

O mundo em metamorfose

Análise semiológica de Paisagem Brasileira, de Lasar Segall

Tendo como referência a metodologia semiológica nos domínios das imagens icônicas e plásticas, o texto analisa especificamente uma criação pictórica de Lasar Segall, observando também o complexo contexto sociocultural que origina sua formação estética e ideológica.

Rogério Medeiros*

Palavras-chave: semiologia; análise da imagem; arte moderna brasileira.

O modelo de análise visual que se propõe utilizar nesta pesquisa encontra-se no livro *Introdução à Análise da Imagem*, de Martine Joly, professora da Universidade Bordeaux III¹. Trata-se de uma investigação na qual a rede de códigos que interpenetram os signos da mensagem visual é observada mediante rigorosa taxionomia. Essa investigação revela com muita evidência o procedimento metodológico estrutural herdado de um importante ensaio fundador da semiologia francesa nos anos 60 – *Rethorique de l'Image*, de Roland Barthes². A mensagem em pauta é o quadro *Usine de Horta à Erbro* (1909), de Pablo Picasso (Museu do Ermitage, São Petersburgo). A autora justifica a pertinência da escolha por se tratar de uma obra representativa do período cubista, do início do século, período particularmente rico no que se refere à reflexão sobre a representação visual. Dois anos antes, o pintor havia concluído o quadro inaugural do movimento, *Les Femmes d'Alger*, entre as paredes instáveis do legendário Bateau Lavoir, ateliê improvisado numa pequena praça do bairro parisiense de Montmartre. Em sua justificativa, Joly enfatiza que esse período é caracterizado pelo aspecto transitório entre a concepção clássica da autonomia da obra de arte e o aspecto conceitual da criação, entre o fovismo e o surrealismo, entre a pintura figurativa e a arte abstrata. Período que vai rejeitar as leis da representação em perspectiva e do olhar único, herdadas do Renascimento, enquanto o figurativo se recompõe e a riqueza perceptiva do mundo

depura-se em simplificação que, por sua vez, revela e ensina³. Joly faz uma codificação do quadro de Picasso por meio de um trabalho de permuta, de eliminação, de escolha, ao designar três eixos: o plástico, o icônico e o lingüístico.

Esta pesquisa terá como unidade de análise um quadro de Lasar Segall, pintado em 1925, intitulado *Paisagem Brasileira* (óleo sobre tela, 64cm de altura por 54cm de largura, coleção Museu Lasar Segall, São Paulo). A decomposição do conjunto do quadro será articulada através dos três eixos que, denominados mensagens, serão observados separadamente, em caráter experimental, em um processo constante de desvendamento das denotações e conotações.

A mensagem plástica – a observação da estrutura visual, assim como a das cores, que assinala o pressentimento da existência de signos plásticos e de sua interpretação codificada socioculturalmente.

A mensagem icônica – a designação dos objetos, que vai permitir a elaboração da noção de signo icônico.

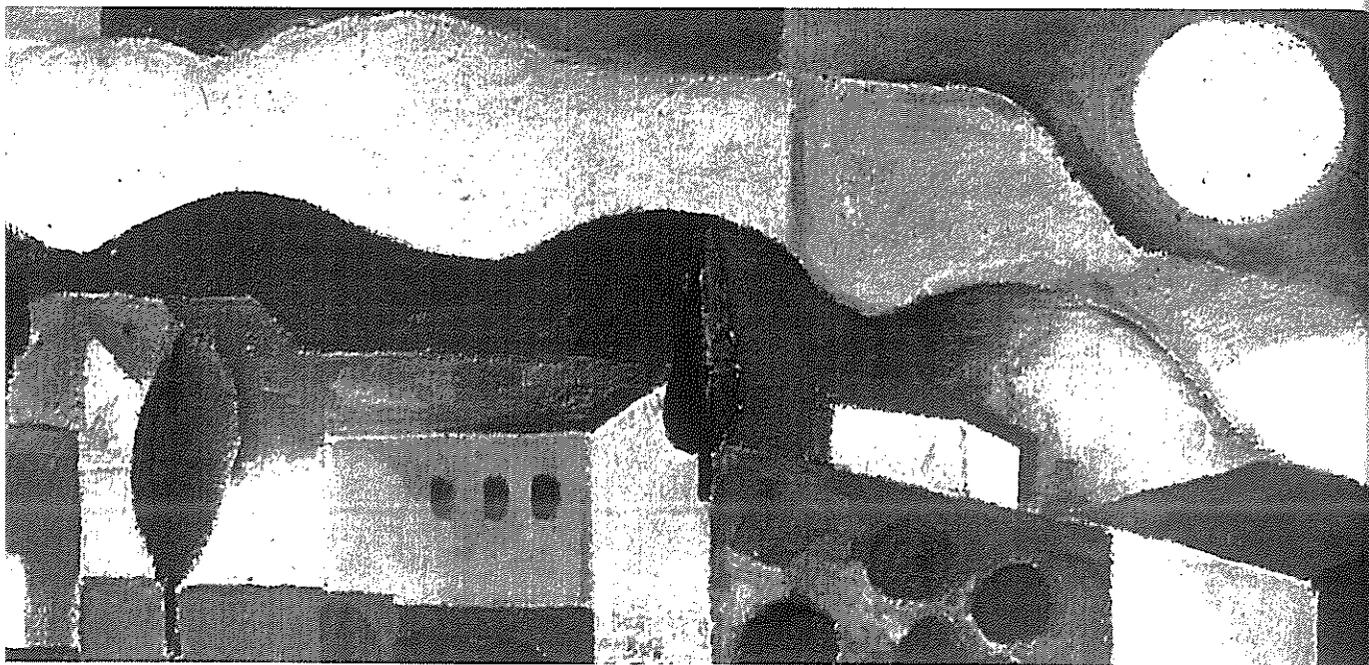
A mensagem lingüística – pela evocação do título do quadro, a relação que a linguagem das palavras mantém com a linguagem da imagem, através de "formas intermediárias e inclusões recíprocas"⁴.

Deve-se esclarecer que a análise semiológica em curso não poderá ignorar o registro do contexto da trajetória de vida, da formação

e do amadurecimento do artista plástico. Um longo e complexo período, determinado por sucessivas e contraditórias conturbações econômicas, políticas, sociais e culturais – reflexos da Revolução Industrial, colonização crescente de territórios africanos e asiáticos, Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, ascensão do fascismo e do nazismo, renovação intensa das linguagens artísticas e proliferação dos movimentos de vanguarda europeus no início do século 20. Referindo-se a esse período, no campo puramente estético, Mário Pedrosa afirmou que “a grande

○ artista e o contexto

Pintor, escultor, desenhista e gravador lituano, naturalizado brasileiro (Vilna 1891 – São Paulo, SP, 1957), muito jovem Segall foi atraído pela Alemanha e, de 1906 a 1909, cursou a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim. Expôs na Freie Sezession em 1909, rebelando-se contra o academicismo do ensino. No ano seguinte foi para Dresden, cuja Academia frequentou na qualidade de mestre-aluno, começando a exprimir-se mais livremente, e militou no movimento expressionista juntamente com Kandinsky, Kurt Schwitters e Otto Dix. A



conquista, de uma relevância espiritual incomparável, foi a da autonomia completa do fenômeno artístico. No domínio da pintura o fenômeno pode ser concretizado claramente nesse fato: a única realidade física que existe agora para o pintor é o quadro. A superfície que deverá cobrir com pontos, linhas, planos e cor. O quadro tem suas leis próprias que é preciso conhecer”⁵.

partir de 1911 permaneceu na Holanda e, em 1913, realizou a primeira viagem ao Brasil, onde já residia sua irmã. Foi quando realizou a primeira exposição de arte moderna no Brasil. As obras situavam-se na confluência do expressionismo com o cubismo e revelavam acentuada valorização da temática social. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial é feito prisioneiro dos alemães em Maissen. Autorizado, em 1915, a morar de novo em Dresden, participou da Dresdner Sezession – Gruppe 19, publicou seus primeiros álbuns de

gravura e participou de todas as exposições expressionistas. A partir de 1923, fixa residência definitivamente no Brasil.

Aqui, sua natureza inquieta, revolucionária e nômade vai expressar-se, com suaves dissonâncias geométricas e cromáticas, em obras como *Paisagem Brasileira*. A tela de Segall foi produzida no momento privilegiado em que os modernistas apresentavam novos paradigmas estéticos e ideológicos para a compreensão da cultura brasileira e a construção literária e artística de repertórios imaginários originais, orientados pelas recentes experiências de linguagem dos movimentos de vanguarda europeus. Viviam-se as tensões de linguagem que procuravam conciliar tendências internacionais e regionalistas, entre o culto da máquina da velocidade e da grandeza técnica das sociedades complexas, defendido pelo futurismo italiano, e a apologia estética instintiva da miscigenação cultural advinda das heranças européias, ameríndias e africanas.

A conciliação entre modernismo e regionalismo, é verdade, era anterior e foi sedimentada pelo romantismo e pelo realismo. Ligava-se a uma corrente tradicional da cultura brasileira de valorização da terra e das combinações étnicas, conforme atestam, por exemplo, a literatura de José de Alencar e a pintura de Almeida Júnior. O modernismo, desde cedo, mostrou-se propenso a consolidar essa tradição, seguindo a tese dialética de que a ruptura traz dentro de si os inevitáveis elementos da continuidade. Dito de outra maneira, todas as coisas, todos os processos, todos os conceitos se fundem, combinam-se numa unidade absoluta, isto é, não há opostos ou contradições, nem diferenças, que não possam ser reduzidos a uma unidade. As paródias míticas do "bom selvagem" idealizado por Rousseau, cujos ecos são percebidos no *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade (1928), povoam o imaginário arcaico de obras plásticas e literárias do modernismo, como *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambas também de 1928, e *Cobra Norato*, de Raul

Bopp, de 1931. A propósito, Antônio Cândido, ao lembrar o papel que a arte primitiva, o folclore e a etnografia desempenharam na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares, acentuou que "no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles"⁶.

Compartilhando da aventura criativa da modernidade, Segall fazia de sua existência no Brasil, recém-descoberto por sua paleta sensível e observadora da temática social, algo semelhante ao que foi vivido por Paul Klee nas terras distantes da Tunísia. A propósito, Nelson Aguilar assinalou: "A permanência de Segall no Brasil, a partir de 1923, no que se refere à história de intercâmbios culturais, equivale à de Marcel Duchamp nos Estados Unidos. Sem mais, estava diante dos olhos dos artistas e críticos nacionais o homem que abandonara a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim para seguir seu próprio caminho na arte moderna, participara dos movimentos sociais alemães e tivera uma formação clássica sólida que renegara"⁷.

Segall retornou à Europa, realizou diversas exposições a partir de 1926 e morou em Paris entre 1928 e 1931. Com a ascensão do nazismo na Alemanha, suas obras foram retiradas do Jüdisches Museum (Berlim), do Folkwang Museum (Hagen), do Schlesisches Museum (Breslau) e dos museus de Leipzig, Essen, Chemnitz e, junto com outras obras de pintores modernos, foram destruídas no fogo, em praça pública, pelos nazistas. A partir de 1936 desenvolveu sua pintura em torno dos grandes temas humanos universais (emigrantes, guerras, campos de concentração, prostituição, trabalhadores). Em 1944, publicou mais um álbum de gravuras, *Mangue*, abordando de forma circunspecta o cotidiano das mulheres na zona de prostituição do Rio de Janeiro. De 1949 até morrer, empreende o último ciclo de sua obra, as séries *As Erradias*, *Florestas* e *Favela*.

Mensagem Plástica

Inicialmente, no que tange à *mensagem plástica*, deve-se esclarecer que esta se compõe de três elementos, que são as *formas*, as *cores* e a *composição*.

Percorrendo com os olhos o quadro de Segall, percebem-se expressivos conjuntos de formas, com predominâncias geométricas que assumem aspecto cubista – quadrados, retângulos, cilindros, que se acumulam e se superpõem incessantemente. Trata-se de volumes irregulares que, antes de provocarem uma sensação dramática de clausura ou de sufocamento, revelam uma bucólica e mágica movimentação espacial. Tudo aqui resgata a pureza linear, a justeza das proporções e o rigor da composição. As linhas e os planos, multiplicados por incessantes variações, apoderam-se dos volumes e do espaço, e exprimem, com ímpeto, os mistérios e as cadências do mundo.

Das formas, passamos às cores. Nessa topografia rústica que o olhar estrangeiro definiria como "exótica" ou "primitiva", a cor é tratada com grande maestria e é ritmada por linhas estruturais que a separam em campos bem determinados, com firmes variações. Embora a atmosfera não se manifeste como uma festa, as cores – marrom, laranja, azul, branco, verde, ocre – alternam-se e contagiam alegremente o campo visual. Como já foi dito, a pintura de Segall é construída a partir de uma aparente simplificação dos objetos. Mas, ao contrário da representação austera e monocromática do cubismo – em que predominam os cinza e os ocre –, em *Paisagem Brasileira* os impulsos cromáticos de Segall lembram as sensações puras regidas por Klee. Trata-se, de certa forma, da "linguagem perdida" mencionada por Jean Duvignaud a propósito da descoberta da arte "primitiva" efetuada por Klee que, ao desembarcar na Tunísia, conheceu os segredos da decomposição da realidade visível através do sol e da luz. Para Duvignaud, os signos, os símbolos das sociedades não-europeias não são perceptíveis pela imagem da arte que a Europa se deu, mas pelo questionamento

dessa imagem que empreendeu sua vanguarda artística, que pode ser considerado uma negação da Europa e do Ocidente⁸.

Concluindo a *mensagem plástica*, chega-se aos elementos da composição. O quadro é totalmente fechado por massas em uma elaboração em que predominam formas compactas, com esparsos intervalos visuais. Uma impressão de perspectiva procura conduzir nosso olhar para o fundo da imagem, mas percebemos que estamos diante de uma falsa perspectiva, que nos apresenta uma visão fragmentária e plural. As linhas laterais, que nascem dos volumes, parecem dirigir-se para um ponto de fuga – a árvore ligeiramente em forma triangular que se encontra no centro da parte superior da tela. Mas o que se percebe é que todos os volumes estão aparentemente flutuando ou superpostos, o que nos impede de ter a visão tradicional dos quadros em perspectiva.

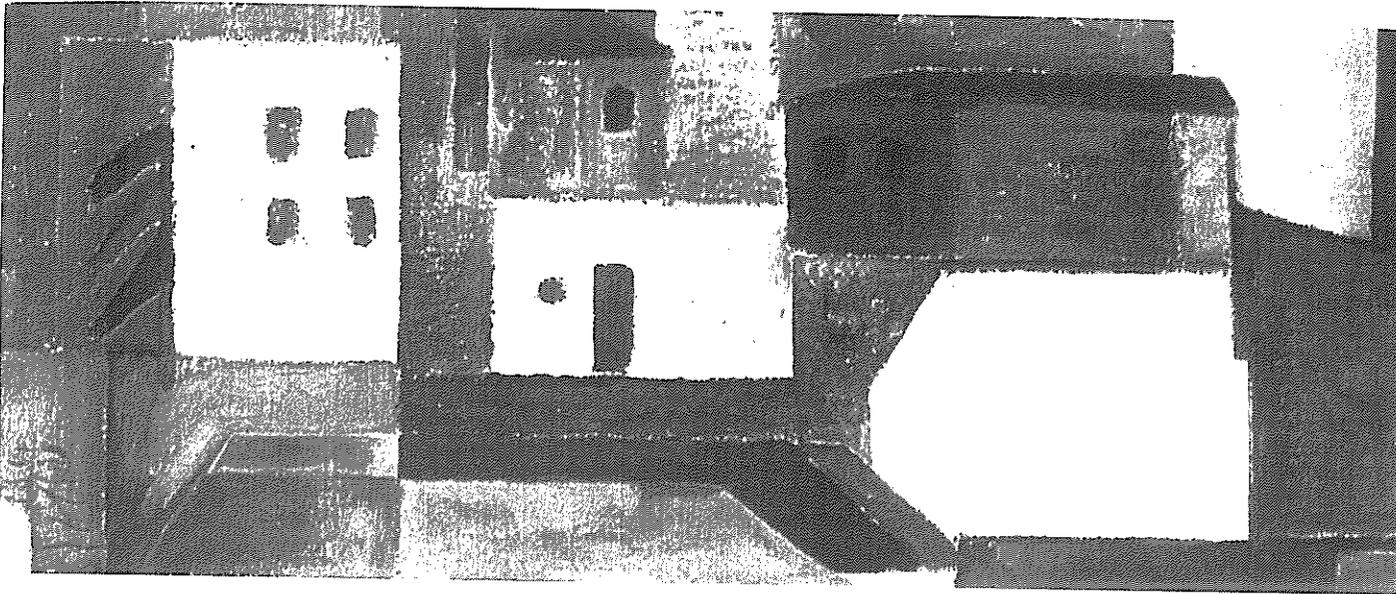
Mensagem icônica

Após o desvendamento das formas, das cores e da composição, que codificam a *mensagem plástica*, a etapa seguinte pertence à mensagem icônica, aos motivos figurativos, que adquirem significações polissêmicas e transcendem o mero valor denotativo de um sistema de representação de objetos e figuras.

Estamos diante de um mundo em metamorfose, de um sistema de representação antinaturalista e de códigos de desconstrução visual que acreditam na coexistência de linguagens heteróclitas, mas sem tensões ou paroxismos formais, nas constantes conexões que são estabelecidas pelo vocabulário espacial. "Real e imaginário tornam-se indissolúveis, se misturam de 'bom grado'", afirma Hélène Vidrine a propósito do processo de criação na modernidade. "Nada de sucessão temporal na literatura ou no cinema, nada de espaço 'perspectivista' na pintura. À imagem 'clássica', ainda ligada à percepção e às regras da associação, sucedeu a imagem partida e desarticulada da modernidade. A

saída da representação impõe mutações: mundo onírico de fantasmas, memória labiríntica, pensamento de bifurcações.”⁹ Essa é a percepção renovada de desvendamento da pintura que o observador experimenta diante de *Paisagem Brasileira*, onde a epistemologia naturalista, edificada pelas convenções iconográficas do classicismo, cede lugar a uma representação na qual a linguagem passa a se constituir numa reflexão sobre si mesma.

paisagem secreta, que recebe a interferência de travessias e veredas de casas e quintais solitários. A composição ajusta-se às dimensões do quadro e sugere três camadas horizontais que orientam verticalmente o olhar do observador. Nesse cenário, em primeiro plano, na parte inferior da imagem, destacam-se duas figuras femininas e, reforçando a conotação rude e agreste da região, duas cabras e dois cactos. Mais adiante, na parte central, que domina a



Pode-se afirmar que o quadro de Segall é a reprodução de uma paisagem de valor etnográfico. Nele há uma atmosfera cotidiana, simples e trivial. O tempo transcorre em ritmo lento e suave, sem transformações abruptas. Nosso olhar circula por esses signos que aparentam semelhanças com o meio ambiente mágico de Chagall. Signos multifacetados e heteróclitos que, registrando simultaneamente diversas dimensões do imaginário, podem ser identificados tanto com a geografia singular de uma favela carioca (tema que, um ano antes, em 1924, Segall já havia fixado pela primeira vez na pintura, em *Mãe Mulata*) como a um povoado indecifrável situado em qualquer recanto inóspito do Brasil. Trata-se de uma

maior área da tela, as linhas verticais, horizontais e oblíquas se juntam e tecem uma espécie de labirinto de habitações em harmônica dispersão de volumes. O casario irregular abre suas portas e janelas para espaços reduzidos e vazios. Na parte superior, em planos sucessivos e alternados, vêm-se árvores angulosas, arbustos e a ondulada silhueta de montanhas, um conjunto que é dominado pela luminosidade solar.

As silhuetas humanas têm uma gestualidade contida, estática – ambas de pé, de braços cruzados e com as faces indefinidas e enigmáticas voltadas para a frente. Personagens desolados que também representam as lembranças européias recentes, experimentadas pelo artista, da atmosfera sombria do expressionismo. São dois seres suavemente noturnos,

circunspectos e melancólicos, num cenário invadido pelo claro enigma do sol. Cenário que se organiza em evidente representação de valores etnográficos que possam, de certa forma, ser comparados aos estudos descritivos de sociedades humanas em pequena escala, com a finalidade de conhecer melhor o estilo de vida ou a cultura específica. Tudo se passa como se estivéssemos diante daquele imaginário arcaico e secreto procurado avidamente pelos modernistas, em busca da identidade brasileira. Em 1924 – portanto, como já foi dito, no ano anterior ao da criação do quadro de Segall –, Oswald de Andrade,

clareza que “refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim produzir palavras”. O autor acrescenta: “Nesta situação, pode-se perceber (e é a reação mais difundida) um clássico fenômeno de *metalinguagem*: a língua serve de metalinguagem às mais diversas linguagens-objeto, e mesmo àquelas que não são lingüísticas”¹⁰. Coube a Roland Barthes a iniciativa de isolar, no espaço de uma análise visual, a mensagem lingüística para em seguida estudar o tipo de relação que ela poderia manter com a imagem e a maneira como orientava sua leitura. Para ele, apresentam-se dois casos principais de



Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, em companhia do poeta francês Blaise Cendrars, fizeram uma viagem sentimental e antropológica pelo interior de Minas Gerais, na ânsia de descobrir as orquestrações de formas e de cores que sintetizariam os arquétipos culturais de um Brasil original e desconhecido.

Mensagem lingüística

Finalmente, a *mensagem lingüística*. As ponderações de Christian Metz indicam com

figura: com relação à imagem, o texto tem uma função de ancoragem” ou uma função de “revezamento”¹¹.

A função da ancoragem consiste em deter essa cadeia flutuante de sentido que a polissemia necessária da imagem geraria, designando o nível correto da leitura e qual entre as diferentes interpretações solicitadas por uma única imagem privilegiar. Isso ocorre não só na interação imagem e texto da publicidade, mas também no fotojornalismo, que sempre aparece

acompanhado por uma mensagem lingüística, a legenda. Já a função de revezamento se manifestaria quando a mensagem lingüística viesse suprir carências expressivas da imagem, substituí-la. A pintura situa-se contígua ao primeiro exemplo, na função de ancoragem: também tem suas legendas ou, melhor, seus títulos.

Paisagem Brasileira – o título do quadro de Segall, essa metalinguagem que se oferece em tom lacônico às linguagens-objeto compostas por signos plásticos e icônicos – tem nítida função de ancoragem, ao deter a cadeia flutuante de sentido dos signos visuais e designar o nível correto de leitura. Utilizando a conceituação de Roman Jakobson¹², trata-se, a princípio, de uma função meramente referencial – aquela centrada no contexto, em que predomina a informação cognitiva sobre a realidade, o mundo objetivo: o quadro denota coisas reais ou transmite conhecimentos sobre objetos, ou seja, sobre o conteúdo de uma determinada paisagem. No entanto, o laconismo do título transcende a previsibilidade da função referencial. Trata-se de uma paisagem, certamente, mas bem delimitada e nomeada em seu sentido conotativo, procurando estabelecer uma cumplicidade telúrica entre a imagem e as palavras.

Chega-se, assim, aos mecanismos subjetivos da função poética que, a um só tempo, se organiza com a polissemia dos signos e se envolve com o comentário social. Este, evitando o proselitismo ou a exaltação estereotipada da natureza, não esconde a aura de afetividade que brota das formas, das cores, da representação e de uma visão de mundo que se debruça sobre um microfísico universo antropomórfico povoado por seres anônimos.

* Professor do Programa de Pós-Graduação da EBA-UFRJ.
Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII

Notas

- ¹ JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus, 1997.
- ² BARTHES, Roland. *Réthorique de l'Image*. *Communications*, 4., Paris: Seuil, 1964, pp. 45-51.
- ³ JOLY, *op. cit.*, p. 64.
- ⁴ METZ, Christian. *Além da Analogia, a Imagem. A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.9.
- ⁵ PEDROSA, Mário. *Panorama da Pintura Moderna. Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 130.
- ⁶ AGUILAR, Nelson. *Um Roteiro do Século. Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/MEC-FAE, 1994.
- ⁷ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972, p.121
- ⁸ DUVIGNAUD, Jean. *La Pratique de l'Imaginaire. Les Imaginaires*. Paris: Union Générale d'Édition, 1976, p. 422.
- ⁹ VIDRINE, Hélène. *Les Grandes Conceptions de l'Imaginaire – de Platon à Sartre et Lacan*. Paris: Librairie Générale Française, 1990, p. 153.
- ¹⁰ METZ, *op. cit.*, p. 17.
- ¹¹ BARTHES, Roland. *op. cit.*, pp. 45-51.
- ¹² JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Poética". *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.