

# LASAR SEGALL: UM PONTO DE CONFLUÊNCIA DE UM ITINERÁRIO AFRO-LATINO-AMERICANO NOS ANOS 20

JORGE SCHWARTZ

FFLCH/DLM  
Universidade de São Paulo

## Resumo

Este ensaio aborda a obra de Lasar Segall dos anos 20, especialmente a temática primitivista – o negrismo e a prostituição no bairro carioca do Mangue –, no contexto de sua própria produção e também da poesia e da pintura latino-americana.

## Palavras-chave

Lasar Segall;  
Manuel  
Bandeira;  
Vinicius de  
Moraes; Helio  
Oiticica;  
primitivismo;  
mangue.

## Abstract

This essay addresses Lasar Segall's work in the 1920s, particularly the primitivist theme – Blackness and prostitution in the Rio de Janeiro neighborhood known as Mangue – seen in the context of his own work and in that of Latin American poetry and painting.

## Keywords

Lasar Segall;  
Manuel  
Bandeira;  
Vinicius de  
Moraes; Helio  
Oiticica;  
primitivism;  
Mangue.

a Gilda de Mello e Souza

## A representação do negro na poesia latino-americana

O elemento negro na iconografia de Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957) é um típico gesto de adaptação da voga primitivista europeia e, por extensão, uma visão de alteridade exótica do pintor russo que passa grande parte de sua vida no Brasil? Ou se trata de um traço de identidade de um artista que se identificou com a paisagem e o elemento humano dos trópicos e os assimilou como discurso visual do elemento brasileiro? Muito se escreveu sobre o “primitivismo europeu” em Segall e suas conseqüências na etapa brasileira de sua pintura.<sup>1</sup> Mas gostaria de contextualizar aqui o espaço literário e artístico latino-americano em que se produz sua obra para indagar sobre sua discutida brasilidade, especialmente na produção de temática negrista.

A vanguarda parisiense deu ao negro *status* de modernidade, a partir do forte impacto que representou para as artes *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907), em que pelo menos três das cinco prostitutas no famoso quadro têm como rosto máscaras africanas. Mas por que o *primitivo* se converteu em sinônimo do *moderno*? Esse aparente paradoxo permite postular certas hipóteses. Ele tem lugar, historicamente, quando a Europa afirma uma política colonialista diante dos países africanos. A voga negrista, da segunda metade do século XIX, assim como os estudos de etnografia e antropologia, descobrem a alteridade através da imagem do negro

Ensaio publicado originalmente em espanhol no catálogo *Lasar Segall: un expresionista brasileño*. São Paulo, Museu Lasar Segall/ Takano, 2002. Catálogo da exposição realizada no Museo de Arte Moderno, CONACULTA – INBA, México, de 6 de março a 2 de junho de 2002, e no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA – Colección Costantini, Buenos Aires, de 11 de julho a 15 de setembro de 2002. Tradução de Gênesse Andrade. Agradeço as colaborações, em níveis diversos, de Marcelo Mattos Araujo, Patricia Artundo, Jung Ha Kang, Davi Arrigucci Jr., Berta Waldman e Daniel Samoilovich. Agradecemos ao Museu Lasar Segall e ao Centro de Artes Hélio Oiticica a autorização para reprodução de imagem.

<sup>1</sup> Stephanie D'Alessandro, “Vagando com a lua: uma introdução às emigrações artísticas de Lasar Segall” e Vera d’Horta, “Com o coração na terra: a arte brasileira de Lasar Segall como ‘Ressonância da Humanidade’”, no catálogo *Still More Distant Journeys / Por caminhadas ainda mais distantes: as emigrações artísticas de Lasar Segall*, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art; New York, University of Chicago/ The Jewish Museum, 1998, pp. 110-63 e pp. 164-232.

(Frobenius, Frazer, Lévy-Bruhl, Freud). Esses estudos geraram os primeiros discursos científicos sobre a negritude; eles tampouco puderam evitar o recurso ao exotismo para interpretá-la e a reativação de conhecidos preconceitos – como o de raça inferior ou de sensualidade luxuriosa, herdeiros de um afã romântico de definir ou redefinir a própria identidade nacional e racial. A voga do primitivismo europeu representa uma impugnação à cultura da máquina e uma resistência ao culto ao progresso, idéias que começam a se impor a partir da Revolução Industrial e como resposta a uma saturação dos valores estabelecidos da burguesia do velho continente. Do ponto de vista plástico, a vanguarda européia encontra no primitivismo uma força bruta e original contra o decadente estilo acadêmico, e ainda descobre na arte africana a assimetria como princípio de composição – tão cara ao Cubismo e ao Expressionismo. Não nos surpreende hoje a declaração de Pierre Daix de que “Picasso, tal como Matisse e Derain viam objetos primitivos e chegavam à conclusão de que esses artistas desconhecidos desde as origens da humanidade propunham, com resultados surpreendentes, os mesmos problemas plásticos que eles”.<sup>2</sup> O fundamental trabalho de Petrine Archer-Straw é correto em sua leitura e na reivindicação de que a negritude (ou *negrofilia*, como prefere chamar o movimento) na Europa dos anos 20 não é um movimento espontâneo que emane da própria raça: “Quanto mais se analisa isto, torna-se mais claro que os debates sobre negritude eram realmente sobre brancura e sobre como prover os europeus de um novo direcionamento”, e que “era a ‘idéia’ da cultura negra, e não a cultura negra em si o que caracterizava esta modernidade”.<sup>3</sup>

Dentro dessa linha de pensamento, poderíamos estender as seguintes perguntas: a poesia ou a pintura de temática negrista, escrita ou pintada por um artista negro, é mais representativa da negritude do que aquela escrita ou pintada por um branco? Ou, será a obra dos escritores brancos, como Palés Matos e Emilio Ballagas, menos negra ou menos mestiça que a consagrada “poesia mulata” de Nicolás Guillén? Os resultados mostram que a qualidade da poesia não depende necessariamente da cor da pele do escritor ou do pintor. Mas uma visão diferente da nossa é apresentada por Emanuel Araújo, no esplêndido catálogo *Negro de corpo e alma/ Black in Body and Soul*, quando afirma:

Se Mário de Andrade chega mais perto de entender o preço a que fora conquistada a expressão de um sentimento profundo da alma do pai mulato, a sociedade nacional, que se deleita no elogio da mestiçagem, está longe de demonstrar essa mesma compreensão. A tensão que desde o início marcou a incorporação do negro à sociedade brasileira revela aqui mais uma de suas facetas, encontrando uma nova forma de expressão. De fato, ao longo das primeiras décadas deste século, aos poucos as heranças culturais de origem africana haviam conquistado terreno no cenário cultural brasileiro – ainda que muitas vezes sob a designação nitidamente pejorativa de “folclore” – levando à progressiva institucionalização de manifestações como o samba ou a capoeira. Isto, no entanto, não impediria que, no mesmo período, prosseguisse a perseguição

<sup>2</sup> Em Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1995, p. 54.

<sup>3</sup> Petrine Archer-Straw, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York, Thames & Hudson, 2000, pp. 179 e 183.

policial aos terreiros de candomblé, aos batuques e aos xangôs, nos quais o negro manifestava suas crenças religiosas como a mais poderosa expressão de sua alma. Esta ambigüidade constitutiva com que a expressão de um sentimento negro se integra à alma brasileira se revela, porém, em toda a sua clareza, nas expressões plásticas do período: enquanto manifestações culturais de origem afro-brasileira são transformadas em símbolo de identidade nacional, pouco falta para que a *representação plástica do negro*, nas obras de uma Tarsila do Amaral, de um Portinari e mesmo de um Lasar Segall, recaia nos estereótipos que sempre fixaram essa imagem através de um olhar exotizador sobre o corpo negro, longe da força que revelaria a verdadeira expressão de sua alma.<sup>4</sup>

Nossos países, periféricos em relação às vanguardas berlinenses e parisienses, não demoraram em perceber que o primitivo podia estar muito mais relacionado a uma tradição americana do que à européia. É por isso que Oswald de Andrade, em sua conferência em 1923 na Sorbonne, registra, ironicamente, que no Brasil “o negro é um elemento realista”.<sup>5</sup> Esse enfoque interiorizante, a partir do nacional, revela uma arte que permite importar certas fórmulas plásticas e, ao mesmo tempo, voltar-se sobre suas próprias tradições. Isso é o que acontece na poesia e na pintura da época, com as soluções mais diversas. O México e o Peru buscam, no indianismo de Rivera ou nos ensaios de José Carlos Mariátegui, uma reivindicação do elemento indígena.<sup>6</sup> O Cone Sul (ou inclusive no Sul de Borges) busca-se no *gaucho* – imagem tardia que ressurgiu nos fins dos anos 20 no romance *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, ou no agaçado título *Martín Fierro*, da revista mais importante da vanguarda portenha –, um símbolo da nação ou uma forma do primitivismo argentino. Esse mesmo Güiraldes trabalhou um poema dramático, “Caaporá”, para um balé de inspiração guarani, baseado na lenda do “Urutaú”.<sup>7</sup> E nos surpreende descobrir Oliverio Gironde, o mais radical e cosmopolita dos poetas vanguardistas argentinos, e que possuía uma conhecida coleção de *guacos* peruanos, realizando uma expedição de caráter arqueológico à cidade de Quilmes.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Emanuel Araújo, catálogo *Negro de corpo e alma, Mostra do redescobrimto*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 53.

<sup>5</sup> Oswald de Andrade, “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”. Conferência reproduzida em Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º Tempo modernista – 1917/29*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 210. Antonio Candido também formula essa questão, de forma lapidar: “no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (*in Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973 [orig. de 1953], p. 121).

<sup>6</sup> Cf. catálogo *El indigenismo en diálogo. Canarias-América 1920-1950*, Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001 (cur. María Candelaria Hernández Rodríguez).

<sup>7</sup> “[...] os figurinos de Alfredo González Garaño para o balé *Ollantay* com argumento de Ricardo Güiraldes e música de Pascual de Rogattis. Seu autor [Güiraldes], familiarizado com a arte das vanguardas através de sua freqüência aos artistas e aos ateliês do velho mundo, era também um colecionador de arte africana e pré-colombiana” (Cf. Adriana Armando e Guillermo Fantoni, “El ‘primitivismo’ martinfierrista de Gironde a Xul Solar”, in Oliverio Gironde, *Obra completa* (coord.: Raúl Antelo), Paris, Archivos, 1999, p. 483).

<sup>8</sup> Ver o caderno de viagem de Gironde, *Expedición a Quilmes – II*, em *op. cit.*, p. lxxi-lxxv.

O negrismo na literatura, e mais especificamente na poesia dos anos 20 e 30, surgiu, como seria previsível, em países onde havia uma tradição ou pelo menos uma reminiscência da população negra. Geograficamente, esta se concentra no Caribe, no Brasil e no Uruguai. Poderíamos também mencionar como influências o *Harlem Renaissance*, especificamente a poesia de Langston Hughes (*The Weary Blues*, 1926), ou o aluvião de literatura negrista produzida e exportada de Paris: entre outros, Gertrude Stein, *Melanchna*, 1909; Blaise Cendrars, *Anthologie Nègre*, 1921; André Gide, *Voyage au Congo* (1927); Paul Morand, *Magie noire* e *Paris Tombouctou*, ambos de 1928, ou Philippe Soupault, *La nègre*, 1929.

Da poesia negrista latino-americana, o nome mais importante é o do porto-riquenho Luis Palés Matos (1898–1959). Não somente por ser o pioneiro da poesia afro-antilhana, com o poema “Danzarina africana”, de 1917, como pela qualidade poética de seu trabalho.<sup>9</sup> Se seu livro de ressonâncias negristas mais difundido é *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos* (1937), seu poema mais conhecido é muito anterior: “Danza negra”, de 1926. Nele, os temas e a sonoridade típica da poesia negrista da época (cacofonias, onomatopéias, aliterações etc.) são cruciais:

Calabó y bambú.  
Bambú y calabó.  
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú,  
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.  
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.  
Es la danza negra de Fernando Póo.  
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.  
El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.  
Calabó y bambú.  
Bambú y calabó.  
[...]  
Pasan tierras rojas, islas de betún:  
Haití, Martinica, Congo, Camerún;  
las papiamentosas antillas del ron  
y las patualesas islas del volcán,  
que en el grave son  
del canto se dan.  
[...]

Nicolás Guillén (1904–1989) é talvez o nome mais conhecido da poesia cubana de vanguarda. *Motivos del son* (1930) reproduz a fala do negro e, a partir de seu segundo livro, *Sóngoro cosongo* (1931), Guillén passa a utilizar uma linguagem mais castiça. No prólogo, o poeta cubano batiza a poesia como “versos mulatos” e

<sup>9</sup> Afirma Mercedes López-Baralt, em *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*, Porto Rico, Ed. Plaza Mayor, 1997, p. 95: “‘Danzarina africana’ é um marco na história literária caribenha, pois converte Palés no iniciador indiscutível do negrismo nas Antilhas hispânicas: nosso poeta precede Guillén, Pereda, Guirao, Tallet, Carpentier e Ballagas; inclusive antecede livros importantes do norte-americano Langston Hughes e do jamaicano Claude McKay”.

afirma que “o espírito de Cuba é mestiço”. Outro nome que merece ser destacado no horizonte hispano-americano é o do uruguaio Ildefonso Pereda Valdés (1899–1996),<sup>10</sup> pioneiro da literatura negrista na América do Sul. Além da obra poética dedicada a temas afro-americanos (destacam-se *La guitarra de los negros*, de 1926, e *Raza negra*, de 1929), também foi pioneiro nas pesquisas antropológicas ao estudar as tradições negras no Uruguai e em outros países.<sup>11</sup> As leituras dos brasileiros Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Gilberto Freyre e Mário de Andrade foram influências decisivas em seus ensaios sobre o universo afro-uruguaio.

Já na área dos estudos sociológicos e antropológicos no âmbito hispano-americano, merece ser destacado o trabalho de Vicente Rossi (1871–1945), *Cosas de negros*, de 1926. Trata-se de uma pesquisa pioneira sobre a raça negra no Rio da Prata; detém-se no estudo da fala dos negros assim como nas origens africanas do tango e do candomblé. Rossi, jornalista e escritor uruguaio radicado em Córdoba, na Argentina, faz da língua rio-platense uma afirmação de nacionalidade americana, em oposição às rígidas normas castiças da Real Academia de la Lengua. Poderia ser incorporada aos projetos lingüísticos independentistas das vanguardas dos anos 20, de raízes românticas e do século XIX.<sup>12</sup> É contemporânea do “neocriollo” de Xul Solar, da linguagem argentinizante de Borges e da “gramatiquinha” de Mário de Andrade. A peculiar escritura de Rossi aproxima-o do projeto lingüístico de Simón Rodríguez na Venezuela. Da mesma forma que Oswald de Andrade defenderia no Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) “a contribuição milionária de todos os erros”, Vicente Rossi, dois anos depois, na advertência a *Cosas de negros*, afirmaria: “Erro é o servilismo idiomático nesta maravilhosa América”.<sup>13</sup> Entre as pesquisas sociológicas e antropológicas afro-brasileiras e afro-cubanas encontram-se os monumentais estudos de Gilberto Freyre (1900–1987), *Casa-grande & senzala* (1933), e de Fernando Ortiz (1881–1969), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940).

<sup>10</sup> Para uma visão mais detalhada da questão poética e política, ver o capítulo “Negrismo e negritud”, em minha antologia *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos, São Paulo, Edusp/Iluminuras/Fapesp, 1995, pp. 579-604.

<sup>11</sup> *Línea de color. Ensayos afroamericanos* (1938), *El negro rioplatense y otros ensayos* (1937) e *Negros esclavos y negros libres* (1941). Pereda Valdés compilou também a *Antología de la poesía negra americana* (1936).

<sup>12</sup> Ver, de minha autoria, “Lenguajes utópicos. ‘Nuestra ortografía bangwardista’: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”, in Ana Pizarro (org.) *América Latina. Palabra, literatura y cultura*, São Paulo, Unicamp/Memorial da América Latina, 1995, pp. 31-55.

<sup>13</sup> Vicente Rossi, *Cosas de negros. Rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia*, Buenos Aires, Taurus, 2001 (orig. de 1926), com estudo preliminar de Horacio Jorge Becco. Borges dedicou-lhe duas resenhas: a primeira, sobre *Cosas de negros*, é de 1926; a segunda, sobre *El idioma nacional rioplatense*, é de 1928. Nesta última, Borges afirma: “[...] estou prevendo que este agora inaudito e solitário Vicente Rossi vai ser descoberto algum dia, com desprestígio de nossa parte, seus contemporâneos, e escandalizada comprovação de nossa cegueira”, em Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997. Ambas resenhas estão reproduzidas nesse livro: pp. 254-5 e 373-4.

Pode parecer irônico, mas podemos afirmar que o Brasil, com uma altíssima densidade demográfica negra, é relativamente pobre na produção lírica afro-brasileira.<sup>14</sup> Suas melhores representações poéticas estão em Raul Bopp (1898–1984), escritor e diplomata gaúcho, e em Jorge de Lima (1893–1953), médico, poeta e pintor alagoano.

*Urucungo. Poemas negros* (1932), de Raul Bopp, poderia ser considerado o livro mais representativo da geração modernista de temática negrista. A busca de afirmação da brasilidade já se havia feito presente em Bopp no importante *Cobra Norato* (1931), viagem poética pelos mitos amazônicos. Bopp integrou as fileiras da geração “antropófaga” e a concepção e composição de *Urucungo* (nome de um instrumento musical africano) remontam à Semana de 22. A herança modernista predomina ainda em poemas como “Favela (film)”, cujas metáforas visuais remetem de imediato à poesia *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, ou inclusive às metáforas ultraístas do *camera-eye* de Oliverio Gironde<sup>15</sup> dos anos 20:

[...]

Bananeira botou as tetas do lado de fora.

[...]

Lá embaixo

passa um trem de subúrbio riscando fumaça.

À porta da venda

negro bocejou como um túnel.<sup>16</sup>

Jorge de Lima publica em 1928 seu poema mais conhecido, “Essa negra Fulô” (“Fulô” é corruptela de “flor”, na fala afro-brasileira, em formato *plaque*).<sup>17</sup> No ano seguinte, reúne seus *Novos poemas* (1929), em que explora a paisagem afro (“Serra da Barriga”), a cozinha afro-brasileira (“Comidas”) e as histórias de escravos (“Madorna de Iaiá”). Jorge de Lima rememora as narrações de sua infância, tornando presente a herança negra do brasileiro. Sua linguagem, segundo definição de

<sup>14</sup> De nove a dezoito milhões de africanos foram transportados para o Novo Mundo. Entre 1811 e 1870, 3% de escravos se encontrava na América do Norte, 32% na América Espanhola e 60% no Brasil (Cf. catálogo *Os herdeiros da noite. Fragmentos do imaginário negro*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, s. p. cur. Emanuel Araújo).

<sup>15</sup> Embora muito ocasional, houve um contato entre Segall e Oliverio Gironde e Norah Lange, sua esposa, confirmado nos vários livros que se encontram na biblioteca do pintor (Museu Lasar Segall). O encontro pessoal ocorreu durante a viagem de seis meses que o casal fez pelo Brasil. Fruto dessa passagem são os exemplares de *Persuasión de los dias*, de Gironde, e *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, ambos com dedicatória de São Paulo, 25.9.1943. Anos mais tarde, Gironde lhe enviaria *Campo nuestro*, de Buenos Aires, com dedicatória de 31.1.1947.

<sup>16</sup> In *Poesia completa de Raul Bopp* (org. Augusto Massi), Rio de Janeiro, José Olympio; São Paulo, Edusp, 1998, p. 218.

<sup>17</sup> Sua obra mais importante é *Invenção de Orfeu*, poema épico em dez cantos, de 1952.

Gilberto Freyre, é o afro-nordestino,<sup>18</sup> afastando-se do perigo do exotismo fácil do poeta branco que opta por escrever poesia de temática negrista:

[...]

Ó Fulô! Ó Fulô!

(Era a fala da Sinhá)

vem me ajudar, ó Fulô,

vem abanar o meu corpo

que eu estou suada, Fulô!

vem coçar minha coceira,

vem me catar cafuné,

vem balançar minha rede,

vem me contar uma história,

que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

[...]<sup>19</sup>

De maior importância é o livro *Poemas negros* (1947), que inclui nada menos que treze desenhos a pena, a nanquim, de Segall. As imagens da negritude são realistas e fidedignas aos poemas, já que funcionam como suporte iconográfico aos textos poéticos.<sup>20</sup> Duas das imagens chamam a atenção. Ambas ilustram o poema “A noite desabou sobre o cais”. [Fig. 1] Em uma delas se reconhece o marinheiro monumentalizado em primeiro plano e, atrás – embora inserida em uma estrutura quadriculada –, a forma ogival que apareceria primeiro na gravura *Favela* (1930) [Fig. 2] e posteriormente, com extraordinário impacto visual, na proa do conhecido *Navio de emigrantes* (1939–1941). Nessa ilustração para *Poemas negros* dá-se a junção do tema marítimo (através do tema do porto e da imagem central do marinheiro) com a favela, resolvida com a mesma solução plástica.<sup>21</sup> Na outra ilustração para o mesmo poema, com corpos amontoados na proa do navio, sem dúvida, produz-se uma sobreposição entre a temática do navio negreiro e a do *Navio de emigrantes*, inspirada possivelmente no êxodo judeu da época: [Fig. 3]

<sup>18</sup> Gilberto Freyre, prefácio a *Poemas negros*, Rio de Janeiro, Ed. Revista Acadêmica, 1947. Reproduzido em Jorge de Lima, *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 91.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pp. 255-6.

<sup>20</sup> Para um excelente estudo dessas relações, ver, de Gênesse Andrade, “Retratos e cenas em *Essa negra Fulô* e *Poemas negros*”, in *Imagens eloquentes. A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos*, São Paulo, FFLCH/ Universidade de São Paulo, 2001, pp. 186-201 (tese de doutorado).

<sup>21</sup> Reproduzimos aqui a seguinte observação de Frederico Moraes, da qual também deriva a nossa: “É possível, portanto, que a forma gótica do *Navio de emigrantes* tenha nascido quando ele deparou-se com a favela, que é também uma ogiva miserável a pairar sobre a paisagem, como a proa do navio sobre as águas do mar. Os dois arcos góticos estão ali, face a face, navio e montanha, na ponta-seca de 1930”, in “O Rio de Segall”, catálogo *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1991, p. 64.

[...]

Serão caravelas? Serão negreiros?

São caravelas e são negreiros.

Há sujos marujos nas caravelas.

Há estrangeiros que ficaram negros

de trabalharem no carvão.

Homens da estiva trabalham, trabalham,

sobem e descem nos porões.

Para onde vão essas naus?

[...]<sup>22</sup>

As imagens de Segall criadas para esse poema constituem-se em uma tradução visual equivalente, tanto para o negro como para o judeu.<sup>23</sup>

### Projetos plásticos afro-americanos

Mas a negritude em Segall é um descobrimento ou um redescobrimento? E de que forma o pintor judeu-russo representa o negro em sua pintura? O tema da negritude não lhe podia ser desconhecido, embora não haja nenhuma representação específica do negro em sua pintura produzida na Europa, anterior à sua chegada ao Brasil. O expressionismo alemão, assim como o cubismo francês não só se alimentaram, mas também foram produto das referências artísticas e culturais primitivas. Ao mesmo tempo que Picasso pinta *Les demoiselles d'Avignon*, de forte inspiração africana, Kandinsky também descobre a arte negra.<sup>24</sup> Os museus de Dresden e de Berlim – este último com a coleção etnográfica mais importante da Europa na época – eram muito freqüentados pelo grupo de pintores expressionistas do *Die Brücke*. O primitivismo foi a palavra de ordem para as vanguardas e a negritude, talvez, sua melhor expressão.

<sup>22</sup> Jorge de Lima, "A noite desabou sobre o cais", *Poesia completa, op. cit.*, p. 322.

<sup>23</sup> Jorge de Lima, em carta dirigida a Lasar Segall, em que lhe encomenda os desenhos, apressa-o: "[...] tenho pressa de publicar os *Poemas negros* [...] quanto mais depressa você me mandar as ilustrações, melhor. Creio que você já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde a sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas de guinês, de todas as tribus africanas apinhados [*sic*] nos porões dos veleiros; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticheiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas; etc., etc." (Datiloscrito de Jorge de Lima de 10 de fevereiro de 1944, Museu Lasar Segall).

<sup>24</sup> "Kandinsky afirmou que seu interesse 'etnográfico' foi despertado a partir 'da perturbadora impressão que me causou a arte negra que vi [em 1907] no Museu Etnográfico de Berlim'", *apud* Donald E. Gordon, "German Expressionism", in William Rubin (ed.) *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, v. II, p. 375.

Na América Latina, foram poucos os pintores que não fizeram de Paris/Berlim paradas obrigatórias e que não integraram o primitivo a seus repertórios. No Cone Sul, tanto Joaquín Torres-García (1874–1949) como Xul Solar (1887–1963) e Pedro Figari (1861–1938) queriam restaurar suas próprias tradições americanas, recuperar os elementos autóctones de uma cultura.<sup>25</sup> Torres-García, através do *Universalismo construtivo*, amalgamava a linguagem das vanguardas européias com as vozes de uma América pré-hispânica. Chegava assim a um primitivismo de base racional, geométrico, codificado por uma linguagem de símbolos e ícones universais. Em 1928, Torres-García assiste à exposição de arte pré-colombiana *Les arts anciens de l'Amérique*, no Musée des Arts Décoratifs de Paris, e, em 1930, em *Dessins*, publicado na mesma cidade e considerado seu primeiro manifesto do construtivismo, Torres-García repete, em sua particular escritura, os gestos fundadores da vanguarda primitivista: "Uma coisa que sei bem é: que me interessa mais um museu ETNOGRÁFICO que um museu de PINTURA. O homem das catedrais é passado – o homem hoje constrói máquinas. Grandes pontes metálicas. Grandes transatlânticos e USINAS".

Em Xul Solar, há uma trajetória geográfica semelhante. Passa doze anos na Europa, de 1912 a 1924, compartilhando a época florentina (1916-1917) com Emilio Pettoruti.<sup>26</sup> Os dois anos em Munique (1921-1923), põem-no em contato com a vanguarda expressionista: especialmente com as obras de Klee e de Kandinsky. De suas leituras, sabemos que Xul havia comprado o almanaque expressionista *Der Blaue Reiter*,<sup>27</sup> dirigido por Kandinsky e Franz Marc, e que em sua biblioteca se encontram ainda hoje *Expressionismus*, de Hermann Bahr (1916), e o romance *Der Golem*, de Gustav Meyrink (1915), temática que inspiraria o cinema expressionista alemão.<sup>28</sup> Na pintura de fundo expressionista, especialmente nas aquarelas de princípios dos anos 20, Xul Solar utiliza códices pré-colombianos, ícones da religião egípcia e da mitologia asteca. Com o perfil místico que o distinguiria de

<sup>25</sup> Até Emilio Pettoruti teve seu momento "primitivista". Graças à pesquisa de Patricia Artundo, inteiramente nos da seguinte declaração feita por Pettoruti em Berlim, em fevereiro de 1923, ou seja, três meses antes de sua exposição na galeria Der Sturm: "É meu maior desejo [...] tentar [na Argentina] a formação de uma arte decorativa americana. Pensa o artista, inspirado no que nos pertence e que deveríamos fazer mais nosso levando-o à forma bela, em realizar uma arte decorativa baseada na utilização dos elementos de nossa arte primitiva. Na arte inca, na asteca, existe uma fonte inesgotável de motivos pictóricos. O *gaucho* é essencialmente decorativo. Suas roupas enfeitam pitorescamente sua figura. O fação é uma jóia primorosa, original. Tudo é decorativo também na vida do personagem legendário. E nada mais generoso que sintetizá-lo e exaltá-lo artisticamente. Assim embelezaríamos museus e lares com nossa própria tradição, e o culto americanista alcançaria seu apogeu, ao compartilharmos com amor de nossa história". Entrevista concedida a Julio de la Paz, "Argentinos en Berlim. El pintor Emilio Pettoruti", em *Atlántida*, Buenos Aires, 8 de fevereiro de 1923 (em Álbum de recortes 1923-1925, Arquivo Pettoruti, Fundação Pettoruti) (Citado por Patricia Artundo, *Mário de Andrade y la Argentina*, FFLCH/ Universidade de São Paulo, 2001, v. I, pp. 89-90 (tese de doutorado).

<sup>26</sup> Cf. Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba, 1994, pp. 30-1.

<sup>27</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 29. Existe edição em espanhol: Vasily Kandinsky & Franz Marc, *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989.

seus contemporâneos rio-platenses aqui analisados, Xul é capaz de realizar uma síntese de grandes religiões em uma pintura em que o americano ocupa um espaço privilegiado – tanto na iconografia como na linguagem, o *neocriollo*, que às vezes descobrimos nas intervenções verbais em várias de suas aquarelas. Poderíamos aplicar a Xul e à sua obra as seguintes palavras de Lasar Segall: “[O expressionismo alemão] despertou nas almas o misticismo e com ele elementos da arte primitiva, anterior a toda cultura”.<sup>29</sup>

À falta de uma cultura maia ou asteca, Pedro Figari busca a expressão americana na região e se volta para as tradições gauchescas, indígenas e negras do século XIX, como forma de oposição às palavras de ordem de uma vanguarda européia, urbana, cosmopolita:

Fora do pré-colombiano, olhamos o *gaucho* como a essência de nossas tradições *criollas*, como a barreira autóctone oposta à conquista ideológica que sucedeu a era das emancipações políticas. As urbes se hibridizaram: há parises, madris, romas, vienas e até berlins por estas comarcas, enquanto a cidade americana, de pura cepa, e mesmo de meia cepa, está por ver-se; e até parece ser de realização utópica.<sup>30</sup>

Nessa pintura de resistência, Figari propõe a recuperação dos costumes dos negros e dos *gauchos* uruguaios, praticamente inexistentes na época em que os pintou. Imagens que representam uma verdadeira reminiscência, uma lenda que foge de qualquer intenção realista. Há momentos em sua obra de exacerbado primitivismo. Óleos anteriores à sua pintura mais típica, como *Lujuria*, *Adulación* e *El camino*, aproximam-se a monólitos, a massas brutas que emergem da terra.<sup>31</sup> Também há os desenhos de trogloditas, com cenas de seres da idade da pedra, a maior parte deles pertencentes ao livro *El arquitecto* (1928), próximos à caricatura, em que não falta um certo humor.<sup>32</sup> A temática negrista leva-o, em 1923, a participar com algumas obras da exposição *L'art nègre*, no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris.

<sup>28</sup> Do catálogo da exposição *La biblioteca de Xul Solar*, Buenos Aires, 2001, p. 4-5 (cur.: Patricia Artundo).

<sup>29</sup> De um texto de Segall de 1924, inédito até 1958 e publicado em Vera d'Horta (Beccari), *Lasar Segall e o modernismo paulista*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 269.

<sup>30</sup> Pedro Figari, “El gaucho”, *Pegaso*, n° 10, Montevidéu, abril de 1919, p. 367, reproduzido em meu livro *Vanguardas latino-americanas*, op. cit., pp. 572-3.

<sup>31</sup> Do catálogo da exposição *Figari 1861-1938*, Montevidéu, Museo Nacional de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, p. 19 (org. Gabriel Peluffo). As datas prováveis dessas pinturas seriam 1917-1918 (cf. informação de Pablo Rocca). Ver, nesse catálogo, os importantes artigos de Gabriel Peluffo, “La construcción de una leyenda rioplatina”, e de Juan Fló, “Pedro Figari: pensamiento y pintura”.

<sup>32</sup> Pedro Figari, *El arquitecto*, Montevidéu, Vintén Editor, 1998 (ed. fac-similar; orig. de Paris, *Le Livre Libre*, 1928). Do repertório de “primitivistas” aqui mencionado, talvez Figari seja o único com certo traço de humor em sua obra. Afirma a respeito Jorge Romero Brest: “[...] diferentemente dos pintores franceses com os quais todo mundo se empenha em vinculá-lo, o fantástico Dr. Figari foi um humorista de corte americano. Não por ter pintado cenas com negros, *chinas* e *gauchos*, que nem a recordação pôde inspirar, pois provavelmente jamais foram como ele as pintou, mas por ter dado com elas a nota entre sarcástica e sentimental, primitiva, popular, desses povos americanos quase virgens”, no catálogo *Figari*, Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella, 1967, e reproduzido parcialmente em *Seis maestros de la pintura uruguaya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987, p. 81.



A NOITE DESABOU SÓBRE O CAIS

*A noite desabou sobre o cais  
pesada cor de carvão.  
Rançam quindastes na escuridão.*

Figura 1

Ilustração para *Pocmas Negros*, 1947  
desenho a tinta preta a pena sobre papel, 36,2 x 26,2 cm  
Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC

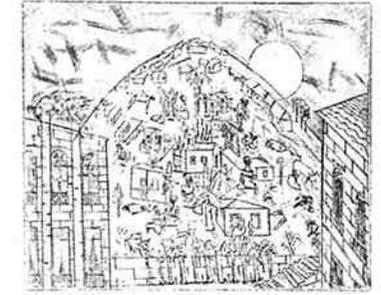


Figura 2

*Favela*, 1930  
ponta seca, 24 x 30 cm  
Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC



Figura 3

Ilustração para *Poemas Negros*, 1947  
desenho a tinta preta a pena sobre papel, 22,7 x 30,7 cm  
Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC

Dois anos mais tarde, instala-se na Cidade Luz, onde reside por quase nove anos, até 1934,<sup>33</sup> e com uma grande produção de temática afro-uruguaia. Figari volta-se diretamente para o passado, um saudosismo destinado a fazer uma afirmação do nacional. Sua modernidade, mais do que adaptar certas regras vigentes do primitivismo europeu, baseia-se em uma pintura *criolla* de corte regional. “Positivista por sua temática, mas não por sua técnica, viu nos trogloditas, nos negros, nos *gauchos*, toda a força primitiva de um suposto ser nacional”, afirma Ángel Kalenberg.<sup>34</sup> Diferentemente dos vanguardistas europeus, os uruguaioi Figari e Torres-García desenvolvem projetos de intervenção no imaginário coletivo de uma nação. Utopias iniciadas quando ambos têm sessenta anos de idade: Figari, quando parte para Buenos Aires e Paris no início dos anos 20; Torres-García, quando regressa a Montevidéu depois de quarenta anos de ausência.

### Segall: um pintor brasileiro?

Lasar Segall realiza uma trajetória diversa daquela dos pintores rio-platenses aqui mencionados. Torres-García e Xul Solar inventam utopias que se nutrem de fontes pré-hispânicas; Figari tem um olhar nostálgico e regionalista, para não sucumbir à medusa das vanguardas internacionais (embora tenha pintado grande parte de sua obra *criollista* e afro-uruguaia em Paris). Lasar Segall, pouco depois de instalar-se definitivamente no Brasil, começa a produzir quadros de temática negrista. Porém o compromisso de Segall não é com um projeto nacional, mas com um conteúdo estético e ideológico que surpreendentemente já havia germinado em seu período expressionista e que encontra na temática brasileira uma espécie de *locus amenus* para traduzir as preocupações que o acompanharão em toda sua produção artística.

Dentro desse contexto de uma ampla produção plástica, crítica e literária do fenômeno afro-americano dos anos 20 e 30, como se define a obra de Lasar Segall, imigrante europeu de inícios dos anos 20, artista muito reconhecido nas fileiras do expressionismo alemão, e que faz da temática negrista um dos *leitmotivs* de sua obra? O descobrimento, em 1924, pouco depois de desembarcar no Brasil, da zona de prostituição do Rio de Janeiro, conhecida como Mangue, desperta em sua obra a temática afro-brasileira. Nas três décadas seguintes (falece em 1957), Segall será fiel a esse tema. A pergunta que a crítica de arte se faz – e se fez em vários momentos – sobre sua obra é quanto à sutil questão de sua brasilidade. Um óleo como *Encontro*, pintado justamente em 1924, mostra o grau de consciência (ou de problematização) de Segall com relação a essa questão. Nenhum de seus vários auto-retratos revela de

<sup>33</sup> Dados extraídos de “Cronología biográfica 1861-1938”, organizada por Patricia Artundo e Marcelo Pacheco, em *Figari*. XXIII Bienal de São Paulo, Buenos Aires, Banco Velox, 1996.

<sup>34</sup> Em *Seis maestros de la pintura uruguaya*, op. cit., p. 58.

maneira tão ostensiva seu próprio processo de transculturação. Como se não fosse suficiente a acentuada “pele morena” do pintor eslavo, o contraste com a branquidão de sua esposa Margarete Quarck, com quem havia imigrado ao Brasil, é eloquente. O quadro é intenso em ambigüidades: embora de mãos entrelaçadas, pode significar efetivamente a despedida de sua esposa alemã, separação que de fato ocorreu nesse mesmo ano. Uma análise temporal do quadro significaria então um prenúncio do retorno de Margarete a Berlim e uma afirmação da escolha, por parte de Segall, do Brasil como sua terra definitiva. Frederico Morais faz uma sagaz leitura dessa cena, a qual percebe mais como um “desencontro” do que como o “encontro” anunciado pelo próprio título.<sup>35</sup> Mas esse encontro pode ser de ordem geográfica, quer dizer, com o Brasil e não com Margarete, cuja união já estava chegando ao fim. A pintura revela uma mulher de expressão tensa, rígida. Seu olhar gelado contrapõe-se ao rosto cândido e de lábios grossos de Segall. A branquidão de Margarete é um claro índice de resistência às novas cores dos trópicos: funciona como um contraponto não só com o marrom da pele e da roupa de Segall (marrons e ocre que o acompanharão em toda sua obra pictórica), mas também com a mata verde dos trópicos, na reduzida paisagem ao fundo das duas figuras. Nesse processo de mulatização de Segall, o elemento europeu mantém-se em seu vestuário: terno, camisa, gravata e chapéu. O espaço também é ambíguo: por um lado, as palmeiras minimizadas; por outro, a geometria das construções (presentes já em quadros produzidos na Alemanha, como *Rua*, de 1922,) sobre uma superfície pavimentada, que dialoga com o racionalismo do estatismo de Margarete, representação por excelência do europeu.

Em 1924, ano da “mulatização” de Segall, sua produção de temática negrista é fecunda. É o ano em que também produz, além de outras obras de temática afro-brasileira, *Mulato I*, *Mulata com criança* e *Menino com lagartixas*. Neste último óleo, o sintagma “mulato” + “lagartixa” + “folha de bananeira” funde e horizontaliza em uma única dimensão os conceitos de cultura e natureza (homem + animal + planta).<sup>36</sup> Produz-se nessa tela uma visão edênica, a-histórica, primitiva e

<sup>35</sup> Frederico Morais, “O Rio de Segall”, no catálogo *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*, op. cit., p. 63. Interpretação contrária é a de Gilda de Mello e Souza, em um fundamental artigo, em que se pergunta: “Seria o quadro um retrato simbólico de um jovem par europeu no país exótico, acuada em seu isolamento, mas procurando o apoio mútuo, ela resistindo à integração (como testemunham a recusa do perfil, a pose seca, a caracterização quase simbólica do tipo físico europeu); ele, persuasivo, tomando as mãos da companheira entre as suas, e já se sentindo na pele de um brasileiro?” (“Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, in *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980 [orig. de 1975], pp. 263-4).

<sup>36</sup> Referindo-se a *Banana* (1927), estruturalmente muito semelhante a *Menino com lagartixas* (1924), escreve Mário de Andrade: “Lasar Segall realiza o valor plástico da touceira em inundações de verde que são de uma variedade e entretom e de uma tapeçaria gostosíssima”, em uma resenha à exposição individual de 1927, na Rua Barão de Itapetininga 50 (São Paulo), publicada no *Diário Nacional*, São Paulo, 31 de dezembro de 1927. Reproduzida em Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º Tempo modernista – 1917/1929*, op. cit., p. 152.

iluminadíssima de um Brasil que acaba de ser descoberto pelo olhar judeu-eslavo. Dois anos mais tarde, Segall expõe em Berlim e em Dresden a produção brasileira do período. Não surpreende, no berço do Expressionismo, a entusiasmada análise sobre “a cultura solar do sul”, publicada em um jornal de Berlim da época, ávido pelo olhar exótico dos trópicos:

Quão forte é esta obra, a evolução que se efetuou, sob o signo do Brasil, bem o revela. Tudo é o desabrochar de uma nova e fértil era vital. O deslumbramento colorístico do sul oferece quadros que querem ser recordação, recordação sincera. O amarelo ardente do sol, o violeta claro com que [Segall] pinta as casas – como um claro reflexo de plantas fantásticas – o verde intenso dos cactus e das palmeiras, e a gente cor de café – tudo isto se reúne numa única, límpida embriaguez de cores. Ele se entregou à natureza primitiva com a mesma força como fizera antes à hipnotização demoníaca e espiritual em relação ao *Ghetto* e à sua melancolia musical. As tintas – antes geralmente em verde-sujo místico, cinzento, preto, verde-cinza e um violeta espectral – se esclarecem completamente na milagrosa cultura solar do sul.<sup>37</sup>

Sabemos que esse período de intenso cromatismo em Segall será passageiro e que os anos 20 também não foram dedicados exclusivamente a temas negristas, mas sem dúvida se trata de seu período mais fecundo na pintura, nas gravuras e nos desenhos dedicados ao tema em questão. Merece especial atenção, dentro da temática negrista de sua obra, a série dedicada ao *Mangue*.<sup>38</sup> Depois das mulatas, as persianas são a matriz semântica mais importante em grande número dessas ilustrações, e significarão uma misteriosa divisão: [Fig. 4] uma explícita imagem de prisão? Uma fronteira entre o público e o privado-público? Uma compreensão cindida entre a cultura (externa) e a mentalidade primitiva (interna)? Uma barreira entre um universo masculino, desejante, e a contrapartida feminina, misteriosa e oculta pelas persianas? Em toda a série do *Mangue*, a identidade social sobrepõe-se à identidade individual.

Em 1943, ano de sua retrospectiva no *Museu Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro, duas décadas depois de ter dado início a esse tema, é editado o álbum *Mangue*, com quatro gravuras originais e 42 reproduções de desenhos, estes produzidos em sua maior parte entre 1925 e 1929, mas também alguns do ano da publicação. [Fig. 5] Introduzem-no três textos importantes: o primeiro, “Lasar Segall”, de Jorge de Lima, cujo livro *Poemas negros* (1947) será ilustrado pelo pintor poucos anos mais tarde; o segundo, um ensaio teórico, “Do desenho”, de Mário de Andrade, o crítico mais fervoroso durante os primeiros anos de Segall no

<sup>37</sup> Catálogo da exposição. Fragmento traduzido de *Juedische Rundschau*, Berlim, 1/6/1926, reproduzido em *ibidem*, p. 145.

<sup>38</sup> Antes que o substantivo *mangue* fosse identificado com a zona carioca de baixa prostituição sempre significou uma região lamacenta, com árvores denominadas “mangues”, conhecida também como “manguezal”. Manuel Bandeira descreve a história dessa região no texto introdutório ao famoso álbum de Segall, *Mangue* (1943). Região pantanosa e insalubre, em 1860 o Barão de Mauá propôs-se a dar-lhe um destino industrial de grande gasômetro. Sua deterioração foi inevitável, assim como sua transformação posterior no bairro mais famoso de prostituição no Rio de Janeiro.

Brasil.<sup>39</sup> e finalmente, “O Mangue”, texto em prosa de Manuel Bandeira, que em seu importante livro *Libertinagem* (1930) incluiria precisamente um poema com o mesmo título. Bandeira, em seu ensaio, menciona alguns versos da “Balada do Mangue”, de Vinicius de Moraes, composta no início dos anos 1940.<sup>40</sup> Mas ao contrário de Vinicius, que descreve “polacas”, “loiras mulatas francesas, vestidas de carnaval”, Segall vê somente negras e mulatas, e sua paisagem humana está desprovida de qualquer visão carnavalesca. As prostitutas de Segall identificam a condição da negritude, somada à condição social da pobreza. Ao contrário da interpretação do excelente estudo de Stephanie D’Alessandro, em que o Mangue para Segall “representava um reino de sexualidade e exotismo desenfreados, e ele se colocava como explorador artístico, aventurando-se no espaço erotizado do primitivo”,<sup>41</sup> acreditamos que o espaço da pobreza, da solidão e a total ausência de identidade individual negam qualquer possibilidade de erotização dessa paisagem humana descarnada. Sem dúvida, Segall tinha todos os elementos para dar-lhe uma interpretação erótica, exótica e cromática, entrando no campo cultural do previsível, por se tratar de um pintor europeu recém-chegado ao Brasil; mas escolheu, ao contrário, o *pathos* e o tom da tragédia, reconhecível já em sua obra expressionista e na temática judaica. [Fig. 6] Quem nessa mesma época fará dos bordéis e das prostitutas-mulatas um espaço brasileiro dionisíaco, onde prevalecem a sensualidade, a alegria e um cromatismo carnavalesco, é Di Cavalcanti (1897–1976), uma espécie de contraponto segalliano, mas que também foi marcado pelo Expressionismo e pelo Cubismo.<sup>42</sup> O que percebemos em Segall, mais que uma matriz original brasileira, é a migração de temas que já haviam amadurecido em sua etapa européia e expressionista. Antonio Candido vê esse movimento de forma muito clara na literatura, ao fazer a seguinte distinção:

<sup>39</sup> Norberto Frontini, que não havia conseguido publicar em Buenos Aires o texto de Mário de Andrade sobre Segall, do catálogo da exposição no Rio de Janeiro, em 1943, consegue, ao contrário, publicar a tradução do texto “Do desenho” (“El dibujo”) de Mário de Andrade, no *Correo Literario*, n. 14, Buenos Aires, 1.6.1944, pp. 4-5. Chama muito a atenção que nesse texto introdutório ao álbum *Mangue*, que já havia sido publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em abril-maio de 1939 (Cf. informa Patricia Artundo em *op.cit.*, nota 260) não se mencione absolutamente nada sobre a obra de Segall.

<sup>40</sup> A tiragem da edição original do álbum *Mangue* foi de apenas 135 exemplares e por iniciativa de Murilo Miranda, fundador e diretor da *Revista Acadêmica*, que, no ano seguinte, publicaria o número especial da revista dedicado a Segall. Em 1977, como homenagem aos vinte anos de sua morte, a editora Philobiblion do Rio de Janeiro fez uma reedição de 2000 exemplares, numerados, acrescentando no final a versão integral do poema de Vinicius de Moraes, “Balada do Mangue”.

<sup>41</sup> Stephanie D’Alessandro, “A assimilação do espetacular e do inédito. O Brasil na obra de Lasar Segall”, do catálogo *Still More Distant Journeys / Por caminhadas ainda mais distantes: as emigrações artísticas de Lasar Segall*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>42</sup> Di Cavalcanti, reconhecido boêmio da vida noturna carioca, também escolhe a prostituição como um de seus temas, junto com o cabaré. Em 1929 produz o quadro *Mangue* e várias obras de temática semelhante. “Boêmio inveterado, amigo da noite, amigo dos amigos, mulhengo, perdulário e generoso”, assim o define Aracy Amaral em “As três décadas essenciais no desenho de Di Cavalcanti”, em Aracy Amaral (org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*, São Paulo, CNEC Engenharia de Projetos Ltda./Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985, p. 10. O belo quadro *Mangue*, de 1929, um grafite e aquarela sobre papel, encontra-se no catálogo *Di Cavalcanti 100 anos*, Rio de Janeiro, Petrobrás, 1997, p. 45 (cur.: Denise Mattar).

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão).<sup>43</sup> [itálico meu]

Qual é a forma da expressão que Segall trouxe ao Brasil? Não vou repetir o que já foi dito em relação aos postulados expressionistas que o precederam.<sup>44</sup> Mas sim descrever alguns temas que se converterão nos verdadeiros moldes da Europa Central que o artista preencheria aqui com a substância brasileira da expressão. Em primeiro lugar, a prostituição como tema já não era uma novidade em sua obra: aparece nas oito ilustrações que fez em 1921 para *Bubu de Montparnasse*, um romance de Charles Louis Philippe que se desenvolve em um bairro de prostitutas. Também não podemos nos esquecer de que o título (assim como o tema) original do quadro *Les demoiselles d'Avignon* (1907), fundador da vanguarda primitivista, era *Le bordel d'Avignon*, e que, embora Picasso tenha resistido muito à mudança do título, viu-se obrigado a fazê-lo para poder expor o óleo brevemente, e pela primeira vez, em 1916, no Salon d'Antin, organizado por André Salmon.<sup>45</sup> O tema do abandono e da miséria, presentes no Manguê, são a substância de grandes obras de sua etapa expressionista, como *Interior de indigentes* (1920) ou *Interior de pobres II* (1921). Também chama a atenção que o tema do Manguê ou da prostituição feminina tivesse sido um dos focos permanentes do interesse de Segall, desde o início até praticamente o final de sua produção artística. É o que vemos em óleos tardios, mas não por isso menos importantes, como *Interior do Manguê* (1949), ou em dois quadros de grande semelhança, *Rua* (1922) e *Rua de erradias* (1956), pintado um ano antes de sua morte, que poderiam ser considerados, respectivamente, um ponto de partida e um ponto de chegada. Esse arco temporal, que também poderia ser estendido para a temática judaica – cujas pinturas mais importantes foram realizadas no Brasil, *Velhice* (1924), *Rolo de Tora* (1933), *Pogrom* (1937) e *Navio de emigrantes* (1939-1941) –, revela matrizes semânticas que superam programas estéticos ou nacionalismos pictóricos.

Isso nos remete à pergunta inicial: quão brasileira é a pintura de Segall? A crítica local já se deteve nessa questão algumas vezes. Houve momentos em que, por razões políticas, e por ocasião da publicação do número especial da *Revista Acadêmica* em junho de 1944, ele foi considerado de modo enfático um pintor brasileiro por excelência. Mas fora desse momento de tensões e definições ideológicas, em que foi fundamental destacar sua brasilidade, a questão nunca foi um assunto definitivo. Há afirmações, a meu modo de ver peremptórias, como a de Jorge Coli quando afirma que "para Segall o universo brasileiro é quase indiferente.

<sup>43</sup> Antonio Candido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)", in *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 100.

<sup>44</sup> Ver também, de Claudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall. Expressionismo e judaísmo. O período alemão (1906-1923)*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2000.

<sup>45</sup> Cf. *Les demoiselles d'Avignon*, em Pierre Daix, op. cit., pp. 246-54.

Por certo existem paisagens de Campos do Jordão, existem as imagens do Manguê. Mas se trata de episódios quase acidentais".<sup>46</sup> Mas há percepções antecipatórias, lúcidas e mais moduladas, como a de Manuel Bandeira em seu ensaio introdutório a *Manguê*, quando identifica e sobrepõe os conteúdos judeus aos negros:

Segall, alma séria e grave, ia ali [ao Manguê] para debruçar-se sobre as almas mais solitárias e amarguradas daquele mundo de perdição, como já se debruçara sobre as almas mais solitárias e amarguradas do mundo judeu, sobre as vítimas dos pogromes, sobre o convés de terceira classe dos transatlânticos de luxo.

Penso que o próprio Segall teve consciência desses sutis procedimentos. E eu gostaria de mostrar dois momentos reveladores. O primeiro, uma carta dirigida a seu amigo Will Grohmann, há pouco menos de dois meses de sua partida da Alemanha, em que, diante de tudo o que seus olhos acabavam de ver, afirma: "Nós não nos modificamos vendo o novo, isto não é possível, mas nos desenvolvemos; e o horizonte se abre [...] as lembranças que temos de nossa infância raramente ou nunca nos abandonam".<sup>47</sup> Sabemos que, por um lado, "o novo" foi um dos tótons da geração modernólatra futurista, mas não dos expressionistas. E para além dos "ismos", pensamos que Segall, quando chega ao Brasil aos 33 anos de idade, assimila o novo, mas com a estrutura herdada do Expressionismo. O outro momento revelador é um texto autobiográfico datado de cerca de 1950, em Campos do Jordão, e publicado postumamente, em que Segall parece ter muito clara essa idéia sobre as origens dos conteúdos brasileiros de sua produção pictórica:

Se me perguntassem se minha arte renovou-se no Brasil, responderia que não, se esta pergunta supusesse que para criar o "Novo", deve-se renunciar ao "Velho das grandes heranças". E se me perguntassem se emprego as mesmas formas de expressão que na minha fase expressionista, responderia que estas seriam então uma fórmula de arte à qual eu me teria escravizado [...]. O motivo "Manguê" por exemplo nos destinos humanos universais [sic], não era novo para mim quando o vi pela primeira vez no Rio de Janeiro. São motivos que, como homem, sempre me agitavam internamente e como artista me animavam à criação. Quantas vezes na minha vida, já não os pinte! Chamava-os antes As erradias. No Rio, porém, eu deles me aproximei com um sentimento e compreensão humana mais amadurecidos, e acima de tudo com um maduro olhar artístico.<sup>48</sup> [itálico meu]

Mas se queremos ser rigorosos com Segall sobre sua suposta brasilidade, também não poderíamos deixar de lado a observação de Emanuel Araújo que citamos no início deste ensaio ou certas observações sobre a própria afro-brasilidade de alguém como Tarsila do Amaral, que não escapa à crítica de Gilda de Mello e Souza,

<sup>46</sup> Jorge Coli, "A escultura de Lasar Segall", introdução ao catálogo *A escultura de Lasar Segall*, São Paulo, Museu Lasar Segall; Campinas, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1991, p. 6.

<sup>47</sup> Carta de Segall a Will Grohmann, datada em São Paulo, 10.2.1924. Reproduzida em Vera D'Horta (Beccari), *Lasar Segall e o modernismo paulista*, op. cit., pp. 228-9.

<sup>48</sup> "Minhas recordações", em *Lasar Segall. Textos, depoimentos e exposições*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1993 (1ª ed. de 1985), p. 29.

quando afirma que “A negra não era um arquétipo, emergindo intacto das profundezas da memória coletiva; mas uma decorrência, embora curiosamente aculturada, do aprendizado parisiense”.<sup>49</sup>

### Evocações do Manguê

O Manguê despertou a imaginação de muitos artistas. Segall foi o primeiro a tematizá-lo, de forma variada e consistente (gravuras, aquarelas, desenhos, xilogravuras, água-fortes, óleos), a partir de 1924 até os anos 50, fazendo do famoso bairro um dos temas centrais de sua obra. Mas não foi o único. [Fig. 7] Como já dissemos, Di Cavalcanti também o repete com frequência em suas pinturas, e relata ainda a época de sua juventude boêmia em prostíbulos, especialmente os do bairro carioca da Lapa, na autobiografia *Viagem da minha vida*.<sup>50</sup> Embora um pouco extenso, vale a pena transcrever esse texto de Renato Cordeiro Gomes, que nos mostra de forma muito precisa a “ascensão e queda” da prostituição carioca. Nessa cartografia prostibular, o bairro da Lapa foi freqüentado por uma elite da vida boêmia carioca e se contrapõe ao Manguê, caracterizado por uma prostituição que ficou registrada por sua pobreza, por sua decadência e por seu público proletário:

Parte das ruas transversais do Manguê, à margem do centro do Rio, foi sendo destinada, desde fins do século XIX, ao confinamento das prostitutas das classes mais baixas. Iniciava-se o controle da prostituição e sua regulamentação por parte do Estado, na tentativa de restringi-la a áreas designadas à prostituição tolerada. Em 1920, a polícia foi encarregada de “limpar” a cidade para a visita dos reis da Bélgica: as prostitutas foram presas por vadiagem e depois alojadas em bordéis em nove ruas transversais do Manguê. Constituiu-se, então, um sistema não oficial pelo qual a polícia registrava os trabalhos do sexo e intervinha na administração dos bordéis. Fixou-se assim essa zona de baixo meretrício, em contraste com a prostituição de luxo, localizada no bairro da Lapa, com suas casas noturnas, cabarés e cafés, vindo a constituir a “Montmartre tropical”, o local da boêmia intelectual da cidade, que teve seu apogeu nos anos 30. O Manguê continuou como a “zona” mais popular e pobre, cuja decadência, juntamente com a da Lapa, se acentua a partir da política repressiva e moralizante do Estado Novo de Getúlio Vargas (os bordéis da Lapa foram fechados em 1943) e do deslocamento da vida noturna para Copacabana, depois da II Grande Guerra. O Manguê resistiu, mesmo pobre e decadente, até 1979, quando foi demolido para a construção do metrô, restando apenas a chamada Vila Mimososa, afinal desativada nos anos 90. Na Cidade Nova, construiu-se, após a demolição do Manguê, o Centro Administrativo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. O imaginário da cidade, entretanto, resiste, denominando “Piranhão” o prédio da Secretaria de Administração da Prefeitura e “Cafetão” o da Secretaria de Finanças. O imaginário do Manguê resiste como uma marca da cidade.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, p. 267. Ver também, de Aracy Amaral, “Tarsila revisitada”, em que desenvolve, de forma muito detalhada, essa questão. Catálogo *Tarsila Anos 20*, São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997, pp. 25-32 (cur.: Sônia Salzstein).

<sup>50</sup> E. Di Cavalcanti, “A minha Lapa carioca dos vinte anos”, em *Viagem da minha vida (memórias)*. I. *O testamento da alvorada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955, pp. 95-104.

<sup>51</sup> Nota inédita de Renato Cordeiro Gomes, para o poema “O saneiro do Manguê”, in Oswald de Andrade, *Obra incompleta* (coord. Jorge Schwartz), São Paulo, Scipione/ Archivos, no prelo.



Figura 4

Desenho original do *Álbum Manguê*, 1923, desenho a grafite e tinta preta e vermelha sobre papel, 16 x 10,5 cm. Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC



Figura 5

Capa do *Álbum Manguê*, 1943. Ed. Revista Acadêmica, 35 x 25 cm. Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC



Figura 6

*Grupo de Erradias*, 1949, pintura a óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP



Figura 7

*Poty Manguê* (xilogravura). Revista Joaquim, 12 de agosto de 1947

Em *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira, encontramos um dos primeiros registros poéticos do Mangue. [Fig. 8] Nesse livro, encontramos alguns dos poemas mais importantes da lírica brasileira da geração modernista, como “Poética”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, ou “Evocação do Recife”. Já o próprio título, *Libertinagem*, remete diretamente ao erotismo e à transgressão sexual. O poema “O Cacto” revela também o vínculo de Bandeira com o primitivismo. Em um excelente ensaio, Davi Arrigucci Jr. apontou esse nexos, pondo esse poema em diálogo com as imagens do cacto em Lasar Segall e vinculando, ao mesmo tempo, essas representações com o primitivismo: “o cacto, que juntamente com as bananeiras e os lagartos indicia a presença marcante da paisagem local, se presta à sua expressão de nossa face da miséria: o rosto sofrido do negro ou das prostitutas pobres do Mangue”.<sup>52</sup> [Fig. 9] E o tema da prostituição (antecipado pelo título do livro) aparece estampado no poema em prosa “Noturno da rua da Lapa”, cujas primeiras linhas desenhavam a paisagem do meretrício carioca: “A janela estava aberta. Para o quê, não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, [...]”.<sup>53</sup> Nesse espetáculo urbano, Bandeira complementa a referência à Lapa com “Mangue”, um dos poemas mais importantes de *Libertinagem*. Extenso (53 versos), rico em referências histórico-culturais, escrito em uma métrica muito irregular, mantém muitos dos elementos renovadores da nova linguagem poética introduzida pela geração de 22: uma acentuada utilização do verso livre, uma linguagem altamente coloquial, uso de expressões tupis e afro-brasileiras, e um certo humor satírico. Escrito no Rio de Janeiro, lugar de residência de Bandeira, o verso de abertura, “Mangue mais Veneza americana do que o Recife”, potencializa a visão da cidade que o viu nascer: Recife, capital de Pernambuco, chamada popular e carinhosamente a “Veneza americana”, por estar cruzada por canais. Bandeira está se referindo não só ao ditado popular autoparódico, capaz de identificar o “Canal Grande” de Recife com o de Veneza, mas também remete a outro dos momentos líricos mais altos de *Libertinagem*: “Evocação do Recife”:

Recife  
 Não a Veneza americana  
 Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais  
 Não o Recife dos Mascates  
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –  
 Recife das revoluções libertárias  
 Mas o Recife sem história nem literatura  
 Recife sem mais nada  
 Recife da minha infância  
 [...]”<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Nesse ensaio, Davi Arrigucci Jr. analisa “certa inclinação primitivista [de Manuel Bandeira], que tivera sua origem no estudo da arte negra, em voga na Europa no princípio do século e provavelmente reativada pela presença entre nós do autor da *Anthologie Nègre*, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars”. Em *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*, São Paulo, Duas Cidades, 1997, p. 27 e 23.

<sup>53</sup> Em Manuel Bandeira, *Libertinagem, Estrela da Manhã* (coord. Giulia Lanciani), São Paulo, Scipione/Archivos, 1998, p. 43. Daqui em diante, os poemas de Bandeira citados pertencem a essa edição.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

Bandeira, da mesma forma que Segall, faz do Mangue um retrato do Brasil. Mas o “Mangue” do poeta pernambuco – embora tenha contribuído com um ensaio para o álbum de desenhos do pintor – distancia-se muitíssimo do projeto segalliano. No poema, o bairro se transforma em uma metonímia capaz de sintetizar diversos brasis, deixando de lado os repertórios previsíveis das regiões de prostituição, como a tragédia e a pobreza. Em uma linguagem poética muito moderna, os versos do “Mangue” representam a história de um Brasil que resiste à modernidade, graças à presença viva de um extraordinário sincretismo lingüístico (português, tupi, africano), religioso (católico e africano) e musical (“Sambas de tia Ciata”, “choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco”), onde se fundem as sonoridades, os instrumentos musicais e as referências carnavalescas. Afirmar que “O Mangue era simplesinho” é restituir ao bairro um sentido de dignidade e de afeto totalmente ausente dos registros segallianos. Trata-se de um “brasil menor”, revelado pelo reiterado uso de diminutivos (“Casinhas” e “O Mangue era simplesinho”).<sup>55</sup> Bandeira se permite inclusive uma paródia de um verso do Hino Nacional, “Pátria amada idolatrada”, e a complementa com uma dimensão anti-épica da história, mostrando uma pátria formada pelos “empregadinhos de repartições públicas”. Bandeira, ao antropomorfizar o Mangue convertendo-o em uma grande figura feminina (“És mulher/ És mulher e nada mais”), erotiza a cidade, mas, ao contrário de Segall, positivamente. A prova está no último verso, em que o Mangue, ao ser comparado com entusiasmo à cidade de Juiz de Fora (“Linda como Juiz de Fora!”), adquire dimensões de mulher e de geografia ancorada nas tradições brasileiras. Evidentemente Juiz de Fora (no Estado de Minas Gerais) faz parte do universo afetivo do poeta.

Em “Balada do Mangue”,<sup>56</sup> de Vinicius de Moraes (1913 – 1980), o caráter melancólico, próprio das baladas, põe o poema em imediata sintonia com o “tom” trágico segalliano. A visão baudelairiana de uma cidade contaminada pelo mal, encarnada na descrição animalizada de mulheres-prostitutas, aparece com força extraordinária nos setenta versos octossílabos do poema. Há uma sucessão implacável de imagens, em que o feminino, associado a doenças venéreas, aparece degradado como flores envenenadas, mas também com o poder de envenenar. Vinicius descreve um grupo étnico europeu (polacas e francesas) e afro-brasileiro, ao contrário de Segall que, como foi mencionado, somente percebe uma única composição humana, de origem negra. A imagem marítima, pela localização do Mangue próxima ao porto (que Segall soube aproveitar tão bem), surge enriquecida pela visão desse bairro como um navio de insensatos: “Para onde vosso navio?”, pergunta retoricamente Vinicius. O Mangue de Vinicius é uma cidade de perdição, condenada e sem espaço para a redenção.

Oswald de Andrade (1890–1954) foi contemporâneo de Bandeira, de Vinicius de Moraes e de Segall, que ilustrou seu poema “Cântico dos cânticos para flauta e violão” (1944) e a capa do livro *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945). [Fig. 10] A temática do Mangue é outro elemento comum ao pintor e ao poeta paulista. A

<sup>55</sup> Na realidade, estamos diante de exemplos do «humilde cotidiano» de Bandeira, estudado por Davi Arrigucci Jr. em *A poesia de Manuel Bandeira. Humildade, paixão e morte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

<sup>56</sup> Não pudemos localizar a data de composição do poema. Tudo indica que foi composto a princípios dos anos 40, antes de 1943, quando Manuel Bandeira menciona alguns versos em seu ensaio para o álbum *Mangue* de Segall.

audácia de seu extenso *O santeiro do Mangue*, escrito e reescrito entre 1936 e 1950 e caracterizado por uma linguagem sarcástica, violenta e transgressora, convertido em seu poema mais censurado, até sua publicação oficial em 1991.<sup>57</sup> Mário da Silva Brito, amigo e inventariante do fundador da Antropofagia, confessa que *O santeiro do Mangue* é um “canto de uma violência e de uma força como jamais ouvi ou li em nossa literatura”.<sup>58</sup>

Oswald de Andrade escolhe o Mangue como um ponto de confluência de relações humanas degradadas, cercado por um espaço urbano, cenário de subversões em que se mesclam o sagrado com o profano e se radicalizam os vínculos entre o dominador e o dominado. *O santeiro do Mangue*, ao contrário de todos os outros exemplos citados neste ensaio, é um texto altamente ideologizado e um instrumento de crítica virulenta à sociedade burguesa da época: “Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue”. Ouvimos nessas palavras do poema dramático tanto os princípios postulados até fins dos anos 20, com a Antropofagia, como suas teorias utópicas – “A crise da Filosofia Messiânica” (1950) e “A marcha das Utopias” (1953). *O santeiro do Mangue* mantém o tom corrosivo da crítica social, através da atitude paródica que sempre caracterizou o autor: “E a Deus tememos/ Para que não falte/ O pau/ O pau nosso de cada noite”, dizem em coro as mulheres do Mangue (evidente linguagem paródica em que o “pão” nosso de cada dia, converte-se no fálico “pau” nosso de cada noite!). A idéia de um Mangue tentacular (“Crianças, ides todas para o Mangue/ Tentacular”) tem ressonâncias da cidade maldita de Émile Verhaeren, autor de *Villes tentaculaires*. E, se no poema de Vinicius de Moraes havia reminiscências de um Mangue retratado como o navio dos insensatos,<sup>59</sup> no poema de Oswald de Andrade, a metáfora naval aproxima-o aos navios negreiros que chegaram ao Brasil: “É o navio humano quente/ Negreiro do Mangue”. *O santeiro do Mangue* é a voz dilacerada de um Brasil cuja sexualidade expõe as contradições e o sofrimento de um sistema degradado que explora as relações humanas.

Finalmente, como uma espécie de sintética coda, um poema concreto de Hélio Oiticica (1937 – 1980). [Fig. 11] O artista carioca, autor dos memoráveis “Parangolés” criados durante os anos 60, constrói o poema com o cruzamento de duas únicas palavras: BANGÚ e MANGUE, duas regiões do Rio de Janeiro bastante diferenciadas socialmente. Bangu, tradicional bairro fabril, está totalmente dissociado da imagem de prostituição que caracterizou o Mangue ou a Lapa. O poema, de 1972, foi escrito poucos anos antes da desapareção do Mangue, para dar lugar à construção do metrô, em 1979. Bairros geograficamente distantes um do outro, Bangu e Mangue unem-se aqui, no espaço utópico da poesia, onde a

<sup>57</sup> Em Oswald de Andrade, *O santeiro do Mangue e outros poemas*, São Paulo, Globo, 1991. Francisco Alvim, em uma nota de uma página, aproxima o texto poético ao artístico (Cf. “O Mangue de Segall e Oswald”, p. 17).

<sup>58</sup> Em artigo publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1945. *Apud O santeiro do Mangue*, em *op. cit.*, p. 11.

<sup>59</sup> Tema associado ao poema satírico alemão, de Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, 1494, Edição em inglês: *The Ship of Fools* (trad. de Edwin H. Zeydel), New York, Dover Publications, Inc., 1962.



Figura 8

Mulher do Mangue com cactos, 1927  
ponta seca, 24 x 17,5 cm.

Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC



Figura 9

Grupo do Mangue, 1943  
xilogravura, 20,5 x 20 cm

Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC



Figura 10

Desenho de Lasar Segall para capa de  
*Poesias reunidas* de Oswald de Andrade,  
Edições Gaveta, 1945, 27 x 19,5 cm

Acervo Museu Lasar Segall, SP - IPHAN /MinC

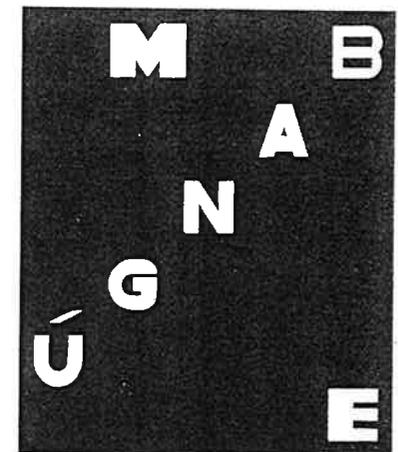


Figura 11

Hélio Oiticica  
*Bangú Mangue*, 1972, serigrafia 58 x 47 cm  
Coleção Aracy Amaral, São Paulo

paronomásia que une os dois termos recupera ressonâncias afro-brasileiras. Na realidade, Oiticica não chega a reproduzir as duas palavras do título completamente: BANGÚ é o verso que cruza o quadro em diagonal, da direita para a esquerda e de cima para baixo; MAE (mãe) é a segunda palavra, no sentido contrário e cruzando a primeira, em forma de arco. É o título do quadro/poema que nos orienta a leitura e nos antecipa a reconstituição da palavra MANGUE, a partir da fusão de BANGÚ + MAE. Temos, então, duas palavras no título (BANGÚ/ MANGUE); duas no poema (BANGÚ/ MAE) e um terceiro termo (MANGUE) que se constrói ou deriva da leitura das outras duas palavras ou versos, a modo de anagrama. Uma interpretação alegórica de fundo social permitiria ler o cruzamento do proletariado industrial com a mãe pátria, Brasil, sugerindo uma espécie de conclusão inevitável na miséria e na prostituição, encarnada no Mangue. Um Brasil periférico e precário, onde as imagens das mulheres do Mangue de Segall, de Vinicius de Moraes e de Oswald de Andrade, inclusive, oscilam entre a Mãe-operária de Bangu e a Mãe-puta do Mangue que, encurraladas pela modernidade de projetos urbanos (o metrô), acabam sendo excluídas de seu próprio bairro e exiladas de sua própria existência.

## Poéticas do Mangue

### Mangue

*Manuel Bandeira*

Mangue mais Veneza americana do que o Recife  
 Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande  
 O Morro do Pinto morre de espanto  
 Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta  
 Café baixo  
 Trapiches alfandegados  
 Catraias de abacaxis e de bananas  
 A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque  
 Há macumbas no piche  
     Eh cagira mia pai  
     Eh cagira  
 E o luar é uma coisa só

Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas  
 [as Meritis da Baixada  
 Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições públicas  
 Gente que vive porque é teimosa  
 Cartomantes da Rua Carmo Neto  
 Cirurgiões-dentistas com raízes gregas nas tabuletas avulsivas  
 O Senador Eusébio e o Visconde de Itaúna já se olhavam com rancor  
 (Por isso  
 Entre os dois  
 Dom João VI mandou plantar quatro renques de palmeiras imperiais)  
 Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui funcionário  
 [público casado com mulher feia e morri de tuberculose pulmonar  
 Muitas palmeiras se suicidaram porque não viviam num pincaro  
 [azulado.  
 Era aqui que choramingavam os primeiros choros dos carnavais  
 [cariocas.

Sambas da Tia Ciata  
 Cadê mais Tia Ciata  
 Talvez em Dona Clara meu branco  
 Ensaaiando cheganças pra o Natal  
     O menino Jesus – Quem sois tu?  
     O preto – Eu sou aquele preto principá do centro do cafange  
 [do fundo do rebolo, Quem sois tu?  
     O menino Jesus – Eu sou o fio da Virge Maria.  
     O preto – Entonces como é fio dessa senhora, obedeço.  
     O menino Jesus – Entonces cuma você obedece, reze aqui um  
 [terceto pr'esse exerço vê.  
 O Mangue era simplesinho

Mas as inundações dos solstícios de verão  
 Trouxeram para Mata-Porcos todas as uiaras da Serra da Carioca  
 Uiaras do Trapicheiro  
 Do Maracanã  
 Do rio Joana  
 E vieram também sereias de além-mar jogadas pela ressaca nos  
 [aterrados da Gamboa  
 Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande  
 O Senador e o Visconde arranjaram capangas  
 Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém acreditava  
 E há partidas para o Mangue  
 Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco  
     Ês mulher  
     Ês mulher e nada mais

### OFERTA

Mangue mais Veneza americana do que o Recife  
 Meriti meretriz  
 Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova  
 Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande  
 Linda como Juiz de Fora!

\*

### Balada do Mangue

*Vinicius de Moraes*

Pobres flores gonocócicas  
 Que à noite despetalais  
 As vossas pétalas tóxicas!  
 Pobres de vós, pensas, murchas  
 Orquídeas do despudor,  
 Não sois Loelia tenebrosa  
 Nem sois Vanda tricolor:  
 Sois frágeis, desmilinguadas  
 Dális cortadas ao pé  
 Corolas descoloridas  
 Enclausuradas sem fé.  
 Ah, jovens putas das tardes  
 O que vos aconteceu  
 Para assim envenenardes  
 O pólen que Deus vos deu?

No entanto crispais sorrisos  
Em vossas jaulas acesas  
Mostrando o rubro das presas  
Falando coisas do amor  
E às vezes cantais uivando  
Como cadelas à lua  
Que em vossa rua sem nome  
Rola perdida no céu...  
Mas que brilho mau de estrela  
Em vossos olhos lilases  
Percebo quando, falazes,  
Fazeis rapazes entrar!  
Sinto então nos vossos sexos  
Formarem-se imediatos  
Os venenos putrefatos  
Com que os envenenar  
Oh misericordiosas!  
Glabras, glúteas caftinas  
Embebidas em jasmim  
Jogando cantos felizes  
Em perspectivas sem fim  
Cantais, maternais hienas,  
Canções de caftinizar  
Gordas polacas serenas  
Sempre prestes a chorar.  
Como sofreis, que silêncio  
Não deve gritar em vós  
Esse imenso, atroz silêncio  
Dos santos e dos heróis!  
E o contraponto de vozes  
Com que ampliais o mistério  
Como é semelhante às luzes  
Votivas de um cemitério  
Esculpido de memórias!  
Pobres, trágicas mulheres  
Multidimensionais  
Ponto-morto de choferes  
Passadiço de navais!  
Louras mulatas francesas  
Vestidas de carnaval:  
Viveis a festa das flores  
Pelo convés dessas ruas  
Ancoradas no canal?  
Para onde irão vossos cantos  
Para onde irá vossa nau?  
Por que vos deixais imóveis  
Alérgicas sensitivas  
Nos jardins desse hospital  
Etilico e heliotrópico?  
Por que não vos trucidais  
Oh inimigas? ou bem  
Não atecais fogo às vestes  
E vos lançais como tochas  
Contra esses homens de nada  
Nessa terra de ninguém!

# música