

REFLEXÕES SOBRE O CLASSICISMO EM LASAR SEGALL A PARTIR DE SUA ESCULTURA

Jorge Coli*

RESUMO: A relação de Lasar Segall com a escultura foi relativamente esporádica e secundária dentro de sua produção artística. Porém, ela permite perceber com clareza algumas das características mais fundamentais de sua arte.

UNITERMOS: Arte; escultura; classicismo; expressionismo; Segall.

A arte de Segall desconhece a hesitação e a busca. Desde os primórdios seus meios afirmam-se plenamente: nunca parecerão fraquejar, nem conhecerão guinadas, alterações importantes, acréscimos decisivos. A atitude do artista é imperturbável diante dos estímulos imediatos do mundo, quer sejam sensíveis, quer intelectuais.

Segall faz arte numa calma e certeza naturais, como uma árvore que dá frutos. Basta-lhe a solidão do atelier. Não necessita das efervescências intelectuais, das polêmicas vanguardistas, da febre própria aos grupos novos. Sua vinda ao Brasil, antes de tudo, permite o refúgio em si próprio, a tranqüilidade, a paz.

Não que, entre nós, ele desdenhasse a sociedade dos modernos, tanto a dos intelectuais quanto a da altíssima burguesia *esclarecida*, ao mesmo tempo sofisticada e provinciana. Mas não havia, entre o artista russo e o meio brasileiro que podia freqüentar, qualquer vínculo de dependência.

Os anos de formação, anos de Berlim, de Dresden, anos agitados artística e politicamente, foram por certo vibrantes. Segall envolveu-se e ficou marcado por eles, mas através de uma participação bastante discreta¹. Em realidade, sua arte requeria sobretudo o diálogo consigo próprio. É assim que confiou a Pietro Maria Bardi: "A atmosfera que se vivia em Berlim era altamente interessante, mas isso não impedia que eu sentisse cada vez maior a força e o desejo de libertar-me de toda essa agitação, aspirando ao sossego, à solidão e à concentração interior". Bardi

* Professor de História da Arte no Departamento de História do IFCH - Unicamp.

1. A mais notável é sua presença na fundação da *Dresdner Sezession-Gruppe de 1919*.

conclui: "O que ele desejava, em substância, era trabalhar, e de preferência, longe de tudo aquilo, num ambiente novo, na solidão"².

Poder-se-ia pensar em pintores como van Gogh ou Gauguin – que, por sinal, marcaram tanto o universo expressionista. Eles também se exilaram e se isolaram. Para ambos, porém, a mudança geográfica significou mudança na arte, significou aprendizado, significou diálogo com o mundo imediato que os envolvia. Ao contrário, para Segall o universo brasileiro é quase indiferente. Por certo existem as paisagens de Campos do Jordão, existem as imagens do Mangue. Mas trata-se de episódios quase acidentais. Imaginar-se-ia van Gogh sem Arles? Segall, no oposto, certamente teria encontrado outros Campos do Jordão, outros Mangues. Nenhuma crítica séria, aliás, tenta discernir, em sua obra, elos realmente sólidos com uma qualquer brasilidade. Nem Mário de Andrade, preocupado com estas questões em 1943, invocando a frase do próprio artista: "O Brasil revelou-me o milagre da luz e da cor", mostra-se francamente convencido destas relações. Tudo volta sempre, em seu ensaio, "ao pintor que, fechando os olhos ao mundo ambiente para a realização de sua mensagem, quando a alcança e abre os olhos, vê que se engrandeceu do que há de unânime na vida e se fez ressonância da humanidade"³. E se existe uma qualquer "magia da terra, da luz, da cor", ela é logo superada e "abrandada em humanidade"⁴.

Segall basta-se a si próprio. Nele mesmo, fundamenta-se a coerência temporal de sua obra. E fundamenta também a natureza comum de todas as formas artísticas que pratica: pintura, gravura, desenho, escultura. Daumier ou Degas servem-se de suas estatuetas como o estímulo para a produção bidimensional, que, por sua vez, aguilhoa os exercícios de modelagem. A prática de um gênero faz avançar o outro.

No caso de Segall não é assim. Uma forma artística manifesta-se concomitante a mais uma; mas ela não é *necessária* à outra, nem seu *complemento*. Um fruto surge ao lado de mais um fruto. Eles remetem à unidade criadora, que atravessou o tempo e serviu-se de meios diversos.

Este traço unitário, do qual a escultura emana, possui pelo menos duas características essenciais. A primeira, é o que eu chamaria, na falta de palavra melhor, de um classicismo fundamental. A segunda, a de uma transcendência filosófica, para nos ajeitarmos mal nos termos de Mário de Andrade.

Nesta última configuração será impróprio referirmo-nos à ilustração de temas filosóficos, como o fizeram alguns simbolistas, nem à aplicação direta ou sistemática de princípios teóricos, como vários artistas alemães do início do século puderam praticar. Não são obras destinadas a traduzir pensamentos que lhes são exteriores. Talvez nem mesmo a idéia de filosofia seja aqui a melhor: estamos diante de obras meditativas, de obras que *pensam*.

2. BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1952. p. 47.

3. ANDRADE, Mário de. Catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação". In: *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre o artista*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982, p. 35.

4. *Idem, ibidem*, p. 37.

O princípio silencioso e contido da meditação se coaduna perfeitamente com a idéia de classicismo evocada acima. De imediato, esta noção pode parecer paradoxal: Segall não é um artista "expressionista"? O expressionismo não é "esta aguda metamorfose de uma exacerbação romântica, entregue aos impulsos arbitrários de uma subjetividade que deseja manifestar-se? Onde "nas artes plásticas, superfícies acumuladas se revoltam, contornos irregulares se quebram, volumes incham exageradamente, ângulos se entrecortam, linhas se contorcem e turbilho-nam", na caracterização de Lotte Eisner? ⁵ Como imaginar que, a isto tudo, possa estar ligada a palavra *clássico*?

Muitos autores, mais recentemente, assinalaram este traço definidor na obra de Segall. Evoco a formulação lapidar de Gilda de Mello e Souza: "Em resumo, ao contrário da maioria dos expressionistas, cujas personalidades dionisiacas seguem o apelo do irracional, do onírico, do desordenado, Segall parecia definir-se como um apolíneo e, paradoxalmente, como um cartesiano"⁶.

É preciso bem assinalar, no entanto, que esta calma, este equilíbrio, não se encontram na base de obras que se apoiem numa qualquer hegemonia da forma, seja ela *sensualista* ou *espiritual*. A fascinação de Segall pelos textos de Kandinsky é, muito evidentemente se compararmos as respectivas produções, uma atração teórica incapaz de desviar a vocação fundamental dessa compulsão criadora que necessita – como ato fecundador, genético – discorrer sobre o homem. Ou, em casos extremos e muito específico, sondar a natureza.

||

Este texto se iniciou com a constatação de uma arte que se fecha aos apelos mais diretos e imediatos existentes à sua volta. Não há dúvida que ela resulta de uma introspecção – mas muito pouco romântica, ou expressionista. Uma introspecção que abole o acidente, o episódico, o efêmero. O *grito* de Munch, os desenhos de Grosz são explosões, doloridas e veementes ou irônicas e implacáveis, que requerem a adesão imediata: elas possuem algo do panfleto. Na obra de Segall, o homem será sempre o núcleo – mas um homem encontrado nas generalizações, na espessura de uma temporalidade que perdeu o instante. O sofrimento é com freqüência o tema, mas nunca o drama ou a estratégia circunstancial. O acesso à arte de Segall não é fácil, pois ela só se contenta com a meditação e a profundidade.

Compreende-se que os princípios da unidade e do classicismo estejam perfeitamente adequados com este modo de ser artístico reflexivo e derivado das mais

5. EISNER, Lotte. L'influence de l'art expressionniste sur les décors des films allemands des années vingt. In: *Paris-Berlin/1900-1933*. Catálogo da exposição do Centro Georges Pompidou. MNAM/CCI/BPI/IRCAM, 1978.

6. SOUZA, Gilda de Mello e. Prefácio a D'HORTA (BECCARI). Vera. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 11.

essenciais constantes. À obra toda de Segall – equilibrada, una, sóbria, concentrada – aplicam-se suas frases sobre *Recordação de Vilna em 1917*, recolhidas por Pietro Maria Bardi:

“Fixei as memórias em formas despojadas de elementos literários; minha finalidade era conseguir a exteriorização, por meio de uma composição estrutural de formas humanas, da essência daquilo que eu tinha vivido como espectador. Descurei dos aspectos transitórios e secundários do tema, dando forma apenas ao que eu considerava básico e necessário”⁷.

Considerando a escultura de Segall, estes aspectos – a unidade e o classicismo, nos quais emergem o despojamento, a concentração – configuram-se como chaves primordiais.

A unidade mostra-nos um artista não interessado absolutamente em “abrir caminhos” através de um tipo de arte que, pelo estranhamento em relação à pintura – eixo primeiro da produção – poderia, eventualmente, desvendar novos horizontes. Ao contrário disso, a escultura é secretada pela unidade fundamental, confirmando-se. Se, em alguns casos raros, como ainda veremos, surgirá a tentação de fazer um pouco *à maneira de*, estes ensaios nunca se prolongarão e, sobretudo, nunca serão francamente imitativos. Assim, se é impossível, diante de *Duas cabeças*, de 1933, deixar de evocar *O beijo* de Brancusi, de 1908, é forçoso confessar que o “à maneira de” resultou num modo cuja especificidade original é indiscutível.

Mais ainda, a fronteira entre os gêneros é muito tênue e, no seu conjunto, a escultura se revela por vezes participando da natureza da gravura, do desenho, ou da pintura. E isto muito concretamente: existe, em certos casos, a impressão de que a mesma obra ressurgue no volume, no traço, na cor. Alguns relevos demonstram claramente o parentesco com o risco no papel; efeitos espaciais e de volume obtidos nas telas encontram eco em obras bidimensionais. Em tudo percebe-se a presença de secretos vasos comunicantes que parecem estar sempre ligados ao tronco unitário criador.

O princípio do classicismo adquire, talvez, na escultura de Segall, uma importância ainda maior. Porque ele pode se dar ali plenamente, na síntese das massas, na simplificação dos volumes, na unificação cromática. Então, essa essência apolínea e clássica encontra seu lugar de eleição, manifestando-se poderosamente no gênero mais adequado. É notável o fato de que nenhuma das obras de Segall escultor busque um vetor emocional facilmente identificável, a tradução de uma dinâmica ou de uma expressão. Nem graça, nem veemência, nas imagens comedidas, numa espécie de neutralidade aparente que enfeixa, no entanto, as fibras mais irredutíveis de uma essência criadora.

Tomemos dois exemplos, que trataremos de iluminar através de uma análise comparada. Em 1934, Segall realiza em bronze seu *Grupo*. Há uma figura feminina

7. Apud D'HORTA (BECCARI), Vera. *Op. cit.* p. 68.

central, mais importante pelo seu tamanho, pelo volume da cabeça enorme, erguida, com os olhos sem pupilas levantados e fixando ao longe, numa postura que, se não é desafiante, afirma-se calmamente inabalável. Três outros personagens mostram-se, pela proximidade, pela atitude, pela escala, dependentes e protegidos. A inclinação das figuras laterais definem convergência e concentração. Caracteriza-se um aconchego em nada sentimental. Nada mais conta. Os tecidos das vestes são tratados sumariamente, e a matéria real de que são feitos não é disfarçada. Ela serve de elemento simplificador, sem nenhuma participação dramática de dobras agitadas. Estamos certamente diante de uma das numerosas figuras maternas, protetoras, que Segall retratou.

O grupo existe por si próprio, não pressupõe espectador ou qualquer referência fora dele mesmo. Não há heroísmo, mas declara-se uma espécie de coesão e suficiência dentro de uma humanidade em última, tácita e inabalável relação.

Será legítimo colocá-lo ao lado da *Torre de mães (Turm des Mütter)*, que Käthe Kollwitz realizou entre 1937 e 1938. A matéria é o bronze, o tema é a maternidade – em grupo – e ambas as esculturas inscrevem-se vagamente num cone.

Mas as diferenças saltam aos olhos. Käthe Kollwitz centra sua composição na mulher frontal, com os braços e pernas abertos que protegem, decidida e vigorosamente, quem está por trás dela. O vestido desenha sinuosidades vigorosas, acentuando a energia heróica.

Käthe Kollwitz universaliza um instante de tensão: a mãe defende seus filhos – e, naturalmente, através deles, a humanidade – face a qualquer ato de barbárie. Há um apelo imediato, denso e concentrado – e por aí mesmo, intensamente sedutor. O imediatismo aqui – ainda uma vez – se aparenta ao libelo.

Segall, de modo algum, busca a adesão visceral, instantânea. Por isso mesmo o *Grupo* – como outras obras, como todas – não se entrega tão facilmente. É, dentro da simplificação geral, a disposição das sobranceiras, o modelado sumário dos lábios, o relevo – sem excesso, mas sem cuidado – dos cabelos, a variação discreta da inclinação das cabeças, que cria essa gravidade indiferente tanto ao patético quanto ao donaire. Emerge então o mistério de relações profundas, eternas, misteriosas: maternidade, família, proteção.

Tomemos agora essa *Mulher acorçada* que aparece em três versões: terracota, bronze e pedra – todas elas datadas de 1935. Ali onde as coleantes ondulações dos braços mais se moldam às formas corporais, onde mais sutilmente olhos, lábios e nariz emergem é certamente na versão em terracota. O bronze acrescenta monumentalidade, celebra o volume do corpo em relação ao rosto. A pedra elimina a rugosidade da epiderme que, de modo mais lúcido na terracota, mais contrastado no bronze, são capazes de agarrar a luz. Além disso, é muito claro que a execução na pedra – como em várias outras obras de Segall – tende para volumes e superfícies sumários⁸.

8. As esculturas em pedra eram executadas por um prático, chamado Armando Comerci, que havia estudado escultura no Brasil, trabalhado na Marmoraria Carraro e se aperfeiçoara em Pietra Santa, na Itália. Ele

Estas figuras acocoradas se aparentam nitidamente às duas maternidades – em bronze e pedra – deste mesmo ano de 1935, tanto pela posição quanto pelo aspecto do rosto e cabelos. Nestas últimas, as mãos imensas sugerem o amparo inabalável e decidido à criança, trazida contra o corpo, entre as pernas da mulher sentada. O gesto materno parece querer reintegrar o filho ao útero original.

Não seria descabido evocar aqui algum personagem de Barlach – o *Homem que canta*, por exemplo, datado de 1930, hoje na Kunsthalle de Mannheim. Ele está numa posição muito comparável à destas figuras de Segall, e também é tratado de maneira simplificada. Mas os contrastes nos servem bem para assinalar as diferenças fundamentais e, desse modo, melhor caracterizar os resultados de Segall.

Barlach criou um sistema de tensões, cujo eixo principal se encontra nos braços estirados que o joelho distende e que o torso empurra para trás. O corpo inteiro se entrega a uma atividade única e momentânea: a expressão do canto. O escultor sempre definirá, aliás, vetores evidentes de movimento, que se encarregarão de portar enérgicas sínteses simplificadas e que se resolvem no momento.

Segall nos fala de outra coisa. Um pouco mais inclinadas para trás, um pouco mais apoiadas na canela, e suas figuras imanar-se-iam às de Barlach. Tal como estão, oferecem uma amplidão física que não deriva para a tensão fácil, para o dinamismo unívoco.

Há aqui uma presença do corpo que não é nem sedutor, nem belo, nem ágil – um corpo que, de algum modo secreto em sua massa desprovida de conflitos – tende para o orgânico. E que pode, desse modo, com outros acentos no rosto aparentemente simples, metamorfosear-se na imagem da maternidade.

III

Além das duas noções principais próprias à obra de Segall – isto é, a unidade e o classicismo – sua escultura goza, em vários casos, daquilo que, no desconforto das palavras, poderia ser chamado de despreocupação. Por este caminho, é possível compreender-se uma produção cujo conjunto encontra-se muito menos preso aos princípios ou projetos, mais ou menos complexos, arquitetados em intenções dominadas sem falhar. O desenhista, o gravador, o pintor, revelam um Segall sempre certo. O escultor mostra-o, por vezes, desprovido do desejo de acertar. Note-se bem, não se trata de erro, muito menos de defeitos, mas de um modo de ser mais solto: o resultado artístico desabrocha em obras bastante diversificadas – pelo menos aparentemente –, sem que isto signifique uma incidência efetiva da

terminaria como emprego de Segall, zelador de um prédio construído na Alameda Barão de Limeira (cf. *Depoimento do Sr. Arnanão Comerci*, recolhido por Vera d'Horta, Elena Guevara, Pierina Camargo e Rosa Esteves, exemplar datilografado). É preciso insistir no fato de que as execuções em pedra possuíam uma certa dose de simplificação, suprimindo algumas nuances – basta observar, por exemplo, o tratamento dado aos panejamentos.

diversidade no conjunto da produção artística, nem que esta diversidade indique ruptura com a unidade fundamental. E este modo mais espontâneo e livre de relacionar-se com a escultura permite que afluam, muito visíveis, os princípios de unidade e classicismo.

Algumas obras, por exemplo, demonstram a tentação de retomar caminhos que, em outros artistas, foram vias fundamentais. Em Segall, trata-se de veredas percorridas de um modo um pouco vagabundo, um pouco acidental, dependendo sempre do tronco originário que unifica o processo criador, e voltando sempre para ele. Já nos referimos a essas obras à *maneira de*, já vimos como as *Duas cabeças* evocam *O beijo* de Brancusi. Além do tema comum, esta evocação limita-se entretanto à simetria das formas, dos cabelos, à posição dos rostos talhados na madeira, ao achatamento na parte superior do crânio. O respeito à forma cúbica que determina os limites da massa pétreia tão presente, na qual Brancusi não faz mais quase que gravar sinais significantes, desaparece nas *Duas cabeças* de Segall. As formas do rosto são simplificadas, mas obedecem a um modelado sugestivo. Os olhos são vazios, as bocas se tocam, embora imóveis, e o contacto das faces se pronuncia em contraste com o isolamento dos pescoços. O sofisticado arcaísmo brancusiano dos corpos colados, adesão insolúvel, dá lugar a duas cabeças que se tocam, mas que guardam uma plenitude autônoma de ser. Isto é importante: os modos concentrados e simples da representação não levam o autor a psicologizar – atitude que sempre estará ausente da obra de Segall. Em consequência, a referida autonomia só pode instalar-se no âmbito da generalização representativa, no classicismo e na calma das formas evidentes, na ausência dos detalhes, das complicações.

A direção escolhida por Segall nesta obra o levou a um resultado que se distancia da possível reminiscência brancusiana, mas que não encontra também relação imediata com outras criações do próprio Segall, quer no domínio da escultura, quer na produção gráfica ou pictural⁹. Talvez, longínquo, tenhamos um eco nas cabeças muito definidas pela clareza geométrica dos contornos, plantadas em pescoços cilíndricos, de quadros realizados por volta de 1930 como o personagem masculino de *Dois nus*. Alguns elementos particulares – o delineamento duplo dos olhos vazios, o desenho da boca – reforçam um pouco, neste caso, o vínculo. Mas as *Duas cabeças*, em fim de contas, embora manifestação do classicismo segalliano, não possuem parentesco direto com outras obras de Segall.

Outro caso, as *Três cabeças*, em bronze polido, provavelmente de 1934, evocam ainda uma vez Brancusi, pelo purismo abstrato das formas e das superfícies polidas, do contato das epidermes brilhantes. Mas evocam também as cabeças definidas apenas por um vinco axial dos manequins pintados por De Chirico. Aliás, é muito provável que o modelo mais próximo para esta escultura tenha sido o da cabeça de um boneco articulado – manequim de estudos – como o que Segall possuía. O efeito que resulta dessas *Três cabeças*, no entanto, implica os ecos culturais pressupostos por Brancusi e De Chirico.

9. O tema do beijo já havia sido tratado, por Segall, em 1924, num dos painéis para a decoração do Jôquei-Clube, mas com escolhas formais muito diversas.

Consideremos ainda pelo menos um testemunho suplementar do interesse exercido sobre Segall, nos anos trinta, pelo classicismo metafísico¹⁰: o que nos vem pelo estupendo quadro *Máscaras*, de 1938. Ele nos faz mergulhar no universo de De Chirico, pelo fascínio que demonstra em relação à escultura clássica, através da acumulação dos modelos faciais de gesso, cuja desordem e primazia dentro da distorção espacial provocam uma estranheza misteriosa e solene. Destas *Máscaras*, por sinal, podemos passar à máscara de *Lucy*, em cimento rosa, realizada em 1941. Ou, por outra via, nos encaminhamos para um quadro como *Mãe Morta*, de 1950.

Como uma cabeça de manequim ou estátua cortada na altura do pescoço, esta tela termina por mostrar o quanto são sutis as ligações que nos permitem circular das três cabeças abstratas e brancusianas para o quadro metafísico das máscaras vindas da Antigüidade, até atingirmos esta última metamorfose dramática da maternidade, tema tão caro a Segall. E se pensarmos ainda que aquelas primeiras três cabeças, luzidas e douradas, pelas proporções nos remetem a pai, mãe e filho, estaremos penetrando ainda num outro tema constante da poética segalliana – a família – e tecendo uma trama de grande complexidade.

Através da mesma ótica podem ser percebidos os temas próprios à escultura de Segall. Eles, pela natureza do gênero, tendem para um caráter mais essencial maior do que na pintura. Esta já havia eliminado o anedótico, o episódico, o accidental para ir diretamente aos traços mais profundos, mais eternos. Mas pela riqueza nuançada que lhe é específica, a pintura ainda está aquém da vocação sintética que caracteriza a escultura, onde o assunto se generaliza, se concentra, se despoja ainda mais do circunstancial. Isto é, em realidade, as características abstratas inerentes à escultura encontram as características similares que definem substancialmente o espírito criador de Segall.

Não existem portanto, em sua obra esculpida, os equivalentes dramáticos do *Pogrom*, do *Navio de emigrantes*, da *Guerra* ou do *Campo de concentração*. Nem as referências concretas ao meio das prostitutas ou apelos detalhados à cultura judia, que só aflora aqui de um modo muito reservadamente alusivo. Os temas são de ordem muito menos precisa: o casal, a família, a mulher, o beijo, a maternidade, a juventude, a amizade, o duplo, o triplo.

Ora, apesar desses assuntos pertencerem legitimamente ao universo segalliano, eles são também comuns à escultura de nosso século. Abdicando dos temas herdados da Antigüidade, da literatura, da história, abdicando dos perfis individualizados, a estatutária desse período tende para a especialização, que, portanto, em

10. Os desenhos e a maquete para o monumento que teria sido destinado ao túnel da Avenida 9 de Julho são outras evidentes referências à arte metafísica de De Chirico. Acrescenta-se que, obviamente, a retomada das formas e da poética de De Chirico não é, em nosso século, um privilégio de Segall. Emergindo do mesmo fundo comum, veja-se a escultura de Lílias M. Farley, que deriva sem discussão dos modelos clássico-metafísicos, e revela uma forte semelhança, no tratamento do rosto, com o das *Três cabeças*. A reprodução da obra de Lílias M. Farley consta de um livro pertencente à biblioteca de Segall: *The sculpture of the Western Hemisphere*. International Business Machines Corporation, USA, 1942.

Segall, não pode ser vista apenas como uma sua característica pessoal. São infinitos *Beijos, Maternidades, Amizades, Casais* – entre outras abstrações – que a escultura contemporânea produziu. Poderemos entretanto assinalar que, em muitos artistas, esses títulos não possuem nem a freqüência, nem a ressonância densa que encontram em Segall. É de se notar também que, em sua obra, o número de temas é bastante reduzido, limitando-se aproximadamente aos que estão aqui enunciados. Quero dizer que ele escapa das também incontáveis *Meditações, Vagas, Manhãs, Tardes, Noites* ou outros modos de um simbolismo mais mecânico e fácil, freqüentadores da escultura em nosso século. Se existe uma inserção dos assuntos tratados por Segall numa tendência geral da época, existe também a necessidade deles dentro da específica arte de Segall

IV

Em parte, as esculturas de Segall inserem-se também no universo neoclássico do século XX. Não confundamos aqui, no entanto, a vocação determinadamente clássica, apolínea, que percorre toda sua produção, com esta tendência que pôde atingir parte da estatutária contemporânea.

Tentemos esclarecer a questão, buscando primeiro demonstrar mais claramente o que significam, na obra de Segall, tais princípios de equilíbrio intrinsecamente clássicos que já foram afirmados no início deste texto quase como uma premissa. Para tanto, escolhamos exemplos no domínio da pintura, mais livre pela sua matéria, mais complexa pelo seu princípio cromático, menos fatalmente voltada para o peso das tradições que tendem para o classicismo. Tomemos também um momento histórico no qual quaisquer bases clássicas não encontrem lugar.

Na década de 1910, Segall liga-se à arte moderna através do expressionismo. Seus quadros, gravuras e desenhos mostram bem que ele se encontra francamente próximo de Kirchner principalmente, ou de Heckel, artistas atuantes desde os primeiríssimos tempos de *Die Brücke de Dresden*. As afinidades formais são muito grandes entre eles e Segall, ao ponto do conjunto de suas obras darem a impressão, naquele período, de pertencerem a uma mesma família.

Uma análise formal, completa e satisfatória, das relações tecidas por essas produções, incorporando particularmente a obra de Segall, ainda está por ser feita. Contentemo-nos aqui com alguns exemplos comparados, que nos levarão a perceber a especificidade clássica de nosso pintor.

Antes, assinalemos algumas das características comuns. Existe um princípio de deformação do mundo visível, mas submetido a certa geometria dos contornos, que pode levar a uma composição por planos determinando superfícies, resultando por vezes em triangulações muito características – que Segall poderá empregar sistematicamente em algumas telas. Estamos, naturalmente, no oposto de Nolde – que foi próximo, durante breve instante, de *Die Brücke* – com sua pintura feita de manchas, sem estruturas lineares. Saltam à vista as afinidades entre essas faces inscritas numa

geometria aguda feita de triângulos pontudos, com ovais alongados figurando os olhos e dilatando a região do rosto onde eles se inscrevem, com um traço vertical decisivo para marcar os narizes. Elas se respondem como ecos, de um artista a outro. Acrescente-se as claras afinidades cromáticas entre os três pintores.

Seria muito tentador avançar por uma análise minuciosa que relacionasse esses três artistas na segunda década do século. Como não é este o nosso objetivo aqui, contentemo-nos em confrontar algumas obras. Tomemos a *Aldeia russa I*, de 1913, de Segall; as *Artistas azuis* de Kirchner, de 1914, o *Dia de vidro*, de Heckel, de 1913. Acrescentemos a litografia *Aldeia russa* de 1913-14, ainda de Segall.

Kirchner compartimenta sua tela, fazendo figurar um espaço de convenção. Nos limites direitos do quadro, abrindo-se para o canto inferior, uma faixa estreita com espectadores. O resto é ocupado pelo campo das atrizes, numa proporção que as deixa enormes. Tudo se inscreve em tramas onde predominam os losangos.

O quadro de Segall também apresenta um espaço de convenção, com os dois personagens muito destacados e grandes. A geometrização também é evidente. Mas enquanto Kirchner emprega cruzamentos cerrados em ângulos agudos de um modo irregular, denso, embaralhando a percepção, Segall constrói limpidamente, com facetas prismáticas largas, determinando clareza e composição rigorosa.

A *Aldeia russa I* possui em comum com o *Dia de vidro* de Heckel um projeto de cristalização do mundo. Porém, Segall se serve de prismas luminosos, penetrados de luz (as casas são como um enorme diamante cheio de reflexos azuis e lilases) enquanto Heckel preenche suas superfícies largas com uma trama de pinceladas longas e vibrantes, demonstrando uma vontade de controle muito menor nas definições e introduzindo evidentes desordens na compreensão das estruturas espaciais do quadro, que são, no entanto, claras, simples, amplas e bastante comparáveis à da litografia *Aldeia russa*: uma grande superfície vagamente circular que se abre a partir do limite inferior das duas obras, criando uma zona vazia onde se inscrevem os personagens. Em ambos os casos, esta superfície é limitada por volumes na parte superior. Torna-se evidente a justeza e a economia da imagem segalliana em relação ao quadro de Heckel. Ali, a determinação dos espaços é ainda mais clara e a utilização dos brancos contribui para a nitidez e para o equilíbrio impecável das formas. Tudo está perfeitamente dominado; nada escapa à necessidade. O largo emprego dos vazios contribui para a tensão espacial, ao mesmo tempo dilatada e comedida. Nada desse excesso de efeitos um pouco desordenados produzidos pelo pincel de Heckel, mas uma pureza obtida que atinge o essencial.

Compreende-se assim este classicismo intrínseco ao espírito criador de Segall. Nessa indiscutível rede de intercâmbios artísticos, Heckel e Kirchner atingem resultados que passam pela multiplicação das pinceladas mais imediatas e espontâneas, perturbando a nitidez da compreensão visual. Segall, sem ceder o passo a qualquer possível formalismo, necessita sempre do equilíbrio e da clareza, do perfeito controle de todos os meios empregados.

Voltemos agora à questão do neoclassicismo na escultura do século XX. Não se trata desta íntima vocação apolínea, manifestada em qualquer circunstância que, como acabamos de ver, caracteriza Segall. Trata-se de uma escolha, mais ou menos

profunda, mais ou menos exterior, referente a um passado de equilíbrio, de medida, de harmonia, voltado para a representação da figura humana, que perpassou pelas artes do relevo num passado próximo.

Nos primeiros anos do século, essas formas clássicas – pensemos em Bourdelle, Maillol, Raymond Duchamp-Villon, Lehmbruck, – tendem para um arcaísmo, para um primitivismo para a acentuação expressiva. Partem sempre de princípio de síntese das formas, de uma valorização da matéria, de um modo equilibrado e suficiente nos gestos.

A partir, digamos, de 1930, associada às exaltações políticas dos regimes totalitários de direita ou de esquerda, essa vertente clássica da escultura encontrará um terreno privilegiado ao enaltecer os grandes impulsos coletivos que necessitam, em seu caráter regulado e oficial – ou tendendo para isto – justamente de formas legitimadas por um peso histórico, excluindo portanto as experimentações e os radicalismos novidadeiros. Uma linguagem internacional *passé-partout* se instala, contaminando, feita de convenções clássicas e de elãs, esforços históricos concentrados, através de simplificações figurativas que desdenham realismos minuciosos e contradições engendradas por alguma complexidade embaraçosa. Veremos como, pelo menos num caso, Segall pode estar aparentemente próximo e fundamentalmente distante desse universo.

Antes de prosseguirmos, talvez seja útil lembrar que às formas do classicismo em nosso século também alijou-se um certo tipo de modernidade, razoavelmente superficial, que se tornou linguagem universalizada: o *art déco*. Procedia-se, na escultura, a uma *émondage de la forme*, para empregarmos a expressão de André Chastel, determinando arestas impecáveis e superfícies lisas, incólumes, que evocavam o acabamento de produtos industriais. Este proceder, que engendrava um despojamento sofisticadíssimo, foi aplicado à representação do homem e da natureza, podendo, com frequência, retomar temas clássicos. Uma obra-prima do gênero, entre nós, é a admirável e elegantíssima *Diana* de Brecheret, no Teatro Municipal de São Paulo. A este tipo de tentação estilística, a obra de Segall não cede nunca.

Muitas de suas esculturas manifestam escolhas que se situam na esteira da tradição clássica. Nos retratos femininos, por exemplo, em especial os de sua esposa, e mais precisamente, a versão em mármore – 1936 –, que permite desenhar um perfil puro, tratar a epiderme com finíssima sensibilidade.

A concepção em argila havia levado a uma untuosidade sensual das superfícies: o mármore a transfigura, a idealiza, numa translucidez sutil.

Os *Retratos de Lucy*, de 1941 – com o queixo erguido, os lábios espessos voltados para baixo, as sobrancelhas muito alçadas, o orifício largo da íris – possuem um aspecto severamente voluntarioso, mais espessamente material no cimento, mais espiritualizado na luminosidade lúzia do bronze. A máscara de *Lucy* – também de 1941 – com os olhos vazios e o aspecto fragmentário é mais misteriosa: ela evoca reminiscências de civilizações longínquas e perdidas.

Lasar Segall nos faz passar do classicismo pleno revelado pelo mármore que encarna a cabeça de Jenny, para formas que possuem um poder evocativo de arcaísmos indefinidos, de antigas civilizações enfurnadas no solo.

Terminemos com *Família*, de 1934, relevo que conhece uma versão em gesso policromado e outra em bronze. Ela é composta pelo pai, mãe e uma criança pequena. Os rostos possuem alguns dos princípios constitutivos que pudemos observar nas *Duas mulheres*. Mas raramente uma obra de Segall apresentou tal pureza e equilíbrio. Ela encerra o caráter afirmado mas muito discreto de síntese pessoal e humana. Isto se deixa decifrar na leitura atenta.

Não há intenção do retrato minucioso; pode-se lembrar, entretanto, fotografias antigas de família, como aquela em que Lasar Segall aparece menino, por volta de 1896: rostos lavados e lisos, perfeitamente penteados, inscritos em ovais puros, poses de espera, grandes olhos abertos com as íris destacando-se dentro. Certo é que a família representada no relevo tem nome; ele aparece em caracteres hebraicos, que significam Segall¹¹.

Trata-se bem mais do que uma assinatura: tanto a língua escolhida quanto o tamanho e a posição de destaque ocupadas por essas letras na obra conferem-lhe um evidente caráter emblemático. O pintor afirmou o quanto fora marcado pelo trabalho de seu pai, escriba da Torá, que desenhava amorosamente iluminuras para as Sagradas Escrituras. Temos aqui, portanto, já reunidas, raízes familiares, culturais e artísticas.

Estas letras fazem a ligação entre o passado e o presente, mantendo a memória paterna e religiosa, mas atualizando-a: elas estão escritas numa paleta de pintor, sustentada pela mão direita, sobretudo pelo polegar esquerdo enfiado no orifício característico. Sua arte e sua própria família, sua cultura e religião inscrevem-se na continuidade de um mesmo cerne, que Lasar Segall, através deste relevo, reconhece e afirma.

REFLECTIONS ON LASAR SEGALL'S CLASSICISM FROM THE STANDING POINT OF HIS SCULPTURAL BODY OF WORK

ABSTRACT: Lasar Segall's relationship with sculpture was somewhat sporadic and secondary on view of his artistic work. Even though, it clarifies some of the most fundamental features of his art.

KEYWORDS: Art; sculpture; classicism; expressionism; Segall.

11. Cf. LAFER, Celso. Particularismo e universalidade - o judaísmo na obra de Lasar Segall. In: *Lasar Segall*. Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1986.