

Lasar Segall: a poesia na seiva da madeira

Luís Fernando Zuliatti¹

Silvia Helena Nogueira²

Resumo: Este artigo apresenta uma possível leitura de Lasar Segall, na perspectiva do olhar sobre a poesia da vida dura das mulheres do Mangue, no Rio de Janeiro do início do século XX. Esse viés artístico contemporiza um contexto sócio-político-cultural que desperta para uma visão crítico-social da realidade brasileira desse período.

110

Palavras-chave: Lasar Segall. Mulheres do Mangue. Contexto sócio-político-cultural.

Abstract: This article presents a possible reading of Lasar Segall from the perspective of looking on the poetry of the Mangue's women harsh lives in Rio de Janeiro early twentieth century. This artistic perspective contemporizes a socio-political and cultural context that awakens to a critical-social vision of the Brazilian reality on that period.

Keywords: Lasar Segall. Women of Mangue. Socio-political and cultural context.

¹ Professor Pós-Doutor em Arte, Mídia e Política, pela PUC-SP e Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, Coordenador do curso de Gestão de Marketing, na FAAP-SP.

² Professora Doutora em Língua Portuguesa pela USP, atuando como Professora da Faculdade Anhanguera de Jacareí e docente efetiva na Rede Pública de Ensino do Estado de São Paulo.

Introdução

Segall nasceu na cidade de Vilna, Lituânia, na época dominada pela Rússia do czar Nicolau II. Filho de um escriba da Torá, o texto sagrado do judaísmo, em 1906, o jovem judeu russo deixa a comunidade ortodoxa de origem para fazer sua formação artística na Alemanha. Frequentou, por pouco tempo, as Academias de Berlim e Dresden, cidade para qual se transfere em 1910 e onde surgira, cinco anos antes, o grupo *A Ponte*, precursor do Expressionismo alemão.

Em pouco tempo é reconhecido como representante da segunda geração dos expressionistas, jovens que revolucionaram toda a produção artística europeia, com propostas de uma arte interiormente verdadeira. Esse período de sua vida, que inclui a Primeira Guerra Mundial, é de intensa militância artística na Alemanha, com repercussão direta na obra de todos os artistas.³

Segall reside em Dresden até 1921, quando volta a Berlim para, em fins de 1923, emigrar para o Brasil. Em São Paulo, ele se aproxima do grupo dos modernistas.

Segall se instala no Brasil em dezembro de 1923. Recém-estabelecido, entra em contato com os modernistas brasileiros de 1922 e se torna, também, grande amigo do arquiteto Gregori Warchavchik. Em 1925, faz as pinturas murais do Pavilhão de Arte Moderna Olívia Guedes Penteadó, em São Paulo, inserindo-se de vez no ambiente modernista brasileiro.

Nesse primeiro período no Brasil, suas pinturas revelaram uma constante preocupação social, especialmente com a questão negra: há muitos retratos de negros chegando, inclusive o próprio Segall se retrata como negro. Ele absorve as cores mais vibrantes, características do movimento modernista brasileiro, adicionando um novo colorido à sua paleta.

Sobre o artista, Mário de Andrade disse:

Segall é realmente um dos mais interessantes modernistas que conheço. Trabalha indiferentemente pintura e gravura. Admirável técnica de gravador, principalmente na litografia e na água-forte. Mas, ainda o que mais atrai é o espírito. Para ele, o mundo exterior existe, mas converge para o interior do ser racional, onde se recria como um motivo de expressão. Sua obra é uma cristalização

³ Disponível em: < <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=340>>. Acesso em: 31 jan. 2015

maravilhosa da vida. É vibrante. Clama. Geme, chora, ri. (BARDI, 2000).⁴

Nesse período e, em toda a fase posterior de sua obra, a gravura será sempre o seu meio de expressão, fundamentalmente preocupado com a denúncia das desigualdades: o ápice dessa preocupação é o álbum *Mangue*, publicado em 1943, com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Segundo Halle, não é de admirar que Segall, padroeiro artístico de todos os oprimidos e humilhados, tenha acrescido também esse mundo aos temas de sua criação artística (BARDI, 2000).

Linhas Tensas e Traços Estridentes

Quando Segall chega ao Rio de Janeiro, no final de 1923, conhece a região do Mangue, a grande zona da prostituição no Rio de Janeiro que, segundo Manuel Bandeira, teve o seu auge quando frequentado por sambistas, intelectuais e artistas. Era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, movimento e alegria.

As impressões dessa zona de prostituição carioca resultam em pinturas, em uma coleção de gravuras em metal e madeira, a partir de 1928, lançada na França e no **Álbum Mangue**, de 1943. Nas gravuras da **Série Mangue**, os corpos femininos são traçados por linhas arredondadas, guardando a sensualidade natural, embora em cenas formalmente tensas. Nos anos 1950, o tema da prostituição inspira a **Série das Erradias**.

Em 1930, Manuel Bandeira publica **Libertinagem**, obra em que se encontra um dos primeiros registros poéticos do Mangue e que apresenta alguns dos poemas mais importantes da lírica brasileira da geração modernista do início do século XX, como:

Poética [...]. Já o próprio título, *Libertinagem*, remete diretamente ao erotismo e à transgressão sexual. O poema *O cacto* [...] que juntamente com as bananeiras e os lagartos indicia a presença marcante da paisagem local, se presta à sua expressão de nossa face da miséria: o rosto sofrido do negro ou das prostitutas pobres do Mangue.

⁴ Nesse ensaio, Davi Arrigucci Jr. analisa “certa inclinação primitivista [de Manuel Bandeira], que tivera sua origem no estudo da arte negra, em voga na Europa no princípio do século e, provavelmente, reativada pela presença entre nós do autor da *Anthologie Nègre*, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars”. A beleza humilde e áspera, em *O cacto* e as ruínas. In **A poesia entre outras artes**. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 29-34.

O tema da prostituição (antecipado pelo título do livro) aparece estampado no poema em prosa “Noturno da Rua da Lapa”, cujas primeiras linhas desenham a paisagem do meretrício carioca: “A janela estava aberta. Para o quê, não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, [...]”⁵. Nesse espetáculo urbano, Bandeira complementa a referência à Lapa com “Mangue”, um dos poemas mais importantes de *Libertinagem*.

Bandeira, da mesma forma que Segall, faz do Mangue um retrato do Brasil. No poema, o bairro se transforma em uma metonímia capaz de sintetizar diversos *Brasis*, deixando de lado os repertórios previsíveis das regiões de prostituição, como a tragédia e a pobreza. Afirmar que “O Mangue era simplesinho” é restituir ao bairro um sentido de dignidade e de afeto totalmente ausente dos registros *segallianos*. Trata-se de um “Brasil menor”, revelado pelo reiterado uso de diminutivos, como: “casinhas” e “O Mangue era simplesinho”.⁶

Parte das ruas transversais do Mangue, à margem do centro do Rio, foi sendo destinada, desde fins do século XIX, ao confinamento das prostitutas das classes mais baixas. Iniciava-se o controle da prostituição e sua regulamentação por parte do Estado, na tentativa de restringi-la a áreas designadas à prostituição tolerada.

Em 1920, a polícia foi encarregada de “limpar” a cidade para a visita dos reis da Bélgica: as prostitutas foram presas por vadiagem e depois alojadas em bordeis em nove ruas transversais do Mangue. Constituiu-se, então, um sistema não oficial pelo qual a polícia registrava os trabalhos do sexo e intervinha na administração dos bordeis. Fixou-se, assim, essa zona de baixo meretrício, em contraste com a prostituição de luxo, localizada no bairro da Lapa, com suas casas noturnas, cabarés e cafés, vindo a constituir a “Montmartre tropical”, local da boêmia intelectual da cidade, que teve seu apogeu nos anos 1930.

O Mangue continuou como a “zona” mais popular e pobre, cuja decadência, juntamente com a da Lapa, se acentua a partir da política repressiva e moralizante do Estado Novo de Getúlio Vargas (os bordéis da Lapa foram

⁵ Manuel Bandeira. *Libertinagem*. In **Estrela da Manhã** (Coord.: Giulia Lanciani). Paris: ALL-CA XX/Archivos/ São Paulo: Scipione Cultural, 1998, p. 43. Os poemas de Bandeira citados pertencem a essa edição.

⁶ Na realidade, estamos diante de exemplos do “humilde cotidiano” de Bandeira, estudado por ARRIGUCCI JR., Davi, em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

fechados em 1943) e do deslocamento da vida noturna para Copacabana, depois da II Grande Guerra. O Mangue resistiu, mesmo pobre e decadente, até 1979, quando foi demolido para a construção do metrô, restando apenas a chamada Vila Mimosa, afinal desativada nos anos 1990.

Na Cidade Nova, construiu-se, após a demolição do Mangue, o Centro Administrativo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. O imaginário da cidade, entretanto, resiste, denominando “Piranhão” o prédio da Secretaria de Administração da Prefeitura e “Cafetão” o da Secretaria de Finanças. O imaginário do Mangue resiste como uma marca da cidade.⁷

Na gravura Casal no Mangue, Segall sintetiza a relação entre a prostituta e seu cliente, informação baseada em pequeno desenho de um caderno de anotações, no qual registrou várias cenas da região do Mangue carioca. O Mangue é caracterizado e registrado em sua gravura como lugar de pobreza, decadência e, por seu público, a procura do prazer.

Linhas sumárias e extremamente precisas delineiam a figura masculina de costas, protegendo seu anonimato. Em contraste com a mancha negra que marca a silhueta do homem, o rosto branco da mulher, cavado na matriz de madeira, olha de frente. Segall representava o casal em seu primeiro contato corporal, com toda força erótica, representado na feição da mulher, rosto indefinido, mas sensual, olhos pequenos e boca pequena, mas sedutora, corpos concentrados e compactos na pequena matriz de madeira.

A mulher do Mangue, na gravura abaixo, é uma mulher trabalhadora em ação, seduzindo e saciando as paixões bem resolvidas ou mal resolvidas, na escuridão e na clareza das veias da madeira que são retiradas dos fios da madeira e dos pretos tintados na madeira da xilogravura impressa.

Gravura I: Casal do Mangue, 1929 xilogravura sobre papel 24 x 18,53 cm

Fonte: <http://www.mls.gov.br/acervo/index.php/busca/casaldomangue>

Pode-se ver nessa gravura a simplicidade dos talhos da madeira, figurativizando o fundo da imagem com uma porta aberta para o prazer, o que permite associar o início da relação, tanto prazer expresso pelo abraço,

⁷ Nota inédita de Renato Cordeiro Gomes para o poema O santeiro do Mangue, em ANDRADE, Oswald de. (Coord.de Jorge Schwartz). Obra incompleta Paris: ALLCA XX/Archivos, no prelo.

olhar sensual e erotismo feminino. Essa visão do erotismo, percebido pelos movimentos da goiva na madeira, se expressa na imagem via condensação das linhas finas e onduladas de seus cabelos, nos planos cheios e vazios, até que as linhas evidenciem o ato em si, o que congemina na gravura seduzindo o olhar.

A mulher transpira sensualidade pelos seus poros rosados que soam ao ouvir em seu ouvido a voz do seu cliente de vulto negro e oculto por Segall. Esta silhueta negra e oculta está carregada de testosterona associada à *performance* sexual, à função reprodutiva, à massa muscular, à agressividade, aos comportamentos competitivos. As figuras estão firmes e plantadas, porém tão leve como se estivessem suspensas no espaço. Essa mescla sutil de serenidade e vigor, de firmeza, pode descrever a configuração das forças do ato sexual que representam o tema da obra.

Segall, em muitas das suas gravuras, não tinha o compromisso com a perspectiva, pois queria romper com as regras, como todo expressionista, no entanto na gravura Casal do Manguê existe uma grande preocupação em ocultar o homem central, com se este homem fosse um amigo próximo ou ele mesmo.

Os riscos horizontais na madeira que são convergentes no fundo da cena se organizam no espaço da matriz, cujas linhas verticais encontram-se da esquerda para a direita sem começo nem fim, assim há o contorno do corpo masculino e determinado para olhar e perceber sua presença na cena. Esta gravura foi riscada numa prancha de madeira de pequenas dimensões, com o corte longitudinal no sentido das fibras lenhosas, explorando o tipo de veio da madeira. As áreas de luzes cavadas na matriz e as grandes massas negras não cavadas nela provocam sensações e vibrações diferenciadas ao olhar, especialmente os meios tons de cinzas pontilhados e obtidos no processo de entintagem e impressão.

A definição do tamanho pequeno de uma superfície matizada, para Segall, alinha-se intrinsecamente à resolução da imagem de um corpo branco e macio, como um veu de noivado, como todo contraste de claro-escuro, na distribuição da luz que atravessa o fundo da matriz, conjuntos de cortes imprimidos na madeira, interação de planos negros tintados, distribuídos nos elementos figurativos e, conseqüentemente, eróticos, sensuais que ajuda o pensamento sair da rotina e do tempero da vida a dois. A gravura **Casal do Manguê** dialoga com o poema erótico de Manuel Bandeira, “Teu corpo branco”, a seguir.

Teu corpo claro e perfeito,
- Teu corpo de maravilha
Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha...

Teu corpo é tudo o que cheira...
Rosa... flor de laranjeira...
Teu corpo branco e macio
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...
Rosal queimado do estio,
Desfalecido em perfume...
Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja
Como à tarde os horizontes...
É puro como nas fontes
A água clara que serpeja,
Que em cantigas se derrama...
Volúpia de água e da chama...

A todo momento o vejo...
Teu corpo... a única ilha
No oceano do meu desejo...

Teu corpo é tudo o que brilha,
Teu corpo é tudo o que cheira...
Rosa, flor de laranjeira...

O diálogo interdisciplinar se sustenta, figurativamente, na sensualidade perfeita do possuir o corpo graças a um ato de poesia. Alcançar “o corpo claro e perfeito” só é possível, poeticamente, na forma da redondilha, tal como a precisão dos cortes impressos na madeira. Assim, o corpo exala o perfume da flor “branca e macia”, como “um véu de noivado”, para atingir o ápice da brasa em flor. Por isso, corpos flamejam, de luz e desejo. “A todo momento o vejo.../ Teu corpo... a única ilha/ No oceano do meu desejo...”. O pudor combina-se com a total falta dele.

Na gravura **Mulher do Mangue**, nenhum detalhe é banal. A silhueta do corpo masculino parece uma sombra riscada pela goiva, feita de tinta-áspero, sutil, difícil de ser tintado na madeira. O pescoço grosso, reto em direção (ao espectador), é pura força masculina, e o movimento da cabeça da mulher aprende-se quase sinônimo de fragilidade. A boca, pequena e de lábios finos, pode ser tanto a boca de uma mulher impaciente quanto a de uma mulher doce (torcida pela primeira êxtase). O nariz é irmão do pescoço que não aparece nessa imagem, mas está colado no seu peito; a orelha não se pode enxergar em nenhuma das figuras, na mulher não se mostra completamente, está enterrada sob a cabeleira preta, preta como o céu, de noite, seria preto se não fosse azul-escuro.

Os olhos (amorosos, indiferentes, sem íris) são os da jovem mulher do Mangue, complicados de tentar defini-los, mas, ao mesmo tempo, capaz de ver dentro do espectador. Pode-se ver nesse olhar as características de Modigliani, que fez dos seus modelos uma espécie de radiografia dos sentimentos, escondendo neles muitas vezes símbolos e números cabalísticos, alternando nas texturas, eliminando a íris de alguns retratados e fazendo olhos chapados, vazios, negros, ou até amendoados, penetrantes e estranhos.

Em **Casal do Mangue**, Segall capta todas as forças dos olhares visíveis e não visíveis, relação estreita com a espera do trabalho e sonho de infância que não se realizou, ao pesadelo de realizar os sonhos dos outros. Esse grupo do Mangue que muitas são mães, algumas casadas, outras viúvas, que a vida escolheu para serem as vendedoras da ilusão do prazer, não poderiam ter a íris nos seus olhares. Trabalhadoras do sexo em seus olhares vazios, se disserem uma só frase de como iniciaram neste mundo da prostituição, falam com a força dos seus corpos riscados na matriz de madeira sobre preconceitos.

Por trás do lábio de uma trabalhadora do sexo há sempre um choro contido, como capta Segall nessas imagens e nesses traços fortes sobre a madeira. Toda essa força está presente nessa gravura, sob a forma de quatro mulheres, de maneira que o negro da matriz preenche a superfície branca do papel. E os conjuntos de linhas, riscos e traços retos e curvos dão formato aos corpos carnudos, roliços e sensuais, ou seja, toda cena não tintada se transforma em branco que faz palpitar o sonho perdido, ganhando uma intensidade e uma força espetacular.

Para Abramo:

O artista moderno conhece as forças que movem o mundo, tem noção da teoria da luz, da velocidade, de maneira completamente diferente dos de épocas anteriores. A este homem podem não bastar mais os conceitos dos homens de outras eras. É por isso que os artistas modernos se lançaram a essa tarefa de redescobrir um outro mundo.

O trabalho delas é peculiar, pois muitas vezes fazem sexo com homens que não simpatizariam na vida cotidiana e que até são muito feios e desinteressantes, no entanto, se esforçam e são muito aplicadas na arte de cativar um cliente. Elas fazem isso por dinheiro e nada mais. Curiosamente, muitas delas revelaram que mesmo num dia ruim, o sexo podia ajudar a melhorar o seu humor.

O imaginário da mulher que está aberta e disponível para tudo deixa um homem completamente excitado. Ele fantasia uma mulher quase perfeita que se entrega, ainda que por uma hora para realizar tudo o que ele quer sem “frescuras”, reclamações ou desculpas. Ela mostra para ele que o prazer existe e que ele não precisa ser perfeito ou ter uma *performance* magistral para dar e receber prazer. (Ver gravura 2).

Gravura 2: Grupo do Mangue-Xilogravura-20,5 X 20 cm-ano 1943

Fonte: <http://www.mls.gov.br/acervo/index.php/busca/grupodomangue>

Segall, em muitas das suas gravuras, não tinha o compromisso com a beleza clássica e as proporções, ele queria romper com as regras, como todo expressionista, mas nesta gravura tem uma grande preocupação com a profundidade no lado esquerdo da imagem, com as linhas horizontais e verticais com o ponto de fuga no centro da gravura que organiza a cena em duas partes ou como se fossem duas matrizes, cujas linhas de fuga encontram-se em um ponto único, na abertura central; assim, há um lugar físico e determinado para olhar. Esta gravura fora riscada em uma prancha de madeira de pequena dimensão com o corte longitudinal no sentido das fibras lenhosas, explorando o tipo de veio da madeira. As áreas de luzes cavadas na matriz e as retas longas e negras não cavadas na matriz como uma moldura de quadro que provocam imaginações diferenciadas ao nosso olhar, principalmente os meios tons de cinzas que era obtido no processo de entintagem e impressão.

Segundo Silva (1995, p. 32) a definição do tamanho de uma superfície matizada:

[...] está ligada intrinsecamente à resolução da imagem como um todo: contraste de claro-escuro, distribuição da luz, conjuntos de espacialidades, interação de planos, distribuição dos elementos figurativos e, conseqüentemente, clima da paisagem formada.

Como foi riscada, desenhada, esta gravura constitui a semelhança do dia a dia do Mangue, uma gravura que dá impressão real da época, o que o estado da época não conseguia doutrinar. Pode-se dizer que esta gravura ilustra a contravenção da época da propaganda política do governo de Getúlio Vargas, crescente em países como Alemanha, Estados Unidos e Itália.

Ela era importante, pois:

Nos anos 1930, os regimes fascistas, o nazismo e o stalinismo, não necessariamente identificados entre si, intercambiaram febrilmente fórmulas e experiências que pretendiam congelar os focos de tensão da história e resolver, definitivamente, a questão social, redimindo, da exploração, as populações trabalhadoras. Nesse contexto, imagens e símbolos circulavam por várias sociedades, sendo retrabalhados, mas utilizados na propaganda política com o mesmo fim, o de transmitir aos receptores um conteúdo carregado de carga emotiva capaz de obter respostas no mesmo nível, ou seja, reações de consentimento e apoio ao poder (CAPELATO, 1998, p. 61).

Conforme Cancelli (1994), a propaganda ocupava um lugar de destaque na política getulista, pois era por meio dela que o Estado procurava doutrinar as massas. A propaganda foi um dos pilares do domínio do novo regime sobre a população, fundamentando a sua credulidade nesse instrumento de divulgação da mídia, nesse período. Essa máquina de informação e formação, montada pelo regime, ultrapassou todas as formas de propaganda e doutrinação estatais feitas ou imaginadas até então no país.

Para alcançar seu objetivo, a máquina propagandística se utilizava do jornal, do rádio, que era relativamente recente no país, do cinema, da música e da literatura, para conduzir a sociedade rumo ao “caminho certo”, e também porque pela propaganda o Estado teria “[...] a certeza de estar penetrando no dia a dia das pessoas, interferindo nos seus gostos, nas suas atitudes e nos seus pensamentos, e **prazeres**” (grifo do autor).

Ainda para Cancelli (1994), a propaganda procurava transmitir a certeza de que o novo regime traria para toda a sociedade um bem-estar futuro e que todos os seus anseios seriam alcançados. As verdades eram fabricadas e apresentadas como únicas, e os cidadãos teriam de se enquadrar, caso quisessem um futuro melhor não só para si, mas para toda a nação, tendo de renunciar certas liberdades para o bem geral.

Pode-se ver na cena à direita da gravura linhas finas e grossas modeladas, irregulares e por ranhuras de luz que marcam a definição dos braços, das pernas das mulheres que carregam em seu ombro o fado da profissão. Essas mesmas linhas irregulares brancas na parte inferior da gravura formam o caminho que a mulher da esquerda percorre para os quartos, à noite, até o final do seu trabalho. Ao fundo pode-se ver uma fresta de luz em cima dos rostos machucados pelo tempo em rápidos riscos. Segall marca o cenário representando, explorando a técnica, a temática e o lado profissional das prostitutas do mangue que no fim do dia levavam seu sustento para a casa. Vida sofrida, sabedoria acumulada ao longo dos anos.

No dia seguinte, ela voltava a trabalhar sem parar, procurando homens e mulheres, para se sustentar, como uma trabalhadora persistente. Seu trabalho era árduo, tenso, representando a coragem de viver; rápido ou não, um trabalho requerendo paciência, perseverança e extraordinária habilidade e técnica.

Considerações Finais

Segall constroi sua representação abrindo um clarão com suas linhas e seus riscos que fragmentam a imagem das mulheres, do bordel, expostos em primeiro plano, gerando uma cena de claro-escuro, ou seja, de sombra e luz em que se pode ver um jogo luminoso na superfície da gravura e um equilíbrio nas áreas claras. Nas áreas escuras cria uma tensão contida e organizada, elementos fundamentais em sua gravura.

A linha feita pela goiva que corta a cena da gravura na diagonal gera uma tensão e ao mesmo tempo divide a cena em dois planos, com duas mulheres à direita e duas à esquerda. No plano de fundo, é possível imaginar os quartos apertados em grandes fendas e riscos na vertical; essa relação entre as figuras e fundo é obtida por uma correspondência formal entre si, mantendo-se, no entanto, uma clara distinção entre as figuras e o espaço que as circunda. Ele procura, nessa cena, aumentar as proporções dos sentimentos dessa árdua profissão e a dramaticidade do tema abordado, por meio de uma correspondência entre as figuras e os quartos ocultos; no primeiro plano pode sentir a tensão das mulheres presas à região do mangue.

Como se pode ver, segundo Rancière (1996, p.42) em uma atividade política “é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho”.

Segall, nessa gravura, por meio de poucos traços expressivos utilizados com intensidade na construção da cena das mulheres de cabeças inclinadas e abaixadas, no fundo à direita e à esquerda, a cabeça inclinada para direita com seus olhos desproporcionalmente pequenos e vazios, expressa, sem dúvida, sofrimento, e, acima de tudo, impotência. Os seios, expostos na altura do olhar do espectador, fazem da cena uma caracterização expressiva da figura feminina em sua fragilidade e desamparo. As duas mulheres do mangue, com olhares vazios, à esquerda, revelam ódio por trás de suas fragilidades e também desamparo, sobretudo, pela dependência da profissão escolhida, ou talvez, imposta para sobreviver. Os riscos sobre a madeira são, metaforicamente, os riscos da vida, sem opção.

Referências

ABRAMO, L.. *Texto taquigrafado por Anna Letycia*. Mesa Redonda no MAM do RJ, 1956.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. Disponível em: < <http://poemas-eroticos.blogspot.com.br/2007/03/poemeto-ertico-manuel-bandeira.html> >. Acesso em: 3 abr.l 2015.

CAPELATO, Maria Helena R.. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era vargas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

DI CAVALCANTI, E.. A minha Lapa carioca dos vinte anos. Viagem da minha vida: memórias. In *O testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 95-104.

HALLE, Fannina W. Bubü de Montparnasse. In: BARDI, P. M. *Lasar Segall*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p.116.

LANCIANI, Giulia (Coord). *Manuel Bandeira. Libertinagem. Estrela da manhã*. Paris: ALLCA XX/Archivos/ São Paulo: Scipione Cultural, 1998, p. 43.

MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: < www.museusegall.com.br/mlsObra.asp >. Acesso em: : 3 abr.l 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento-política e filosofia*; tradução de Angela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SILVA. C.S. A. Poética das Metamorfoses em Goeldi. *Goeldi e seu tempo*. Curadoria: Mayra Laudanna. São Paulo SP - Goeldi: nosso tempo, no MAB / FAAP, 1995.