

O sincretismo entre as ilustrações de Chagall e as fábulas de La Fontaine

Álvaro Antônio Caretta¹

¹Centro Universitário Ibero-Americano – UNIBERO – São Paulo – SP – Brasil
alcaretta@yahoo.com.br

Abstract. *Roland Barthes, commenting on the relationship between the linguistic and visual, says the illustration of linguistics texts was still little studied from “a structural point of view”. In this paper, working with the semiotics theory, we will follow the way suggested by Roland Barthes to understand “the significant illustration structure” in Chagall’s pictures for La Fontaine’s fables.*

Keywords. *visual semiotics; semi-symbolism; Marc Chagall.*

Resumo. *Roland Barthes, comentando as relações entre o lingüístico e o visual, diz que a ilustração como complemento do texto lingüístico era ainda era pouco estudada de “um ponto de vista estrutural”. Neste artigo, trabalhando com a teoria Semiótica, perseguimos o caminho sugerido por Roland Barthes para compreender “a estrutura significativa da ilustração” nas gravuras de Chagall para as fábulas de La Fontaine.*

Palavras-chave. *Semiótica visual; Semi-simbolismo; Marc Chagall*

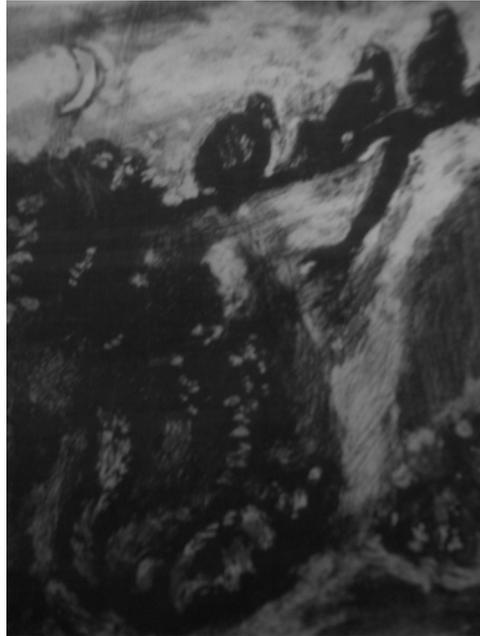
Roland Barthes, em *A Retórica da Imagem* (1984), ao discutir o sincretismo entre o lingüístico e o visual, diz que, não obstante a tradição da ilustração como complemento do texto lingüístico, essa relação ainda era pouco estudada de “um ponto de vista estrutural”. Essa afirmação do semiólogo francês, exemplificada pelas diversas ilustrações realizadas para as clássicas fábulas de La Fontaine, pode se justificar pelo estágio teórico incipiente em que os modelos estruturalistas para o estudo do sincretismo lingüístico-visual encontravam-se. Porém, sabe-se que hoje os estudos estruturalistas, particularmente os da Semiótica, já apresentam modelos auto-suficientes para a análise dos textos sincréticos. Esse desenvolvimento teórico nos permite, neste trabalho, perseguir o caminho sugerido por Roland Barthes e compreender “a estrutura significativa da ilustração”.

Entre as inúmeras ilustrações para as fábulas de La Fontaine, as produzidas por Marc Chagall no início do século XX são peculiares não só pela polêmica que criaram, mas também pela originalidade e criatividade que elas demonstram. À época em que as primeiras aquarelas do pintor russo recém-chegado à França foram lançadas, uma grande discussão tomou conta do cenário artístico e literário. Por um lado, alguns insistiam que Chagall não era um pintor à altura de um clássico como La Fontaine e que, frente a tantos pintores franceses, pensar em um judeu russo era inconcebível. Por outro lado, vários críticos defendiam a modernidade e a inventividade do jovem pintor.

Chagall realizou duas edições de ilustrações para as fábulas de La Fontaine. A primeira em aquarelas, a outra em águas-fortes aquareladas a mão. A ilustração que destacamos neste trabalho é uma água-forte para a fábula *A raposa e os perus*.

A raposa e os perus

Contra os assaltos da raposa
Uma árvore aos perus servia de cidadela.
A pérfida, a rondar esse abrigo, gulosa,
Vendo-os de sentinela,
Exclamou: “Quê! Essa gente vai zombar de mim?!
Vão se livrar da lei que a todos rege, assim?!
Não, pelos deuses! Não.”E manteve a conduta.
O luar claro, contra a senhorita astuta,
Parecia ajudar a perueira raça.
Ela, nada noviça em assediar caça,
Recorreu ao seu saco de astúcias piratas,
Fingiu querer subir, levantou-se nas patas,
Bancou a morta e já ressuscitou depressa.
Arlequim não teria essa
Gama de tantas personagens.
Ela estalava a cauda, a fazia brilhar,
E cem mil outras marotagens.
Enquanto isso nenhum peru quis cochilar:
A inimiga os deixava, assim, de olhar fixado
No mesmo objeto mostrado.
Os coitados ficando, ao longo, embevecidos,
Sempre caía algum: tantos já recolhidos,
Tantos postos à parte; quase a metade deles.
A companheira os põe no seu guarda-comida.
Dar atenção demais aos perigos da vida
Não raro faz cairmos neles.



Para estudarmos o sincretismo entre a ilustração de Chagall e a fábula *A raposa e os perus*, adotaremos a seguinte estratégia: primeiramente realizaremos uma análise semiótica da fábula, enfocando a organização do plano de conteúdo. A seguir, abordaremos a ilustração como um texto semi-simbólico, procurando demonstrar como os planos de conteúdo e de expressão estão homologados. Com base nos elementos recolhidos nessas análises, recorreremos às propostas de Roland Barthes sobre o sincretismo entre o texto visual e o lingüístico.

Seguindo o modelo proposto pela Semiótica, podemos pensar a organização do plano do conteúdo da fábula como um percurso gerativo. No nível fundamental, a oposição básica vida *vs* morte determina as dêixis do quadrado semiótico, figurativizadas no nível discursivo por “sentinela” e “os põe em seu guarda-comida” respectivamente. Percebe-se, também, que o percurso semiótico segue a orientação vida – morte, pois os perus terminam devorados pela raposa.

No nível narrativo, destaca-se o percurso narrativo de um anti-sujeito, figurativizado como “raposa”, privilegiando-se assim as relações polêmicas. Tendo em vista esse PN, denominaremos S1 a *raposa* e Ov os *perus*, subentendendo-se que o PN de base é S1 /querer/ entrar em conjunção com Ov, figurativizado por “os põe no seu guarda-comida”. Para isso, S1 realiza dois percursos narrativos de uso: o primeiro figurativizado por “assaltos da raposa” que não atinge seu objetivo, devido à presença de um anti-coadjuvante, do ponto de vista da raposa, figurativizado por “uma árvore aos perus servia de cidadela”. O segundo PN de uso é desencadeado pela auto-manipulação de S1, o que acontece por provocação, processo em que as competências do sujeito-manipulado são questionadas pelo manipulador. “Quê! Essa gente vai zombar de mim?”. Assim, o sujeito vê-se obrigado a iniciar um novo PN de uso para conseguir concluir o seu PN de base, “comer os perus”.

Esse novo PN inscreve-se no percurso das modalidades veridictórias como parecer-não ser. S1, que carrega os semas da falsidade e da malandragem, “pérfida” e “senhorita astuta”, adota uma outra estratégia para reverter a seu favor dois fatores que impediam a realização de seu percurso narrativo. O primeiro, “o luar claro”, que a

deixava visível para atacar os perus, é usado agora como um holofote para a sua performance; o segundo, “a lei que a todos rege”, ou seja, a gravidade, que não lhe permitia alcançar os perus, será convertida a seu favor para trazê-los até ela.

A inversão axiológica desses elementos disfóricos em eufóricos, do ponto de vista do percurso da raposa, só é possível porque ela possui uma competência, um saber-fazer, figurativizado como “saco de astúcias piratas”, categorizados pelo parecer/não-ser (mentira) “fingiu querer subir”, “bancou a morta”, “Arlequim não teria essa / Gama de tantas personagens”. Além disso, S1 também possui competência para manipular S2, os perus, e deixá-los “embevecidos”, despertando neles a paixão do embevecimento. Para isso S1 “estalava a cauda, a fazia brilhar”. Essa paixão pode ser definida pelo estado de enlevo e êxtase, no qual o sujeito manipulado resta absorto, extasiado e extático. Com essa estratégia, S1 consegue manipular S2 por tentação, despertando-lhe um querer-fazer, olhar para os movimentos da raposa. Os perus, embevecidos, caem, devido à “lei que a todos rege” e são postos no “guarda-comida” da raposa. Essa seqüência figurativiza a realização do percurso narrativo de base estabelecido por S1, entrar em conjunção com o Ov, ou seja, comer os perus.

No nível discursivo, além dos temas e figuras já comentados acima, pode-se notar que o enunciador opta por uma enunciação-enunciva – “ele”, “lá”, “então” – utilizando verbos e pronomes em terceira pessoa. Aparentemente, esse posicionamento enunciativo causa um distanciamento da enunciação com o enunciado, um efeito de sentido de objetividade. Porém, se observarmos a escolha lexical do enunciador, perceberemos suas marcas no enunciado ao categorizar euforicamente a dêixis da vida, e disfóricamente a dêixis da morte, pois a raposa é caracterizada como “pérfida” e os perus como “coitados”.

Esse posicionamento do enunciador é mais evidente na moral, um texto temático que “traduz” o texto figurativo da fábula. Ao despir o nível discursivo de suas figuras e resumir os temas, o narrador deixa claro o aspecto subjetivo que trai a enunciação-enunciva. Na moral, o enunciador transforma as categorias actanciais de terceira em primeira pessoa, mas a relação entre os temas da moral e as figuras da fábula é de similaridade: *dar atenção* refere-se a “embevecidos”; *perigos*, a “raposa”; *cairmos neles*, a “ser comido” e *nós* a “perus”.

Na análise da fábula, detivemo-nos particularmente no plano de conteúdo, porque somente esse plano é recuperado na ilustração de Chagall. Além disso, diferentemente da ilustração, a fábula não é um texto semi-simbólico, pois não permite uma homologação entre os planos de expressão e de conteúdo. Seguindo as propostas de Floch (1985) para o estudo de textos semi-simbólicos visuais, daremos agora atenção à ilustração de Chagall.

Inicialmente, é preciso considerar que os planos de conteúdo do texto lingüístico e do visual estão em uma relação de conformidade. Ambos os textos organizam-se pela oposição fundamental vida vs morte. No nível narrativo, vemos que a ilustração captura o PN de uso de S1, que consiste na manipulação por tentação de S2. No nível discursivo, a princípio, vemos representadas as mesmas figuras: a raposa, os perus, o galho da árvore e a lua, porém a identificação desses elementos está diretamente relacionada com o texto lingüístico, fenômeno que abordaremos mais à frente. Passemos agora a ver como o semi-simbolismo estabelece-se na ilustração, procurando homologar o plano de conteúdo com o plano de expressão.

Tomando como modelo o percurso gerativo do sentido, a oposição fundamental vida vs morte do plano do conteúdo homologa-se às categorias topológicas alto vs baixo do plano da expressão. Sabemos, através do texto lingüístico, que o fato de os perus estarem no alto permite-lhes continuarem vivos. No decorrer da narrativa, quando eles caem, o percurso termina na dêixis da morte.

A organização das categorias eidéticas estabelece-se por uma oposição entre traços curvos vs retilíneos e grossos vs finos; a categoria cromática, pelo contraste entre claro vs escuro. O plano de expressão apresenta duas manchas redondas escuras, uma do lado direito, outra do lado esquerdo. Nesta, percebe-se uma outra mancha abaixo que se funde a ela, mas que ao mesmo tempo destaca-se pela natureza dos traços finos, riscados em direção ascendente, e pelas pequenas pintas brancas e vermelhas.

Observa-se um traço horizontal retilíneo, grosso e escuro que divide as duas zonas tensivas, alto e baixo; como já vimos, associadas à vida e à morte, respectivamente. Percebe-se ainda um outro traço escuro, agora oblíquo, que se projeta perpendicular e descendentemente do traço horizontal. Sobre este traço horizontal destacam-se, enfileiradas, três formas escuras e arredondadas.

Na parte superior da ilustração, predomina a categoria do claro, em oposição à parte inferior, marcada pelo escuro, o que sugere uma relação semântica entre esses contrastes com o par vida vs morte. A mancha clara superior atravessa todo o desenho até a parte inferior, separando as duas manchas escuras e criando um “corredor” claro no centro. Acima, à esquerda da parte clara, vemos gravada a figura de uma lua.

Em se tratando das categorias cromáticas, nessa ilustração onde predominam os contrastes entre o preto e o branco, podemos destacar os detalhes em amarelo, na lua, e em vermelho, na mancha inferior.

Tendo em vista a organização dessas categorias, podemos depreender o nível narrativo do plano de expressão. A ilustração apresenta em seu aspecto geral uma extensividade em que as formas evoluem pelo espaço ocupando-o em movimento contínuo. Podemos determinar esse percurso partindo da mancha escura abaixo, à esquerda; prosseguindo em direção ascendente, passando pelo traço horizontal onde estão as três manchas, e descendo pelo traço oblíquo em direção ao ponto de partida, porém sem completar todo o percurso. Por outro lado, é importante notar que a narratividade dos traços que compõem a mancha escura inferior à esquerda possui características particulares, ela é composta por uma profusão de pequenos riscos que se projetam ascendentemente em direção ao traço oblíquo, o que lhe confere um ritmo mais acelerado. A narratividade do plano de expressão explora, então, tanto a aceleração dos traços para representar o /fazer/ da raposa, quanto a extensão do percurso visual, ou seja, o estado de disjunção entre o sujeito e o objeto.

Tomando agora o nível discursivo do plano de expressão, podemos compreender os processos enunciativos observando as marcas visuais que dão o efeito de aproximação ou de distanciamento. Para isso, podemos utilizar as propostas de Wölflin (2000) sobre os estilos linear e pictórico. Esse estudioso da arte associa o estilo linear à objetividade, logo ao distanciamento enunciativo, e o pictórico à subjetividade, à aproximação enunciativa. Outro efeito de sentido criado pelo estilo pictórico seria a sensação de movimento. Isso ocorre porque, nesse estilo, a forma deixa de predominar e a luz adquire outra função, diferente daquela de dar nitidez aos objetos, pois ela não os mostra como eles são, mas como parecem ser. Já no estilo linear, que valoriza o contorno, a forma é inabalável. Na ilustração de Chagall, percebe-se a predominância

do estilo pictórico, portanto dos efeitos de sentido de aproximação, de subjetividade, de movimento e de indefinição das formas. Porém, é preciso destacar o estilo linear que marca a figura da lua, o que provoca um efeito enunciativo de distanciamento.

Roland Barthes, em *Retórica da Imagem*, ao abordar o sincretismo entre o texto visual e o lingüístico, revelou tópicos bastante pertinentes para o estudo das relações sincréticas entre a ilustração e a fábula.

Para o autor, em princípio, a imagem é polissêmica, fenômeno que deixa em aberto o sentido. Por isso, sempre se desenvolveram “diversas técnicas destinadas a fixar a cadeia flutuante de significados de modo a combater o terror dos signos incertos” (1984, p.32). As legendas presentes em fotografias teriam essa função.

Barthes refere-se a esse processo como função denominativa, uma ancoragem de todos os sentidos possíveis denotados do objeto pelo recurso de uma nomenclatura. Como no caso da publicidade *Amieux* (1984, p. 32), o texto lingüístico ajudaria então a escolher o bom nível da percepção, permitindo acomodar não apenas o olhar, mas a inteligência.

Nas relações entre os dois textos, o lingüístico guia não apenas a identificação, mas também a interpretação, constituindo uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem, limitando o poder projectivo da imagem (1984, p.32).

Dessa forma, em uma relação sincrética, o efeito de conotação da imagem é regido pela idéia de que quanto mais distante ela estiver do texto lingüístico, maior será a conotação e, quanto mais próxima, maior a denotação. Nessa relação, a denotação seria responsável pelo efeito de objetividade, e a conotação de subjetividade.

Tendo em vista essas propostas do semiólogo francês, podemos observar a relação sincrética entre a ilustração de Chagall e a fábula *A raposa e os perus*, procurando compreender como ambos os textos determinam-se.

O texto mostra-se conotativo quando ele pode sugerir, e tanto o texto de La Fontaine quanto o de Chagall o fazem. O primeiro, entre outros aspectos, pela personificação dos atores, “raposa” e “perus” que figurativizam os actantes do nível narrativo; o segundo pela indefinição das formas no nível discursivo do plano de expressão, devido ao estilo pictórico.

O título *A raposa e os perus* já reagrupa os traços e define as formas. As três manchas negras passam a ser identificadas como perus, e a raposa pode ser localizada difusa na grande mancha inferior esquerda. Outros elementos como o galho, o luar, os movimentos da raposa e os estados de alma vão se delineando conforme vai se estabelecendo o sincretismo entre a leitura da fábula e a visualização do desenho.

Tendo em vista as categorias visuais, é fundamental também observarmos como elas expressam a narratividade da fábula. Há basicamente duas zonas tensivas no desenho: embaixo, na parte escura, a raposa; em cima, na parte clara, os perus. Se tomarmos como ponto de partida a mancha negra à esquerda que figurativiza a raposa, podemos perceber que as manchas e traços negros sugerem um itinerário que, saindo da raposa, passa pela moita, chega à árvore, passa pelos perus, desce pelo galho descendente e conduz a uma ligação com a raposa novamente. Esse percurso não se completa, porém ele é sugerido na profusão de linhas negras que há entre a raposa e o final do galho. Esse recurso visual cria um efeito narrativo em que o alto pode relacionar-se com o baixo quando ocorrer a ligação entre a raposa e o galho, fechando-

se assim o círculo no momento em que um dos perus, formas escuras, cair diretamente para a boca da raposa. Esse percurso narrativo pode ser subentendido na ilustração, porque o texto lingüístico fornece essas informações.

Nos traços que sugerem a figura da raposa, vemos que as linhas diferenciam-se, por exemplo, dos traços dos perus e do galho. Na raposa, os riscos que se projetam deixam perceber o seu movimento, a sua performance, a sua graça. É importante notar, dentro das categorias cromáticas, as pequenas manchas vermelhas presentes na figura da raposa, o que lhe dão destaque e sugerem a competência para realizar a sua performance de sedução.

No que se refere à parte clara, vemos que ela figurativiza o luar. Tal qual vimos na análise do plano de conteúdo da fábula; o luar, apesar de inicialmente estar a favor dos perus, com a astúcia da raposa passa a ser o seu coadjuvante. Notemos que a lua destacada acima projeta uma mancha clara que ilumina o caminho da raposa para os perus.

O estilo pictórico predominante no nível discursivo do plano de expressão sugere uma debragem enunciativa. Já a lua, representada em estilo linear, é debrada enunciativamente. Ou seja, nas relações entre a raposa e os perus ocorre a presença de um “eu”, “aqui”, “agora”; já a lua, por estar em outro patamar, um “lá”, “então”, “algures”. Além disso, a lua também apresenta, dentro das categorias cromáticas, um traço amarelo, que lhe dá a função particular no desenho, assim como na fábula, de iluminar e possibilitar as transformações narrativas.

Ambroise Vollard (Chagall, 2004, p.14), ao defender a escolha de Chagall para ilustrar uma edição das Fábulas de La Fontaine, disse: “E, se agora me perguntarem: ‘Por que Chagall?’. Respondo: ‘Ora, precisamente porque sua estética me parece bem mais próxima e, em certo sentido, aparentada à de La Fontaine, ao mesmo tempo densa e sutil, realista e fantástica’.”. Essas palavras do marchand de Chagall abrem espaço para observarmos na obra do pintor russo aspectos que nos permitem compreender o sincretismo entre suas ilustrações e as fábulas de La Fontaine.

Os temas chagallianos são baseados na universalidade que vai além da realidade, em busca de um universo mágico. A pintura de Chagall não se limita a apenas representar os objetos, pois sugere elementos abstratos como pensamentos, desejos e paixões, ou seja, na relação entre as formas há uma narrativa subjacente. No caso das ilustrações para as fábulas, essa narrativa é determinada pelo texto lingüístico, que orienta a leitura do texto visual e define as suas formas.

O sincretismo entre os dois textos define-se, então, não por uma simples relação de reprodução do lingüístico pelo visual. Nesse caso, ambos os textos interagem e assumem funções específicas. A ilustração de Chagall consegue sugerir em sua estrutura semi-simbólica a narrativa presente na fábula. Esta, por seu lado, não é substituída pelo desenho, já que ela, devido à função nominativa do signo lingüístico, é imprescindível para que possamos definir as formas voláteis e imprecisas do estilo chagalliano.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

CHAGALL, Marc. *As Fábulas de La Fontaine*. São Paulo: Portal, 1997.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

FLOCH, Jean Marie. *Petites mytologie de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benamins, 1995.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.