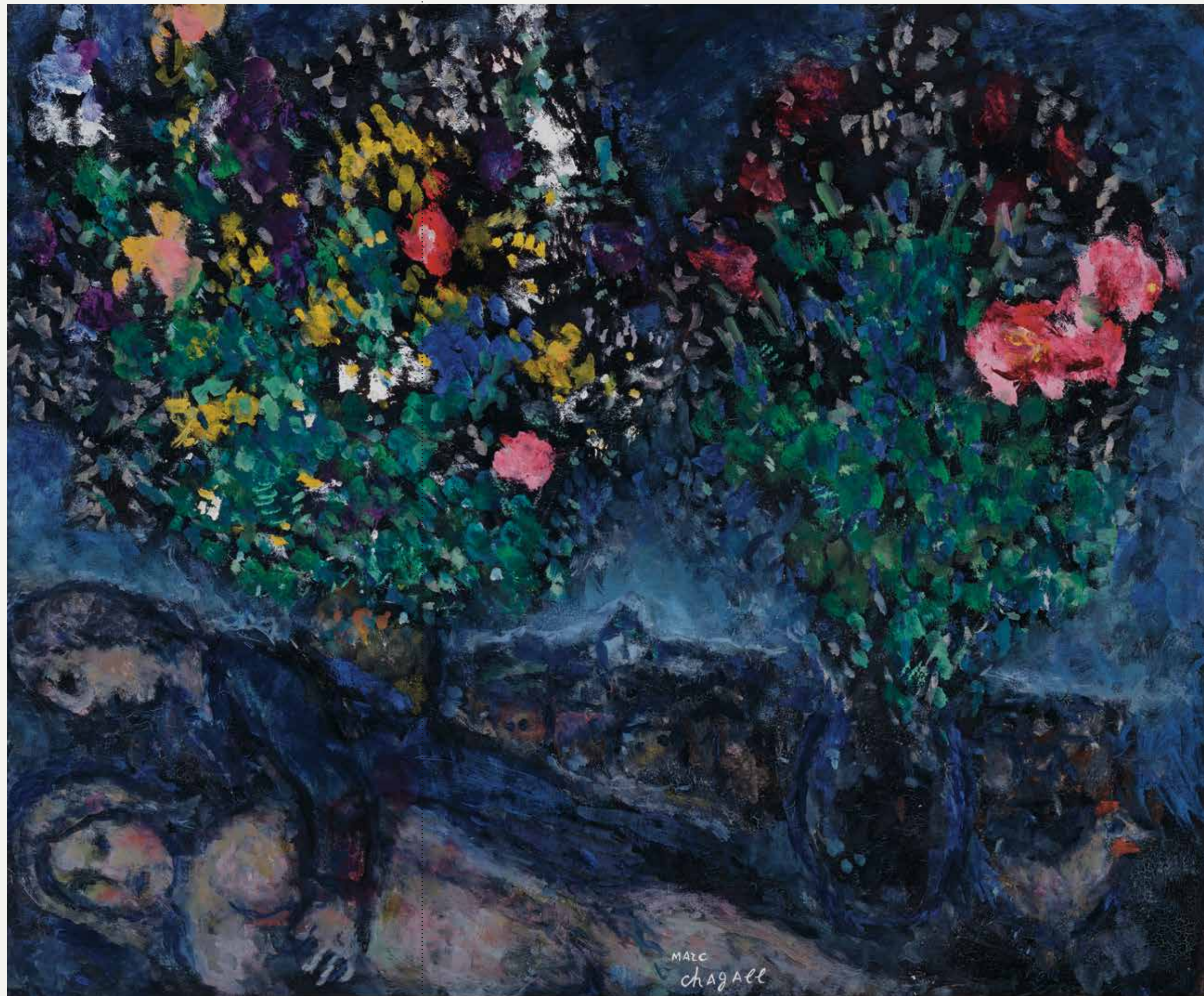


MARC





interno da sobrecapa

MARC CHAGALL

SONHO
DE AMOR

livro capa dura

DUAS CABEÇAS

[TWO HEADS]

DEUX TÊTES

1966

guache, pastel e
nanquim sobre papel
[gouache, pastel and
China ink on paper]

49,8 × 32,2 cm

Coleção particular
[Private collection]

O SONHO

[THE DREAM]

LE RÊVE

1980

óleo sobre cartão
[oil on cardboard]

38 × 46 cm

Coleção particular
[Private collection]

“EU SÓ PRECISAVA
ABRIR A JANELA
DO MEU QUARTO
E O AR AZUL,
O AMOR E AS
FLORES ENTRAVAM
COM ELA”

“ I HAD ONLY TO OPEN
MY BEDROOM WINDOW,
AND BLUE AIR,
LOVE, AND FLOWERS
ENTERED WITH HER”

MARC CHAGALL



CENTRO CULTURAL
BANCO DO BRASIL

RIO DE JANEIRO
16/3 A 6/6/2022

BRASÍLIA
28/6 A 18/9/2022

BELO HORIZONTE
12/10/2022 A 9/1/2023

SÃO PAULO
1/2 A 10/4/2023

Página anterior
[previous page]

Marc Chagall e sua esposa Bella
no apartamento de Nova York
na 4 East 74th Street.

[Marc Chagall with his wife Bella
in their New York apartment
at 4 East 74th Street]

1943
Pictorial Press Ltda / Alamy Stock Photo

Ministério do Turismo apresenta
BB Seguros e Banco do Brasil apresentam e patrocinam

MARC
CHAGALL
SONHO
DE AMOR



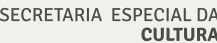
Organização e Produção



Patrocínio



Realização





A BB Seguros tem em seu DNA cuidar de tudo o que importa, transformando a vida das pessoas por meio do melhor ecossistema de proteção. Com o patrocínio da exposição *Marc Chagall: sonho de amor* materializamos o compromisso de incentivar o cenário cultural, proporcionando acesso universal à arte, além de contribuir com a cadeia econômica do setor cultural.

BB Seguros



O Ministério do Turismo, BB Seguros e Banco do Brasil apresentam e patrocinam *Marc Chagall: sonho de amor*, uma mostra composta por 186 obras do artista franco-russo, um dos mais importantes nomes da arte moderna.

Marc Chagall utilizou-se da arte para a criação de um universo onírico, de encanto e poesia, em suas pinturas e em seus textos literários, com o uso revolucionário de formas e cores. O mestre da vanguarda do século XX, que nasceu na Rússia em 1887 e morreu aos 98 anos na França, desenvolveu uma trajetória única, pautada pelo amor à vida.

Pintor, ceramista e gravurista, Chagall fundiu culturas dos universos judaico, russo e ocidental. Também transitou pelos movimentos surrealista, cubista e fauvista, além das artes gráficas.

No Brasil, a mostra conta com raríssimos trabalhos, entre os quais se destaca *L'avare qui a perdu son trésor* [O avarento que perdeu seu tesouro], de 1927.

Ao realizar esta exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio às artes plásticas e ao intercâmbio cultural, bem como o seu compromisso com a promoção do acesso à cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

15	PINTURA POÉTICA Lola Durán Úcar	217	LINHA DO TEMPO
28	ORIGENS E TRADIÇÕES RUSSAS	227	MINHA VIDA TRECHOS SELECIONADOS
42	FÁBULAS	237	CHAGALL E O CONTEXTO BRASILEIRO Cynthia Taboada
106	MUNDO SAGRADO	249	AO AMIGO DESCONHECIDO E O ÊXODO DENTRO DO QUADRILÁTERO Saulo di Tarso
114	BÍBLIA	263	QUANDO O MODERNO ENCONTRA A ARTE CONTEMPORÂNEA AIR FOUNTAIN Cynthia Taboada
132	A HISTÓRIA DO ÊXODO	267	ENGLISH VERSION
162	UM POETA COM ASAS DE PINTOR		
174	DERRIÈRE LE MIROIR		
194	O AMOR DESAFIA A FORÇA DA GRAVIDADE		

89 Seguros e Barco do Brasil apresentam e promovem Marc Chagall - sonho de amor, uma mostra dedicada por 200 obras do artista francês russo, um dos mais importantes nomes da arte moderna.

Marc Chagall estabeleceu-se da arte para a criação de um universo artístico, de encanto e poesia, em sua pintura e em seus textos literários, com o uso revolucionário de formas e cores. O traço de vanguarda do século XX, que transita na Rússia em 1887 e na França em 1905, desenvolveu uma trajetória única, pontuada pelo amor e vida.

Poeta, ceramista e grafista, Chagall fundiu culturas dos povos judeus, russo e ucraniano. Também misturou estilos impressionistas, cubistas, russos e fauvistas, além das artes gráficas.

Não Brasil, a mostra conta com retratos, paisagens, obras de época, de destaque. E inclui um pôster em 1917 (O avião que parou no céu), de 1917.

Ao visitar esta exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu papel de agente de integração cultural, sendo como o seu compromisso com a promoção do acesso à cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

89 Seguros e Barco do Brasil are presenting and promoting Marc Chagall - dream of love, a show dedicated for 200 works of the artist French Russian, one of the most important names of modern art.

Marc Chagall established himself in art for the creation of a universe artistic, of enchantment and poetry, in his paintings and literary texts. The revolutionary use of shapes and colors. The 20th-century vanguard movement, which was born in Russia in 1887 and in France in 1905, developed a unique path based on the love of life.

A poet, ceramist and printmaker, Chagall fused aspects from Jewish, Russian and Western cultures. He also resorted among the influences, cubist and fauvist movements, as well as the graphic art.

In Brazil, the show presents some key his works, which very notably include *Amor e a primeira mulher* (The Love Which I Had for Myself), from 1917.

By lighting this exhibition, Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms its support to the social role and its cultural exchange, along with its commitment to promoting access to culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

MARC CHAGALL SONHO DE AMOR

Isela Dólar Queiroz

89 Seguros e Barco do Brasil are presenting and promoting Marc Chagall - dream of love, a show dedicated for 200 works of the artist French Russian, one of the most important names of modern art.

Marc Chagall established himself in art for the creation of a universe artistic, of enchantment and poetry, in his paintings and literary texts. The revolutionary use of shapes and colors. The 20th-century vanguard movement, which was born in Russia in 1887 and in France in 1905, developed a unique path based on the love of life.

A poet, ceramist and printmaker, Chagall fused aspects from Jewish, Russian and Western cultures. He also resorted among the influences, cubist and fauvist movements, as well as the graphic art.

In Brazil, the show presents some key his works, which very notably include *Amor e a primeira mulher* (The Love Which I Had for Myself), from 1917.

By lighting this exhibition, Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms its support to the social role and its cultural exchange, along with its commitment to promoting access to culture.

Centro Cultural Banco do Brasil







PINTURA POÉTICA

Lola Durán Úcar

Marc Chagall, 1915

© 2022. Photo Austrian Archives/Scala Florence

Ao longo de sua vida, Marc Chagall construiu seu próprio universo, por meio de suas pinturas e de seus escritos – um mundo lírico, poético e fantástico, em que tudo é possível. Os personagens voam como pássaros; os trenós alçam-se sobre as nuvens; a música dos violinistas soa pelos telhados; há seres bicéfalos, mulheres com cabeça de cabra, gatos com rosto de homem; os galos são corcéis, os burros descansam sobre as mesas e os amantes acariciam-se docemente sob um colorido buquê de flores.

É um mundo de sonhos e de cores, em que os tons brilham. Cores intensas dão vida a paisagens e personagens, reais ou imaginários, que povoam seu universo particular.

Marc Chagall teve uma vida longa, quase centenária. Nasceu em Vitebsk, na Rússia,¹ em 1887. Seu lugar de origem, os ritos e as tradições russas que viveu na infância foram determinantes em sua obra. Marc Chagall nos deixou um testemunho disso em sua autobiografia *Minha vida*,² escrita originalmente em sua língua nativa,³ entre 1921 e 1922, ilustrada pelo artista e com tradução para o francês supervisionada por sua esposa, Bella Rosenfeld.⁴ Publicadas em Paris em 1931, essas memórias, escritas pouco depois de o artista deixar Moscou, foram entendidas como uma sua tentativa de reter o ambiente de vida que deixou para trás ao partir, uma maneira de colocar em palavras uma fase que se encerrava. Não se deve esquecer a singularidade de escrever uma autobiografia com somente 35 anos.

¹ Hoje Belarus (N.T.)

² Ver às pp. 227 a 235 excertos traduzidos para o português, a partir da edição americana publicada em 1960, pela Orion Press, Nova York.

³ Neste texto nos referiremos à edição espanhola: Chagall, Marc. *Mi vida*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2012.

⁴ André Salmon foi o responsável pela tradução, embora cada frase tenha sido supervisionada por Bella, que também contou com a ajuda de Ludmilla Gausse e Jean Paulhan. “Chagall, un conteur en images. Les premières gravures”, in *Marc Chagall. Impressions*. Gent: Éditions Snoeck, 2014, p. 21.

Minha vida é uma publicação fundamental para nos aprofundarmos no universo de Chagall; de fato, podemos considerar esse texto como um dicionário de iconografia e simbologia que nos permite decifrar temas de suas obras, paisagens ou personagens, que associamos a anedotas particulares.⁵ O próprio autor destaca a importância que dá aos seus textos no conjunto de sua obra, quando afirma no último capítulo: “Estas páginas têm o mesmo significado que uma superfície pintada”.⁶

As ilustrações desse texto, iniciadas em 1922, serão sua primeira aproximação à técnica da gravura, o que também respondia a uma demanda do mercado naquela época. Realizou na época cerca de 30 pranchas, gravuras e pontas-secas, algumas delas inspiradas em pinturas anteriores e outras executadas especificamente para ilustrar essa obra; com elas foi publicado, em 1923, um álbum com 20 impressões, intitulado *Mein Leben* [Minha vida], ao qual seis pranchas⁷ foram posteriormente acrescentadas. A edição parisiense, já com texto, tem 32 ilustrações de desenhos da juventude do artista.⁸

Nos primeiros capítulos Chagall narra suas recordações de infância: sobre seu avô, que passou a vida entre a estufa e a sinagoga; o esperado retorno do pai do trabalho, todas as noites, trazendo tortinhas e peras cristalizadas; as noites ao redor do braseiro com a mãe, uma mulher que sempre tinha vontade de conversar, e que mais tarde chorava; seus primeiros dias de escola e também os verões em Lyozno, com sua igreja branca na praça principal; as idas semanais à sinagoga; e, muito especialmente, seu desejo de ser artista:

“Vou cantar, serei cantor. Entrarei no Conservatório.”

No nosso pátio também morava um violinista. Não sabia de onde tinha vindo. [...]

E eu pensava: “Serei violinista, entrarei no Conservatório”.

Em Lyozno, em cada casa, os pais, as vizinhas, me convidavam para dançar com a minha irmã. Eu tinha alguma graça com meu cabelo encaracolado.

Pensava: “Serei bailarino, entrarei...”, já não sabia onde.

De dia e de noite fazia versos.

Diziam que eram bons.

Pensava: “Serei poeta, entrarei...”.

*Já não sabia aonde me encaminhar.*⁹

E, finalmente, o nascimento da necessidade de ser pintor:

*Um belo dia (embora todos os dias sejam belos), enquanto minha mãe colocava o pão no forno, aproximei-me dela, que estava com a pá na mão, e pegando-a pelo cotovelo manchado de farinha, disse: mamãe, eu quero ser pintor.*¹⁰

⁵ Baier, Simon, “La caída de Chagall. Topología del abrevadero”, in *Chagall. Los años decisivos, 1911-1919*. Madri: La Fábrica y Museo Guggenheim Bilbao, 2018, p. 36.

⁶ Chagall, Marc, *op. cit.*, pp. 214-215.

⁷ Depois de ter encontrado dificuldades para traduzir o texto de Chagall para o alemão, o galerista e editor berlinês Paul Cassirer publicou as gravuras em 1923 em um álbum sem texto intitulado *Mein Leben*. Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 39.

⁸ Chagall, Marc, *Ma vie*. Paris: Éditions Stock, 1931.

⁹ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 69.

E assim começa esta aventura.

Chagall conta que frequentou primeiramente a academia do artista Jehuda Pen, em Vitebsk, onde copiou as figuras de gesso, usando apenas a cor violeta nas ocasiões em que lhe permitiam pintar, e conheceu seu amigo Viktor Mekler, pertencente a uma família abastada, com quem viajaria no inverno de 1906 a São Petersburgo.

Com escasso apoio familiar e sem dinheiro nem autorização de residência, chegou à grande cidade, onde viveu com dificuldade, dividindo um quarto com operários e comerciantes. Mas continuou seus esforços e prosseguiu com sua formação, primeiro na Escola da Sociedade Imperial para a Proteção das Belas Artes, e posteriormente na Escola de Artes Zvantesva, mais liberal, onde pela primeira vez Leon Bakst lhe falou de Paris, de Paul Cézanne, Paul Gauguin e Vincent van Gogh.¹¹

Nesse período, por meio de sua amiga Thea – que havia sido sua modelo para *Nu vermelho sentado* – conhece aquela que será seu grande amor, Bella Rosenfeld, por quem se apaixona perdidamente: “Eu só precisava abrir a janela do meu quarto e o ar azul, o amor e as flores entravam com ela.”¹²

Graças ao mecenato de Maxim Vinaver, deputado da Duma,¹³ advogado e escritor, Chagall mudou-se para a França em 1910. A primeira impressão não foi favorável, mas tudo mudou quando ali visitou os museus:

Só a longa distância que separa Paris da minha cidade natal me impedia de voltar imediatamente, ao menos depois de uma semana ou um mês.

Até queria inventar umas férias, só para poder voltar.

*O Louvre pôs fim a todas aquelas dúvidas. Quando percorria a sala circular de Veronese, e as salas onde estão Manet, Delacroix e Courbet, não queria mais nada.*¹⁴

Paris havia se tornado então o centro nevrálgico e a atração para todos que se interessavam por arte. Era a capital da vanguarda artística, à qual afluíam jovens fascinados pelo ambiente boêmio, pelos cafés cosmopolitas, pelas possibilidades de formação nas academias e nos museus e, especialmente, pela existência dos salões, que ofereciam a possibilidade de expor suas criações.

Surgiram os novos movimentos de vanguarda: o *fauvismo*, ou *arte selvagem*, cuja expressão intrépida, a partir de uma paleta e pinceladas desinibidas, opunha-se aos modos pelos quais os impressionistas pareciam ter idealizado naquele momento uma das maiores rupturas com a tradição; o cubismo, a geometria e a decomposição das formas, com a representação intelectualizada do objeto; o expressionismo como busca de uma transcrição direta das emoções na pintura; o surrealismo; o orfismo...

Chagall conheceu todas essas correntes, mas seu grande desejo de independência e liberdade fez com que não se vinculasse a nenhum dos movimentos artísticos de vanguarda, embora a influência deles reflita em suas obras. Para Chagall, a arte é livre e não está sujeita a normas externas.

Na capital francesa, frequentou a academia La Palette, dirigida por Henri Le Fauconnier e Jean Metzinger, e La Grande Chaumière, onde desenhava modelos nus. Visitou museus, mostrando uma predileção pelo Louvre. Frequentou exposições de Henri Matisse, Pierre Bonnard e outros grandes mestres, que eram os únicos aos quais eram dedicadas mostras individuais. Percorreu os ateliês de Montparnasse. E fez amizade com pintores como Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote ou ainda Sonia e Robert Delaunay...

Ao mesmo tempo, preparava-se para participar dos salões que tanto o impressionaram em sua chegada.¹⁵ Em 1911, pela primeira vez submeteu obras a um desses eventos, o Salão de Outono. A experiência foi um fracasso, pois ambas as obras inscritas – *O quarto amarelo* e *Interior II* – foram rejeitadas. Mas Chagall não se rendeu e um ano depois, e em sucessivos eventos, apresentou suas composições no Salão dos Independentes,¹⁶ em que obteve grande sucesso.

Em 1912 aconteceu outro fato decisivo: a mudança de Chagall para a residência artística La Ruche [A colmeia], um estúdio maior, onde dispunha de espaço para realizar pinturas de grande formato. La Ruche reunia mais de cem ateliês de pintores de todo o mundo, graças a um ambiente propício e alugueis baratos. Ali trabalhavam Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Amedeo Modigliani, Alexander Archipenko e Chaïm Soutine, embora Chagall, dedicado de maneira obsessiva ao seu trabalho, pouco se relacionasse com eles.¹⁷

Determinante foi sua relação com os literatos André Salmon, Max Jacob e especialmente sua amizade com Blaise Cendrars,¹⁸ um jovem poeta suíço que havia vivido alguns anos na Rússia e com quem manteve uma relação próxima. Muito inserido no ambiente artístico e intelectual parisiense, Cendrars apresentou-o ao poeta e influente crítico Guillaume Apollinaire, que, segundo Chagall em suas memórias, quando contemplou pela primeira vez as suas pinturas, “corou, inflou o peito, sorriu e murmurou: Sobrenatural!...”¹⁹.

A admiração entre os artistas era mútua, tanto que no dia seguinte Apollinaire enviou-lhe uma carta com um poema, intitulado *Rotsoge*, inspirado por aquela emocionante visita.

Foi por intermédio do crítico que o nosso artista entrou em contato com o galerista alemão Herwarth Walden. Este o convidou a participar do Salão de Outono de Berlim, em 1913, e organizou sua primeira exposição individual, em junho de 1914. Sua galeria ficava na Postdamerstrasse,

¹⁵ Um dia depois de sua chegada a Paris, Chagall visitou o Salão dos Independentes (aberto de 23 de abril a 13 de junho de 1911) com o amigo Viktor Mekler. Ele recorda em suas memórias: “Enfie-me no coração da pintura francesa de 1910. Agarrei-me a ela. Nenhuma academia teria me dado tudo o que descobri nas exposições de Paris, nas suas vitrines e nos seus museus”. Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Na primavera de 1912, Chagall participou do Salão dos Independentes com três obras: *Dedicado à minha noiva; À Rússia, aos asnos e aos outros* e *O bêbado*. O sucesso foi tanto que no Salão de Outono desse mesmo ano o artista teve uma parede completa da Sala Cubista para expor sua obra. A partir de então, e durante esse período parisiense, a presença do artista em ambos os salões passou a ser constante.

¹⁷ “A boêmia artística de todos os países vivia nesses ateliês. Enquanto nos ateliês russos uma modelo ressentida soluçava, nos italianos ouviam-se cantos e soavam violões, e nos judaicos se discutia, eu estava sozinho no meu ateliê, diante da minha lamparina a óleo.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸ Segundo o próprio Chagall, foi Blaise Cendrars quem primeiro o visitou em seu novo estúdio. “O primeiro que veio a casa, em La Ruche. Lia-me seus poemas enquanto olhava pela janela aberta e nos meus olhos. Sorria para as minhas telas e nós dois ríamos.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 140.



Atelier La Ruche, onde Marc Chagall se estabeleceu em Paris

[Atelier La Ruche, where Marc Chagall settled in Paris]

1955

Foto [Photo]: Franz Hubmann

© 2022. Photo Austrian Archives/Scala Florence

²⁰ “Tinha vontade de ir para lá por uns três meses; queria, por um lado, ir ao casamento da minha irmã, por outro, voltar para ‘ela’.”

“Este quarto e último romance esteve prestes a terminar durante aqueles quatro anos em que vivi no estrangeiro. No final da minha estada em Paris, não havia mais nada além de um maço de cartas. Mais um ano, e talvez não restasse nada entre nós.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 142.

²¹ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 216.

em duas salas contíguas à redação da revista *Der Sturm*, da qual era fundador. Foram expostas mais de 30 telas e uma centena de aquarelas dispostas sobre as mesas. Essa exposição, na qual foram vendidas muitas obras, deu início à fama internacional de Chagall.

Depois da exposição de Berlim, Chagall dispôs-se a voltar para Vitebsk. Queria recuperar suas raízes, redescobrir as paisagens de sua infância, reencontrar sua família, acompanhar o casamento de sua irmã e, principalmente, “voltar para ela”.²⁰

Embora sua intenção fosse retornar a Paris depois de uma curta estada, o início da Primeira Guerra Mundial, primeiro, e a eclosão da Revolução de Outubro de 1917 obrigaram-no a permanecer em seu país até 1922. Lá se casou com Bella e nasceu sua filha Ida, ambas protagonistas de muitos de seus quadros.

Chagall sentiu-se imerso naquele novo tempo e colaborou; finalmente era um cidadão de pleno direito. Dirigiu uma escola de arte e um museu em sua cidade natal, e trabalhou para o teatro... Entregou-se à revolução, mas seu dogmatismo – a exigência de vincular o compromisso político à criação artística – o decepcionou.

A isso se soma a precariedade financeira, já que mal conseguia sustentar a família. Decidiu ir embora. O estado de espírito do artista está plenamente refletido em suas memórias:

Estes cinco anos fervem na minha alma.

Emagreci. Inclusive tenho fome.

Tenho vontade de vê-los de novo. B..., C..., P... Estou cansado.

Voltarei com minha mulher e minha filha.

Vou me deitar ao vosso lado.

*E talvez a Europa me ame e, com ela, a Minha Rússia.*²¹

Assim Chagall finaliza o período narrado em *Minha vida* que abrange seu nascimento, o período anterior à Primeira Guerra Mundial, sua infância na Rússia, sua estada em Paris e Berlim, e o período entreguerras em Vitebsk e Moscou. Ele só voltaria à Rússia mais de cinquenta anos depois,

mas as recordações permaneceram e estiveram presentes em sua obra durante toda a sua vida; é o artista quem, mais uma vez, com suas palavras, nos ajuda a decifrar o enigma:

*Não há histórias nos meus quadros, nem contos de fadas, nem lendas populares. Para mim, um quadro é uma superfície coberta de representações de coisas (objetos, animais, seres humanos) em uma determinada ordem na qual a lógica e a ilustração não têm importância. O efeito visual da composição é que é primordial... Usei vacas, ordenhadoras, galos e arquitetura provinciana russa como fonte de forma, porque são uma parte do país de onde venho e essas coisas, sem dúvida, deixaram uma impressão mais profunda na minha memória visual do que todas as outras impressões que recebi.*²²

Em setembro de 1923, o artista voltou com a família para a França, onde passaria o resto da vida, com exceção de um período da década de 1940 em que, como tantos artistas judeus, foram obrigados a emigrar para os Estados Unidos devido ao nazismo. Ele já havia passado por Berlim, para tentar recuperar os quadros que deixara nessa cidade, mas não teve sucesso.

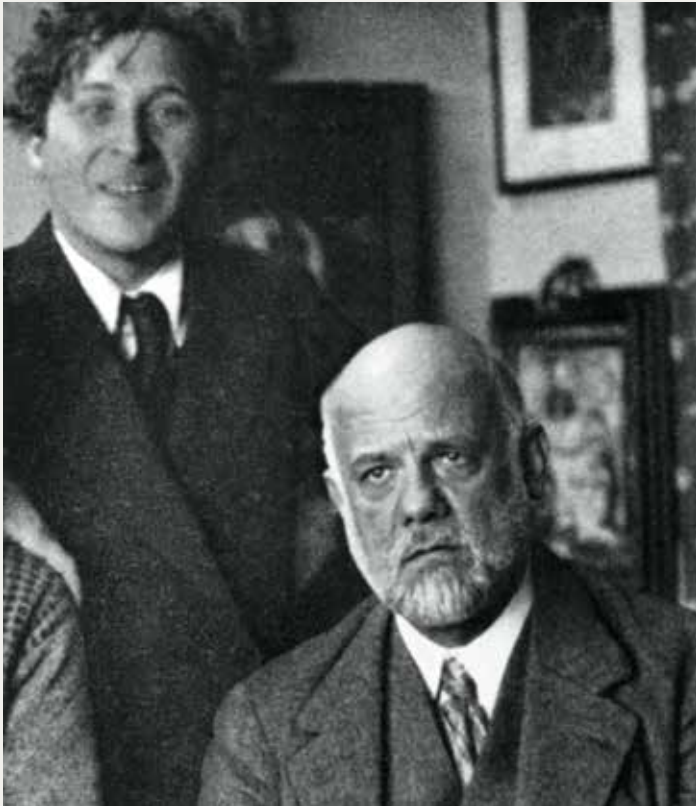
A guerra e a inflação subsequente deixaram-no em uma situação financeira difícil. Em contraposição, seu prestígio e fama aumentavam.

A pintura de Chagall celebrou seu retorno a Paris. O reencontro com velhos amigos foi comovente e emotivo. Recuperou a luz, a natureza – em suas viagens a l’Isle-Adam ou em seus passeios pela Bretanha e Normandia. Durante suas estadas no Monte Chauvet redescobriu as paisagens, a luminosidade do campo francês – um mundo harmônico, puro, povoado de buquês de flores ornamentados e aromáticos, de sonhos.

Chagall inicia uma relação frutífera com o galerista e editor Ambroise Vollard. A pedido deste, ilustrou pela primeira vez *Almas mortas*, de Nikolai Gogol, o escritor russo que o aproximou de seu país de origem.

Foi em 1926 que Vollard, deslumbrado com o sucesso do projeto anterior, encarregou-o de ilustrar as *Fábulas de La Fontaine*,²³ que estão presentes nesta exposição. (Ver pp. 42 a 101.)

La Fontaine, escritor francês do século XVII, é tido como um dos mais destacados representantes do gênero; suas *Fábulas* são consideradas uma obra-prima da literatura francesa.



Marc Chagall e o negociante de arte e editor parisiense Ambroise Vollard, Paris, França

[Marc Chagall and Parisian art dealer and publisher Ambroise Vollard, Paris, France]

1925

© 2022. Photo Scala Florence/Heritage Images

²² Harshav, Benjamin, *Marc Chagall on Art and Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 78-79.

²³ *Fables, 1952. Eaux-fortes originales de Marc Chagall*. Paris: Tériade Éditeur, 1952.

Dois volumes, 102 gravuras. Tiragem: 200 exemplares em papel Rives wove (185 exemplares numerados de 1 a 185; 15 *hors commerce* reservados para os colaboradores e numerados de 1 a XV). Impressão: março 1952. Imprimerie Nationale de France, Paris, para o texto e a tipografia. Maurice Potin, Paris, para as gravuras. Raymond Haasen, Paris, para as duas gravuras da capa. As gravuras presentes na exposição pertencem à edição colorida. Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*. Genebra: Patrick Cramer Éditeur, 1995, p. 68.

²⁴ *Bible, 1956. Eaux-fortes originales de Marc Chagall*. Tériade Éditeur, Paris, 1956.

Dois volumes, 105 gravuras. Tiragem: 295 exemplares em papel Montval (275 exemplares numerados de 1 a 275; 20 *hors commerce* reservados para os colaboradores, numerados de 1 a XX). Impressão: 14 dezembro 1956. Imprimerie Nationale, Paris, para o texto e a tipografia. Maurice Potin, Paris, para as 66 gravuras (1931-1939). Raymond Haasen, Paris, para as 39 gravuras (1952-1956).

100 álbuns adicionais com 105 gravuras foram pintados à mão em aquarela pelo artista. Tiragem: 100 exemplares em papel Arches wove, numerados de 1 a 100. Imprimerie Nationale, Paris, para o texto e a tipografia. Maurice Raymond Haasen, Paris, para as gravuras. As gravuras presentes na exposição pertencem à edição colorida. Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*. Genebra: Patrick Cramer Éditeur, 1995, p. 100.

²⁵ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 51.

Quando Chagall as ilustra, sente-se próximo da tradição russa, dos ícones e dos *lubki* – gravuras coloridas pertencentes à cultura popular russa que apareciam acompanhadas de um texto simples e que eram tradicionalmente usadas para educar pessoas com pouca formação.

Além disso, ele era fascinado por animais. Segundo seu próprio depoimento, o artista cresceu em uma pequena cidade e os animais eram parte de sua infância e de sua vida. Bezerros, vacas, porcos, sapos, raposas, galos, formigas... criam um imaginário mágico à altura do texto do escritor.

Apesar da distância temporal, La Fontaine e Chagall tinham aspectos em comum: o gosto pelas tradições populares, a reflexão sobre o comportamento humano e uma imaginação exuberante. Por isso, nesse livro ilustrado cria-se uma profunda simbiose entre a ideia, o texto e a imagem.

O seguinte projeto comum entre o editor e o pintor é a *Bíblia*.²⁴ O texto sagrado conecta Chagall com suas raízes mais profundas, com sua essência, com sua infância na comunidade judaica de Vitebsk, com seu sentimento de amor e fraternidade.

A religião e a *Bíblia* estiveram presentes na vida de Chagall desde criança:

Meu pai, antes de ir ao templo, encolhido e sem fôlego, busca os livros de orações para minha mãe e, dirigindo-se a ela, mostra as páginas dobradas.

“Então daqui até ali.”

Sentado à mesa, sublinha as páginas que selecionou com um lápis, com suas unhas.

Em um canto deixa escrito “Comece a partir daqui”.

Ao lado de um fragmento comovente, ele anota “Chore”. Em outro lugar: “Escute o cantor”.

E mamãe ia ao templo convencida de que não deixaria cair lágrimas desnecessariamente, exceto nos momentos combinados.

De qualquer forma – se perdesse o fio da meada, olharia para baixo a partir do balcão onde estavam as mulheres.

*Quando a anotação “chore” se aproximava, ela começava, junto com o resto, a derramar lágrimas divinas. Suas bochechas ficavam vermelhas e vertiam, gota a gota, minúsculos diamantes líquidos que escorriam sobre as páginas.*²⁵

Nos anos anteriores, Chagall já havia falado em seus textos e em sua correspondência sobre seu desejo de realizar um projeto inspirado na *Bíblia* e nos profetas.

Em 1931 a família Chagall empreendeu uma viagem à Palestina, a convite do prefeito de Tel Aviv, que planejava a criação de um museu judaico.

A peregrinação à Terra Santa incluiu a visita aos lugares que foram palco da história do povo eleito: Haifa, Tel Aviv e Jerusalém – “ruas estreitas, entre árabes, e por onde circulam cabras, nestas ruelas em que judeus vestidos de vermelho, azul e verde vão agora ao Muro das Lamentações, onde Cristo caminhou recentemente”²⁶ – e teve um forte impacto emocional no espírito de Chagall. O eterno exilado, o judeu errante, descobriu suas raízes, sua terra de origem.

As gravuras da *Bíblia* refletem sua fé, sua vitalidade, a intensa luz palestina que o ilumina, a força espiritual recebida. Foram desenvolvidas em duas partes, a primeira composta por 66 gravuras realizadas entre 1931 e 1939, interrompida pela morte repentina de Ambroise Vollard; e a segunda, quando o editor grego Tériade retomou o projeto, que foi publicado em Paris com 105 gravuras, em dois volumes, em 1956. (Ver pp. 114 a 127.)

Anos depois, Marc Chagall, em seu discurso “Message biblique”, reconheceu:

*Desde minha primeira juventude, a Bíblia me cativou. Sempre me pareceu, e me parece, que é a maior fonte de poesia de todos os tempos. Desde então, busco esse reflexo na vida e na arte. A Bíblia é como uma ressonância da natureza e representa o enigma que eu sempre quis transmitir.*²⁷

Quanto ao mundo sagrado, devemos aludir também a outro importante conjunto de ilustrações de Chagall em torno da religião e que está intimamente ligado à sua vida pessoal: *A história do Êxodo*.²⁸ (Ver pp. 132 a 159.)

*O exílio desarraiga o eu, no sentido de que o arranca da terra em que tem todas as suas fibras biológicas. É um momento dramático, de um terrível pesar, porque o exilado nunca mais poderá se enraizar em outro solo. Suas raízes ficarão na intempérie, ao descoberto e no vazio, e, de certo modo, poder-se-ia dizer, de agora em diante não poderão se agarrar a nada mais do que ao céu, a esse vazio pelo qual se estenderão em seu intento de tocar de novo a terra.*²⁹

A vida de Marc Chagall desenvolveu-se no conturbado século XX, cheio de fraturas e conflitos, com sua consequente carga de horror e decepções. Foi obrigado ao exílio, a deixar a Rússia, suas origens, e a se estabelecer na França. Anos depois, a situação se repetiu quando teve de fugir da França e atravessar o Oceano Atlântico devido à ameaça que chegou com a invasão nazista, durante a Segunda Guerra Mundial.³⁰

Depois da libertação de Paris em 1944, a família Chagall preparava seu regresso para o mês de setembro. Alguns dias antes da partida, Bella morreu. E novamente surgiu no artista o desenraizamento físico e interior devido à morte prematura de seu amor.

“Marc e Bella Chagall”, do álbum *Exposição Hugo Erfurth – retratos do Século XX*. Konstanz

[“Marc and Bella Chagall”, from the album *Ausstellung Hugo Erfurth - Bildnisse aus dem XX. Jahrhundert*, Konstanz]

1949

Foto [Photo]: Hugo Erfurth

Artokoloro /Alamy Stock Photo

²⁶ Entrevista de Chagall concedida a Ben Taviya em junho de 1931, in Harshav, Benjamin, *Marc Chagall and the Lost Jewish World*. Nova York: Rizzoli, 2006.

²⁷ “Message biblique” foi o título do discurso proferido por Marc Chagall em 1973, por ocasião da inauguração do Museu Nacional da Mensagem Bíblica Marc Chagall, localizado em Nice. Kuzmina, Evgenia, “Una lectura iconográfica de los *gouaches* bíblicos”, in Forestier, Sylvie, Hazan-Brunet, Nathalie e Kuzmina, Evgenia. *Chagall sueña la Biblia. Bocetos inéditos y gouaches*. Letônia: Libros del Zorro Rojo, 2017, p. 201.

²⁸ *The Story of the Exodus, 1966. 24 original lithographs by Marc Chagall*. Paris-Nova York: Leon Amiel, 1966. Tiragem: 285 exemplares (250 exemplares em papel Arches wove, numerados de 1 a 250; 20 exemplares em papel japonês Nacré, numerados de 1 a XX, com litografia assinada a lápis; 15 *hors commerce* em papel Arches wove, reservados ao artista, editor e colaboradores, marcados de A a O). Impressão: fevereiro 1966. Imprimerie Nationale de France, Paris, para o texto e a tipografia. Fernand Mourlot, Paris, para as litografias. Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*. Genebra: Patrick Cramer Éditeur, 1995, p. 202.

²⁹ Prat, Jean-Louis, “Los caminos de la poesía”, in *Chagall*. Madri: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2012, p. 31.

³⁰ Com o início das hostilidades na Europa, um grande número de artistas e intelectuais, incluindo Marc Chagall, exilou-se nos Estados Unidos, fugindo da invasão e das devastações realizadas pelos alemães na França. Essa instabilidade provocou a presença no continente americano de nomes como André Breton, Piet Mondrian, Marcel Duchamp e Fernand Léger. As exposições *Artists in exile* ou as realizadas na galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, registraram essa nova presença europeia.





Marc Chagall em seu estúdio
em Saint-Paul-de-Vence, França
[Marc Chagall in his studio in
Saint-Paul-de-Vence, France]

Déc. 1950 [1950's]
© 2022. Photo Scala Florence/Heritage Images

31 Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 115.
32 Harshav, Benjamin, *op. cit.*, pp. 325-326.

O exílio nos Estados Unidos prolongou-se de 1941 a 1948, mas a volta à França marcou seu retorno definitivo. Foi então que, seduzido pelas paisagens de Vence, no sudeste da França, comprou sua casa, a La Colline. Aquela nova luz mediterrânea fez renascer a vida no artista, a harmonia. Reencontrou-se com a cor, e temas como a literatura, o circo, as flores e o amor ressurgiram em suas obras. Encontrou um novo paraíso.

Sua casa tornou-se um ponto de encontro de intelectuais e artistas. Uma das paixões de Chagall era a literatura, por isso esteve acompanhado por escritores e poetas ao longo de sua vida: Blaise Cendrars, André Breton, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Paul Éluard, Max Jacob e André Malraux, entre outros, eram seus amigos e devotavam-se uma mútua admiração. Mas Chagall não apenas se relacionou com grandes escritores e ilustrou suas obras, como também criou sua própria obra literária e traduziu em palavras o complexo universo de suas pinturas. Ele mesmo declarou:

Assim que comecei a dominar um pouco o russo, me pus a escrever versos, como se os exalasse.
*O que importa se é uma palavra ou um suspiro? Eu os lia para meus amigos. Eles também escreviam versos, mas quando lia os meus, os deles se desvaneciam.*³¹

Em 1967, o editor Gérald Cramer, com o qual havia começado a se relacionar profissionalmente, e do qual mais tarde se tornou um grande amigo, propôs editar seus próprios poemas, escritos entre 1909 e 1965, acompanhados por 24 xilogravuras. *Poèmes* reúne o Chagall poeta com o pintor.

Poesia escrita e poesia pintada, pois o artista defendia fervorosamente a poesia em suas criações plásticas:

*Algumas pessoas me recriminaram por colocar poesia nas minhas pinturas. É verdade que há algo mais a exigir da arte pictórica. Mas que me mostrem uma única grande obra que não tenha uma porção de poesia! O que não quer dizer que eu acredite na inspiração, na explosão ditando uma obra. É toda a minha vida que se identifica com o meu trabalho e parece-me que sou o mesmo até quando estou dormindo. Já outras pessoas ficam surpresas que, durante minhas férias de verão, eu tenha prazer em pintar flores ou paisagens. A necessidade de classificação as obriga a supor que sou ou realista ou poeta, alternadamente!*³²

O intelectual norte-americano Henry Miller definiu Chagall como “um poeta com asas de pintor”.

Ao mesmo tempo, o circo aparece novamente em suas obras: palhaços e acrobatas, que trazem à sua memória os dias de feira em Vitebsk – quando entre música e malabarismos sonhava com uma vida boêmia; ou as sessões no Circo de Inverno de Paris acompanhado por Ambroise

Vollard, desfrutando de um mundo mágico, entre animais, trapezistas, luzes e lantejoulas. E tudo isso em um universo onírico, no qual dificilmente se distingue a linha que separa a realidade do sonho.

Em suas próprias palavras:

*Para mim um circo é um espetáculo mágico, que aparece e desaparece como um mundo. Um circo é um lugar inquietante. É profundo... Aqueles palhaços, cavaleiros sem sela e acrobatas sentem-se em casa nas minhas visões... É uma palavra mágica, circo, um jogo de dança atemporal, em que lágrimas e sorrisos, o jogo de braços e pernas tomam a forma de uma grande arte...*³³

Outro tema recorrente em seus textos e pinturas é Paris, a cidade que o acolheu quando foi obrigado a deixar definitivamente a Rússia nos anos 1920: “Para mim, Paris foi uma escola viva, com seu ar, sua luz, sua atmosfera. E foi na França que renasci”.³⁴ A cidade com a qual sonhava durante o exílio americano, seu segundo lar:

*A Paris com que sonhei, na América a redescobri, enriquecido por uma nova vida, como se tivesse de nascer de novo, enxugar minhas lágrimas e começar a chorar de novo. Foram necessárias ausências, guerras e sofrimento para que isso despertasse em mim e se tornasse a moldura dos meus pensamentos e da minha vida. Mas isso só é possível para quem consegue manter suas raízes. Manter a terra nas raízes e encontrar outra terra, isso é um verdadeiro milagre.*³⁵

Além de numerosas telas, em 1954 Marc Chagall dedicou uma série de litografias à sua amada cidade, Paris, publicadas pela revista *Derrière le miroir*.³⁶ (Ver pp. 174 a 187.) Por meio de imagens coloridas, representou seus elementos arquitetônicos mais emblemáticos, como a Torre Eiffel, o Panteão, Notre-Dame... entre os quais flutuam seus personagens fantásticos.

E, finalmente, em seu repertório de temas, destaca-se o amor. Contemplar as pinturas de Chagall e de sua esposa Bella nos traz à memória as sensações que os amantes experimentam, como se flutuassem no ar. Suas pinturas são uma vívida evocação de quão emocionalmente intenso é estar apaixonado. (Ver pp. 194 a 215.)

Chagall amava Bella, e o sentimento era mútuo.

Escritora talentosa, ela descreveu seu compromisso com estas palavras:

*De repente senti como se estivéssemos decolando. Você também estava apoiado em uma perna, como se o pequeno quarto não pudesse mais contê-lo. Você se eleva até o teto. Sua cabeça voltou-se para mim e a minha ergueu-se para você... Voamos sobre campos de flores, casas fechadas, telhados, pátios, igrejas.*³⁷

Por sua vez, Chagall recorda deste modo seu fascínio, no momento em que a viu pela primeira vez:

O silêncio dela é o meu. Os olhos dela, os meus. É como se ela me conhecesse há muito tempo, como se soubesse tudo sobre a minha infância, o meu presente, o meu futuro; como se cuidasse de mim, cravada dentro de mim, embora seja a primeira vez que nos vemos.

Pensei que ela seria minha mulher.

*Sua tez pálida, seus olhos. Como são grandes, redondos e pretos! São meus olhos, minha alma.*³⁸

Bella e Marc compartilhavam uma maneira particular de ver o mundo e nele viver. Sentiam o amor como uma força poderosa que os ajudava a enfrentar os obstáculos da vida.

A intensidade de sua união os eleva acima da vida cotidiana. A ausência de gravidade, esse doce flutuar pelo azul brilhante, é a transcrição visual da exaltação do amor.

E assim, nas telas de Chagall encontramos os amantes beijando-se docemente sob um frondoso e colorido buquê de flores, que lhes dá sombra em um dia quente de sol brilhante. Ou o casal se acariciando ao luar, ele vestido, ela com os seios nus, abandonada nos braços de seu amado, e ambos protegidos pelo asno azul. O amor e as flores, sempre unidos em cenas que evocam o paraíso.

E Bella, seu amor e musa, apesar da morte prematura, continuou visitando as telas de Chagall durante toda a sua vida. Em *A inspiração*, obra de 1978 (p. 169), quando vivia em Vence, o artista imagina-se pintando com seu amor nos braços e a Torre Eiffel ao fundo, como nos tempos de Paris, recordando sua querida Bella, sua fonte de inspiração.

Mas o amor de Chagall não é apenas Bella – também é Virginia McNeil, Vava Brodsky e seus filhos. Chagall ama, ama o mundo que o rodeia, os animais, o sol, a natureza e as flores. Ama o circo e a poesia; ama Deus. E sofre, sofre pelos artistas já desaparecidos, pela guerra, pela injustiça, pela perseguição. E sonha, e cria seu mundo paralelo, único, cheio de vida e de cores vibrantes.

É que, como ele tão bem expressou:

*Apesar de todos os problemas do nosso mundo, no meu coração nunca abandonei o amor em que fui criado nem a esperança do homem no amor. Na vida, como na paleta do artista, há apenas uma cor que dá sentido à vida e à arte: é a cor do amor.*³⁹

³³ Chagall, Marc, *Le Cirque*, 1967, in *Chagall*. Nova York: Pierre Matisse Gallery, 1981, s/p.

³⁴ Harshav, Benjamin, *op. cit.*, p. 326.

³⁵ Meyer, Franz, *Marc Chagall, Life and Work*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1964, p. 529.

³⁶ *Derrière le miroir, 1954. 11 original lithographs by Marc Chagall*. Paris: Maeght Éditeur, 1954.. Impressão: junho 1954. Imprimerie Union, Paris, para o texto e a tipografia. Mourlot Frères, Paris, para as litografias. Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*. Genebra: Patrick Cramer Éditeur, 1995, p. 88.

³⁷ Chagall, Bella, *Velas encendidas*. Madri: Mishkin Ediciones, 2019.

³⁸ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 93.

³⁹ Baal-Teshuva, Jacob, *Chagall*. Colônia: Taschen, 1998, p. 10.

ORIGENS E TRADIÇÕES RUSSAS

1

Marc Chagall nasceu em 7 de julho de 1887, na pequena localidade de Vitebsk, no então Império Russo, uma cidade que influenciou decisivamente a infância do artista.

O ambiente, as tradições e os costumes russos e judaicos com os quais conviveu quando criança deixaram-lhe memórias e influências culturais profundamente enraizadas.

A vida familiar, o trabalho manual realizado pelo pai – um comerciante de arenques –, as orações e visitas à sinagoga, a frequência à escola, as brincadeiras infantis, os sonhos, o ídiche... – foram essas as experiências que marcaram a infância do artista e despertaram o seu profundo interesse pela natureza, pelos animais, pela vida cotidiana, pelas lendas populares e pela religião.

Embora Chagall tenha passado a maior parte de sua longa vida longe da cidade natal, a nostalgia dos momentos felizes de sua infância e de sua saudosa Vitebsk seriam sua fonte de inspiração e o tema de suas criações artísticas mais tocantes ao longo de toda a sua trajetória.

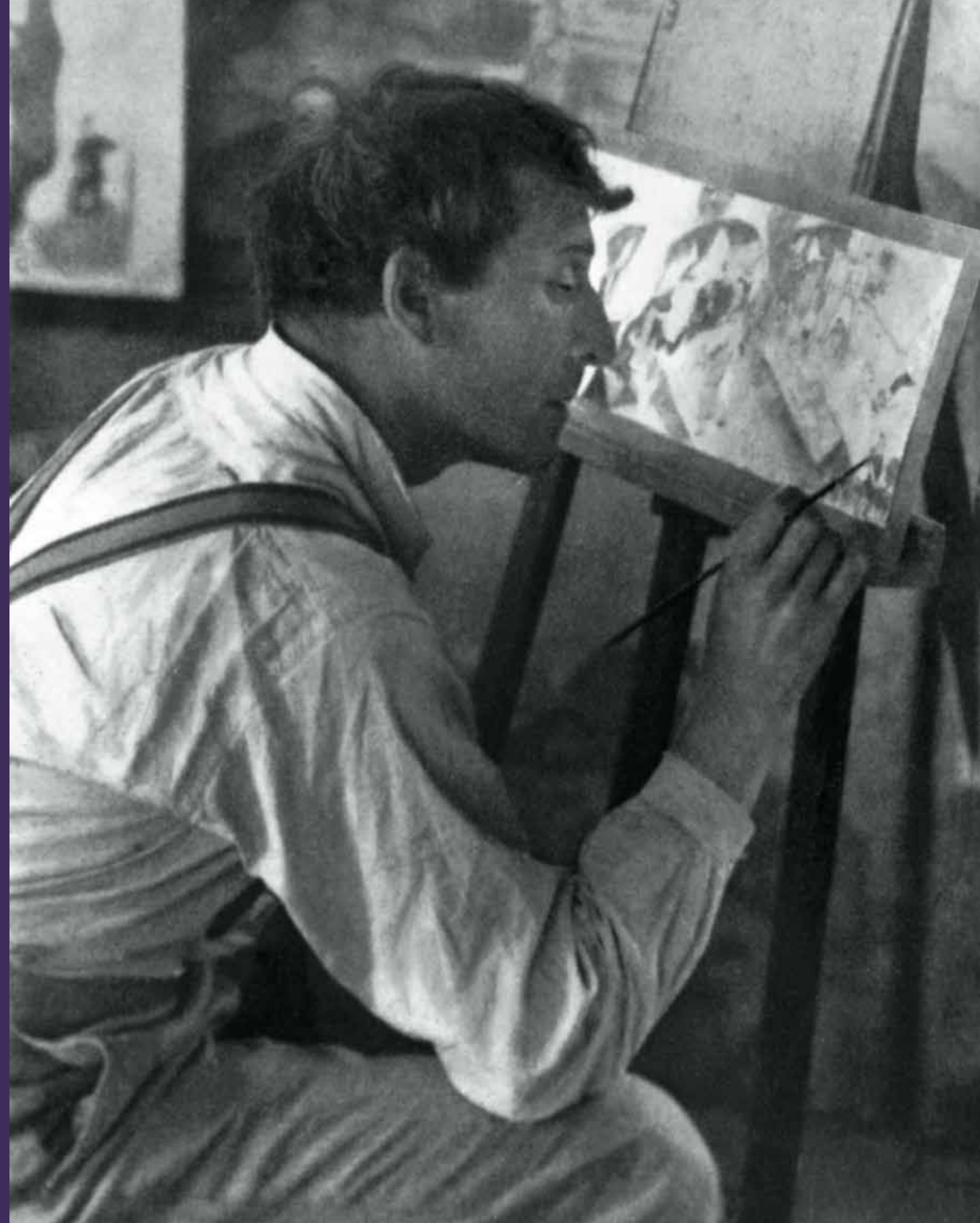
Assim reconhece o artista em uma comovente carta aberta à sua cidade, escrita em 1944: “Há muito tempo que não a vejo, minha querida cidade. Não tenho notícias suas, não falei com suas nuvens, não me apoiei em suas cercas. Como o andarilho mais sombrio, em todos esses anos eu carreguei apenas seu sopro em meus quadros, e desse modo falei com você e a vi em meu sonho. [...] Não vivi com você, mas não tive uma única pintura que não respirasse com o seu espírito e reflexão”.

Marc Chagall desenha um esboço para o Teatro de Câmara Judaico, quando vivia em Moscou

[When living in Moscow, Marc Chagall draws a sketch for the Chamber Jewish Theatre]

1920

© 2022. Photo Scala Florence/Heritage Images





**VENDEDOR
DE GADO**

[THE CATTLE
DEALER]

LE MARCHAND
DE BESTIAUX

1922

têmpera sobre papel
[tempera on paper]

21 x 36 cm

Acervo [Collection]
Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand

Doação [Gift of]
Mário Audrá, 1947. MASP.00156
Foto [Photo] Eduardo Ortega



ALDEIA RUSSA
[RUSSIAN
VILLAGE]
1929

óleo sobre tela
[oil on canvas]
73 x 92 cm
Coleção particular
[Private collection]



**CASA EM PESKOWATIK
(SÉRIE MINHA VIDA)**

[HOUSE IN PESKOWATIK
(SERIES MY LIFE)]

MAISON À PESKOWATIK
(SÉRIE MA VIE)

1922

água-forte [etching]

17 x 20 cm

Acervo [Collection] Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a [on long-term loan to the] Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto [Photo] Isabella Matheus



**AUTORRETRATO
COM CHAPÉU ENFEITADO
(SÉRIE MINHA VIDA)**

[SELF-PORTRAIT WITH A
DECORATED HAT (SERIES MY LIFE)]

AUTOPORTRAIT AU
CHAPEAU GARNI (SÉRIE MA VIE)

1928

água-forte [etching]

20 x 14 cm

Acervo [Collection] Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a [on long-term loan to the] Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto [Photo] Isabella Matheus

CIDADE CINZENTA
[GRAY VILLAGE]
VILLAGE GRIS
ca. 1964

litografia [lithograph]
67 × 51 cm
Acervo [Collection] Fundação José
e Paulina Nemirovsky em comodato
com a [on long-term loan to the]
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Foto [Photo] Isabella Matheus







FÁBULAS

Fábulas, 1927-1930-1952

Conjunto de 100 águas-fortes,
2 frontispícios em água-forte e
3 águas-fortes coloridas à mão.

Coleção particular

Fables, 1927-1930-1952

Set of 100 etchings,
2 etching frontispieces and
3 hand-colored etchings.

Private collection



O AVARENTO QUE PERDEU SEU TESOIRO

[THE MISER WHO
LOST HIS TREASURE]

L'AVARE QUI A PERDU SON
TRÉSOR

1927

guache sobre papel
[gouache on paper]

52 × 41,3 cm

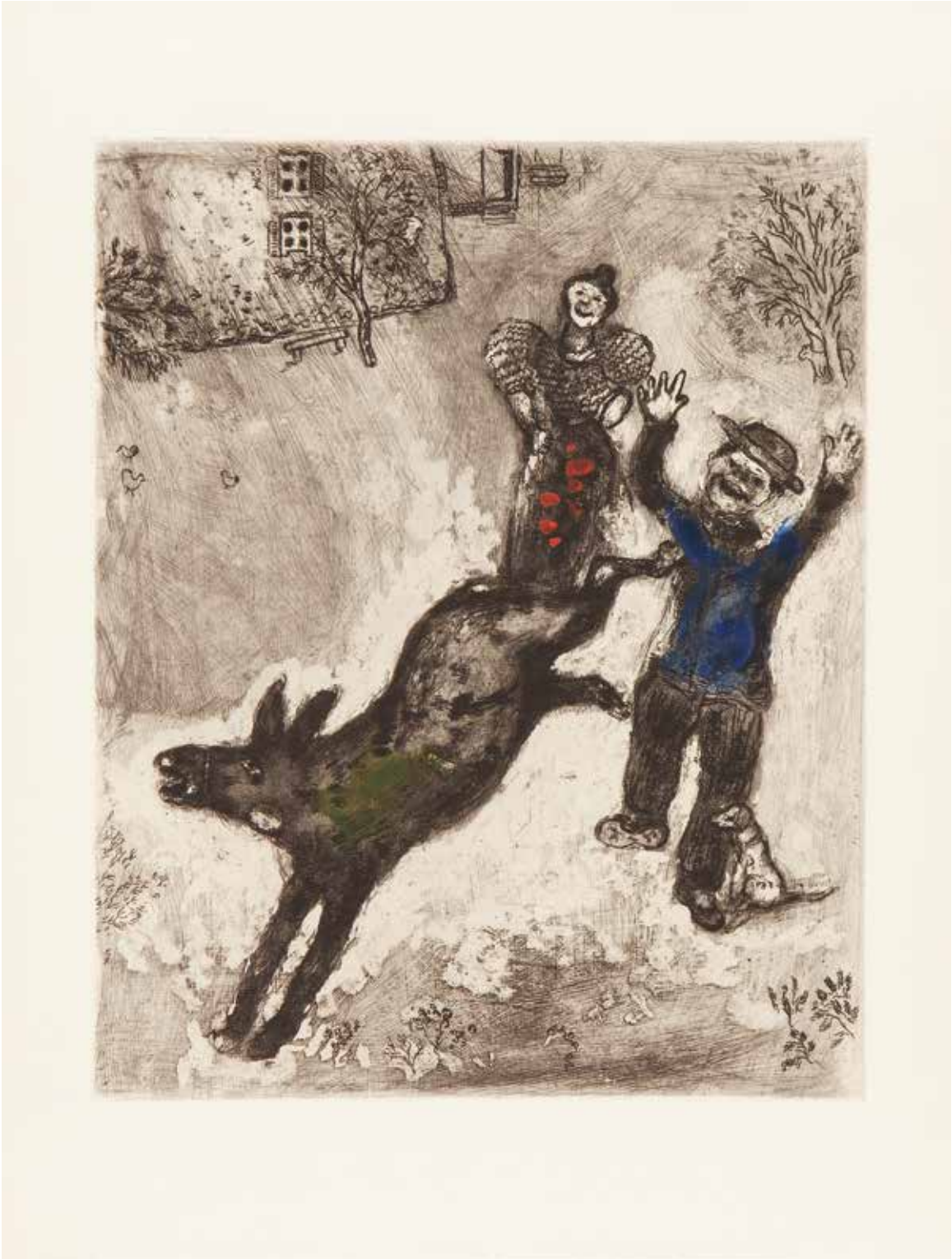
Coleção particular
[Private collection]

O BURRO E O CÃO

É preciso ajudar-se, é lei da natureza
Que o Burro um dia desprezou.
Nem sei por que não a acatou,
Tendo ele tanta singeleza.
Transpunha a terra acompanhado de um Cão,
Nada pensando e caladão,
Indo o dono dos dois atrás.
Esse dormiu; e o Burro foi pastar em paz,
Posto num vasto capinzal
Que convinha ao gosto animal.
Cardos não tendo, deles se abstém logo o Jegue.
Mas nem sempre se deve ser tão delicado;
Se falta um prato que é do agrado,
Raramente a festa prossegue.
Nosso pacífico Jerico
Soube passar sem isso. Mas o Cão, faminto,
Lhe pede: “Abaixe um pouco, caro companheiro,
Para eu pegar na cesta o de comer que cheiro”.
Neca de resposta; e o Burro mudo, distinto,

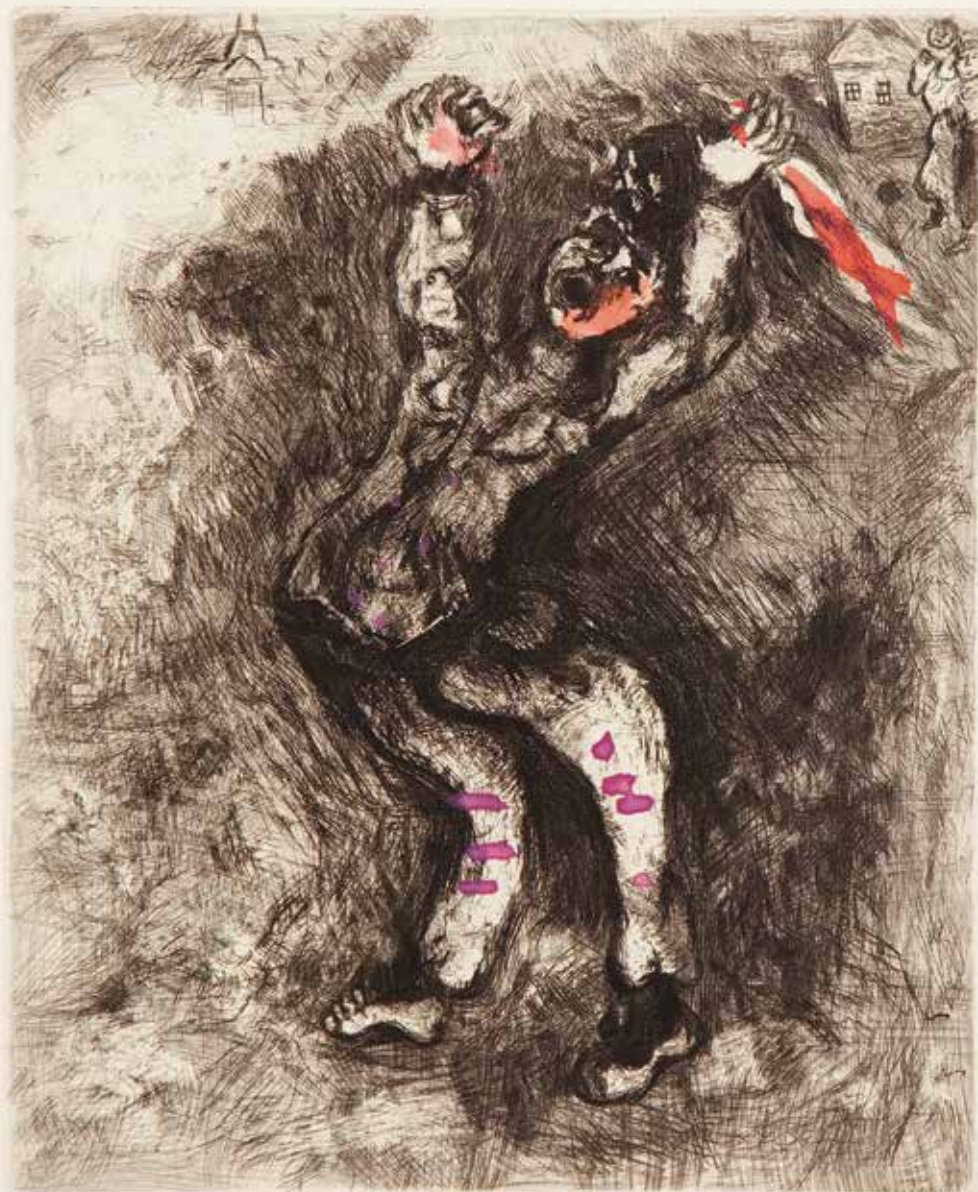
Temeu perder essa parada
Levando em breve uma dentada.
Fingia ser surdo de orelha,
Mas enfim falou: “Este amigo te aconselha
Esperar que o sono do teu dono termine,
Pois ele te dará, quando se reanime,
Tua costumeira ração.
Não falta muito para tanto”.
Um Lobo rápido, entretanto,
Cheio de fome sai da mata e entra em ação.
O Burro berra e ao Cão então pede socorro.
O Cão, sem se mexer, lhe diz: “Amigo, acerte
O passo e fuja antes que o dono enfim desperte.
Não falta muito; corra para aquele morro.
Se o Lobo te pegar, quebre-lhe o maxilar
Com um coice de mestre; se em mim acreditar,
Você o liquidará”. Com o discurso em jorro,
O Lobo estrangulou o Burro sem penar.
Concluo que urge se ajudar.

La Fontaine, Jean de.
Fábulas selecionadas de La Fontaine.
Leonardo Fróes (Trad.).
São Paulo: Cosac Naify, 2015.



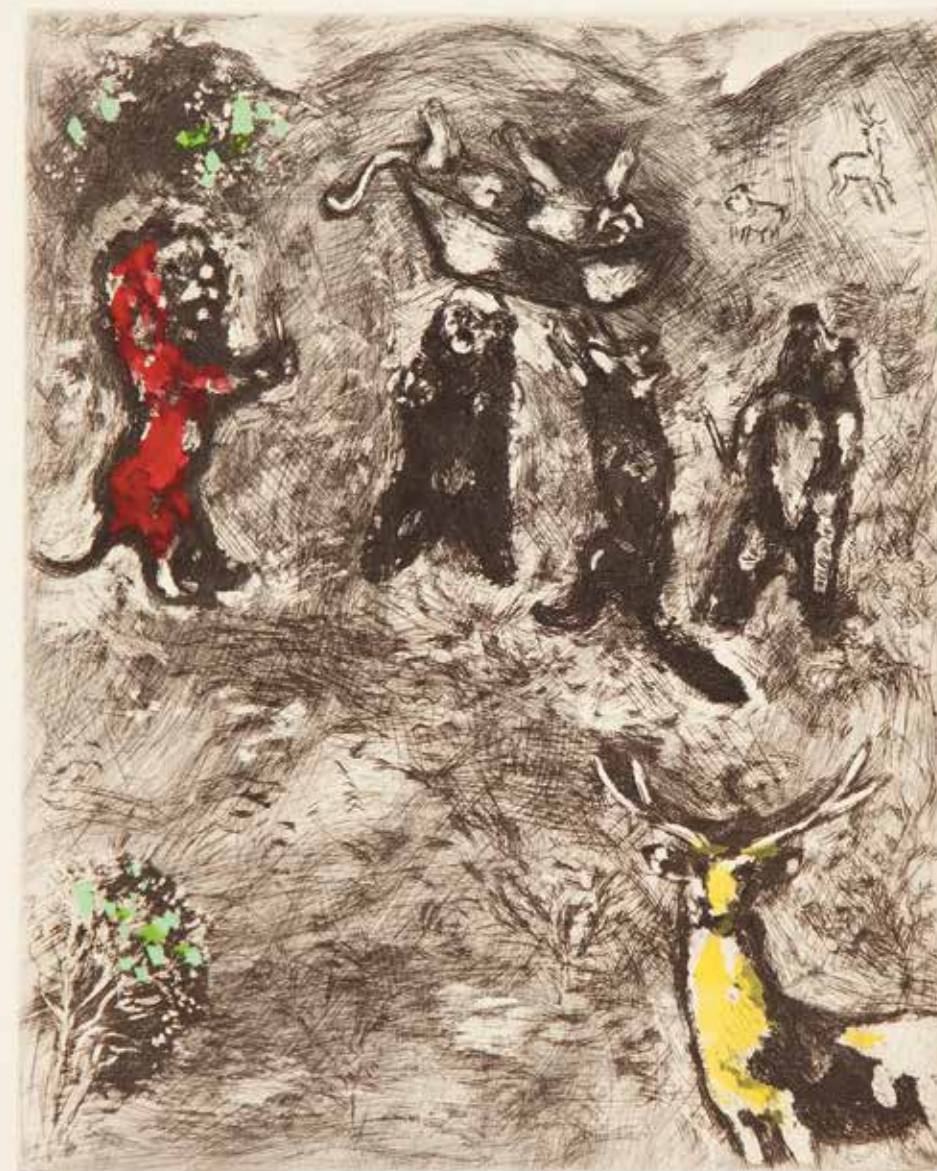
O BURRO E O CÃO
[THE DONKEY AND THE DOG]
L'ÂNE ET LE CHIEN

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
29,5 × 24 cm



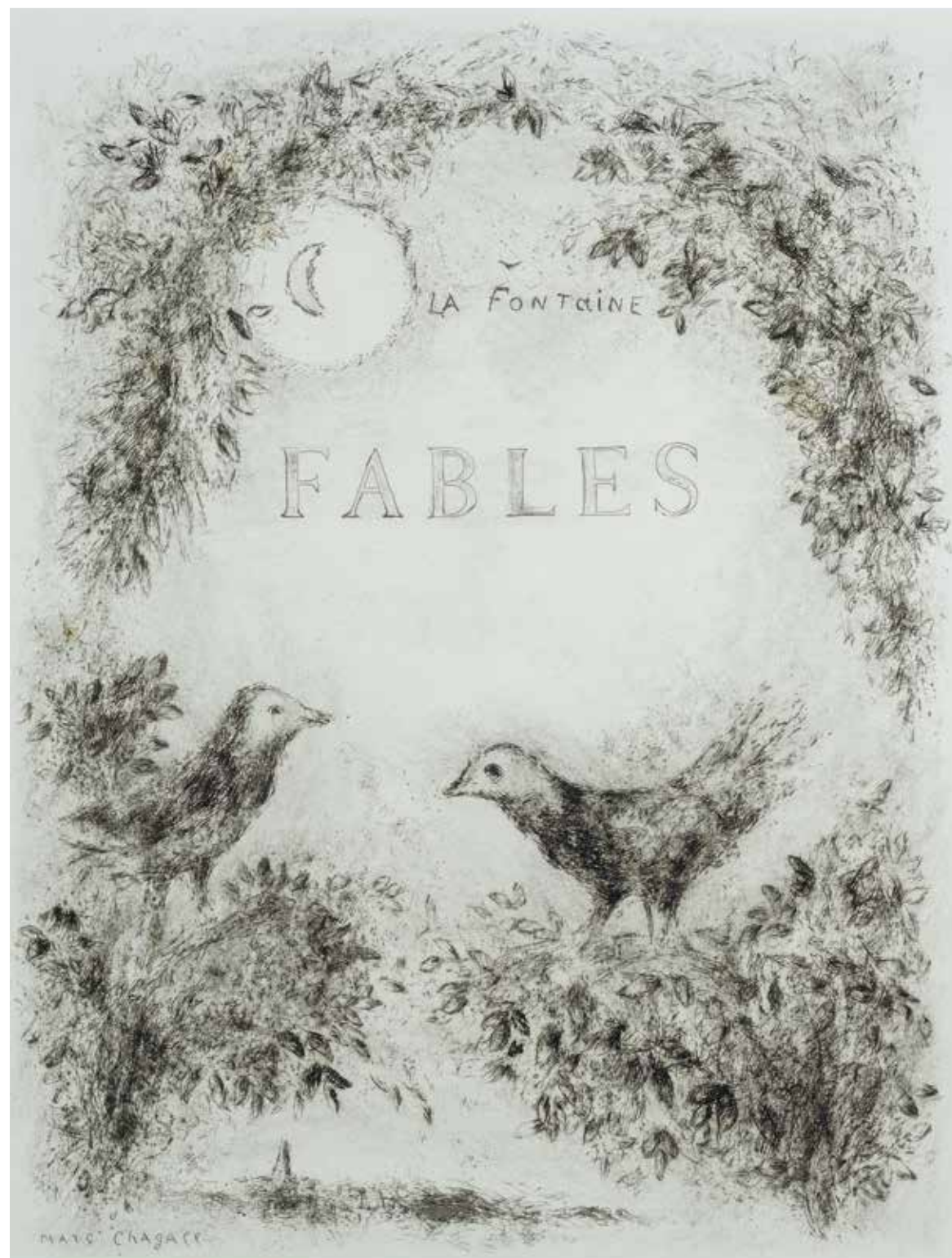
**O LOUCO QUE
VENDE SABEDORIA**
[THE FOOL WHO SELLS WISDOM]
LE FOU QUI VEND LA SAGESSE

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
29 x 23,8 cm

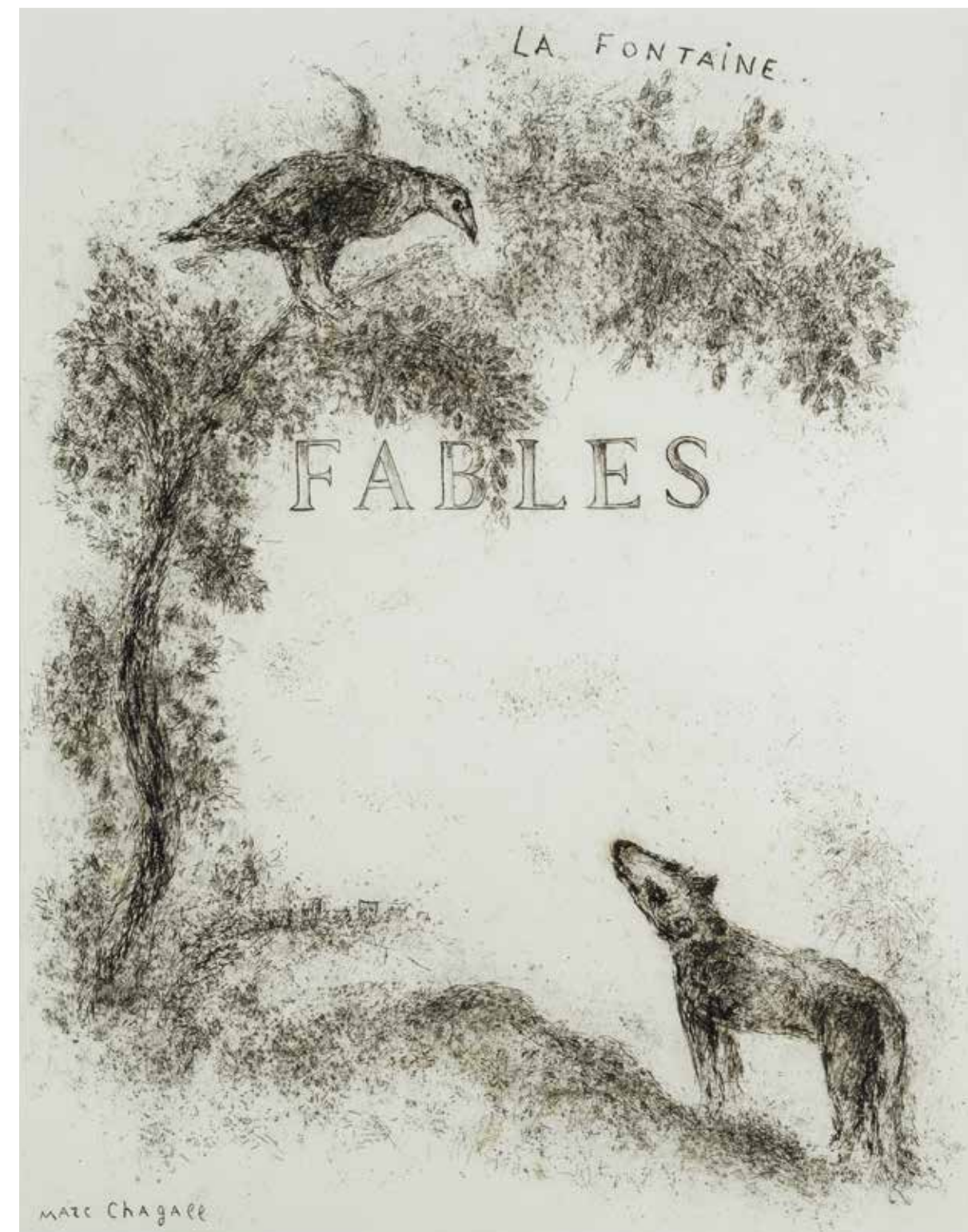


O FUNERAL DA LEOA
[THE FUNERAL OF THE LIONESS]
LES OBSÈQUES DE LA LIONNE

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
29,5 x 23,5 cm



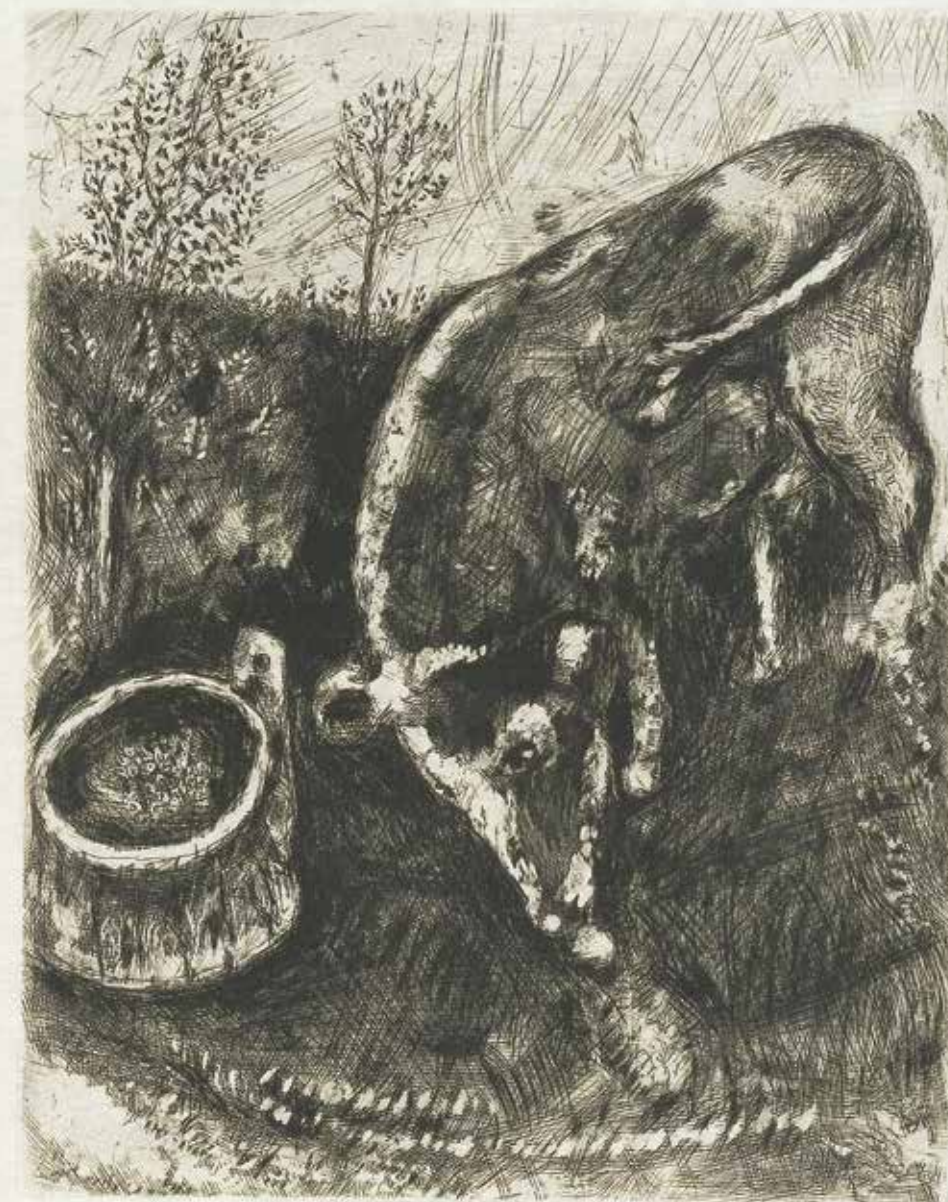
FRONTISPÍCIO
[FRONTISPIECE]
FRONTISPICE
29,2 x 23,7 cm



FRONTISPÍCIO
[FRONTISPIECE]
FRONTISPICE
29,2 x 23,7 cm



O CORVO E A RAPOSA
 [THE RAVEN AND THE FOX]
 LE CORBEAU ET LE RENARD
 29,2 × 24,6 cm



**A RÃ QUE QUERIA SER
 DO TAMANHO DO BOI**
 [THE FROG WHO WISHED TO
 BE AS BIG AS THE OX]
 LA GRENOUILLE QUI VEUT SE FAIRE
 AUSSI GROSSE QUE LE BOEUF
 29,5 × 23,5 cm



AS DUAS MULAS
[THE TWO MULES]
LES DEUX MULETS
29,5 × 25 cm

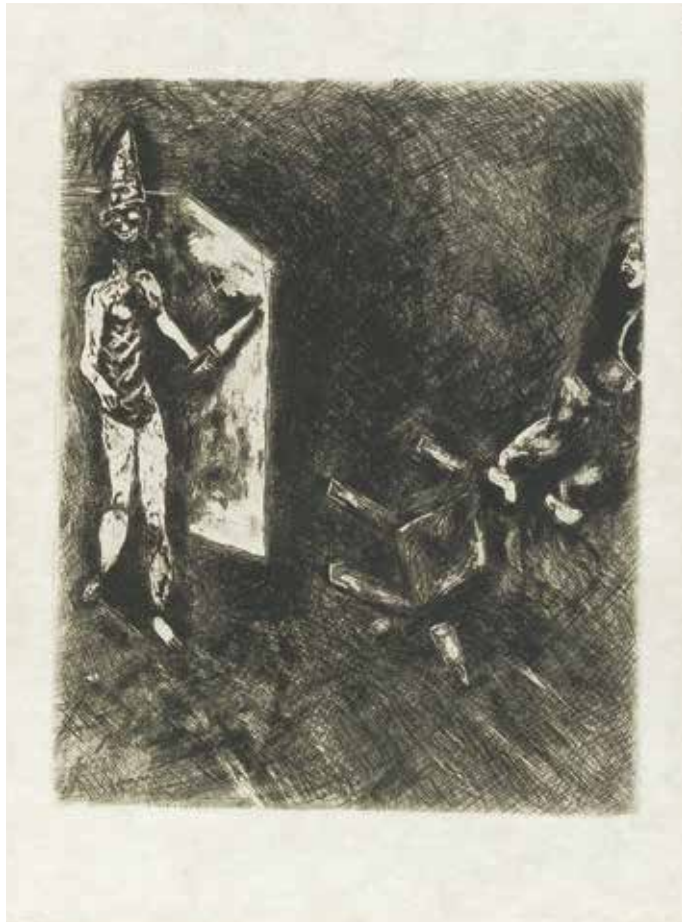


**A NOVILHA, A CABRA E A OVELHA
EM SOCIEDADE COM O LEÃO**
[THE HEIFER, THE GOAT AND THE SHEEP,
IN COMPANY WITH THE LION]
LA GÉNISSE, LA CHÈVRE ET LA
BREBIS EN SOCIÉTÉ AVEC LE LION
28,7 × 25 cm



O LOBO E O CORDEIRO
[THE WOLF AND THE LAMB]
LE LOUP ET L'AGNEAU
28,2 × 24,7 cm

O HOMEM E SUA IMAGEM
[THE MAN AND HIS IMAGE]
L'HOMME ET SON IMAGE
29,2 × 24 cm



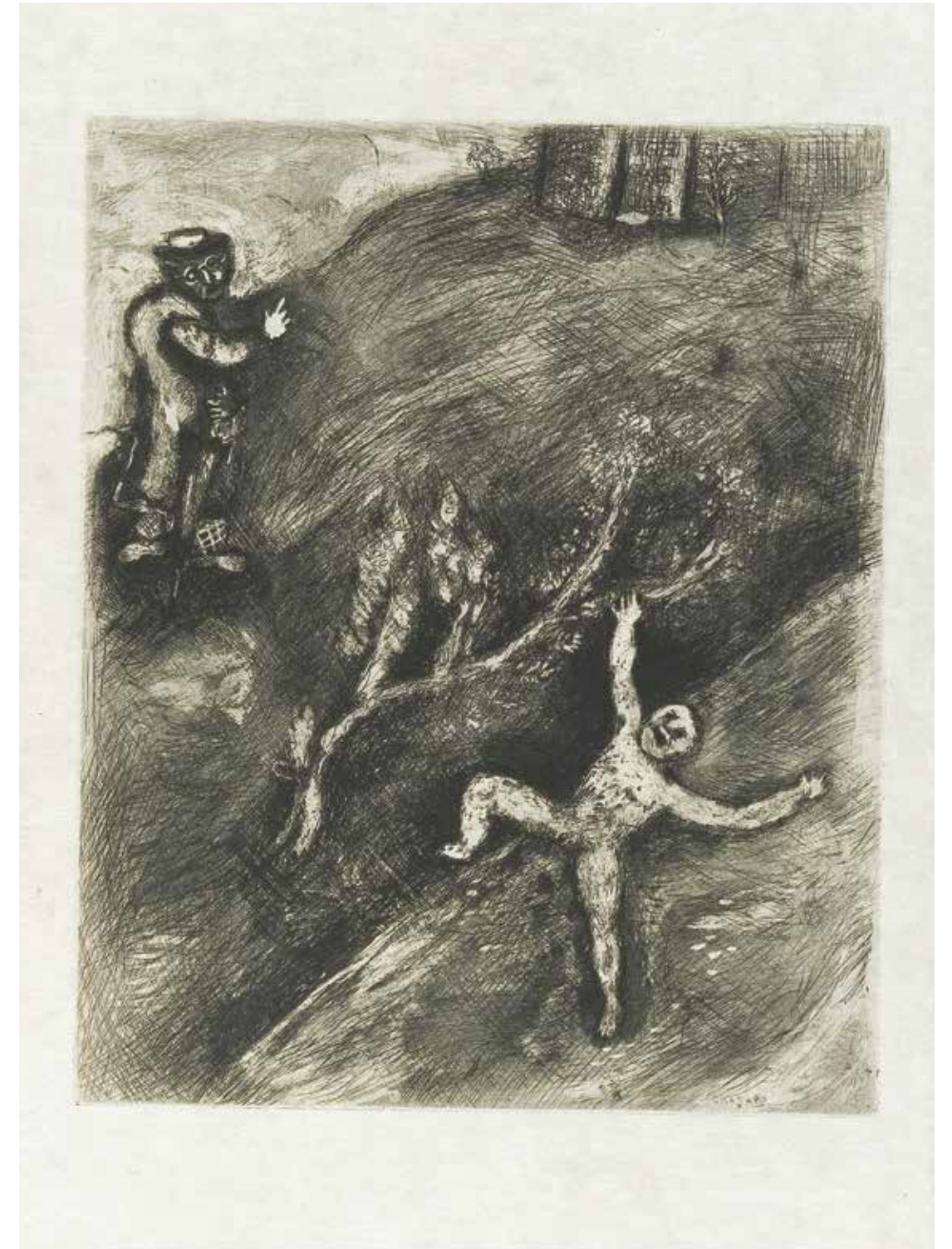
A MORTE E O INFELIZ
[THE DEAD AND THE UNFORTUNATE]
LA MORT ET LE MALHEUREUX
29,5 × 23,7 cm



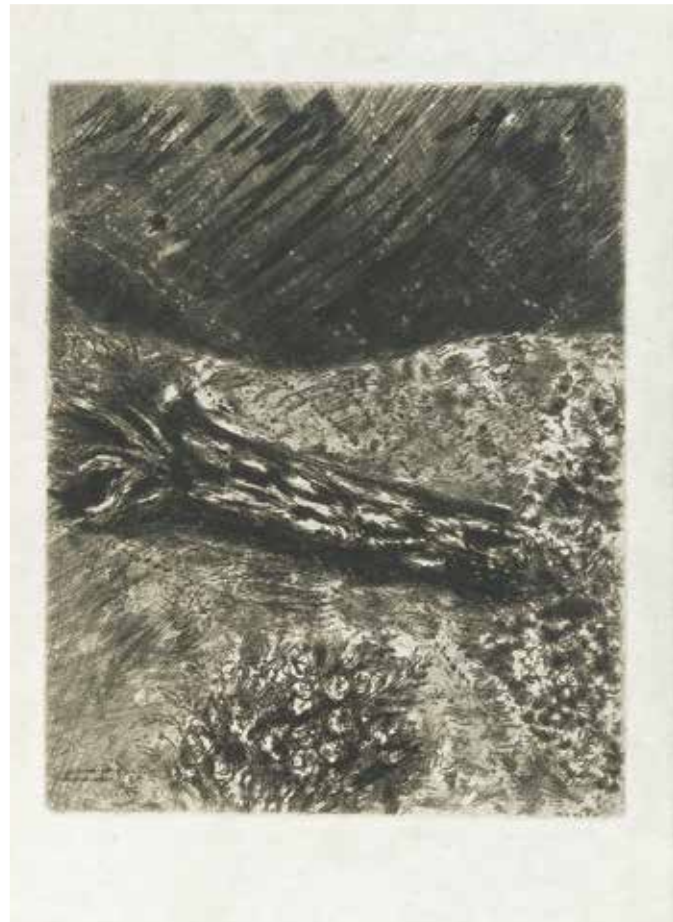
A RAPOSA E A CEGONHA
[THE FOX AND THE STORK]
LE RENARD ET LA CIGOGNE
29,3 × 23,5 cm



A MORTE E O LENHADOR
[THE DEATH AND THE LUMBERJACK]
LA MORT ET LE BÛCHERON
29,5 × 24 cm



A CRIANÇA E O MESTRE DE ESCOLA
[THE CHILD AND THE SCHOOLMASTER]
L'ENFANT ET LE MAÎTRE D'ÉCOLE
29,3 × 24 cm



O GALO E A PÉROLA
[THE ROOSTER
AND THE PEARL]
LE COQ ET LA PERLE
30 × 23 cm

**O LOBO DISCUTINDO
COM A RAPOSA
DIANTE DO MACACO**
[THE WOLF PLEADING
AGAINST THE FOX
BEFORE
THE MONKEY]
LE LOUP PLAIDANT
CONTRE LE RENARD
PAR-DEVANT LE SINGE
29,5 × 24 cm

**O CARVALHO
E O JUNCO**
[THE OAK AND THE REED]
LE CHÊNE ET LE ROSEAU
29,2 × 23,3 cm

**OS DOIS TOUROS
E UMA RÃ**
[THE TWO BULLS
AND A FROG]
LES DEUX TAUREAUX
ET UNE GRENOUILLE
29,3 × 24 cm

**O PÁSSARO FERIDO
POR UMA FLECHA**
[THE BIRD WOUNDED
BY AN ARROW]
L'OISEAU BLESSÉ
D'UNE FLÈCHE
29,2 × 23,5 cm

**A CADELA DE CAÇA
E SUA COMPANHEIRA**
[THE FEMALE HOUND
AND HER COMPANION]
LA LICE ET SA COMPAGNE
29,7 × 23,8 cm



A ÁGUIA E O CARACOL
[THE EAGLE AND THE SNAIL]
L'AIGLE ET L'ESCARGOT
29,6 × 24 cm



O LEÃO E O MOSQUITO
[THE LION AND THE FLY]
LE LION ET LE MOUCHERON
26 × 24,2 cm

**O ASNO CARREGADO DE ESPONJAS
E O ASNO CARREGADO DE SAL**
[THE DONKEY LOADED WITH SPONGES
AND THE DONKEY LOADED WITH SALT]
L'ÂNE CHARGÉ D'ÉPONGES ET L'ÂNE
CHARGÉ DE SEL
30 × 24,5 cm

O LEÃO E O RATO
[THE LION AND THE MOUSE]
LE LION ET LE RAT
29,8 × 24,2 cm





A LEBRE E AS RÃS
[THE HARE AND THE FROGS]
LE LIÈVRE ET LES GRENOUILLES
29,2 × 23,7 cm

O GALO E A RAPOSA
[THE ROOSTER AND THE FOX]
LE COQ ET LE RENARD
28,5 × 24,5 cm



**O CORVO QUE QUERIA
IMITAR A ÁGUIA**
[THE CROW WANTING TO
IMITATE THE EAGLE]
LE CORBEAU VOULANT IMITER
L'AIGLE
29,6 × 24 cm

O PAVÃO QUEIXANDO-SE A JUNO

Queixava-se a Juno um pavão:
“Deusa, dizia ele, é com toda razão
Que estou queixoso e murmurante:
O meu canto, que é vosso dom,
Desagrada a toda a natura;
Enquanto o rouxinol, ínfima criatura,
Forma um som tão suave e brilhante,
Sendo, por si, honra da primavera.
Juno lhe respondeu severa:
“Ave invejosa, é bom ficar calada,
Cabe a ti cobiçar a voz do rouxinol?
Tu que se vê trazer em torno de teu colo
Um arco-íris assim, com todos os cambiantes;
Que te exhibes, e que levantas
Uma cauda tão rica, e que os olhos encantas
Como a loja de um lapidário?
Algum pássaro existe sob o sol
Mais do que tu extraordinário?
Cada animal não tem todas as propriedades.
E nós demos a vós diversas qualidades:
Uns têm o grande porte e a força é seu quinhão;
O falcão é ligeiro, a águia tem bravura
O corvo serve à predição,
A gralha avisa sempre a desgraça futura;
Muitos no canto têm sua vantagem.
Para de te queixar, ou, como punição,
Eu vou tirar tua plumagem.”

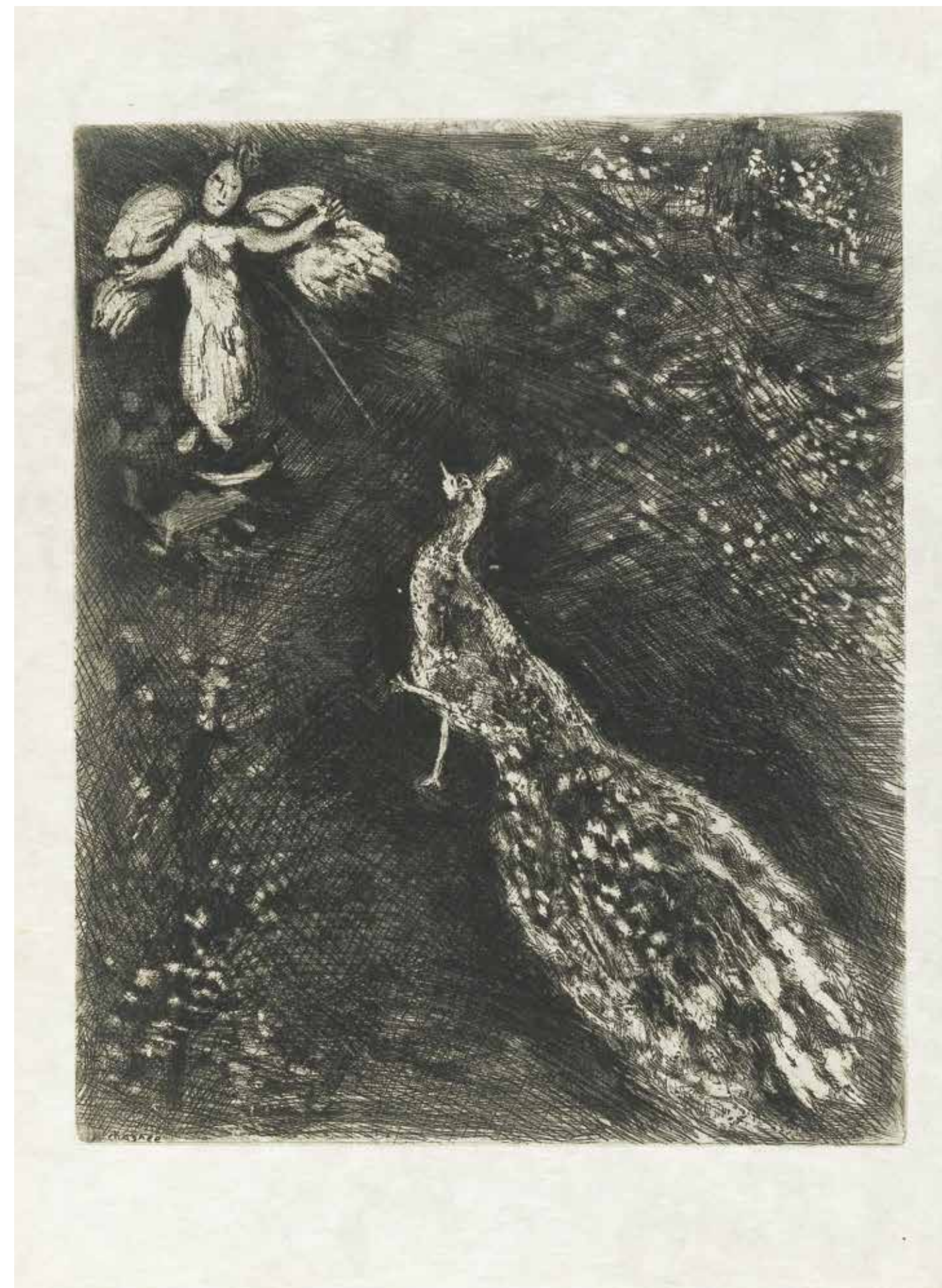
La Fontaine, Jean de.
Fábulas de La Fontaine.
Marc Chagall (Ilust.); Mário Laranjeira (Trad.).
São Paulo: Estação Liberdade, 1ª ed., 2004

O PAVÃO QUEIXANDO-SE A JUNO

[THE PEACOCK
COMPLAINING TO JUNO]

LE PAON SE
PLAIGNANT À JUNON

29,6 × 24 cm





**A GATA METAMORFOSEADA
EM MULHER**

[THE CAT METAMORPHOSED
INTO A WOMAN]

LA CHATTE MÉTAMORPHOSÉE
EN FEMME

29,6 × 24 cm

**O LEÃO E O ASNO
VÃO À CAÇA**

[THE LION AND THE
DONKEY GO HUNTING]

LE LION ET L'ÂNE CHASSANT

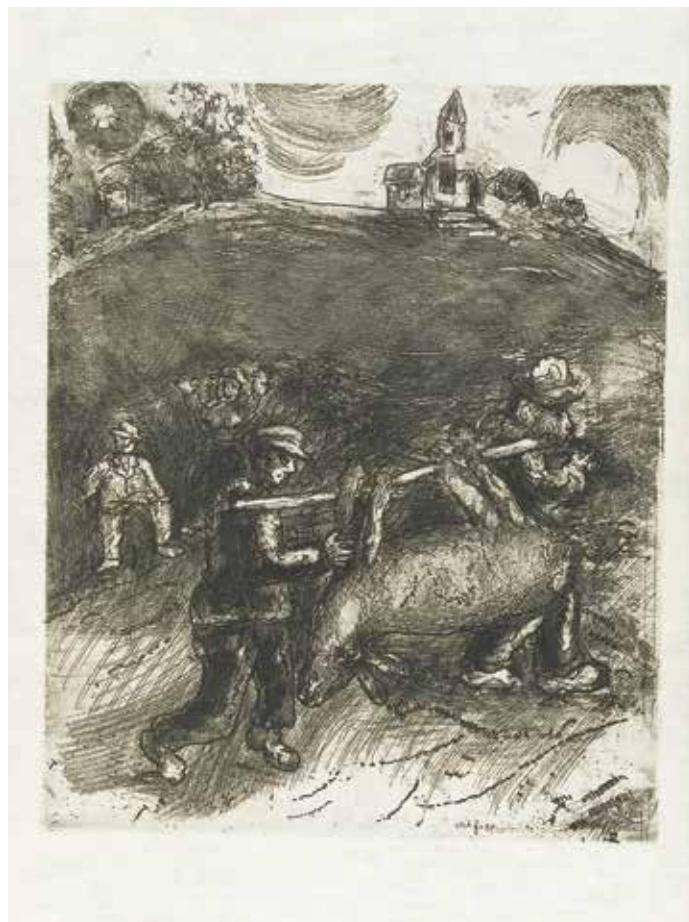
29,6 × 24,2 cm

**TESTAMENTO
EXPLICADO POR ESOPO**

[TESTAMENT EXPLAINED
BY AESOP]

TESTAMENT EXPLIQUÉ
PAR ESOPE

29,6 × 24,7 cm



**O MOLEIRO, SEU
FILHO E O BURRO**

[THE MILLER, HIS SON
AND THE DONKEY]

LE MEUNIER, SON FILS
ET L'ÂNE

30 × 24,7 cm

O LOBO QUE VIROU PASTOR

[THE WOLF TURNED SHEPHERD]

LE LOUP DEVENU BERGER

30 × 24 cm

AS RÃS QUE PEDEM UM REI

[THE FROGS ASKING
FOR A KING]

LES GRENOUILLES QUI
DEMANDENT UN ROI

29,5 × 23,6 cm



A RAPOSA E O BODE

[THE FOX AND THE GOAT]

LE RENARD ET LE BOUC

29,5 × 23,6 cm

**A ÁGUIA, A JAVALINA
E A GATA**

[THE EAGLE, THE WILD
SOW AND THE CAT]

L'AIGLE, LA LAIE ET LA CHATTE

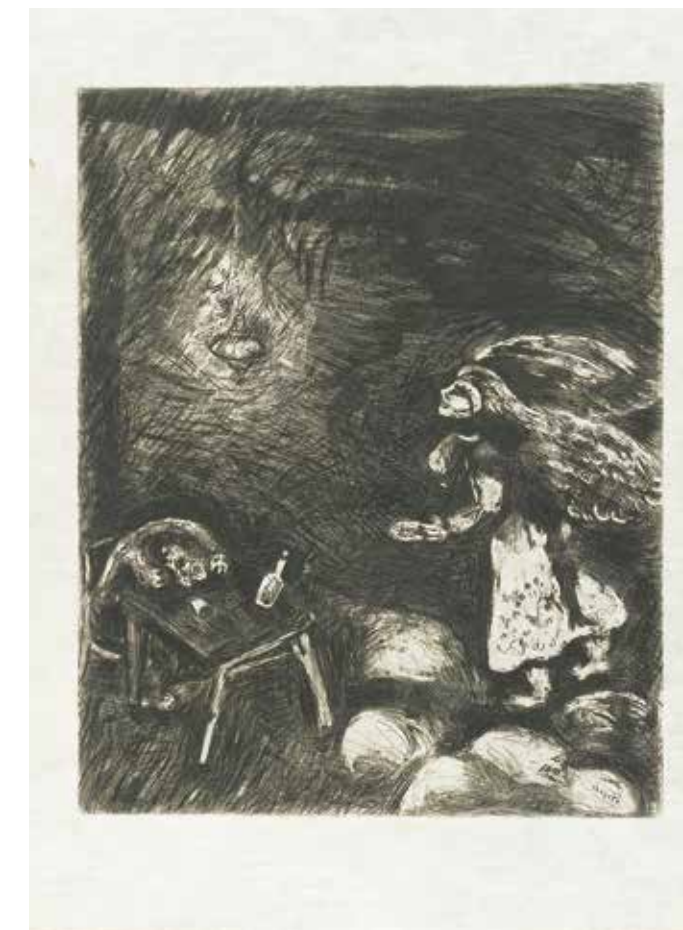
29,5 × 24 cm

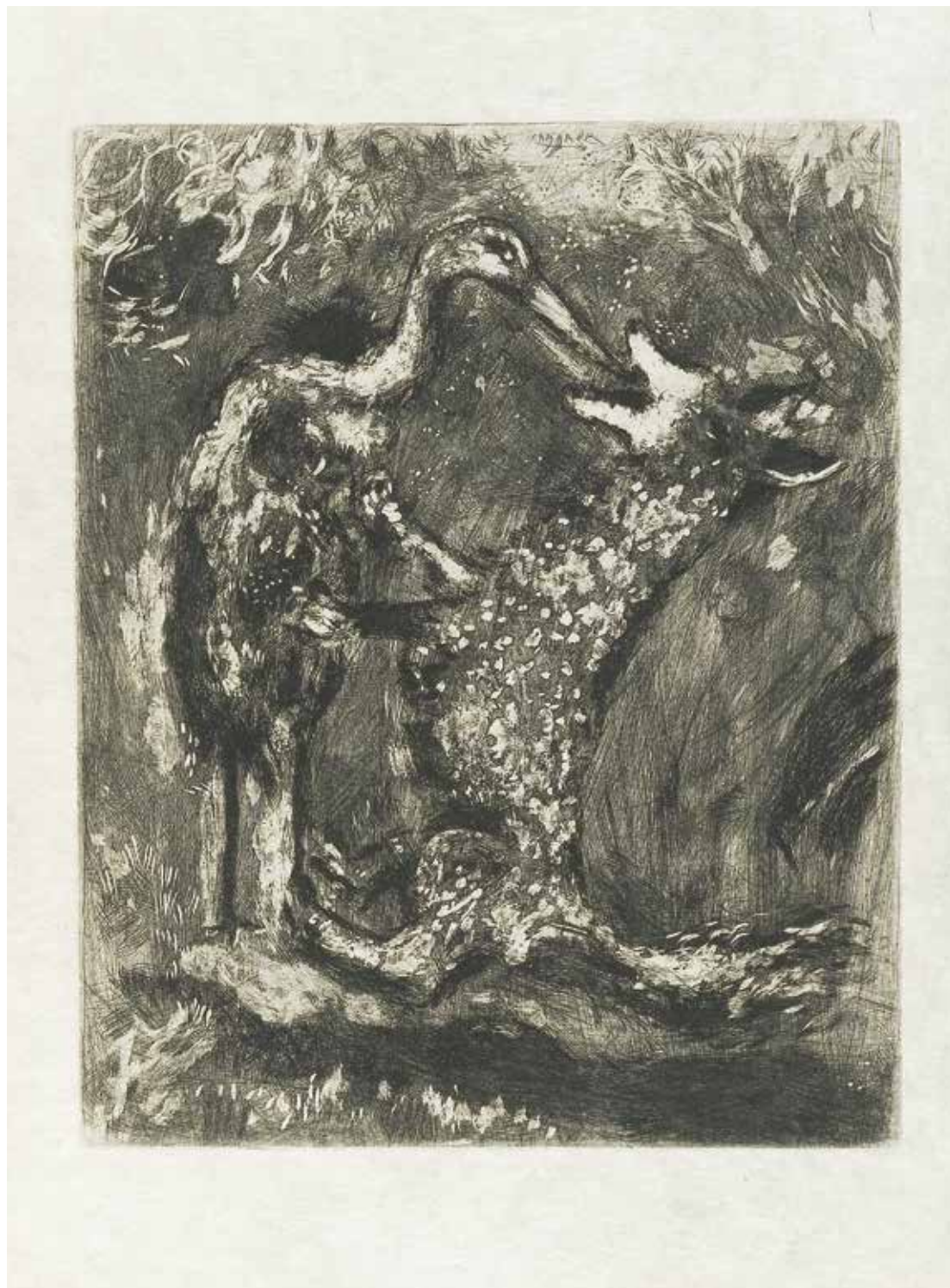
O BÊBADO E SUA MULHER

[THE DRUNKARD AND HIS WIFE]

L'IVROGNE E SA FEMME

29,3 × 23,7 cm



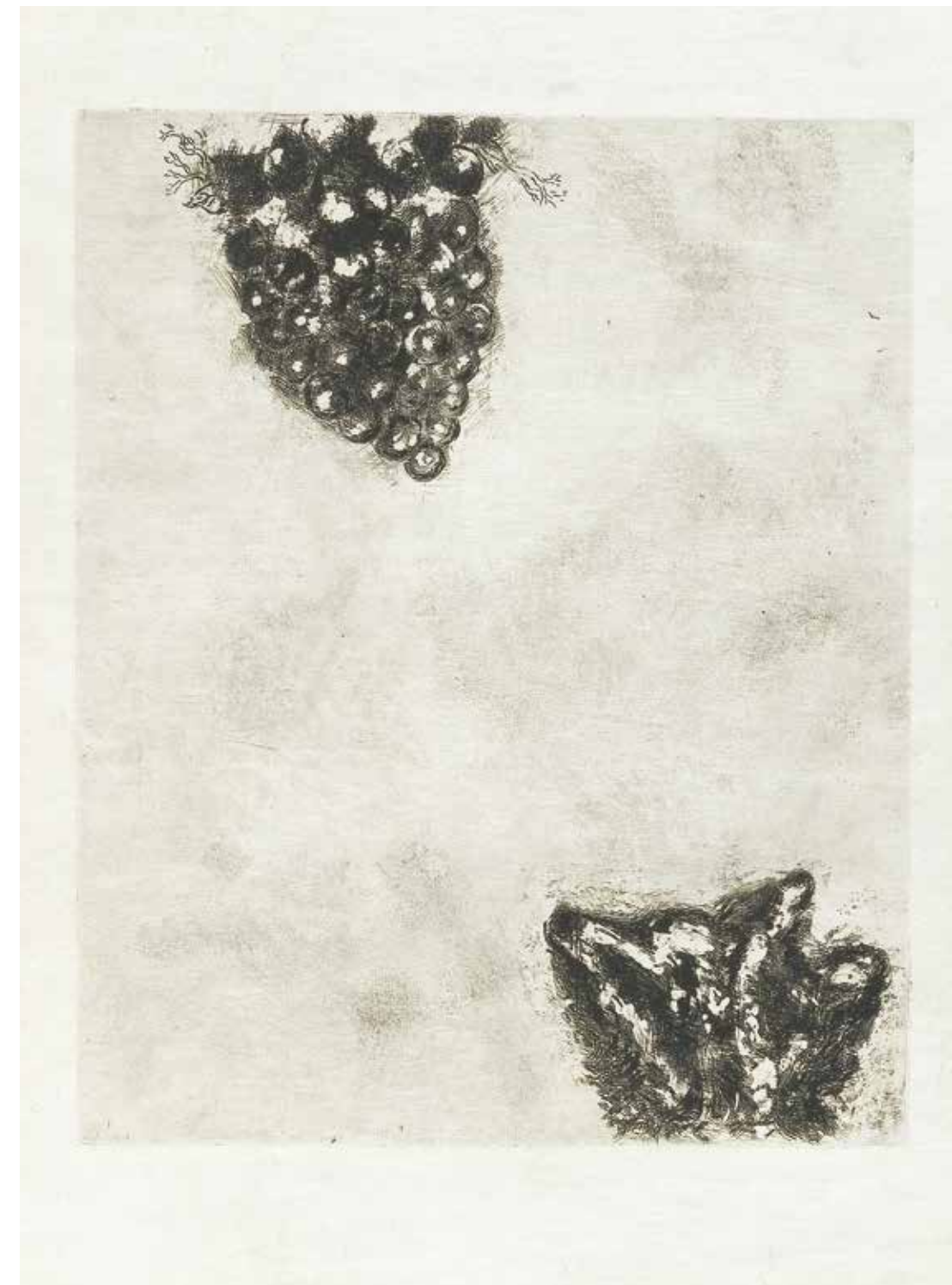


O LOBO E A CEGONHA

[THE WOLF AND THE STORK]

LE LOUP ET LA CIGOGNE

29,3 × 23,6 cm



A RAPOSA E AS UVAS

[THE FOX AND THE GRAPES]

LE RENARD ET LES RAISINS

29,3 × 24 cm



O CISNE E O COZINHEIRO
[THE SWAN AND THE COOK]
LE CYGNE ET LE CUISINIER
29,3 × 23,7 cm

O CISNE E O COZINHEIRO

Dentro de um galinheiro

Cheio de aves inteiro

Vivia um cisne e um gansinho:

Aquele destinado aos olhos do patrão,

Este para o seu gosto; um ufano de ser

Comensal do jardim, o outro da mansão.

Os fossos do castelo eram os seus caminhos,

Ora juntos, nadando, os podíamos ver,

Ora correr na água, e ora mergulhar,

Sem os desejos vãos poderem saciar.

O cozinheiro, um dia, abusando do vinho,

Tomou por ganso o cisne e, agarrando-lhe a goela,

la cortá-la e pôr o bicho na panela.

A ave, ante a morte, exprime em canto a sua dor.

Muito surpreso, o cozinheiro

Viu seu engano por inteiro.

“Como? eu ia jogar na sopa um tal cantor!

Não, não, não praza aos céus que a faca eu venha a pôr

Na garganta de quem a usa tão bem.”

Nos perigos que assim à garupa nos vêm

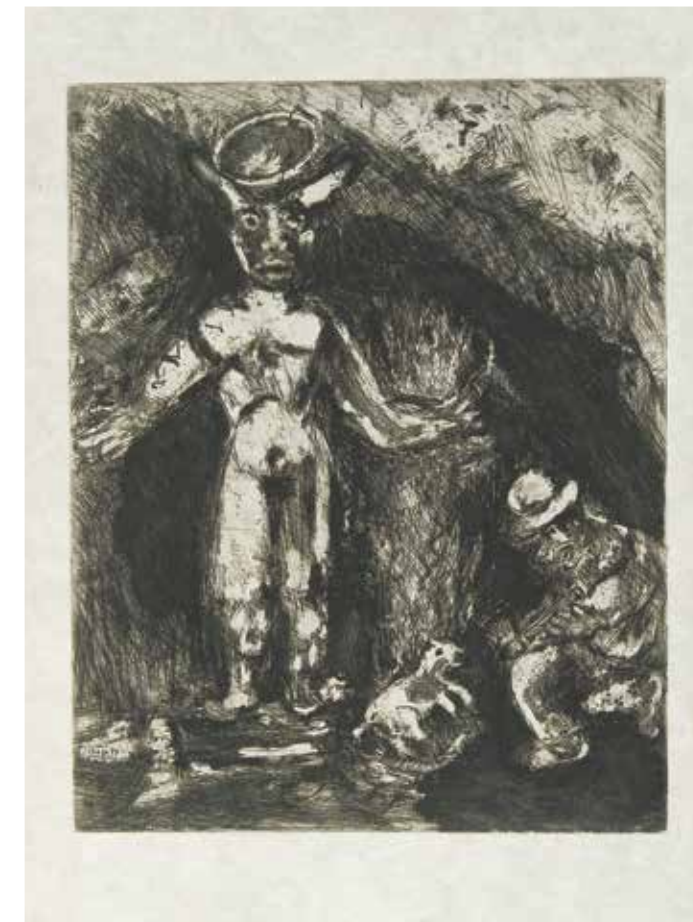
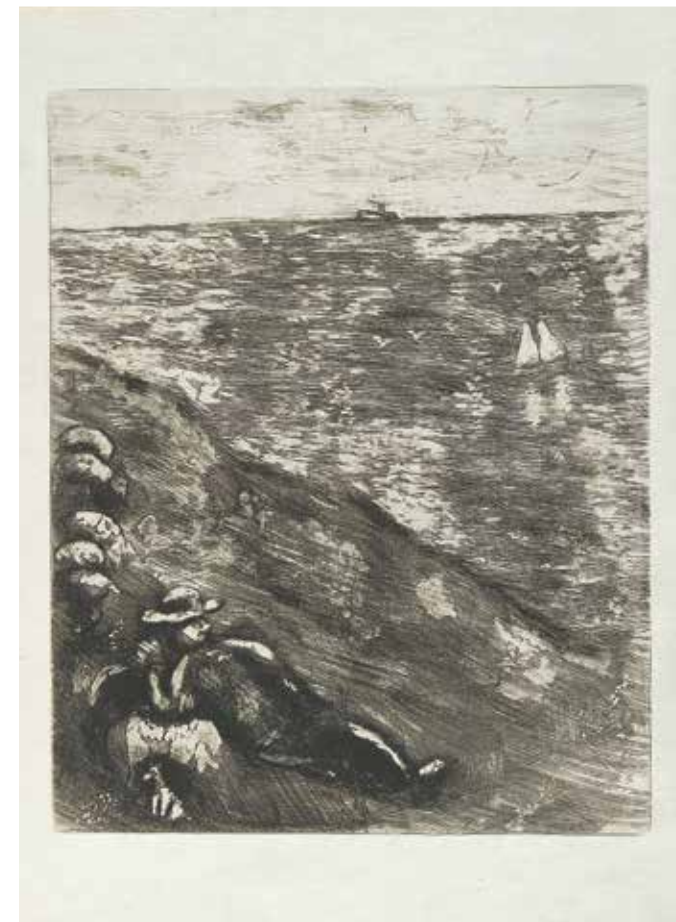
A fala mansa sempre fica bem.

La Fontaine, Jean de.

Fábulas de La Fontaine.

Marc Chagall (Ilust.); Mário Laranjeira (Trad.).

São Paulo: Estação Liberdade, 1ª ed., 2004



OS LOBOS E AS OVELHAS
[THE WOLVES AND
THE SHEEP]
LES LOUPS ET LES BREBIS
29,2 × 24,2 cm

A MULHER AFOGADA
[THE DROWNED WOMAN]
LA FEMME NOYÉE
28,7 × 23,8 cm

**O LEÃO QUE FICOU
VELHO**
[THE AGED LION]
LE LION DEvenu VIEUX
29,2 × 24,2 cm

O LEÃO APAIXONADO
[THE LION IN LOVE]
LE LION AMOUREUX
29,7 × 24 cm

O PASTOR E O MAR
[THE SHEPHERD AND
THE SEA]
LE BERGER ET LA MER
29,5 × 24 cm

**O HOMEM E
O ÍDOLO DE
MADEIRA**
[THE MAN AND
THE WOODEN IDOL]
L'HOMME ET
L'IDOLE DE BOIS
30 × 24 cm



**O GAIO ENFEITADO
COM PLUMAS DO PAVÃO**

[THE MAGPIE WITH THE
PEACOCK FEATHERS]

LE GEAI PARÉ DES
PLUMES DU PAON

29,2 × 23,7 cm

**O CAMELO E OS BASTÕES
FLUTUANTES**

[THE CAMEL AND THE
FLOATING STICKS]

LE CHAMEAU ET LES BÂTONS
FLOTTANTS

29,5 × 23,7 cm

**O CAVALO QUERENDO
SE VINGAR DO VEADO**

[THE HORSE THAT WANTED
REVENGE ON THE STAG]

LE CHEVAL S'ÉTANT VOULU
VENGER DU CERF

30,5 × 24,5 cm



A RAPOSA E O BUSTO

[THE FOX AND THE BUST]

LE RENARD ET LE BUSTE

29,3 × 24 cm

**O LOBO, A CABRA
E O CABRITO**

[THE WOLF, THE GOAT
AND THE KID]

LE LOUP, LA CHEVRE ET
LE CHEVREAU

29,5 × 24 cm

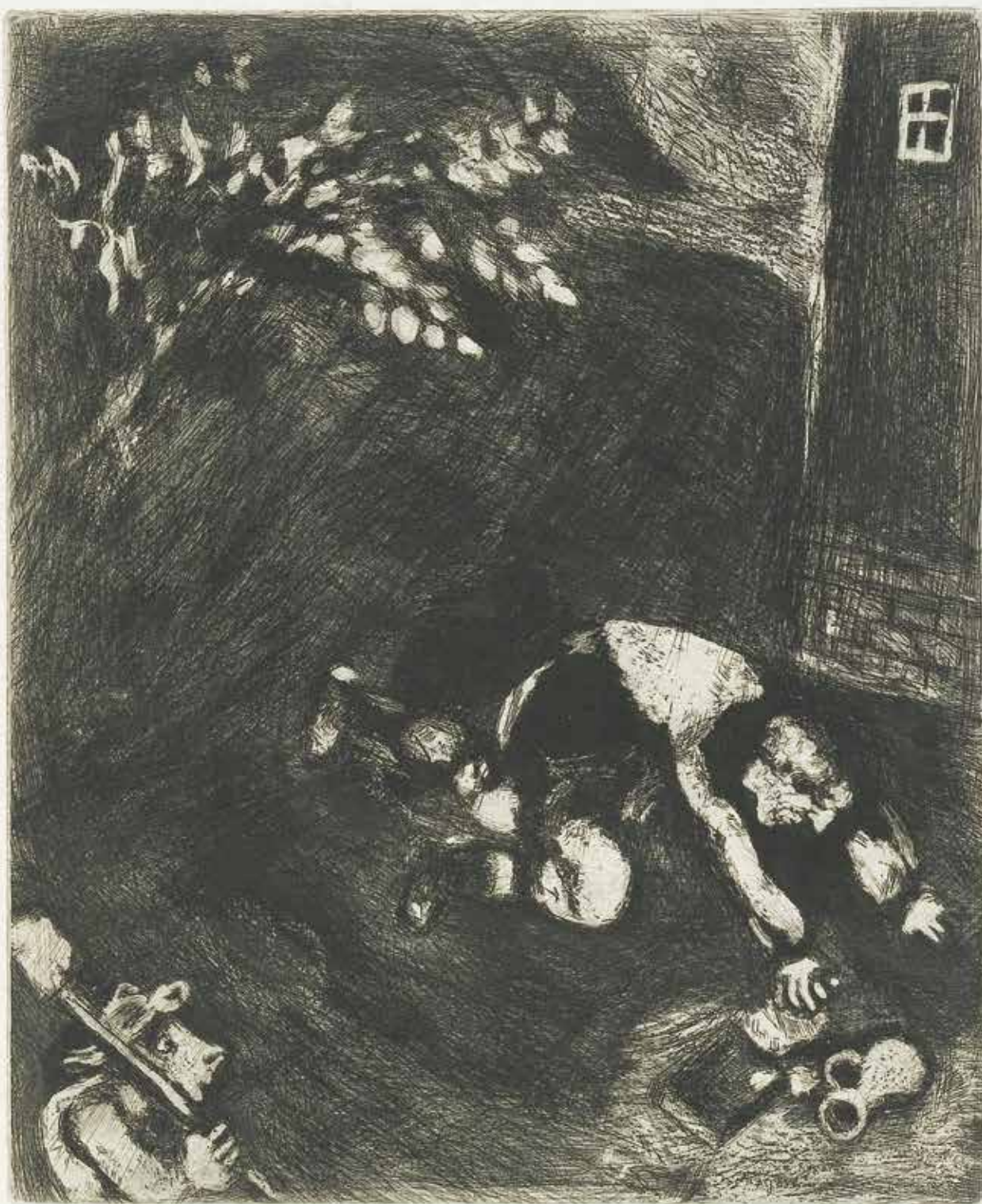
**O LOBO, A MÃE
E A CRIANÇA**

[THE WOLF, THE MOTHER
AND THE CHILD]

LE LOUP, LA MÈRE ET L'ENFANT

29 × 23,3 cm





O AVARENTO QUE PERDEU SEU TESOURO

*Somente o uso dá às posses serventia.
Que vantagem terão esses que têm mania
De acumular, juntando sempre o que lhes venha,
Que vantagem terão que o homem comum não tenha?
Diógenes, sábio pobre, era rico como eles.
O Avaro, a seu exemplo, usa roupas reles.
O do Tesouro oculto, de que fala Esopo,
Há de servir ao nosso escopo.
Esse Infeliz ainda esperava,
Para gozar de seus bens, uma segunda vida;
Não possuía o ouro; o ouro o escravizava.
Mantinha na terra, junto à Soma escondida,
Seu coração; seu único prazer
Era com aquilo se entreter
E tornar sua Posse, só para si, sagrada.
Fosse aonde fosse, bebesse ou se alimentasse,
Nada ele jamais fazia sem que pensasse
No lugar precioso da quantia enterrada.
Tanto rondou por lá que um Cavador o viu,*

*Desconfiou, calou o bico e tudo roubou.
Só o nicho vazio o Avaro descobriu,
Um dia, em lágrimas; ele geme, suspira
E, atormentado, ele delira.
Um Passante lhe pergunta a razão do estouro.
“É que levaram meu tesouro.”
“Tesouro?”, estranha o outro, e aponta para a terra:
“Por acaso é tempo de guerra
Para o trazer tão longe? Melhor não seria
Deixá-lo em casa, onde estaria em garantia,
Em vez de o carrear para fora?
Lá era fácil de apanhar a qualquer hora”.
“Como assim, apanhar? Meu Deus, dinheiro então,
Que custa a vir, deve ir em vão?
Eu nunca tocava em nada.” E o outro a arrematar:
“Sendo assim, não vejo a razão de tanta dor.
Já que a Grana guardada não era pra usar,
Ponha uma pedra no lugar,
Que terá o mesmo valor”.*

La Fontaine, Jean de.
Fábulas selecionadas de La Fontaine.
Leonardo Fróes (Trad.).
São Paulo: Cosac Naify, 2015.

O AVARENTO QUE PERDEU SEU TESOURO

[THE MISER WHO LOST HIS TREASURE]

L'AVARE QUI A PERDU SON TRÉSOR

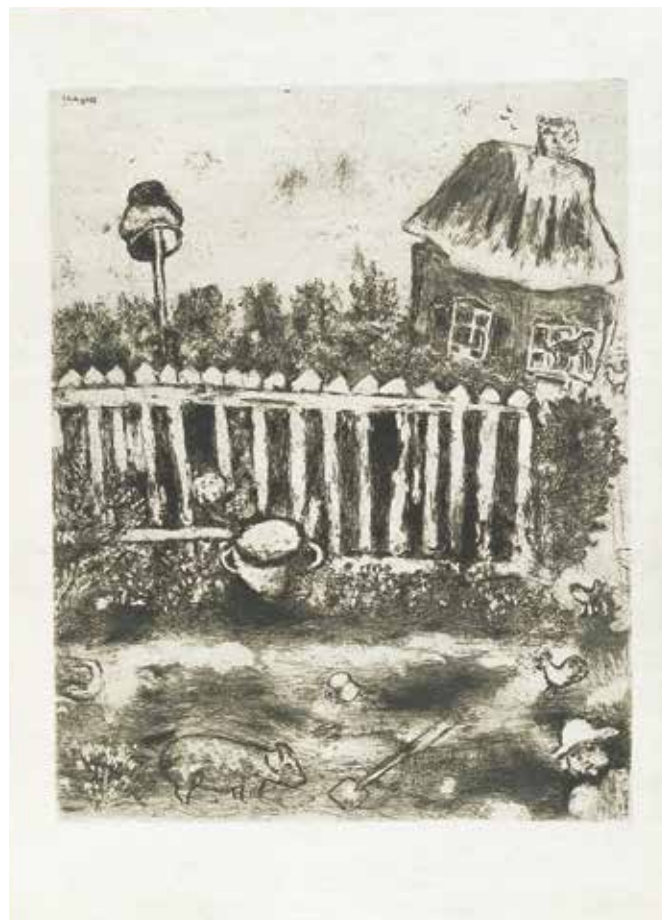
29,5 × 24,2 cm



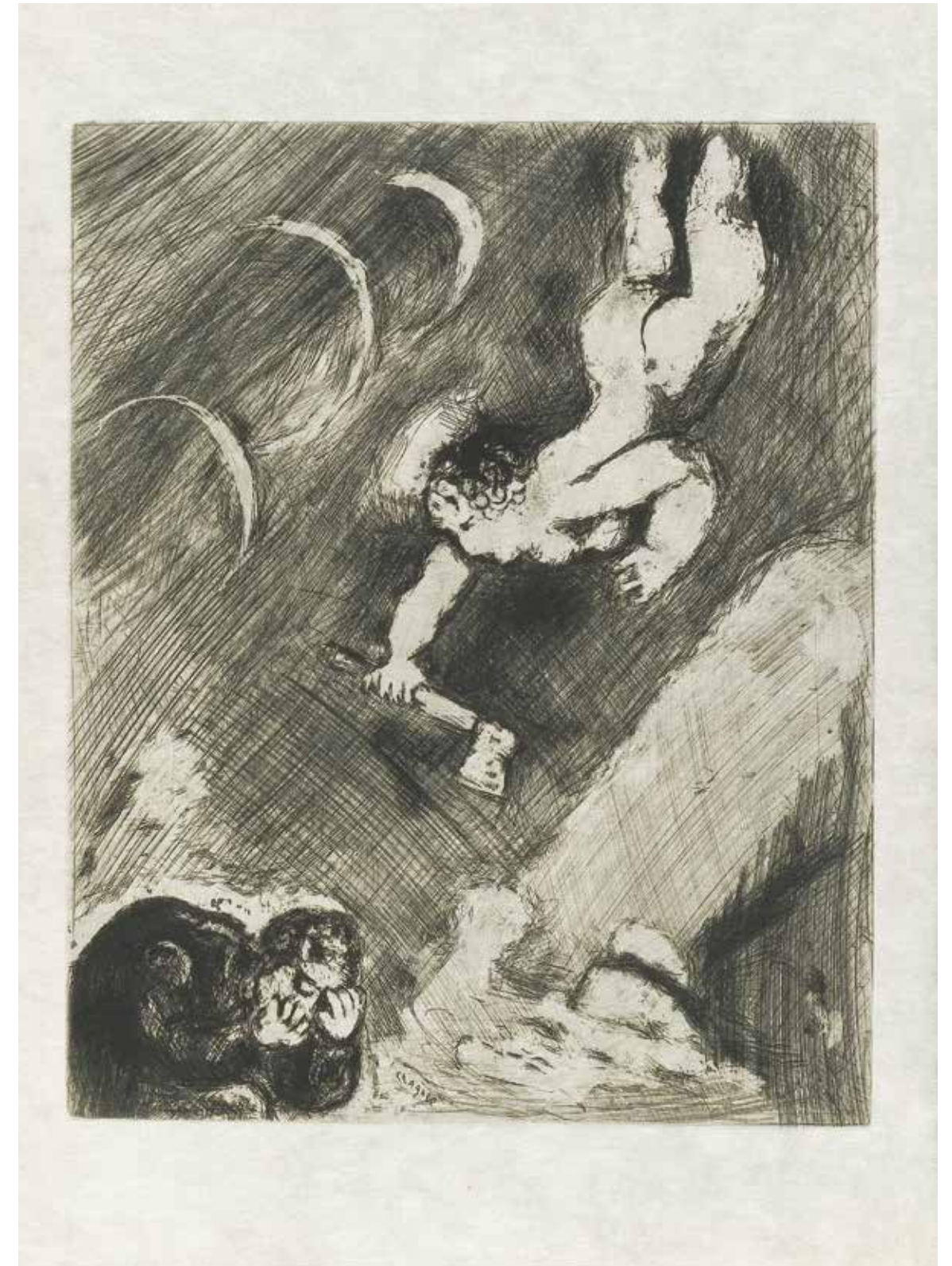
O OLHO DO DONO
[THE EYE OF THE MASTER]
L'OEIL DU MAÎTRE
29,7 × 24 cm



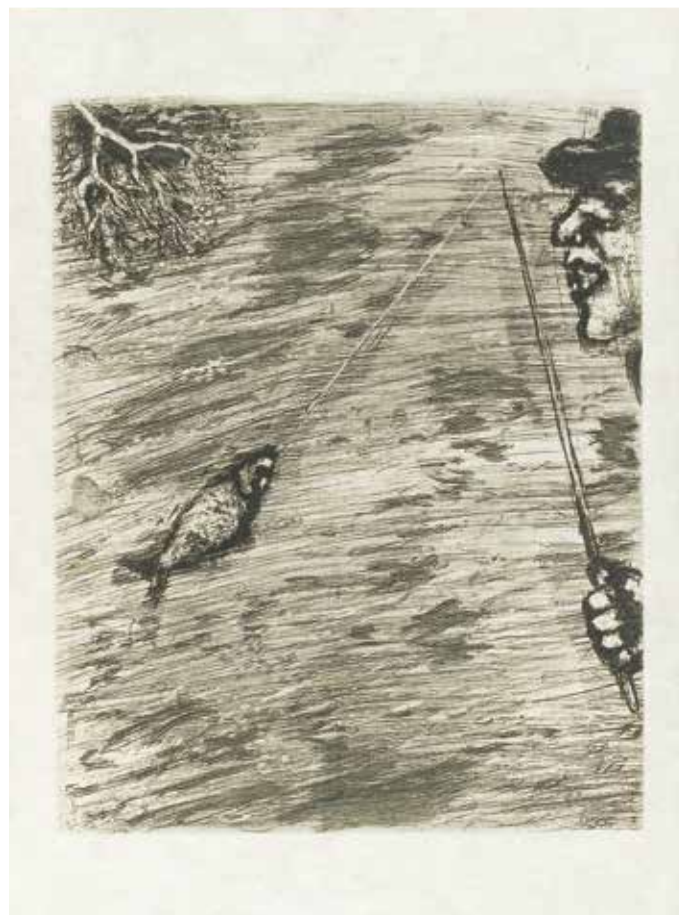
**A COTOVIA E SEUS FILHOTES,
COM O FAZENDEIRO**
[THE LARK, HER YOUNG, AND
THE MASTER OF THE FIELD]
L'ALOUETTE ET SES PETITS AVEC LE
MAÎTRE D'UN CHAMP
29,5 × 24 cm



**O POTE DE BARRO
E O POTE DE FERRO**
[THE EARTHEN POT AND
THE IRON POT]
LE POT DE TERRE ET
LE POT DE FER
30 × 23,7 cm



O LENHADOR E MERCÚRIO
[THE LUMBERJACK
AND MERCURY]
LE BÛCHERON ET MERCURE
29,5 × 23,7 cm



**O PEIXINHO E
O PESCADOR**

[THE FISH AND
THE FISHERMAN]

LE PETIT POISSON
ET LE PÊCHEUR

30 × 24 cm

**A RAPOSA COM A
CAUDA CORTADA**

[THE FOX WITH
ITS TAIL CUT]

LE RENARD AYANT
LA QUEUE COUPÉE

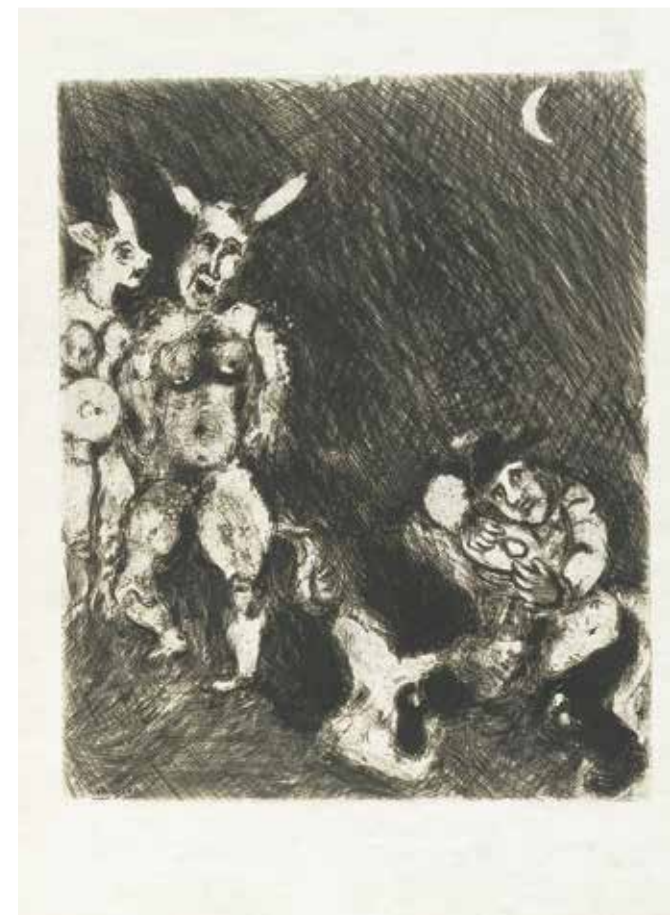
29,3 × 25 cm

**A VELHA E AS
DUAS CRIADAS**

[THE OLD WOMAN
AND THE TWO MAIDS]

LA VIEILLE ET LES DEUX
SERVANTES

29,3 × 24 cm



**O SÁTIRO E
O TRANSEUNTE**

[THE SATYR AND
THE PASSERBY]

LE SATYRE ET
LE PASSANT

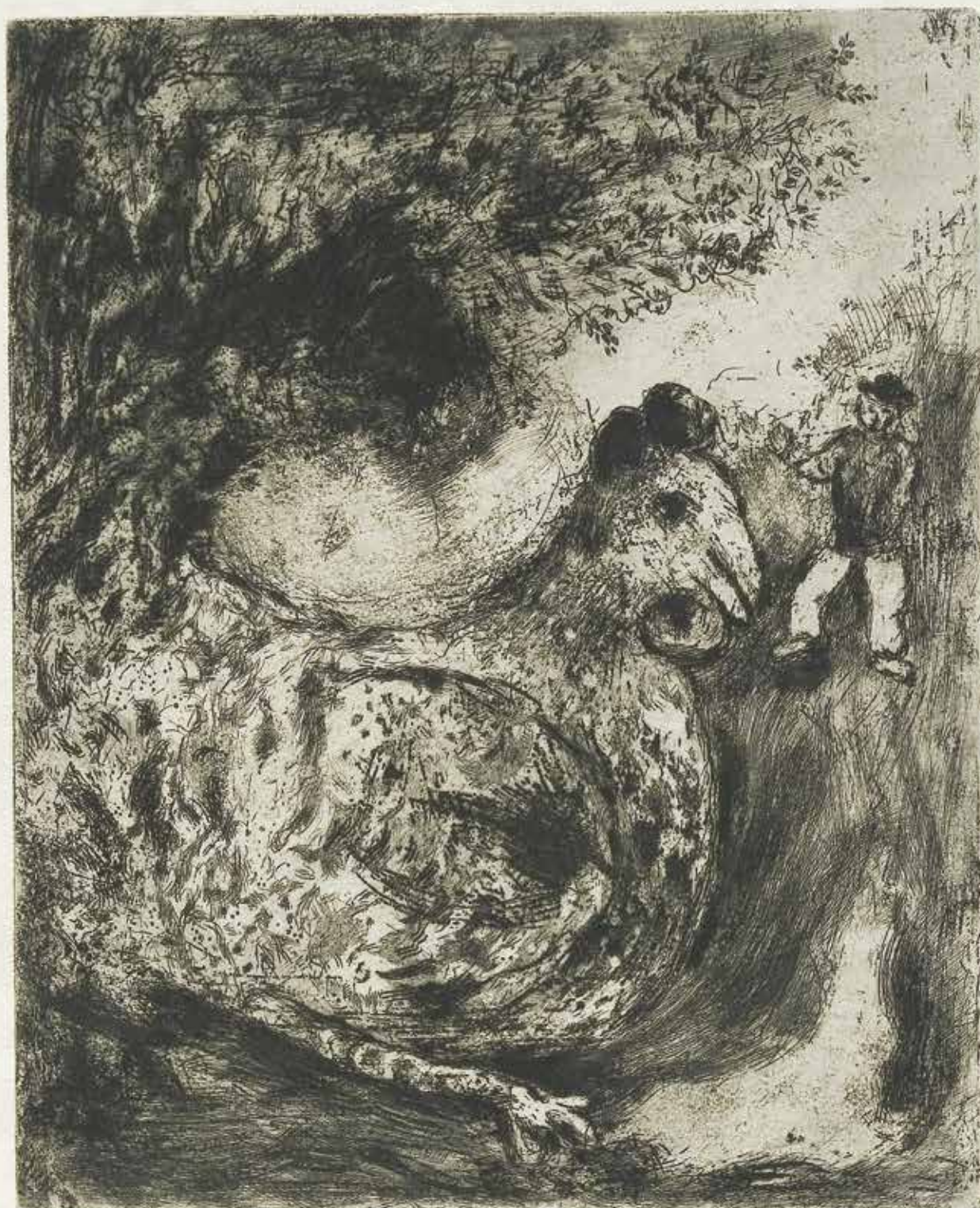
29,3 × 24 cm

**A FORTUNA E
A CRIANCINHA**

[FORTUNE AND
THE SMALL CHILD]

LA FORTUNE ET
LE JEUNE ENFANT

29,3 × 24 cm



A GALINHA DOS OVOS DE OURO

Tudo perde a Ganância que tudo quer ter.

Basta-me para a descrever

O tal cuja Galinha, o que a Fábula explica,

Punha por dia um ovo de ouro.

Ele achou que ela em seu corpo tinha um tesouro.

Matou-a e abriu e em tudo então a viu idêntica

Às de ovos normais que não rendiam vintém.

Ele mesmo deu cabo do seu maior bem.

Boa lição para a avareza.

Ultimamente, já de quantos não falaram

Que da noite para o dia pobres se tornaram

Por querer logo mais riquezas?

La Fontaine, Jean de.

Fábulas selecionadas de La Fontaine.

Leonardo Fróes (Trad.).

São Paulo: Cosac Naify, 2015.

A GALINHA DOS OVOS DE OURO

[THE GOOSE THAT
LAID GOLDEN EGGS]

LA POULE
AUX ŒUFS D'OR

29,3 × 23,7 cm



O VEADO E A VINHA
[THE DEER AND THE VINE]
LE CERF ET LA VIGNE
29,3 × 24 cm

A ÁGUIA E A CORUJA
[THE EAGLE AND THE OWL]
L'AIGLE ET LE HIBOU
30 × 24,3 cm

O LEÃO VAI À GUERRA
[THE LION GOES TO WAR]
LE LION S'EN ALLANT EN GUERRE
29,5 × 24,7 cm

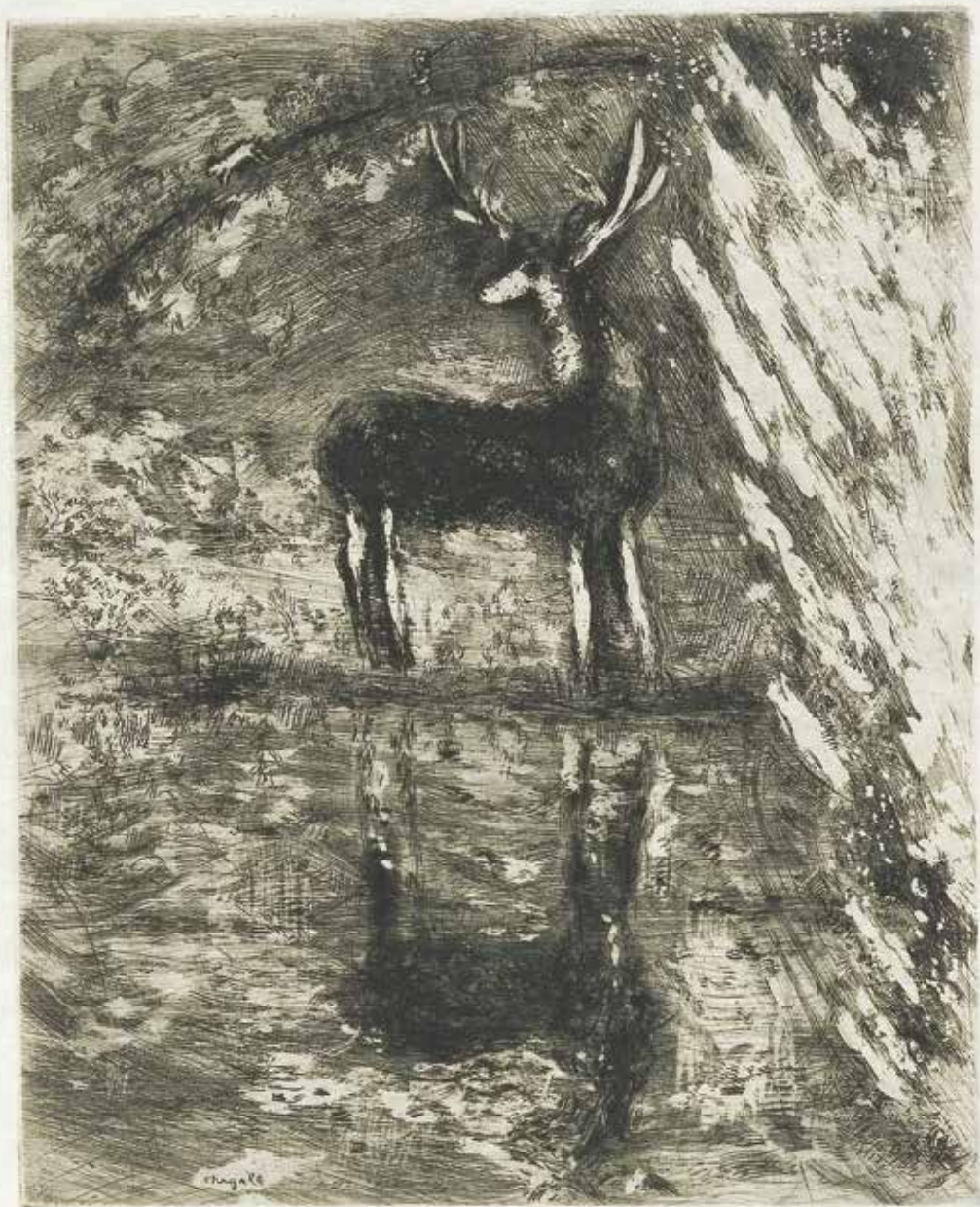


O URSO E OS DOIS COMPANHEIROS
[THE BEAR AND THE TWO COMPANIONS]
L'OURS ET LES DEUX COMPAGNONS
29,7 × 23,7 cm

O ASNO NA PELE DO LEÃO
[THE DONKEY IN THE LION'S SKIN]
L'ÂNE VÊTU DE LA PEAU DU LION
29,5 × 24 cm

O LEÃO E OS CAÇADORES
[THE LION AND THE HUNTERS]
LE LION ET LES CHASSEURS
29,5 × 24 cm





**O VEADO VENDO-SE
NA ÁGUA**

[THE DEER SEEING
ITSELF IN THE WATER]

LE CERF SE VOYANT
DANS L'EAU

29,7 × 24 cm



O SOL E AS RÃS

[THE SUN AND
THE FROGS]

LE SOLEIL ET LES
GRENOUILLES

29,3 × 23,7 cm

**O ALDEÃO E
A SERPENTE**

[THE VILLAGER
AND THE SNAKE]

LE VILLAGEOIS
ET LE SERPENT

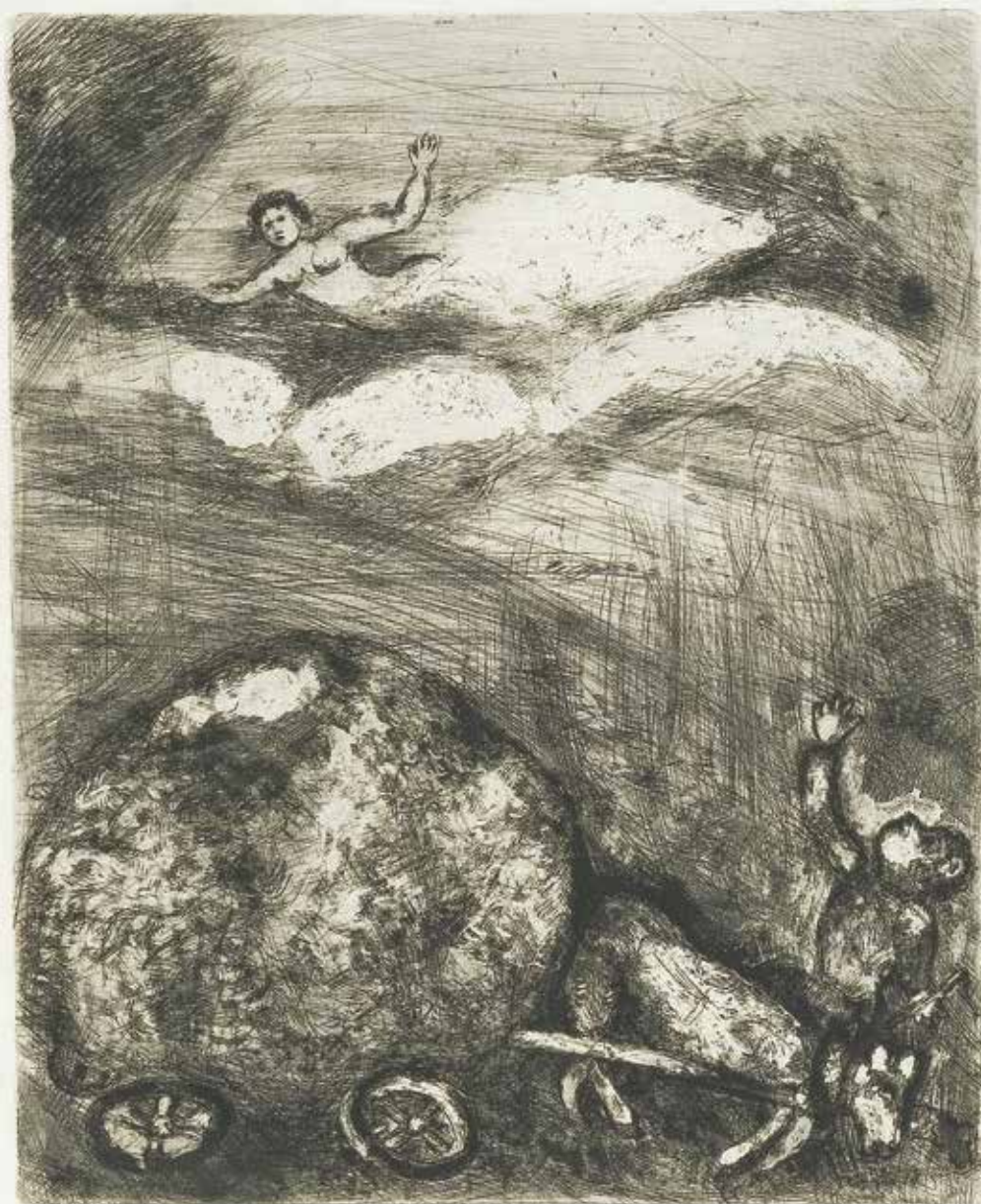
29,3 × 24 cm

**O CAVALO
E O ASNO**

[THE HORSE
AND THE DONKEY]

LE CHEVAL ET L'ÂNE

29,4 × 24,2 cm



O CARREIRO ATOLADO
[THE MIRENED CARTER]
LE CHARTIER EMBOURBÉ
29,7 × 24 cm



O CHARLATÃO
[THE CHARLATAN]
LE CHARLATAN
29,7 × 24 cm

A JOVEM VIÚVA
[THE YOUNG WIDOW]
LA JEUNE VEUVE
29,5 × 23,7 cm

A GARÇA
[THE HERON]
LE HÉRON
29,7 × 24,5 cm





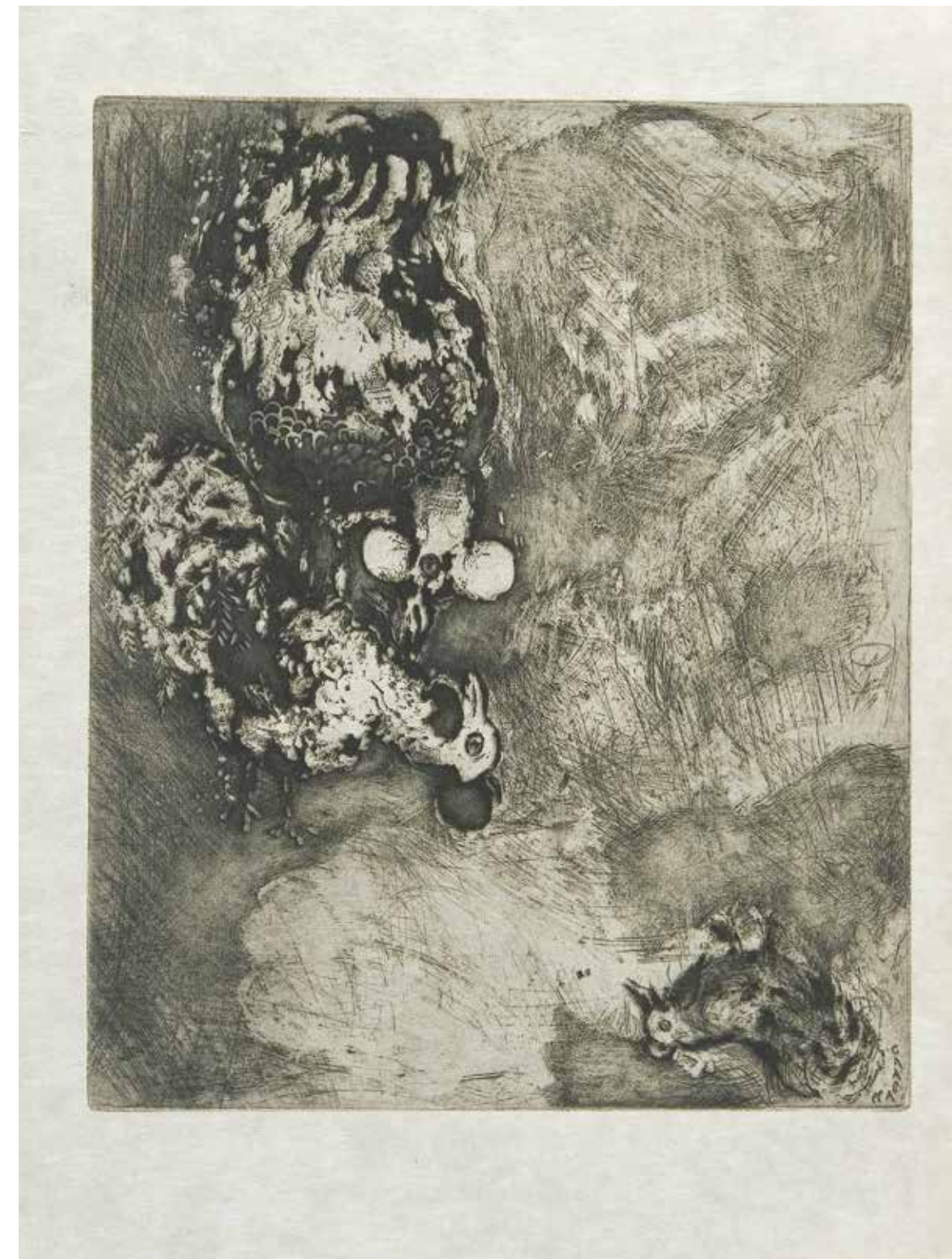
A JOVEM
[THE GIRL]
LE FILLE
29,2 × 23,7 cm



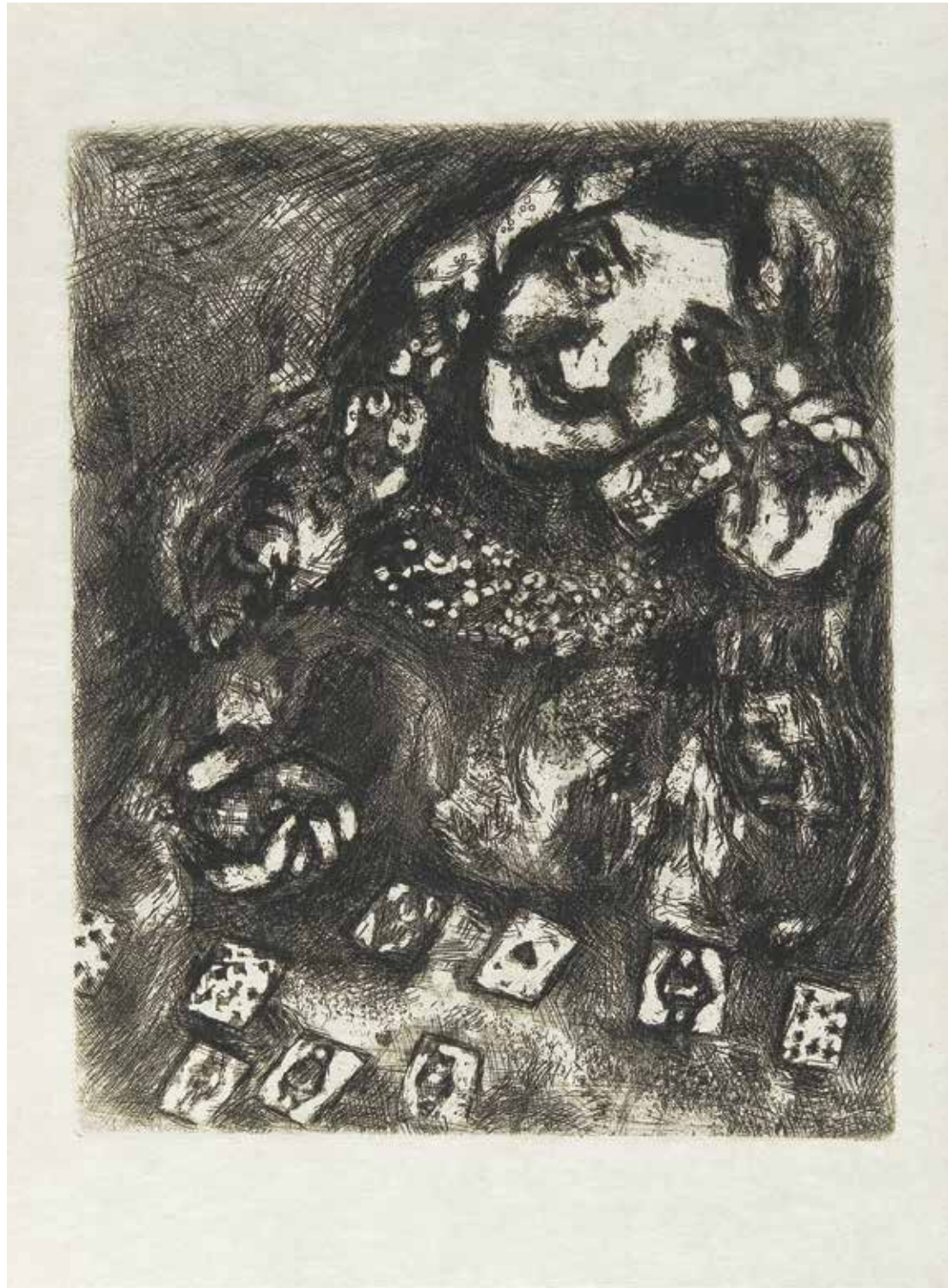
**A LEITEIRA E
O POTE DE LEITE**
[THE MILKMAID AND
THE MILK POT]
LA LAITIÈRE ET
LE POT AU LAIT
29,2 × 23,7 cm



**O PADRE E
O MORTO**
[THE PRIEST
AND THE DEAD]
LE CURÉ ET LE MORT
29,3 × 24,2 cm



OS DOIS GALOS
[THE TWO COCKS]
LES DEUX COQS
29,5 × 24 cm



AS ADIVINHAS
[THE FORTUNE TELLERS]
LES DEVINERESSES
29,3 × 24 cm



O SAPATEIRO E O FINANCISTA
[THE COBBLER AND THE FINANCIER]
LE SAVETIER ET LE FINANCIER
30 × 24,5 cm



**AS MULHERES
E O SEGREDO**
[WOMEN AND THE SECRET]
LES FEMMES ET LE SECRET
29,2 × 24 cm



**O CÃO QUE CARREGA NO PESCOÇO
O ALMOÇO DE SEU DONO**
[THE DOG WHO CARRIES HIS MASTER'S
SUPPER AROUND HIS NECK]
LE CHIEN QUI PORTE À SON COU
LE DÎNER DE SON MAÎTRE
29,2 × 24 cm



**O GALHOFEIRO
E OS PEIXES**
[THE PLAYFUL AND THE FISH]
LE RIEUR ET LES POISSONS
29 × 24 cm



**O URSO E O AMANTE
DE JARDINS**
[THE BEAR AND
THE GARDEN ENTHUSIAST]
L'OURS ET L'AMATEUR
DE JARDIN
29,3 × 24 cm



O FUNERAL DA LEOA
[THE LIONESS FUNERAL]
LES OBSÈQUES DE LA LIONNE
29,5 × 24 cm

O RATO E O ELEFANTE
[THE MOUSE AND
THE ELEPHANT]
LE RAT ET L'ÉLÉPHANT
29,2 × 24 cm





O BURRO E O CÃO
[THE DONKEY AND THE DOG]
L'ÂNE ET LE CHIEN
29,5 × 24 cm

OS DOIS POMBOS
[THE TWO PIGEONS]
LES DEUX PIGEONS
29,5 × 24 cm

O MACACO E O LEOPARDO
[THE MONKEY AND
THE LEOPARD]
LE SINGE ET LE LÉOPARD
29,7 × 24,5 cm



**O ESTATUÁRIO E
A ESTÁTUA DE JÚPITER**
[THE SCULPTOR AND
THE STATUE OF JUPITER]
LE STATUAIRE ET
LA STATUE DE JUPITER
29,5 × 23,7 cm

**A RATINHA
METAMORFOSEADA
EM MOÇA**
[THE MOUSE TRANSFORMED
INTO A GIRL]
LA SOURIS MÉTAMORPHOSÉE
EN FILLE
29 × 23,7 cm

**O LOUCO QUE
VENDE SABEDORIA**
[THE FOOL WHO SELLS
WISDOM]
LE FOU QUI VEND LA SAGESSE
29,3 × 23,8 cm



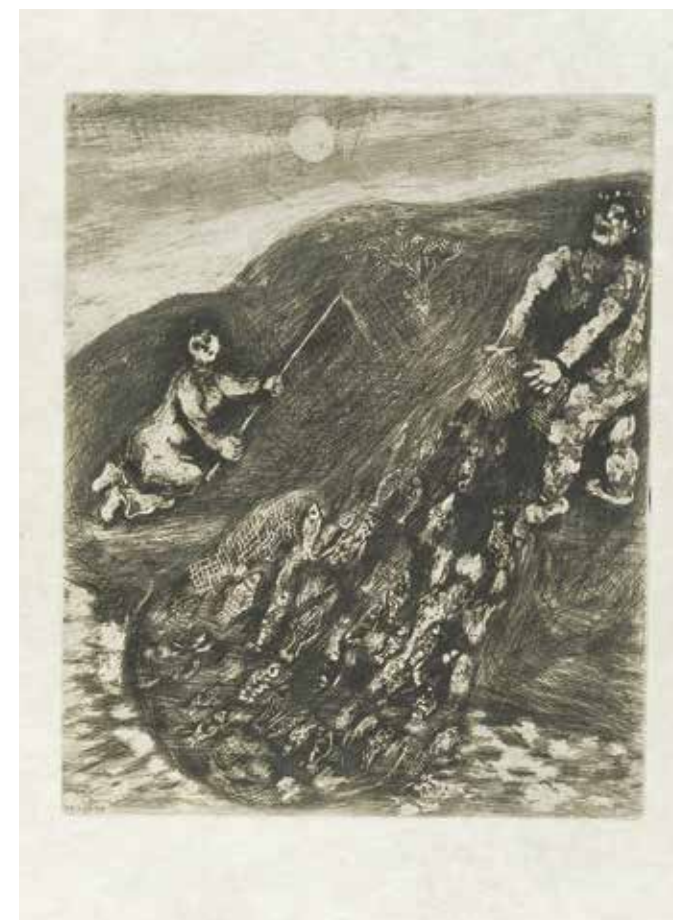
O PASTOR E SEU REBANHO
[THE SHEPHERD AND HIS FLOCK]
LE BERGER ET SON TROUPEAU
29 × 26,3 cm



A TARTARUGA E OS DOIS PATOS
[THE TURTLE AND THE TWO DUCKS]
LA TORTUE ET LES DEUX CANARDS
29,3 × 24,2 cm



A PERDIZ E OS GALOS
[THE PERDIX AND THE COCKS]
LA PERDRIX ET LES COQS
29,7 × 24,3 cm

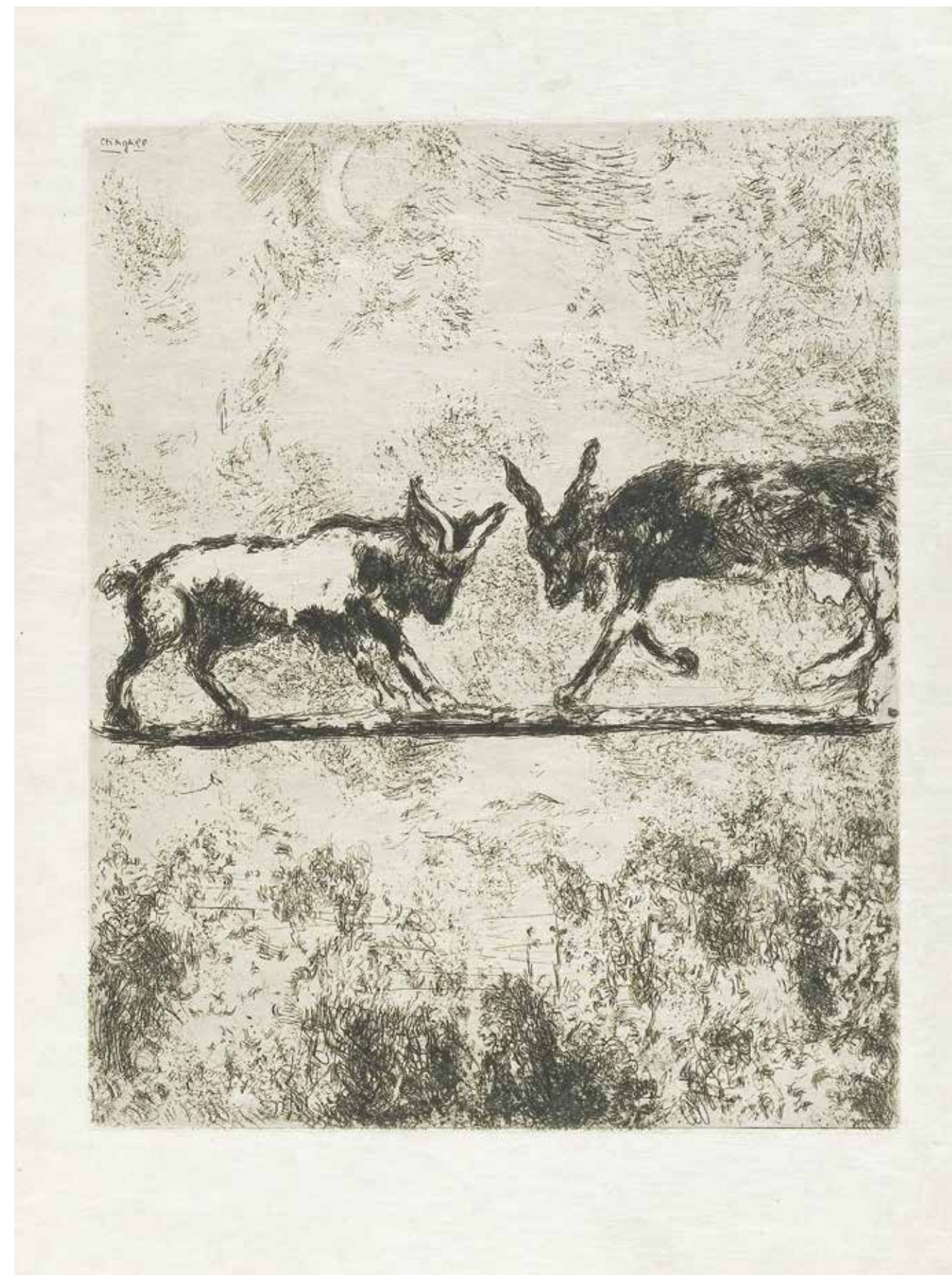


OS PEIXES E O PASTOR QUE TOCA FLAUTA
[THE FISH AND THE SHEPHERD WHO PLAYS THE FLUTE]
LES POISSONS ET LE BERGER QUI JOUE DE LA FLÛTE
29,3 × 24 cm

OS DOIS PAPAGAIOS, O REI E SEU FILHO
[THE TWO PARROTS, THE KING AND HIS SON]
LES DEUX PERROQUETS, LE ROI ET SON FILS
29,3 × 23,7 cm

O GATO E OS DOIS PARDAIS
[THE CAT AND THE TWO SPARROWS]
LE CHAT ET LES DEUX MOINEAUX
29,2 × 23,7 cm





O VEADO DOENTE
[THE SICK DEER]
LE CERF MALADE
30,2 × 24,7 cm

A RAPOSA E OS PERUS
[THE FOX AND THE TURKEYS]
LE RENARD ET LES POULETS D'INDE
29,2 × 23,7 cm

AS DUAS CABRAS
[THE TWO GOATS]
LES DEUX CHÈVRES
29,3 × 24 cm

MUNDO SAGRADO

2

SACRED WORLD

Marc Chagall era judeu e sua infância foi profundamente afetada pelas políticas antissemitas do Império Russo. Ele testemunhou a perseguição e o exílio de seus compatriotas devido a suas crenças religiosas. No fundo de sua alma havia uma imensa tristeza pelo sofrimento do povo judeu.

Chagall expressou frequentemente, em suas cartas e em seus escritos, o desejo de realizar trabalhos sobre a Bíblia e os profetas. Em 1930, o marchand Ambroise Vollard lhe propôs ilustrar os textos sagrados. Antes de executar esse série, o artista viajou com sua esposa Bella e a filha-doula, Ida, para a Palestina — uma peregrinação em que visitaram os locais sagrados, onde o eterno exilado, o judeu errante, conectou-se a suas raízes. Para o artista, essa experiência significou um retorno à tradição do judaísmo, bem como uma profunda reflexão sobre sua identidade e uma conexão com a natureza.

As obras aqui são de aquelas que pertencem às séries "Bíblia" e "A História do Êxodo", aqui expostas, mostram essa conexão profunda de Chagall com o mundo sagrado.

Marc Chagall was Jewish and his childhood was profoundly affected by the anti-Semitic policies of the Russian Empire. He witnessed the persecution and exile of his compatriots due to their religious beliefs. In the depths of his soul he felt an immense sadness for the suffering of the Jewish people.

In his letters and writings, Chagall often expressed the desire to produce works inspired by the Bible and the prophets. In 1930, art dealer Ambroise Vollard asked him if he would illustrate the sacred texts. Before executing this series, the artist traveled with his wife Bella and their daughter Ida to Palestine — a pilgrimage in which he visited the sacred sites, where the eternal exile, the wandering Jew, connected with his roots. For the artist, this experience meant a return to the tradition of Judaism, as well as a profound reflection on his identity and a communion with nature.

The artworks shown here—the standstills were as well as those from the "Bible" and "The History of Exodus" series—show this profound connection that Chagall maintained with the sacred world.



BÍBLIA



MUNDO
SAGRADO

SACRED
WORLD



MUNDO SAGRADO

2

Marc Chagall era judeu e sua infância foi profundamente afetada pelas políticas antissemitas do Império Russo. Ele testemunhou a perseguição e o exílio de seus compatriotas devido a suas crenças religiosas, e no fundo de sua alma havia uma imensa tristeza pelo sofrimento do povo judeu.

Em 1930, o marchand Ambroise Vollard propôs a Chagall que ele ilustrasse os textos sagrados, uma vez que o artista sempre expressara o desejo de abordar temas inspirados na *Bíblia* e nos profetas. Quando Chagall aceitou a encomenda, viajou ao Egito, Síria e Palestina para traçar o caminho seguido pelo povo judeu para fugir da escravidão. Para o artista, essa experiência significou um retorno à tradição do judaísmo, bem como uma profunda reflexão sobre sua identidade e uma comunhão com a natureza.

A série bíblica de Chagall não é de maneira alguma uma simples narração religiosa; centra-se nos grandes homens do Velho Testamento: Abraão, Noé, Isaac, o sábio rei Salomão e Moisés.

Em *A história do Êxodo*, por meio de 24 cenas e de uma maneira muito pessoal, interpreta a bravura do povo judeu, que, com a ajuda de seu Deus, e guiado por Moisés, fugiu da escravidão a que estava submetido no Egito, para finalmente chegar à Terra Prometida.

As gravuras da *Bíblia* refletem sua fé, sua vitalidade, a intensa luz palestina que o ilumina, a força espiritual recebida: “Quando finalmente descobri a *Bíblia*, vi que estava cercada de nuvens e brilhava como o céu estrelado sobre nossa terra”.

**NO CAMINHO,
O ASNO VERMELHO**
[ON THE WAY, THE RED DONKEY]
EN ROUTE, L'ÂNE ROUGE
1978

têmpera e guache sobre tela
[tempera and gouache on canvas]

35 × 23,7 cm

Coleção particular [Private collection]



**O ARBUSTO BRANCO OU
DUPLO AUTORRETRATO**
[THE WHITE BUSH OR DOUBLE
SELF-PORTRAIT]

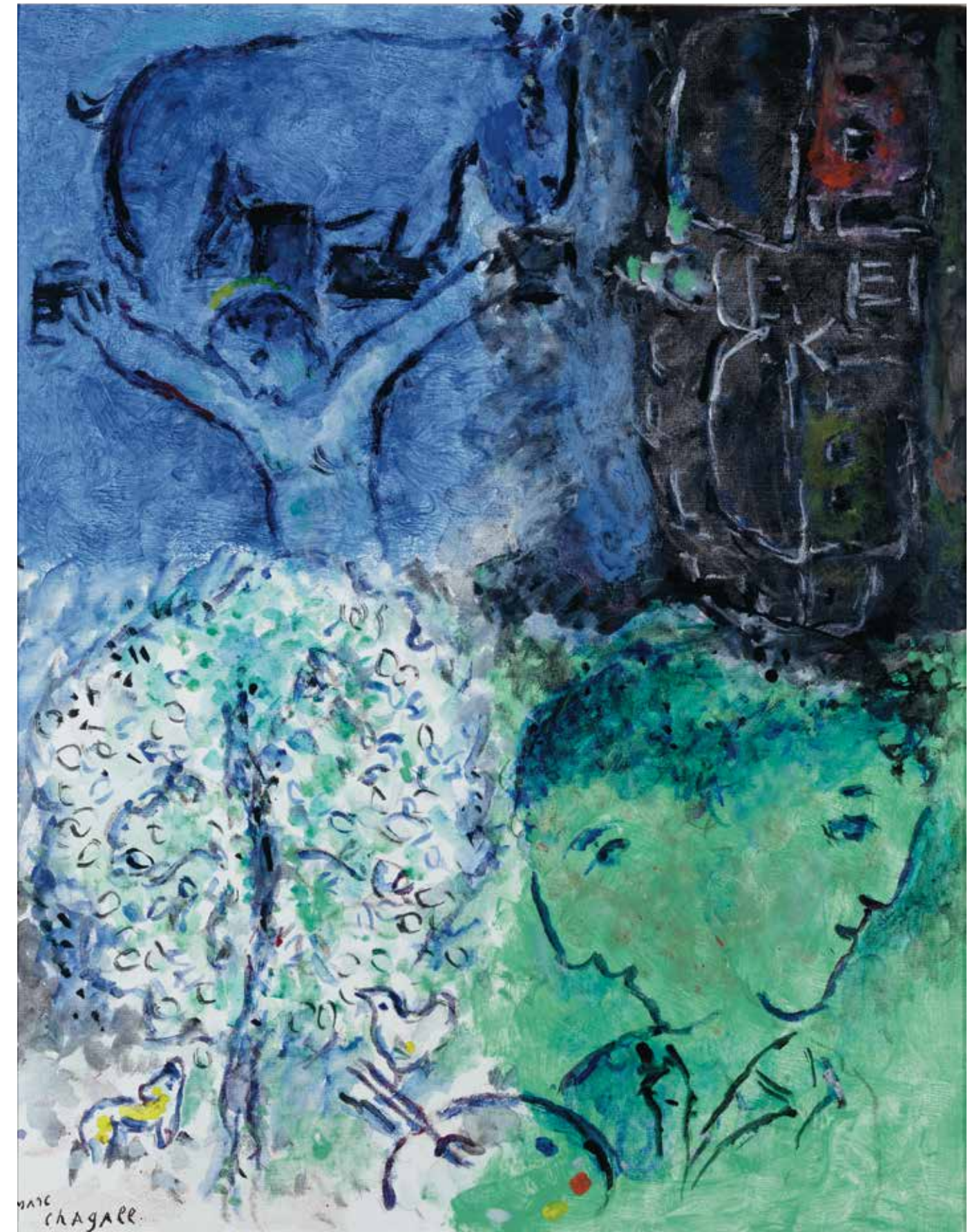
LE BUISSON BLANC AU DOUBLE
AUTO PORTRAIT

1978

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]

44,5 × 35 cm

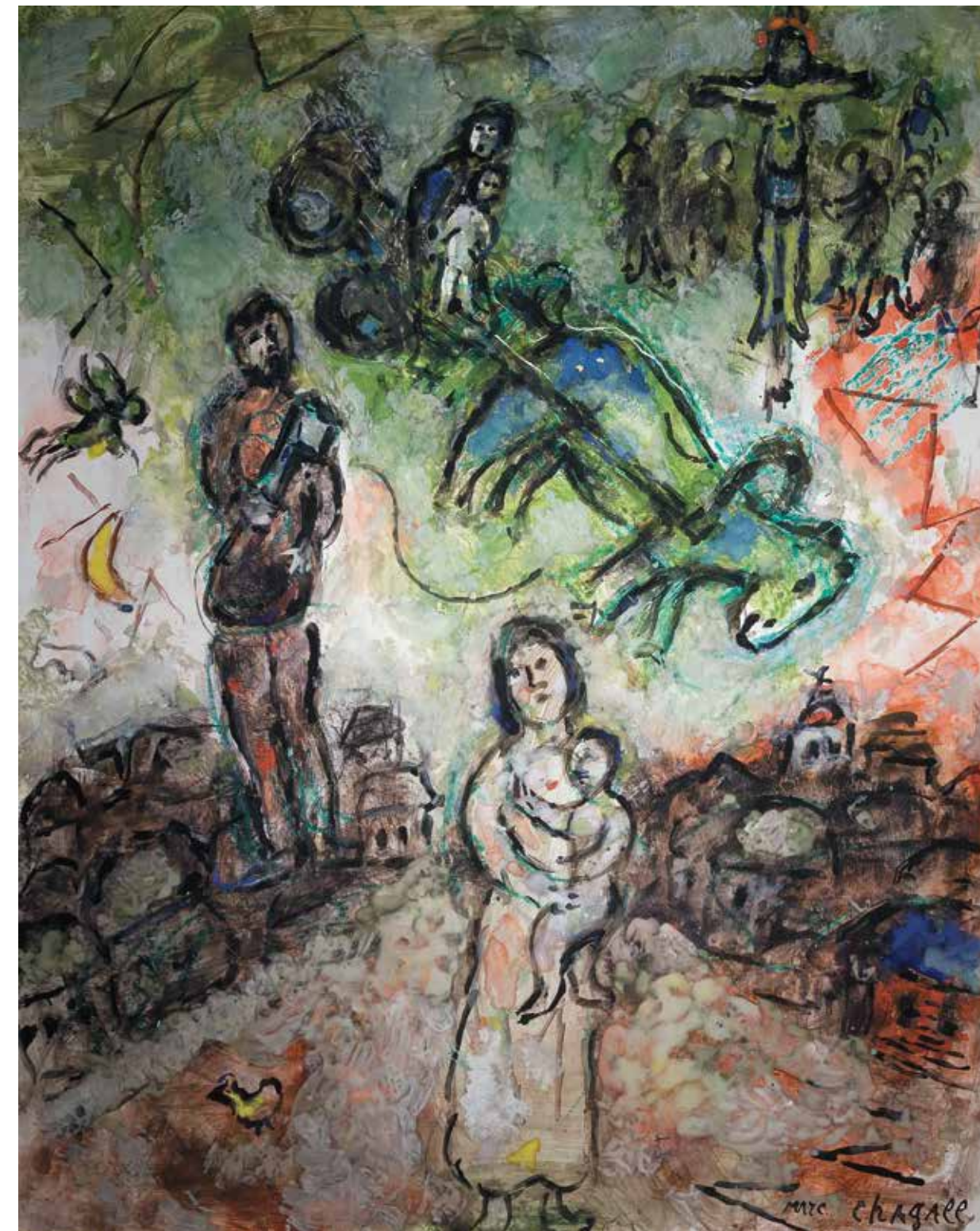
Coleção particular
[Private collection]





DAVI E GOLIAS
[DAVID AND GOLIATH]
DAVID ET GOLIATH
1981

têmpera sobre masonite
[tempera on masonite]
64,2 × 56,2 × 8 cm
Coleção particular
[Private collection]



**A CHARRETE
SOBRE A CIDADE**
[THE CART OVER THE CITY]
LA CHARRETTE SUR LA VILLE
1981

têmpera sobre masonite
[tempera on masonite]
40,6 × 33 cm
Coleção particular
[Private collection]



BÍBLIA

Bíblia, 1931-1939-1952-1956-1958

Conjunto de
9 águas-fortes coloridas à mão

Coleção particular

Bible, 1931-1939-1952-1956-1958

Set of
9 hand-colored etchings

Private collection

**MOISÉS E ARÃO
DIANTE DO FARAÓ**
[MOSES AND AARON
BEFORE THE PHARAOH]

MOÏSE ET AARON
DEVANT PHARAON

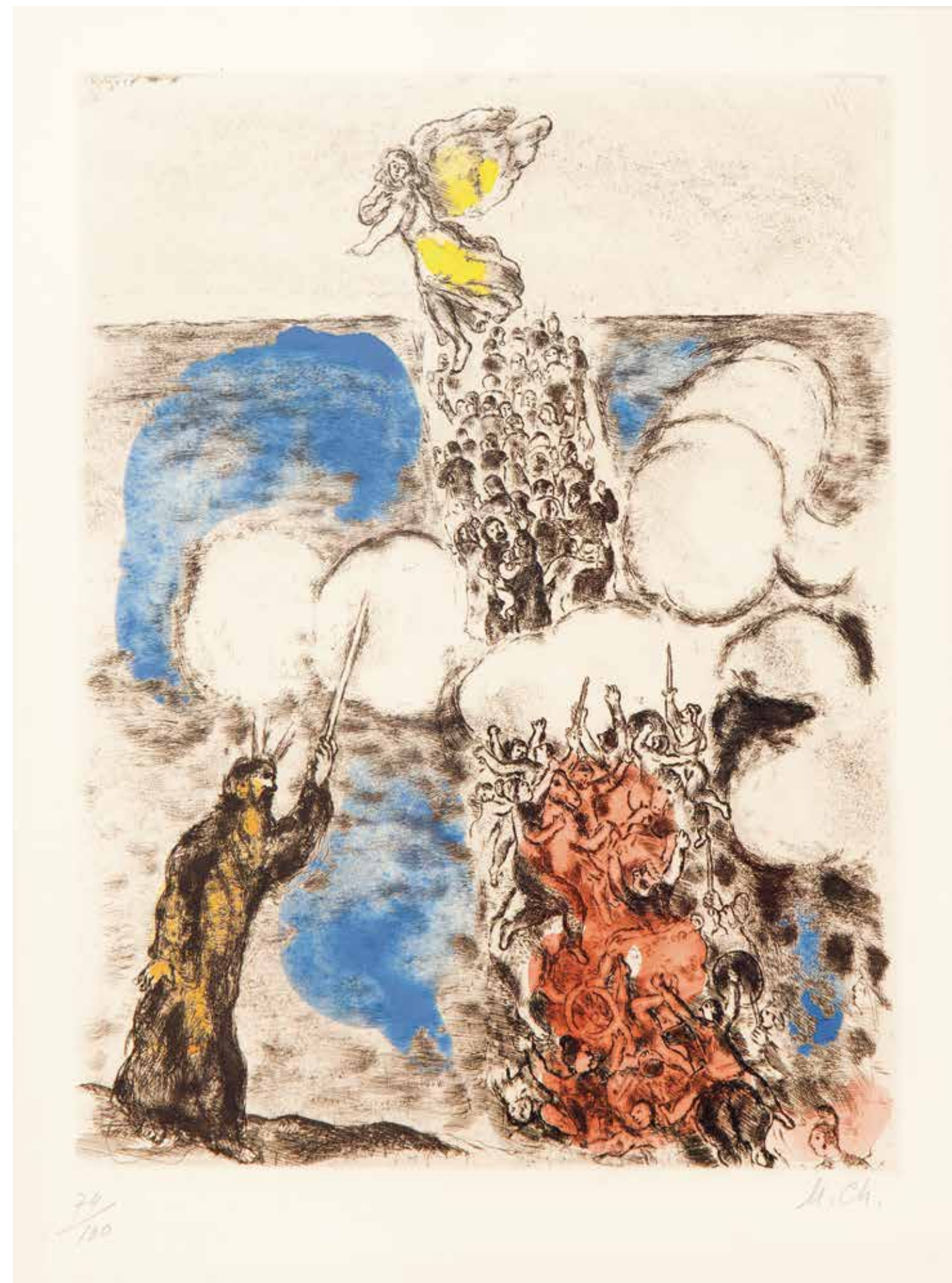
água-forte colorida à mão
[hand colored etching]

28,6 x 23 cm



**TRAVESSIA DO
MAR VERMELHO**
[CROSSING OF THE RED SEA]
PASSAGE DE LA MER ROUGE

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
31,5 × 23,5 cm





MORTE DE MOISÉS
[THE DEATH OF MOSES]
MORT DE MOÏSE

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
30 x 23 cm



**JOSUÉ PERANTE O
ANJO COM A ESPADA**
[JOSHUA BEFORE THE
ANGEL WITH THE SWORD]
JOSUÉ DEVANT
L'ANGE À L'ÉPÉE

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
30 x 23 cm



JOSUÉ PARA O SOL
[JOSHUA STOPS THE SUN]
JOSUÉ ARRÊTE LE SOLEIL

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
30 x 23 cm



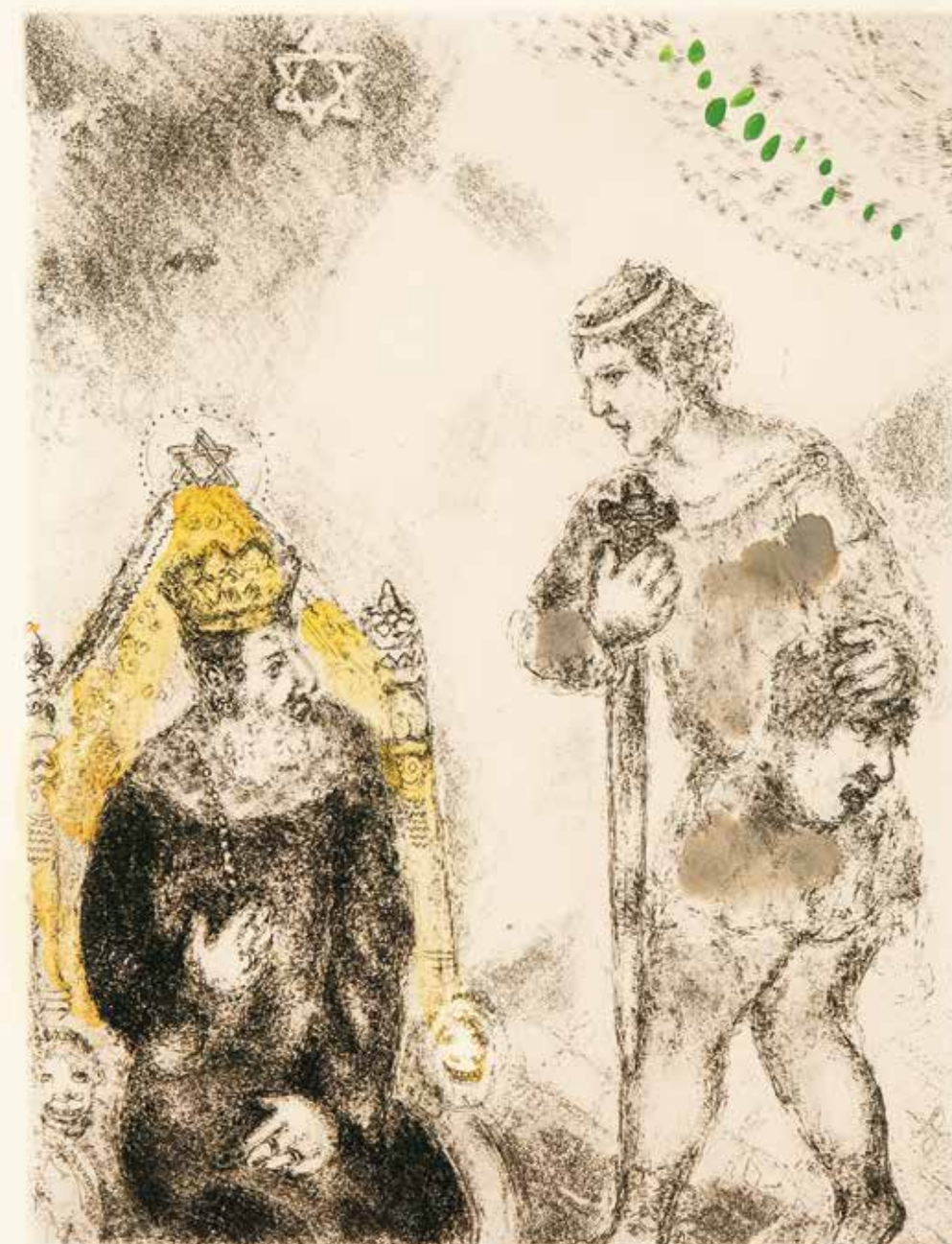
**JOSUÉ E OS REIS
DERROTADOS**
[JOSHUA AND THE
VANQUISHED KINGS]
JOSUÉ ET LES ROIS VAINCUS

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
30 x 23 cm



DAVI VENCE GOLIATH
[DAVID DEFEATS GOLIATH]
DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
30 x 23 cm



DAVI PERANTE SAUL
[DAVID BEFORE SAUL]
DAVID DEVANT SAÛL

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
31 x 23,5 cm

**O HOMEM GUIADO
PELO SENHOR**
[MAN GUIDED BY GOD]
L'HOMME GUIDÉ
PAR L'ÉTERNEL

água-forte colorida à mão
[hand colored etching]
27,8 × 25 cm



ABRAÃO E SARA
(REVISTA VERVE)
[ABRAHAM AND SARAH
(VERVE MAGAZINE)]
ABRAHAM ET SARAH
(LA REVUE VERVE)
1956

litografia [lithograph]
37,5 × 26,5 cm
Coleção particular
[Private collection]





A HISTÓRIA DO ÊXODO

A obra de Marc Chagall sobre o Êxodo é uma obra de arte que se inspira na Bíblia e na história do povo judeu. Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.

Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.

Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.

Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.

Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.

Chagall, judeu russo, nasceu em 1894, em Vitebsk, na Rússia, e morreu em 1985, em Paris, França. Ele foi um dos maiores artistas do século XX e um dos mais importantes pintores de sua geração.



A HISTÓRIA DO ÊXODO

A história do Êxodo, 1966

Conjunto de 24 litografias,
1 frontispício em litografia e
1 capa-título em litografia

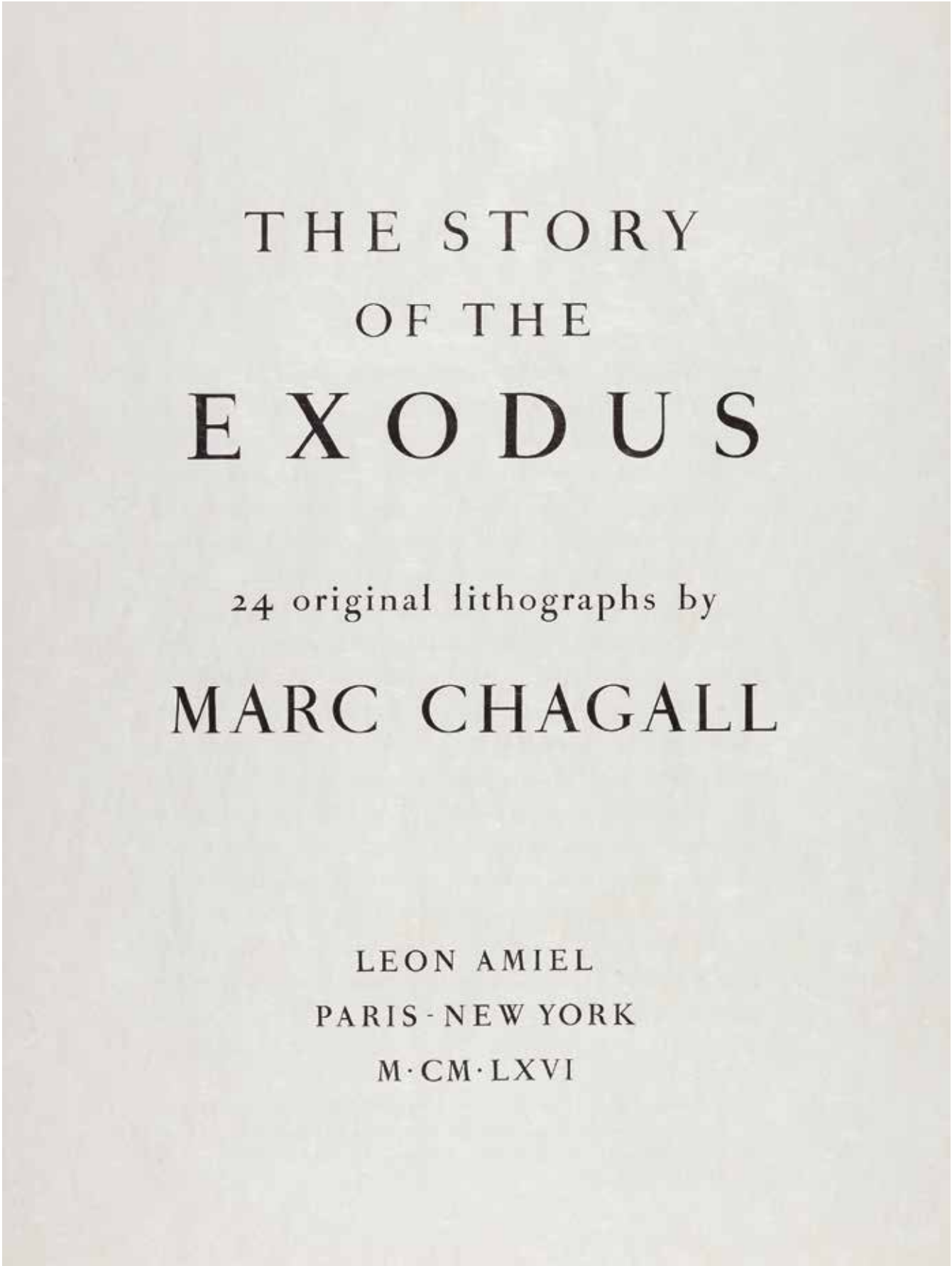
Coleção particular

The Story of the Exodus, 1966

Set of 24 lithographs,
1 lithograph frontispiece and
1 lithography cover

Private collection

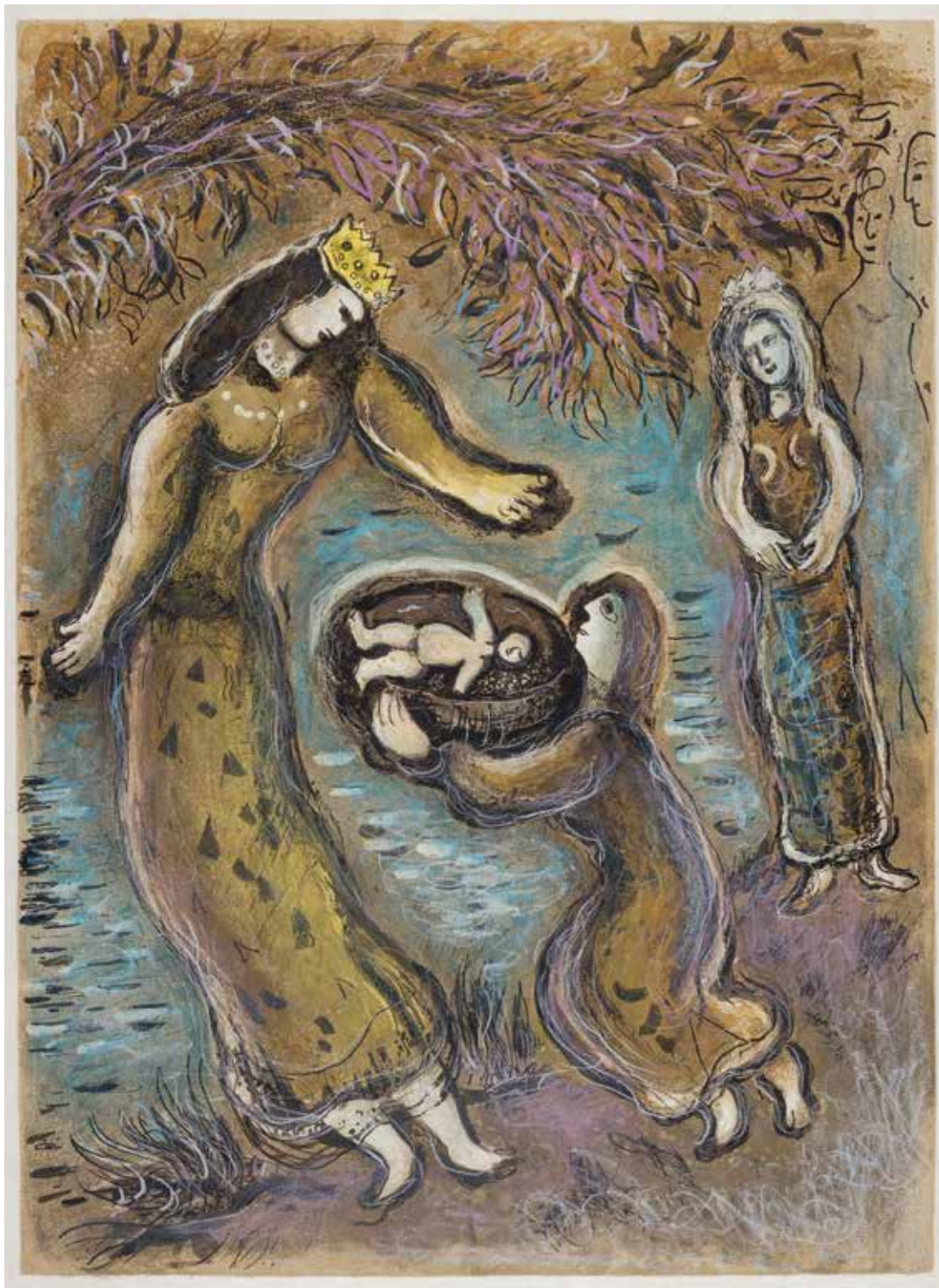
TÍTULO	litografia [lithograph]
TITLE	51,3 × 37,9 cm
1966	



FRONTISPÍCIO
[FRONTISPIECE]
FRONTISPICE

litografia [lithograph]
51,3 × 37,9 cm





**ENTÃO A FILHA DO FARAÓ
ABRIU O CESTO E VIU QUE
ERA UMA CRIANÇA**

THEN THE DAUGHTER OF
PHARAOH OPENED THE ARKE,
AND SAWE IT WAS A CHILDE

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**E NAQUELES DIAS, QUANDO
MOISÉS ESTAVA CRESCIDO,
ELE FOI ATÉ SEUS IRMÃOS E
OLHOU PARA SEUS FARDOS**

AND IN THOSE DAYES, WHEN MOSES
WAS GROWN, HE WENT FOORTH
UNTO HIS BRETHREN, AND
LOOKED ON THEIR BURDENS

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**ENTÃO O ANJO DO SENHOR APARECEU A ELE
EM UMA CHAMA DE FOGO, DO MEIO DE UM
ARBUSTO; E ELE OLHOU, E OBSERVOU, E EIS
QUE A SARÇA NÃO FOI CONSUMIDA**

THEN THE ANGEL OF THE LORD APPEARED UNTO
HIM IN A FLAME OF FIRE, OUT OF THE MIDDLES OF A
BUSH; AND HE LOOKED, AND BEHOLDE, THE BUSH
WAS NOT CONSUMED

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**ELE JOGOU O CAJADO NO CHÃO,
QUE SE TRANSFORMOU EM UMA
SERPENTE, E MOISÉS FUGIU DELA**

HE CAST THE RODDE ON THE GROUND,
AND IT WAS TURNED INTO A SERPENT,
AND MOSES FLED FROM IT

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**ENTÃO O SENHOR DISSE A ARÃO:
"VÁ ENCONTRAR MOISÉS NO DESERTO".
E ELE FOI E O ENCONTROU NO
MONTE DE DEUS E O BEIJOU**

THEN THE LORDE SAYDE UNTO AARON,
"GOE MEETE MOSES IN THE WILDERNESSE."
AND HE WENT AND MET HIM IN THE
MOUNT OF GOD AND KISSED HIM

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**MOISÉS E ARÃO FORAM ENTÃO
REUNIR TODOS OS ANCIÃOS
DOS FILHOS DE ISRAEL**

SO WENT MOSES AND AARON,
AND GATHERED ALL THE ELDERS
OF THE CHILDREN OF ISRAEL

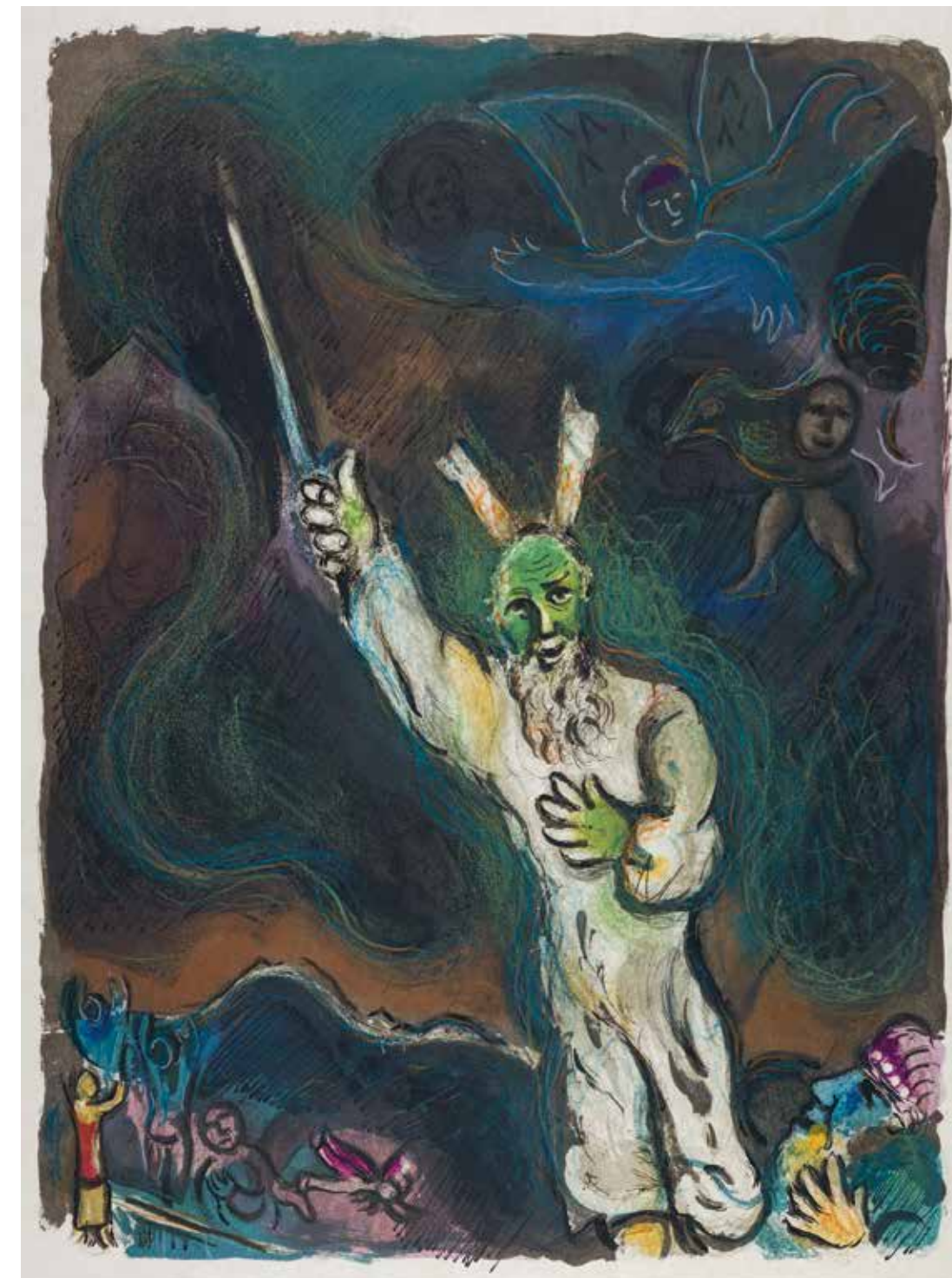
litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**EM SEGUIDA MOISÉS E ARÃO
FORAM E DISSERAM AO FARAÓ:
“ASSIM DISSE O SENHOR DEUS DE
ISRAEL, DEIXE MEU POVO PARTIR”**
THEN AFTERWARD MOSES AND AARON
WENT AND SAYDE TO PHARAOH, “THUS
SAYETH THE LORDE GOD OF ISRAEL,
LET MY PEOPLE GOE

litografia [lithograph]
51,3 × 37,9 cm



**ENTÃO MOISÉS ESTENDEU
SUA MÃO AOS CÉUS, E HOUE
DENSE ESCURIDÃO EM
TODA A TERRA DO EGITO**
THEN MOSES STRETCHED FOORTH
HIS HANDE TOWARDE HEAVEN, AND
THERE WAS A BLACKKE DARKENESSE
IN ALL THE LANDE OF EGYPT

litografia [lithograph]
51,3 × 37,9 cm

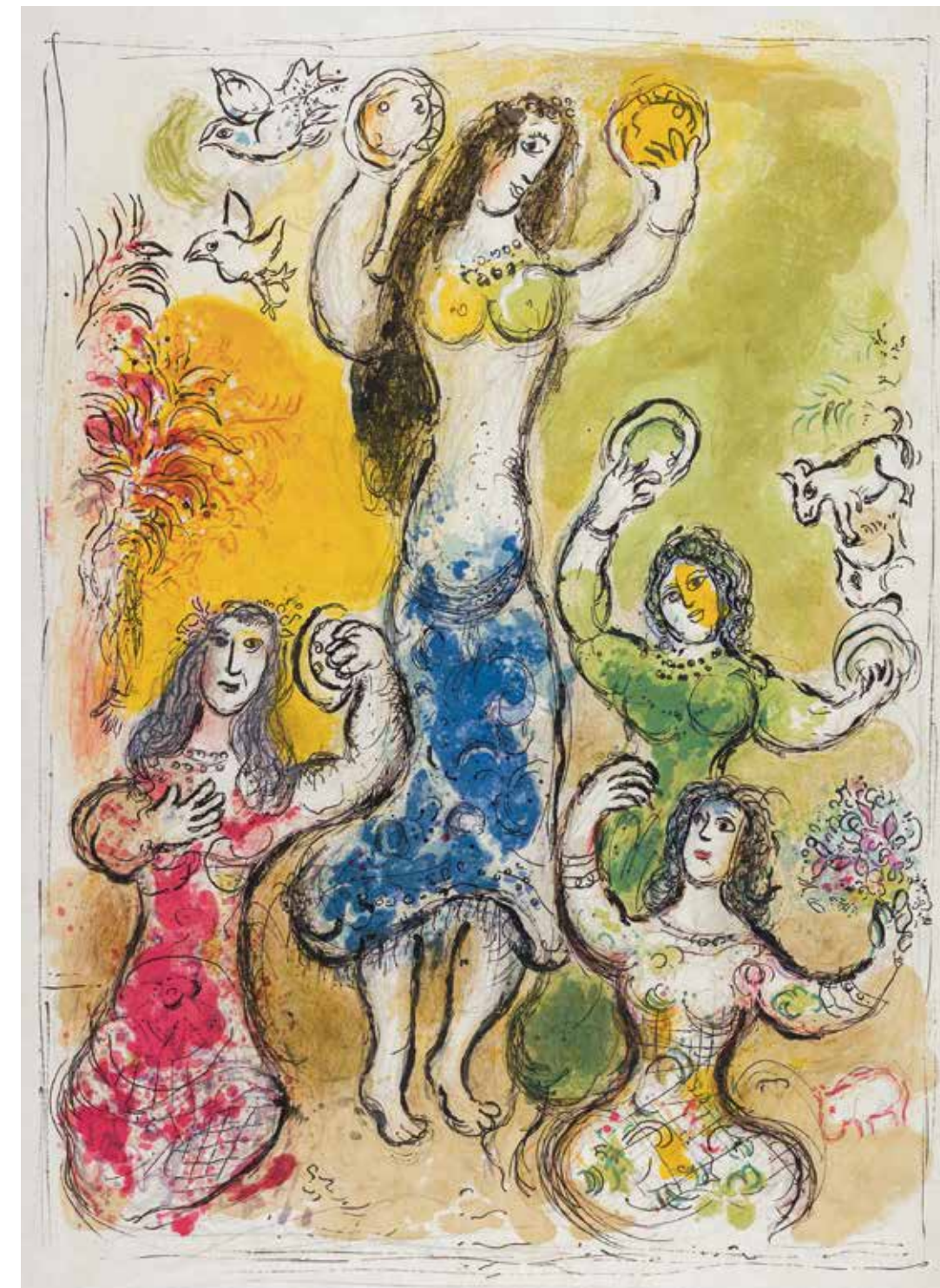


**ENTÃO MOISÉS ESTENDEU SUA MÃO
SOBRE O MAR... E A ÁGUA RETORNOU
E COBRIU TODOS OS CARROS E
CAVALEIROS DO EXÉRCITO DO FARAÓ**

THEN MOSES STRETCHED FOORTH HIS
HANDE UPON THE SEA... SO THE WATER
RETURNED AND COVERED THE CHARETS
AND THE HORSEMEN EVEN ALL
THE HOSTE OF PHARAOH

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm

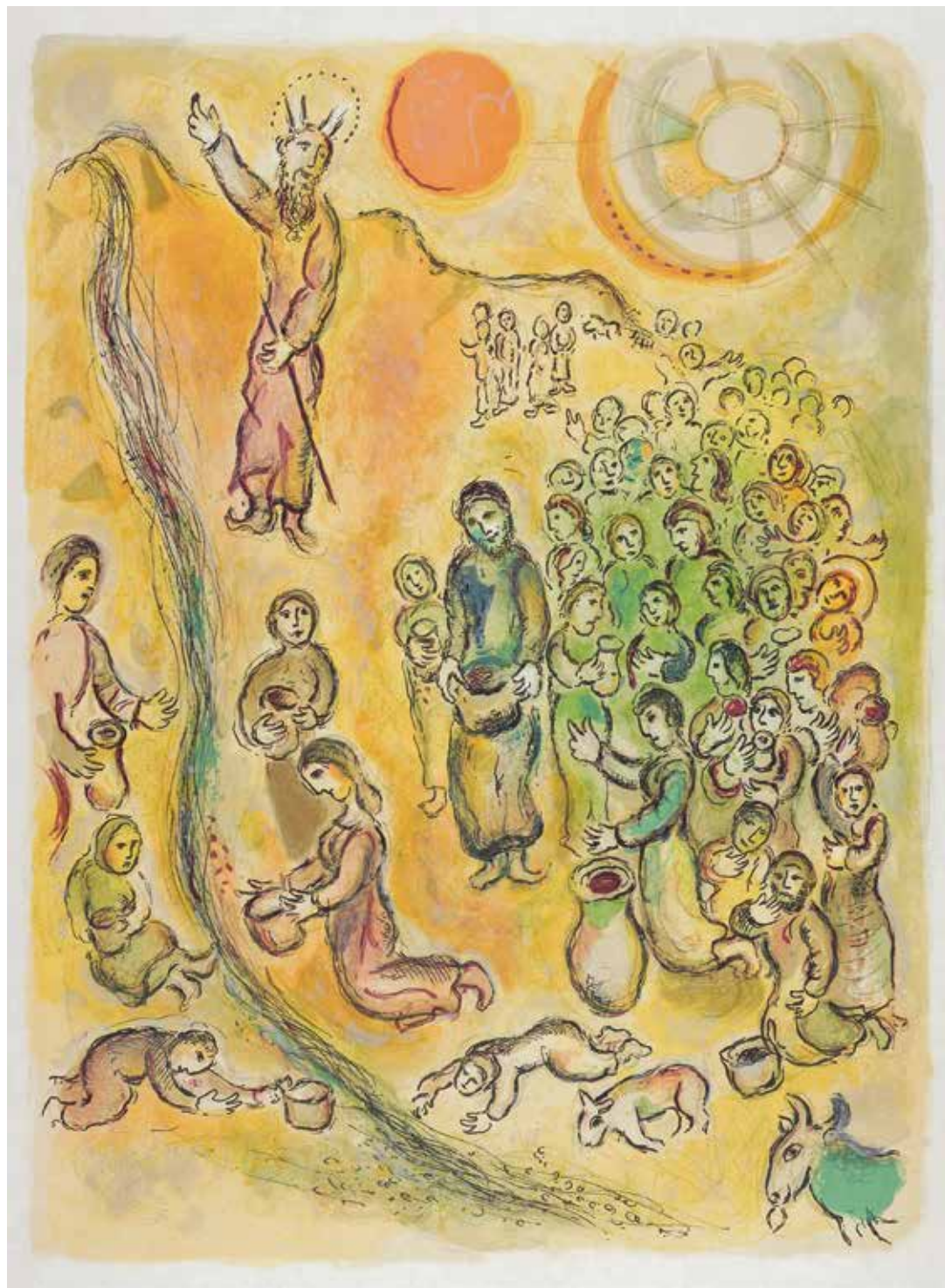


**E MIRIAM, A PROFETISA, IRMÃ DE ARÃO,
PEGOU UM TAMBORIM EM SUA MÃO,
E TODAS AS MULHERES SE JUNTARAM
A ELA COM TAMBORINS E DANÇAS**

AND MIRIAM THE PROPHETESSE,
SISTER OF AARON, TOOKE A TIMBRELL
IN HER HANDE, AND ALL THE
WOMEN CAME OUT AFTER HER WITH
TIMBRELLS AND DANCES

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**E FERIRÁS A ROCHA, E DELA
SAIRÁ ÁGUA, PARA QUE O
POVO BEBA**

AND THOU SHALT SMITE ON
THE ROCKE, AND WATER SHALL
COME OUT OF IT, THAT THE
PEOPLE MAY DRINKE

litografia [lithograph]
51,3 × 37,9 cm



**ENTÃO VEIO AMALEK E LUTOU COM
ISRAEL EM REFIDIM. E MOISÉS DISSE A
JOSUÉ: "ESCOLHA NOSSOS HOMENS
E VÁ EM BATALHA CONTRA AMALEK"**

THEN CAME AMALEK AND FOUGHT WITH
ISRAEL IN REPHIDIM. AND MOSES SAYDE
TO IOSHUA, "CHUSE US OUR MEN, AND
GOE FIGHT WITH AMALEK"

litografia [lithograph]
51,3 × 37,9 cm



**MOISÉS ENTÃO VEIO E CONVOCOU
OS ANCIÃOS DO POVO, E PROPÓS A
ELES TODAS ESSAS COISAS, QUE O
SENHOR LHE ORDENARA**

MOSES THEN CAME AND CALLED FOR THE
ELDERS OF THE PEOPLE, AND PROPOSED
UNTO THEM ALL THESE THINGS, WHICH
THE LORD COMMANDED HIM

litografia [lithograph]

51,3 x 37,9 cm



**UNGIRÁ TAMBÉM ARÃO E SEUS
FILHOS, E OS CONSAGRARÁ,
PARA QUE ELES EXERÇAM
O MEU SACERDÓCIO**

THOU SHALT ALSO ANOINT AARON AND
HIS SONNES, AND SHALT CONSECRATE
THEM, THAT THEY MAY MINISTER UNTO
ME IN THE PRIESTS OFFICES

litografia [lithograph]

51,3 x 37,9 cm

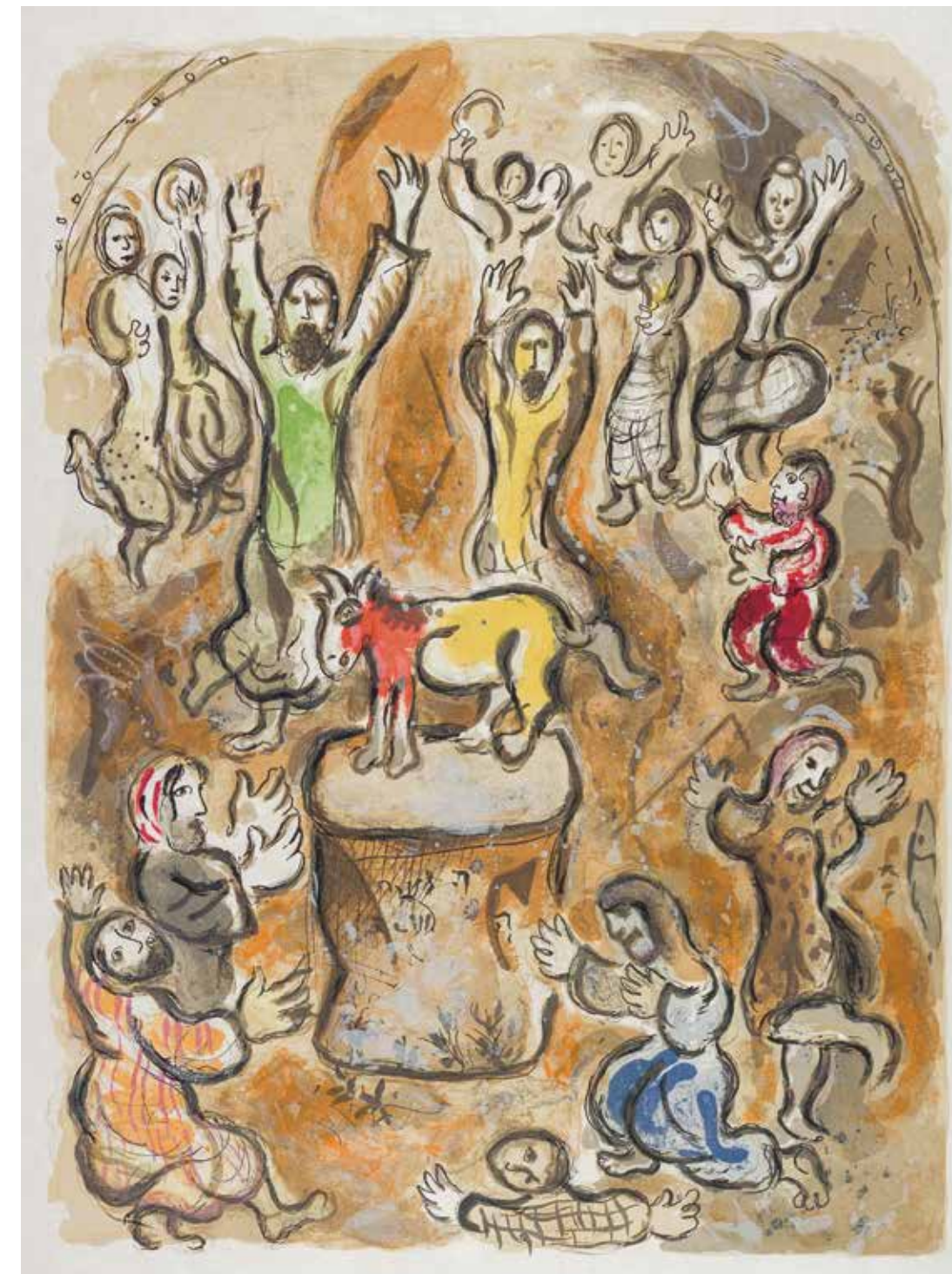


**ELE LHE DEU DUAS TÁBUAS DE
TESTAMENTO, TÁBUAS DE PEDRA,
ESCRITAS COM O DEDO DE DEUS**

HE GAVE HIM TWO TABLES OF THE
TESTIMONIE, EVEN TABLES OF STONE,
WRITTEN WITH THE FINGER OF GOD

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**ENTÃO TODAS AS PESSOAS ARRANCARAM
SEUS PERTENCES DE OURO E OS TROUXERAM
A ARÃO, QUE OS RECEBEU DE SUAS MÃOS E
OS FUNDIU EM UM BEZERRO DE METAL**

THEN ALL THE PEOPLE PLUCKT FROM THEMSELVES
THE GOLDEN CARERINGS, AND THEY BROUGHT
THEM UNTO AARON WHO RECEIVED THEM AT
THEIR HANDES, AND FASHIONED IT, AND MADE
OF IT A MOLTEN CALFE

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm

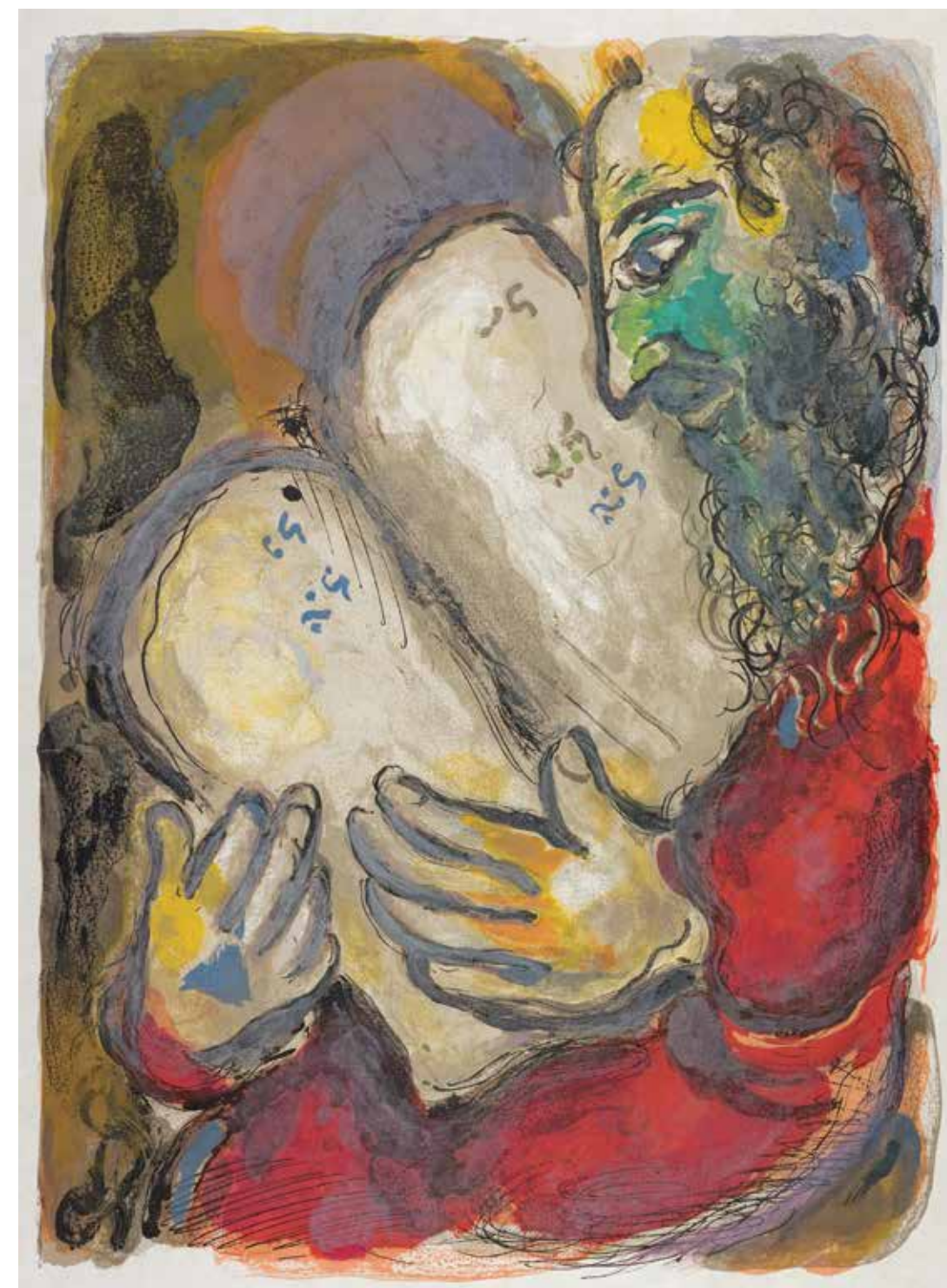


**A IRA DE MOISÉS CRESCOU E ELE
LANÇOU AS TÁBUAS E QUEBROU-AS
EM PEDAÇOS AO PÉ DA MONTANHA**

MOSES WRATH WAXED HOTE, AND HE
CAST THE TABLES OUT OF HIS HANDES,
AND BRAKE THEM IN PIECES BENEATH
THE MOUNTAINE

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**ELE ESCREVEU NAS TÁBUAS
AS PALAVRAS DA ALIANÇA,
OS DEZ MANDAMENTOS**

HE WROTE IN THE TABLES
THE WORDS OF THE
COVENANT, EVEN THE TEN
COMMANDEMENTS

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm

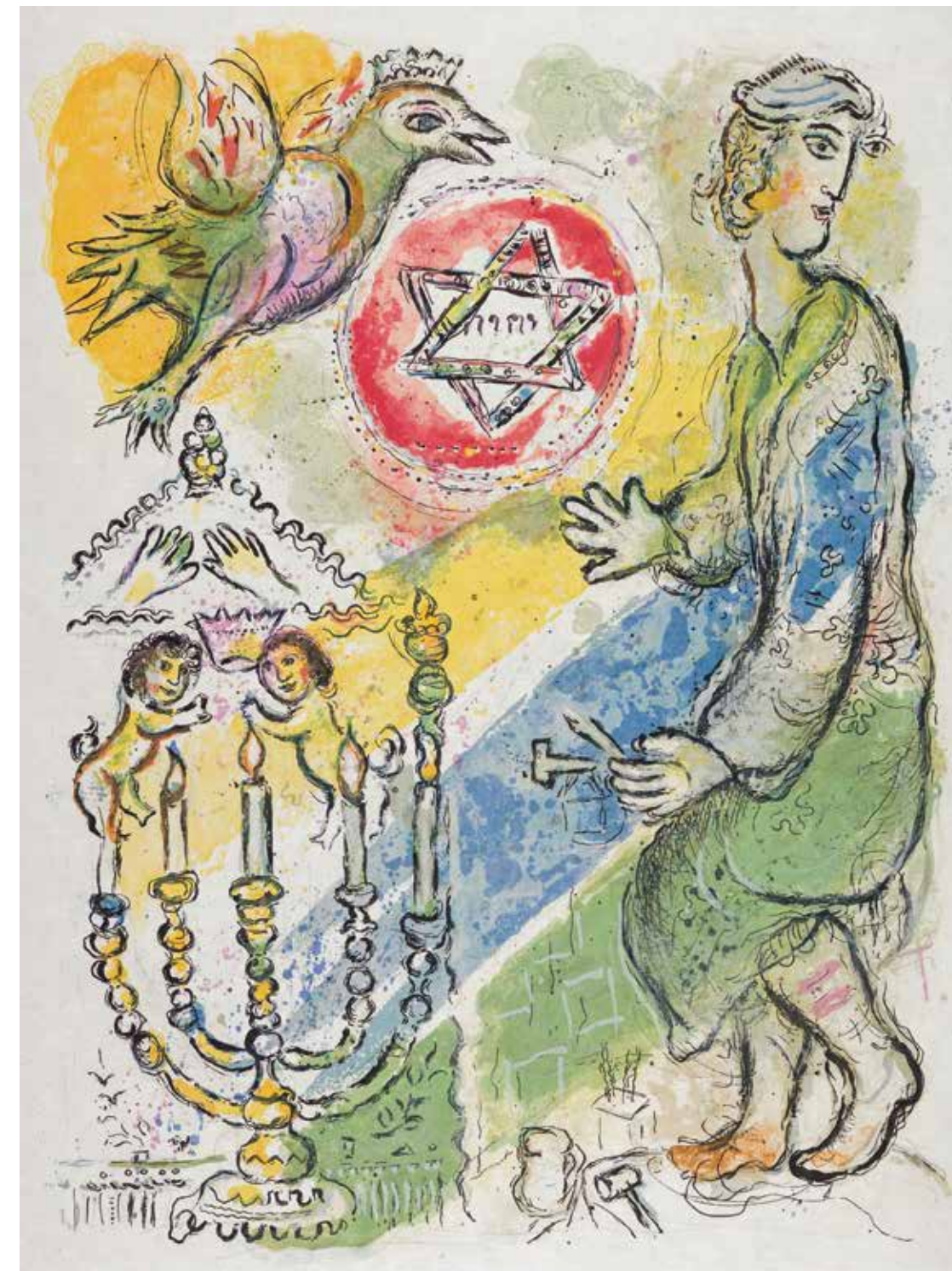


ENTÃO MOISÉS REUNIU TODA A CONGREGAÇÃO DOS FILHOS DE ISRAEL E DISSE-LHES: "ESTAS SÃO AS PALAVRAS QUE O SENHOR ORDENOU E QUE DEVEMOS FAZER"

THEN MOSES ASSEMBLED ALL THE CONGREGATION OF THE CHILDREN OF ISRAEL, AND SAYDE UNTO THEM: "THESE ARE THE WORDES WHICH THE LORDE HATH COMMANDED THAT YE SHOULDE DOE THEM"

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



BEZALEEL FEZ DOIS QUERUBINS DE OURO, COM AS ASAS ABERTAS, SUAS FACES VOLTADAS UMA PARA A OUTRA. DA MESMA FORMA ELE FEZ O CANDELABRO DE OURO PURO

BEZALEEL MADE TWO CHERUBIMS OF GOLDE, AND THE CHERUBIMS SPREAD OUT THEIR WINGS, THEIR FACES WERE ONE TOWARDS ANOTHER. LIKEWISE HE MADE THE CANDELTICKE OF PURE GOLDE

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm

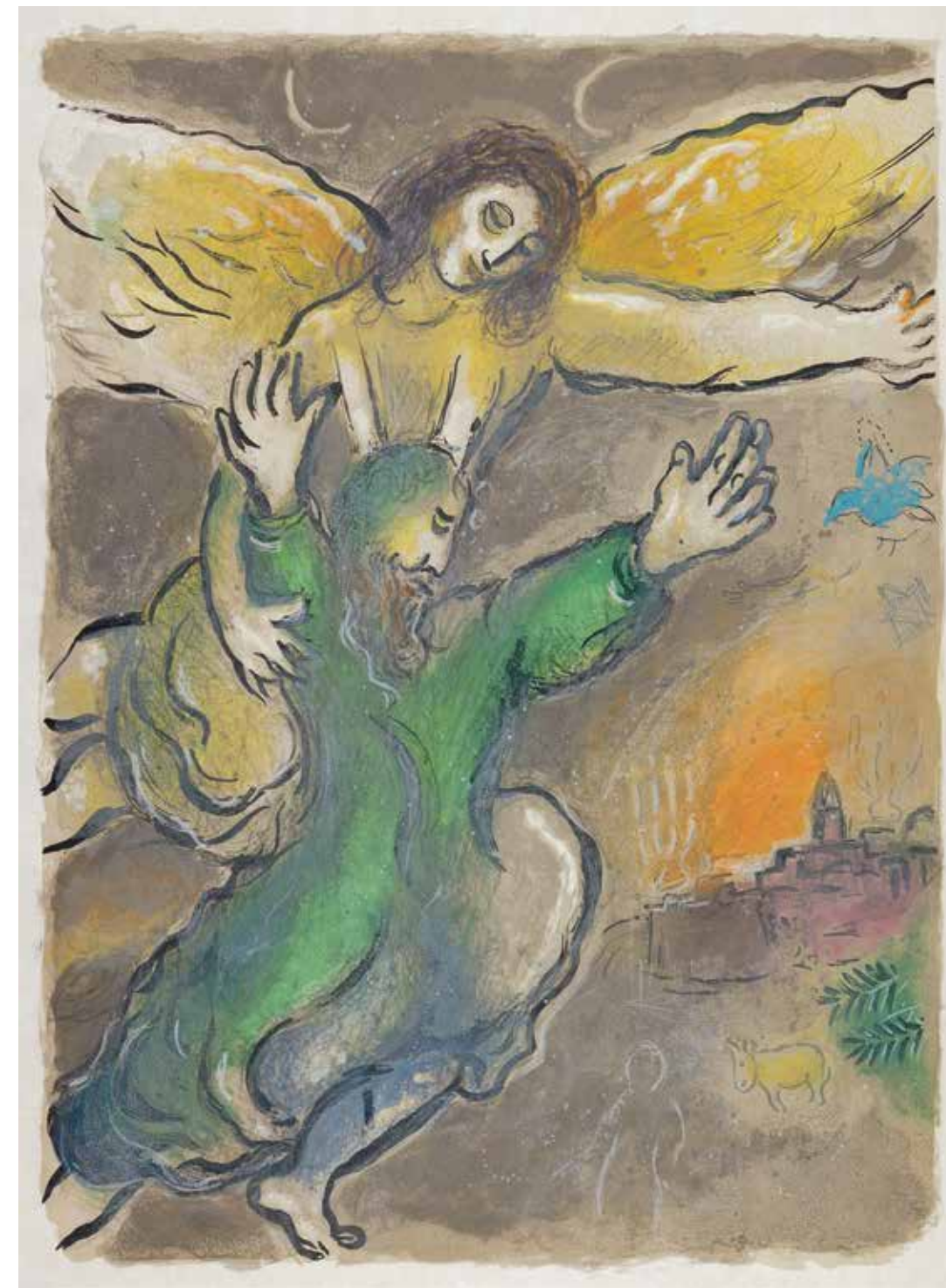


**ALÉM DISSO, ELES FIZERAM VESTES
LITÚRGICAS PARA MINISTRAR NO
SANTUÁRIO; FIZERAM TAMBÉM VESTES
SAGRADAS PARA ARÃO, COMO O
SENHOR HAVIA ORDENADO A MOISÉS**

MOREOVER THEY MADE GARMENTS
OF MINISTRATION TO MINISTER IN THE
SANCTUARIE; THEY MADE ALSO THE
HOLY GARMENTS FOR AARON, AS THE
LORDE HAD COMMANDED MOSES

litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm



**E MOISÉS VIU TODO O TRABALHO
E VIU QUE ELES O TINHAM FEITO
COMO O SENHOR HAVIA ORDENADO;
E MOISÉS LHES ABENÇOOU**

AND MOSES BEHELD ALL THE WORKE,
AND BEHOLDE, THEY HAD DONE IT AS THE
LORDE HAD COMMANDED; AND MOSES
BLESSED THEM

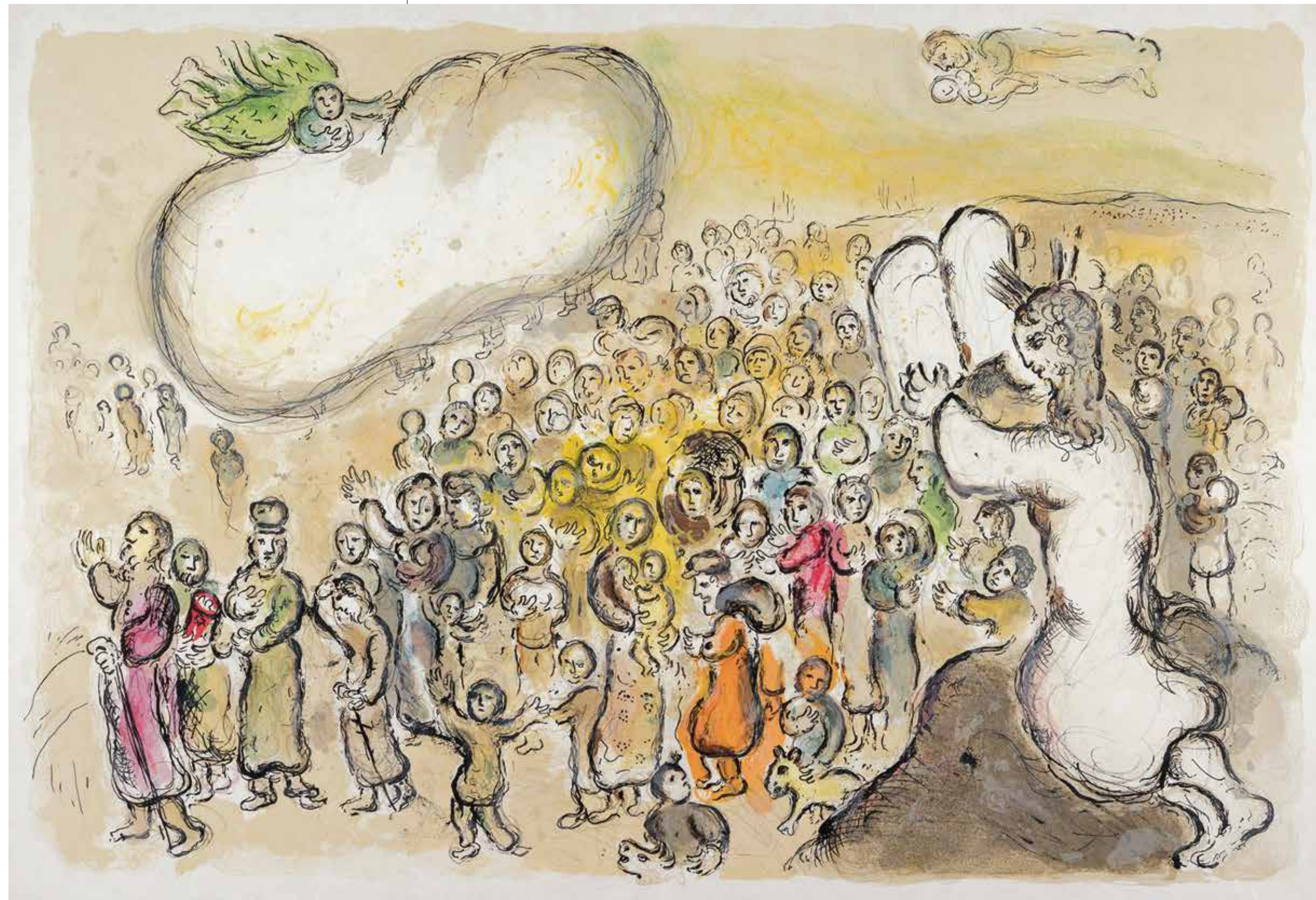
litografia [lithograph]

51,3 × 37,9 cm

**POIS A NUVEM DO SENHOR
ESTAVA SOBRE O TABERNÁCULO
DURANTE O DIA, E O FOGO
ESTAVA NELE À NOITE, À VISTA
DE TODA A CASA DE ISRAEL,
DURANTE TODAS AS SUAS
JORNADAS**

FOR THE CLOUDE OF THE LORDE
WAS UPON THE TABERNACLE BY
DAY, AND FIRE WAS IN IT BY NIGHT,
IN THE SIGHT OF ALL THE HOUSE
OF ISRAEL THOROWOUT
ALL THEIR IOURNEYS

litografia [lithograph]
51,3 × 75,8 cm



UM POETA COM ASAS DE PINTOR

"Um poeta com asas de gato" foi assim
Henry Miller definiu Marc Chagall.

A literatura sempre falou dele, uma das grandes vozes
de Chagall. Em sua juventude em Vitebsk, estudou
relações muito próximas com os poetas mais inovadores
das vanguardas. Eles compreendiam o mundo através
metafórico de suas pinturas e o espírito em seu corpo.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e após um exílio
nos Estados Unidos, o artista retornou à França. Lá ele se
reuniu com seus amigos, incluindo o poeta, com
Paul Eluard, Yves Coll, Pierre Reverdy, René Magritte e
Tárcio, entre outros.

Paris se tornou de braços abertos, acolhendo a sua grande
exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna, em 1961.
Mas uma vez ele foi cercado pelo culto e pelo êxito.
(Jornal - Ilustração) Ingrida de Almeida

Mais tarde, quando pela primeira vez foi exposto
de arte de Chagall, ele trouxe uma pintura, um
La Colline. Esta obra, que ele fez em 1911, mostra
a vida e a harmonia que tanto amava. Chagall trouxe
um novo parâmetro e demonstrou um mundo cheio de cores
brilhantes e rico simbólico. Foi uma época de grande
referência criativa.

Nesse ambiente festivo e alegre, a dança do povo
sempre foi um tema central, com uma linguagem muito
personal, repleta de polêmicas, acrobacias e expressões.
Em sua própria palavra: "Um caso é um caso, um caso
é profundo, como um poço de água profunda, onde
as lágrimas e os sonhos, o movimento de braços e pernas
aparecem e tornam-se um".

THE POET WITH
THE WINGS
OF A PAINTER



UM POETA COM ASAS DE PINTOR

3

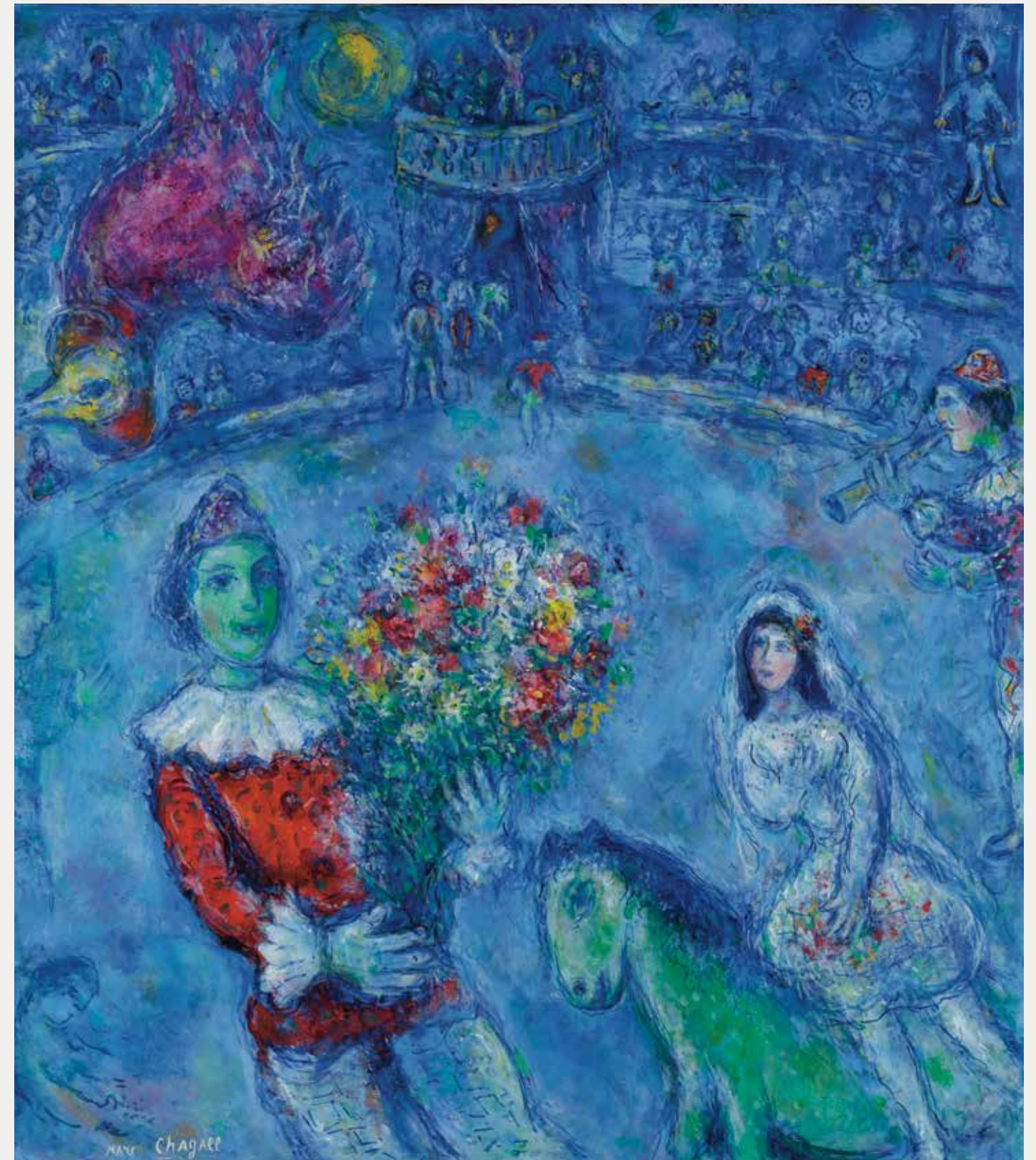
Por ter a literatura como uma de suas grandes paixões, Marc Chagall estabeleceu durante sua juventude parisiense relações muito estreitas com os poetas mais inovadores das vanguardas, uma vez que eles compreendiam o mundo mágico e metafórico de suas pinturas.

Em seu círculo de amigos mais próximos sempre estiveram presentes intelectuais e poetas como Paul Éluard, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Yvan Goll, Pierre Reverdy, Aimé Maeght, Ambroise Vollard e o editor Tériade, entre outros.

Chagall ilustrou a obra de grandes escritores e também criou sua própria obra literária, traduzindo em palavras o universo de seus quadros. É autor de dois livros, o primeiro deles, *Minha vida*, em que narra a infância, a adolescência e sua formação inicial, acompanhando o texto com gravuras. O segundo, *Poèmes*, reúne a obra lírica de Chagall, escrita entre 1909 e 1965.

Suas pinturas estão impregnadas de poesia. Ao voltar à França depois do exílio nos Estados Unidos, Paris recebeu-o de braços abertos. Mais uma vez, foi cativado pelo fulgor e pela liberdade (*lumière-liberté*) da cidade.

Ao se mudar para Vence, no sudeste da França, readquiriu a harmonia pela qual tanto ansiava. Ali, Chagall encontrou um novo paraíso e desenvolveu um mundo cheio de cores brilhantes e rico simbolismo. Foi uma época de grande efervescência criativa.



O GALO VIOLETA
[THE VIOLET ROOSTER]
LE COQ VIOLET
1966-1972

óleo, guache e nanquim sobre tela
[oil, gouache and China ink on canvas]
89,3 × 78,3 cm
Coleção particular [Private collection]



O PINTOR COM O GALO

[THE PAINTER WITH
THE ROOSTER]

LE PEINTRE AU COQ

1958

nanquim e pastel
colorido sobre papel
[China ink and colored
pastel on paper]

44,6 × 28,5 cm

Coleção particular
[Private collection]



PINTOR E ACROBATA

[PAINTER AND ACROBAT]

PEINTRE ET ACROBATE

ca. 1961

guache e nanquim
sobre papel [gouache
and China ink on paper]

36,6 × 27,4 cm

Coleção particular
[Private collection]



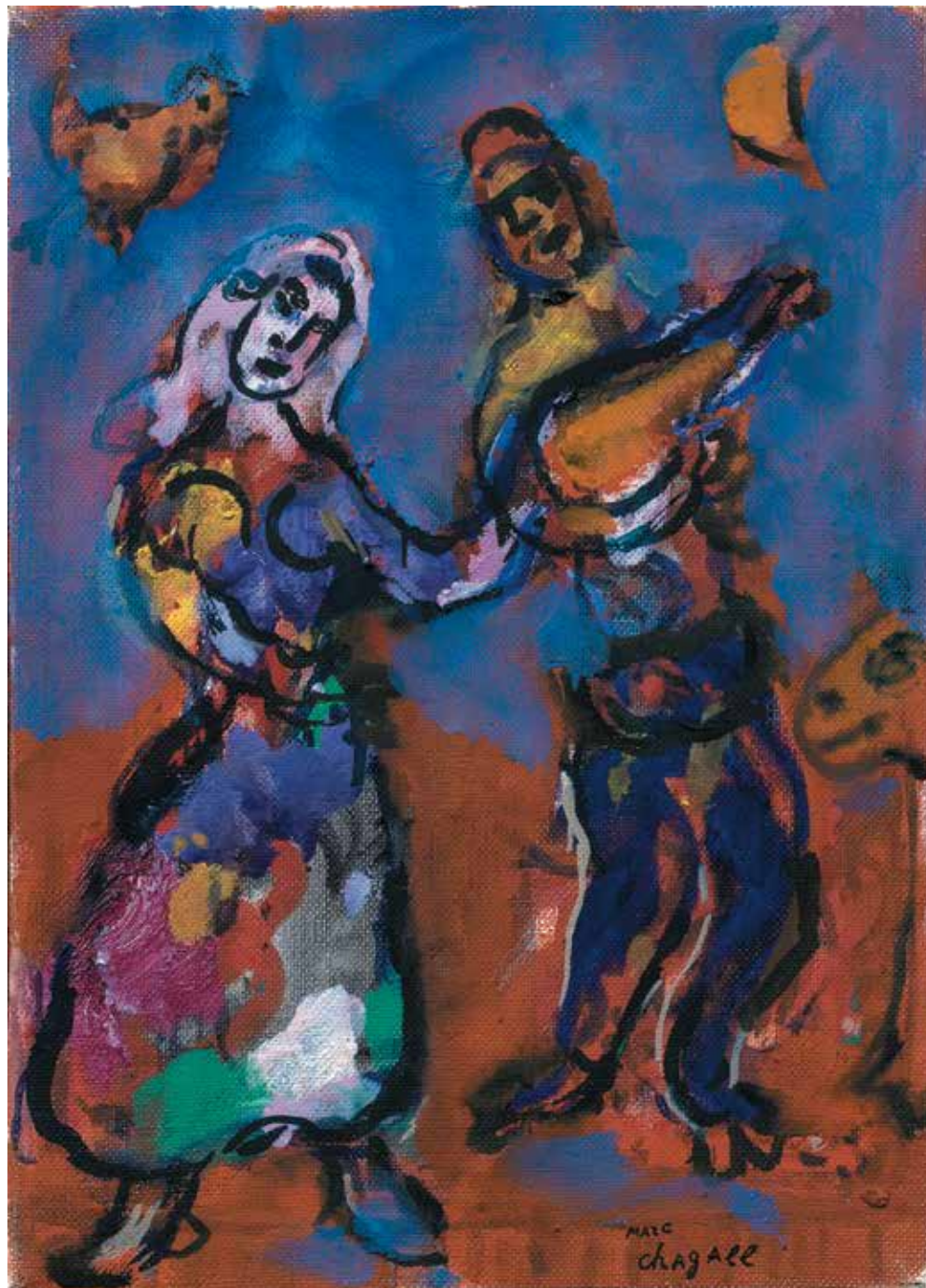
OS REFLEXOS VERDES
[THE GREEN REFLECTIONS]
LE REFLETS VERTS
1964

guache sobre papel
[gouache on paper]
96,2 x 67 cm
Coleção particular
[Private collection]



O PALHAÇO
[THE CLOWN]
LE CLOWN
1967

guache sobre papel
[gouache on paper]
31,2 x 23,5 cm
Coleção particular
[Private collection]



MÚSICO E DANÇARINA
[MUSICIAN AND DANCER]
MUSICIEN ET DANSEUSE
1975

óleo sobre tela [oil on canvas]
27 x 19,3 cm
Coleção particular
[Private collection]



A INSPIRAÇÃO
[THE INSPIRATION]
L'INSPIRATION
1978

têmpera e pastel sobre masonite
[tempera and pastel on masonite]
41 x 33 cm
Coleção particular
[Private collection]

**O ASNO À MESA (DUPLO PERFIL
AZUL E ASNO VERMELHO)**

[DONKEY AT THE TABLE (DOUBLE
BLUE PROFILE AND RED DONKEY)]

L'ÂNE À LA TABLE (DOUBLE
PROFIL BLEU ET ÂNE ROUGE)

1980

guache e pastel sobre papel
[gouache and pastel on paper]

89,5 × 62,7 cm

Coleção particular
[Private collection]



DERRIÈRE LE MIROIR

Derrière le miroir é um conjunto de litografias publicado por Aimé Maeght em 1954, que Marc Chagall dedicou a Paris, sua amada cidade. Por meio de imagens coloridas, ele representou os elementos arquitetônicos mais emblemáticos, como a Torre Eiffel, o Panteão, Notre-Dame, entre os quais flutuam seus personagens fantásticos.

Chagall mudou-se pela primeira vez para Paris em 1910, instalando-se em um estúdio no bairro de Montparnasse.

Mão surpreende que ele tenha decidido ir a Paris. A capital francesa havia se tornado o centro do mundo da arte, atraindo jovens interessados em cultura. Foi a capital das vanguardas artísticas, para onde convergiam artistas fascinados pelo ambiente boêmio, pelos cafés cosmopolitas, pelas possibilidades de formação em academias e museus e, sobretudo, pela existência dos salões que ofereciam a oportunidade de expor suas criações.

Paris, a cidade que tantas vezes o recebeu e o acolheu, foi uma de suas principais fontes de inspiração. Ele a homenageou muitas vezes em suas criações, representando a Torre Eiffel, como símbolo e história da cidade, Notre-Dame, monumento cultural essencial em Paris, Le Pont Neuf, o Ópera ou Le Carrrouel de Louvre.

Por meio de seu trabalho gráfico, Chagall demonstrou sua admiração pela cidade que, segundo ele, "iluminou meu mundo sombrio, como se fosse o sol".

LITOGRAFIA
Maeght Éditions, Paris, 1954.

24 x 31 cm
Impressão fragmentada sobre o verso de Paris, com a litografia. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2019.

DERRIÈRE LE MIROIR

Derrière le miroir is a set of lithographs published by Aimé Maeght in 1954, which Marc Chagall dedicated to Paris, his beloved city. Through colorful images, he depicted the most emblematic architectural elements, such as the Eiffel Tower, the Pantheon, Notre-Dame, among which his fantasy characters float.

Chagall moved to Paris for the first time in 1910, and settled in a studio in the Montparnasse district.

No wonder he decided to go to Paris. The French capital had become the epicenter of the art world, attracting young people interested in culture. It was the capital of the artistic avant-garde, alluring artists fascinated by the bohemian atmosphere, by the cosmopolitan cafes, by the possibility of training in academies and museums and, above all, by the existence of salons that offered them the opportunity to exhibit their creations.

Paris, the city that so often welcomed him, was one of his main sources of inspiration. He honored it many times over in his creations, representing the Eiffel Tower as a symbol and history of the city, Notre-Dame, an essential cultural monument in Paris, Le Pont Neuf, the Opera or Le Carrrouel de Louvre.

Through his visual work, Chagall showed his admiration for the city which, according to him, "illuminated my dark world, as if it were the sun."

LITOGRAFIA
Maeght Éditions, Paris, 1954.
24 x 31 cm
Paris for Montparnasse (verso de Paris, com a litografia). Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2019.



DERRIÈRE LE MIROIR

Derrière le miroir, 1954

Conjunto de 10 litografias
1 capa em litografia
Revista *Derrière le miroir*
Edições n. 66-67-68,
"Marc Chagall: Paris".

Coleção particular

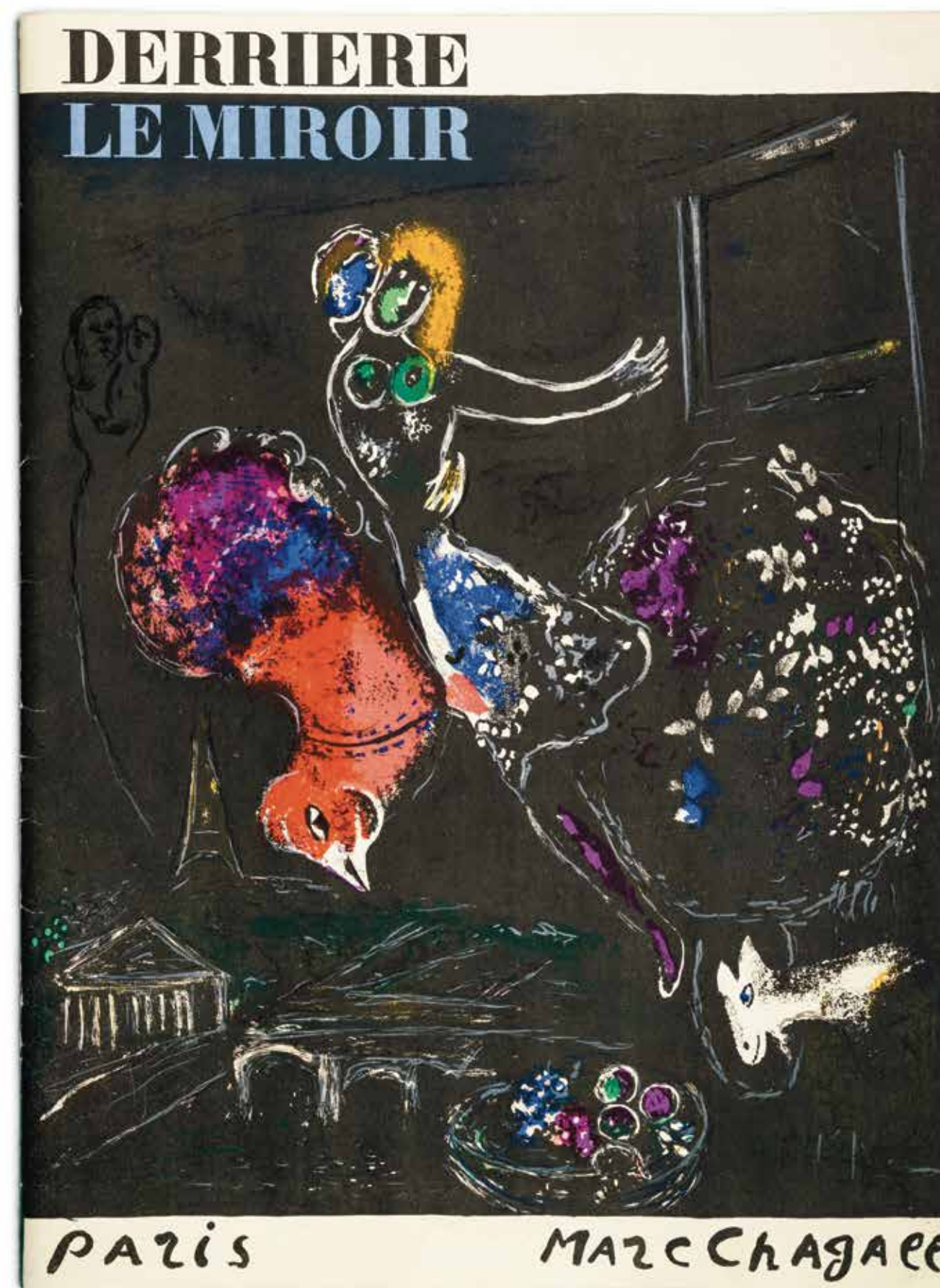
Derrière le miroir, 1954

Set of 10 litographs
1 litography cover
Derrière le miroir magazine
Edition n. 66-67-68,
"Marc Chagall: Paris".

Private collection

NOITE EM PARIS. CAPA
[NIGHT IN PARIS. COVER]
LA NUIT À PARIS. COUVERTURE

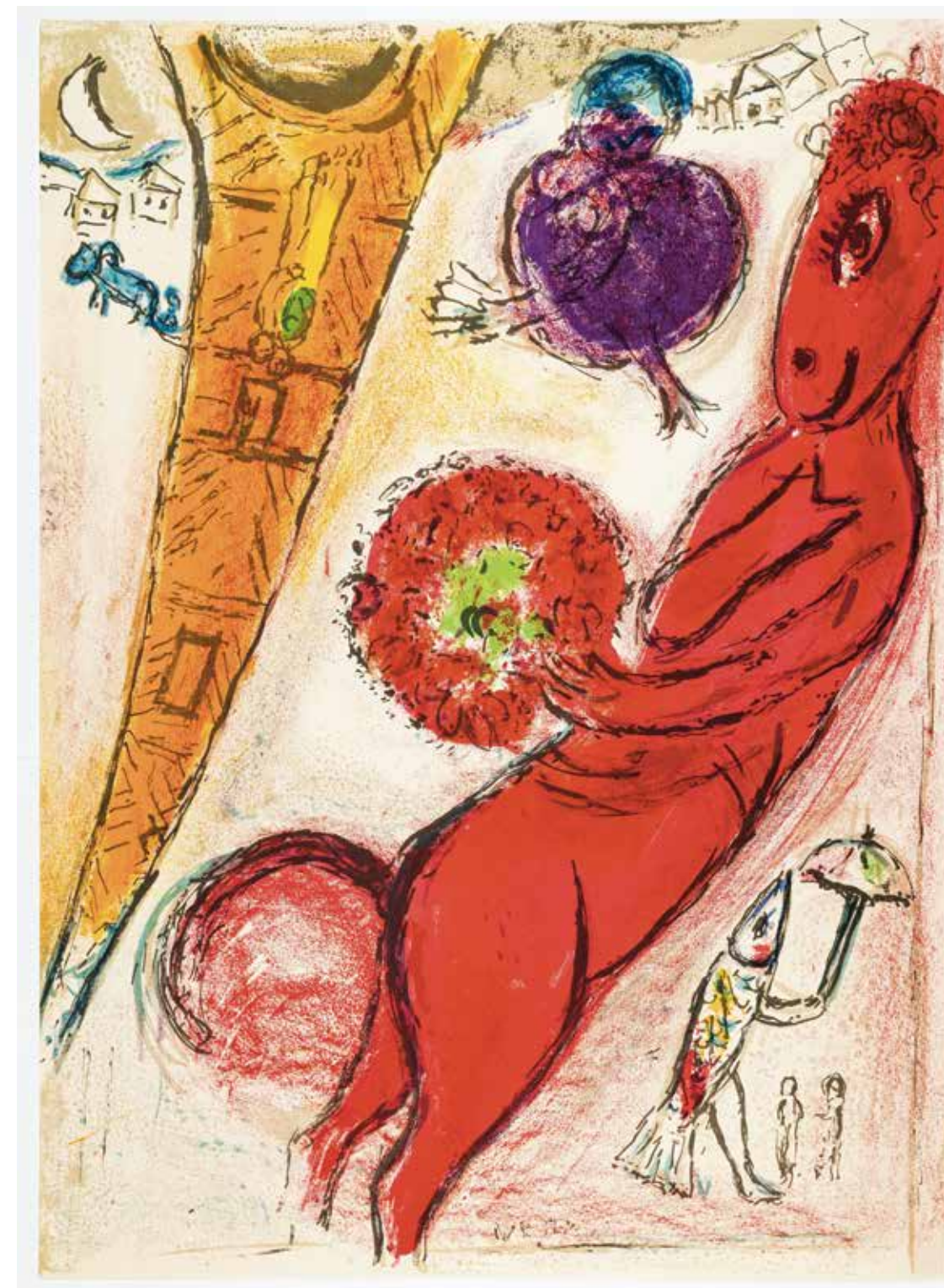
litografia [lithograph]
38 x 28 cm





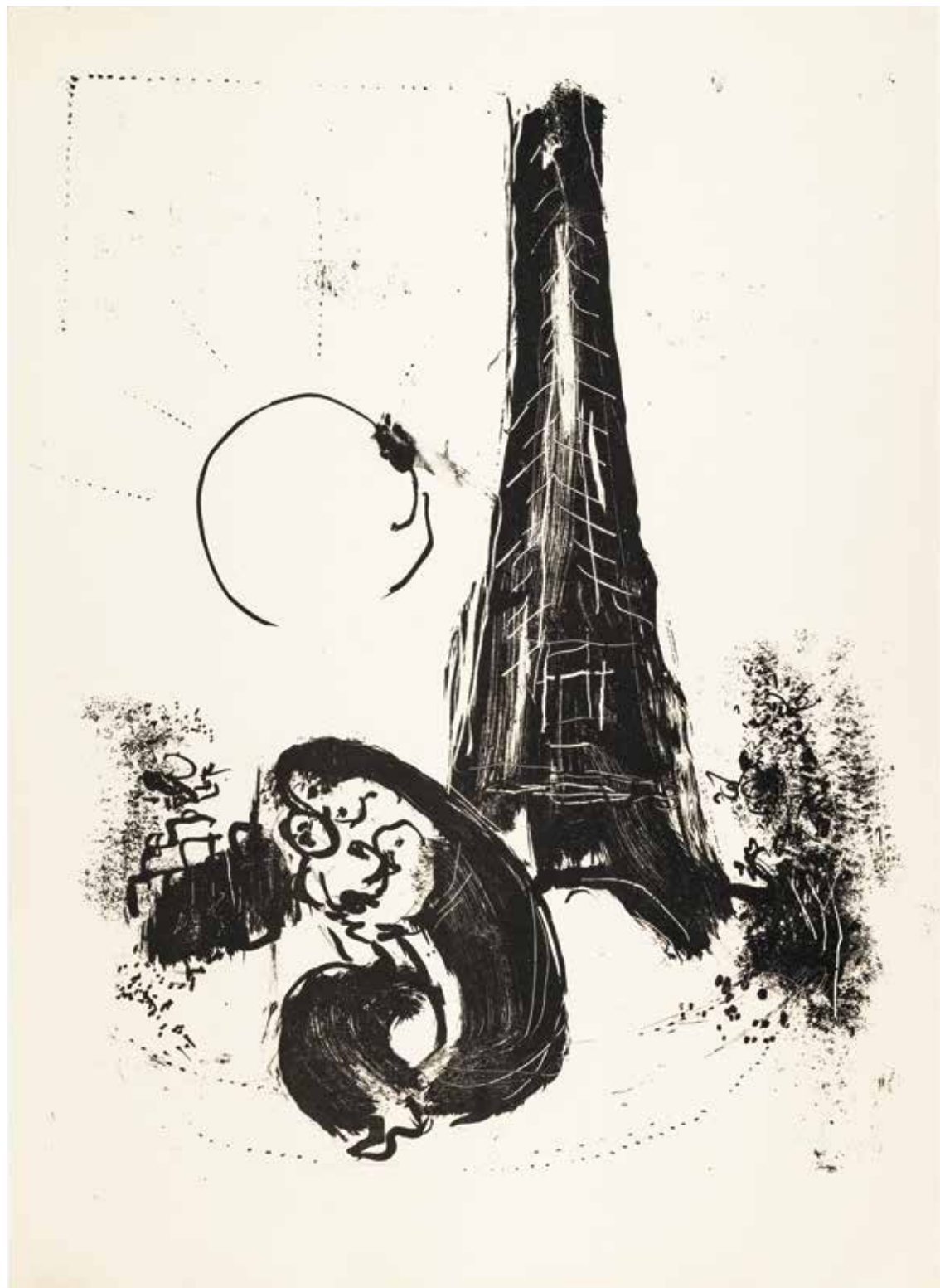
QUAI DE BERCY
[QUAI DE BERCY]
QUAI DE BERCY

litografia [lithograph]
38 × 46 cm



A TORRE EIFFEL E O ASNO
[THE EIFFEL TOWER
AND THE DONKEY]
LA TOUR EIFFEL À L'ÂNE

litografia [lithograph]
38 × 28 cm



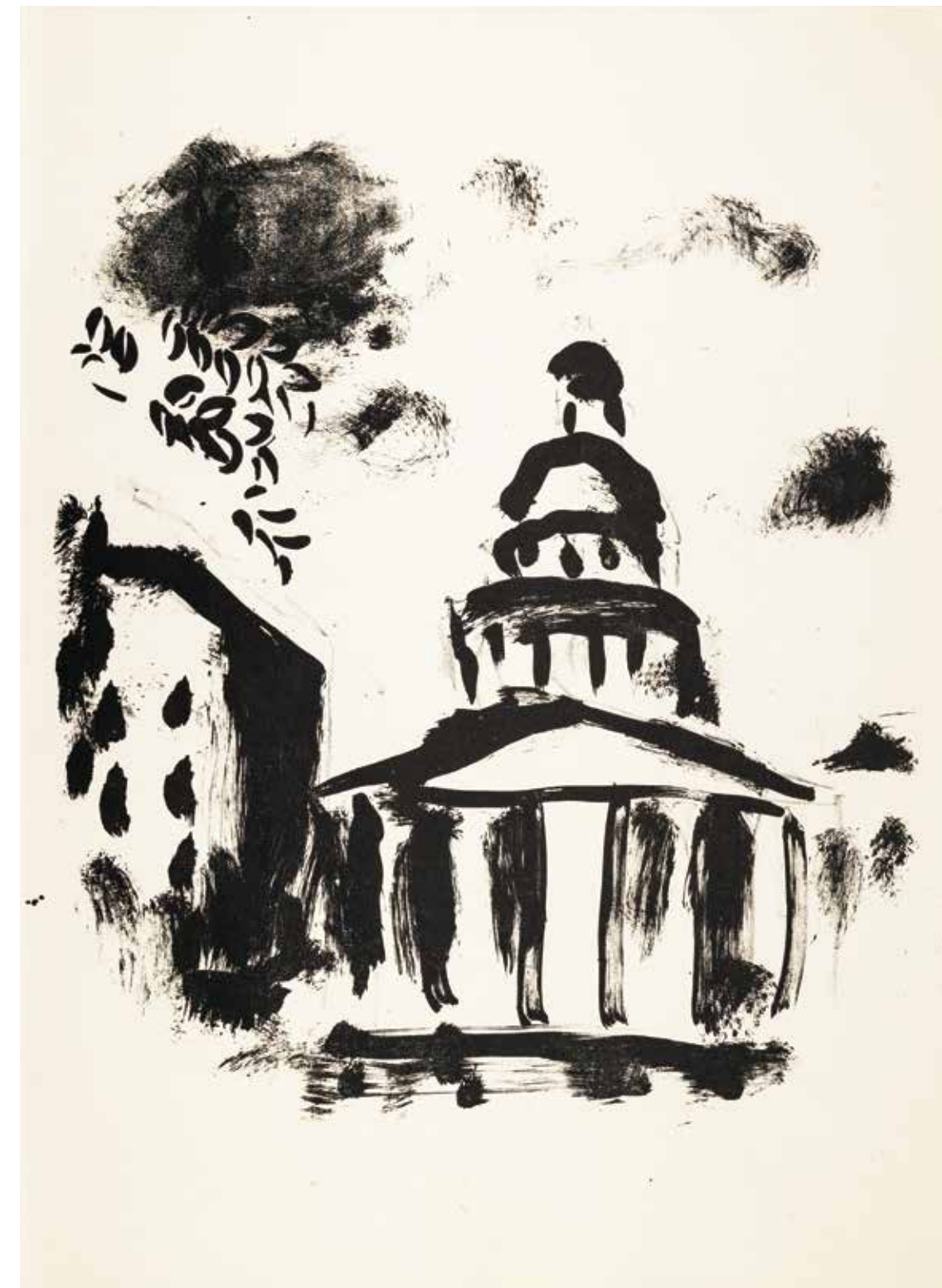
MÃE E FILHO NA TORRE EIFFEL

[MOTHER AND CHILD
AT THE EIFFEL TOWER]

MÈRE ET ENFANT À LA TOUR EIFFEL

litografia [lithograph]

38 x 28 cm



O PANTEÃO

[THE PANTHEON]

LE PANTHEÓN

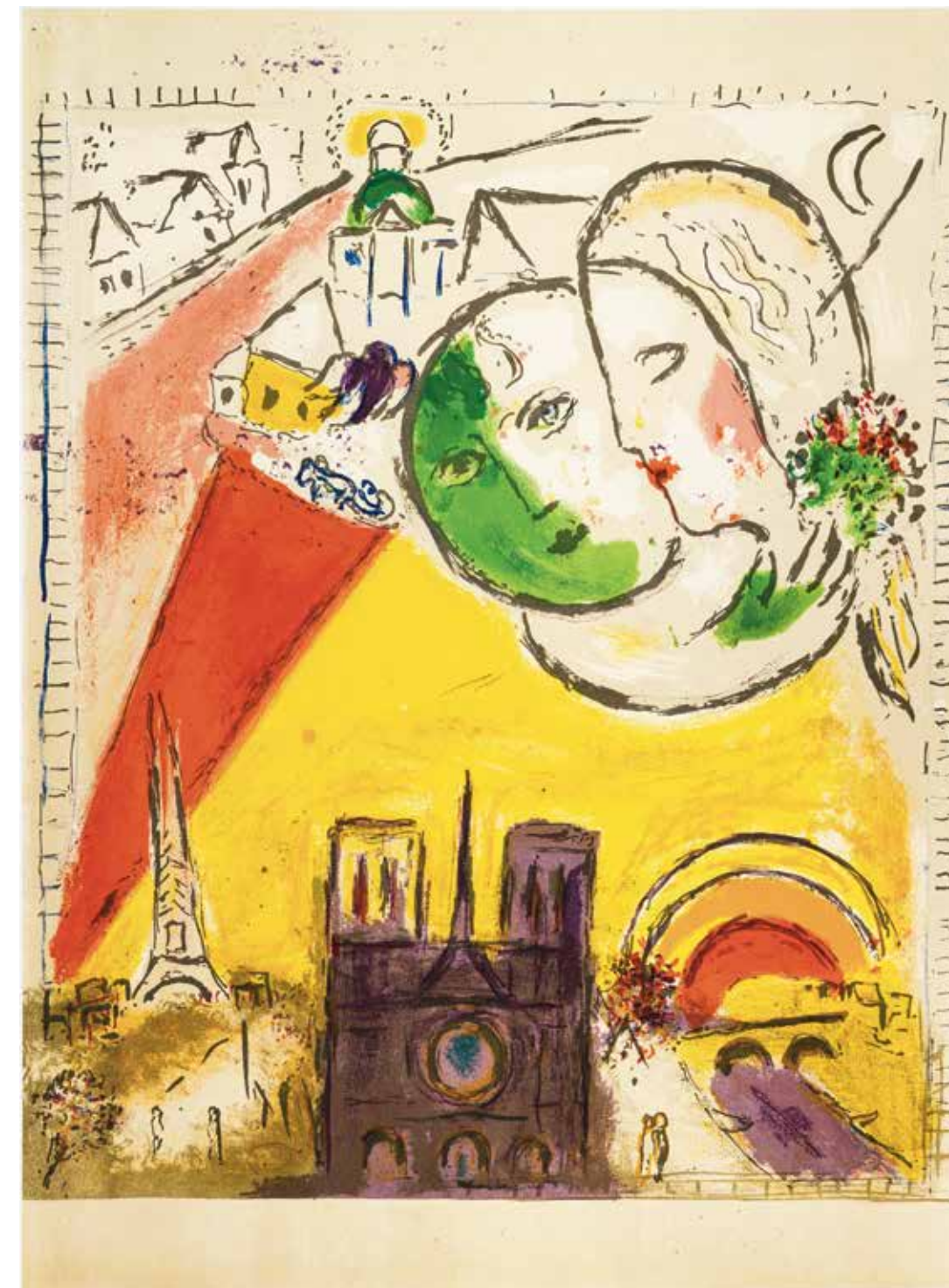
litografia [lithograph]

31 x 26 cm



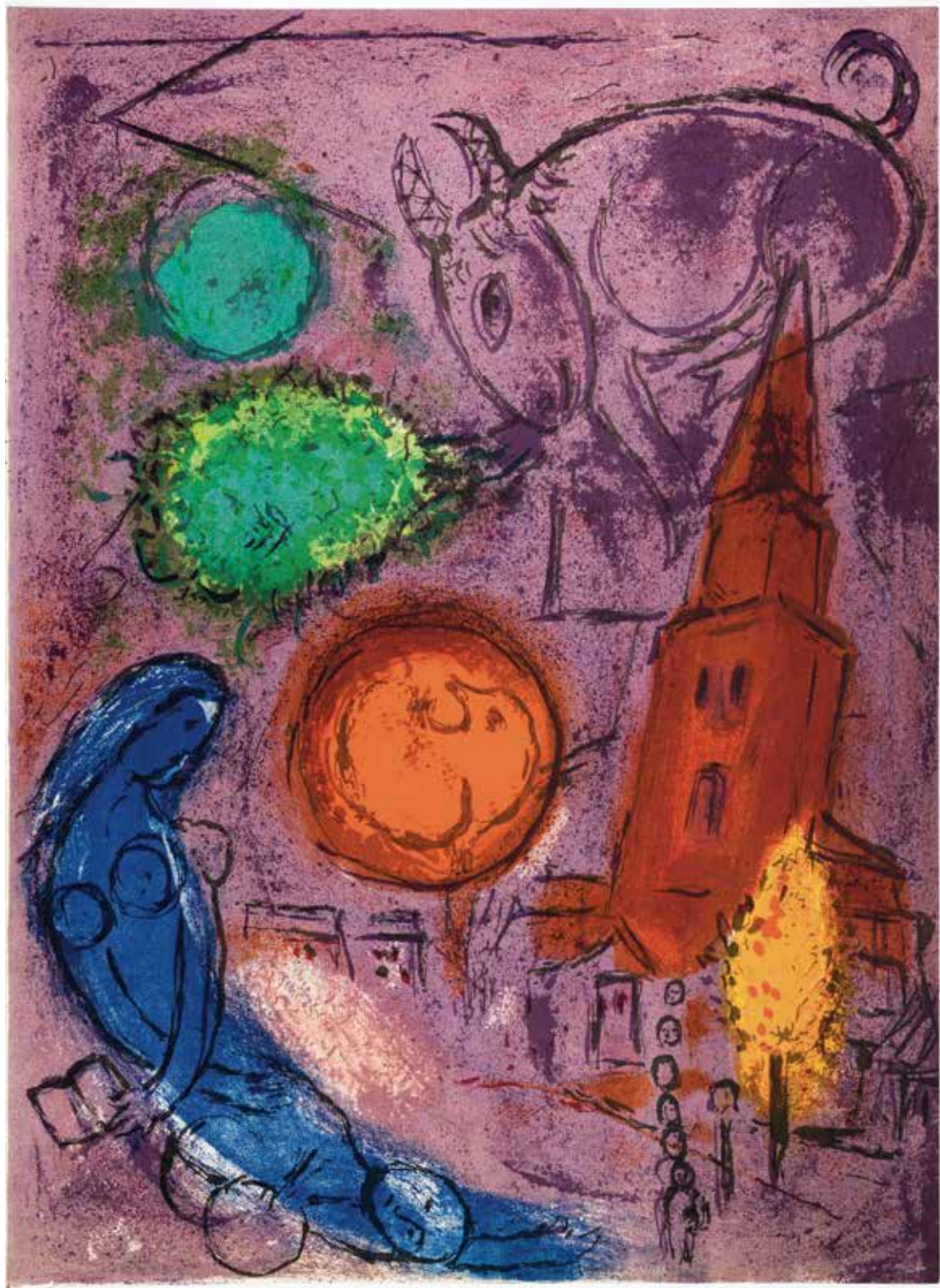
QUAI AUX FLEURS
[QUAI AUX FLEURS]
QUAI AUX FLEURS

litografia [lithograph]
35 × 27 cm



NO DOMINGO
[ON SUNDAY]
LE DIMANCHE

litografia [lithograph]
38 × 28 cm



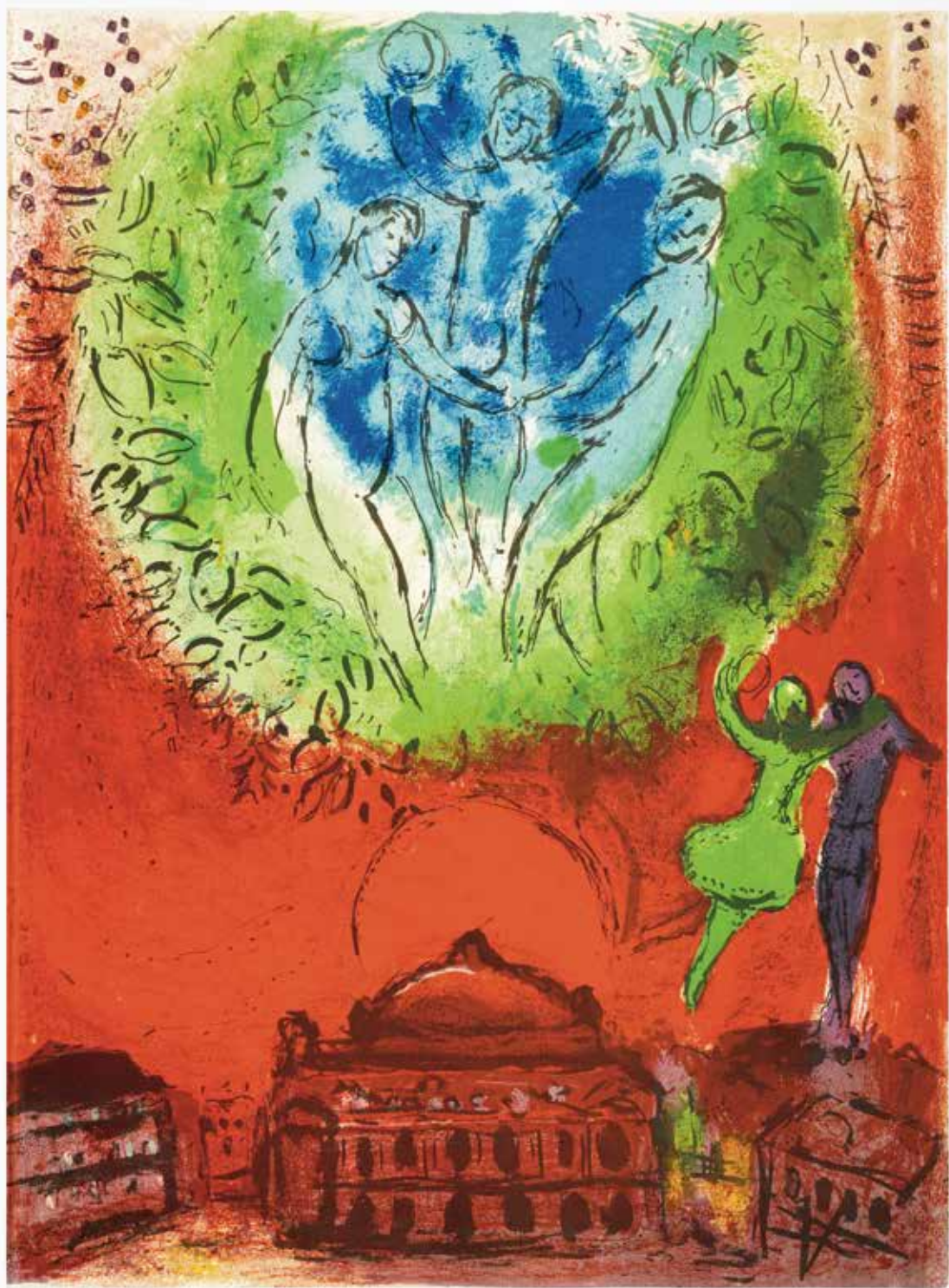
OS MONSTROS DE NOTRE-DAME
[THE MONSTERS OF NOTRE-DAME]
LES MONSTRES DE NOTRE-DAME

litografia [lithograph]
35,2 x 27 cm

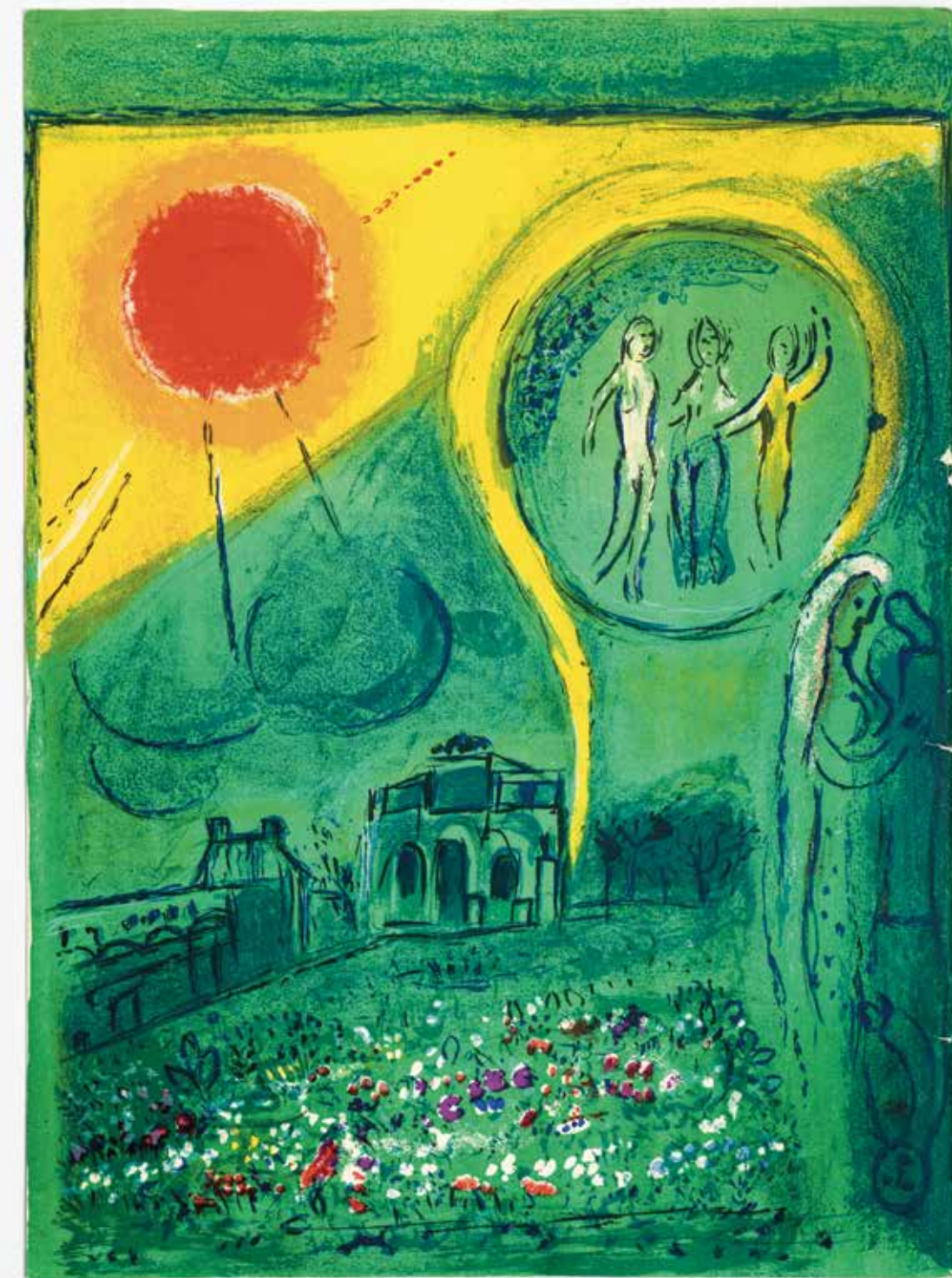


ST-GERMAIN-DES-PRÉS
[ST-GERMAIN-DES-PRÉS]
ST. GERMAIN-DES-PRÉS

litografia [lithograph]
38 x 28 cm



A ÓPERA litografia [lithograph]
[THE OPERA] 38 x 28 cm
L'OPÉRA



O CARROUSEL DU LOUVRE litografia [lithograph]
[THE CARROUSEL DU LOUVRE] 38 x 28 cm
LE CARROUSEL DU LOUVRE



A ESCUDEIRA
[THE SQUIRE]
L'ÉCUYÈRE
1956

litografia [lithograph]
38,8 x 54 cm
Coleção particular
[Private collection]



¹ Eu só precisava abrir a janela do meu quarto e o ar azul; o amor e as flores entravam lá.



O AMOR
DESAFIA A
FORÇA DA
GRAVIDADE

[illegible]

LOVE DEFIES
THE FORCE
OF GRAVITY

In the summer of 1955, Marc Chagall married Bella Rosenfeld to his autobiography, the artist poetically described the emotions that his beloved wife provoked in him: "I had only to open the window of my room, and blue air, love, and flowers entered with me".¹ Bella, until her premature death in 1964, was Chagall's companion and muse. She appears in many of the paintings; the artist produced throughout the rest of his life.

Bella and Chagall felt love as a powerful force that helped them to face life's obstacles:

The intensity of their union lifted them above everyday life. The weightlessness, that sweet fluctuation through luminous blue, is the visual transcription of this exaltation of love.

Along with love, colorful and harmonious bouquets of flowers appear in Chagall's works. Myriad flowers burst forth in colors, vortices, roses, pansies... filled with life, dreams and hope. And always followed by a couple in love, as a symbol of paradise.

As the artist used to say: "Bella brought me the first flowers... You could just yourself for hours when flowers came, but for now they are life itself, in all its happy lightness; We cannot do without flowers."²

4





O AMOR DESAFIA A FORÇA DA GRAVIDADE

4

Em sua autobiografia, o artista relatou de forma poética as sensações que Bella Rosenfeld, sua amada, lhe provocava. Até sua morte prematura em 1944, Bella foi a companheira, esposa e musa de Chagall, e continuou a ser a fonte de inspiração do artista em muitos dos quadros que ele pintou durante toda a sua vida.

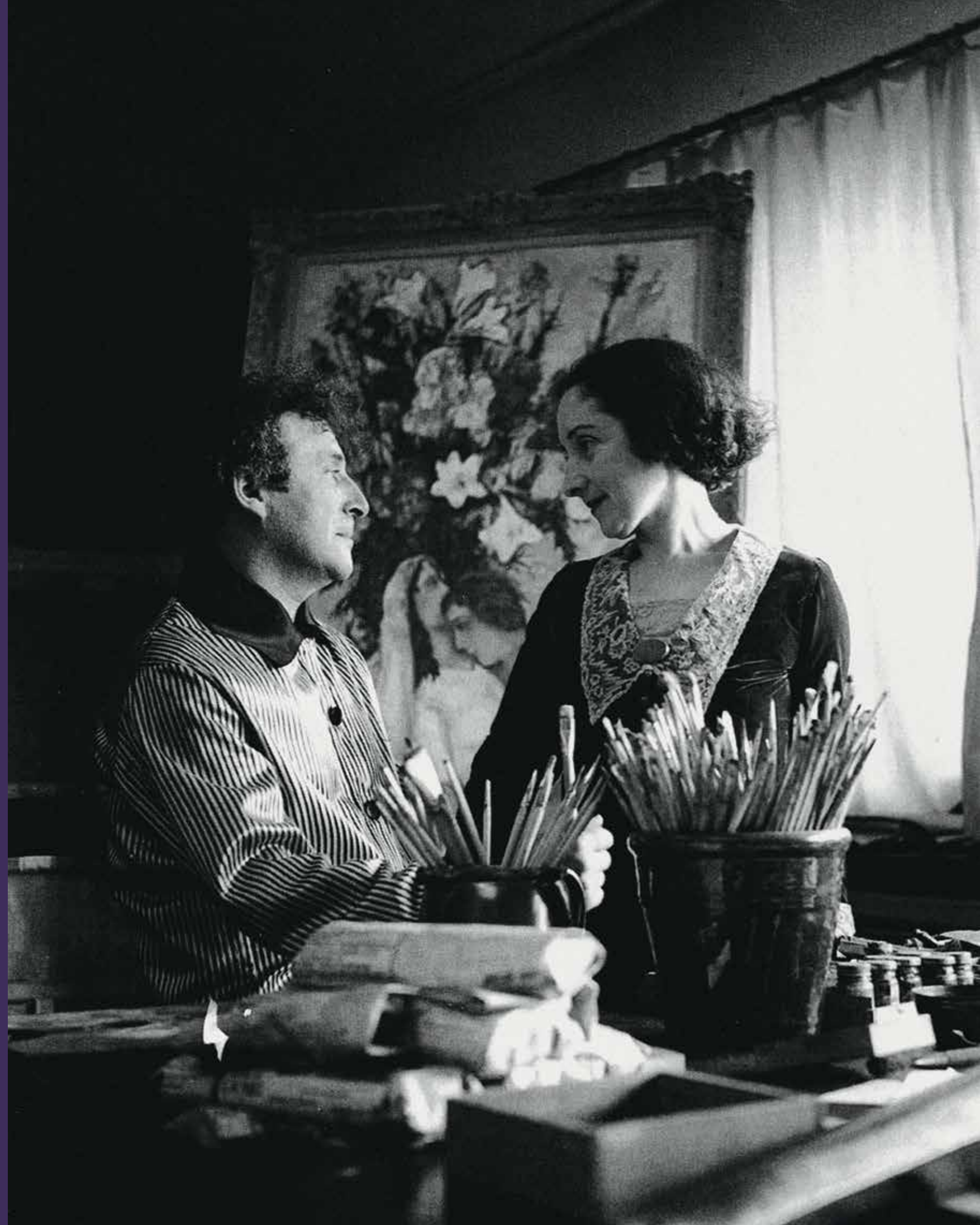
O amor, a força poderosa que ajudava o casal a enfrentar os obstáculos da vida, era exaltado por Chagall e traduzido em sua obra pela ausência de gravidade, pelo suave flutuar em um espaço azul brilhante.

Ao lado do amor, os buquês de flores aparecem coloridos e harmoniosos nas obras de Chagall. Uma enorme quantidade de flores explode em cores: violetas, rosas, peônias..., cheias de vida, de sonhos e de esperança. E sempre acompanhadas por um casal apaixonado, como símbolo do paraíso.

Como recorda o artista: “Bella me deu a primeira flor... Você poderia se perguntar durante horas o que as flores significam, mas para mim elas são a própria vida, em todo o seu brilho feliz. Não poderíamos prescindir das flores”.

Marc e Bella Chagall em Paris
[Marc and Bella Chagall in Paris]
Agosto [August] 1934.

Heritage Image Partnership Ltd/Alamy Stock Photo



**BUQUÊ DE FLORES SOBRE
FUNDO VERMELHO**

[BOUQUET OF FLOWERS
ON RED BACKGROUND]

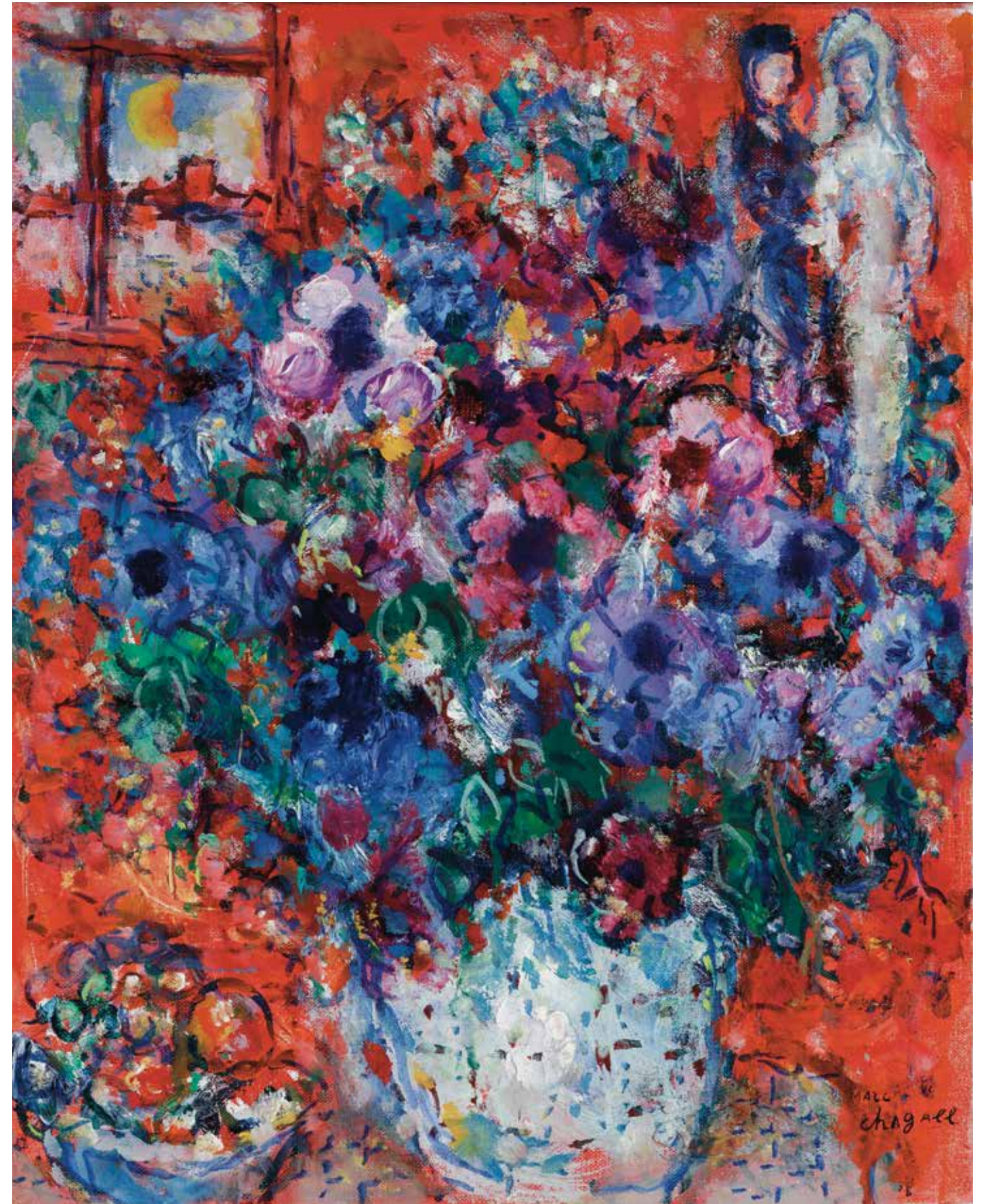
BOUQUET DE FLEURS SUR
FOND ROUGE

ca. 1970

óleo sobre tela
[oil on canvas]

41 x 32,5 cm

Coleção particular
[Private collection]





O JARRO DE FLORES
[THE FLOWER JUG]
LA CRUCHE
AUX FLEURS
1925

óleo sobre tela
[oil on canvas]
69,8 x 49,5 cm
Coleção particular
[Private collection]



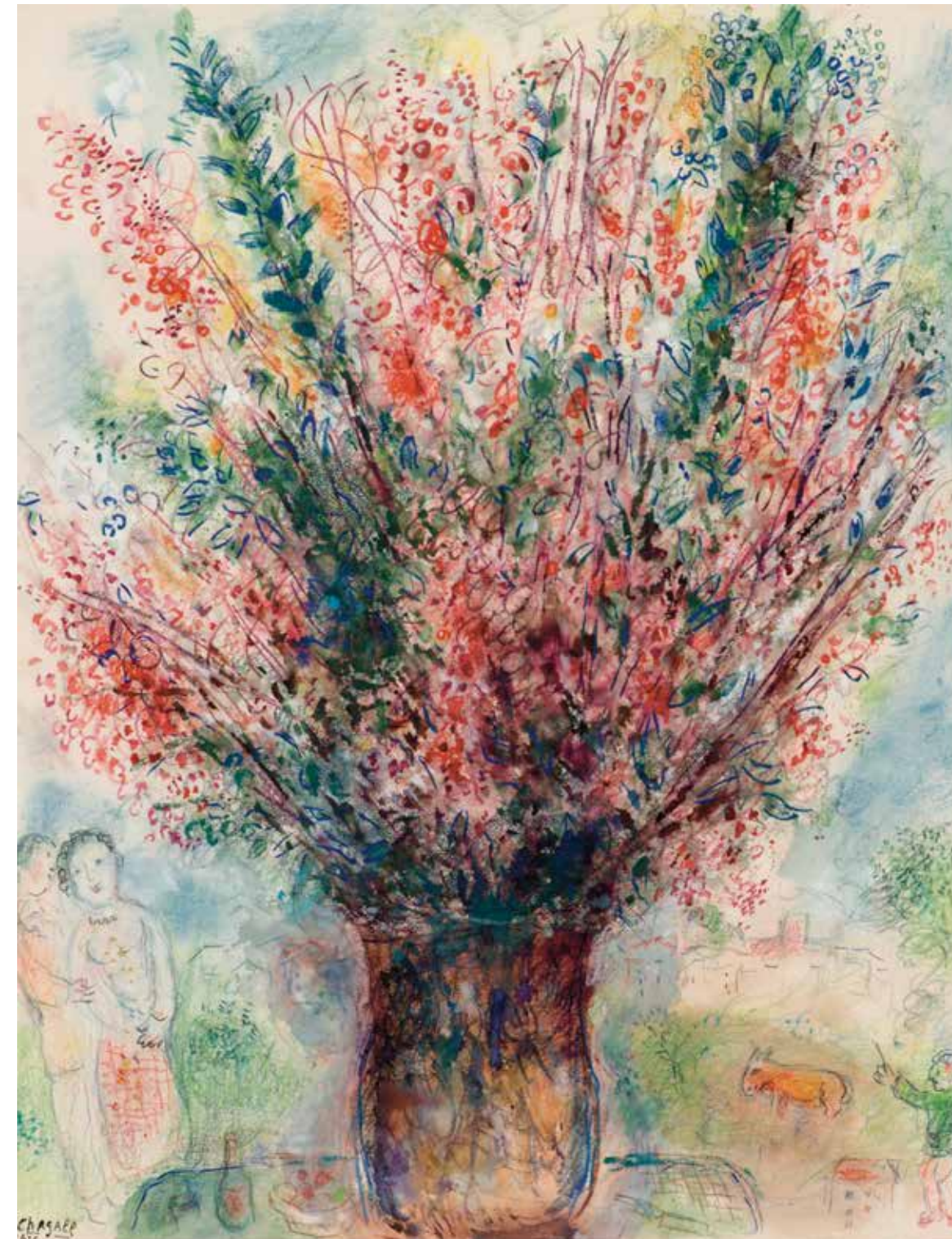
BUQUÊ DE ROSAS
[BOUQUET OF ROSES]
BOUQUET DE ROSES
1930

guache, aquarela, lápis preto e lápis colorido sobre
papel, sobre cartão [gouache, watercolor, black
pencil and colored pencil on paper on cardboard]
70,5 x 52,3 cm
Coleção particular
[Private collection]



**OS AMANTES COM
BUQUÊ DE FLORES**
[LOVERS WITH A
BOUQUET OF FLOWERS]
LES AMOUREUX AU
BOUQUET DE FLEURS
1935-1938

aquarela, guache
e lápis sobre papel
[watercolor, gouache
and pencil on paper]
66 x 52 cm
Coleção particular
[Private collection]

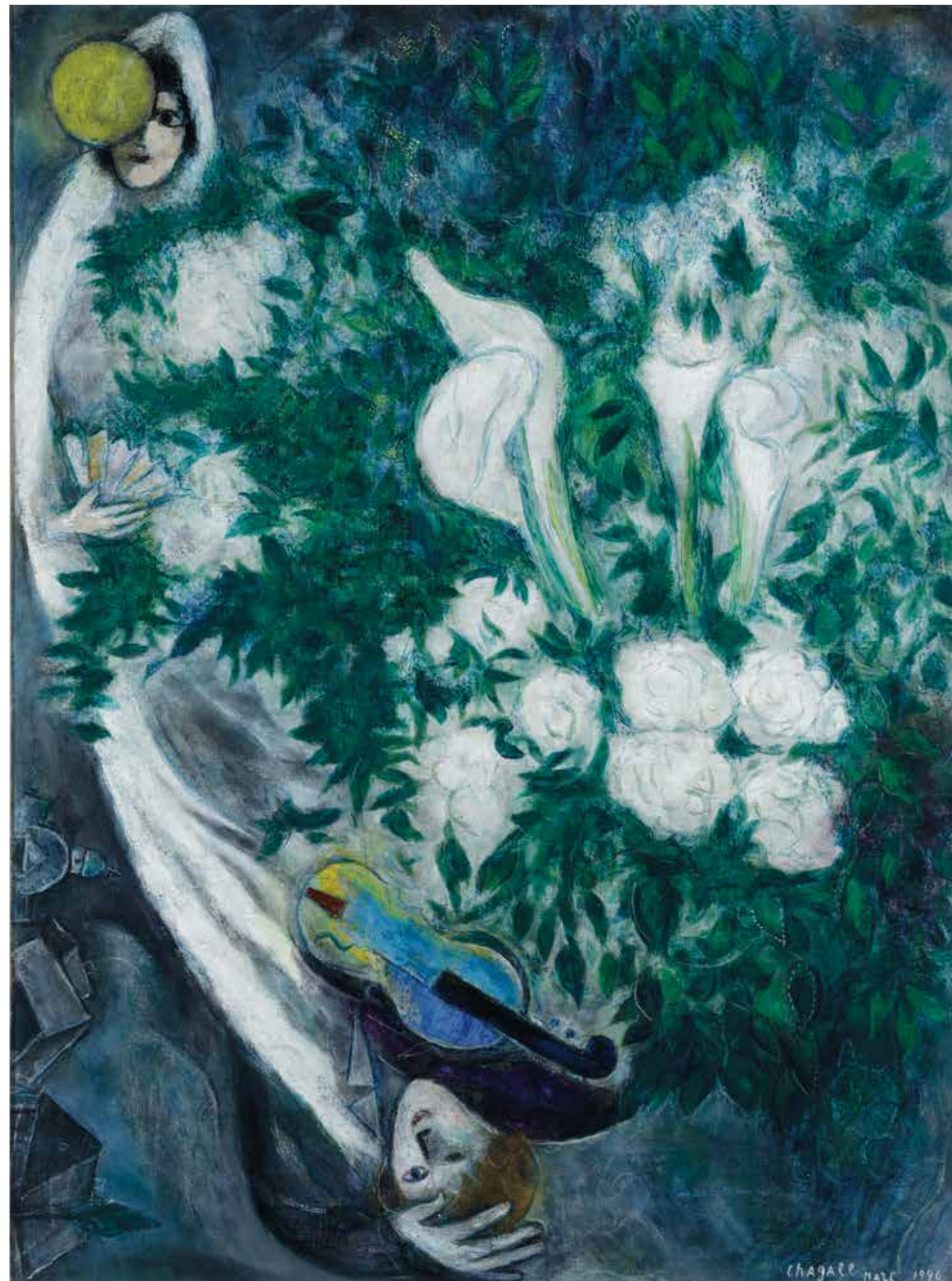


GRANDE BUQUÊ VERMELHO
[LARGE RED BOUQUET]
GRAND BOUQUET ROUGE
1975

guache, pastel, aquarela
e lápis sobre papel
[gouache, pastel, watercolor
and pencil on paper]
75,3 x 58,7 cm
Coleção particular
[Private collection]

**O BUQUÊ DA LUA
OU OS LÍRIOS BRANCOS**
[THE BOUQUET OF THE MOON
OR THE WHITE LILIES]
LE BOUQUET DE LA LUNE
OU LES ARUMS BLANCS
1946

óleo e guache sobre tela
[oil and gouache on canvas]
100 x 73,4 cm
Coleção particular
[Private collection]





**O VIOLINISTA
APAIXONADO**

[THE VIOLINIST IN LOVE]
LE VIOLONISTE AMOUREUX
ca. 1967

água-forte e água-tinta
[etching and aquatint]

30,5 x 23,5 cm

Acervo [Collection] Fundação
José e Paulina Nemirovsky em
comodato com a [on long-term
loan to the] Pinacoteca do
Estado de São Paulo

Foto [Photo] Isabella Matheus



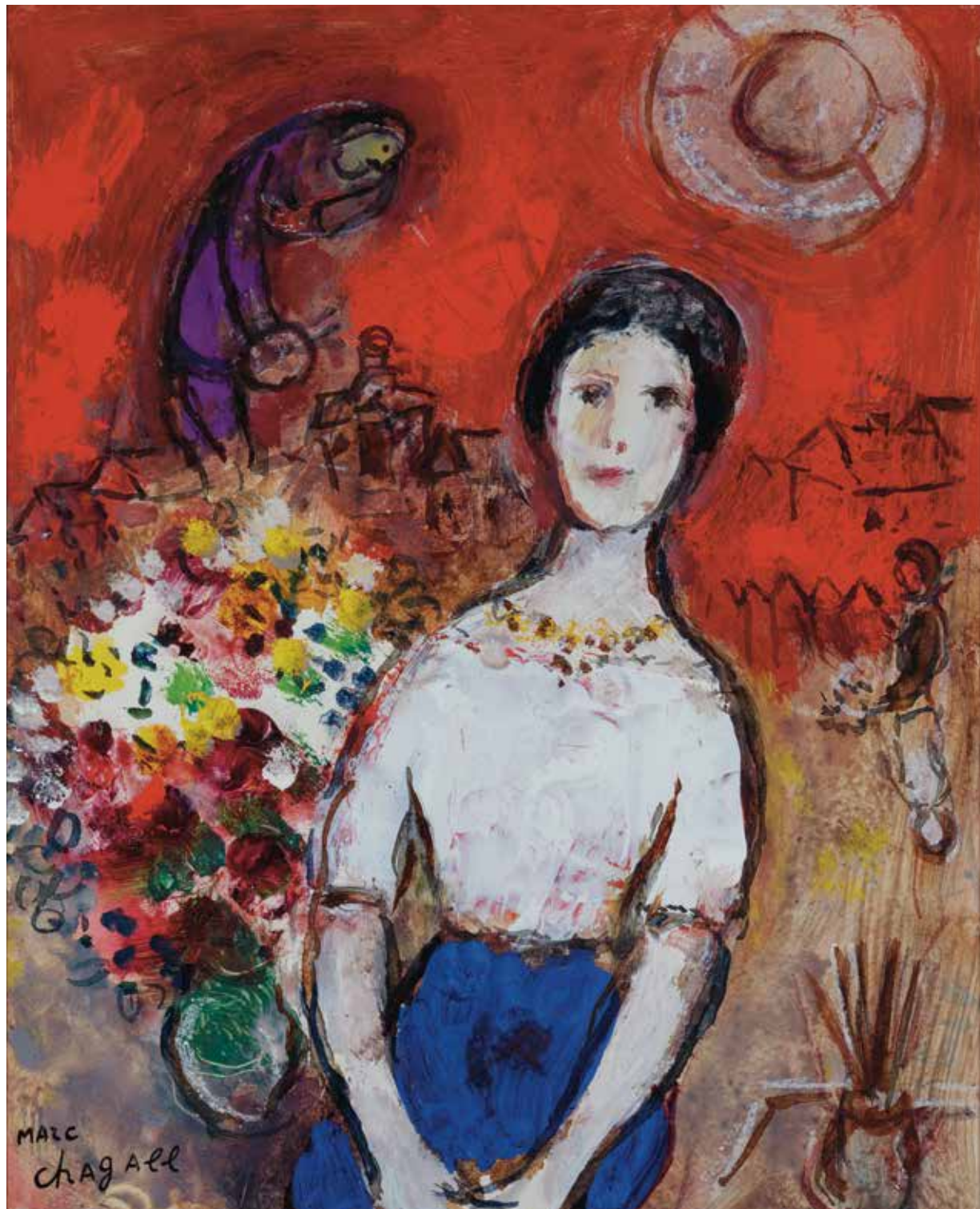
**PRIMAVERA
[SPRING]
LE PRINTEMPS
1938-1939**

guache e pastel sobre cartolina sobre cartão
[gouache and pastel on cardboard]

64 x 48,3 cm

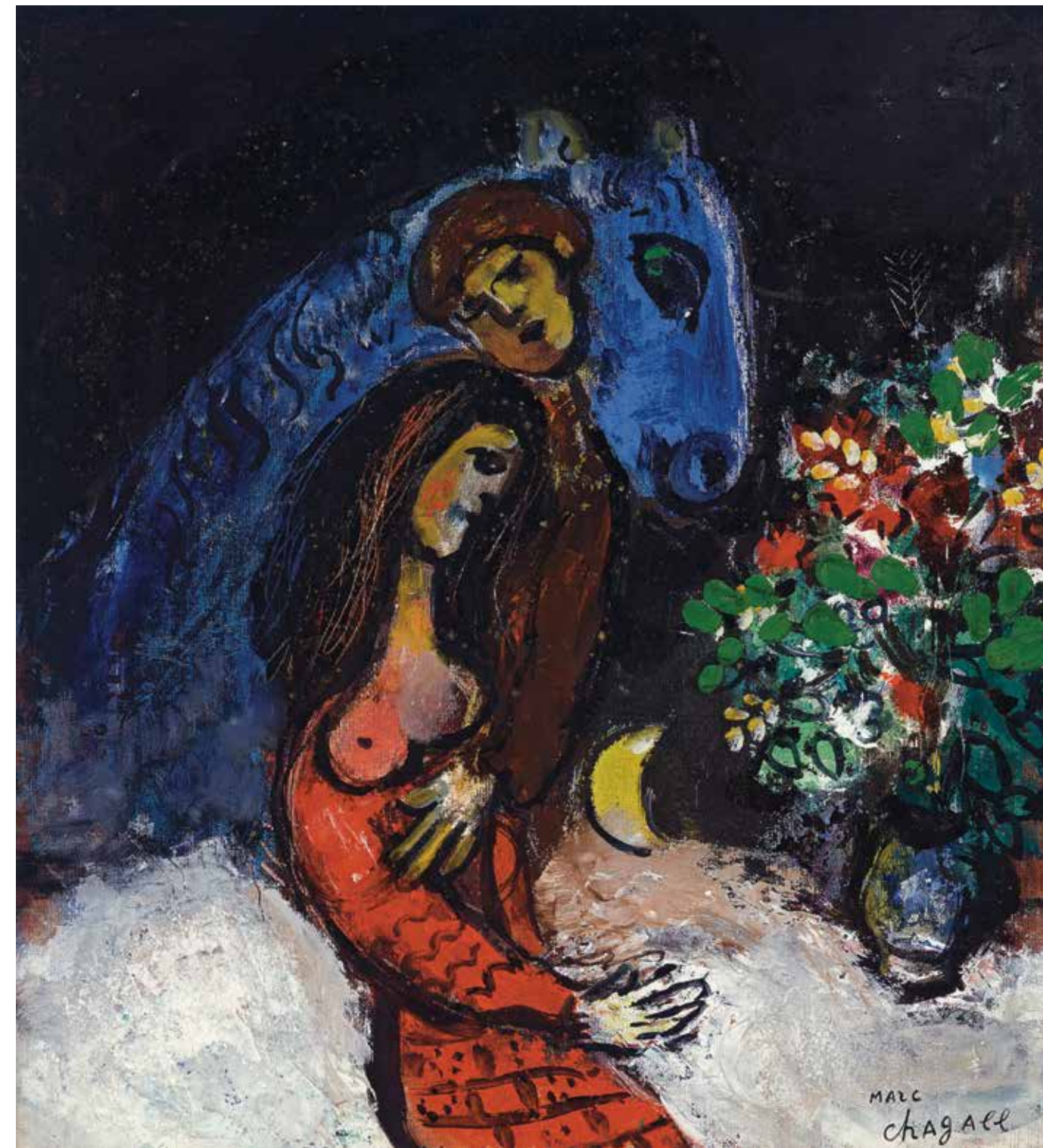
Acervo do Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

Foto [Photo] Romulo Fialdini



RETRATO DE VAVA
[PORTRAIT OF VAVA]
PORTRAIT DE VAVA
1953-1956

óleo sobre cartão
[oil on cardboard]
27 x 22 cm
Coleção particular
[Private collection]



**OS AMANTES COM
ASNO AZUL**
[LOVERS WITH BLUE DONKEY]
LES AMOUREUX À L'ÂNE BLEU
ca. 1955

óleo sobre tela
[oil on canvas]
30 x 27 cm
Coleção particular
[Private collection]

**OS NOIVOS COM TRENÓ
E GALO VERMELHO**

[THE BRIDE AND GROOM
WITH SLEIGH AND
THE RED ROOSTER]

LES MARIÉS AU TRAÎNEAU
ET AU COQ ROUGE

1957

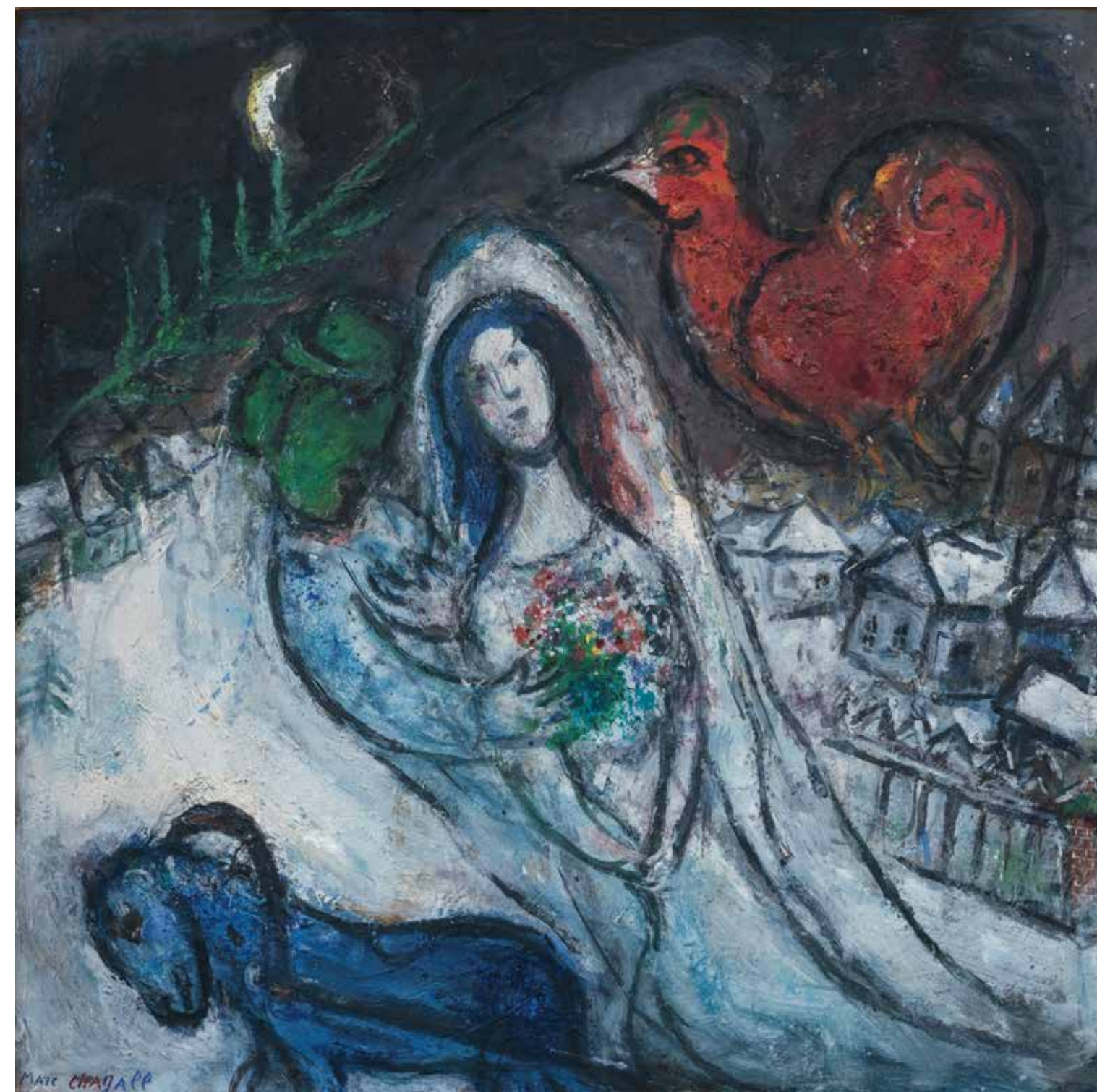
óleo sobre tela
[oil on canvas]

50 x 50 cm

Coleção [Collection]

Casa Museu Ema Klabin

Foto [Photo] Sergio Guerini





GRANDE NU
[LARGE NUDE]
GRAND NU
1952

nanquim e aquarela sobre papel
[China ink and watercolor on paper]
63,7 × 47,6 cm
Coleção particular
[Private collection]



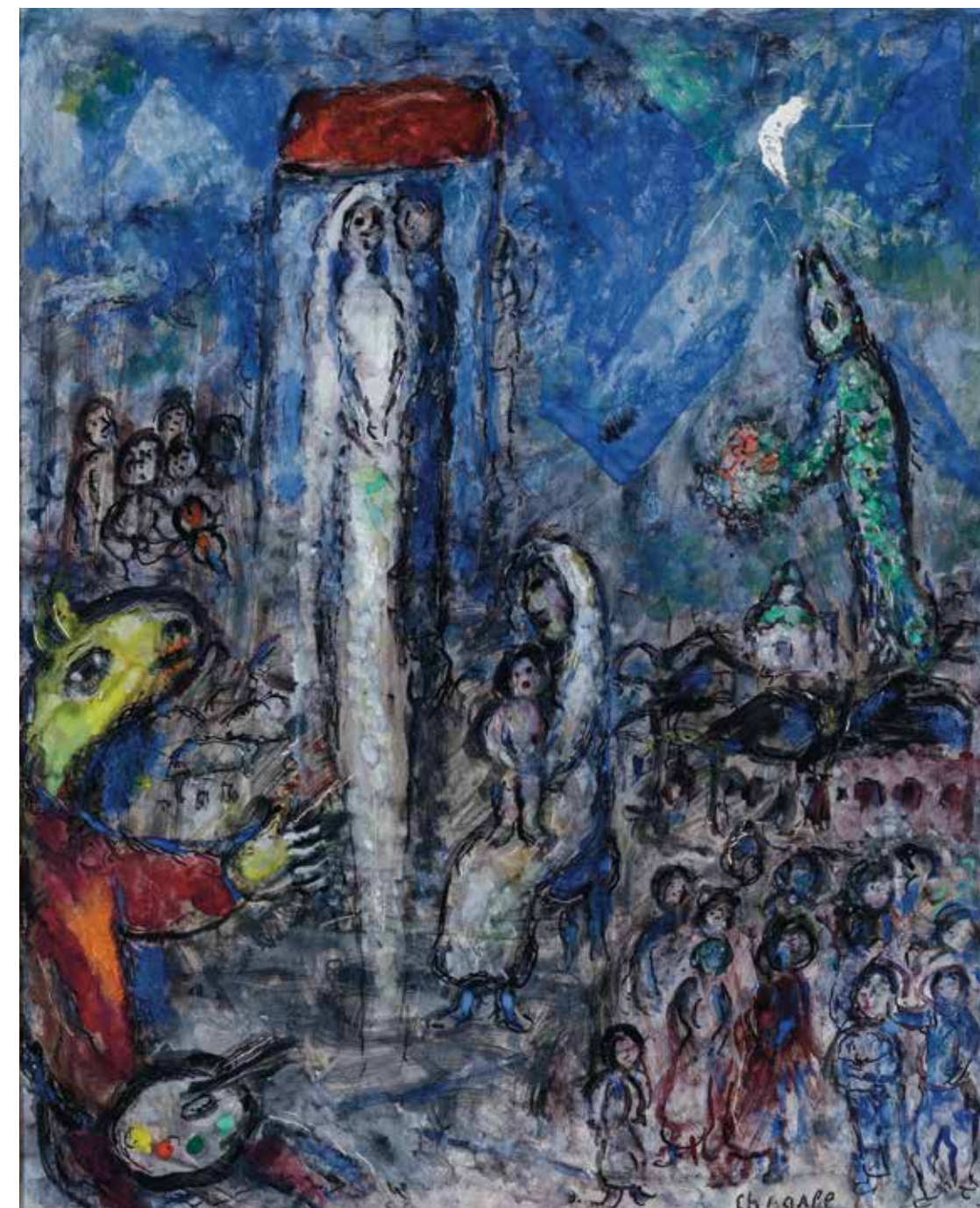
DUAS CABEÇAS
[TWO HEADS]
DEUX TÊTES
1966

guache, pastel e nanquim
sobre papel [gouache, pastel
and China ink on paper]
49,8 × 32,2 cm
Coleção particular
[Private collection]



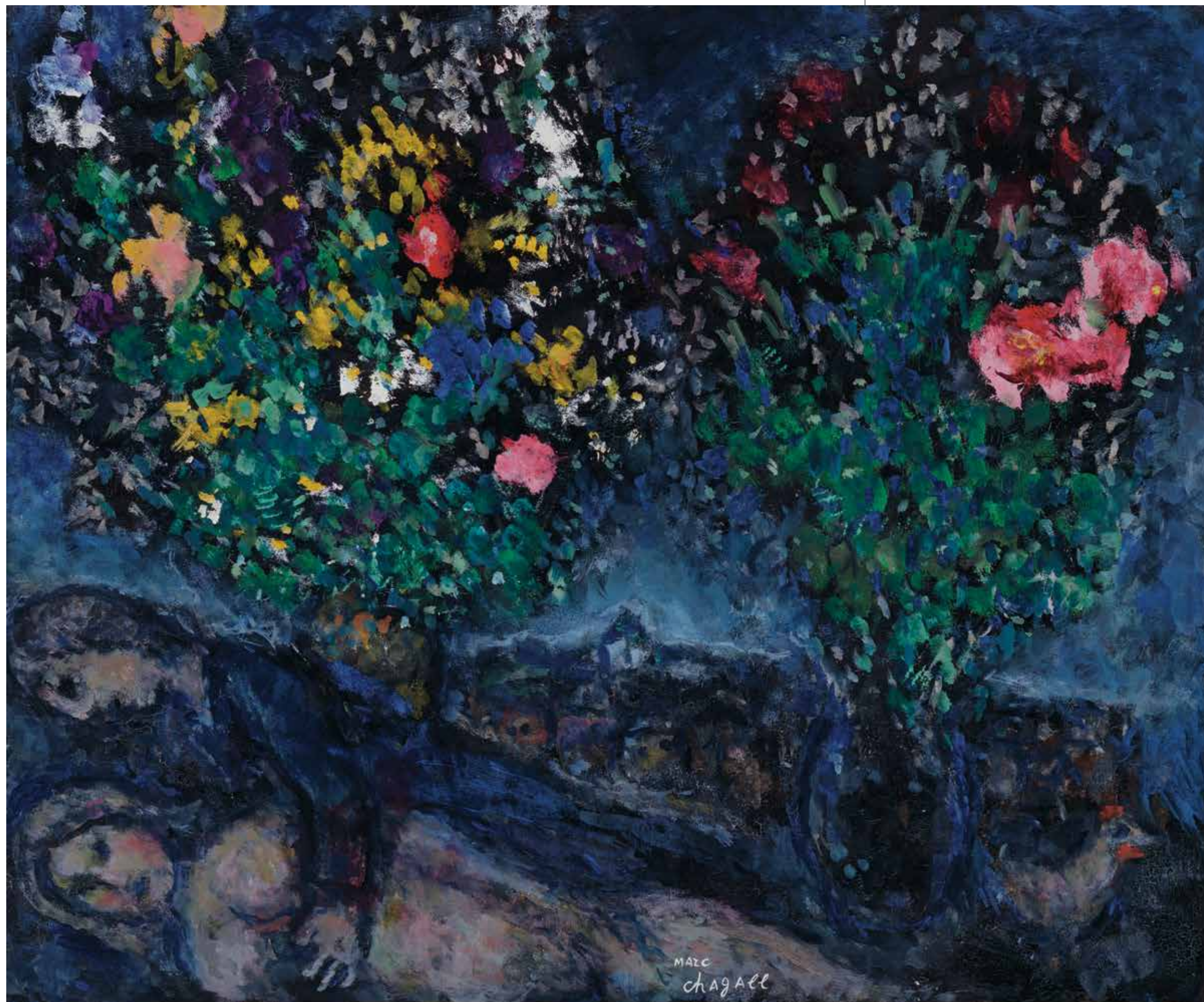
OS NOIVOS E O ANJO
[THE BRIDE AND GROOM
AND THE ANGEL]
LES MARIÉS ET L'ANGE
1981

guache e tinta preta sobre papel
[gouache and black ink on paper]
27 x 35 cm
Coleção particular
[Private collection]



CASAMENTO SOB O DOSSEL
[WEDDING UNDER THE CANOPY]
MARIAGE SOUS LE BALDAQUIN
1981

têmpera sobre masonite
[tempera on masonite]
40,6 x 31,7 cm
Coleção particular
[Private collection]



O SONHO
[THE DREAM]
LE RÊVE
1980

óleo sobre cartão
[oil on cardboard]
38 x 46 cm
Coleção particular
[Private collection]



MARC CHAGALL

LINHA DO TEMPO

7 JULHO 1887

Nasce em Vitebsk, Rússia (agora Belarus), o mais velho de uma família de nove filhos.

1907-1908

Muda-se para São Petersburgo e matricula-se na escola da Sociedade Imperial para a Proteção das Belas Artes. Deixa a escola em julho de 1908 e transfere-se para a Escola Svanseva, dirigida por Leon Bakst.

1909

Continua seus estudos com Bakst. Conhece Bella Rosenfeld, sua futura esposa.

1911-1913

Participa pela primeira vez do Salon des Indépendants e do Salon d'Automne.

1911

Prossegue com seus estudos e, na primavera, expõe alguns de seus trabalhos. Muda-se de São Petersburgo para Paris.

Marc Chagall com sua primeira esposa Bella e a filha Ida
[Marc Chagall with his first wife Bella and daughter Ida]

1917

Heritage Image Partnership Ltd/Alamy Stock Photo

1920-1921

Em maio de 1920, deixa Vitebsk definitivamente e instala-se em Moscou. Chagall é convidado a trabalhar no Teatro Judaico de Moscou.

1916-1919

Nasce sua filha Ida. Após a revolução de 1917, a família retorna a Vitebsk, onde Chagall é nomeado Comissário das Artes. Em 1919, funda a Academia de Arte de Vitebsk e um museu.

1914-1915

Primeira grande exposição individual na Galeria Der Sturm, em Berlim. Em meados de maio, viaja para Vitebsk. A eclosão da Primeira Guerra Mundial torna impossível o retorno a Paris. Casa-se com Bella em Vitebsk (1915) e, mais tarde, eles se mudam para São Petersburgo.

1922

Começa a escrever sua autobiografia, *Minha vida*.

No verão, deixa a Rússia. Viaja para Berlim, onde ele e sua família permanecem por um ano. Durante esse tempo, começa a fazer gravuras, sob a orientação de Hermann Struck. A pedido de Paul Cassirer, cria 20 gravuras e águas-fortes para ilustrar *Minha vida*.

1923-1925

Muda-se com a família para Paris. É contatado pelo *marchand* e editor Ambroise Vollard, que o procura para encomendar ilustrações de livros. Os dois combinam que Chagall ilustrará *Almas mortas*, de Gógol. Chagall recusa convite para se juntar aos surrealistas.

1937

Chagall obtém a cidadania francesa. O regime nazista ordena que os museus alemães removam todas as obras expostas de Chagall.

1931

Chagall viaja para a Palestina. Ao retornar a Paris, começa a trabalhar em guaches e gravuras que ilustram cenas bíblicas. É publicada a primeira edição contendo o texto completo de *Minha vida*.

1926-1928

Primeira exposição de Chagall em Nova York. Vollard encomenda outra série de ilustrações, agora para as *Fábulas de La Fontaine*. Chagall pinta então 100 guaches, que posteriormente se tornarão gravuras. Ao mesmo tempo, Vollard encomenda uma nova série, sobre o tema do circo. Em 1927, Chagall cria 19 guaches intitulados *O circo de Vollard*.

1939-1940

Chagall recebe o Prêmio Carnegie. Na primavera de 1940, Chagall e a família mudam-se para o sul do Loire e, depois, para Gordes.

1941

Recebe um convite do Museu de Arte Moderna de Nova York para ir aos Estados Unidos. Em Nova York, Chagall encontra-se com Léger, Bernanos, Masson, Maritain, Mondrian e André Breton.

1942-1944

As notícias da guerra são devastadoras para Chagall e afetam profundamente o seu trabalho. Em setembro de 1944, Bella morre repentinamente. Dominado pela dor, Chagall não consegue trabalhar por quase dez meses.

1945

Chagall encontra consolo na companhia de sua filha Ida. No começo, eles passam o tempo trabalhando na ilustração e na tradução francesa do primeiro volume das memórias de Bella, *Luzes acesas*. Ida contrata uma jovem britânica que fala francês, Virginia McNeil, para cuidar de seu pai.

1946-1947

Chagall compra uma casa em High Falls, no nordeste de Nova York, e muda-se para lá com Virginia, com quem compartilhará sua vida pelos próximos sete anos; em junho de 1946 ela dá à luz David. Uma exposição retrospectiva de suas obras é realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, no mesmo ano. Outras exposições retrospectivas acontecem em várias cidades europeias: Paris, Amsterdã, Londres, Zurique e Berna.

1948

Retorno definitivo à França. O editor Tériade adquire todas as gravuras de Chagall para *Almas mortas*, *Fábulas* e a *Bíblia* da Fundação Vollard e publica *Almas mortas*. Chagall participa da Bienal de Veneza.

1950-1951

Começa a fazer cerâmica e a esculpir. Ele aprimora as gravuras das *Fábulas* com aquarelas.

1952

Conhece a russa Valentine (Vava) Brodsky e casa-se com ela. Tériade publica as *Fábulas de La Fontaine*.

1954-1957

Começa a trabalhar em um conjunto de pinturas de grandes dimensões para a série *Mensagem bíblica*.

Em 1957, a 4ª Bienal de São Paulo dedica-lhe uma sala especial. Representando a delegação francesa, apresenta 25 pinturas, entre elas: *À Rússia, aos burros e aos outros*; *Nascimento*; *A morte*; *Luzes do casamento*; *Negociante de gado*; *Sol vermelho*; e *Autorretrato com sete dedos*.

28 MARÇO 1985

Marc Chagall morre em Saint-Paul-de-Vence, na França.

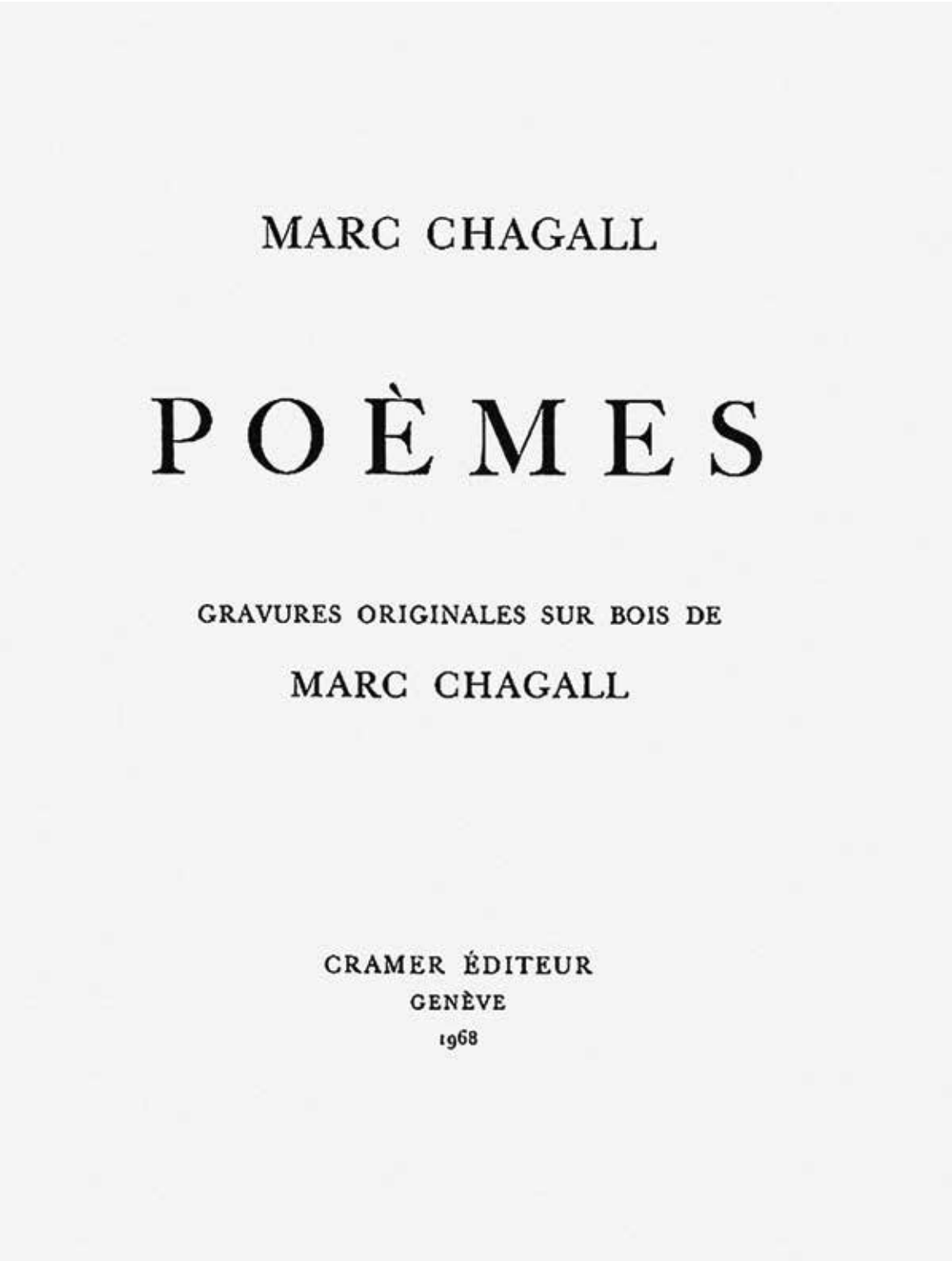
1973-1984

Em 1973, Chagall viaja a Moscou e Leningrado (São Petersburgo), pela primeira vez desde que havia partido, em 1922, mas não vai a Vitebsk. Chagall é condecorado com a Grã-Cruz da Legião de Honra, pelo presidente da República Francesa (1977). Sua produção durante esses anos inclui obras de pequeno formato e ilustrações de livros, além de obras em escala monumental (vitrais, murais e tapeçarias).

1958-1970

Conhece Charles e Brigitte Marq, mestres vidraceiros e diretores do Atelier Simon, em Reims. Eles são responsáveis por transformar em vitrais os desenhos de Chagall. O diretor da Ópera Garnier (Paris) encomenda a decoração do teto do teatro. O diretor da Metropolitan Opera, de Nova York, encomenda dois imensos murais. Chagall conhece a mestre tecelã Yvette Cauquil-Prince, que concorda em executar todas as suas próximas tapeçarias.





PÁGINAS ANTERIORES
[PREVIOUS PAGES]
Marc Chagall em seu estúdio
[Marc Chagall in his studio]
s/d [n/d]

“Seul est mien”

Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme
J’y entre sans passeport
Comme chez moi
Il voit ma tristesse
Et ma solitude
Il m’endort
Et me couvre d’une pierre parfumée

En moi fleurissent des jardins
Mes fleurs sont inventées
Les rues m’appartiennent
Mais il n’y a pas de maisons
Elles ont été détruites dès l’enfance
Les habitants vagabondent dans l’air
A la recherche d’un logis
Ils habitent dans mon âme

Voilà pourquoi je souris
Quand mon soleil brille à peine

Ou je pleure
Comme une légère pluie
Dans la nuit

Il fut un temps où j’avais deux têtes
Il fut un temps où ces deux visages
Se couvraient d’une rosée amoureuse
Et fondaient comme le parfum d’une rose

A présent il me semble
Que même quand je recule
Je vais en avant
Vers un haut portail
Derrière lequel s’étendent des murs
Où dorment des tonnerres éteints
Et des éclairs brisés

Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme

CHAGALL, Marc. “Seul est mien”..
In: *Poèmes*. Genève: Cramer Éditeur, 1968.

“Seul est mien”

Só é meu
O país que encontro em minha alma
No qual entro sem passaporte
Tal como em minha casa
Ele vê minha tristeza
E minha solidão
Ele me acolhe
No manto de uma pedra perfumada

Em mim florescem jardins
Minhas flores são inventadas
As ruas do meu país me pertencem
Mas nelas as casas já não existem mais
Vieram destruídas desde a infância
Seus habitantes seguem vagueando pelo espaço
Em busca de abrigo
Eles moram na minha alma

Eis por que sorrio
Mesmo quando meu sol se esforça para brilhar

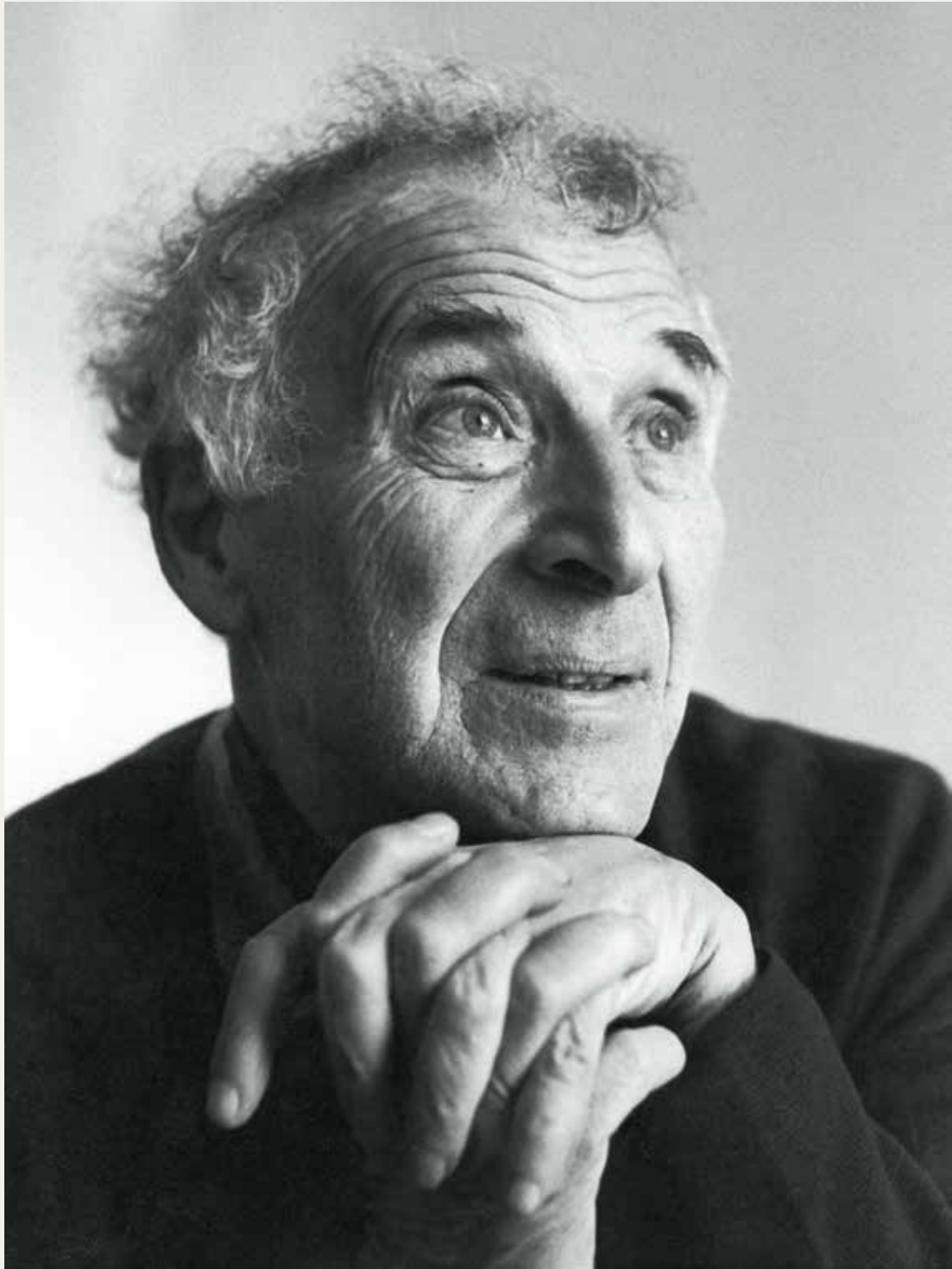
Ou choro
Como a leve chuva
Na noite

Houve um tempo em que eu tinha duas cabeças
Tempo em que esses dois rostos
Se cobriam de um orvalho amoroso,
Entrelaçados como o perfume e a rosa

Mas hoje sinto
Que mesmo quando recuo
Vou seguindo
Para um alto portal
Atrás do qual se pressentem as muralhas
Onde dormem trovões extintos
E relâmpagos evanescidos

Só é meu
O país que encontro em minha alma

CHAGALL, Marc. “Seul est mien”. In: *Poèmes*.
Genebra: Cramer Éditeur, 1968. (Tradução de Saulo di Tarso.)



Marc Chagall, 1964

Jean-Régis Roustan/Roger-Viollet/Granger

MINHA VIDA

TRECHOS SELECIONADOS

Marc Chagall. *My Life*.
Nova York: The Orion Press,
1a ed., 1960.

PRIMEIRO TRECHO – pp. 52-59

O jovem Chagall descobre-se artista e entra para a Escola de Pintura e Design de Yehuda (Yuri) Pen, em Vitebsk, 1905.

Quando eu estava na quinta série, foi isto que aconteceu comigo na aula de desenho. Um aluno antigo, sentado na primeira fila, o mesmo garoto que me beliscava com mais frequência, de repente me mostrou um esboço em papel de seda, copiado da revista *Niwa: The Smoker*.

No meio da confusão! Deixe-me ser!

Não me lembro exatamente, mas aquele desenho, que não foi feito por mim, mas por aquele estúpido, me deu uma raiva enorme.

Despertou uma hiena em mim.

Corri até a biblioteca, peguei aquele volume enorme de *Niwa* e comecei a copiar o retrato do compositor Rubinstein, fascinado por seus pés-de-galinha e suas rugas, ou por uma mulher grega e outras ilustrações; talvez eu também tenha criado algo.

Eu pendurei tudo aquilo no nosso quarto.

Eu estava familiarizado com todas as gírias de rua e com outras palavras mais simples, de uso corrente.

Mas uma palavra tão fantástica, tão literária, tão fora deste mundo quanto a palavra “artista” – sim, talvez eu já a tivesse escutado, mas na minha cidade ninguém nunca a havia pronunciado.

Era algo tão distante de nós!

Por minha própria iniciativa, eu nunca ousaria usar essa palavra.

Um dia, um colega de escola veio me ver e, depois de olhar nosso quarto e notar meus desenhos nas paredes, ele exclamou:

“Eu digo! Você é um artista de verdade, não é?”

“Um artista? O que é isso? Quem é um artista? É possível que... eu, também...?”

Ele saiu sem explicar.

Eu imediatamente me lembrei que em algum lugar em nossa cidade eu tinha visto uma grande placa, um pouco como aquelas placas nas lojas: Escola de Pintura e Design do Artista Pen.

Eu pensei: é isso. Eu só preciso entrar nessa escola e serei um artista.

E, de uma vez por todas, vou destruir as ilusões de minha mãe de me tornar um escriturário ou contador ou, melhor ainda, um fotógrafo bem estabelecido.

Um belo dia (embora todos os dias sejam belos), enquanto minha mãe colocava o pão no forno, aproximei-me dela, que estava com a pá na mão, e pegando-a pelo cotovelo manchado de farinha, disse:

“Mamãe... eu quero ser pintor.

Basta. Não posso ser escriturário, nem contador. Estou farto disso. Não é à toa que tive a sensação de que algo ia acontecer.

Veja, mamãe, eu sou um homem como os outros?

Para que eu sirvo?

Eu quero ser pintor. Salve-me, mamãe. Venha comigo. Vamos, vamos! Há um lugar na cidade; se eu for admitido e concluir os cursos, sairei de lá oficialmente um artista. Eu seria tão feliz!”

“O quê? Um pintor? Você é louco, você é. Deixe-me colocar meu pão no forno: não me atrapalhe. Meu pão está pronto.”

“Mamãe, eu não posso continuar assim. Vamos lá!”

“Não me aborreça!”

Finalmente, está decidido. Vamos ver Pen. E se ele achar que eu tenho talento, então vamos pensar nisso. Mas se não...

(De qualquer jeito, vou ser pintor, pensei comigo mesmo, mas por meu próprio esforço.)

Está claro, meu destino está nas mãos de Pen, pelo menos no que diz respeito à minha mãe, a chefe de nossa casa. Meu pai me deu cinco rublos, a mensalidade das aulas, mas ele os jogou rolando no pátio, e eu tive que ir atrás deles.

Eu havia descoberto Pen no exato momento em que, na plataforma do bonde que descia em direção à Praça da Catedral, eu havia ficado deslumbrado com a inscrição branca sobre fundo azul: “Escola de Pintura de Pen”.

Ah! Pensei, que cidade inteligente é nossa Vitebsk! Resolvi conhecer o mestre.

Esse letreiro era, na verdade, apenas uma grande placa azul de chapa metálica, exatamente como aquelas que são vistas em todos os lugares na fachada das lojas.

Na realidade, em nossa cidade, pequenos cartões de visita, pequenas placas nas portas eram inúteis. Ninguém prestava atenção neles.

“Padaria e Confeitaria Gourevitch.”

“Tabaco, todas as marcas.”

“Frutas e Mantimentos.”

“Alfaiate Varsóvia.”

“Moda Paris”.

“Escola de Pintura e Design do Artista Pen.”

Tudo isso é negócio.

Mas aquela última placa, para mim, era de outro mundo. Sua cor azul é como o azul do céu.

E ela balança no sol e na chuva.

Depois de enrolar meus esboços esfarrapados, parti, trêmulo e animado, com minha mãe, para o estúdio de Pen.

Mesmo enquanto subia suas escadas, eu estava intoxicado com o cheiro de tintas e pinturas. Retratos por todos os lados. A esposa do governador da cidade. O próprio governador. Sr. L... e Senhora L..., Barão K... com a Baronesa, e muitos outros. Eu os conhecia?

Estúdio abarrotado de quadros, do chão ao teto. No chão, também, há pilhas e rolos de papel. Apenas o teto está desimpedido. No teto, teias de aranha e liberdade absoluta. Enfiados, aqui e ali, estão cabeças, braços, pernas, ornamentos gregos de gesso, objetos brancos, todos cobertos de poeira.

Sinto instintivamente que o método desse artista não é o meu. Não sei qual é o meu, não tenho tempo para pensar nisso.

A vivacidade das figuras me surpreende.

Isso é possível?

Enquanto subo a escada, toco narizes, bochechas.

O mestre não está em casa.

Não direi nada sobre a expressão de minha mãe e sua emoção ao se encontrar pela primeira vez no estúdio de um artista.

Seus olhos corriam de canto a canto, ela olhou duas ou três vezes para as telas.

De repente, ela se vira para mim e, quase implorando, mas com voz firme e clara, me diz:

“Bem, meu filho... você vê: você nunca vai conseguir fazer coisas assim. Vamos para casa”.

“Espere, mamãe!”

De minha parte, eu já decidi que nunca vou pintar assim. Isso é necessário?

Há algo mais. Mas o quê? Eu não sei.

Aguardamos o mestre. Ele deve decidir meu destino.

Meu Deus! Suponha que ele esteja de mau humor e me interrompa com um “Isso não é bom”.

(Tudo é possível – prepare-se, com mamãe ou sem ela!)

Ninguém no estúdio. Mas na outra sala alguém está se movendo. Um dos alunos de Pen, sem dúvida.

Entramos. Ele mal nos nota.

“Como vai!”

Ele está sentado em uma cadeira, com uma perna de cada lado, pintando um estudo. Eu gosto disso.

Mamãe imediatamente lhe faz uma pergunta:

“Diga-me, por favor, Sr. S... sobre pintar? Existe alguma coisa nisso?”

“Bem... nada de especial...”

Naturalmente, não se poderia esperar uma resposta menos cínica, menos banal.

Entretanto bastou para convencer minha mãe de que ela tinha razão e para inculcar em mim, jovem gaguejante, algumas gotas de amargura.

Mas aqui está o mestre.

Eu não teria talento se não pudesse descrevê-lo para você. Não importava que ele fosse baixo. Não obstante, seu porte é amigável.

As caudas de seu paletó caem em pontas em direção às pernas.

Elas flutuam para a direita, para a esquerda, para cima, para baixo e, ao mesmo tempo, a corrente de seu relógio as segue. Seu cavanhaque loiro, pontiagudo e móvel ora expressa melancolia ora um cumprimento, uma saudação.

Damos um passo à frente. Ele se curva de forma desinteressada (uma pessoa curva-se com interesse apenas para o governador da cidade e para os ricos).

“O que posso fazer por você?”

“Bem, eu não sei... ele quer ser pintor... Ele é maluco, mesmo! Por favor, olhe os desenhos dele... Se ele tiver algum talento, valeria a pena ter aulas, mas se ele não tem... Venha, meu filho, estamos indo para casa.”

Pen não piscou um olho.

(Seu desgraçado, pensei, vamos, dê-nos um sinal.)

Ele folheia de forma automática minhas cópias de Niwa e murmura:

“Sim... ele tem alguma habilidade...”

Oh! Você... pensei comigo mesmo.

Para dizer a verdade, isso não acrescentou nada ao que minha mãe já tinha antes.

Mas, para mim, isso era tudo que eu precisava ouvir.

Meu pai me deu algumas moedas de cinco rublos e eu estudei por apenas dois meses na escola Pen, em Vitebsk.

O que eu fiz lá? Eu não sei.

Um modelo de gesso foi pendurado na minha frente. Eu tive que desenhá-lo ao mesmo tempo que os outros alunos.

Eu me dediquei à minha tarefa cuidadosamente.

Eu segurei meu lápis em frente aos meus olhos, eu medi, medi.

Nunca dava certo.

O nariz de Voltaire sempre se inclina para baixo.

Pen vem até mim.

A loja ao lado vendia tintas. Eu tinha uma pequena caixa e os tubos balançavam dentro dela como corpos de crianças.

Sem dinheiro. Para conseguir temas para estudos, fui até o extremo da cidade. E quanto mais longe eu ia, mais assustado eu ficava.

No meu medo de cruzar “a fronteira” e chegar perto de soldados do exército, minhas cores tornaram-se sombrias, minha pintura tornou-se ácida.

Onde estão aqueles estudos sobre enormes telas que estavam pendurados acima da cama da mamãe: carregadores de água, pequenas casas, lanternas, procissões nas colinas?

Parece que, como as telas eram pesadas e grossas, tinham sido usadas no chão como tapetes.

Uma ideia terrível!

As pessoas devem limpar os pés. O chão acaba de ser lavado.

Minhas irmãs achavam que as pinturas eram feitas expressamente para esse propósito, principalmente quando pintadas em telas grandes.

Eu vi e estive a ponto de me estrangular.

Em lágrimas, peguei minhas telas e as pendurei novamente na porta, mas, no fim, elas foram levadas para o sótão, onde foram gradualmente cobertas de poeira e sujeira e lá afundaram pacificamente para sempre.

Na Pen eu era o único que pintava com violeta. O que é isso?

Como isso acontece?

Pareceu tão ousado que, depois disso, eu frequentei sua escola gratuitamente até que, para mim, tornou-se – para usar a expressão de S. – nada de especial. Os arredores de Vitebsk. Pen.

A terra em que meus pais dormem – tudo o que resta hoje do que me era mais caro.

Eu gosto de Pen. Eu vejo sua silhueta oscilante.

Assim como meu pai, ele vive em minha memória. Muitas vezes, quando penso nas ruas desertas da minha cidade, vejo-o ora aqui, ora ali.

Mais de uma vez, diante de sua porta, na soleira de sua casa, desejei suplicar-lhe:

Não quero fama, mas apenas ser um trabalhador silencioso como você; eu quero ser pendurado, como seus quadros, na sua rua, perto de você, na sua casa. Posso?

SEGUNDO TRECHO – pp. 92-95

Chagall exprime a Leon Bakst, de quem fora aluno em São Petersburgo, o desejo de ir a Paris, mas, após várias tentativas, é Maxim Vinaver quem o apoia e é dele que recebe o auxílio inesperado para sua partida para Paris, em troca da obra *O Casamento (Casamento russo)*, de um desenho e da obra *O morto*, 1911.

Não demorou muito para que eu percebesse que não tinha mais nada a aprender naquela escola. Ainda mais porque o próprio Bakst, após a temporada russa no exterior, deixou a escola e Petersburgo para sempre.

Digo, gaguejando:

“Leon Samuelevitch, alguém poderia...? Você sabe, Leon Samuelevitch. Eu gostaria... de... de... ir... para Paris.”

“Ah!... se você quiser. Diga-me, você sabe pintar cenários?”

“Perfeitamente.” (Eu não tinha a menor ideia!)

“Então, aqui estão cem francos. Aprenda bem essa profissão e eu lhe levarei lá.”

Mas nossos caminhos se separaram e eu parti para Paris sozinho...

Eu encorajei meu pai a se rebelar.

“Pai”, eu disse a ele, “ouça; você tem um filho grande agora, um pintor. Quando você vai se cansar de enriquecer seu chefe com esse seu trabalho infernal? Eu já não desmaiei vezes suficientes em Petersburgo? Não comi costeletas picadas suficientes? O que será de mim em Paris?”

E ele, respondendo-me:

“O quê, eu ir embora? E você é quem vai me alimentar? Eu quero ver isso!”

Mamãe criou coragem.

“Peça-nos o que precisar.”

Sob meus pés, a mãe terra escorregou. O rio áspero correu turbulento, não era aquele ao lado do qual eu te abracei...

A igreja Ouspene, no topo da colina, a cúpula acima dela. A Dvina fica cada vez a menor distância. Não sou mais jovem.

Assim que aprendi a me expressar em russo, comecei a escrever poesia. De forma tão natural quanto respirar.

Que diferença faz se é uma palavra ou um suspiro? Eu costumava ler minha poesia para meus amigos. Eles também escreviam poemas, mas assim que eu li os meus, os deles desvaneciam.

Suspeitei que meu amigo V... apresentava traduções de poemas estrangeiros como se fossem suas próprias criações.

Eu ansiava por mostrar meus versos a um verdadeiro poeta, um daqueles que publicam suas poesias.

Ousei pedir ao escultor Guinzbourg que os entregasse a um de seus amigos, um poeta que na época gozava de certa fama.

Mas, assim que mencionei meu desejo (e como até abrir a boca era doloroso para mim), ele começou a andar de um lado para o outro em seu estúdio, abrindo caminho entre suas estátuas e gritando:

“O quê? Como é isso? Para quê? Um pintor não precisa disso, não devia ser permitido!”

Eu fiquei chocado, mas, ao mesmo tempo, me acalmei.

“É verdade, não há necessidade.”

Quando, mais tarde, conheci Alexander Blok, poeta de rara e sutil excelência, novamente tive vontade de lhe mostrar meus versos e obter sua opinião.

Mas diante de seus olhos e de seu rosto, recuei como diante de uma visão da vida.

E joguei fora, abandonei ou perdi o único caderno que continha meus poemas juvenis.

Todos estão em casa. Em Petrogrado, a Duma está em sessão. O jornal *Retz*. Há eletricidade no ar.

E eu, eu estou pintando meus quadros. Mamãe supervisiona minha pintura. Ela acha, por exemplo, que na pintura *Nascimento*, eu deveria enfaixar a barriga da mulher na cama.

Eu imediatamente satisfaço seu desejo.

Isso estava certo! O corpo ganha vida!

Bella me traz algumas flores azuis, misturadas com folhas verdes. Ela está toda de branco, com luvas pretas. Estou pintando o retrato dela.

Depois de contar todas as sebes da cidade, pinto *Morte*.

Depois de tomar o pulso de toda a minha família e amigos, pinto *Casamento*.

Mas eu senti que se ficasse muito mais tempo em Vitebsk, ficaria coberto de pelo e musgo.

Andei pelas ruas, procurei e rezei:

“Deus, Tu que Te escondes nas nuvens ou atrás da casa do sapateiro, permita que minha alma seja revelada, a alma triste de um menino gago. Mostre-me o meu caminho. Não quero ser como todos os outros; quero ver um mundo novo.”

Como que em resposta, parece que a cidade se rompe, como as cordas de um violino, e todos os habitantes, deixando seus lugares habituais, começam a caminhar sobre a terra. Pessoas que conheço bem instalam-se em telhados e descansam lá.

Todas as cores viram de cabeça para baixo, dissolvem-se em vinho e minhas telas o jorram.

Estou feliz com todos vocês. Mas... vocês já ouviram falar de tradições, de Aix, do pintor com a orelha cortada, dos cubos, das praças de Paris?

Vitebsk, estou abandonando você.

Fique sozinha com o seu arenque!

TERCEIRO TRECHO – pp. 100-101

Na primavera de 1911, Chagall chega a Paris, alguns dias após a inauguração do Salão dos Independentes.

Só a longa distância que separa Paris da minha cidade natal me impedia de voltar imediatamente, ao menos depois de uma semana ou um mês.

Até queria inventar umas férias, só para poder voltar.

O Louvre pôs fim a todas aquelas dúvidas.

Quando percorria a sala circular de Veronese, e as salas onde estão Manet, Delacroix e Courbet, não queria mais nada.

Na minha imaginação, a Rússia aparecia como um balão de papel suspenso por um paraquedas.

Um balão murcho pendurado, esfriando e desmoro-
nando lentamente ao longo dos anos.

Era assim que eu via a arte russa, ou algo parecido.

De fato, toda vez que eu pensava na arte russa
ou falava dela, experimentava as mesmas
emoções conturbadas e confusas, cheias
de amargura e ressentimento.

Era como se a arte russa estivesse inevitavelmente
condenada a seguir o rastro do Ocidente.

Se os pintores russos estavam fadados a ser alunos
do Ocidente, eles eram, pensei, alunos bastante
desleais, e por sua própria natureza. O melhor
realista russo choca o realismo de Courbet.

O mais genuíno impressionismo russo deixa
qualquer um perplexo quando comparado com
Monet e Pissarro.

Aqui, no Louvre, diante das telas de Manet, Millet
e outros, compreendi por que não podia me aliar à
Rússia e à arte russa. Por que meu próprio discurso
é estranho para eles.

Por que eles não confiam em mim. Por que os círculos
de artistas me ignoravam.

Por que, na Rússia, eu sou apenas o estepe.

E por que tudo que eu faço parece excêntrico
para eles e tudo que eles fazem parece supérfluo
para mim. Mas por quê?

Não posso mais falar sobre isso.

Eu amo a Rússia.

Em Paris pensei ter encontrado tudo, especialmente
a arte do meu ofício.

Em todos os lugares, eu vi provas convincentes disso
nos museus e nos salões.

Talvez o Oriente tenha se perdido em minha alma;
ou a lembrança daquela mordida de cachorro ressoou
em minha mente.

Mas não foi só na minha profissão que procurei
o sentido da arte.

Era como se os deuses estivessem diante de mim.

Eu não queria mais pensar no neoclassicismo
de David, de Ingres, no romantismo de Delacroix
e na reconstrução dos primeiros desenhos dos
seguidores de Cézanne e do cubismo.

Senti que ainda estávamos brincando na superfície,
que temos medo de mergulhar no caos, de quebrar,
de virar de cabeça para baixo o terreno familiar
sob nossos pés.

No dia seguinte à minha chegada, fui ao Salão
dos Independentes.

QUARTO TRECHO – p. 115

**Chagall participa do Salão dos Independentes,
em 1912, com as obras *Dedicado à minha noiva*,
À Rússia, aos asnos e aos outros, e *O bêbado*, que
lhe valem a exclamação feita pelo crítico de arte
Guillaume Apollinaire em visita ao seu ateliê
em La Ruche: “Sobrenatural!”.**

Pessoalmente, não acho que uma inclinação
científica seja uma coisa boa para a arte.

Impressionismo e cubismo são estranhos para mim.

A arte parece-me, acima de tudo, um estado
de espírito.

Todas as almas são sagradas, a alma dos bípedes
em todos os cantos do globo.

Somente o coração honesto, que tem sua própria
lógica e sua própria razão, é livre.

A alma que atingiu por si mesma aquele nível
que os homens chamam de literatura, o ilógico,
é a mais pura.

Não estou falando do antigo realismo, nem do
simbolismo-romantismo que pouco contribuiu; nem
de mitologia, nem de fantasia, mas de quê, meu Deus?

Vocês dirão que essas escolas são meros
adereços formais.

A arte primitiva já possuía a perfeição técnica
a que aspiram as gerações atuais, usando artifícios
e até caindo na estilização.

Comparei esses adereços formais com o Papa
de Roma, suntuosamente vestido, comparado ao
Cristo nu, ou a igreja ornamentada comparada
à oração nos campos abertos.

Apollinaire sentou-se. Ele corou, inflou o peito,
sorriu e murmurou: “Sobrenatural!...”

No dia seguinte, recebi uma carta, um poema
dedicado a mim: “Rotsoge”.

QUINTO TRECHO – pp. 123-125

**Chagall rememora seu casamento com Bella
Rosenfeld, em julho de 1915, em Vitebsk.
De volta à Rússia, os acontecimentos que se
sucedem – Primeira Guerra Mundial e Revolução
Russa – o impedem de retornar a Paris.**

Eu só precisava abrir a janela do meu quarto
e o ar azul, o amor e as flores entravam com ela.

Vestida toda de branco ou toda de preto, ela parecia
flutuar sobre minhas telas por muito tempo,
guiando minha arte.

Nunca termino um quadro ou uma gravura sem
lhe pedir um “sim” ou “não”.

Então, o que me importavam seus pais, seus irmãos!
Que Deus os proteja!

Meu pobre pai.

“Venha, papai”, digo a ele, “venha ao meu casamento”.
Ele, como eu, preferia ter ido para a cama.

Valeu a pena fazer amizade com pessoas de classe
tão alta?

Cheguei muito tarde à casa da minha noiva
e encontrei um sinédrio inteiro já reunido lá.

Pena que não sou veronês.

Em volta da longa mesa, o grão-rabino, um velho
sábio, um pouco astuto, alguns burgueses grandes
e imponentes, toda uma plêiade de judeus
humildes, cujas entranhas se retorciam enquanto
esperavam minha chegada e... a festa de casamento.
Pois sem mim não teria havido festa de casamento.
Eu sabia disso e me divertia com a agitação deles.

Que esta seja a noite mais importante da minha
vida, que, em breve, sem música, sem estrelas e sem
céu, contra o fundo amarelo da parede, sob um
dossel vermelho, vou me casar – que me importam
esses glutões!

E eu, ao se aproximar aquela hora solene, empalideço
no meio da multidão.

Sentados, em pé, pais, amigos, conhecidos, criados
iam e vinham.

Para eles, lágrimas, sorrisos, confetes já estavam
passando da hora. Tudo o que é apropriado
esbanjar com o noivo.

Esperavam por mim e, enquanto esperavam,
fofocavam.

Sentiam-se constrangidos para reconhecer que
“ele” era um artista.

Além disso, parece que ele já é famoso... E até recebe
dinheiro por suas pinturas. Você sabia disso?

“No entanto, isso não é maneira de ganhar a vida.”
Suspira outro.

“O que você está dizendo? E a fama e a honra?”

“Mas, afinal, quem é o pai dele?”, um terceiro
homem quer saber.

“Ah! Eu sei.” Eles ficam em silêncio.

Pareceu-me que se tivessem me colocado em um
caixão, minhas feições seriam mais flexíveis, menos
rígidas do que aquela máscara que estava ao lado
de minha futura esposa.

Como eu lamentava aquela timidez estúpida que
me impedia de apreciar a montanha de uvas e frutas,
os inúmeros pratos saborosos que decoravam
a vasta mesa de casamento.

Depois de meia hora (o que estou dizendo? muito
antes disso) o sinédrio estava com pressa, bênçãos,
vinho, ou talvez maldições choveram sobre nossas
cabeças emolduradas pelo dossel vermelho.

Achei que ia desmaiar. Tudo girava ao meu redor.

Profundamente comovido, apertei as mãos magras
e ossudas de minha esposa. Queria fugir com ela
para o campo, tomá-la nos braços, cair na gargalhada.

Mas depois da bênção nupcial, meus cunhados
me levaram para a minha casa, enquanto sua irmã,
minha esposa, permaneceu na casa de seus pais.

Esse foi o auge da perfeição ritual.

Enfim, estamos sozinhos no campo.

Bosques, pinheiros, solidão. A lua atrás da floresta.
O porco no estábulo, o cavalo do lado de fora
da janela, nos campos. O céu lilás.

Não foi apenas uma lua de mel, mas, ainda mais,
uma lua de leite.

Não muito longe de nós, pastava um rebanho de
vacas pertencentes ao exército. Todas as manhãs,
os soldados vendiam baldes cheios de leite por
alguns copeques. Minha mulher, que havia sido

criada principalmente com bolos, dava-me o leite para beber. Por isso, quando o outono chegou, mal conseguia abotoar meus casacos.

Próximo ao meio-dia, nosso quarto parecia um daqueles painéis inspiradores vistos nos grandes salões de Paris.

Eu fui o vencedor. Persegui um camundongo que saltou triunfante no meu cavalete. Com isso, minha esposa pensou: Então ele realmente é capaz de matar alguma coisa.

Mas a guerra caiu sobre nós. E a Europa fechou-se para mim.

SEXTO TRECHO – pp. 159-160

Chagall transfere-se a Moscou com Bella e a filha Ida, e lá recebe a incumbência de pintar o mural e painéis para o Teatro de Câmara Judaico, 1920.

“Aí está”, disse Efross enquanto me conduzia para um quarto escuro, “estas paredes estão à sua disposição. Faça com elas o que quiser.”

Era um apartamento completamente destruído, que pertencera a refugiados burgueses.

“Veja,” ele continuou, “aqui estão os bancos para o público; lá, o palco.”

Para falar a verdade, não vi nada além de vestígios de uma cozinha ali, e aqui...

“Abaixo o velho teatro que cheira a alho e suor. Hurra...”

E me atirei contra as paredes.

As telas estavam estiradas no chão. Trabalhadores, atores as tratavam com desprezo.

Salas e corredores estavam em processo de reforma; pilhas de lascas misturadas com meus tubos de tinta, com meus esboços. A cada passo alguém descartava pontas de cigarro, cascas de pão.

Eu também estava estirado no chão.

Há momentos em que gosto de me deitar nessa posição. Em casa, deitamos o morto no chão. Seus parentes vinham e choravam sentados no chão, ao lado de sua cama.

Eu gosto de deitar sobre a terra e de lhe sussurrar minhas tristezas, minhas orações.

Lembro-me de um ancestral distante que fez as pinturas na sinagoga de Mohileff.

E eu chorei.

Por que ele não me chamou, cem anos atrás, para ajudá-lo? Pelo menos agora, que ele reze diante do Altar-mor, que ele me proteja.

Destila em mim, meu avô barbudo, uma ou duas gotas de verdade eterna.

Para me consolar, mandei Effroim, o zelador do teatro, buscar pão e leite para mim.

O leite não era leite de verdade; o pão não era pão. Leite aguado, com amido. Pão de aveia, de palha, da cor do tabaco.

Talvez fosse leite de verdade ordenhado de uma vaca revolucionária. Ou então o zelador tinha simplesmente enchido o jarro com água, misturado Deus sabe o quê, e servido assim para mim, o desgraçado!

Era como sangue branco ou até pior.

Comi, bebi, estava cheio de entusiasmo.

Ainda posso ver aquele zelador, único representante da classe trabalhadora em nosso teatro.

Seu nariz, sua pobreza, sua fraqueza, sua estupidez, seus piolhos que pulavam dele para mim e voltavam. Muitas vezes ele ficava apenas ali parado, sem fazer nada e sorrindo nervosamente.

“Do que você está rindo, idiota?”

“Não sei para onde olhar: para sua pintura ou para você. Um é tão engraçado quanto o outro!”

Effroim, onde você está? Embora você fosse apenas um zelador, às vezes ficava na bilheteria e até verificava os ingressos.

Muitas vezes pensei: devemos colocá-lo no palco. Por que não? Contrataram a mulher do outro zelador.

O corpo daquela mulher era como uma úmida pilha de madeira cortada, coberta de neve.

Nos ensaios, ela gritava e vociferava como uma égua grávida.

Eu não a desejaria nem ao meu pior inimigo.

TRECHO FINAL – pp. 173-174

Comentários finais de Chagall em sua autobiografia, *Minha vida*, concluída em 1922 e publicada em 1931, em Paris.

Todas as minhas telas de antes da guerra estão em Berlim e em Paris, onde meu estúdio, cheio de esboços e quadros inacabados, me aguarda.

Da Alemanha, meu bom amigo, o poeta Rubiner, me escreveu:

“Você está vivo? Há um boato de que você foi morto na guerra.

Você percebe que é famoso aqui? Seus quadros introduziram um novo gênero: o expressionismo. Eles são vendidos por preços altos. Mesmo assim, não conte com o dinheiro que Walden lhe deve. Ele não vai lhe pagar, pois ele afirma que a glória é suficiente para você!”

Bem, isso não pode ser evitado!

Prefiro pensar em meus parentes, Rembrandt, minha mãe, Cézanne, meu avô, minha esposa.

Eu teria ido para a Holanda, para o sul da Itália, para a Provença, e tirando minhas roupas eu teria dito:

“Meus queridos, vejam que voltei para vocês. Estou triste aqui. A única coisa que eu quero é pintar e mais alguma coisa.”

Nem a Rússia Imperial, nem a Rússia dos soviéticos precisa de mim.

Eles não me entendem. Eu sou um estranho para eles.

Tenho certeza de que Rembrandt me ama.

Estas páginas têm o mesmo significado que uma superfície pintada.

Se houvesse um esconderijo nos meus quadros, eu as colocaria ali... Ou talvez elas se agarrassem às costas de um dos meus personagens ou talvez às calças do Músico na minha pintura mural? ...

Quem pode saber o que está escrito em suas costas?

Na era da R.S.F.S.R., eu grito à vontade:

Vocês não sentem que nossas plataformas escorregam sob nossos pés?

E não foram corretos os avisos em nossas artes plásticas – já que estamos realmente vagando e sofremos de apenas uma doença – o desejo de estabilidade.

Estes cinco anos fervem na minha alma.

Emagreci. Inclusive tenho fome.

Tenho vontade de vê-los de novo. B..., C..., P... Estou cansado.

Voltarei com minha mulher e minha filha.

Vou me deitar ao vosso lado.

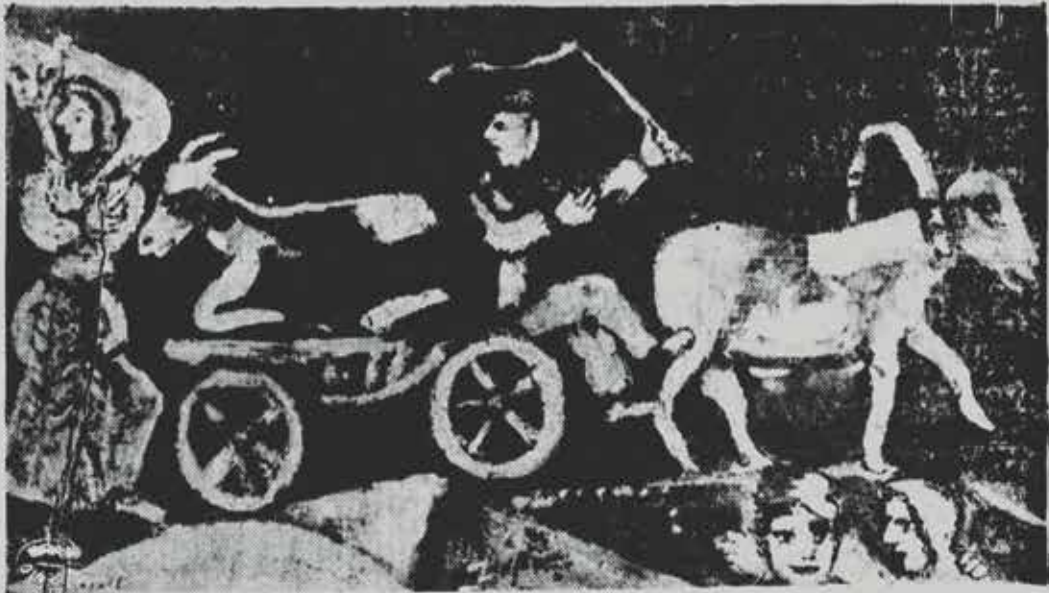
E talvez a Europa me ame e, com ela, a minha Rússia.

Moscou, 1922.

NOTAS DE ARTE

CLUBE DE ARTE MODERNA E CLASSICA

Quirino da SILVA



O quadro de MARC CHAGALL doado ao Club de Arte Moderna e Classica

É ainda da doação feita pela família Morganti e pelo "Lar Brasileiro", através dos sr. Correia e Castro e Antonio Laragóiti Junior, Francisco Pignatari, o quadro do pintor que hoje reproduzimos.

Marc Chagall é o seu nome. Nasceu na Rússia em 1887, na cidade de Biebsk.

Na Rússia, durante a guerra, em 1917, fundou em sua cidade natal uma academia, abandonando-a para ir a Moscou em 1920. Nessa cidade trabalhou em decorações para o Teatro Académico Israelita de Leningrado. Aos 22 anos, chegou a Paris, aliando-se logo ao grupo cubista, com Gleizes, Lhote e Apollinaire.

De uma feita, Chagall, sendo interrogado por Michel-Georges Michel, sobre a obra de Cézanne, respondeu:

"Cézanne! Je le sens... Mais il est trop important. On peut toucher à tous les peintres, pas à lui! J'ai peur de Cézanne."

A pintura de Chagall jamais atendeu ao ortodoxismo da corriqueira pintura dos sensatos do mundo. Pinta com sua admirável poesia — poesia que não eliminou e nem eliminará a plasticidade de sua obra.

Sonha e pinta — pinta e sonha, sem a preocupação de agradar. E, assim, com a sua fantasia ele nos tem mostrado a festividade da sua vida interior.

Como alguns primitivos italianos, nunca atendeu à lógica dos acomodados à lei de gravidade. É livre... É poeta.

E, é esse poeta que também enriquecerá o patrimônio artístico-plástico do Clube de Arte Moderna e Classica dos "Diários Associados".

O homem que descobre Napoleão

...a obra de Chagall, sendo interrogado por Michel-Georges Michel, sobre a obra de Cézanne, respondeu: "Cézanne! Je le sens... Mais il est trop important. On peut toucher à tous les peintres, pas à lui! J'ai peur de Cézanne."

Love? Sim. Mas o saber

Não na boca...



CHAGALL E O CONTEXTO BRASILEIRO

Cynthia Taboada

Diante do panorama da produção cultural mundial e da facilidade que o mundo globalizado nos oferece na contemporaneidade, no ir e vir das coisas e pessoas, historiadores da arte e museólogos sempre têm em mente uma questão instigante e fundamental para a narrativa da história das exposições: por onde passaram aquelas obras que hoje vemos com nossos olhos, na experiência física de ir a uma exposição?

Talvez hoje tenhamos nos dado conta em maior grau, seja mental ou sensorialmente – dada a restrição de circulação imposta por questões sanitárias, que em tudo alterou nossas possibilidades de deslocamento e nossa forma de nos relacionar –, do quanto, há pelo menos 100 anos, era árduo para a maioria das pessoas travar suas viagens de estudo e pesquisa, assim como levar e trazer obras e exposições no eixo América-Europa, ou ainda no eixo, como se costuma classificar, “Western-Non Western” [Ocidente-Oriente].

Tanto assim, que o nosso olhar para o presente só pode ser realizado com plenitude histórica na medida em que refletimos sobre o passado e lá investigamos os meandros, as insurgências, rebeldias, a perseverança e a coragem de artistas e *marchands* no *métier* que lhes era próprio na virada do século XIX e no início do século XX. Referimo-nos sobretudo às viagens empreendidas por artistas aos países tidos como “exóticos” (Tailândia, Índia, América Central), em busca de novas paisagens, novas cores, novos pigmentos e nova luz, no anseio de traduzir em termos plásticos e linguagem a viva modernidade que pulsava em suas veias. Ainda que navios, trens e revistas circulassem em plena realização da Revolução Industrial, nada era tão fácil e fluido quanto a facilidade de circulação que o modo de vida contemporâneo nos oferece.

Artigo do *Diário da Noite*, de 31 de maio de 1946. Arquivo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

[Article from the newspaper *Diário da Noite*, May 31, 1946. Collection Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).]

Partindo desse preâmbulo, torna-se de fundamental importância, a cada exposição que chega ao Brasil, proveniente de um contexto internacional, dedicar algumas palavras sobre as relações do artista a quem se dedica a mostra e seus eventuais tangenciamentos com o contexto brasileiro. Para isso, o eterno fio condutor que salta à mente quando nos deparamos com obras de arte em mostras como esta faz-nos questionar: de onde elas vêm; por onde passaram; a quem pertenceram; em quais galerias e museus foram expostas; onde habitaram; por quantas guerras passaram; que navios ou aeroportos as abrigaram; quanto tempo estiveram reclusas no escuro seguro de reservas técnicas ou em gavetas de colecionadores; ou quantas vezes vieram à luz desde os ateliês e salões de arte moderna que as motivaram, até chegarem às exposições contemporâneas? O quanto suscitaram de debates, sentimentos, disputas, ou puderam ser objeto de diálogo, pesquisa e reflexão artística, motivo de pura fruição do público, objeto de conhecimento, do momento em que foram criadas e passaram a circular pelo mundo? É difícil e quase heroico o trabalho de identificar o histórico de cada obra de arte, do momento em que é legitimada enquanto tal, ou pouco tempo antes disso, até sua atualidade, a não ser pelo ímpeto, afinco e seriedade de pesquisa que muitos historiadores, verdadeiros investigadores, são capazes de empreender, diante das lacunas documentais.

Durante a organização da mostra no Brasil, e diante da riqueza de informações encontradas, compreendeu-se interessante explicitar este processo que coloca luz à circulação dos bens artísticos e, mais precisamente, no âmbito desta exposição, à circulação de bens que resultam de iniciativas culturais que promovem o diálogo entre o que provém de além-mar, e o que pertence ao cenário museológico brasileiro. Destarte, em razão da tentativa vã de mapear toda a produção de Chagall alocada em território nacional, entre museus e colecionadores de vários estados, apontamos aqui apenas aquelas que puderam ser incluídas nesta exposição, amparados pelas circunstâncias documentais e curatoriais disponíveis, que referenciaram a seleção. São estas as obras gentilmente cedidas pelas instituições museológicas brasileiras para a ocasião: *Le marchand des bestiaux* [Vendedor de gado], de 1922, proveniente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); *Maison à Peskowitz* (*Suite Mein Leben*) [Casa em Peskowitz (Série Minha vida)], de 1922, *Autoportrait au chapeau garni* [Autorretrato com chapéu enfeitado], de 1928, *Village gris* [Cidade cinzenta], de 1964, e *Le Violoniste amoureux* [O violinista apaixonado], de 1967, provenientes da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Le printemps* [Primavera], de 1938-1939, cedida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP); e *Les Mariés au traîneau et au coq rouge* [Os noivos com trenó e galo vermelho], de 1957, pertencente à Casa Museu Ema Klabin.

Junto aos apontamentos aqui colocados sobre essas obras,¹ e a fim de enriquecer a experiência do público no contato com elas, buscou-se mapear também a presença de Chagall no contexto brasileiro, pesquisa

amparada pela documentação acessada em arquivos de museus e da Bienal de São Paulo, bem como pela bibliografia consultada. O percurso inicia-se em um dado concreto da realidade, ancorado na materialidade da obra em seu contexto presente: em algum momento de sua trajetória, essas obras de Marc Chagall chegaram ao Brasil.

O histórico de *Vendedor de gado* leva-nos ao primeiro grupo de mídia brasileiro, os Diários Associados, pertencente ao empresário Assis Chateaubriand. A documentação fornece a pista de que a doação teria sido feita por Mário Audrá, em 1947, tal como consta nas fichas catalográficas antigas, guardadas no arquivo do MASP – uma doação do mesmo ano de fundação do museu. No entanto, o registro mais antigo encontrado é uma nota no jornal *Diário da Noite*, em maio de 1946, noticiando a doação feita pela família Morganti e [Banco] “Lar Brasileiro” – por meio de Correia e Castro, Antonio Larragoiti Junior e Francisco Pignatari – ao Clube de Arte Moderna e Clássica dos Diários Associados.

Quirino da Silva comenta para a nota no jornal:

A pintura de Chagall jamais atendeu ao ortodoxismo da corriqueira pintura dos sensatos do mundo. Pinta com sua admirável poesia – poesia que não eliminou nem eliminará a plasticidade de sua obra.

Sonha e pinta – pinta e sonha, sem a preocupação de agradar. E, assim, com a sua fantasia ele nos tem mostrado a festividade de sua vida interior.

Como alguns primitivos italianos, nunca atendeu à lógica dos acomodados à lei da gravidade. É livre... É poeta.

*E, é esse poeta que também enriquecerá o patrimônio artístico-plástico do Clube de Arte Moderna dos Diários Associados.*²

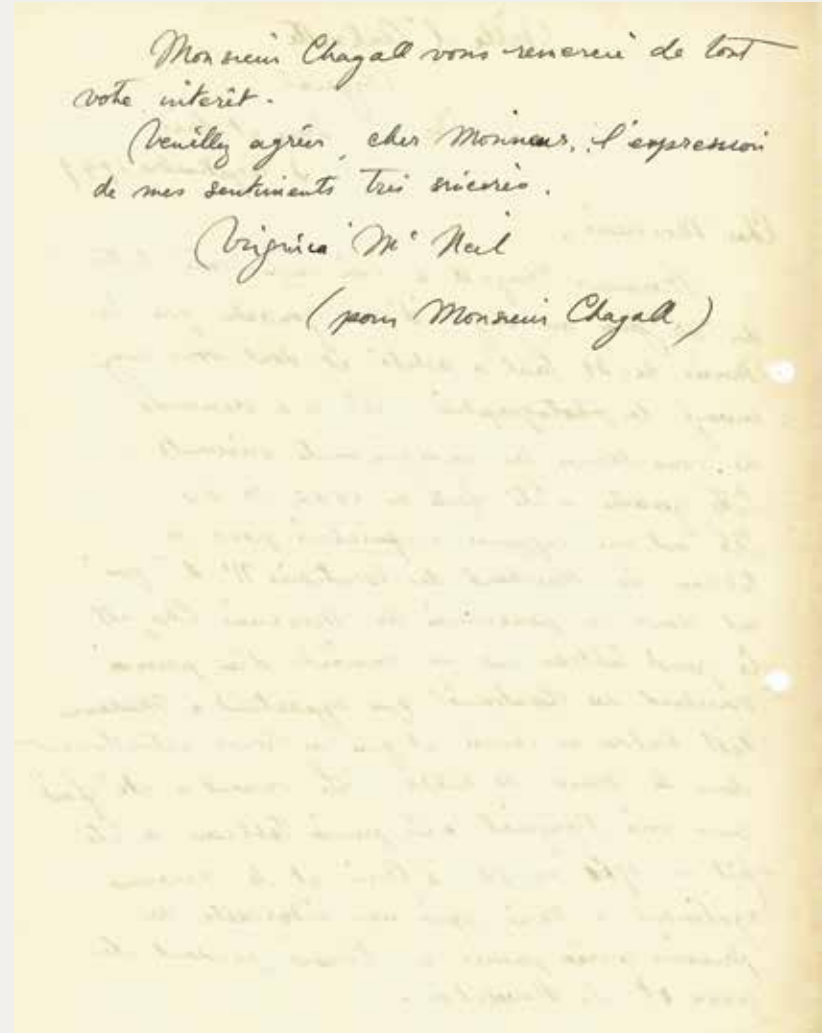
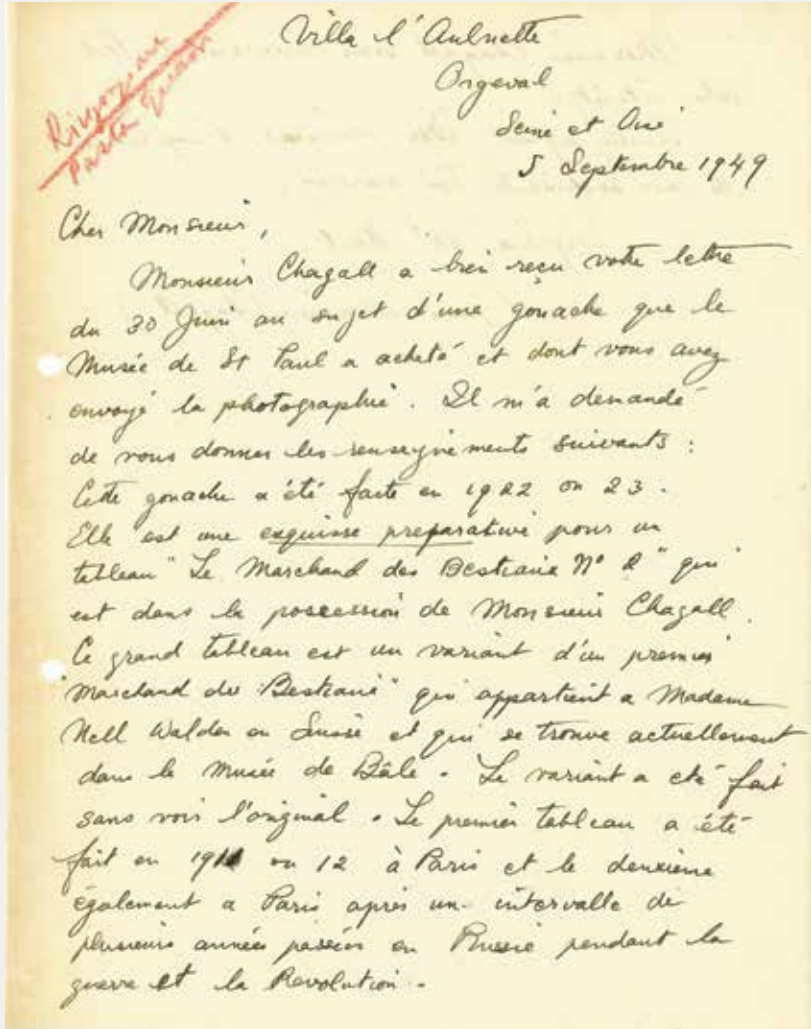
A equipe do museu relata que, assim como essa, outras obras foram incorporadas à coleção do MASP pelo mesmo caminho – por meio da doação ao Clube. Como os Diários Associados pertenciam a Assis Chateaubriand, supõe-se que a coleção formada pelo Clube seria a Coleção Assis Chateaubriand, que deu origem ao MASP, em sua fundação.

Mais tarde, quando o então diretor do museu, Pietro Maria Bardi, resolve organizar um catálogo da Coleção MASP, este inicia uma busca por informações sobre a obra e escreve a Chagall na França, em 30 de junho de 1949. Quem responde, em nome de Chagall, é Virginia McNeil, detalhando o seguinte:

[...] Este guache foi feito em 1922 ou 23. É um desenho preparatório para o quadro “Les Marchand des Bestiaux Nº 2”, que está em posse do Sr. Chagall. Este grande quadro é uma variação de um primeiro “Marchand des Bestiaux” que pertence à Sra. Nell Walden, na Suíça, e que se encontra atualmente no Museu da Basileia [Kunstmuseum Basel].

¹ Pesquisa amparada no levantamento de documentação museológica disponível, bibliografia e acesso a pesquisas precedentes, além de consulta em arquivos de museus ou documentados em plataforma online.

² Da Silva, Quirino. Notas de arte: Clube de Arte Moderna e Clássica. *Diário da Noite*, 31 maio 1946. Arquivo MASP.



A variação foi feita sem ver o original. O primeiro quadro foi feito em 1911 e 12 em Paris, e o segundo também em Paris, depois de um intervalo de muitos anos passados na Rússia, durante a guerra e a Revolução.³

Segundo os registros do MASP, a obra foi exposta no próprio museu em 1991, na exposição *Pintura francesa da origem à atualidade* e vista em exposições internacionais apenas no Chile, na Colômbia e em uma itinerância no Japão. Raramente exposta no Brasil,⁴ houve apenas uma segunda vez, em 2009, em Porto Alegre. Portanto, a atual exposição no CCBB Rio de Janeiro, e depois em São Paulo, é uma excelente oportunidade de tornar a obra acessível agora a um público bastante expressivo.⁵

Ao localizar no tempo o contexto de arte ao qual nos referimos, na década de 1940, somos levados imediatamente à premissa da época, de interlocução entre intelectuais, empresários mecenas das artes, colecionadores e curadores de museus no eixo Brasil-Estados Unidos, sendo o principal deles Ciccillo Matarazzo, proprietário das Indústrias Reunidas Fábricas

Correspondência entre Virginia McNeil e Pietro Maria Bardi, de 5 de setembro de 1949. Arquivo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

[Correspondence between Virginia McNeil and Pietro Maria Bardi, September 5, 1949. Collection Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).]

- 3 McNeil, Virginia. Correspondência entre Virginia McNeil e Pietro Maria Bardi, de 5 de set. 1949. Arquivo MASP. [Carta manuscrita]. Tradução livre do autor.
- 4 De acordo com a documentação fornecida pelo museu, sobre histórico de exposições.
- 5 Por motivos de conservação e exposição à luz, a obra não pôde seguir por toda a itinerância da exposição.

- 6 Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- 7 Os dossiês, a correspondência de Alfred Barr e os planos curatoriais envolvendo a América Latina estão disponíveis para pesquisa no arquivo do MoMA. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Barrf>. Acesso em 31 jan. 2022.
- 8 Toledo, Carolina R. de. “A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP”. In: *Revista de História da arte e Arqueologia*, n. 23, jan-jun 2015, UNICAMP, Brasil, pp. 171-173. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/revista23.htm>. Acesso em 31 jan 2022.
- 9 A saber, a coleção organizada pelo casal de mecenas Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo, originalmente pertencente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi transferida à Universidade de São Paulo para criação do MAC, em 1963.
- 10 Entre as obras doadas por Nelson Rockefeller e incorporadas ao Acervo MAC USP figuram: Alexander Calder (*Yellow Plane* [Plano Amarelo] ou *Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco*), sem data; Fernand Léger (*Composition* [Composição]), de 1938; e Max Ernst (*Picture for Young People* [Quadro para Jovens]), de 1943.

Matarazzo, cuja vocação colecionista não era apenas de ordem estética e de conhecimento intelectual adquirido ao lado da esposa Yolanda Penteadó, de família tradicional paulista – fundamentava-se no plano político e econômico de estabelecer para o Brasil uma identidade de Estado moderno, em que as artes funcionariam como catalisadores da linguagem moderna que bem representaria essa modernidade. Fundar museus de arte moderna e estabelecer um viés curatorial com o melhor da arte moderna brasileira e em diálogo com a arte europeia, especialmente no que ela ofereceria de mais atual na época, era também uma forma de criar para o Estado brasileiro um posicionamento de representatividade frente ao contexto de arte internacional. Essa estratégia, enunciada anos mais tarde por Pierre Bourdieu⁶ como aquisição de capital simbólico, auxiliaria nos planos desenvolvimentistas da década de 1950. Foi nesse contexto que Ciccillo fundou a Galeria de Arte Moderna em 1947, que viria a se tornar a Fundação de Arte Moderna e, finalmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949.

Sobre esse processo específico, citamos ainda as interlocuções diretas entre o curador do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York à época, Alfred Barr,⁷ o empresário Nelson Rockefeller, o crítico de arte Sergio Milliet, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello e o adido norte-americano Carleton Sprague Smith, entre outros, das quais surgiram os planos de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o do Rio de Janeiro e, posteriormente, a fundação da Bienal de São Paulo, já em 1951. A Bienal preconizava o ideal moderno por excelência, e foi idealizada para se tornar um eixo forte na América Latina, capaz de capitanear a cada dois anos uma exposição de grande envergadura, composta por seleções de obras organizadas por delegações de cada país, com salas especiais e prêmios de júri. Na década em que vigoravam o *slogan* desenvolvimentista *50 anos em 05*, o programa de governo de Juscelino Kubitschek, a criação de Brasília, as comemorações do Quarto Centenário de São Paulo e o ímpeto de desenvolvimento econômico brasileiro pós-Segunda Guerra Mundial, o discurso artístico de representatividade moderna estava estrategicamente ancorado na criação das coleções para esses museus e na reunião de obras no importante evento que se tornou a Bienal de São Paulo.

Em sua extensa pesquisa sobre as doações de Nelson Rockefeller, a pesquisadora Carolina Rossetti de Toledo⁸ revela todo o percurso da obra *Primavera*, que hoje pertence ao MAC USP⁹ e está nesta exposição. Sua pesquisa nos arquivos do MoMA mostram que não somente a obra *Primavera*, mas outras 13 obras¹⁰ de artistas modernos, selecionadas pela jovem curadora do MoMA Dorothy Miller e por Alfred Barr, teriam sido encomendadas por Nelson Rockefeller e adquiridas em 1946 em galerias próximas ao MoMA, entre elas a Pierre Matisse Gallery, para serem enviadas ao Brasil em doação, divididas entre os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, como contribuição de Rockfeller ao momento latente de criação desses museus, o que se efetivou em 1948.

Antes disso, a evidência mais remota de circulação da obra teria sido sua vinda, da França aos Estados Unidos, juntamente com Ida Chagall, filha de Chagall, incumbida de trazer um grande caixote com obras do pai, após sua rápida partida de Paris em 1941, face à perseguição nazista aos judeus, o que motivou a transferência de Chagall aos Estados Unidos, onde permaneceu até 1948. Naquele momento, Chagall era já um artista renomado, representado pela galeria de Pierre Matisse – *marchand* e filho do pintor Henri Matisse –, localizada a três quadras do MoMA. Chagall estava sendo agraciado com uma exposição retrospectiva no próprio MoMA¹¹ em 1946, e seguia o curso de sua carreira, tendo suas obras negociadas e integradas aos acervos de grandes museus, no que podemos localizar a exata circunstância na qual sua obra é pensada para integrar a lista de 14 obras que seriam adquiridas e trazidas ao Brasil.

Segundo a historiadora Jackie Wullschlager,¹² o navio cargueiro espanhol *Navemare*, que trouxera Ida de Paris aos Estados Unidos com o caixote de obras, havia levado 40 dias para cruzar o Atlântico, chegando em Cuba e sendo retido nos trâmites da alfândega espanhola. Em seu retorno à Europa, o navio fora bombardeado pelos alemães, afundando no mar. A pesquisadora destaca que é provável que a obra *Primavera* estivesse neste conjunto de obras salvo por Ida no deslocamento aos Estados Unidos.

Chaga de nota é ainda a relação entre o título que ela recebe – por que *Primavera*? – e a razão de sua produção. Segundo Toledo,¹³ a origem de *Primavera* remonta a uma encomenda feita pelo editor grego Tériade para a terceira edição da revista de arte *Verve*, uma edição bilíngue francês-inglês, que trazia em seu interior reproduções colecionáveis de alta qualidade gráfica e que, naquela edição, tinha as quatro estações do ano como um dos temas. Assim, o conjunto de litografias em cor para aquela edição seria constituído por nada menos do que *Spring* [Primavera], encomendada a Chagall, *Summer* [Verão], encomendada a Joan Miró, *Autumn* [Outono], ao encargo de Abraham Rattner, e finalmente *Winter* [Inverno], solicitada a Paul Klee. “A versão de Spring que se encontra no acervo do MAC USP é, possivelmente, um dos estudos preparatórios em guache que serviu de base para a reprodução na Revista Verve de 1938.”¹⁴

O salto de alguns anos em direção à próxima obra incluída na exposição nos conduz a 1957, ano da IV Bienal de São Paulo, na qual Chagall recebe uma sala especial, organizada pela Associação Francesa de Ação Artística de Paris. A sala da seção francesa apresentou 25 pinturas de Chagall, com uma seleção de obras representativas, produzidas pelo artista até então, algumas já incorporadas aos acervos de museus. Entre elas: *À Rússia, aos anos e outros*,¹⁵ de 1912, proveniente do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; *Autorretrato com sete dedos*, de 1912-1913, à época pertencente à Coleção do Estado dos Países-Baixos – atualmente acervo do Museu Stedelijk, de Amsterdã; *O anjo que cai*,¹⁶ de 1947, pertencente ao Museu

Página do catálogo da *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de 1957, com sala especial de Marc Chagall. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo online.

[Page from the catalog of the *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957*, with a special room by Marc Chagall. Collection Fundação Bienal de São Paulo. Online catalog.]

FRANÇA

sala especial

pintura

- 1 A RÚSSIA, AOS BURROS E AOS OUTROS, 1911. 156 x 122. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.
- 2 RETRATO DUPLO COM COPO DE VINHO, 1917. 233 x 136. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.
- 3 ENTRE CÃO E LOBO, 1938/43. 100 x 73. Col. Ida Meyer-Chagall, Berna.
- 4 BOI DECORTICADO, 1947. 100 x 80. Col. particular, Paris.
- 5 MADONA COM TRENÓ, 1947. 97 x 79. Col. particular, Paris.
- 6 A MORTE. 69 x 87.
- 7 ANJO COM PALETA. 132 x 90.
- 8 NEGOCIANTE DE GADO. 98 x 179.
- 9 CAMPO DE MARTE. 149 x 105.
- 10 A TORRE EIFFEL E O BURRO. 100 x 73.
- 11 TELHADOS. 240 x 210.
- 12 DOMINGO. 173 x 149.
- 13 AS PONTES DO SENA. 112 x 163.
- 14 O CIRCO AZUL. 231 x 174.
- 15 SOL VERMELHO. 140 x 100.
- 16 LUZES DO CASAMENTO. 120 x 123.
- 17 O GALO. 130 x 97.
- 18 NASCIMENTO. 65 x 89.
- 19 CAVALO VERMELHO. 114 x 103.
- 20 A DANÇA. 231 x 174.
- 21 A CAIDA DO ANJO. 148 x 189. Museu de Belas Artes, Basileia.
- 22 AUTO-RETRATO COM SETE DEDOS. 126 x 107. Col. do Estado dos Países-Baixos.

216

*enriquecer o meio de expressão. A transcrição da forma, sua reconstrução voluntária, por vezes geométrica, é-lhe familiar, a intensidade das cores puras e a pujança de suas relações do fauvismo e do expressionismo servem-lhe para traduzir o mundo mágico que está ao fundo de seus sonhos [...].*¹⁷

A título de contextualização, na introdução do catálogo, Ciccillo Matarazzo pontua os destaques daquele ano, sinalizando, além da retrospectiva de Chagall pela delegação francesa, a retrospectiva da Bauhaus, a presença de Giorgio Morandi, pela delegação italiana, de Jackson Pollock, pelos Estados Unidos, e de Ben Nicholson, pela Inglaterra; e uma seleção de artistas surrealistas da Bélgica, entre os quais René Magritte, exaltando o caráter de reunião do melhor da produção contemporânea.

11 MoMA. "Museum of Modern Art opens retrospective exhibition of works of Marc Chagall." Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1047/releases/MOMA_1946-1947_0030_1946-04-08_46408-18.pdf?2010. Acesso em 31 jan 2022.

12 Wullschlager, Jackie. *Chagall*. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Globo, pp. 496-497, 2009.

13 Toledo, Carolina Rossetti.
*As doações de Nelson Rockefeller
no acervo do Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de
São Paulo*. [Dissertação] Programa
Interunidades em Estética e
História da Arte, Universidade
de São Paulo, 2015, pp. 157-159.

14 Idem, p. 160.

15 No catálogo da IV Bienal de São Paulo, o título da obra aparece como: *À Rússia, aos burros e aos outros*, p. 216. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4/219>. Acesso em 31 jan. 2022.

16 Ibid. O título da obra aparece como: *A caída do anjo*, título original francês: *L'ange qui tombe*.

17 Cogniat, Raymond. "França: sala especial Marc Chagall (1899)" In: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, set.-dez. 1957, p. 245. [Catálogo]

Chagall, 1957.

*Apesar das dificuldades do momento e da incompreensão de alguns, mais uma Bienal se inaugura neste ano de 1957. Uma tradição se criou e vai-se impondo à atenção do mundo inteiro onde a arte brasileira já conquistou um lugar de realce. E agora trata-se de olhar com otimismo para o futuro.*¹⁸

Dessa mesma edição e em plena efervescência dos movimentos ligados ao concretismo e ao neoconcretismo, representando a arte concreta brasileira, que caminhava a passos largos em direção à abstração, destaca-se a participação pela delegação brasileira de nomes como: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Alfredo Volpi, além de representantes dos grupos Frente e Ruptura, como Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Willys de Castro. Duas salas especiais foram dedicadas a artistas que viviam no Brasil: uma a Victor Brecheret (escultura) e outra a Lasar Segall (pintura).¹⁹

No mesmo ano, Chagall pinta *Noivos com trenó e galo vermelho*, incluída agora na mostra do CCBB, obra adquirida diretamente do ateliê do artista no mês de julho de 1957, pela Galeria Maeght, de Paris, passando à coleção de Ema Gordon Klabin em agosto de 1976, incorporada ao acervo da Fundação Ema Klabin em 1978, ano de sua criação. A obra é tida como uma síntese do enlevo, do sonho de amor que provém da figura dos noivos que, enamorados, flutuam soberanos num céu noturno sobre a cidade, na companhia dos animais – um asno e um galo, figuras tão recorrentes na obra do artista. Uma outra obra de Chagall está presente na coleção, a pintura *No campo* [À la campagne], de 1925, sendo essas duas das principais obras que perfazem a coleção da Casa Museu Ema Klabin.

Ainda um apontamento é devido à presença de obras gentilmente cedidas para a exposição pela Fundação José e Paulina Nemirovsky: três gravuras e uma litografia, atualmente em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A notar pelos certificados emitidos pela galeria Berggruen & Cia, de Paris, duas das quatro gravuras presentes na exposição foram adquiridas praticamente na mesma data, nos dias 2 e 3 de julho de 1968, um ano revolucionário na França, provavelmente em viagem do casal de mecenas Paulina e José Nemirovsky a Paris: a água-forte *Autorretrato com chapéu enfeitado*, de 1928, e a gravura em água-forte e água-tinta *O violinista apaixonado*, de 1967. Outras duas foram integradas à coleção do casal em 1972 e 1982, provenientes da mesma galeria: a litografia *Cidade cinzenta*, de 1967, e a mais importante desse conjunto, a água-forte *Casa em Peskowitz*, da série *Minha vida*, álbum de gravuras impresso em 1923, na Alemanha, que ilustra o livro homônimo escrito por Chagall em 1922, a partir de suas reminiscências como jovem artista. Atualmente essas obras estão elencadas pelo IPHAN como patrimônio histórico e artístico nacional. O conjunto selecionado para a exposição foi integrado aos módulos *Origens e tradições russas* e *O amor desafia a força da gravidade*.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Chagall, 1957.

Da série gráfica que ilustrou o livro *Ma vie* [Minha vida], cabe uma última observação sobre um ponto de contato que se pode aventar entre Chagall e os artistas modernos brasileiros. Na Coleção Mário de Andrade, atualmente parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, encontra-se disponível para pesquisa a correspondência de Mário de Andrade com seus inúmeros interlocutores. No caso, citamos alguns exemplos desse intercâmbio de mensagens que interessam à investigação sobre a circulação e as trocas entre artistas na década de 1920. Muitos deles, usufruindo da prerrogativa que sua condição social lhes permitia, iam e vinham, entre Brasil e Europa, num diálogo contínuo que, olhado com a merecida atenção, enriquece os estudos brasileiros a respeito dos meandros e caminhos trilhados pela arte moderna brasileira, numa época de efervescência e de comunicação entre as vanguardas, onde o ponto de convergência entre artistas de muitas proveniências e nacionalidades era Paris. Três cartas selecionadas no arquivo do IEB merecem atenção, pois revelam um pouco desse intenso diálogo.

As cartas de Sergio Milliet para Mário de Andrade, em outubro de 1923, revelam um desses momentos agitados de interação entre artistas modernos em Paris. Na primeira delas, Milliet comenta os últimos acontecimentos, noticia a criação da revista *Knock-out* e traça planos para conhecer Chagall por meio de Yvan Goll:

*Meu caro Mario, pela minha carta de hontem [sic.] ao Tacito [de Almeida] debes ter sabido da grande notícia: Knock-out! Hontem [sic.] mesmo estive com o [Yvan] Goll que me prometeu um artigo ou um poema e uma reprodução de [Marc] Chagall que vou conhecer domingo próximo em sua casa. Oswald [de Andrade] virá também e o Di [Cavalcanti] e quem sabe o Paulo Prado. [...] O Paulo vai ser apresentado terça próxima em casa de Tarsila [do Amaral] ao [Jean] Cocteau e ao [Blaise] Cendrars. Com a Tarsila é provável que obtenha um desenho do Juan Gris para você.*²⁰

Em uma segunda carta, datada de 31 de outubro, Milliet continua o comentário sobre a fundação da *Knock-out*, contando com a colaboração de Cendrars, Yvan Goll, Cocteau e Paul Morand. Confirma ter conhecido Chagall – “Prometeu-me reproduções” –, referente às gravuras prometidas ao amigo Mário de Andrade.²¹

Da efetivação dessa entrega não foram encontrados registros documentais, a não ser as próprias cinco gravuras²² pertencentes à Coleção de Mário de Andrade, entre elas *Casamento* [Marriage], da série *Ma vie*, assinada por Chagall, com a dedicatória em francês “A l’ami inconnu Mario de Andrade” [Ao amigo desconhecido Mário de Andrade]; além de apontamentos do próprio punho de Mário de Andrade, em ação intelectual de registro de todos os entrelaçamentos de base da cultura moderna brasileira, desde os seus primórdios, por meio de suas revisões, críticas e incentivo aos

demais artistas do grupo. Nesse caso, ao escrever e enviar a Anita Malfatti o poema “Reza de fim de ano”,²³ na virada do ano de 1923 para 1924, fornece-nos a última pista sobre a gravura recebida de Chagall por meio do amigo Milliet, no trecho a seguir:

Reza de fim de ano (5º Nocturno)

[...] Senhor, é 31...

Eu te agradeço este ano que me deste.

Que o novo seja igual ao que passou!

Alegrias bombásticas

Sofrimentos redundantes

Retumbantes

Samba

Villa Lobos

Os meus amigos de Paris

Águas-fortes de Seewald

Águas-fortes de Chagall

Sangue

Pranto e riso

Quanta coisa! Quanta coisa! [...]

Das trocas entre intelectuais modernos, numa abordagem sintética e muito resumida, ainda podemos citar a admiração de Ismael Nery por Chagall, a ponto de sua obra conter, na visão da crítica de arte Aracy Amaral, uma presença *chagalliana*, após sua estada em Paris em 1927. Outros tangenciamentos podem ser vistos nas formas, cores e personagens flutuantes da obra de Cícero Dias e na relação aparentemente distante com Lasar Segall, apesar da origem judaica em comum. Pesquisando o acervo do IEB, encontra-se ainda um desenho de ca. 1923-1924, que Anita Malfatti dedica a Chagall.²⁴ No Museu Lasar Segall, leem-se, nos documentos de arquivo, os apontamentos de Segall sobre a produção de Chagall.

Num momento de trocas intensas – tal como foi a vivência dos ateliês em Paris, em La Ruche, quando Chagall se avizinhava a Amedeo Modigliani e Chaïm Soutine, travava contato com Guillaume Apollinaire, tecia laços com Blaise Cendrars, Robert e Sonia Delaunay; ou quando, mais tarde, voltou a Paris, após uma passagem por Berlim, em momento concomitante aos modernistas brasileiros, que formavam um amálgama criativo em busca por uma arte totalmente nova – seria praticamente impossível, e talvez até desnecessário, aos artistas manterem uma missão individualizada, sem que entrelçassem sonhos e cores, paletas e formas, pensamentos e gestos que ebuliam no mesmo contexto.

Por fim, dando a volta completa em torno do sol, tecendo o último fio desta narrativa sobre o presente que olha para o passado, das relações que podem ser tecidas e identificadas no contexto brasileiro, com liberdade poética e insuflada pela própria poesia de Chagall, que nos desperta para um mundo de sonhos de riqueza insondável, é preciso compartilhar que também Manuel Bandeira, poeta da primeira geração modernista, encontrou na poesia de Chagall, e na tradução poética de seus versos, o sentimento que transcende o espaço geográfico e o devir pelo mundo, a encontrar na alma o próprio lugar de pertencimento. Assim, em 1945, Bandeira versou para o português o poema *Seul est mien*²⁵ [Só é meu] dando-lhe o título *Um poema de Chagall*.²⁶

Só é meu

O país que trago dentro da alma.

Entro nele sem passaporte

Como em minha casa.

Ele vê minha tristeza

E a minha solidão.

Me acalanta,

Me cobre com uma pedra perfumada [...]

Nesse tecido enriquecido pela pesquisa realizada durante o processo de inclusão das obras que pertencem ao patrimônio brasileiro à mostra *Marc Chagall: sonho de amor*, encontramos não somente obras que circularam pelo mundo, mas um universo de conexões, muitas das quais ainda inexploradas.

Confiamos na contribuição que possa ter oferecido a leitura deste texto, ao trazer à luz um pouco da trajetória histórica, os registros de memória dessas obras presentes nos acervos e coleções e que nem sempre temos a oportunidade de ver em exposição, ou em diálogo com outras tantas obras de inestimável valor e beleza, que nos chegam de outros continentes e que o público pode agora apreciar nesta exposição especialmente organizada para o Brasil.

De onde vêm as obras? Quiçá do coração do artista, do seu âmago secreto, dos seus anseios e dores, vertidos em direção ao mundo, para nosso deleite e nossa reflexão.

²⁵ *Seul est mien* é um dos poemas reunidos no livro *Poèmes*, de Chagall, ilustrado com 24 gravuras e publicado em 1968 pelo editor Cramer. (Disponível nesta publicação na p. 225.)

²⁶ Bandeira, Manuel. *Um poema de Chagall*. Tradução de Manuel Bandeira para o poema *Seul est mien*, de Marc Chagall. In: Bandeira, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1. ed.,1945, il. Guignard. Em respeito aos direitos de autor, suprimimos o poema completo traduzido por Manuel Bandeira, citando dele apenas um trecho, após inúmeras tentativas de contato com os representantes legais de seus herdeiros, para autorização de uso do poema completo nesta publicação.

²³ Poema enviado em folha datilografada, junto à carta manuscrita, para Anita Malfatti, em correspondência de 3 jan. 1924.

²⁴ Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Anita Malfatti, CAV-AM-CD-0017_19v.

Marc Chagall e a primeira ministra de Israel, Golda Meir, na cerimônia de inauguração das tapeçarias idealizadas por Chagall para o hall do palácio Knesset. 11 de agosto de 1969.

[Marc Chagall and Israeli Prime Minister Golda Meir during the unveiling ceremony of his tapestries at the hall of the Israeli Knesset. August 11, 1969.]

@David Rubinger



AO AMIGO DESCONHECIDO E O ÊXODO DENTRO DO QUADRILÁTERO

Saulo di Tarso

“Ao amigo desconhecido Mário de Andrade”

Marc Chagall, Paris, 1923

“O tempo é um rio sem margens”¹

Marc Chagall

A obra de Marc Chagall transcende três das maiores míticas da arte moderna. E, exatamente por essa característica, a origem de Chagall pode ser considerada uma das que têm as maiores sinergias com a história geral da arte brasileira.

Em 1923, em Paris, pelas mãos de Sergio Milliet, Chagall envia a Mário de Andrade cinco gravuras, das quais quatro, mais tarde, irão compor o livro *Maternité*,² publicado em 1926, com organização e texto de Marcel Arland.³ Essas gravuras de Chagall, hoje presentes na coleção do IEB,⁴ ampliam o imaginário entre nossos artistas para uma via de interlocução direta, a exemplo de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Manuel Bandeira, além de uma miríade de escritores brasileiros, de Carlos Drummond de Andrade a Clarice Lispector, que mencionam Chagall nas sucessivas gerações da arte brasileira.

É preciso recordar ainda que o modernismo nacionalista estava impregnado na intelectualidade das vanguardas mundiais na década de 1920 e, no Brasil, especialmente no grupo de artistas e intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse sentido, explica-se não só a admiração de nossos intelectuais pela universalidade de Paris, como a admiração da Paris moderna pelos trópicos, uma admiração mútua que é também fruto da relação que atravessa séculos do *fluxo e contrafluxo* cultural na história da arte entre o Brasil e a Europa.

¹ Título original “Time Is a River without Banks”, 1928, obra pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78116>

² Álbum de gravuras (água-forte, ponta seca e água-tinta). Três exemplares presentes no The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/491789>.

³ Trata-se de uma récita ordenada com cinco gravuras, que traz também textos poéticos de Marc Chagall, publicada em Paris.

⁴ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Catálogo eletrônico, números de tombo: CAV-MA-0518; CAV-MA-0519; CAV-MA 0520; CAV-MA-0521; CAV-MA-0522.

Nas palavras de Mário de Andrade: “Nós só seremos universais no dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal”.⁵

Especialmente quando se fala da pintura e das artes gráficas nessa geração, a presença da literatura de autores difundidos simultaneamente na Europa e na América é secular. Cartas trocadas e imagens gravadas transbordam em livros de poemas, ou em outras edições impressas, e expandem a noção do intercâmbio intelectual das artes através da literatura. Literatura que, aliás, abriu as portas para o avizinhamento contínuo entre artistas de diversas nacionalidades, até os mais prosaicos cordéis contemporâneos. A tratar da questão da origem russa e judaica na expressão plástica da Paris de seu tempo, há paralelos possíveis entre a obra de Chagall e a arte do japonês Foujita, do francês Rouault, do italiano Modigliani, do expressionista Vlaminck e de artistas brasileiros, dentre os quais a do pintor pernambucano Cícero Dias, muito frequentemente confundido como um pintor influenciado por Chagall e não lido como herdeiro de profundas tradições brasileiras que também encontram o cenário das aldeias russas onde Chagall cresceu, cruzando as fronteiras do êxodo judaico e cristão.

Como desenhista de extraordinária capacidade, Chagall fez a sua incursão consciente nas vanguardas do início do século, retornando sem qualquer subordinação à plástica dos movimentos principais de seu tempo: cubismo, surrealismo, expressionismo e mesmo o neoprimativismo existente na tradição popular da arte russa, a qual influenciou inúmeros artistas geométricos, desde os representantes do neoplasticismo até os do suprematismo. A geometria, que foi definitiva para as vanguardas visuais do século XX, não domina a poesia de Chagall; ao contrário, é a poesia de Chagall que extingue a geometria, erigindo verdadeiros monumentos de *levitação plástica*, que se transformam na marcante característica de sua obra.

1

Na série dos estudos da obra “Adão e Eva, dedicados a Apollinaire”,⁶ realizados entre 1911 e 1912, a capacidade plástica de Chagall evidencia que ele seria um expoente em qualquer movimento do início do século, mas sua missão de retorno aos valores da própria origem russa funda seu estilo com apelo à atmosfera milenar da pintura, contrariando a primeira mítica da arte moderna, pronunciada por Wassily Kandinsky: *“Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos”*.⁷

Abstrato mas *não abstracionista*, com sua força criadora incomum, Chagall foi um artista único no modo de construir a sua linguagem e nas diversas fases de sua pintura, renovando a relação entre imagem e literatura, *descansando a mente por meio da litografia*, refletindo a indivisibilidade entre a infância e o tempo da maturidade, o que lhe deu a capacidade de

reportar o tempo antigo para o tempo novo, rompendo, na modernidade, com a ideia de “modernização das artes”. Embora tenha sido considerado um artista de vanguarda em seu tempo, Marc Chagall, diferente do que afirma Kandinsky, aboliu a temporalidade da obra de arte em suas composições, revelando a fé como parte material de suas obras, gerando obras intensamente vivas. A presença espiritual e a presentificação dos sentidos na espaciologia⁸ de Chagall rompe a ideia do tempo e espaço em suas composições.

Se para Richard Wagner valia a noção da obra de arte total na ópera, para Chagall prevaleceu a totalidade dos sentidos humanos como objeto, busca e tema central de suas composições inspiradas no circo: em primeiro lugar, deixando para trás a semelhança acadêmica com o espaço e, em segundo, construindo uma realidade simbólica sobre as tradições de sua origem russa, sem ceder plasticamente aos movimentos de sua época. Chagall impregnou a arte moderna com o simbolismo das tradições, sem ser um simbolista apoiado em Odilon Redon. Incorporou a quarta dimensão em todos os elementos da composição, privilegiando *a atmosfera do quadro* e não apenas a paisagem e seus elementos perceptíveis em termos fenome-nológicos, como fez Paul Cézanne. Com Chagall nasce *a paisagem dos sentidos e a pintura das atmosferas*. Sua figura humana reflete o arcaísmo do amor na transição entre as gerações e essa narrativa é a grande chave de humanização presente em sua obra. Esse fenômeno o qualifica como um dos poucos artistas em que a ciência do espaço existiu sem que sua interioridade se submetesse às tendências da história da arte de seu período de atuação, a exemplo da abstração e do construtivismo. Os rostos desesperançosos que Kasimir Malevitch apaga em seus camponeses são as faces de esperança que Chagall revela no decorrer de toda a sua obra, contestando a dualidade entre paz e guerra.

2

Não há na obra de Chagall planos de ruptura consciente com a arte do século XIX nem concessões visíveis às escolas criadas por seus antecessores, como Cézanne e seus contemporâneos mais influentes: Picasso e Matisse. Reiterando o vigor das tradições, Chagall contradiz a segunda mítica da arte moderna, esta pronunciada por Pablo Picasso: *“Na arte não há nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte em tempo algum”*.⁹

Enquanto Picasso rompe a tradição para salvar a arte na vida moderna, Chagall integra as percepções da pintura dos séculos numa única composição com elementos que vão da ciência românica da pintura à quarta dimensão de Cézanne e à própria atmosfera da psicologia que ele insere em sua pintura. Chagall, portanto, não estava especificamente em seu tempo, e sim empenhado em revelar a complexidade da origem do tempo na

⁵ Carta de Mário de Andrade a Sergio Milliet, 10 dez 1924. In: Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/ Secretaria Municipal de Cultura, PMSP, 1985, pp. 299-301.

⁶ Marc Chagall, *Hommage à Apollinaire, or Adam et Ève* (étude), 1911-1912. Guache, aquarela, aguada, caneta e colagem sobre papel.

⁷ Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 27.

⁸ Considera-se aqui o conceito de ciência do espaço entabulado por Henri Lefebvre, tratando-se de um espaço relacional, abstrato, espaço dinâmico em transformação, com justaposições, desdobramentos e contradições. Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madri: Capitain Swing, 2013.

⁹ Citação original: “Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración”. Primera exposición de la Sociedad de Arte Moderno, México, jun 1944, volume 1, p. 8. México: Sociedad de Arte Moderno, 1944. (Tradução livre do autor.)

pintura, o que o leva a criar composições que traduzem a *metatemporalidade* e a *metaespacialidade* da pintura, em vez de buscar obsessivamente a inovação da forma multiespacial, como fizeram os cubistas.

Aliás, o desenho e a pintura de Chagall são autônomos e interdependentes em sua obra, uma alegoria única que evanesce a linha negra que contorna suas massas de cor – como se fossem as palavras de seu livro *Ma vie*¹⁰ –, traçadas no espaço de modo contínuo, em todas as suas obras. E mesmo quando suas linhas se colorem, elas não desaparecem de suas estruturas, como quando ele circunda os elementos do circo e seu espetáculo de arte total, no qual ele retrata o sentimento coletivo dos espectadores do circo ao verem a cena circense. Essa percepção holística é a grande maestria de Chagall, a mesma que mantém a linha que reaparece na criação de vitrais e tapeçarias, como se a linha saltasse de suas pinturas e desenhos para a gravura e a poesia, retrçando Vitebsk, na sua geografia posterior, reportando a infância vivida na aldeia russa para as obras da maturidade, criando a *linha da vida da sua expressão*, que o define de modo atemporal – uma linha ininterrupta, traçada desde suas primeiras percepções de vida até obras emblemáticas como *À la campagne*, pertencente à coleção de Ema Klabin.

Pintado em 1925, o quadro possui a síntese de praticamente todos os elementos da obra de Chagall e revela uma extraordinária transcendência das lições de Van Gogh, Gauguin e Cézanne para a arte moderna: o desenho gravitacional do espaço, o primitivismo e a quarta dimensão como elemento de leitura do espaço. Chagall, nessa obra, estrutura aquilo que ele chamaria de “o grande segredo da pintura”:

Esqueci-me de me lembrar de ti, meu pequeno tio Neuch. Costumávamos ir para o campo à procura do gado. Como fiquei feliz quando concordou em me levar em sua frágil carroça!

Bem ou mal, ela marchava. Em compensação, era a chance que eu tinha de olhar tudo ao entorno e à nossa volta.

Estrada, estrada, cascalho fino, e pondo o seu nariz para cima, tio Neuch tocava em frente o cavalo: “Eh, Eh”. O tio não olhava ao redor para o pequeno rio, as canas, as cercas ao longo da margem, o moinho e, mais longe, a igrejainha solitária, onde tudo escurecia, enquanto nós a atravessamos cansados, e eu, Deus, não sei mais o que estava em seu coração. [...]

*Sem querer, a juventude amadurece.*¹¹

Fluindo seu traço com a universalidade dos rios que escoam sem encontrar represa, Marc Chagall jamais mudou seu curso interior, fosse atravessando

¹⁰ *Ma vie*, autobiografia de Marc Chagall, foi escrita em russo entre 1921 e 1922, pouco antes de Chagall deixar Moscou, devido à dura experiência da Revolução Russa. A obra foi traduzida para o francês por Bella Chagall, publicada em Paris em 1931, e reimpressa em 1957, com breves modificações feitas pelo artista.

¹¹ Chagall, Marc. *My Life*. Nova York: The Orion Press, 1ª ed., 1960. pp. 14-15. (Tradução livre do autor.)



NO CAMPO

[IN THE FIELD]

À LA CAMPAGNE

1925

óleo sobre tela

[oil on canvas]

74 x 86 cm

Coleção [Collection]

Casa Museu Ema Klabin

Foto [Photo]:

Patricia de Filippi,

Sergio Zacchi e

Gabriel Villas-Boas

a Revolução Russa, as dificuldades da origem judaica e a discriminação que sofreu por isso, o preconceito, duas guerras mundiais e a pobreza. E quanto mais ele avançava na sua modernidade como pintor, mais ele trazia o passado para o futuro.

3

Além de pintor e desenhista, Chagall atua como um dos maiores litógrafos de sua geração, capacidade com a qual ele contraria a terceira mítica da arte do século XX: a extinção da *aura na obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.¹² A síntese de Chagall nas artes gráficas funde a litografia e a pintura na vibração de um mesmo corpo poético, assim transformando a pintura em diferentes suportes num mesmo fenômeno pictórico, ou seja: o corpo da pintura flutua, na obra de Chagall, entre a pintura e a litografia, tornando etérea a força de seus traços, como se praticasse a dança no gestual da pintura. Aqui surge a contrariedade que a arte de Marc Chagall exerce diante da filosofia que afirma o fim da aura na obra

¹² Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

de arte na era da reprodutibilidade técnica. As litografias de Chagall migram a aura das suas pinturas para a litografia, originando a ideia de mobilidade da aura da pintura para novos meios, e não a sua extinção, como previu o filósofo Walter Benjamin.

No século em que a arte levou a humanidade a uma grande folia, e a sucessão das gerações de artistas para o conflito entre as escolas do século XX, Chagall manteve a inteireza de portar ao mundo a tradição, o que o teria isolado da universalidade inventiva moderna, não fosse sua capacidade de antever a psicologia humana como parte de uma ligação única entre o conhecimento sensível, a psique, o espaço terreno, o cosmos e as relações cotidianas. Dotado de uma esperança de vida inabalável, Chagall jamais cedeu à deformidade estética, encontrada em grande parte dos movimentos da pintura por influência da estética das guerras. Se comparado à inteligência fundadora de Kandinsky, Braque, Mondrian, Picasso e Matisse, Chagall será um artista de vanguarda, por ter refundado a ideia do tempo e da tradição na arte moderna, traduzindo a criatividade humana para sentidos primitivos e atemporais da pintura. Dessa forma, o paralelo adequado à arte de Chagall no século XX não é a pintura, e sim a música transfigurativa de Claude Debussy, Eric Satie e Igor Stravinsky.

É essa indivisibilidade da pintura de Chagall, entre literatura, música, teatro e dança, além de sua origem judaica nas *aldeias russas*, que torna universal a proximidade de sua arte com a realidade brasileira em transformação, como aponta *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, cuja capa é um arlequim que vai da metamorfose de viajantes a Macunaíma, na imaginação do escritor. Chagall, como Mário, entrelaçou a arte clássica e popular, sem perder o viés da erudição, como fez a antropofagia moderna brasileira. Criou na pintura a liberdade de *estandartes* – como os das nações de maracatu – que representam ao mesmo tempo a capacidade de invenção da arte moderna e o respeito às tradições milenares de todas as artes, incluindo a dança e os preceitos estéticos da tradição russa popular, o que aproxima as nossas tradições de cultura popular. Segundo as palavras de André-François Villon:

*No mundo encantado de certos contos e na particularidade das culturas folclóricas locais se escondem as palavras-chave para compreender a obra de Chagall. O “pensamento” da alma suscita palavras como mágico, fantástico, fabuloso, misterioso, terreno (radicado sobre a terra), arguto, imagens de animais, flores, plantas, arbustos, a natureza, rios que escoam, características casas de aldeias, edifícios de oração e rito, folclores locais, bizarros alojamentos.*¹³

Tais palavras não descreveriam melhor as incursões de Heitor Villa-Lobos pela arte popular e sua imersão pela Amazônia em busca de fundir o folclore brasileiro às suas composições. Enquanto Villa-Lobos circulava

pelo folclore brasileiro, que mais tarde afirmaria na Europa, Chagall povooou seus arredores das tradições russas, confluindo a estética moderna na Paris das décadas de 1920 e 1930, como artistas de vanguarda que revolucionam a arte moderna por meio da arte popular.

Enquanto Chagall flutua, o canto das “Bachianas” de Heitor Villa-Lobos ascende aos sentidos de leveza e à máxima densidade sonora, refletindo a profundidade espiritual e a plenitude da escuta musical. Ouvir a voz da solista equivale a ver a flutuação de Bella e Chagall em suas pinturas, no sentido representativo do amor suspenso que entrelaça todas as criaturas no espaço transcendente. Se a pintura não fosse em si uma arte metafísica, jamais a ideia de flutuação na obra de Chagall teria tantos sinônimos, como *o repouso da gravidade, a sabedoria da vida cotidiana, a passagem do conhecimento por meio do afeto e dos laços humanos, como a fé, a criatividade, a ética, o amor e o respeito às tarefas de sobrevivência*, como na fábrica de arenque onde trabalhava seu pai.

É no comércio, na oração, na indumentária e na noção de que, em torno de todas as aldeias da Terra está a forma perene do cosmos atuar na atmosfera, que Chagall representa a universalidade das culturas locais em sua pintura. E se as palavras de André-François Villon para descrever Chagall encontram a arte de Heitor Villa-Lobos e os aproxima, as criações de Villa-Lobos traduzem a força criadora de Marc Chagall, associando ainda mais a universalidade da aldeia russa às identidades locais brasileiras, traduzidas pelas culturas do Brasil profundo, existentes no Nordeste, mais especificamente na obra de Cícero Dias, de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial.

Nesse sentido, encontra-se na pintura de Chagall tudo aquilo que ele defende, com os estandartes das tradições populares e a modernidade que conflui essas raízes – diferente da cultura industrial com a qual movimentos como o futurismo somam – e que as grandes cidades, totemizadas como forma de vida no decorrer do século XX, teriam varrido completamente do decurso da arte moderna. Chagall soube transformar a tradição milenar em vanguarda, enquanto praticamente toda a vanguarda do século XX baseava-se, genericamente, na ideia de ruptura com as formas de vida tradicionais. Ele percebeu que um mundo de tradições desapareceria e conservou-o, tangenciando a postura de artistas brasileiros que, inspirados por Mário de Andrade, criaram a antropofagia.

Assim, a Vitebsk da infância de Chagall caminha para o mundo até a maturidade de sua obra e o transforma num dos maiores humanistas de sua geração, celebrando em sua trajetória o fim das fronteiras entre o amor bíblico, que lhe inspira como fonte de poesia e que o transcende na sua formação judaica.

¹³ Villon, André-François. *Marc Chagall*. Milão: Master International Art, 1993. p. 6. (Tradução livre do autor.)

Existe em sua criação uma ética do sorriso e da esperança – a mesma que se revela no sorriso de Golda Meir ao seu lado, na Israel de 1969, quando a primeira-ministra olha pela primeira vez a tapeçaria que representa o êxodo no Palácio do Knesset. Talvez esse seja um dos maiores fundamentos da arte de Chagall: uma esperança perene e baseada no amor, pela qual o comportamento do sorriso da alma se reproduz aos olhos de quem tem contato com a sua obra. Assim, seus valores de criança e sua maturidade de artista encontram a maturidade da milenar arte tropical no mesmo discurso da esperança dos povos que, formados na diáspora, possuem o céu, o sol e a esperança que portam na alma, como sendo seu país perene e originário. É dessa mesma força que se imbuíram os artistas brasileiros enquanto antropófagos.

Mário de Andrade, como Chagall, pertenceu ao grupo dos intelectuais que buscavam as raízes locais e, assim, é possível reconhecer a aproximação entre a obra de Chagall e a realidade brasileira. Seria infundado mencionar Chagall e a realidade brasileira apenas pelo universo crítico da arte, uma vez que o pintor teve relações diretas com grandes personagens do modernismo brasileiro, entre eles o crítico Sergio Milliet que, em 1923, após conversas mediadas por Yvan Goll, enviou as cinco gravuras em metal de Chagall para Mário, um ano após ter ocorrido a Semana de Arte Moderna de 1922. A gravura “O Casamento” não aparece no livro,¹⁴ mas as quatro outras gravuras enviadas ao modernista brasileiro integram a publicação *Maternité* e hoje estão no acervo do IEB, separadas, como vieram para o Brasil. Outra modernista muito próxima de Mário que também celebrou Chagall foi Anita Malfatti. Anita foi uma das primeiras artistas a ensinar arte para as crianças em São Paulo, e na mesma coleção de Mário de Andrade figura um dos desenhos dela em homenagem a Marc Chagall.

Essa infância que percorre a alma durante toda a nossa existência pode ser percebida na ética de Chagall não só como um elemento da alegria que aparece em suas obras, mas também em sua passagem consciente de ensinar arte às crianças que ficaram órfãs na Revolução Russa. A arte de Chagall não é uma arte preocupada com a revolução dos estilos, mas com a exaltação da vida e da força interior que nos torna capazes de fazer a travessia do mundo e manter a humanidade viva naquilo que ela tem de melhor, ou seja, o respeito à vida humana, à biodiversidade e à paz.

Se Mário de Andrade percorreu o Brasil em expedição em sua Missão de Pesquisas Folclóricas,¹⁵ a aldeia russa de Chagall percorreu o mundo na alma do pintor, rompendo as barreiras do nacionalismo, abrindo portas para o universo transcultural, tal como a geração moderna brasileira. Nesse percurso, a *Maternité* de Chagall encontra não só a interlocução dos modernistas paulistas, mas a mais inusitada interlocução

14 A gravura “O casamento” figura no álbum *Mein Leben*, publicado em 1923.

15 Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938.



Marc Chagall ensinando pintura na colônia de crianças órfãs judias em Malakhovka, Rússia.

[Marc Chagall teaching painting at the colony for orphaned Jewish children in Malakhovka, Russia.]

1921

Bridgeman Images/Granger

possível para um artista russo de origem judaica, no mesmo trilho que seguiu a antropofagia e a Semana de 1922: as raízes judaicas do Brasil sefardita de cristãos novos e criptojudеus desconhecidas dos paulistas, mas já profundamente arraigadas na formação de Joaquim Inojosa, Di Cavalcanti, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Mário Pedrosa e Cícero Dias, todos oriundos da cultura do açúcar, da arte e das culturas clássica e popular produzidas no entorno dos engenhos. Aqui há uma curiosa passagem da vida de Chagall, e de como nos entrelaçamos lá e cá por séculos em fenômenos anônimos do cotidiano que tangenciam nossa cultura e imaginação:

Tia Mariassja é a mais pálida. E por que assim, tão embranquecida, mora naquele quarteirão? Na frente de sua casa, sua mercearia e os mugik batem os pés.

O arenque nos barris, a aveia, o açúcar na forma de cabeça pontiaguda, a farinha, as velas embrulhadas no cartucho de papel azul, e tudo é vendido.

As moedas tilintando.

*Os mugik, os mercantes, o povo de Deus, todos murmuram, todos pulsam.*¹⁶

Todos nós passamos pelas diversas fases da vida, desde a infância, mas poucos seres humanos são capazes de manter a sua essência viva, portando a infância até a velhice. Chagall é uma dessas raras capacidades na arte. É consolidando essa indivisibilidade dos tempos na alma que encontramos também uma chave para compreender as cenas que ele viveu e pintou, no sentido que seus personagens que flutuam não o fazem por adesão ao surrealismo, mas pela vocação de liberdade, por reflexo de proteção da vida e da força vital, como uma criança que escapa do incêndio de Vitebsk e, apesar da destruição provocada pelo fogo, não perde as memórias do lugar intacto, que na sua expressão se conduz para antes e depois do incidente ocorrido. Esse espanto que cruza a vida e a obra de Chagall reflete-se em todas as suas obras. É o que hoje a ciência nomeia como “resiliência” – uma resiliência que, no caso de Chagall, explica não somente a sua força, mas a força e a capacidade que ele teve, enquanto um artista de vanguarda do século XX, de portar o tempo passado entre as aldeias que o avanço da modernidade varria durante as primeiras décadas daquele século, fazendo nascer a cultura urbana tal qual ele viu e viveu, não só em Paris, mas nas grandes cidades do mundo pelas quais passou.

A dimensão intelectual de Marc Chagall chega a extremos dessa capacidade de traduzir os milênios da tradição em sua obra, e não apenas a tradição judaica na qual ele tem origem. Na sua relação com a Bíblia, ressaltando a poética do sagrado livro milenar, percebemos seu talento para universalizar

esse sentimento, uma vez que, na arte do século XX, a aproximação entre judaísmo e catolicismo encontra nas obras de Chagall o seu maior repouso, assim como nas tradições populares do Nordeste, que geraram a grande expressão anônima da cultura popular por meio da literatura de cordel. *O mesmo violino de nascimentos, casamentos e funerais da aldeia russa se proliferou nas tradições da vida do homem do Nordeste através da rabeca.*

É um fenômeno de total esperança na obra de Marc Chagall esse ato consciente do artista que exprime a percepção de que o mundo moderno varria as tradições da vida cotidiana. E se para Cézanne o monte de Saint-Victoire era a viga mestra da quarta dimensão, coube a Chagall portar a tradição por meio da modernidade de maneira intacta até a última década de sua vida. Enquanto outros artistas foram se dedicando a uma representação cada vez maior da urbanidade e das relações com a cidade, Chagall preservou em suas obras a essência de uma vida humana, milenar, que vem dos arcaísmos da humanidade, como a esperança: a música, a cosmogonia e o êxodo que, em seu caso, foi materializado como a couraça, o corpo extraordinário de uma fé interior que cruzou as fronteiras de todas as culturas por onde ele passou, sem ceder ao formalismo revolucionário das grandes escolas do século XX. Chagall não fez a revolução da matéria. Chagall fez a revolução de ligar, pela tradição e pelo simbolismo particular de sua linguagem, um mundo espaçado pelo nomadismo – tal qual fizeram judeus errantes que foram expulsos do Velho Continente para fundar o Brasil –, com as suas tradições de brincantes e bailarinos que criaram o frevo. Chagall faz arquetípica toda e qualquer realidade descritiva, conservando na sua pintura os símbolos que ligam as sociedades tradicionais e esparsas, da mesma forma que fez com a integração da infância à sua maturidade enquanto pintor. Ocorre ainda que a infância lírica de Chagall se traduz como vontade de vida, força vital diante das atrocidades da vida – como é inerente à existência humana –, a sabedoria que nos faz, já velhos, ter a leveza das crianças. Assim o fazem também, no mesmo aceno de esperança e persistência, os nossos artistas do cordel – autores e xilógrafos que expressam a cultura poética e visual que migra no tempo da cultura brasileira, rompendo fronteiras dialéticas, como a obra de Chagall.

O êxodo na obra de Chagall não é retratado literalmente. É também a migração poética do êxodo para uma espécie de nomadismo constante, plenificado pela sabedoria da força originária da vida que aprendemos na infância e reencontramos no amor. O amor, não como sentimento romântico, mas como comportamento crucial de sobrevivência contra as intempéries da vida que, no caso do êxodo provocado pelas guerras, gera a cultura internacional retraçada na cultura regional, e que na expressão do homem do Nordeste brasileiro – como nas populações das aldeias em redor do mundo – é, ainda hoje, a vida que conhece o êxodo dentro do próprio quadrilátero.

¹⁶ Chagall, Marc. *My Life*. Nova York: The Orion Press, 1a ed., 1960. p. 16. (Tradução livre do autor.)

A complexidade da arte de Chagall torna-se única para diferenciarmos o que é ciência e o que é cultura na sintaxe dos sentimentos humanos ligados ao amor, ao espírito, à felicidade do homem que festeja sua existência na terra e que, apesar das angústias cotidianas, contempla a lua e o sol, ama e trabalha para erigir e celebrar as dimensões da vida. Nesse, e em outros pontos da tradição revelada pela capacidade criadora de Marc Chagall, encontramos não as feições de uma arte de vanguarda apenas ligada ao século XX, mas a de séculos antes que, em sua obra, diante do nomadismo de tantos povos forçados ao êxodo, é uma arte que se traduz na invenção da modernidade, a mesma modernidade que também fundou o Brasil com a presença dos judeus sefarditas.

O encontro de Chagall com a arte brasileira não é uma influência, mas sim uma confluência nos aspectos mais telúricos da sua obra, ao identificarmos um paralelo único com o homem nordestino do Brasil profundo. De violinos imigrados a rabecas, vemos a fantasia poética que une o Brasil dos criptojudeus às tradições da aldeia russa, aos sertões nordestinos no qual as tradições de judeus convertidos a cristãos-novos foram guardadas e praticadas, seja na religiosidade como na vida cotidiana dos arruados do Nordeste, até que a primeira Sinagoga das Américas fosse fundada na cidade do Recife, em 1636.¹⁷

Do amor de Chagall pelo circo vamos encontrar paralelo na figura dos nossos brincantes que, tal como seu violinista no telhado, exprimem a dança e a poesia das canções encenadas por Antonio Nóbrega. Ainda na dança e na odisseia poética de suas pinturas literárias, encontramos autores de cordel que traçam a arte entre fábulas e tradições, que desenham palavras e escrevem o espaço em cordéis, entre cordelistas e leitores anônimos, e a maestria de autores cujos personagens também flutuam nas letras, como é o caso de Ariano Suassuna e sua épica narrativa do *Auto da Compadecida*.

Chagall pintava aquilo que lia no espaço, tecendo amor, esperança e cultura, como os armoriais nordestinos. Lia o amor como uma cadência contínua entre os gestos da vida, dos passos que elevam a nossa caminhada firmemente do chão para a liberdade e o cosmos, percebido nos seres vivos e nos pequenos gestos humanos. E com a mesma capacidade que Vincent van Gogh leu o espaço e fez desenhos cujas linhas são verdadeiras expressões biogravitacionais, Marc Chagall lia o amor que entrelaça os sentimentos humanos à física sutil do espaço. Para Chagall, é o amor a capacidade humana que mais sintoniza o homem e o espaço, desde a palavra sagrada até a experiência dos olhos que estão no coração, que vê e percebe o amor como lei universal da vida, erigindo a esperança contra as guerras cotidianas.

E, exatamente por esse caminho percorrido por Chagall, não só diante do êxodo permanente da humanidade, mas das forças que a vida impõe

contra a felicidade, o sentimento de plenitude e a razão diante de céu, terra e sociedade, é que ele pode ser percebido no mundo de hoje não apenas como um artista, mas como um intelectual cuja ética é aquela erigida pelo “amor que desafia a força da gravidade.”¹⁸ Ao nosso desconhecido amigo Chagall:

Madeira do Rosarinho

Vem a cidade sua fama mostrar

E traz com seu pessoal

Seu estandarte tão original

Não vem pra fazer barulho

Vem só dizer... e com satisfação

Queiram ou não queiram os juízes

O nosso bloco é de fato campeão

E se aqui estamos, cantando esta canção

Vimos defender a nossa tradição

E dizer bem alto que a injustiça dói

*Nós somos madeira de lei que cupim não rói...*¹⁹

¹⁷ Sobre os primórdios da Primeira Sinagoga das Américas: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=rua-dos-judeus>. Sobre o contexto histórico da comunidade judaica de Pernambuco: <https://www.conib.org.br/comunidades/fipe-federacao-israelita-de-pernambuco/>. Sobre o circuito do projeto Recife Sagrado, que inclui a Sinagoga Kahal-Zur Israel. <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/sinagoga-mais-antiga-das-americas-passa-a-ter-visitas-guiadas-no-projeto-recife-sagrado.ghhtml>. Acesso em 7 abr 2022.

¹⁸ A frase refere-se ao título criado pela curadora da mostra, Lola Durán Ucar.

¹⁹ “Madeira que cupim não rói”, frevo de Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), de 1963.



QUANDO O MODERNO ENCONTRA A ARTE CONTEMPORÂNEA

AIR FOUNTAIN

Cynthia Taboada

* DANIEL WURTZEL
Artista do Brooklyn (Nova York),
é mais conhecido por suas esculturas e
instalações cinéticas elaboradas com
ar e materiais leves que voam. Expôs
suas obras de arte no Musée Rodin,
no Grand Palais em Paris, na Tate
Modern Turbine Hall, na Smithsonian
National Portrait Gallery, no Cooper
Hewitt Smithsonian Design
Museum, no Museu Nacional d'Art
de Catalunya, na Phillips Collection, no
Phaeno Science Center e no Kunsthall
3.14. As obras de Wurtzel estão em
exposição permanente no Swiss
Science Center Technorama, no
Copernicus Science Center,
na World Expo em Astana e no
Museu do Amanhã no Rio de Janeiro.
Apresentou seu trabalho na Broadway,
no espetáculo *Finding Neverland* [Em
busca da terra do nunca], e no Cirque
du Soleil em Amaluna. Seu tornado de
papel foi o centro das atenções na
cerimônia de encerramento dos Jogos
Olímpicos de Inverno de Sochi 2014,
diante de uma audiência mundial.
Daniel também trabalhou com
alguns dos diretores de teatro mais
conceituados do mundo, entre eles,
Julie Taymor, Diane Paulus, Robert
Lepage, Zhang Yimou e Michel Laprise.

A obra *Air Fountain*, do artista norte-americano Daniel Wurtzel*, foi escolhida no contexto da mostra *Marc Chagall: sonho de amor* para receber o público logo na entrada da exposição, propondo o início de um diálogo entre a arte moderna e a arte contemporânea, por meio de uma metáfora visual cuja força espiritual e leveza – claramente percebidas nas pinturas de Chagall – nos são comunicadas também pela linguagem plástica de Wurtzel.

O intuito é, sobretudo, trazer a sutileza de uma visão abstrata do amor, por meio da simplicidade dos tecidos de material muito leve e translúcido, que flutuam e interagem. A obra gera um impacto visual que nos remete à sensação das coisas improváveis que nos chegam por meio do sonho e da fantasia, e que são bem-compreendidas apenas no salto para além do real; e, no caso de Wurtzel, também pelo conhecimento da física e da engenharia empregado na instalação.

Como o próprio artista define: “Apesar de ser mais poético na concepção, meu trabalho tem uma forte inclinação científica, e resolver problemas tecnicamente difíceis relacionados à realização de uma escultura tem sido uma marca registrada da minha carreira. O voo tem sido um tema persistente para mim ao longo da minha vida e, à medida que meu trabalho amadureceu, suas manifestações assumiram formas cada vez mais etéreas”.

Air Fountain foi apresentada em diversas instituições ao redor do mundo, em instalações temporárias ou permanentes, numa abrangência que agora inclui esta versão especialmente desenhada para os espaços dos CCBs, durante a itinerância da exposição em suas quatro unidades: Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e São Paulo.



Ao observar a obra, somos levados a entrelaçá-la com as figuras flutuantes presentes nas pinturas de Marc Chagall, sobretudo no enlevo dos noivos sobre o céu das cidades, os enamorados que se entreolham e se abraçam, voando pelos céus de Paris ou da aldeia de Vitebsk. Nas palavras de Wurtzel: “Por se tratar de movimentos totalmente livres, muitas pessoas percebem a movimentação dos tecidos como espiritual, uma dança da vida ou dos amantes. Ora no alto, ora embaixo, eles se juntam e se afastam, mas estão sempre sujeitos a forças invisíveis e caóticas, que os impulsionam a se mover”.

Em sua tridimensionalidade fluida e delicada, reduzindo a matéria aos seus elementos mínimos – dois tecidos impulsionados pela força do ar – Wurtzel nos apresenta a poesia das forças naturais trazidas pelo movimento contínuo e imprevisível dos tecidos, que nos sugerem os entrelaçamentos e distanciamentos humanos, com sua dinâmica própria e narrativa universal.

O convite para apresentar *Air Fountain* na exposição permitiu a Wurtzel estabelecer um diálogo de ressonância entre sua obra e a de Marc Chagall, no que tange ao universo lírico que desafia a força da gravidade: “Suas obras também exigem que deixemos de lado a descrença, ignoremos de bom grado a gravidade, acreditemos que as cabras têm asas e que as pessoas podem montar em galinhas. Mas assim que o fazemos, entramos em seu mundo onírico ricamente recompensador, um universo paralelo com diferentes leis da natureza que é de certa maneira tão real ou mais real do que o mundo real. Sua mágica é que ele foi capaz de fazer isso de forma tão convincente que nós o acompanhamos de boa vontade até lá e vemos por um momento por meio de seus olhos”.

Air Fountain propõe desafiar o entendimento ordinário das coisas, para nos conduzir ao extraordinário, e sua inclusão na mostra visa a fornecer oportunidade de inspiração e reflexão a todos que a contemplam.

AIR FOUNTAIN

2022

6 m ø x 10 m

ar, tecidos, madeira e aço

Cortesia de Daniel Wurtzel
para a exposição

[air, fabrics, wood and steel
Courtesy by Daniel Wurtzel
for the exhibition]



LOLA DURÁN ÚCAR

Curadora independente e crítica de arte, é PhD em História da Arte e Cultura Visual pela Universidad Autónoma de Madrid e licenceada em Filosofia e Artes pela Universidad de Zaragoza.

Dedicada à teoria e à crítica de arte, sua investigação centra-se na arte dos primeiros movimentos de vanguarda do século XX e nos movimentos culturais que surgiram após a Segunda Guerra Mundial. Foi curadora de inúmeras exposições sobre esses temas, além de publicar ensaios e ministrar cursos e conferências em várias universidades e instituições: Círculo de Bellas Artes de Madrid; ARCO Feria de Arte Contemporâneo; Museo

Bellas Artes-Parque Cultural, Buenos Aires, Argentina; Casa de América de Madrid; Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, entre outros.

Ao longo dos últimos anos, realizou a curadoria das seguintes exposições de Chagall: *Marc Chagall Soul Garden* (M Contemporary, Seul, Coreia); *Chagall. Sogno d’amore* (Basílica de Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, Nápoles, Itália); *Marc Chagall, Sogno e Magia* (Palazzo Albergati, Bolonha, Itália); *Marc Chagall, Color & Magic* (cocuradoria com Zhang Zikong, Museu de Arte CAFA, Lanfang, China); *Marc Chagall. Amor e Cor* (Museu Meet You, Yintai Center, Pequim, China).

CYNTHIA TABOADA

Doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, é mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP) e especialista em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE USP). Curadora e museóloga independente, atua no segmento cultural e em exposições de arte desde 2000, coordenando e produzindo mostras nacionais e internacionais a partir de 2006. É membro ICOM-ICOFOM e Diretora da Cy Museum.

SAULO DI TARSO

Artista visual e curador. Autor e pesquisador de estética comparada das artes visuais e da música moderna e contemporânea, arte urbana e novas mídias. Foi coordenador de espaço expositivo e arte-educação da Casa das Rosas Haroldo de Campos, setor educativo e difusão do Paço das Artes, curador da Casa do Olhar Luiz Sacilotto e de diversos projetos independentes para Galeria da Unicamp, Memorial da América Latina, Museu Afro Brasil e Paço Imperial do Rio de Janeiro. É Diretor da Tangram museologia e membro do CIMAM – International Committee for Museums and Collections of Modern Art – uma Organização afiliada do ICOM.

ENGLISH VERSION

MARC
CHAGALL
A DREAM
OF LOVE

LOLA DURÁN ÚCAR
CURATOR

POETIC PAINTING

Lola Durán Úcar

At BB Seguros, we have it in our DNA to take care of everything that matters, transforming people’s lives through the best ecosystem of protection. By sponsoring the exhibition *Marc Chagall: sonho de amor* [Marc Chagall: A Dream of Love] we materialize our commitment to encourage the cultural scene, providing universal access to art, while also contributing to the economic chain of the cultural sector.

BB Seguros

The Ministry of Tourism, BB Seguros and Banco do Brasil are presenting and sponsoring *Marc Chagall: sonho de amor* [Marc Chagall: A Dream of Love], a show that features 186 works by the Russian-French artist, one of the most important names of modern art.

Marc Chagall used art to create a dreamlike world of enchantment and poetry in his paintings and writings, with the revolutionary use of shapes and colors. This 20th-century vanguard master, who was born in Russia in 1887 and died at the age of 98 in France, developed a unique artistic path based on the love of life.

A painter, ceramist and printmaker, Chagall blended aspects from Jewish, Russian and Western culture. He also transited among the surrealist, cubist and fauvist movements, as well as the graphic arts.

In Brazil, the show presents some very rare works, which include the remarkable *L’avare qui a perdu son trésor* [The Miser Who Lost His Treasure], from 1927.

By holding this exhibition, Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms its support to the visual arts and to cultural exchange, along with its commitment to promoting access to culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

Over the course of his life, Marc Chagall constructed a universe all his own through his paintings and writings—a lyrical, poetic and fantastic world, in which everything is possible. The characters fly like birds; sleighs glide over the clouds; the music of violinists echoes over the rooftops; there are two-headed people, women with goat heads, cats with men’s faces; roosters that are coursers, donkeys resting on tabletops, and lovers that caress one another sweetly under a colorful bouquet of flowers.

It is a world of dreams and colors, in which the tones gleam. Intense colors breathe life into the real or imaginary landscapes and characters that inhabit his private universe.

Marc Chagall had a long, nearly 100-year life. He was born in Vitebsk, in Russia,¹ in 1887. His birthplace and the Russian rituals and traditions that he experienced in his childhood were determinant in his work. Marc Chagall left us a record of this in his autobiography *My Life*,² written originally in his native language,³ in 1921 and 1922, illustrated by the artist and with a translation into French supervised by his wife, Bella

Rosenfeld.⁴ Published in Paris in 1931, these memoirs, set down a little after the artist left Moscow, were understood as his attempt to conserve the context and ambience of the life that he had left behind, a way of putting into words a phase that was closing. And, quite remarkably for an autobiography, he wrote it at the age of 35.

My Life is an essential publication for us to go deeply into Chagall’s universe; in fact, we can consider this text as a dictionary of iconography and symbolism which allows us to decipher the artist’s themes, landscapes or characters, which we can associate to particular anecdotes.⁵ The author himself underscores the importance he assigns to his texts within his overall oeuvre, stating in the last chapter: “These pages have the same meaning as a painted surface.”⁶

The illustrations of that text, begun in 1922, were his first foray into printmaking, which also responded to a market demand of that time. In that period, he made around 30 prints, with etching and drypoint, some of them

inspired in previous paintings and others executed specifically to illustrate that book; in 1923 an album was published containing 20 of these prints, titled *Mein Leben* [My Life], to which six prints were later added.⁷ The Parisian edition, which included a text, has 32 illustrations of drawings made in the artist’s youth.⁸

In the first chapters Chagall narrates his childhood recollections: about his grandfather, who spent his life between the stove and the synagogue; waiting expectantly for his father to come home from work, each evening, bearing little pies and sugared pears; the nights around the stove with his mother, a woman who was always eager to talk, and who later cried; his first school days as well as the summers in Lyozno, with its white church in the main square; the weekly outings to the synagogue; and, especially, his wish to be an artist:

*“I’ll be a singer, a cantor.
I’ll go to the Conservatory.”*

*In our courtyard there also lived
a violinist. I don’t know where
he came from. [...]*

*And I thought: I’ll be a violinist.
I’ll go to the Conservatory.*

4 André Salmon did the translation, although every phrase was supervised by Bella, who was assisted by Ludmilla Gausse and Jean Paulhan. “Chagall, un conteur en images. Les premières gravures,” in *Marc Chagall. Impressions*, Éditions Snoeck, 2014, p. 21.

5 Baier, Simon, “La caída de Chagall. Topología del abrevadero,” in *Chagall. Los años decisivos, 1911–1919*, La Fábrica y Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2018, p. 36.

6 Chagall, Marc, *op. cit.*, pp. 214–215.

7 After running into difficulties in translating Chagall’s text into German, Berliner publisher Paul Cassirer published the prints in 1923 in an album without text titled *Mein Leben*, Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 39.

8 Chagall, Marc, *Ma vie*, Éditions Stock, Paris, 1931.

*At Lyozno, in every house,
our relatives, our neighbors,
would invite me to dance with
my sister. I was charming,
with my curly hair.*

*I thought: I'll be a dancer. I'll go to...
I didn't know where.*

Night and day I wrote verses.

People spoke well of them.

I thought: I'll be a poet. I'll go to . . .

*I no longer knew where to let
myself go.*⁹

And, finally, the birth
of the need to be a painter:

*One fine day (but all days are fine!)
as my mother was putting bread in
the oven, I went up to her—she was
holding the long-handled bread-
pan—and, taking her by her flour-
smeared elbow, I said to her:*

*“Mama... I want to be a painter.”*¹⁰

And thus the adventure began.

Chagall tells how at first he attended
the art school of artist Jehuda Pen,
in Vitebsk, where he copied plaster
figures, using only the color violet
on the occasions they allowed him
to paint, and met his friend Viktor
Mekler, from a wealthy family, with
whom he would travel in the winter
of 1906 to St. Petersburg.

With little support from his family and
lacking both money and authorization
to reside there, he arrived at the big city
where he lived with difficulty, sharing
a room with factory and commercial
workers. But he kept up his efforts
and continued with his training, first
at the School of the Imperial Society
for the Protection of Fine Arts and
later at the more liberal Zvantessa
Arts School, where for the first time

Leon Bakst told him about Paris, about
Paul Cézanne, Paul Gauguin and Vincent
van Gogh.¹¹

In that period, through his friend Thea—who
had been his model for *Red Nude
Sitting Up*—he met the woman who
was to be the love of his life, Bella
Rosenfeld, for whom he fell head over
heels in love: “I had only to open the
window of my room and blue air, love
and flowers entered with her.”¹²

Thanks to the patronage of Maxim
Vinaver, a lawyer, writer, and congressional
representative of Duma,¹³ Chagall moved
to France in 1910. His first impression
was not favorable, but everything
changed when he visited its museums:

*Only the great distance that separates
Paris from my native town prevented
me from returning to it immediately
or at least after a week, or a month.*

*I even wanted to invent some sort of
holiday as an excuse to go home.*

*The Louvre put an end to all those
hesitations. When I made the tour of
the Varonese Room and the rooms in
which Manet, Delacroix, Corbet are
hung, I wanted nothing more.*¹⁴

By then, Paris had become the nerve
center and mecca for everyone interested
in arts. It was the capital of the artistic
vanguard and the epicenter for young
people attracted by the bohemian
environment, the cosmopolitan interface,
by the possibilities for training in the
academies and museums and, especially,
by the salons, which offered the
possibility of showing their creations.

11 Information excerpted from the interview of Marc Chagall conducted by Jacques Guenne in 1927 for the publication *L'Art vivant*, compiled in Harshav, Benjamin, *Marc Chagall and his Times: A Documentary Narrative*, Stanford University Press, Stanford, 2004, p. 322.

12 Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 148.

13 Duma: the lower chamber of the Russian Federal Assembly (translator's note)

14 Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 123.

New avant-garde movements arose:
fauvism, or the wild-beast art movement,
whose intrepid expression, based on an
uninhibited palette and brushstrokes,
was opposed to the ways by which the
impressionists seemed to have conceived
at that moment one of the greatest
ruptures from tradition; cubism, the
geometry and decomposition of shapes,
the intellectualized representation of the
object; expressionism as the search
for a direct transcription of emotions
into painting; surrealism; orphism...

Chagall knew about all of these trends,
but his great desire for independence and
freedom prevented him from joining
any of the avant-garde movements, even
though their influence is reflected in his
works. For Chagall, art was free and not
subject to external rules.

In the French capital, he attended the
academy La Palette, directed by Henri
Le Fauconnier and Jean Metzinger,
as well as the La Grande Chaumière,
where he drew live models. He visited
museums, with a preference for the
Louvre. He visited exhibitions by Henri
Matisse, Pierre Bonnard and other great
masters, who were the only ones
featured in solo shows. He scoured the
art studios of Montparnasse. He struck up
friendships with artists such as Fernand
Léger, Amedeo Modigliani, Albert Gleizes,
Jean Metzinger, André Lhote, and even
Sonia and Robert Delaunay...

At the same time, he prepared himself
to participate in the salons which had
so much impressed him upon his arrival
in the city.¹⁵ In 1911, he submitted works
for the first time to one of these events,

15 A day after his arrival in Paris, Chagall visited the Salon des Indépendants (which ran from April 23 to June 13, 1911), with his friend Victor Mékier. He wrote in his memoirs: “I went straight to the heart of French painting of 1910. And there I clung. No academy could have given me all I discovered by gorging myself on the exhibitions of Paris, on its picture shop windows, its museums”. Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 25.

the Autumn Salon. That experience
was a failure, because the two works
he submitted—*The Yellow Room* and
Interior II—were both rejected. But Chagall
did not give up and one year later, at
successive events, he presented his
compositions at the Salon des Indépen-
dants,¹⁶ to great success.

In 1912, another decisive event occurred:
Chagall moved to the artists’ residence
La Ruche [The Beehive], where he had
a larger studio with space to make large-
format paintings. At La Ruche there
were more than 100 studios by painters
from around the world, attracted by the
favorable environment and inexpensive
rents. Those artists included Jacques
Lipchitz, Ossip Zadkine, Amedeo
Modigliani, Alexander Archipenko and
Chaïm Soutine, although Chagall—
dedicated obsessively to his work—
hardly had any relationship with them.¹⁷

A determining factor was his relationship
with the literati André Salmon, Max
Jacob, and especially his friendship
with Blaise Cendrars,¹⁸ a young Swiss
poet who had lived for some years in
Russia and with whom he maintained
a close relationship. Strongly inserted
in the Parisian artistic and intellectual
milieu, Cendrars introduced him to the
poet and influential critic Guillaume

16 In the spring of 1912, Chagall participated in the Salon des Indépendants with three works: *Dedicated to My Fiancé*; *To Russia, Asses and Others* and *The Drunkard*. In light of his success, at the Autumn Salon of that same year the artist was allotted an entire wall of the cubist room for showing his work. From then on, during that Parisian period, the artist participated constantly in both salons.

17 “In those studios lived the artistic bohemia of every land. While in the Russian ateliers an offended model sobbed, from the Italians’ came the sound of songs and the twanging of a guitar, and from the Jews debates and arguments, I sat alone in my studio before my kerosene lamp.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 126.

18 According to Chagall himself, Blaise Cendrars was the first person to visit him at his newstudio. “He was the first to come to see me at La Ruche. He read me his poems, looking out of the open window and into my eyes; he smiled at my canvases and both of us roared with laughter.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 136.

Apollinaire, who, according to Chagall’s
memoirs, upon seeing his paintings
for the first time, “blushed, swelled
out his chest, smiled and murmured:
“Supernatural!.”¹⁹

The admiration between the artists
was mutual, so much so that on the
following day Apollinaire sent him
a letter with a poem titled *Rotsoge*,
inspired by that emotional visit.

It was through the critic that our artist
made contact with German gallerist
Herwarth Walden, who invited him to
participate in the 1913 Autumn Salon
of Berlin and organized his first solo
show in June 1914. His gallery was
located on Postdamerstrasse, in two
rooms contiguous to the publishing
office of the magazine *Der Sturm*,
which he had founded. Thirty canvases
were shown along with one hundred
watercolors arranged on tables. That
exhibition, at which many works were
sold, was the starting point for Chagall’s
international fame.

After the exhibition in Berlin, Chagall
went back to Vitebsk. He wanted to
recover his roots, to rediscover the
landscapes of his childhood, to
reencounter his family, to attend the
wedding of his sister and, mainly,
“to see Bella.”²⁰

Although he had intended to return to
Paris after a short stay, the outbreak of
World War I, followed by the October
Revolution in 1917, forced him to
remain in his country until 1922.

19 Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 140.

20 “I had wanted to go there for three months; I was eager to attend my sister’s wedding, and to see Bella again.”

“That fourth and last romance had very nearly died of inanition during those four years I had lived abroad. At the end of my stay in Paris, all that was left was a pile of letters. One year more and everything might be over between us.” Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 142.

There he married Bella and saw the birth
of their daughter Ida, both of whom are
featured in many of his paintings.

Chagall felt immersed in that new time
and collaborated; he was finally a fully
entitled citizen. He directed an art school
and a museum in his birth city, and
worked for the theater... He became part
of the revolution, but was disappointed
by its dogmatism—its requirement that
political commitment be linked to
artistic creation.

This was coupled with his financial
insecurity, as he was hardly able to
support his family. He decided to go
away; the artist’s state of spirit is
vividly reflected in his memoirs:

*Those five years churn in my soul.
I have grown thin. I’m even hungry.
I long to see you again, B..., C..., P....
I am tired.
I shall come with my wife, my child.
I shall lie down near you.
And, perhaps, Europe will love me
and, with her, my Russia.*²¹

Chagall thus ended the period narrated
in *My Life*, which begins with his birth
in the period before World War I and
extends through his childhood in Russia,
his stay in Paris and Berlin, and the
interwar period in Vitebsk and Moscow.
He would only return to Russia more
than 50 years later, but the memories
remained and were present in his work
all through his life; it is the artist who,
once again, in his own words, helps us
to decipher the enigma:

*There are no stories in my pictures,
no fairy tales, no popular legends.
For me a picture is a surface covered
with representations of things
(objects, animals, human beings)*

21 Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 216.

*in a certain order in which logic and illustration have no importance. The visual effect of the composition is what is paramount.... I have used cows, milkmaids, roosters, and provincial Russian architecture as a source of form because these are a part of the country from which I come and these things, without doubt, have left a deeper impression in my visual memory than all the other impressions I have received.*²²

It was in 1926 that Vollard, dazzled by the success of the previous project, asked him to produce illustrations for *Fables of La Fontaine*,²³ which are shown in this exhibition. (See pp. 42 to 101.)

The fables are considered a masterpiece of French literature, written by La Fontaine, held to be one of the most outstanding French writers of the 17th century.

When Chagall illustrated them, he felt close to Russian tradition, to the icons and the *lubki*—colorful prints belonging to Russian popular culture that were accompanied by a simple text and traditionally used to educate people with little schooling.

He was also fascinated by animals. The artist himself explained that he had grown up in a small town and that animals were part of his childhood and his life. Calves, cows, pigs, frogs, foxes, roosters, ants... he combined them all to create a magical imaginary world to go hand-in-hand with the writer’s texts.

Despite their wide separation in time, La Fontaine and Chagall shared aspects in common: the taste for popular traditions, the reflection about human behavior, and a prolific imagination. For this reason, in this illustrated book there is a profound symbiosis between idea, text and image.

Chagall’s painting celebrated his return to Paris. His reencounter with old friends was moving and emotional. He recovered the light, the nature—on his trips to l’Isle-Adam or on his travels through Brittany and Normandie. During his stays at Monte Chauvet he rediscovered the landscapes and lighting of the French countryside. A harmonic, pure world studded by ornated bouquets of fragrant flowers, by dreams.

Chagall began a productive relationship with gallerist and editor Ambroise Vollard. At his request he illustrated for the first time the book *Dead Souls* by Nikolai Gogol, the Russian writer who provided him with a link to his birthland.

²² Harshav, Benjamin, *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford University Press, Stanford, 2003, pp. 78–79.

When Chagall illustrated them, he felt close to Russian tradition, to the icons and the *lubki*—colorful prints belonging to Russian popular culture that were accompanied by a simple text and traditionally used to educate people with little schooling.

He was also fascinated by animals. The artist himself explained that he had grown up in a small town and that animals were part of his childhood and his life. Calves, cows, pigs, frogs, foxes, roosters, ants... he combined them all to create a magical imaginary world to go hand-in-hand with the writer’s texts.

Despite their wide separation in time, La Fontaine and Chagall shared aspects in common: the taste for popular traditions, the reflection about human behavior, and a prolific imagination. For this reason, in this illustrated book there is a profound symbiosis between idea, text and image.

²³ *Fables*, 1952. *Eaux-fortes originales de Marc Chagall*. Tériade Éditeur, Paris, 1952.

Two volumes, 102 etchings. Edition: 200 copies on Rives wove (185 copies numbered from 1 to 185; 15 hors commerce reserved for the collaborators and numbered from I to XV). Printing: March, 1952. Imprimerie Nationale de France, Paris, for the text and typography. Maurice Potin, Paris, for the etchings. Raymond Haasen, Paris, for the two cover etchings.

The prints featured in the exhibition belong to the edition in color.

Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*, Patrick Cramer Éditeur, Geneva, 1995, p. 68.

The next project the publisher and painter worked on together was an edition of the Bible.²⁴ The sacred text connected Chagall with his deepest roots, with his essence, with his childhood in the Jewish community of Vitebsk, and with his feelings of love and fraternity.

Religion and the Bible were present in Chagall’s life since his childhood:

Before he goes to the temple, my father, stooped and out of breath, hunts out the book of prayers for my mother and, speaking directly to her, shows her the pages turned down.

“So then, from here, to there.”

Sitting down at the table, he underlines the chosen passages with a pencil, with his nails.

In one corner, he writes: “Begin here.”

Near a touching passage he notes: “Weep.” At another: “Listen to the cantor.”

And Mama went to the temple, assured that she would not shed tears uselessly, but only at the proper places.

If need be—if she lost the thread of the prayer—she would look down from the height of the balcony where the women sat.

²⁴ *Bible. Eaux-fortes originales de Marc Chagall*. Tériade Éditeur, Paris, 1956.

Two volumes, 105 etchings. Edition: 295 copies on Montval (275 copies numbered from 1 to 275; 20 hors commerce reserved for the collaborators, numbered from I to XX). Printing: December, 14, 1956. Imprimerie Nationale, Paris, for the text and typography. Maurice Potin, Paris, for the 66 etchings (1931-1939). Raymond Haasen, Paris, for the 39 etchings (1952-56).

An additional 100 Albums with the 105 etchings were hand painted in watercolors by the artist. Edition: 100 copies on Arches wove, numbered from 1 to 100. Imprimerie Nationale, Paris, for the text and typography. Maurice Raymond Haasen, Paris, for the etchings.

The prints featured in the exhibition belong to the edition in color.

Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*, Patrick Cramer Éditeur, Geneva, 1995, p. 100.

*When coming to the sign “Weep,” she would begin, like all the others, to shed divine tears. Their faces would redden and little moist diamonds would trickle down drop by drop, sliding over the pages.*²⁵

In the previous years, Chagall had mentioned in his texts and correspondence about his wish to carry out a project inspired in the Bible and the Prophets.

In 1931 the Chagall family went on a trip to Palestine, invited by the mayor of Tel Aviv, who was planning the creation of a Jewish museum. The pilgrimage to the holy land included a visit to places that had served as the stage for the history of the chosen people: Haifa, Tel Aviv and Jerusalem “narrow streets, among Arabs, and along which goats circulate, in those alleyways where Jews dressed in red, blue and green go now to the Wailing Wall, where Christ walked recently”²⁶—and had a strong emotional impact on Chagall’s spirit. The eternal exile, the wandering Jew, discovered his roots, his land of origin.

The prints of the Bible reflect his faith, his vitality, his illumination by the bright light of Palestine, the spiritual power he received. They were developed in two parts, the first consisting of 66 prints made between 1931 and 1939, interrupted by the sudden death of Ambroise Vollard, and the second, when the Greek publisher Tériade resumed the project, which was published in Paris with 105 prints, in two volumes, in 1956. (See pp. 114 to 127.)

Years later, Marc Chagall, in his discourse titled *Message biblique* recognized:

²⁵ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 51.

²⁶ Interview of Chagall conducted by Ben Tavriya in June 1931, in Harshav, Benjamin, *Marc Chagall and the Lost Jewish World*, Rizzoli, New York, 2006.

*The Bible has fascinated me since childhood. I have always thought of it as the greatest source of poetry of all time. I have sought its reflection in life and in art. The Bible is like a reverberation of nature and it is this mystery I have tried to convey.*²⁷

In regard to the sacred world, we should also allude to another important set of illustrations by Chagall concerning religion and which is intimately linked to his personal life: *The Story of the Exodus*.²⁸ (See pp. 132 to 159.)

*Exile uproots the self, in the sense that it rips it out of the land in which all its biological fibers are set. It is a dramatic moment, of terrible sadness, because the exiled person can never become rooted in another soil. His roots will remain in the inclemency, unsheltered and in the void, and, one might say, from now on they can no longer cling to anything but the sky, to that emptiness through which they will stretch in their attempt to touch the earth again.*²⁹

Marc Chagall’s life unfolded in the turbulent 20th century, shot through with fractures and conflicts, with their consequent spawn of horror and

²⁷ *Message biblique* was the title of the lecture given by Marc Chagall in 1973, on the occasion of the inauguration of the Marc Chagall National Museum of the Biblical Message, in Nice.

Kuzmina, Evgenia, “Una lectura iconográfica de los gouaches bíblicos,” in Forestier, Sylvie, Hazan-Brunet, Nathalie and Kuzmina, Evgenia. *Chagall sueña la Biblia. Bocetos inéditos y gouaches*, Libros del Zorro Rojo, Latvia, 2017, p. 201.

²⁸ *The Story of the Exodus: 24 original lithographs by Marc Chagall*. Leon Amiel, Paris-New York, 1966.

Edition: 285 copies (250 copies on Arches wove, numbered from 1 to 250; 20 copies on Japon Nacré, numbered from I to XX, with the lithograph signed in pencil; 15 hors commerce copies on Arches wove, reserved for the artist, publisher and collaborators, marked from A to O). Printing: February, 1966. Imprimerie Nationale de France, Paris, for the text and typography. Fernand Mourlot, Paris, for the lithographs.

Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, Patrick Cramer Éditeur, Geneva, 1995, p. 202.

²⁹ Prat, Jean-Louis, “Los caminos de la poesía,” in Chagall, Museo Thyssen-Bornemisza and Fundación Caja Madrid, Madrid, 2012, p. 31.

disappointments. He was forced into exile, to leave Russia, his origins, and to take up residence in France. Years later, the situation was repeated when he had to leave France and cross the Atlantic Ocean fleeing from the threat that arrived with the Nazi invasion, during World War II.³⁰

After the freeing of Paris in 1944, the Chagall family prepared their return for the month of September. A few days before their departure, however, Bella died. And once again the artist experienced a physical and inner uprooting due to the premature death of his beloved.

His exile to the United States, which spanned from 1941 to 1948, ended with his definitive return to France. After arriving there, seduced by the landscapes of Vence, in southeast France, he bought his house, La Colline. With that new Mediterranean light, life and harmony were reborn within him. He reencountered color, and themes such as literature, the circus, flowers and love reemerged in his works. He found a new paradise.

His house became a meeting spot for intellectuals and artists. One of Chagall’s passions was literature, which is why he was close to writers and poets throughout his life: he shared a friendship and mutual admiration with Blaise Cendrars, André Breton, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Paul Éluard, Max Jacob and André Malraux, among others. But Chagall did not only develop relationships with great writers and illustrate their works, he also created his own literary work and translated the complex universe of his paintings into words. He himself stated:

³⁰ When the hostilities began in Europe, a large number of artists and intellectuals, including Marc Chagall, took up exile in the United States, fleeing from the invasion and the devastations wrought by the Germans in France. This instability brought to the American continent names such as André Breton, Piet Mondrian, Marcel Duchamp and Fernand Léger. The exhibition *Artists in Exile* and those held at Peggy Guggenheim’s Art of this Century gallery recorded this new European presence.

As soon as I learned how to express myself in Russian, I began to write poetry. As naturally as breathing.

*What difference if it’s a word or a sigh? I used to read my poetry to my friends. They too wrote poems, but as soon as I read them mine, theirs disappeared.*³¹

In 1967, publisher Gérald Cramer, with whom he had begun to relate professionally, and who later became a close friend, said that he would like to publish Chagall’s poems, written between 1909 and 1965, accompanied by 24 woodcuts. *Poèmes* unites Chagall the poet with Chagall the painter.

This work is a combination of written poetry and painted poetry, as the artist fervently defended the presence of poetry in his paintings:

*Some people have reproached me for putting poetry in my paintings. It’s true that there is something else to demand from pictorial art. But let them show me a single great work that doesn’t have a share of poetry! Which doesn’t mean that I believe in inspiration, in an explosion dictating a work. It is my whole life that is identified with my work and it seems to me that I am the same even when I am sleeping. Others, on the other hand, are amazed that, during my summer vacation, I take pleasure painting flowers or landscapes. The need for classification forces them to assume that I am realist or a poet by turns!*³²

The North American intellectual Henry Miller defined Chagall as “a poet with the wings of a painter”.

At the same time, the circus reappeared in his works: clowns and acrobats that recalled to his mind the memories of

fair days in Vitebsk—when among juggling and magic tricks he dreamed about a bohemian life; or the sessions of the Winter Circus in Paris accompanied by Ambroise Vollard, enjoying a magical world of animals, trapeze artists, spotlights and sequins. And all of this in a dreamlike universe, where the line between reality and dream becomes indistinguishable.

In his own words:

*For me a circus is a magic show that appears and disappears like a world. A circus is disturbing. It is profound... These clowns, bareback riders and acrobats have themselves at home in my visions... It is a magic word, circus, a timeless dancing game where tears and smiles, the play of arms and legs take the form of a great art...*³³

Another recurrent theme in his texts and paintings is Paris, the city that welcomed him when he needed to definitively leave Russia in the 1920s: “For me, Paris has been a living school, with its air, its light, its atmosphere. And it’s in France that I have been reborn.”³⁴ It was the city he dreamed about during his exile in the United States, his second home:

*The Paris of which I dreamed in America I rediscovered, enriched by new life, as if I had to be born again, dry my tears and start crying again. Absence, war, and suffering were all needed for that to awaken in me and become the frame for my thoughts and my life. But that is only possible for one who can keep his roots. To keep the earth on one’s roots and find another earth, that is a real miracle.*³⁵

Besides numerous canvases, in 1954 Marc Chagall dedicated a series of lithographs to his beloved city, Paris, published in the magazine *Derrière le miroir*.³⁶ (See pp. 174 to 187.) Through colored images he represented the city’s most emblematic architectural elements, such as the Eiffel Tower, the Pantheon, Notre-Dame... among which his fantastic characters float.

And, finally, in his repertoire of themes, love stands out. Contemplating the paintings of Chagall and his wife Bella brings to mind the sensations that lovers experience, as though they were floating in the air. His paintings are a vivid evocation of how emotionally intense it is to be in love. (See pp. 194 to 215.)

Chagall loved Bella, and the feeling was mutual.

A talented writer, she described her commitment with these words:

*I suddenly felt as if we were taking off. You too were poised on one leg, as if the little room could no longer contain you. You soar up to the ceiling. Your head turned down to me, and turned mine up to you... We flew over fields of flowers, shuttered houses, roofs, yards, churches.*³⁷

For his part, Chagall describes his fascination at the moment he first laid eyes on her:

³⁶ *Derrière le miroir*, 1954. 11 original lithographs by Marc Chagall. Maeght Editeur, Paris, 1954. Printing: June 1954. Imprimerie Union, Paris, for the text and typography. Mourlot Frères, Paris, for the lithographs.

Cramer, Patrick, *Marc Chagall. The illustrated Books: Catalogue Raisonné*, Patrick Cramer Editeur, Geneva, 1995, p. 88.

³⁷ Chagall, Bella, *Velas encendidas*, Mishkin Ediciones, Madrid, 2019.

Her silence is mine. Her eyes, mine. I feel she has known me always, my childhood, my present life, my future; as if she were watching over me, divining my innermost being, though this is the first time I have seen her.

I knew this is she, my wife.

*Her pale coloring, her eyes. How big and round and black they are! They are my eyes, my soul.*³⁸

Bella and Marc shared a particular way of looking at the world and living in it. They felt their love as a powerful force that helped them to confront life’s difficulties.

The intensity of their union lifted them above their everyday life. The absence of gravity, that sweet floating through the brilliant blue is a visual transcription of the exaltation of love.

This is why in Chagall’s canvases we find the lovers sweetly kissing under a leafy and colorful bouquet of flowers, which gives them shade on a hot sunny day. Or the couple caressing one another in the moonlight, he with his clothes on, her with bare breasts, enraptured in the arms of her lover and both protected by the blue donkey. Love and flowers, always united in scenes that evoke paradise.

And Bella, his love and muse, despite her premature death, continued to visit Chagall’s canvases throughout his life. In *The Inspiration*, a work from 1978 (see p. 169), when he was living in Vence, the artist imagines himself painting with his love in his arms and with the Eiffel Tower in the background, as in his times in Paris, remembering his beloved Bella, his source of inspiration.

³⁸ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 93.

But Bella was not Chagall’s only love—there were also Virginia McNeil, Vava Brodsky and their children. Chagall loves, he loves the world that surrounds him, the animals, the sun, nature and the flowers. He loves the circus and poetry; he loves God. And he suffers, he suffers for the artists who have disappeared, due to war, injustice, and persecution. And he dreams, and creates his unique parallel world, full of life and vibrant colors.

As he himself expressed so well:

*Despite all the troubles of our world, in my heart I have never given up on the love in which I was brought up or on man’s hope in love. In life, just as on the artist’s palette, there is but one single color that gives meaning to life and art—the color of love.*³⁹

CHAGALL. HIS ORIGINS AND THE RUSSIAN TRADITIONS

Marc Chagall was born on July 7, 1887, in Vitebsk, a small city in what was then the Russian Empire, a place that decisively influenced the artist’s childhood.

The environment and the Russian and Jewish customs and traditions he experienced as a child imbued him with deeply rooted cultural influences and memories.

His family life, the manual work performed by his herring-merchant father, the prayers and visits to the synagogue, his school days, the childhood games, the dreams, the Yiddish... these were the experiences that marked the artist’s childhood and awakened his profound interest in nature, in animals, in daily life, in popular legends, and in religion.

Although Chagall lived most of his life far from his birth city, the nostalgia of the happy moments of his childhood and his cherished Vitebsk were his source of inspiration and the theme of his most touching artistic creations throughout his career.

This is how the artist himself saw it in a moving open letter to his city, written in 1944: “I have not seen you for a long time, my dear city. I have not heard news of you, I haven’t spoken to your clouds, nor leaned on your fences. Like the gloomiest wanderer, in all these years it is only your breath that I have put into my paintings, and this is how I have spoken to you and have seen you in my dreams. [...]

“I have not lived with you, but there has not been a single painting into which I have not breathed your spirit and reflection.”

³¹ Chagall, Marc, *op. cit.*, p. 115.

³² Harshav, Benjamin, *op. cit.*, pp. 325–326.

³³ Chagall, Marc, *Le Cirque*, 1967, in *Chagall*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1981, n.p.

³⁴ Harshav, Benjamin, *op. cit.*, p. 326.

³⁵ Meyer, Franz, *Marc Chagall, Life and Work*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1964, p. 529.

³⁹ Baal-Teshuva, Jacob, Chagall, Taschen, Cologne, 1998, p. 10.

SACRED WORLD. THE BIBLE AND THE STORY OF THE EXODUS

Marc Chagall was Jewish and his childhood was profoundly affected by the anti-Semitic policies of the Russian Empire. He witnessed the persecution and exile of his compatriots due to their religious beliefs, and in the depths of his soul he felt an immense sadness for the suffering of the Jewish people.

In 1930, art dealer Ambroise Vollard asked Chagall if he would illustrate the sacred texts, as the artist often expressed the desire to produce works inspired by the Bible and the prophets. When Chagall accepted the commission, he traveled to Egypt, Syria and Palestine to trace the path followed by the Jewish people to escape from slavery. For the artist, this experience meant a return to the tradition of Judaism, as well as a profound reflection on his identity and a communion with nature.

Chagall’s biblical series is not a simple religious narrative; it is centered on the great men of the Old Testament: Abraham, Noah, Isaac, the wise King Solomon and Moses.

In *The Story of the Exodus*, through 24 scenes in a very personal manner, he interprets the courage of the Jewish people who, with the help of their God, and guided by Moses, fled from the slavery they were subjected to in Egypt, to finally arrive at the Promised Land.

The biblical prints reflect his faith, his vitality, the bright light of Palestine that illuminated him, the spiritual power he received: “When I finally discovered the Bible, I saw that it was surrounded by clouds and shining like the starry sky above our land.”

THE POET WITH THE WINGS OF A PAINTER

For having literature as one of his great passions, during his youth in Paris Marc Chagall established close bonds with the most innovative poets of the vanguards, since they understood the magical and metaphorical world of his paintings.

His circle of closest friends always included intellectuals and poets such as Paul Éluard, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Yvan Goll, Pierre Reverdy, Aimé Maeght, Ambroise Vollard and the publisher Tériade, among others.

Chagall illustrated the work of great writers and also created his own literary oeuvre, translating the world of his paintings into words. He authored two books, the first of which, *My Life*, narrates his childhood, adolescence and initial art training, with prints that accompany the text. The second, *Poèmes*, contains Chagall’s lyrical oeuvre, written between 1909 in 1965.

His paintings are charged with poetry. When he returned to France after his exile in the United States, Paris received him with open arms. Once again, he was fascinated by the city’s effulgence and freedom (*lumière-liberté*).

When he moved to Vence, in southeast France, he reacquired the harmony he had been intensely yearning for. There, Chagall found a new paradise and developed a world full of bright colors and rich symbolism. It was a time of great creative effervescence.

LOVE DEFIES THE FORCE OF GRAVITY

In his autobiography, the artist provided a poetic description of the sensations that his love, Bella Rosenfeld, evoked in him. Until her premature death in 1944, Bella was Chagall’s companion, wife and muse, and continued being the artist’s source of inspiration in many of the paintings he went on to paint throughout the rest of his life.

Love, the powerful force that helped the couple to overcome the obstacles of life, was exalted by Chagall and represented in his work by the absence of gravity, by bodies floating smoothly in a bright blue space.

Alongside love, colorful and harmonious bouquets of flowers appear in Chagall’s works. Myriad blossoms burst forth in colors: violets, roses, peonies..., full of life, dreams and hope. And always accompanied by an impassioned couple, as a symbol of paradise.

As the artist recalls: “Bella brought me the first flower... You could ask yourself for hours what the flowers mean, but for me they are life itself, in all its happy brightness. We cannot do without flowers.”

TIME LINE
MARC CHAGALL

JULY 7 1887

Born in Vitebsk, Russia (now Belarus), the eldest in a family of nine children.

1907-1908

Moves to Saint Petersburg and enrolls in the school of the Imperial Society for the Protection of Fine Arts. Leaves the school in July 1908, and moves to Svaneva School, directed by Leon Bakst.

1909

Continues his studies with Bakst. Makes the acquaintance of Bella Rosenfeld, his future wife.

1911

Continues his studies, and by spring is exhibiting some of his work. Leaves Saint Petersburg for Paris.

1911-1913

Participates for the first time in the Salon des Indépendants and in the Salon d’Automne.

1914-1915

First major solo exhibition at the Galerie Der Sturm in Berlin. In mid-May travels to Vitebsk. The outbreak of World War I makes the return to Paris impossible. Marries Bella in Vitebsk (1915), and later they move to Saint Petersburg.

1916-1919

Birth of his daughter Ida. Following the 1917 revolution, the family returns to Vitebsk, where Chagall is appointed Commissar of the Arts. In 1919 founds the Vitebsk Art Academy and a museum.

1920-1921

In May 1920 leaves Vitebsk for good and settles in Moscow. Chagall is invited to work at Moscow’s State Jewish Chamber Theater.

1922

Begins writing his autobiography, *My Life*.

In the summer leaves Russia. Travels to Berlin, where he and his family remain for a year. During this time he takes up etching, under the guidance of Hermann Struck. Commissioned by Paul Cassirer to illustrate *My Life*, he creates twenty engravings and etchings.

1923-1925

Moves with his family to Paris. Chagall is contacted by Ambroise Vollard, who seeks to commission book illustrations. The two agree that Chagall shall illustrate Gogol’s *Dead Souls*. Chagall is invited to join the Surrealists, but refuses.

1926-1928

Chagall’s first New York exhibition. Vollard commissions another series, illustrations for the *Fables* of La Fontaine. Chagall paints one hundred gouaches for the *Fables*, which later will be executed as prints. Meanwhile Vollard commissions a new series on the theme of the circus. In 1927 Chagall creates nineteen gouaches titled *The Vollard Circus*.

1931

Chagall travels to Palestine. Upon returning to Paris he begins work on gouaches and etchings illustrating biblical scenes. The first edition containing the full text of *My Life* is published.

1937

Chagall is granted French citizenship. The Nazi regime orders German museums to remove all of Chagall’s work from display.

1939-1940

Chagall is awarded the Carnegie Prize. In the spring of 1940 the Chagalls move south of the Loire and relocate to Gordes.

1941

Receives an invitation from the Museum of Modern Art, New York, to come to the United States. In New York Chagall meets up with Léger, Bernanos, Masson, Maritain, Mondrian, and André Breton.

1942-1944

News from the war devastates Chagall and deeply affects his work. In September 1944, Bella dies suddenly. Overcome by grief, Chagall is unable to work for nearly ten months.

1945

Chagall finds support in the company of his daughter Ida. At first they spend their time illustrating and working on the French translation of the first volume of Bella’s memoirs, *Burning Lights*. Ida hires a young French-speaking Briton, Virginia McNeil, to attend to her father.

1946-1947

Chagall buys a house in High Falls in northeastern New York and moves there with Virginia, who will share his life for the next seven years; in June she gives birth to David. A retrospective exhibition of his works is held at the Museum of Modern Art, New York (1946). Other retrospective exhibitions follow in various European cities: Paris, Amsterdam, London, Zurich, and Bern.

1948

Definitive return to France. The publisher Tériade acquires all of Chagall’s prints for *Dead Souls*, the *Fables*, and the *Bible* from the Vollard Foundation, and publishes *Dead Souls*. Chagall attends the Venice Biennale.

1950-1951

Begins making ceramics and sculpting. He enhances the *Fables* engravings with watercolors.

1952

Meets and marries the Russian-born Valentine (Vava) Brodsky. Tériade publishes the *Fables of La Fontaine*.

1954-1957

Begins work on a suite of large-scale paintings for the Biblical Message cycle.

In 1957, the 4th Biennial of São Paulo dedicated a special room to him. Representing the French delegation, he shows 25 paintings, among them: *To Russia, Donkeys and Others; Birth; The Death; Wedding Lights; Cattle Dealer; Red Sun; and Self-portrait with Seven Fingers*.

1958-1970

Meets Charles and Brigitte Marq, master glaziers and directors of the Atelier Simon in Reims. They are responsible for executing Chagall’s designs as complete stained-glass windows. The manager of Opera Garnier (Paris) commissions a new ceiling for the house. The manager of the Metropolitan Opera, New York, commissions two immense murals. Chagall meets the master weaver Yvette Cauquil-Prince, who agrees to execute all of his future tapestries.

1973-1984

In 1973 Chagall travels, for the first time since his departure in 1922, to Moscow and Leningrad (Saint Petersburg). He refuses to go to Vitebsk. Chagall is awarded the Grand Cross of the Legion of Honor, by the president of the French Republic (1977). His works during these years include small formats and book illustrations, along with works of monumental scale (stained-glass windows, murals, and tapestries).

MARCH 28 1985

Marc Chagall dies in Saint-Paul-de-Vence, France.



“Seul est mien”

Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme
J’y entre sans passeport
Comme chez moi
Il voit ma tristesse
Et ma solitude
Il m’endort
Et me couvre d’une pierre parfumée

En moi fleurissent des jardins
Mes fleurs sont inventées
Les rues m’appartiennent
Mais il n’y a pas de maisons
Elles ont été détruites dès l’enfance
Les habitants vagabondent dans l’air
A la recherche d’un logis
Ils habitent dans mon âme

Voilà pourquoi je souris
Quand mon soleil brille à peine

Ou je pleure
Comme une légère pluie
Dans la nuit

Il fut un temps où j’avais deux têtes
Il fut un temps où ces deux visages
Se couvraient d’une rosée amoureuse
Et fondaient comme le parfum d’une rose

A présent il me semble
Que même quand je recule
Je vais en avant
Vers un haut portail
Derrière lequel s’étendent des murs
Où dorment des tonnerres éteints
Et des éclairs brisés

Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme

CHAGALL, Marc. “Seul est mien”.. In: *Poèmes*. Genève: Cramer Éditeur, 1968.

“Seul est mien”

The country I bear within my soul
Is mine alone.
I enter it without a passport
As into my own house.
It sees my sadness
And my loneliness.
It soothes me,
It covers me with a fragrant stone.

Gardens bloom within me.
My flowers are invented
The streets belong to me
But there are no houses on the streets.
The houses have been destroyed since my childhood.
Their inhabitants wander through space
Seeking for a home.
They install themselves in my soul.

This is why I smile
When my sun hardly shines.

Or cry
Like a light rain
In the night.

There was a time when I had two heads.
There was a time when these two faces
Were covered by a loving dew,
They blended together like the fragrance of a rose.

Today it seems to me
That even when I retreat
I am advancing
Toward a portal
Beyond which walls extend
Where extinct thunder sleeps
Together with broken bolts of lightning.

The country that I bear within my soul
Is mine alone.

CHAGALL, Marc. “Seul est mien”. In: *Poèmes*. Geneva: Cramer Éditeur, 1968. (Translated by John Norman.)

MY LIFE
SELECTED EXTRACTS

MARC CHAGALL

New York: The Orion Press,
1st ed., 1960.

FIRST EXTRACT—pp. 52-59

Young Chagall sees himself as an artist and enters the Yehuda (Yuri) Pen School of Painting and Design in Vitebsk, 1905.

When I was in the fifth form, this is what happened to me in the drawing lesson. An old-timer of the front row, the same boy who pinched me the most often, suddenly showed me a sketch on tissue paper, copied from the magazine *Niwa*: The Smoker.

In the midst of confusion!
Let me be!

I don’t remember exactly, but that drawing which was not done by me, but by that fathead, threw me into a towering rage.

It roused a hyena in me.

I ran to the library, grabbed that enormous volume of *Niwa* and began to copy the portrait of the composer, Rubinstein, fascinated by his crow’s-feet and his wrinkles, or by a Greek woman and other illustrations; perhaps, too, I improvised on it.

All that, I hung up in our bedroom.

I was familiar with all the street slang and with other, more modest, words in current use.

But a word as fantastic, as literary, as out of this world as the word “artist”—yes, perhaps I had heard it, but in my town no one ever pronounced it.

It was so far removed from us!

On my own initiative, I’d never have dared use that word.

One day a school friend came to see me and, after looking at our bedroom and noticing my sketches on the walls, he exclaimed:

“I say! You’re a real artist, aren’t you?”

“An artist? What’s that? Who’s an artist? Is it possible that... I, too...?”

He left without explaining.

I immediately remembered that somewhere in our town I had seen a large sign, rather like those signs on shops: Artist Pen’s School of Painting and Design.

I thought: That does it. I’ve only to enter that school and I’ll be an artist.

And, once and for all, I’ll shatter my mother’s illusions of making me a clerk or an accountant or, better still, a well-established photographer.

One fine day (but all days are fine!), as my mother was putting bread in the oven, I went up to her—she was holding the long-handled bread-pan—and, taking her by her flour-smear ed elbow, I said to her:

“Mama... I want to be a painter.

“I’m through. I can’t be a clerk, or an accountant. I’m sick of that. It’s not for nothing I’ve had a feeling something was going to happen.

“You see, Mama, am I a man like other men?

“What am I fit for?

“I want to be a painter. Save me, Mama. Come with me. Come on, come on! There’s a place in town; if I’m admitted and if I complete the courses, I’ll come out a regular artist. I’d be so happy!”

“What? A painter? You’re crazy, you are. Let me put my bread in the oven: don’t bother me. My bread’s all ready”.

“Mama, I can’t go on like this. Come on!”

“Don’t bother me!”

At last, it is decided. We’ll go to see Pen. And if he thinks I have talent, then we shall think about it. But if not...

(Nevertheless, I’m going to be a painter, I thought to myself, but by my own efforts.)

It’s clear, my fate is in Pen’s hands, at least as far as my mother, the ruler of our household, is concerned. My father gave me five roubles, the monthly price of the lessons, but he sent them rolling into the courtyard where I had to scramble after them.

I had discovered Pen at the very moment when, on the platform of the streetcar that ran down towards Cathedral Square, I had been dazzled by a white inscription on a blue background: “Pen’s School of Painting.”

Ah! I thought, what a clever town our Vitebsk is! I decided to make the acquaintance of the master.

That sign was actually only a large blue placard of sheet metal, exactly like those you can see everywhere on the front of shops.

As a matter of fact, in our town, small visiting cards, small plates on doors were useless. No one paid any attention to them.

“Gourevitch Bakery and Pastry Shop.”

“Tobacco, All Brands.”

“Fruit and Groceries.”

“Warsaw Tailor.”

“Paris Modes.”

“Artist Pen’s School of Painting and Design.”

All that is business.

But that last placard seemed to me of another world. Its blue color is like the blue of the sky.

And it sways in sunshine and in rain.

After I’d rolled up my tattered sketches, I set out, trembling and excited, with my mother, for Pen’s studio.

Even as I climbed his stairs, I was intoxicated with the smell of paints and paintings. Portraits on every side. The wife of the town’s governor. The governor himself. Mr. L... and Madam L..., Baron K... with the Baroness, and many others. Did I know them?

Studio jammed with pictures, from floor to ceiling. On the floor, too, are piled stacks and rolls of paper. Only the ceiling is unencumbered. On the ceiling, cobwebs and absolute freedom. Stuck here and there are Greek plaster heads, arms, legs, ornaments, white objects, all covered with dust.

I feel instinctively that this artist’s method is not mine. I don’t know what mine is, I haven’t time to think about it.

The animation of the figures surprises me.

Is that possible?

As I climb the staircase, I touch noses, cheeks.

The master is not at home.

I shall say nothing of my mother’s expression and her emotions on finding herself for the first time in an artist’s studio.

Her eyes darted from corner to corner, she glanced two or three times towards the canvases.

Suddenly she turns to me and, almost imploringly, but in a firm, clear voice, says to me:

“Well, my son... you see: you’ll never be able to do things like this. Let’s go home.”

“Wait, Mama!”

For my part, I’ve already decided that I’ll never paint like that. Is it necessary?

There is something else. But what? I don't know.

We wait for the master. He must decide my fate.

My God! Suppose he's in a bad humor and cuts me off with a "That's no good."

(Everything is possible—prepare yourself, with Mama, or without her!)

No one in the studio. But in the other room someone is moving about. One of Pen's pupils, no doubt.

We go in. He scarcely notices us.

"How do you do!"

He is sitting astride a chair, painting a study. I like that.

Mama immediately asks him a question:

"Tell me, please, Mr. S... what about painting? Is there anything in it?"

"Well... nothing special..."

Naturally one couldn't expect a less cynical, less vulgar, reply.

It was enough, however, to convince my mother she was right and to instill in me, stammering youngster, a few drops of bitterness.

But here is the master.

I would be lacking in talent if I could not describe him to you. It did not matter that he is short. His silhouette is none the less friendly.

The tails of his jacket hang in points towards his legs.

They float to right, to left, up, down and, at the same time his watch-chain follows them. His blond goatee, pointed and mobile, expresses now melancholy, now a compliment, a greeting.

We step forward. He bows negligently (one bows with precision only to the governor of the town and to the rich).

"What can I do for you?"

"Well, I don't know... he wants to be a painter... He's crazy, he is! Please look at his drawings... If he has any talent, it would be worth while to take lessons, but if he hasn't... Come, my son, we're going home."

Pen did not bat an eye.

(You wretch, I thought, come, give us a sign.)

He thumbs mechanically through my copies of *Niwa* and mutters:

"Yes... he has some ability..."

Oh! You... I thought to myself.

To be sure, my mother didn't know any more than she had before.

But, for me, that was all I needed to hear.

My father gave me a number of five-rouble pieces and I studied for barely two months, in the Pen school at Vitebsk.

What did I do there? I don't know.

A plaster model was hung up in front of me. I had to draw it at the same time as the others pupils.

I set myself to my task studiously.

I held my pencil up to my eyes, I measured, measured.

Never just right.

Voltaire's nose always bends down.

Pen comes up to me.

The shop next door sold paints. I had a small box and the tubes dangled in it like children's corpses.

No money. To get subjects for studies I went to the far end of the town. And the farther I went, the more frightened I became.

In my fear of crossing "the frontier" and finding myself close to army caps, my colors became dingy, my painting turned sour.

Where are those studies on huge canvases that hung above Mama's bed: water carriers, little houses, lanterns, processions on the hills?

It seems that as the canvases were heavy and thick, they had been used on the floors as carpets.

A nasty idea!

People must wipe their feet. The floors have just been washed.

My sisters thought pictures were made expressly for that purpose, particularly when painted on large canvases.

I sighted and came within an ace of strangling myself.

In tears, I picked up my canvases and hung them again at the door, but, in the end, they were carried off to the attic where they were gradually covered with dust and dirt and sank down peacefully in it forever.

At Pen's I was the only one who painted with violet. What's that?

How does that happen?

It seemed so daring that after that I attended his school free of charge until, for me, it became—to use S.'s expression—nothing special. The environs of Vitebsk. Pen.

The earth in which my parents sleep—all that is left today of what was most dear to me.

I like Pen. I see his wavering silhouette.

Like my father, he lives in my memory. Often, when I think of the deserted streets of my town, I see him now here, now there.

More than once, in front of his door, on the threshold of his house, I longed to plead with him:

I don't want fame, but only to be a silent worker like you; I want to be hung, like your paintings, in your street, near you, in your house. May I?

* * *

SECOND EXTRACT—pp. 92-95

Chagall tells Leon Bakst, his teacher when he was in St. Petersburg, that he wants to go to Paris, but after several attempts, it is Maxim Vinaver who supports him and gives him an unexpected help for his departure to Paris, in exchange for the work *The Wedding (Russian Wedding)*, a drawing and the work *The Dead Man*, 1911.

It was not long before I realized that I had nothing more to learn in that school. All the more so as Bakst himself, following the Russian season abroad, left the school and Petersburg, forever.

I say, stammering:

"Leon Samuelevitch, could one...? You know, Leon Samuelevitch. I'd like ... to... to... go... to Paris."

"Ah!... if you wish. Tell me, do you know how to paint scenery?"

"Perfectly." (I hadn't the remotest idea!)

"Then, here are one hundred francs. Learn that profession well and I'll take you there."

But our paths separated and I left for Paris by myself...

I urged my father to rebel.

"Father," I said to him, "listen; you have a big son now, a painter. When will you get tired of enriching your boss with that infernal work of yours? Didn't I faint enough times in Petersburg? Haven't I eaten enough minced cutlets? What will become of me in Paris?"

And he, answering me:

"What, me go away? And you're the one who's going to feed me? I can just see that!"

Mama plucked up courage.

Ask us for anything you need."

Beneath my feet, mother earth slipped away. The harsh river flowed turbulently, it wasn't the one beside which I embraced you...

The Ouspene church, on top of the hill, the dome above it. The Dvina grows smaller and smaller in the distance. I'm not a youngster any more.

As soon as I learned how to express myself in Russian, I began to write poetry. As naturally as breathing.

What difference if it's a word or a sigh? I used to read my poetry to my friends. They too wrote poems, but as soon as I read them mine, theirs disappeared.

I suspected my friend V... of passing off translations of foreign poems as his own creations.

I longed to show my verses to a real poet, one of those who get their poetry published.

I ventured to ask the sculptor, Guinzbourg, to submit them to one of his friends, a poet who at that time enjoyed a certain vogue.

But no sooner had I mentioned my desire (and how painful it was even to open my mouth), he began to pace about his studio, pushing his way between his statues and shouting:

"What? How's that? What's the use? A painter doesn't need that, It mustn't be allowed!"

I was startled, but at the same time, calmed.

"It's true, there is no necessity.

When, later, I met Alexander Blok, a poet of rare and subtle excellence, I again had a desire to show him my verses and get his opinion.

But before his eyes and his face I drew back as before a vision of life.

And I threw away, abandoned or lost, the one copybook that contained my juvenile poems.

Everyone is at home. In Petrograd the Duma is sitting. The *Retz* newspaper. The atmosphere is electric.

And I, I am painting my pictures. Mama supervises my painting. She thinks, for instance, that, in the picture “Birth”, I should bandage the stomach of the woman in the child-bed.

I immediately satisfy her desire.

That was right! The body takes on life!

Bella brings me some blue flowers, mixed with green leaves. She is all in white, with black gloves. I’m painting her portrait.

Once I’ve counted all the hedgerows in town, I paint “Death”.

Once I’ve taken the pulse of all my family and friends, I paint “Marriage”.

But I felt that if I stayed much longer in Vitebsk, I would be covered with hair and moss.

I roamed about the streets, I searched and prayed:

“God, Thou who hidest in the clouds or behind the shoemaker’s house, grant that my soul may be revealed, the sorrowful soul of a stammering boy. Show me my way. I do not want to be like all the others; I want to see a new world.”

As if in reply, the town seems to snap apart, like the strings of a violin, and all the inhabitants, leaving their usual places, begin to walk above the earth. People I know well, settle down on roofs and rest there.

All the colors turn upside down, dissolve into wine and my canvases gush it forth.

I am happy with all of you. But... have you ever heard of traditions, of Aix,

of the painter with his ear cut off, of cubes, of squares of Paris?

Vitebsk, I’m deserting you.

Stay alone with your herring!

THIRD EXTRACT—pp. 100-101

In the spring of 1911, Chagall arrives in Paris, a few days after the opening of the Salon des Indépendants.

Only the great distance that separates Paris from my native town prevented me from returning to it immediately or at least after a week, or a month.

I even wanted to invent some sort of holiday as an excuse to go home.

The Louvre put an end to all those hesitations.

When I made the tour of the Veronese room and the rooms in which Manet, Delacroix, Courbet are hung, I wanted nothing more.

In my imagination Russia appeared like a paper balloon suspended from a parachute. The flattened pear of the ballon hung, cooled off, and slowly collapsed in the course of the years.

That’s how Russian art appeared to me, or something like it.

Indeed, every time I happened to think of Russian art or to speak of it, I experienced the same troubled and confused emotions, full of bitterness and resentment.

It was as though Russian art had been inevitably doomed to follow along in the wake of the West.

If Russian painters were doomed to be pupils of the West, they were, I thought, rather faithless pupils, and by their very nature. The best Russian realist shocks the realism of Courbet.

The most genuine Russian impressionism leaves one perplexed when you compare it with Monet and Pissarro.

Here, in the Louvre, before the canvases of Manet, Millet and others, I understood why I could not ally myself with Russia and Russian art. Why my very speech is foreign to them.

Why they do not trust me. Why artist’s circles ignored me.

Why, in Russia, I am only the fifth wheel.

And why everything I do seems eccentric to them and everything they do seems superfluous to me. But why?

I cannot talk about it any more.

I love Russia.

In Paris I thought I had found everything, in particular the art of my craft.

Everywhere I saw convincing proof of it in the museums and in the Salons.

Perhaps the East had lost its way in my soul; or the memory of that dog-bite re-echoed in my mind.

But it was not only in my profession that I sought the meaning of art.

It was as though the gods stood before me.

I didn’t want to think any more about the neoclassicism of David, of Ingres, the romanticism of Delacroix and the reconstruction of early drawings of the followers of Cézanne and of Cubism.

I felt we were still playing around on the surface, that we are afraid of plunging into chaos, of shattering, of turning upside down the familiar ground under our feet.

The day after my arrival, I went to the Salon des Indépendants.

FOURTH EXTRACT—p. 115

Chagall participates in the Salon des Indépendants, in 1912, with the works Dedicated to My Fiancée, To Russia, Asses and Others, and The Drunk. During a visit to his studio in La Ruche, the art critic Guillaume Apollinaire exclaimed: “Supernatural”.

Personally I do not think a scientific bent is a good thing for art.

Impressionism and Cubism are foreign to me.

Art seems to me to be above all a state of soul.

All souls are sacred, the soul of all the bipeds in every quarter of the globe.

Only the upright heart that has its own logic and its own reason is free.

The soul that has reached by itself that level which men call literature, the illogic, is the purest.

I am not speaking of the old realism, nor of the symbolism-romanticism that has contributed very little; nor of mythology either, nor of any of fantasy, but of what, my God?

You will say, those schools are merely formal trappings.

Primitive art already possessed the technical perfection towards which

present generations strive, juggling and even falling into stylization.

I compared these formal trappings with the Pope of Rome, sumptuously garbed, compared to the naked Christ, or the ornate church, to prayer in the open fields.

Apollinaire sat down. He blushed, swelled out his chest, smiled and murmured: “Supernatural!...”

The next day I received a letter, a poem dedicated to me: “Rotsoge.”

FIFTH EXTRACT—pp. 123-125

Chagall recalls his marriage to Bella Rosenfeld in July 1915 in Vitebsk. Back in Russia, the events that follow—World War I and the Russian Revolution—prevent him from returning to Paris.

I had only to open my bedroom window, and blue air, love and flowers entered with her.

Dressed all in white or all in black, she seemed to float over my canvases for a long time, guiding my art.

I never finish a picture or an engraving without asking for her “yes” or “no.”

So what did I care about her parents, her brothers! May God protect them!

My poor father.

“Come, Papa” I say to him, “come to my wedding.” He, like me, would rather have gone to bed.

Was it worth while to make friends with such high-class people?

I arrived very late at my fiancée’s house to find a whole synhedrion already gathered there.

Too bad I’m not Veronese.

Around the long table, the great rabbi, a wise old man, a trifle crafty, a few big, imposing-looking bourgeois, a whole Pleiad of humble Jews, whose insides crisped as they waited for my arrival and... for the marriage feast. For without me there would have been no marriage feast. I knew it and I was amused at their agitation.

That this is the most important night in my life, that soon, without music, without stars and without sky, against the yellow background of the wall, under a red baldaquin, I shall be married—what do those gluttons care!

And I, as that solemn hour draws near, turn pale in the midst of the crowd.

Seated, standing, parents, friends, acquaintances, servants, came and went.

For them tears, smiles, confetti were already ripening. All that is proper to lavish on the fiancé.

They waited for me and, as they waited, they gossiped.

They were embarrassed to acknowledge that “he” was an artist.

Besides, it seems he’s already famous... And he even gets money for his pictures. Did you know that?

“Nevertheless, that’s no way to earn a living,” sighs another.

“What are you saying? What about the fame and the honor?”

“But, after all, who is his father?” a third man wants to know.

“Ah! I know.” They fall silent.

It seemed to me if they had put me in a coffin, my features would have been more supple, less rigid, than that mask that sat beside my future wife.

How I regretted that stupid timidity which prevented me from enjoying the mountain of grapes and fruits, the innumerable savory dishes that decorated the vast marriage table.

After half an hour (what am I saying? much before that) the synhedrion was in a hurry, blessings, wine, or perhaps curses rained down on our heads framed in the red baldaquin.

I thought I was going to faint. Everything whirled around me.

Deeply moved, I squeezed my wife’s slender, bony hands. I wanted to run off with her to the country, to take her in my arms, to burst out laughing.

But after the nuptial benediction, my brothers-in-law led me to my house, while their sister, my wife, remained in her parent’s home.

That was the height of ritual perfection.

At last, we are alone in the country.

Woods, pines, solitude. The moon behind the forest. The pig in the stable, the horse outside the window, in the fields. The sky lilac.

It was not only a honeymoon, but even more a milk-moon.

Not far from us a herd of cows belonging to the army was pastured. Every morning, soldiers sold pails-full of milk for a few kopeks. My wife, who had been brought up chiefly on cakes, gave me the milk to drink. With the result that, by autumn, I could scarcely button my coats.

As noon approached, our bedroom looked like one of those inspired panels in the great salons of Paris.

I was the winner. I chased a mouse that lept triumphantly up my easel. At that my wife thought: So he really is capable of killing something.

But the war rumbled over us. And Europe was closed to me.

* * *

SIXTH EXTRACT—pp. 159-160

Chagall moves to Moscow with Bella and their daughter Ida, and there he is commissioned to paint the mural and panels for the Jewish Art Theatre, 1920.

“There you are”, said Efross as he led me into a dark room, “these walls are at your disposal. Do with them what you please.”

It was a completely demolished apartment that had once belonged to bourgeois refugees.

“You see,” he continued, “here are benches for the audience; there, the stage.”

To tell the truth, I saw nothing but the remains of a kitchen over there, and here...

“Down with the old theatre that stinks of garlic and sweat. Hurrah...”

And I flung myself at the walls.

The canvases were stretched out on the floor. Workmen, actors walked over them.

Rooms and corridors were in the process of being repaired; piles of shavings mingled with my tubes of paint, with my sketches. At every step one dislodged cigarette butts, crusts of bread.

I, too, was stretched out on the floor.

There are times when I enjoy lying down in that position. At home we lay the dead man on the floor. His relatives, also on the floor, came and wept beside his bed.

I like to lie against the earth and whisper to it my sorrows, my prayers.

I remember a distant ancestor of mine who did the paintings in the Mohileff synagogue.

And I wept.

Why did he not call me, a hundred years ago, to help him? At least now, may he pray before the High Altar, may he protect me.

Distill in me, my bearded grandfather, one or two drops of eternal truth.

To console myself, I sent Effroim, the janitor of the theatre, to get me some bread and milk.

The milk wasn’t real milk; the bread wasn’t bread. Watery milk, with starch in it. Bread made of oats, of straw, the color of tobacco.

Perhaps it was real milk milked from a revolutionary cow. Or else the janitor had simply filled the pitcher with water, mixed heaven knows what with it, and served it to me like that, the wretch!

It was like white blood or even worse.

I ate, I drank, I was filled with enthusiasm.

That janitor, sole representative of the working class in our theatre, I can see him still.

His nose, his poverty, his weakness, his stupidity, his lice that hopped from him to me and back again.

Often he just stood there, doing nothing and smiling nervously.

“What are you laughing at, idiot?”

“I don’t know which to look at: your painting or you. One’s as funny as the other!”

Effroim, where are you? Granted you were only a janitor, though sometimes by chance you did stand behind the ticket window and even checked tickets.

I often thought: we ought to put him on the stage. Why not? They hired the wife of the other janitor.

That woman’s figure was like a cord of damp wood, covered with snow.

At rehearsals she shouted and ranted like a pregnant mare.

I wouldn’t have wished her on my worst enemy.

* * *

FINAL EXTRACT—pp. 173-174

Chagall’s closing remarks on his autobiography, My Life, concluded in 1922.

All my prewar canvases are in Berlin and in Paris where my studio, filled with sketches and unfinished pictures, is waiting for me.

From Germany, my good friend the poet Rubiner wrote me:

“Are you alive? There is a rumor you have been killed in the war.

“Do you realize you are famous here? Your pictures have introduced a new genre: expressionism. They’re selling for high prices. Just the same, don’t

count on the money Walden owes you. He won’t pay you, for he maintains that the glory is enough for you!”

Well, it can’t be helped!

I would rather think about my relatives, Rembrandt, my mother, Cézanne, my grandfather, my wife.

I would have gone to Holland, to the south of Italy, to Provence, and stripping off my clothes I would have said:

“My dears, you see I’ve come back to you. I’m sad here. The only thing I want is to make pictures and something else.”

Neither Imperial Russia, nor the Russia of the Soviets needs me.

They don’t understand me. I am a stranger to them.

I’m certain Rembrandt loves me.

These pages have the same meaning as a painted surface.

If there were a hiding place in my pictures, I would slip them into it... Or perhaps they would cling to the back of one of my characters or maybe to the trousers of the “Musician” in my mural painting? ...

Who can know what is written on his back?

In the era of the R.S.F.S.R. I shout at will:

Don’t you feel our electric scaffoldings slip under our feet?

And were not the forewarnings in our plastic art right—since we are truly up in the air and suffer from one malady only—the hankering for stability.

Those five years churn in my soul.

I have grown thin. I’m even hungry.

I long to see you again, B..., C..., P... I am tired.

I shall come with my wife, my child.

I shall lie down near you.

And, perhaps, Europe will love me and, with her, my Russia.

Moscow, 1922.

CHAGALL AND THE BRAZILIAN CONTEXT

Cynthia Taboada

In light of the current scene of cultural production worldwide and the ease provided by the globalized world for the coming and going of things and people, art historians and museologists always bear in mind an instigating and fundamental question for the narrative of the history of exhibitions: along what path did the artworks pass to reach the place where we see them with our eyes, in the physical experience of visiting an exhibition?

Perhaps today, in light of the restrictions on circulation brought about by health issues, which have totally changed our possibilities of moving around as well as our way of engaging in relationships, we are more mentally or sensorially aware of how 100 years or more ago it was very difficult for most people to travel for study and research, to bring or take artworks and exhibitions to either side of the America-Europe axis, or to either side of what is normally called the Western–non-Western axis.

Taking this into account, we can only observe the present with broad historical awareness to the extent that we reflect on the past and investigate its meanders, insurgencies, rebellions, the perseverance and courage of artists and art dealers in the role they played at the turn of the 19th century and beginning of the 20th. Here we refer especially to the trips taken by artists to countries considered “exotic” (Thailand, India, Central America), in search of new landscapes, new colors, new pigments and new lighting, in their eagerness to translate into artistic terms the living modernity that pulsed through their veins. Even though ships, trains and magazines were circulating then as the outcome of the Industrial

Revolution, nothing was as easy or fluid as the facility of circulation that contemporary life offers us.

From this viewpoint we see that for any exhibition that arrives in Brazil from an international context it is fundamentally important to dedicate some thoughts in considering the ways in which the featured artist is related with the Brazilian context. To do so, the perennial conducting thread that comes to mind when facing artworks in shows like this leads us to question: where do the artworks come from, where have they passed through; to whom have they belonged; in which galleries and museums have they been shown; where have they dwelled; how many wars have they gone through; which ships or airports have held them; how long did they linger in the safe darkness of collection storage areas or in collectors’ drawers; or how many times have they come to light since the studios and salons of modern art that gave rise to them, until arriving at the contemporary exhibitions? How many debates, feelings and disputes have they sparked, and to what extent have they been the object of dialogue, research and artistic reflection, a motive for pure appreciation by the public, an object of knowledge, concerning the moment they were created and began to circulate through the world? The work of identifying the history of each work of art is a difficult and nearly heroic challenge, spanning from the moment in which it was legitimized as such, or a bit before that, up to its current moment. A determined and serious effort is required by many dedicated researchers, true investigators, in view of the documental gaps.

During the organization of this show in Brazil, and considering the great deal of information found, it became clear that it would be interesting to explain this process that sheds light on the circulation of artistic goods—and, more precisely, in the context of this exhibition, on the circulation of goods that result from cultural initiatives that promote dialogue between what comes from overseas, and what belongs to the Brazilian museological scene. Thus, as the attempt to map all of Chagall’s production currently held by museums and collectors throughout Brazil proved infeasible, here we point out only those that are present in this exhibition, supported by the available documentary and curatorial circumstances which referenced their selection. These are the works included, which Brazilian museological institutions have kindly loaned for this occasion: *Le marchand des bestiaux* [The Cattle Dealer], 1922, from the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); *Maison à Peskowitz* (*Suite Mein Leben*) [House in Peskowitz (My Life series)], 1922, *Autoportrait au chapeau garni* [Self-Portrait with a Decorated Hat], 1928, *Village gris* [Gray Village], 1964, and *Le Violoniste amoureux* [The Violinist in Love], 1967, from Fundação José e Paulina Nemirovsky, on long-term loan to the Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Le printemps* [Spring], 1938–1939, lent by the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC USP); and *Les Mariés au traîneau et au coq rouge* [The Bride and Groom with Sleigh and the Red Rooster], 1957, from Casa Museu Ema Klabin.

Together with the notes set forth here about these works,¹ and in order to enrich the audience’s experience in contact with them, an attempt was made to map Chagall’s presence in the Brazilian context, a research supported by the documentation accessed in the collections of museums and of the Bienal de São Paulo, as well as by the books in the bibliography consulted. The path begins with a concrete real event, anchored in the materiality of the work in its present context: at some moment of their trajectory, these works by Marc Chagall arrived in Brazil.

The provenance of *The Cattle Dealer* brings us to the first conglomerate of Brazilian media companies, the Diários Associados, which belonged to the businessman Assis Chateaubriand. The documentation provides the clue that the donation was made by Mário Audrá, in 1947, as recorded in the old catalog cards kept in the archive of MASP—a donation in the same year as the museum’s founding. The oldest record found, however, is a note in the newspaper *Diário da Noite*, in May 1946, reporting on the donation made by the Morganti family and the bank Lar Brasileiro—by way of Correia e Castro, Antonio Larragoiti Junior and Francisco Pignatari—to the Modern and Classical Art Club of the Diários Associados. According to a newspaper article written by Quirino da Silva:

Chagall’s painting has never conformed to the orthodoxy of the commonplace painting of the sensible of the world. He paints with his admirable poetry—

1 Research supported by the survey of the available museological documentation, the books in the bibliography, and access to preceding research studies, as well as consultations in archives of museums or documented in online platforms.

a poetry that has not eliminated nor will eliminate the visual aesthetics of his work.

He dreams and paints—he paints and dreams, without any concern to please us. And, thus, with his fantasy he has shown us the festivity of his inner life.

Like some Italian primitive artists, he has never conformed to the logic of those who obey the law of gravity. He is free... And a poet.

And, it is this poet who has also enriched the artistic holdings of the Modern Art Club of the Diários Associados.²

According to the museum’s team, other works were added to MASP’s collection by the same route as this one—through donation to the Club. As the Diários Associados belonged to Assis Chateaubriand, the collection formed by the Club would supposedly be the Assis Chateaubriand Collection, which gave rise to MASP, at its founding.

Later, when the then director of the museum, Pietro Maria Bardi, decided to organize a catalog of the MASP collection, he began a search for information about the work, and wrote to Chagall in France, on June 30, 1949. The response, in Chagall’s name, was written by Virginia McNeil, who related the following details:

[...] This gouache was made in 1922 or '23. It is a preparatory drawing for the painting “Les Marchand des Bestiaux N. 2,” which is in the possession of Mr. Chagall. That large painting is a variation of a first one, “Marchand

2 Da Silva, Quirino. “Notas de arte: Clube de Arte Moderna e Clássica.” *Diário da Noite*, May 31, 1946. MASP archive.

des Bestiaux,” which belongs to Ms. Nell Walden, in Switzerland, and is currently at the Museum of Basel [Kunstmuseum Basel]. The variation was made without looking at the original. The first painting was made in 1911 and '12 in Paris, and the second one also in Paris, after an interval of many years spent in Russia, during the war and the Revolution.³

According to MASP’s records, the work was shown at the museum itself in 1991, in the exhibition *Pintura francesa da origem à atualidade* [French Painting from Its Origin to Today] and shown in international exhibitions only in Chile, Colombia and Japan, in the latter country in a traveling exhibition. Rarely shown in Brazil,⁴ its second showing in the country did not occur until 2009, in Porto Alegre. Therefore, the current exhibition at CCBB Rio de Janeiro, and later in São Paulo, is an excellent opportunity to make the work accessible to a wider public.⁵

When we identify the temporal context of this artwork—in the 1940s—we are immediately brought to the premise of that era, of interlocution among intellectuals, patrons of the arts, collectors and museum curators in the Brazil–United States axis. The key player in this scene was Ciccillo Matarazzo, owner of the Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, and whose vocation as a collector went beyond the aesthetic order informed by his intellectual

3 McNeil, Virginia. Correspondence between Virginia McNeil and Pietro Maria Bardi, September 5, 1949. MASP archive. (Handwritten letter). Translated by the author.

4 According to the documentation furnished by the museum, about the history of exhibitions.

5 For questions of conservation and exposure to light, the work cannot continue to all the points along the exhibition tour.

knowledge acquired alongside his spouse Yolanda Penteado, from a traditional family from the state of São Paulo—it was part and parcel with the political and economic plan to establish an identity for Brazil as a modern state, in which the arts would function as catalyzers of the modern language that would represent this modernity. The founding of museums of modern art coupled with the establishment of a curatorial approach aligned with the best of Brazilian modern art and in dialogue with the European art—especially in regard to the most current production at that time—was also a way of creating for the Brazilian state a positioning of representativity in regard to the international art context. This strategy, described years later by Pierre Bourdieu⁶ as the acquisition of symbolic capital, would help in the country’s developmentalist plans of the 1950s. It was in this context that Ciccillo founded the Galeria de Arte Moderna in 1947, which became the Fundação de Arte Moderna and, finally, the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 1949.

Concerning this specific process, we can also cite the direct interlocution between the curator of the Museum of Modern Art (MoMA) of New York at that time, Alfred Barr,⁷ the businessman Nelson Rockefeller, the art critic Sergio Milliet, the architect Eduardo Kneese de Mello, and the North American cultural attaché Carleton Sprague Smith, among others, which gave rise to the plans for the creation of the Museu de Arte Moderna of São Paulo and that of Rio de Janeiro and, later, to the founding of the Bienal de São Paulo, in 1951. The Bienal embodied the modern ideal par excellence, and was conceived to become an important hub

in Latin America, able to organize, every two years, a large-scale exhibition consisting of selections of works structured by delegations from each country, with special rooms and juried awards. It was a decade marked by the developmentalist slogan “50 anos em 05” [50 years in 05], the governmental program of Juscelino Kubitschek, the creation of Brasília, the celebrations of the 4th Centennial of São Paulo, and the momentum of Brazilian economic development after World War II. And within this context the artistic discourse of modern representativity was strategically anchored in the creation of collections for these museums and in the gathering of works at the important event that became the Bienal de São Paulo.

In her extensive research about the donations by Nelson Rockefeller, researcher Carolina Rossetti de Toledo⁸ sheds light on the overall path of the work *Spring*, which currently belongs to MAC USP⁹ and is in this exhibition. Her research in the archives of MoMA shows that not only *Spring*, but also another 13 works¹⁰ by modern artists, selected by the young curator of MoMA Dorothy Miller and by Alfred Barr, were ordered by Nelson Rockefeller and acquired in 1946 in galleries near MoMA, including Pierre Matisse Gallery, to be sent to Brazil as a donation, divided between the museums of modern art of Rio de Janeiro and of São Paulo, as a contribution by Rockefeller

to the then upcoming moment of the creation of these museums, which took place in 1948.

Previous to this, the earliest evidence of the artwork’s circulation was its arrival to the United States, from France, together with Ida Chagall, Chagall’s daughter, who had been tasked with bringing a large crate with works by her father, after his 1941 move to the United States (where he would stay until 1948), following his hasty departure from Paris, fleeing from Nazi persecution of Jews. At that moment, Chagall was already a renowned artist, represented by the gallery of Pierre Matisse—an art dealer and son of Henri Matisse—located three blocks away from MoMA. Chagall’s works were being featured in a retrospective exhibition at MoMA¹¹ in 1946, and his career was fully established, his works being acquired by the collections of large museums, a context in which we can locate the exact circumstance in which his work was considered to be included among the 14 artworks acquired and sent to Brazil.

According to historian Jackie Wullschlager,¹² the Spanish cargo ship *Navemare*, which had brought Ida from Paris to the United States with the crate of artworks, had taken 40 days to cross the Atlantic, arriving in Cuba and being confined in the Spanish customs procedures. Upon its return to Europe, the ship was bombed by the Germans, sinking into the sea. The researcher notes that *Spring* was probably in this group of works saved by Ida in her move to the United States.

Another noteworthy aspect is the relationship between the title it received—why *Spring*?—and the reason for its

production. According to Toledo,¹³ the origin of *Spring* goes back to a commission received from the Greek publisher Tériade for the third issue of the art magazine *Verve*, a bilingual French-English issue, which held within it collectable high-quality prints, and that the four seasons of the year were one of the themes of that issue. Thus, the set of colored lithographs included in that edition consisted of four specially commissioned prints of the four seasons, each by an eminent artist: *Spring*, by Chagall, *Summer*, by Joan Miró, *Autumn*, by Abraham Rattner, and finally *Winter*, by Paul Klee. “The version of spring found in the collection of MAC USP is, possibly, one of the preparatory studies in gouache that served as the basis for the print in the 1938 issue of *Verve* magazine.”¹⁴

Considering the next work included in the exhibition, we need to skip a few years forward to 1957, the year of the 4th Bienal de São Paulo, at which Chagall was allotted a special room, organized by the French Association of Artistic Action of Paris. The room of the French section presented 25 paintings by Chagall, a representative selection of the works produced by the artist up to then, some already part of museum collections. They included: *To Russia, Donkeys and Others*,¹⁵ 1912, from the Musée d’Art Moderne de Paris; *Self-Portrait with Seven Fingers*, 1912–1913, which at that time belonged to the Collection of the State of the Netherlands—currently the collection of Stedelijk Museum of Amsterdam; *The Falling Angel*,¹⁶ 1947, which belongs to the Museum of Fine Arts of Basel, Switzerland, as well as other titles: *Birth, Death, Red Sun* and *The Cattle Dealer*.

These titles appear listed in the catalog, in which we also find the following commentary about the artist:

*Chagall’s presence at the center of the French section is not the outcome of a risky choice, but rather a way of introducing and explaining determined trends of contemporary art. It is important, above all, to note the individual character of Chagall’s work. This emergence has taken place since the artist’s origin, outside all the contemporary schools; he cannot be linked to cubism, fauvism, or expressionism; at most, he could be approximated to the surrealism he foreshadowed ten years before its birth and, to the extent that he gives wide margin to poetic imagination, to images that lack any apparent logic, to stories that arise from inner fantasies. But, contrary to surrealism, Chagall does not find morbid values in his secret world; his restlessness is of a religious or even mystic order, without the unhealthy moldiness of surrealism. [...] Although he has managed to keep aloof from the excessively absolute doctrines of the schools, Chagall is aware of the importance of their works. He is eminently part of his time, and knows that boldness is able to enrich the means of expression. The transcription of form, its voluntary, sometimes geometric reconstruction is familiar to him, the intensity of the pure colors and the power of their relations of fauvism and expressionism have helped him to translate the magical world that underlies his dreams.*¹⁷

With the aim of contextualizing that edition of the Bienal, in the catalog’s introduction Ciccillo Matarazzo noted the highlights of that year, mentioning, besides Chagall’s retrospective by

the French delegation, the Bauhaus retrospective; the presence of Giorgio Morandi with the Italian delegation, that of Jackson Pollock, representing the United States, that of Ben Nicholson, representing England; as well as a selection of surrealist artists from Belgium, which included René Magritte, praising the gathering of the best of contemporary production.

*Despite the difficulties of the moment and the incomprehension of some people, another Bienal is being inaugurated in this year of 1957. A tradition was created and is being brought to the attention of the entire world where Brazilian art has already achieved an outstanding position. And it is now time to look with optimism toward the future.*¹⁸

Also at that edition, amidst the full effervescence of the movements linked to concretism and neoconcretism, the Brazilian representation included various artists who represented Brazilian concrete art, which was then taking large strides toward abstraction. These artists most notably included Lygia Clark, Hélio Oiticica and Alfredo Volpi, as well as representatives of the Grupo Frente and Grupo Ruptura, such as Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto and Willys de Castro. Two special rooms were dedicated to artists who were living in Brazil: one to Victor Brecheret (sculpture) and another to Lasar Segall (painting).¹⁹

That same year, Chagall painted *The Bride and Groom with Sleigh* and *the Red Rooster*, included now in the show at CCBB, a work acquired directly from the artist’s studio in July 1957 by Galerie Maeght,

6 Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

7 The dossiers, the correspondence of Alfred Barr and the curatorial plans involving Latin America are available for research in the MoMA archive. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Barrf>. Retrieved on Jan 31, 2022.

8 Toledo, Carolina R. de. “A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.” In: *Revista de História da arte e Arqueologia*, n. 23, Jan-June 2015, UNICAMP, Brazil, pp. 171–173. Available at: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/revista23.htm>. Retrieved on Jan 31, 2022.

9 To wit, the collection organized by the art-patron couple Yolanda Penteado and Ciccillo Matarazzo, which originally belonged to the Museu de Arte Moderna de São Paulo, was transferred to the Universidade de São Paulo for the creation of MAC, in 1963.

10 The artworks donated by Nelson Rockefeller and added to the collection of MAC USP include: *Yellow Plane* (or *Yellow, Black, Red and White Mobile*) by Alexander Calder, no date; *Composition* by Fernand Léger, 1938; and *Picture for Young People* by Max Ernst, 1943.

11 MoMA. “Museum of Modern Art opens retrospective exhibition of works of Marc Chagall.” Available at: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1047/releases/MOMA_1946-1947_0030_1946-04-08_46408-18.pdf?2010. Retrieved on Jan 31, 2022.

12 Wullschlager, Jackie. *Chagall*. Transl. by Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Globo, pp. 496–497, 2009.

13 Toledo, Carolina Rossetti. *As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. [Dissertation] Interunits Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, 2015, pp. 157–159.

14 Ibid., p. 160.

15 In the catalog of the 4th Bienal de São Paulo, the work’s title appears as: *A Rússia, aos burros e aos outros* [To Russia, Donkeys and Others], p. 216. Available at: <https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4/219>. Retrieved on Jan 31, 2022.

16 Ibid. The work’s title appears as: *A caída do anjo* [The Fall of the Angel] original French title: *L’ange qui tombe*.

17 Cogniat, Raymond. “França: sala especial Marc Chagall (1899).” In: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Sept–Dec 1957, p. 245. (Catalog)

18 Matarazzo, Ciccillo. “Introdução” in: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Sept–Dec 1957, p. 17. (Catalog)

19 *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Sept–Dec 1957, pp. 58-70. (Catalog)

of Paris, passing to the collection of Ema Gordon Klabin in August 1976 and incorporated into the collection of Fundação Ema Klabin in 1978, the year of its creation. The work is considered a quintessential depiction of joy, of the dream of love that originates from the figure of the married couple who, in love with each other, float sovereign in a nocturnal sky over the city, in the company of animals—a donkey and a rooster, recurrent figures in the artist’s oeuvre. A further work by Chagall is present in the collection, the painting *À la campagne* [In the Field], 1925, these being two of the key works in the collection of Casa Museu Ema Klabin.

The exhibition also includes the noteworthy presence of works kindly lent by Fundação José e Paulina Nemirovsky: three prints and a lithograph, currently on long-term loan to the Pinacoteca do Estado de São Paulo. According to the certificates issued by the gallery Berggruen & Cia, of Paris, two of the four prints present in the exhibition were acquired practically on the same date, on July 2 and 3, 1968, a revolutionary year in France, probably on a trip taken by the art-patron couple Paulina and José Nemirovsky to Paris: the etching *Self-Portrait with Decorated Hat*, 1928, and the etching and aquatint *The Violinist in Love*, 1967. Another two works were added to the couple’s collection in 1972 and 1982, acquired from the same gallery: the lithograph *Gray Village*, 1967, and the most important work in this group, the etching *House in Peskowitz*, from the series *My Life*, an album of prints published in 1923 in Germany, which illustrates the book by the same name written by Chagall in 1922 based on his reminiscences as a young artist and printed in 1923. Currently these works figure in IPHAN’s official registry of national historical and artistic heritage. The group selected for the exhibition is included in the modules. *Russian Origins and Traditions* and *Love Defies the Force of Gravity*.

From the graphic series that illustrates the book *Ma vie* [My Life], we can note a last point of discernable contact between Chagall and the Brazilian modern artists. The Mário de Andrade Collection, currently part of the collection of the Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), of USP, includes among its holdings, accessible to researchers, Mário de Andrade’s correspondence with his countless interlocutors. In the present context, we can cite some examples of this exchange of messages noteworthy for shedding light on the circulation and exchange among artists in the 1920s. Many of them, taking advantage of the prerogatives that their social condition allowed them, came and went between Brazil and Europe, engaged in a continuous dialogue. This exchange, when observed with the attention it deserves, enriches the Brazilian studies in regard to the meanders and paths taken by Brazilian modern art, at a time of effervescence and communication among the vanguards, when Paris was the hub, the meeting point, for artists from many backgrounds and nationalities. Three letters in the archive of the IEB merit special attention for revealing a bit of this intense dialogue.

The letters sent by Sergio Milliet to Mário de Andrade in October 1923 reveal one of these animated moments of interaction among modern artists in Paris. In the first letter, Milliet comments on the recent happenings, reports on the creation of the magazine *Knock-out* and outlines plans to meet Chagall through Yvan Goll:

My dear Mario, by my letter yesterday to Tacito [de Almeida] you must have heard the big news: Knock-out! Precisely yesterday I was with [Yvan] Goll who promised me an article or a poem and a reproduction by [Marc] Chagall whom I am going to meet next Sunday at his house. Oswald [de Andrade] will come as well, and Di [Cavalcanti] and perhaps Paulo

*Prado. [...] Paulo will be introduced next Tuesday at Tarsila [do Amaral]’s house to [Jean] Cocteau and to [Blaise] Cendrars. From Tarsila I am likely to obtain a drawing by Juan Gris for you.*²⁰

In a second letter, dated October 31, Milliet continues the commentary about the founding of *Knock-out*, through the collaboration of Cendrars, Yvan Goll, Cocteau and Paul Morand. He confirms that he met Chagall—“He promised me reproductions”—referring to the prints he promised to his friend Mário de Andrade.²¹

But no documental record confirming this delivery was found, outside the five prints²² themselves that belong to the Mário de Andrade Collection which include *Marriage*, from the series *Ma vie*, signed by Chagall, with the dedication in French: “À l’ami inconnu Mario de Andrade”; as well as notes in Mário de Andrade’s own hand, in an intellectual action of recording all the basic links of the Brazilian modern culture, from its outset, through his reviews, critiques and encouragement to the other artists of the group. In this case, when he wrote and sent to Anita Malfatti the poem “Reza de fim de ano,”²³ at the turn of the year 1923 to 1924, he furnishes the last clue about the print received from Chagall through his friend Milliet, in the following passage:

²⁰ Milliet, Sergio. Letter to Mário de Andrade. Paris, Oct 16, 1923. (Coleção Mário de Andrade, MA-C-CPL4891). Archive of the Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil.

²¹ Ibid. Letter to Mário de Andrade. Paris, Oct 31, 1923. (Mário de Andrade Collection, MA-C-CPL4892). Archive of the Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil.

²² The five prints, located in the Electronic Catalog of IEB/USP (in the Visual Arts Collection—Prints Section), have the following heritage registry numbers: CAV-MA-0518, CAV-MA-0519, CAV-MA-0520, CAV-MA-0521, CAV-MA-0522.

²³ Poem sent on a typewritten sheet together with a handwritten letter to Anita Malfatti, in correspondence dated Jan 3, 1924.

Prayer of the end of the year (5th Nocturnal)
[...] Lord, it is 31...
I thank you for this year you have given me.
That the new year be like the past one!
Bombastic joys
Redundant
resounding sufferings
Samba
Villa Lobos
My friends in Paris
Etchings by Seewald
Etchings by Chagall
Blood
Weeping and laughing
So much! So much! [...]

In regard to the exchanges between modern intellectuals, in a very concise overview, we can also cite Ismael Nery’s admiration for Chagall, to the point where his work contains, in the view of art critic Aracy Amaral, a “Chagallian” presence, after his stay in Paris in 1927. Other influences can be seen in the shapes, colors and floating characters in the work of Cícero Dias and in the apparently distant relationship with Lasar Segall, despite their common Jewish background. Researching the archive of IEB, we also find a drawing from 1923–1924, that Anita Malfatti dedicated to Chagall.²⁴ At Museu Lasar Segall, we can read, in the archive’s documents, the notes by Segall about Chagall’s production.

In a moment of intense exchanges, taking place in the studios in Paris generally, and specifically in La Ruche, where Chagall was a neighbor of Amedeo Modigliani and Chaïm Soutine, when he made

²⁴ Instituto de Estudos Brasileiros of USP, Coleção Anita Malfatti, CAV-AM-CD-0017_19v.

contact with Guillaume Apollinaire, constructed relationships with Blaise Cendrars, Robert and Sonia Delaunay, or when later, after a time in Berlin, he returned to Paris just when the Brazilian modernists were there to form a creative amalgam in search of a totally new art—in light of this web of interrelationships, it would have been practically impossible, and perhaps even unnecessary, for the artists to maintain an individualized mission, without intertwining dreams and colors, palettes and shapes, thoughts and gestures that effervesced in that same context.

Lastly, taking a complete turn around the sun, weaving the last thread of this narrative about the present that looks toward the past, about the relationships that can be woven and identified in the Brazilian context, with poetic freedom incited by the poetry of Chagall himself, awakening us to a world of dreams of unfathomable wealth, it is necessary to share that even Manuel Bandeira, a poet of the first modernist generation, found in Chagall’s poetry, and in the poetic translation of his verses, the feeling that transcends geographic space and one’s wandering through the world, to find in one’s own soul one’s own place of belonging. Thus, in 1945, Bandeira translated into Portuguese the poem *Seul est mien*²⁵ [Is Mine Alone], titling it *Um poema de Chagall* [A Poem by Chagall].²⁶

²⁵ “Seul est mien...” Is one of the poems brought together in the book *Poèmes*, by Chagall, illustrated with 24 prints and published in 1968 by Cramer.

²⁶ Bandeira, Manuel. *Um poema de Chagall*. Translation by Manuel Bandeira of the poem “Seul est mien,” by Marc Chagall. In: Bandeira, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1. ed., 1945, illus. Guignard. In respect of copyrights, we held back the complete poem translated by Manuel Bandeira, quoting just one passage from it, after countless attempts to contact the legal representatives of his heirs, to authorize the use of the complete poem in this publication.

Só é meu
O país que trago dentro da alma.
Entro nele sem passaporte
Como em minha casa.
Ele vê minha tristeza
E a minha solidão.
Me acalanta,
Me cobre com uma pedra perfumada [...]

[The country I bear within my soul is mine alone.
I enter it without a passport as into my own house.
It sees my sadness
and my loneliness.
It soothes me,
it covers me with a fragrant stone [...]]

In this fabric, enriched by the research carried out in connection with the present show, *Marc Chagall: sonho de amor* [Marc Chagall: A Dream of Love], for the inclusion of works that belong to the Brazilian heritage, we found not only works that have circulated around the world, but also a universe of interlinkings, many of which are still unexplored.

We believe that this text can contribute to the experience of this show, by revealing part of the historical path of these works, based on the evidence found in archives and collections, which we often do not have the opportunity to see together in a show, nor in dialogue with a great many other works of inestimable value and beauty. Artworks that arrived to us from other continents and which the public can now appreciate in this exhibition organized especially for Brazil.

Where did these artworks come from? Perhaps from the heart of the artist, from his secret core, from his yearnings and pains, poured into an expression to the world, for our delight and our reflection.

TO MY UNKNOWN FRIEND, AND THE EXODUS WITHIN THE QUADRILATERAL

Saulo di Tarso

“To my unknown friend Mário de Andrade”
Marc Chagall, Paris, 1923

“Time is a river without banks”¹
Marc Chagall

Marc Chagall’s work transcends three of the greatest myths of modern art. And, precisely for this characteristic, Chagall’s background can be seen as bearing one of the greatest synergies with the general history of Brazilian art.

In 1923, through the hands of Sergio Milliet, in Paris, Chagall sent to Mário de Andrade five engravings, four of which were later featured in the book *Maternité*,² published in 1926, edited and with a text by Marcel Arland.³ Those works by Chagall, today present in the collection of the IEB,⁴ point to a direct interlocution between Chagall and certain Brazilian artists, such as Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti and Manuel Bandeira, as well as to links with a myriad of Brazilian writers, ranging from Carlos Drummond de Andrade to Clarice Lispector, which mention Chagall in the successive generations of Brazilian art.

It must also be remembered that, in the 1920s, nationalist modernism was steeped in the intellectuality of the global vanguards, and, in Brazil, especially in the group of artists and

intellectuals of the Modern Art Week of 1922. This explains not only the admiration of our intellectuals for the universality of Paris, but also the admiration of modern Paris for the tropics, a mutual admiration that was also the outcome of the longstanding relationship, over various centuries, of the cultural *flow* and *counterflow* in the history of art between Brazil and Europe.

In the words of Mário de Andrade: “We will only be universal on the day that our Brazilian coefficient competes for the universal wealth.”⁵

Especially in regard to the painting and graphic arts of that generation, an outburst of seminal literature was published simultaneously by authors in Europe and in America. A great deal of correspondence and prints were published in books of poems, or another printed editions, expanding the notion of intellectual exchange of the arts through literature. This was a literature that opened the doors to the continuous interchange between artists of various nationalities, including the most prosaic contemporaneous *cordele*⁶ authors. Concerning the Russian and Jewish influences in the artistic production in Paris during his time, there are possible parallels between Chagall’s work and the art of the Japanese artist Foujita, the French Rouault, the Italian Modigliani and the expressionist Vlaminck, as well

as the Brazilian artists, including Cícero Dias, from the state of Pernambuco, often mistakenly considered as a painter influenced by Chagall rather than as the heir of profound Brazilian traditions that are intrinsically related by deep-running historical links to the scenarios of the Russian villages where Chagall grew up – links that extend to both sides of the Jewish and Christian exodus.

As an extremely skillful draftsman, Chagall entered with great awareness into the artistic vanguards at the turn of the century, returning without any subordination to the formal/aesthetic approaches of the main movements of his time: cubism, surrealism, expressionism and even the neoprimitivism that existed in the popular tradition of Russian art, which influenced countless geometric artists, ranging from the representatives of neoplasticism to those of suprematism. Geometry, which was definitive for the visual vanguards of the 20th century, does not dominate Chagall’s poetry; on the contrary, it is Chagall’s poetry that prevails over geometry, raising true monuments of *artistic levitation*, which became one of the most striking characteristics of his work.

|¹

In the series of studies for the work *Adam and Eve, or Homage to Apollinaire*,⁷ made in 1911 and 1912, Chagall’s artistic ability shows that he would be a leading figure in any movement at the beginning of the century, but his mission to return to the values of his own Russian origins founded his style with an appeal to the age-old

atmosphere of painting, running counter to the first myth of modern art, pronounced by Wassily Kandinsky: “every work of art is the daughter of its time and, often, the mother of our feelings.”⁸

Abstract but *not abstractionist*, with his uncommon creative force, Chagall constructed his own unique language throughout the various phases of his painting, renewing the relationship between image and literature, *resting his mind through lithography*, reflecting the indivisibility between his childhood and his mature artistic phase, which gave him the ability to represent the olden times within the new era, breaking, in modernity, away from the idea of the “modernization of the arts.” Although he had been considered a vanguard artist in his time, Marc Chagall, contrary to Kandinsky’s statement, abolished the temporality of the work of art in his compositions, revealing faith as a material part of his works, giving rise to intensely alive artworks. The spiritual presence and the presentification of feelings in Chagall’s spatiology⁹ breaks away from the idea of time and space in his compositions.

While Richard Wagner applied the notion of total art in opera, Chagall worked with the idea of the totality of human senses as an object, a search, and a central theme in his compositions inspired in the circus: in the first place, leaving behind the academic resemblance with space and, secondly, constructing a symbolic reality atop the traditions of his Russian origins, without submitting to the artistic movements of his time. Chagall imbued modern art with the symbolism of the traditions, without being a symbolist supported on the ideas of Odilon Redon.

He incorporated the fourth dimension in all the elements of composition, privileging the *atmosphere of the painting* and not only the landscape and its elements perceptible in phenomenological terms, as Paul Cézanne did. With Chagall there arose *the landscape of the feelings and the painting of atmospheres*. His human figure reflects the archaism of love in the transition between the generations, and this narrative is the great key of humanization present in his work. This phenomenon qualifies him as one of the few artists in which the science of space existed with out his inner world being submitted to the tendencies of the history of art during his period of activity, such as abstractionism and constructivism. The despondent faces that Kazimir Malevich erases on his country people arise as faces of hope throughout Chagall’s oeuvre, contesting the duality between peace and war.

|²

In Chagall’s work there are no conscious planes of rupture with 19th-century art, just as there are no visible concessions to the schools created by his predecessors, such as Cézanne and his most influential contemporaries: Picasso and Matisse. Reiterating the vigor of the traditions, Chagall contradicts the second myth of modern art, pronounced by Pablo Picasso: “*In art there is neither past nor future. Any art that is not in the present will never be art at any time.*”¹⁰

While Picasso broke away from tradition to save art in modern life, Chagall integrated the perceptions of painting over the centuries in a single composition with elements that range from the Romanic science of painting to Cézanne’s fourth dimension, coupled with the atmosphere of psychology that he himself inserted into his

painting. Chagall, therefore, was not specifically in his time, but was rather bent on revealing the complexity of the origin of time in painting, which led him to create compositions that translate the *metatemporality* and the *metaspatiality* of painting, instead of obsessively seeking to innovate the multispatial form, as the cubists did.

In Chagall’s work, drawing and painting are both autonomous and interdependent, a unique allegory that dissipates the black outlines around his masses of color – as though they were words from his book *Ma vie*¹¹ – traced in space in a continuous way, in all his works. And even when his lines are colored, they do not disappear from his structures, as when he surrounds the elements of the circus and his spectacle of total art, in which he portrays the collective feeling of the spectators of the circus when they are watching the circus scene. This holistic perception is Chagall’s great mastery, which also maintains the line that reappears in the creation of stained-glass works and tapestries, as though the line jumped out of his paintings and drawings into print and poetry, retracing Vitebsk, in his later geography, conveying his childhood experiences in the Russian town into the works made in his maturity, creating the *lifeline of his expression*, a line that defines him atemporally – an uninterrupted line, stretching from his first perceptions of life to emblematic works such as *À la campagne* [In the Fields], which belongs to the Ema Klabin collection.

Painted in 1925, this work combines nearly all the elements of Chagall’s works and reveals an extraordinary transcendence of the lessons of Van Gogh, Gauguin and Cézanne for modern art: the gravitational drawing of space, primitivism and the fourth dimension

1 Original title: “Time Is a River without Banks,” 1928, in the collection of the Museum of Modern Art of New York (MoMA). Available at: <https://www.moma.org/collection/works/78116>

2 Album of prints (etching, drypoint and aquatint). Three copies present at the Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/491789>.

3 An essay ordered by five prints, which also presents poetic texts by Marc Chagall, published in Paris.

4 Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo. Electronic catalog, index numbers: CAV-MA-0518; CAV-MA-0519; CAV-MA-0520; CAV-MA-0521; CAV-MA-0522.

5 Letter from Mário de Andrade to Sergio Milliet, December 10, 1924. In: Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, PMSP, 1985, pp. 299–301.

6 *Cordel* is a literature typical of the Brazilian Northeast, published as booklets containing folk tales of novels and usually featuring woodcut images. Its name is derived from *corda*, Portuguese for “string” – the cordel booklets are generally sold at street markets, where they are displayed hanging on strings.

7 Marc Chagall, *Hommage à Apollinaire, or Adam et Eve (étude)*, 1911–1912. Gouache, watercolor, wash, pen and collage on paper.

8 Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 27.

9 This refers to the concept of the science of space set forth by Henri Lefebvre, which concerns a relational, abstract, dynamic space in transformation, with juxtapositions, unfoldings and contradictions. Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitain Swing, 2013.

10 Original quotation: “Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración.” Primera exposición de la Sociedad de Arte Moderno, Mexico, June 1944, volume 1, p. 8. Mexico: Sociedad de Arte Moderno, 1944.

11 *Ma vie*, Marc Chagall’s autobiography, was written in Russian in 1921 and 1922, a little before Chagall left Moscow, due to the tough experiences of the Russian Revolution. The work was translated into French by Bella Chagall, published in Paris in 1931, and reprinted in 1957, with brief modifications made by the artist.

as an element for the reading of space. In this work, Chagall structures what he calls “the great secret of painting”:

I have forgotten to remember you, my little Uncle Neuch. With you, we used to go into the country to fetch cattle. How happy I was when you consented to take me with you in your jolting cart.

Somehow or other, we got along. To make up for it, there was always something to look at on every side.

Road, road, fine sandstone, and my Uncle Neuch sniffed and urged on his horse: “Eh! Eh!” [...]

My uncle never looked at the little river, the reeds, the fence along the bank, the mill or, farther on, the solitary little church, the tiny houses and the Marketplace where everything was dark by the time we crossed it, tired out and I, God, or I cannot tell what, in my heart. [...]

*Youth ripens in vain.*¹²

His lines flowing with the universality of the rivers that run without encountering a dam, Marc Chagall never changed his inner path – even as he went through the Russian Revolution, the difficulties of his Jewish origin and the discrimination he suffered for this, the prejudice, two world wars, and poverty. And the more he advanced in his maturity as a painter, the more he brought the past into the future.

|3

Besides being a painter and draftsman, Chagall was active as one of the greatest lithographers of his generation, an activity where he ran up against the third myth of 20th century art: the extinction of the *aura of the work of art in the era of technical reproducibility*.¹³ Chagall’s synthesis in the graphic arts

blends lithography and painting in the vibration of a single poetic body, thus transforming painting on different supports into the same pictorial phenomenon, that is: in Chagall’s work, the body of the painting fluctuates between painting and lithography, making the force of his lines ethereal, as though introjecting the practice of dance into the gesture of painting. Here and there arises the contrariness which Marc Chagall’s art exercises in light of the philosophy that asserts the end of the aura in the work of art in the era of technical reproducibility. Chagall’s lithographies migrate the aura from his paintings to lithography, originating the idea of the mobility of the aura of the painting to new media, rather than its extinction as predicted by philosopher Walter Benjamin.

In the century in which art ushered humanity into a great revelry, and brought successive generations of artists into the conflict between the schools of the 20th century, Chagall maintained the wholeness of bearing the tradition to the world, which would have isolated him from the inventive modern universality, were it not for his ability to foresee human psychology as part of a unique connection between sensible knowledge, the psyche, the earthly space, the cosmos and the everyday relationships. With unshakable optimism, Chagall never gave in to the aesthetic deformity that arose in many movements of painting due to the influence that the wars had on aesthetics. Compared to the founding intelligence of Kandinsky, Braque, Mondrian, Picasso and Matisse, Chagall is a vanguard artist, for having refounded the idea of time and tradition in modern art, translating human creativity into the primitive and atemporal senses of painting. Therefore, the apt parallel to Chagall’s art in the 20th century is not painting, but rather the transfigurative music of Claude Debussy, Eric Satie and Igor Stravinsky.

It is this indivisibility of Chagall’s painting, among literature, music, theater and dance, as well as his Jewish origin in the Russian towns, which makes his art so near to the Brazilian reality in transformation, as pointed out by Mário de Andrade’s *Pauliceia desvairada*, whose cover is a harlequin pattern that spans from the metamorphosis of travelers to Macunaíma, in the writer’s imagination. Chagall, like Mário, intertwined classical and popular art without losing the aspect of erudition, as was also the case with the *antropofagia* movement within Brazilian modernism. He created in painting the freedom of the *flags* – like those of nation-style *maracatu*¹⁴ – which simultaneously represent modern art’s capacity for invention and the veneration of age-old traditions in all the arts, including dance and the aesthetic precepts of Russian popular tradition, which closely parallels our traditions of popular culture. In the words of André-François Villon:

*The enchanted world of certain tales and the specific contexts of local folkloric cultures contain the hidden keywords for understanding Chagall’s work. The “thought” of the soul gives rise to words such as magic, fantastic, fabulous, mysterious, earthly (rooted in the Earth), shrewd, images of animals, flowers, plants, bushes, nature, rivers that flow, characteristic houses in villages, places of prayer and ritual, local folklores, bizarre dwellings.*¹⁵

The same words could aptly describe the Heitor Villa-Lobos’s incursions into popular art and his immersion into Amazonia in his search to embrace Brazilian folklore in his compositions. While Villa-Lobos circulated through Brazilian folklore, which he would later affirm in Europe, Chagall populated his surroundings with Russian traditions, flowing together with the modern

aesthetics in Paris in the 1920s and 1930s, as vanguard artists that revolutionized modern art through popular art.

While Chagall floated, Heitor Villa-Lobos’s “Bachian” songs awakened the senses through a combination of lightness coupled with the densest sound, reflecting spiritual depth and the full musical listening. Hearing to the voice of the soloist is the same as observing the floating of Bella and Chagall in his paintings, in the representative sense of suspended love that intertwines all the creatures in the transcendent space. If painting were not inherently a metaphysical art, the idea of floating in Chagall’s work would never have so many synonyms, such as the *resting of gravity, the wisdom of daily life, and the passage of knowledge through feeling and human bonds, such as faith, creativity, aesthetics, love and respect for the tasks of survival*, as in the herring factory where his father worked.

What Chagall represents in his painting – in the commerce, in the prayer, in the clothing, and in the notion that around all the towns on the Earth there is a perennial form of the cosmos active in the atmosphere – is the universality of local cultures. And if André-François Villon’s words to describe Chagall can also apply to the art of Heitor Villa-Lobos, bringing them close together, Villa-Lobos’s creations translate Marc Chagall’s creative force, associating the universality of the Russian town to the local Brazilian identities, translated by the cultures of the deep Brazil existing in the nation’s Northeast, most specifically in the work of Cícero Dias, Ariano Suassuna and the Armorial Movement.

In this sense, in Chagall’s painting we find what he espouses, with the flags of the popular traditions and the modernity that makes these roots flow together – unlike the industrial culture to which movements such as futurism are joined – and which the big cities that were totemized as a way of life

during the 20th century would otherwise have swept completely out of modern art. Chagall knew how to transform the age-old traditions into vanguard art, while practically all the 20th-century vanguard art was based, generically, on the idea of rupture from the traditional forms of life. He perceived that a world of traditions was disappearing and he conserved it, very much in line with the stand of Brazilian artists who, inspired by Mário de Andrade, created *antropofagia*.

Thus, the Vitebsk of Chagall’s childhood is seen in the maturity of his work and transforms him into one of the greatest humanists of his generation, with an artistic career that celebrated the end of the borders of the biblical love, which inspired him as a source of poetry and which he transcended in his Jewish background.

In his creation there exists an ethics of smiling and hope – the same thing that is revealed in the smile of Golda Meier at his side, in Israel, in 1969, when the prime minister is looking for the first time at the tapestry that represents the Exodus in the Knesset Palace. Perhaps this is one of the greatest foundations of Chagall’s art: a perennial hope based on love, by which the behavior of the smiling of the soul is reproduced in the eyes of the viewers of his work. Thus, the values of his childhood and his maturity as an artist are in harmony with the maturity of the age-old tropical art in the same discourse of the hope of people who, formed in diaspora, possess the sky, the sun and the hope they carry in their souls, as being their perennial and original country. The same energy was the source that informed the Brazilian artists of the *antropofagia* movement.

Like Chagall, Mário de Andrade belongs to the group of intellectuals who sought the local roots and it is thus possible to recognize a closeness between Chagall’s work and the Brazilian reality. Chagall

bears some relation with the Brazilian reality through links with the critical side of the world, since the painter had direct relationships with key figures of Brazilian modernism, including critic Sergio Milliet who, in 1923, after conversations mediated by Yvan Goll, sent Chagall’s five metal engravings to Mário, one year after the Modern Art Week of 1922. The print *The Wedding* does not appear in the book,¹⁶ but the four other prints sent to the Brazilian modernist are part of the publication and are today in the collection of the IEB, separated, just as they came to Brazil. Another modernist very close to Mário who also celebrated Chagall was Anita Malfatti. Anita was one of the first artists to teach art to children in São Paulo, and the same collection of Mário de Andrade also includes one of her drawings in homage to Marc Chagall.

This childhood that pervades our soul throughout our existence can be perceived in Chagall’s ethics not only as an element of joy that appears in his works, but also in his conscientious effort to teach art to children who were orphaned in the Russian Revolution. Chagall’s art is not an art concerned with the evolution of styles, but rather with the exaltation of life and of the inner force that makes us able to cope with the world and to maintain humanity alive in the best that it has, which is the respect of human life, of biodiversity, and of peace.

Mário de Andrade traveled throughout Brazil on his Folkloric Research Mission,¹⁷ while Chagall’s Russian town traveled all over the world in the painter’s soul, breaking down the barriers of nationalism, opening doors to the transcultural universe, as did also the Brazilian modern generation. In this path, Chagall’s *Maternité* not only finds the interlocution of the modernists of

12 Chagall, Marc. *My Life*. Nova York: The Orion Press, 1st ed., 1960. pp. 14–15.

13 Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

14 An Afro-Brazilian performance genre practiced in the state of Pernambuco.

15 Villon, André-François. *Marc Chagall*. Milan: Master International Art, 1993. p. 6.

16 The print *The Wedding* figure in the album *Mein Leben*, published in 1923.

17 Folkloric Research Mission, carried out in 1938.

São Paulo, but also the most unusual interlocution possible for a Russian artist from a Jewish background, on the same path followed by the *antropofagia* movement and the Week of 1922: the Jewish roots of the Sephardic Brazil of new Christians and crypto-Jews unknown by the São Paulo artists, but profoundly rooted in the formation of Joaquim Inojosa, Di Cavalcanti, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Mário Pedrosa and Cícero Dias, all of whom originated from the culture of the sugar producing regions, of the classical and popular art and culture produced around the sugar plantations and sugar mills. Here is a curious passage from Chagall’s life, which also speaks of the interrelationships between Brazil and those Russian towns in anonymous phenomena from everyday life that touch on our culture and imagination:

Aunt Mariassja is the palest.

Why then, frail as she is, does she live in this neighborhood?

In front of her house and shop the moujiks mill around.

Herring in barrels, oats, sugar shaped like pointed heads, flour, candles in blue wrappings – all that is for sale.

The money clinks.

*Moujiks, tradesmen, men of God, whisper, stink.*¹⁸

All of us pass through different phases of life, beginning with our childhood, but few human beings are able to maintain their living essence, bringing their childhood into their old age. Chagall was one of the rare people with this ability in art. This firm indivisibility of the times of his soul also provides a key for understanding the scenes that he experienced and painted, in the sense that his characters that float do not do this out of any adhesion to

18 Chagall, Marc. *My Life*. New York: Orion Press, 1st, 1960. p. 16.

surrealism, but rather out of a love for freedom, for the protection of life and the vital force, like a child who escapes from the fire of Vitebsk and, despite the destruction wrought by the fire, never loses the memory of the intact place, which in his expression still stretches from the time before and after the incident. This surprise that crosses Chagall’s life and work is reflected in all his works. It is what science today calls “resilience” – a resilience which, in Chagall’s case, explains not only his power, but the power and the capacity he had as a vanguard artist of the 20th century, for bearing the time experienced among the towns which the advance of modernity swept away during the first decades of the 20th century, ushering in an urban culture that he had seen and experienced, not only in Paris, but in the large cities of the world through which he passed.

Marc Chagall’s intellectual dimension proved eminently able to convey the millennia of tradition in his work, and not only the Jewish tradition from which he arose. In his relationship with the Bible, underscoring the poetics of the age-old sacred book, we perceive his talent for universalizing this feeling, since, in 20th century art, Judaism and Catholicism were brought closest together in Chagall’s works, just as they also are in the popular traditions of the Brazilian Northeast, which gave rise to a great anonymous expression of popular culture through the *cordel* literature. *The same violin of births, weddings and funerals in the Russian town was proliferated in the traditions of life of the man of the Northeast through the rabeca [fiddle].*

This conscious act of the artist that expresses the perception that the modern world was sweeping away the traditions of daily life is a phenomenon of total hope in Marc Chagall’s work. And, if for Cézanne, Mount Saint-Victoire was the mainstay of the fourth

dimension, Chagall’s work included tradition part-and-parcel with modernity in an intact way up until the last decade of his life. While other artists were dedicating themselves to an increasingly greater representation of urbanity and relationships with the city, Chagall preserved in his works the essence of an age-old human life that springs from the archaisms of humanity, just as hope does: music, cosmogony and the exodus which, in his case, was materialized as the breastplate, the extraordinary body of an inner faith that crossed the borders of all the cultures through which he passed, without ever submitting to the revolutionary formalism of the great schools of the 20th century. Chagall did not bring about a material revolution. Rather, Chagall brought about a revolution of connections, through tradition and through the particular symbolism of his language, a world spaced in intervals by nomadism – as did the wandering Jews who were expelled from the old continent to found Brazil – with their traditions of folkloric festivals with paraders, musicians and dancers who created the *frevo*. Chagall makes every sort of descriptive reality into an archetype, conserving in his painting the symbols that connect the traditional and sparse societies, just as he integrated his childhood into his maturity as a painter. Chagall’s lyrical childhood is also expressed as a desire for life, a vital force in face of the atrocities of life – as is inherent to human existence – the wisdom that we gain in our old age that gives us the lightness of children. This is the same thing, the same expression of hope and persistence, that is done by our artists of *cordel* literature – authors and makers of woodcuts that express the poetic and visual culture that migrates in the time of Brazilian culture, breaking dialectical frontiers, like the work of Chagall.

In Chagall’s work the exodus is not portrayed literally. It is also the poetic migration of the exodus into a sort of constant nomadism, made complete by the wisdom of the original life force that we learn in childhood and reen-counter in love. Love, not as a romantic feeling, but as a crucial behavior for survival against the inclemencies of life which, in the case of the exodus provoked by wars, gives rise to the international culture retraced in the regional culture, in which, in the expression of the man from the Brazilian Northeast – as in the populations of the towns around the world – is, yet today, the life that knows the exodus within the quadrilateral itself.

The complexity of Chagall’s art is unique for us to differentiate what is science and what is culture in the syntax of the human feelings linked to love, to the spirit, to the happiness of the man who celebrates his existence on Earth and who, despite the anguish of everyday life, contemplates the moon and the sun, loves, and works to construct and celebrate the dimensions of life. In this, and in other points of the tradition revealed by Marc Chagall’s creative capacity, we find not the features of a vanguard art linked only to the 20th century, but to the earlier centuries as well which, in his work, in light of the nomadism of so many peoples forced into exodus, is an art that is translated in the invention of modernity, the same modernity that also founded Brazil with the presence of the Sephardic Jews.

Chagall’s encounter with Brazilian art is not an influence, but rather a confluence in the most telluric aspects of his work, as we identify a unique parallel with the man from the Northeast of the deep Brazil. From violins migrated into *rabecas*, we see the poetic fantasy that unites the Brazil of the crypto-Jews to the traditions of the Russian town, to the arid backlands of the Brazilian

Northeast in which the traditions of Jews converted to new Christians were kept and practiced, whether in religiosity or in the daily life of the house rows of the Northeast, until the first synagogue of the Americas was founded in the city of Recife, in 1636.¹⁹

In relation to Chagall’s love for the circus we will find a parallel in the figure of our paraders and dancers in folkloric festivals, which, just like his fiddler on the roof, express the dance and poetry of the songs staged by Antonio Nóbrega. Also in the dance and in the poetic odyssey of his literary paintings, we find authors of *cordel* literature that trace the art among fables and traditions, who draw words and write the space in the *cordel* booklets, among the *cordel* authors and anonymous readers, and the mastery of authors whose characters also float in the letters, as is the case of Ariano Suassuna and his epic narrative *Auto da Compadecida*.

Chagall painted what he read in space, weaving together love, hope and culture, just as did the artists of the Armorial movement in the Brazilian Northeast. He read love as a continuous cadence among the gestures of life, of footsteps that elevate our walk firmly from the ground, toward freedom and the cosmos, perceived in the living beings and in the small human gestures. And with the same capacity that Vincent van Gogh read spaces and made drawings whose lines are true biogravitational expressions, Marc Chagall read the love that interweaves the human feelings with the subtle physics of

space. For Chagall, love is the human capacity that puts man into tune with space, from the sacred word to the experience of the eyes that are in the heart, which sees and perceives love as a universal law of life, erecting the hope against the everyday wars.

And, this path taken by Chagall – in light of the permanent exodus of humanity coupled with the forces that life imposes against happiness, the feeling of abundance and reason in regard to the sky, Earth and society – is precisely what makes him so significant in today’s world not only as an artist, but as an intellectual whose ethics is erected by the “love which defies the force of gravity”.²⁰ To our unknown friend Chagall:

Madeira do Rosarinho
Comes to the city to show their fame
And bring with their people
Its very original flag
It does not come to make noise
It comes only to say...
and with satisfaction
Whether the judges want it or not
Our group is in fact champion
And if we are here, singing this song
We come to defend our tradition
And say loudly that injustice hurts
We are the wood of the law that
*Termites do not destroy...*²¹

19 Concerning the origins of the first synagogue of the Americas, see: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=rua-dos-judeus>. Concerning the historical context of the Jewish community in Pernambuco: <https://www.conib.org.br/comunidades/fipe-federacao-israelita-de-pernambuco/>. Concerning the circuit of the Recife Sagrado project, which includes the Synagogue Kahal-Zur Israel. <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/sinagoga-mais-antiga-das-americas-passa-a-ter-visitas-guiadas-no-projeto-recife-sagrado.ghtml>. Retrieved on April 7, 2022.

20 The phrase refers to the title created by the exhibition’s curator, Lola Durán Ucar.

21 “*Madeira que cupim não rói*,” a frevo by Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), from 1963.

WHEN MODERN MEETS
CONTEMPORARY ART
AIR FOUNTAIN

Cynthia Taboada

The work *Air Fountain*, by the Brooklyn-based artist Daniel Wurtzel*, was chosen in the context of the show *Marc Chagall: sonho de amor* [Marc Chagall: Dream of Love] to welcome the audience at the entrance of the exhibition, proposing the beginning of a dialogue between modern and contemporary art, through a visual metaphor whose spiritual power and lightness—as clearly perceived in Chagall’s paintings—are communicated to us through Wurtzel’s plastic language.

The idea is, above all, to bring the subtlety of an abstract vision of love, through the simplicity of very light and translucent pieces of fabric, which float and interact. The work generates a visual impact that brings to mind the sensation of the improbable things that arrive to us through dreams and by fantasy, and which are best understood only in the leap to beyond the real; and, in Wurtzel’s case, also through the knowledge of physics and engineering employed in the installation.

As the artist himself defines it: “Though mostly poetic in conception, my work has a strong scientific bent, and resolving

technically difficult problems in sculpture making has been a hallmark of my career. Flight has been a persistent theme for me throughout my life, and as my work has matured, its manifestations have taken on ever more ethereal forms.”

Air Fountain has been presented in various institutions around the world, in temporary or permanent installations, in a wide range that now includes this version specially designed for the spaces of the CCBBs, at the four units that will host the traveling exhibition: Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte and São Paulo.

When observing the work, we are led to intertwine it with the floating figures present in Marc Chagall’s paintings, especially in the delight of the bride and groom who fly over the sky of the cities, the lovers who gaze at and embrace one another, flying through the skies of Paris or of the village of Vitebsk. In Wurtzel’s words: “Because of their complete freedom of movement, many people perceive the movements of fabrics to be spiritual, a dance of life or lovers. They are up, they are down,

they come together, and they move apart, but are always subject to invisible, chaotic forces that propel them into motion.”

With a fluid and delicate tridimensionality, reducing the material to its minimal elements—two pieces of fabric driven by the force of the air—Wurtzel presents the poetry of the natural forces evinced by the continuous and unpredictable movement of the fabrics, which suggests to us the intertwining and distancing between human beings, with their own dynamics and universal narrative.

The invitation to present *Air Fountain* at the exhibition allowed Wurtzel to establish a dialogue of resonance between his work and that of Marc Chagall, in terms of the lyrical realm that defies the force of gravity: “His artworks also require us to suspend disbelief, to willingly ignore gravity, to believe that goats have wings, and that people can ride chickens. But once we do, we enter his richly rewarding dreamworld, a parallel universe with different laws of nature that is somehow just as real or realer than the real world. His magic is that he was able to do this so convincingly that we willingly follow him there and see for a moment with his eyes.”

Air Fountain challenges the ordinary understanding of things, to conduce us towards the extraordinary. Its inclusion in the show intends to provide to all an opportunity of inspiration and reflection.

LOLA DURÁN ÚCAR

Independent curator and art critic. PhD in Art History and Visual Culture from the Autonomous University of Madrid and B.A. in Philosophy and Arts from the University of Zaragoza.

Art theorist and critic, her research focuses on the art of the first avant-garde movements of the 20th century and the cultural movements arising after the Second World War. She has curated numerous exhibitions on these themes and published essays and given courses and conferences in various universities and institutions: Círculo de Bellas Artes de Madrid; ARCO FERIA de Arte Contemporáneo; Museo Bellas Artes-Parque Cultural, Buenos Aires, Argentina; Casa de América

de Madrid; Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, among others.

Over the past few years she has curated the following Chagall exhibitions: *Marc Chagall Soul Garden* (M Contemporary, Seúl, Corea); *Chagall. Sogno d’amore* (Basilica di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, Nápoli, Italia); *Marc Chagall, Sogno e Magia* (Palazzo Albergati, Bologna, Italia); *Marc Chagall, Color e Magic* (co-curated with Zhang Zikong, CAFA Art Museum, Lanfang, China); *Marc Chagall. Love and Color* (Meet You Museum, Yintai Center, Beijiing, China).

CYNTHIA TABOADA

Holds a PhD in museology from the Universidade Lusófona de Humanidades Tecnologias of Lisbon, an MA in aesthetics and art history from the Universidade de São Paulo (USP), and a specialist’s degree in museology from the Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE USP). An independent curator and museologist, she has worked in the cultural sector and in art exhibitions since 2000, coordinating and producing works in Brazil and abroad from 2006 onward. ICOM-ICOFOM member, Director of Cy Museum.

SAULO DI TARSO

Visual artist and curator. Author and researcher of comparative aesthetics of visual arts and modern and contemporary music, urban art and new media. He was coordinator of exhibition space and art-education at Casa das Rosas Haroldo de Campos, educational sector and diffusion of Paço das Artes, curator of Casa do Olhar Luis Sacilotto and several independent projects for Unicamp Gallery, Latin America Memorial, Afro Brazil Museum and Paço Imperial of Rio de Janeiro. He is Director of Tangram museology and member of CIMAM – International Committee for Museums and Collections of Modern Art – an Affiliated Organization of ICOM.

* DANIEL WURTZEL
A Brooklyn-based artist best known for his kinetic sculptures and installations using air and lightweight materials that fly. He has shown his artworks at the Musée Rodin, the Grand Palais in Paris, the Tate Modern Turbine Hall, the Smithsonian National Portrait Gallery, the Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, the Museu Nacional d’Art de Catalunya, the Phillips Collection, Phaeno Science Center, and Kunsthall 3.14. Wurtzel’s artworks are on permanent exhibition at Swiss Science

Center Technorama, Copernicus Science Center, the World Expo in Astana, and the Museu do Amanhã in Rio de Janeiro. Wurtzel’s work is featured on Broadway in Finding Neverland and with Cirque du Soleil in Amaluna. His paper tornado was center stage at the 2014 Sochi Winter Olympics Closing Ceremony in front of a worldwide audience. Daniel has also worked with some of the world’s most highly regarded theater directors including Julie Taymor, Diane Paulus, Robert Lepage, Zhang Yimou, and Michel Laprise.

MARC
CHAGALL
SONHO
DE AMOR

Realização
Realization
Ministério do Turismo
Centro Cultural Banco do Brasil

Patrocínio
Sponsorship
BB Seguros e Banco do Brasil

Curadoria
Curatorship
Lola Dúran Úcar

Organização e Produção
Organization and Production
CY MUSEUM

Direção e Coordenação Geral
General Coordination
Cynthia Taboada

[Exposição organizada em colaboração com
Exhibition organized in collaboration with]
ARTHEMISIA

Presidente *Chairman and Chief Executive Officer*
Iole Siena

Coordenação de Produção e Exposições Internacionais
Head of Production and International Exhibitions
Allegra Getzel

Obra Air Fountain
Cortesia de Daniel Wurtzel para a Exposição

Air Fountain Artwork
Courtesy by Daniel Wurtzel for the Exhibition

CY MUSEUM

Coordenação Executiva
Executive Coordination
Cynthia Taboada
Paula Amaral

Coordenação Museológica
Museology Coordination
Cynthia Taboada

Museografia
Museography
Saulo di Tarso

Produção Executiva
Executive Production
Mauro Amorim

Administração e Gestão
Administration and Management
Pedro Alves
Andréia Okubaru Alves

Licenciamento de Direitos Autorais
Copyright Licensing
Silvia Andrade Ruiz

Assistente de Expografia
Exhibition Design Assistance
Geraldo Peixoto

Assistente de Produção
Production Assistance
Cléber Júnior
Geraldo Peixoto

Arquitetura Expositiva
Exhibition Design
Stella Tennenbaum |
TM Produções Artísticas

Projeto de Comunicação Visual e Projeto Gráfico
Visual Communication and Graphic Design
Paulo Otávio | POG Arte e Design

Projeto de Iluminação
Lighting Design
Fernanda Carvalho Lighting Design
Cristina Souto

Produção de Cenários
Production of Design Set
Mauro Amorim |
Blue Bird Produções Artísticas

Execução da Expografia
Execution of Exhibition Design
Fernandes Produções Cenográficas
Mauricio Zati | Acostudio

Conservação *Conservation*
Rita Torquete |
R&M Conservação de Obras de Arte
Veronica Cavalcante
Paula Curado
Heloisa Biancalana

Montagem Fina
Artwork Installation
Erick Martinelli, Michel Juneo de Freitas,
Kazuhiro Bedim, Moises Barbosa,
Daniel Zagatti, Silvio Borges

Consultoria de Climatização
Climatization Consulting
Eng. Bruno Fedeli | Hypocaustum

Consultoria e Assessoria Jurídica
Consulting and Legal Advice
Rafael Elias Taboada |
Taboada Advogados

Coordenação de Comunicação
Communication Coordination
Carla Nieto Vidal

Assessoria de Imprensa
Press Relations
Agência Galo

Concepção de Multimídia
Multimedia Concept
Saulo di Tarso | Tangram Museologia

Produção de Audioguia e Multimídia
Audioguide and Multimedia Production
Daniel Turini, Henrique Chiurciu |
Confraria de Sons & Charutos

Vozes do Audioguia
Audio Guide Voices
Carolina Rosa
Duda Machado

Produção de Tour Virtual
Virtual Tour Production
GS – Soluções e Imagem 360°

Produção de Aplicativo
Mobile App Production
Rafael Martins e
Matheus Spartalis | Tecnoon

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
Lia Ana Trzmielina

Tradução *Translation*
Alexandre Agabiti Fernandez
(Espanhol/português *Spanish/Portuguese*)

John Norman
(Português/inglês *Portuguese/English*)

Patrícia Prado Betti Queiroz
(Espanhol e inglês/português *Spanish and English/Portuguese*)

Paulo Futagawa
(Português/inglês *Portuguese/English*)

Saulo di Tarso
(Francês/português *French/Portuguese*)

Revisão de Textos
Proofreading
Lia Ana Trzmielina
(Português/Inglês *Portuguese/English*)

Produção de Vídeos *Video Production*
Raphael Lupo | Lupolab

Produção de Podcast *Podcast Production*
Guilherme Werneck e Helena Bagnoli

Intérpretes de Libras
Brazilian Sign Language Interpreters
Gildete Amorim
Jessica Xavier Valente

Fotografia
Photography
Jaime Acioli

Performance de dança
Dance Performance
Jacqueline Gimenes

Projeto Educativo
Educational Project
Daniela Chindler |
Sapoti Projetos Culturais

Projeto Elétrico
Electric Engineering Project
Eng. Murilo Jarreta | Jarreta Projetos

Despacho Aduaneiro
Customs Clearance
Márcio Cândido | Macimport

Importação de equipamentos
Equipment Import
Tongsis Automação e Sistemas

Seguro Internacional
International Insurance
Generali Italia

Seguro Nacional
National Insurance
Affinité Corretora de Seguros /
Liberty

Transporte Internacional
International Transportation
Spedart

Transporte Nacional
National Transportation
Millenium Transportes e Logística

Licenciamento de imagens para publicação das obras de Marc Chagall
Image licensing for publication of the works of Marc Chagall

AUTVIS – Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais
© Chagall, Marc / AUTVIS, Brasil, 2022

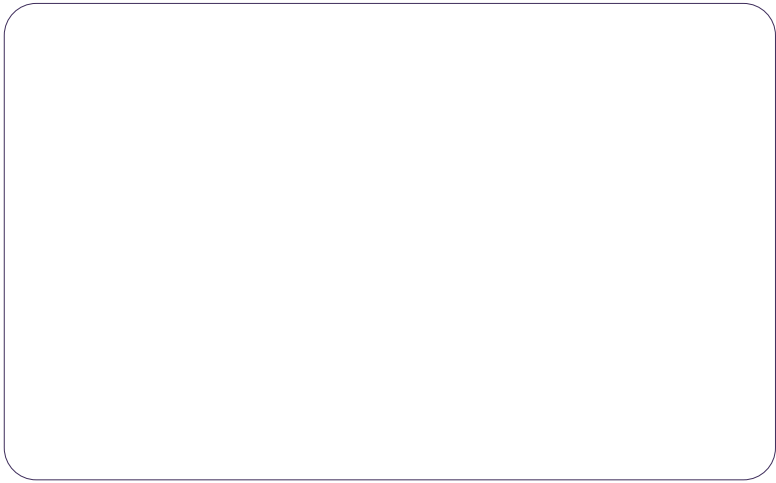
Todos os esforços foram feitos para identificar, obter autorizações e atribuir os direitos de uso de imagens para reprodução deste trabalho. No caso de uma possível omissão, os direitos estão reservados a seus detentores.
All efforts have been made to identify, obtain the authorizations and grant the rights to use images for reproduction of this work. In the event of a possible omission, the rights are reserved to their holders.

Agradecimentos
Acknowledgements

Comité Marc Chagall
Daniel Wurtzel BSD Productions Inc.
Fundação Casa Museu Ema Klabin
Fundação José e Paulina Nemirovsky
Imago Art Strategies Sagl. Lugano
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea
The Art Co.

Adriano Pedrosa
Aline de Oliveira
Ana Gonçalves Magalhães
Belkis Pimentia
Bianca Dettino
Bianca Saijo
Bruna Araújo
Diana Vidal
Dina Uliana
Elisabete Ribas
Fabiana Garreta
Fabiana Nascimento
Fernanda D’Agostinho
Fernanda Guimarães
Fernando Barrueco
Gabriela Pessoa de Oliveira
Jochen Volz
Leila Elias
Leonardo Fróes
Manuela Queiroz
Maria Paula Gonçalves Cruvinel
Marília Bovo Lopes
Mark George
Max Perlingeiro
Miguel Angelo
Paula Coelho Magalhães de Lima
Patricia Dias
Priscila Alegre
Rafael Laterza
Renata Casatti
Teodora Carneiro

Nosso agradecimento especial aos colecionadores e instituições que gentilmente cederam obras de suas coleções, tornando-as acessíveis ao público.
We are especially grateful to the collectors and institutions who kindly lent works from their collections, making them accessible to the public.



**“NAS ARTES,
COMO
NA VIDA,
TUDO É
POSSÍVEL,
DESDE QUE
SE BASEIE
NO AMOR”**

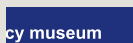
**“IN THE ARTS,
AS IN LIFE,
EVERYTHING
IS POSSIBLE
PROVIDED
IT IS BASED
ON LOVE”**

MARC CHAGALL

SONHO DE AMOR



Organização e Produção



Patrocínio



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

