

Lasar Segall: tradição e educação estética

Lasar Segall: tradition, criticism and aesthetic education

Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
Mestre em História Social da Cultura. PUC-Rio
Curadora do Museu da Chácara do Céu.

Lasar Segall, pintor de origem russa, naturalizado brasileiro, em conferência realizada em São Paulo, 1924, faz uma curiosa distinção entre os artistas russos e franceses em face da tradição: "(...) os russos, graças à sua educação e ao meio geográfico em que vivem, são justamente capazes de ultrapassar os limites dados pela tradição. A fonte de sua arte é um profundo sentimento, a infinidade, um grande amor à humanidade e seus meios de expressão são ilimitados. (...) Em oposição às tendências da arte russa, as aspirações da arte francesa eram uma compensação ideal de repouso. Embora grandes revolucionários na arte, os franceses foram menos radicais do que os russos, pois dependiam dos gostos artísticos de seus predecessores; as obras mais ousadas não ultrapassam os limites da idéia de uma harmonia estética."¹

Compreendendo *tradição* como tradição artística, Segall é capaz de perceber os seus limites. Nesse sentido, a ausência de uma escola moderna de pintura teria favorecido os russos na expressão mais livre de seus sentimentos profundos. A ausência de modelos artísticos e a própria condenação

judaica da representação serviram a Segall como estímulo para a luta por uma linguagem plástica pessoal.

Mas, evidentemente, Segall não está livre da tradição artística. O expressionismo alemão surge "da influência comum, de um lado da Rússia e de outro da França", "de um lado, sentimentais, e do outro, profissionais"². Fundem-se, assim, duas tradições: a moderna história da arte e as heranças milenares da cultura russa e judaica. Uma corrige a outra na formulação de seu expressionismo sóbrio. Aqui reside, possivelmente, o elemento de ligação de Segall ao expressionismo: ao se vincularem a essa dupla tradição, os artistas expressionistas compreenderam que a arte "trata de coisas bem profundas, que a renovação não deve ser apenas formal e sim deve ser um renascimento do pensamento."³

A modernidade artística a que Segall adere de modo decidido conduz ao passado. Por converter a existência em matéria plástica, propicia ao pintor judeu retroceder às suas origens sem perder-se nelas. É a porta de saída de uma cultura que bloqueava a sua vocação artística, mas é também o caminho

que o traz de volta, o retorno a suas tradições. Desde o Renascimento a arte manifesta seu movimento essencial de retorno ao antigo: vive-se o presente pelo passado; afirma-se que tudo o que foi é, pois só assim a atualidade ganha sentido. O retorno a um modelo, a um arquétipo – origem de todo ato artístico – é concebido na modernidade como problema prático e teórico: o artista deve resolver as questões postuladas pela tradição estética. “A força da arte está em attingir com um interesse atual um ponto do passado e torná-lo presente”⁴.

O retorno ao modelo era, pois, um duplo problema. Por um lado, sua arte moderna não podia ignorar o questionamento cézanniano e cubista da representação. Por outro, precisava reviver seu passado. Resolver a primeira parte do problema significava construir uma obra que não fosse mais uma representação do mundo e sim uma elaboração ativa, que deve “funcionar”. Resolver a outra parte significava tornar presente suas tradições, retirá-las do esquecimento e compartilhá-las com os outros. A busca de uma unidade formal auto-suficiente possibilita a Segall a compreensão de seu passado: para além de um ingênuo reconhecimento ou indignação inocente diante da tradição, há uma apropriação recordativa, livre atuação do espírito.

É, portanto, a própria compreensão do mundo que se coloca como problema. Tarefa, para Segall, irreduzível ao ato de expressão subjetiva e ao próprio ato de criação plástica e que implica no processo vagaroso e sofrido de *transmissão* do sentido do mundo – tradição. Essa dimensão ética só pode se

realizar graças à integridade e autonomia do fato plástico. Só a independência artística é capaz de garantir o compromisso moral com a tradição. Fora dela, a dor seria insuportável, e o sofrimento jamais poderia ser um meio de encontro entre os homens.

Concorre para esta concepção de arte o contato com a história e a teoria da arte vinculadas ao expressionismo alemão. Em 1908, quando o grupo *A Ponte* reivindicava a filiação a uma cultura figurativa germânica, o historiador da arte Wilhelm Worringer publica *Abstraction und Einfühlung*, livro no qual opõe ao classicismo formal dos povos mediterrâneos a arte nórdica, povoada de signos e caracterizada pela “abstração”. Daí conclui que o sentimento estético move-se entre dois pólos: a necessidade de “empatia” e a necessidade da “abstração”.⁵

Embora a fundamentação de Worringer seja metahistórica, retomando a polaridade de clássico e romântico, sua teoria contribui para ampliar o campo fenomênico da arte ao identificar a referência obrigatória à cultura nórdica. Artista eminentemente moderno, Segall partilhava da aspiração a uma unificação da cultura artística européia. Expressionista, acreditava que essa unidade devia basear-se na relação dialética entre o “espírito clássico” e o *ethos* nórdico.

Filia-se, assim, às grandes linhas do pensamento de Worringer que serviram de sustentação para a história da arte de Wölfflin. Leitor e admirador de sua obra *Conceitos fundamentais de história da arte*, Segall costumava elogiar a concepção wölffliniana de “constantes formais” que se sucedem: do linear ao pictórico, da superfície à

profundidade, da forma fechada à forma aberta, da multiplicidade à unidade, da clareza à não-clareza. Primeira tentativa de pensar com seriedade a arte barroca, este livro tem o mérito de questionar a idéia de progresso linear na história da arte, embora, em última análise, acabe retirando a explicação histórica do estudo do fenômeno artístico.

Segall parece admirar em Worringer e, mais abertamente, em Wölfflin essa nova possibilidade de inserção da sensibilidade nórdica no quadro da experiência estética moderna: “Não há na arte progresso sistemático; há um alvo consciente ou inconsciente de que cada época se aproxima ou se afasta, mas que nunca alcança. De um certo ponto de vista, as causas destes movimentos de aproximação e afastamento são, de um lado, a concepção metafísica do mundo – tendência à abstração –, de outro lado, a concepção racionalista – tendência ao naturalismo. Estes dois momentos determinam a vida da arte em todas as épocas”⁶.

Em outra passagem, Segall fala da relação do artista com a natureza: “Alguns povos contemplam a natureza de um ponto de vista filosófico, e, eternamente atormentados por problemas, vivem criando mais de dentro para fora, enquanto a relação de outros para com a natureza é mais espontânea e livre e vivem criando de fora para dentro”⁷.

Embora mantenha a caracterização de Worringer das formas de sentimento estético, bem como sua fundamentação étnica, distancia-se dela ao referir-se a dois movimentos opostos de criação artística: “de

dentro para fora” e “de fora para dentro”. O historiador alemão conserva as sensações provocadas pela natureza – sejam elas impressões harmônicas ou vagas intuições – como cerne da experiência estética. Quando Segall desloca esse “centro” para o interior do homem está aderindo à concepção de Wasily Kandinsky de “espiritual na arte”.

Segundo Kandinsky, a forma artística não é determinada pela sensação visual recebida do mundo exterior, mas pela “vontade interior do sujeito”. Não há comunicação entre as esferas da natureza e da arte. A espiritualidade da arte relaciona-se com a afinidade profunda que liga o artista às forças invisíveis do cosmo. Realiza-se, então, a substituição da forma pelo signo, a renúncia à representação como processo intelectual da arte⁸.

Essa foi a grande contribuição de Kandinsky. No plano histórico significou a inserção na cultura européia da vertente nórdica, já isolada por Worringer. Mas o fez recusando a antiga contraposição de clássico e romântico e defendendo uma arte que nega a transcendência e se realiza no horizonte mundano, com finalidades sociais concretas, por ser comunicação intersubjetiva. A leitura de Kandinsky feita por Segall privilegia a questão da espiritualidade da arte, aproximando-a da busca expressionista de uma objetivação de “imagens interiores”⁹.

Para Segall, contudo, é impossível aderir por completo à aspiração de “abstração” do signo de Kandinsky. Imersa na inesgotável tarefa de mediar homem e mundo, sua arte não pode abrir mão completamente da representação, de seu

caráter contemplativo e de sua implicação religiosa, associando a essência da criação ao criador, “pois o que constitui a verdadeira arte, aquela que se sustenta por séculos, sem embargo de épocas, escolas e conceitos, é o gênio criador que nela se revela, e nunca esse gênio criador, essência de toda arte, poderá existir sem a liberdade individual de expressão”¹⁰.

A espiritualidade “absoluta” a que se refere Kandinsky pulveriza-se em “espíritos” na arte de Segall. Não há contato direto entre homem e forças cósmicas, mas sim raros e penosos encontros entre os homens e destes com a realidade ameaçadora. Se concorda com a definição kandinskyana de arte como “comunicação intersubjetiva”, considera imprescindível a mediação da natureza. Não mais cerne do ato criativo (como em Worringer), e sim código ou linguagem comum entre artista e espectador: “Diante da arte abstrata, observador, por mais culto que seja, sente-se diante de uma espécie de enigma. Ele é obrigado, para poder penetrar na personalidade do artista, em sua essência, a decifrar o que para si é apenas confusão. Como fazê-lo, porém, se tudo está tão distante dele, em todos os sentidos?”¹¹.

A aceitação por parte de Segall da “abstração” de Kandinsky relaciona-se à definição de arte como expressão de uma “necessidade interior”, distinta e oposta à concepção “naturalista”. A substituição da forma pelo signo significaria, talvez, para o nosso pintor profundamente preocupado com a questão do humanismo, a própria degradação do humano. O recurso à clareza e à dignidade da forma representativa

distingue a ética segalliana de transmissão de sentido. Torna possível integrar ao mundo um valor real, que o artista deve iluminar por sua prática criativa.

Daí as concepções diversas, de Segall e de Kandinsky, quanto à infância. O autor da primeira aquarela abstrata da história da arte (1910) interessava-se pelas garatujas infantis na medida em que correspondiam ao primeiro contato do ser com o mundo (que é apenas algo distinto do sujeito, do qual nada se sabe) –, experiência que a psicologia qualificou como “estética”. Ao reproduzir deliberadamente essa relação, Kandinsky queria captar a condição primária do ser, elevar o comportamento “estético” à condição de essência da atividade operativa humana.

Lasar Segall, por sua vez, não se deixa iludir por essa condição “pura” da infância. Suas crianças são envelhecidas, carregam o peso de suas tradições, de experiências ancestrais. Não há, portanto, diferenças radicais entre as vivências infantil e adulta. Há, quando muito, distinção de nível; ou mais especificamente, de nível de consciência. Ao falar sobre a arte infantil, assim pronuncia-se Segall: “Essas crianças, já agora, compreendem instintivamente em que reside o verdadeiro valor da arte. Olhai bem os trabalhos expostos; constatareis que na maioria deles, como nas obras dos artistas feitos, o assunto fica relegado a segundo plano, enquanto que no primeiro surgem a composição, a linguagem da cor, a relação dos tons e das formas entre si. Até a acentuação da técnica já é notável nessas obras infantis, torno a repetir; tão intuitiva nas crianças quanto consciente no artista adulto”¹².

A passagem da compreensão instintiva da criança para a compreensão consciente do adulto é, na verdade, o paradigma da conduta estética de Segall. Sua arte exige a disponibilidade total da consciência para a tarefa de perscrutar a humanidade, aproximar-se das experiências íntimas dos homens. A sensibilidade, a intuição, não lhe são, pois, suficientes: são, como nas crianças, o ponto de partida para a observação, mas ainda não conseguiram transformá-la em atenção.

Evocaríamos, então, a proximidade de Segall às concepções estéticas de Paul Klee. Notadamente a sua definição das etapas do trajeto criador: pré-criação, criação e recriação – movimento operante, concretização na obra e transmissão aos espectadores¹³. Klee esclarece que toda forma (*Gestalt*) é uma formação (*Gestaltung*) e que a percepção não é dado e sim processo. Toda a sua complicada morfologia e iconografia – fundada na animação de arquétipos geométricos no espaço e no tempo da memória, da fantasia, do inconsciente – coloca o valor da percepção como ato não mais preliminar, e sim autônomo e completo da consciência. Dessa forma, sua arte consegue ir além do fragmento existencial do espaço de Kandinsky. Substituindo a noção de espaço pela indeterminação do conceito de campo, faz de cada obra um problema a ser resolvido singularmente por cada espectador.

A arte assume, portanto, o sentido profundo de “educação estética” – sentido que tinha não apenas para Klee, como para toda a Bauhaus, da qual foi professor. Se a percepção não é um dado da experiência empírica, e sim uma condição de verdade

intelectual, é necessário aprimorar o processo crítico de análise e redução da realidade objetiva. Logo, o valor cognitivo do ato perceptivo só aparece no contexto de uma educação artística democrática que possa desenvolver uma percepção organizada, ativa, consciente de sua própria capacidade cognitiva.

Segall partilha a crença nessa íntima correlação entre ensino artístico e liberdade de expressão. Daí a ênfase na urgência de uma nova pedagogia artística, que não mais reprima “na criança todo desejo espontâneo de expressar seu mundo íntimo pelo lápis e pela cor.”¹⁴ Tal projeto compreensivo, porém, não consegue suportar o distanciamento promovido pela crítica, pela cognição. Sua obra desdenha as ambições científicas tão caras a Kandinsky e a Klee. Não pretende formular um “método” ou uma “teoria”. Suspeita da própria racionalidade estética moderna, como se esta ameaçasse a essência da arte. Seu princípio formal não é a “entropia”, a ordem de suas telas não contém a lei de sua própria mutação. A construção objetiva em Segall tem por base a atitude compreensiva, atenta aos movimentos do mundo, que refaz consciente e organizada-mente.

A missão educativa da arte consiste em fazer aparecer o sentido do mundo e desvelá-lo para a coletividade. O que só é possível através de uma vivência pessoal e dolorida do sem-sentido atual: “O artista sempre foi e será individualista. Ele conduz. Ele esclarece. Ele descobre a verdade. Sua missão é educar a coletividade. Educá-la no sentido de revelar para ela a humanidade de arte. Naturalmente

que a humanidade artística é sempre possuída de um imenso poder individual. Cada artista tem o dever de descobrir formas inéditas diante do mundo das pessoas. A forma, isto é, a plástica expressiva. O plano pictural, a emoção equilibrada das linhas devem interpretar o mundo que nos rodeia, causando as mais diversas sensações.”¹⁵

Ao artista cabe isolar e revelar o valor integrado à realidade; coloca-se como central a questão da definição formal da experiência da realidade. A solução deste problema passa pela mediação entre crítica e tradição, entre

forma plástica autônoma e intuição literária. O resultado dessa mediação é uma poética sóbria e delicada, seca e laboriosa, solitária e silenciosa. Adotar o ponto de vista de um ego que tudo cria e tudo destrói, para o qual não há valor absoluto, significa a impossibilidade de levar a sério a própria formulação artística, no que esta traz de construção objetiva. Segall jamais admite essa “genial ironia divina”, como a qualifica Hegel, onde o ego todo-poderoso, ao romper seus laços com o mundo, só pode se contentar com a própria subjetividade.

Notas

1. Lasar Segall. Texto da conferência realizada por Lasar Segall na Vila Kyrial em 1924.
2. Idem.
3. Idem. Citação que Segall faz de Franz Marc, 1910.
4. Giulio Carlo Argan. A História da arte. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
5. Wilhelm Worringer. *Abstracción y Naturaleza*. México, Fondo de Cultura, 1953.
6. Idem.
7. Lasar Segall. Arte e público III. *Diário Nacional*, 14/12/1928.
8. Wasily Kandinsky. *Do Espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
9. Lasar Segall. O Expressionismo. *O Estado de São Paulo*, 2/8/1958. Suplemento literário.
10. Lasar Segall. Arte e política. In: *Revista Acadêmica*, São Paulo, maio/1943.
11. Lasar Segall. Segall, o pioneiro do modernismo no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20/4/1952.
12. Lasar Segall. Arte infantil e compreensão da arte. *O Estado de São Paulo*, 2/12/1941.
13. Paul Klee. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
14. Lasar Segall. *Arte infantil e compreensão da arte*. Op.cit.
15. Lasar Segall. A Folha da Noite conversa com Lasar Segall. *Folha da Noite*, São Paulo, 5/1/1933.