

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

KAUÊ VINICIUS DE ARAUJO SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA EXCLUSÃO EM LASAR SEGALL: UMA ANÁLISE
SOBRE O EXPRESSIONISMO EM “INTERIOR DE POBRES II”**

SÃO PAULO

2014

KAUÊ VINICIUS DE ARAUJO SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA EXCLUSÃO EM LASAR SEGALL: UMA ANÁLISE
SOBRE O EXPRESSIONISMO EM “INTERIOR DE POBRES II”**

Monografia apresentada como exigência de
conclusão do curso de Pós-Graduação *Latu Sensu*
História, Sociedade e Cultura pela Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, sob
orientação do Professor Dr. Josias Abdalla Duarte.

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

KAUÊ VINICIUS DE ARAUJO SILVA

BANCA EXAMINADORA

Dr. Josias Abdalla Duarte (Orientador)

Data de Aprovação: ___/___/_____

A meu pequeno Nicolás.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo carinho, apoio ético, pelo incentivo e valorização da escolha que fiz como professor e educador, uma vez que a atual condição de trabalho docente no Brasil faz-se com lutas devido às muitas dificuldades estruturais e processo de proletarização da classe. Seus exemplos de humanismo e luta são fontes de inspiração para meus trabalhos.

À minha companheira Margarete, pela ajuda, incentivo, confiança e paciência durante os momentos mais cansativos, pois foi com sua ajuda, amor e companheirismo que conquistei mais um grau em meu projeto de vida.

Aos meus professores de graduação e pós-graduação em História, em especial à Prof.^a Lilian Marta Grisolio, ao Prof. Edgar Sousa e ao Prof. André Wagner Rodrigues pelo conhecimento teórico e prático, espírito crítico e inspiração, dos quais guardo profunda admiração.

Meu especial agradecimento ao professor orientador Josias Abdalla Duarte pela paciência, dedicação, por incentivar novas etapas de pesquisa e titulação e pelos ótimos conselhos, muito atento e próximo, do qual guardarei grande admiração e inspiração.

A todos os professores e professoras de História que tive contato na PUC-SP, que com muita atenção, dedicação e inspiração ampliaram minha visão de mundo e da História.

Aos meus colegas do curso de pós-graduação na PUC-SP, em especial à Juliana Paz, pela ótima companhia e carinho, ao belíssimo casal Andres e Cindy que trouxeram de Bogotá grande alegria e conhecimentos, ao camarada Jesus Freire que, com suas questões sobre a vida, abriu possibilidades de novos pensamentos.

As irmãs, direção, coordenação pedagógica e colegas de trabalho do colégio Padre Luiz Tezza, que com apoio e confiança possibilitou minha entrada nas atividades educacionais que tanto prezo, só tenho a agradecer. Enfim, todos que contribuíram de maneira direta e indireta para que esta etapa acadêmica e de conhecimento fosse possível, meu muito obrigado!

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Resumo..... | 06 |
| Abstract..... | 07 |
| 1. A imagem na História, a História na Imagem: o olhar e a iconografia nos estudos da História Cultural..... | 08 |
| 2. O moderno, a modernidade, o modernismo e suas facetas expressionistas: o olhar sobre si..... | 12 |
| 3. O estrangeiro e o espelho quebrado: Lasar Segall e sua obra..... | 18 |
| 4. A figuração do sensível e a interiorização da exclusão: <i>Interior de Pobres II</i> | 22 |
| 5. A visualidade de uma época e o morar em si próprio: Considerações finais..... | 25 |
| Anexos..... | 28 |
| Referências..... | 34 |

RESUMO

Durante as primeiras décadas do século XX, nas artes visuais, viram-se emergir importantes obras e novas propostas estéticas e teóricas. Nesta perspectiva, o expressionismo trouxe grandes questões em torno da representatividade subjetiva e objetiva do artista e da sociedade. Expressar o que vê e o que sente as transformações pictóricas em desenhos, gravuras e telas busca a ruptura com a estética clássica e burguesa, questionando o *status quo* e a si mesmo. O período favorece a tais posturas artísticas, pois é nos primeiros decênios do século XX, que têm-se grandes transformações no cenário político, econômico, cultural e social, com a corrida neocolonialista, oriunda do século XIX, o colapso da Primeira Guerra Mundial, que consumiria carne, sangue e suor de famílias e famílias durante quatro longos anos, o frenesi da *Belle Époque* que modelaria formas de ser, das modas e dos modos, a crise do liberalismo em 1929 e o surgimento de políticas centralizadas, autoritárias e totalitárias nos quatro cantos do mundo. As obras expressionistas de Lasar Segall correspondem a este período histórico, pós-Primeira Guerra, e trás em si grandes transformações nas características pictóricas do artista.

Lasar Segall era um artista marginalizado estruturalmente pela sua origem conflituosa, pois era de origem judia, nascido na Lituânia, num período em que o território era posse do império czarista. Suas obras remontam seu conflito interno, inicialmente realista e impressionista, passa para o pré-expressionismo, expressionismo e, por fim, o modernismo brasileiro. Em sua fase expressionista, retrata sua infância, suas tensões e frustrações subjetivas e representa o sofrimento humano em suas telas e gravuras.

O presente trabalho busca analisar imagens, em especial as artes visuais, dentro da construção imagética de uma época. Para isto, selecionou-se uma obra em especial de Lasar Segall, “*Interior de Pobres II*”, de 1921/22, para interpretação de um imaginário presente nas artes visuais do período. A representação das classes marginalizadas, dentro da sociedade capitalista contemporânea, onde a visualidade da desigualdade se faz presente na esfera artística de maneira plural como as obras de Lasar Segall.

Palavras chave:

Lasar Segall. Expressionismo. Modernidade. Imaginário. Minorias.

ABSTRACT

During the first decades of the twentieth century, the visual arts, found themselves important works and new aesthetic and theoretical proposals. In this perspective the expressionism brought major issues surrounding the subjective and objective representation of the artist and society. Express what they see and feel that the pictorial transformations in drawings, prints and paintings search the break with classical and bourgeois aesthetics, questioning the *status quo* and himself. The period favors such artistic postures, because, is the first decades of the twentieth century that have become major transformations in the political, economic, cultural and social scene with the neocolonial race, coming from the nineteenth century, the collapse of the First World War, which consume meat blood and sweat of families and families for four long years, the frenzy of the *Belle Époque* that would model ways of being, fashions and modes, the crisis of liberalism in 1929 and the emergence of centralized, authoritarian and totalitarian policies in the four corners of the world . The expressionist works by Lasar Segall match this historical period, post-War, and behind itself great transformations in pictorial characteristics of the artist.

Lasar Segall was a photographer structurally marginalized for his confrontational origin, because he was a Jew born in Lithuania, in a period when the territory was held by the artists empire. His works your back, initially realistic and impressionistic, internal conflict passes to the pre-expressionism, expressionism and, finally, Brazilian modernism. In his expressionist phase, portrays his childhood, his tensions and subjective frustrations and represents human suffering in his paintings and prints.

This study aims to analyze images, especially visual arts, within the construction of an era imagery. For this, we selected a work especially Lasar Segall, "*Interior de Pobres II*", 1921/22, the interpretation of an imaginary present in the visual arts of the period. The representation of marginalized groups within the contemporary capitalist society, where the visuality of inequality is present in the artistic sphere so plural as works by Lasar Segall.

Keywords:

Lasar Segall. Expressionism. Modernity. Imaginary. Minorities.

1. A Imagem na História, a História na Imagem: o olhar e a iconografia nos estudos da História Cultural

“O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos “chamam à mente” uma ideia que se distingue da existência material destes.”¹

A análise que Erwin Panofsky escreve, acende uma luz sobre as questões que tangem a construção cultural das sociedades e suas representações². A força expressiva das imagens e suas interpretações estão para além daquilo que elas foram criadas para mostrar, ou seja, pode-se dizer que há, certamente, um infinito de possibilidades interpretativas sobre as imagens, uma vez que cada observador com diferentes bagagens culturais formará seu entendimento sobre o que vê de acordo com seu repertório. Estas interpretações, assim como a própria construção imagética, são dotadas de historicidade, uma vez que, relacionam-se em determinado espaço e tempo específicos, sujeitas a determinadas circunstâncias que não se limitam as mesmas, mas são envolvidas tanto na trama sociocultural objetiva quanto nas profundezas do inconsciente subjetivo do transmissor e do receptor.

Ao definir uma noção de imagem na pesquisa historiográfica, vê-se um leque de possibilidades terminológicas, cujo próprio termo se mostra polissêmico. As imagens, não se limitam ao visual, mas se compreendem a construções do imaginário, do sensível, do inconsciente, das linguagens escritas ou não, das notas e tons sonoros, de expressões linguísticas diversas dentre outras manifestações. Trata-se da *Imagem-Proteu*, que Martine Joly conceitua em *Introdução à análise da imagem*:

“Embora certamente não exaustivo, o vertiginoso apanhado das diferentes utilizações do termo “imagem” lembra-nos o deus Proteu: parece que a imagem pode ser tudo e seu contrário - visual e imaterial, fabricada e “natural”, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e

¹ PANOFISKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva. 1976, p.23.

² Sobre o conceito de representação recorro aqui à explicação da historiadora Sandra Pesavento: “*elaborações práticas e mentais construídas sobre o mundo e que se colocam no lugar deste, fazendo com que homens e mulheres percebam a realidade e pautem sua existência baseando-se nestas representações. São, portanto, matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coercitiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade*”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

contemporânea, vinculada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora.”³

As iconografias⁴ - campo importantíssimo das construções imagéticas - em suas diversas escolas, estilos e épocas, formam corpos narrativos, variadas feições e constituições expressivas, *Imagens-Proteu* portanto: são construções práticas e mentais, soltas no imaginário e amarradas na trama social. Prendem o olhar e soltam instigações e imaginações de quem as contemplam e de quem as cria. Desta forma, as imagens iconográficas trazem um sem-número de questões que devem ser feitas, pois são capazes de transmitir elementos que estão em seu contexto e formarem constructos dialogais com este. Como bem cita Eduardo França Paiva:

“A iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada.”⁵

Pensar, analisar e discutir a cultura imagética e, em especial, a iconografia, em seus diversos prismas representativos, nos diferentes períodos e contextos históricos, tornou-se recorrente nos estudos historiográficos contemporâneos. As pesquisas da História Cultural, fruto da crise dos tradicionais modelos explicativos, trazem à tona, elevadas reflexões em torno das diversas representações culturais, com novas abordagens e direcionamentos de análise e interpretações das novas fontes. A ampliação e renovação do conceito de documento histórico e, conseqüentemente, o aumento de fontes documentais, assim como a elasticidade de conceitos, criação de novas ferramentas explicativas, e as correlações com outras áreas do saber, como a antropologia, a psicologia, a linguística, a sociologia, a semiologia, dentre outras, possibilitou as pesquisas para responderem a novas questões e indagações referentes a seu tempo, assim como novas reflexões metodológicas. Desta forma, viu-se que os paradigmas tradicionais, oriundos do século XIX, não dão mais conta da complexidade e da totalidade das questões que envolvem a História e o historiador contemporâneo.

³ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo, Papirus, 2012.p 27.

⁴ Entende-se por iconografia, a identificação de imagens constituídas por composições plástico-visuais, onde o signo corresponde à classe de ícone, ou seja, cujo “significante mantém relação análoga com o que representa”. Por exemplo: um desenho figurativo, uma fotografia, uma escultura, entre outros. Ver JOLY, 2012 e PANOFKY, 1976.

⁵ PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.17.

Contudo, se torna necessário definir que as pesquisas sobre iconografia na História Cultural não se limitam à clássica História da Arte - campo este, cuja concepção de arte se dá, em grande medida, nos moldes tradicionais, valorizando as chamadas “Belas-Artes” e limitando a arte a ela mesma – mas, sim, a uma intercorrelação entre estas e outras áreas que tangem a construção de conhecimento no recorte que pretende como estudo⁶. Cabe, portanto à *Nova História*, questionar as obras de arte como documentos históricos atrelados ao complexo social, tratando a pintura, gravura, fotografia ou a ilustração como narrativas de um contexto maior. Assim, as iconografias são estudadas como fonte de uma época, são documentos que trazem uma importante carga do imaginário social, não devendo ser interpretadas como meras ilustrações ou exemplificações da realidade, mas, sim, vistas como realidades que representam e são representadas, possuindo linguagens específicas, códigos próprios de significação. Nesta perspectiva, as pinturas, gravuras, desenhos, charges, são trabalhadas de maneira mais ampla, buscando-se um fio condutor entre a estética, técnica e estilo do artista, assim como seu contexto histórico, social, econômico e psicológico. É atravessando as diferentes categorias de interpretação do social que estas imagens apresentaram suas formas mais significativas, cabendo ao historiador o papel de indagá-las com suas sensibilidades, por vezes, *artísticas*.

“[...] cabe a nós decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente [...]”⁷

Sendo assim, para a História Cultural as artes visuais, linguagens expressivas de um tempo, são trabalhadas partindo de indagações não só do âmbito da estética, da forma ou do artista, mas, sobretudo, das singularidades da trama social e da representação do imaginário como construção do real, uma vez que o imaginário constrói-se através de valores, crenças e posições socialmente estabelecidas. É, portanto, um sistema de construção de realidades.

“O real é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto por um fio terra, que

⁶ O uso de imagens como fontes de pesquisa histórica não são tão recentes, pois já no século XIX, historiadores e críticos de arte utilizavam as imagens como *corpus* documental para seus estudos e pesquisas. Contudo, é a partir da segunda metade do século passado que os trabalhos com as imagens ganham outras dimensões, outras problemáticas e readequações com seu presente. Ver: PAIVA, Eduardo França. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.

⁷ PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Op. Cit. p.19.

remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos real.”⁸

Escrever uma história através do imaginário construído através dos mitos, sonhos ou da própria concretude remete-nos a refletir o *fazer história* partindo do presente para o passado e vice-versa. Como diz Benedetto Croce:

“as exigências práticas que subjazem a todo juízo histórico dão a toda história o caráter de “história contemporânea”, porque, por mais remotos no tempo que possam parecer os acontecimentos aí relatados, a história na realidade se refere às necessidades presentes e às situações presentes em que esses acontecimentos vibram.”⁹

Deste modo, “toda história é uma história contemporânea”, refletindo questões de sua época, buscando respostas nas construções que a História tem a nos mostrar. Assim, em nossa contemporaneidade, as iconografias têm um papel importantíssimo, pois vive-se um consumo, muitas vezes exagerado das representações imagéticas em escala global. A sociedade ocidental, dita *ultramoderna*, constrói-se e manifesta-se, geralmente, através da circulação de imagens, e estas ganham caracteres “totais”, ilustrativos ou completos de uma dada realidade concreta. Com o advento da fotografia e do cinema no final do século XIX e, nos séculos subsequentes, com sua evolução nas telas de televisão e *internet*, a influência imagética ganha dimensões gigantescas no tecido social, contemplando não só uma ou outra classe ou grupo social, mas inter-relacionando-os de maneira a travar relações de poderes visuais.

Torna-se, portanto, necessário questionar as imagens de maneira a conseguir processar, historicizar e criticar, sempre que possível estes elementos culturais, para não cairmos em meras *ilusões* de realidades ingênuas, para com percepções sensoriais e intelectuais, e para compreender o estrangeiro passado que nos bate à porta a todo o momento, não buscando a *verdade* científica nas fontes, como queriam os historiadores positivistas, mas possibilitando estas fontes a novas interpretações e correlações com o tempo presente.

⁸ PESAVENTO, Sandra Jathay. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p.47.

⁹ CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. São Paulo: Topbooks, 2006.

É com base na construção dessas novas possibilidades de pensar a Nova História, que busca-se desenvolver análises e interpretações históricas e artísticas em torno de algumas obras de Lasar Segall em sua fase expressionista, seu contexto histórico, suas representações figurativas como frutos de um imaginário artístico, estético e social específicos. Pretende-se assim, construir a partir de fontes e documentos, tanto iconográficos quanto textuais, uma interpretação sobre a representação das minorias na obra *Interior de Pobres II*, buscando relacioná-la com seu contexto histórico e social, travando a correlação do *micro para o macro* e vice-versa, de maneira a explicar uma das práticas culturais mais instigantes no que tange o imaginário social: o fazer artístico e suas representações.

2. O moderno, a modernidade, o modernismo e suas facetas expressionistas: o olhar sobre si

Como afirma Mônica Pimenta Velloso, os termos “moderno”, “modernidade” e “modernismo”, apesar de correspondentes, não possuem o mesmo significado. Como conceitos, possuem diferenças explicativas datadas, específicas e mutáveis. Pensar o moderno e seus desdobramentos como categoria, levanta no mínimo uma questão: o moderno é “transitório por natureza”, é “aquilo que existe no presente”¹⁰, ou seja, quando se constitui algo como “moderno”, seu tempo é fugaz, limitado e rapidamente alterado. “*O moderno tende, acima de tudo, a se negar e destruir*”.¹¹ Porém, a construção histórica de seu *corpus* se faz de maneira constante a partir da ruptura com o passado medieval, a partir do século XV de nossa era:

“*Moderno*” surge como um quase sinônimo de “agora” no fim do século XVI, sempre usado na época para marcar o período posterior ao medieval e à Antiguidade.”¹²

Ao buscar uma periodização, ou uma origem do uso do “moderno”, da “modernidade” e do “modernismo”, vê-se o quão são variáveis as periodizações nos estudos humanísticos para delimitar os termos empreendidos. Jacques Le Goff trás a questão dos conceitos para as análises historiográficas contemporâneas e cita que o tema “*modernidade*” foi lançado na segunda metade do século XIX por Charles Baudelaire no artigo *Le peintre de La vie moderne*, publicado, originalmente, em 1863, onde teve sucesso limitado aos circuitos

¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

¹¹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.p.203.

¹² WILLIANS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

intelectuais, literários e artísticos de seu tempo e, tendo uma grande propagação após a Segunda Guerra Mundial. Segundo o medievalista francês, o poeta e ensaísta *flâneur* não tinha como intenção justificar o valor do presente, do moderno. Para Baudelaire a modernidade “*é o que há de “poético” no “histórico”, de “eterno” no “transitório”*”¹³. Baudelaire refere-se à modernidade como um conjunto de significados referentes às práticas de seu tempo: a moda, os costumes, o dandismo e o esnobismo. No século XX, o marxista Henri Lefebvre, diferencia substancialmente os conceitos “modernidade” e “modernismo”, em que o primeiro categoriza-se com a tendência da “certeza e arrogância”, todavia o segundo, pela “interrogação e reflexão crítica” à modernidade. Seja Baudelaire, com sua visão soberba de mundo moderno, ou Lefebvre, com uma visão crítica da construção de realidade a partir de seu tempo, a modernidade tem como ponto nevrálgico, transformações estruturais no âmbito econômico, tecnológico e político. É a partir do processo de racionalização de mundo, de sistematização de produção de riquezas e especialização na cena econômica mundial, agregando as grandes transformações técnico-científicas junto à laicização da política ocidental e a universalização de seus valores que se constrói o mundo moderno.

A *modernidade*, em suas diversas facetas e formas categóricas de explicação da realidade contemporânea, têm como base intrínseca de identidade, a *contradição*: a paradoxal, dialética e dialógica relação entre seus discursos formativos, dinâmicas sociais antagônicas e a experiência libertadora e claustrofóbica de *ser* moderno, trás em seu bojo as variações do *extremo*:

“Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer

¹³ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p.194.

*parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar.”*¹⁴

Estas experiências modernas, de relações e rupturas, trouxeram como força produtiva um fluxo criativo de imagens e comportamentos que concatenaram no imaginário das transformações sociais ao longo da modernidade. As primeiras e “frementes” décadas do século XX trouxeram elementos que contribuíram direta e indiretamente para as transformações no imaginário social e nas artes visuais em específico. Os processos de aceleração e mecanização de corpos e mentes, atrelada ao processo de crescimento da industrialização em larga escala e a ampliação e revolução técnico-científica contribuíram para novas construções de identidades, diferentes figurações e configurações sociais, radicalização de valores (e suas transformações) e antagônicos e plurais personagens do cotidiano urbano. A sociedade pós-industrial buscou recriar suas referências estéticas, baseando-se na ruptura, na negação, no *Novo*.

As artes visuais e, conseqüentemente, as concepções imagéticas concebidas como manifestações da atividade humana¹⁵, dotadas de valores, hierarquias, lugares e discursos construídos historicamente, têm se criado e recriado ao longo do tempo, conduzindo e sendo conduzidas, *grosso modo*, nas esferas de poder, de teorias e pressupostos filosóficos, assim como nas transformações políticas, econômicas e sociais de determinada sociedade. Portanto, as referências artísticas de estilo, técnica e categorização transcorrem de acordo com seu tempo e espaço, com seu *éthos*.

Desde o processo das revoluções burguesas e industriais do século XVIII e XIX, passando para o século XX o processo de pulverização do ideário burguês se intensificou com a solidificação da economia liberal, a política neocolonialista das potências europeias, e a *modernização*¹⁶ – sobretudo sua valorização – no campo social e cultural. É durante novos processos teóricos de compreensão da realidade; das transformações e tensões sociais; da produção material em massa, que nasce a *Arte Moderna*.

¹⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.15.

¹⁵ COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo, Brasiliense/Círculo do Livro. 1981.

¹⁶ De acordo com Jacques Le Goff, com este processo de ampliação e consolidação da modernização econômica e social no Ocidente, o binômio Antigo/Moderno dá margem à criação da ideia de “modernidade” crivada na reação ambígua da cultura à “agressão do mundo industrial”. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp. 2001.

“A arte moderna nasce no momento da invenção da fotografia, desenvolve-se simultaneamente ao sistema Taylor (1891) e ao cinema (1895), e é contemporânea das análises econômicas de Marx, que faleceu em 1883: a modernidade artística, subproduto da civilização industrial, nasce no cerne do processo de racionalização do trabalho.”¹⁷

Portanto, neste contexto, a arte moderna coloca-se como campo de possibilidades de articulações estéticas variáveis, tendo o impressionismo e o expressionismo como correntes artísticas dialéticas, articulando-se uma a outra de maneira, muitas vezes, conflituosa e alimentando forças positivas de criatividade visual na História da Arte.

“Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva.”¹⁸

O expressionismo origina-se dentro do impressionismo, como uma autocrítica, uma tendência anti-impressionista, com *“uma consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que manifesta-se no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor”¹⁹*.

É neste sentido que se desenvolvem dois centros de criação da arte expressionista: os *Fauves* (Feras) na França, e o *Die Brücke* (A Ponte), na Alemanha. Ambos os movimentos formaram-se em 1905 e desdobraram-se, respectivamente, no Cubismo francês de 1908, e na corrente *Der Blaue Reiter* (O cavalo azul), na Alemanha, em 1911. Como cita Giulio Carlo Argan, o expressionismo não nasce como oposição ao modernismo em suas múltiplas linguagens, mas sim, dentro dele. Diferentemente da vertente impressionista das artes visuais, este movimento buscava uma relação mais próxima com seu contexto sociopolítico, partindo

¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes. 2011. p.13.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.p.227.

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Op. Cit. p. 227.

da visão dialética sobre a história, tendo como influências filosóficas, Henri Bergson no caso francês, e Nietzsche no caso alemão²⁰.

Tanto os *fauves*, quanto os *brücke*, tinham, em suas análises constituintes da arte e da cultura imagética, a “*solução dialética e conclusiva da contradição histórica entre o clássico e o romântico*”²¹, respectivamente, uma cultura “*latino-mediterrânea*” e outra “*germânico-nórdica*”. Em que cada corrente buscava resolver seus conteúdos estéticos e históricos a partir de uma nova proposta visual e conceitual:

*“Excluída a referência à herança do passado, a não ser para superá-la, a razão histórica comum dos dois movimentos paralelos é o compromisso de enfrentar resolutamente, com plena consciência, a situação histórica presente. E é exatamente aqui que se abre a dissensão com uma sociedade que preferia não a conciliação, mas a agudização da divergência entre cultura latina e cultura germânica, inclusive para justificar por motivos ideais a disputa pela hegemonia econômica e política na Europa, que logo conduziria a guerra.”*²²

Os *fauves* constituíam um grupo heterogêneo, disforme e sem um programa definido para com a arte de maneira geral, buscavam opor à estética decorativa e “hedonista” do *Art Nouveau*, assim como sua “inconsistência formal, à evasão espiritualista do simbolismo”. Suas abordagens críticas se davam no âmbito das questões pictóricas, buscando soluções visuais cuja cor trás em si uma carga construtiva intrínseca à obra (forma, plasticidade, volume e espaço). Já os *Brücke*, possuíam uma formação mais homogênea e compacta, possuíam um programa escrito, em que propunham a “*união dos elementos revolucionários e em efervescência*”²³, para montar uma frente contra o impressionismo. O realismo representativo

²⁰ Baseada em Bergson, a experiência artística dos fauves, desenvolvia-se a partir da concepção de *consciência* tendo o sentido de comunicação “*ativa e contínua*” entre o sujeito e o objeto, um “*único elã vital, intrinsecamente criativo*” que determina os fenômenos físicos como o pensamento. No caso dos Brücke, a experiência artística se dá através da concepção nietzscheana de *consciência*, onde esta é entendida como “*vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos*”, ou seja, partindo da “*negatividade total da história*”. In: ARGAN. 1999.

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Op. Cit. p.228.

²² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Op. Cit. p.228.

²³ Formado em junho de 1905, por Fritz Bleyl, Eric Heckel, Kirchner e Karl Schmidt-Rottluff, o grupo Brücke, buscava-se desenvolver como um “grupo comunitário de artistas” que tinham como desejos, a “liberdade de movimento e de vida” contra os “velhos e bem estabelecidos poderes”. Tratava-se de uma postura direcionada e autêntica, não só de pintores e desenhistas, mas também de escritos e poetas. Ver: BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

que propunham os artistas da *brücke* valorizava as experiências cotidianas, suburbanas, corriqueiras da sociedade alemã no início do século XX.

Desta forma, o movimento expressionista que se desenvolvia na Europa, trazia consigo elementos teóricos e interpretativos específicos de suas regiões de origem, características visuais peculiares de seus artistas, assim como sua forma de identidade estética, pautada na ruptura do olhar impressionista e na construção de uma identidade valorizada na representação do *espírito político* de sua época, como no caso alemão pós-primeira guerra:

“Na Alemanha, com a Revolução de 1918 e o colapso do II Reich, intelectuais [...] vislumbraram o início de uma nova organização social, e o elo entre expressionismo e teoria revolucionária tornou-se mais firme.”²⁴

A arte expressionista destilava parte dos discursos políticos, críticos e ideológicos na Europa pré-primeira Guerra Mundial e do entreguerras. Havia grupos de artistas como o *Neue Künstlervereinigung* (Associação dos Novos Artistas), formado por Kandinsky, que *“acreditava em que a obra de arte trazia ‘o botão do futuro e fazia com que ele abrisse’”*.²⁵ A crença no poder transformativo da sociedade pela arte provinha das concepções filosóficas de conquista, liberdade e criatividade individual do *fazer artístico*:

“A ideia nietzscheana de luta artística encaixada no imaginário militar tornou-se central à declaração de independência da vanguarda em relação a forças há muito estabelecidas – ainda que não se tenha especificado contra quem ou o quê ela estava se rebelando.”²⁶

Evidentemente as formulações teóricas e reflexivas sobre o expressionismo e sobre a arte em geral não eram homogêneas nem lineares, tendo pontos de vistas divergentes entre os próprios vanguardistas do movimento. Contudo, o comum entre as diferentes tendências teórico-artísticas era a busca da expressão subjetiva do artista e uma nova relação com as cores e formas, relação esta, muitas vezes proveniente do conhecimento das chamadas *“artes primitivas”* da África Subsaariana, principalmente.

²⁴ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. P.08.

²⁵ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Op. Cit.

²⁶ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Op. Cit. p.10.

3. O estrangeiro e o espelho quebrado: Lasar Segall e sua obra

“O desejo de comunhão entre “eu” e “tu”, ou, mais geralmente, entre homem e homem, homem e sociedade, povo, mundo, provoca a arte.”²⁷

Lasar Segall nasceu no dia 21 de julho de 1891, na cidade de Vilna, capital de Lituânia, então território do império russo²⁸. De origem judaica e família humilde, Segall cria-se dentro da complexidade étnica e cultural de seu meio, pois é lituânio, vivendo em território russo e marginalizado como judeu. Por fim, instala-se em São Paulo, tornando-se um europeu no Brasil - e um “*brasileiro eslavo*” - sem deixar suas raízes judaicas, como atesta Gilda de Mello e Souza:

“Em primeiro lugar, Lasar Segall é um homem culturalmente marginal, inclusive porque é de cidadania indecisa: lituano (ou russo de Vilna) viu, em 1915, seu país passar da Rússia ao domínio alemão e, em 1918, presenciou sua independência para, em 1940, com a Segunda Grande Guerra, tornar a vê-lo reincorporado à União Soviética. Em seguida, emigra muito jovem de sua terra, mas durante todo o período de formação na Alemanha será um báltico. A partir de 1923, quando se fixa definitivamente em São Paulo, é um europeu no Brasil. E como jamais esquecerá suas origens religiosas [...], continua sendo sempre, de onde quer que se encontre, acima de tudo judeu.”²⁹

Durante sua infância, Lasar Segall residiu em Vilna, onde os judeus viviam em comunidades fechadas, “*raramente indo para o bairro não judaico e mais raramente ainda saindo da cidade*”³⁰. Conta Vera D’Horta Beccari, que Lasar, desde cedo interessou-se pelo trabalho de seu pai, um *soifer*, ou seja, um escriba da Tora. A autora levanta a ideia de que foi através deste interesse e influência da atividade de seu pai, que o artista trouxe em si seus traços como pintor: “preciso, incisivo e expressivo”. Como diz o próprio Segall, sua infância

²⁷ Introdução da conferência de Segall em Vila Kyrial, São Paulo em 1924. Publicada na Revista do Brasil, nº101, São Paulo, maio de 1924, p.104-110. Transcrita em “Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/20 – Documentação” – I.E.B., 1972. In: BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.230.

²⁸ Antes de pertencer a URSS, a cidade de Vilna passou por constantes disputas de controle territorial e hegemonia por parte das nações vizinhas. O território passou, ao longo de sua história, por posse da Lituânia, da Polônia e da Rússia. Durante a Primeira Guerra Mundial, em 1915, a Lituânia é conquistada pela Alemanha e após 1918, sob ocupação, é declarada independente por uma assembléia nacional. Ver: BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁹ BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. Idem.

³⁰ BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista** Op. cit. p. 32.

em Vilna foi “melancólica e colorida”³¹, porém frutuosa para com o imaginário que iria representar em obras como “*Aldeia Russa*” (figura 01) de 1917/18, “*Kaddisch*” (figura 02) de 1918 ou “*Eternos Caminhantes*” (figura 03) de 1919.

Segall deixa Vilna quando jovem, e parte para Alemanha em busca de formação artística, tendo como referência as Academias de Belas-Artes de Berlim e Dresden. É na Alemanha que prevalece em suas obras o realismo acadêmico, representação artística herdada do século XIX, porém com influência do impressionismo, do simbolismo europeu e de um “*modernismo ainda tímido em relação à inovação; distante, portanto, da primeira geração expressionista já atuante nesse mesmo momento*”.³²

Suas lembranças de Vilna são representadas nos temas pictóricos deste período, Lasar busca resgatar na memória o imaginário judaico, as cenas cotidianas e as representações populares. Contudo, existia na Alemanha, uma polarização entre a arte acadêmica, neoclássica e burguesa, defendida em grande medida, nas Academias de Arte, e as chamadas artes “modernas”, sejam estas impressionistas ou expressionistas.

Esta complexa relação étnica e cultural em que Lasar convivia, (como um estrangeiro em si), sua sensibilidade artística e em sentido mais amplo, humana, e os desdobramentos sociopolíticos do período entreguerras, transbordariam para suas telas e painéis, como um receptáculo de sentidos e informações, de tendências, rupturas visuais e sentimentais. Como o próprio artista afirma:

*“Cada homem é filho de seu tempo e a sua expressão é a expressão desse tempo.”*³³

Ao longo de sua produção artística, Segall viu-se em plenas transformações estéticas: do realismo e impressionismo como primeiras produções pictóricas acadêmicas, passando

³¹ BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista* Op. cit. p.36.

³² PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008. p.29.

³³ Conferência de Segall em Vila Kyrial, São Paulo em 1924. Publicada na Revista do Brasil, nº101, São Paulo, maio de 1924, p.104-110. Transcrita em “Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/20 – Documentação” – I.E.B., 1972. In: BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.230.

pelo pré-expressionismo, expressionismo e por fim, a sua “descoberta das cores” com o modernismo brasileiro, após sua vinda para o Brasil em 1923³⁴.

Contudo, quando volta a Dresden, após sua passagem pelo Brasil em 1913, Segall depara-se com mudanças sintomáticas no cenário artístico internacional, estas mudanças desenvolvem-se, sobretudo, através de exposições cubistas e futuristas, além de publicações de obras como “*Do espiritual na arte*”, e do almanaque “*O Cavaleiro Azul*” de Kandinsky³⁵. As pinturas de Segall neste período traçam correlações com estas transformações estéticas da arte europeia.

*“investe na deformação cubo-expressionista, resultando na construção de figuras triangulares apresentadas em facetas. É no cenário expressionista alemão que a obra de Segall tomará corpo, ao mesmo tempo que o pintor se torna experimentado nas disputas estéticas e institucionais do campo artístico.”*³⁶

É neste período que se vê um processo de fissura teórica e estética no expressionismo alemão, como bem analisa Claudia Valadão de Mattos: Tem-se, na Alemanha antes de 1914, portanto pré Primeira Guerra Mundial, uma geração marcada pela experiência estética “*cosmopolita*”, “*moderada*”, cercada por certo “*proselitismo*”, buscando uma união estética, uma universalização da arte, uma visão identitária de certa “*condição humana genérica*”, e “*não particular, seja em termos de classe, etnia ou nação*”³⁷. No entanto, passada a Primeira Guerra, tem-se outra geração que se caracteriza pela “*radicalização política*” e ao “*nacionalismo extremado*”:

*“que se configura esteticamente na ideia de que caberia ao espírito alemão exprimir o conflito entre materialismo e espiritualidade que dilacera o homem moderno”*³⁸

³⁴ Para periodizar estas transformações estéticas nas obras de Segall, tomo como base o estudo de Claudia Valadão de Mattos, onde questiona a tradicional bibliografia sobre o assunto e amplia as noções de temporalidade e criação artística do artista nos anos em que viveu na Europa.

³⁵ Op. cit. p.30.

³⁶ PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. Op. Cit.. p.30.

³⁷ PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. Op. Cit.p.31.

³⁸ PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. Op. Cit.p.31.

Neste modelo de redefinição do expressionismo, os artistas alemães, retomam o ideário estético e teórico do gótico, que séculos anteriores, no medievo, balizava-se na dicotomia “espiritual e material”, buscando assim, um sentido artístico no conflito ontológico da matéria e da metafísica. Com base nos estudos de Claudia Mattos e Fernando Pinheiro Filho, vê-se que as obras de Segall, neste sentido, são ambíguas, pois o artista encontra-se na segunda geração (pós-primeira guerra), porém com elementos éticos e estéticos da primeira (pré-primeira guerra). Suas representações figurativas apresentavam-se com uma sensibilidade genérica de composição, mesmo tratando de representar judeus, pobres e humildes, diferentemente de outros artistas de seu período como Conrad Felixmüller e Otto Dix, por exemplo, que propunham engajamento político mais acentuado nas esferas partidárias daquela época. Porém é desta singularidade que Lasar Segall iria significar sua construção artística identitária. É através de seu distanciamento com o engajamento nacionalista do expressionismo alemão do pós-guerra, que Segall possibilitou uma crítica social corrosiva e mais articulada com o que se pode pensar em estruturação do homem moderno, da figura sofrida e melancólica, da esperança desesperada e da identidade das minorias na representação visual de seu tempo, sem deixar de lado uma harmoniosa construção de suas figuras, como uma espécie de cenário teatral tragicamente montado.

A imagem humana construída na experiência expressionista transbordava o sentimento de angústia, tensão e crítica da realidade social, política ou econômica do mundo moderno, seja na idealização universalista e homogênea da representação figurativa pré-Primeira Guerra, seja na visão nacionalista, partidária e, muitas vezes, exageradamente ideológica do pós-guerra. Lasar Segall, nesta perspectiva, caminhava como um estrangeiro no cenário artístico alemão. Sua marginalização étnica e cultural fazia-se presente na construção de sua auto-imagem, assim como do mundo que o cercava, reverberando em obras como “*Retrato de judeu*”, de 1917 (figura 04); “*Estudo para quarto de doentes*” de 1921/22 (figura 05); os desenhos de “*Recordações de Vilna*” de 1920, (figuras 06 e 07); “*Refugiados*”, de 1922, (figura 08); “*Vilna e eu*”, de 1916/17 (figura 09); “*Jovem Mendiga*”, de 1920, (figura 10) ou “*Rua – Duas Mulheres*”, de 1922, (figura 11), esta última, representa o padrão de beleza feminina ocidental dos anos vinte, com roupas mais leves, saia até o joelho e cabelo estilo *Garçonne*, sendo uma verdadeira febre pelo fato do cinema estadunidense e a moda francesa estimularem este estereótipo. Segall busca a figuração feminina comum ao seu tempo, porém, com o semblante pálido, cadavérico e melancólico.

A representação figurativa de Segall em sua fase expressionista trás em si características significativas para compreender sua “narrativa imagética” da crise humana em sentido poético-artístico. Elementos figurativos homogêneos, rostos genéricos e simplificados, geometrização e deformidade “cubo-expressionista” fazem-se presentes em suas obras desta fase. Nas primeiras composições expressionistas vêem-se escolhas de cores agressivas e intensas, transbordando em pinceladas multicoloridas, preenchendo formas humanas de maneira peculiar e, em certa medida, um equilíbrio paradoxal identificado em imagens enérgicas e melancólicas. Tão importante quanto suas obras, são suas reflexões quanto à arte e o expressionismo em especial.

Ao imigrar para o Brasil em 1923 e fixar-se em São Paulo, Lasar Segall foi convidado pelo senador Freitas Valle para ministrar duas palestras sobre arte moderna para o público brasileiro. As palestras ocorreram no ano de 1924 e tiveram os títulos de “*Sobre Arte*” e “*O Expressionismo*”, sendo posteriormente foram publicadas na *Revista Brasil* e no jornal *Estado de S. Paulo*³⁹. Em suas reflexões, Segall critica e repudia a valorização ultranacionalista de algumas vanguardas expressionistas na Alemanha, da qual fundamentavam na ideia do “*espírito alemão*” (*Deutsche Geist*) durante o Pós-Primeira Guerra na Alemanha. Para o artista judeu de origem russa pensar a arte e sociedade contrariava parte da vanguarda europeia daquela época, pois suas ideias sobre estética eram pautadas nas teorias de Wilhem Worringer e Wassily Kandinsky em que consistia um expressionismo cosmopolita e universalista, portanto, o inverso do pensamento local e nacional do expressionismo alemão.

*“o expressionismo surgiu numa hora de maior crise espiritual da humanidade e, nesse caos, ele escutava apenas a sua própria voz, que era o desejo ardente de uma nova religião, de um novo homem...”*⁴⁰

4. A figuração do sensível e a interiorização da exclusão: *Interior de Pobres II*

Cabeças proporcionalmente grandes em relação ao resto do corpo; Olhares caídos com olheiras sinceras sem direção certa; rostos franzinos e semblantes doentes, pálidos, fantasmagóricos; melancolia e ausência de expressão. Aparente indiferença. Além dos tristes

³⁹ O artigo “*Sobre arte*” foi publicado na *Revista Brasil*, em 1924 e “*O expressionismo*” no jornal *Estado de S. Paulo*, em 1958.

⁴⁰ Trecho extraído do artigo “o expressionismo” de Segall. In: BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.266.

rostos, seus corpos introspectivos, atrofiados, indicando fraqueza e sensibilidade, remetem situações desconfortáveis. O ambiente multifacetado recortado por perspectivas descompassadas e incongruentes remetem sensação de vertigem. Objetos “toscos” em “grosseira” simplicidade decorativa sustentam os corpos depreciativos dos doentes. A imagem trás a vista uma espécie de cena teatral, harmoniosamente distribuída nas quatro figuras que compõem o cenário. Trata-se da obra “*Die Krankentstube*” (Quarto de Doentes), ou “*Interior de Pobres II*”, (figura 12), como indicado no Museu Lasar Segall em São Paulo. A obra foi pintada por Segall entre 1921/22, período em que o artista e sua mulher, Margarete Quäck, mudam-se para Berlim. É durante a década de 1920 que Segall recria seu estilo de pintura, rompendo com cores vibrantes dos anos anteriores e caracterizando suas figuras humanas para além dos rostos “máscaras”, como em “*Eternos Caminhantes*” de 1919 e “*Morte*”, do mesmo ano. Os rostos representados rompem com características homogêneas de modelos anteriores, cada figura possui características específicas: olhos estrábicos, rugas e marcas de expressão, transmitem sensação de cansaço, de vida sofrida. A sobriedade é representada nas cores ocre, marrom e cinza, predominando o cenário da composição, e dando margem a interpretações de estado de espírito linear, tenso e melancólico, não violentamente vibrantes como nas telas anteriores.

A tela, que foi adquirida pelo Museu de Dresden, em 1920, fez parte da famosa *Exposição de Arte Degenerada*, de 1937 em Munique, antes de ser confiscada e confinada pelo governo nazista durante a Segunda Guerra. Após o fim da guerra, a tela foi encontrada, e a pedido da mulher de Segall, então viúva, foi enviada ao Brasil junto com outra obra do artista, “*Autorretrato II*” (1919), fazendo parte do acervo do Museu Lasar Segall em São Paulo. Cabe aqui citar que o termo “arte degenerada” (*entartet*) utilizado pelos nazistas para referir às obras modernas, evoca toda uma conotação pejorativa alimentada pela ideologia autoritária, etnocêntrica e totalitária de pensamento social, estético e político da Alemanha nazista. A exposição, organizada por Adolf Ziegler, então presidente da Câmara de Artes Plásticas do Reich, depreciava pinturas, gravuras, desenhos e livros sobre arte moderna, pois os partidários do nacional-socialismo consideravam “*artisticamente indesejáveis e moralmente prejudiciais*”⁴¹ ao povo alemão.

⁴¹ In Enciclopédia digital de artes visuais, disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=328

Assim, vê-se a arte e, em especial, a imagem figurativa como fonte de representações de identidades políticas e ideológicas. Uma arma simbólica de propagação de ideias, valores e conflitos. *Interior de Pobres II* remete, nesta perspectiva, à representação do descaso pelo social, da desumanização atrelada ao espírito mercadológico, ditatorial e corrosivo da extrema modernidade mecanizada, burocratizada e entristecida. Porém, ao mesmo tempo, representa a possibilidade de ver o *invisível* (minorias), ou seja, de buscar elementos visuais para aqueles que não faziam parte (ou faziam de maneira limitada) do universo representativo das artes.

Ora, tanto em *Interior de Pobres II* quanto em outras obras do mesmo período estético, Lasar Segall representava um cotidiano sofrido da pobreza e miséria de seu povo, não em sentido regionalista, nacionalista ou étnico, mas em sentido homogêneo e humano (mesmo fazendo menção a signos judaicos em determinadas obras). Sua formação visual faz-se ultrapassar a problemática nacionalista, possibilitando um diálogo complexo com as diversas minorias vividas na contemporaneidade. O imaginário destas é concebido em sua construção pictórica, valorizado em sua narrativa crítica e angustiante, uma vez que a representatividade do sofrimento é um traço forte de seus trabalhos e, acima de tudo, faz parte de um conjunto de transformações históricas, representando toda uma carga de transformações sociais que o mundo contemporâneo passava, como processos de transformações políticas, sociais e econômicas nunca vividas na história: os “*anos loucos*” nos pólos liberais da primeira metade do século XX, e sua estética “*belle époque*”; os movimentos femininos de ação política conquistando dimensões nunca atingidas; a Grande Guerra e sua “*derrocada da razão*” em 1914; o movimento proletário na Europa; a Revolução russa de 1917 e a ruptura que transbordou outras importantes revoluções de caráter socialista em outras partes do mundo; novos movimentos sociais e aplicação de novas tecnologias no dia a dia moderno dentro e fora dos lares; um crescimento demográfico global vertiginoso; a crise do liberalismo, em 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York e o surgimento de Estados totalitários formatando todo um período de terror e escuridão na política mundial fazem-se presentes na dimensão sócio-política global e regional daquela época. Nesta perspectiva, “*Interior de Pobres II*” trás elementos representativos desta realidade “conturbada” da contemporaneidade abismal no Pós-Primeira Guerra, da descrença dos valores impostos e da crítica social que impera no cenário artístico e intelectual. Lasar Segall, nesta fase, desenvolve obras de caráter crítico, objetivando em suas telas a representação da crise social, das camadas mais humildes da sociedade, alimentando um determinado imaginário visual da condição humana do século XX.

Desta maneira, *Interior de Pobres II*, trás em si elementos fundamentais de construção da narrativa imagética de crítica social, não partidária, mas positivamente aguda em sua representação de um mundo marcado pelas desigualdades étnicas, econômicas e sociais, agregando ao mundo das imagens o universo recluso e fechado do submundo, dos pobres, doentes, desfavorecidos e indigentes. A arte de Segall constrói-se na perspectiva de acender uma luz a possibilidade de interpretar o processo de segregação em que o próprio artista sofrera quando vivia na Europa.

5. A visualidade de uma época e o morar em si próprio: Considerações finais

É a partir dos elementos constitutivos de representação da realidade concreta que esta construção imagética da pobreza e violência, da segregação socioeconômica, étnica e política fazem-se presentes no imaginário artístico do século XX. As representações visuais deste período trazem em seu bojo, toda uma carga crítica, acionada a ruptura do modelo representativo clássico, rompendo assim (em grande medida) com ideários estéticos burgueses anteriores à radicalização das formas, traços e cores presentes no expressionismo. Lasar Segall, nesta perspectiva, conduz uma extensa formação do imaginário das minorias na estética visual contemporânea. Sua obra está condicionada aos efeitos da ampliação da representatividade destas no cenário cultural das primeiras décadas do “breve” século XX.

As imagens, de maneira geral, desde o final do século XIX, ganharam dimensões até então não vistas na história da humanidade. O advento da Revolução Científico-Tecnológica aplicada ao uso incansável das imagens como extensão e construção de novas narrativas de realidades e formação de novas identidades, transcendem a esfera do *belo artístico* valorizado pelas Academias de Artes e entra em dimensões propriamente políticas, relacionando a vida social com o inconsciente ou subconsciente estético dos artistas e da população globalizada. É a partir desta nova postura artística, de rupturas estéticas e ideológicas que as obras de Segall possuem importância histórica. Ética e esteticamente, sua posição como artista remete a um perfil típico de seu século, subjetivando toda uma carga de transformações sociais, políticas e culturais e materializando-as em telas, desenhos e gravuras.

Se cada época histórica produz sua visualidade, seu imaginário social, pode-se dizer que o final do século XIX e início do XX foram um período marcado pela transgressão visual, pela criatividade e aplicabilidade subjetiva na construção imagética, estabelecida através das rápidas e profundas mudanças no convívio humano tanto no sentido prático-tecnológico e sociopolítico quanto no entendimento promovido pelas análises e interpretações

existencialistas e psicanalíticas. Os primeiros decênios do século XX trouxeram uma verdadeira reviravolta na configuração das imagens da sociedade ocidental e as artes plásticas, neste contexto, fez parte destas mudanças.

O expressionismo de Lasar Segall e sua obra *Interior de Pobres II*, em especial, trás em si esta fase histórica de visualização e representação das camadas inferiores da sociedade contemporânea, tendo como fio condutor os processos de movimentos organizados de luta das minorias, de pressupostos teóricos sobre o fazer artístico moderno e da crise humana durante as duas grandes guerras. A pintura, como arte do espaço, abriu possibilidades de discussão para um novo espaço visual dos pobres e excluídos, alimentando valores e vontades de articulação no espaço político-visual da contemporaneidade.

Em uma perspectiva histórica, a modernidade trouxe consigo, grandes desdobramentos da corrida liberal do século XIX: as guerras de conquistas territoriais e mercadológicas com o neocolonialismo, crises econômicas profundas, segregações étnicas, e um discurso violentamente bombardeador de “ordem”, “progresso” e “civilidade” que entraria em todas as esferas sociais, naturalizando formas e valores de vida, criando *estilos imagéticos*⁴² majoritários na esfera pública das grandes cidades. As artes visuais em seu espaço de articulação traduziam essas questões, em sentido indireto, em forma de imagens. Os “*anos dourados*”, do qual o século XX adentrou com sonhos de consumo, valorização da modernidade em todas as esferas humanas de convívio, as transformações e criações de representação da cultura musical e visual chegaram ao seu máximo e, em consequência, explode a Primeira Guerra Mundial em 1914, fruto desta corrida de controle mundial do agressivo e suicida liberalismo político e econômico, logo em seguida, em 1939, explode a Segunda Guerra, que viria a continuar esta história de lutas e conquistas, fruto da crise do liberalismo mundial. É nesse período que as artes visuais exprimiam os sofrimentos, as angústias e a descrença na humanidade, que o expressionismo em especial traria para o plano das artes e ideias todo o desespero humano. Como já citado, Lasar Segall, mesmo produzindo neste período entreguerras, tinha como propósito artístico-filosófico uma produção voltada para o humano, para a crítica aberta à desumanização partidária, totalitária e econômica, não

⁴² O conceito de *estilo* aqui apreendido equivale ao que se pode chamar de “ideologia imagética”, ou seja, “uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem através da qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações às suas condições de existência, combinação que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe.” Em: HADJICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimento sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1973. p.102.

valorizava, portanto, os discursos nacionalistas que estava em voga naquele período. Seu ideário ético de homem judeu, marginalizado culturalmente pesava em suas obras e assim configurava a criação de um imaginário artístico imbricando na teia do imaginário social daquele período, e recriando assim uma narrativa sobre o olhar sobre si.

O olhar para o interior, adentrando os lares e vendo o lado interno da condição humana na contemporaneidade traduz-se em *Interior de Pobres II*, pois é nesta obra que os elementos do cotidiano urbano e marginal tomam contornos visuais bem articulados com o pensamento periférico de Lasar Segall. É adentrando sua obra que enxerga-se o artista e este, ao pintar, não faz arte para embelezar o mundo, mas sim, para expressar sua condição, sua crise identitária e sua angústia social.

O objeto artístico não é arte *a priori*, mas se faz ao estar em contato com um meio que o entenda desta forma. Dependerá de seu contexto histórico e social, de uma narrativa discursiva que a coloque a tal posição na configuração social de seu tempo e espaço. Partindo de uma interpretação fenomenológica, a arte se faz pela relação artista, objeto artístico e contemplador, assim como bem cita Cristiana Costa:

*“A arte não está no objeto artístico, mas no encontro que esse objeto promove entre duas subjetividades e no compartilhamento da emoção poética.”*⁴³

Desta maneira, a obra *Interior de Pobres II*, além de traduzir todo um cenário de dor e sofrimento, trás em si, elementos que conduzem os apreciadores e estudiosos a entender um “*espírito temporal*” significado pelas figuras, pelo interior e pela subjetividade do artista. Este interior que ao mesmo tempo é do artista, mas, sobretudo, de uma época, de um *éthos* e de uma visão de mundo específicos, denso, intenso e, infelizmente, profundamente desigual.

⁴³ COSTA, Cristina. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. São Paulo: Moderna, 2004, p.18.

ANEXOS



Figura 01 – *Aldeia russa*, 1917/1918
Óleo sobre tela - 62,5 x 80,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo.
Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=21&sObra=3>

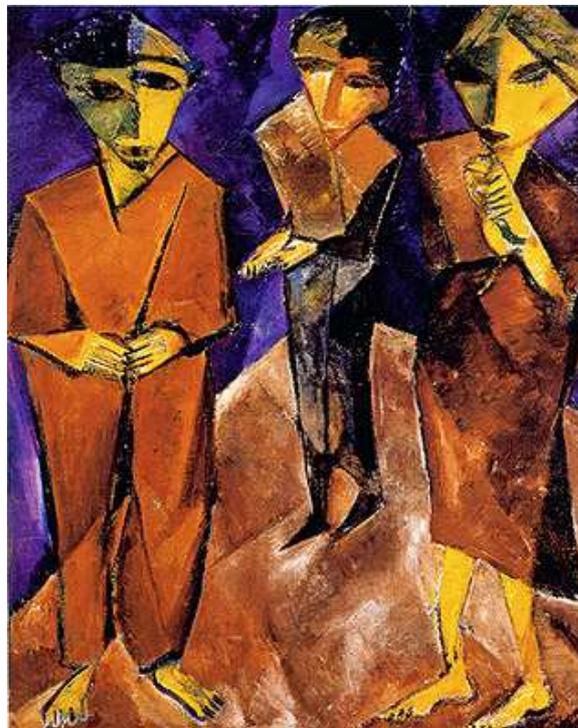


Figura 02 – *Kaddisch*, 1918
Óleo sobre tela - 96 x 77 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo.
Fonte: <http://www.mercadoarte.com.br/artigos/artistas/lasar-segall/lasar-segall/>



Figura 03 – *Eternos caminhantes*, 1919
Óleo sobre tela – 138 x 184 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo.
Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=15&sObra=17>



Figura 04 – *Retrato de judeu*, 1917
Sépia sobre cartão, 60 x 44cm. Coleção particular.
Fonte: MATTOS, 2000. p. 177.



Figura 05 – *Estudo para quarto de doentes*. 1921/1922.
Óleo sobre tela, 50 x 44,5cm. Coleção particular, São Paulo.
Fonte: MATTOS, 2000. p. 177.



Figura 06 – *Recordações de Vilna: Três Figuras*, 1920.
Ponta seca, 28 x 21,7cm.
Museu Lasar Segall, São Paulo. MLS: do álbum *Recordações de Vilna* em 1917, 1921.
Fonte: <http://cristianetomero.blogspot.com.br/2010/12/outras-obras-de-lasar-segall.html>

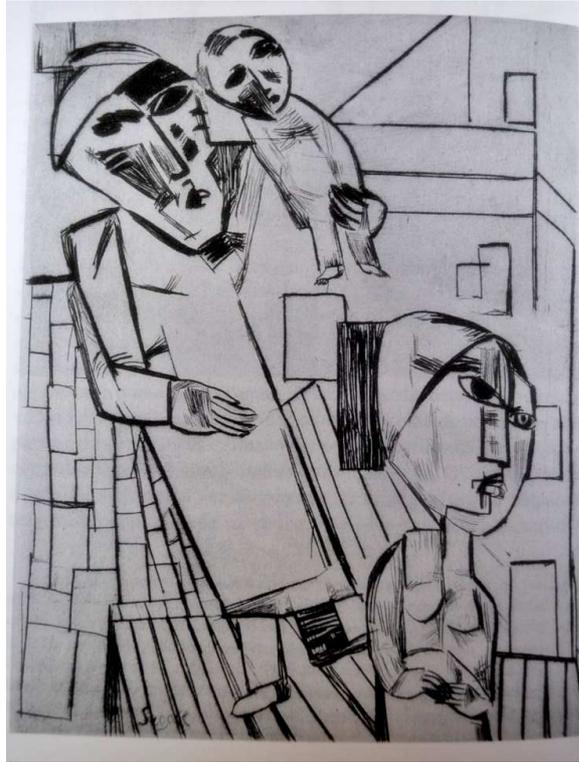


Figura 07 – *Recordação de Vilna: Casal com filhos, 1920.*
 Ponta seca, 27,8 x 21,7cm. Museu Lasar Segall, São Paulo: do álbum *Recordações de Vilna em 1917, 1921.*
 Fonte: MATTOS, 2000, p. 164.



Figura 08 – *Refugiados, 1922.*
 Guache sobre papel, 39,5 x 48,6cm
 .Museu Lasar Segall, São Paulo.
 Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=15&sObra=45>



Figura 09 – *Vilna e eu*, 1916/1917
 Litografia sobre papel – 40 x 27,5 cm. Museu Lasar Segall, São Paulo
 Fonte: <http://adiversidadenosmuseus.blogspot.com.br/2011/03/vilna-e-eu.html>

Figura. 10 – *Jovem Mendiga*, 1920. Litografia, 34 x 17,5 cm.
 Museu Lasar Segall, São Paulo.
 Fonte: MATTOS, 2000, p. 173.



Figura 11 – *Rua – Duas Mulheres*, 1922.
 Óleo sobre tela, 131 x 98 cm. Museu Lasar Segall, São Paulo.
 Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=15&sObra=49>



Figura 12 – *Interior de pobres II*. 1921

Óleo sobre tela - 140 x 173 cm. Museu Lasar Segall, São Paulo.

Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=21&sObra=28>

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARTE DEGENERADA. In: Enciclopedia Artes Visuais Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=328
- BECCARI, Vera D'horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEHER, Shulamith. *Expressionismo. Movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo, Brasiliense/Círculo do Livro. 1981.
- COSTA, Cristina. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. São Paulo: Moderna, 2004.
- CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Lasar Segall, expressionismo e judaísmo*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2000.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. *Significados das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI – No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.