

## POÉTICAS DO MANGUE

*E há partidas para o Mangue*

*Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco*

*És mulher*

*És mulher e nada mais \**

MANUEL BANDEIRA

Lasar Segall publicou na Alemanha, em 1921, o álbum *Bubu* contendo oito litografias inspiradas no tema da novela *Bubu de Montparnasse*, escrita em 1901 pelo francês Charles-Louis Philippe, com prefácio de Paul Ferdinand Schmidt.<sup>1</sup> A história, de grande sucesso na época, trata das misérias e desencontros de um jovem estudante que se apaixona por uma prostituta, dominada pelo marginal chamado Bubu.<sup>2</sup> Assim, pela primeira vez, surge o tema da prostituição na obra de Lasar Segall. Quando observamos as litografias desse álbum, percebemos que não há erotismo na representação de Berthe Méthénier, a prostituta do romance. A abordagem do artista volta-se para o sofrimento, a solidão e a miséria. Vale dizer que a novela de Charles-Louis Philippe, além da grande repercussão na Europa, repercutiu também na literatura modernista brasileira.<sup>3</sup>

O expressionismo alemão, já na primeira década do século XX, abordou os temas da prostituição e da decadência dos costumes burgueses. Nas obras produzidas em Berlim, nos anos 1920, durante a República de Weimar, o bordel e o cabaré foram temas recorrentes nas artes plásticas e, também, na literatura (*Professor Unrat*), na música (*A ópera dos três vinténs*) e no cinema (*O anjo azul*). Otto Dix e George Grosz, dois artistas que se destacaram nesse período, traçaram uma caricatura feroz da sociedade alemã logo após a Primeira Guerra.

Apesar da estreita amizade com Otto Dix, a linguagem de Lasar Segall seguiu em outra direção, descartou a denúncia panfletária, o escárnio ou, até mesmo, a ironia e preferiu o caminho reflexivo de observação do real e uma expressão mais contida de crítica social. A reflexão de Segall é pessimista, solidária com a dor e pouco discursiva, muitas vezes, com preocupação documental que agrega maior veracidade aos temas tratados. Para Segall, a sobriedade é uma virtude. Sua poética que, aliás, se consolida nesse período, se dá por meio de uma representação plástica de síntese formal. Na construção do tema para o álbum *Bubu*, os elementos gráficos se relacionam com vazios, com o branco do papel. Poucos elementos ambientam os personagens para estabelecerem com os vazios uma espacialidade plástica de forte significado existencial, perturbadora. Os vazios são expressivos, provocam tenso diálogo com o grafismo – agregam significados inquietantes de isolamento, de desesperança. O desenho não se fragmenta, para ser visto como um

todo. Segall estabelece, no tratamento do tema e na composição espacial, situações limites com o real, de tensão, sem perder a expressão realista.

A vida de Segall na Alemanha (1906 a 1923) se deu em um período de guerras, revoluções, golpes de Estado, assassinatos políticos, mas também de descobertas científicas, de vanguardas artísticas, de transgressões dadaístas, de *jazz*, de cabarés e de muita boemia. No final de 1923, quando deixou Berlim para viver definitivamente no Brasil, a cidade passava por profunda crise econômica e social, mas ainda mantinha extraordinária efervescência cultural.

Berlim nos anos 1920 foi um centro cultural onde tudo acontecia.<sup>4</sup> Otto Friedrich em seu livro *Antes do dilúvio – um retrato da Berlim nos anos 20* destaca a febril sexualidade de Berlim nesse período e menciona

que a prostituição era uma das grandes alegrias da cidade [...]. Elas vagavam para cima e para baixo, em toda a extensão da Friedrichstrasse e de Kurfürstendamm, em grupos [...] vestidas de forma peculiar. Klaus Mann, filho do novelista, descreveu-as como “amazonas selvagens” pavoneando-se com lustrosas botas altas de couro verde.

Stefan Zweig, citado pelo autor, escreveu que:

Bares, parques de diversões e cabarés brotavam como cogumelos [...]. Em Kurfürstendamm (famosa avenida de Berlim), nem todos os rapazes que perambulavam empoados de ruge e pó de arroz eram profissionais – alguns cursavam a escola secundária e queriam ganhar um pouco de dinheiro; nos bares fracamente iluminados, funcionários do governo e homens do mundo das finanças cortejavam descaradamente marinheiros bêbados. [...] [n]os pervertidos bailes berlinenses; ali, centenas de homens e mulheres travestiam-se e dançavam sob os benevolentes olhares da polícia. Uma espécie de loucura tomou conta, particularmente, dos círculos da burguesia, erodindo sua, até então, inabalável probidade [...].<sup>5</sup>

Relato de Lasar Segall, feito em 1924, já no Brasil, descreve seu desconforto com essa cidade:

Nestes últimos anos, Berlim tornou-se um centro onde viviam e trabalhavam pintores e escultores de fama europeia e mundial. Trabalhavam eles em condições anormais que de alguns meses para cá ficaram simplesmente intoleráveis. Sentiu-se uma necessidade imprescindível de se mudar de meio e de se entrar em contato com um mundo novo. Diversos artistas deixaram o país levando seus

trabalhos. Escolhi o Brasil que já havia visitado e onde encontrara um acolhimento cordial [...].<sup>6</sup>

Ao chegar ao Brasil em 1923, Lasar Segall defrontou-se com as enormes diferenças culturais, em relação a Berlim e ao ambiente artístico no qual vivia. De tal modo, a nova realidade provocou mudanças radicais em seu cotidiano e em sua maneira de viver. Já o mesmo não ocorreu com sua linguagem artística. Houve mudanças em sua produção, algumas significativas, contudo, em sua chegada a São Paulo, ele já era um artista maduro e de expressão plástica consolidada.

Naqueles anos, o modernismo brasileiro dava os primeiros passos com grande agitação e pompa, principalmente entre os jovens intelectuais que haviam tido contato com a nova arte europeia. Embora se manifestasse de modo exuberante e provocasse polêmicas, que agitaram a vida cultural do país, o modernismo brasileiro praticou uma ruptura até certo modo tímida. Em Paris, do período entre guerras, aonde nossos modernistas foram inspirar-se, as artes plásticas também haviam retrocedido, perdendo o caráter transgressor e o desprezo pela ordem estabelecida pela burguesia. A vanguarda, curiosamente uma expressão militarista, definia artistas como Picasso e os cubistas, que eram antimilitaristas e internacionalistas. Esses artistas eram essencialmente boêmios, indisciplinados, anarquistas e não raro provocavam escândalo, não apenas por suas pinturas, mas pelo modo de vida irreverente.

Nas artes plásticas, o espírito moderno, entre nós, era transgressor, *ma non troppo*, continha evidente acomodamento formal, sobretudo, se comparado com o ambiente em que Segall vivera em Berlim, no qual as experiências dadaístas eram corriqueiras e Kandinsky, seu amigo, já praticava o abstracionismo. As ideias nacionalistas e os temas brasileiros predominavam entre nossos modernistas e ganhavam força no ambiente político do país. Aliás, isso também acontecia mundo afora, especialmente na Alemanha, depois da ascensão do nacional-socialismo. Apesar disso, Segall manteve sempre sua posição internacionalista. No Brasil, talvez pelo desejo de integração, notamos em sua obra algumas características “nacionalistas” nos temas e em personagens.

Os cenários criados por Segall para o baile de carnaval do Automóvel Clube de São Paulo, no ano de sua chegada ao Brasil, marcam seu ingresso no ambiente cultural brasileiro. O meio cultural e a intelectualidade paulistas festejaram a presença do ilustre pintor, desde os primeiros dias. Segall possuía família em São Paulo e logo se cercou de um amplo círculo de amigos. Desse modo, em pouco tempo sentiu-se totalmente inserido na vida artística do país – “como um peixe n’água”.

## O MANGUE NO RIO DE JANEIRO

A obra de Segall no Rio de Janeiro foi consolidada e reconhecida na década dos anos 1940. O artista realizou em maio de 1943 uma exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, em cujo catálogo havia um longo texto de Mário de Andrade. A exposição causou grande impacto e gerou uma polêmica cultural, se a arte deveria ou não tratar de questões sociais, mas essa polêmica encobria outra de caráter ideológico, ou seja, entre os que pretendiam uma arte sem vínculo de crítica social (integralistas, fascistas) e aqueles que defendiam a abordagem de Segall. Nesse mesmo ano, ainda no contexto dessa polêmica e por iniciativa de Murilo Miranda (1912-1971), foram dados os primeiros passos para o projeto de edição de um álbum contendo desenhos esparsos que o artista havia elaborado sobre o Mangue. No ano seguinte, a *Revista Acadêmica* dedicou um número em sua homenagem. Em 1945, Segall participou da exposição de Arte condenada pelo III Reich na Galeria Askanazy, também no Rio de Janeiro.

Em 1944, Lasar Segall lançou o álbum *Mangue*.<sup>7</sup> Os primeiros desenhos sobre o tema foram feitos a partir de 1925, muitos deles são pequenos estudos, simples anotações. Alguns desses esboços foram retrabalhados e serviram como base para gravura e pintura. Para o álbum, Segall selecionou 44 desenhos, criados em diferentes datas, com diferentes técnicas e dimensões. Por exemplo, o desenho escolhido para ilustrar a capa foi realizado com tinta vermelha a pena sobre papel, provavelmente em 1943. Não obstante, a maioria dos desenhos foi feita entre os anos de 1925 e 1928. Hoje, o álbum *Mangue* é considerado pioneiro nas edições de artista no Brasil. A edição traz ainda apresentações de Jorge de Lima, de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira. Os três autores já eram consagrados nos anos 1940.

O texto de Jorge de Lima é de celebração, enaltece o pintor, seu humanismo e sua poética contida e também afasta o artista da imoralidade do Mangue. “Neste álbum cada desenho estrito, econômico, essencial, constitui um fato lírico. [...]” e mais adiante acrescenta, depois de destacar a nobreza das intenções:

Compreendemos como conseguiria conduzir-se por deliciosas escabrosidades e infinitas libertinagens, mas ele quer é apresentar sem obrigação nenhuma de incorporar-se aos fariseus.

Jorge de Lima tem razão e o próprio Segall confirma nesse depoimento –

O motivo “Mangue” [...] 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 pintei! [...] No Rio, porém, eu deles me aproximei com um

sentimento e compreensão humana mais amadurecidos, e acima de tudo com um maduro olhar artístico.

Mário de Andrade, em sua apresentação, não se preocupa com o Manguê, desenvolve uma reflexão sobre o desenho sem se deter, até mesmo, na análise da obra de Segall. Esse fato gerou problemas entre o artista e Murilo Miranda, editor do álbum e autor do convite para o prefácio de Mário.<sup>8</sup> Quem, a meu ver, compreendeu o espírito do álbum foi Manuel Bandeira, frequentador da Lapa e autor de poema sobre o Manguê.<sup>9</sup> O poeta descreve o local dos manguezais e reproduz um delicioso relato do banquete de inauguração do gasômetro. Depois descreve o novo bairro.

Um dia, na República, um chefe de polícia preocupado com a localização do meretrício lembrou-se de fazer do Manguê a Suburra<sup>10</sup> carioca. As pobres marafonas da cidade viviam em becos e ruas estreitas do centro – S. Jorge, Conceição, Regente, Moraes e Vale, Joaquim Silva, Carmelitas. Era uma prostituição de miserável aspecto, acanhada e triste. O Manguê teve então a sua grande época. Os primeiros anos da prostituição ali foram uma festa de todas as noites. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento, muita alegria, e quem quisesse conhecer a música popular brasileira encontrava-a da melhor nos numerosos cafés da rua Laura de Araújo, a grande artéria! Que grupinhos de choro apareciam por lá, que flautas, que cavaquinhos, que pandeiros! O valle que o diga.<sup>11</sup> As mulheres tinham toda a liberdade: mostravam-se em camisa de fralda alta e cabeção baixo nas portas escancaradas.

O poeta destaca que, assim como tantos artistas, poetas e romancistas,

Lasar Segall também fez a peregrinação do Manguê e creio que ainda nas grandes noites. Mas o que o atraía ali não era o pitoresco dos costumes, não era o sabor da música popular em primeira mão, nem era o formidável desrecalcamento dionisíaco. Segall, alma séria e grave, ia ali 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 [*sic*], sobre o convés de terceira classe dos transatlânticos de luxo.

Seguindo nessa mesma direção, Sérgio Milliet escreveu, em 30 de janeiro de 1944, um longo artigo sobre o lançamento do álbum *Manguê*. Nele, chama a atenção para o caráter melancólico e terrível dos desenhos, mas cheios de humanidade, de quem “sabe olhar com olhos penetrantes as almas e as coisas”, e destaca essa atração de Segall pelo abismo e compara-o com a poética dos antros malditos que “só assustam os que ignoram saírem dela flores delicadas.”<sup>12</sup>

Sonia Salzstein, em um dos mais belos textos escritos sobre Segall, "Perplexidade como resistência", corrobora com a abordagem de Sergio Milliet. A autora afirma que

o espaço deixava de ser aquela pura interioridade dos anos iniciais, na qual o observador estava integralmente mergulhado, e era como se este observador agora o espreitasse de fora, como elemento estranho, em todo caso preservado das paixões aí resolvidas, em pleno controle de um repertório formal e das possibilidades compositivas que dali poderia extrair. Esse olhar perplexo, mas para sempre estrangeiro, parece pressuposto em trabalhos como *Rua do Manguê com espelho* (1929) e *Manguê* (1929). São cenas impenetráveis, nas quais não se está senão como observador, cético, indignado ou compassivo – não importa, o que conta é que aí se está sempre na condição de observador. Mas Segall se revelava como o observador ao mesmo tempo sábio e compassivo da miséria que se estampava aos seus olhos."<sup>13</sup>

Beatriz Kushnir, em seu livro *Baile de máscaras*, contrariando a visão predominante, que privilegia a abordagem da prostituição como mulheres de rua, chama a atenção para o espaço íntimo da moradia e do cotidiano, ultrapassando os limites do comércio do sexo. "As prostitutas, tradicionalmente, foram personagens circunscritas ao espaço da rua, ao consultório médico, às delegacias de costumes ou às boates e cabarés, sendo esquecidas enquanto mulheres da 'casa'. O olhar de Lasar Segall vai nessa direção, ou seja, procura compreendê-las para além de uma única máscara: a da prostituição".<sup>14</sup>

No Manguê a população era predominantemente mulata, mas lá viviam também as "polacas".<sup>15</sup> Eram em sua maioria mulheres judias oriundas do Leste Europeu, vítimas do tráfico internacional de mulheres e convertidas em prostitutas, fato comum nos anos de crise e de guerra. A presença dessa prostituição loira, de olhos azuis, ganhou fama e a expressão "polaca" virou, até hoje, sinônimo de prostituta. Alguns termos utilizados por elas foram incorporados ao nosso idioma. Por exemplo, quando suspeitavam que o cliente seria portador de doença venérea, diziam *einkrenke*, que em iídiche quer dizer doença, com o passar dos anos, virou "encrenca". Certamente, Segall defrontou-se com as "polacas" em suas visitas ao Manguê, já que as representou em diversos desenhos e gravuras como *Dois marinheiros acompanhados* e *Homens e mulheres no Manguê*, ambas as gravuras realizadas em ponta-seca, em 1929. As experiências e as anotações do Manguê voltaram a ser retrabalhadas e serviram mais tarde de base para a realização de pinturas, como a tela *Figura com persiana*, de 1949, ou *Figura com reposteiro*, de 1954. Nos anos finais de sua vida, criou uma série de pinturas que chamou *As erradias*, pois evocam o tema da zona de prostituição do Rio de Janeiro.

## DI CAVALCANTI, ARTISTA BOÊMIO

Di Cavalcanti foi, certamente, o artista modernista que mais trabalhou temas ligados à boemia, à vida noturna, com bordéis, prostituição, bares e cabarés. A figura feminina foi seu tema predileto. Frequentou o Mangue com papel e lápis, mas também para se divertir. “Eles [os artistas] não amam a vida. Amam a arte como um mito. E eu amo sobretudo a vida, esta vida que vem como os calores sexuais, de baixo para cima [...]”.<sup>16</sup> Nos primeiros anos, Di foi essencialmente artista gráfico e sobrevivia como ilustrador. Os desenhos e as caricaturas, publicados em revistas e jornais, garantiam seu ganha-pão e, ao mesmo tempo, eram expressões nas quais se manifestava com maior liberdade, invenção e ousadia.

Di Cavalcanti possuía espírito de jornalista, foi um extraordinário cronista de seu tempo. Em 1921, ilustrou *Fantoches da meia-noite*, com apresentação de Ribeiro Couto (1898-1963). Esse álbum, renegado pelo artista, que de modo inexplicável destruiu diversos exemplares, é, hoje, considerado uma das publicações mais relevantes para a história de livro ilustrado no Brasil. Nele aparecem 16 reproduções de desenhos feitos com nanquim e aguada, de caráter expressionista, todavia com reminiscências do *art nouveau*. No álbum há uma ilustração da prostituta, que é tratada com sensibilidade europeia. Ribeiro Couto, porém, em seu texto, dá um tom de amargura que as ilustrações não possuem:

Sonolento, o rondante olha o luar. Depois, caminha uns passos, atravessa a calçada, agarra pelo ombro uma senhora que dormia. A sombra vai sentar-se mais longe, noutra soleira de porta. E o rondante, distraído, volta à contemplação do luar bocejando / Mulheres saindo dos becos equívocos que desembocam na praça fatigada, param perto de homens, murmurando convites / É doloroso um convite assim, sem conhecer as pessoas // Meu caro poeta [...] / Meu caro pintor [...] / O bar deve estar delicioso [...].

No mesmo ano que Segall chegou ao Brasil, 1923, Di Cavalcanti viajou para Europa. Foi para Paris como correspondente do jornal *Correio da Manhã* e aí permaneceu até 1925. Nesse período, teve a oportunidade de acertar seu relógio com a modernidade. Na França, conheceu Picasso (pós-cubismo) e Matisse, que exerceram influência em sua obra. Mário de Andrade comentou que essas e outras influências passaram por sua pintura sem que o desencaminhassem.

Na volta ao Brasil, seu desenho ganhou viés político e, em muitos, nota-se o traço de George Grosz. Di Cavalcanti ingressou no Partido Comunista em 1928, para uma militância de pouca duração, e adotou, nesse período, uma expressão mais transgressora. Sua caricatura expressionista deforma a figura para satirizar os

personagens e acentuar aspectos de crítica política e social. “Era uma profunda e doida vida de artista a minha naqueles anos que precederam a Revolução de 30. Vida de artista possuído de uma grande inquietação humana diante de problemas sociais.” – escreveu Di Cavalcanti em seu livro *Viagem da minha vida*, publicado em 1955.

Superado esse momento, os desenhos de Di Cavalcanti adquiriram um tom bem-humorado. Seu olhar privilegiou os tipos populares do Rio de Janeiro e a vida mundana da burguesia carioca. A abordagem cordial, a preferência por tipos mestiços, o tratamento sensual, ensolarado, fizeram de Di Cavalcanti o “pintor mais brasileiro dos artistas”, segundo Mário Pedrosa.

Nas cenas de cabaré, nos bordéis, Di evitava ser um observador distante, um artista que vê o mundo como espectador. Seus desenhos revelam intensa proximidade e, até mesmo, certa promiscuidade com os assuntos tratados. Sua arte flui como experiência vivenciada, como ato de intimidade amorosa.

[...] Pertencíamos à boêmia artística

E não compreendíamos os malefícios que nos cercavam.

Éramos anjos das madrugadas

Quando dizíamos docemente,

À beira das rótulas,

Belos segredos de amor às prostitutas

Ah, quanta insistência lírica

Pagara nosso amor de vagabundos!

Saudade,

Saudade de Violeta,

Aquela mulher branca grande como um cavalo.

O bordel da Elvira

Na rua Riachuelo,



Antro do maestro Vila-Lobos.

Vila-Lobos transpirando genialidade

Improvisando sonatas num piano.

[...]

– Guiomar, mais cerveja para os rapazes!

E bebíamos cerveja com mulatas no colo [...] <sup>17</sup>

Para Di, desenhar ou pintar era estabelecer relações com as pessoas, com a vida, com seu tempo. Por isso, muitos de seus desenhos foram feitos nos bares, nos prostíbulos do Mangue e em suas andanças pela cidade. Di vivia sempre nas ruas, escreveu Paulo Mendes de Almeida em seu livro *De Anita ao Museu*.

Na arte moderna brasileira, desde os anos 1920, o tema da prostituição foi abordado por inúmeros artistas. Reunimos para esta exposição no Museu Lasar Segall alguns nomes importantes como Antônio Gomide, Manoel Martins, Poty Lazzarotto e Maciej Babinski. Infelizmente, constatamos algumas lacunas, como a ausência de desenhos que Ismael Nery fez sobre o tema. Ainda assim, a exposição reúne um conjunto expressivo de desenhos, aquarelas, gravuras e pinturas que tratam das poéticas do Mangue.

## SEGALL E AS ARTES GRÁFICAS

A cultura judaica na Europa Oriental, no fim do século XIX e nos primeiros decênios do século XX, caracterizava-se por intenso debate intelectual entre identidades, ideologias e posturas culturais, advindo, para alguns, da tradição e, para outros, de doutrinas mais modernas, tais como o nacionalismo, o socialismo e o comunismo. Os que se dedicaram a estabelecer um diálogo das tradições judaicas com os novos temas de sua contemporaneidade constituíram uma geração extraordinária de artistas plásticos, escritores, músicos e dramaturgos – poderemos chamar “época de ouro da cultura asquenaze”.<sup>18</sup> Lasar Segall integrou a geração de judeus vanguardistas que, sem renunciar às tradições judaicas, abraçou a modernidade e as novas ideologias. Pertencem, também, a essa geração de judeus-russos os artistas Marc Chagall (1887-1985) e Lazar Eliezer, conhecido como (El) Lissitzky (1890-1941), ambos oriundos de cidades próximas a Vilna, onde Segall nasceu.

Faz sentido mencionar a chamada “renascença asquenaze”, porque entre suas grandes inovações se destacam as artes gráficas, na renovação da representação do alfabeto

hebraico, na introdução de ilustração ao texto judaico e de amor ao livro como objeto em si mesmo. Lissitzky, entre outros, revolucionou o livro *yiddish*. Certamente, Segall influenciou-se pelo ambiente renovador dentro das vanguardas asquenazes e é provável que elas tenham despertado seu interesse pelas artes gráficas quando se transferiu ainda adolescente para a Alemanha. Vale lembrar que o ambiente cultural alemão estava repleto de artistas e intelectuais judeus e que a presença russa em Berlim era numerosa e expressiva.

Segall publicou três álbuns durante sua permanência na Alemanha e participou como gravador e ilustrador de outras publicações: em 1918, *5Litographiennach der Sanften*, (Cinco litografias sobre “Uma criatura dócil”), ilustrando a novela *Krotkaia* (Uma criatura dócil) de Dostoievski, com prefácio do historiador de arte Will Grohmann (1887-1972); em 1920, ilustrou o livro de Theodor Däubler, da coleção *Jüdische Bücherei*, e participou com Otto Dix, Will Heckrott, Otto Lange, Constantin von Mitschke e Eugen Hoffmann da publicação de álbum de gravuras *O Grupo Secessão de Dresden*; em 1921, *Bubu* e, no ano seguinte, *Erinnerung an Vilna 1917* (Recordações de Vilna 1917), contendo cinco pontas-secas, com prefácio de Paul Ferdinand Schmidt. Em 1923, ilustra o livro *Maasse-Bichl* (Pequeno livro de histórias), de David Bergelsohn.

No Brasil, além do álbum *Mangue*, realizou ilustrações para a *A história do alfabeto hebraico*, de Elias Lipiner (1941); *Poesias reunidas: O. de Andrade*, de Oswald de Andrade (1945) e *Canção da partida*, de Jacinta Passos (1945); *Poemas negros*, de Jorge de Lima (1947).

O Museu Lasar Segall (MLS) tem demonstrado grande interesse pela relação da arte com o livro. Anos atrás, em 1999, realizou uma exposição sobre *Não faço nada sem alegria – A biblioteca indisciplinada de Guíta e José Mindlin*, que deu oportunidade ao público de admirar livros raros e, sobretudo, defrontar-se com o livro como objeto de arte, em si mesmo. Nessa exposição havia obras ilustradas por Delacroix, Matisse, Chagall, Miró, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Goeldi, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Renina Katz, e outros mais. Em 2009, realizou *Pagu/Oswald/Segall* apresentando publicações de Pagu e de Oswald com ilustrações de Tomás Santa Rosa e Segall, entre outros. No ano seguinte, o MLS organizou a deslumbrante exposição *Atlas* do artista plástico Hilal Sami Hilal, trabalho de poética relacionada com o universo material do livro, como referências à paisagem e à cartografia. E, no ano passado, 2011, foram realizadas duas exposições em torno da temática do livro: *Além da biblioteca*, uma coletiva de artistas contemporâneos, e *Fayga Ostrower – Ilustradora*. cremos que devemos incluir a exposição *Poéticas do Mangue*, também, na relação do artista com o livro. Afinal, tudo gira em torno do álbum *Mangue*, publicação que representa o marco inaugural para a

história do livro de arte no Brasil. Assim, como diz Jorge Schwartz – “o Museu Lasar Segall continua fiel ao espírito do livro e da arte”.

Fabio Magalhães

\* Extraído do poema *Mangue*, de Manuel Bandeira (1886-1968), que compõe o livro *Libertinagem*, editado em 1930.

<sup>1</sup> Paul Ferdinand Schmidt (1878-1955) dirigiu o Städtliche Galerie Dresden (Museu Municipal de Dresden) entre 1919 e 1924 e, durante sua gestão, incluiu obras de Segall na coleção do museu. Foi retratado duas vezes pelo artista em 1921. O desenho encontra-se no acervo do MLS e a pintura está desaparecida, embora exista registro fotográfico (óleo s/tela 115 cm x 70 cm.) de imagem em PB, nos arquivos do MLS.

<sup>2</sup> Diversos artistas ilustraram o romance, como Jules Grandjouan (1875-1968) e Albert Marquet (1875-1947). T. S. Eliot (1888-1965) escreveu o prefácio para a primeira edição em inglês de *Bubu of Montparnasse*, com versão de Laurence Vail (1932). E o poema “Preludes III”, que Eliot produziu em Paris (1910), mostra que o romance causou forte impressão sobre o poeta: Prelúdios III – “Sacudiste da cama um cobertor / De costas te quedaste, e esperaste; / Cochilaste, e velaste a noite que revelava / Milhares de sórdidas imagens / De que era constelada a tua alma; / Elas bruxulearam contra o teto. / E quando todos regressaram / E a luz escorregou entre as venezianas / E ouviste o canto dos pardais nas calhas, / Tiveste uma tal visão da rua / Como sequer ela própria a entenderia; / Sentada à beira da cama, anelaste / Em teus cabelos caracóis e papelotes; / E estreitaste as pálidas plantas dos pés / Entre as palmas de ambas as mãos sujas” (tradução de Ivan Junqueira). Ver SMITH, Grover. Charles-Louis Philippe and T. S. Eliot. *American Literature*, Duke University Press, v. 22, n. 3, nov. 1950.

<sup>3</sup> *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, pseudônimo de Jose Maria de Toledo Malta, editado em São Paulo em 1920, romance que aponta para o modernismo.

<sup>4</sup> A década de 1920 representa o grande momento do cinema alemão: *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiese; *Nosferato* (1922), de F. W. Murnau; *Dr Mabuse* (1922) e *Metrópolis* (1927), ambos de Fritz Lang; *O anjo azul* (1930), de Josef von Sternberg, baseado no romance de Heinrich Mann que se passa na Alemanha de Weimar. Também no teatro, *A ópera dos três vinténs* (1928) e *Mahagonny* (1931, em Berlim), ambas de Bertold Brecht com música de Kurt Weill. Na literatura, *A montaha mágica*, de Thomas Mann, publicada em 1924, e *O lobo das estepes* (1927), de Herman Hesse.

<sup>5</sup> FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio – um retrato da Berlim nos anos 20*. Trad. de Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 142 e 143. O autor cita “The Turning Point:

Thirty-five Years in This Century”, de Klaus Mann, e “An Autobiography”, de Stefan Zweig.

<sup>6</sup> Introdução de Segall ao catálogo da exposição de 1924, em São Paulo. In: BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>7</sup> *Lasar Segall – Mangue*, impresso em 1943 e lançado ao público em 1944. – Álbum contendo 42 pranchas reproduzindo desenhos impressos em zincografia, possui quatro gravuras originais (três xilogravuras e uma litografia), assinadas pelo autor. Tiraram-se 135 exemplares; os cem primeiros foram numerados de 1 a 100 e os 35 restantes levam a indicação “F.C.” (fora de comércio), no formato de página de 35,7 × 26,5 cm. Impresso nas oficinas da Gráfica Leuzinger S.A., com clichês de Latt & Cia. Ltda., em dezembro de 1943. Editado por Murilo Miranda, Rio de Janeiro, Rio Editora R.A.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 141.

<sup>9</sup> A criação da Zona do Mangue, na região da Lapa, no Rio de Janeiro, deu-se a partir de 1870 e passou a concentrar o baixo meretrício, mas somente a partir de 1913, por causa da forte repressão policial, os prostíbulos abandonaram o centro da cidade e se transferiram para a Zona do Mangue, que teve seu apogeu nos decênios de 1920 e 1930, quando era frequentado por artistas e intelectuais. Com a construção do metrô, em 1979, a zona do meretrício, também chamada Vila Mimosa, foi desativada.

<sup>10</sup> Suburra – Bairro onde se confinam casas de prostituição. Era um populoso bairro da Roma antiga, entre as colinas Quirinale e Viminale. Na Idade Média, a parte popular do bairro era frequentada por ladrões e prostitutas, desse modo, na linguagem comum, o termo *suburra* assumiu o significado genérico de local do crime, da imoralidade e da prostituição.

<sup>11</sup> Jaime Ovalle (1894-1955), compositor, poeta e músico. Autor de *Azulão* em parceria com Manuel Bandeira. Boêmio, frequentador do Mangue e grande conhecedor de música popular brasileira.

<sup>12</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* (1944). São Paulo: Martins/Edusp, 1981, v. II, p. 52-59.

<sup>13</sup> SALZSTEIN, Sonia. Perplexidade como resistência. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Catálogo da exposição *Matrizes do Expressionismo no Brasil – Abramo, Goeldi e Segall*. São Paulo, 2000, p. 54.

<sup>14</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras – mulheres judias e prostituição: as polacas e suas Associações de Ajuda Mútua*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 41.

<sup>15</sup> Marginalizadas pela comunidade judaica, “as polacas” fundaram em 1906 uma Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita. Construíram sinagogas, cumpriam rituais religiosos judaicos e cuidavam das doentes. Para evitar que continuassem a ser enterradas ao lado do muro dos cemitérios, como renegadas, criaram em 1916 o Cemitério Israelita de Inhaúma, no Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> Carta de Di para Mário de Andrade em 1930.

<sup>17</sup> DI CAVALCANTI. Peregrinações com Jaime Ovalle (excerto do poema). In: A mocidade com Jaime Ovalle. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 98.

<sup>18</sup> WOLITZ, Seth L. La culture ashkénaze: 1860-1940 – une trop brève renaissance. In: *Futur antérieur: l'avant-garde et le livre Yiddish (1914-1939)*. Paris: Skira Flammarion/Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 2009, p. 16.

