus, o mensageiro de Deus (Yhwh), o lugar do sacrifício, o instrumento cortante, a lenha, o fogo, o mensageiro, a voz do mensageiro, o animal do sacrifício, um arbusto, o céu e outros evidentemente.

Tendo à frente as origens religiosas de Chagall, as interpretações correntes de sua produção artística, sobretudo as que recaíram sobre as obras com transfundo religioso, foram muito facilmente relacionadas à desfiguração da vida social, face às atrocidades da segunda guerra, à perseguição aos judeus e à Shoah. No caso de Chagall, creio que parte da recepção de suas obras foi construída e também influenciada pela recepção de outras obras e pintores que claramente se moveram

¹⁴ “Le titre (donné par l’auteur ou non ?) constitue souvent un pilier central du sens.”

¹⁵ Cf. JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

criticamente aos horrores do século XX, como Pablo Picasso e sua tela *Guernica*, de 1937, por exemplo. A ótica que procuro adotar aqui não deseja debater um mundo com ou sem Deus a partir das pinturas de Chagall. O que me interessa mais especificamente é acionar o campo metatextual a partir do qual o capítulo de Gn 22, 1-14 se tornou num dos mais conhecidos da bíblia e de que maneira Chagall o recupera. Detenho-me no metatexto mais corrente. Quase incompreensível para Kierkegaard¹⁶ e interpretado de maneira nem sempre coerente e nem sempre convincente pelos exegetas, a narrativa de Gn 22, 1-14 expõe o seguinte: Deus põe o patriarca à prova ao pedir seu filho Isaac em sacrifício, mas ao cabo do cumprimento da ordem dada, Abraão é impedido de realiza-la pelo próprio Deus, através do envio de um anjo.

Texto de Gênesis 22, 1-14:

1 Depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova e lhe disse: “Abraão! Abraão!” Ele respondeu: “Eis-me aqui! 2 Deus disse: “Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei.” 3 Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e pôs a caminho para o lugar que Deus havia indicado. 4 No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar. 5 Abraão disse a seus servos: “Permaneçam aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós. 6 Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos. 7 Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: “Meu pai!” Ele respondeu: “Sim, meu filho!” – “Eis o fogo e a lenha,” retomou ele, mas onde está o cordeiro para o holocausto?” 8 Abraão respondeu: “É de Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho,” e foram-se os dois juntos. **9 Quando chegaram ao lugar que Deus indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou o seu filho e o colocou sobre o altar, em cima da lenha. 10 Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho. 11 Mas o anjo de Iahweh o chamou do céu e disse: “Abraão! Abraão!” Ele respondeu: Eis-me aqui! 12 O Anjo disse: “Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não recusaste teu filho, teu único.” 13 Abraão ergueu os olhos e viu um cordeiro, preso pelos chifres num arbusto; Abraão foi**

¹⁶ Cf. KIERKEGAARD, *id.*

pegar o cordeiro e o ofereceu em holocausto no lugar do seu filho.¹⁴ A este lugar Abraão deu o nome de “Iahweh proverá”, de sorte que se diz hoje: “Sobre a montanha, Iahweh proverá.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, *grifo nosso*)

A tela de Chagall apresenta certa estrutura narrativa. Como já foi dito, semas traduzidos do texto bíblico estão dispostos em partes distintas do quadro. Abraão e Isaac co-ocupam o primeiro plano. Há um certo predomínio no uso dos matizes azul, amarelo e, sobretudo, do vermelho. Em relação a Gn 22, 9-14, outros semas são introduzidos na tela, como por exemplo, o homem que leva consigo uma cruz sobre os ombros – evocação explícita ao tema da crucificação. Há também uma personagem masculina, portando trajes caracteristicamente usados durante o inverno europeu e que porta consigo um objeto que se assemelha a um livro. Próximo ao arbusto, figura uma imagem feminina, cuja expressão das mãos sugere tristeza, estupefação ou horror. Figuram ainda na tela, ao lado direito do espectador, outra imagem feminina, esta com uma criança em seus braços e outra atada às suas pernas; uma outra personagem feminina, ao fundo, que evoca fuga, e cuja expressão corporal sugere horror e desespero, ao tempo em que insinua certa correlação com as expressões evocadas pela personagem da tela *O grito* (1893), de Edvard Munch. Na parte superior da tela, duas personagens foram retratadas em proporções menores. Uma, cuja expressão corporal insinua encaminhar-se para a posição de joelhos, e a outra, com os braços atados ao próprio corpo, sugere sentimento de impotência, reverência ou submissão. Na parte superior da tela, à direita do espectador, quase na extremidade da obra, personagens desfiguradas, quase fantasmagóricas, são representadas sob matizes escuros.

O anjo de Yhwh, sob forte presença do matiz azul, é mostrado em movimento descendente na direção da personagem Abraão. Ao lado superior esquerdo do observador, inscrita numa atmosfera alva, mostrada pelo tradicional uso da cor branca, está outra personagem divina (angelical eu diria).

Na tela, a imagem de Abraão comporta expressivas proporções e é retratado por Chagall debaixo de um vermelho intenso. Com a exagerada presença do vermelho, Chagall parece querer violentar ou chocar o espectador. Olhando para o alto, o rosto de Abraão, também recoberto

pelo vermelho e sob fortes pinceladas, é marcado por expressões que sugerem tristeza, remorso e horror. Outro elemento deve ser apontado. Espessas camadas de tinta vermelha tomam conta de parte do rosto da personagem Abraão. A textura proveniente do uso dessas camadas mais densas de tinta, tenderia, e assim me parece, muito mais à provocação de um efeito visual do que propriamente tátil.

Figura 7. **Rosto de Abraão.** Decupagem de registro fotográfico da tela *Le Sacrifice d’Isaac*. Fonte: Arquivo de imagens do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da UEPA. Registro fotográfico do autor do texto.

O uso do matiz vermelho predomina sobre a imagem do patriarca e também sobre a figuração do corpo de Isaac. Traços rubros sutis são perceptíveis nas mãos de Abraão e também no instrumento cortante.

Figura 8. **Abraão com o cutelo empunhado.** Decupagem de registro fotográfico da tela *Le Sacrifice d'Isaac*. Fonte: Arquivo de imagens do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da UEPA. Registro fotográfico do autor do texto.

Nota-se que traços em amarelo, preponderantemente usado para cobrir o corpo de Isaac, também aparecem debaixo do vermelho que toma quase totalmente o de Abraão. Chagall talvez esteja enfatizando certa consecução narrativa face à superposição do vermelho sobre o amarelo. O vermelho que recobre o rosto, as vestes e as mãos de Abraão, além de estar presente no próprio instrumento contundente, sugere, simbolicamente, uma ação violenta, um banho de sangue, ou seja, a realização do sacrifício. Há dois elementos que também devem ser levados em consideração acerca da ótica que adoto:

1. a leve inclinação do pescoço de Isaac, que se configura como indício expressivo da perda dos sinais vitais do corpo dessa personagem;
2. considerando o seu campo simbólico, a presença do matiz vermelho que recobre parte do amarelo do corpo de Isaac, sugere uma ação violenta sobre o mesmo;

Figura 9. **Mão de Abraão sobre o corpo de Isaac.** Decupagem de registro fotográfico da tela *Le Sacrifice d’Isaac*. Fonte: Arquivo de imagens do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da UEPA. Registro fotográfico do autor do texto.

No ângulo superior esquerdo e retratada sob o uso do branco, a personagem que agrega características angelicais talvez sugira certa distância das esferas celestes em relação ao sacrifício. Na tela de Chagall, o mensageiro de Yhwh talvez não tenha chegado a tempo de interditar o filicídio, o que evidencia a inocuidade de uma possível intervenção divina. Pensemos, por exemplo, que tanto em Caravaggio

quanto Rembrandt sinais de tal interdição estão ostensivamente presentes em suas respectivas telas. Ao contrário, no quadro de Chagall, em relação à narrativa bíblica, o mensageiro de Yhwh não intervém. Sequer seria possível especular o uso da voz, tal como narra o texto bíblico no v. 11, pois a propriedade sonora não é propriamente uma especificidade da pintura em seu processo comunicacional.¹⁷ Parece-me ainda que Chagall procura mostrar certa indiferença divina ao retratar o mensageiro de Yhwh com os olhos fechados.

Figura 10. **O anjo de Yhwh.** Decupagem de registro fotográfico da tela *Le Sacrifice d'Isaac*. Fonte: Arquivo de imagens do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da UEPA. Registro fotográfico do autor do texto.

Ainda em relação a Isaac, poderíamos convocar as telas de Caravaggio e Rembrandt apenas a título comparativo. Enquanto Caravaggio retrata Isaac com expressões que sugerem desespero e Rembrandt o mostra sem rosto, o que nos remete à nulidade material do outro,

¹⁷ Um belo comentário sobre as especificidades dos diferentes sistemas significantes. Cf. KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

Chagall o apresenta com expressões de desfalecimento vital¹⁸. Nem Caravaggio, Rembrandt e Chagall se ocuparam visualmente com o desfecho do v. 13 de Gn 22, muito embora o suposto animal do “holocausto” figure sobre a tela dos três artistas¹⁹. Creio, todavia, que um dado elemento faz com que a tela de Chagall destoe das demais. Parte da dimensão composicional dos dois primeiros artistas se ancora na interdição divina, que é narrada pela versículo 12 de Gn 22. A figuração dos v. 12 e 13 em Chagall acontece de modo diferente. Se Chagall mostra a consecução do sacrifício de Isaac e não sua interdição, a narrativa do v. 12 desaparece de sua tela. A figura do animal ainda vivo, que é representada em um plano mais profundo da tela, tem razão de ser em *Le sacrifice d’Isaac*. Tal perspectiva adotada torna-se plausível, porque o texto bíblico faz emergir o animal do “holocausto” “preso pelos chifres num arbusto” (v. 13, BÍBLIA DE JERUSALÉM). O animal que figura na tela de Chagall aparece exatamente atrás de uma árvore, situada ao lado esquerdo do observador.

Figura 11. Decupagem da tela **Sacrifício di Isacco**. Caravaggio. (Vide fig. 1)

Disponível em: <http://www.uffizi.com/galleria-degli-uffizi/quadro-sacrificio-di-isacco-galleria-degli-uffizi.aspx>

¹⁸ Quando comparamos a figuração de Isaac na tela de 1931, *Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu* (Genèse, XXII, 9-14), com a de 1960/66, *Le sacrifice d’Isaac*, percebemos que na primeira há um elemento em particular que visualmente adensa uma das partes narradas pelo v. 9, Gn 22. Na tela de 1931, Isaac emerge com as mãos atadas. Isto é ostensivamente mostrado na imagem. Os braços de Isaac tomam a direção de suas costas. Não se vê as mãos, mas, à luz de Gn 22, 9, pode-se concluir que elas estão atadas. Esse elemento, em minha ótica, em que pese a forte presença do matiz vermelho na tela de 1960/66, confere à tela de 1931 uma forte sobrecarga de violência. Na tela de 1960/66, os braços de Isaac figuram junto ao corpo. Pelo menos, com maior nitidez, é o que se percebe em relação ao braço direito da personagem.

¹⁹ v. 13: “Abraão ergueu os olhos e viu um cordeiro, preso pelos chifres num arbusto; **Abraão foi pegar o cordeiro e o ofereceu em holocausto no lugar do seu filho.**” (grifo nosso).

Figura 12. Decupagem da tela **Sacrifice of Isaac**. Rembrandt. (Vide fig. 2)

Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/43367/?lng=>

Figura 13. Decupagem de registro fotográfico da tela **Le Sacrifice d'Isaac**. Chagall. Fonte: Arquivo de imagens do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da UEPA (Vide fig. 6). Registro fotográfico do autor do texto.

Desejo fazer uma última consideração em relação à personagem Isaac. Quando comparamos a sua figuração na tela de 1931, *Abraham prêt à immoler son fils selon l’ordre de Dieu* (Genèse, XXII, 9-14), com a de 1960/66, *Le sacrifice d’Isaac*, percebemos que na primeira há um elemento em particular que visualmente adensa uma parte narrada pelo v. 9, de Gn 22. Na tela de 1931, Isaac emerge com as mãos atadas. Isto é o que sugere a imagem. Os braços de Isaac tomam a direção de suas costas. Não tendo as mãos diante do campo visual, à luz de Gn 22, 9, poder-se-ia concluir que elas estão atadas. Esse elemento, em minha ótica, em que pese o forte uso do matiz vermelho presente no quadro de 1960/66, confere à tela de 1931 uma forte sobrecarga trágica. O ato de atar as mãos não é somente um símbolo da indefensibilidade, mas também um elemento secular da gramática da violência.

Figura 14. Decupagem da tela **Abraham prêt à immoler son fils selon l’ordre de Dieu** (Genèse, XXII, 9-14). (Vide fig. 5)

Disponível em: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/marc-chagall_abraham-pret-a-immoler-son-fils_peinture-a-l-huile_gouache_1931

Considerações finais

A tela de Chagall (1960/66) não só traduz, mas também estabelece uma outra interpretação da recepção corrente da narrativa do Antigo Testamento. Portanto, ela a recria. É possível dizer que esta dimensão recriadora em Chagall se estabelece a partir de uma certa “quebra de expectativa”, expressão que retomo de Etienne Higuët (2016, p. 3), porque a narrativa de Gn 9-14, donde parte Chagall para o empreendimento do seu processo tradutório, não comporta o filicídio como seu desfecho.

Foi pensando na tradução de poesias, sobretudo, que Haroldo de Campos (2010) percebeu uma dupla tarefa para a tradução (e aqui mantemos como horizonte a chamada tradução intersemiótica em Jakobson): a de crítica e a de criação. A tradução intersemiótica, e porque não?, pode também ser entendida como recriação (CAMPOS, 2010, p. 35). A recriação, tal qual a que faz Chagall de Gn 9-14, nos aponta para uma certa expansão do significado de semas que compõem o campo semiótico do texto bíblico. A tela *Le sacrifice d’Isaac* dá nova vida à recepção de um passado literário através da tradução que dela realiza. Sendo uma espécie de metalinguagem crítico-criativa, a tela de Chagall talvez queira dizer que ainda é possível uma nova interpretação (uma recriação) acerca da narrativa de Gn 22, 9-14, apesar dos escombros interpretativos secularmente tombados sobre ela. “Os móveis primeiros do tradutor”, adverte Haroldo de Campos (2010, pp. 43-44), “que seja ele [...] poeta ou prosador”, e porque não dizer pintor?, “são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha de um texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora)” – e talvez isto justifique a marcante opção que Chagall fez em favor das narrativas bíblicas – é “um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo.” Seria na tradução, e talvez somente nela, como afirma Benjamin (2010, p. 209), que a vida do “original” alcança, “de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento”. Benjamin e Haroldo de Campos, cada um ao seu modo, têm razão em compreender que traduções são mais do que meras transmissões. Se me fosse perguntado, portanto, que tipo de judaísmo seria o de Chagall – se é que há um judaísmo em Chagall – responderia parafraseando Michael Löwy (2012): seria um judaísmo de um “judeu heterodoxo”, que a partir do seu ato de criação expressa uma forma de

dissidência, de desconfiança e que se refere às fontes judaicas, às suas formas correntes de pensamento e de crenças dominantes com uma enorme liberdade que talvez só a arte consiga comportar. De algum modo Chagall insiste em nos fazer ver, como pintor, muito embora seu avô assim não o desejasse, que a violência e um rastro de sangue estão integrados à revelação que Deus fez de si mesmo ao patriarca Abraão.

Referências bibliográficas

BALMARY, M. **Le sacrifice interdit**. Freud et la bible. Paris: Grasset, 1986.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1.

BERGEZ, D. **Littérature et peinture**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2011.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1985.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CHAGALL, M. **Ma vie**. Paris: Éditions Stock, 2003.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GERVEREAU, L. **Voir, comprendre, analyser les images**. Paris: La Découverte, 1997.

HIGUET, E. A. Interpretação de imagens religiosas: A Via Sacra da Pampulha de Cândido Portinari, **Plural Pluriel**, n. 15, 1-15, 2016. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/57>. Acesso em: 09 de jul. de 2017.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974a.

_____. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974b.

_____. **Le langage, cet inconnu**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

LÖWY, M. **Judeus heterodoxos**: messianismo, romantismo, utopia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

MUSÉE NATIONAL MESSAGE BIBLIQUE MARC CHAGALL (Nice, France). **Musée National Message Biblique Marc Chagall – Nice**. Catalogue: Editions des Musées Nationaux, Paris, 1973.

NOGUEIRA, P. A. de S. Religião e linguagem: proposta de articulação de um campo complexo, **Horizonte**, vol. 14, n. 42, p. 240-261, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5752/P.2175-5841.2016v14n42p240>. Acesso em: 03 de jun. de 2017.

RÖMER, T. **Dieu obscur**. Cruauté, sexe et violence dans l'Ancien Testament. 2. ed. Genève: Labor et Fides, 2009.

SILVA, E. B. da. **O nascimento de Jesus-Severino no auto de natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança**: hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura. 2001. 284 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, São Paulo.

WULLSCHLAGER, J. **Chagall**. São Paulo: Globo, 2009.