



Segall realista: Algumas considerações sobre a pintura do artista* Tadeu Chiarelli

SOBRE A PERDIÇÃO DE SEGALL

Morro vermelho (1926) [p. 10 e 57] é uma das pinturas mais importantes e complexas de Lasar Segall. Nela estão sintetizados vários caminhos até então percorridos por ele e, ao mesmo tempo, explicitam-se alguns dos futuros encaminhamentos que o pintor daria à sua trajetória.

O primeiro dado impactante de *Morro vermelho* é a representação de uma mulher negra acalentando o filho, disposta no centro da composição e dividindo o campo da tela em duas partes. O impacto se dá, em um primeiro momento, pela cor achocolatada da pele das duas figuras dispostas segundo a tradição da pintura cristã ocidental que representa Nossa Senhora e o Menino Jesus.

Excetuando o próprio Segall, que desenvolverá esse tema em outras obras¹, foram raros os artistas que adequaram o mito da Mãe e do Menino Deus à raça

negra. Se ainda hoje tal solução causa certa estranheza, devido à ousadia do artista por escolher tal assunto, é de supor o quanto pode ter incomodado os que viram a pintura pela primeira vez, em 1926.

O posicionamento frontal da figura da mulher que carrega o filho enfatiza o caráter hierático, típico das imagens de devoção da tradição cristã européia cujo assunto é a Virgem com o Menino Jesus. Esse hieratismo é reforçado pela estrutura em torno das figuras, emoldurando-as. Nota-se que as duas diagonais que cortam os lados esquerdo e direito da composição – que sublinham, não sem dificuldade, o caráter ascensional do “morro vermelho” que dá título à obra – interceptam uma estrutura de linhas ortogonais que ordena o cenário do fundo e as fileiras de coqueiros espelhados.

Em contraste com essa rígida geometria do espaço (em que reverberam a experiência plástica do Primeiro Renascimento, como também das vertentes

[*] Algumas pessoas foram fundamentais para a produção deste projeto. Entre elas, Denise Grinspum, a quem dedico este texto e a exposição. Gostaria de agradecer igualmente a Roberta Saraiva Coutinho, Pierina Camargo, Rosa Esteves, Margaux Sant’Anna, Iara Freiberg e a todos que direta ou indiretamente se envolveram e colaboraram. [1] Por exemplo: *Mulata com criança* (1924), presente na exposição.

cubistas e pós-cubistas), chamam a atenção certos elementos que equilibram toda a solidez da composição, sem a anular. Refiro-me às extremidades laterais da pintura, em que se percebem formas ondulantes representando os morros e o céu de formas ovóides simulando nuvens; e, na base, a retratação de um cacato e de um outro tipo de vegetação que, ao mesmo tempo que equilibram a composição, ajudam a emoldurar as figuras em uma ambientação “exótica”.

Integrado a toda essa ordem, outro ponto de impacto de *Morro vermelho* é o uso deslumbrante e deslumbrado de cores quentes – que vão do amarelo mais radiante ao vermelho-terra mais denso – contidas pelos azuis e verdes nas extremidades da composição. Cercado pelos tons frios, esse colorido intenso que descreve e circunda as figuras da Mãe, da Criança e do morro confere um dado de sensualidade humana, proporcionando à cena outro tipo de transcendência.

O fato de Lasar Segall ter concebido esse quadro figurando Maria Mãe dos Homens e seu Filho como negros, gente do povo, atesta, no entanto, um compromisso ético do artista com as figuras marginalizadas, oprimidas. Um posicionamento que já o identifica no período alemão (1906-1923) e que, como será visto, ressurgirá em outro momento de sua vida. A intensidade desse compromisso, inclusive, é o que ajudará o público a identificar Segall como artista expressionista. E essa associação ao expressionismo ocorre porque sempre se divulgou que um dos índices de adesão a esse movimento seria o compromisso do artista com o registro veemente do cotidiano, denunciando a opressão das camadas marginais da sociedade, produzindo tal denúncia como uma ação inaugural, sem precedência.

O historiador italiano Giulio Carlo Argan, em *L'arte moderna: 1770-1970*, seu célebre livro de história da arte do período moderno, reitera essas concepções sobre o artista expressionista:

[...] os temas dos expressionistas alemães são geralmente aderentes à crônica da vida cotidiana [...]. Percebe-se, todavia, nas obras, uma espécie de trans-torno, de não dissimulada rudeza, como se o artista não tivesse nunca, antes daquele momento, desenhado ou pintado. Pois se recusa a qualquer linguagem constituída, e se exprime de modo voluntariamente pesaroso, excessivo, sem esfumatos [...].

Se no início não é o verbo (a representação), mas a ação, o primeiro problema é o fazer, a técnica. Para os impressionistas, como para os clássicos, a técnica era o meio com o qual se representava a imagem. Mas se a ação deve ser criativa, nem a imagem, ótica ou mental que seja, pode preexistir à ação².

Ao refletir sobre *Morro vermelho* agora levando em conta tanto o caráter “terreno” do expressionismo como sua tentativa de se desvincular da tradição anterior, percebe-se que Segall, quando introduz essa pintura em um esquema representacional que se constitui desde a Idade Média, desmente aquele sentido sempre inaugural que, segundo Argan, os expressionistas queriam conferir às obras. Ao deslocar a figura da mãe negra e da criança para as estruturas e os esquemas da pintura religiosa tradicional, Segall propõe uma alegoria, o que não o caracterizaria como expressionista “típico”...

OUTRO ÍNDICE PARA IDENTIFICAR um artista expressionista é a maneira como ele recria a realidade, desrespeitando a convenção presente no senso comum de que a arte sempre deve ser um análogo do real. Ao recriar a realidade, o artista expressionista a modifica, com a deformação expressiva das figuras, o uso antidescritivo da cor e, sobretudo, a ênfase ao caráter bidimensional do suporte pictórico.

Em *Morro vermelho*, repara-se que Segall, por meio da articulação da malha estrutural do fundo e por meio da linearidade predominante das figuras, mantém a ênfase

[2] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, p. 287.

ao caráter plano da pintura – aspecto que, no entanto, será atenuado substancialmente pela precisão com que o artista destaca as figuras do fundo da composição.

Esse interesse em diminuir a ênfase do plano, estabelecendo pelo menos um desejo de equilíbrio entre o ímpeto de representar o real e, ao mesmo tempo, reapresentá-lo como interpretação pessoal – tão evidente nessa obra! –, problematiza a filiação direta de *Morro vermelho* ao expressionismo e mesmo ao conceito mais estrito de pintura moderna, considerada em seus aspectos puramente formais.

Outro dado que aprofunda esse alinhamento tão problemático de *Morro vermelho* às obras mais características do expressionismo: o aspecto descritivo que Segall confere à figura da mulher e da criança. Trabalhando sob o signo do paradoxo, Segall consegue manter o caráter hierático das figuras no centro da composição e, ao mesmo tempo, fornece todos os índices para a identificação racial delas: o tom escuro da pele da Mãe e do Filho, os lábios grossos, os narizes largos, os cabelos crespos.

Em *Morro vermelho*, o artista parece buscar uma série de intersecções: o equilíbrio entre a tradição pictórica europeia e a pintura de vanguarda; o deslumbramento com a cor e a ordenação racional; a identificação com a marginalidade e o desejo de alçá-la à condição de mito.

Nos anos 1940, ao analisar os trabalhos realizados por Segall logo após a chegada ao Brasil (entre os quais se inclui *Morro vermelho*), Mário de Andrade, o principal crítico modernista brasileiro, escreverá que esse período teria sido um momento de “perdição”, uma fase em que o artista, seduzido pelos aspectos insuspeitos que a paisagem física e humana do país lhe ofereciam, não conseguiu articular tais estímulos nas balizas que ele havia trazido da Europa³.

Esse período da obra de Lasar Segall foi um dos mais críticos de sua pintura; época de crise profunda, em que ele buscava definir-se perante a ampla gama de perspectivas que a pintura moderna europeia apresentava, desde o final da década de 1910. Essa crise, não resta dúvida, foi agravada pela vinda ao Brasil, por deixar o burburinho do debate artístico e estético de Dresden, Berlim e outras cidades alemãs para deparar-se com a realidade de um país como o Brasil e com o debate artístico e cultural de São Paulo, em meados dos anos 1920. Porém não foi no Brasil que essa crise teve início.

Este texto explicitará o início dessa crise do trabalho de Segall, mostrando sua continuidade no Brasil. Na sequência, acompanhará o primeiro momento de plenitude de sua obra, alcançado durante o estágio parisiense para, em seguida, atentar para outro importante período de tensão em sua produção – os primeiros anos da dé-

[3] É este o trecho do texto em que Mário de Andrade se manifesta sobre o início do período brasileiro de Segall: *Se o Par de amor persiste sempre e certos assuntos antigos como a Grávida e Maternidade, surgem agora as mulheres urbanas de prazer clandestino, a Pensão Nenette, surgem os arranha-céus, surgem as negras, os negros, os lagartos, os cactos, as bananeiras espetaculosas, a terra roxa. A paisagem entra pela primeira vez na tela do pintor. Porém essa paisagem, que dá talvez o melhor sintoma da perdição do filho pródigo, não é por enquanto um fato exatamente plástico que sublima quaisquer motivos e temas em assuntos genéricos e lhes redime a transitoriedade objetiva. Sem serem jamais realistas, sem se diminuïrem ao documental, temas e motivos se deslumbram no entanto na fascinação do exotismo e do característico. O encanto da terra está devorando Lasar Segall. Seus quadros perdem a condensação plástica das composições de Dresde. A paleta se enriquece muito, varia muito, se espevita na sensualidade das cores mais brilhantes, em que o encarnado é um chamariz vistoso. Tudo se aclara. E as cores, despidas da vibração mais íntima dos tons e das gradações, se opõem em seus valores puros e abrem largos planos lisos, em que nos surpreende um primeiro início dionisiaco de decorativo. E mesmo nalguma rara vez, com os verdes lancinantes das bananeiras a que num canto contrasta uma cabeça negra, os certos segundos-planos dos retratos brasileiros, Lasar Segall adere sem rebuscos ao prazer do decorativismo. O esplendor inédito da terra devorou a arte do homem.* Não conheço, na história psicológica da pintura brasileira, passagem mais emocionante do que essa “perdição” de Lasar Segall respondendo ao chamado da terra. Eu sei que paira ▶

cada de 1930 –, até seu diálogo problemático com a cena paulistana dos anos 1950, contagiada pela abstração. O propósito dessas considerações é relacionar a obra de Segall com a de seus contemporâneos e com a recepção de sua produção junto à crítica do período⁴. A opção por essa proposta decorreu do entendimento de que a obra de nenhum artista surge isolada de seu contexto e de sua circunstância. Mesmo, ou sobretudo, a obra de um artista tão significativo como Lasar Segall é elemento constitutivo e fruto dos embates e dos diálogos com a cultura visual e com as discussões críticas do seu tempo.

CONSIDERANDO O IMPORTANTE ESTUDO da historiadora Claudia Valladão de Mattos sobre o período alemão de Segall, *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo. O período alemão de 1906-1923*⁵, foi a partir da segunda metade dos anos 1910 que o pintor, de fato, opta – aparentemente em definitivo – pela poética expressionista que mobilizara vários de seus colegas na Alemanha, anos antes.

A pintura dessa fase – a primeira a lhe dar algum reconhecimento público – está, de fato, impregnada pela tônica expressionista, quer do ponto de vista dos temas explorados, quer pela maioria das soluções plásticas por ele assumidas. É a época em que Segall interpreta plasticamente certos assuntos tão caros à sensibilidade

de do expressionismo, como a marginalidade, o sofrimento, a morte, mas também a amizade e o sentimento de solidariedade. Pelo caráter grave do tratamento que concede a esses temas, muitas

vezes suas pinturas extrapolam a mera denúncia das mazelas sociais para alcançar uma dimensão alegórica (como é o caso de *Eternos caminantes*), dimensão essa que reaparecerá mais tarde, como foi salientado, em *Morro vermelho* e em outras obras.

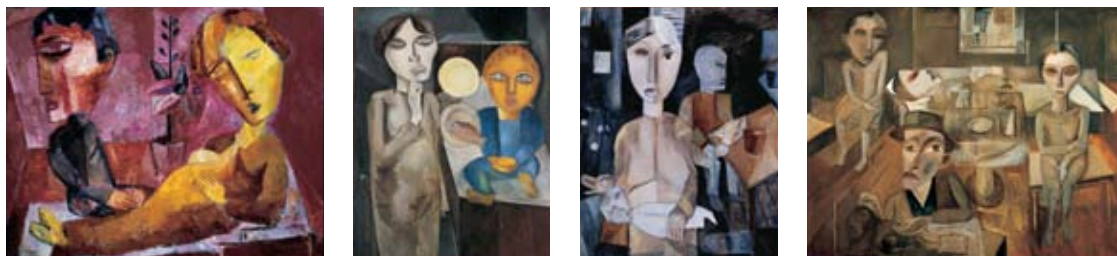
No entanto, é digno de nota como na segunda metade da década de 1910 o artista está atento não apenas às soluções plásticas advindas do expressionismo anterior à I Guerra Mundial mas, igualmente, às contribuições de origem cubista e futurista que o ajudam – de maneira peculiar – a ressaltar não apenas os sofisticados jogos cromáticos e o refinamento matérico que constituem essas pinturas, mas, igualmente, sua condição bidimensional.

Nesses anos, entre o final da I Guerra e sua vinda para São Paulo, em 1923, Segall colocava-se a par, em definitivo, da maioria das soluções que a pintura moderna trouxe à percepção do homem do século xx.



Eternos caminantes [p. 61]

► sempre alguma tristeza neste Par de amor em que o artista quase se retrata, ou nesta negra amamentando o filho, cuja expressão passiva um cacto ao lado ironiza. O próprio Lasar Segall fará uma observação finíssima quando, ao comentar os quadros desse tempo, reconhece que, em arte, a alegria não se opõe à tristeza, e que a sua expressão estética pode abranger o seu contrário. Porém o que sobretudo existe é a volúpia da vida, um gasto desapoderado de alegria na cor, no tratamento do óleo. A matéria emagrece. A pincelada chega a desaparecer. Mas será essa noção íntima da dor, essa atração compassiva por tudo quanto é comovente, que fará Lasar Segall superar a magia da terra e abrandá-la em humanidade... Texto para o catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação, publicado também na *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, 1943. Em A. Miller et alli, *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*, p. 35. [4] Neste texto, infelizmente, não será abordada a produção gráfica de Lasar Segall, mesmo que ela seja importante para a compreensão global da obra do artista. Sua produção gráfica, embora dialogue de maneira produtiva com sua pintura, possui especificidades que não seria possível tratar dentro do caráter exíguo destes comentários, que de modo algum pretendem dar conta de toda a obra do artista. No entanto, desenhos e gravuras de Segall, presentes nesta exposição, demonstrarão por si mesmos o quanto são importantes para a plena compreensão de sua obra. [5] Ao propor nova datação para algumas obras de Segall, esta obra extrapola os limites temporais da fase alemã do artista para iluminar novas interpretações de toda a sua obra.



Gestante [p. 63], *Viúva e filho II* [p. 79], *Interior de indigentes* e *Interior de pobres II* [p. 73]

Dentro desse rico espectro, assumia um viés expressionista marcado também por soluções hauridas em outros movimentos de vanguarda.

Porém a exposição de Lasar Segall a toda essa contribuição que a pintura moderna lhe concedeu para a criação de sua poética não o deixou muito tempo imune às outras transformações por que passava a pintura de seu tempo – e, sobretudo, a pintura do imediato pós-guerra.

Se, em algumas pinturas da segunda metade dos anos 1910, o tom expressionista, revestido pelas soluções cubo-futuristas, reforçavam o caráter bidimensional da pintura, logo na continuação de sua produção pictórica percebe-se como Segall começa a exercitar outras possibilidades de expressão, conectadas com a necessidade – também percebida na cena artística alemã naquele período – de conceber pinturas mais atentas à recriação do espaço tridimensional.

Embora tímida no início, em *Gestante* (1919), *Viúva e filho II* (1920), *Interior de indigentes* (1921) e *Interior de pobres II* (1921) nota-se como a ênfase à bidimensionalidade do plano já começa a perder sua força, entrando em colapso ante a necessidade de representação do espaço tridimensional.

O que essas obras atestam é a própria crise da pintura de vanguarda, no processo de adequar-se a uma compreensão menos radical de suas possibilidades. É nessa época que o radicalismo inicial da pintura de vanguarda tende a ser combatido e revisto por aqueles que a desejam mais atrelada às possibilidades de

compreensão do homem comum, papel que a fotografia e a fotomontagem vinham assumindo.

Como atestam as últimas obras citadas, nota-se na produção de Segall uma problemática mas progressiva aproximação a essas questões. Se em *Viúva e filho II* a aderência a uma solução ilusionista do espaço está atenuada pela ênfase persistente ao caráter plano do suporte, em *Interior de pobres II* Segall parece mais desenvolvido em relação a esse problema, situando os personagens em um espaço que, apesar de toda a circunspeção e o alheamento às regras mais tradicionais da representação mimética, desdobra-se em planos que levam o olhar do observador a penetrar em todos os meandros do cenário (fato ainda difícil de ocorrer em *Interior de indigentes*).

Se nos trabalhos de 1921 tal engajamento em uma relação mais ilusionista com a pintura ainda é repleto de marchas e contramarchas, em *Rua* (1922) e *Encontro* (1924) percebe-se Segall aclimatado a uma situação mais realista, distante de suas pinturas do final da década anterior.

Como enquadrar no “passado expressionista” de Segall uma pintura como *Encontro*, realizada já no Brasil? Apesar da síntese das figuras e do traçado quase caricatural, é uma obra conectada em demasia ao mundo objetivo; tão preocupada com o detalhamento do entorno que, ao compará-la com *Gestante*, esta se torna “abstrata” demais, pelo descaso em se comportar como análogo obediente do real.

Essa transformação tão rápida da pintura segallia-



Rua [p. 75] e **Encontro** [p. 77]

na, que, em um intervalo de menos de cinco anos, vai do expressionismo mais radical à busca de uma objetividade mais palpável, é uma característica apenas desse artista? A resposta é não.

Mergulhado na cena européia e, mais especificamente, na conjuntura artística alemã, Segall vivencia essa crise da arte de vanguarda rumo à Nova Objetividade⁶, ao “realismo” (entre aspas, porque não seria nunca mais o realismo do século XIX), que outros artistas, em toda a Europa – mas não apenas naquele continente –, também experimentavam.

Em 1925, o artista e crítico alemão Franz Roh lança o livro *Realismo mágico*, em que reflete sobre as mudanças pelas quais passava a pintura de vanguarda nesse retorno à objetividade. Realizada no calor da hora, sua reflexão tem o sabor da crítica que entende a si mesma como história, e é com base nesse autor que prosseguirá esta reflexão sobre a trajetória de Segall, ainda na Alemanha e depois no Brasil.

Roh entende que, entre 1920 e 1925, havia, no plano da pintura moderna, a concomitância de três correntes fundamentais: a impressionista (entendida no sentido mais abrangente, sobretudo pela produção dos

mestres alemães dessa corrente, ainda em atividade); a expressionista (englobando não apenas o expressionismo propriamente dito, mas também o cubismo, o futurismo e o construtivismo), e, por último, a corrente “pós-expressionista” (tendência à qual se refere como ligada ao “realismo mágico”). Segundo o autor:

Com o objetivo de tornar mais fácil a inteligência, costumamos separar nitidamente um do outro, o impressionismo, o expressionismo e o pós-expressionismo. Mas essas três tendências possuem fundamentos comuns, que, algum dia, quando já estivermos à distância, se tornarão visíveis; formam uma frente única contra a reprodução extrínseca do mundo; querem dominar este mundo, a primeira, pela perespiritualização [sic] da luz e da arte; a segunda, mercê da esquematização cubista de toda intuição, e a terceira, mediante a rigorosa separação e solidificação do que chamamos objeto. Uma investigação exata do processo nos mostraria como aqui também cada tendência nasceu pouco a pouco da anterior, até o ponto em que os anos e as obras limítrofes podem ser incluídos sempre em duas escolas⁷.

A concomitância, a interpenetração de tendências percebidas nas obras de Lasar Segall – não apenas nas produções de 1920 a 1924, mas também durante sua fase nitidamente expressionista (1917-1920), revistas conforme esse quadro estabelecido por Roh – redimensiona sua trajetória durante esse período, ao mesmo tempo que lança outras possibilidades para que se reinterprete a continuidade da constituição de sua obra. Se for entendido que Segall de fato “nasce” profissionalmente na segunda metade dos anos 1910, nota-se que sua pintura emerge justamente no meio da crise que a pintura de vanguarda atravessa, absorvendo-a de forma integral.

[6] *Neue Sachlichkeit*, tendência também conhecida como “realista”, “realista mágica”, “clássica”, “pós-expressionista” etc., que prospera na Alemanha durante o período entreguerras. Na sequência, aprofundarei algumas questões relativas a essa tendência, com o objetivo de compreender a obra de Lasar Segall dentro de um campo mais alargado da arte da primeira metade do século XX, não restrito apenas ao conceito de vanguardas. [7] F. Roh, *Realismo mágico: pós-expressionismo. Problemas de la pintura Europea más reciente*, pp. 24 e 25.

Tal redimensionamento, por outro lado, esclarecerá o tipo de recepção que suas pinturas tiveram no meio modernista paulistano quando ele aqui se estabeleceu, no final de 1923.

Entre 1920 e 1924, Segall, além das obras até agora citadas, enquanto se aproxima de uma relação objetiva com o real, transita tanto por uma estruturação quase abstrato-constructiva do espaço (muito próxima das lições do purismo de Ozenfant e Jeanneret) como pelo



Patinadores

universo da pintura metafísica italiana: em *Patinadores* (1921/1922) são notáveis os influxos de Giorgio De Chirico.

Comparada com o período mais nitidamente expressionista, essa época de transição para a tendência que Roh cunhou como “pós-expressionista” ou ligada ao “realis-

mo mágico” – e que antecede de imediato o início do estágio brasileiro de Segall – possui esse caráter eclético e transitivo que, como foi comentado, possibilitou ao pintor migrar da mais alta tendência à abstração purista até a objetividade de *Encontro*.

Se observado apenas em sua realidade circunstancial, pode-se afirmar que o período de “perdição” de Segall – que Mário de Andrade detecta apenas no início de sua primeira temporada brasileira –, teve início, então, ainda na Alemanha, apenas ganhando maior amplitude quando o pintor é colocado de frente à realidade física e humana do Brasil.

No entanto, a tal “perdição” não se pode imprimir um sentido negativo. Pelo contrário, pois ela demonstra que Segall – aliás, como todos os artistas – não desenvolveu sua obra alheio aos embates da arte. Suas pinturas, desde o início, são respostas pessoais não apenas aos estímulos de ordem social e/ou religiosa.

São também posicionamentos concretos diante das transformações profundas pelas quais passava a pintura na primeira metade do século xx. Posicionamentos que, como veremos, absorviam e eram também modificados por tais transformações.

SEGALL REALISTA

Por mais que a produção de Lasar Segall, no momento em que o artista aporta em São Paulo, transite pelas várias ramificações das correntes estéticas presentes na cena alemã da primeira metade dos anos 1920, o fato é que ele terá sua produção absorvida pelo meio brasileiro como fundamentalmente “realista”.

Sua exposição em São Paulo, nos primeiros meses de 1924, é discutida em artigo por Mário de Andrade, que a recebe como um atestado de que a fase vanguardista da arte européia havia terminado, como se seus principais líderes – e Andrade estava certo de que Segall seria um deles – estivessem caminhando em direção a uma arte mais “humana”, ou seja, menos presa a questões puramente formais.

O autor inicia seu estudo atentando para a “inquietação” que tomava conta de vários artistas contemporâneos após descobrirem a “arte pura” – ou seja, a arte já despida de qualquer experimentalismo vanguardista. Para Andrade, tal inquietação seria “o aspecto mais saliente do espírito contemporâneo”. Como exemplos dessa nova atitude, o crítico evoca, além da produção do pintor recém-chegado, a obra de Picasso e de outros artistas, e sublinha o fato de que, apesar de todas as mudanças pelas quais a obra de Segall passava, ele se diferenciava dos outros pintores citados pelos seguintes motivos:

Embora a evolução desse pintor seja uma e não se disperse em procuras às vezes contraditórias, como se observa na obra dum Picasso, a descoberta da arte pura produziu nela um abalo que lhe desviou totalmente a diretriz. Mas em vez de fugir da própria in-

*quietude e, fazendo calar o coração, cair na abstração cientificamente defensável de Gleizes, de Kandinsky ou de Baumeister, Segall teve esse grande mérito de reconhecer a própria inquietude, de observá-la e de procurar resolvê-la dentro das formas da vida e dos ardores do sentimento*⁸.

O crítico, ao mesmo tempo que separa Segall das “contradições” de Pablo Picasso (à época, oscilante entre certas soluções cubistas, surrealistas e “clássicas”), também reconhece, não sem algum alívio, que ele não resolveu os impasses da “arte pura” caminhando rumo à abstração, mas, sim, mantendo-se dentro das preocupações com “as forma da vida e dos ardores do sentimento”.

O interesse de Mário de Andrade, naqueles anos, era justamente chamar a atenção do público em geral (aqui incluídos os artistas locais) para o fato de que a arte européia caminhava para um tipo de realismo antinaturalista, preocupado fundamentalmente com a forma, mas, ao mesmo tempo, atento à captação interessada da realidade do entorno.

Contar em São Paulo com um artista como Segall, que, após algum destaque nas fileiras expressionistas alemãs, voltava-se para uma preocupação mais analógica com o real, era ganhar um instrumento importante de persuasão para quem concebia um projeto de arte moderna brasileira pautado em uma pintura consciente de suas especificidades, mas fundamentalmente preocupada em traduzir para o campo da arte a natureza humana do Brasil⁹.

O crítico chega a cotejar a produção mais recente de Segall ao conceito de “neoclassicismo”, um dos nomes dados à produção artística cunhada por Franz Roh como “realismo mágico”. Nesse artigo do início de 1924, Andrade não concorda com o conceito, mas, de qualquer maneira, entende que o processo de “humaniza-

ção da arte” – comum nessa tendência e percebida na obra de Segall – era algo a ser enfatizado e apoiado:

A exasperação romântica do individualismo produziu até 1914 essa florada de fauves, que não é já senão uma fanfarronada orgulhosa com que as torres de marfim ocultam o desesperado silêncio do seu insulamento. Afinal, o artista não pode mais suportar-se na sua feiúra infecunda de homem só. Nas artes, o aspecto geral da evolução do após guerra é esta debandada em massa para a humanidade e abandono do eu hipersensível. Essa procura de humanidade, causa fortíssima da inquietação artística dos nossos dias, se reflete na obra dum Stravinsky, dum Papini, dum Lasar Segall. A certas manifestações dessa arte moderna já nos acostumamos a chamar de neoclassicismo. Batismo ingênuo, que certas normas gerais admitidas não bastam para justificar. Ninguém propriamente pode dizer que é clássico.

*Fica-se clássico. E num período de profunda perturbação qual o nosso, o que deve interessar um artista não é a escola que represente, senão a solução humana e artística que oferecer...*¹⁰

Este texto foi escrito poucos meses depois de o artista ter chegado ao Brasil. A maioria das obras vistas por Mário de Andrade nessa exposição de 1924 havia sido produzida na Alemanha. Porém, na mostra que Segall realizaria em 1927 em São Paulo e, no ano seguinte, no Rio e Janeiro, as pinturas apresentadas já eram frutos de seu estágio brasileiro.

Durante o intervalo entre a mostra de 1924 e a de 1927, a produção de Lasar Segall não deixou de interessar ao crítico. Mário de Andrade a seguia com interesse e, em 1925, a propósito da decoração que Segall realizou em um salão na residência de uma figura proeminente da alta sociedade paulistana (Olívia Guedes Penteado), o crítico externa sua posição perante a condução da obra do pintor, assinalando suas transformações.

[8] “Lasar Segall”, *Correio Paulistano*, 29/3/1924. [9] Sobre o assunto, ler: T. Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. [10] “Lasar Segall”, *Correio Paulistano*, 29/3/1924. Durante o texto voltarei a tratar do “Segall clássico” ou “neoclássico”.

Se mais tarde Andrade caracterizará esse período como “de perdição” da obra segalliana, no artigo de 1925 ele destaca de maneira positiva que “o contato com a terra solar do Brasil e com a nossa alegria provocou em Lasar Segall um novo período de evolução que se caracteriza pela alegria da cor”.

Finalizando o artigo, Mário de Andrade atenta para outra característica que se torna cada vez mais clara

na orientação estética do pintor:

Lasar Segall se revelou na decoração desse salão um idealista excelente. Um idealista da felicidade. E me parece que foi esse idealismo que lhe permitiu chegar nos quadros atuais a um conceito mais realista de realidade, abando-

*nando aquele trágico mortificante e incessante que lhe caracteriza toda a obra anterior à fase brasileira*¹¹.

Se o voltar-se de Segall para uma produção mais colada à objetividade chamou a atenção de Mário de Andrade – que o tomou como um argumento feliz para a constituição de seu programa para a arte brasileira que gostaria de ver implantado –, no artigo citado de 1924 percebe-se que o crítico, embora notasse tal transformação, ainda não tivera tempo de certificar-se de que essa nova tendência seria mantida pelo artista.

No texto de 1925, no entanto, é patente a seus olhos que o conceito “mais realista de realidade” tendia a permanecer na produção de Segall. E é essa uma das principais questões que Mário de Andrade abordará nos três artigos que dedicará à produção do pintor, a propósito de sua exposição do final de 1927.



Interior do Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes, São Paulo, 1924

No primeiro deles, “Lasar Segall I”, o crítico escreve que, naquele momento, a obra de Segall dava sinais precisos de transformação, indicações de que estava se “completando”, buscando uma pintura mais equilibrada e, portanto, deixando os arroubos expressionistas iniciais. Embora associe de imediato a essa transformação a vinda do artista para o Brasil, Andrade se apressa a afirmar que, mesmo sem essa vinda, o trabalho de Segall passaria por tal processo, porque “também nos países em que o expressionismo dominou um tempo, os artistas acabaram por abandonar o excesso de expressão exacerbada a que a tendência os levava”.

Em seguida, alinha a produção do pintor às vertentes do retorno à ordem na Alemanha (a Nova Objetividade) e na Itália (o *Novecento*), associando-a às pinturas de Otto Dix e de Severini, representantes, segundo ele, de “uma tendência mais objetiva [...] que, permanecendo expressionisticamente deformadora, concilia essa deformação com a realidade física dos temas”.

Se, no artigo de 1924, Andrade não entendia essa produção mais objetiva dos antigos vanguardistas como um “novo classicismo”, parece, agora, aceitá-la sob outro conceito, cunhado na época para englobar essa nova produção pictórica obediente às analogias com o real e, ao mesmo tempo, consciente das especificidades formais da pintura e de suas potencialidades deformadoras. O crítico, então, prefere chamar esses artistas de “primitivos”: “Só agora [Segall] se tornou um primitivo legítimo que nem os maiores artistas da atualidade européia: um Grosz, um Picasso, um Stravinsky. E por isso o comparam com Giotto, com Signorelli e os quatrocentistas italianos”¹².

No texto seguinte, “Lasar Segall II”, aprofundando suas considerações, Mário de Andrade explicita o que entende como o processo de “completamento” passado por Segall. Para tanto, recapitula a obra ex-

[11] Mário de Andrade, “Lasar Segall”, 1925. Em A. Miller et alli, *Lasar Segall*, p. 24. [12] Mário de Andrade, “Lasar Segall I”, *Diário Nacional*, São Paulo, 23/12/1927. Republicado em Batista, M. R. et alli, *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*, pp. 147 e 148. Essa ►

pressionista do artista, interpretando-a como uma espécie de fase juvenil, desequilibrada e, no entanto, “preparatória” da fase atual:

Ora, se incontestavelmente Lasar Segall já se expressava bonitamente até a sua fase triangular, não será difícil de provar que havia um desequilíbrio muito grande entre o sentimento social que o inspirava e a beleza expressiva com que o tal de sentimento se manifestava. A gente pode mesmo afirmar que a intenção de criar belezas estava por demais seqüestrada pelo artista, reagindo contra as desgraças, as mazelas e as fatalidades sociais e humanas. Por isso, o que o preocupava era a expressão impressionante, eloqüente em vez da expressão bonita e equilibrada.

Esse foi aliás o erro máximo de todo o expressionismo psicológico, erro de que só conseguiram se libertar uns poucos, especialmente esse artista tão grande que foi Franz Marc.

Está claro que separo do que chamo “expressionismo psicológico” criadores tais que nem Kandinsky ou Paul Klee, que se manifestaram no sentido da arte pura, sem significação intelectualmente compreensível, legítimos objetivistas dinâmicos.

Ora, o que a gente observa na fase atual de Lasar Segall não é mais um desenvolvimento no sentido da sua personalidade de criador, mas sim um completamento pelo qual o artista, permanecendo sempre o mesmo homem apiedado diante dos infelizes ou dos fatalizados, procura se expressar mais belamente que dantes¹³.

Para Andrade, o dado mais importante da exposição de 1927 era que ali se constatava que o pintor conquistara a “plástica”: “E por isso aquele desequilíbrio antigo entre criação e expressão artística vai desaparecendo agora. Lasar Segall agora, além de pintar forte, está pintando bonito”¹⁴.

No terceiro texto escrito sobre a mostra, “Lasar Segall III”, a certa altura, citando uma natureza-morta em exibição, Mário de Andrade escreve que, diante dela “a gente cai em cheio no realismo”. No entanto, se apressa a relativizar essa impressão, afirmando: “Pode ser, mas isso não tem importância nenhuma aqui. Não tem porque esse realismo é muito mais aparente que verdadeiro e provém da força, da convicção que o quadro declancha na gente”¹⁵.

Nesse momento de suas reflexões, Mário de Andrade já parece ter superado qualquer preconceito contra o termo *realismo*, porque acreditava que, de fato, o que deveria importar em uma pintura era, antes de qualquer outra coisa, a obediência à estrutura compositiva, objetivando um equilíbrio essencialmente plástico.

A preocupação em evidenciar que, independentemente da produção ser “realista” ou não, devia-se sempre considerar a obediência às “leis do quadro”, leva Andrade, no mesmo texto, a fazer uma observação negativa sobre um aspecto da obra *Bananal* – detalhe que, segundo ele, levaria à pintura um elemento mais escultórico do que propriamente pictural:

Já no Bananal [...], esse mesmo decorativo atinge outro

► relação da pintura de Segall com os primitivos italianos, como será visto, voltará a ser retomada por Mário de Andrade (e não apenas por ele) quando se debruçar sobre a fase parisiense do artista. [13] Mário de Andrade, “Lasar Segall II”, *Diário Nacional*, São Paulo, 28/12/1927. Republicado em M. R. Batista et alli, *Brasil: 1º tempo modernista*, p. 149. [14] No mesmo texto, o crítico se debruça sobre essa conquista da “plástica”, quando, então, problematiza esse primeiro resultado do estágio brasileiro do artista. Mais tarde, quando analisar algumas das obras apresentadas por Segall nas exposições de 1927 e 1928, voltarei a me referir a esse texto de Mário de Andrade, porque ele ajudará a localizar índices precisos da continuidade da “perdição” do artista, momento em que Segall, de fato, se prepara para viver seu período de plena maturidade como pintor. No entanto, antes de entrar nessa questão, pretendo continuar com minha demonstração de como Segall foi aos poucos recebido pela crítica brasileira como artista fundamentalmente “realista”. [15] Mário de Andrade, “Lasar Segall I”, *Diário Nacional*, São Paulo, 31/12/1927. Republicado em M. R. Batista et alli, *Brasil: 1º tempo modernista*, p. 151. O caráter relativo que Mário de Andrade confere ao realismo dos anos 1920 também pode ser percebido em seus textos ►

*momento feliz do grande artista. É um quadro lindo. Não gosto só do pescoço a que o pintor, levado sempre pela procura de maior plástica, concedeu um valor tão redondo de volume que o pescoço se tornou mais propriamente escultural que pictural. Pesa por demais, avança e cria ambiente, como é função da escultura, em vez de decorá-lo, que é a função da pintura*¹⁶.

Não será apenas Mário de Andrade quem identificará a produção de Lasar Segall com o realismo.

Por ocasião da versão carioca da mostra paulistana de 1927, o poeta Guilherme de Almeida publica um artigo em *O Jornal* cujo título é “Lasar Segall: a sua exposição em São Paulo – um novo realismo”. Almeida pontua o caráter “realista” da produção segalliana,



Bananal [p. 87]

ênfatizando, porém, que o termo *realismo* deveria ser entendido como sinônimo de equilíbrio e harmonia:

O que se nota de principal, de maior em Lasar Segall, é o seu equilíbrio exato,

quando todas as tendências da genialidade [...] são para o desequilíbrio. O artista mantém-se numa aura, justamente e inconscientemente calculada, para pairar entre o real e o irreal, entre a terra e o céu, entre o corpo e o espírito, entre o objetivo e o subjetivo, entre a inteligência e os sentidos. Equilibra-se – e com que brilho! Nem só expressão do concreto nem só expressão

do abstrato: mas da realidade. Observando isso, chega-se, insensivelmente, a dizer de Segall que ele é um realista. Seja: desde que a realismo se dê um real sentido, um real valor. Um sentido novo. Um valor novo...

O valor positivo que Guilherme de Almeida percebe nessa nova fase do artista ganha ares de ufanismo desconcertante quando o poeta se apressa a associar os novos encaminhamentos da pintura de Segall ao fato de o artista ter se estabelecido no Brasil:

Esse, o “novo realismo” que marca impressionantemente a obra atual de Segall. E – a gente diz isto sorrindo gostoso de vaidade – esse “novo realismo” é coisa que o Brasil imprimiu na arte poderosa do grande pintor [...]

*Mas basta. Basta isso que aí está transcrito, e basta, principalmente, um golpe de vista sobre os belíssimos trabalhos ora expostos em São Paulo, para a gente se certificar de uma conquista que só nos pode orgulhar e enobrecer: Segall, com este seu “novo realismo”, aqui nascido e criado, naturaliza-se brasileiro*¹⁷.

EM BUSCA DA SÍNTESE

Sejam quais forem os motivos que levaram Segall a deixar a Europa para vir ao Brasil, o fato é que essa emigração, se não significou o completo isolamento do artista em terras brasileiras¹⁸, de alguma maneira obrigou-o a posicionar-se sobre o país e o debate artístico que na época se processava em São Paulo, comandado por Mário de Andrade.

Tal posicionamento significou, como será visto, que Segall teve de mesclar o tema “Brasil” à continuidade

► sobre o pintor paulistano Hugo Adami. Sobre o assunto, consultar T. Chiarelli, *Pintura não é só beleza*, cap. 2, p. 41 e ss. [16] Idem, p. 152. [17] Guilherme de Almeida, “Lasar Segall: A sua exposição em São Paulo – um novo realismo”. Em A. Miller et alli, *Lasar Segall*, pp. 25 e 26. É importante esclarecer que esse “Segall realista” não será percebido apenas pela crítica brasileira. Por ocasião da exposição das obras do artista na Alemanha, em 1926 (ver nota seguinte), o crítico da publicação *Vossische Zeitung*, de Berlim, escreve em 29 de maio: “Justamente Segall dá-nos a prova de que o ‘novo realismo’ (se não recai comodamente em velhas convenções) não é nenhum retrocesso azedo de arrependimento, mas, sim, uma evolução lógica e orgânica das correntes que o precederam, tanto sob o ponto de vista formal, como espiritual”. Reproduzido de *Lasar Segall. Exposição de Pintura. 1927-1928*. São Paulo, Rio de Janeiro. [18] Entre o final de 1925 e o final de 1926, Segall viaja à Europa para expor em Berlim, Dresden e Stuttgart. Entre 1928 e 1932, o artista reside em Paris, ►

de sua busca de síntese entre as “forças contrárias” que caracterizariam a arte moderna (apontadas por Mário de Andrade e por Guilherme de Almeida).

A procura pelo equilíbrio entre forma e conteúdo, entre abstração plástica e aderência ao real, era, de fato, fundamental para Segall naqueles anos, e essa afirmação pode ser comprovada no texto “Sobre arte”, que o artista publicou em 1924, um dos prováveis fundamentos que Andrade e Almeida usaram para escrever seus referidos artigos.

Em “Sobre arte” – base para uma conferência em São Paulo –, Segall faz um retrospecto da arte através da história, tendo como eixo a crença na arte como a mais plena manifestação do espírito de comunhão entre os homens.

Como não poderia deixar de ser, o pintor se mostra influenciado pelas idéias estéticas que prosperavam nas primeiras décadas do século xx nos países de língua alemã. Notam-se, sobretudo, os influxos do pensamento do filósofo Wilhelm Worringer, cujas idéias sobre uma caracterização pendular da arte – ora mais próxima do real, ora mais abstratizante – alcançaram impressiva ressonância nos meios artísticos e filosóficos europeus do período¹⁹.

Contra o naturalismo e o impressionismo, Segall acredita que o ponto mais alto da arte seria a pura abstração, porque, por meio dela, o artista conceberia obras desvinculadas da natureza, criando valores novos. No entanto:

[...] o homem está ligado estreitamente à terra, sendo uma parcela da natureza, e nunca poderá livrar-se dela ou de sua vida material, a fim de se esquecer no transcendental, a fim de exprimir-se nos quadros de tela de um modo perfeitamente abstrato. A pura abstração só é possível na arquitetura ou no que se

costuma chamar a indústria artística, podendo ali atingir a mais pura arte.

*Embora estejamos de pé firme na terra onde domina uma concepção do mundo fortemente materialista, onde as máquinas são o principal fator do nosso progresso, de outro lado, manifesta-se uma forte aspiração ao inconcebível. Que é o inconcebível? Religião, coletivismo, amor fraterno? É o mesmo: tudo se reduz ao transcendental. Assim, de um lado, uma forte tendência ao naturalismo (não falamos aqui do falso naturalismo), de outro lado uma tendência à abstração. Como já mencionei, a pura abstração nos quadros de tela, isto é, pensada como um quadro, é impossível, com exceção talvez do jogo estético de formas, enquanto o naturalismo, amarrando-nos à terra, tira-nos a força de criação de novos valores, circunscrevendo-nos estreitamente aos dados exteriores imediatos. Essa luta entre o instinto e o intelecto provoca um desejo irresistível de encontrar uma síntese dessas extremidades, e nessa direção deve ser dirigido o nosso olhar [...]. O expressionismo, o cubismo, o construtivismo e outros “ismos” são tendências na arte de nosso tempo. Uma é mais individual, mais humana; outra é mais objetiva, mais geral; mas todas estão penetradas do mesmo desejo, consciente, de encontrar um meio entre as duas extremidades. Nessa direção trabalhamos e ali está o supremo alvo da arte*²⁰.

Se for analisada a produção que Lasar Segall apresentou nas mostras de 1927 e 1928, veremos que, de fato, ele buscava um equilíbrio entre o desejo de se aproximar do real e a consciência de que a pintura era uma linguagem com leis específicas às quais todo o afã analógico devia estar subordinado. No entanto, como foi dito, a essa necessidade de equilíbrio alinhava-se outra questão, com força: posicionar-se como artista perante a nova realidade que habitava, o Brasil.

► onde também expõe suas obras. [19] Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*. Além da “presença” de Worringer, é possível detectar também os influxos dos pensamentos de Vassili Kandinsky. [20] Lasar Segall, “Sobre arte”, *Revista do Brasil*, n. 11, São Paulo, maio 1924, pp. 104-110. Republicado em M. R. Batista et alii, *Brasil: 1º. tempo modernista*, pp. 141-142.

Participar, como pintor, do debate sobre a projeção de uma idéia de Brasil no campo das artes era também contribuir para a constituição de uma pintura moderna e brasileira, conectada com as demandas estéticas estritas, concernentes às “leis do quadro” e, ao mesmo tempo, atenta ao desenvolvimento de temas com índices precisos de localismos.

Assim, no conjunto de obras apresentado por Segall nas mostras de 1927 e 1928, percebem-se dois grupos de pinturas de retratos que resumem o período de tensão e crise pelo qual passava a produção do pintor naqueles anos (1924-1927): de um lado, retratos de brasileiros negros, em sua maioria anônimos – como será visto, a “resposta” segalliana àquela necessidade de constituição de uma arte brasileira ao mesmo tempo moderna e “típica” –; de outro, retratos de personagens do convívio brasileiro do artista, nos quais Segall podia dar prosseguimento às suas pesquisas de síntese entre “abstração e empatia”, sem se ater a questões de cunho geopolítico.

Refletir sobre esses dois grupos pode trazer outros dados para compreender esse momento crucial da obra de Lasar Segall.

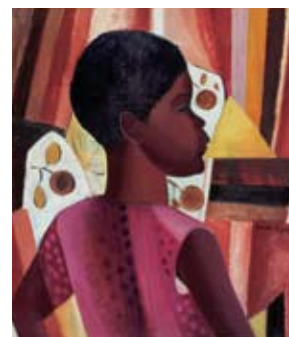
Nos retratos de figuras negras anônimas, duas características chamam logo a atenção: em primeiro lugar, a forte demarcação entre figura e fundo (característica compartilhada com o outro grupo de retratos);

em segundo, um colorido intenso conseguido quase sempre pelo jogo de cores quentes, que vão do marrom-avermelhado ao amarelo mais suave, em contraste com cores frias. Outras características seriam a oposição entre a captação das figuras em chave “realista”, o modulado escultórico delas e a ocupação quase sempre abstrata do fundo, com um denso sentido ornamental.

Nessa tipologia se encontram *Mulato I*, *Mulata com criança* (ambos de 1924), o comentado *Morro vermelho* (1926), *Perfil de Zulmira* e *Bananal* (ambos de 1927). Como em *Morro vermelho*, apesar da síntese formal,

essas outras pinturas também atestam as características raciais mais evidentes das figuras retratadas, como uma espécie de marca de uma diferença que o artista quer sublinhar. Em alguns casos, já no próprio título está indicada essa singularidade: o jovem não é propriamente um indivíduo, ele é um tipo, o representante de uma “raça” (*Mulato I*), assim como a mãe não é uma mulher determinada (ela é a *Mulata com criança*).

O interesse maior dessas pinturas, o que as retira da categoria de meras representações “pitorescas”, tornando-as demonstrações de como o artista respondeu às demandas do debate em que desejava inserir-se, é a capacidade de Segall em fazer com que uma questão extrínseca à realidade da pintura (a cor escura das peles das figuras, por exemplo) se transformasse em elemento constitutivo. É o caráter “quente”



***Mulata com criança* [p. 88], *Mulato I* [p. 90] e *Perfil de Zulmira* [p. 91]**

da cor escura dos retratados que estabelece o universo cromático dessas composições. Em nenhuma delas essa característica étnica dos retratados se apresenta como elemento apenas descritivo.

Nesse raciocínio plástico, que torna interno o que seria pura exterioridade, deve-se ressaltar o fato de o artista ter sabido integrar igualmente outros aspectos da raça negra ao todo geral das pinturas, como o lábio grosso, o nariz largo e o cabelo crespo das figuras, tornando-os, também, elementos não estranhos à economia do quadro.

Por sua vez, o fundo dessas obras, realçando o “exotismo” da imagem em primeiro plano, tende a soluções geometrizaras, em certos casos abstraindo as formas reconhecíveis que registra (o morro e as palmeiras em *Morro vermelho*, as bananeiras em *Banana*) ou então partindo para uma solução puramente decorativa (*Mulato I*).

O interesse pelo fundo caminhando para a abstração, ou francamente abstrato, talvez possa ser creditado às experiências de Segall como decorador, em 1924, nas quais o artista se deu a chance de experimentar soluções plásticas que lembram o fundo dessas obras citadas²¹.

O realismo sintético de suas figuras de negros e negras, aliado à tendência para a abstração parcial ou total do fundo dessas pinturas, atesta que Segall não estava alheio à produção de outros artistas que, em São Paulo, naqueles anos, empenhavam-se no mesmo objetivo de constituir uma arte brasileira, ao mesmo tempo moderna e “brasílica”.

Assim, era impossível o artista não seguir com interesse as contribuições a esse debate formuladas nas pinturas de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Nas produções de ambos é flagrante, igualmente, o quanto a necessidade de caracterizar o “brasileiro” faz com eles acabem por subordinar grande parte de uma preocupação que deveria (ou poderia) estar mais voltada a questões puramente plásticas, à necessidade de caracterizar as figuras em termos étnicos.

Tarsila, embora solucione a questão figura-fundo de forma diferente de Segall, também estabelece uma base ornamental para a sua pintura. Para tanto, apropria-se de modo atenuado de certos estilemas da pintura de Fernand Léger, artista que, por sua vez,

serviu de paradigma para certas pinturas de Di Cavalcanti, nas quais o intuito de constituir uma arte moderna e típica também era uma constante.

Essa atitude de diálogo de Lasar Segall com a cena modernista paulistana – já detectada com agudeza por Aracy Amaral²² – parece tê-lo levado à necessidade de sublinhar o colorido das figuras e dos fundos ornamentais, entendendo-os como possibilidades para constituir uma arte que não descrevia o real, mas o transformava em linguagem pictórica autônoma – embora produto de uma ambiência específica.

Os resultados alcançados pelo artista elevam essas pinturas de meros registros da população brasileira a verdadeiras alegorias do país, considerado como terra da luz e da cor, do conagração e da conciliação entre as culturas e as raças.

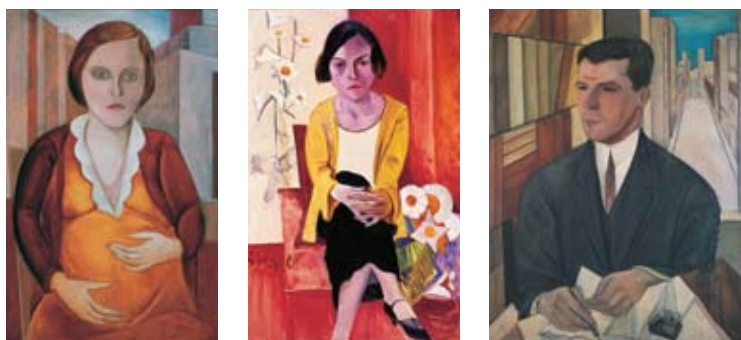
Esses retratos são depositários de todas as responsabilidades e de todas as expectativas que Segall, novato na terra que o acolhia, colocava em sua própria obra. E por essa razão tais pinturas são algumas das mais significativas de sua produção.

AO CONTRÁRIO DOS RETRATOS do grupo anterior, os retratos que Segall pintou de algumas pessoas do seu convívio brasileiro não buscam representar de forma emblemática o Brasil, portanto não se prestam a simbolizá-lo em suas forças naturais e míticas.

De todas as obras desse grupo, apenas uma delas, *Fecundidade* (1926) – retrato de Jenny, mulher do pintor –, guarda certas características alegóricas que a difere das demais. Nela, a figura da mulher aparece numa pose incomum: tendo como fundo a paisagem de uma metrópole, ela surge com roupa de todos os dias, sentada com as pernas levemente abertas, se-

[21] Em 1924, além de decorar um dos cômodos da residência de Olívia Guedes Penteado, o artista também concebeu o projeto de decoração do Baile Futurista do Automóvel Clube de São Paulo. Em ambos, chamam a atenção as soluções formais, sempre tendentes à abstração e repletas de cores e tramas. [22] “Segall: um pintor europeu no Brasil”, em A. Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*, p. 74 ss.

gurando o ventre intumescido. Com o olhar perdido, a figura é trabalhada sem nenhum tipo de idealização sobre seu estado de gravidez, pelo contrário. Se as pinturas do grupo anterior se notabilizavam pelo colorido suntuoso, pelos aspectos decorativos tão salientes, *Fecundidade* surpreende pela ausên-



Fecundidade [p. 97], *Figura sentada entre flores* [p. 96]
e *Retrato de Gofredo da Silva Telles*

cia de apelo à sensualidade cromática: descarnada e pálida, a figura é concebida a partir de uma linha de contorno sempre em evidência, que problematiza, de forma consciente, os agenciamentos propriamente cromáticos que o artista ali trabalhou de maneira diferenciada de suas obras de temas brasileiros. Pintada na Europa (para onde Segall viajara em companhia da esposa, que ali dá à luz ao primeiro filho do casal, Maurício), *Fecundidade* aponta para o interesse metafísico que o estado da companheira despertava no artista. Daí, portanto, o caráter alegórico da obra²³. *Fecundidade* demonstra que Segall, distante dos estímulos da paisagem física e humana brasileira, podia retomar, agora com mais liberdade, outras possibili-

dades de concepção formal para a sua produção, conectadas com a Nova Objetividade alemã.

Parece impossível observar *Fecundidade*, em sua beleza fria, tensa e misteriosa, e não deixar vir à mente as produções de artistas como Christian Schad, Carlo Mense, Heinrich Davringhausen e outros pintores atuantes na cena alemã da época. Durante a segunda metade dos anos 1920 – sob os influxos de matrizes da pintura metafísica e do *Novecento* italiano –, esses artistas levavam adiante um tipo de retratística em que um novo realismo sintético, pós-expressionista, pouco dedicado a detalhamentos descritivos, buscava dar novo ânimo a esse gênero pictórico.

O grupo de retratos que Segall começa a produzir a partir desse período em que esteve na Alemanha atesta

de forma positiva sua atenção para com essa outra possibilidade de retratos que se adapta ao espírito quase sempre circunspecto de sua pintura.

Muitas das características percebidas em *Fecundidade* podem ser observadas nas outras pinturas que formam esse grupo de retratos. Em *Figura sentada com flores* (provavelmente pintada na Europa, em 1926) e nos retratos já pintados no Brasil, como os de Gofredo da Silva Telles, de Baby e de Guilherme de Almeida, assim como no de Mário de Andrade (todos de 1927), nota-se como a mesma linha que delimita a figura e o fundo de *Fecundidade* também exerce esse papel nas demais. Este grupo, comparado àquele de temas brasileiros, se caracteriza pela crueza do

[23] Deve-se salientar que essa pintura, assim que passou a ser exibida, era denominada ora como *Maternidade*, ora como *Fecundidade*. A opção por essa última denominação talvez ateste o desejo de Segall em enfatizar a capacidade da mulher – sempre misteriosa para todos os homens – de gerar outra vida em seu ventre. O que parece estar em jogo nessa pintura não é o sentido supostamente sublime da maternidade, mas, efetivamente, a capacidade animal da mulher em ser fecundada e dar à luz. No jornal *Diário da Noite*, em 29/10/1926, foi publicada uma imagem da obra com o título *Fecundidade*. No catálogo da exposição do artista, em 1927, à página 31, a mesma foto foi publicada com o título *Maternidade*, com a mesma indicação na listagem da publicação (obra de número 14).

colorido e da composição, enaltecendo mais os aspectos do desenho do que, propriamente, da cor. Os únicos desse grupo que fugiriam dessa peculiaridade geral seriam os retratos de Mário de Andrade e, sobretudo, o de Baby de Almeida. Em ambos nota-se como Segall tenta, de novo, correr em busca de outras de suas sínteses, fazendo casar os elementos lineares e pictóricos. Se nos retratos de Gofredo da Silva Telles e Guilherme de Almeida o fundo das composições (uma cidade, no caso do primeiro; um cortinado, no segundo) reforça o aspecto contido da

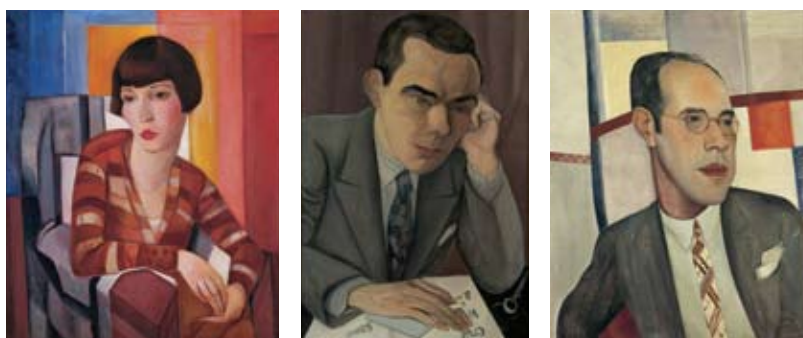
leira, nota-se como o artista torna um tanto rarefeito o aspecto matérico de suas pinturas, tendência que, com o tempo, será superada.

A FIM DE PROCURAR novas chaves para entender esse período (1924-1927) que marca o processo de aclimação de Segall ao Brasil e às demandas do debate artístico local e europeu (sobretudo o alemão), destaca-se ainda algumas questões sobre a produção do pintor nesses anos, além de recapitular outras.

Em 1926, na viagem à Alemanha, Segall exibiu a produção brasileira realizada imediatamente antes, apresentando um conjunto de pinturas já diferenciado das obras que desenvolvia antes de emigrar.

No entanto, e de maneira geral, Segall foi recebido pela crítica alemã como um artista judeu russo, cuja experiência brasileira (após um estágio longo em Dresden e Berlim), embora tivesse significado renovação temática e clareamento da palheta, não o teria afastado da melancolia “típica” dos judeus orientais,

da sua “fatalidade”. Tal recepção, portanto, demonstra que, para a cena alemã, o período brasileiro não significara uma mudança profunda, capaz de descaracterizar os elementos mais peculiares da poética original de Segall. Essa maneira como foi percebida na Alemanha a trajetória segalliana será repetida por vários comentadores de sua obra no Brasil, fazendo persistir aqui o paradigma de um comprometimento tão arraigado do artista com sua origem étnica e religiosa que supostamente o faria resistir a qualquer tipo de transformação mais radical que o novo meio em que optara viver pudesse lhe proporcionar²⁴.



Retratos de Baby [p. 93] e Guilherme de Almeida [p. 92] e de Mário de Andrade [p. 95]

maneira como foram representados os retratados, nos retratos de Mário de Andrade e Baby de Almeida o tratamento mais rico em termos de cor, visível no rosto das figuras, é evidenciado pela opulência maior do fundo, obtida a partir de elementos abstratos de cunho ornamental, como em algumas das obras anteriores, de tema brasileiro.

A essa riqueza cromática maior, no entanto, não corresponde uma generosidade com os aspectos matéricos, percebidos no estágio anterior à vinda de Segall para o Brasil. Não apenas nesses retratos de 1927, mas também na produção de temática brasi-

[24] Em 4 de junho de 1926, foi publicado em *Literarische Welt*: ~ Segall nasceu em Wilna, em 1889. Por muitos anos, seus quadros conservam o característico dessa descendência. Sua melancolia letárgica acha expressão em figuras reconcentradas, com cabeças angustiosas, vacilantes, de tamanho sobrenatural... Um tom pardo, irisando brilho de pérolas, coloca-os em mística solidão. Desde que o fulgurante ▶

Na Alemanha, porém, Segall parece não ter se dedicado apenas à exibição das obras. Certamente ele também retomou a vivência com a produção contemporânea local, atentando para a forma como alguns de seus colegas estavam resolvendo a questão da síntese – para ele tão necessária – entre uma postura mais atenta ao real e, ao mesmo tempo, consciente da autonomia da plástica.

Naquele país, em contato com essas outras possibilidades para seus dilemas, Segall teria começado, então, a desenvolver a última série de retratos aqui comentada, que finalizaria no Brasil. À exuberância cromática de suas pinturas de temas brasileiros, ele propõe de novo um abaixamento tonal, evidenciando os aspectos lineares de suas composições.

Portanto, entre 1924 e 1927 o pintor produziu duas séries de retratos antagônicas em vários sentidos: a primeira, atenta à criação de tipos brasileiros, concebidos por meio do uso voluptuoso de cores e formas, com um sentido alegórico e, em vários casos, também decorativo; a segunda, voltada para a retratação de indivíduos determinados, por meio de um tratamento formal mais linear do que pictórico, o que conferia à maioria dessas pinturas uma aparência mais descarnada e sóbria. A uni-las, apenas a matéria pictórica menos encorpada e a forte demarcação entre figura e fundo.

A opção de Segall por apresentar, nas exposições paulista e carioca de 1927 e 1928, essas duas verten-

tes impediu o público visitante de entender que os dois conjuntos de obras ali exibidos não configuravam propriamente uma mesma fase. Pelo contrário, os retratos mais recentes já anunciavam outros encaminhamentos para a pintura segalliana.

Mário de Andrade pode estar entre os que, ao examinar os exemplares daquelas tendências de direcionamentos tão diferentes, não compreendeu que Segall, mesmo em crise, superava o deslumbramento inicial com a cor e a gente brasileiras, caminhando em direção a uma pintura menos presa ao impacto do novo entorno.

No texto que escreve para o *Diário Nacional* em 28 de dezembro de 1927, o crítico salienta, pela primeira vez, a crise que percebe na produção de Segall – base para a concepção de suas futuras considerações acerca da “perdição” brasileira do artista:

Ora minha impressão muito pessoal é que o pintor está agora num momento de pesquisa comoventemente agitada. Nem mesmo na Retrospectiva que, faz uns pares de anos, ele abriu na rua Álvares Penteado, tinha tanta irregularidade, tanta variedade e mesmo tanta imperfeição como na de agora. A pequena irregularidade da exposição anterior era no sentido de profundidade, uns quadros mais emocionantes, outros menos. Tinha porém sempre uma lógica profundamente humana, apaixonada mesmo...

Agora não. De posse da sua personalidade, a irregularidade que o artista apresenta com as obras da fase

► *céu brasileiro ganhou influência decisiva, cores puras, divididas em delicadas e limpas superfícies, se reúnem em composições planas e serenas. Mas o cunho latino dessas criações, disciplinadas e aclaradas, recebe ainda um sopro de melancolia oriental. É ela que está injetada nos traços eurítmicos da fisionomia do mulato... É ela que passa dos idílios do Ghetto aos motivos de pacífica vida negra, é ela que vibra na linha quieta e precisa dos desenhos [...].* ∞ Essas referências à melancolia, ao “fatalismo russo”, ao “judeu” ou “eslavo”, presentes em vários comentários alemães sobre as obras do artista, encontrarão eco em alguns dos textos escritos sobre Segall no Brasil. Por exemplo, o texto já citado de Guilherme de Almeida sobre o artista, publicado em *O Jornal* (11/7/1928): ∞ *Pintor sincero, pessoal e inteligente dos divinos instantes de dor que espiritualizam os homens e as coisas, Segall – fundamentalmente eslavo no seu páthos e no seu meio de expressão – revela agora, pela segunda vez, a impressão que lhe causa, as sugestões que lhe provoca o ambiente brasileiro, com o qual, por uma estreita convivência de anos a fio vem se familiarizando superiormente. E Segall consegue ser brasileiro, conservando-se triste [...].* ∞ Como será visto na sequência, Mário de Andrade também não ficará imune a esses estereótipos. (Republicado em Álvaro Miller et. alli, *Lasar Segall*, p. 25). Como será visto a seguir, essa questão também guiará a consideração de Mário de Andrade sobre Segall.

brasileira se manifesta no sentido de superfície. Agora ele quer desenvolver matéria especialmente artística, estética da obra dele. Na irregularidade anterior havia apenas um aprofundamento de espírito criador. Mas no refinamento de expressão artística da fase atual, Lasar Segall turtureia bem mais.

A vitória sobre problemas técnicos preocupa agora o artista. Sobre tudo problemas de cor que nem no retrato da sra. G. de A., quadro duma beleza excepcional...

Essa irregularidade não deixa de prejudicar bastante certas obras de agora. Assim, por exemplo, o finíssimo retrato n.18, em que o artista trata o óleo como se fosse pastel, malabarismo positivamente defeituoso, pois que a matéria do óleo tem sua personalidade própria e mascarar-la é o mesmo que pintar feito mármore uma coluna de cimento armado...

A pesquisa da expressão bonita levou por vezes o artista ao exibicionismo técnico às vezes paganinesco e que, como simples malabarismo, não pode me interessar...; ou a deformações de volumes que nem na Colina vermelha [Morro vermelho]... que é das soluções mais falsas do artista²⁵.

Mário de Andrade, ao escrever essas primeiras críticas à produção de Segall pós-emigração, não se deu conta de que a pintura do artista passava por uma série de mudanças e superações – testemunhas do compromisso de Segall para adequar o interesse pela autonomia da pintura ao tempo em que vivia e ao lugar em que se manifestava.

Em quatro anos de Brasil – sem descontar a longa estada que passou na Alemanha nesse período –, Segall buscava fazer frente a todas as demandas e estímulos pelos quais passava a pintura de sua época – incluindo aí sua própria experiência como pintor imigrante em um país novo, com uma arte moderna a constituir.

A partir de 1928, no entanto, como prova de que

aqueles retratos pintados entre 1926 e 1927 se configuravam como uma tentativa de superar uma “perdição” que já vinha desde a Alemanha, começa a se delinear outro momento da obra de Segall, em que se percebe que o equilíbrio tão almejado pelo pintor passa a se efetivar em realizações concretas.

SEGALL E O NOVO CLASSICISMO

Entre dezembro de 1928 e abril de 1932, Segall e sua família vivem em Paris, com algumas viagens a outros países da Europa²⁶. Nesse período o artista experimenta o primeiro estágio de maturidade profissional. Essa é a época em que os arroubos dramáticos, resultantes da assimilação do expressionismo, o deslumbramento com a cor e a paisagem humana do Brasil, e, por último, o desejo radical (percebido nos retratos de 1927) de sobrepor ao domínio cromático a força de uma linearidade circunspecta e fria, todas essas características cedem lugar – ou se submetem – a uma capacidade real de síntese antes não alcançada de todo.

Em parte significativa das pinturas parisienses será perceptível como o artista assume essa tão desejada combinação a partir de obras que conciliam ou absorvem seus múltiplos interesses – Segall, um artista europeu, judeu, com experiência particular em um país como o Brasil – em uma estrutura pictórica que torna tudo isso subalterno.

O primeiro sinal mais evidente de mudança será notado no colorido das pinturas, sempre distinto das soluções alcançadas nos anos anteriores. Se antes Segall oscilava entre o fascínio pelos tons opulentos hauridos na tradução das cores brasileiras e a crueza descarnada dos retratos dos amigos, agora opta por uma pintura em que os tons cálidos de amarelos, ocres e

[25] Mário de Andrade, “Lasar Segall II”. Republicado em M. R. Batista et alii, *Brasil: 1º tempo modernista*, p. 150. [26] Em 1930, em Paris, nasceu seu segundo filho, Oscar.



Menino com cavalo de pau [p. 116], *Maurício Segall, Fim e começo* [p. 117] e *Maurício Segall*

vermelhos predominam em um tratamento matérico mais rico do que no período anterior. Em muitas obras, percebe-se como ele vai transformando seu ato de pintar, deixando evidente cada uma das pinceladas, que, no conjunto, explicitam ser, acima de tudo, o resultado ou o registro de uma ação, de um trabalho.

No entanto, essa evidência do fazer não significa um novo dinamismo na produção segalliana. Se nas fases anteriores as composições apresentavam tensões rítmicas, motivadas ou pelas pinceladas ou pelas próprias estruturas, nos trabalhos da fase parisiense Segall opta por conferir às composições um caráter estático.

Apesar do registro da ação sobre o suporte, a maioria das obras desse período é o resultado da busca de estabilidade. E esse equilíbrio – e por que não dizer “serena grandeza”? – é alcançado nas composições que tendem a reforçar apenas as linhas horizontais e verticais, formando, em parte significativa desse conjunto de pinturas, uma trama estrutural que aglutina figura e fundo, cor e linha de contorno, na superfície plana das telas, ricamente trabalhadas.

Um primeiro índice desse redirecionamento pode ser apreciado em *Menino com cavalo de pau* (1928). Baseada em uma fotografia de seu filho Maurício, nota-se a adequação da figura e do fundo a uma trama que sustenta a maioria dos elementos da composição. Observa-se também como o artista continua empenhado em atenuar a opulência das suas cores brasileiras, porém não mais optando por tons

frios, e sim por tonalidades baixas, que se espalham igualmente por toda a superfície pictórica.

Se, em sua fase brasileira, certos fundos geométricos, como comentado antes, possuíam muito de decorativo, o fundo de *Menino com cavalo de pau*, absolutamente integrado à composição, passa a ter um caráter de fato estrutural para a articulação plena da obra.

O mesmo argumento pode ser formulado para a flagrante alegoria que é *Fim e começo* (1929). “Colagem pictórica” realizada com base em desenhos que o artista fizera do pai no leito de morte e com base em um retrato de seu filho ainda bebê, essa pintura também se destaca pela quebra de hierarquia entre figura e fundo na superfície do quadro. Mesmo a oposição entre a zona fria e a mais luminosa não interfere na coesão plástica conseguida por Segall.

No entanto, se *Menino com cavalo de pau* e *Fim e começo* significam realizações plenas, são também antecipações e prenúncios de algumas das principais pinturas do período francês de Segall: *Mãe preta* (1929), *Dois nus*, *Figura feminina deitada* (ambas de 1930), *Natureza-morta com fundo de persiana* e *Maternidade* (ambas de 1931).

Em *Mãe preta*, Segall atenua de modo sensível a magnificência dos vermelhos que tomam conta de toda a composição, criando com eles uma moldura sutil, mas suficientemente poderosa, para aplacar o brilho do azul da veste da criança no colo da mulher. O caráter verticalizado da composição, por sua vez,



Mãe preta, Dois nus [p. 121], ***Figura feminina deitada*** [p. 119], ***Natureza-morta com fundo de persiana e Maternidade*** [p. 118]

é abrandado pela linha horizontal que corre na parte de baixo da pintura e pela linha diagonal que, à esquerda da composição (e acompanhada por dois losangos logo acima), contrabalança a figura da outra criança, à direita. Também é digno de atenção como Segall mescla as diversas áreas de tons de vermelhos, brancos e azuis, ricamente trabalhados, com as linhas que delineiam e suportam o corpo das figuras. No entanto, aqui não se percebe – como também não se perceberá em outras pinturas dessa fase – o predomínio da linha sobre a cor ou vice-versa. Pelo contrário: a dicotomia entre o linear e o pictórico é superada pela capacidade do artista em unir esses dois elementos em prol da integridade do fato plástico que apresenta ao espectador.

Em *Dois nus*, sublinhe-se o grave equilíbrio estabelecido pelo artista. Segall estrutura a composição em forma de cruz, engendrada pela figura sentada do homem e pela figura reclinada da mulher. Presa nessa espécie de inscrição primordial, com fortes reverberações simbólicas, a pintura se completa pelo jogo requintado entre as linhas que definem e suportam as figuras e os tons sombrios das cores que envolvem o casal em um clima atemporal, alheio a toda circunstância.

Em *Figura feminina deitada*, a composição é resolvida também por meio de uma malha sutil: a figura da mulher, disposta na horizontal, corta uma série de linhas verticais, visíveis na área superior da pintura e apenas intuída na região inferior. De novo, o amálgama entre linhas e cores de tons baixos, tra-

balhado com uma sensualidade que só amplia o sentido erótico do tema. Porém todas essas características se mostram orquestradas para garantir à composição o compromisso com o caráter plano do quadro – marca maior de autonomia conseguida pela pintura no século XX e preocupação primordial de Segall nessa e em outras obras do período.

Já em *Maternidade*, o nu feminino reclinado – ou melhor, o erotismo que sempre emana desse tipo de pose – ganha um componente insuspeito com a presença da criança, de costas, que é amamentada. A dicotomia que sempre simbolizou, para os homens, o corpo da mulher – fonte da vida e do prazer – é resolvida e, de alguma maneira, aplacada pelo senso de estruturação de Segall: as duas figuras, em tons terrosos, cortam em diagonal uma sofisticada malha em tonalidade mais fria, subordinando todos os elementos narrativos da pintura a uma aguda concepção formal.

Das quatro pinturas aqui comentadas (*Mãe preta, Dois nus, Figura feminina deitada e Maternidade*), é importante realçar que as três primeiras representam figuras da raça negra. Se em *Mãe preta* essa questão é revelada pelo próprio título, não resta dúvida de que certas peculiaridades raciais mais óbvias também são evidenciadas na pintura. No entanto, é notável o quanto esse empenho descritivo aqui já se encontra muito menos saliente, se comparado às obras de meados da década anterior. Mais do que naquelas, *Mãe preta* possui todo o deslumbramento do artista para com o exótico devidamente aplacado pelo inte-

resse na constituição de uma pintura autônoma, sem compromissos irremediáveis com o real.

Essa mesma postura exacerba-se nas outras duas composições. Os mulatos, as mulatas desse Segall do início dos anos 1930 não se conectam mais com qualquer programa artístico de cunho nacionalista. Seus indicadores étnicos, percebidos apenas como sinais, são filtrados por um sentido de síntese que os funde a outros elementos constitutivos, básicos para a realização plena da forma no espaço da pintura.

A busca dessa autonomia pode ser igualmente percebida em outras pinturas desse período, sobretudo em algumas naturezas-mortas e paisagens.

Em *Natureza-morta com três vasos de cactos* (1929) surpreende o esquema de composição proposto pelo artista: a partir de um ponto de vista que reverencia as lições cezanniana e cubista, Segall sobrepõe, a uma estrutura em forma de losango e triângulos, elementos cilíndricos e circulares que, articulados em áreas mais ou menos intensas de luz, criam um ritmo no qual se evidenciam vocações abstratizantes, construtivas. E tal interesse pela estrutura construtiva das composições ganha um caráter franco em *Natureza-morta com fundo de persiana*, na qual o direcionamento à abstração é enfatizado pela tendência ao monocromático.

ENTRE O FINAL DA DÉCADA DE 1910 e o final da década seguinte, percebemos Segall buscando sair do legado expressionista que adotara poucos anos antes de emigrar para o Brasil e orientando sua poética rumo a uma objetividade maior, para equilibrar os aspectos mais abstratos e subjetivos das pinturas iniciais. Agora, a síntese fora alcançada: na fase parisiense, o artista superava o expressionismo e o realismo com uma pintura apenas preocupada com a realidade plástica, ou seja, adotava uma figuração equilibrada

entre a abstração da forma e sua síntese, em composições estáveis, serenas, sem nenhum tipo de arroubo cromático ou gráfico.

A essa busca de estabilidade, presente na arte europeia, sobretudo a partir dos anos 1920, Franz Roh chama *novo classicismo*. Interessado em diferenciar o “antidinamismo”, típico desse novo estágio da pintura europeia do entreguerras, e a produção das vanguardas, o autor divide os vários momentos da história da arte em geral entre “dinâmicos” e “estáticos”:

*Ao primeiro tempo pertencem o gótico tenebroso, o ígneo Greco, o barroco espumante, o impressionismo vibrátil, o expressionismo vulcânico; enfim, todas aquelas formas artísticas que tiveram tão especial importância para nosso princípio de século. Ao contrário, o segundo tipo compreende a Antiguidade clássica, a primeira e a Alta Idade Média, o classicismo de 1800 e o pós-expressionismo, por mais distintos que esses momentos sejam entre si. Estas épocas consideram aqueles momentos de dinamismo e excitação como épocas de “tempestade e ímpeto”, períodos de puberdade e fermentação, que serão seguidos e superados por outros tempos de robusta maturidade. Assim, por exemplo, o novo classicismo vê no expressionismo um período de genial rebeldia, que joga em demasia na criação do mundo, e um período no qual faltou solidez*²⁷.

Para Roh, a pintura solene, repleta de figuras imóveis, paradas no tempo e no espaço, significava a vontade de estabelecer uma racionalidade ordenadora, capaz de reverter o caos em que o mundo se encontrava. E, no caso específico da pintura, essa reversão podia ser percebida por meio da constituição de um tipo



Natureza-morta com três vasos de cactos [p. 123]

[27] F. Roh, *Realismo mágico. Post expressionismo*, p. 77.

de obra em que a necessidade de continuar figurando o mundo equilibrava-se (não sem tensão) com a estruturação geométrica do espaço pictórico.

Por essas características assumidas pela pintura da época é que o autor atentava para uma série de momentos da história da arte, ou mesmo para alguns artistas isolados, que vinham sendo recuperados: os pintores do *Quattrocento* italiano, Rafael,

David, os nazarenos, Puvis de Chavannes e outros. Esses antigos mestres e períodos, para Roh, informavam – quer pela ênfase à pureza estrutural, quer pelo “desenho de contorno” – um número significativo de artistas em atividade naquele momento.

Roh, inclusive, a certa altura do texto, estabelece sete “direções do pós-expressionismo” e agrupa, em cada uma, artistas das mais variadas re-

giões da Europa que estavam, de alguma maneira, engajados nesse novo classicismo pontuado por uma pintura estrutural, solene, pautada em uma figuração de cunho sintético²⁸. Na lista de pós-expressionistas ou neoclássicos emergem, entre outros, nomes mais conhecidos, como Derain, Ozenfant, Jeanneret, Carlo Carrà, De Chirico, Schrimpf, Mense e Picasso.

Lasar Segall, sobretudo a partir da fase parisiense, poderia, com todo o direito, integrar tal listagem. Sua produção solene, de cunho hierático, distanciada do fluxo do cotidiano e com uma figuração integrada por completo à estrutura construtiva das composições, dialoga igualmente com todos os artistas acima citados.

Ainda em Paris, mesmo quando explora temas mais conectados com a vida cotidiana – sua própria família, o dia-a-dia doméstico etc. –, é notável a permanência dessas características. No óleo *Família do pintor* (1931), em que são retratados a esposa e os dois filhos, Se-



Família do pintor [p. 120]

gall faz as figuras transcenderem suas circunstâncias biográficas para, juntas, encarnarem o próprio conceito de família. As características que singularizam a mulher e as crianças são dominadas pela vontade construtiva de Segall, que as reconstrói plasticamente, subjugadas pelo esquema de linhas verticais e horizontais, pelos contornos acentuados e pela tonalidade baixa, tendente à uniformidade, que parece prendê-los de modo irremediável à superfície do plano.

MESES DEPOIS DE VOLTAR a São Paulo, em abril de 1932, Segall e seu novo momento pictórico começam a ser recebidos pela crítica local. Geraldo Ferraz assim se posiciona sobre sua obra:

Depois da última estada de Segall no Brasil, ele nos aparece agora mudado decisivamente para um realismo sintético, objetivista e inocentíssimo – sem nenhuma preocupação externa...

[...] Aliás, não é o interesse anedótico que sobressai nos trabalhos de Segall. Será, antes, o seu poder de sugestão que faz nascer a hipótese das coisas que ele nos quer dizer...

[...] A inocência de que o seu realismo sintético nos dá mostra – quadros da natureza: acidentes geográficos e figuras de animais – representa, incontestavelmente, alguma coisa mais que a simples atitude tomada para ser original.

*O defeito da procura de originalidade não está aí, porque ele visa antes do mais ser sincero, e os seus bozinhos, apenas enunciados nas linhas puras e livres, faz [sic] repercutir em nossa memória não somente a força equilibrada do primitivismo, como também o difícil e inquieto balbúcio do período pré-histórico da arte. Essa conquista da plasticidade absoluta, por meio da análise, ressalta até na sombra tênue e levíssima das aquarelas de Segall...*²⁹

Atente-se para como Geraldo Ferraz surge devida-

[28] Idem, p. 84 ss. [29] G. Ferraz, “Pintor Lasar Segall”, *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 5/12/1932.

mente integrado ao discurso europeu do retorno à ordem, demonstrando que não apenas Mário de Andrade, mas também outros integrantes da crítica local entendiam o modernismo como apaziguamento dos “arroubos” vanguardistas do início do século xx. O crítico apóia o que de mais contido havia na atual produção de Segall: o realismo sintético, a “inocência”, a adesão ao “primitivismo” e mesmo às convenções da pintura pré-histórica. Todas essas características plenamente assumidas para salvaguardar a conquista da “plasticidade absoluta”. Ferraz chega a desqualificar, inclusive, um dos baluartes retóricos das vanguardas: a busca da originalidade! Segall, pela leitura do texto de Ferraz, busca o “originário”, em vez do original. Procura uma arte desconectada do anedótico, do circunstancial e, portanto, da história.

Mário de Andrade, por sua vez, em um parágrafo sobre o artista publicado no catálogo da I Exposição de Arte Moderna da Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam), em maio de 1933, destaca a obra *Mãe preta*:

*Na sua fase presente, menos trágica que a fase triangular, menos angustiadamente jovial que a fase propriamente brasileira, ele fusiona como poucos os três elementos da pintura. Ao mesmo tempo que nos dá uma compreensão personalíssima, tão perfeitamente serena e contemplativa do mundo, nos revela um amor da forma, uma compreensão do material, um cuidado pela composição que atinge às vezes, como na preta carregando a criança branca, a sublime força do Quattrocento toscano*³⁰.

Amor pela forma, compreensão do material, cuidado com a composição: esses são os três elementos básicos que todo artista deveria possuir, segundo Mário

de Andrade. Como se percebe, o crítico também recebe a consolidação desse novo classicismo de Segall como algo pacífico, como uma espécie de culminância de um processo de amadurecimento – equiparado aos “primitivos italianos” – que o artista alcançara.

Mas o crítico não se contentou com apenas esse pequeno parágrafo. Para ele, essas poucas linhas não podiam dar conta da importância da produção de Segall e de suas peculiaridades. Em 6 de junho do mesmo ano, publica “Lasar Segall”, no *Diário de São Paulo*, em que aprofunda a análise do trabalho do artista. Como outros textos sobre Segall, esse importante artigo busca compreender sua trajetória pelo ponto de vista da sua “fatalidade” de judeu. É a partir dessa questão religiosa – que insiste em perceber como “racial” – que Andrade reflete sobre as peculiaridades do pintor.

A origem judaica de Lasar Segall nunca foi um fato absorvido com tranquilidade por Mário de Andrade, e essa situação tem consequências para o relacionamento entre ambos, e também entre Segall, Andrade e Candido Portinari³¹. No entanto, nesse texto de 1933, ela ajuda o crítico a entender a peculiaridade da obra do artista, e, como veremos adiante, Andrade usa essa questão para estabelecer um claro posicionamento político de apoio contra as pressões que Segall estaria passando em São Paulo naquele período pelo fato de ser judeu³².

O autor inicia o artigo desculpando-se por não ter citado o nome de Segall no prólogo que escrevera para a exposição da Spam (mais especificamente no trecho sobre a ausência em São Paulo de pintores preocupados com a questão social). Andrade afirma que, com tal omissão, teria cometido uma “pequena injustiça”.

[30] M. de Andrade, “Prefácio”, em *I Exposição de Arte Moderna da Spam*. [31] Sobre o assunto, consultar: T. Chiarelli, *Pintura não é só beleza*. [32] Vera D’Horta Beccari – em seu livro *Lasar Segall e o modernismo paulista* – tece alguns comentários sobre esta questão que levaria Lasar Segall a se retirar da Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo (criada por ele e um grupo de amigos em 1932) fato que contribuiria para o fechamento da mesma em 1935: *“A Spam tinha sido liquidada pela tropa de choque que era o movimento integralista. Na década de 30, o integralismo espalhou principalmente na classe rica, mais conservadora e segura de si, a idéia da defesa de uma nacionalidade que se confundia com tradição, com família e com propriedade. E, embora nem todos chegassem aos extremos de um* ▶

Para o crítico, embora o interesse social de Segall não pudesse ser comparado com o de artistas como Diego Rivera e Meunier, Goya e Daumier, não deixava de haver um interesse pelo humano, “mais pelo humano do que pelo social”:

Eu creio ver nesse caráter mais escolhidamente humano que social da obra de Lasar Segall uma derivação de raça. O sentido das criações mais importantes dele lhe trai a origem judia, manifestando um curioso conformismo que se foi refinando através das diversas fases por que ele passou. Não se trata evidentemente desse conformismo desonroso do “ande eu quente e ria-se a gente”, mas duma aceitação mais filosófica do mundo tal como é, e de conceber a melhoria dele apenas na evasão. O que é de um espiritualismo irredutível.

A partir dessa primeira caracterização de mais um aspecto da “fatalidade” judaica na vida de Segall, o crítico passa a ver, na trajetória do pintor, como ele se relaciona com esse sentimento, esse interesse pelo humano:

A primeira fase bem característica de Lasar Segall foi a fase triangular, desesperadamente expressionista, em que ele deformava os volumes da criatura humana, transformando-os em triângulos ásperos. Já então os assuntos do artista eram tirados preferentemente dos seres que a sociedade exilava, os pobres, as grávidas, os eternos transeuntes, os casais de amor... desses trabalhos... saía uma piedade abatida pelas criancinhas mal alimentadas, pelas grávidas da pobreza; piedade que era só piedade, mesmo sem força para se revoltar...

[...] A vinda para o Brasil transformou completamente a arte de Lasar Segall.

Essa transformação, que teria feito com que Segall encontrasse “a verdade” – por ter sofrido a sensação

do exílio, da saudade, em um país repleto de luz e cor – criara a falsa impressão de que, no Brasil, o artista tivesse mudado sua essência:

Era um engano. Ele descobrira a verdade. Já agora a natureza e os seres irracionais, que jamais tinham funcionado nas obras da fase triangular, compartilhavam intimamente da vida humana, mas o pensamento do artista perseverava sempre triste. Apenas era uma tristeza mais verdadeira, rajada de riso e cor clara, e principalmente imersa na irredutível indiferença em que a terra não compadece com a dor. E desse descobrimento da verdade nasceu a série de retratos brasileiros, talvez a criação mais psicologicamente humana de toda a obra de Lasar Segall...

Após essa caracterização dos primeiros tempos do pintor, Mário de Andrade se pronuncia sobre os anos mais recentes da produção segalliana, sobretudo aquela realizada durante o estágio parisiense. Nessa fase, segundo ele, o artista teria voltado ao “espiritualismo irredutível do judeu”, abandonando o contato com a verdade. Agora voltava a recriar o mundo – como o fizera na fase “triangular” –, em vez de se deixar levar pela verdade do entorno:

Agora o grande artista cria o seu mundo, que não é mais esta nossa desastrada Terra... O que o caracteriza principalmente é o abandono completo da tristeza. Há um êxtase novo, uma estranha suavidade irreal banhando seres e paisagens. Quer inspirados na Suíça, quer no Brasil, os seus assuntos se filtram através duma aspição interior banhada de paz, que é duma generosidade admirável. Seres e coisas se despojam de seus detalhes realistas, de suas cores solares. A Neue Sachlichkeit, que incidira na fase brasileira,

► Souza Amaral, o integralismo acabou sentando-se à mesa dos grã-finos, mesmo dos mais ilustrados (dona Olívia recepciona Plínio Salgado. Seu genro, Gofredo da Silva Telles, também era integralista declarado). O preconceito contra o “estrangeiro” e contra o “judeu” nem se fala – na verdade, ser judeu não era uma qualidade cômoda no Brasil dos anos 30. Em defesa de uma tradição atacava-se o estrangeiro com medo de que ele tomasse conta de uma cultura que devia ser “brasileira”, no sentido mais reacionário da palavra. Segall é apanhado em seu entusiasmo, no auge de sua criatividade e identificação com o ambiente brasileiro... (pp. 103-104).

desaparece em sínteses possantes, graves de significação plástica ao mesmo tempo que livres de qualquer precariedade terrestre. Se a cor se despoja daquela exterioridade luminosa da fase brasileira, os cinzas, os terras adquirem compensadoramente uma variedade, uma profundidade, uma riqueza de tons apaixonada. Se está em pleno êxtase. E, se as figuras se conservam intensamente vivendo, não lhes sucederá mais qualquer asperidade ou tristeza, calmas, “nem alegres nem tristes”, infecundamente voluptuosas, celestizadas num Bem que não é mais da Terra.

Ao finalizar, Mário de Andrade deixa um recado para todos os partidários do clima de intolerância instaurado em São Paulo, chamando a atenção para a importância da obra de Segall, independentemente da religião ou “raça” do artista:

Não quis propositalmente me preocupar com o estudo técnico da obra de Lasar Segall. Só pretendi lhe explicar o sentido humano. É certo que integralistas, comunistas, religiosos como burgueses, não poderão se contentar com o pensamento deste admirável judeu, mas nem por isso ele deixa de ser, na sua significação moral, duma elevação extraordinária. E, ajuntando à magnífica força

*plástica do pintor, coloca Lasar Segall entre as personalidades mais elevadas da pintura contemporânea*³³.

Lasar Segall, com os temas terrenos agora filtrados “através duma aspiração interior banhada de paz”, encontrara também o apogeu de sua obra e assim ganhava um estatuto paradigmático para todos que acreditassem que a arte e o compromisso com o humano deviam estar acima de todas as religiões ou “raças”. E não apenas devido ao humanismo. Segall será compreendido como o maior paradigma também no campo da pintura, a ser levado em conta pelas novas gerações de artistas que quisessem, em São Paulo, se dedicar a essa modalidade artística³⁴.

DE VOLTA AO REAL

A primeira metade dos anos 1930 pode ser entendida como época de uma nova aclimação de Segall a São Paulo e ao Brasil, após o estágio parisiense. De volta, após algumas investidas frustradas em busca de uma interação mais efetiva com o meio artístico e cultural da cidade – a Spam e a criação de uma escola de arte moderna que na prática não se concretiza³⁵ –,

[33] M. de Andrade, “Lasar Segall”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6/6/1933. [34] O valor de paradigma alcançado por Segall aos olhos de Mário de Andrade não ficará registrado apenas nesse artigo de 1933. Alguns anos mais tarde, em 1939, quando o crítico publica um estudo sobre os artistas da Família Artística Paulista, no qual traça um panorama sobre a arte na cidade, Andrade apresenta a obra de Lasar Segall como o principal exemplo da melhor pintura realizada aqui: *“[...] embora só Lasar Segall seja verdadeiramente um grande pintor e legítima expressão de personalidade plástica... eis que surge a lição fortíssima de Lasar Segall. Este felizmente ajuntava à grande cultura técnica mas estreita dos outros dois [Victorio Gobbis e Paulo Rossi], uma verdadeira cultura estética e um poder criador excepcional. Nesse sentido, a função que o grande pintor russo veio exercer em São Paulo foi inestimável. Ele vinha, com suas credenciais indiscutíveis de pintor aplaudido na Europa Central, e com sua personalidade portentosa, justificar as aventuras expressionistas de Anita Malfatti, da cubista Tarsila e a grita de nós outros, literatos em cio pictórico, bem como preparar o respeito ambiente para todos os “mauditos” que viessem depois. Essa foi a grande função social de Lasar Segall entre nós, um construtor de ambiente. Mas decorrida da sua personalidade de grande pintor, que Lasar Segall era necessariamente um grande técnico também. Nisso ele coincidia com a lição mansa e cotidiana de Victorio Gobbis e Paulo Rossi Osir, e foi neste sentido que o artista veio contribuir pra o desenvolvimento técnico da pintura paulista. O problema da pintura, graças a esses três exemplos vivos, principiou preocupando os moços pintores de São Paulo, e foi recolocado no seu exato lugar técnico-estético. Era preciso compor o quadrado da tela; era preciso ligar uma cor à sua vizinha; era preciso pincelar diferentemente a representação de uma pluma de ave e de uma pele de maçã: era preciso não confundir pintura com assunto e nem a beleza com o decorativo das cores bonitas etc. [...] E é desse exemplo vivo e quotidiano que a pintura nova de São Paulo tirou o melhor de sua expressão atual.* (M. de Andrade, “Esta paulista família”, *O Estado de S. Paulo*. Republicado em A. Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, vol. 1, p. 467 ss.) [35] A “Escola de arte Lasar Segall” foi inaugurada em 7 de outubro de 1933. Nesse dia, em depoimento ▶

o artista se recolhe, dedicando-se apenas à produção. Tal isolamento não significou, no entanto, descuidar-se em continuar conferindo uma dimensão pública ao seu trabalho, no Brasil e no exterior.

É interessante o quanto Segall cuidou da divulgação de sua obra, por meio de livros, pelo envio de suas pinturas para mostras internacionais e pela continuada exibição periódica de sua produção em São Paulo e no Rio de Janeiro, assim como em alguns países da Europa e nos Estados Unidos³⁶.

Não propriamente preocupado com a comercialização de suas obras, mas, sim, focado no desenvolvimento e divulgação da sua pintura, entre 1932 e 1938 (ano de outra viagem à Europa) nota-se o artista rearticulando aquela tendência à estabilidade e à economia estrutural de sua fase parisiense, diante de novos estímulos que o levam, aos poucos, a dedicar atenção mais especial ao entorno.

Segall jamais perderá o tom enigmático das melhores pinturas daquela fase-chave de sua carreira, nem a sofisticação do tratamento da matéria pictórica ali concebida. No entanto, a profunda conjunção entre figura e fundo, e a fusão entre cor e linha de contor-

no vão se articulando de maneira diferente daquela tão característica de sua fase de Paris.

De volta ao Brasil, o período parisiense, que parecia o cume de uma obra plenamente realizada, demonstra ser, na verdade, um patamar de onde a pintura do artista busca reorientar-se, assumindo novos desafios.

SE NOS ANOS BRASILEIROS da década de 1920 Segall encontrara um ambiente artístico comprometido com a constituição de uma arte moderna e nacional, quando voltou, esse panorama – contaminado pelo acirramento das tensões políticas e sociais durante os anos 1930 – sofrera modificações significativas³⁷.

Como vimos, ao chegar a São Paulo, o pintor uniu-se a parte importante da burguesia paulistana para criar a Spam – misto de agremiação mundano-cultural, com uma aproximação “desinteressada” em relação à cultura e à arte. Porém no mesmo ano foi criado na cidade o Clube de Artistas Modernos (CAM), em que a existência de certo caráter mundano fora substituído por um viés boêmio e outro de forte conotação ideológica de esquerda. Um sinal efetivo de transformação do meio³⁸.

► ao jornal *Diário da Noite*, o artista presta a seguinte declaração sobre os objetivos do ensino da arte naquele momento: *Cada qual tem que dominar o superficial na natureza e na arte em favor do essencial. ~ Superficial é a aparência, o fugitivo, o requintado, tudo que é “bonito” no sentido comum da palavra. ~ A sua antítese é o verdadeiro, o necessário, o constante, o que se revela e aparece lentamente. ~ É importante que sejam ensinados os recursos técnicos da cor e da linha. Seria, porém, reprovável estabelecer princípios comuns e regras gerais para o trabalho. Isso conduziria à eliminação do elemento pessoal. ~ Cada qual deve ser apenas estimulado a aprender por si mesmo o essencial na natureza e na arte, e a exprimi-lo em sua individual e necessária – isto é, deverá encontrar o seu caminho próprio.* (“Escola de Arte Lasar Segall, *Diário da Noite*, 7/11/1933) ~ Apesar dessa e de outras matérias, apesar das festividades durante a inauguração (que contou, inclusive, com um discurso de Guilherme de Almeida), a Escola parece ter sido logo fechada e não foram encontrados outros documentos sobre ela. [36] Em 1931, Waldemar George publica uma monografia sobre sua obra (*Lasar Segall*, Paris, Editions Le Triangle). Em 1938, Paul Fierens publica um ensaio sobre seu trabalho (*Lasar Segall*, Paris, Editions des Chroniques du Jour). Na Europa, entre 1934 e 1938, sua obra é exposta em Roma e Milão. Em 1935, suas obras integram a mostra *The 1935 International Exhibition of Paintings*, no Carnegie Institute de Pittsburgh, e em 1938 realiza uma individual em Paris. Em 1937, Segall saberá que três pinturas e sete gravuras de sua autoria haviam sido incluídas na mostra *Entartete Kunst Ausstellungsführer* (Exposição de Arte Degenerada), organizada pelos nazistas, em Munique. [37] A crise que levava ao fim da Primeira República em 1930 geraria outros desdobramentos no campo político e ideológico no país, perceptíveis em acontecimentos como a instauração da ditadura de Getúlio Vargas, a Revolução Constitucionalista de 1932, a expansão da Ação Integralista Brasileira (fascista) e da Aliança Nacional Libertadora, fatos que culminariam no Golpe de Estado em 1937. [38] Segundo Paulo Mendes de Almeida, o CAM: *Realizou* ►

No campo específico da produção artística, persistia a preocupação com o fomento a uma arte moderna e preocupada em transmitir, ao mesmo tempo, algum item mais preciso de brasilidade. No entanto, tal nativismo agora vinha mesclado a um endereçamento político mais incisivo.

Dos colegas da década anterior também comprometidos com a constituição de uma arte moderna e tipicamente brasileira, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral davam sinais de mudança, tanto na vida como na produção.

Di, que havia se filiado ao Partido Comunista em 1928, fora preso na Revolução de 1932 pelo suposto apoio a Vargas. Sua produção seguia fiel ao antigo compromisso, mas agora ele surgia marcado por um forte componente de denúncia das condições precárias em que vivia a maior parte da população brasileira. Consolidava-se na pintura de Di Cavalcanti uma potente adesão ao realismo sintético, que idealizava as figuras brasileiras do povo e tendia a ganhar valor negativo nos desenhos caricaturais produzidos na mesma época, desqualificando sobretudo os membros da burguesia e os militares (numa apropriação

de estilemas apreendidos entre os artistas ligados à Nova Objetividade alemã, ainda com significativa carga expressionista, como Georg Grosz).

Tarsila do Amaral, de volta de uma viagem à União Soviética, e por sofrer as conseqüências desse seu interesse pelo socialismo³⁹, inicia sua fase de nítido teor social, corporificado, porém, em apenas duas obras – *Operário* e *2ª Classe* –, ambas de 1933⁴⁰.

Da Capital Federal, desde 1931, quando Segall ainda se encontrava em Paris, um nome novo despontava cada vez com maior força: Candido Portinari, cuja adesão a uma pintura igualmente ligada a um realismo de cunho sintético ressaltava o interesse pela temática social, consubstanciado em pinturas e painéis em que o Brasil era alegorizado pela figura do trabalhador.

Mesmo em outros artistas que apareceriam a partir de 1934, 1935, formando o Grupo Santa Helena, em São Paulo, ou, no início da década, o Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, notavam-se preocupações diferentes daquelas dos anos 1920. Embora, salvo exceções⁴¹, não ficasse explícita em seus trabalhos uma aderência às questões sociais, esses artistas mantinham a crença em uma prática pictórica respeitosa aos elementos

► exposições, a de Käthe Kollwitz, a de cartazes russos, de desenhos de crianças e loucos... conferências, a de Nelson Tabajara de Oliveira sobre a China; a de Tarsila, sobre arte proletária... a de Mário Pedrosa, "Teoria marxista sobre a evolução da arte"; a de Caio Prado Jr., recém-chegado da União Soviética, que atraiu público em tal quantidade que foi preciso organizar fila para entrada no salão; a de Jorge Amado, sobre a vida numa fazenda de cacau... e ainda a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, de extraordinário interesse e larga repercussão... E eram seguidas de debates, alguns memoráveis, como o verificado por ocasião de uma palestra do prof. A. C. Pacheco e Silva, sobre a arte moderna e a arte dos loucos, quando Oreste Ristori resolveu interpelá-lo e contraditá-lo as idéias... Aliás, esse mesmo Ristori já dissertara no Clube, expondo suas convicções acerca da não-existência real de Jesus Cristo... (P. M. de Almeida, *De Anita ao museu*, p. 77) ~ Como se percebe pelo teor das conferências citadas por Mendes de Almeida, o CAM trazia para o seu interior idéias que aguçavam a dimensão crítica dos artistas ligados à agremiação. E parece não restar dúvida de que as questões tratadas colocavam na ordem do dia temas candentes como arte e política, religião, psicanálise, entre outras, sempre sob uma ótica de esquerda. [39] Aracy Amaral escreve: "Depois do retorno ao Brasil em dezembro de 1931, a Revolução Paulista de 1932 e sua conseqüente prisão – por sua visita à URSS e pela presença em reuniões de esquerda – marcaram tão fundamentalmente a pintora pelo sofrimento conseqüente que ela com dificuldade se refere a essa época" (*Tarsila: sua obra e seu tempo*, p. 337). [40] Aracy Amaral identifica na trajetória da artista, durante os anos 1930, certa perda de rumo. Nessa situação, sua fase de temas sociais voltaria a se desenvolver apenas na década de 1950, a partir da retomada de obras iniciadas duas décadas antes (*Tarsila: sua obra e seu tempo*, p. 339). [41] Chamo a atenção para a produção de Eugênio Sigaud, no Rio de Janeiro, com forte endereçamento social. Também na produção de alguns artistas do Santa Helena nota-se, eventualmente, certo comprometimento político em determinadas telas (em especial, Reboló e Mario Zanini).

constitutivos da pintura, ao mesmo tempo que reve-
renciavam uma firme analogia com o real.

Assim, o clima que a arte brasileira atravessava, a partir da primeira metade dos anos 1930, pode ser caracterizado por um viés social e outro decididamente preso à analogia com o real. Era essa a situação quando Segall vivenciou sua readaptação ao cenário paulistano e brasileiro. Período em que sua pintura, paulatinamente, também voltará a se preocupar com essas questões. Esse clima por um lado mais “realista” e, por outro, socialmente comprometido, respondia a um recrudescimento de forças sociais antagônicas não apenas no país como também no restante do mundo. De volta ao Brasil, e atento a essas questões cada vez mais presentes no cotidiano de todos, Segall hesita sobre o caminho a seguir em sua trajetória naqueles novos tempos.

DE VOLTA AO EXPRESSIONISMO?

A historiografia sobre Segall aponta 1935 como o ano em que ele “começa a freqüentar Campos do Jordão [SP], iniciando uma série de paisagens daquela região”⁴². Atendo-se a esse dado, pensa-se, portanto, que Lasar Segall estabeleceria um embate mais direto com a paisagem física do Brasil apenas a partir desse ano. Porém, em um texto de Geraldo Ferraz publicado em fevereiro de 1935, mas datado de dezembro de 1934, o autor atesta:

Segall deixará várias dezenas de quadros a óleo em Paris. Trouxe muitas aquarelas, completando aqui a série que enviou este ano para a Itália, onde Braglia as expôs, em Roma e Milão.

O longo trabalho da aquarela afinou muito a sensibilidade do artista. A síntese plástica mais profunda ele a realizou no dorso tranqüilo dos seus bozinhos pastando nas terras sul-americanas. O colorido dessas aqua-

*relas se limpava extraordinariamente, condensando na delicadeza ou na asperidão das tonalidades o ambiente em que Segall selecionava os objetos e os apresentava. O pintor não faz, nunca fez questão da beleza ideal... Ele, pela sua arte, aproxima as sensibilidades e as inteligências numa procura intensa de valores rigorosamente somados e condicionados às necessidades materiais e afetivas do panorama humano. Nessa interpenetração, suas aquarelas poderosas, violentas quase no grau profundo de sua força expressiva – pela forma e pela realização anedótica – encerraram um ciclo muito importante na obra de Segall*⁴³.

Como as exposições em Roma e Milão foram inauguradas respectivamente em março e maio de 1934, supõe-se que ele tenha enviado suas aquarelas para a Itália, no mais tardar, em janeiro daquele ano. Portanto, Segall iniciara suas aquarelas (em que, “no dorso tranqüilo de seus bozinhos”, voltava seu interesse para a paisagem brasileira) antes de entrar em contato com Campos do Jordão.

É possível que essas obras tenham surgido antecipando o contato mais assíduo do artista com o entorno de Campos do Jordão, para cumprir a encomenda das exposições italianas (provavelmente já acertadas antes de voltar da Europa).

De qualquer modo, restam algumas perguntas sobre o fato: por que paisagens, se até então esse assunto não obtivera interesse especial de Segall? Por que não enviar para a Itália aquarelas que continuassem desenvolvendo os assuntos tão marcantes do período francês? É possível que o retorno ao Brasil tenha levado o artista a encantar-se de novo com a paisagem nativa, enfatizando agora não os elementos humanos, mas a flora e a fauna? Teria Segall se voltado para um novo desafio, filtrando essa mesma natureza pelo rigor e pela sofisticação intelectuais que sua

[42] Vera d’Horta, “Cronologia biográfica y artística”, em M. M. Araújo e C. W. de Magalhães (coords.), *Lasar Segall: un expresionista brasileiro*, p. 293. [43] G. Ferraz, “Segall, escultor”, *Diário da Noite*, São Paulo, 27/2/1935.

pintura assumira na Europa? Ou será que, de volta ao país – e assolado por uma nova realidade local (física, social, política e artística) –, Segall, a exemplo de alguns seus colegas brasileiros, sentiu necessidade de reconectar-se com o real, mesmo à sua nova maneira, agora ainda mais serena e circunspecta?

A prática da aquarela, ao mesmo tempo que resolvia o compromisso italiano, permitiria a Segall contemporizar, abrindo um tempo para que refletisse sobre sua pintura de cavalete e os encaminhamentos que lhe daria nesse novo momento em que os pressupostos sociais, políticos e artísticos mudavam de forma célere, pondo em dúvida as certezas alcançadas em Paris.

Como vimos, para Geraldo Ferraz, a prática da aquarela, pelo menos em um primeiro momento, não representava uma fase passageira na produção do artista. Ela fechava “um ciclo muito importante na obra de Segall”, que se abria agora para a escultura. Retomando o texto de Ferraz, nota-se que, para o crítico, naquele momento, a pintura de cavalete parecia ter sido superada por Segall, que buscava o “pleno domínio da plástica”:

*[...] em Lasar Segall a escultura é tão simplesmente uma nova fase de seu pleno domínio da plástica. E, não obstante a afinidade que se pode observar entre seus quadros e suas esculturas, estas compreendem um sentido mais largo de valor plástico...*⁴⁴

Antes, ainda no mesmo artigo, o autor já declarara que na produção de Segall houvera uma transição “longamente meditada” da pintura para a escultura. O texto, assim, apresenta para o público um “novo” Segall, o Segall que supera a pintura e entra em outro patamar de sua obra. E essa sensação torna-se ainda mais firme quando, a certa altura, Ferraz descreve o ateliê do artista:

*Baixos-relevos de bronze e de gesso colorido, grupo de bronze e de pedra, concepções firmemente esboçadas nos blocos de mármore, cabeças de bronze, de barro negro, esboços ainda sob os panos molhados resguardando a moleza sensual da terra maleável, são os elementos predominantes no atelier da rua Affonso Celso, onde Lasar Segall constrói essa nova e importante parte da sua obra*⁴⁵.

É certo que a produção escultórica de Segall, em grande parte circunscrita, justamente, a esse período de readaptação a São Paulo e ao Brasil, faz eco à pintura do estágio parisiense. Como sugeriu o próprio Ferraz, as figuras, sobretudo de mulheres e crianças, parecem ter saltado do plano das pinturas da fase anterior⁴⁶, adquirindo volumetrias plenas, porém ainda contidas em uma lógica geométrica que lhes acentua o caráter hierático. Elas ganham o espaço tridimensional, mas, como as figuras pintadas em Paris, permanecem alheias a qualquer circunstância, absolutamente autocentradas, e, se interferem no espaço real como presença física, não dialogam com ele.

Nesse período de nova aclimação ao Brasil, portanto, Segall percorreu dois caminhos distintos mas complementares: de início, a produção de aquarelas, nas quais a síntese entre figura e fundo agora reaparecia para ser resolvida por meio de figuras captadas ao ar livre; em seguida, a ênfase à produção escultórica de formas que replicam, no espaço real, aquelas das pinturas anteriores.

Salvo alguns poucos exemplos de início de carreira, a paisagem em Segall raras vezes ganhou o *status* de pintura a óleo, permanecendo no universo do estudo, quer em aquarela, guache ou desenho⁴⁷. No entanto, desses estudos do início dos anos 1930 surgirão, no de-

[44] G. Ferraz, “Segall, escultor”. [45] G. Ferraz, “Segall, escultor”. [46] “Quando regressou, há dois anos de Paris, para o bairro alto da Vila Mariana, Segall trazia apenas um trabalho de escultura. Era um baixo-relevo de gesso colorido, chamado *Família*, em que se destacavam, libertando-se da superfície lisa das telas estendidas, as figuras que o pintor plasmou, primeiro, na matéria maleável de seus quadros...” (G. Ferraz, “Segall, escultor”). [47] Técnicas em que o artista realizou algumas obras de grande valor.

correr da década, pinturas de paisagem e mesmo de cenas de gênero inseridas em paisagens, que estão entre as melhores pinturas produzidas por ele⁴⁸. Assim, o papel importante que esse gênero assumirá na obra segalliana, a partir da década de 1930, não significou propriamente uma continuidade “natural” na trajetória do artista, mas um desvio.

Se em Paris a autonomia da pintura o levava à máxima síntese entre figura e fundo – conseguida por meio de assuntos que, descarnados de circunstâncias literárias ou anedóticas, eram submetidos às puras questões plásticas –, as paisagens e cenas de gênero brasileiras exigiriam de Segall outra atitude perante a própria poética.

Como foi sublinhado, desde a Alemanha na década de 1910 até Paris na passagem dos anos 1920 aos anos 1930, nota-se Segall se empenhando cada vez mais para configurar sua poética a partir de uma lógica própria, em que tanto o abandono da expressão interior (do “eu” expressionista) como a insubordinação aos ditames da adesão à fidelidade ao real, mesmo que sintética (preconizada pela Nova Objetividade alemã), formavam uma constante.



Emigrantes [p. 152]

Em Paris, Segall já não é mais o Segall expressionista do início, nem o Segall “realista” de meados dos anos 1920. Lá se forma o que foi denominado neste texto o Segall “neoclássico”, alheio tanto a um conceito expressionista de arte como ao

“realista”. Porém, nos primeiros anos da nova aclimação brasileira, a necessidade de se dedicar a pintar recriações da paisagem local pressupõe que o artista, de

fato, deve ter se sentido mobilizado, pelo menos em um primeiro momento, a estabelecer uma comparação entre sua produção francesa e o que vinha sendo discutido e produzido no campo da arte no Brasil.

Caberia, neste país novo, e agora empenhado na produção e divulgação de uma arte engajada, continuar pintando telas de altíssimo rigor formal e matérico, alheio a qualquer demanda mais ligada à contingência do mundo real? Não seria o caso de, por meio da produção de aquarelas que o aproximavam do real, dar um tempo de respiro para pensar sobre os encaminhamentos para sua pintura de cavalete?

Por outro lado, o interesse de Segall pela escultura – que levou Ferraz a pensar ser definitivo – pode ser encarado, da mesma forma, como um esforço de, por algum tempo, o artista retirar-se sorrateiramente da virtualidade do plano pictórico da tela para, atento às exigências formais da escultura e da concretude material do mármore e da argila (esta, depois, vertida para o bronze), criar novas possibilidades de reorganizar sua trajetória pictórica. E não apenas ela, mas também o endereçamento às suas preocupações como artista contemporâneo, que vivia em um período de fortes transformações sociais, políticas e artísticas, quando tornava urgente posicionar-se.

Nesse sentido, é importante atentar para uma das esculturas produzidas pelo artista em 1934: *Emigrantes*⁴⁹. Peça escultórica formada por quatro figuras agrupadas em uma concepção plástica de corte piramidal, é fundamentalmente uma tradução, para o universo das três dimensões, dos valores assumidos pela pintura segalliana do estágio francês. Porém seu título original retira a peça de sua auto-referência, de seus vínculos com a “arte pura”, para transportá-la a uma dimensão extra-artística, ou seja, à condição de símbolo de uma situação hu-

[48] Essas pinturas serão discutidas no decorrer deste texto. [49] *Emigrantes*, em algum momento, perdeu essa denominação original, sendo conhecida hoje como *Grupo sentado* ou *Grupo*.

mana determinada – a emigração – em que homens, mulheres e crianças são mercadejados sem nenhuma autonomia, à mercê do acaso e das injustiças.

Geraldo Ferraz – que, no texto citado, já parece distanciado da adesão inicial ao retorno à ordem com que recebeu Segall quando o artista voltou da França – se inflama e emociona ao interpretar a referida escultura, explicando-a sob os desígnios da arte engajada:

A posição das figuras é de grande recolhimento. Um frio de desolação encolheu nas dobras sem detalhes do bronze as mãos dos quatro emigrantes. E as cabeças perscrutam os horizontes para todos os lados.

*A figura central serena com a fronte bem erguida não tem desesperança nem esperança nos olhos vastos. Mas toda a solidariedade dessa ilhota humana se dirige para a compreensão de seus semelhantes, afirmando o seu direito à vida*⁵⁰.

QUASE DOIS ANOS DEPOIS, o mesmo crítico volta a publicar um artigo sobre Segall, em que justifica a volta do artista para a pintura e saúda os novos trabalhos de “construção monumental” que ele desenvolve, ao lado de obras que buscam uma “síntese emotiva e lírica”:

Visitando o atelier de Lasar Segall encontro a mesma continuidade criadora nos seus últimos trabalhos. O artista repousou da pintura fazendo escultura, como outrora se libertava do óleo passando meses inteiros dedicados à água-forte. Não perdeu contudo o contato com a pintura. E agora vê-se que ele permanece apoiando toda a sua presente produção artística nas mesmas bases de construção monumental e de síntese emotiva e lírica que estruturam o conjunto da composição de seus quadros.

*Em detalhe: Segall me mostrou três retratos, uma natureza-morta, o quadro Duas moças, as duas telas dos Emigrantes*⁵¹ e o esboço de Pogrom. Estes três últimos pertencem ao que chamei de “construção monumental” e os mais à síntese emotiva e lírica do artista. Se bem que a realização plástica tenha sido levada ao mais minucioso da pesquisa da matéria, apraz-me examinar sob o outro aspecto os quadros de Segall, pois representam as atitudes do artista diante do mundo, “mundo” não como representação abstrata, mas como realidade viva e que solicita a atenção dos que não vegetam egoisticamente⁵².

Como entender essa distinção proposta por Ferraz na retomada da pintura a óleo por Segall? O crítico, partindo do assunto das telas, divide-as entre aquelas voltadas para os gêneros tradicionais (retratos, cenas de gênero, paisagens e naturezas-mortas), nas quais supostamente o pintor pode continuar exercitando a “gratuidade” das pesquisas puramente plásticas, e telas em que o tema faz a pintura fugir do banal e do lirismo comezinho para alcançar uma dimensão épica, “de construção monumental”.

De fato, ao observar a produção de Segall a partir dessa época até o final da II Guerra Mundial, percebe-se uma oscilação entre esses dois universos temáticos. Em ambos, o artista tentará preservar ao máximo as regras de uma pintura sempre muito consciente de seus elementos constitutivos. No entanto, os resultados quase nunca se assemelharão às pinturas do estágio francês.

Não que as obras surgidas a partir da segunda metade dos anos 1930 sejam inferiores. É que nelas uma maior adesão ao modelado da figura não possibilita-

[50] G. Ferraz, “Segall, escultor”. [51] Existem duas pinturas realizadas por Segall com o mesmo título: *Emigrantes II* (1935) e *Emigrantes III* (1936). Não se sabe se existiu uma tela primeira, a suposta *Emigrantes I*. Muito provavelmente, em vez de uma tela, *Emigrantes I* seria o grupo escultórico comentado antes. Em todo caso, no trecho do texto que será transcrito a seguir, Geraldo Ferraz faz referência primeiro ao atual *Emigrantes III* e depois a *Emigrante II*, que chamará de *Emigrantes n. 1*. [52] G. Ferraz, “Artistas modernos de São Paulo. O panorama na pintura de Segall”, *Diário da Noite*, São Paulo, 5/12/1936.

rá a transferência total ou subordinação integral das cenas concebidas à superfície da pintura. Essa dificuldade fará com que, em muitas dessas novas obras, a hierarquia entre figura e fundo nunca se desvaneça por completo, fazendo com que a área pictórica retome seu papel de espaço virtual associado à função de cenário onde a ação é representada.

Essas questões ficarão mais evidentes nas pinturas de “construção monumental” – ou seja, nas obras com temas sociais. Nas demais, nem sempre essas observações serão percebidas com tranquilidade.

AS PINTURAS EM QUE SEGALL acrescenta de forma consciente o tema da denúncia dos horrores da guerra e do extermínio encontram apoio de muitos críticos. Eles o saudam como artista engajado nas questões sociais, e outros percebem, na adesão de Segall a esses novos temas, a “volta” ao passado expressionista, como se não tivesse ocorrido todo o processo de depuração formal que o artista realizara durante sua trajetória, desde o início da década anterior até aquele momento.

No texto do final de 1936⁵³, Geraldo Ferraz apresenta Segall dividido entre aquelas duas vertentes, entendendo as pinturas “emotivas e líricas” como momentos de “repouso” das lutas que o artista travava, para tornar visível aquilo que, supostamente, mais desejaria expressar: a “realidade viva e que solicita a atenção dos que não vegetam egoisticamente”.

Para muitos, aqueles são anos de urgência, e é notável o entusiasmo do crítico ao se referir a essa vertente de “construção monumental” de Segall:

A sua arte toca nos grandes “momentos de verdade” que o artista objetiva. As linhas quase nada valem, ou antes valem tudo, não por si, mas pelo equilíbrio resultante da cor que se justapõe e interpenetra toda a elaboração dos volumes.

Sem deixar de ser também uma síntese emotiva, e às vezes lírica, os dois quadros “emigrantes” e Pogrom passam para o monumental, pela grandeza da concepção, pela sua ardente solidariedade humana, como ainda pela profunda intervenção que realizam no plano da vida contemporânea.

Representam para mim o que de mais profundo Segall pôde produzir abordando o panorama humano. A “família de emigrantes” que aparece em fila, as grandes máscaras paradas na unidade da tela comprida, são quase um documento. Dentro de sua imobilidade, da serenidade recolhida daquelas criaturas, agita-se a vida toda.

Os olhos do velho quase se apagaram já, enquanto os do rapaz se armam de uma luz cheia de esperança. Mas o importante é que toda essa gente está intimamente confundida num amálgama vivo. Sente-se que as mãos das figuras devem estar seguras umas às outras, solidamente. Esse é o desbordamento que Segall conseguiu.

Ascincocabeças, num canto de janela, o Emigrantes n.1 dessa fase, compreendem, além da classificação geral acima, também uma solução ao problema técnico da matéria. A composição é ligada, num acidente nascendo do outro, apoiando-se todos uns nos outros, com uma clareza em que não há qualquer agitação inútil e romântica, e tudo isso trabalhado num colorido perturbador, distribuído eficientemente por toda a tela iluminada.

Observando a produção desse período, que se iniciara com algum tropeço, não parece tão certo que Segall abordará sua vertente “emotiva e lírica” apenas como uma espécie de “repouso”, diante de uma urgência interior de responder com sua pintura às exigências do momento. Pelo contrário, sua produção mais presa aos temas da guerra e das perseguições aos judeus e outros marginalizados mais parece ir ao encontro de uma atitude ética, ditada por uma volição plena e consciente de seus deveres

[53] G. Ferraz, “Artistas modernos de São Paulo. O panorama na pintura de Segall”.

como homem e como artista, do que ser fruto de um furor incontido, de derivação ainda “expressionista” ante as desgraças dos povos.

Em 22 de abril de 1939, ao responder a uma carta de Vassily Kandinsky, Segall deixa claro como, para ele, o dever de comprometer-se como artista e indivíduo, naquele determinado momento histórico, extrapolava qualquer desejo de manter-se fiel apenas à sua produção artística, apenas aos problemas formais e técnicos da cozinha pictórica, enquanto o mundo ardia:

*Você, caro Kandinsky, é o mais feliz; você tem força para fechar-se ao mundo, em seu atelier, dedicando-se com tranquilidade ao seu trabalho, considerando os problemas da arte como mais importantes que os assuntos do mundo de hoje, com os quais todos nós, querendo ou não, estamos estreitamente ligados, e dos quais somos, infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes*⁵⁴.

Côncio dessa dependência e imbuído do dever de posicionar-se quanto aos “problemas do mundo”, Segall esforça-se conscientemente nessa missão, e é por causa dela, e não por determinação “atávica”, que pinta suas “construções monumentais”. Na produção desse tipo de pintura, no entanto, o artista, pelo menos conscientemente, não desejará nunca que o tema, a circunstância, se sobreponha à concepção plástica da obra, que para ele sempre deveria estar acima de qualquer outra questão.

Foi esse posicionamento que levou o artista, em 1938, a não se posicionar a favor de *Guernica*, de Pablo Picasso, pintado no ano anterior. Segall vira a obra durante sua viagem à Europa:

*Vi o celebrado quadro de Picasso – Bombardeio de Guernica [sic]. Não me impressionou como esperava. Demais, tenho a impressão de que gorou a intenção do artista. Justamente porque teve uma intenção ideológica, por assim dizer. O quadro em apreço pretende ser mensagem contra o bombardeio de uma cidade aberta. Mas é obscuro, a intenção é muito subjetiva, não é clara. Prefiro muito mais sentir o drama nítido de um Van Gogh. Os seus depoimentos emocionais são claros e perceptíveis. Continuo, como sempre, fiel ao conceito que me impus: a arte não deve ter intenções outras que não a arte em si mesma. Ela não deve se colocar a serviço de idéias, nem ser trabalhada pelas convicções várias. Que os antagonismos se aproveitem dela, vá lá... Mas a arte, essa deve ser pura, independente e liberta de qualquer influência estranha*⁵⁵.

Apesar, porém, desse cuidado com a pureza, a independência e a liberdade da arte, não se encontram entre o conjunto de suas melhores obras as várias pinturas em que é clara a decisão de Segall sobre se posicionar de forma ética sobre os horrores da época. Embora encontre momentos de excelência problemática em algumas obras, como em *Pogrom* (1937) e *Navio de emigrantes* (1939-1941), outras interessam mais como documentos de uma atitude do que como obras de arte.

No caso de *Pogrom*, é interessante como Segall consegue articular ao tema de forte conotação extra-artística um tratamento de alta sofisticação plástica, que o alinha às principais obras que realizou durante o período. No entanto, esse quadro possui uma configuração que demonstra quanto, naquela época, Segall

[54] Segue o trecho da carta escrita por Kandinsky e endereçada a Lasar Segall: ∞ Nunca deixo de alegrar-me por não ser político, e sim pintor. Assim fecho a porta de meu *atelier* e o “mundo” (o que eles hoje chamam mundo) desaparece. Muito mais importante do que Checoslováquia é para mim a questão de saber se este azul está bem colocado com aquele marrom, se a extensão e a direção da linha combinam totalmente, se os “pesos” foram colocados de maneira feliz etc. (Citado por Vera d’Horta, “Cronologia biográfica y artística”, p. 309). [55] “Regressou de Paris o representante do Brasil no Congresso Internacional de Artistas Independentes”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20/4/1938. A relação de Segall com *Guernica* voltará a ser comentada a seguir.



Pogrom [p. 151] e Navio de emigrantes

podia se distanciar dos elementos mais estruturais da pintura, que haviam marcado sua fase parisiense.

Pogrom é tido por Tarsila do Amaral, Geraldo Ferraz e por outros que se debruçaram sobre a obra de Segall como uma de suas obras mais importantes. Uma característica problemática da pintura será captada (de maneira positiva, no entanto) já nos anos 1940, pela argúcia de Mário de Andrade ⁵⁶.

Em 1943, ao escrever o texto para o catálogo da polêmica exposição de Segall no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro ⁵⁷, o crítico chama a atenção para uma característica particular de *Pogrom*, (percebida também em outras obras do artista):

E esta concentração, este egocentrismo, toma por vezes uma intensidade tão imperativa, tão “abstrata”, que em alguns quadros como que Lasar Segall redescobre as formas primárias das nebulosas dos princípios do tempo. Em várias composições, algumas paisagens [...] e especialmente em Pogrom, o retângulo da tela é por assim dizer abandonado, tal a desimportância de tratamento dos seus limites, enquanto o fenômeno pictórico se conden-

sa numa forma arredondada que nasce livre da moldura, sem ser fechada por esta. A concentração foi tão incisiva que o assunto se plasmou numa nebulosa esférica de motivos, como que podendo ser vista de todos os lados... ⁵⁸

No ano seguinte, Roger Bastide retomará o problema, demonstrando que a observação de Mário de Andrade sobre *Pogrom* o fizera refletir sobre a mesma singularidade do trabalho de Segall:

Ora, o que atrai, prontamente, nas grandes telas de Segall é a importância da forma oval. Em Pogrom os corpos dos judeus massacrados amontoam-se, fraternalmente misturados na morte, em uma forma arredondada, elíptica, de braços, cabeças, pernas e pés, de costas e ventres.

A tela, como bem disse Mário de Andrade, recusa o retângulo do quadro para formar esse laço trágico de humanidade; por todo o lugar onde se olhe, mesmo na pomba branca que voa sobre essa arca de cadáveres, em todos os cantos, nosso olhar é levado, pelo jogo das linhas, a voltar, impiedosamente, para o centro [...]

É sabido que a elipse tem uma significação especial em filosofia. Não penso que Segall tenha querido realizar o que, voluntariamente, faziam os construtores de cúpulas, os artesãos dos primeiros carros e os filósofos gregos; não conheço, com efeito, as idéias de Segall e não o creio adepto de qualquer teoria “iniciática”. Mas é curioso notar que ele volta, nas suas grandes telas, a esse envolvimento do assunto por uma curva, numa elipse, como se ela fosse a figura que melhor exprimisse a idéia de acabamento, de perfeição, de conclusão de um estado. Mas o ovo do mundo é também considerado o lugar do novo nascimento, pois, certamente, a

[56] Tarsila do Amaral se manifesta sobre o *Pogrom* no texto que escreve sobre Segall, em 1936, publicado no *Diário de São Paulo*, em 23/11. Geraldo Ferraz dedica uma interessante reflexão sobre a obra em “Pogrom de Lasar Segall”, *Diário da Noite*, São Paulo, 23/9/1937. Ambos os textos foram republicados em A. M. Miller et alii, *Lasar Segall*, p. 31 ss. [57] Essa exposição, organizada sob os auspícios do Ministério da Educação, insuflará uma reação intensa por parte dos setores mais conservadores da sociedade carioca, que buscarão intimidar e desautorizar a importância de Lasar Segall, qualificando-o preconceituosamente como “russo”, “judeu” e “comunista”. Esses ataques serão respondidos por alguns importantes intelectuais do período, solidários ao artista, como Jorge Amado, Vinícius de Moraes e outros. Para contato com esses textos, consultar: A. M. Miller et alii, *Lasar Segall*. [58] M. de Andrade, “Catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação”, *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, 1943. Republicado em A. M. Miller et alii, *Lasar Segall*, p. 34 ss.

*conclusão de um estado é bem o começo de um outro. Assim a pomba anuncia o Pogrom: as águas do mal se retirarão da terra, enquanto que o navio sobre o mar leva a humanidade do Velho para o Novo Mundo. Não quero ir mais longe por essa via, mas o que desejaria salientar é o valor expressivo das formas usadas pelo artista, que sempre vai procurar justamente aquelas que têm uma significação adequada ao sentimento e às idéias que a tela quer sugerir. Não é o objeto pintado que exprime, mas sim modo pelo qual é pintado*⁵⁹.

Bastide sugere, com razão, que o elemento motivador daquela forma ovóide é o tema que o artista escolheu. Querendo envolver o assunto em um invólucro que, ao mesmo tempo, o proteja e o destaque, Segall acaba por, virtualmente, arrancar a pintura da superfície do plano, jogando-a para dentro do espaço ilusionista do quadro.

Se em várias das pinturas francesas percebe-se a capacidade do artista em trazer toda a encenação do assunto pintado para a superfície da pintura, nas suas

de pintar, agora esse mesmo campo voltava a atuar como espaço virtual, cenário para a ação dos personagens retratados, e não para a ação do artista.

Em *Pogrom* fica evidente a concomitância dessas duas atitudes diante do campo pictórico: Segall, ao mesmo tempo que trabalha a pintura, consciente de seu caráter bidimensional, deixa-se levar pela necessidade de caracterizar os elementos da cena, o que acaba em conflito com sua atitude anterior. O desejo de envolver as figuras em um todo ovóide reforça o foco compositivo, enfatizando, inclusive, seu centro. Para aliviar esse caráter ilusionista, o artista lança mão de uma perspectiva não euclidiana, que, por sua vez, não consegue atenuar de todo a sensação de espaço tridimensional (muito salientado também pelo modulado “escultórico” das figuras).

É essa oscilação constante ante dois modos de produção pictórica que confere interesse a *Pogrom*. Muito mais importante – ou pelo menos tão importante – quanto

ser um documento do compromisso ético de Segall em relação à morte de inocentes, é o registro de uma tentativa clara, e sofrida, de um artista levado a encontrar outras possibilidades formais e técnicas para que sua produção se adapte aos novos tempos, sem deixar-se perder pelo anedótico, ou pelo meramente retórico.

NO LIMITE ENTRE AS PINTURAS segallianas de endereçamento político mais explícito e as menos comprometidas com o momento histórico marcado pela ameaça e, em seguida,

pela realidade da II Guerra Mundial, estão *Máscaras* (1938) e *Mãe morta* (1940), alegorias daquele período. *Máscaras* impõe a essa possibilidade interpretativa (que transcende sua realidade de fato plástico autônomo) a peculiaridade de poder ser, igualmente, um



Mãe morta [p. 133] e ***Máscaras*** [p. 135]

“construções monumentais” os temas escolhidos acabam obrigando-o a de novo transformar o campo pictórico. Se antes esse campo, em grande medida, tornava-se área bidimensional concreta, onde o artista atuava, valorizando, em última instância, o ato

[59] R. Bastide, “O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29/4/1944. Republicado em A. M. Miller et alli, *Lasar Segall*, p. 51.

comentário de Segall a *Guernica*, de Picasso. Produzida no ano seguinte àquele em que o pintor espanhol realizou a obra emblemática, nota-se em *Máscara* como Segall interessou-se pela potência daquela composição, apesar de tê-la criticado em público⁶⁰.

Concebendo um interior iluminado por uma lâmpada elétrica e evidenciando o sentido piramidal da composição (visível também na parte central de *Guernica*) a partir da luz que emana desse foco, Segall “corrige” certas resoluções assumidas por Picasso. Se em *Guernica* o terror do bombardeio é flagrado no momento exato que antecede o morticínio, conferindo à composição uma estridência só atenuada pelos tons de cinza da tela, Segall opta por uma composição solene, em que máscaras substituem as vítimas da violência. Tal estratégia, ao mesmo tempo que traz para o âmbito de sua poética mais contida o assunto do morticínio, retira de *Máscaras* a possibilidade de um único tipo de interpretação.

Ampliando ainda mais a potência da pintura, Segall opta por uma iluminação dramática, que pontua e reafirma o caráter impassível e atemporal das máscaras, reiterando a dimensão metafísica que liberta a pintura, em definitivo, de seu suposto modelo.

Mãe morta, por sua vez, embora mais “terrena” e circunstanciada, não é menos dramática e transcendente. Seu caráter também solene, enfatizado pelos tons terrosos (com algumas áreas sutis de azuis e vermelhos distribuídos pelo campo pictórico), realça os elementos mais importantes da composição – as cabeças da mãe e do filho, e a mão do jovem sobre o peito da mulher. *Mãe morta* pode ser considerada um exemplo da qualidade da fatura pictórica alcançada por Segall, ao mesmo tempo que atesta seu poder de produzir, em escala mais reduzida (como é o caso de *Máscaras*), libelos silenciosos porém mais eloquentes do que várias de suas pinturas engajadas.

Ainda conforme a divisão da obra de Segall proposta por Geraldo Ferraz, algumas pinturas “emotivas e líricas”, embora não endereçadas diretamente a um discurso engajado contra os infortúnios da guerra e suas injustiças, chamam a atenção para um fato ainda pouco estudado: a presença de uma série não desprezível de telas em que o artista se dedica a representar, em tom idealizado, figuras populares retratadas em ambientes rurais.



No mercado em Campos do Jordão [p. 165] e Rebanho de ovelhas

Essa série demonstra mais uma vez que Segall, além de atento à cena artística internacional – que lhe permitiu “responder” a *Guernica* com a contundência solene de *Máscaras* –, também prestava atenção na cena artística local. *No mercado em Campos do Jordão* e *Rebanho de ovelhas* (ambas de 1941), entre outras, se inserem na grande lista de obras produzidas no Brasil na primeira metade do século xx em que o brasileiro “típico” torna-se o protagonista das telas.

Se nos anos 1920 as pinturas segallianas de negros anônimos, retratados em cores suaves, dialogavam, como vimos, com as produções de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, esses camponeses da década de 1940, envoltos em uma fatura menos imediata e repleta de tons surdos, dialogam com os trabalhadores de Candido Portinari, as mulatas de Di Cavalcanti e toda a série de obras de artistas engajados na retra-

[60] Consultar a nota 55.

tação, quase sempre idealizada, do “Brasil profundo”. *No mercado em Campos do Jordão* é um dos exemplos mais significativos desse viés da obra de Segall. Percebe-se nessa pintura a mesma forma ovóide – notada em *Pogrom* por Mário de Andrade e Roger Bastide – envolvendo a cena em que quatro homens do campo parecem mercadejar. A estratégia (muito semelhante ao foco de certas máquinas fotográficas, que deixam embaçadas as extremidades do campo

1940 uma dimensão mítica, de fortes ressonâncias arcádicas, só encontradas em outras telas de Segall do mesmo período, como *Cinco figuras* (1942), ou mesmo em suas paisagens com gado. No entanto, embora a hierarquia entre figura e fundo esteja respeitada em *Rebanho de ovelhas*, Segall – sobretudo pelo uso da linha de contorno e das pinceladas que atestam, cada uma delas, o caráter plano da pintura – demonstra, já em outro estágio de sua carreira,



Cinco figuras, *Nu recostado com espelho* [p. 137] e *Mulher reclinada* [p. 136]

de visão), realça a centralidade das figuras na tela, enfatizando o talhe sintético de todas elas (apenas contrastado pelos pés das figuras humanas, imensos, lembrando pés “portinarescos”).

O sentido “social”, que poderia ser compreendido como o objetivo principal dessa obra, perde qualquer estridência de engajamento mais explícito, já em vista das dimensões modestas. Essa característica permite que o artista resolva a composição não propriamente como um problema social a ser denunciado, mas como uma questão plástica, com problemas específicos a serem solucionados. Essa situação diminui o poder da retórica ali contida, evidenciando apenas a qualidade do resultado plástico. Notáveis nessa pintura são as áreas “desfocadas” das bordas da cena, estreitamente ligadas a área central da tela, pela ênfase que Segall coloca em cada pincelada, realçando o próprio ato de pintar.

Rebanho de ovelhas, por sua vez, resgata para a paisagem social da arte brasileira dos anos 1930 e

continuar persistindo na busca da síntese possível entre um conceito de pintura que acreditava na autonomia da linguagem e aquele que se recusava a pensar a pintura afastada da capacidade de representar o real, mesmo que de forma ideal.

Esse mesmo interesse encontra outros momentos de resolução em pinturas de gênero, destituídas de qualquer possibilidade de conotações sociais ou políticas mais explícitas, como *Nu recostado com espelho* e *Mulher reclinada* (ambas de 1939).

Na primeira, de novo o tema do nu feminino recostado; em um primeiro momento, sua característica de sensualidade é desdobrada pelo reflexo do corpo lânguido e jovem no espelho. No entanto, o erotismo da obra não se resume a essa solução compositiva arguta e um tanto irônica em relação ao observador (afinal, dependendo de como se posiciona diante da tela, ele poderá ser flagrado pela modelo através do espelho?). O erotismo se expande por todo o campo

pictórico por meio do registro sensual da ação do pintor sobre a pele da pintura, que a trata com uma delicadeza de amante. Embora Segall situe a modelo no meio da cena, entre o fim da cama, no primeiro plano, e o espelho e a parede ao fundo, a obra é revelada como plena superfície corpórea.

Em *Mulher reclinada*, a sensualidade convencional dessa pose, instituída como subgênero desde pelo menos o Renascimento, é desmentida por Segall, ou pelo menos dificultada, por meio de duas estratégias: a posição desconfortável assumida pela modelo, e as vestimentas que a cobrem e não deixam o observador perceber direito as formas do corpo (é certo que o caráter circunspeto da obra é comprometido pelo elemento fetichista implícito no fato de a modelo estar com um pé descalço e outro vestido com uma meia de colegial). No entanto, também nessa pintura o que alavanca a sensualidade emanada é de novo a capacidade segalliana de, por meio do articular de todas as pinceladas, transformar em superfície, em pele tensa, todo o espaço ilusionista da pintura.

SEGALL, LUCY E O BOI OU A PAISAGEM COMO RETRATO E VICE-VERSA

Desde *Mãe morta* até o último quadro comentado, passando por *Rebanho de ovelhas* e outros, a modelo usada por Segall em todos eles foi Lucy Citti Ferreira, que o artista conheceu em 1935. Além de discípula, ela posou para grande parte de suas pinturas até a segunda metade da década seguinte.

Lucy também serviu de modelo para retratos que estão entre as principais produções do artista. *Retrato de Lucy I* (1935), *Lucy com olhos baixos* (1936), *Lucy com mão no rosto* (1937), *Lucy com gola branca* (1938) e *Cabeça de Lucy* (1940) são alguns dos melhores trabalhos produzidos por Lasar Segall após seu período francês, demonstrando um novo patamar de amadurecimento.

Tomando *Lucy com gola branca* como obra exemplar desse conjunto, é preciso enfatizar, de novo, a simbiose entre um conceito de pintura autônoma e a vontade de registro do real, amalgamados em uma única obra, em que toda a volumetria da cabeça da retratada é trazida para a superfície do plano pictórico, sem perder, no entanto, suas características.

A mesma estratégia pode ser percebida em *Jovem de cabelos compridos* (1942), outro retrato de Lucy. Emana aqui um erotismo sutil, não apenas pelo congelamento de uma ação repleta de sensualidade, mas sobretudo pela urgência amorosa com que o pintor cobre a tela com pinceladas céleres, transformando-a em pele, na qual pulsam os planos transformados apenas em sugestões.

Outro ponto de equilíbrio nesse momento da trajetória segalliana encontra-se nas pinturas da paisagem da região de Campos do Jordão. Ao contrário dos que ainda insistem em considerar essas pinturas como provas de que ele, como “estrangeiro”, pinta aquela paisagem como se fosse européia, nessas obras Segall amplia a percepção do que pode vir a ser a paisagem do país quando traduzida por uma lógica que filtra todas as aparências e o anedótico pelas bases da linguagem pictórica.

Roger Bastide, após comentar a estrutura ovóide de *Pogrom* e outras telas de Segall, reflete sobre as paisagens de Campos do Jordão, a princípio atentando para uma característica formal já percebida nas pinturas “neoclássicas” do artista, realizadas durante o estágio parisiense: a estrutura em grade dessas pinturas.

Os arroubos das árvores aumentam o quadro para o alto; as vacas que pastam ou se acocoram no solo o alargam para os dois lados. Assim, todo o campo, toda a extensão da pastagem e toda a profundidade misteriosa da floresta pode enquadrar-se no retângulo estreito da tela. Mas haveria engano se acreditássemos que Segall procura sempre exprimir esse sentimento de alargamento. Geralmente une as linhas verticais e horizon-



Retrato de Lucy I [p. 143], **Lucy com olhos baixos** [p. 144], **Lucy com mãos no rosto** [p. 142], **Lucy com gola branca** [p. 147] e **Cabeça de Lucy** [p. 146]

tais para fazer uma bela composição onde as formas se equilibram e mutuamente se sustentam⁶¹.

É justamente esse tipo de estrutura, percebida com argúcia pelo crítico, que permite que obras como *Rebanho em repouso* (1944) possuam uma característica marcadamente planar, reivindicando sua autonomia como pintura e, ao mesmo tempo, repleta de uma conotação mítica, transcendente à sua realidade física – singularidade que não passará despercebida a Bastide.

Essa mesma potência de disparar sentidos antitéticos será encontrada em *Gado em pirâmide* (1946). Nessa obra, muitas das verticais tendem à curva, assim como as horizontais à sinuosidade, o que assegura a estrutura geral da obra em uma meia elipse, como em *Navio de emigrantes*. Porém é uma elipse estruturada a partir de uma grade interior que confere à paisagem características atemporais.

Bastide chama a atenção para a maneira como Segall exprime o silêncio vivo da floresta e dos animais, misturando cores ditadas pela sensibilidade a outras que descrevem o ambiente real: “Assim a vida imensa, fremente da natureza, pode aliar-se à calma, à doçura das linhas imóveis”. Nesse estágio do texto, o crítico prepara o leitor para o ponto mais positivamente pretensioso do seu raciocínio, em que alia certas características da paisagem segalliana à pintura de retratos:

Em suma, a técnica da paisagem se assimila à do retrato. Não há retrato em movimento; o modelo está imobilizado, fixado em uma atitude permanente pela vontade do pintor [...]. E, no entanto, toda a arte do artista deve saber captar as forças físicas ou psíquicas que palpitam sob a superfície da pele, a vida sensual ou mística que faz bater as pálpebras, retrai os lábios; é o que se poderia chamar, em poucas palavras, de germinação do ser humano. São justamente essas qualidades de retratista que Segall introduz nas suas paisagens. Sem dúvida ele fixa a imobilidade mineral, os limites cristalizados das coisas, essa espécie de retardamento da duração que é um dos característicos da vida campestre, mas ao mesmo tempo apanha uma outra vida, uma vida vegetal e animal que se origina e palpita na rocha, um movimento interior, um ritmo profundo e largo. Suas paisagens são retratos psicológicos da natureza⁶².

Insuperáveis até os dias de hoje como interpretação dessas pinturas de Lasar Segall, as palavras de Roger Bastide resumem o que há de constante nos dois gêneros trabalhados pelo pintor, nos quais ele teria atingido de novo o equilíbrio tão almejado, desde os anos 1920, entre autonomia de linguagem e expressão.

[61] R. Bastide, “O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall”, p. 52. [62] R. Bastide, “O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall”, p. 52.



Jovem de cabelos compridos [p. 145], *Rebanho em repouso* [p. 162] e *Gado em pirâmide* [p. 161]

A CRISE FINAL

Terminada a II Guerra Mundial e iniciado um novo momento para o Brasil em termos econômicos, políticos e sociais, o circuito artístico, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, dá sinais de querer reconstituir-se de forma mais sólida. Os índices mais precisos dessa nova orientação são percebidos nas criações do Museu de Arte de São Paulo (Masp), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-São Paulo) nos últimos anos da década de 1940. A inauguração da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, completa esse primeiro momento de reestruturação.

Essa rearticulação do sistema terá como primeiro corolário a necessidade de criação e sedimentação de uma história da arte local – ligada aos valores da arte moderna – que justificasse a própria reestruturação do circuito. É nesse contexto que surgem as primeiras grandes retrospectivas dos artistas ligados direta ou indiretamente à Semana de Arte Moderna de 1922⁶³ e as primeiras publicações monográficas sobre esses artistas – elementos que, com o decorrer dos anos,

abrirão o campo para que esses artistas passem a ser colecionados por particulares e, na sequência, sejam devidamente institucionalizados por meio de trabalhos acadêmicos desenvolvidos na Universidade de São Paulo (USP)⁶⁴.

Lasar Segall, até o ano de sua morte (1957), participará de forma ativa desse processo de institucionalização da arte moderna no Brasil, e sua

obra é uma das maiores beneficiadas. Em 1951, o artista é homenageado duplamente em São Paulo, primeiro com uma retrospectiva no Museu de Arte da cidade (Masp) e, em seguida, com uma Sala Especial na I Bienal de São Paulo. No ano seguinte, é publicado o livro *Lasar Segall*, escrito por Pietro Maria Bardi, em que o então diretor do Masp reitera Segall como uma das figuras mais importantes da arte do século XX, no Brasil e no exterior. Em 1955, outra Sala Especial na III Bienal de São Paulo reafirma a importância de Segall na legitimação tanto do modernismo brasileiro como da própria Bienal que o acolhe⁶⁵.

No entanto, em pleno processo de institucionalização de sua obra, ela mesma dá sinais de estar passando por uma nova crise, à qual a morte do artista se encarregará de dar fim.

Segall, nos últimos anos de vida, encontra-se de novo em encruzilhadas. Por um lado, a institucionalização de sua obra como uma das peças fundamentais do modernismo brasileiro o obriga a uma revisão da própria carreira, de seus princípios e compromissos – dados que, de alguma maneira, obrigam-no a olhar para o fu-

[63] Em 1952, alinhada a esse interesse em constituir a história da arte moderna brasileira, ocorre no MAM de São Paulo uma grande exposição comemorativa dos trinta anos da Semana de Arte Moderna. Tentava-se estabelecer aquele festival, em definitivo, como o marco maior da arte moderna no Brasil. [64] Sobre o assunto, consultar: T. Chiarelli, “Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção José e Paulina Nemirowsky”, em M. A. Milliet, *Coleção José e Paulina Nemirowsky*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo. [65] Na edição de 1957, pouco após a morte do artista, a Bienal lhe presta uma homenagem com uma nova Sala Especial.

turo incerto de sua obra, atrelada, agora, à necessidade de manter uma coerência dentro do quadro criado pela institucionalização. Ou seja, Segall vê-se obrigado a manter-se fiel ao mito de artista moderno, ligado ao expressionismo pioneiro, comprometido a denunciar as mazelas sociais, como se a potência de sua obra pudesse ser resumida apenas a esses dados.

Por outro lado, o artista via-se cercado por novos desafios apresentados pelas correntes abstratas que chegavam com força ao Brasil, obrigando-o a posicionar sua obra em relação a esses estímulos até então pouco presentes no cenário artístico onde optara por desenvolver seu trabalho.

Como se situar entre a consciência de um passado que corria o risco de cristalizar-se em estereótipos e um devir incerto para sua obra, em que os estímulos até então desconsiderados na prática (as vertentes não figurativas) ganhavam cada vez mais importância na cena brasileira?

NO FINAL DOS ANOS 1940 e por toda a década seguinte, o cenário artístico brasileiro foi marcado pela entrada das poéticas da abstração (construtiva e lírica), até então represadas pela crítica de Mário de Andrade e seus seguidores – artistas e outros críticos –, temerosos quanto ao poder das abstrações para corromper a arte que aqui se produzia, por supostamente lhe retirar certas características singulares que a definiriam como moderna e “típica”⁶⁶.

A absorção dessas vertentes pelas novas gerações foi em parte rápida, transformando o circuito artístico do país em poucos anos. O contágio, no entanto, não se deu apenas em relação aos novos. Vários artistas com carreira consolidada sentiram-se tocados pelas possibilidades apresentadas pelas tendências que chegavam, sendo que muitos se converteram a elas de maneira passageira e outros de forma definitiva.

A produção dos últimos anos de Lasar Segall, no entanto, pode ser considerada a partir de uma outra situação, que também tocou a vários artistas do período. Por razões as mais diversas, artistas como Segall se recusaram a se deixar levar integralmente pela vaga abstracionista, sem no entanto permanecerem imunes à sua capacidade de impregnação. Suas produções, pelo menos nominalmente, continuaram figurativas, muito embora enveredassem para soluções abstratizantes, demonstrando, muitas vezes de forma dramática (como no caso de Segall), os impasses que a arte do pós-guerra apresentou a artistas já com larga vivência profissional.

COMO FOI VISTO NO início destas considerações, Lasar Segall, apesar de apreciar a abstração, julgava-a impraticável na pintura, uma vez que o ser humano, ligado de forma visceral à terra, “sendo uma parcela da natureza [...] nunca poderá livrar-se dela ou de sua vida material [...] a fim de exprimir-se nos quadros de tela de um modo perfeitamente abstrato”⁶⁷. Foi essa posição, assumida ainda jovem, que o impediu, durante toda a carreira, de abraçar a abstração de forma absoluta. Isso não impediu, como vimos, que o artista muitas vezes lançasse mão de estruturas geométricas para elaborar suas pinturas, demonstrando uma compreensão de fundo racionalista em relação a sua linguagem plástica. No entanto, essa estruturação de cunho abstrato nunca se demonstrou absolutamente autônoma, prescindindo da figuração, por mais que essa assumisse muitas vezes um tom idealizado, “abstrato”, uma das marcas mais interessantes da obra de Segall. Mesmo assim, para o pintor era claro até onde a pintura podia seguir rumo à abstração. Até um passo antes de se desconectar de sua função principal: falar expressamente, enviar mensagens inteligíveis ao outro.

[66] Sobre o assunto, consultar: T. Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. [67] Ver nota 20.

Do final de 1949 em diante, no entanto, essa consciência começa a ficar abalada, e, com base na análise da produção segalliana desse período, fica evidente que o artista opera em uma crise, transformando suas últimas pinturas em campos de batalha. Convicções já estratificadas parecem resistir a duras penas, ante os novos estímulos do meio e das próprias soluções que ele encontra. No entanto, a revisão que Segall faz de sua própria obra – obrigado pelas retrospectivas do início da década de 1950 – parece trazer-lhe novas incertezas quanto aos encaminhamentos possíveis para o seu devir.

A partir daquele ano, começa a ganhar destaque em sua produção uma série de pinturas em que figuras descarnadas de mulheres compõem a cena com objetos ou áreas de cor que rivalizam com elas no papel de protagonistas. Em paralelo, Segall desenvolve uma série de pinturas nominalmente conhecidas por “paisagens”, mas que dialogam de forma profunda com certos postulados da não-figuração. Ao analisar o trânsito de soluções entre essas duas séries, é possível entender melhor a crise pela qual passou a produção de Segall nos últimos anos da sua vida.

As figuras de mulheres já não se assemelham àquelas da fase anterior – dos retratos de Lucy –, em que o modelado das formas persistia, apesar do trabalho do artista em atenuar seus efeitos. Nessa nova série, Segall resolve a caracterização das figuras por meio de traços sintéticos, incisivos, aparentemente rápidos, semelhantes à maneira como solucionava as figuras da fase parisiense. Entretanto, as figuras pintadas em Paris pareciam sólidas, ocupando o espaço bidimensional com largueza; agora, elas surgem delgadas em uma verticalidade sofrida, definidas por linhas de contornos afrouxados, como que as obrigando a ocupar o menor espaço possível na tela.

Nessa série, *Figura com persiana* (1949) é a mais impressionante. A figura alongada, meio despida, pare-

ce privada de ossatura, moldando-se à plasticidade da matéria pictórica, de onde parece emergir. Tão importante quanto a figura da mulher também é a da janela com persiana, que, a exemplo de tudo o que povoa a pintura, parece prestes a se desmanchar. Nota-se que por trás das formas existe uma grade que estrutura o campo, embora sua potência pareça ser testada todo o tempo, em sua capacidade de resistir à força da matéria pictórica que tenta se sobrepor a tudo, tornando sinuosas as linhas, amolecendo os contornos para transformar a pintura em local da ação pura do gesto sobre o suporte.

Figura com persiana é uma pintura especial dessa última fase do artista, porque apenas nela parece ser travada uma batalha entre duas forças tornadas



***Figura com persiana* [p. 181] e *Figura com reposteiro* [p. 182]**

ali, mais do que nunca, antagônicas: a grade como resistência da racionalidade construtiva – que sempre definiu e embasou a melhor produção de Segall –, prestes a sucumbir à força da matéria, que, como magma, torna tudo dúctil, maleável.

Essa oposição tão violenta, única até aquele momento na obra do artista, não voltará a ocorrer. A matéria insidiosa será contida, mas a estrutura que permanece como base de todas as produções não será mais a mesma. Nas pinturas que Segall produzirá dali para a frente, o que se perpetua, e radicaliza, é a verticalidade das figuras e seu estreitamento no

âmbito geral do quadro, pois as linhas horizontais, quando aparecem, já não atuam no mesmo grau de importância conferida às verticais.

Em *Figura com reposteiro* (1954), Segall divide o campo da tela em faixas verticais, modulares. A rigidez dessa divisão, no entanto, é atenuada pelo sempre rico jogo de tonalidades a ela sobreposto. Na área esquerda da tela, uma figura esquelética de mulher, com o corpo alongado pela ênfase à verticalidade, divide a atenção do observador com o reposteiro negro e o fundo de um cômodo, à direita. Apesar das sugestões de planos de profundidade, a lógica modular que estrutura a pintura impõe a bidimensionalidade à percepção do observador, que, então, é levado a se ocupar dos requintes que Segall empregou para solucionar, por meio de cores e tonalidades sutis, cada área da superfície pictórica.

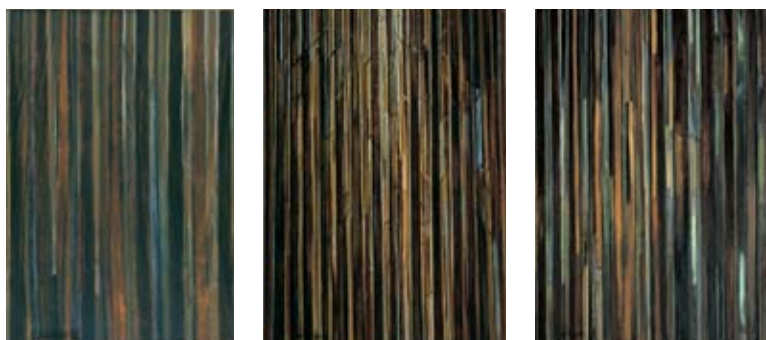
A divisão da tela por faixas verticais, que Segall utilizou nas duas pinturas comentadas, é repetida na configuração de *Floresta fechada* (1954), assim como em *Floresta ensolarada* (1955) e *Floresta crepuscular* (1956). A estrutura modular dessas obras é complementada por tons delicados que potencializam a rigidez das faixas em ritmos de luz e sombra. Essas

nuanças tonais sugerem a permanência de uma necessidade de representação, assim como os títulos de todas elas aludem ao universo extrapictórico. Porém, nessa série de “florestas”, Segall demonstra o limite que poderia alcançar entre a figuração e a abstração, numa vontade clara de – fiel ao que acreditava que deveria ser sua obra – abrir novas possibilidades para sua pintura.

PRESO ENTRE SUA OBRA passada e o futuro da pintura, Segall oscila e tenta conciliar suas novas pesquisas ao perfil que ele próprio ajudou a criar para

si e para sua arte: um artista figurativo, preocupado com a destinação social de sua obra, solidário com os marginalizados e oprimidos.

A pintura *Grupo parado* (1956) transpõe de novo para o âmbito da figuração a estrutura de módulos verticais, utilizada nas pinturas comentadas. Ao rigor da modulação das áreas retangulares, Segall articula seis figuras também verticais, que tendem a mesclar-se no todo da estrutura vertical. A regularidade é apenas quebrada pela forma ovóide das cabeças, por algumas poucas linhas oblíquas, descontínuas (o que parece ser uma janela no canto superior esquerdo, e dois braços na parte de baixo da pintura), além de umas poucas horizontais, também segmentadas e curtas (a base dos narizes, entre outras poucas).



Floresta fechada [p. 186], *Floresta ensolarada* [p. 183] e *Floresta crepuscular* [p. 185]

O aspecto sombrio e despersonalizado das figuras recupera, mais uma vez, o comprometimento do artista com os marginalizados e perseguidos. No entanto, o que interessa em *Grupo parado* são, justamente, os aspectos simbólicos que podem advir do desaparecimento virtual da figuração dentro do esquema abstrato que, de fato, configura o campo pictórico.

Em *Rua das erradias I* (1956), Segall dissimula a divisão da área da pintura por faixas verticais (que, ao se encontrarem com algumas linhas horizontais, no centro do quadro, formam de novo uma trama). Configura assim um cenário de ruas, por meio de oblíquas dis-

postas de forma estratégica, no qual situa as figuras femininas. Ali, os agenciamentos formais propostos pelo pintor conseguem recuperar, talvez de maneira mais eficaz, sua própria tradição de artista engajado, se não no social, pelo menos no “humano”, como preferia Mário de Andrade. As figuras descarnadas que povoam o cenário rígido da composição de fato fazem lembrar outros momentos da pintura segalliana, sobretudo as figuras de *Rua* (1922), em um raro momento de real atualização de um tema caro ao artista. No último ano de sua vida, Segall prepara a obra *Favela*. A maneira como estrutura os estudos para a produção dessa pintura atestam, de novo, o desejo em conciliar elementos figurativos e abstratos em uma obra.



Grupo parado e Ruas das erradias I [p. 179]

Segall articula a composição a partir de uma grade de linhas horizontais e verticais na qual descreve a existência das pequenas e pobres moradias, que perdem qualquer sentido de identidade porque são engolfadas pelo caráter anônimo da estrutura que as sustenta. Mais uma produção de cunho abstratizante que documenta o interesse do artista em partici-

par do seu tempo, em uma posição de diálogo com o mundo e com o mundo da arte que o cerca.

A morte, no entanto, o impede de realizar integralmente a pintura, que hoje existe, na versão mais próxima da obra definitiva, como um grande desenho preparatório, em que as decisões plásticas de Segall pulsam como potencialidades, apenas.

O MODELO DE UM ESTUDO monográfico sobre a trajetória de um determinado artista parte do pressuposto do possível caráter exemplar do objeto de estudo. Este texto, porém, apesar de acompanhar a carreira profissional de Lasar Segall como pintor até sua morte, não pretendeu considerar sua trajetória conforme os quadros convencionais da exemplaridade, porque também no campo da história da arte, ninguém deve servir de modelo para ninguém. Nesse sentido, esta interpretação de parte da trajetória profissional de Segall deve ser vista como um olhar que, passados cinquenta anos do falecimento do artista, recria/testemunha suas conexões com o tempo em que ele viveu, os trânsitos que criou entre sua obra e a arte que o antecedeu e também com a arte da qual era contemporâneo.

Se Lasar Segall pode servir como modelo de conduta profissional, é por nunca se ter negado, na prática, a isolar-se – não apenas como homem, mas, sobretudo, como artista. Sua obra, cortada enquanto ainda se rearticulava, buscando novas possibilidades para seu devir, atesta que o artista foi sempre maior que o mito criado sobre ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975. 2 vols.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna: 1770/1970*. 8ª reimpr. Florença: Santoni Editore Nuova, 1980.

BATISTA, Marta Rossetti et alli. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 1972.

BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. "Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção José e Paulina Nemirowsky". In: Milliet, M. A. *Coleção José e Paulina Nemirowsky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

_____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

FIERENS, Paulo. *Lasar Segall*. Paris: Éditions des Chroniques Du Jour, 1938.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo. O período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2000.

MILLER, Álvaro et alli. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982.

ROH, Franz. *Realismo mágico. Post expresionismo*. Madri: Revista de Occidente, 1927. (Reproducción con motivo de la exposición *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936* celebrada en el IVAM de junio a agosto de 1997, del original publicado en 1927.)

WORRINGER, Wilhelm. *Astrazione e empatia*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1975.

CATÁLOGOS

1 *Exposição de Arte Moderna da Spam*. São Paulo, maio de 1933.

ARAÚJO, Marcelo Mattos & MAGALHÃES, Carlos Wendel de (coords.). *Lasar Segall: un expresionista brasileño*. São Paulo: Museu Lasar Segall/Takano, 2000.

Lasar Segall. Exposição de Pintura. 1927-1928. São Paulo—Rio de Janeiro. São Paulo: Edição da Revista Ariel.

LLORENS, Tomàs (org.). *Mimesis: realismos modernos (1918-45)*. Madri: Museu Thyssen-Bornemisza, 2005.

ARTIGOS

ANDRADE, Mário. "Esta paulista família", *O Estado de S. Paulo*. Republicado em: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, vol. 1, p. 467 ss.

_____. "Lasar Segall", *Correio Paulistano*, São Paulo, 29/3/1924.

_____. "Lasar Segall", *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6/6/1933.

_____. "Lasar Segall I", *Diário Nacional*, São Paulo, 23/12/1927. Republicado em: BATISTA, Marta Rossetti et alli. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 1972.

_____. "Lasar Segall II", *Diário Nacional*, São Paulo, 28/12/1927. Republicado em: BATISTA, Marta Rossetti et alli. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 1972.

_____. "Lasar Segall III", *Diário Nacional*, São Paulo, 31/12/1927. Republicado em: BATISTA, Marta Rossetti et alli. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 1972.

BASTIDE, Roger. "O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29/4/1944. Republicado em: MILLER, Álvaro et alli. *antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982.

"Escola de arte Lasar Segall", *Diário da Noite*, São Paulo, 7/10/1933.

FERRAZ, Geraldo. "Pintor Lasar Segall", *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 5/12/1932. Republicado em: MILLER, Álvaro et alli. *antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982.

_____. "Segall, escultor", *Diário da Noite*, São Paulo, 27/2/1935.

_____. "Artistas modernos de São Paulo. O panorama na pintura de Segall", *Diário da Noite*, São Paulo, 5/12/1936.

"A inquietação contemporânea: Lasar Segall fala-nos, de volta da Europa, das novas escolas de arte da Alemanha", *Diário da Noite*, São Paulo, 29/10/1926.

NAVARRA, Rubem. "Segall, Lucy e o boi", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6/6/1943.

"Regressou de Paris o representante do Brasil no Congresso Internacional de Artistas Independentes", *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20/4/1938.