

A ESTÉTICA MIGRATÓRIA EM LASAR SEGALL A PARTIR DE SUAS REPRESENTAÇÕES DE EMIGRANTES

THE MIGRATORY AESTHETICS IN LASAR SEGALL FROM HIS REPRESENTATIONS OF EMIGRANTS

Allan André Lourenço / UNICAMP

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo delinear a trajetória de Lasar Segall (1889-1957) a partir de suas representações de emigrantes, tema corrente em diversos momentos de sua carreira. Através da noção de estética migratória, mostraremos em que medida suas criações artísticas são capazes de realizar uma manipulação do tempo, do espaço e da memória. Tais obras revelam-se capazes de promover a convivência de múltiplas temporalidades através dos modos de expressão adotados, provocando uma tensão constante e fundamental para compreender a estética produzida pela migração como um fenômeno que flui diretamente para a vida política do artista e para a sua experiência de vida.

PALAVRAS-CHAVE

Emigrantes; Estética migratória; Lasar Segall.

ABSTRACT

This work aims to outline the trajectory of Lasar Segall (1889-1957) from his representations of emigrants, a current theme at different moments in his career. Through the notion of migratory aesthetics, we will show the extent to which his artistic creations are capable of manipulating time, space and memory. Such works prove to be capable of promoting the coexistence of multiple temporalities through the modes of expression adopted, causing a constant and fundamental tension to understand the aesthetics produced by migration as a phenomenon that flows directly into the artist's political life and experience of life.

KEYWORDS

Emigrants; Migratory aesthetics; Lasar Segall.

Introdução

A estética migratória (*migratory aesthetics*) é um termo amplamente utilizado em estudos teóricos e curatoriais que tomam o fenômeno da migração como um dos paradigmas da cultura contemporânea. Segundo Mieke Bal, pode-se compreender a migração na atualidade a partir de um duplo movimento, ou uma dupla metáfora: o primeiro movimento é o transporte e, por conseguinte, a instabilidade intrínseca que o deslocamento provoca; o segundo movimento são as tensões produtivas, resultado da convivência e dos intercâmbios proporcionados pelo deslocamento – tanto para quem se deslocou como também para os estabelecidos (BAL; HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2011). A linguagem do vídeo, pela sua especificidade intrínseca, constitui-se com razão a principal plataforma artística para a adoção da estética migratória como uma estratégia política, tornando-se amplamente comentada e discutida entre aqueles teóricos ocupados do tema. Neste trabalho, contudo, propomos um esforço em torno desse debate a partir da análise de uma série de pinturas e esculturas apoiado nas discussões já existentes em torno do conceito.

Lasar Segall foi um importante artista para a história do modernismo. Nascido no seio de uma família de tradição judaica em Vilna, na Lituânia, o artista teve sua trajetória de vida marcada por duas migrações que, decerto, delinearam os rumos da sua carreira no campo artístico. A primeira delas ocorreu em 1906, em razão do seu deslocamento para a Alemanha, onde ingressou como aluno na Academia de Belas Artes de Berlim e mais tarde, em 1910, transferiu-se para a Academia de Belas Artes de Dresden. Sua segunda migração ocorreu em 1923, quando o artista estabeleceu-se no Brasil, participando ativamente da cena artística local. Sua trajetória artística, independentemente de onde estivesse, vez ou outra adotava uma temática de fundo judaico, geralmente naqueles momentos históricos em que se reascendia no mundo o debate em torno da questão judaica. Nesses momentos, a criação de obras que retratam emigrantes são bastante frequentes, como observaremos no decorrer deste texto.

De acordo com Jill Bennett, a estética migratória não se resume simplesmente à obras de arte sobre migração, ou mesmo produções artísticas de migrantes (BENNETT, 2011). Todavia, isso não significa que a estética migratória dispense as narrativas e testemunhos pessoais de migrantes, ou mesmo que ela despreze uma abordagem singular e íntima do tema. Assumir que a estética migratória vai além de uma relação imediata com os migrantes e com a migração é, decerto, um esforço para entender suas múltiplas possibilidades e manifestações na arte, que também podem incluir as representações mais tradicionais do tema, como é o caso de Segall. Tomando esse termo como uma estratégia política, a estética migratória pode abranger tanto o movimento no sentido micro (sensorial) como o movimento no nível macro (transnacional). Nesse sentido, estética migratória não deve ser entendida simplesmente como o tratamento estético (formal) sobre o objeto “migração”/“migrantes”, pelo contrário, seu uso na teoria e crítica da arte também deve contemplar a capacidade que uma obra, artista ou exposição possui em utilizar a migração como uma tática para a produção de um conhecimento sensorial sobre esse fenômeno. Com

esse trabalho, pretendemos apontar em que medida Segall se consagrou nesse projeto a partir de três momentos de sua carreira: sua fase expressionista na pintura, sua fase neoclássica na escultura e sua fase neoclássica na pintura.

Expressionismo

A aderência de Segall ao expressionismo ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial. Sua condição de estrangeiro nesse contexto comprometeu gravemente sua permanência na Alemanha, se não fosse pelo amparo de seu amigo Victor Rubin. A residência do seu amigo aos poucos se tornou um lugar bastante frequentado por artistas e intelectuais, proporcionando a criação de um grupo expressionista moderado chamado *Der Neue Kreis* (O novo círculo). Com o fim da Grande Guerra, Segall conseguiu paulatinamente se consolidar na cena expressionista de Dresden¹ e, devido em boa parte à sua origem judaica e russa, ganhou popularidade em toda a Alemanha, permitindo que gozasse de uma boa posição no cenário artístico do país (MATTOS, 2000). Sua produção visual entre os anos de 1917 e 1920 é resultado de uma múltipla influência teórica, estética e cultural, característica da sua posição de judeu oriental (*ostjude*) em um país ocidental. Ao menos três fenômenos culturais impactaram sua atividade nesse período: o expressionismo alemão, o primitivismo e o renascimento judaico.



Figura 1. Lasar Segall, Eternos caminantes, 1919. Óleo sobre tela, 138 x 184 cm. Museu Lasar Segall.

A abstração das figuras humanas criadas por Segall em seu período expressionista pode indicar de que maneira o artista transitou entre formações culturais distintas. A pintura *Eternos caminantes* retrata um grupo de cinco pessoas a partir de uma abstração total do

fundo e de uma geometrização dos corpos. A desproporção dos corpos e a composição patética dos rostos sugere uma referência africana nesse quadro. Tal débito com a pintura africana é uma das características do primitivismo que esteve amplamente presente entre os artistas ocidentais. A maneira como o primitivo era visto pelo ocidente transitava entre diversos estereótipos relacionados à origem, infância e originalidade:

Da mesma forma como uma criança chora quando tem fome e emite sons de contentamento quando está satisfeita, imagina-se que os artistas Primitivos expressem seus sentimentos livres da capa impositiva do comportamento aprendido e das limitações conscientes que moldam o trabalho do artista Civilizado. E esta é a qualidade mais frequentemente citada como catalizadora do entendimento entre Ocidentais e artistas Primitivos. (PRICE, 2000, p. 57).

O primitivo se tornou, além de outras coisas, um espaço de autocrítica da sociedade pelos artistas e intelectuais, seja pela sua dimensão econômica, moral, religiosa ou política (ANTLIFF; LEIGHTEN, 2003, p. 217-230). Segall certamente adotou esse repertório em suas obras com o propósito de transformar o drama do judeu errante em questões “universais”.

A retomada da temática judaica por Segall precisamente nesse período é indicativa de muitos acontecimentos envolvendo o Renascimento Judaico no oriente. Esse movimento cultural ganhou ainda mais força após a Revolução Russa e, pouco a pouco, ele começou a se delinear pela emergência de um projeto político nacionalista judeu. Nesse cenário, o debate em torno das artes plásticas começou a se aquecer, seja pela crença no aniconismo judeu,² seja pela defesa de uma arte judaica. Mesmo estando na Alemanha, há uma grande probabilidade de que o artista conhecesse os desdobramentos desse movimento nos países do leste e que, de certa forma, sua obra e suas posições ideológicas nesse período tenham demonstrado sua posição nesse debate. Boa parte dos artistas judeus ligados ao Renascimento Judaico defendem o estudo do folclore como forma de representar o coração do nacionalismo cultural e a especificidade judaica na arte, denotando uma profunda complexidade intelectual às suas obras, que apenas se tornavam plenamente compreendidas por judeus. A fim de evitar essa aproximação, a presença judaica na obra de Segall era vagamente sugerida através de uma abstração temática que incorporava elementos mais correntes da tradição judaica, como a estrela de Davi e o alfabeto hebraico. Em *Eternos caminantes*, os motivos judaicos estão praticamente alheios, salvo pelo título da obra ou pela representação tradicional do velho judeu em uma das figuras.

A presença do nacionalismo não se restringe apenas às vanguardas judaicas. Após a Primeira Guerra, observa-se um processo crescente de germanização do expressionismo que descartava a abordagem cosmopolita e internacionalista do movimento expressionista do pré-guerra (MATTO, 2000, p. 109). Nesse momento, muitos artistas alemães convenciam-se da existência de uma forte relação entre sua nacionalidade e o expressionismo, entrando em desacordo com a visão de Segall sobre o movimento:

O expressionismo surgiu numa hora de maior crise espiritual da humanidade e, nesse caos, ele escutava apenas a sua própria voz, que era o desejo ardente

de uma nova religião, de um novo homem. Os seus primeiros profetas foram os russos, franceses e, sob influência destes também os alemães. Os artistas destas três nações tinham a mesma aspiração e esta aspiração era a de objetivas imagens interiores, imagens que eram comuns a todos, por meios primitivos inatos. Eles tinham a mesma aspiração, porém as expressões eram diferentes, já pelo motivo de serem homens diferentes, com diferentes concepções do mundo. (SEGALL, 1993, p. 39).

Sendo um emigrante judeu na Alemanha, Segall estava diante de duas propostas nacionalistas distintas que, de alguma forma, interferiam em sua carreira artística. De um lado, artistas e intelectuais de seu país de origem engajavam-se em um projeto de emancipação judaica através do nacionalismo e da valorização de sua cultura tradicional. Do outro lado, os artistas ativos nos movimentos de vanguarda alemães cada vez mais orientavam sua obra para uma composição de fundo nacionalista, privilegiando a herança cultural germânica e se envolvendo cada vez mais em questões políticas e ideológicas. Tensionado por essas duas propostas, Segall soube extrair referências estilísticas de ambas, adequando-as para a sua ética pessoal de fundo cosmopolita e universalizante.

Neoclassicismo: a escultura de Segall

Entre os anos de 1928 e 1932 Segall e sua família viajaram para Paris. Durante esse período, o artista acompanhou de perto o amadurecimento de uma tendência na arte moderna que já havia dado seus primeiros passos desde o fim da Primeira Guerra, o neoclassicismo. O retorno e a valorização do classicismo na arte de vanguarda marcou boa parte da produção artística de importantes representantes do modernismo, como Pablo Picasso, Fernand Léger e Juan Gris. Esse fenômeno, também conhecido como “chamado à ordem”, representou para a crítica da arte do período o fim das tendências mais radicais das vanguardas, como o cubismo (SILVER, 1989, p. 270). De todo modo, o neoclassicismo que germinava na arte moderna, para além de um mero recurso estilístico, encobriu diversas pautas políticas que, em sua maioria eram sinaladas pela aura do nacionalismo.



Figura 2. Lasar Segall, Emigrantes, 1935. Escultura em bronze, 35,5 x 45 x 35,5 cm. Museu Lasar Segall.

Logo após a Primeira Guerra, alguns países europeus – entre os quais destacamos a França, a Alemanha e a Itália – adotaram uma retórica de reconstrução a partir de um conjunto de qualidades específicas que fossem capazes de caracterizar o espírito da nação, como disciplina, força, ordem e esclarecimento. No cenário cultural, todos esses elementos agruparam-se diante de um único termo unificador: o classicismo. O classicismo condicionava as nações a redescobrirem e a reabilitar suas tradições históricas através de antigos clichês sobre um passado comum latino, germânico, nórdico ou mediterrâneo. Tal perspectiva abriu espaço para diversos movimentos artísticos que, de alguma forma, convergiam para uma leitura nacionalista da arte e de seu contexto, desde uma abordagem nacionalista velada, como foi o caso do movimento Purista até uma abordagem abertamente nacionalista e racista, como aconteceu com o neorromantismo na arte nazista.

A adesão de Segall ao neoclassicismo como forma de expressão coincidiu também com sua introdução na linguagem da escultura. Nessa modalidade plástica, pela sua especificidade intrínseca, o artista consegue atingir uma economia da imagem que dificilmente seria possível através da pintura. Valores como clareza, equilíbrio e nitidez são facilmente percebidos neste conjunto de obras que de forma alguma peca nos excessos. Em *Emigrantes*, por exemplo, apenas através de composições estáticas de quatro figuras humanas, Segall conseguiu transmitir algumas sensações próprias do fenômeno da migração. Primeiramente, os corpos estão agrupados de tal forma que juntos nos dão uma dupla impressão: ora parecem ilhados, ora parecem a própria ilha. Sugerindo tratar-se de uma família – como na grande maioria de suas obras de emigrantes –, os corpos ganham peso pela sua união mas ao mesmo tempo apontam para uma vulnerabilidade de um externo ameaçador e incerto. Essa sensação de indeterminação, característica do deslocamento, é cuidadosamente reforçada pela composição de semblantes absortos que parecem procurar algo no horizonte, porém cada um em uma direção diferente.

Neoclassicismo: a pintura de Segall

O desenvolvimento da arte moderna brasileira aconteceu sob circunstâncias diferentes daquelas encontradas na Europa. No Brasil, houve uma grande dificuldade de desvencilhar as novas questões artísticas tanto de um passado academicista, como também de uma necessidade de representação do arquétipo nacional. O apego ao gosto pela tradição “nacional” somava-se ao apego pelo gosto da obra bem acabada de modo que em todos os grandes nomes do modernismo brasileiro conseguimos encontrar ambos os elementos (FABRIS, 1994, p. 15). A crítica de arte de Mário de Andrade também foi bastante responsável por essa característica da arte moderna no Brasil. Seu projeto deixava claro seu apego pela herança naturalista de nossa pintura, atualizada pelas descobertas das vanguardas. O florescimento do chamado à ordem na Europa foi muito oportuno ao autor, pois através dele ele conseguiu conceber boa parte de suas ambições para a arte moderna brasileira: uma

produção que tomava certa distância do radicalismo das vanguardas e que, simultaneamente, positivava uma noção de identidade brasileira.

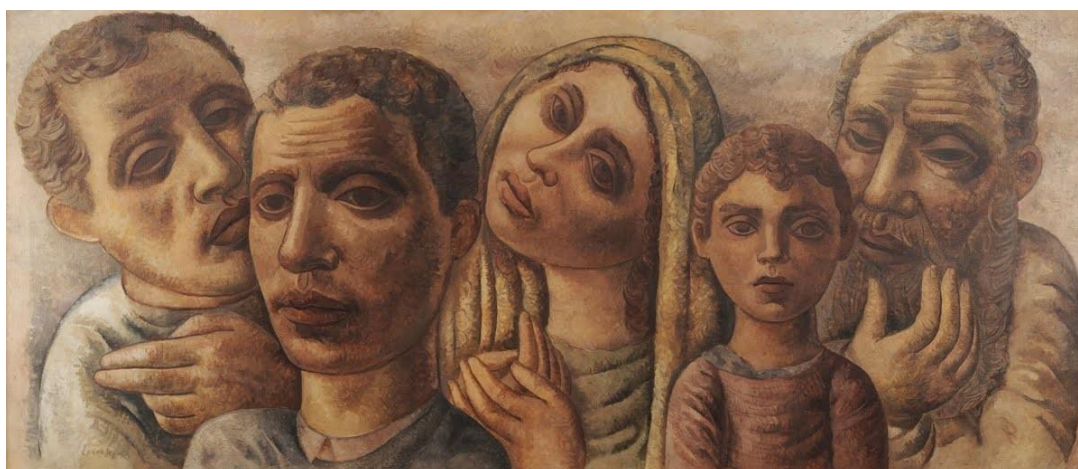


Figura 3. Lasar Segall, Emigrantes III, 1936. Óleo e areia sobre tela, 86 x 197 cm. Coleção particular.

Durante os anos 1930, a ideologia nacionalista se tornou cada vez mais acentuada com os desdobramentos políticos do Estado Novo. A paranoia de uma conspiração mundial judaica ganhava cada vez mais importância durante o Governo Vargas, materializando-se em inúmeras políticas antimigratórias, especialmente para judeus e asiáticos. A crença em um complô judaico-comunista fez com que o artista e sua família fossem vigiados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), listado em prontuários da polícia como “pintor judeu e russo”. Em 1943, ainda, a exposição individual de Segall no Rio de Janeiro causou indignação dos setores mais reacionários da imprensa carioca, qualificando seu trabalho como exemplo de bolchevismo cultural e propaganda comunista (CARNEIRO; LAFER, 2004).

Apesar de ser um artista cuja obra atendia às principais exigências de Mário de Andrade, Segall nunca foi considerado um representante da arte moderna brasileira aos olhos do crítico. Tal rejeição se dava pela incapacidade de Andrade em aceitar a origem judaica de Segall. Sua obra dos anos 1930, embora revelassem um artista preocupado com o *métier* e com o clássico – tal como conseguimos notar através de sua tela *Emigrantes III* – desprezava totalmente o elemento nacional que era tão caro ao crítico: “cosmopolita demais, espiritual demais, ‘clássica’ demais, judia demais, a obra de Lasar Segall definitivamente não se enquadraria nunca no modelo de arte moderna que Mário de Andrade ansiava para o Brasil” (CHIARELLI, 2008, p. 122). Enquanto que para Andrade o elemento trágico da obra de Segall era uma marca do seu eslavismo, para o artista seus temas significavam a representação de dramas universais que, através de uma composição solene e da valorização das leis intrínsecas da arte consegue compôr uma obra que se desvencilha das tendências panfletárias que submetem a arte a pautas políticas.

Considerações finais

Rodeado por tendências nacionalistas na política e na arte, Segall conseguiu construir através de sua poética visual uma contranarrativa consistente a todas essas manifestações que se deparou ao longo de sua vida:

Na modernidade, predominou a estética da localização e do enraizamento profundo. O folclore celebrava território, apreciava paisagens naturais e culturais imediatas. A formação de estados e culturas nacionais ampliou a escala desse ambiente como um recipiente para experiências. É notável que mesmo as rupturas com o conhecido e a busca de formas sem precedentes nas artes tenham sido identificadas com rótulos nacionais: construtivismo russo, muralismo mexicano ou pop americano. (CANCLINI, 2011, p. 26, tradução nossa).

Em meio a esse processo de submissão do estético ao político, Segall soube produzir uma obra que, embora assimilasse as descobertas estilísticas de seu período, conseguia desvencilhar-se da fixidez das abordagens de seus contemporâneos através de uma abstração do espaço e do tempo. A imobilidade aparente de suas representações de migrantes desloca o conteúdo de sua esfera emergencial e contingente, transformando-a em um testemunho que ultrapassa um tempo e espaço específicos. Sua estética migratória, através de recursos sintéticos e ordenadores, propunha uma reversão tanto do caos de seu próprio contexto social, como também da apropriação do estético pelo político.

Notas

¹ Nos referimos à sua participação na fundação do *Dresdner Sezession Gruppe* (Grupo Secessão de Dresden) em 1919, ao lado de nomes importantes como Conrad Felixmüller e Otto Dix.

² “Em um ambiente permeado por cultos idolátricos [...] os judeus querem se distinguir pela ausência de imagens de Javé. Assim, com raras exceções, como veremos mais adiante, fica proibida a produção de efígies da divindade israelita. Isso, no entanto, não vai banir a presença de imagens” (ROCHA, 2007, p. 120).

Referências

ANTLIFF, Mark; LEIGHTEN, Patrícia. Primitive. *In*: NELSON, Robert; SHIFF, Richard. **Critical terms for art history**. 2 ed. Chicago, Londres: Chicago University Press, 2003, p. 215-233.

BAL, Mieke; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. **Art and visibility in migratory culture: conflict, resistance and agency**. Amsterdam: Rodopi, 2011.

BENNETT, Jill. Migratory aesthetics: art and politics beyond indentity. *In*: BAL, Mieke; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. **Art and visibility in migratory culture: conflict, resistance and agency**. Amsterdam: Rodopi, 2011, p. 109-126.

CANCLINI, Néstor Garcia. Migrants: workers of metaphors. *In*: BAL, Mieke; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. **Art and visibility in migratory culture**: conflict, resistance and agency. Amsterdam: Rodopi, 2011, p. 23-35.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. **Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall**. Cotia: Ateliê Cultura, 2004.

CHIARELLI, Tadeu. **Segall realista**. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. *In*: **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 9-25.

MATTOS, Cláudia Valadão. **Lasar Segall**: expressionismo e judaísmo – o período alemão de Lasar Segall (1906-1923). São Paulo: Perspectiva, 2000.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROCHA, Ivan Esperança. Imagem no judaísmo: aspectos do “aniconismo” identitário. **História**, Franca, v. 26, n. 1, p. 119-124, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 mar. 2020.

SEGALL, Lasar. **Lasar Segall**: textos, depoimentos e exposições. 2 ed. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

SILVER, Kenneth. **Esprit de corps**: the art of the parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Allan André Lourenço

Graduado em Ciências Sociais pela PUC-Campinas. Mestrando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP na linha de pesquisa “História, teoria e crítica da arte”. Processo nº 2018/21766-5, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: allan.al@outlook.com.br.