

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**MESTRADO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Marize Moreno de Carvalho**

Matrícula: 102390131

**Orientadora:**

**Profª Drª Renata Zago**

**Mulheres, Modernidade e Imagens: Caminhando pelo Manguê de Lasar Segall**

**Juiz de Fora**

**2024**

Marize Moreno de Carvalho

**Mulheres, Modernidade e Imagens: Caminhando pelo Manguê de Lasar Segall**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Orientadora: Pr<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moreno, Marize.

Mulheres, Modernidade e Imagens : Caminhando pelo Manguê de Lasar Segall / Marize Moreno. -- 2024.

174 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. manguê. 2. prostitutas. 3. lasar segall. 4. mulheres. 5. modernidade. I. Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia, orient. II. Título.

**Marize Moreno de Carvalho**

**Mulheres, Modernidade e Imagens: Caminhando pelo Manguê de Lasar Segall**

Dissertação  
apresentada ao  
Programa de Pós-  
Graduação em Artes,  
Cultura e  
Linguagens,  
da Universidade  
Federal de Juiz de  
Fora como requisito  
parcial à obtenção do  
título de Mestre em  
Artes, Cultura e  
Linguagens. Área de  
concentração: Teorias  
e Processos Poéticos  
Interdisciplinares.

Aprovada em 12 de abril de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

**Professora Doutora. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - Orientadora**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Professora Doutora. Raquel Quinet de Andrade Pifano**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Professora Doutora. Renata Gomes Cardoso**

Universidade Federal do Espírito Santo

Juiz de Fora, 05/04/2024.



Documento assinado eletronicamente por **RENATA GOMES CARDOSO, Usuário Externo**, em 15/04/2024, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Quinet de Andrade Pifano, Professor(a)**, em 15/04/2024, às 11:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 25/04/2024, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1773721** e o código CRC **32D904C3**.

Dedico este trabalho a todos os dias em que houver vida. Que eu me lembre do prazer de habitar em mim

## AGRADECIMENTOS

Em cada etapa de estudos da minha vida é como se ecoasse as impossibilidades que o mundo impôs para outras pessoas. Que seja possível agradecer todos os anos de estudos e caminhada, perante o sentimento contraditório ao enfrentar as trajetórias tão divergentes dos que amo.

Agradeço enormemente ao meu pai, Dedilton Rufino, que sempre me oferece o mundo para meus desejos. Agradeço a minha mãe, Jacinta Garcia, por todas as ações de mãe que, talvez, eu jamais possa compreender. Agradeço às minhas irmãs, Mariane Moreno e Monica Moreno, que estendem minha ideia de família e sobre mim mesma. Agradeço aos meus familiares que me compõem, as minhas avós que ocupam minha memória, Regina Garcia e Ester Santos. Agradeço a todos meus queridos amigos, que me acompanharam neste trajeto de anos, nas inseguranças e potências, Beatriz Araújo, Mariana Stolf, João Paulo Jacob, Lucas Soares, Washington da Selva, Matheus de Simone. Agradeço a vida do meu querido amigo Pablo Dadalti a quem nutro admiração pelo trajeto do desejo de viver.

Agradeço enormemente a minha orientadora Renata Zago, pela tranquilidade e ensinamentos. Agradeço ao apoio e aulas de Ricardo Cristofaro. Agradeço ao Museu de Arte Murilo Mendes, seus profissionais e ao tempo de aprendizagens durante minha bolsa de treinamento profissional no setor educativo do museu. Agradeço ao Museu Lasar Segall, principalmente a Pierina Camargo, pela experiência única e bela de poder ver de tão perto os esboços e matrizes originais para a composição do álbum Mangue. Agradeço a CAPES, pela oportunidade de bolsa durante dois anos para a presente pesquisa. Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora pela minha formação, percurso desde o ano de 2014 - motivo de hoje eu me considerar um tanto juiz forana. Agradeço ao instituto de Artes e Design e a todos os funcionários que fazem ser possível estar naquele espaço. Agradeço ao corpo docente que fez toda a diferença nesta caminhada. Agradeço ao programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, aos meus professores e a secretária Flaviana Polisseni. Agradeço a Talita Trizoli e Maria Lucia Bueno, pela composição da banca de qualificação. Agradeço às pesquisadoras Raquel Quinet e Renata Gomes Cardoso, ao comporem a banca de defesa desta dissertação e serem as primeiras leitoras deste trabalho, bem como todos os apontamentos realizados durante a defesa.

Agradeço aos dias de luz, a minha força e desejo. Agradeço de coração aberto a quem chega com amor. Agradeço a todos e a tudo que faz a vida um tanto mais leve e de aprendizagens.

## RESUMO

Esta dissertação dedica-se a pensar a produção de desenhos e gravuras realizadas pelo artista Lasar Segall (1889 – 1957) para o álbum Mague (1944). Nestas imagens figuram algumas mulheres sem nomes, que exerciam uma atividade frequentemente relacionada ao feminino e marcada socialmente pela discriminação - mulheres de um bairro, de janelas, mulheres prostitutas. Para a conceitualização das hipóteses e argumentações, tem-se como base, bibliografias feministas, estudos sociais, antropológicos, arquivos de correspondências e de periódicos, além de teoria e antropologia da imagem. No último capítulo são apresentadas inquietações acerca da complexidade do “olhar” e imagens autorais criadas no percurso da pesquisa.

**Palavras-chave:** Mague. Lasar Segall. Mulheres. Prostituição

## ABSTRACT

This dissertation aims to examine the production of drawings and printmaking works by the artist Lasar Segall (1889 - 1957) for the portfolio *Mangue* (1944). These images depict unnamed women engaged in activities often associated with femininity and socially marked by discrimination — streetwalkers, women at windows, women that were prostitutes. The conceptualization of hypotheses and arguments is grounded in feminist bibliographies, social and anthropological studies, archival correspondence, and periodicals, as well as theories of image and anthropology. The final chapter explores concerns regarding the complexity of the 'gaze,' alongside authorial images created during the course of the research

**Keywords:** *Mangue*. Lasar Segall. Women. Prostitution

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2. O HOMEM E SEU OLHAR</b>	<b>16</b>
<b>2.1 ESBOÇOS DE QUEM OLHA: O ÁLBUM MANGUE</b>	<b>17</b>
<b>2.2 O OLHAR DE LASAR SEGALL</b>	<b>68</b>
<b>2.3 O OLHAR DO HOMEM: PRIMITIVISMO, RAÇA, SEXUALIDADE, JUDAÍSMO, MODERNIDADE</b>	<b>82</b>
<b>3. O MANGUE DO RIO DE JANEIRO</b>	<b>95</b>
<b>3.1 O ESPAÇO DOS INDESEJÁVEIS</b>	<b>96</b>
<b>3.2 MODERNIDADE E PROSTITUIÇÃO</b>	<b>100</b>
<b>4. IMAGENS</b>	<b>115</b>
<b>4.1 ANÁLISE DAS IMAGENS</b>	<b>114</b>
<b>4.2 COMO EU OLHO</b>	<b>147</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>159</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b>	<b>164</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Começando pelo que cria o pensamento, antes de ter um objeto de estudo, existiu um olhar sobre as coisas a partir de textos críticos. É pela teoria feminista na história da arte que é possível pensar as imagens e criações de maneira diferente.

Desde a leitura do texto “A modernidade e os espaços da feminilidade”<sup>1</sup>, de Griselda Pollock<sup>2</sup>, a minha visão sobre a produção na história da arte percorreu dois pontos: o olhar de quem retrata e a forma como se retrata. Seguramente, ainda hoje, na maior parte das pessoas, ao pensar a história da arte canônica, surgem camadas de referências de quadros representando mulheres, e ao indagarmos sobre nomes de artistas, uma abundância de nomes masculinos surge de forma quase instantânea. Foram anos em que arte estava relacionada a tributos tão facilmente encontrados em homens. A discussão sobre a presença ou não de artistas mulheres na história foi tema importante para Pollock, que ressalta como muitas das características atribuídas a mulheres artistas também eram circunstanciais de uma posição social. Seja por atividades impostas ao gênero, como afazeres e preocupações no espaço privado, seja por interdições, também devidas ao gênero - como não poder estar em outros espaços, realizando outras funções, se assim desejassem. A busca de uma justificativa inata para as diferenças muitas vezes é forma de desviar o foco para outra coisa que não como as estruturas sociais agem de modo a não revelar que há sempre uma historicidade que subjuga e desmembra grupos sociais, para naturalizar a edificação de um dominante. Como nas palavras de Swain (2013, p.52), a “naturalização da diferença tenta esconder, de fato, que as relações sociais são baseadas sobre variáveis axiológicas, dotadas de uma incontrolável historicidade”. Portanto, a necessidade de um olhar historicista sobre as artes torna-se crucial. Não são somente as diferenças sociais de gênero que implicam na problemática sobre mulheres artistas - mas, conjuntamente, são as estruturas do sistema artístico, a construção do que é válido e respeitável neste espaço, e quais ferramentas e fomentos são necessários para as legitimações e construção da história da arte. Não existe um mundo do fazer fora da realidade

---

<sup>1</sup> Publicado em 2011, em Portugal, pelas Edições Húmus, em “Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica”

<sup>2</sup>“Griselda Pollock, historiadora britânica nascida em 1949 na África do Sul, atenta às recentes discussões pós modernas e epistemológicas da década de 80, faz uso das metodologias pós-estruturalistas de análise da psicanálise francesa, com autoras como as lacanianas Julia Kristeva e Luce Irigaray, para verificar o processo de construção do feminino e masculino como símbolos dentro da História da Arte, e suas possibilidades como novos dispositivos de análise.” (TRIZOLI, 2012, p.1494)

social. Embora o texto de Pollock não tenha como título uma pergunta, pela forma como o tema vai sendo apresentado, as indagações afloram. A partir de análises como a de que “todos aqueles que foram canonizados como precursores da arte moderna são homens”<sup>3</sup> (Pollock, 2011, p.54), ela apresenta uma estrutura de possíveis respostas e, de forma irônica e didática, ao fim revela sua posição, segundo a qual a história da arte moderna acaba por celebrar uma tradição que “normaliza um conjunto de práticas específicas e definidas pelo gênero o único modernismo” (Pollock, 2011, p. 54). Podemos também observar que tanto o constructo da modernidade quanto a ideia de genialidade foram, ao longo da história oficial, naturalizados, e que, portanto, compõem uma narrativa que pode ser pensada. Pode-se indagar também sobre a possibilidade de existência de uma dualidade tão fixa entre pólos. Visto que categorias tão menosprezadas, como, por exemplo, a emoção e o privado, e as valorizadas, como universal, mental e racional compõem esferas diferentes na elaboração da área artística, essas classificações não podem estar ligadas inerentemente a um grupo social, pois, como bem diz Swain, são “as condições socioculturais, políticas, imaginárias que fundam as representações do mundo e determinam as posições designadas aos indivíduos, bem como seus limites e possibilidades de ação” (Swain, 2013, p.51). Isto é, são as condições socioculturais que firmam tanto os sujeitos quanto suas representações. A autora lembra que todo discurso é a construção de uma narrativa, que se situa num tempo e espaço. Antes de apresentar a mulher como uma ficção, Pollock dissecou como esta categoria é trabalhada nas representações dos quadros, como as enunciações expostas em pinturas já revelam um olhar masculino, já que os lugares, tanto como composição temática quanto como espaço de convivência dos artistas, não podem ser classificados como um ambiente indissociável de seus gêneros. Pollock afirma que as produções e temas da modernidade não podem ser dissociados das relações de classe, determinada neste caso pelo gênero e também pelas relações de poder. Os lugares das mulheres, neste caso, estão imbricados com esta categoria, principalmente quando nos deparamos com os seus postos de trabalho e a visão sobre elas. Como bem diz a autora, é fato inegável que as pinturas da modernidade possuem como foco a sexualidade, e como um bem comercial. A produção de Griselda Pollock sobre a modernidade revela o cerne da edificação dos artistas como um grupo identificável e não universalista, tal como suas produções. Tentar olhar as imagens, tanto como produtor(a) delas quanto como objeto tema, parece intrínseco para o desenvolvimento do pensamento crítico. A autora, porém, não trata neste texto, com mais detalhe, as categorias de raça e classe para a quebra do olhar universal, igualmente

---

<sup>3</sup> Esta observação em específico é resultante da análise do esquema do catálogo “Cubism and Abstract Art”, de Alfred Barr

necessária. E, posta a teoria edificadora para se olhar imagens, a dissertação se fixa a alguns objetos em especial.

O início da pesquisa de mestrado debruçou-se em torno da obra da gravurista Fayga Ostrower, tendo como base suas obras gráficas e materiais epistolares do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes. Desde o pré-projeto para a entrada no programa de pós-graduação, a proposta era compreender as produções da artista, correlacionando-as com teorias feministas, para questionar os atributos das críticas recebidas por Fayga entre as décadas de 1950 e 60. A vertente artística de Fayga, a abstração informal, corroborou para que sua produção fosse entendida, por críticos e professores, como uma arte não política, extremamente subjetiva, escapando da realidade material. Configura-se como conjuntura importante o fato da artista defender-se tanto por meio de discursos casuais, bem como através de toda uma teoria apresentada em seus livros sobre o processo de criação. A partir de cartas da artista, enviadas ao poeta Murilo Mendes, foram observados índices de sua vida privada, em que se pode ressaltar sua atuação multifacetada, como gravurista, mãe, escritora, professora, bem como uma mulher envolvida com afazeres domésticos. A dissertação seria constituída de duas partes, os capítulos referentes à artista integrariam a análise “Mulher como produtora de Imagem”, adjunto aos capítulos referentes à “Mulher como Imagem”, tendo como base a obra de Lasar Segall. Com o percorrer do mestrado, observou-se que não seria viável prosseguir com elementos tão distintos, necessitando a seleção de apenas um dos materiais. Dessa maneira, esta parte da pesquisa não será tratada neste texto. Destarte, o objeto desta pesquisa consiste na obra *Mangue* de Lasar Segall.

Partindo das imagens do álbum *Mangue*, de Lasar Segall, buscaram-se textos e fotografias que revelassem as escolhas do artista para a construção de seus desenhos e gravuras<sup>4</sup>. Defrontando-se com a escassez de informações sobre o processo de criação do artista diante deste álbum, a pesquisa debruçou-se em outros documentos sobre a região do *Mangue*. Para isto recorreu-se às pesquisas sobre a história da prostituição no Rio de Janeiro no século XX. No álbum *Mangue*, há alguns indícios da realidade material, do espaço onde o artista parava para realizar seus esboços. Porém, não foram encontrados registros fotográficos dos exatos espaços e pessoas dos desenhos, eles indicariam as escolhas de Segall para as composições - fotografias poderiam indicar móveis, vestimentas, utensílios e dar mais informações sobre as mulheres retratadas nas gravuras. É essencial destacar que a consciência

---

<sup>4</sup> Como apresentado por Nilza Grau Haertel “Gravura é um processo de transformação. Inicia com o interesse em criar uma imagem numa matriz (madeira, pedra, metal ou outro material), com a intenção, no entanto, de se obter uma outra imagem, fiel espelho da primeira, impressa em papel ou outro suporte com características muito diferentes do material da matriz.” (1990, p.45)

em que o processo de criação toma importância tal como o produto final - elucidando o tema e os métodos - é relativamente recente, não sendo comum que artistas da época registrassem seus percursos durante a produção artística<sup>5</sup>.

No trabalho buscaram-se elementos disponíveis para pensar o que era o Manguê em sua realidade, a razão do artista escolher este tema, pensando em quem eram as mulheres ali retratadas. Foi necessário entender a história da prostituição. Isto posto, foram utilizadas fontes secundárias: textos de pesquisadoras e pesquisadores que tiveram como principais materiais discursos em jornais da época, registros policiais e médicos. Não parece existir, por meio de outra fonte, registros das vivências dessas mulheres. Há também uma escassez de imagens sobre este lugar, mantendo-se assim, como principal fonte primária, o próprio álbum manguê que atua como documento iconográfico, visto que a pergunta fundamental se dá a respeito das simbologias de suas imagens. De caráter empírico, a pesquisa surge com minha própria experiência no Museu de Arte Murilo Mendes, onde se encontra um exemplar da primeira publicação do material, e o contato com os originais no Museu Lasar Segall. O caminho da pesquisa se desenvolveu de forma analítica, utilizando como base textos de história social, da antropologia e das artes, produzindo uma análise crítica a respeito dessas intersecções. Foram utilizadas fontes de jornais encontradas no site da Hemeroteca Digital Brasileira, no acervo é possível encontrar notas sobre o álbum Manguê, bem como notícias sobre as mulheres que viviam nesta região. Para mais informações sobre a edição do álbum de 1944 foram consultadas correspondências disponíveis no acervo virtual do Museu Lasar Segall. Após as apresentações de capítulos de base histórica é aberta uma “janela” para indagações internas sobre a forma de olhar as imagens, sobre o papel da pesquisa. Neste momento há o uso de teorias da antropologia do olhar, porém, não foi possível concluir a dissertação de forma a resolver os questionamentos elaborados. Afinal, como olhar?

Em **Esboços de quem olha: O Álbum Manguê**, subcapítulo de **O Homem e seu Olhar**, é apresentado o objeto base da pesquisa, o álbum artístico com título Manguê, do artista lituano Lasar Segall, publicado pela primeira vez em 1944. Neste momento, há a

---

<sup>5</sup> Como apresentado por Passeron (2012): “Na arte, a poética estuda apenas a conduta criadora... Passando da estética, cujo objeto é imenso, à poética, ocupada unicamente com a conduta humana no que ela tem de criador, remontamos não só “de um objeto amplo a um objeto cerrado, mas, por uma mutação de consideráveis conseqüências, da filosofia da sensibilidade à da ação. Certamente, a sensibilidade não está ausente das condutas criadoras, mas não é seu elemento tópico. O artista, por exemplo, não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas ele é daqueles que passam ao ato.” (Passeron, R. (2012). Da estética à poética. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 8(15). Disponível em <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27744>> Acesso em 29 Jan. 2023.

descrição física da obra, bem como o contexto em que o selecionei como material de estudo - visto que meu primeiro encontro foi mediado pela bolsa de treinamento profissional Arte-Educação Aplicada ao Museu, no período da graduação no bacharelado em Artes na Universidade Federal de Juiz de Fora. Neste capítulo são apresentadas algumas correspondências encontradas no acervo virtual do Museu Lasar Segall e trechos de jornais da Hemeroteca Digital Brasileira que contribuem para entender o percurso de publicação do álbum. O subcapítulo **O Olhar de Lasar Segall**, acompanha a apresentação da vida do artista e informações sobre sua relação com o tema do álbum, inserindo questionamentos acerca da realidade do artista e da realidade das mulheres retratadas no álbum. O subcapítulo **O olhar do homem: Primitivismo, Raça, Sexualidade, Judaísmo, Modernidade**, trata de questionamentos sobre a posição do artista com as teorias de bell hooks, bem como a relação do judaísmo e o tema Manguê.

Para entender o contexto do álbum foi necessário compreender a história do local no qual as mulheres viviam, assim, no terceiro capítulo, **O Manguê do Rio de Janeiro - O espaço dos Indesejáveis**, é apresentada a história do nascimento da região, com a criação da Cidade Nova. Neste momento é apresentada a história do bairro e os que ali viviam, bem como a relação das expulsões de mulheres prostitutas do centro da cidade, com a criação da região conhecida como baixo meretrício. A história dessas mulheres é desenvolvida no subcapítulo intitulado **Modernidade e Prostituição**, com observações das relações entre a ideia de modernidade com as mudanças desejadas para o país, bem como pensar os espaços de socialização para mulheres e homens no período.

A princípio, **Análise das imagens**, subcapítulo de **Imagens**, abarca as análises das produções de Lasar Segall no álbum Manguê e as produções de outros artistas sobre o mesmo tema. Neste momento são apresentadas algumas imagens dos esboços originais do artista, que foram registradas durante a visita ao acervo do Museu Lasar Segall em 2022. O subcapítulo **Como eu olho**, o elemento principal é pensar na ideia do Olhar, com foco em meu próprio olhar como pesquisadora e no processo de escrita sobre o tema, posto que estes questionamentos me acompanharam a maioria do tempo durante a pesquisa e ainda continuam a reverberar. Como olhar estas imagens? Não há uma resolução sobre os questionamentos. E assim, há uma quebra no próprio texto, posto que ao utilizar a antropologia das imagens e abrindo espaço para teorias da percepção visual, cria-se um capítulo de características subjetivas, palavras e questionamentos vividos durante a pesquisa. Ao final, são apresentados alguns trabalhos pessoais realizados durante o mestrado, são esboços nascidos das inquietações sobre a complexidade do olhar e produzir imagens.

## 2 O HOMEM E SEU OLHAR

A presente pesquisa tem como disparador o álbum *Mangue*, do artista Lasar Segall. Às vezes é necessário escapar ao vício de visualizar as imagens quase como fotografias - justamente pela escassez de imagens tiradas por uma câmera. As imagens do álbum são como uma abertura, ou melhor, ensejos para fragmentos de histórias, fabulações - posto que são criações sobre mulheres que fazem a palavra *Mangue* ter carga simbólica de vidas humanas -, caminhos tomados por quem não era desejado em outro espaço da cidade. O livro em si é um objeto: folhas de papel, capa, paginação.

Neste capítulo são trabalhadas, principalmente, as informações sobre o objeto, livro, em destaque o exemplar presente no Museu de Arte Murilo Mendes, na cidade de Juiz de Fora. Existem alguns documentos de jornais que trazem informações sobre o álbum e sua distribuição.

Figura 1 - Página 1 com pranchas em zincografia do álbum *Mangue* (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

## 2.1 ESBOÇOS DE QUEM OLHA: O ÁLBUM MANGUE

O álbum *Mangue* de Lasar Segall foi editado<sup>6</sup> em 1943 por Murilo Miranda e publicado no ano de 1944, pela R.A editora. Ele é composto de textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, com os respectivos títulos: *Lasar Segall*, *Do Desenho* e *O Mangue*. Na publicação temos a informação que o álbum se compõe de 42 pranchas reproduzindo desenhos impressos em zincografia<sup>7</sup>, três xilogravuras e uma litografia originais e assinadas pelo autor. Foram impressas nas oficinas da empresa Gráfica Leuzinger S. A., com clichês de Latt & Cia. Ltda. São imagens com diferentes datas, seus tamanhos e técnicas também variam. Nesta primeira publicação foram impressos 135 exemplares, sendo os 100 primeiros numerados de 0 a 100, e o restante identificados como F.C., fora de comércio. A maioria dos desenhos foi realizada na década de 20, entre 1925 e 1928 e se caracteriza como pequenos esboços, dos quais, posteriormente, a partir de alguns, foram feitas gravuras e pinturas (Magalhães, 2012, p.04). Há, entretanto, trabalhos de Segall da série<sup>8</sup> mangue que não estão no álbum. No site do Moma<sup>9</sup>, é possível identificar as dimensões do álbum como (34,6 x 24,8 cm). Os clichês em zincografia foram confeccionados pela empresa Latt & Cia. Ltda<sup>10</sup> - uma das principais empresas produtoras de matrizes gráficas da capital (Fonseca

---

<sup>6</sup> Sobre a posição de Murilo Miranda, pode-se refletir que a “Palavra de origem latina, editor indica-nos dois movimentos: “dar à luz” e “publicar”. Surge na Roma antiga para identificar aqueles que assumiam a responsabilidade de multiplicar e de cuidar das cópias dos manuscritos originais dos autores, zelando para ser correta a sua reprodução.” (Bragança, 2005, p.220)

<sup>7</sup> Sobre a técnica, Pedro Cardoso (2008) em sua dissertação “A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens”, apresenta que “A zincografia baseava-se na obtenção de clichês a partir da transferência de um desenho para uma chapa daquele material. Seu uso, iniciado neste momento, estenderia-se durante as primeiras décadas do século XX e representaria uma alternativa às revistas ilustradas da época. Alcançará uma popularização significativa quando somado à possibilidade de produzir matrizes a partir de imagens fotográficas. Este processo dava-se através da interpretação mecânica dos meio-tons da imagem em retículas pontilhadas: a já comentada autotipia, também conhecida como “foto-zincografia” ou “fototipia”.” (CARDOSO, 2008, p.69).

<sup>8</sup> Como apresenta Paulo Silveira “O termo “série” geralmente presume contigüidade e continuidade (que não pressupõe interrupção). Mas tanto se pode dizer “uma série interrompida”, como “um grupo de duas séries”, ou “uma série composta de outras duas séries menores”, ou mesmo “duas séries em seqüência”. Uma série poderá ser considerada como um intervalo de uma seqüência. Em se falando de livros, uma série é um grupo ilimitado: tem um primeiro, que “abre a série”, mas não se presume que ela esteja concluída”(Silveira, 2008, p.23)

<sup>9</sup> disponível em:

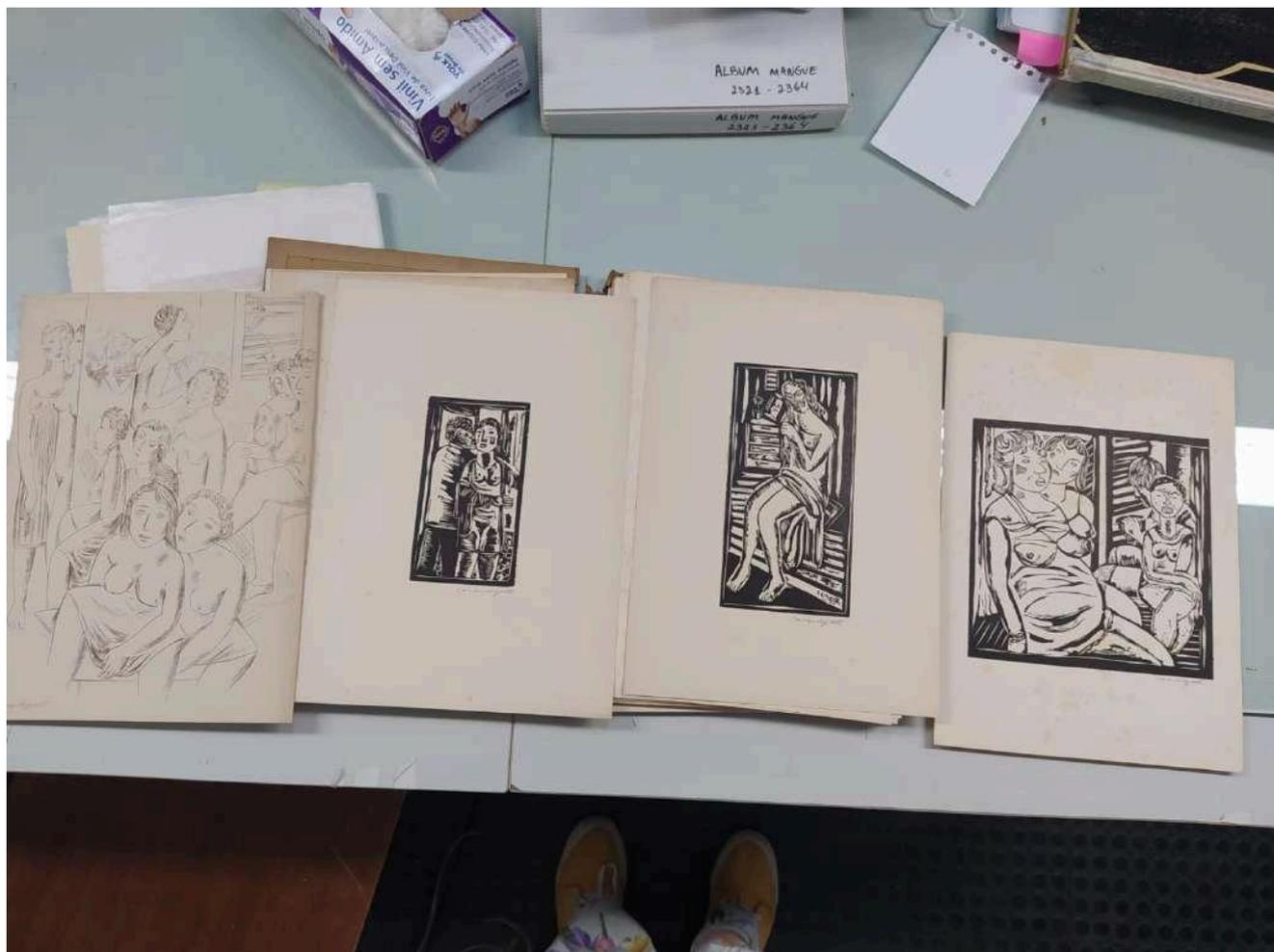
[https://www.moma.org/collection/works/76643?artist\\_id=5317&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/76643?artist_id=5317&page=1&sov_referrer=artist).

Acesso em 31 jan 2024.

<sup>10</sup> Para mais informações sobre a empresa e os processos gráficos, consultar a dissertação: FONSECA NETO, Almir Mirabeau da. Latt-Mayer, um estudo de caso: tecnologia na história do design gráfico brasileiro. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Neto, 2010, p.82) e Impresso pela empresa gráfica Leuzinger S.A<sup>11</sup>. Em 1977, em memória aos vinte anos da morte do artista, é realizada uma reedição do álbum pela Philobiblion - Livros de Arte, Ltda., com 2.000 exemplares, numerados de 0001 a 2000.

Figura 2 - Fotografia das gravuras originais do álbum de 1944, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborado pela autora

Na figura acima (figura 2) é possível observar as imagens das gravuras originais, a primeira em litografia e na sequência três xilogravuras, ou seja, a primeira gravada em matriz de pedra litográfica e as outras em matriz de madeira. Todas são assinadas pelo artista e possuem o caráter de distinção das outras imagens reproduzidas no álbum, posto que, a numeração tem início com a prancha de reprodução em zincogravura<sup>12</sup>. Pode-se notar a

<sup>11</sup> Na pesquisa não foi possível identificar se se trata da empresa Casa Leuzinger. As informações podem ser observadas na figura 4 da dissertação, página que integra o álbum Mangue.

<sup>12</sup> Como pode ser observada na figura 1, na página 15 desta dissertação. A prancha possui paginação de número “1” no canto inferior esquerdo.

diferença entre as pranchas para o pensamento de gravura original. Embora o álbum em si tenha uma tiragem pequena, somente as gravuras originais de xilogravura e Litografia são assinadas pelo artista, as outras pranchas, reproduzidas em zincografia, possuem apenas numeração da página. São reproduções coladas no papel, ou seja, não são diretamente impressas nas pranchas do álbum. É possível notar que elas não são numeradas ou possuem título, consta apenas da assinatura do artista no canto inferior direito<sup>13</sup>.

Figura 3 - Fotografia do artista Lasar Segall



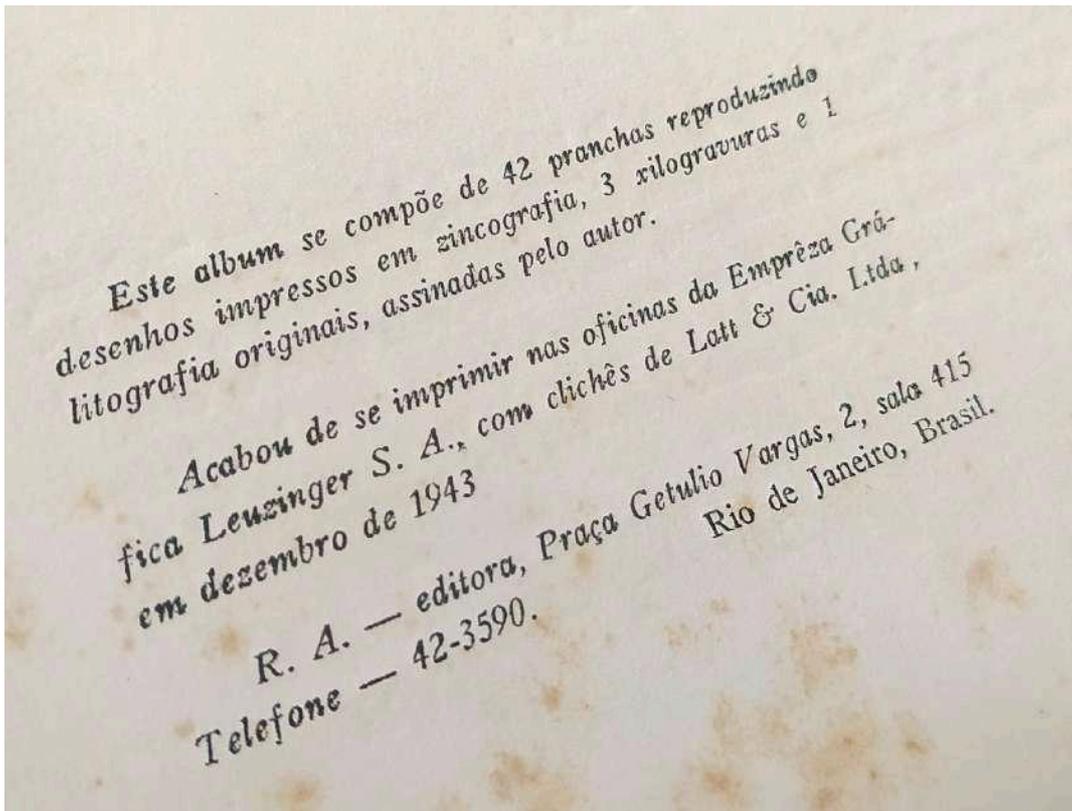
Fonte: Site ArtRio<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Para a identificação de tiragem, título e assinatura há regras tradicionais na Gravura, sempre identificados a lápis e abaixo da imagem.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://artrio.com/marketplace/artists/view/lasar-segall>> Acesso em 10 fev. 2024

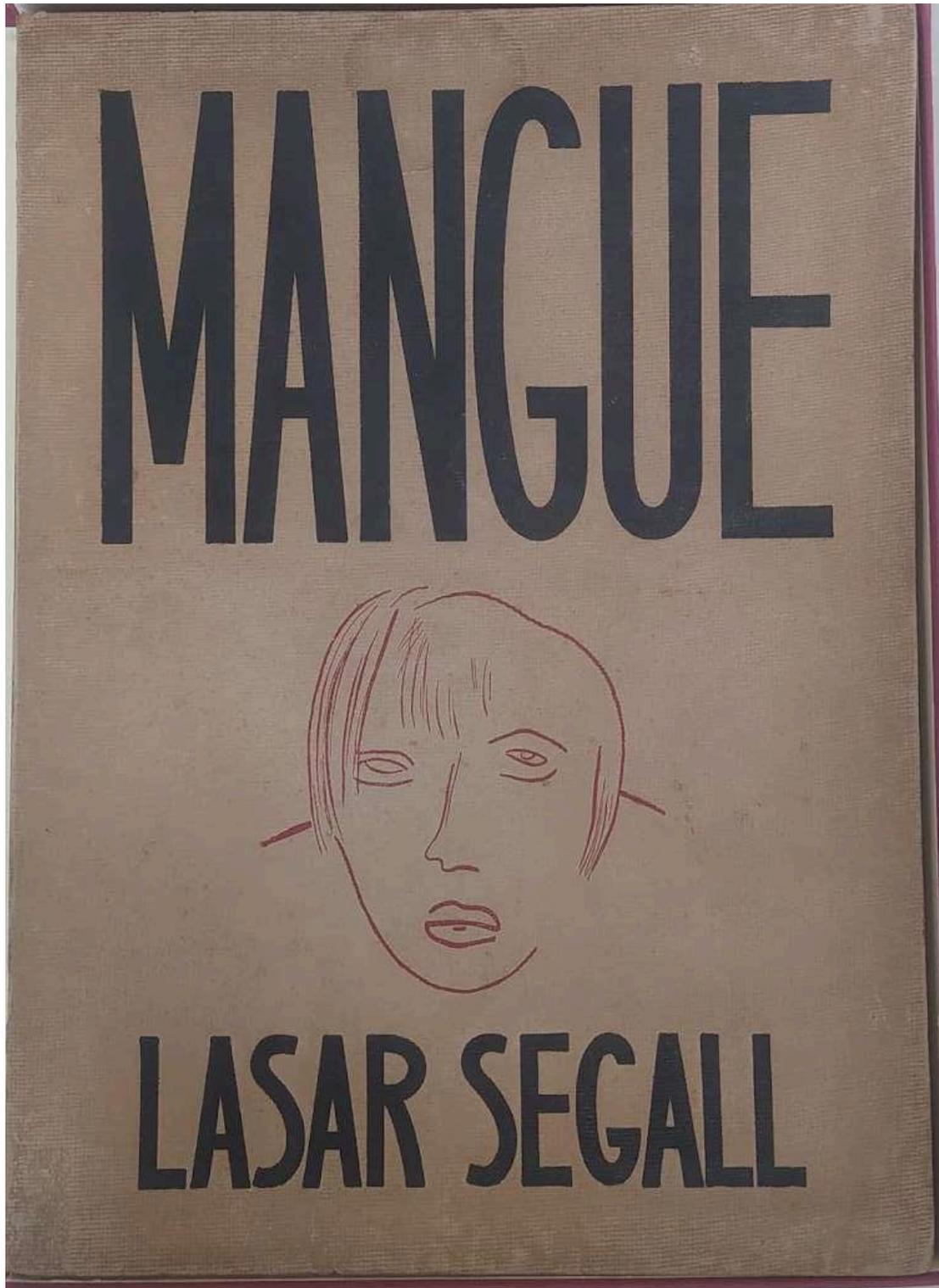
Figura 4 - Página do álbum Mangue (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

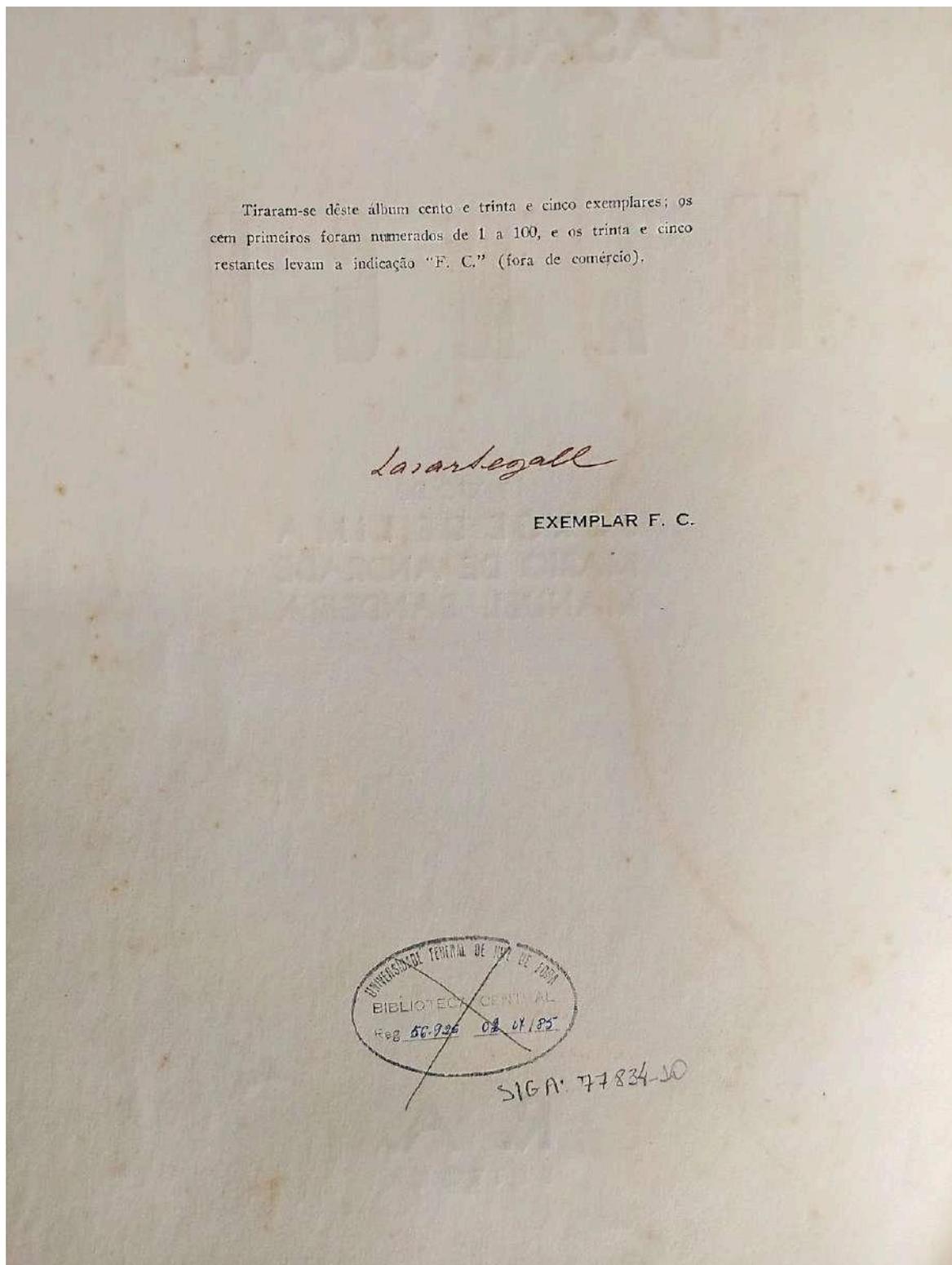
A partir de cartas disponíveis no acervo virtual do Museu Lasar Segall, é possível identificar informações históricas da venda e circulação do álbum. Em uma carta escrita por Murilo Miranda e endereçada a Segall, no ano de 1943, o editor apresenta que o álbum foi vendido antecipadamente, por meio de assinaturas, demonstrando, assim, que a obra, antes mesmo de sua publicação, já possuía caráter de objeto restrito, tanto por número de exemplares, quanto pela forma de adquiri-la - considerando que a tiragem não foi concebida com o propósito de ser distribuída e vendida posteriormente em bancas e livrarias. Essa constatação sugere que o público-alvo do álbum estava intimamente ligado ao universo intelectual e cultural que permeava o artista e o editor, seus compradores, provavelmente, compartilhavam interesses e afinidades com os temas abordados na Revista Acadêmica de Miranda, o que poderia explicar a escolha de adquirir o álbum. Essa conexão entre o álbum e o público das revistas de artes e literatura pode também indicar uma intenção do autor ou editor em direcionar a obra para um público específico, que valorizasse e apreciasse os conteúdos artísticos e intelectuais presentes no álbum.

Figura 5 - Capa do álbum Manguê, exemplar álbum Manguê do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 6 - Página com identificação da tiragem, exemplar álbum Mangue do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Abaixo (Figura 7), a correspondência que aparentemente trata sobre a venda antecipada dos exemplares do álbum, mostra que até aquela data, no ano de 1943, havia-se garantido o total de vinte e quatro assinaturas e buscava-se um maior número de vendas para a possibilidade da edição do trabalho. Pelas correspondências é possível identificar o diferencial de planejamento prévio da venda dos exemplares para a publicação do trabalho; Murilo Miranda entra em contato com os compradores e constrói uma lista com seus nomes. O álbum exigiu um trabalho minucioso, e está intimamente ligado às redes de relações do editor e do artista.

Figura 7 - Trecho carta de Murilo Miranda endereçada a Lasar Segall

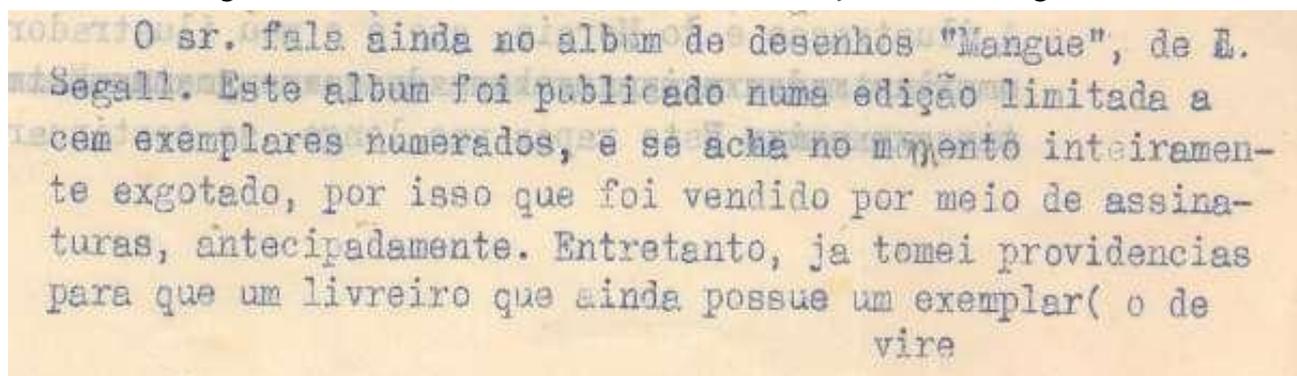
Segall amigo,

recebi a sua carta, graças. Por'aqui ~~tudo~~ vai tudo bem. Estou dando duro no album, tocando ele para frente, pois quero ver se consigo resolver logo o assunto. ~~sempre com a extensão de~~ ~~minimizar~~ As circulares estão sendo espalhadas por estes braços. Vamos ver a reação, se ha mesmo gente de vergonha nesta terra. Acaba de chegar agorinha a segunda assinatura ai de S. Paulo: a do sr. Manuel Elpidio Pereira de Queiroz. Além dessa ha a contar ainda, depois daquelas de que lhe dei conta, as seguintes: Livraria Vitor (tres exemplares!!!) e Abrahão Kooogan (aquele fulano que queria comprar um trabalho seu, dono da Livraria Guahabara e editor de Stefan Zweig), formando assim um total de 24 assinaturas. Tenho fe que na proxima semana atingirei a um numero elevado. ~~no momento de~~ ~~o numero de~~ Assim que o negocio do album já esteja mais ou menos organizado, de modo a poder ir tocando as coisas descansadamente, já não pegarei de jeito no numero da Revista. Pode ficar descansado que o bicho vai ficar mesmo ~~uma~~ ~~uma~~ formidável, -vai ser uma homenagem em regra!!! Digo isto para que voce não fique imaginando que estou ficando desinteressado ou que está difícil. Não, não e não. Apenas uma questão de estrategia. Veja se me arranja ~~com~~ aquelas assinaturas que voce me prometeu para ~~me~~ ~~me~~ ~~me~~ que eu possa dar o sinal na "clichérie", começando deste modo ~~o~~ ~~o~~ ~~o~~ o trabalho de execução do album.

Fonte: Acervo Virtual Museu Lasar Segall (ALS 02614)

Nesta ocasião, na carta abaixo (Figura 8), correspondência do ano de 1943, Murilo Miranda transcreve o trecho a Segall, que, supostamente, será enviado ao historiador da arte Robert Smith. Miranda pergunta sobre as impressões de Segall, “será que a carta ficou muito seca?” (Acervo Virtual Museu Lasar Segall (ALS 02637)). No artigo de Sabrina Fernandes Melo (2021, p.24) é possível identificar que ao vir para o Brasil em 1941, Robert Smith hospedou-se na casa de Segall e escreveu uma resenha crítica sobre o álbum *Mangue*. Nesta correspondência, há novamente o relato da venda por meio de assinaturas antecipadas.

Figura 8 - Trecho carta de Murilo Miranda endereçada a Lasar Segall



Fonte: Acervo Virtual Museu Lasar Segall (ALS 02637)

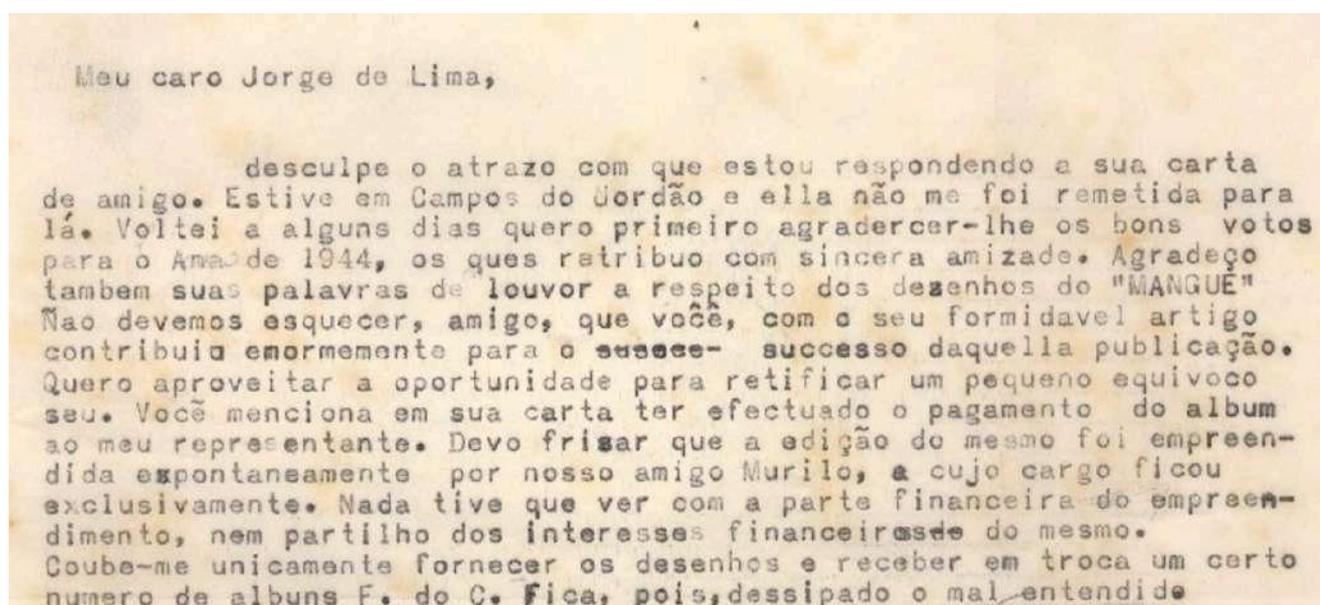
A partir das correspondências, entre Segall e Murilo Miranda, é possível constatar o trabalho do editor em conseguir o número de assinaturas prévias para a publicação do álbum, esta modalidade de distribuição não foi recomendada pelo seu amigo o poeta Mário de Andrade que em correspondência de julho de 1943 alerta “Você vai fazer os assinantes pagarem adiantado! Por favor, por Yeda e por tudo o que você respeita, não faça isso!” (Andrade, M, 1981, p.148). Embora tenha recebido críticas e palavras diretas como as de Mário “não receba esse dinheiro pra mover a edição. Você vai se atrapalhar, eu lhe garanto” (Andrade, M, 1981, p.148), o editor continua o seu trabalho com as assinaturas e na identificação de interessados que, mesmo antes da visualização concreta do álbum, compunham a lista dos que já haviam garantido seu exemplar. E assim, estavam devidamente registrados<sup>15</sup>. Em 23 de janeiro de 1944, Segall envia uma carta a Jorge de Lima, em que é

---

<sup>15</sup> Neste contexto é possível fazer uma relação com a criação do múltiplo e o sistema econômico como apresenta Silveira “A multiplicação da obra de arte (ou a multiplicação que gera ela mesma a artisticidade da obra) envolve a noção de arte como empreendimento, ou, inversamente, o empreendimento como ação artística. Essa estrutura projeta-se de um sistema econômico, idealmente formado pela tríade “o que e quanto produzir”, “como produzir” e “para quem produzir”. Esses problemas econômicos centrais podem ser identificados também nas decisões que envolvem a produção de um múltiplo artístico” (Silveira, 2008, p.15)

possível obter informações relacionadas ao álbum. No documento em que elogia o texto do escritor para o álbum, Lasar Segall frisa que não teve participação financeira na venda dos exemplares, trabalho feito unicamente pelo editor Murilo Miranda. A partir da mesma carta, Segall apresenta que ao enviar os desenhos da série Manguê, foi-lhe dado em troca um número de exemplares fora de comercialização (F.C.). Os trechos das cartas fazem parte de documentação<sup>16</sup> rara, isso em razão de não serem abundantes as informações sobre a feitura da edição.

Figura 9 - Trecho carta de Lasar Segall endereçada a Jorge de Lima



Fonte: Acervo Virtual Museu Lasar Segall (ALS 02647)

Em todos os álbuns, da edição de 1943, há a informação de que, ao todo, foram publicados cento e trinta e cinco exemplares, porém, com a diferenciação dos cem primeiros, que são numerados, formando uma tiragem. Os outros trinta e cinco álbuns são identificados com a sigla “F.C.”, identificação própria da gravura, que indica fora de comércio. No site da galeria norte-americana Artsy<sup>17</sup>, encontra-se a informação sobre os exemplares com esta

<sup>16</sup> É importante salientar que existem outras correspondências no acervo do Museu Lasar Segall possuem como assunto o álbum manguê, porém não foram adicionadas nesta dissertação.

<sup>17</sup> No trecho: “are very similar except the former is only available directly from the artist. A HC is given as a gift to the artist for allowing the publisher to print their images. Of all the special prints, the HCs are the most valuable, because of their rarity.”

disponível em:

<[26](https://www.artsy.net/article/hang-up-gallery-a-guide-understanding-print-editions-techniques-ap-hc#:~:text=Hors%20Commerce%20means%20'out%20of,valuable%2C%20because%20of%20their%20rarity.> acesso em 23 de jan. 2024.</a></p></div><div data-bbox=)

identificação “fora de comércio”, de sigla H.C., do francês *hors commerce* e em inglês *out of trade*, que são, muitas vezes, de maior valor comercial e simbólico, por sua raridade, ao constarem de uma tiragem<sup>18</sup> reservada ao artista. Esta informação vai de encontro com o trecho em que Lasar Segall apresenta que a troca dos esboços para o álbum foi mediante ao recebimento de exemplares F.C. Em relação à paginação, as gravuras originais não possuem numeração no álbum, a ordem numérica tem início a partir das cópias em zincogravura, a primeira reprodução com número 1 e o último - terminando o álbum -, com página<sup>19</sup> de número 42.

De acordo com publicações em jornais da época, é possível identificar que os poucos exemplares do álbum - que foram comercializados -, eram identificados como edição de luxo<sup>20</sup>, por ser de tiragem pequena e conter gravuras originais - como descrito no anúncio do clube do livro, no jornal *Leitura* de 1943<sup>21</sup>: cada exemplar foi vendido pelo valor de quinhentos cruzeiros, mediante inscrição no prazo de 31 de julho de 1943. Supõe-se, através destas informações, que grande parte dos compradores mantinham interesses na área de cultura, principalmente em literatura e artes visuais, visto que a divulgação foi realizada com a identificação do clube e em jornais do Rio de Janeiro. Abaixo, (figura 10), é possível identificar uma ficha com data de 1943 em que, aparentemente, trata-se de uma espécie de contrato de compra de assinatura do Clube do Livro, com valor de quinhentos cruzeiros. Tem-se as informações dos nomes dos diretores Murilo Miranda e Dante Viggiani. É interessante notar que, até aquele momento, somente os textos de Mário de Andrade e Manuel Bandeira estavam previstos para o álbum.

Em correspondência de Mário de Andrade de julho de 1943 é possível identificar que Dante Viggiani já havia sido desligado do trabalho com o álbum, o que preocupa o poeta que

---

<sup>18</sup> Tiragem aqui trata-se da edição do álbum, porém pode-se pensar também na tiragem de gravuras originais, em que nas duas ocasiões há “o desprezo ou desgaste do conceito de “aura” de objeto único; a ausência do sujeito (do referente ou do autor) na representação, substituído por sua imagem (...)” (Cunha, 2005, p.119).

<sup>19</sup> Como nas palavras de Silveira: “A palavra “página” por si só indica um estatuto espacial, um momento ou uma condição. Lugar, tempo ou modo que a privilegiam como suporte à narração” (Silveira, 2018, p.112).

<sup>20</sup> Silva, M., & Santos, M. (2021), no artigo “Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço” é citada a opinião de Mário de Andrade acerca das publicações de luxo de Murilo Miranda: “À revelia de Mário de Andrade, que o aconselhou a não ter ilusões com edições de luxo no Brasil porque ele corria o risco de “esmolar de porta em porta [...], guardar na paciência olhares de desconfiança, engolir recusas, e o diabo [...]” (ANDRADE, 1981, p. 147-148), Murilo resolveu editar o *Mangue*, álbum com 42 dos desenhos feitos por Lasar Segall para a exposição do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1943”.(Silva, M., & Santos, M., 2021, p.96)

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=115509&pagfis=2297>> Acesso em 23 de jan. 2024.

indaga “como que você vai mover a edição, como vai comprar papéis, pagar parte adiantada de dinheiro que exigem sempre, se você desligou do Viggiani” (Andrade, M., 1981, p.148).

Figura 10 - Folha de Assinatura Clube do Livro, (ALS 02693)

**CLUBE DO LIVRO**

PRAÇA GETULIO VARGAS, 2

Sala 415  
(Edifício Odeon)

Diretores:

MURILO MIRANDA  
DANTE VIGGIANI

**A S S I N A T U R A**

COMPROMETO-ME A FICAR COM ..... EXEMPLAR..... DO ALBUM DE

DESENHOS DE LASAR SEGALL, "MANGUE", COM TEXTO DE MARIO ANDRADE E

MANUEL BANDEIRA, À RAZÃO DE CR\$ 500,00, O EXEMPLAR, CUJO PAGAMENTO EFETUAREI MEDIANTE ENTREGA DO.... MESMO.....

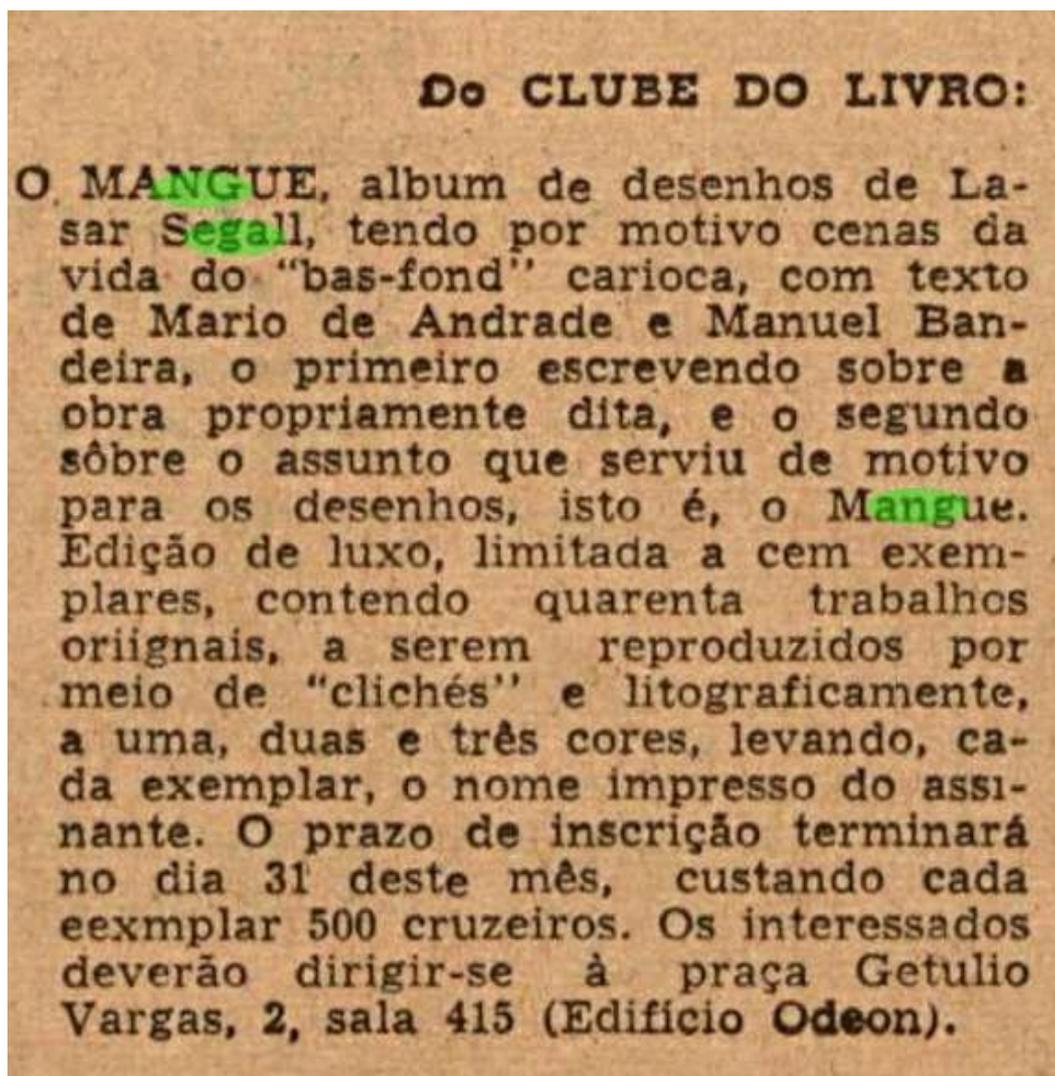
~~Assinatura~~

Rio de Janeiro, ..... de ..... de 1943

Endereço: .....

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02693)

Figura 11 - Anúncio do clube do livro, no jornal Leitura de 1943



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira<sup>22</sup>

Hoje em dia, é possível encontrar alguns exemplares das duas edições, comercializados em sites como sebos e leilões; os valores variam conforme os vendedores. Visto o número baixo de exemplares, totalizando 2.135 cópias - contabilizando as edições do álbum de 1944 e 1977, incluindo as cópias F.C.-, é singular o fato de se poder ainda no ano de 2024, data de defesa desta dissertação, ter a possibilidade de adquirir um exemplar do álbum. Poder até mesmo, adquiri-lo com as gravuras originais. Os valores na data de 21 de março de 2024, no site Estante Virtual, variam entre oitocentos e cinquenta reais e cinco mil e quatrocentos reais. Este, de maior valor monetário, trata-se da edição de 1977 contendo todas as pranchas. Curiosamente, no ano de 2000, o Jornal do Brasil publica nota acerca do

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=115509&pagfis=2297>> acesso em 30 jun 2024.

presente de José Mindlin<sup>23</sup> ao até então presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, com um exemplar do álbum Manguê.

Figura 12 - Nota do Jornal do Brasil<sup>24</sup>

## **Preçioso**

O presidente Fernando Henrique Cardoso é o feliz proprietário de **Manguê**, um livro raro, de 1943, que reúne Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima, com ilustrações de **Lasar Segall**. Existem só 100 exemplares.

Ganhou de presente da Copesul, semana passada. Sugestão de José Mindlin.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Na data de 16 de maio de 1943, no jornal Diário de Notícias, é publicada a nota na sessão livros, com a informação de que o Clube de Livros irá iniciar as atividades e tem como marco de sua inauguração, a publicação do álbum Manguê. O “Clube do Livro” - editorial de

---

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre a relação de José Mindlin e o colecionismo ver o texto de Maria Luiza Luz Tavora, a autora diz que “(...)Mindlin criou condições para intensificar e centrar-se na atividade de bibliófilo, campo no qual celebrizou-se nacional e internacionalmente. Passou a presidir a Associação de Bibliófilos do Brasil. Sua coleção reúne livros científicos e didáticos, periódicos, relatórios de viajantes, literatura brasileira e portuguesa, manuscritos históricos e literários (originais e provas tipográficas), estampas, álbuns ilustrados, livros de artistas, gravuras artísticas e matrizes” (Neto, 2020, p.273)

<sup>24</sup> Edição de 05 de Fevereiro de 2000. Disponível em:

<[https://www.google.com/url?q=http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015\\_12/2704&sa=D&source=docs&ust=1718235055699668&usg=AOvVaw0RA5t0o1MthZQ9EP5ZotYZ](https://www.google.com/url?q=http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015_12/2704&sa=D&source=docs&ust=1718235055699668&usg=AOvVaw0RA5t0o1MthZQ9EP5ZotYZ)> acesso em 10 junho 2024.

Murilo Miranda, de série de luxo de álbuns ilustrados - fazia parte da editora R.A. (Silva, 2022, p.24). Em correspondências de Mário de Andrade, como a de 21 de julho de 1943 à Murilo Miranda, é possível observar que o poeta, apesar da estreita relação com o editor, não o aconselha no trabalho com o Clube do livro. Ao saber que o álbum mangue será vendido antecipadamente, pede para que o amigo não trabalhe desta maneira, Mário de Andrade (1981, p.147) exclama: "que amargura me deu quando você, no fim da sua carta, se reanima e se entusiasma porque agora tudo vai ficar acertado com esse tal de Clube do Livro!" e aparenta ir contra ao entusiasmo do editor com as vendas de assinaturas quando diz: "E ainda me conta que já arranjou 30 assinaturas! Isso são quinze miseráveis contos que não chegam nem a pagar metade da edição(...)" (Andrade, M., 1981, p.147). O poeta deixa evidente sua opinião de que "Essa história de edições de luxo no Brasil jamais se sistematizou" (Andrade, M., 1981, p.147) e enfatiza que vê "muito mal parada essa edição de desenhos do Segall" (Andrade, M., 1981, p.149).

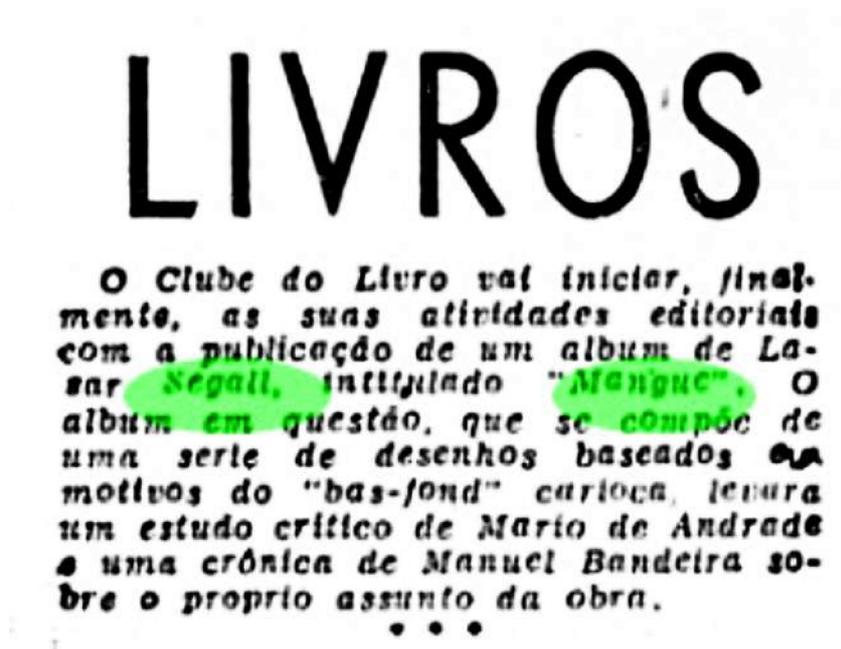
Mônica Gomes da Silva (2022, p.24) apresenta a importância do editor Murilo Miranda<sup>25</sup> (1912-1971) no cenário artístico brasileiro, tendo uma carreira marcada pela divulgação de artistas e escritores e suas respectivas obras. Um de seus grandes trabalhos, seu cargo de editor na revista acadêmica, durou entre 1933 e 1948; neste momento realizou intensa troca com artistas, escritores, livreiros e jornalistas (Silva, 2022, p.24). Sua rede de contatos foi de importância para a divulgação e para a própria publicação do álbum e marcado posteriormente pela defesa da obra de Lasar Segall, quando sua obra recebe críticas negativas pela escolha de seus temas, como a prostituição.

Em 9 de fevereiro de 1945, em coluna no jornal A Manhã, Sérgio Millet destaca a publicação do álbum Mangue e sua diferenciação das demais publicações da época e destaca a presença de gravuras originais dentro do exemplar. São notas em jornais como estas, que indicam as opiniões de intelectuais e artistas sobre a edição e sua importância como publicação gráfica na época. Ana Kalassa Banar (1996, p.17) apresenta a informação de que entre os anos de 1930 e 1950 foi intensa a publicação de livros e álbuns no Brasil, embora o mercado editorial fosse pequeno. Nestes anos foram comuns as publicações de edições de luxo e de pequena tiragem. A autora enfatiza que nos anos de 1940 a imagem deixa cada vez mais de ser acessório e ganha destaque dentro dos projetos gráficos.

---

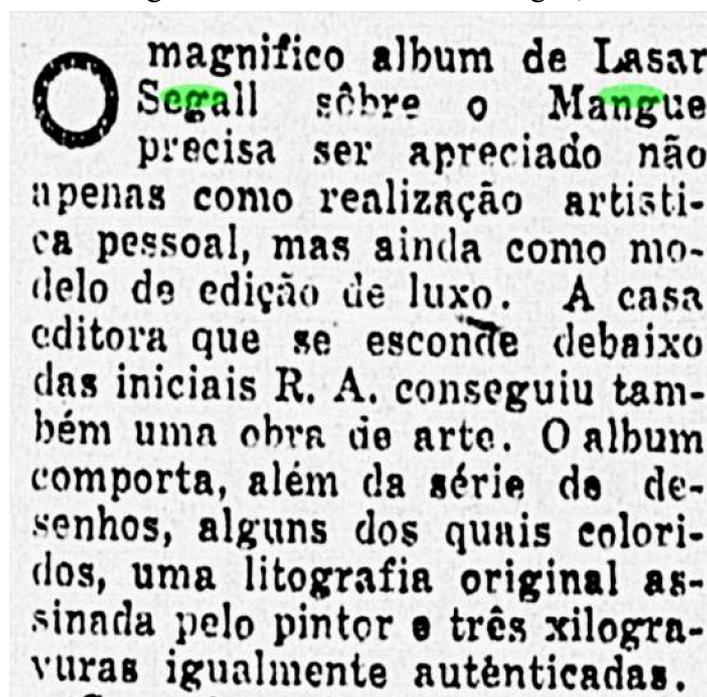
<sup>25</sup> Beccari (1982) afirma, - a respeito das relações de Segall - que "Dentre seus amigos, talvez o mais chegado tenha sido Murilo Miranda (e sua mulher Yeda), diretor da Revista Acadêmica, que se tornou espécie de patrocinador de Segall no Rio"(1982, p.115).

Figura 13 - Anúncio de inauguração do clube do livro, no Diário de Notícias.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - Diário de Notícias<sup>26</sup>

Figura 14 - Trecho de Sérgio Millet sobre o álbum Mangue, Jornal A Manhã<sup>27</sup> (1945)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>26</sup> Disponível em: <[https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718\\_02&pagfis=14074](https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=14074)>

<sup>27</sup> Disponível em:

<<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=25761>> acessado em: 10 de janeiro de 2024

Como nos apresenta Fábio Magalhães<sup>28</sup> (2012, p.15): “Hoje o álbum Manguê é considerado pioneiro nas edições de livros de artistas no Brasil”. Paulo Silveira (2008), pioneiro em pesquisas sobre livros de artistas no Brasil, destaca o final do século XX como período em que estas produções alcançaram legitimidade (Silveira, 2008, p.30). Com destaque para as produções na década de 1960 de cunho conceitual e o crescimento da repercussão desses trabalhos na década de 1970, porém, mesmo nos anos posteriores não cessam as discussões acerca das designações sobre esse tipo de obra (Silveira, p.30). O álbum Manguê, por se tratar de uma publicação com pranchetas destacáveis, número reduzido e identificação numérica da tiragem<sup>29</sup> e assinatura do artista, se difere de uma publicação tradicional de livro. Tanto o livro quanto a gravura é um múltiplo e caracterizam-se historicamente na modificação do conceito de aura da obra de arte (Cadôr, 2018, p.19). Como nas palavras de Julio Plaza:

O “livro de artista” é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma e faz desta uma forma-significante. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total da produção, porque não cria na dicotomia “continente-conteúdo”, “significante-significado” (Plaza, 1982, s.n.)<sup>30</sup>

Para tanto, é importante salientar que, na pesquisa, não foram encontradas outras fontes bibliográficas que trabalhassem a defesa do autor Fábio Magalhães, identificando a história do livro de artista<sup>31</sup> no Brasil e em específico a publicação do álbum Manguê. A autora Ana Kalassa El Banat (1996, p.35) apresenta o gravurista Goeldi como pioneiro da produção gráfica que relacionou gravura e tipografia. Segundo Banat (1996, p.35) é Goeldi

<sup>28</sup> Disponível em <[http://museusegall.org.br/pdfs/texto\\_Fabio\\_Magalhaes\\_PT.pdf](http://museusegall.org.br/pdfs/texto_Fabio_Magalhaes_PT.pdf)> acessado em: 23 de janeiro de 2023

<sup>29</sup> Tiragem ou múltiplo, como nas palavras de Cadôr “uma técnica usada para produzir arte e ao mesmo tempo é a incorporação de um pensamento sobre arte. A repetição não é apenas a consequência natural da técnica, como acontece na gravura, mas é resultado de uma escolha consciente” (Cadôr, 2018, p.18) e enfatiza que “Um múltiplo é sempre um original, não importa o tamanho da tiragem”(Cadôr, 2018 p.19)

<sup>30</sup>Disponível

em:<[http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf)> Acesso em: 30 Jan. 2023.

<sup>31</sup> Não foi encontrada outra fonte bibliográfica com a afirmação do álbum Manguê como precursor das edições de livros de artistas no Brasil. O que é possível encontrar são as designações gerais sobre essas produções como no texto Definições e indefinições do livro de artista de Paulo Silveira (2008, p.25), em que utiliza “livro de artista” para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido *lato*, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome”, postas as inúmeras categorias que podem diferenciar as produções artísticas, de acordo com as técnicas e conteúdos para cada obra. in: SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. In: A PÁGINA violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. cap. Definições e indefinições do livro de artista, p. 25-71.

que inaugura a gravura original dentro do livro e o álbum "dez gravuras em madeira" do ano de 1930 tem grande destaque para este modelo de edição no Brasil.

De toda forma, o álbum *Mangue*, em sua fisicalidade, destoa de uma publicação comum. O objeto “livro”, tradicionalmente, compõe-se de sumário, capítulos, encadernação, entre tantos outros elementos - embora seja, além disso, uma elaboração concebida de elementos que escapam à limitação física - constituindo-se de informações de cunho social, cultural e intelectual (Coelho, 2023, p.23). Coelho (2023, p.19), ao falar sobre o livro-de-artista, destaca a abundância de expressão artística, onde há expansão da linearidade da narrativa tradicional, historicamente, a ideia de livro de artista tem grande destaque nas produções de artistas na década de 1960 (Barboza, 2016, p.31), no entanto, há uma complexidade por não existir apenas uma designação que envolva todas as produções que aproximam o livro do objeto arte. Inclusive quanto à nomenclatura utilizada para definir tais produções, como livro de artista<sup>32</sup>, livros de pintor<sup>33</sup>, livro-objeto e diversos outros termos que tendem a diferenciar as publicações. Nas palavras de Paulo Silveira, este suporte verbo-visual “é uma obra em que as expressões da narrativa se apresentam ou se disponibilizam em condição de superexistência, ou sobreexistência” (Silveira, 2018, p.309) e “pertence à sintaxe da ordem visual da bibliogênese na arte” (Silveira, 2018, p.309).

Inúmeras publicações em jornais da época, ressaltam a edição do álbum, o objeto é enquadrado como edição de luxo de alta qualidade editorial, excelente apresentação gráfica, papel e impressão que destoam no mercado editorial, “verdadeiros livros de arte”. O que vai de encontro com as palavras de Mário de Andrade em correspondência de 11 de agosto de 1944 em que diz que, após dedicar tempo a observar as reproduções gráficas dos desenhos de Segall no álbum *Mangue*, elas são “realmente magníficas, do melhor trabalho gráfico que já se fez no Brasil” (Andrade, M., 1981, p.172).

---

<sup>32</sup> Como aponta Coelho “O livre d’artiste atualmente é utilizado na versão francesa como a tradução para livros de artista (artists’ books) no sentido do grupo específico de objetos que aqui abordamos enquanto assunto, porém, também é utilizado como termo que conota obras do século XIX e século XX que traziam artistas, em ascensão ou renomados, para o processo de produção de um livro enquanto ilustradores em edições limitadas de luxo.” (Coelho, 2023, p.47)

<sup>33</sup> Sobre a materialidade, “Os livros de pintor seriam uma espécie de experimento antecessor aos livros de artista no surgimento do tempo histórico, mas não os seriam em si, já que estes não se configuram como um questionamento à materialidade do livro, mas, já mostram uma maior inserção de artistas dentro da produção. Essas obras também podem cair sobre a alcunha de livro ilustrado em língua inglesa (illustrated books), o que também possa gerar alguma confusão, embora o uso seja muito superficial e foi pouco encontrado.” (Coelho, 2023, p.48)

Figura 15 - Nota sobre a edição do álbum Manguê, Leitura<sup>34</sup> (1944)



"O Manguê", de L. Segall  
EIS aqui, reproduzida neste pobre papel de jornal, uma das magníficas xilografuras do "Manguê" — álbum de desenhos do grande artista brasileiro, editado recentemente pelo Clube do Livro.

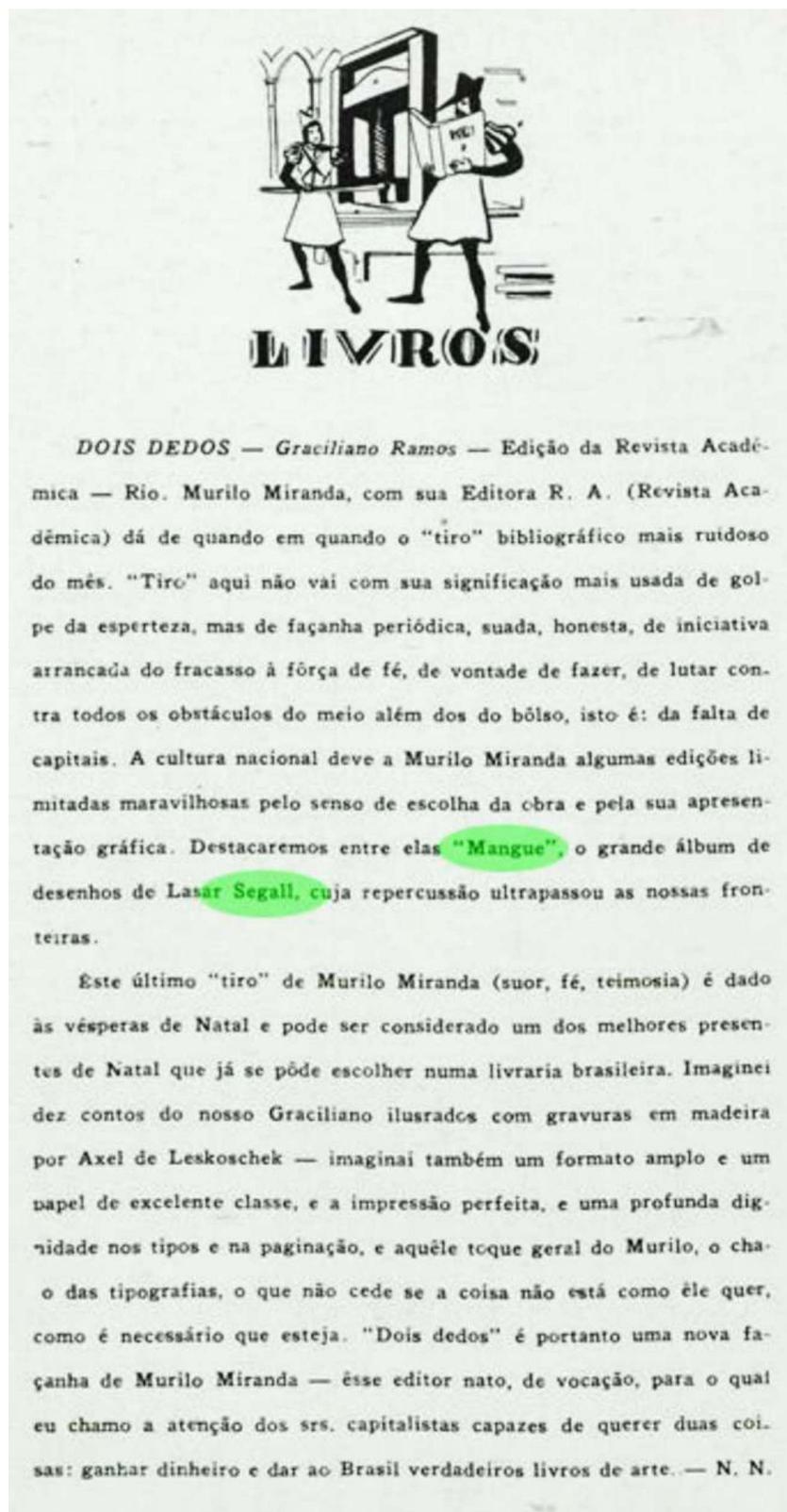
Além de ser um empreendimento editorial digno de relevo, este álbum é uma prova de que se pode fazer no Brasil ótimas edições de luxo, de caráter permanente, cultural e artístico.

Esta série de desenhos de Segall foi baseada em motivos da baía de Carrioca, e está acompanhada de texto de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=115509&pagfis=2661>>. Acesso em 10 junho 2024.

Figura 16 - Coluna sobre as edições de livros da Editora R.A, Rio<sup>35</sup> (RJ), ano de 1945



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=146854&pagfis=2866>>  
Acesso em: 10 junho 2024.

Como apresenta Coelho (2023, p.84), “Livros de artista, portanto designam um conceito que é abarcado por diversos outros termos que o complementam, como o livro objeto, o livro-obra, o antilivro, entre tantos outros”. Barboza (2016, p.33), citando Phillipot, aponta três categorias como: livros-objetos, livros-obras e livros. Até 1450 os livros ditos “tradicionais” eram reproduzidos manualmente, copiados por uma pessoa, com suas próprias mãos (Chartier, 1988, p.06), como reitera Bragança (2005, p.225), não limitado mais aos poderes medievais da igreja “o mais importante na invenção de Gutenberg foi que a tecnologia da imprensa – a primeira tecnologia moderna de produção em série – permitiu a transferência do domínio da produção do livro para mãos leigas” (Bragança, 2005, p.225).

Mársico (2009, p.153), ao escrever sobre a história física do livro, em especial, a encadernação, cita que esta é “uma das mais antigas práticas de conservação preventiva, surgiu com a passagem do rolo (volumen) ao codex<sup>36</sup> (em cadernos), formato que se sistematizou no Império Romano a partir do século I”. O codex, precursor do formato de livro moderno, caracterizado por páginas encadernadas, permitiu uma organização mais eficiente do conteúdo, favorecendo a leitura sequencial e a referência rápida. O álbum com sua paginação é referido como uma série, distinguindo das imagens em sequências, sobre esta diferenciação, Amir Cadôr utilizando a teoria de Keith Smith diz que

imagens que fazem parte de uma série são determinadas pela imediatamente anterior e determinam por sua vez a imagem posterior, uma é a consequência lógica da outra, enquanto as imagens em sequência podem se referir ao livro como um todo, estruturado de modo que cada página é fundamental para o seu entendimento, cada nova imagem pode ter um rumo imprevisto na narrativa. (Cadôr, 2021, p.19)

Por outro lado, o volumen, rolo de pergaminho ou papiro, representava uma forma mais contínua e fluida de escrita, cuja leitura muitas vezes exigia desenrolar o texto. Essa evolução física reflete não apenas mudanças na tecnologia de produção, mas também transformações na maneira como as informações são organizadas e transmitidas e a percepção do livro como um artefato cultural e artístico. Na ternura e na injúria, o livro possui linhas que “se contorcem sobre suportes (as variações físicas do livro) que, de aparência fixa, são realmente tão movediços quanto o possibilitado pela criação artística” (Silveira, 2008, p.30).

---

<sup>36</sup> “O termo codex era usado para denominar um conjunto de folhas de qualquer material (madeira, pergaminho, bambu, etc.), unidos entre si pela margem interna por um vínculo que podia ser de cordões, tiras de couro ou anéis metálicos. Para a confecção do códice de pergaminho, os fólhos eram cortados em formato padronizado e eram atados em conjunto por um lado e formavam os cadernos, que reunidos formavam o livro, de modo similar ao utilizado hoje.” (Dias, 2007, p.sn)

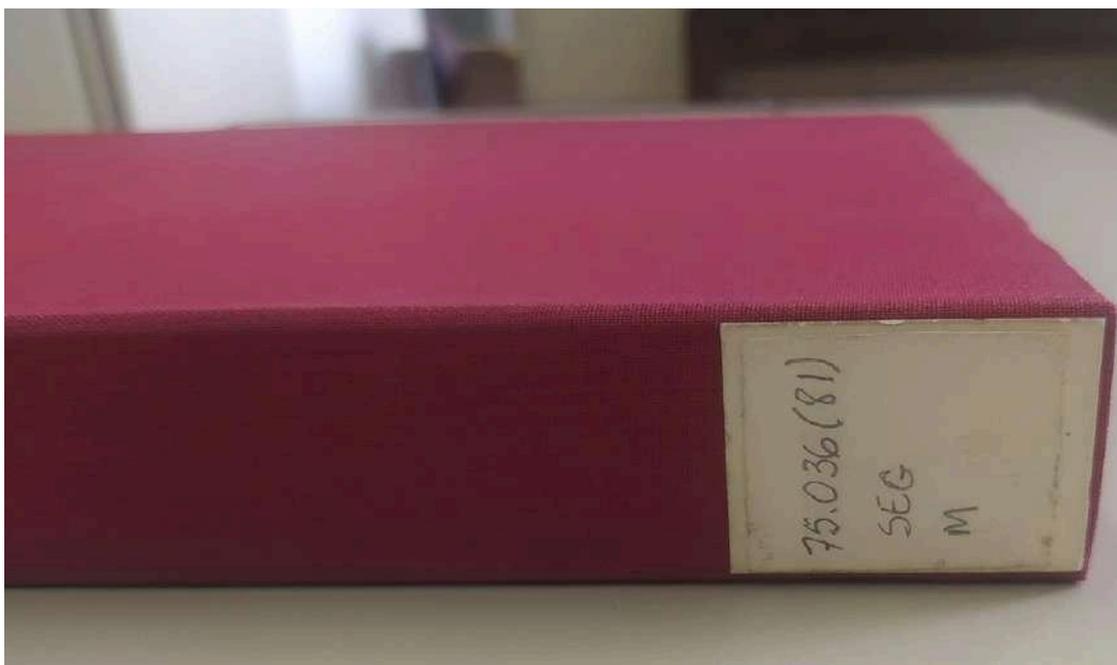
Este álbum, com suas gravuras soltas, lembram a prática de compra individual de obras artísticas, evocativa da tradicional apresentação de arte visual, amplia suas possibilidades de interação e interpretação pelo espectador e o espaço, mantendo ainda sua característica de múltiplo onde a “escala das obras: a maioria das peças são portáteis, ou seja, são facilmente transportadas” (Cadôr, 2018, p.22). Porém, sua existência como livro, ecoa a estrutura do códex - sem estar restrita à costura tradicional. Sugerindo uma continuidade narrativa ou temática semelhante àquela encontrada em exemplares de livros encadernados, sua paginação sugere a experiência em que “Mesmo que o leitor queira abrir o livro e começar em qualquer parte, sua estrutura material indica a ordem de apresentação estabelecida (...)” (Cadôr, 2021, p.18). As gravuras originais estão juntas às reproduções em zincogravura, todas compõem o álbum igualmente. Há na relação dos textos e imagens a “separabilidade dos códigos, pela autonomia do texto e da imagem e pela politextualidade” (Cadôr, 2021, p.22). O álbum ressoa com essas reflexões ao posicionar-se não apenas como um objeto informacional, mas como uma obra que explora as possibilidades materiais e editoriais do livro enquanto mídia.

Não existe uma característica física específica que delimite o livro de artista. Parte-se do princípio que um livro de artista, de modo geral, tem autoria de um artista, mas suas construções materiais não são determinadas. A exemplo, um livro com costura manual, xilografia, ou até mesmo intervenções manuais do artista, não necessariamente configuram o objeto como elemento deste conjunto específico. Muitos autores delimitam o livro de artista como objetos que questionem ou provoquem a natureza do livro, porém, mais uma vez nos colocamos sobre caminhos duplos de possibilidades, já que nem todo livro de artista de fato está focado numa microscopia conceitual do livro enquanto meio, mas sim da possibilidade do material enquanto mídia e suas possibilidades de expansão editorial. O livro de artista se divide em uma balança de pesos e medidas do livro enquanto objeto informacional, muito mais voltado ao seu parentesco no campo editorial (o códice) e o livro enquanto objeto material, pelas suas relações de corpo e processo, de um item enquanto elemento da cultura material. (Coelho, 2023, p.72).

Na complexidade da questão do livro de artista, põem-se também a característica de armazenamento nos museus, o exemplar do álbum *Mangue* no Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora, não faz parte do acervo de artes e sim do acervo bibliográfico do poeta, pertencendo como parte de um dos 3.008 exemplares doados em 1976 a Universidade Federal de Juiz de Fora, pela viúva Maria da Saudade Cortesão Mendes. No setor da biblioteca, o exemplar pode ser consultado no local, sem possibilidade de empréstimo - por tratar-se do acervo pessoal do poeta Murilo Mendes. O álbum é identificado pelo número de chamada

75.036(81) SEG M 1943, de exemplar: 77834-10, com código do acervo: 77834, localizado na coleção MAMM - Murilo Mendes - MAMM-MM<sup>37</sup>. O número de chamada consta na caixa de armazenamento do álbum. No álbum, como obra de arte ou como objeto livro, “encontramos o inesperado ponto de indefinição de limites onde este trabalho tenta transitar” (Silveira, 2008, p.31)

Figura 17 - Caixa de armazenamento do álbum no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Na pesquisa realizada por Raquel Quinet Pifano<sup>38</sup> (2018) é possível encontrar informações do tema da prostituição no trabalho do poeta Murilo Mendes, a relação entre os artista e sobre o próprio álbum. A imagem da prostituta está presente em vários poemas de Murilo, inclusive, personagens da própria experiência do poeta em Juiz de Fora (Pifano, 2018, p.600). A autora enfatiza, através da escrita do poeta, em como a negação do erótico insere a puta “numa ordem espiritual que lhe devolve a humanidade” (Pifano, 2018, p.601). Dentro desta relação de amizade, torna-se explícito, a afinidade poética (Pifano, 2018, p.606). Interessados pelo mundo, Murilo e Segall, ao criarem, mesclam sentimentos ao trabalho plástico, seja pela escrita ou pela tinta, interessavam-se pela comunicação, a relação do ser

<sup>37</sup> O exemplar pode ser localizado no acervo pelo site:

<<http://pergamum.ufjf.br/pergamum/biblioteca/index.php>> acesso em 23 fev. de 2024.

<sup>38</sup> PIFANO, Raquel Quinet. Entre a palavra e a imagem visual, a prostituta. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: arte em Ação, 2018, Campinas. Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo. Florianópolis: CBHA, 2019.

com o espaço onde o circunda, e, assim, zelavam pela criação com humanidade. A autora, debruçando-se sobre o tema e a produção dos artistas, apresenta que

Ao comparar a imagem poética da prostituta de Murilo à de Segall apresentada em “Mangue”, percebe-se muitas semelhanças. Longe de serem figuradas por Segall e Murilo como meros documentos sociais, suas prostitutas são representações da realidade atravessadas pela fantasia capaz de transfigurar o real. As afinidades entre esta personagem segalliana e muriliana nos permite perseguir afinidades maiores entre suas poéticas, e melhor entender a presença de Segall na crítica e na coleção de Murilo Mendes. (Pifano, 2018, p.605)

Na análise das correspondências, Pifano (2018, p.603) ressalta a relação amistosa entre Murilo Mendes e Lasar Segall, embora não seja possível identificar com exatidão em que momento a relação teria se iniciado - mas os primeiros registros podem ser identificados na década de 1940. O poeta é um dos escritores presentes na homenagem à Segall na Revista Acadêmica do ano de 1943. Ano em que é possível encontrar, ademais, uma correspondência<sup>39</sup> do editor Murilo Miranda à Segall (Pifano, 2018, p.603), em que em uma lista de quarenta nomes de colaboradores, no vigésimo primeiro identifica-se o de Murilo Mendes. O texto da carta trata-se da publicação do Mangue, em que Miranda pede a Segall que não se coloque na capa do álbum a identificação do clube do livro<sup>40</sup>, posto que existe uma editora em São Paulo com o mesmo nome. Por esse documento não é possível identificar se o objeto foi comprado ou recebido como presente; este último, acompanharia a característica do acervo do poeta em que maior parte foi adquirida por trocas com artistas - são raras as obras da coleção de Murilo Mendes que foram adquiridas mediante a uma compra. O fato do exemplar de seu acervo tratar-se de edição F.C. colabora com a hipótese de tratar-se de um objeto recebido como forma de presente ou troca mediante a algum trabalho realizado em forma de texto.

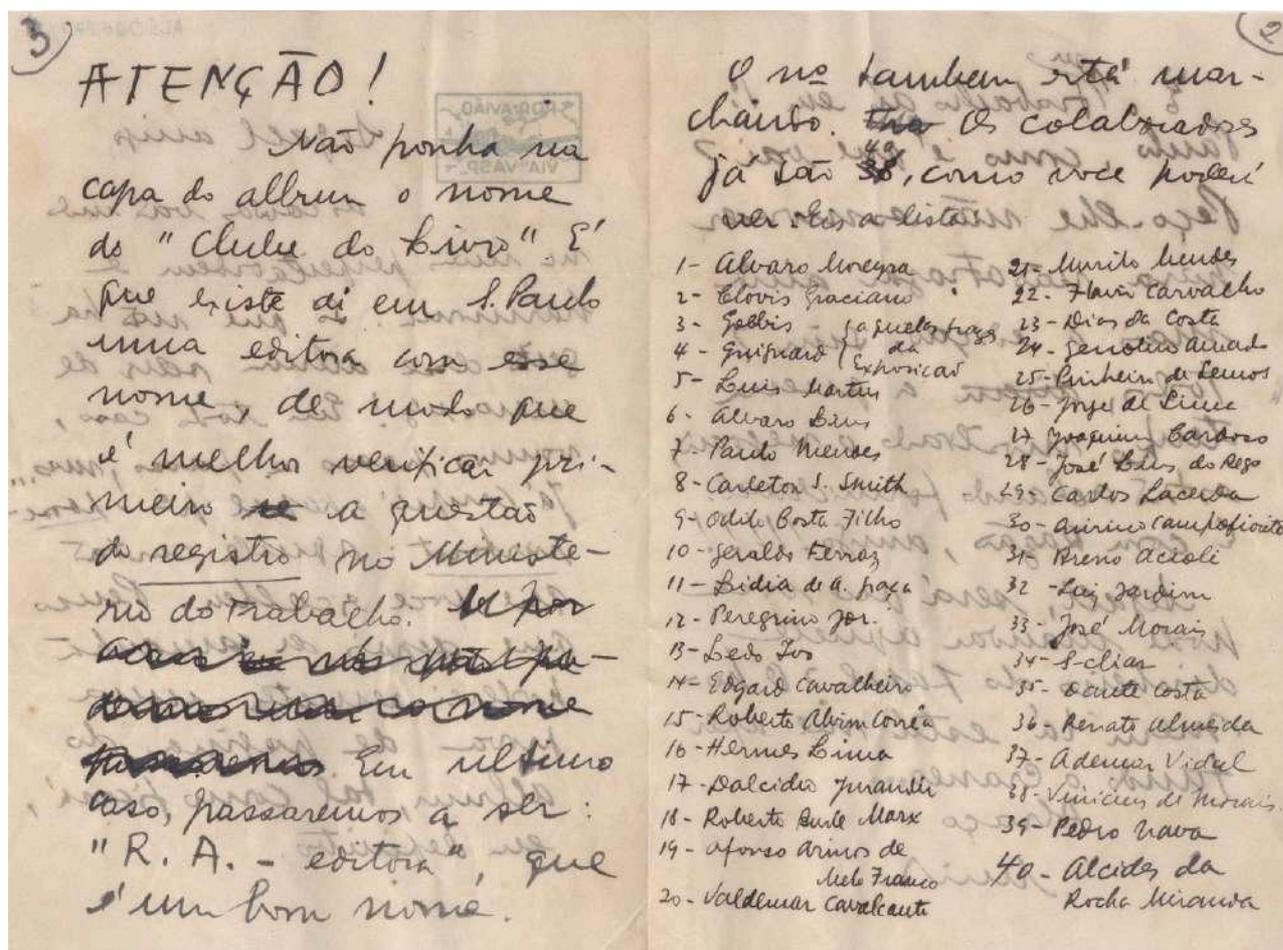
---

<sup>39</sup> Localizado pela sigla ALS 02627 . A correspondência está identificada como figura 18 na dissertação

<sup>40</sup> Não foi encontrada, na pesquisa, uma versão datilografada na correspondência, assim, a palavra “editora” é o que foi interpretado pela autora da dissertação. Posto, conjuntamente, a existência de pesquisas acerca da editora Clube do Livro na cidade de São Paulo, como no artigo “Traduções Publicadas pelo Clube do Livro 1943 — 1989” de Francisco Leilano de Almeida Costa, o autor apresenta que: “O Clube do Livro foi uma editora paulista fundada por Mário Graciotti. Esteve em atividade de 1943 até 1989, com uma interrupção após ser adquirida, 1973, pelo grupo gráfico-editorial Revista da Tribuna, sendo que posteriormente foi assumida pelo grupo editorial Ática.”

Disponível em:  
<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=90738>> acesso em 21 de março de 2024.

Figura 18 - Correspondência de Murilo Miranda a Lasar Segall (ALS 02627)



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02627)

Algumas outras correspondências encontradas no acervo do Museu Lasar Segall podem se tratar de informações sobre o álbum Mangue. Na correspondência de Lasar Segall à Murilo Miranda, com data de 21 de Setembro de 1943, aparentemente, trata-se de informações sobre o álbum Mangue e as provas dos clichés das imagens. Segall cria tópicos para falar sobre as escolhas, como o do papel. Enfatiza que o papel deve ser branco e liso. Uma informação que vai de encontro com a publicação, é a escolha de que as imagens devem ser coladas nas pranchas e sem margem - detalhe que pode ser observado na figura 22 da dissertação. De acordo com o tópico três da carta foram realizadas algumas provas para a tipografia. No tópico de número 6, Segall cita uma referência para a edição, os álbuns da coleção "les trésors de la peinture française" e exemplifica com a edição Chardin e Watteau. Em outra correspondência com data de 17 de novembro de 1943, Segall comenta sobre a impressão das xilogravuras, possivelmente, também para o álbum.

Figura 19 - Correspondência de Lasar Segall à Murilo Miranda, 21 de Setembro de 1943  
(ALS 02573)

ALS 02573-112

São Paulo, 21-9-43

Murilo amigo,

Acabo de receber 35 provas dos clichés, (15 das provas você mandou em duplo; porquê?) Faltam ainda 6 provas que você sem dúvida se esqueceu de enviar. Eu me lembro claramente só de 5 que faltam, mas não posso me lembrar da sexta. Mande-me então com urgência as que faltam.

Devolvo-lhe pelo mesmo correio todas as provas. 31 sem emendas que podem ser impressas desde já; e 4 com emendas, que devem ser cuidadosamente corrigidas.

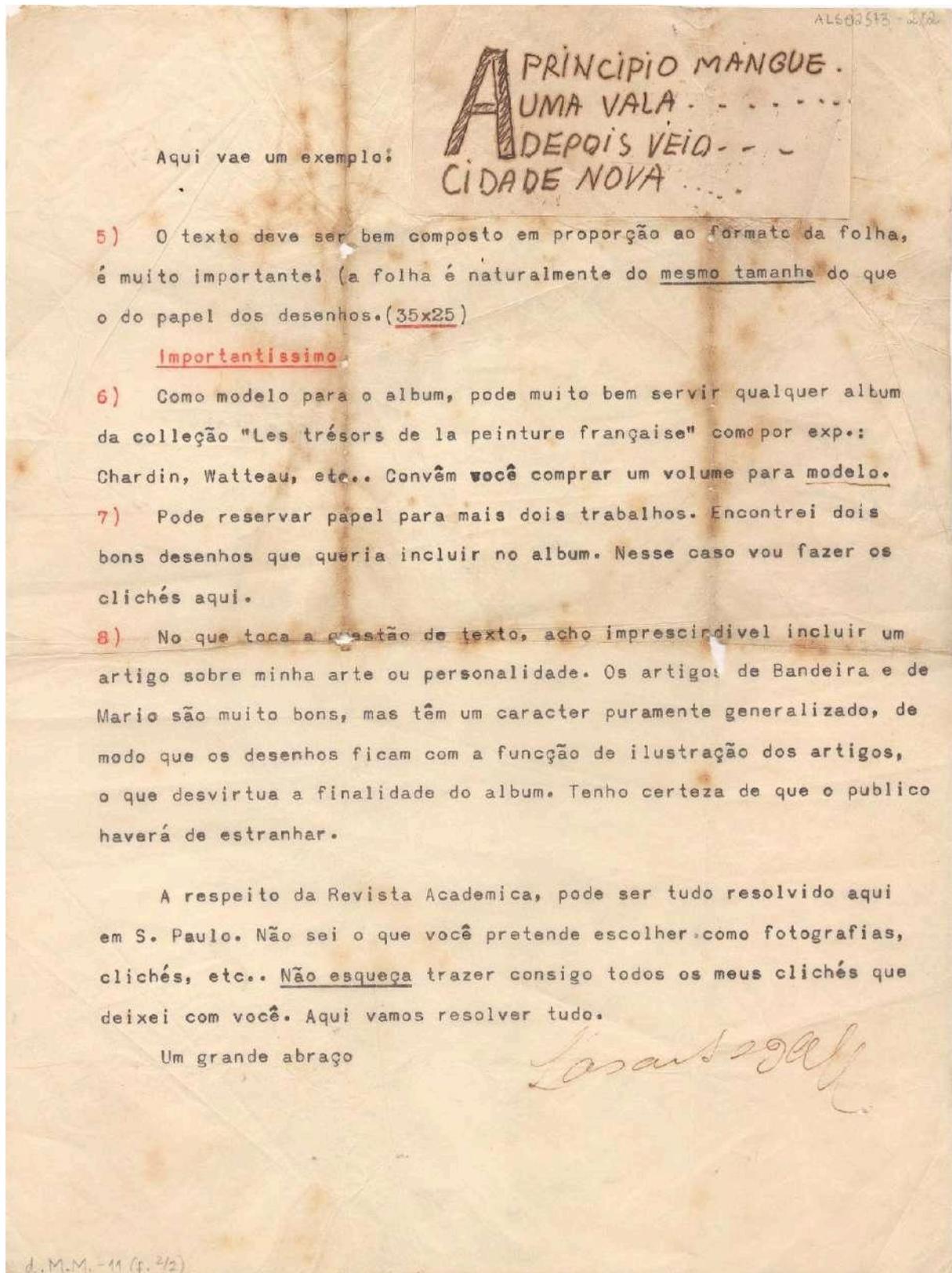
Seguem alguns conselhos, pedidos e observações:

- 1) Não estou de acordo com um papel de côr como fundo para os desenhos. O papel sobre o qual os desenhos vão ser colados deve ser branco ou da tonalidade do papel que nos escolhemos e que lhe devolvo aqui. Si você encontrar em branco a qualidade do papel cujas amostras você me mandou em diversas tonalidades então pode servir; ma si não existir em branco, prefiro positivamente o papel que tínhamos escolhido antes. Um papel liso é mais bonito de que aquele que dá a impressão de linho.
- 2) Os trabalhos (desenhos) devem ser colados sem margem, quero dizer não como combinamos antes. Toda a margem deve ser cortada deixando só o desenho. É muito mais bonito.
- 3) Peço conforme combinamos, me mandar umas provas coladas no papel, no formato exato. Em geral os desenhos devem ser colocados no papel, de forma a respeitar na medida do possível as proporções entre a altura e a largura dos respectivos passe-partouts dos originais. Todo cuidado neste ponto!
- 4) Os tipos para o texto não são grande coisa, em todo caso prefiro tipo nº2 ao tipo nº1. Mas preciso das iniciais conforme combinamos.

ch. M. - M. (2.7/2)

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

Figura 20 - Correspondência de Lasar Segall à Murilo Miranda, 21 de Setembro de 1943  
(ALS 02573)



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

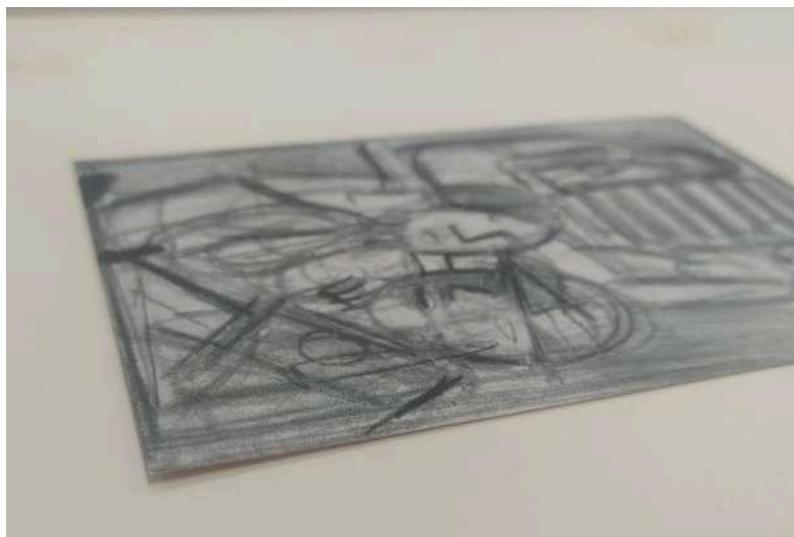
Figura 21 - Imagem do acervo do Museu Segall identificado como: "Lasar Segall"  
original para álbum Manguê, 1938



Fonte: Acervos Integrados Museu Lasar Segall (mls2777)

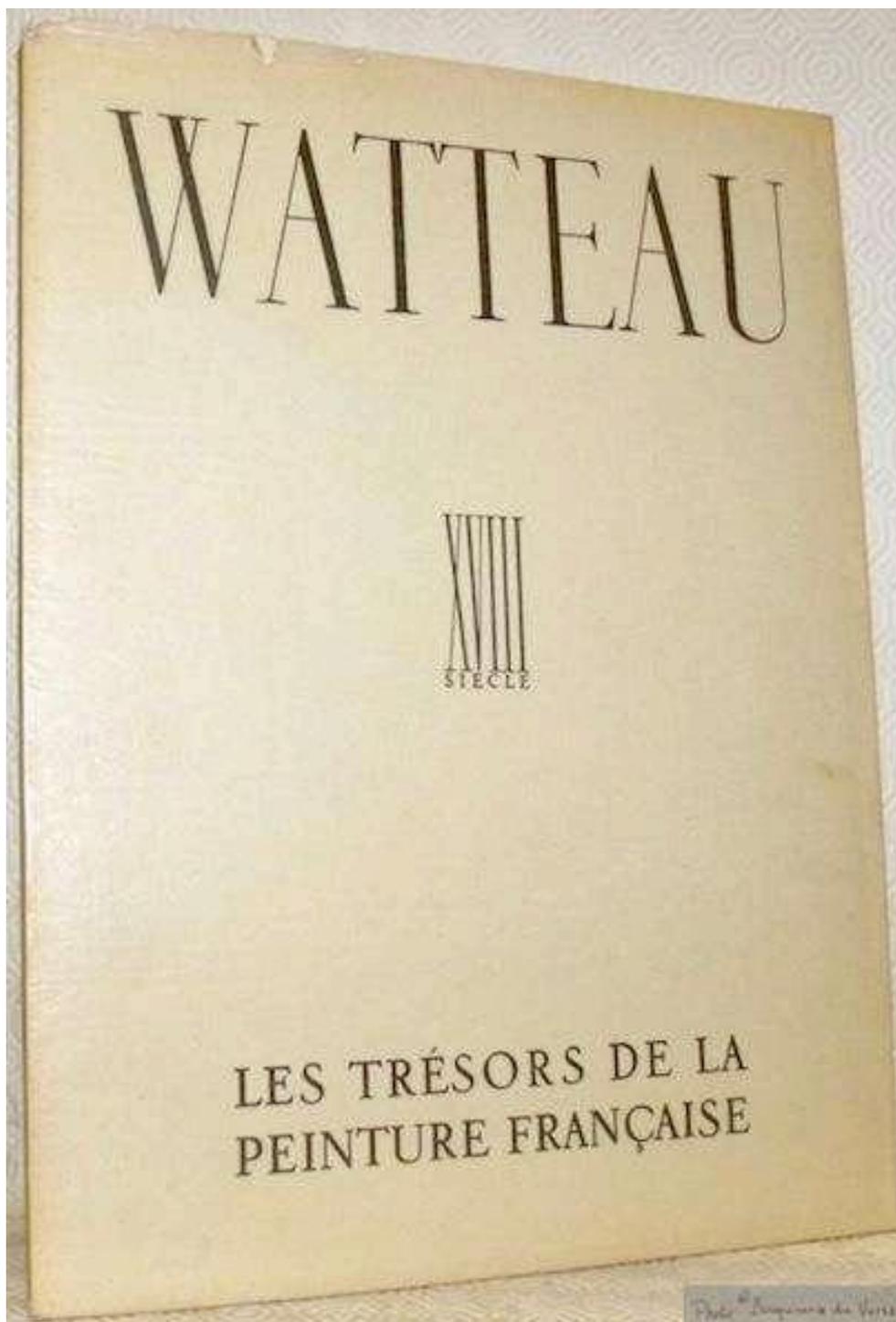
A análise da imagem presente no acervo do Museu Lasar Segall revela um esboço destinado à elaboração tipográfica do nome do autor, conforme evidenciado na figura 21. Tal observação denota um cuidadoso processo de composição empregado na realização da obra, sugerindo a existência de múltiplos rascunhos prévios. Este suposto é reforçado pela discrepância entre a fonte tipográfica presente na imagem analisada e aquela utilizada no álbum original; também não é possível identificar se as escolhas foram realizadas pelo próprio artista ou pelo editor do álbum. Mediante o extenso trabalho de Segall sobre o tema mangue, foram realizadas escolhas para o que seria apresentado ou não na publicação.

Figura 22 - Detalhe uma página do álbum Manguê



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 23 - Referência citada por Segall. Publicação Watteau, Collection, da coleção Les trésors de la peinture française, Published by A. Skira, Genève, 1942



Fonte: Site AbeBooks<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> disponível em:

<<https://www.abebooks.com/Watteau-Collection-tr%C3%A9sors-peinture-fran%C3%A7aise-XVIIIe/30182555257/bd>> acesso em 10 jun. 2024

Figura 24 - Correspondência de Lasar Segall à Murilo Miranda, 17 de novembro de 1943

ALS 02598-4/1

São Paulo, 17-11-43.

Amigo Murilo,

Como foi de viagem? Como encontrou Yeda? Como vai todo o mundo? Já começou a trabalhar? Quero lembrar a você que as xilogravuras devem ser bem impressas, conforme a amostra que te dei, (talvez impressas a mão).

Mando-lhe com o mesmo correio as palavras escritas por mim a nankin. Si você achar que não está bem escrito, resolva você mesmo o caso, conforme acha melhor. Mando-lhe também uma fotografia de um desenho (autorretrato) para Ruy Santos. Acho que servira bem para o fim que ele tem em vista. Sabado o Segunda você recebera o resto: 1º letras e desenho para a capa. 2º ~~xxxxxx~~ um e dois desenhos para a capa. 3º Lithografia para album. 4º dois clichés para o poema de Oswald de Andrade.

Peço-lhe, amigo, controlar bem os trabalhos da typografia etc..

Um grande abraço e saudades de todos nós e vocês ambos.

Um abraço de Lucy para você e Yedda.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02598)

Figura 25 - Correspondência de Jorge de Lima a Lasar Segall, 1943

JORGE DE LIMA  
PRACA FLORIANO, 55  
11.º ANDAR  
RIO DE JANEIRO  
BRASIL

Rio de Janeiro, 6 de Janeiro, 1943

Meu caro amigo Lasar Segall,

Já estou de posse de meu exemplar de "Mangue" tendo efetuado o pagamento a seu representante aqui. Mas, a principal intenção destas linhas é além de elogiar o ótimo trabalho gráfico, os extraordinários desenhos que enriquecem esta preciosa coleção; desejar-lhe a V. e à sua família todo o bem possível em 44, com o meu abraço natalício. Agora,

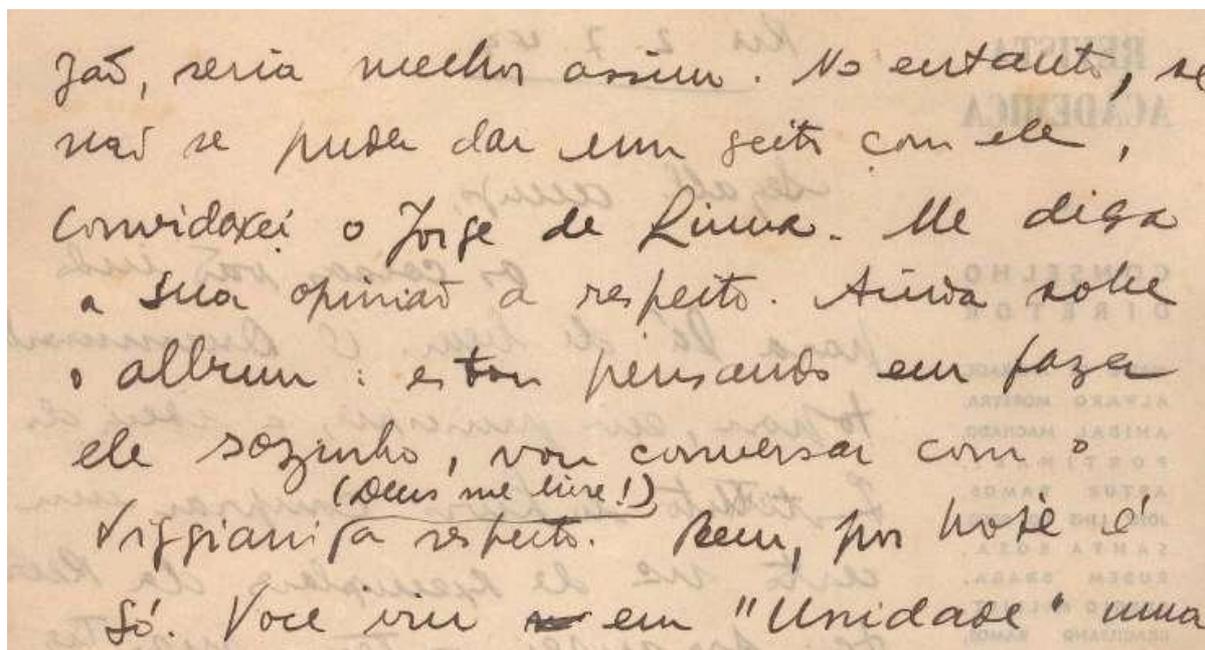
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02449)

Figura 26 - Trecho de correspondência de Murilo Miranda a Lasar Segall, 02 de Julho de 1943

da. Ananisei, ontem, mais tres  
assinaturas do album (Roberto  
Marinho ficou com uma) e recebi, hoje  
de manhã, a 1.ª de S. Paul (Wilson  
de Assis Pereira). Ainda a respeito do  
album: me lembrei de incluir  
uma nota sobre voce, ou me-  
lhor, uma biografia, ~~foi o aspecto~~  
~~do que~~ para o que considerei o  
tribal machado. Não sei se ele  
aceitará a incumbencia, há

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02533)

Figura 27 - Trecho de correspondência de Murilo Miranda a Lasar Segall, 02 de Julho de 1943



Já, seria melhor assim. No entanto, se  
não se puder dar um jeito com ele,  
convidarei o Jorge de Lima. Me diga  
a sua opinião a respeito. Ainda sobre  
o álbum: estou pensando em fazer  
ele sozinho, vou conversar com o  
Viggiani <sup>(Deus me livre!)</sup> a respeito. Bem, por hoje é  
só. Você viu ~~em~~ "Unidade" uma

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02533)

Em 06 de Janeiro de 1943 Jorge de Lima escreve a Lasar Segall e comenta que já está em posse do exemplar de *Mangue*, para tal, efetuou pagamento ao representante do artista. Neste trecho elogia o trabalho gráfico e os desenhos realizados, não é possível identificar sobre qual exemplar o artista comenta, já que Jorge de Lima é um dos autores de textos do álbum. Na correspondência de 02 de julho de 1943 de Murilo Miranda à Lasar Segall, aparentemente, o editor comenta sobre o convite à Aníbal Machado para a escrita de uma nota biográfica sobre o artista, “me lembrei de incluir uma nota sobre você, ou melhor, uma biografia,(...) para o que convidei o Aníbal Machado. Não sei se ele aceitará a incumbência(...)” (Miranda, 1943) e depois continua: “No entanto, se não se puder dar um jeito com ele, convidarei o Jorge de Lima. Me diga a sua opinião a respeito.”(Miranda, 1943), nesta mesma correspondência o editor comenta a decisão de trabalhar sozinho na publicação do álbum, sem Dante Viggiani.

As datas das correspondências geram dúvidas sobre a sequência dos fatos e se Jorge de Lima foi convidado para o texto do álbum somente após a recusa de Aníbal Machado ou se trata-se de nota para outra publicação sobre Lasar Segall. É uma possibilidade que os escritos de Manuel Bandeira e Mário de Andrade tenham sido os primeiros textos a serem decididos para o álbum. Pelas correspondências, o convite à Jorge de Lima, foi decidido posteriormente, e mediante ao desejo de um texto de caráter biográfico acerca do artista Lasar Segall. Em

correspondência de 05 de julho de 1943, Lasar Segall responde o editor e elogia a ideia sobre a biografia, comenta também a decisão da retirada de Viggiani para a edição do álbum e pergunta quando serão enviados os desenhos à Mário de Andrade para a escrita do texto.

Figura 28 - Correspondência de Segall a Murilo Miranda, 05 de Julho de 1943 (ALS 02551)

São Paulo, 5-7-43 ALS 02551-11

Murillo amigo,

Creio que você poderá muito bem escrever a biografia para o álbum. É boa dolência e gosto da ideia. Fiz bem resolvendo fazer o álbum sem E. Viggiani, pois como você mesmo o dizia, estava perdendo por causa dele o tempo inutilmente, sem contar os aborrecimentos.

Não compreendo, a dizer a verdade, como ele possa causar tantas dificuldades depois de ter assinado um contrato <sup>(em São Paulo)</sup>.

Murillo, mande-me a lista das <sup>peças</sup> pessoas à quem você enviou circulares para a assinatura e também alguns circulares.

Quando pensa mandar os desenhos ao Mário? Ele está na fazenda e volta ~~depois da manhã~~ <sup>setta-feira</sup>.

Eu vou fazer estes dias mais alguns desenhos para incluir no álbum.

É a respeito do N.º da Revista Acadêmica? Quem mais, fora do nosso amigo Paulo M. de Almeida, já escreveram as notas?

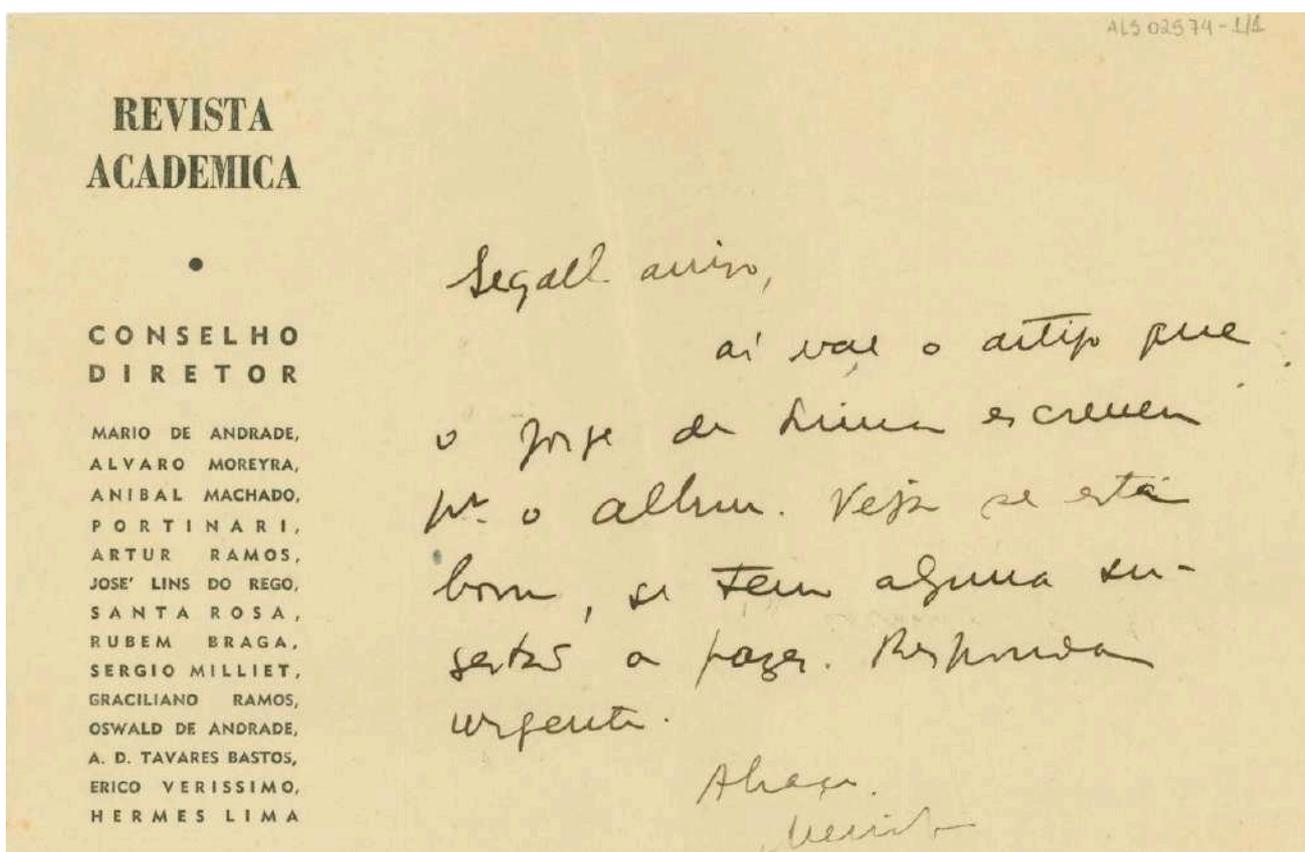
Agradeço-lhe o recorte do "Correio da Manhã" de Álvaro Lins; gostei muito.

d. m. m. - 8

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02551)

Em correspondência de 1943, Murilo Miranda, ao que tudo indica, envia o texto de Jorge de Lima e pergunta a Lasar Segall se o texto para o álbum está bom. E na data de 03 de Outubro de 1943, Lasar Segall responde a Murilo Miranda. O artista elogia o texto escrito por Jorge de Lima, comenta que não é preciso correções, a não ser a forma como o escritor se refere a ele como "senhor Segall". Nesta ocasião solicita o envio das provas dos textos e dos desenhos do álbum e também elogia o trabalho realizado pelo editor.

Figura 29 - Correspondência de Murilo Miranda a Segall, 1943 (ALS 02574)



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02574)

Figura 29 - Correspondência de Segall à Murilo Miranda, 03 de Outubro de 1943 (ALS 02577)

São Paulo, 3-10-43

Murilo amigo,

O artigo de Jorge de Lima é formidável, considero notável mesmo. Aliás, não se estranha, devido ao grande talento dele. Você me fala de sugestões, não a nada, a não ser um detalhe muito insignificante: na segunda página, na linha 23, poderia tirar o "senhor Segall" que é uma repetição que neste ponto me parece desnecessária. Mando muitos abraços e agradecimentos a ele.

Não se esqueça de me mandar as provas dos artigos de Bandeira, Mario e Jorge de Lima, como também as provas dos desenhos que ainda necessitam de revisão.

Amanhã liquidarei tudo o que combinamos.

Otimo o numero da Revista Academica estar ficando tão bom e tão variado. Isto me dá uma grande satisfação. Você está fazendo um esforço de fato!

Recebi as provas para Oswald de Andrade, vou entrega-las amanhã.  
Com um grande abraço

P.S.  
Vae incluido o artigo de Jorge de Lima.

Fonte: Museu Lasar Segall (ALS 02577)

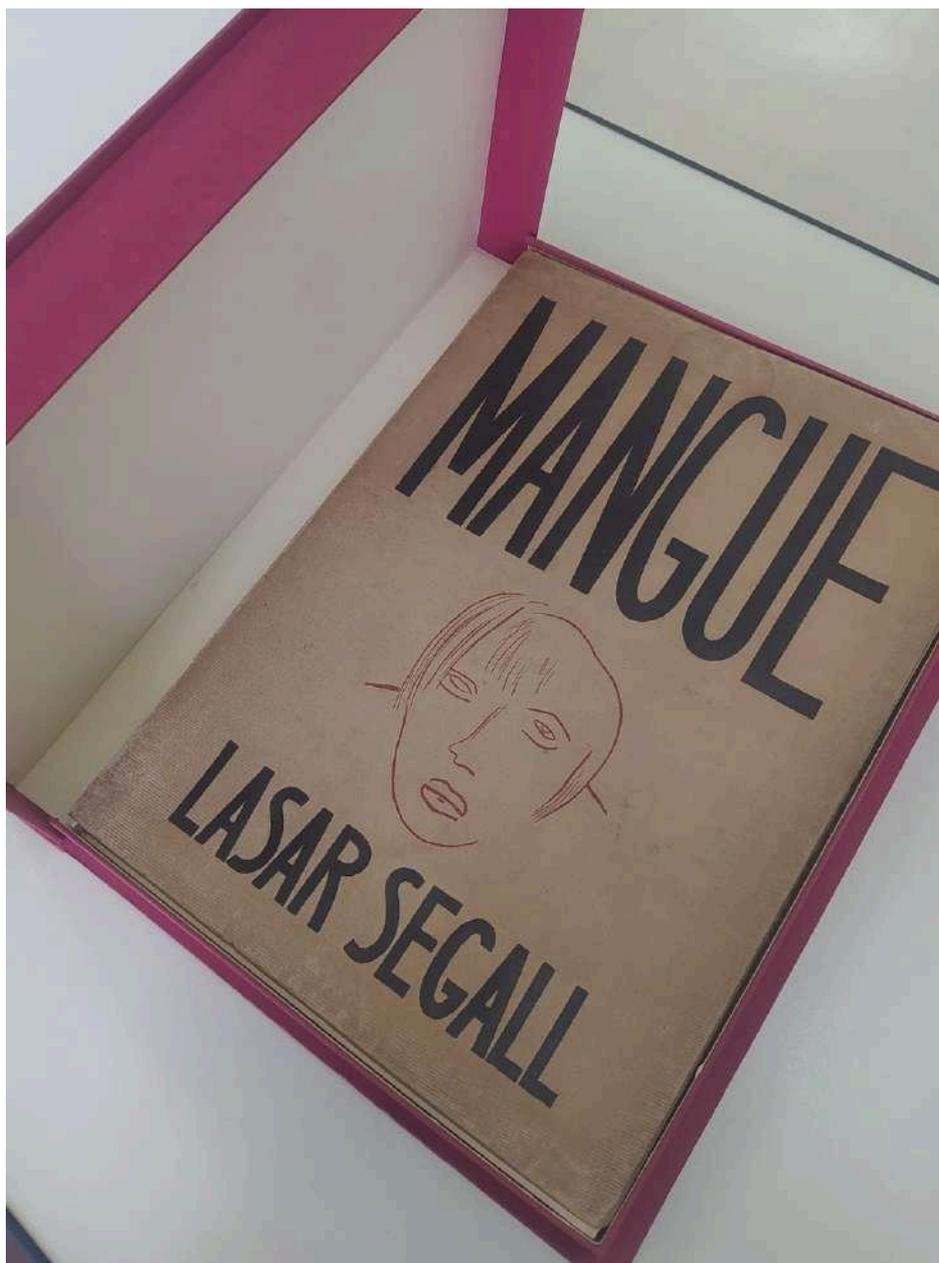
A série mangue, ultrapassa o número de imagens encontradas nas pranchas da edição. São pinturas, esboços e gravuras que não adentraram o álbum. O livro, portanto, representa apenas uma fração da produção do artista, refletindo a organização e a distribuição de trabalhos realizados ao longo de um extenso período. Porém foi um trabalho realizado durante o ano de 1943 entre trocas e escolhas entre Murilo Miranda e Lasar Segall, a confecção dos clichês<sup>42</sup>, a revisão de textos, a escolha do papel e tipografia.

---

<sup>42</sup> Em correspondência de Mário de Andrade ao editor Murilo Miranda, o poeta escreve sobre algumas características para publicação de um livro; comenta a necessidade de se indicar o número completo de exemplares da edição e recomenda que a indicação seja feita com numeração romana. O poeta destaca a importância de indicar se haverá edição popular, que caso ocorra, desvalorizaria o livro. Nesta mesma correspondência Mário de Andrade afirma que o "chiquê é indicar que as pranchas das gravuras são destruídas após a edição" (Andrade, Mário de, 1981 p.165). Como a data da correspondência é de 1944, não é possível afirmar com toda a certeza que todos os comentários são diretos para a publicação do álbum Mangue, posto que o poeta fala como se o álbum ainda fosse ser publicado mas, na mesma correspondência, comenta o texto de Manuel Bandeira sobre os desenhos de Segall e afirma que sua intenção não era falar diretamente sobre os desenhos de Lasar Segall e sim,

A relação aos textos do álbum é possível observar que os três textos e as gravuras existem como “contribuições autônomas em que as camadas verbais e visuais se complementam, em uma relação que pode ser baseada em convergência ou divergência” (Cadôr, 2021, p.25). Os textos não explicam as imagens, nem as imagens do álbum são ilustrações dos textos.

Figura 30 - Capa do exemplar do álbum Manguê (MAMM)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

---

sobre desenho em geral e aponta que seu texto será maior do que o de Manuel Bandeira, possibilitando assim, que os comentários possam ser diretos ao álbum Manguê.

Capa mole, papel de maior gramatura. Alinhado ao centro, em letras grandes e em preto, apresenta o título, “MANGUE”. Não possui um artigo definido no título - como às vezes, num lapso, pode-se pensar na junção da percepção do objeto, não é “O mangue”, mas apenas “MANGUE” com todas as letras em caixa alta. Interessante analisar a não utilização do artigo definido, que parece não particularizar o substantivo. Uma vez que Mangue pode ser entendido em diversas camadas, em principal, um tipo de vegetação, Mangue segue aqui de forma mais aberta, mesmo sabendo que se trata de um lugar e condições particulares. Entre a apresentação do nome do autor há uma imagem, um rosto de mulher em linhas vermelhas finas e soltas, com traços interrompidos que não se encontram fechando o rosto. São traços sinuosos, apresentando um aparente desenho rápido, delicado. Abaixo, em letras em preto, o nome do autor, “LASAR SEGALL”, em caixa alta, porém em fonte menor que o título. O papel amarelado pelo tempo encontra-se em bom estado de conservação, sem rasuras ou rasgos.

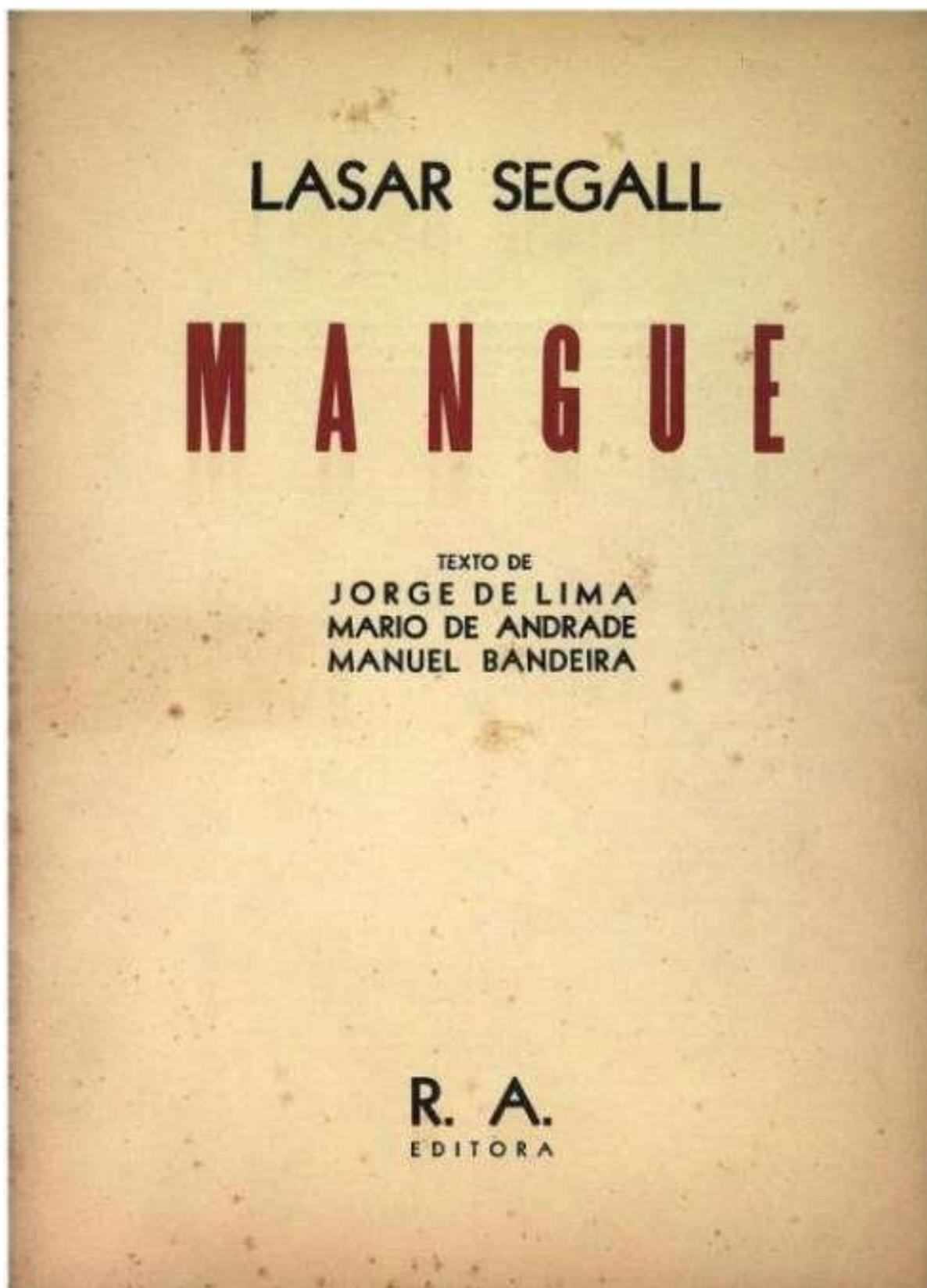
Na página de folha de rosto<sup>43</sup> -, alinhado ao centro, está o nome do autor, em preto; abaixo, em vermelho e letras espaçadas, o título “MANGUE”. São apresentados, em seguida, os autores dos textos, em preto: Jorge de Lima, Mário de Andrade, Manuel Bandeira. Abaixo, ao pé da folha, aparece a identificação da editora, R.A. EDITORA. Esta página segue os padrões comuns de folha de rosto, já que esta deve conter nome do autor, a indicação do título, o nome da editora. Porém, não consta a data de publicação e do local de publicação do álbum - embora conste junto às informações sobre a quantidade de figuras e técnicas artísticas, que se localizam na última página<sup>44</sup> antes da apresentação das imagens do álbum. O álbum aparenta ter sido elaborado de forma minuciosa, com poucos textos, uma imagem por prancha, sem informações no verso, os textos sem notas de rodapé. O próprio Lasar Segall constrói a narrativa através de suas imagens, sem texto de apresentação do próprio autor, comunica o tema pelos registros imagéticos, pequenos desenhos e reproduções originais gravadas em madeira ou chapa de metal. As imagens bastam?

---

<sup>43</sup> identificada como figura 21 na dissertação

<sup>44</sup> que pode ser visualizada pela figura 4 apresentada na dissertação

Figura 31 - Folha de rosto, álbum Manguê



Fonte: Documents of Latin American and Latino Art

Os textos do álbum aparentam terem sido criados com liberdade por seus autores, não são elogiosos ou de grandes detalhes sobre o artista, porém a própria não preocupação com o tema nos textos - como na apresentação de Mário de Andrade<sup>45</sup>, foi criticada pelo editor Murilo Miranda (Magalhães, 2012, p.16). Em carta de Mário de Andrade à Murilo Miranda com data de 16 de abril de 1943, o poeta apresenta a proposta de seu texto para o álbum em que será salientado "os valores intelectuais e sociais do desenho do que os valores técnicos (Andrade, M., 1981, p.141).

O primeiro texto do álbum, "Do Desenho"<sup>46</sup>, é escrito por Mário de Andrade<sup>47</sup>, em que o título revela o principal assunto. Para o escritor, ao desenhar, o sentimento não domina o artista, a criação é a partir de elementos gráficos - o pressuposto do autor é que os sentimentos não estão expressos no artista, ainda que ele os tenha, porém, são criados pelos elementos da linguagem visual, e, assim, pode-se comparar o desenho com a poesia, como se esta forma de criação - o desenho - fosse também uma frase.

Dentre outras formas de criar imagens, o desenho possui liberdade e é decisório em sua valorização, ao ser o "elemento espiritual, literário, etnográfico, sociológico, documental, filosófico" (Segall, 1943, p.sn). Dessa maneira, o escritor distingue a pintura do desenho, "o desenho é tratado como uma técnica intermediária entre a escrita e a pintura" (CAETANO, 2017, p.45). Na pintura o que prevalece é a expressão, ela sobrepõe a ação do artista, o que é o oposto no desenho. Mário de Andrade interpreta os desenhos de Segall como grafismos e hieróglifos, por possuírem caráter de rapidez, por se tratarem de esboços. Durante o texto, o autor descreve suas impressões acerca de como os materiais e técnicas artísticas criam imagens de diferentes expressões. O artista Claudio Mubarac (2023, p.36) afirma que o desenho fixa e confronta a realidade física do cotidiano e as dimensões reflexivas: "A noção de experiência que esse desenhar em sua práxis inicia é consequência e causa da instauração de sua invenção poética" (Mubarac, 2023, p.36). O texto de Mário de Andrade é acompanhado, ao final, da imagem abaixo, figura 32.

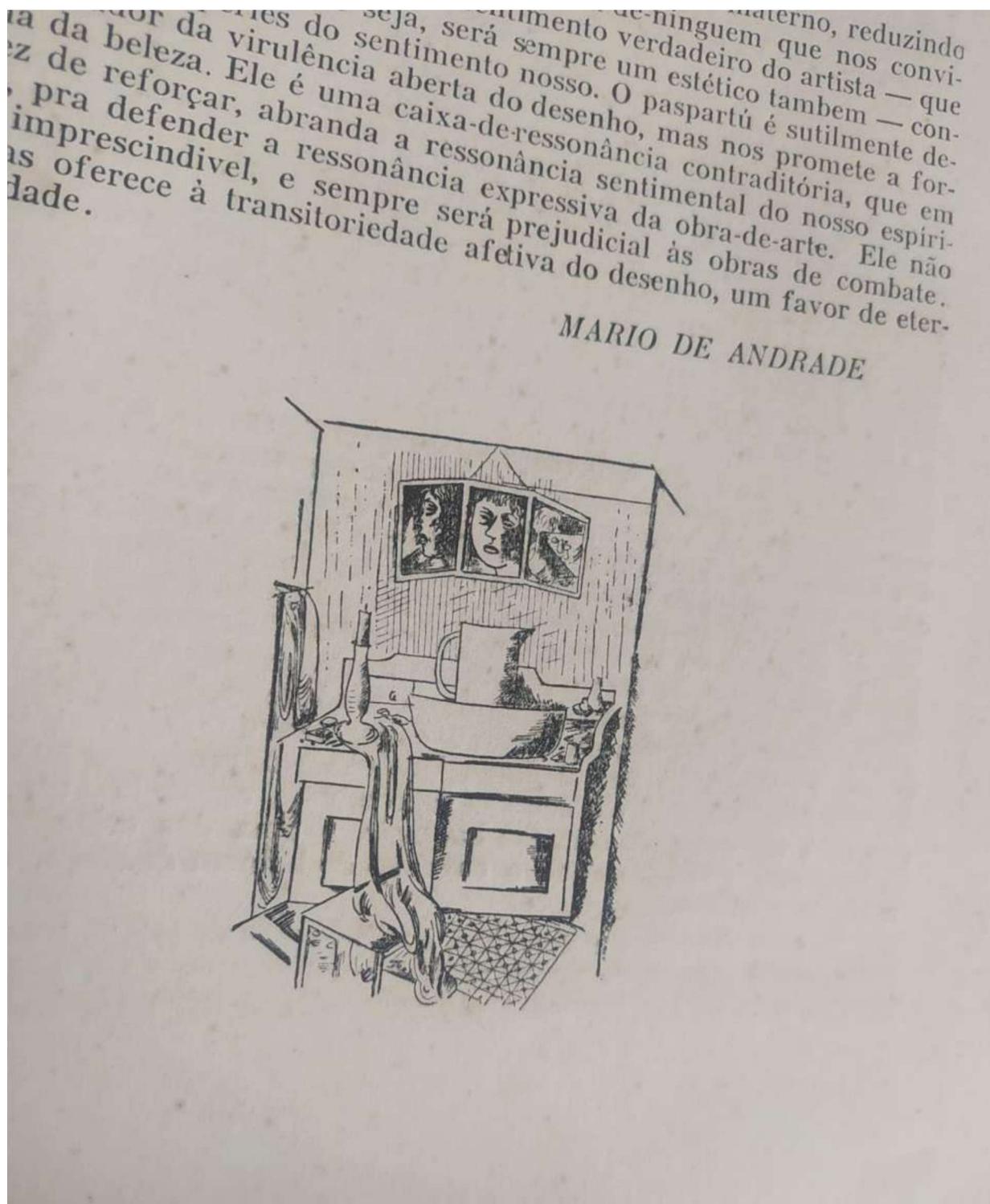
---

<sup>45</sup> O poeta é escritor também de texto para a exposição de abril de 1943 no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro.

<sup>46</sup> Para maiores informações sobre a relação de Mário de Andrade com os escritos sobre desenho, consultar a tese "Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade" de Renata Oliveira Caetano.

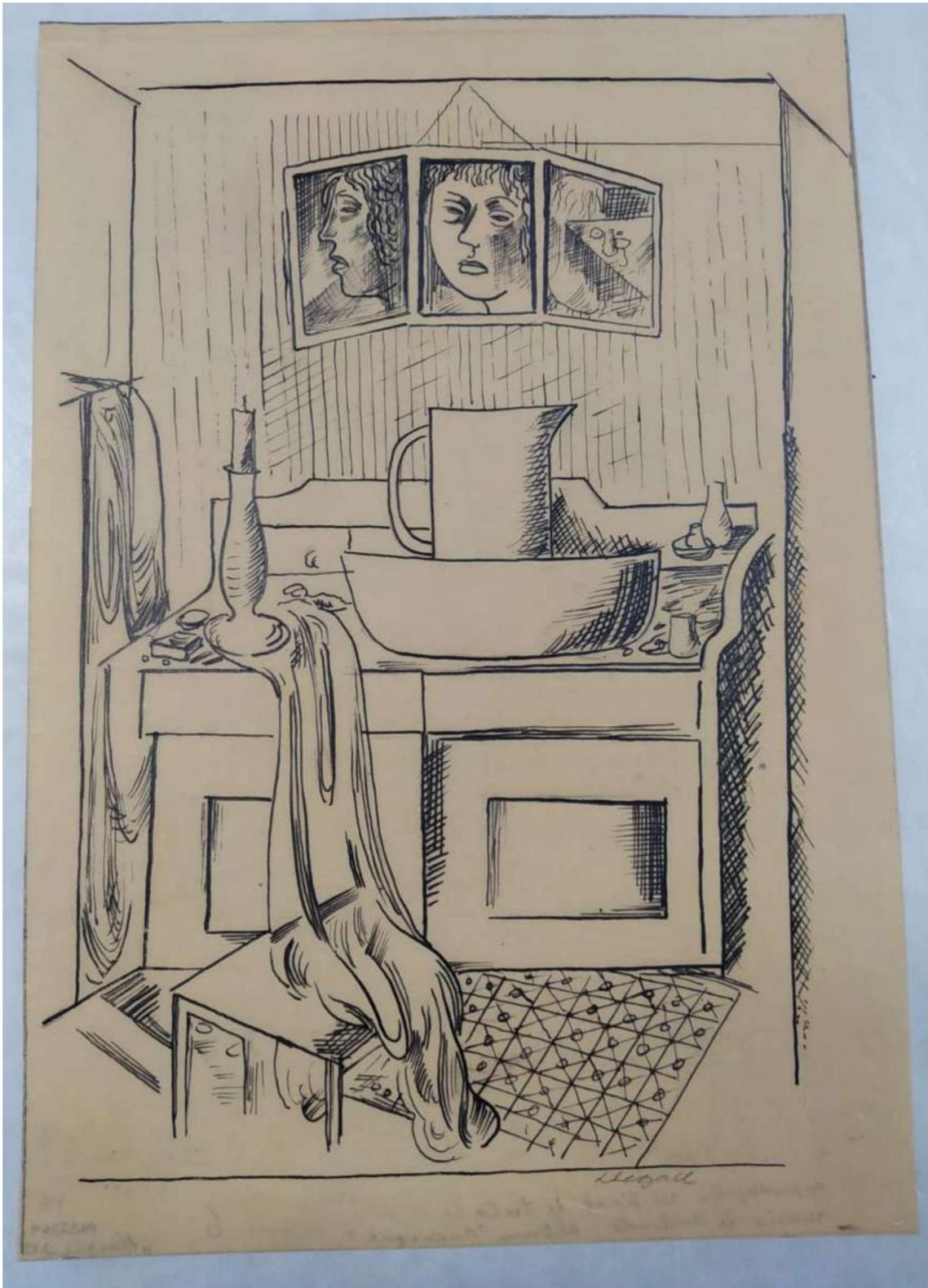
<sup>47</sup> O escritor Mário de Andrade cita o Mangue em seu livro Macunaíma, para maiores informações consultar a dissertação "Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade" de Pablo Miranda de Paula publicada em 2022.

Figura 32 - Detalhe do desenho de Segall, que compõe o texto de Mário de Andrade



Fonte: Elaborada pela autora no Museu de Arte Murilo Mendes (2022)

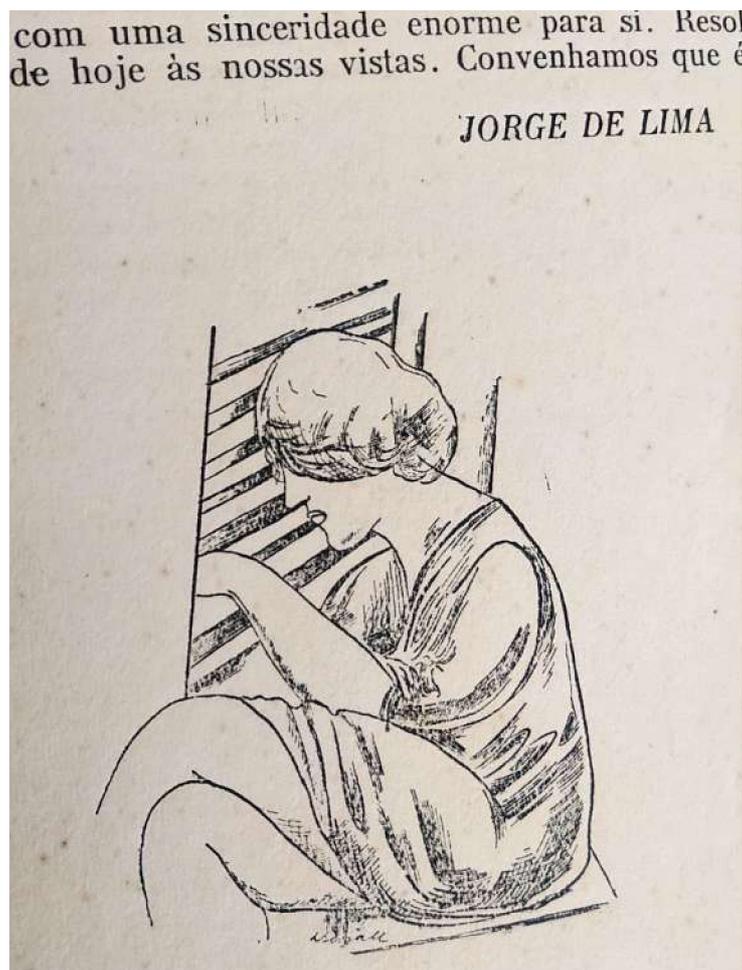
Figura 33 - Desenho original de Segall, escolhido para ilustrar o texto de Mário de Andrade



Fonte: Elaborada pela autora no Museu Lasar Segall (2022)

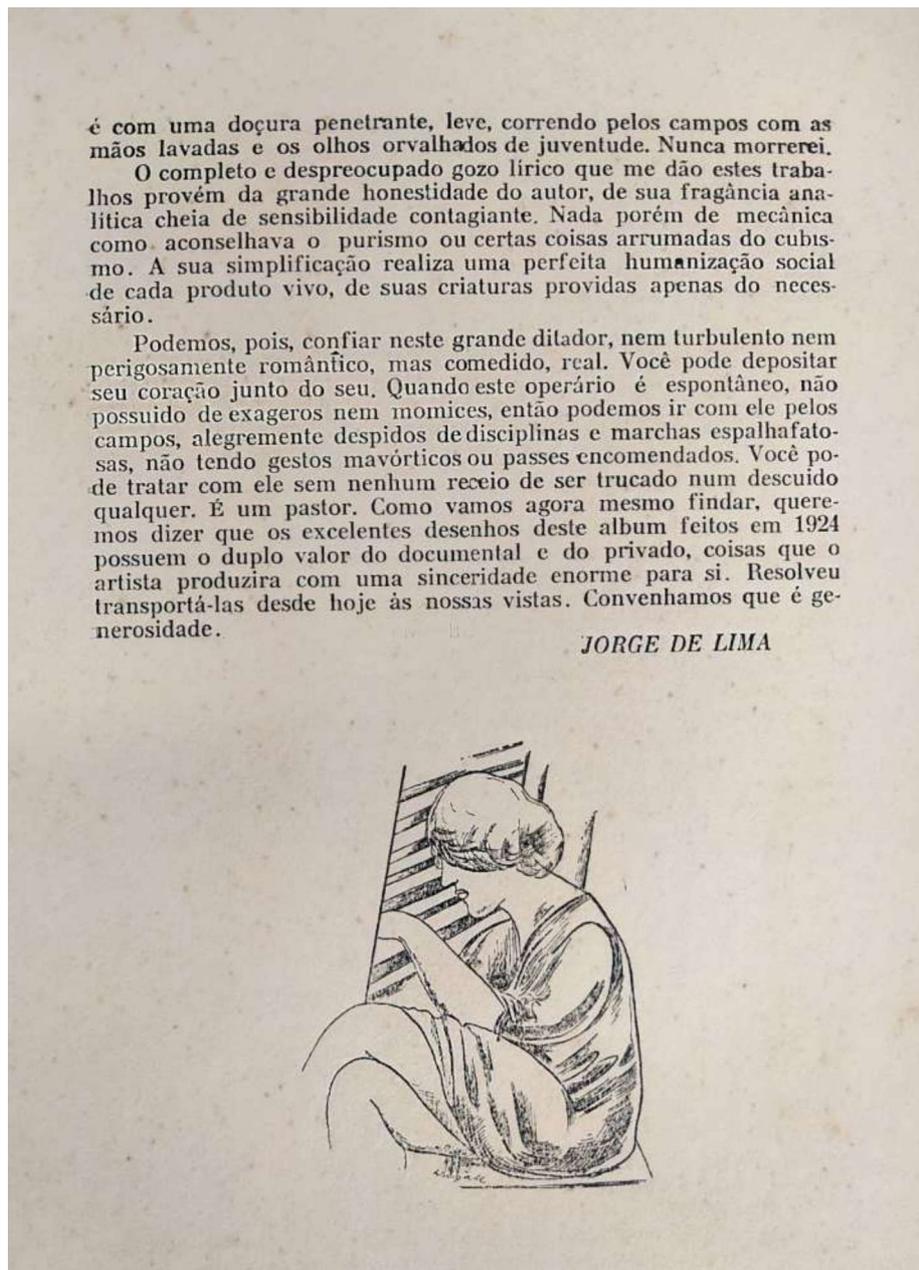
O segundo texto, do poeta Jorge de Lima, tem como título o nome do artista, Lasar Segall, em que o apresenta como um humanista, com característica de um pintor que produz com suavidade e humanidade - visto que seus temas são buscados junto à justiça sem misticismos, retrata seus personagens de forma fraterna, é ressaltada uma produção relacionada com a época vivida, sem apego ao erudito. Com relação à técnica, Jorge de Lima enfatiza as escolhas de poucas cores e harmoniosa construção de tons e contrastes, além dos ritmos e harmonias criados em suas composições. Lembra que Segall, além de pintor, foi escultor e não teve uma busca incessante por ser identificado como “neo” - ou seja, por construir obras no desejo pelo novo. Após escrever sobre características gerais do artista, volta-se ao álbum *Mangue*, em que os desenhos são vistos como “econômicos” - com informações sucintas - e constroem nesta simplificação a “humanização social de cada produto vivo, de suas criaturas providas apenas do necessário” e atuam com “valor documental e do privado” (Segall, 1943, p.sn).

Figura 34 - Imagem detalhe do desenho de Segall, que compõe o texto de Jorge de Lima



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 35 - Imagem do texto de Jorge de Lima e o desenho de Segall



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

O terceiro e último texto que compõe o álbum é escrito por Manuel Bandeira, de título “O Mangue”, e aqui caracteriza-se por, entre todos os textos, ser o que mais adentra a realidade material do Mangue e suas mulheres, como também observa Fábio Magalhães quando diz “Quem, a meu ver, compreendeu o espírito do álbum foi Manuel Bandeira, frequentador da Lapa e autor de poema sobre o Mangue” (2012, p.16). O texto apresenta fragmentos da história do lugar, a construção de uma vala no ano de 1820, a estrada, o caminho da casa imperial e também o paço da cidade. Bandeira aponta que mesmo com as mudanças e tentativas de saneamento, o lugar caracterizava-se como insalubre, e, dentre as

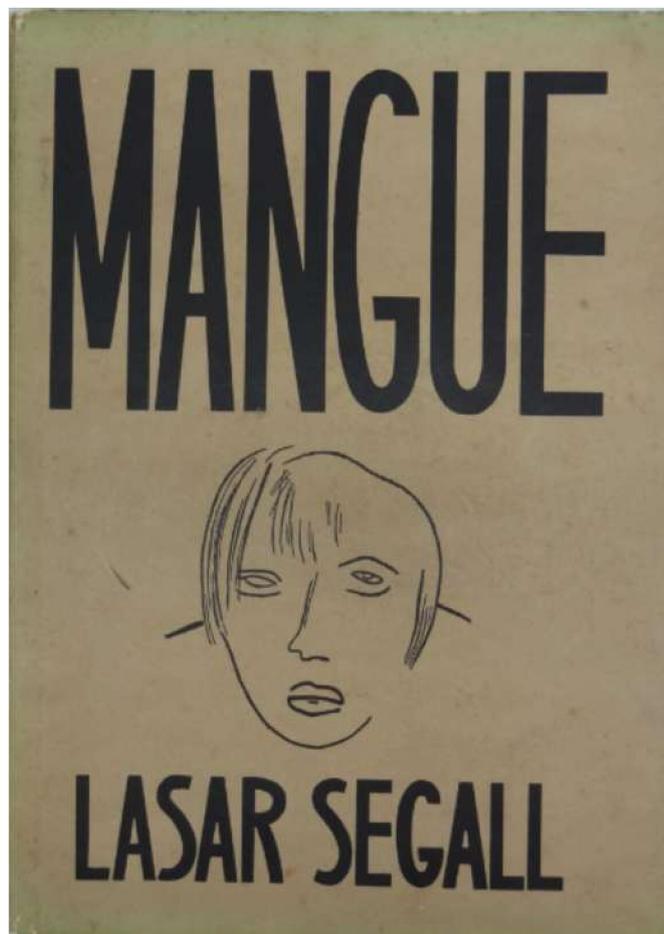
obras, o grande acontecimento foi a construção do canal do Mangue por Barão de Mauá. A finalização da construção do canal é descrita como ocasião muito comemorada: “parecia que o Mangue ia entrar no destino de segunda Veneza americana” (Segall, 1943, p.sn); e descreve as altas palmeiras plantadas na beira do canal. Porém, o bairro “ficou fiel à inércia da mala original” (Segall, 1943, p.sn). É interessante a descrição de que as casas eram baixas e o momento em que o autor revela as motivações de, posteriormente, o bairro tornar-se zona de prostituição: “Um dia, na República, um chefe de polícia preocupado com a localização do meretrício lembrou-se de fazer do Mangue a Suburra carioca” (Segall, 1943, p.sn), revelando a relação das expulsões das mulheres do centro da cidade, “As pobres marafonas da cidade viviam em becos e ruas estreitas do centro - S.Jorge, Conceição, Regente, Moraes e Vale, Joaquim Silva, Carmelitas” (Segall, 1943, p.sn). Manuel Bandeira apresenta-se como conhecedor da situação real da prostituição do Rio de Janeiro, apontando nomes das ruas em que era possível encontrar as mulheres, o poeta não escreveu seu texto apenas a partir do álbum de Segall, mas também através de suas próprias experiências e conhecimento das ruas - Manuel Bandeira, poeta boêmio, chegou a viver no bairro da Lapa, conhecido como bairro de alto meretrício. Descreve o mangue como um lugar de encontro e festas; não era uma região sem iluminação e sim com muita luz, em que era possível dar-se de encontro com músicos, com rodas de choro e música popular brasileira. Cita também os encontros ocorridos em cafés da rua Laura de Araújo e a vestimenta das prostitutas que “mostravam-se em camisa de fralda alta e cabeção baixo nas portas escancaradas” (Segall, 1943, p.sn). O poeta descreve como a festividade e os encontros de músicos foram encerrados pelas ações policiais que resultaram em “fechamento de prostíbulos, a dispersão das mulheres, com alguns suicídios patéticos a veneno ou a fogo...” (Segall, 1943, p.sn). Nesse texto, Manuel Bandeira aponta o Mangue como lugar de interesse de artistas, sociólogos, neste “fenômeno único na história da prostituição” (Segall, 1943, p.sn), e aponta a ação de peregrinação noturna de Lasar Segall - que não estava interessado nas festividades -, e sim na condição social das mulheres. O que podemos relacionar com a ideia de que “A atração pela prostituta-imagem da modernidade-significava a total empatia do homem com o universo alucinante das mercadorias, como observava Benjamin” (Rago, 2008, p.46). Não havia interesse sexual de Segall, mas, sim, o interesse pelo testemunho de um processo de injustiça social. O texto de Manuel Bandeira não acompanha ilustração e finaliza a sequência textual do álbum.

O encontro com o álbum como objeto livro oferece uma experiência tangível e íntima, permitindo que o observador folheie suas páginas, explore sua textura e aprecie a sequência

cuidadosamente planejada das imagens. Ao segurar o álbum em suas mãos, o espectador pode sentir-se conectado não apenas à arte de Segall, mas também à história material do próprio livro, com suas pranchas destacáveis e seu caráter dual de livro e obra de arte. A experiência de visualizar as imagens do álbum em uma exposição oferece uma oportunidade do encontro com nova dimensão, destacando-se pela sua disposição, iluminação e as obras ao redor.

Nas imagens abaixo, encontradas em sites de leilões, é possível identificar algumas diferenciações entre a edição de 1944 e de 1977. Na figura abaixo é possível obter as informações sobre a edição gráfica da PHILOBIBLION. A capa desta edição foi publicada com a ilustração em preto, diferentemente da edição de 1944 em que a figura central está em vermelho. Nesta edição há uma nota dos editores e consta um texto adicional de Vinicius de Moraes.

Figura 36 - Imagem do álbum Manguê de edição de 1977



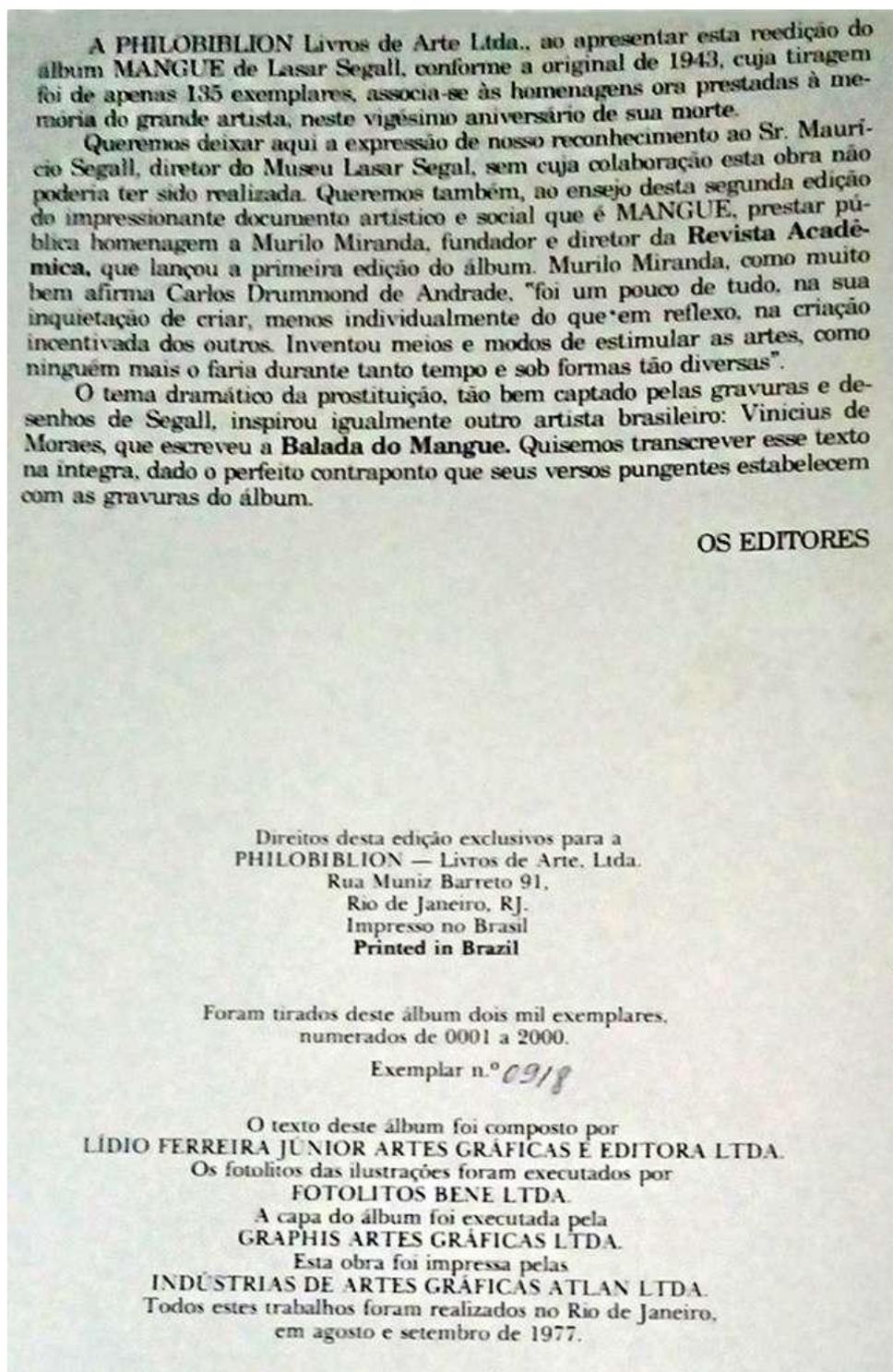
Fonte: Site Budano Leiloeiro<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Disponível em:

<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=153473&ctd=159&tot=&tipo=17&artista=> acesso em: 10 junho 2024

Figura 37 - Imagem do álbum Mangue de edição de 1977

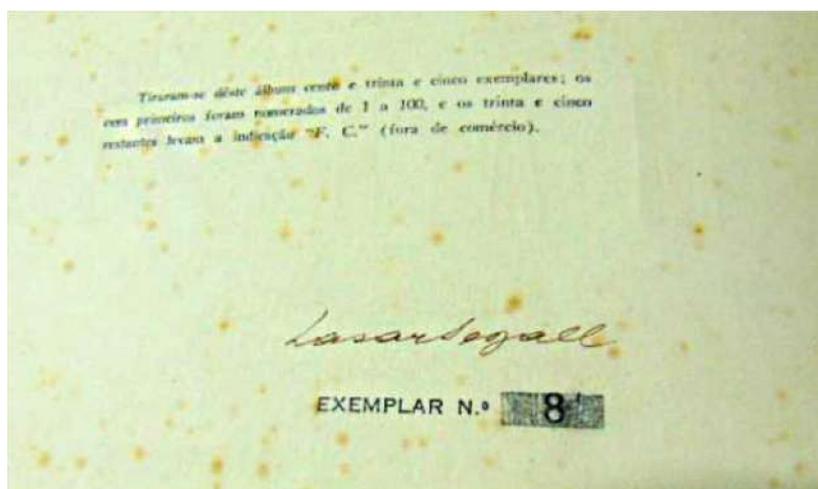


Fonte: Site Emporio do Colecionador<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.emporiocolecionador.com.br/peca.asp?ID=4943603>> acesso em: 10 Jun. 2024. A imagem foi editada pela autora para maior contraste.

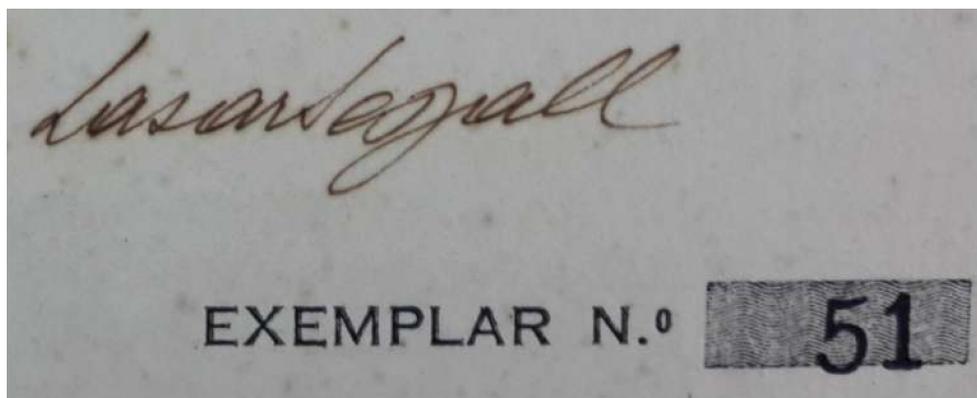
Abaixo é possível visualizar imagens de exemplares do álbum de 1944 com as respectivas numerações e assinatura de Lasar Segall. São exemplares com diferenciação do pertencente ao acervo do Museu de Arte Murilo Mendes, que faz parte da tiragem fora de comércio.

Figura 38 - Imagem<sup>50</sup> da prancha com identificação da tiragem e numeração do álbum de 1944



Fonte: Site Budano Leiloeiro

Figura 39 - Imagem<sup>51</sup> detalhe da prancha com identificação da tiragem e numeração do álbum de 1944



Fonte: Site Budano Leiloeiro

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=2011910>> acesso em: 10 junho 2024

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.letravivaleiloes.com.br/peca.asp?ID=4494475&ctd=150>> acesso em: 10 junho 2024

A primeira vez que observei as imagens da série foi no período no qual exercia minha bolsa de treinamento profissional no setor educativo, na exposição Arte Brasileira: Coleção Murilo Mendes<sup>52</sup>, exibição na qual algumas gravuras foram selecionadas para serem expostas na Galeria Convergência no segundo andar do edifício. O exemplar<sup>53</sup> faz parte da primeira edição da década de 40 e está presente no acervo do poeta Murilo Mendes, salvaguardado no MAMM (Museu de Arte Murilo Mendes), instituição pertencente à Universidade Federal de Juiz de Fora, localizada em Minas Gerais. O acervo do museu<sup>54</sup> é constituído pela biblioteca pessoal do poeta, surgida com a doação à universidade em 1976, e o acervo de artes visuais, obtido mediante a compra no ano 1994 por intermédio da viúva de Murilo, a poeta Maria da Saudade Cortesão (Genú, 2017, p.15). A edição do álbum permanece guardada na biblioteca pessoal do escritor e conserva-se disponível para visualização por pesquisadores. É interessante ressaltar que as pranchetas destacáveis dão a possibilidade de saírem do livro para transformarem-se tal qual outras obras elaboradas exclusivamente para estarem em paredes - é um livro, é um objeto artístico. Sobre os livros/álbuns de Segall e suas edições por Murilo Miranda, Beccari afirma:

Outra história, também verídica, como as outras: havia necessidade de fazer um álbum (a tal coisa das minúcias de Segall), que o Murilo Miranda ia imprimir, com gravuras de Segall (há um sobre o “Mangue”, outro da lapa, outro com versos de Manuel Bandeira, outro com versos de Jorge de Lima). E Segall exigiu que fosse usado um determinado tipo de papel. Murilo, depois de muito procurar em tudo quanto era casa de desenho no Rio, descobriu um lugar onde havia o tal papel. Mas o dono disse que não podia ceder a quantidade que Murilo precisava (era logo depois da guerra), porque tinha fregueses e não podia deixar de atendê-los para vender todo o estoque assim, de uma vez. Murilo saiu de lá, e teve uma ideia. Voltou com o Segall, e quando apresentou-o ao dono da loja, disse assim, no meio da conversa, sem precisar direito: “O Sr. cônsul da Polônia”. Segall cumprimentou o sujeito com muito respeito, o outro também cumprimentou Segall cerimoniosamente. Segall explicou que precisava daquele tipo de papel. E o dono da loja disse imediatamente: “Mas claro, meu senhor, se é para atendê-lo, se é para uma obra de arte, não tem dúvida, vou ceder o papel”. Quando saíram da loja, já na rua, Segall diz ao Murilo Miranda: “assim mesmo, Murilo, só acho interessante, como o cônsul da Polônia está servindo no balcão?”. Como Murilo apresentou sem explicar direito, um

---

<sup>52</sup> Maiores informações disponíveis em:

<<https://www2.ufjf.br/noticias/2018/03/28/arte-brasileira-colecao-murilo-mendes-apresenta-40-anos-d-e-modernismo-nas-artes-visuais/>>

<sup>53</sup> O exemplar do MAMM encontra-se em boas condições, com os textos e todas as 42 pranchas com reproduções em zincografia, porém não constam as 4 gravuras originais (uma litografia e três xilogravuras)

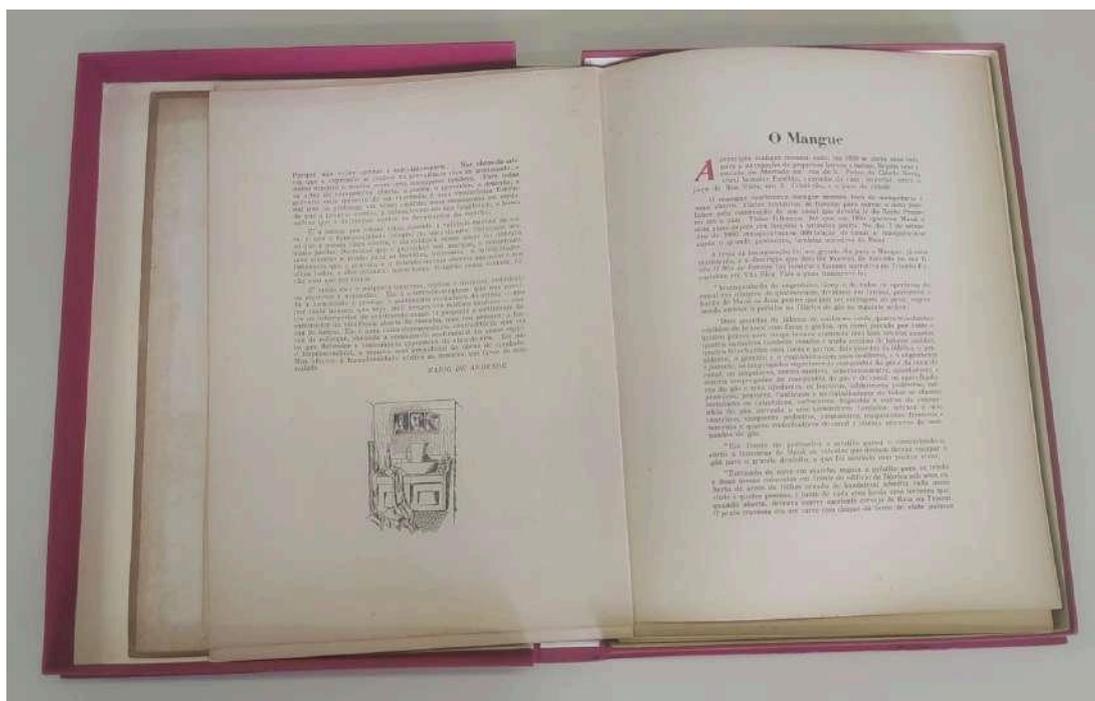
<sup>54</sup> Para mais informações sobre a constituição do acervo, consultar a dissertação “O processo de institucionalização da coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes”, de Valtencir Almeida dos Passos disponível em:

<<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/14371>> acessado em 26 de Janeiro de 2023.

ficou achando que o outro era o cônsul da Polônia. (Beccari, 1984, p.224-225)

Ademais, no acervo de Murilo, é possível encontrar cartas, fotografias e objetos pessoais do poeta, além de sua coleção de obras de artes - que em sua maioria foram adquiridas mediante fecundas relações de amizade com outros artistas, em que as configurações de troca, respaldavam-se perante suas respectivas produções, visto que Murilo Mendes elaborava textos - sendo crítico de artes em grandes jornais da época - com os quais retribuía os presentes de artistas, a partir de sua expressão escrita em publicações. Para Eleutério (2012, p.50), colecionar é compor um mundo. Assim, a análise de peças de uma coleção é uma possibilidade de compreender o caráter de escolhas do colecionador, fazendo parte de um processo criativo, resultante igualmente de seus círculos de amizade. Em uma coleção, ao se estudar os objetos escolhidos, abre-se o campo das trajetórias pessoais e da própria época. A autora menciona o conjunto expressivo de obras com dedicatórias dos artistas da coleção de Murilo Mendes, que esboçam o percurso de amizade. (Eleutério, 2012, p.35). Apesar de ser possível encontrar correspondências trocadas entre Murilo Mendes e Lasar Segall, não foram localizados nestes materiais menções ao álbum Manguê, nem uma data exata em que a publicação adentrou a coleção de Murilo. O que foi possível constatar é que o exemplar tem identificação F.C. (fora de comércio) e não possui dedicatória no corpo do material.

Figura 40 - álbum Manguê aberto, exemplar do MAMM



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Durante minha atuação no museu, acompanhando visitantes e principalmente grupos de escolas públicas da cidade, era notável o quanto os desenhos que Lasar Segall chamavam a atenção do público, sobretudo de jovens. Traços em papéis evidenciavam mulheres praticamente nuas, em sua maioria, enquadradas por janelas<sup>55</sup> perante construções semelhantes a cortiços, que na ficha técnica localizavam um nome: Manguê. Doravante, o que esta palavra poderia revelar sobre tais figuras? Irrompem, conseqüentemente, interpelações - a vontade de compreender as intercepções entre os desenhos, o título, sua matéria e a história, “as imagens nunca estão no presente. No presente está o que elas representam” (Mubarac, 2023, p.36).

O caminho transcorreu-se de modo mais complexo do que inicialmente supunha-se, dado que ao pesquisar o álbum - tanto como fonte primária quanto em buscas em fontes secundárias de produções acadêmicas - é inexistente determinada publicação abarcando de forma profunda a dependência da história social e iconográfica composta no álbum. Ao buscar informações, emerge o fato de que os desenhos constituíram-se a partir de um contexto factual - não advindo de representações meramente subjetivas do artista. Todavia, o Manguê, como contexto histórico, ainda que sem interlocução na obra de Segall, carece de exposições congruentes em dimensão à sua relevância histórica sócio-cultural. Pois embora se possa encontrar fragmentos do contexto social da região - transpostos em músicas, filmes e gravuras - quem, afinal, olha para a ficha técnica e estabelece instantaneamente relações históricas no conteúdo relatado nas pranchas de papel amarelado? Seu contexto é material: datado e localizado na história do país.

O álbum tem como espaço de representação o bairro de baixo meretrício da cidade do Rio de Janeiro, uma grande zona de prostituição, uma das maiores do país, que teve seu ápice na década de 1920. Era o lugar da cidade frequentado por intelectuais<sup>56</sup> e artistas (Museu Lasar Segall, 2012), sendo cenário para músicas, pinturas e poemas. Porém, devido a fatos lembrados pela historiografia da arte feminista. No terceiro capítulo do livro *Vision and Difference* denominado *Modernidade e os Espaços de Feminilidade*<sup>57</sup>, a historiadora da arte

---

<sup>55</sup> Como apresenta Lená Medeiros Menezes (1992, p.24) “Foram muitos os viajantes e cronistas da segunda metade do século XIX que descreveram o <<triste espetáculo>> oferecido por tais negras à janela, exibindo o seu <<explorado encanto>>, em busca de clientes que lhe garantissem a fuga dos castigos por trabalhos não cumpridos”.

<sup>56</sup> Como aponta Margaret Rago “(...)nesse momento histórico em que a burguesia e as camadas médias se deslumbravam com as conquistas do progresso, o mundo da prostituição era vivenciado, no plano simbólico, em sua dimensão modernizante” (Rago, 2008, p.197)

<sup>57</sup> O terceiro capítulo foi utilizado como referência em uma publicação traduzida na coletânea: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) História das Mulheres, histórias feministas: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

Griselda Pollock traz um exemplo de análise na qual desnuda as iconografias da modernidade diante dos regimes de poder. Primeiramente, ela conceitua a modernidade como “uma questão de representação e de grandes mitos” (POLLOCK, 1988, p.122), construindo a ideia de uma Paris extremamente vinculada ao lazer e ao prazer e, por fim, ela aponta: “Os marcos chaves desse território místico são lazer<sup>58</sup>, consumo, espetáculo e dinheiro (POLLOCK, 1988, p.122)”. Embora o território aqui apresentado não seja a boêmia Paris do final do século XIX, mas a região de meretrício do Rio de Janeiro no início do século XX, essa definição auxilia na compreensão da modernidade e das iconografias centrais que irão permear grande parte da produção artística nesse momento. Pollock afirma que, usualmente, as mulheres artistas representam ambientes domésticos ou espaços de lazer burgueses (quarto, sala de estar, varanda, jardim, teatro e parque), ocupando espaços reservados a “damas”. Esses espaços também são representados pelos artistas homens, no entanto, eles podem ir além, abrangendo todos os espaços possíveis de representação, em que estão os bastidores do teatro, os cafés, os bordéis. Observamos uma linha bastante definida dos locais possíveis de serem frequentados pelas ditas “damas” e os locais acessíveis aos homens na modernidade.

Pollock (1988), ao delimitar os “espaços de feminilidade”, representa a limitação das mulheres burguesas, mas também a constatação de sua feminilidade. As mulheres proletárias, no entanto, ocupam todas essas esferas, mediando a maioria das suas relações pelo comércio da sua mão de obra ou do seu próprio corpo, ocupando os locais dedicados às “mulheres degeneradas”, que é o limiar dos espaços de feminilidade, demonstrando que elas nem mesmo são consideradas femininas. Esse procedimento demonstra outra nuance da análise empreendida, estendendo-a para além das questões de gênero, e mostrando as diferenciações relacionadas à classe. Nesse contexto, não há muitas informações sobre quem eram aquelas mulheres nas imagens de Segall.

Vemos desejos<sup>59</sup> de homens e as ações sociais de uma época. Segundo Sueann Caulfield (2000, p.45), o Mangue, como bairro, nasce no século XIX, com a transferência de prostitutas

---

<sup>58</sup> Território este em que “a prostituição configurou um espaço visível, espetacularizado e quantificável, à medida que se tornava uma profissão reconhecida com a expansão do mercado capitalista, permitindo então que chefes de polícia, médicos, higienistas e juristas constituíssem um universo empírico para suas observações, classificações e análises”. (Rago, 2008, p.22)

<sup>59</sup> Sobre o sujeito de desejo: “Na descrição psicanalítica do sujeito do desejo, encontro uma inversão que descreve a emergência do sujeito social (civilizado) como um objeto desejante, não como uma manifestação da autoprodutividade humana, de liberdade, mas de necessidade – tanto de instintos como das regras (tradições sociais e costumes) que a família heterossexual estabelece e incorpora – que distingue o humano de outros animais.”(Silva, Denise, 2006, p.67)

para lugares menos visíveis da cidade e se tornou área de baixo meretrício em contraste com o bairro da Lapa. Assim, as mulheres ali estavam pelo desejo de que seus corpos estivessem longe dos “cidadãos respeitáveis”. Grande parte das mulheres eram europeias<sup>60</sup> brancas de classe baixa e negras - tendo as mulheres negras uma história onde seus corpos eram vistos, comercializados e desrespeitados pela elite branca que relacionava os problemas de saúde pública com raça, associando à população negra como uma ameaça à própria imagem de progresso social e cultural.

O mangue está em músicas, papéis, obras de diversos artistas, na fala de moradores, na história de bairros e prédios. As pesquisas percorreram acontecimentos como o surgimento da Vila Mimosa, reformas como Pereira Passos, a nomes de ruas, nomes de mulheres e, factualmente, à falta de nomes e de histórias perdidas. Apesar de ter um extensa história relacionada à prostituição<sup>61</sup>, ao percorrer as ruas da cidade nova, não encontramos nomes de ruas com os nomes das mulheres que ali trabalhavam ou algum registro histórico sobre o passado da região. A maior parte da bibliografia sobre as mulheres do Mangue é encontrada e contada por historiadoras que se debruçaram sobre documentos médicos e juristas, como as pesquisadoras Sueann Caulfield, Magali Engel e Cristiana Schettini. O Mangue está intimamente ligado ao controle policial e ao projeto de sociedade moderna. Ao iniciar a pesquisa o olhar lançado sobre as imagens de Lasar Segall foi crítico, numa ânsia de criticar aquelas imagens, a forma de retratar do artista, a falta de informação nos desenhos, nos títulos, na nudez, nos textos escolhidos para o álbum, na indiferença do artista em relação àquelas mulheres, na diferença de espaços que esses sujeitos ocupam na cidade e seus privilégios.

Os espaços urbanos são como palimpsestos num sentido palpável, físico: à medida que uma cidade passa por reformas ou desenvolvimentos, seus sinais visíveis, tangíveis - prédios, ruas, parques, árvores -, são demolidos ou removidos para dar lugar a novos. Mas o passado nas cidades, assim como em manuscritos reutilizados, pode se fazer presente mesmo tendo sido descartado da superfície aparente. (Carvalho, 2019, p.30)

---

<sup>60</sup> Margareth Rago apresenta que neste momento “Relacionar-se com a prostituta estrangeira, mulher experiente e desconhecida, satisfazia a expectativa burguesa de se ver introduzida nos hábitos sexuais avançados das sociedades modernas. Pelo mundo da prostituição, acreditava-se entrar no compasso da História, absorvendo e consumindo práticas e mercadorias europeias, profundamente mistificadas.” (Rago, 2008, p.197)

<sup>61</sup> Como aponta Margareth Rago é “(...) necessário questionar uma leitura que transforma a prostituição em objeto natural, inavriante trans-histórico que poderia ser observado em todas as épocas e sociedades, como sugere a expressão “a profissão mais antiga do mundo”.” (Rago, 2008. p.25)

Pensar sobre a complexidade da até então capital do Brasil é um dos elementos para entender a história do Manguê.

## 2.2 O OLHAR DE LASAR SEGALL

Uma das maiores inquietações ao observar este álbum é de imaginar os interesses do próprio artista, qual era sua relação com as mulheres que ali observava, como se deu essa aproximação, que tipo de relação era estabelecida, qual seu real sentimento ao estar ali diante de uma realidade tão distinta da sua. Lasar Segall nasceu em 21 de julho de 1889 em Vilna (as informações acerca do ano de nascimento são diferentes dependendo das fontes utilizadas, em um catálogo do Museu Lasar Segall é possível encontrar a data de 1891)<sup>62</sup>, na atual Lituânia, região marcada por disputas - conquistada pela Alemanha durante a Primeira Guerra, posteriormente torna-se parte da URSS em 1940. Como aponta Vera D’Horta Beccari (1984), a depender do momento vivido, ao nascer em Vilna, podia-se ter nacionalidade russa, polonesa ou lituana e a nacionalidade conseqüentemente abarcava cultura e política atravessadas pelos conflitos das dominações. Beccari expõe a complexidade cultural da região, uma vez que a cultura local, língua e religião não podem ser lidas facilmente pela nacionalidade, como se pode observar ao saber que “Vilna conservava características culturais polonesas, mas Segall não sabia sequer falar o polonês, ao passo que falava perfeitamente o iídiche”(1984, p.31). Percebe-se, portanto, que Vilna era uma cidade com forte relação com o judaísmo. Ao observar a informação de que o artista Lasar Segall era fluente na língua germânica das comunidades judaicas<sup>63</sup>, o ídiche, supõem-se nesta pesquisa, ser um fragmento do seu interesse pelo tema das mulheres do Manguê, a relação de origem e língua. Beccari

---

<sup>62</sup> O Museu Lasar Segall. São Paulo: Banco Safra, 1991.

<sup>63</sup> Claudia Valladão Mattos de Mattos, dissecou a influência judaica nas obras de Lasar Segall e localiza períodos em que sua produção caminha com este tema, como no trecho “Examinando a produção de Lasar Segall como um todo, podemos distinguir alguns momentos de engajamento mais direto do artista com a questão do judaísmo. Assim, temos um período que se inicia ainda em Vilna e se estende até mais ou menos 1912, em que Segall encontra-se identificado com os esforços de seu primeiro professor, Lev Antokolski, no sentido de construir uma arte especificamente judaica; um outro momento, que se inicia em 1918, com uma longa estada de Segall em Vilna, e que se estende até 1923, quando ele imigra definitivamente para o Brasil; e dois outros períodos no Brasil, em que o tema judaico adquire especial relevância: em 1927, desencadeado pela morte de seu pai Abel Segall e, por último, o período que corresponde àquele da ascensão do nazismo e da perseguição e tentativa de extermínio dos judeus na Europa, ou seja, os anos entre 1937 e 1945, quando Segall coloca sua obra a serviço da denúncia das violências cometidas contra o povo judeu. Os dois primeiros momentos pertencem, de certa forma, a um mesmo universo, isto é, estão vinculados ao movimento da vanguarda judaica na Europa que colocou questões bastante diferentes daquelas apresentadas em seu período brasileiro.” (Mattos, 2021, p.84) Disponível em: <https://econtentis.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15499>. Acesso em: 23 mar. 2024.

ressalta o desejo pelo noturno na obra do artista, influência das orações judaicas que ocorriam sob a lua. Ao descrever as noites no Brasil, no ano de 1924, Segall descreve-as como “inacreditavelmente belas e refrescantes. Só existem para as prostitutas e seus amigos, além disso, não se vê mais ninguém na rua”<sup>64</sup> (Beccari, 1984, p.229).

Em 1907, Segall passa a frequentar a Imperial Academia Superior de Belas Artes de Berlim, em que estuda “os cânones estéticos naturalistas da imitação irrestrita, ditados por pintores oficiais...” (Beccari, 1984, p.41). Neste momento havia influência do impressionismo social e do expressionismo alemão. A influência impressionista pode ser notada entre 1909 a 1912 (Museu Lasar Segall, 1991, p.28), momento em que, para Segall, a arte deveria utilizar habilidades técnicas para expressar os problemas da época (Beccari, 1984, p.43). Suas primeiras gravuras foram datadas de 1910, mesmo ano que ocorreu a primeira exposição realizada do artista (Beccari, 1984, p.44).

Com o passar dos anos, as pessoas representadas por Segall vão perdendo a proporção humana, as cabeças crescem, os olhos se atormentam, até atingir a plenitude da deformação expressiva. Aos poucos desenvolve o sentido de composição: a turbulência da fase pós-impressionista é disciplinada, transformando a tela num organismo unitário, animado pela composição. (Beccari, 1984, p.45)

Segall veio para o Brasil em 1912, com produção de gravura, pintura e escultura. Sua irmã Luba, que já residia em São Paulo e era casada com um membro da família Klabin, foi quem financiou sua viagem ao Brasil. Em 1913, Lasar Segall realizou sua primeira exposição no país, pela ocasião da data, há os que a defendem como a primeira exposição de arte moderna no país<sup>65</sup>. Em correspondência de Mário de Andrade à Murilo Miranda na data de 10 de janeiro de 1944, o poeta exclama “Pra que falar que a exposição dele é “a primeira exposição de arte moderna” do Brasil, quando você sabe que não é! É mentira” (Andrade, M., 1981, p.160). Para Beccari ela foi importante para a abertura a uma nova estética, necessária para compreensão da modernidade da própria - e já conhecida historicamente - exposição de 1917 de Anita Malfatti, considerada o estopim da vanguarda moderna. Até aquele momento os movimentos artísticos eram restritos e aproximavam-se de acontecimentos sociais

---

<sup>64</sup> Em carta endereçada a Will Grohmann, na data de 10 de fevereiro de 1924.

<sup>65</sup> Claudia Valladão de Mattos escreve sobre a romantização da imagem do artista no Brasil e cita o texto de Mário de Andrade ao editor Murilo Miranda em que o escritor diz “Francamente me irrita muito esse seu jeito de querer que eu encampe as suas exagerações destemperadas com o Segall (...). Pra que falar que a exposição dele é "a primeira exposição de arte moderna" no Brasil, quando você sabe que não é! É mentira. A vaidade incomensurável do Segall é que insiste nisso nos campos férteis como você, a mesma vaidade que conseguiu que a exposição de 1913 dele fosse elogiada até pelo Nestor Pestana, pelo *Estado*, a maior besta e o maior reduto do atrasadismo aqui. Bolas! (...)

(Andrade, 1981, p.161 apud Mattos, 1994, p.106).

consumidos pela elite dominante; os salões de exposições “eram lugares de reuniões burguesas bem comportadas, onde ver os quadros no sentido exato do termo, não era o essencial” (Beccari, 1984, p.53).

Entre idas e vindas à Europa, volta ao Brasil em 1923, onde se restabelece em 1932, após passar quatro anos em Paris (de 1928 a 1932). Mas foi no ano de 1925 que se casou com sua segunda esposa, Jenny Klabin, momento em que já se encontrava naturalizado como brasileiro (Beccari, 1984, p.80).

Figura 41 - Fotografia de Lasar Segall e Jenny Klabin



Fonte: Site Wikipédia<sup>66</sup>

O artista já havia tido um primeiro casamento com Margarete Suhr, com quem ele estava desde 1913 (Beccari, 1984, p.66). Ligado à vida familiar, Segall é descrito como sério e que não participava da vida boêmia como outros artistas da época (Beccari, 1984, p.110), andava com caderno de anotações, em que esboços podiam dar seguimento a outros futuros trabalhos, havia cuidado com suas produções, papéis e matrizes de gravura (Beccari, 1984, p.112). Beccari ressalta o quanto a vida do artista fazia com que não necessitasse da venda de seus trabalhos para a sobrevivência. No retorno ao país, mantém o desejo de divulgar a arte

---

<sup>66</sup> Disponível em:

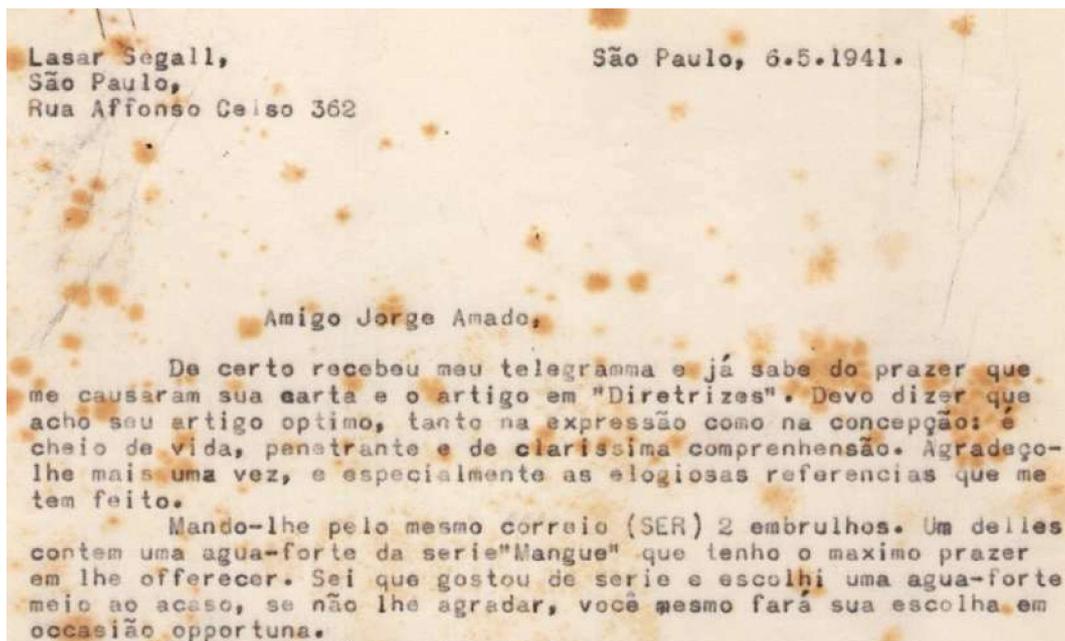
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jenny\\_Klabin\\_Segall#/media/Ficheiro:Lasar\\_Segall\\_e\\_Jenny\\_Klabin\\_Segall.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jenny_Klabin_Segall#/media/Ficheiro:Lasar_Segall_e_Jenny_Klabin_Segall.jpg)> Acesso em: 10 fev 2024.

moderna (Caires, 2019, p.169) e, com parte da elite paulistana, funda a Sociedade Pró-Arte Moderna, a SPAM, oficializada no ano de 1932 (Caires, 2019, p.169-170).

Lasar Segall mantinha um grande círculo de amizades com outros artistas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Seu amigo Murilo Miranda era diretor da Revista Acadêmica, que o patrocinava, além de publicar textos e referências sobre o artista, e a importante edição de homenagem a Segall, o próprio álbum Manguê foi editado também por Murilo Miranda (Beccari, 1984, p.115). No livro Antologia Lasar Segall, Geraldo Ferraz descreve como sendo a fase brasileira as produções entre 1924 e 1934, período que “passa pela filtragem do caderno de bolso que registrou o Manguê só aparecido mais de 15 anos depois...” (Andrade, M., 1982, p.92-93). Em trecho de Segall na edição da Revista Acadêmica de 1944, é possível ler nas palavras do artista que a série configura-se como “impressões que fui jogando instantaneamente no papel, procurando com as linhas mais simples, penetrar o mistério de almas tão cruelmente sacrificadas” (Revista Acadêmica, 1944, p.65) e reitera que a criação dentro da publicação guarda “na espontaneidade de suas formas, a verdadeira expressão do que vi e senti” (Revista Acadêmica, 1944, p.65).

Na data de 06 de maio de 1941, três anos antes da publicação do álbum Manguê, Lasar Segall presenteia o escritor Jorge Amado com uma gravura em água-forte da sua série Manguê, ao que tudo indica o escritor já havia tido contato com as produções sobre o tema e havia demonstrado interesse.

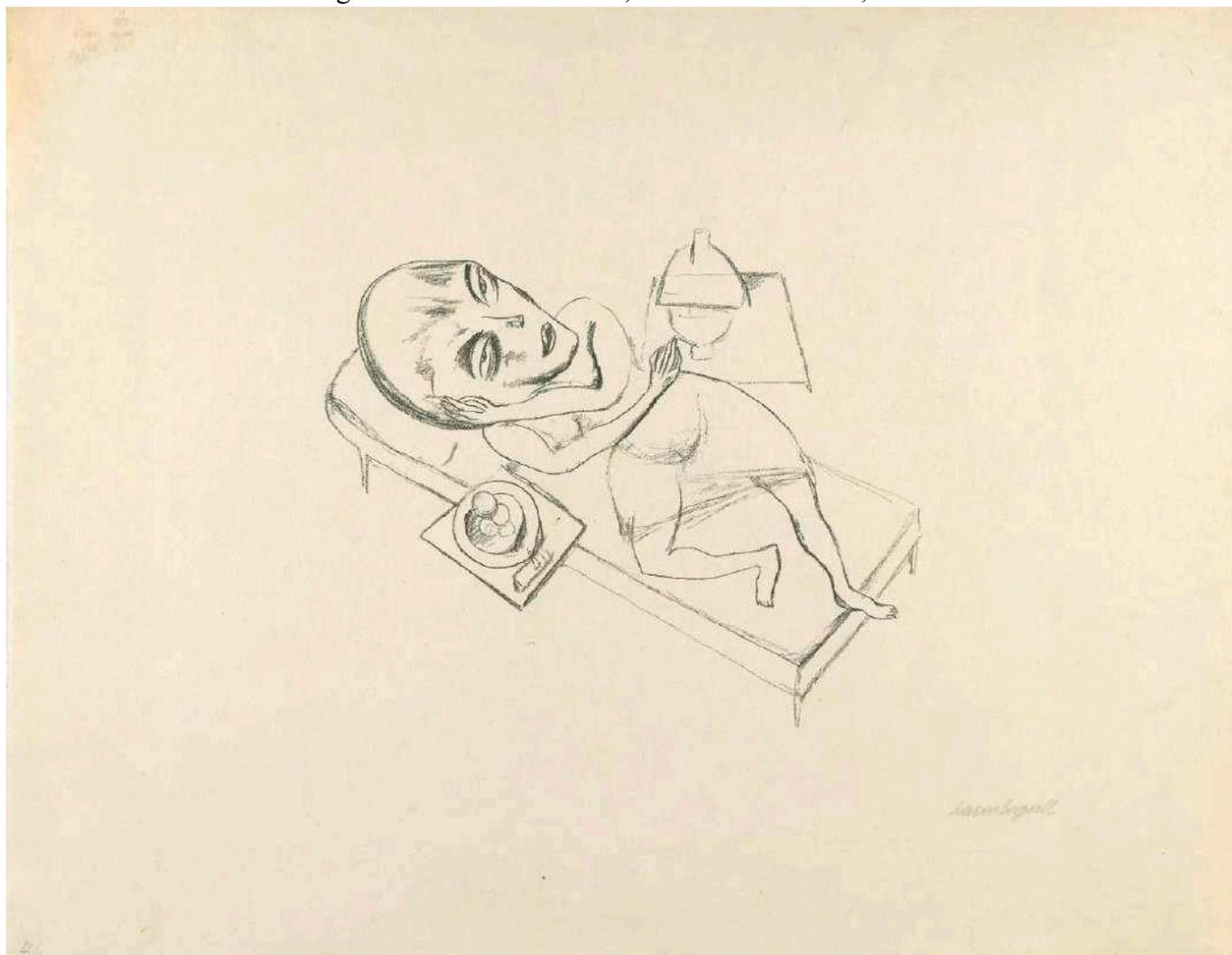
Figura 42 - Correspondência de Lasar Segall à Jorge Amado, 1941



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 02364)

Sobre publicações de álbuns, sabe-se que antes de *Mangue*, Segall, já havia publicado<sup>67</sup> em 1921 o álbum *Bubu* - que também teve como tema a prostituição. As oito litografias compondo o material foram realizadas no período em que o artista estava na Alemanha, entretanto as imagens foram realizadas a partir de um texto literário de Charles-Louis Philippe, a novela *Bubu de Montparnasse*, de 1901 (Magalhães, 2012, p.11).

Figura 43 - Mulher deitada, do álbum “Bubu”<sup>68</sup>, 1921



Fonte: Site Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

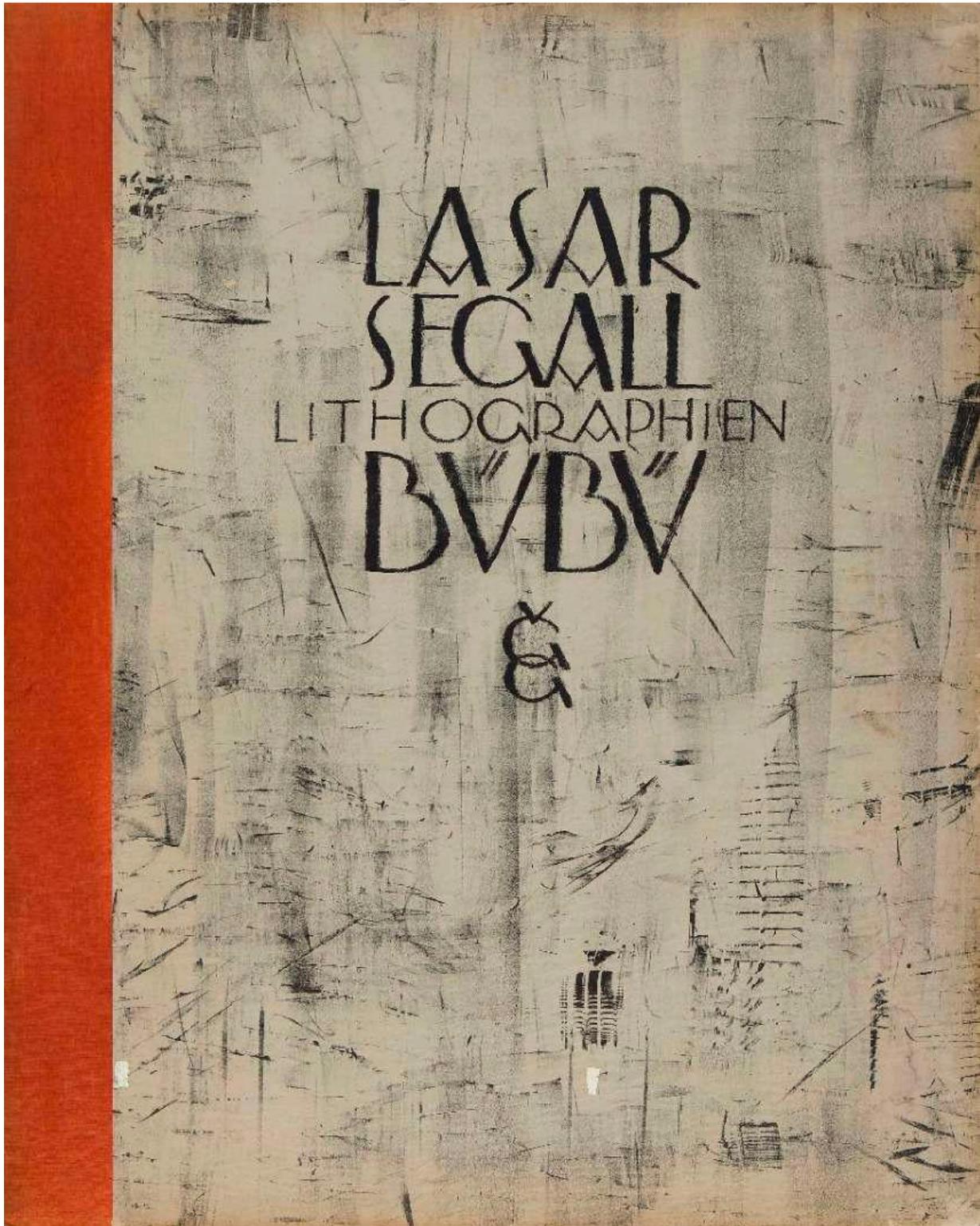
---

<sup>67</sup> O artista conta ainda com a publicação do álbum “Uma doce criatura”, com cinco imagens realizadas na técnica de litografia, para o conto “Uma criatura dócil de Fiódor Dostoiévski”.

<sup>68</sup> Disponível em:

<https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/exposicoes/exposicao-temporaria/imagens-tres-albuns-de-lasar-segall/mulher-deitada-do-album-201cbubu201d-1921/view>> acesso em: 10 junho 2024

Figura 44 - Capa do álbum Bubu de 1921<sup>69</sup>



Fonte: Site Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

<sup>69</sup> Disponível em:

<https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/exposicoes/exposicao-temporaria/imagens-tres-albuns-de-lasar-segall/capa-do-album-bubu-1921/view>> acesso em 10 junho 2024.

Seu segundo álbum tem, portanto, uma relação ainda mais fecunda com sua vivência, não mediada por textos e produzido a partir de suas interpretações particulares na leitura de um autor. Seu corpo estava presente, bem como os das representadas. Para Buti (1996, p.108) a produção artística, seja ela uma gravura ou outra técnica escolhida, é essencialmente pensamento visual, capaz de apresentar as ideias do artista e como este se liga ao mundo. Com tantas representações de janelas, o álbum se apresenta, ademais, como uma: a abertura para o que o artista vê, a brecha para um ponto histórico. Para Frederico Morais foi exatamente ao retratar essas mulheres que Lasar se aproxima da realidade do país

...o primeiro contato real e efetivo de Segall com o Brasil se fez a partir da realidade social: o drama pungente das erradias, ou seja, das prostitutas do Mangue. E este painel de miséria social e moral significou na obra de Segall um duplo deslocamento: dentro do próprio expressionismo a passagem do pólo existencial para o pólo social (a participação social como alternativa para a angústia do ser), como também de uma realidade que era mais memória (recordações de Vilna, sua cidade natal, do ambiente familiar, comunitário e religioso), Segall passa para outra, concreta, objetiva. É como se o artista voltasse à terra e, com os pés no chão, descobrisse a existência de outros seres humanos vivendo diariamente problemas maiores ou iguais aos seus. (Andrade, M., 1982, p.100)

O crítico Geraldo Ferraz apresenta uma concepção semelhante na identificação da fase brasileira do artista. O crítico diz ter acompanhado as pinturas e gravuras de Segall, realizadas para uma publicação do escritor Antônio de Alcântara Machado, com características expressionistas; e enfatiza a influência do lugar vivido para a produção dos trabalhos - já que a chamada fase brasileira seria uma “espécie de adaptação do artista à realidade ambiente” (Beccari, 1984, p.173). No que tange aos temas, o pintor explorou problemas sociais e existenciais com uma intensidade afetiva que ressoa com as inquietações acerca da desigualdade social. Fase dos quadros em que eram retratados as favelas, morros, prostituição, este último tema, tão destrinchado em sua série Mangue<sup>70</sup>.

Aliás, esta era uma série obsessiva na vida do artista, porque era um dos aspectos que Segall considerava mais brutais na vida, ver uma mulher transformada em mercadoria; e no Mangue, no Rio de Janeiro, esse crime da sociedade se realizava de uma forma verdadeiramente escabrosa. Esse tema, dominante em Segall, também o foi para Picasso, cujo primeiro quadro importante, o *Demoiselles d'Avignon*, mostra as mulheres da rua d'Avignon, em Barcelona, onde Picasso na sua adolescência encontrou esse mesmo

---

<sup>70</sup> Em trecho de Paulo Emílio Salles Gomes, no ano de 1972, há a posição do crítico a respeito dos temas de Lasar Segall “(...) o problema dos emigrantes, no Mangue, não combinavam muito bem com as posições dele diante das coisas. É possível que esse sentimento tenha surgido em mim numa época em que eu era muito político, com sentimentos muito radicais; e talvez também influído em mim algumas impressões do Oswald Andrade”. (Beccari, 1982, p.205)

aspecto do Manguê de Segall. Essa obsessão de Segall transformou-se, mais tarde, num álbum que foi editado por um rapaz de muitas iniciativas, o Murilo Miranda, que havia começado a Revista Acadêmica e que fez dessa revista um órgão de divulgação muito grande da arte. Murilo fez um número especial sobre Lasar Segall, muito bom. (Beccari, 1984, p.173)

A chamada fase brasileira será marcada principalmente pela escolha de seus temas, relacionados a sua nova estadia e tecnicamente o artista se afasta de características expressionistas, utilizando contrastes marcantes para enfatizar a dinâmica e as tensões sociais do Brasil, mudança técnica incluiu o emprego de cores e traços distintos, como observa a crítica Aracy Amaral

...observamos após sua chegada ao Brasil três 'instantes' em seu trabalho nos quais percebemos o pintor russo sensível ao novo ambiente e ao meio artístico-social que passa a frequentar e que, notamos, tem reflexo em algumas de suas realizações. O primeiro é sem dúvida o período mais 'brasileiro' na segunda metade dos anos 20, com a presença de cores vivas em sua pintura, observando-se até uma certa afinidade em determinado momento com a pintura melhor de Tarsila (como em Menino com lagartixa, por exemplo, ou em Paisagem brasileira, de 1925), nos quais a construção, a estruturação do quadro, é bem mais importante que sua 'expressão', afastando-se bastante, nestes anos, da pintura da dramaticidade expressionista alemã, visível embora nas artes gráficas, em particular, na série do Manguê. (Andrade, M., 1982, p.109)

Quando Lasar Segall opta por retratar mulheres prostitutas, ele, um indivíduo de ascendência europeia e em uma posição social marcadamente diferenciada daquelas que ocupam o espaço retratado, está envolvendo-se em uma narrativa de representação do "outro". Sua escolha artística implica uma apropriação seletiva da experiência alheia, filtrada através de sua própria perspectiva, influenciada pela posição de privilégio social e étnico. Beccari cita em uma passagem como o artista sente comoção pela marginalidade do negro no Brasil, já que em mais de um trabalho utiliza tal representação como assunto e, além disso, faz diversos autorretratos em que se coloca como negro. Essa abordagem é exemplificada em suas obras Encontro de 1924 e Autorretrato de 1930 (Beccari, 1984, p.81). A escolha de Segall por utilizar fisionomias de pessoas negras em seus quadros, será também observada por Geraldo Ferraz. Paralelamente, ao autodefinir-se como negro em suas representações, suscita questões complexas relacionadas à autenticidade e à legitimidade das experiências vivenciadas por outro grupo social que não o seu. Esta escolha artística, realizada a partir de uma posição de privilégio racial, demanda uma análise cuidadosa, especialmente no que tange à representatividade e à autoridade para narrar essas experiências. Dessa forma, as obras de Segall constituem um convite para reflexão sobre as complexas dinâmicas de poder,



Figura 46 - Pintura Encontro, Lasar Segall, 1924



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural<sup>72</sup>

[7B%22width%22%3A3.0976316322929014%2C%22height%22%3A1.237500000000001%7D%7D>](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2289/encontro)

Acesso em: 10 jan. 2024.

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2289/encontro>>. acesso em 10 jan. 2024

Figura 47 - Xilogravura Casal do Manguê com Persiana I, 1929<sup>73</sup>



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Existem inúmeras diferenças entre a realidade do artista e de suas retratadas e, talvez, a posição de judeu seja o que minimamente o aproxime de alguma condição das mulheres que viviam nesta região do Rio de Janeiro, em razão de grande parte das prostitutas fazerem parte das chamadas polacas - mulheres judias do leste europeu. Schettini apresenta a existência de inúmeras referências - de caráter sensacionalista - a respeito do que ficou conhecido como tráfico de brancas, narrativas em que mulheres brancas europeias eram escravizadas por

---

<sup>73</sup> Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44083/casal-do-mangue-com-persiana-i>> acesso em 10 junho 2024.

caftens judeus, forçadas a prostituição no centro da cidade, referências que não abarcavam outras mulheres brasileiras (Schettini, 2006, p.20). As mulheres negras, embora também tivessem sua história de atravessamento do Atlântico, carregam a história da escravidão no Brasil, o que faz com que nenhuma outra chegada tenha um peso tão grande na história do país. Lasar Segall tem sua obra marcada por atravessamentos, pelo retrato de navios, pintando e desenhando a realidade de imigrantes europeus vindos ao país, em particular, os judeus, como relata Andrade

Nas xilogravuras e nas litografias também vemos rostos alados, vagando em sua dor íntima. “Poucos traços, arte cósmica.” Nos primeiros trabalhos da série brasileira Manguê alguns resquícios de tal comportamento persistem.” É certo igualmente que Segall volta a abordar, em obras de impacto, o drama do povo judeu (Progrom, 1936/37, e Navio de emigrantes, 1939/41) e que são, também, o drama de todas as minorias oprimidas. Vivia-se a guerra. Gullar vê nessas obras, entretanto, mais o sentimento de solidariedade racial do artista, o que não invalida sua afirmação anterior de que Segall se afirma mais pintor quando levanta a voz da pintura ao nível do protesto e da denúncia - mas que, para ele, se aplica melhor à série do Manguê. (Andrade, 1982, p.100)

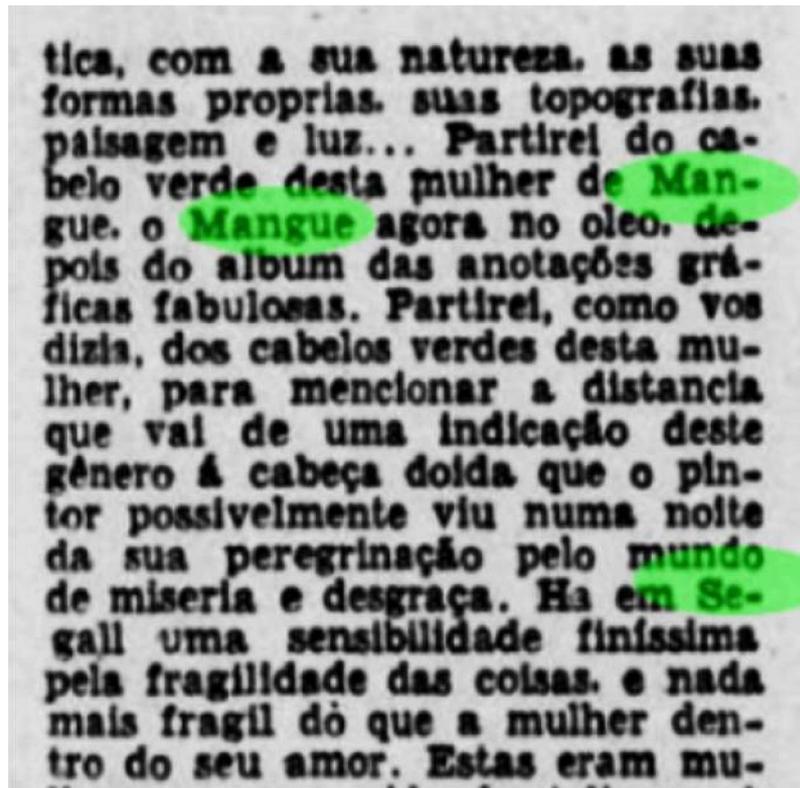
Frederico Moraes, examinando as observações do crítico Ferreira Gullar (Andrade, M., 1982, p.100), utiliza a ideia de sentimento de solidariedade racial para a produção de Lasar Segall - mediante ao fato do artista retratar realidades dos negros, em rigor na série Manguê - manifestando uma arte de denúncia, posto que não era desejo das elites focar o olhar para estas vidas. Ressalta-se no trecho aspectos recorrentes na obra do artista, tanto seus inúmeros trabalhos abarcando a realidade de judeus vindos ao país - mais próxima à experiência do pintor - quanto produções a partir do cotidiano de outras minorias - tão distante da sua classe social. Renata Felinto (2011), ao citar pintores modernos como Volpi, Portinari e Segall, afirma que, ao pintarem o negro em múltiplas situações, explanam histórias, culturas e individualidades, demonstrando uma preocupação dos artistas da época, em compor em conjunto: características específicas da cultura e história brasileira com as formas adquiridas a partir das vanguardas europeias. A autora menciona, em específico, a tela Bananal, pintada no ano de 1927 por Segall, o que para ela é um retrato com a peculiaridade de representar de forma sensível a “agonia social e psicológica sofrida pelo negro no Brasil” (Felinto, 2011, p.05)<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Texto disponível em:

<<http://omenelicksegundoato.blogspot.com/2011/02/dialogos-e-identidades.html>> acesso em 29 jan. 2023.

Figura 48 - Coluna de Geraldo Ferraz, em O Jornal



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - O Jornal<sup>75</sup>

Na edição 8.146 de O Jornal, na data de 17 de novembro de 1946, Geraldo Ferraz comenta em sua coluna a respeito de uma pintura da série Mangue de Segall, mencionado que poderia ter sido realizada a partir da visão do artista “numa noite da sua peregrinação pelo mundo de miséria e desgraça”. Imagens são criadas para serem visualizadas e Lasar Segall, em sua criação, era também espectador, sujeito este em que, como nos diz Aumont (2002, p.77), não possui uma definição fácil, age intervindo, na complexidade de atuar mediante suas percepções, afetos, crenças que caminham com as especificidades do momento histórico e classe social. No contexto do artista é importante salientar que “os modernistas pretendiam uma aproximação com o popular, entendido à época como um mergulho nas heranças culturais de negros e indígenas” (Paula, 2022, p.21). Ainda sobre suas idas ao mangue, é possível encontrar em uma entrevista do artista Maciej Babinski a seguinte narrativa

(...)de acordo com um relato que escutei do Augusto Rodrigues, o Lasar Segall ia para o mangue num Roll Royce, com vidro fechado, aí pedia para o motorista parar, fazia um esboço de alguma cena e seguia adiante, para

<sup>75</sup> [http://memoria.bn.br/docreader/110523\\_04/36043](http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/36043)

depois trabalhar tudo dentro do seu ateliê. Ou seja, o Segall não ia lá para transar, ele ia lá para olhar, uma espécie de “pathos” judaico que ele trouxe para a experiência. A diferença é que eu não fiquei de vidro fechado... Mas no final, tanto os trabalhos que o Lasar produziu quanto os que eu produzi da experiência no Manguê carioca, se transformaram em arte. (Azevedo, 2006, p.94)

Essas complexidades históricas e sociais permeiam a representação artística de Segall, refletindo não apenas a diversidade das experiências humanas, mas também as nuances e contradições da sociedade brasileira da época. O artista, em especial, volta a dedicar sua produção sobre mulheres prostitutas em sua série *Erradias*.

Figura 49 - Rua de Erradias, Lasar Segall, 1956, Pintura a óleo<sup>76</sup>



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

<sup>76</sup> Reprodução fotográfica Vera Albuquerque, Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1484/rua-de-erradias>> acesso em: 10 junho 2024. Pintura a óleo de Lasar Segall, 116,00 cm x 147,00 cm, Coleção Oscar Klabin Segall (São Paulo, SP). Como no texto do site: “Na última década de sua vida, abordou a prostituição novamente, desta vez com a série *Erradias*, inspirada, ao que tudo indica, pelas disputas entre moradores, autoridades municipais e profissionais do sexo que viviam e atuavam na região do Bom Retiro, em São Paulo. Em sua abordagem, evitou a condenação moralista e jamais enfatizou, ao contrário de certa tradição nas artes, a sensualidade e a luxúria. Sua produção foi marcada pela compaixão: as obras combinam denúncia e protesto, mas também uma clara solidariedade e a observação serena da condição existencial das pessoas que se dedicavam à prostituição.” Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/exposicoes/longa-duracao/lasar-segall-entre-temas-e-tecnicas>> acesso em 10 junho 2024.

## 2.3 O OLHAR DO HOMEM: PRIMITIVISMO, RAÇA, SEXUALIDADE, JUDAÍSMO, MODERNIDADE

Não é de imediato o entendimento da relação racial estabelecida na construção do álbum *Mangue*, a refletir-se o elo entre o tema e o produtor das imagens. Lasar Segall não parece apresentar as mulheres como monumentos ou objetos de desejo, já que conjuntamente com os detalhes destes corpos desnudados há a presença da pobreza<sup>77</sup>. Mas sendo cenário para tantas produções artísticas, como podem os corpos de prostitutas pobres serem composições para gravuras, letras de samba e o *Mangue* lugar de encontro de intelectuais<sup>78</sup>? E como pode uma mulher, principalmente a mulher negra, se identificar com essas mulheres? Pollock, após dissecar as análises sociais de T. J. Clark sobre as estruturações do modernismo, propõe o exercício de “imaginar que o observador ou produtor destes trabalhos é do sexo feminino”<sup>79</sup>, e pergunta: “Como pode uma mulher identificar-se com as posições de visionamento propostas por qualquer destas pinturas?” (Pollock, 2011, p.56). Neste trecho pode-se fazer uma relação com os estudos da crítica cinematográfica Laura Mulvey, cujas observações - tendo como objeto de análise a história do cinema - sobre a objetificação da mulher e a presença masculina de um produtor, parecem fazer o produto cinematográfico se aproximar ao caso dessas pinturas do modernismo. Fica evidente que as imagens possuem uma dupla responsabilidade: tanto como objeto quanto como produção. Neste caso, as mulheres são “olhadas e exibidas”, e, ao mesmo tempo, omitidas, uma vez que

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar é dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico [...] (Mulvey, 1983, p. 444).<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> É necessária a diferenciação dos contextos de vivências destas mulheres já que, “A prostituta negra pobre não teve (tem) desconto, ao contrário da branca, mais adequada a satisfazer as necessidades libidinais dos homens das classes dominantes.” (Rago, 2008, p.275)

<sup>78</sup> A relação dos homens com as prostitutas pode ser pensada também pela ótica que de “Juntamente com a venda do prazer, o mundo da prostituição destilava práticas eróticas, sexuais e sociais mais refinadas, já que aí se praticavam formas de sociabilidade referenciadas pelos padrões da cultura européia”. (Rago, 2008, p.28)

<sup>79</sup> São alguns dos quadros que servem de exemplo para a visão masculina: *Olímpia*, de 1863 e *Um bar no Folies-Bergère*

<sup>80</sup> Salienta-se que a autora bell hooks questiona a teoria de Mulvey utilizando os termos espectadora negra crítica, ao contestar a existência de um olhar único de mulher, empregando o conceito de prazer de questionar.

Quando Lasar Segall desenha mulheres prostitutas, ele, um homem branco em condição social diferente de quem vive neste lugar, produz imagens sobre o “outro” e cada esboço se junta ao arsenal de imagens produzidas na história arte, sobre mulheres, mulheres nuas, mulheres em condições sociais divergentes daquela do artista. A visão masculina é o alicerce imagético e social da modernidade, já que para se olhar as produções de imagens de mulheres, há a necessidade intrínseca de se olhar para a observada e o seu observador.

Figura 50 - Casal do Mangue de Lasar Segall, 1929, xilogravura sobre papel, 24 x 18,5 cm



Fonte: Facebook Museu Lasar Segall<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Disponível em:

<<https://www.facebook.com/MuseuLasarSegall/photos/a.442908422938368/637032176859324/?type=3>> acesso em: 10 junho 2024.

bell hooks em seu livro *Olhares Negros* (2019) apresenta ideias sobre o amor, a negritude e como por meio da construção da superioridade branca e da construção imagética do negro, constrói-se a visão sobre si e sobre o outro, resultante da rejeição da história e cultura não branca. Sobre a possibilidade do amor, a autora alerta que no “contexto supremacista branco, “amar a negritude” raramente é uma postura política refletida no dia a dia. Quando é mencionada, é tratada como suspeita, perigosa e ameaçadora” (hooks, 2019, p.47). E a partir das ideias de hooks, a pergunta que se faz aqui é também sobre a possibilidade positiva de um amor às mulheres do Mangue pelo artista Lasar Segall, ao mesmo tempo que contribui para a reprodução de imagens de mulheres negras em posições sociais negativas, já que longe de julgar o lugar de trabalhadoras do sexo<sup>82</sup>, a realidade socioeconômica não era favorável para essas mulheres que tinham seus corpos racializados e deslocados de outros espaços e visões da sociedade.

O desejo de fazer contato com esses corpos considerados Outros, sem nenhum intuito aparente de dominar, ameniza a culpa do passado, ou ainda toma a forma de um gesto de desobediência em que o sujeito nega sua responsabilidade e conexão histórica. (hooks, 2019, p.71-72)

bell hooks (2019) observa a produção de imagens com as estruturas sociais que são em si racistas, percorrendo a literatura, o cinema e as artes visuais - a construção do olhar branco existe em contraposição a ideia do Outro. A autora faz um paralelo entre a visão dos homens brancos contemporâneos sobre os corpos de mulheres negras, com a própria visão da arte sobre a cultura não branca. Tal como na concepção do Outro como lugar de experiência - onde o objetivo dos homens brancos ao buscar parceiras negras “não era apenas possuir o Outro sexualmente: era ser mudado de alguma forma pelo encontro”, onde os corpos de mulheres negras são tratados como instrumentos para “se afirmarem como sujeitos desejantes transgressores” (hooks, 2019, p.60). Na arte há a busca do Outro para a construção de imagens.

---

<sup>82</sup> Pois o que está em questão não é somente o fato das mulheres do Mangue serem trabalhadoras do sexo, mas o contexto social em que elas vivem, no caso do Brasil, a mulher negra que teve seu corpo historicamente dominado e explorado e as políticas públicas higienistas da época que tentavam colocar os corpos destas mulheres longe do centro urbano. Para maiores informações ler a dissertação “Enegrecedo o meretrício: Experiências da prostituição feminina no Rio de Janeiro (1871-1909)” de Beatriz Prechet. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/51154/51154.PDF>> acesso em: 28 Jan. 2023

Citando Hal Foster em O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou Pele Branca, Máscaras Negras<sup>83</sup>, hooks (2019) defende que a comodificação da diferença e o olhar lançado sobre o Outro, onde há o processo de descontextualização, associa-se com a utilização da ideia de primitivismo para a arte moderna. O autor, em seu texto, disserta sobre a produção do uso de artefatos africanos na exposição *The ‘primitivism’ in the twentieth century art. Affinity of the tribal and the modern*<sup>84</sup> tendo como análise o quadro *demoiselles d'Avignon*<sup>85</sup> de 1907. Segundo a autora:

Foster critica a abordagem em relação ao Outro, enfatizando que esse reconhecimento era “contingência do instrumento”: “Dessa forma, por meio da afinidade e do uso, o primitivo é imitado dentro do que serve à tradição Ocidental (e então é visto como parcialmente produzido por ela)”. Uma crítica similar pode ser feita em relação a tendências contemporâneas de desejo e contatos sexuais inter-raciais iniciados por homens brancos. (hooks, 2019, p.70)

Ao desafiar as abordagens convencionais do primitivismo nas artes, somos incentivados a repensar nossas concepções sobre identidade, representação e justiça social na produção artística. O contexto em que as obras são produzidas e seus referenciais devem ser visualizados tanto quanto as próprias imagens e as imagens, nunca podem ser vistas como meras representações sem poder.

A ideia de primitivismo<sup>86</sup> explorada pela modernidade é dúbia pela sua localização histórica, como diz Andriolo (2006, p.16). O conceito de “primitivo”, nesse contexto, oscila entre um valor pejorativo e outro positivo, ambos estereotipados.”, já que a cultura burguesa colonialista construiu de um lado a imagem do outro de forma a caracterizar esse outro como incivilizado em seus museus etnográficos, e, ao mesmo tempo, tinha uma visão romântica de

---

<sup>83</sup> Foster, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou Pele Branca, Máscaras Negras. In: Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996

<sup>84</sup> “O ‘primitivismo’ na arte do século vinte. Afinidades entre o tribal e o moderno”, com a curadoria de William Rubin e de Kirk Varnedoe.

<sup>85</sup> O quadro *Demoiselles d'Avignon* é citado por Griselda Pollock e observado por Hal Foster por perspectivas distintas.

<sup>86</sup> Sobre o termo advindo de primitivo e a ideia de Outro, pode-se observar que “A circulação da ideia de “primitivo” tem relação com aquilo que a Psicologia Social chamou de estereótipo e que o historiador Sander Gilman (1985, p.15) fez observar como uma construção histórica, com base na ansiedade e no ajustamento da figura mental das pessoas e dos objetos segundo categorias de “bom” e “mau”, num ato de proteção, mas que poderemos também considerar em formas de dominação. A imagem ilusória que criamos do mundo divide-o, respectivamente entre nós e os outros, podendo mesmo oscilar do medo à glorificação do outro. Essa experiência de alteridade é fundamentalmente dialética: por um lado, a ciência referia-se ao “primitivo” como menos evoluído, numa leitura social do darwinismo, por outro, intelectuais críticos à sua própria cultura representavam-no como símbolo de pureza” (Andriolo, 2006, p.16)

pureza. No site do museu Afro Brasil<sup>87</sup> podemos encontrar a informação de que as características formais utilizadas em obras no campo artístico que não tinham referências europeias, eram comumente utilizados os termos “primitivo” e “tribal” e ao utilizar estas formas não havia em conjunto inclinações pela antropologia, pelo contexto da cultura e pelo próprio processo de colonização. O que era valorizado, então, era a forma de olhar europeia, as predileções técnicas desses artistas, ou seja, uma busca dos próprios interesses.

A pintura representa um encontro no qual estão inscritas duas cenas: a que está pintada, a do bordel, e uma projetada, da visita emblemática que Picasso fez, em 1907, à coleção de artefatos tribais no Muséu d’Ethnographie du Trocadéro. Esse duplo encontro está eloquentemente situado: as prostitutas no bordel, as máscaras negras no Trocadéro, ambas arranjadas para o reconhecimento, para o uso. (Foster, 1996, p.237)

A partir desses contextos vemos que há um olhar que olha O outro e produz imagens na arte moderna em que o próprio contexto social está sendo feito e refeito para os interesses do construto. No caso do Brasil, durante o século XX, há além de tudo a busca por uma imagem de nação, e assim nos perguntamos: como olhar, pelo contexto contemporâneo, o olhar do artista em sua época? No caso das mulheres do Manguê, ao mesmo tempo em que os desenhos contribuem para a construção de um histórico imagético em que suas imagens estão sendo produzidas pelo olhar branco e compondo um arsenal onde as mulheres estão apresentadas como objeto, o contexto social e época, elas estão num lugar para não serem vistas pela sociedade e postas à margem, corroborando com a teoria que Pollock menciona anteriormente. Mas a todo momento, como bem apontado por bell hooks, há de se questionar como O outro é visto no âmbito das artes como este lugar de experiência, já que dentro das artes na modernidade, o Outro não aparece como produtor das imagens, mas ele é, justamente, O outro como uma imagem, que vai também ser usada pelo desejo dos homens brancos de “serem afetados, transformados internamente” (hooks, 2019, p.70).

Sobre o retrato de pessoas negras, é interessante notar a correspondência de Jorge de Lima a Lasar Segall, com data de 10 de fevereiro de 1944. Nesta ocasião já havia sido publicado o álbum Manguê, bem como ocorrida a exposição do artista no Museu de Belas Artes. A carta trata das ilustrações de Segall para Poemas Negros de Jorge de Lima. O escritor frisa que "o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde a sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo

---

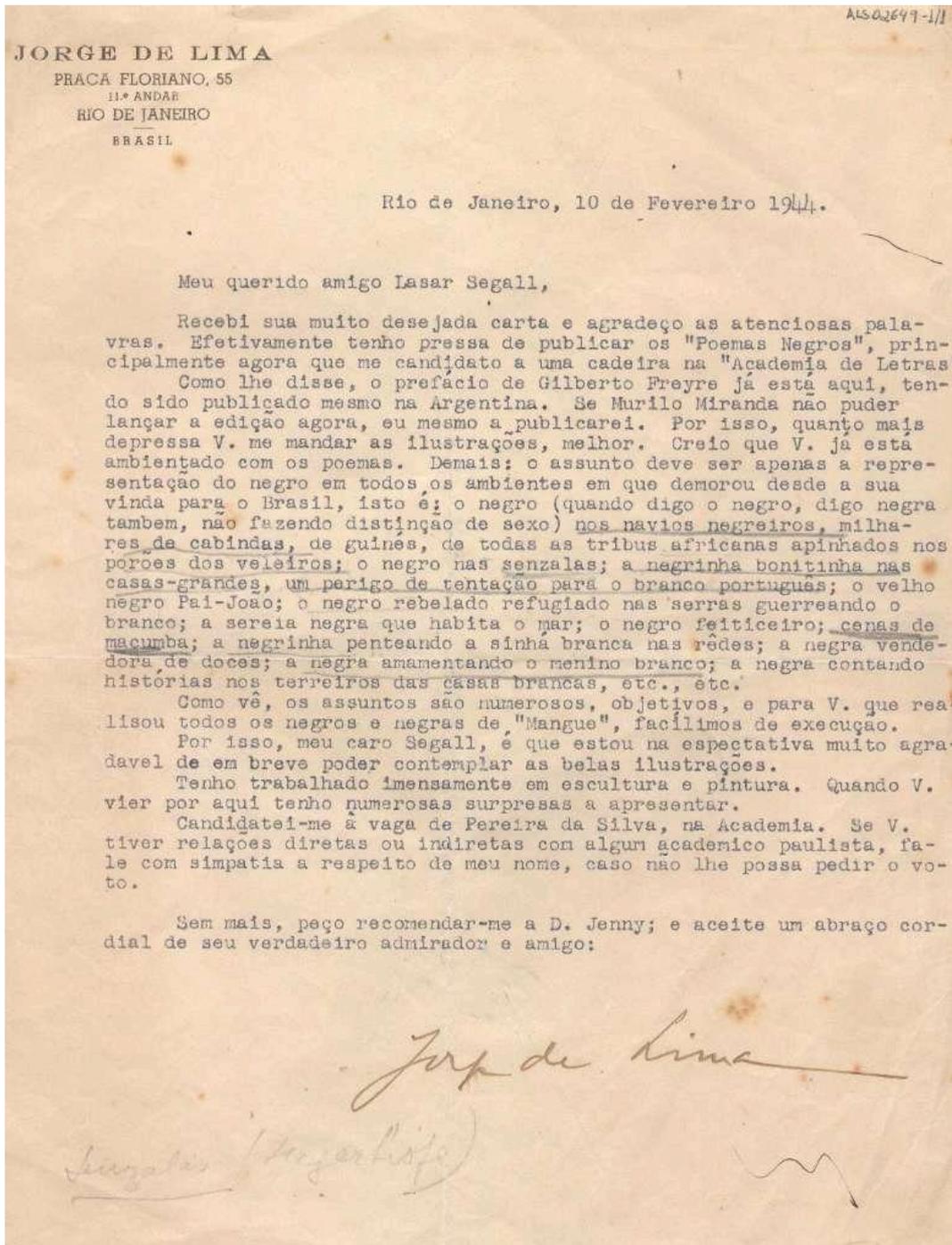
<sup>87</sup> Disponível em :

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentoseseticos/primitivismo>>.

Acessado em: 20 abr. 2021

negra também, não fazendo distinção de sexo) (...)" (Lima, 1944 [correspondência]) e comenta que o trabalho de ilustração será de fácil execução à Segall, posto que o tema já tinha sido trabalhado em Mangue.

Figura 51 - Correspondência de Jorge de Lima à Lasar Segall, 1944 (ALS02649)



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

Figura 52 - Imagem do álbum Manguê, exemplar do MAMM



Fonte: Elaborada pela autora

E as imagens atravessam e mesclam polos, não fixam em um único ponto na história. As imagens do álbum manguê tiveram circulação e comentadas pelos que desqualificavam a junção do tema com as qualidades não acadêmicas do artista, mesmo que desde o século XIX, uma nova forma de ver para os artistas já estivesse compondo suas produções, em que a experiência do olhar particular do produtor ganhou força, abandonando preceitos academicistas. Os temas se aproximam do cotidiano e do retrato brasileiro, como aponta

Virgílio Costa (1999, p.07) “Dois eixos vão marcar o movimento modernista: a recusa do passado e a tentativa de “descobrir” o Brasil”.

Embora Lasar Segall tenha tido reconhecimento artístico em vida, além de relações com outros grandes artistas, sua produção também recebeu inúmeras críticas conservadoras, como nas realizadas por Tristão Ribas no jornal A Notícia no ano de 1943<sup>88</sup>. O colunista, movido por ideais nacionalistas, inferiorizava o artista e defendia a arte acadêmica, como as obras de Pedro Américo. A Arte Moderna, para alguns, caminhava com a degradação: figuras deformadas e temas como a prostituição não eram vistas como agradáveis e, assim, artistas como Segall<sup>89</sup> foram taxados de desqualificados e com problemas psicológicos. Nas negativas críticas<sup>90</sup> brasileiras, direcionadas à Segall, pode-se encontrar similaridades com as ideias nazistas sobre arte. Ideias, estas, que vão, inclusive, resultar no confisco de suas obras<sup>91</sup> para as exposições do que classificavam como arte degenerada - produções modernas catalogadas como decadentes e produtos de mentalidades doentias. Não somente os temas eram categorizados como desqualificados, mas também a própria técnica da gravura<sup>92</sup> fora vista como “uma linguagem marginal” (Caires, 2019, p.135).

Durante sua estada em Paris, em 1930, Lasar Segall recebeu o diretor do Museu de Breslau, Erich Wiese, que tomou contato com as gravuras feitas recentemente pelo artista e interessou-se em adquiri-las para a seção de arte moderna do acervo do museu. Segall imprimiu as obras escolhidas por Wiese e enviou-as pelo correio. Como se pode ver aqui, o conjunto era composto por 10 obras que se remetiam à experiência de Segall no Brasil, entre as quais a série sobre o Mangue, zona de meretrício da cidade do Rio

---

<sup>88</sup> Principalmente em face da exposição do artista ocorrida em 1943 no Museu Nacional de Belas Artes

<sup>89</sup> Como se pode constatar, o artista teve algumas obras expostas na exposição Arte Degenerada, durante a Alemanha Nazista. “Em 19 de julho de 1937 é aberta na cidade de Munique, na Alemanha, a exposição que marca o ápice da campanha pública do regime nazista contra a arte moderna: a mostra internacional "Entartete Kunst" [Arte Degenerada]. Organizada pelo presidente da Câmara de Artes Plásticas do reich, Adolf Ziegler, a exposição reúne cerca de 650 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e livros...” Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>> acesso em 29 Jan. 2023

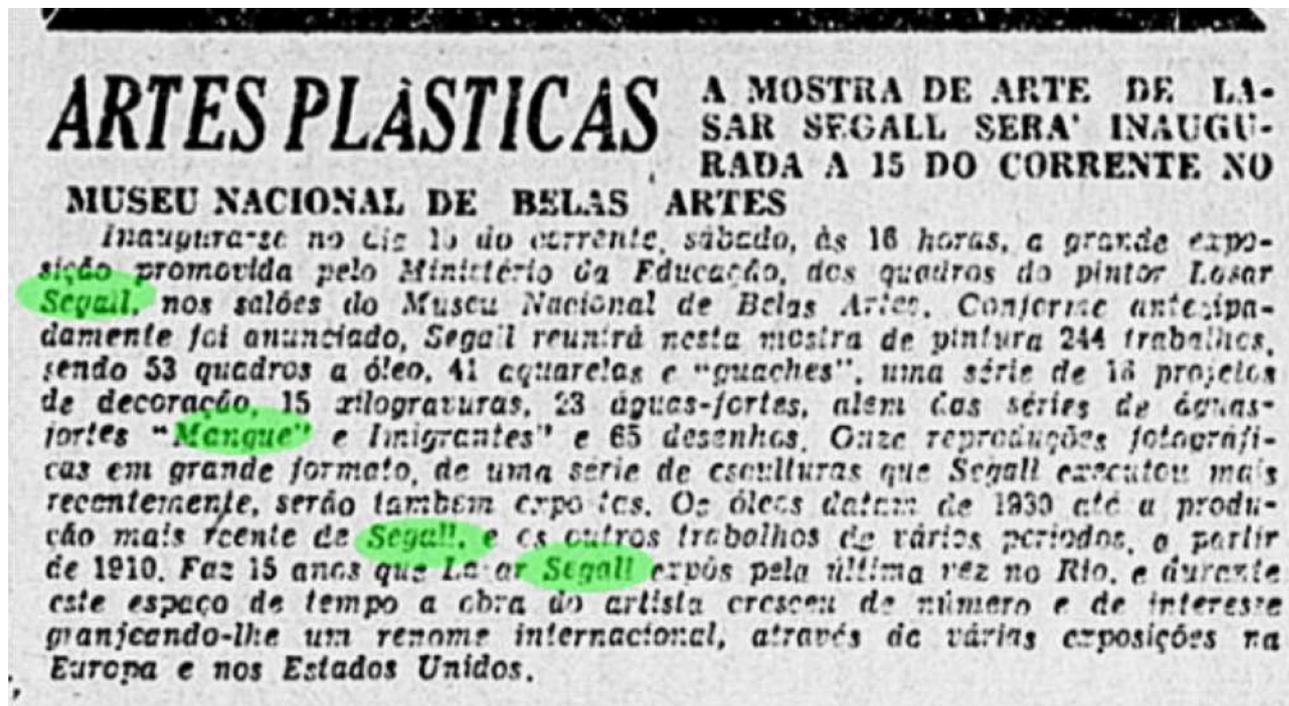
<sup>90</sup> Como aponta Daniel Rincon Caires: “as propostas das vanguardas estéticas, que após um período de indefinição terminológica, receberam no Brasil o rótulo de “modernistas”, encontraram de imediato uma barragem hostil de invectivas que se nutriam, em muitos casos, das mesmas fontes empregadas na construção da retórica nazista. O caso de Lasar Segall permite que se observe as formas de resistência às propostas modernistas no Brasil.” (Caires, 2019, p.163).

<sup>91</sup> Como explicitada na pesquisa de Daniel Rincon Caires: “Todas as 58 obras que compunham coleções públicas na Alemanha foram confiscadas, entre julho e outubro de 1937” (Caires, 2019, p.146)

<sup>92</sup> O que vai de encontro com as técnicas utilizadas para as obras de Lasar Segall que foram confiscadas, como afirma Caires (2019) “Ficou evidente também a ênfase gráfica desse momento artístico. Tanto no caso específico de Lasar Segall quanto do quadro mais geral, percebe-se um predomínio de obras sobre papel, especialmente gravuras (litografias, xilogravuras e gravuras em metal).”(Caires, 2019, p.115)

de Janeiro. As gravuras foram confiscadas do Museu de Breslau pelos nazistas em 1937. (Costa, H., 2018, p.112)

Figura 53 - Divulgação da Exposição de 1943 de Lasar Segall No Museu Nacional de Belas Artes no Jornal A Manhã



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira<sup>93</sup>, Jornal A Manhã

Em maio de 1943, durante sua exposição no Museu Nacional Belas Artes, Lasar Segall recebe inúmeras críticas violentas a seu trabalho (Caires, 2018, p.01). Para o Jornal<sup>94</sup>, imagens como as do Mangue eram como “reverso especular da mãe” (Costa, H., 2018, p.42) e lidas como “sintomas da degeneração moral, passo inicial para um ataque sistemático contra os fundamentos da nacionalidade” (Costa, H., 2018, p.42). Motes paternalistas e de cunho nacionalista afluíam nas críticas negativas às produções modernistas, como as retratadas na série Mangue.

Aí o Sr. Segall gravou cenas grosseiras de um bairro de meretrício, algumas delas tão ao vivo que não seria possível nem razoável reproduzi-las sem ofensa ao pundonor do público. Por que tudo isso? Por que essa teimosia em querer forçar o país a aceitar o que outros povos repeliram, o que foi causa de ruína em outras terras, e por que esse “tantan” de propaganda em torno do Sr. Segall(...) (Ribas, Tristão. Foi assim que a França apodreceu....A Notícia, Rio de Janeiro, 18 maio 1943; Cama-Ragibe, Valério apud Costa, H., 2018, p.36)

<sup>93</sup> <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=20396>> Acesso em: 10 fev. 2024.

<sup>94</sup> “A campanha de A Notícia contra Segall apresenta outros pontos de correspondência com a política cultural do nazismo para além dos já enunciados” (Costa, H., 2018, p.43)

A citação revela uma perspectiva conservadora e moralista em relação à obra de Lasar Segall, especialmente sua série sobre o manguê. O crítico, ao caracterizar as imagens como "cenas grosseiras" e ao levantar questionamentos sobre a intenção do artista ao abordar esse tema, revela uma visão estreita e preconceituosa sobre o papel da arte. Ao rotular as representações do bairro de meretrício como ofensivas ao "pundonor do público", o crítico ignora o papel da arte como reflexo da realidade social e como meio de provocar reflexões sobre questões morais e éticas. Além disso, ao questionar por que Segall insiste em retratar temas considerados tabus, o crítico demonstra uma resistência à inovação artística e uma relutância em enfrentar os aspectos mais complexos da sociedade.

No que toca aos ataques de que tenho sido alvo durante a minha exposição e que tem em parte sua origem nos círculos artísticos reacionários, são compreensíveis, pois mesmo quem vê sua causa irremediavelmente perdida, conserva o direito de fazer um esforço para luta pela sua sobrevivência. Por esse motivo nem cismo em levá-los a mal. Aliás, devo confessar com toda a franqueza que a crítica desses círculos interessa tão pouco, hoje em dia, como interessa a própria arte"<sup>95</sup> (Beccari, 1984, p.251).

Lasar Segall se posicionou frente aos ataques recebidos, identificando as críticas como retrógradas e conservadoras, percebendo as ações de seus críticos como uma tentativa de difundir uma causa considerada irremediavelmente perdida. A convergência entre política, arte e censura na obra de Lasar Segall proporciona uma forma de examinar as tensões culturais e ideológicas do século XX, especialmente no contexto do nazismo<sup>96</sup> e suas ramificações no Brasil. Segall, um artista lituano-brasileiro de ascendência judaica, destacou-se como uma figura proeminente na cena da arte moderna, caracterizando-se por uma produção que abordava temas como a dor, a emigração e os marginais sociais.

---

<sup>95</sup> Trecho do artista em "Arte e política" Artigo de Segall in Revista Acadêmica - nº.63, maio de 1943

<sup>96</sup> João Grinspum Ferraz (2015, p.56) apresenta que "No que diz respeito às artes, Hitler – ele próprio um artista fracassado - acreditava que a verdadeira arte seria a romântica alemã: para ele, a arte moderna – cenário no qual se destacavam os artistas imigrados do Leste europeu, muitos dos quais judeus – era uma arte espúria, símbolo do caos social e da Revolução".

Figura 54 - Texto de Lasar Segall sobre as críticas recebidas na exposição de 1943

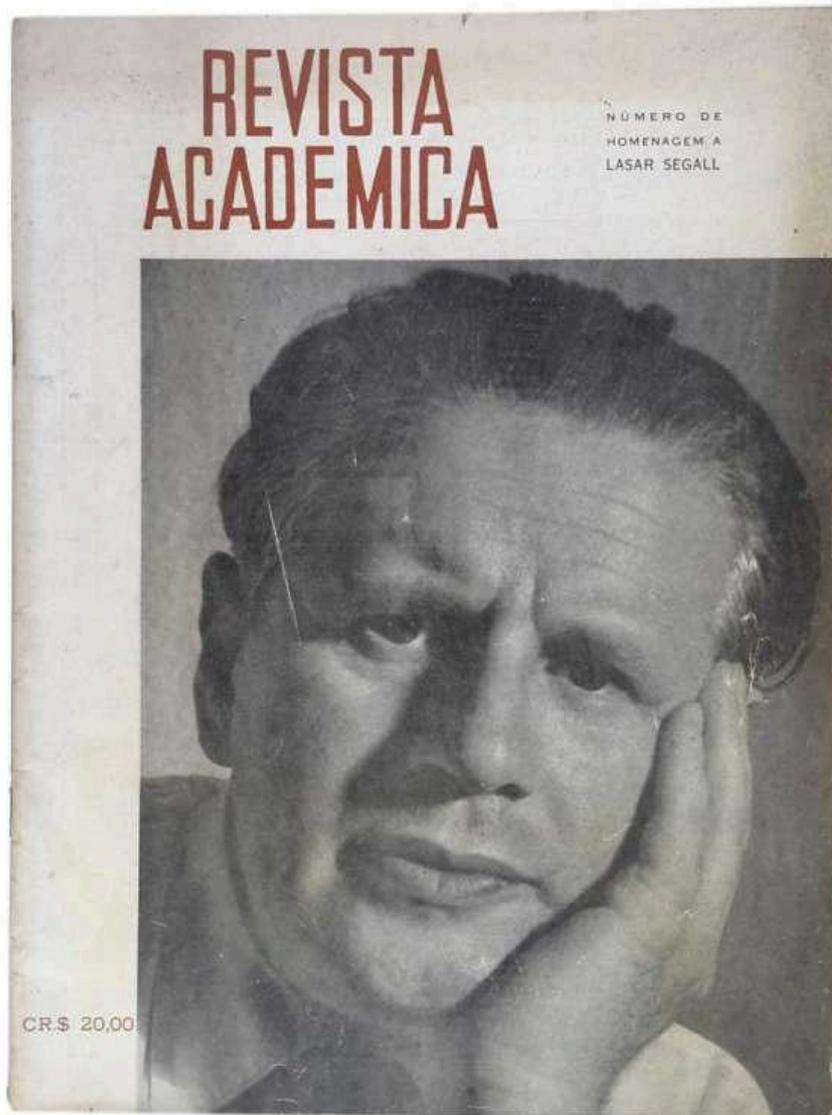
ALS 06412

-Encerrada minha exposição, depois destas semanas em que a vi prestigiada com o vivo e espontâneo interesse de inúmeros representantes de todas as classes sociais, entre os quais muitos dos mais altos valores da cultura e da inteligência brasileira, não posso e não quero deixar de exprimir minha gratidão a todos que lhe tem hipotecado seu apoio e solidariedade. Faço-o, pois, com a maior sinceridade e a maior alegria, agradecendo, primeiramente, ao ilustre titular da Pasta de Educação, Dr. Gustavo Capanema, a iniciativa que tornou possível esta exposição; ao seu prestigioso chefe de Gabinete, Dr. Carlos Drumond de Andrade, o irrestrito apoio que lhe tem dado; a todos os intelectuais, artistas, representantes da imprensa e estudantes, que contribuíram para a repercussão incomum que tem tido, e que me tem honrado sobremaneira.

Agradeço mais os muitos milhares de visitantes que tem desfilado diante de meus quadros, e, finalmente, não quero deixar de mencionar também aquele grupinho de pessoas, de motivos mais que suspeitos, que, pela violência e continuidade dos ataques à minha exposição, revelou claramente a importância que ele próprio lhe atribuía, e que, pela completo fracasso dos ditos ataques, confirmou, mais uma vez, o triunfo do espírito humano livre e criador sobre as forças da intolerância e do obscurantismo que, já derrotadas, futilmente ainda tentam pôr obstáculos ao progresso da humanidade.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall (ALS 064012)

Figura 55 - Edição da Revista Acadêmica em homenagem a Lasar Segall<sup>97</sup>



Fonte: Site Livraria Memorial

A presença marcante de figuras deformadas e a exploração de temas como a prostituição não eram bem recebidas por certos setores da sociedade, que tendiam a favorecer uma estética mais tradicional e idealizada e as classificavam como sintomas de uma suposta degeneração moral e cultural. A reação à exposição de suas obras em 1943 evidencia os desafios éticos e estéticos inerentes à produção artística em contextos marcados por crises

---

<sup>97</sup>Sobre a publicação da edição, Claudia Valladão de Mattos apresenta que “Segall acompanhou de perto a realização da revista, interferindo diretamente toda vez que não concordava com algum aspecto contido na mesma. A carta do artista ao editor da revista, Murilo Miranda, de 15/02/1943, reproduzida por Beccari em sua dissertação de mestrado (Beccari, 1979) é prova importante dessa interferência decisiva de Segall. Nesta, o artista enumera inúmeros defeitos que encontrou na prova da revista apresentada a ele por Murilo Miranda, apegando-se a detalhes como a posição das fotos, a disposição das legendas etc.” (MATTOS, 1994, p.105).

políticas e sociais. Pela caricatura “O Pintor das Emigrantes no Mangue”, realizada por Alvarus no ano de 1944, nota-se a visão da época sobre a relação do artista e seu tema, as prostitutas.

Figura 56 - Caricatura de Lasar Segall como “O Pintor das Emigrantes no Mangue”,  
Charge de Alvarus, 1944



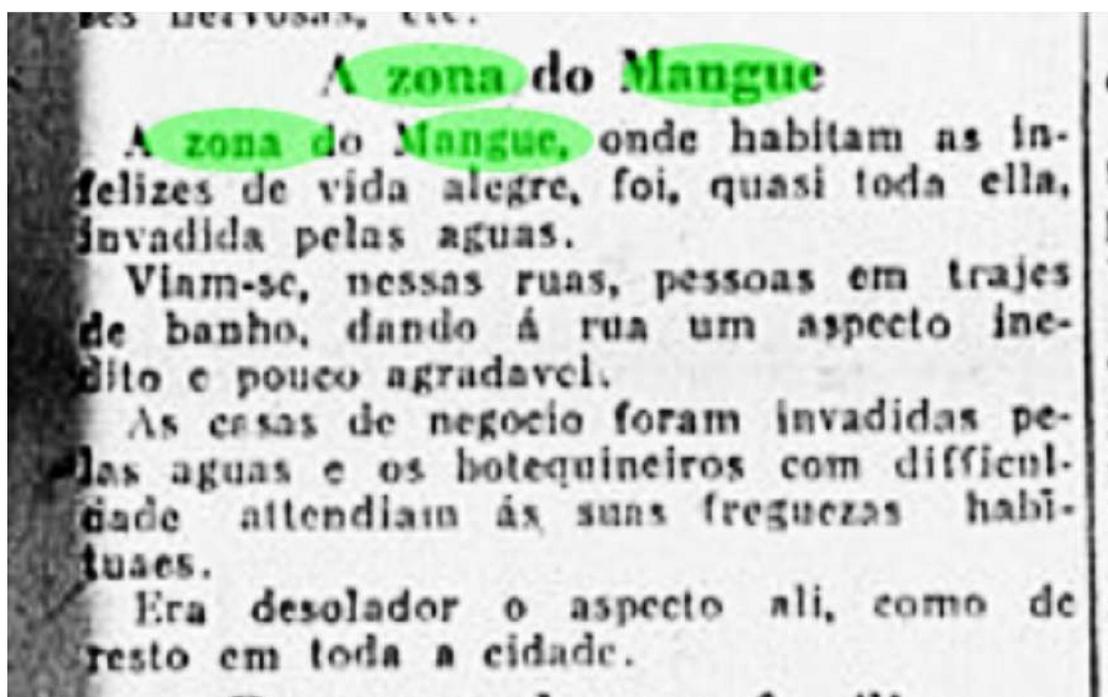
Fonte: Site Acervo Museu Lasar Segall<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Com identificação ALS 02641. Busca realizada com a palavra-chave: Mangue em: <http://www.museusegall.org.br/acervo/index.php/busca/>

### 3 O MANGUE DO RIO DE JANEIRO

Mangue. Ao proferir esta palavra, ela vem como um substantivo masculino, identificando um ecossistema de forma generalista. Mangue, afinal, pode ser localizado em diversas regiões tropicais e subtropicais ao redor do mundo e, decerto, junto a esta palavra, a imagem de um solo úmido, lodoso vem misturada a memória do cheiro - odor característico pela abundância de matéria orgânica em decomposição. Morar próximo a um mangue era conviver com insetos, caranguejos e peixes. Capilé (2018), ao pensar a ecologia, aponta como os sistemas ecológicos armazenam informações em suas topografias, bem como se modificam estruturalmente pelas informações humanas circunscritas através dos costumes sanitários, irregularidades urbanísticas e visões científicas (2018, p.24). E foi justamente com o aterramento do manguezal de São Diogo e com a construção do canal do Mangue que surgiu a Cidade Nova ou como nas palavras do autor “Da lama ao bairro, a Cidade Nova surgiu em meio a aterros e dessecações da antiga lama do mangue” (Capilé, 2018, p.38). No bairro Cidade Nova, surgiu a região conhecida como Mangue. Abaixo há uma notícia sobre um dos problemas enfrentados pelas mulheres da região do Mangue.

Figura 57 - Notícia sobre a região do Mangue, A Noite 1929<sup>99</sup>



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>99</sup> Disponível em: <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=16671244>> acesso em 10 fev. 2024.

### 3.1 O ESPAÇO DOS INDESEJÁVEIS

O Manguê localizava-se na região conhecida como Cidade Nova<sup>100</sup>. Bruno Carvalho (2019) em seu livro *Cidade Porosa*, debruça-se sobre a história desta área, desde seu surgimento. Foi com a ordenação de D. João VI, que houve crescimento da cidade em direção à região pantanosa de São Diogo, que se expandiu com o decreto do ano de 1811, instituindo incentivos para construções em regiões aterradas, que tinham como origem solo pantanoso (Carvalho, 2019, p.48). Porém, logo em 1839, destaca-se que não foi a melhor opção para estas construções, tornando-se uma região insalubre pelo verão, por sua condição vegetal junto à falta de circulação de ar (Carvalho, 2019, p.80). Carvalho ressalta que dentro do planejamento urbano da cidade havia o intuito de criar um aspecto que estivesse de acordo com as novas funções, tendo como mote a capitalização geográfica da Cidade Nova (Carvalho, 2019, p.51). A história do Manguê, portanto, revela não apenas a evolução física da cidade, mas também os desafios enfrentados na adaptação do ambiente urbano às necessidades e demandas em constante mudança.

Figura 58 - Cartão do Canal do Manguê de 1935

16x22 cm em cartão suporte 16,5x23,5 cm



Fonte: Site de Biblioteca Digital Luso-Brasileira

<sup>100</sup> Pela pesquisa realizada por Bruno Capilé é possível identificar ainda que “os aterros na Cidade Nova do início do século XIX, que foram em grande parte realizados através da exploração institucionalizada da mão de obra de negros escravizados” (CAPILÉ, 2018, p.21-42)

O início do canal do Mangue foi em 1857<sup>101</sup>, fazendo parte dos mais importantes projetos de infraestrutura da época (Carvalho, 2019, p.66-67). Posteriormente, o canal foi ornamentado com fileiras de palmeiras-imperiais e tornou-se um dos pontos mais fotografados da cidade, sendo muito comum em cartões-postais (Carvalho, 2019, p.78). O canal do Mangue foi inaugurado em 1860, sendo um dos marcos da cidade (Carvalho, 2019, p.67) e fazendo com que a Cidade Nova adquirisse maior centralidade geográfica e de infraestrutura (Carvalho, 2019, p.77), porém não se tornou um bairro aristocrático. A partir de 1849 sofreu com a epidemia de febre-amarela, convertendo-se em um bairro de moradores mais pobres, pela sua proximidade com o centro econômico e com o porto; viviam principalmente funcionários públicos, artesões, negros, judeus, imigrantes pobres (Carvalho, 2019, p.80-81).

Apesar de sua relativa centralidade geográfica e boa infraestrutura, como, então, a Cidade Nova não se tornou um bairro aristocrático ou de classe alta? Um fator imprevisto parece ter estimulado o movimento dos mais abastados em direção aos bairros do sul, mais próximos do oceano ou do ar das montanhas, e distantes dos pântanos da Cidade Nova: a partir de 1849, a cidade foi tomada por uma série de epidemias devastadoras de febre amarela. (Carvalho, 2019, p.80)

Pensar no álbum Mangue é pensar no Rio de Janeiro, nas entranhas da então capital do Brasil que até final do século XIX vivia num sistema escravocrata, é considerar a relação social estabelecida para mulheres, a concepção de espaço público, a modernização que chegava junto à construção da ideia de cidade. Bruno Carvalho (2019) expõe que na conjectura de visibilidade de uma cidade em um Brasil com desejo de se ver como moderno, a antiga capital serviu como mostruário de novas ideias urbanistas. Pela notícia de 22 de Janeiro de 1929 no periódico A Noite, é possível identificar que a região do Mangue era conhecida como um foco da febre amarela.

---

<sup>101</sup> Carvalho (2018), identifica várias mudanças ocorridas durante o século XIX no Rio de Janeiro, e apresenta que “Entre outras coisas, a cidade inaugurou seu primeiro sistema de transporte público (por tração animal) em 1838, a coleta regular de lixo em 1847, a iluminação de rua a gás (em vez de óleo de peixe) em 1854 e a primeira estação ferroviária em 1858. Esse período também viu o início da construção do canal do Mangue, em 1857, um dos principais projetos de infraestrutura do Brasil imperial.” (2018, p.66-67)

# A febre amarella

## Velhos fôcos que resurgem – Cinco casos em um dia — A zona central da cidade attingida

A febre amarella distende-se, ganha a cidade, infelizmente.  
Num ligeiro retrospecto dos casos noticiados pela A NOITE, escrupulosamente investigados nas reportagens documentadas que temos feito, vê-se facilmente que o mal es-

casos nas mesmas zonas pouco antes expurgadas.  
Por que isso? O expurgo não mata o mosquito?  
Resurgem também os velhos fôcos do mal, como a zona do Mangue e Botafogo.



*A Saude Publica fazendo expurgo na rua Senhor dos Passos*

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>102</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970\\_02&pagfis=24769](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pagfis=24769) acesso em: 10 fev. 2024.

E como nas palavras do geógrafo Paulo Gomes (2013, p.34), “a visibilidade é construída pela distribuição desigual do interesse por aquilo que é olhado, disso derivando que o visível é sempre correlativo ao seu inverso, o invisível”, sendo, então, parte de escolhas. Para Bruno Carvalho, “os vínculos de pertencimento são tão territoriais e espaciais quanto identitários” (Carvalho, 2019, p.21), e ao estudar sobre a Cidade Nova, “pode-se ter acesso à evolução da cidade - e de uma ideia de Brasil.” (Carvalho, 2019, p.15). Esta região, mesmo não sendo um espaço das elites, esteve no imaginário letrado até serem temas dos modernistas a cultura afro-brasileira, a música popular e a própria prostituição (Carvalho, 2019, p.36).

Era fato que o Rio de Janeiro foi definido por ter a maior população de escravizados da América, que diferentemente dos anseios de sua elite, tinham então que lidar com os que não desejavam: ciganos expulsos da Europa e escravizados moldaram a cultura nacional. (Carvalho, 2019, p.53). O autor atenta para o fato de que o lugar sempre foi negligenciado, embora esteja historicamente ligado ao período de desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro e tenha sido importante na história da própria música brasileira, esta última marcando subsequentemente suas produções com a própria identidade nacional. A região da Cidade Nova, segundo o autor, “ficou conhecida como Pequena África e como Bairro Judeu, o que atesta o caráter multiétnico, multirracial e multifacetado da ex-capital brasileira” (Carvalho, 2019, p.25). Os aluguéis eram baixos e o sistema de transporte era mais eficiente que em outras regiões, com redes de bonde conectando a região com o centro da cidade (Carvalho, 2019, p.81-82). As reformas urbanas ocorridas tinham como preocupação a imagem do Brasil pelos estrangeiros, o Estado queria o controle, reprimindo formas de vestir e costumes tradicionais, como o próprio carnaval. Com as perseguições, alguns espaços conseguiam oferecer condições para os costumes ditos “periféricos”, como a própria Praça Onze e o Mangue. Nos anos 20 do século XX, é esta área da cidade que poetas, escritores e artistas destacam em suas obras ao produzirem na modernidade brasileira, justamente pela sua complexidade e ao que fugia dos olhos da elite brasileira.

Enquanto as autoridades marginalizavam o Mangue cada vez mais, a região surge como uma espécie de tropo, incluída no imaginário estético e representada nas cartografias culturais de uma geração de modernistas, que fizeram de lá o ambiente ou o tema de uma série de poemas, romances e pinturas. Em meio aos bairros judeus e do “Carnaval africano” da vizinha Praça Onze, era o Mangue das casas de prostituição que comandava a atenção de importantes pintores, como Di Cavalcanti, Oswald Goeldi e Lasar Segall. A prostituição foi um tema importante para artistas modernistas de vários países, e as representações do meretrício da Cidade Nova prosperaram. Na mesma época, aproximadamente, Oswald Andrade,

uma das figuras centrais por trás da Semana de Arte Moderna de São Paulo, começou a escrever seu longo tema dramático “O Santeiro do Mangue”, que se manteve inédito até 1991. A história se passa no Mangue e contém um ataque aos valores burgueses, às explorações das mulheres e à ortodoxia católica. (Carvalho, 2019, p.176)

Paulo Gomes (2013, p.52), ao dissertar sobre visibilidade, utiliza a expressão “regime de visibilidade” em analogia ao termo “regimes de verdade” de Michel Foucault, que trata da política de poder do discurso, “a que está autorizado falar”, “o que é aceito como verdadeiro”. O geógrafo utiliza, assim, os regimes de visibilidade para atentar sobre “o que deve ser visível”, “o que não merece ser visto”. A história do Mangue, tanto como bairro, quanto como álbum, caminha entre os eixos do ver ou não ser visto. Formado por mulheres que não deveriam estar onde famílias estavam, onde a “modernidade<sup>103</sup>” deveria ser mostrada. O álbum dá visibilidade a uma área a não ser mostrada, vai para o museu, lugar em que, para muitas pessoas, a arte deve representar outras imagens, já que desenhar é dar atenção a um tema, olhar e mostrar. Gomes (2013, p.68) pergunta: “A imagem de um quadro é uma narração ou uma descrição?” Se descrever, como para o autor, tem relação com a apresentação de características, reunião de elementos, dizendo como algo é (Gomes, 2013, p.68-59), as imagens do Mangue o são.

### **3.2 MODERNIDADE E PROSTITUIÇÃO**

Observar o Mangue requer uma complexidade intrínseca, posto ser necessário lidar com ideias sobre Gênero, Sexualidade, Raça junto a questão da Prostituição. Foram os escritos sobre o nascimento da Cidade Nova e, principalmente, as pesquisas sobre prostituição no Rio de Janeiro, que tornaram possível ler algumas histórias e detalhes embora a princípio seja impossível saber se algum dos registros possa ser também de alguma mulher retratada por Lasar Segall. Foi possível perceber que os desenhos do Mangue não poderiam ser dissociados da imagem do Brasil, já que na época, para a construção da imagem da identidade nacional - na visão da elite branca da então capital do país, Rio de Janeiro -, foram vistos como problemas: a pluralidade racial e conjuntamente a imagem da prostituta. Caufield (2000, p.46) apresenta que a relação entre prostituição e imagem no Rio de Janeiro era algo

---

<sup>103</sup> Sobre a relação da modernização e os espaços de sociabilidade Paula (2022) ressalta que “Saídas do treze de maio e excluídas pela modernização da cidade, não sendo absorvidas pela precária industrialização do país, essas mulheres organizaram-se em prostíbulos na região do Mangue, no Rio de Janeiro. Entre as décadas de 1920 e 1930, o Mangue tem seu apogeu: um espaço repleto de prostíbulos que atraiu o olhar de artistas ligados ao movimento modernista, como Oswald de Andrade, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes” (Paula, 2022, p.42)

ambíguo, já que as prostitutas haviam sido importantes tanto negativa quanto positivamente para a ideia de “sensualidade tropical”<sup>104</sup> do Rio do século XIX. A partir desta história “nacional” vê-se o quanto a própria imagem de nação sempre esteve implicada com a raça e sexualidade.

No contexto brasileiro, há a complexidade pelas distintas representações e experiências de mulheres negras e brancas, levantando questões sobre seus papéis, espaços e inserções nas diversas esferas da sociedade. E modernidade estava relacionada ao estrangeiro, como aponta Lená Menezes (1992, p.16) “(...) <<frequentar>> estrangeiras tornou-se refinamento de costumes e indício do ingresso do país na modernidade, cujo tom era dado, principalmente, pela França<sup>105</sup>”. A análise dos fenômenos de deslocamento urbano, reconstrução arquitetônica e manifestações culturais como os bondes, juntamente com a questão da identidade mestiça, sugeria a possibilidade de abordar, por meio da história da prostituição no Rio de Janeiro, a complexa problemática da identidade nacional e da miscigenação. E “A prostituição, inserida no processo de liquidação do trabalho escravo no país, posicionou-se como um dos inúmeros setores nos quais os negros escravos<sup>106</sup> forma substituídos pelos imigrantes europeus” (Menezes, 1992, p.22).

Em vários textos sobre as mulheres do Mangue encontramos tanto a descrição de seus contextos raciais quanto referências de como mulheres mestiças tinham seus corpos sexualizados<sup>107</sup>. Kabengele Munanga (1999, p.50) fala que a elite do Brasil do fim do século XIX e início do XX buscou na ciência europeia teorias para a construção da nacionalidade, que era vista como problemática devido à diversidade racial. Segundo o autor, a construção

---

<sup>104</sup> A questão da prostituição no Rio de Janeiro se estende até os tempos atuais. Para mais informações, ler “Mistura Clássica: miscigenação e o apelo do Rio de Janeiro como destino para o turismo sexual” dos pesquisadores Thaddeus Gregory Blanchette e Ana Paula da Silva. Disponível em <[https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art13\\_blanchettesilva.pdf](https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art13_blanchettesilva.pdf)> acesso em 31 Jan. 2023.

<sup>105</sup> Outro trecho que ilustra esta ideia é quando a autora apresenta que “O toque do refinamento europeu manifestava-se na presença das meretrizes francesas, no vocabulário e na ambientação franceses, figurinos e adornos franceses. Iniciar-se na arte do amor pelas mãos experientes destas <<francesas>>, tornou-se símbolo da modernidade e do refinamento dos costumes(...)” (Menezes, 1992, p.27)

<sup>106</sup> O termo correto é “escravizados”, porém foi utilizado como o texto original

<sup>107</sup> Sobre a relação do corpo da mulher escravizada, Denise Veira da Silva, aponta que “...o perigoso fruto da relação sexual entre senhores e escravas, pode ser entendido como sobra. Isto é, meu argumento é que, enquanto o produto do desejo português, o mestiço, se torna o símbolo da especificidade do Brasil, sendo uma figura fundamentalmente instável, pois é uma incorporação temporária da brasilidade, um passo necessário para sua expressão real, o sujeito brasileiro é sempre já branco, pois Freyre, assim como outros antes dele, constrói o português como o sujeito verdadeiro da história brasileira.”(SILVA, 2006, p.62-63)

da identidade nacional vem após o fim do sistema escravista, e a pluralidade racial<sup>108</sup>, nascida do processo colonial, é vista como algo ameaçador para a construção da ideia de nação ambicionada pela elite, que até então se pensava branca<sup>109</sup>. A partir de então, a questão da raça tornou-se amplamente debatida. Para falar da origem do mulato<sup>110</sup>, Munanga (1999, p.91), citando o autor Abdias Nascimento, nos conta que o país herdou de Portugal a estrutura do patriarcalismo e quem pagou por isso foi a mulher negra<sup>111</sup>. Havia um desequilíbrio demográfico, durante a escravidão, entre o número de homens e mulheres. Muitas mulheres negras neste contexto foram transformadas em prostitutas pelo senhor branco para a geração de renda e, assim, eram também impedidas de criarem estruturas familiares estáveis. Destarte, juntamente com a história da mestiçagem, há também a história da prostituição de mulheres. Munanga diz que

Abdias considera absurdo apresentar o mulato que, na sua origem, é fruto desse covarde cruzamento de sangue, como prova de abertura e saúde das relações raciais no Brasil. Ele evoca o ditado popular “branca pra casar, negra pra trabalhar, mulata pra fornicar”<sup>112</sup> para apoiar a ideia geral de que a mulher negra foi prostituída. (Munanga, 1999, p.91)

A concepção de uma nação, entendida como um corpo coletivo de homens e mulheres, encontra-se ligada aos corpos individuais que reproduzem e geram. Nesse sentido, a construção da identidade nacional está profundamente associada aos processos de reprodução, englobando o nascimento e criação de filhos, ações relacionadas a reprodução

---

<sup>108</sup> A mestiçagem vai ser vista de formas diferentes em momentos distintos na história do Brasil e vai estar muito ligada à busca da identidade nacional. Mas no cerne dessa questão há a história da violência sexual contra mulheres negras.

<sup>109</sup> Sobre a produção deste sujeito nacional, Denise Vieira da Silva expõe que “na narrativa do sujeito brasileiro, o retorno ao rejeitado/ abjeto, a transgressão das regras – do intercurso sexual, do consumo produtivo, do casamento – da humanidade, a articulação simultânea do racial e do sexual produzem tanto um sujeito nacional que é um sujeito histórico de poesis quanto um sujeito de abjeção, isto é, aquele cuja única trajetória é o gasto, cujo destino é o apagamento.” (Silva, 2006, p.73)

<sup>110</sup> Nos escritos críticos de Denise Ferreira da Silva, a partir de suas análises das teorias de Gilberto Freyre, a autora apresenta que O Mestiço se configura como sujeito “produto da regulação jurídico-econômica” e “que resulta de dois momentos de violência autorizada, o uso econômico dos corpos dos escravos como máquinas produtivas e a apropriação do corpo da escrava não como um sujeito erótico, mas como um objeto, como uma bananeira ou uma ovelha, que produziria o tipo de corpo adequado para a tarefa de construir uma civilização tropical.” (SILVA, 2006, p.74)

<sup>111</sup> Ainda sendo vista como símbolo nacional “A mulher negra, símbolo da sexualidade quente e tropical ainda hoje, deixava de figurar como o principal signo da imoralidade sexual, substituída pela prostituta estrangeira, tanto no Rio de Janeiro, onde a presença negra era maior do que em São Paulo, quanto neste Estado”. (Rago, 2008, p.48)

<sup>112</sup> Martha Abreu realizou pesquisas acerca das imagens de mulheres negras em composições populares e em como reforçavam estereótipos e a sexualização como em sua publicação “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. Para maiores informações sobre o tema acessar: <[https://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_livres/artg16-7.pdf](https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg16-7.pdf)>

social - termo que não se limita apenas à reprodução biológica, mas engloba também a reprodução das relações sociais, das hierarquias de gênero e das estruturas de poder em uma sociedade. No Brasil o contexto é de uma nação cujo passado inclui a exploração e violência contra os corpos das mulheres negras, bem como a sexualização dos corpos femininos em geral. Como aponta Magali Engel (2004, p.26) “Escravas, libertas, livres - brasileiras e imigrantes - as prostitutas compunham um conjunto, cujo perfil econômico-social era bastante diversificado, compreendendo desde o chamado baixo meretrício até a chamada prostituição de luxo”<sup>113</sup>.

A pesquisadora Beatriz do Nascimento Prechet (2016) apresenta que, no ano 1871, o Brasil, um país onde a escravidão ainda eram presente, lida com um episódio marcante em relação à prostituição: ocorreu o “imoral escândalo da prostituição de escravas”<sup>114</sup> (Chalhoub, 1990, p.152-153, apud Prechet, 2016, p.25). O juiz Miguel José Tavares<sup>115</sup> impeliu que mulheres denunciasses seus senhores que as forçavam ao comércio de seus próprios corpos. Porém, as preocupações de Tavares estavam mais ligadas a ordem higienista<sup>116</sup> do que a visão de direitos dessas mulheres<sup>117</sup>. A partir da pesquisa de Prechet, abre-se uma nova complexidade acerca da história da prostituição, na medida em que “a prostituição podia significar para elas um meio de se livrarem da relação senhorial, já que conseguiam se sustentar sem que precisassem da tutela de seus senhores” (Prechet, 2016, p.27).

Era no bojo familiar da Casa Grande, respaldados por uma política de estado consolidada e pelas teorias raciais, que a identidade negra, bem como a dignidade do corpo humano, era sucumbida aos anseios de homens e mulheres ávidos por dominar aquilo que já entendiam enquanto propriedade (Prechet, 2016, p.53)

---

<sup>113</sup> E ainda, como nas palavras de Rago “Se o corpo da ex-escrava fora controlado e domesticado, a meretriz estrangeira é que ameaçava deter o controle sobre instintos reprimidos de homens e mulheres inexperientes” (Rago, 2008, p.49)

<sup>114</sup> apud - Chalhoub, Sidney. Visões da liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 152-153.

<sup>115</sup> Juiz municipal da segunda vara cível do Rio de Janeiro (Prechet, 2016, p.25)

<sup>116</sup> Como aponta Margaret Rago “a prostituição configurou um espaço visível, espetacularizado e quantificável, à medida que se tornava uma profissão reconhecida com a expansão do mercado capitalista, permitindo então que chefes de polícia, médicos, higienistas e juristas constituíssem um universo empírico para suas observações, classificações e análises. (Rago, 2008, p.22)

<sup>117</sup> Sobre este ideal higienista, Prechet apresenta que “Em um momento no qual começava a se afirmar uma ideologia cientificista que seria a base de novas políticas de domínio, o que justificou a campanha empreendida pela justiça municipal foi a crença de que a moralidade e a higiene precisavam ser garantidas, o que fazia da prostituição escrava um foco de degradação a ser combatido” (Prechet, 2016, p.26)

A iniciativa de Tavares fez com que alguns senhores decretassem liberdade às mulheres escravizadas, com receio de perderem propriedades ao enfrentar a justiça (Prechet, 2016, p.27). O incômodo da prostituição perpassa também por se entender como desagradável a exposição delas em espaço público (Prechet, 2016, p.32), visto que as políticas de higienização<sup>118</sup> da época da escravidão tinham como princípio invisibilizar a presença de mulheres negras e não necessariamente pôr fim à prostituição (Prechet, 2016, p.40). Posteriormente, nos primeiros anos da república, era presente o pensamento científico que utilizava teorias biológicas em meio a políticas de direitos políticos - o que mantinha desigualdades sociais, relacionadas ao racismo, sexismo e classicismo (Schettini, 2006, p.18).

A historiadora Cristiana Schettini, em seu livro *Que Tenhas Seu Corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*<sup>119</sup>, publicado em 2006 pela editora Arquivo Nacional, debruça-se sobre a criação do mundo sócio-político das prostitutas do Rio de Janeiro, detendo-se nas formas de resistências que encontraram para lidar com as ações autoritárias de setores do Estado. Na apresentação do livro, escrita por Sueann Caulfield, constata-se que a maioria das trabalhadoras eram negras ou imigrantes pobres, diferentemente da imagem elitizada criada na belle époque. Acentua-se que a prostituição faz parte da história da classe trabalhadora do Rio de Janeiro e foi indissociável da vida social masculina, sendo até mesmo socialmente aceita (Schettini, 2006, p.10). Salienta-se no livro que as relações estabelecidas não foram resultantes tão somente do número majoritário de homens em relação às mulheres, mas inclui o fato de terem sido fonte de trabalho, garantindo a possibilidade de vida de muitas mulheres - mesmo numa sociedade marcada pela ideia de honra, onde julgamentos morais existiam até mesmo pela simples ação de percorrer o espaço público.

Para os homens havia, ainda, a distinção de status social a partir de suas escolhas de objetos de desejo (Schettini, 2006, p.22). Sueann Caulfield, no capítulo *A Honra Sexual e a Lei Republicana*, no livro “Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação do Rio de Janeiro (1918-1940)”, apresenta que o sexo, a exemplo, era lido como algo relacionado à

---

<sup>118</sup> Nos moldes higienistas “Neste conceito, a comercialização sexual do corpo feminino se caracterizará como prostituição, segundo o conceito elaborado no século XIX, saturado de referências médico-policiais, e a figura da prostituta poderá ser estrategicamente redefinida, aparecendo como parâmetro de limite para o comportamento feminino no espaço urbano”.(Rago, 2008, p.63)

<sup>119</sup> O livro foi publicado a partir da tese de doutorado da autora, em história social, defendido no ano de 2002 no Departamento de História da Unicamp. O título advém da tradução do latim “habeas Corpus”, “que tenhas teu corpo”, referência ao recurso legal utilizado em 1896 pelo advogado Evaristo de Moraes, em favor de prostitutas e proprietárias de quartos de aluguel.

natureza dos homens, sendo a abstinência até mesmo prejudicial à saúde (Schettini, 2006, p.120). Vista por muitos como “um mal necessário”, a prostituição servia para sanar os “instintos” masculinos (Schettini, 2006, p.122) e manter a honra das mulheres honestas - respeitabilidade esta, circunscrita pelo conceito de “himenolatria”<sup>120</sup>. Desde o século XVI, a sexualidade feminina foi classificada e reprimida por médicos e higienistas que associavam doenças físicas e mentais a questões biológicas ou comportamentais através da menstruação, sexo e do útero (Trizoli, 2007, p.09).

A ideia de público e privado é ponto-chave para elucidar a questão da prostituição e atuou como marcador social da época. Portanto, é indispensável analisar esta dicotomia. Schettini, ao rever ampla bibliografia de autores, constata que para as famílias da época, havia uma distinção entre empregadas domésticas “de casa” e “de fora”, pois a primeira constituía um grupo de mulheres mais jovens para atuações dentro das casas, enquanto a segunda abarcava as não virgens e que mantinham uma vida social nas ruas. Porém, as concepções do que representava cada espaço não eram compartilhadas igualmente por trabalhadoras, agentes do Estado e conservadores. A ideia de perigo, relacionada ao público e segurança ao espaço privado, não poderia fazer sentido para trabalhadoras que sofriam abusos físicos e sexuais nas casas e que, de outra forma, podiam exercer certa autonomia no espaço urbano (Schettini, 2006, p.120-121). A prostituição, colocada como condição de marginalização e repressão dos corpos, pode ser vista como uma forma de transgressão à coerção de corpos e lugares, rompendo com a designação social de ocupação do espaço na esfera pública e privada, tendo em consideração que mesmo para ocupações comuns, mas que lidam com o público, a imagem da mulher ideal é privilegiada, seguindo a respeitabilidade social da mulher casta, que ocupa o lugar do cuidado com o lar, com os filhos e se mantém virgem até o casamento<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Sobre o termo vemos que “O estudo do hímen em virgens, prostitutas, mulheres casadas ocupou eminentes profissionais como Afrânio Peixoto, que publicou uma série de trabalhos sobre o assunto a partir da observação de 2.701 casos entre 1907 e 1915. Crítico severo da ‘himenolatria’ que assolava o país, sua preocupação era dismantelar as concepções errôneas sobre a relação entre a virgindade e a morfologia do hímen, que levavam a diagnósticos falsos por parte dos legistas nos exames médicos obrigatórios e prejudicavam a ação da Justiça. Peixoto estava do lado daqueles que defendiam que a fixação dos juristas na virgindade fisiológica (baseada na integridade do hímen) em vez da virgindade moral (fundada na honestidade do comportamento) era um sintoma do atraso nacional.”(ROHDEN, 2001, p.767-773)

<sup>121</sup> E assim, “A prostituição preenchia ainda um papel “civilizador” na sociedade, porque aí se realizava a iniciação sexual dos rapazes, rito de passagem para sua abertura à alteridade. Alternativa para a preservação da virgindade das moças e da castidade das esposas, como se argumentava, a prostituição era parcial e ambigualmente aceita, como lugar onde os jovens poderiam saciar os

A comercialização dos corpos femininos no século XX, abarca a complexidade do lenocínio<sup>122</sup>, considerado crime pelo código republicano, tornou-se um problema policial e “sua repressão tornou-se inócua, graças a tolerância que se manifestava com relação à prostituição, considerada um <<mal necessário>> numa sociedade marcada pela polarização entre duas imagens: a <<mãe-de-família>> e a prostituta” (Menezes, 1992, p.16).

“Da unidade econômica mundial que se estruturou ao final do século XIX, fez parte um novo comércio, o comércio do prazer, organizado em níveis internacionais e uma nova mercadoria, a mulher, bem de consumo e de produção, cuja demanda expandiu-se como consequência de uma determinada moral e de uma determinada estrutura social vigente” (Menezes, 1992, p.21)

Schettini discorre acerca das ações para a expulsão das prostitutas de lugares visíveis no século XIX, e cita as medidas efetuadas pelo delegado Bartolomeu em 1896, em que o jurista efetua a abertura de inquéritos de lenocínio<sup>123</sup> para locadores de propriedades onde estas mulheres trabalhavam. Sem imaginar como resultante, o delegado Bartolomeu se depara com os pedidos de *habeas corpus*<sup>124</sup> - petições igualmente baseadas nos códigos da lei - para a liberdade de locomoção de prostitutas e possíveis cafetões (Schettini, 2006, p.19). Neste momento, o nome do advogado Evaristo de Moraes Filho surge como jurista, autor de ações em nome de algumas prostitutas. Ao impetrar o *habeas corpus* - como no caso específico ocorrido no ano de 1896 - gera-se uma crise entre dois projetos de república: de um lado a autoridade suprema do poder executivo, neste caso representado pelo delegado Bartolomeu, e do outro a garantia de direitos básicos aos indivíduos (Schettini, 2006, p.35). O conflito se dá em conjunto com as próprias alegações de Evaristo, ao questionar as intervenções policiais para uma atividade que não poderia ser enquadrada como crime, posta a ausência de

---

impulsos ardentes de uma fase de sua vida, para depois se assentarem e permanecerem casados”.(Rago, 2008, p.197)

<sup>122</sup> Sobre a palavra Lenocínio: “Segundo seu significado, Lenocínio é uma prática criminosa que consiste em explorar, estimular ou facilitar a prostituição sob qualquer forma ou aspecto, havendo ou não mediação direta ou intuito de lucro.(...) O crime de lenocínio não pune a própria prática da prostituição, mas sim toda conduta que incentiva, favorece e facilita tal prática, com intenção lucrativa ou profissionalmente (conhecido juridicamente como lenocínio questuário). Este crime está tipificado no artigo 227 ao 230 do Código Penal Brasileiro. De acordo com a lei, a pena pode variar de um a três anos de reclusão; se o crime for praticado contra maiores de 14 anos e menores de 18 anos, a reclusão pode variar entre os dois e cinco anos; no entanto, caso seja cometido seguido de violência ou ameaça, a pena pode chegar aos oito anos de reclusão.” Fonte: <https://www.significados.com.br/lenocinio/>

<sup>123</sup> Crime envolvendo a conduta de, profissionalmente ou com intenção lucrativa, fomentar, favorecer ou facilitar o exercício por outra pessoa de prostituição.

<sup>124</sup> No começo do século XX, foram publicados dois manuais de “*habeas Corpus*” com autoria do advogado Benjamin do Carmo Braga Júnior, que utilizavam em especial o parágrafo 22 do artigo 72 da Constituição Federal de 1891 (Schettini, 2006, p.31-32).

regulamentação da profissão. Foi nesta situação que o Juiz Aureliano de Campo concedeu o *habeas corpus* a 22 mulheres (Schettini, 2006, p.36), contrariando os interesses de parte do setor público. A autora cita artigos publicados em O Paiz, em que, lamentando a ação de Aureliano, há a queixa de equivalência do dinheiro “sujo” advindo da prostituição com o ganho de trabalhadoras honradas (Schettini, 2006, p.38).

Faziam parte do meretrício as nomeadas Prostitutas de janela, mulheres que buscavam a clientela debruçando-se à vista das ruas movimentadas. Estas tinham que lidar com o pagamento de altos aluguéis - lucro de interesse dos proprietários - bem com as severas medidas restritivas, a exemplo das estabelecidas pelo delegado da 4ª circunscrição urbana, Luís Bartolomeu de Souza e Silva. O delegado - na ânsia de que a invisibilidade das prostitutas resultasse no abandono daqueles espaços da cidade - as proibia de se aproximarem de suas portas e janelas (Schettini, 2006, p.34-35). As restrições eram comunicadas e fiscalizadas por inspetores que, por muitas vezes, também ordenavam expulsões e as ameaçavam de prisão. As medidas de Bartolomeu incluíam a definição de trechos, maneiras e horários<sup>125</sup> que prostitutas podiam ou não circular<sup>126</sup> na cidade (Schettini, 2006, p.30).

As ruas do Rio de Janeiro que eram de atuação das prostitutas eram aquelas próximas à praça da Constituição - posteriormente nomeada de Tiradentes -, rua de São Jorge, rua Senhor dos Passos, rua Sete de Setembro, rua Carioca, rua do Ouvidor. Espaços que, como a autora destrincha, podem sugerir a existência de concentrações pautadas com as identidades étnicas (Schettini, 2006, p.32-33). Mediante o regime de controle, era possível monitorar não somente o comportamento sexual, mas também gerir a mobilidade geográfica dos indesejáveis. Preocupações como estas fizeram com que o próprio Estado, através da política de saneamento moral do final do século XIX, efetuasse a expulsão de mulheres prostitutas da região central da cidade. Abaixo é possível ler algumas notícias sobre a relação do Estado e as mulheres do Mangue, no jornal Correio da Manhã no ano de 1927 é noticiado a expulsão de

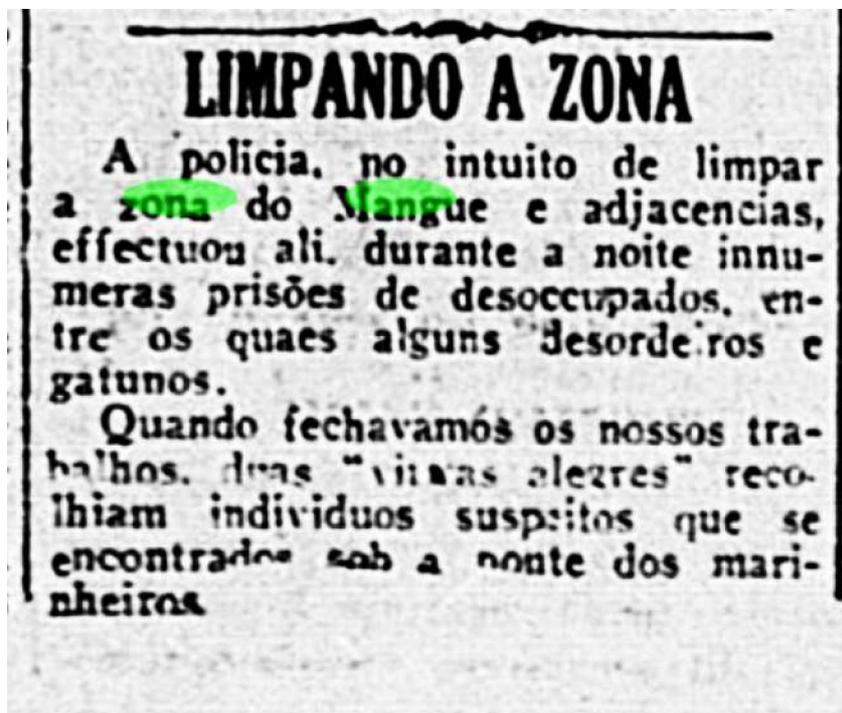
---

<sup>125</sup> O controle existia “Desde a década de 1840, os médicos apresentaram idéias de como controlar a prostituição no rio de Janeiro, centro que se urbanizava rapidamente, levando os chefes de polícia nas décadas seguintes, faz tentar implementá-las”. (Rago, 2008, p.151)

<sup>126</sup> Sobre esta questão “A aparência adquiria maior importância no meio urbano, onde se haviam diluído as antigas referências pré-industriais. Distinguir pobres de ricos, homens de mulheres, jovens de velhos, crianças de adultos, prostitutas de “honestas”, vagabundos de trabalhadores tornava-se um exigência imperiosa no momento em que a industrialização democratizava o acesso aos bens de consumo, eliminando assim as antigas demarcações sociais e sexuais. (Rago, 2008, p.137)

mulheres da região e em 1929 no jornal Correio da Manhã é publicada nota sobre as ações de “limpeza” da região.

Figura 60 - Notícia sobre as ações na Zona do Mangue, em Correio da Manhã<sup>127</sup>, 1929



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

O Estado utilizou alegações técnicas e científicas<sup>128</sup> “ao combate à visibilidade das mulheres que faziam a vida nas janelas de ruas do centro da cidade” (Schettini, 2006, p.17). As ações não eram simples, posto o risco de serem interpretadas como regulamentação do comércio sexual - seria mais constrangedor reconhecer a atividade pelo poder público do que sanar sua visibilidade pela sociedade (Schettini, 2006, p.17). O sonho da capital republicana, não incluía a “mistura entre mulheres de diferentes origens e cores” dispostas em janelas e portas do centro diante de transeuntes e bondes (Schettini, 2006, p.18). Estas mulheres, além disso, mantinham relações muito próximas com trabalhadores pobres, classe também não desejada para compor o cenário no núcleo da cidade. Como nas palavras de Margareth Rago (2008)

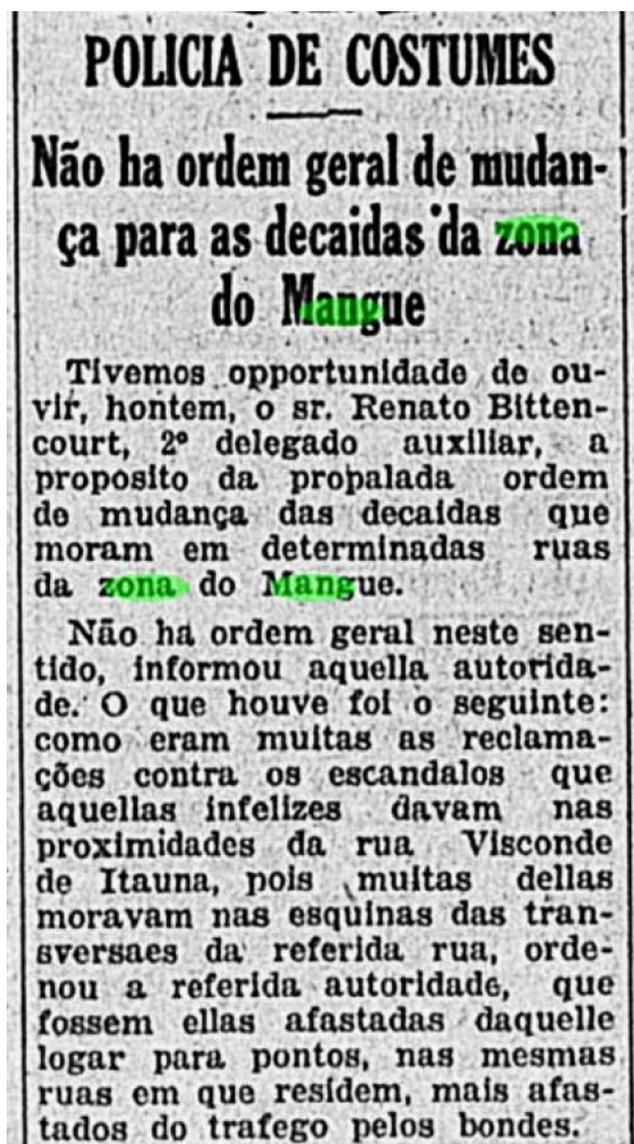
<sup>127</sup> Disponível em:

<[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&pagfis=26631](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=26631)> acesso em: 10 fev. 2024.

<sup>128</sup> Como salienta Margareth Rago: “Na esteira daqueles pensadores, definiu-se prostituta como “mulher anormal”, “delinquente nata”, proveniente das classes pobres e deslumbrada com as atrações do mundo moderno”.(Rago, 2008, p.165)

“mulher pública”, a prostituta foi percebida como uma figura voltada para o exterior, mulher do mundo sem vínculos nem freios, ao contrário da mãe, toda interioridade, confinada no aconchego do espaço privado. Na superfície do seu corpo, os médicos leram os traços de sua estrutura psicológica: no tamanho dos quadris, na largura da testa, no comprimento dos dedos decifram os sinais de uma anormalidade estrutural. Pelo estudo anatômico de seu corpo, construíram sua identidade e o lugar da manifestação de seu desejo sexual. (Rago, 2008, p.174)

Figura 61 - Notícia sobre as ordens policiais em Correio da Manhã<sup>129</sup>, 1927

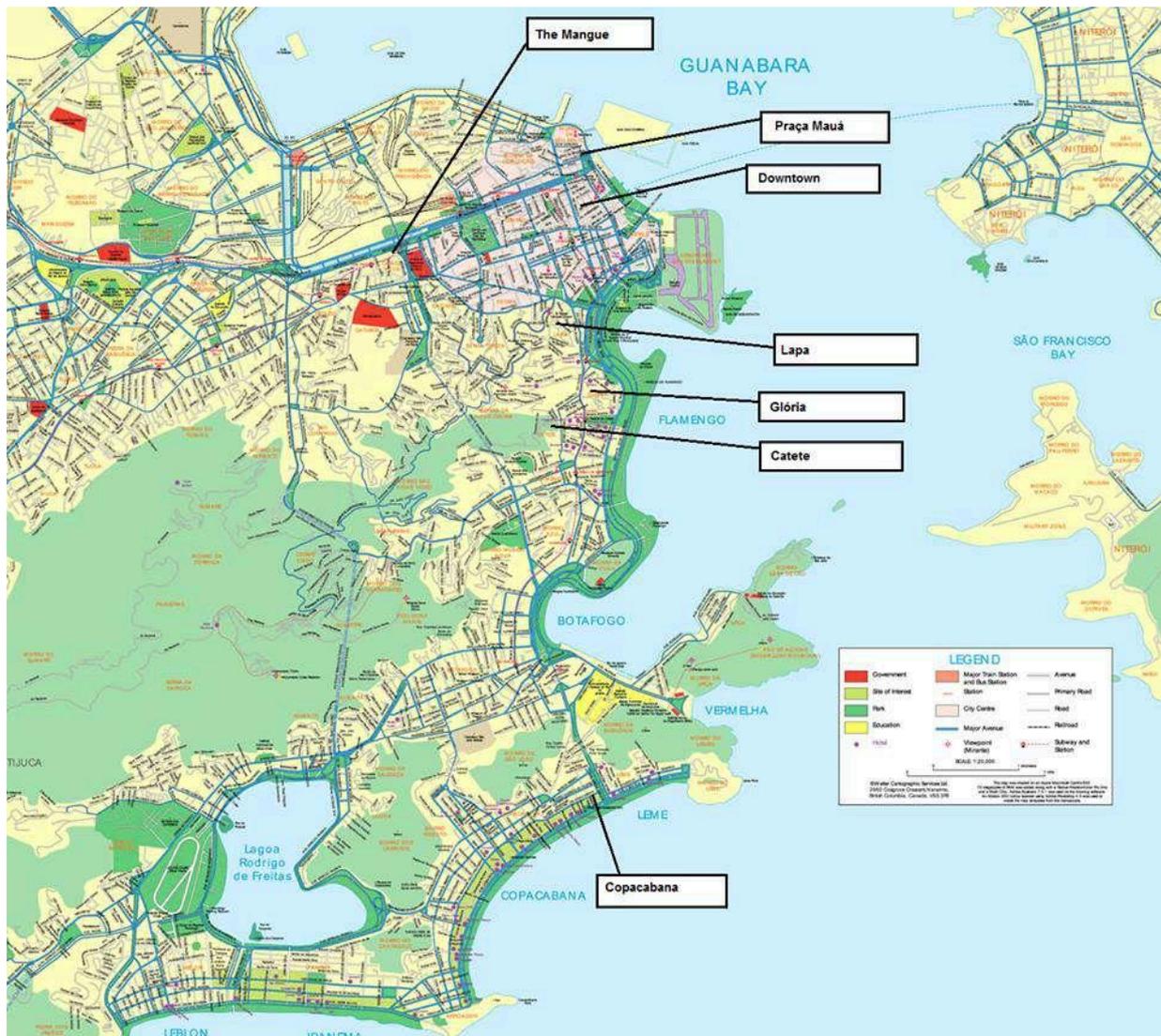


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>129</sup> Disponível em:

<[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&pagfis=29575](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=29575)> acesso em: 10 fev. 2024

Figura 62 - Mapa de locais de sexo no Rio de Janeiro<sup>130</sup>



Fonte: Site A History of Rio Sex

A vinda do Rei Alberto e da rainha Isabel de Baviera<sup>131</sup> (Isabel Gabriela Valéria Maria) é apresentada como um marcador importante para o fortalecimento de medidas de expulsão de prostitutas do centro do Rio de Janeiro. A preocupação em torno da imagem a ser mostrada na visita - ocorrida em setembro de 1920 - ressaltava as ambições dos valores de cultura e civilização, que foram refletidas nos investimentos em reformas pelo centro e nas movimentações do Estado para estabelecer espacialmente o tipo de população que se queria mostrar para o casal, figuras que - retratados por jornais - eram como “símbolos dos valores

<sup>130</sup> A History of Rio Sex. “Anthropologist Thaddeus Blanchette and historian Cristiana Schettini provide a history of Rio sex in their 2013 paper, *Sex Work in Rio de Janeiro: “More than tolerated – effectively managed”*.” Disponível em: <<https://redlightr.io/a-history-of-rio-sex/>> . Acesso em: 31 Jan. 2023

<sup>131</sup> Em alguns textos, é utilizado o nome de Rainha Elizabeth da Bélgica.

que o Brasil mais estimava: honra, moralidade e civilização moderna” (Schettini, 2006, p.115). Carvalho (2019) reafirma como as reformas de Pereira Passos forçou o deslocamento da prostituição do centro da cidade, intensificando-se com a vinda dos monarcas belgas, visto não ser de interesse que o itinerário real passasse por áreas de baixo meretrício<sup>132</sup>. Como nas palavras de Pablo Miranda de Paula (2022, p.42) “No Mangue não há fruto bom; há um cansaço em explicar o mar, que possui cor de chumbo; o ambiente mostra-se inóspito e insalubre, indo contra o cartão-postal do Rio capital do país da época”<sup>133</sup>. A imagem desejada de país ia de contramão à realidade e, assim, era preciso retirar de vista a população pobre, composta majoritariamente por negros e mestiços, “Distante da cidade balneário iluminada pelos postes de luz elétrica, distante do Pão de Açúcar e rechaçado pelo próprio Cristo Redentor, o mangue é capaz de representar a precariedade da maior parte dos brasileiros” (Paula, 2022, p.42). São histórias mescladas de gênero, espaço urbano, classes sociais. Milton Santos (2013) ressalta como a história do espaço urbano está relacionada à história das atividades realizadas na cidade, as histórias

do emprego, das classes, da divisão do trabalho e do seu inverso, da cooperação - e uma história que não é bastante feita: a história da socialização na cidade, haveria a história dos transportes, a história da propriedade, da especulação, da habitação, do urbanismo, da centralidade. (Santos, 2013, p.66-67)

As relações entre os próprios agentes do Estado não eram amistosas, sendo frequentes comunicações aos comandantes das corporações militares sobre desavenças entre seus subordinados e as prostitutas. Marinheiros, praças, sargentos do exército, oficiais da guarda nacional, guardas noturnos, policiais militares e civis ocupavam e ora disputavam o poder nas ruas<sup>134</sup> do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas da república (Schettini, 2006, p.43). O que é possível de ser observado na notícia publicada em 1926 no Correio da Manhã.

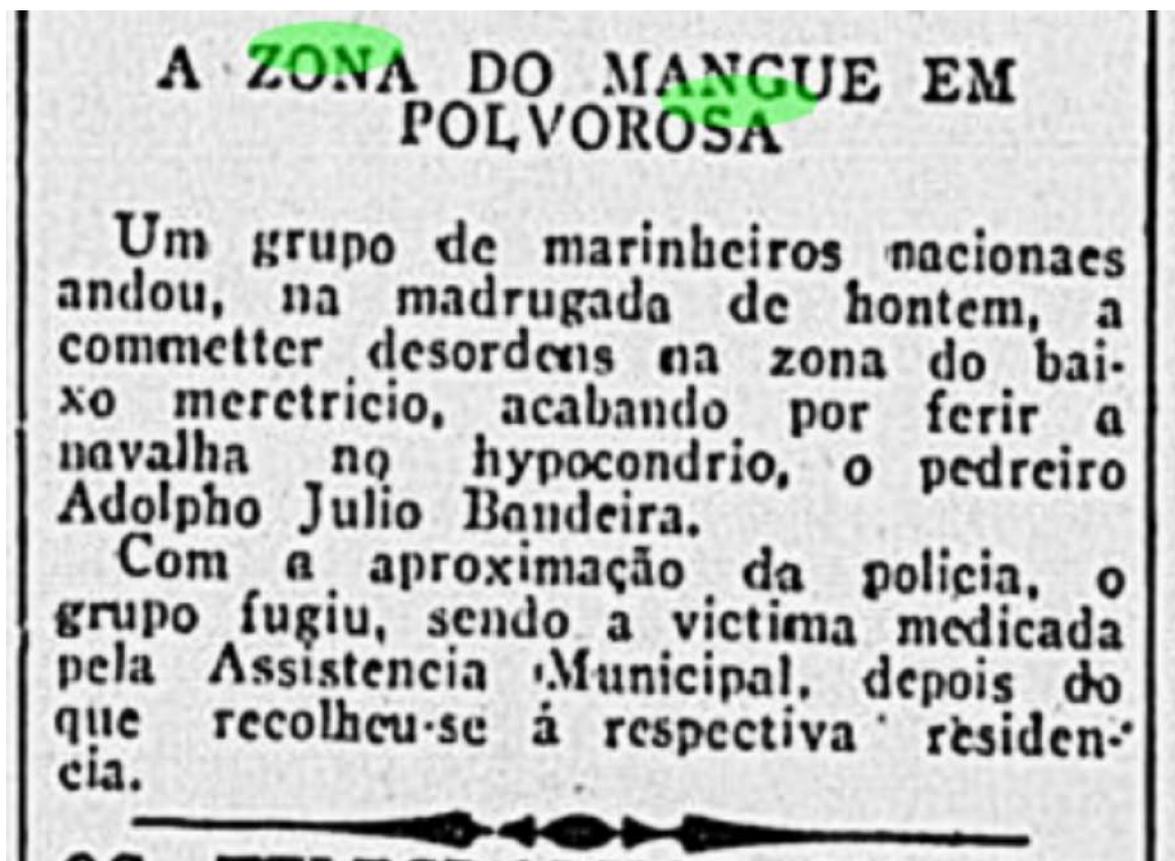
---

<sup>132</sup> Como nas palavras de Margareth Rago: “Se o mundo da prostituição chique pode ser metaforizado com imagens que evocam prazer e tranquilidade, ao mesmo tempo que violência e depravação, o baixo meretrício vem inevitavelmente associado à idéia da animalidade da carne, da bestialidade do sexo, do gozo irrefreável e da orgia sem limites, atestando o último degrau de degradação atingido pela humanidade. Tudo aí passa pelo crivo do negativo, do sombrio, da brutalidade humana.” (Rago, 2008, p.273)

<sup>133</sup> Neste trecho o autor faz referência ao livro de Oswald de Andrade, Santeiro do Mangue

<sup>134</sup> Sobre o comportamento das mulheres frente ao espaço público, Margareth Rago reitera que “Neste conceito, a comercialização sexual do corpo feminino se caracterizará como prostituição, segundo o conceito elaborado no século XIX, saturado de referências médico-policiais, e a figura da prostituta poderá ser estrategicamente redefinida, aparecendo como parâmetro de limite para o comportamento feminino no espaço urbano” (Rago, 2008, p.63)

Figura 63 - Notícia sobre o Mangue, Correio da Manhã, 1926<sup>135</sup>



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Na década de 1920, a partir das ações de autoridades policiais, resultaram a concentração de prostitutas em dois principais locais: Mangue e Lapa. Neste momento o controle do espaço é disputado por novos agentes: médicos que, imbuídos por discriminações eugenistas, veem a prostituição como um problema de saúde pública, propondo medidas educativas e de saneamento (Schettini, 2006, p.31). E neste contexto pensa-se “Mas o que levaria os homens “respeitáveis” a buscar o baixo meretrício? (Rago, 2008, p.276).

E quais eram os sentimentos de tantas mulheres que viviam ali no Mangue? Sem o direito de existir onde bem quisessem, pelo teor de algumas notícias em jornais da época, não era incomum que algumas mulheres cometessem suicídio, como na notícia de 1925 no Correio da Manhã.

---

<sup>135</sup> Disponível em:

<[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&pagfis=28582](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=28582)> acesso em: 10 fev. 2024

Figura 64 - Notícia sobre mulheres do Mangue, Correio da Manhã<sup>136</sup>, 1925

## Outra que tenta suicidar-se, incendiando-se

A mania de suicidio pelo systema de incendiar as vestes tem tomado vultos nestes ultimos dias, no elemento feminio que a policia exportou para a **zona do Mangue**.

Uma outra mulher, por motivos que a policia ignora, tentou matar-se por semelhante processo. Chama-se a infeliz Thereza de Jesus Aires, tem 19 annos, é parda, solteira, e reside, com outras companheiras na casa n. 218, da rua Laura de Araujo.

Hontem, á noite, sem declinar os motivos, a rapariga embebeu as vestes em kerozene e ateou-lhes em seguida fogo. Aos seus gritos as suas companheiras acudiram, apagando as chammas que lhe envolviam o corpo, sendo chamada a Assistencia que a levou ao Posto.

Ahi verificou o medico que a desgraçada apresentava queimaduras na face, pescoço, thorax e abdomen, sendo internada, depois dos soccorros necessarios, em grave estado, na Santa Casa.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>136</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_03&pagfis=23061](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=23061) acesso em: 10 fev. 2024

Figura 65 - Fotografia de Marinheiros olhando mulheres pela janela



Fonte: Twitter @ORioAntigo<sup>137</sup>

E a história não cessa mesmo quando não se tem o desejo de trazê-la à vista. Se o mangue hoje não existe como lugar de encontro, ele surge em pequenas histórias, como na nomeação popular de um prédio construído na região onde um dia, o mangue existiu.

Estamos aqui diante de um fenômeno social, uma zona de prostituição, que dura o século inteiro! Ainda em 1997, os jornais cariocas anunciavam a

---

<sup>137</sup> A partir de buscas por imagens do Mangue na internet, foi encontrada esta fotografia identificada na postagem como “Marinheiros americanos espiando pelas venezianas da porta de um prostíbulo na Rua do Regente (atual Regente Feijó) 1908, fotografia de Augusto Malta. Livro: Augusto Malta e o Rio de Janeiro - 1903/1936 - de George Ermakoff. MIS-RJ. Outras fotografias semelhantes e talvez da mesma série de capturas do fotógrafo podem ser consultadas na dissertação “A BELLE ÉPOQUE CARIOCA: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta. (1900-1920)” de Fernando Gralha de Souza. Na tese as figuras estão identificadas como Marinheiros e datadas 1907, com autoria de Augusto Malta. Souza ao apresentar as imagens, diz que se trata de “uma sequência produzida durante a vinda da esquadra estadunidense, em 1908. Augusto Malta documenta no antigo Beco da Pouca Vergonha (atual rua Vinte de Abril) marinheiros americanos conversando com prostitutas, através de venezianas nas janelas. Um dos marinheiros, pela câmera do fotógrafo, investe contra ele que, mesmo assim, continua fotografando. Esta seqüência é famosa e, certamente, inaugura o foto-jornalismo, pelo seu senso de oportunidade em criar o fato-notícia.” (Souza, 2008, p.80-81)

derrubada das casas da “vila Mimosa”, que seria o último pedaço do Mangue, e a expulsão das prostitutas. Por ironia, os planos urbanísticos colocaram a grande área do antigo manguezal para ser o centro de enormes e moderníssimos prédios da burocracia governamental federal, estadual e municipal (tendo o prédio administrativo da prefeitura ganho o apelido popular - o que é a má-língua do povo - de “piranhão”) (Costa, V., 1999, p.38)

## 4 AS IMAGENS

Nas artes, em acervos de museus, vemos majoritariamente representações de corpos femininos, principalmente corpos nus, “a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (Aumont, 2002, p.103). E a nudez também foi algo diferenciador para a inserção de mulheres nas academias de Belas Artes<sup>138</sup>. Mesmo pensando na modernidade nas artes, esta é uma ideia estreitamente vinculada à cidade, ao surgimento desta nova forma de organização dos espaços, do tempo, do trabalho, dos corpos, da moda, das ideias. Seria a modernidade também o olhar para si e para o outro? A história da arte como nos é apresentada no ocidente é recheada de discursos de homens sobre a vida e o corpo feminino (Loponte, 2005, p.255).

A mulher, em sua situação muitas vezes subalterna e associada às - aparentemente - menos nobres questões do espírito e do sentimento, teve sua imagem tratada com mais liberdade pelos artistas, prestando-se a uma produção volumosa de personagens e tipos sociais. (Costa, 2002, p.21)

### 4.1 ANÁLISE DAS IMAGENS

Ao olharmos para o álbum Mangue, de Segall, vemos<sup>139</sup> conjuntamente os rastros da sociedade brasileira do século XX e as ações da elite do Rio de Janeiro. Como um objeto artístico de sua época, pode-se visualizar semelhanças com temas de pinturas europeias, e por seguinte, questionar os lugares das mulheres retratadas e do próprio artista. A autora Griselda Pollock, como vimos, em seu texto *A modernidade e os espaços da feminilidade* (2011),

---

<sup>138</sup> No texto de Ana Paula Cavalcanti Simioni, a exemplo, é apontado que dentro da academia francesa, não era permitido, entre o século XVII até finais do XIX, a participação de alunas mulheres nas aulas de modelo vivo, pois “Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros.” (Simioni, 2007, p.83-97)

<sup>139</sup> Pode-se refletir sobre esta ação “O ato de ver (ou de ler, assistir, examinar) é uma transação posta a operar graças à permissão fisiológica, dentro de uma situação espacial, considerado num período de tempo, avaliado num momento histórico e condicionado culturalmente. Excetuando-se as patologias, ele é cognitivo, irrefreável e quase inevitável. O ato de escrever é arbitrário, treinado, político, determinado” (Silveira, 2018, p.274)

disseca como a imagem da mulher é trabalhada por pintores, no seu caso o modernismo europeu, e que nos revela um olhar masculino, já que os lugares, tanto como composição temática quanto como espaço de convivência, não podem ser classificados como um ambiente indissociável de seus gêneros. Os lugares das mulheres, nas obras dos artistas modernos estão imbricados com estas categorias, principalmente quando nos deparamos com os seus postos de trabalho e a visão sobre elas. Como bem diz a autora, é fato inegável que as pinturas da modernidade possuem como foco a sexualidade, e como um bem comercial. A noite, as ruas, os bordéis e bares, são espaços de participação masculina, como expressa a autora, após exemplificar também com a cena da pintura *As meninas de Avignon*<sup>140</sup>, do “gênio” Picasso:

Estes encontros representados e imaginados ocorriam entre homens que tinham a liberdade de assumir os seus prazeres em vários espaços urbanos e mulheres de uma classe a eles subordinada, que tinham de trabalhar nesses locais, muitas vezes vendendo o seu corpo a clientes ou a artistas. Indubitavelmente, estas trocas são estruturadas por relações de classe, que por sua vez são determinadas pelo gênero e pelas inerentes relações de poder. Não podem ser separadas nem ordenadas numa hierarquia. São simultaneidades históricas que se inflectem mutuamente (Pollock, 2011, p.57)

Na maioria das gravuras sobre o Mangue, pode-se notar a representação das moradias e assim, com base na história do surgimento da Cidade Nova, é possível entender que, mais do que uma escolha do artista, a arquitetura com seus sobrados<sup>141</sup> foi parte de um projeto do Estado e uma realidade concreta.

Lasar Segall não foi o único a desenhar, pintar, gravar em chapas de metais e madeira a realidade do Mangue. Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Manoel Martins, Guido Viaro, Poty Lazzarotto, Maciej Babinski, Cícero Dias<sup>142</sup>, Otto Lange, Otto Dix e George Grosz, e

---

<sup>140</sup> O título *Avignon* é uma referência a uma rua de Barcelona famosa por seus bordéis. Informações disponíveis no site do MOMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79766?>> Acesso em: 25 de Mar. 2021.

<sup>141</sup> Sobre as construções vemos que “Não eram permitidas casas de apenas um andar, as isenções aplicam-se principalmente aos sobrados - casas maiores, com mais de cinco portas ou janelas nas fachadas. Passadas algumas décadas, parte dessas construções acabaria por se transformar nos infames e superlotados cortiços. De qualquer modo, foi assim que nasceu a área conhecida como Cidade Nova”. (Carvalho, 2019, p.48)

<sup>142</sup> Maria Lucia Bueno, aponta que ao pintar temas populares, como a prostituição e o fato de viver a “efervescência urbana carioca”, Cícero Dias também recebeu críticas: “O artista transitava com a mesma desenvoltura entre os redutos intelectuais e os bordéis da Lapa. Entre o mundo culto e a marginalidade dos nichos populares. Levava toda essa atmosfera para suas aquarelas, assim como para aquela pintura sobre papel, que tanto escândalo provocou no Salão, em grande parte porque no Rio de Janeiro dos anos 20, ao contrário do que acontecia em Pernambuco, as referências culturais das elites jamais se misturavam com as das classes populares.” (Bueno, 2021, p.94)

Francisco Stockinger<sup>143</sup>, são outros artistas que tiveram como tema de algumas produções esta região. No jornal Revista do Livro<sup>144</sup>, em sua edição de 1956, é possível visualizar uma pintura a óleo feita pelo artista João Alves - artista baiano, nascido em 1906, capoeirista, foi engraxate e teve atuações como empregado doméstico e torneiro - que é identificada com título Manguê. O pintor, diferentemente dos outros nomes de artistas que retrataram este ponto da cidade, não era branco, um artista negro que pintou telas e que supostamente, pela imagem de seu trabalho no jornal, também percorreu as ruas no Manguê. A pintura de João Alves, portanto, amplia o panorama da representação do Manguê ao oferecer uma visão diferenciada, que reflete não apenas a realidade física do local, mas também as complexidades sociais e raciais presentes na vida urbana do Rio de Janeiro.

Figura 66 - Pintura Manguê de João Alves



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

<sup>143</sup> Este último artista, não constava na bibliografia até então recorrida, as obras do artista sobre o Manguê estão disponíveis no site: <<https://jornaldoporao.wordpress.com/tag/gravura/>> acesso em: 31 Jan. 2023.

<sup>144</sup> Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/393541/108>> acesso em 23 jan.2024

E se faltam imagens criadas por mulheres sobre a prostituição, é importante destacar a pesquisa realizada por Luciana C. B. Ferreira, publicada na revista Opinião, no ano de 2023. No artigo, é possível deparar-se com a história de Aurora Cursino dos Santos, artista que viveu e retratou a vida da prostituição. A própria autora enfatiza a importância da obra da artista mulher e exerceu a atividade de prostituição, realizou obras com tema da condição feminina, que comumente são produzidas pelo olhar de homens. No artigo publicado, são analisadas, além do trabalho de Cursino, as obras de Oswald Andrade e Lasar Segall. A condição dessas mulheres, era lidar com baixa remuneração pelo trabalho exercido, altos aluguéis, violência policial e a relação hierárquica da figura do cafetão, além da distância familiar e inseguranças. A própria artista Aurora Cursino (1896-1959) trabalhou no Rio de Janeiro e produziu e viveu seus últimos anos no Hospital Psiquiátrico do Juqueri (Ferreira, 2023, p.113). Aurora residiu na Lapa, durante o início do século XX, época em que o bairro era conhecido como região de alto meretrício e retratou a prostituição não somente como algo triste e de discriminação, mas relacionada a festividade (Ferreira, 2023, p.116). A comparação entre as obras de Segall e Cursino revela diferenças significativas na abordagem da experiência feminina, ressaltando a necessidade de múltiplas perspectivas na representação artística. Isso ecoa a citação de bell hooks, que enfatiza a importância de romper com modelos hegemônicos de pensamento para permitir uma expressão autêntica e libertadora da experiência humana. Assim, ao incluir artistas como Cursino e considerar suas contribuições, o diálogo sobre o Mangue se torna mais inclusivo e enriquecedor, abordando uma variedade de vozes e experiências que refletem a complexidade social e cultural dessa região.

Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores. (hooks, 2019, p.32)

Luciana C. B. Ferreira, compara as escolhas de Segall e Cursino, em que o primeiro realiza desenhos que mostram os corpos, enquanto a artista cobre as mulheres com vestido e demonstra timidez em suas retratadas (Ferreira, 2023, p.117). É importante salientar o trabalho da artista, uma vez que retrata e denuncia a marginalização e critica a exclusão social ao expor mulheres em diversos espaços públicos (Ferreira, 2023, p.123).



Figura 68 - Gravura IV, 1963 de Maciej Antoni Babinski<sup>146</sup>



Fonte: Site MAC- USP<sup>147</sup>

A criação de representações visuais que capturam a complexidade da vida no Mangue é um desafio que transcende a mera reprodução estética, demandando dos artistas uma imersão em suas experiências e perspectivas individuais, elas “são instrumentos preciosos e eficazes para o resgate da memória, numa convivência tensa com as complexidades que suas relações com a história esboçam” (Mubarac, 2023, p.36). São explorações das interações complexas e das histórias subjacentes que constituem a vida no Mangue.

As mulheres do Mangue são retratadas com uma crueza e autenticidade que vão além da simples representação artística. São imagens que estabelecem um diálogo direto com a realidade social e cultural do espaço que habitam. Não são meras representações estáticas; elas encapsulam as marcas indeléveis da vida no Mangue, refletindo as dificuldades e as resistências enfrentadas cotidianamente. Através da materialidade dos traços é possível perceber a profundidade das experiências vividas por essas mulheres.

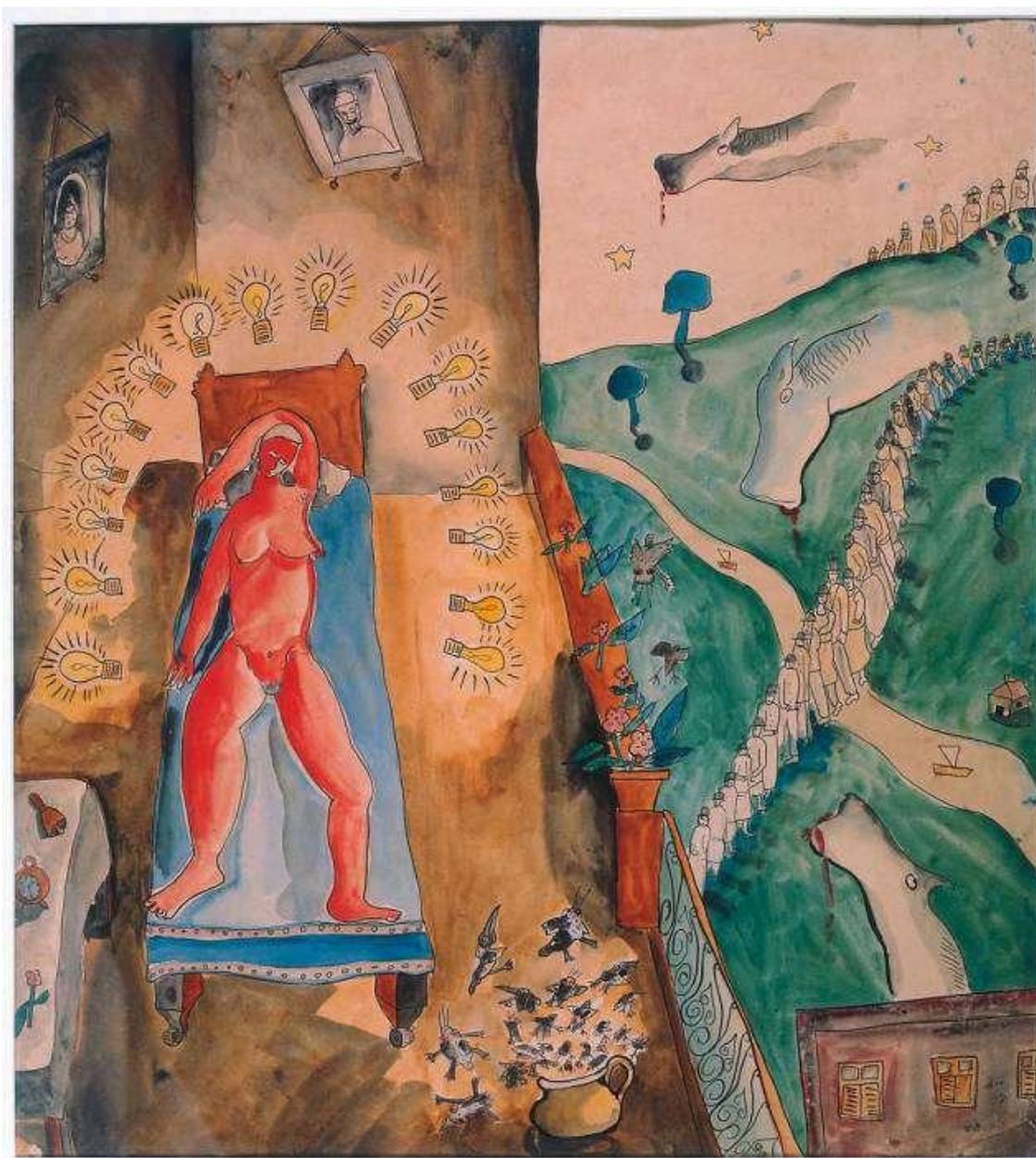
---

<sup>146</sup> Gravura em Metal, técnica de água-forte sobre papel 29,2 cm x 34,8 cm

<sup>147</sup> Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18464>> acesso em 31 Jan. 2023

Abaixo é possível visualizar uma aquarela de Cícero Dias com tema Manguê. Uma mulher nua sobre a cama e uma fila de homens ao lado externo. As cores utilizadas lembram uma aquarela de Segall, imagem da prancha de numeração 16 do álbum. Ambas mulheres parecem estar em devaneio, com pensamentos que atravessam o espaço físico, que é um quarto. Semelhanças podem ser visualizadas também na imagem “Duas Mulheres do Manguê” de 1928, representada pela figura 81 na dissertação.

Figura 69 - Aquarela “O sonho da prostituta”, de Cícero Dias<sup>148</sup>



Fonte: Site Revista Veja

<sup>148</sup> Disponível em: < <https://vejasp.abril.com.br/atracao/poeticas-do-manguê> > acesso em: 10 fev. 2024

São produções sobre a prostituição em que diferenças de representações podem ser notadas, como as escolhas e cores de Di Cavalcanti. Di Cavalcanti retratou o Manguê de forma festiva, em que as relações entre homens e mulheres estavam permeadas por música e compunham a boêmia, há uma velocidade, maior movimento, que vai ser trabalhado tanto pelo uso de linhas curvas, maior uso de elementos e cores fortes, seus trabalhos são intensos e dão outra visão sobre o mesmo espaço em comparação com as escolhas de Lasar Segall.

Figura 70 - Série Manguê, Lasar Segall<sup>149</sup>

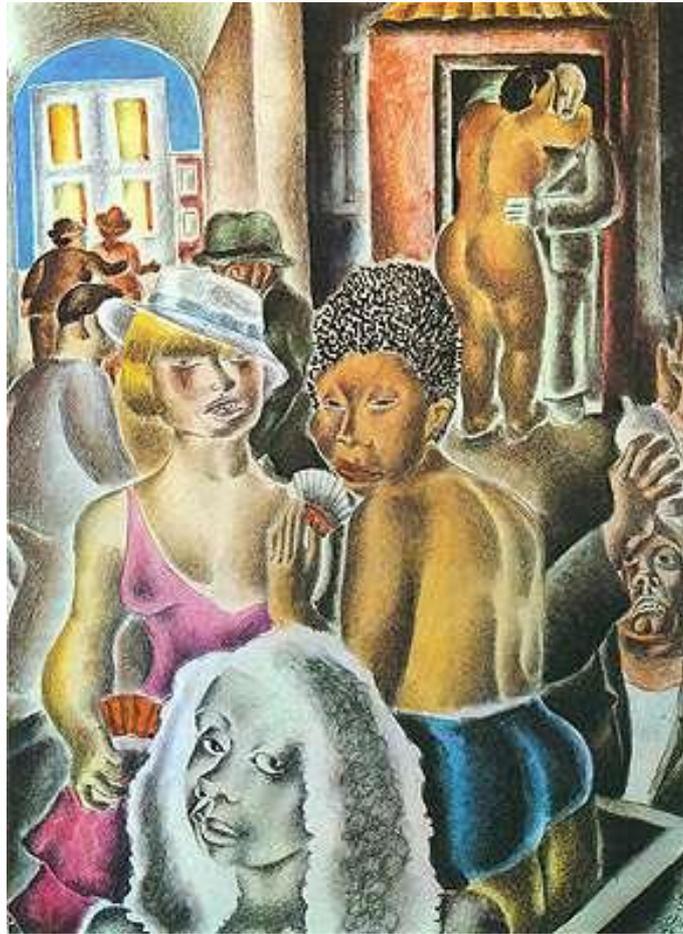


Fonte: Site Revista Época

---

<sup>149</sup> Disponível em: <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/08/salao-de-arte-completa-20-anos-e-abre-e-spaco-para-grafite.html>> acesso em: 10 fev. 2024

Figura 71 - Manguê, Di Cavalcanti, 1929<sup>150</sup>



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

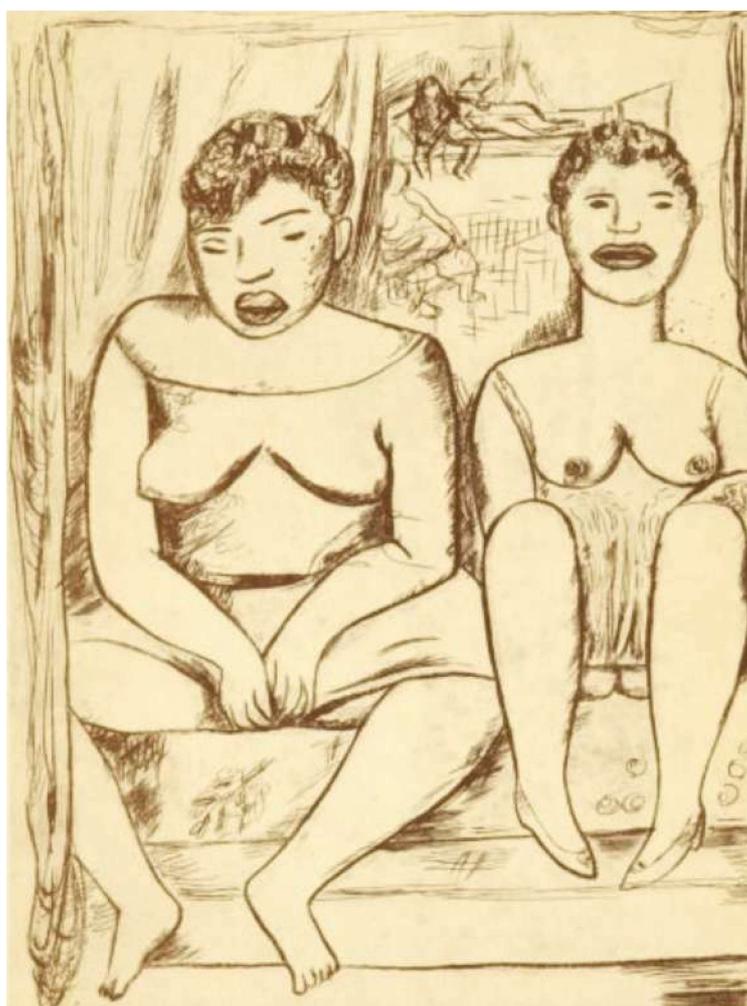
A arte, nesse contexto, emerge como uma ferramenta para expressar as sutilezas da existência humana, dando espaço a aspectos muitas vezes negligenciados pela sociedade. A obra de artistas como Aurora Cursino dos Santos, cuja vivência pessoal na prostituição influenciou suas representações artísticas, oferece uma perspectiva única que desafia as narrativas convencionais, demonstrando como o contexto de vida do artista molda sua abordagem criativa. O desenho como apresenta Mubarac “se constrói quando o de fora nos habita, no mesmo instante em que o interno se espraia em nossa vista de campo. Sem nunca, há que se notar, desprezar nenhuma das experiências dos desenhistas de todos os tempos e lugares” (Mubarac, 2023, p.37). É o registro do olho, da mão e dos sentimentos perante o mundo.

---

<sup>150</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2610/manguê>> acesso em: 10 fev. 2024.

Essas obras não apenas registram a realidade física do local, mas também incitam à reflexão sobre os aspectos socioeconômicos e culturais que definem a vida na região. A diversidade de abordagens artísticas em relação ao Mangue, portanto, reflete a complexidade intrínseca desse ambiente e de suas narrativas. Cada artista, ao filtrar suas experiências e percepções por meio de sua expressão visual, contribui para um panorama mais amplo e profundo de significados. Essa multiplicidade de vozes e visões é essencial para uma compreensão mais abrangente e aprofundada do Mangue como um espaço não apenas geográfico, mas também social, cultural e humano. Como sugerido por bell hooks, a capacidade de desafiar modelos de pensamento e expressão hegemônicos é fundamental para revelar a plenitude da experiência humana, permitindo que diferentes formas de ser e viver sejam não apenas observadas, mas também compreendidas e valorizadas.

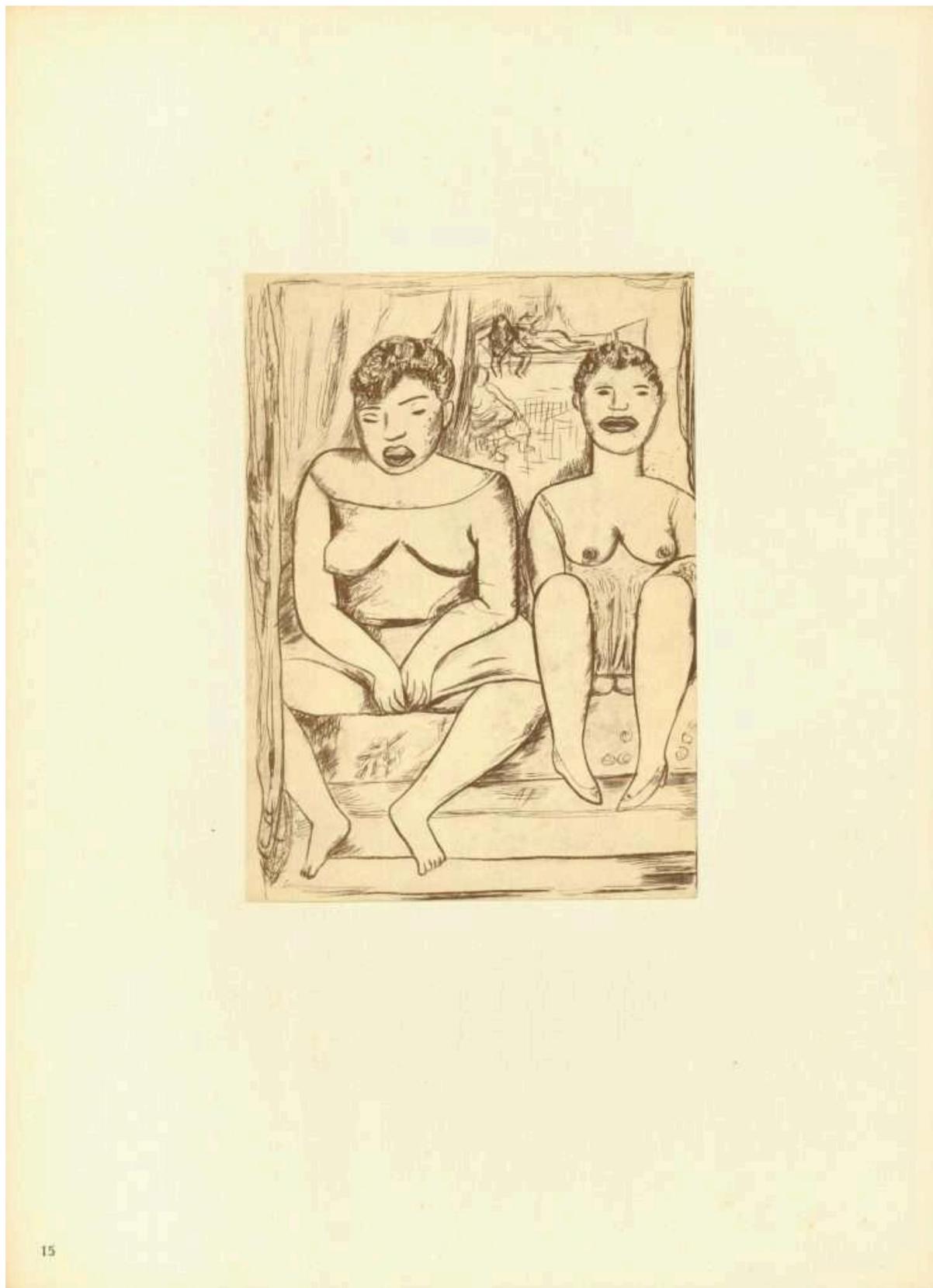
Figura 72 - Zincografia do álbum Mangue, 1942



Fonte: Site Museu Lasar Segall<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Disponível em: <<http://www.mls.gov.br/sem-categoria/mangue/>>. Acessado em: 15 mar. 2021

Figura 73 - Prancha de Imagem em zincografia do álbum Manguê, 1942



Fonte: Site Museu Lasar Segall<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Disponível em: <<http://www.mls.gov.br/sem-categoria/manguê/>>. Acessado em: 15 mar. 2021

Na imagem acima (figura 73), identificada com a paginação número 15 no álbum, vemos duas mulheres em primeiro plano, sentadas em um degrau, num chão que parece ser em tábuas de madeira. Uma tem os pés ao chão, sem sapatos, as pernas estão abertas, as mãos entre as pernas, os olhos são para baixo, os cabelos das duas são bem curtos, os lábios são salientes, os olhos pequenos quase fechados. Uma usa sapatos com salto, a boca está desenhada com cor mais forte - podem estar maquiadas. Os seios são proeminentes, a da esquerda (no sentido de quem olha a imagem), a da direita tem os seios totalmente à mostra, sem sutiã ou blusa cobrindo, mas parece estar envolta em algum tecido, como um chale ou camisola que lembra a descrição de uma crônica, a respeito de prostitutas do Rio de Janeiro, do ano de 1905, “as mulatas de chinelas nas pontas dos pés, *peignoirs* sujos ou xale de cor” (“Rio à noite”, Rio nu, 10 de maio de 1905, apud Schettini, 2006, p.46). As pernas, da forma em que foram desenhadas, estão destacadas do corpo, entre as pernas as curvas parecem nos indicar as nádegas sentadas ao chão. O olhar está direto para o observador e, sob ela, há alguns desenhos circulares na mesma madeira, um tanto para a esquerda. Entre as pernas da outra mulher tem um ramo, aparentemente desenhado. Ao lado da mulher esquerda temos um tecido, aparentemente uma cortina, uma manga de seu vestido parece de alça, mas no outro braço, parece haver uma continuação do tecido. Pelas sombras desenhadas, pode estar usando uma saia e uma blusa, pelo escuro na barriga. Ao fundo parece ter uma continuidade do tecido da cortina, e, mais distante, podemos ver três corpos sem muita nitidez, uma sentada à frente, e na cama, aparentemente uma deitada e outra sentada.

O destaque destas imagens são os corpos e sua nudez, porém, destoam dos modelos de observação das aulas e ateliês dos artistas. As mulheres não mostram e nem escondem, apenas estão lá. Não aparentam exibir seus corpos à procura de um cliente. A mulher do lado esquerdo possui a cabeça baixa, aparentando não ter escolhido uma pose para a representação ou dar importância a presença do artista que a retrata. O tempo parece não ser veloz.

Abaixo, na figura 74, é uma das imagens das gravuras em metal da série Manguê - que não adentra o álbum, porém, a imagem da mulher em primeiro plano está repetida em outros trabalhos. É uma gravura “limpa”, sem variação de tonalidade de luz, há apenas linhas, gravadas na técnica de água-forte, onde o branco “é justamente o ponto em que a superfície da chapa se apoia na superfície do papel, sem intervalo – é o cheio, evidenciado às vezes pelas impurezas que um material repassa ao outro” (Blauth, 2018, p.08) e “Num mesmo gesto, essa invenção fabrica o destino, os sinais e os signos dessas imagens que quer fazer vigorar e excede à linha, como a luz excede os corpos refletores” (Mubarac, 2023, p.36).

Constituída por traços finos e hachuras, não há massas, as sombras são formadas também por traços. Apesar da planaridade, não há ausência total de volume, constituído por linhas unidas que promovem uma ilusão de profundidade. Uma olha para frente e a outra para baixo. Parece um desenho posado? Elas apresentam semblantes bastante inexpressivos, ou quem sabe, ausentes. Um esboço que, posteriormente, o artista gravou em seu ateliê, em uma chapa de metal<sup>153</sup>. Suas linhas desvendando o verniz e atingido pelo ácido, pôde criar uma matriz<sup>154</sup> para a reprodução de imagens originais. Ela mostra de forma nítida elementos que Lasar Segall irá repetir nos seus desenhos, as janelas, a continuidade da janela da esquerda, o recorte do braço da mulher em primeiro plano. Em muitas imagens há o corte, mostrando uma seleção do que se vê e outra camada que apenas o observador presente acessa. Ao emoldurar essas figuras femininas em um espaço que combina elementos domésticos e este símbolo da divisão entre o dentro e fora, o ver e o mostrar, as venezianas. A mulher é voyeur e quem a retrata também, porém elas não encaram seu observador (Segall) e observadores (nós), uma está de cabeça baixa, a outra de costas. Se retirarmos as linhas que se constituem como bordas das roupas, o corpo aparentemente está nu, a mão está entre as coxas, tapando a área da vulva. Alguém está de costas, vemos as nádegas, há uma linha que pode também representar uma vestimenta desta outra pessoa, que está na veneziana, olhando para fora. As duas apresentam cabelos bem curtos. Ela tem um recorte fotográfico, próprio de muitas obras modernistas e consegue dar textura com as linhas.

A transparência das roupas mostrada pela delicadeza dos traços, esta informação ganha importância perante os apontamentos de Margareth Rago que “A roupa se transformava num sistema semiótico e a preocupação em definir claramente a diferença entre as “honestas” e as “mulheres de vida airada” ficava mais premente” (Rago, 2008, p.136). Ao mesmo tempo, todo o conjunto parece estar em um mesmo plano, a profundidade é interrompida pelo recorte no braço da mulher à esquerda, que se confunde com o corpo/roupa da mulher à direita. A cortina emoldura e dá um peso à composição, quebrando também o equilíbrio e a harmonia

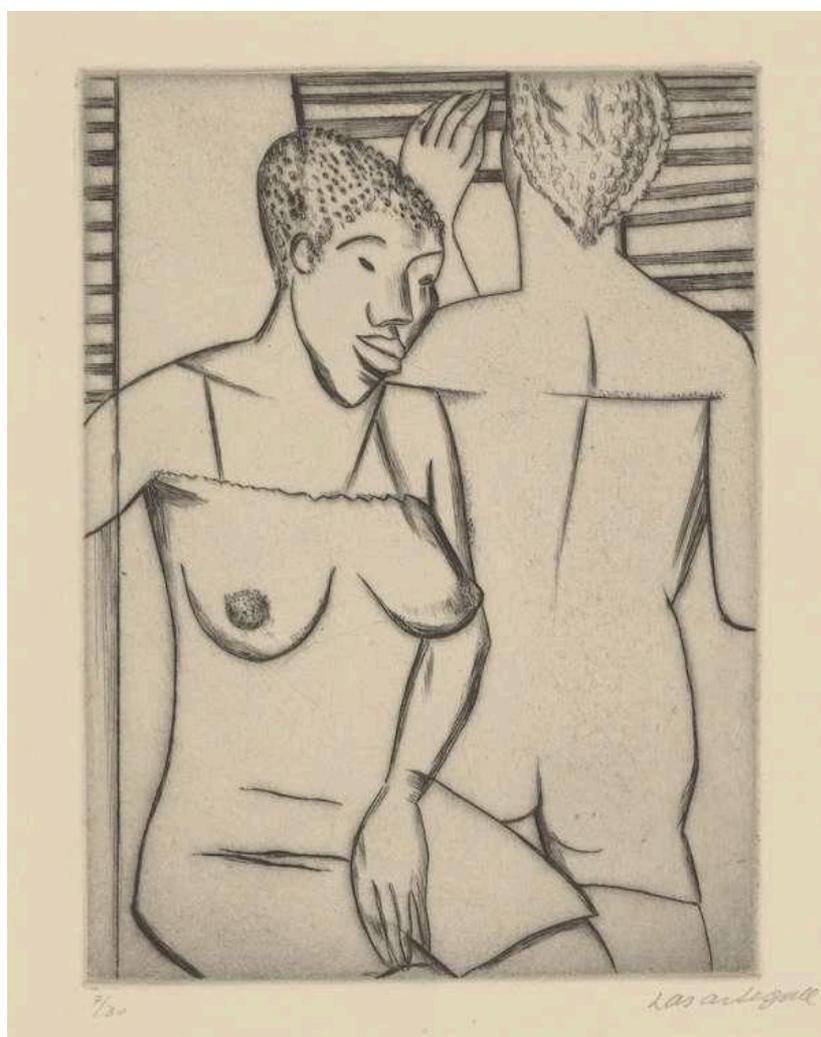
---

<sup>153</sup> Sobre a gravação em metal, Lurd Blauth (2018, p.08) enfatiza que “É um processo que não é imediato, como nos dispositivos utilizados pelos meios digitais. A matriz, apenas depois de entintada e impressa sobre suporte de papel, revela as áreas de relevos côncavos e convexos que podem ser detectados nos pretos aveludados, em oposição às áreas não atingidas pela corrosão, constituídas pelos espaços brancos.”

<sup>154</sup> Sobre a não presença da matriz na imagem final, Eduardo Vieira Cunha apresenta “a ocultação do mesmo poderia ser o próprio início à solução do crime perfeito: a marca presente e escondida de uma imagem cuja principal vocação e intenção é coincidentemente a mesma de toda a arte contemporânea: a de ser apenas um rastro, um vestígio, uma impressão de algo que passou por ali” (Cunha, 2005, p.122)

do delicado traçado dos corpos femininos. A posição da mulher em primeiro plano, parece se repetir em outras imagens - como na figura 75 que representa o original da prancha 37<sup>155</sup> do álbum. Na figura 75, de dimensões pequenas 5,7 x 4,4 cm, trata-se, de cores realizadas na técnica de aquarela e linhas em nanquim. A mesma imagem de mulher parece se repetir na prancha 7 do álbum, em nanquim e aguada, ela aparece sozinha, sem a outra personagem que olha a persiana. A imagem pode ser vista na figura 77 da dissertação. O ato de espiar pode indicar uma inquietude, um tempo de espera. Embora a maior parte dos registros de Lasar Segall demonstre mulheres sentadas ou apoiadas em portas ou janelas, raramente há o registro de movimentos.

Figura 74 - Duas Mulheres do Mangue com Persianas, Gravura em Metal 7/30



Fonte: Site moma<sup>156</sup>

<sup>155</sup> como é apresentada na figura 76 da dissertação

<sup>156</sup> Disponível em:

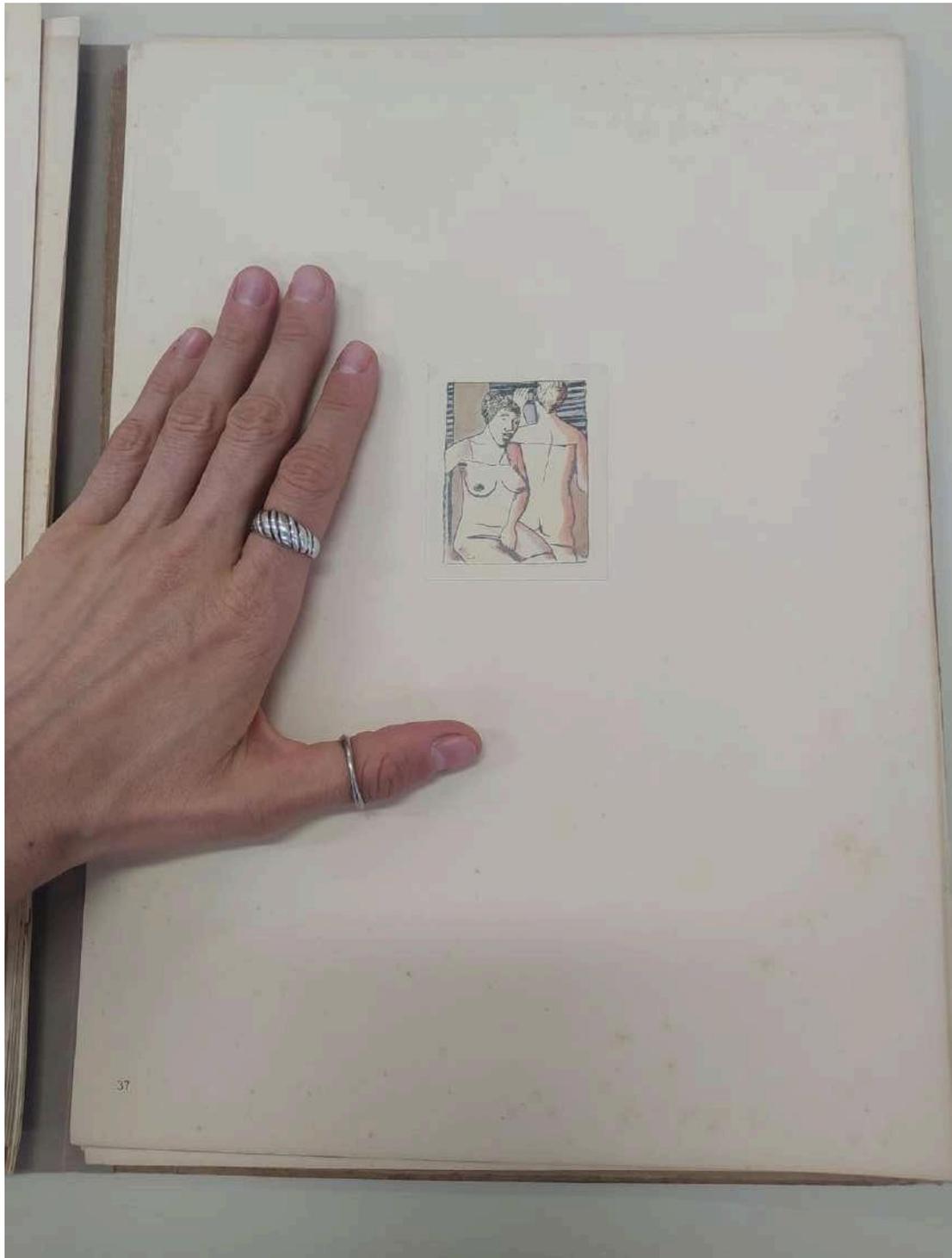
[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbytech/objbytech\\_tech-2\\_sov\\_page-527.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytech/objbytech_tech-2_sov_page-527.html). Acessado em: 20 mar. 2021

Figura 75 - Pequena Aquarela original elaborada por Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 76 - Prancha 37 do álbum Mangué<sup>157</sup>, Álbum do MAMM

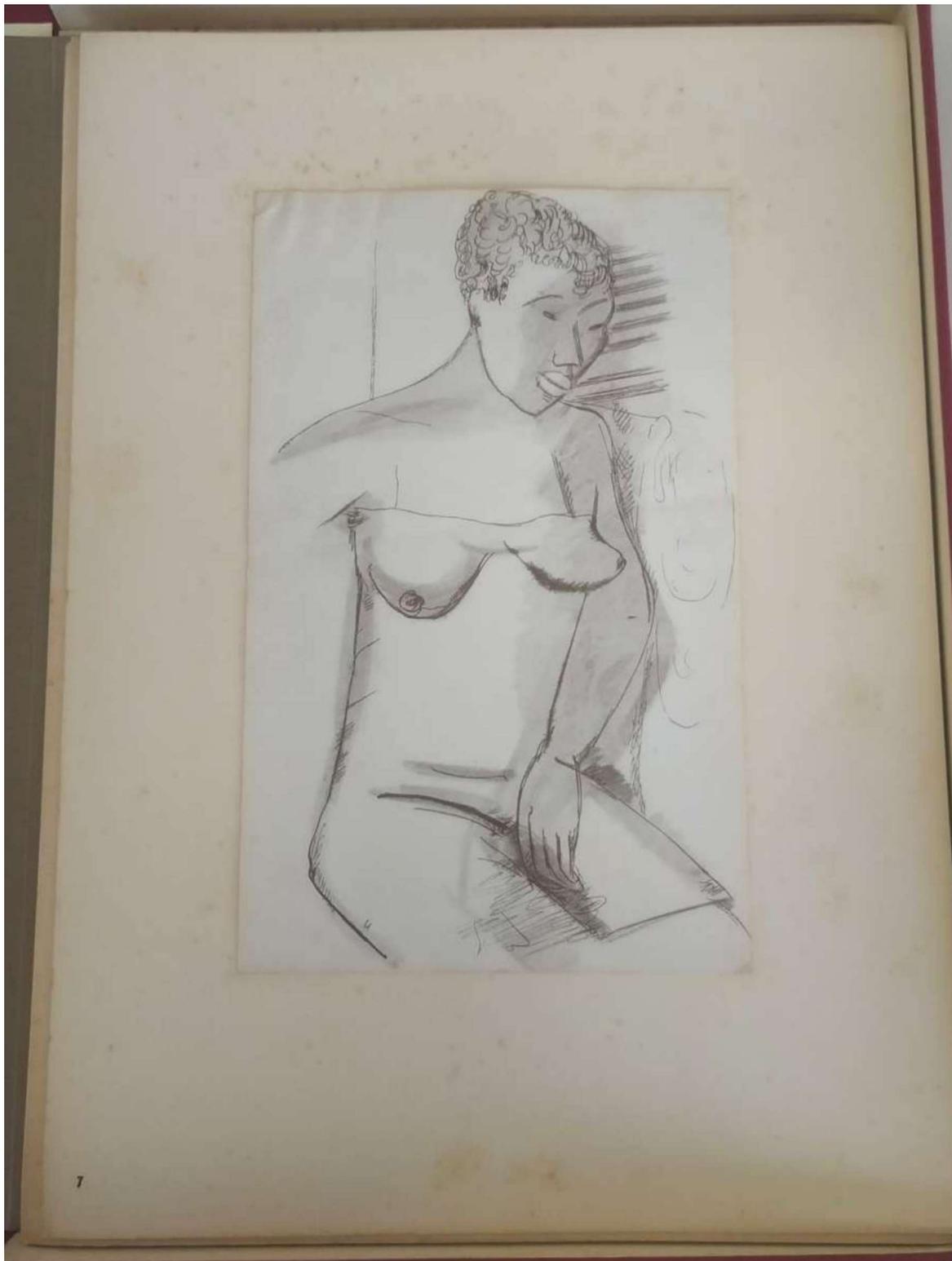


Fonte: Elaborada pela autora (2024)

---

<sup>157</sup> Reprodução em zincografia da aquarela identificada na figura 75 na dissertação

Figura 77 - Prancha número 7 do álbum Manguê de 1944, exemplar MAMM



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

A imagem abaixo, (figura 78), trata-se de uma das três xilogravuras originais que compõem o álbum, pode-se notar a assinatura no lado inferior direito da imagem. Percebe-se

as diferenças que as escolhas das técnicas influem nas imagens, linhas mais grossas e em alto contraste, as quatro figuras de mulheres estão emolduradas em quadro de linhas pretas. Em carta endereçada a Will Grohmann, na data de 10 de fevereiro de 1924, Lasar Segall diz que “eu vi pouco do Brasil, mas o que vi me emocionou profundamente” (Beccari, 1984, p.229) e continua: “Casas, janelas com cortinas pretas, prostitutas pretas, ruas inteiras cheias delas, e, ao lado, palmeiras maravilhosas” (Beccari, 1984, p.229). E o contraste, tão característico da xilogravura, cria a natureza noturna das imagens, o branco do papel cria o jogo de sombra e de luz que “(...) sublinham a analogia entre o sujeito, a representação da luz e a luz real(...)” (Cunha, 2005, p.120). Como na gravura de figura 78, em como na visão de alguém posicionado em frente a esta moradia, observa a movimentação das mulheres, algumas que espiam atrás de venezianas, outras que se mostram em meio às cortinas.

As imagens de mulheres do álbum *Mangue*, são também aparências: “semelhança pode ser concebida como analogia verdadeira ou como falsificação” (Gomes, 2013, p.165). Em virtude de ser a transposição de uma visão ao papel, “a realidade é ela mesma um sistema representacional” (Gomes, 2013, p.167), e assim, existe a necessidade de abandonar dicotomias como realidade e pensamento; uma obra utiliza-se de elementos plásticos, forma, cor (Gomes, 2013, p.169), elementos materiais como papel e tinta. Para Gomes (2013, p.90), a visibilidade depende de alguns fatores: a morfologia do espaço físico em que se insere, de seus observadores - ou seja, do público - não obstante, a produção de narrativas que criam sentidos. Para o autor, na modernidade, há uma valorização do observador, ele organiza a representação (Gomes, 2013, p.91), além de neste momento - na modernidade - está modelada pelas novas experiências de partilhar o espaço público, é remodelado o que deve ser visto, como ser visto e para onde olhar (Gomes, 2013, p.108). Estas imagens podem ser dúbias, ao guardarem a relação com a realidade e com a imitação.

Figura 78 - Grupo do Manguê, 1943, xilogravura original do álbum Manguê



Fonte: Site do museu MoMa<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Disponível em:

<[https://www.moma.org/collection/works/19514?artist\\_id=5317&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/19514?artist_id=5317&page=1&sov_referrer=artist)>

Acesso em: 15 mar. 2021

Figura 79 - Lasar Segall, Casa do Mangue, 1929

xilogravura sobre papel, 31,5 x 42 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>159</sup>

Nas cidades, estão organizadas pelo que se faz visível, e no espaço público o olho não descansa (Gomes, 2013, p.186). Como apresenta Gomes (2013, p.187), a própria cidade são conjuntos de cenas, e o próprio espaço público é como um álbum. “A vida urbana se estrutura como cenas” (Gomes, 2013, p.185), este espaço - a cidade - possui um corpo social, inserido em regras sociais. O Mangue é como um cenário, que como utiliza Gomes (2013, p.189), é organizado por “conjunto de ações, objetos e significações unidos e simultâneos em um mesmo espaço”, as cenas da vida pública surgem a partir de imagens, ao se mudar uma cidade, muda-se o imaginário. Segall ao retratar estas mulheres é também objeto e sujeito de uma encenação. Seria Segall um flâneur ou um Voyeur? O flâneur é o personagem que caminha e contempla as ruas da cidade, vai de encontro com pessoas e situações, que o atingem em pensamentos, é sensível ao que observa, “torna visível, esse novo regime de visibilidade” (Gomes, 2013, p.231). O voyeur está ligado ao íntimo, ao privado. Gomes

<sup>159</sup> Reprodução fotográfica Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34480/casa-do-mangue> Acesso em: 09 jan. 2023

(2013, p.242) ao utilizar a teoria de Erving Goffman, apresenta que os sujeitos sociais, edificam técnicas para construção de suas próprias imagens no jogo social. E assim, para alguns artistas, as mulheres prostitutas podem ser visualizadas como mundos.

Penso que outra questão merece ser considerada em relação à elaboração da figura da prostituta como alteridade. Ela simbolizava um mundo, como observou Baudelaire, onde tudo se transformava em mercadoria, o que levava o poeta a identificar-se com aquela que vendia o corpo no mercado. Simultaneamente vendedora e mercadoria, ela simbolizava aquilo que se via como degradação: uma sociedade onde as relações sociais são mediadas pelo equivalente geral, o dinheiro... (Rago, 2008, p.46)

Imagens de mulheres gravadas em matrizes. Em 18 de julho de 2022, foi realizada visita presencial ao Museu Lasar Segall, com acompanhamento da museóloga Pierina Camargo. No acervo foi possível observar os esboços originais de Segall e encontrar as matrizes<sup>160</sup> originais gravadas pelo artista. Ver matrizes “nos coloca em presença da ausência” (Cunha, 2005, p.122), é a presença da mãe, sua origem e espelho em que revela a característica da gravura em que “(...) possui também esse poder do sonho de revelar uma presença pela qual ela manifesta a ausência, a perda (Cunha, 2005, p.122). Na figura abaixo é possível visualizar uma xilogravura original do álbum e sua respectiva matriz em madeira.

A matriz em madeira em ótimo estado de conservação está marcada pela tinta preta e revela os cortes precisos do artista. No canto esquerdo, na parte inferior da matriz, está gravada a assinatura de Segall, trabalho minucioso visto que foi necessário gravar as letras espelhadamente e com delicadeza. A palavra “gravar”, tão ligada ao olho e à câmera<sup>161</sup> vem antes de tudo do “escavar, sulcar”, em um processo de geração de matriz, em que “É como se o responsável por toda a difusão da ação e suas consequências permanecesse eternamente condenado a uma ocultação. Nos referimos a um crime perfeito? (Cunha, 2005, p.119). Gravar se faz assim usando a força das mãos: como um nome no cimento, corações em troncos de árvores, dizeres em carteiras escolares, nesta matriz, notar os veios de madeiras, deixar escapar uma farpa e gerar uma nova imagem, como nas palavras de Blauth (2005, p.67) nesta ação “O cortar opera com a possibilidade de romper ou atravessar alguma coisa”, é o “gesto de eliminar, ferir e corromper a superfície intacta da madeira para revelar nas imagens as relações opostas entre cortes e não cortes, de vazios e cheios”. Antes dos olhos, as mãos, nunca se sabe totalmente qual imagem sairá, é “Um mistério que trabalha no momento

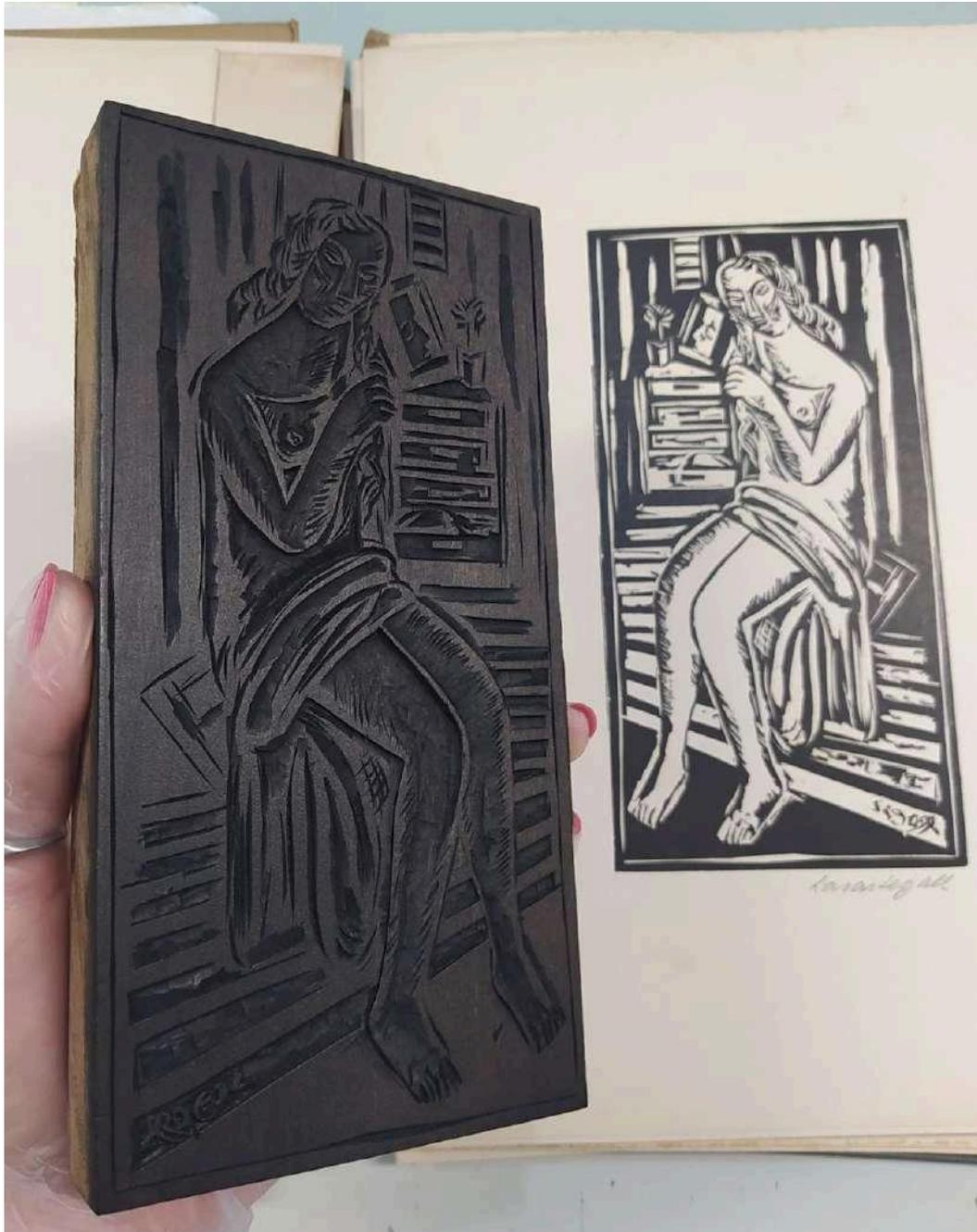
---

<sup>160</sup> E tão poética como nas palavras de Cunha “(...) as matrizes são imagens mortas, e como tais, eternas.” (Cunha, 2005, p.120)

<sup>161</sup> Além da fotografia ter um processo tão íntimo ao da gravura, em que “encontra-se também na maioria das vezes paradoxalmente oculto do processo como um todo da formação e na dialética da imagem” (Cunha, 2005, p.119).

cego, por detrás das aparências, e que é o lugar onde se forma o desejo” (Cunha, 2005, p.119), a vontade de criar, baseado na relação de negativo.

Figura 80 - Matriz de xilogravura de Lasar Segall para o álbum, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborado pela autora

A mulher aparenta estar segurando um espelho que reflete parte do rosto de um homem, pode ser a figura do próprio artista. Ao fundo nota-se um pedaço da janela, uma mesa de cabeceira na qual a quarta e última gaveta encontra-se aberta, sobre a cômoda um

vaso de planta. O rosto da mulher está encostado no objeto que ela mantém na altura de seu pescoço. O desenho do corpo da personagem está em branco do próprio papel, resultado da retirada da madeira na matriz. Em seu colo há um tecido que cai até o chão, um de seus seios está à mostra mesmo aparentando estar coberto por um tecido transparente, evidenciado apenas pela linha de um decote abaixo do pescoço. A mesma figura parece ser repetida em outros trabalhos como na aquarela abaixo.

Figura 81 - Duas Mulheres do Mangue, 1928, Lasar Segall



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>162</sup>

<sup>162</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7803/duas-mulheres-do-mangue>> acesso em 10 Jun 2024

Figura 82 - Um dos esboços originais feitos por Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborado pela autora

Na imagem acima, figura 82, um pequeno esboço em que é possível notar um rasgo na parte superior do papel, de dimensões 8,6 x 5,1 cm, trata-se de desenho feito em tinta ferrogálica a pena, grafite e aquarela. Foi reproduzida e trata-se da figura da página de numeração 8 do álbum. Um papel que cabe sobre a mão, uma anotação imagética. A imagem possui características físicas, e uma de intrínseca importância é o tamanho da imagem (Aumont, 2002, p.139). Aqui, não é dimensão que cria grandiosidade, mas a pequena escala de um folha solta de anotação.

Figura 83 - Esboço original feito por Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)

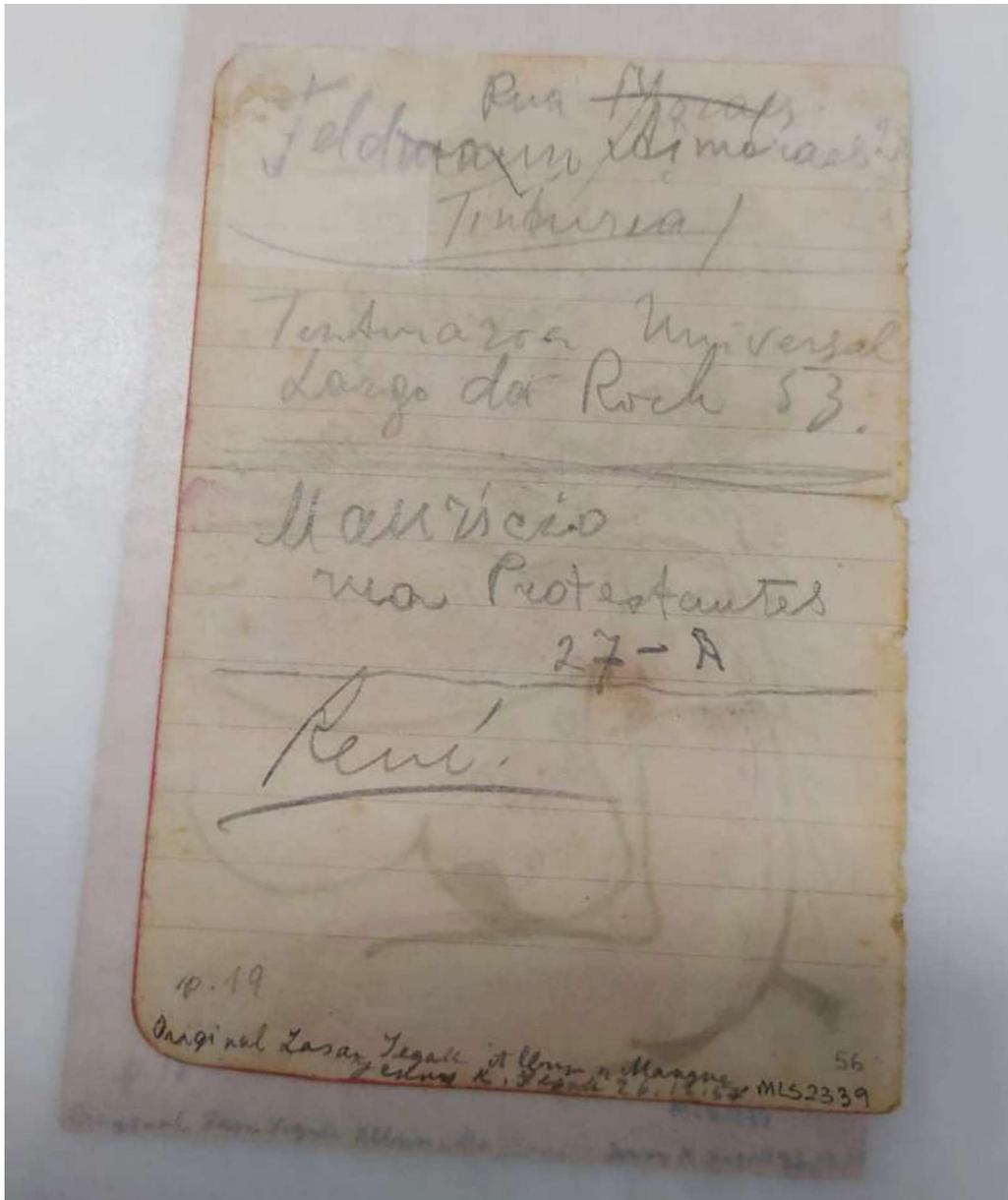


Fonte: Elaborada pela autora

A Figura 83, desenho realizado em papel pautado, compõe a prancha de número 19 do álbum. Ao visitar o acervo, foi possível observar o original e respectivo seu verso. Em uma folha amarelada que parece ter sido arrancada de um pequeno caderno, vemos a imagem de uma mulher negra. Pequenos círculos denotam seu cabelo crespo, desenhado em camadas de linhas e manchas. O artista utilizou materiais diferentes para seu esboço, tinta preta a pena,

aguada e grafite, escolheu o vermelho para compor a pele. Possui pequenas manchas de tinta como em seu seio.

Figura 84 - Verso do esboço anterior identificado na Figura 83



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

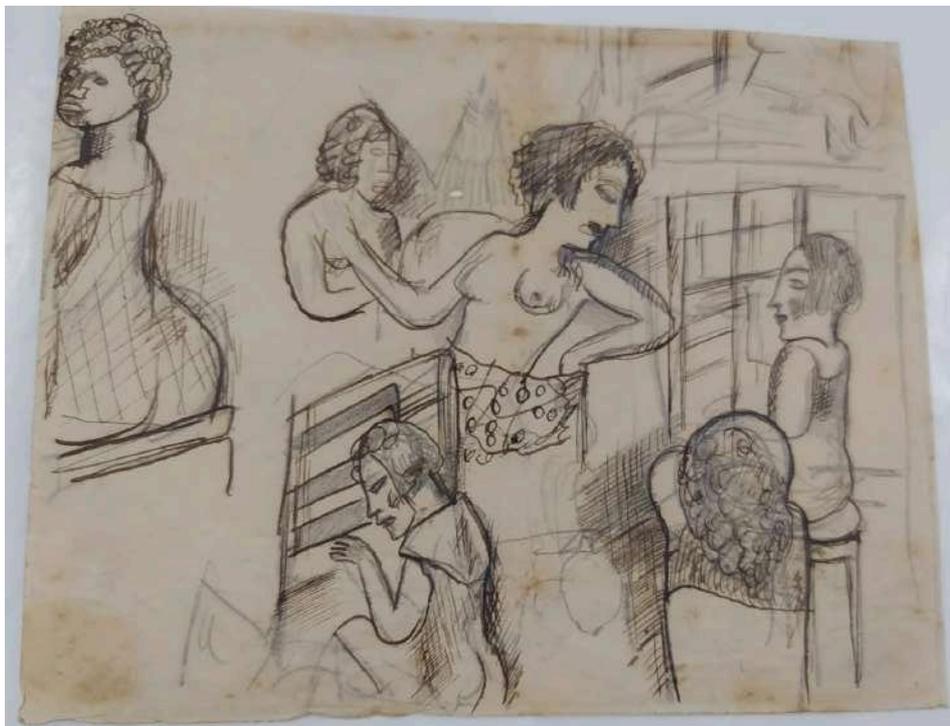
Na figura 84, no verso de seu desenho, pode-se visualizar o espectro da imagem desenhada e em lápis temos anotações do próprio artista, evidenciando o carácter de nota deste papel. Anotar imagens e informações escritas. É importante o pensamento de não distinção realizada no álbum entre desenhos e originais, esboço e a gravura final. O desenho não é somente parte do processo, é a própria obra e revela a rapidez da criação e característica

de imagens guardadas como informações a não serem esquecidas e “A partir desses vestígios, desses rastros, que se traça a ficção, o imaginário, a invenção” (Cunha, 2005, p.122).

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 produções posteriores em seu ateliê, como gravuras e pinturas. Para o álbum, Segall selecionou 44 desenhos, criados em diferentes datas, com diferentes técnicas e dimensões. E afinal, como nas indagações de Mubarak (2023, p.35) “O que o desenho documenta? O que fica e o que nos escapa entre o traço, pensado como detrito material da linha, essa sim, pura entidade projetiva, e o que se tornou ausência? Seria a linha o lume de uma trajetória?”

Se o desenho já foi visto como apenas uma fase para chegar a algo mais precioso, aqui ela é igualmente grandiosa como outras técnicas, posta sua eterna presença como “componente de natureza de ressuscitação, mesmo no coração da melancolia” (Cunha, 2005, p.122). Algo que pôde acompanhar o caminhar do artista, objeto pequeno perto do corpo, guardado num bolso. O que se relaciona com as palavras de Eduardo Vieira Cunha sobre memória em Walter Benjamin “uma busca arqueológica, a um sítio onde os objetos que são descobertos nos falam acima de tudo de outros objetos” (Cunha, 2005, p.120).

Figura 85 - Esboços originais de Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 86 - Esboço original de Lasar Segall, Manguê, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 87 - Esboço original de Lasar Segall, Manguê, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 88 - Verso da Figura 86, esboço original de Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 89 - Esboço original de Lasar Segall, Mangue, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 90 - Detalhe de esboço original de Lasar Segall, Mangue, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

Figura 91 - Verso da Figura 89, Esboço original de Lasar Segall, Museu Lasar Segall (MLS)



Fonte: Elaborada pela autora (2022)

## 4.2 COMO EU OLHO

Nos capítulos anteriores foram apresentadas informações sobre o álbum *Mangue*, sobre a prostituição e o surgimento da região na cidade do Rio de Janeiro. Durante o tempo da pesquisa surgiram inúmeros caminhos para o olhar e, principalmente, inúmeras inquietações. Em períodos, o sentimento maior era o dever de procurar nomes, de criar histórias - mesmo que fabulações. Em outros, a necessidade de buscar informações sobre o material em si, um objeto, livro. Em todo o caminho: pensar sobre mulheres, prostituição e imagens. Imagem, esta palavra que às vezes parece tão inocente, vem sempre relacionada à complexidade de olhar. E assim, neste capítulo abro a janela para minhas inquietações, é uma janela interna diante das imagens que olho, que me olham.

Talvez minha maior dificuldade diante da pesquisa seja olhar as imagens, é como se dissessem que meus olhos apenas enxergam corpos, formas, cores, “(...) mas nunca nos enxergarão de fato, porque esses olhos estão impossibilitados de gerar um olho, de ver o nosso olho ou com nosso olho” (Gadelha, 2020, p.141). Como olhar as imagens, sobre as quais você tem que falar, você tem que escrever, você tem que se posicionar, como observar o meu olhar e o do próprio artista Lasar Segall? Embora tenhamos um título para o álbum, embora tenhamos tantas mulheres sendo representadas, somente pelo álbum não temos dimensão da realidade da qual se trata. Estamos em temporalidades distintas, assim, há de se considerar como interpretar imagens dispostas em um objeto não destruído - que, porém, está em meio às cinzas da história. Didi-Huberman alerta a respeito do cuidado necessário com o arquivo à nossa frente, em que proliferam vestígios de feitos e gestos de um mundo já inexistente, tão logo “O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar” (Didi-Huberman, 2012, p. 204- 219),

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman, 2012, p. 204-219)

Etienne Samain (2012) em seu texto “As imagens não são como bolas de sinuca. Como pensam as imagens”, coloca as imagens como coisas vivas. Penso nessa diferença, as coisas não vivas: tijolos, jarras... o que faz uma imagem ser viva? Por que o tijolo não seria? Se, de acordo com sua época, seu lugar, ele também nos conta tantas coisas, sobre mãos,

sobre máquinas, sobre materiais. Tento então resolver colocando suposições: o tijolo existe já predestinado a uma função, não é produzido enquanto imagem, não é representação. Se alguém fotografa um tijolo, escolhe um ângulo, um enquadramento, nos mostra uma luz, um desejo. O que seria o desejo do outro enquanto, ao invés de imagem, olhamos apenas o tijolo em si? Nos deparamos com nós mesmos, com nossa época, com nosso dia.

...toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos. O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma figura, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporam” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes deliberadas. (Samain, 2012, p.22-23)

As imagens aqui, produzidas por Lasar Segall, juntam-se às imagens que crio sobre o lugar, estão rentes às histórias que li nas pesquisas sobre esta região. Por fim, o que queria Lasar Segall com seus desenhos? E eu, o que afinal penso olhando estas imagens? “As imagens<sup>163</sup> exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo” (Bergson, 1999, p.14), estou em movimento, o que consigo ver?. O autor Tim Ingold<sup>164</sup> (2012) diferencia a ideia de objeto da concepção de coisa<sup>165</sup>, esta última é um acontecer, já o objeto: “coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas.” (Ingold, 2012, p.25-44). Ingold afirma que toda imagem carrega a necessidade de se percorrer sua característica não rígida, na qual a fluidez de materiais sustenta seus limites (Ingold, 2012, p.25-44).

É preciso viver, é preciso perceber, e dentro do que o próprio artista apresenta, vemos que o processo de criação e apreensão acontece a todo instante, por elementos que podem ser escolhidos ou não, como uma leitura que se escolhe, ou um raio oscilante do sol refletido num

---

<sup>163</sup> E podemos analisar que “por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação””. (Bergson, 1999, p.02).

<sup>164</sup> Em seu texto: “TRAZENDO AS COISAS DE VOLTA À VIDA: EMARANHADOS CRIATIVOS NUM MUNDO DE MATERIAIS”. disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>> acessado em 27 de janeiro de 2023

<sup>165</sup> Sobre o termo Ingold diferencia “A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião.” (Ingold, 2012, p. 25-44). A visão do autor difere da de Milton Santos, já que para o geógrafo o Objeto está vinculado a uma elaboração social, em contrapartida da Coisa que é produto da natureza, como diz o autor: “Os objetos não são as coisas, dados naturais; eles são fabricados pelo homem para serem a fábrica da ação.” (Santos, 2013, p.86)

papel. A gravurista Fayga Ostrower (2013, p.31) considera o próprio viver como fonte de criatividade, seja artística ou de outro âmbito, “todos os conteúdos expressivos na arte (...) são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais”. São ideias que a produção não está separada do cotidiano, da postura e do tempo vivido, que se desconstrói uma ideia de ateliê separado do caráter humano - o que pode ser estendido ao papel de quem pesquisa. Bourriaud em seu livro “Formas de Vida” apresenta, com base nos escritos sobre a modernidade (desde a literatura, na figura do dândi e nas ações dos artistas), como a sociedade industrial alterou as formas de se fazer e pensar a produção artística no intuito de maior distância dos novos preceitos capitalistas. Imagem e técnica, imagem e realidade, compõem os materiais dispostos para os olhos, como apresenta o gravador Marco Buti: “A técnica nunca é um fator isolado, mas totalmente integrado – e poderosamente influente – na rede de relações humanas” (1996, p.112). Com base na própria ideia de não separação entre poiesis e praxis, Bourriaud nos diz que a produção jamais pode ser entendida como exterior das condições materiais. Praticar e produzir não existem, senão em conjunto, “tal ponto que a teoria pode ser assimilada a uma ‘produção de consciência’: o homem produz a si mesmo através de sua ação” (Bourriaud, 2011, p.67). O autor considera, ainda, que narrativas, ações e modos de viver podem ser tão nobres, como as qualidades contempladas em obras artísticas (Bourriaud, 2011, p.17).

Marx participa plenamente do desenvolvimento desse programa ao mostrar que a produção de bens materiais (a poiesis) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a praxis) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições de existência da coletividade. A arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como separados. Praxis igual a poiesis. Criar é criar a si mesmo. (Bourriaud, 2011, p.14)

Quando se faz arte, num certo sentido, modifica-se o mundo e “cria-se” (ou melhor, dá-se visibilidade) a uma coisa (que jamais, todavia, é um objeto fechado ou, sequer, uma forma acabada), a partir da conjugação de inumeráveis fatores. A partir da coisa criada, muda-se também o artista - todos os atores envolvidos na criação são modificados no momento em que ela emerge à percepção. Como aponta Maria Lúcia Bueno, durante a modernidade os artistas começam a dar ainda mais importância para suas vivências e assim procuravam “elaborar roteiros, cercando-se de bússolas que os auxiliassem na construção de uma obra como leitura coerente do novo universo – mesmo que parcial e datada” (Bueno, 2021, p.13). O processo é tão importante quanto a sua finalização - o produto não é um ponto de chegada, mas apenas mais um nó na malha artística. Um nó com pontas soltas, para

seguirem em diversos caminhos, formando mais e mais nós. Tim Ingold, em sua leitura dos escritos de Paul Klee, apresenta que a criação artística

não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma. Assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. (Ingold, 2012, p. 25-44)

A primeira coisa que se estende até minha atenção como produtora de um texto a partir do álbum, é que são imagens saídas dos olhos e mãos de quem estava ali fisicamente olhando estas paisagens. O mangue, as mulheres são paisagens, me levam para um lugar desconhecido, pouco falado e quase sem fotografias. A primeira indagação sai: tantas mulheres, mulheres sem nomes. E tudo se mistura, coisas vivas. Qual a diferença entre se desenhar uma natureza morta, uma jarra, um corpo de modelo nu, uma montanha ou prostitutas? E meu olho, como olha assim, uma mesa ou quatro mulheres que me lançam olhar numa gravura? Embora tenhamos um título para o álbum, embora tenhamos tantas mulheres sendo representadas, somente pelo álbum não temos dimensão da realidade da qual se trata. Qual a responsabilidade que temos com o que retratamos? Existe alguma responsabilidade do artista com o que representa<sup>166</sup>? Ao refletir sobre as imagens de mulheres do Mangue, o trecho de Susan Sontag (2004) analisando as violências da fotografia vem como um tiro. A falta de fotografias da época em que o Mangue existiu faz com que o lápis de Lasar Segall se aproxime da captura da máquina em papel sensível, do olho para a mão, a história até a mim. Foi entre as paredes da galeria que o Mangue apareceu.

A câmera/arma não mata, portanto a metáfora agourenta parece não passar de um blefe — como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (Sontag, 2004, p.15).

Se o artista tem alguma responsabilidade com o que esboça, é porque eu mesma tenho uma responsabilidade com o que escrevo<sup>167</sup>. Tenho que trazer histórias, eu tenho que dar

---

<sup>166</sup> Para Denise Ferreira da Silva “sem a suposição de uma universalidade (em termos de igualdade e/ou transcendência) é inconcebível que pessoas livres (autodeterminadas) ou coletivos aceitem ser representadas por alguém ou por alguma outra pessoa além do que eles ou elas próprias” (Silva, 2020, p.293)

<sup>167</sup> Para Denise Ferreira da Silva uma forma de realização aconteceria com a quebra de entendimento da obra como objeto da antropologia: “Em suma, uma interpretação poética negra feminista reflete sobre a obra de arte em relação ao arsenal da racialidade, na mesma medida em que considera,

nomes, tenho que dar vida a imagens que são vivas. O que se pretende dizer? Se como Samain (2012) afirma: “toda imagem é uma memória de memórias” (Samain, 2012, p.23), como buscar as memórias de quem viu e de quem ficou ali em desenho sobre um pequeno papel? Estou próxima do olhar de Lasar Segall. Como não repetir coisas? Como fazer algo diferente? Praticamente um século após os esboços de Lasar Segall surgirem, estou eu aqui olhando e escrevendo sobre eles. Procurar nomes, procurar histórias e escrever histórias. Talvez o caminho seja a sombra. Caminhar pela opacidade. Sem conseguir ver tudo. São frestas. Destrinchando imaginários.

Se as imagens contam histórias, na pesquisa não pude apenas escrever, anotei em desenhos e gravuras. Em alguns momentos as janelas me atravessaram. Pensar o que representa a janela da minha casa, as janelas que olhamos ao passar nas ruas. Cada Janela um mundo para fora e para dentro, pessoas que não sabemos das histórias. Esta dissertação foi escrita à frente de uma janela, que dá para outra janela, em uma casa que outras pessoas moraram e olharam nestes anos. Eu aqui dentro, pessoas ali na frente, e sempre o pensamento de que nenhum espaço seja ele considerado público ou privado é um espaço de proteção para corpos ditos femininos.

Abaixo encontram-se alguns trabalhos realizados por mim durante a pesquisa, elas serviram como anotações imagéticas. O olhar lançado, objetifica, coisifica, onde quer que ele esteja. Tento armazenar como trabalho tudo o que me surge, tentando anotar frases, ideias, juntar referências e informações acerca da materialidade e pensamentos. O que significa tais materiais, quais relações com o assunto, comigo, e com as imagens que consumo. Na criação, muitas vezes as coisas se modificam totalmente e nesse caminho tanto a busca pelo que solucionará os entraves para a produção e quanto os pensamentos que fizeram com que eu mesma seguisse outro caminho, dizem sobre mim, e dizem, então, sobre aquilo que está surgindo. Não sei se em um momento haverá uma maior diferenciação entre aquilo que faço e o que sou, pois ainda são coisas que se encontram. Para mim, ainda importa o que aquilo que eu mesma faço causa no meu corpo e pensamento. E esta pesquisa me modificou, pois me aproximei do desconhecido e de mim mesma.

Olhando o álbum *Mangue* sem informações sobre a experiência de estar ali, sem saber os desejos dessas mulheres, não sei ao certo como o olhar do artista difere corpos de portas e janelas. Antes da ação, existe o olhar, no encontro com o que se vê, criam-se

---

também, a maneira como o trabalho artístico recusa tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica.” (Silva, 2019, p.48-49)

imagens. Bombardeados a todo instante pelo mundo das imagens, não sabemos ver. O mundo das coisas, mulheres. Cobrir as janelas, tapar a claridade. Opacidade. E penso: como imagens podem desobjetificar realidades? E respondo a mim mesma que isso é impossível sozinho. Desobjetificar é estar com o outro, criar com o outro. Ter cuidado.

Figura 92 - Monotipia “frestas”, 2022, Marize Moreno



Fonte: Reprodução elaborada pela autora

Pela falta de informações destes homens do Mangue, dos que frequentavam para o sexo ou para produzir imagens, a figura 91 é uma anotação em monotipia com referência a uma das poucas fotografias que contém a informação conjunta das mulheres e dos homens. Um marinheiro olha pela fresta. A monotipia foi realizada como uma técnica de gravura na qual a imagem final só será visualizada após virar o papel. Gera-se apenas uma única reprodução e lembra o desenhar com lápis - com o diferencial da criação de manchas e linhas menos controladas. O marinheiro é também como um vulto que se camufla entre a porta e as linhas do desenho.

Importa aqui o espaço e os sujeitos, na imagem há a rua e o espaço de dentro. A dinâmica social que subjaz à divisão entre esfera pública e privada é permeada pela questão de gênero e se manifesta tanto na distribuição desigual de trabalho quanto na ocupação

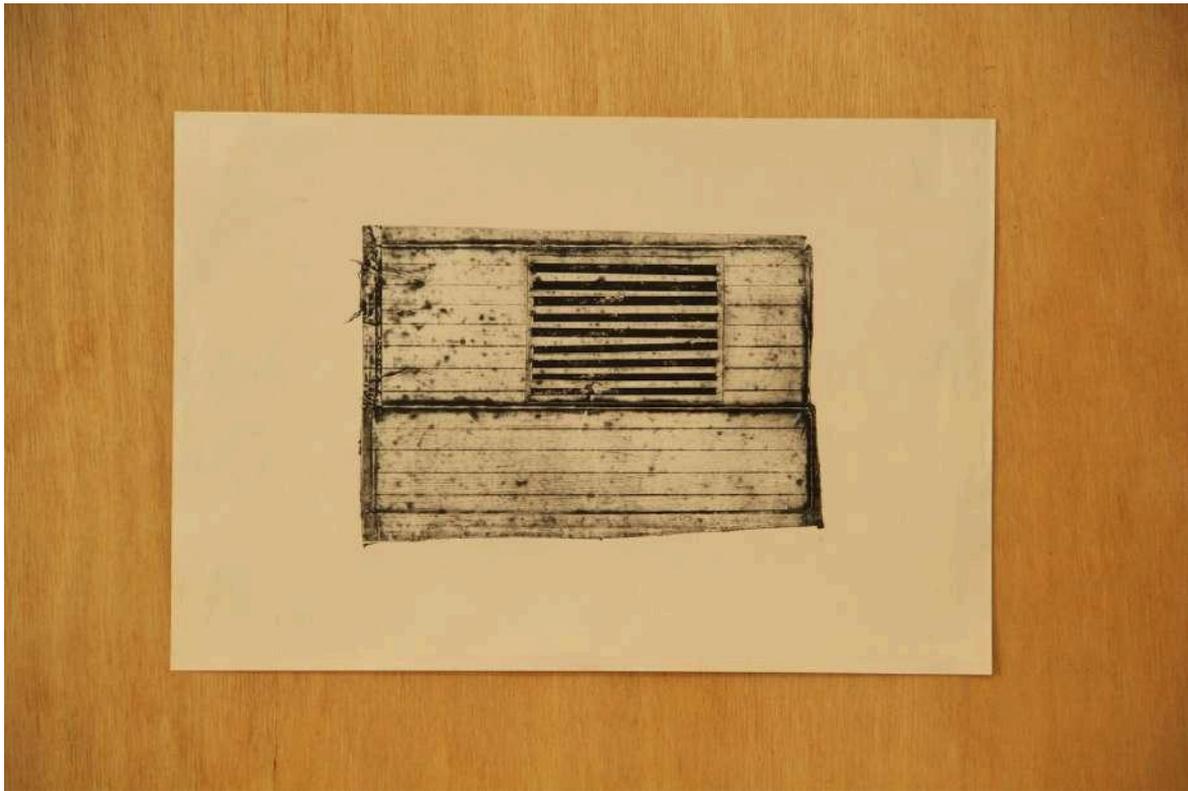
diferenciada de espaços destinados aos públicos masculino e feminino. A imagem ideal da mulher, seja ela associada à virtude casta do lar ou à objetificação sexual, reflete uma complexa interação entre desejos individuais, construções sociais e normas culturais. Afinal, como aponta Lená Menezes

“Cada uma delas retratou os contrastes sociais existentes na cidade e no mundo; os diferenciados níveis de desenvolvimento econômico e social; e os enquadramentos mentais que condicionam os sexos. Todas elas, afinal, estavam relacionadas à enorme massa de excluídos que, fora do Estado, da história e dos padrões socialmente aceitos, sofria, amava e sobrevivia, na vida possível que lhes foi dado ter.”(Menezes, 1992, p.103)

Os espaços também contam as histórias e grande parte das gravuras mostram moradias precárias, janelas que se soltam, madeira quebrada, o desenho atua “como cartografia e/ou anatomia do espaço” (Mubarac, 2023, p.38). Na Figura 92, foi realizada gravura em tetra pak - uma forma alternativa de criar imagens com material para armazenagem de alimentos e posteriormente descartados. A imagem é uma janela em uma residência de madeira, representa apenas um cenário, aparentemente sem sujeitos. É a anotação em imagem a partir da reflexão sobre o termo “prostituta de janela”. O termo revela a relação da mulher, seu trabalho e o espaço material de exibição de seu corpo -, destacando a relação intrínseca entre corpo e espaço. Prostitutas que foram para o mangue para não serem vistas no centro da cidade. Este fato que expõe a realidade de que mesmo quando a mulher se encontra na condição de inquilina e supostamente assegurada por direitos contratuais, sua presença no espaço urbano permanece vulnerável e sujeita à intervenção e controle do Estado.

Assim, a mulher se encontra não apenas aprisionada às estruturas físicas e sociais que regem a cidade, mas também aos discursos e políticas estatais que moldam a percepção do que constitui a cidade e quem são seus legítimos habitantes. A opção por retratar uma janela em uma moradia precária, com sinais visíveis de deterioração, ressalta a vulnerabilidade e a marginalização das mulheres que habitam tais espaços. No processo de criação a matriz de embalagem de caixa de leite, foi recortada com estilete, os cortes e retirada do material criam as áreas nas quais a tinta se fixa, criando maior contraste com o restante da imagem. O recorte do formato da matriz não foi feita com medidas exatas, o que pode ser percebido na parte inferior da imagem com uma borda não reta mas um limite sinuoso entre a imagem e o branco do papel.

Figura 93 - “só olhar” gravura em tetra pack, 2022, Marize Moreno



Fonte: Fonte: Reprodução pela pela autora

Janelas que se repetem, se reproduzem enquanto imagem. A figura 94 é a imagem impressa a partir de uma matriz de gravura feita com massa acrílica, material utilizado para a parede de construções. Há uma relação intrínseca do material e o tema da imagem, constituintes da arquitetura. A imagem final revela uma reprodução semelhante a uma xerox manchada. O papel não contém partes limpas de brancos e o limite da janela representada não está em alto contraste com o suporte. Foi utilizado um pedaço de atadura engessada para a criação da cortina, ela atua como um tecido antigo que contém rasgos, a janela emerge como um símbolo de transição e liminaridade, delineando as fronteiras da dinâmica complexa de visibilidade e invisibilidade.

A técnica da gravura amplifica a noção de multiplicidade<sup>168</sup> e diluição das fronteiras entre o original e a cópia, além de não revelar o indício<sup>169</sup> do material que a criou, não há ali a

---

<sup>168</sup> Como aponta Daniel Divorne na gravura “A especulação da peça única não é seu jogo, o múltiplo é a essência da sua existência. (Divorne, 2000, p.55).

<sup>169</sup> Como nas palavras de Eduardo Vieira da Cunha “Através das matrizes originais (...) já se apresenta a dialética do processo: Trata-se de um princípio básico e por vezes oculto do público (...): O da inversão na construção da imagem.” (Cunha, 2005, p.118). E sobre este processo do uso da matriz, continua “ele próprio apontando a ausência, simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de

presença a massa acrílica. A matriz, que tem suas raízes etimológicas em "matrix", que significa útero, desempenha um papel crucial nessa linguagem, com ela é possível a reprodução de imagens. Como nas palavras de Divorine, a matriz “é o centro do nosso discurso, o foco de toda a nossa atenção. É na matriz onde ocorrem todas as metamorfoses e não na tiragem sobre o papel, onde tudo já está dito, onde tudo é definitivo. A tiragem sobre o papel é um ponto final” (Divorine, 2000, p.56).

Figura 94 - “Janelas”, gravura com Massa Acrílica, 2022. Marize Moreno



Fonte: Elaborada pela autora

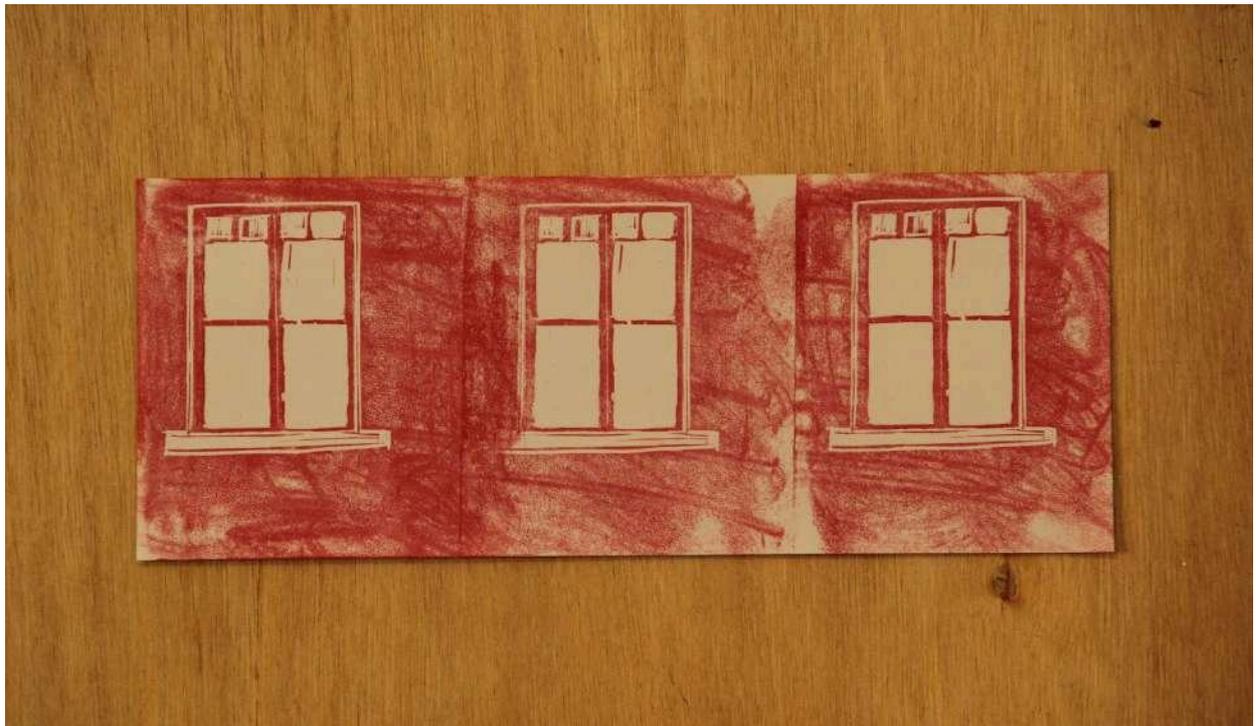
Na figura 95, temos três janelas uma ao lado da outra, a matriz utilizada foi o neolite, material que necessita de cortes com ferramentas, semelhante à xilogravura. Utilizando goivas, foi retirado material para criar o contraste da superfície entintada e o branco do papel. O processo de gravura envolve várias etapas, como preparação, gravação, entintagem e impressão. A criação da imagem final nem sempre é tão precisa já que há “A curiosa metamorfose da imagem da matriz para a imagem do papel (...) sempre lhe reserva uma sequência de surpresas(...)” (Haertel, 1990, p.45).

---

ausência, sinal de um passado inacessível, quem sabe recuperável, mas imperturbável, perpetuamente presente”(Cunha, 2005, p.119).

É outra imagem e outra vez são apenas janelas, sem sujeitos. A mesma janela é repetida três vezes, uma ao lado da outra, a repetição cria a sensação de ser um sobrado. Aqui não há cortinas e os riscos são monotípias criadas com a colher utilizada para impressão das imagens. Em vermelho os rabiscos dão a sensação de movimento e rapidez, mesmo numa imagem estática, como algo não sólido no tempo, afinal, monotonia não é o adjetivo que se apresenta ao pensar nas histórias das mulheres do mangue. Olhei para aquelas mulheres, esboços, gravuras. Um lugar, portas, janelas. Entre frestas. Homens entram, homens saem.

Figura 95 - “de fora”, gravura em neolite, 2022. Marize Moreno



Fonte: Elaborada pela autora

A palavra "cuidado" exibe uma ambigüidade intrínseca, cuja complexidade se intensifica quando considerada em relação ao corpo feminino. Conforme o contexto em que é empregada, cuidado pode assumir a forma de uma interjeição, evocando um estado de apreensão ou receio. Porém, em outro contexto social, o cuidado atribuído à mulher é comumente concebido como um gesto de acolhimento, preocupação e responsabilidade para com as necessidades dos homens, da família e do lar. Seja como mãe, esposa, filha, trabalhador. E estas posições caminham entre a interjeições como: "Cuidado, há perigo aqui" e "Cuidado, cuide disso aqui". Essa ambivalência se torna ainda mais intrincada ao contemplar o cenário das mulheres envolvidas no trabalho sexual, onde, embora, sejam frequentemente

percebidas como incumbidas de satisfazer os desejos sexuais masculinos. A natureza de sua ocupação como prostitutas desafia de maneira significativa a concepção tradicional de cuidado, assim subvertendo as expectativas sociais inerentes a esse conceito.

Figura 96 - fotografia da gravura “Pelas Janelas”, água-tinta e água-forte, 2022. Marize Moreno



Fonte: Fotografia elaborada por Mariana Stolf

A pesquisa sobre a prostituição é a busca pelo retrato das imagens e ao pensar em imagens “Apagam-se distâncias muito extensas entre investidas à chamada realidade, e o que há nela de palpável e viscoso, e dúvidas metafísicas”(Mubarac, 2023, p.36).

A partir da palavra cuidado, penso em produzir reflexões sobre como a mulher é vista socialmente, em qualquer âmbito em que ela esteja. A imagem da figura 96, é a fotografia de minhas mãos segurando uma gravura. A matriz desta imagem foi minha primeira gravação em metal realizada em meu próprio ateliê. Desenhei retirando o verniz. O verniz, na verdade, foi uma camada de esmalte de unha rosa. Em uma bacia com o percloroeto de ferro, coloquei a

matriz para corroer as linhas, água-forte. Após ter a janela gravada, fui para a etapa da água-tinta. Com um pote de vidro com o pó de breu e uma meia fina para segurar os grãos, espalhei a resina para posteriormente queimá-la. Após a queima, novamente ao ácido, “a gravação do gesto do artista é substituída pela ação da corrosão química de ácidos sobre a matriz, em uma operação em que o acaso e o inesperado também interagem” (Blauth, 2015, p.34). Entintar, limpar a matriz, enxugar o papel que ficou de molho e ir para a prensa. O contato do latão com o papel, na pressão da rolagem, imprime a janela. Após algum tempo, resolvi cortar algumas partes da gravura, retirar o meio, destacar para frente as venezianas. E assim, a fotografia da gravura, revela um pedaço de outras janelas no horizonte, junto ao espaço em que resido. Ler imagens, produzir imagens

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não sabemos sobre cheiros, idades, amores e desamores, como as mulheres viam suas próprias imagens no papel. Qual relação era estabelecida entre o artista e as mulheres do Manguê. Como nas palavras de Lená Menezes (1992, p.21), “uma nova paisagem urbana se descortinava. Cores, luxo e sensações novas se anunciavam e se mesclavam às misérias também trazidas pelo progresso”.

Na pesquisa existiu a necessidade de olhar o álbum Manguê como objeto material, um pequeno repouso no olhar viciado em designá-lo como fragmento social e documental sobre mulheres. Observou-se que a publicação de 1944 se sobressai por meio de características distintas de um livro, tais como pranchetas destacáveis, uma tiragem restrita, a inclusão de gravuras originais e a assinatura pessoal do artista. Além disso, é imperativo salientar que, quando exposto em uma exposição, o álbum transcende sua natureza de manuseio, adquirindo uma dimensão adicional ao relacionar-se com ambiente expositivo. As informações sobre o trabalho de Murilo Miranda em buscar seus compradores antes mesmo da publicação faz com que o objeto destoe do caminho comum de um livro<sup>170</sup>, que sai da editora para prateleiras de bancas e livrarias esperando a atenção ou desejo de um possível e desconhecido comprador.

Mas no caminho da pesquisa, ressaltou-se os poucos indícios da realidade material de seu próprio tema, do espaço onde o artista parava para realizar seus esboços. Não foram encontradas fotografias que registraram as escolhas de Segall para a composição de seus desenhos, aparentemente, sua criação foi registro de seu próprio olho. Com elas seria possível identificar com maior fidedignidade as fabulações e os registros do real. E assim, tentou-se desvencilhar da ideia do livro como apenas registros de verdade e abarcá-lo também como uma forma complexa de pensar o “olhar”.

Lasar Segall não era um passante “comum” que buscava ali dar vazão aos seus instintos sexuais, o desejo aqui aparece como produção artística, a ação de voyer<sup>171</sup>, e como poderemos ver, o mais próximo de um antropólogo que registra com o lápis, que pode ser

---

<sup>170</sup> Comumente “A publicação de um livro ou revista é um empreendimento editorial que envolve um custo significativo, o domínio de conhecimento especializado a respeito das tarefas que envolvem suas diversas etapas de produção e o apoio de uma logística de distribuição” (Cadôr, 2020, p.298)

<sup>171</sup> Que caminha com “A sensibilidade perceptiva aguçada do transeunte que atravessava as ruas movimentadas, de trabalhadores que deveriam seguir o ritmo da máquina, de pessoas que se fascinavam com a difusão de inúmeros filmes, como tematiza W. Benjamin, o desnudamento do corpo feminino exercia seu fascínio como espetáculo “voyerista”, possível de ser deglutido ávida e passivamente”. (Rago, 2008, p.146)

entendida também como uma forma de autoconstrução e afirmação de seu papel como um artista moderno. Lasar Segall, na maior parte dos desenhos, escolhe representar os indivíduos e as janelas - como desenho, a janela é um ícone que representa esta abertura, ali numa arquitetura. Ela como índice, nos remete a exposição, a uma situação social em que mulheres se colocavam sobre as janelas, para serem vistas, procurando seus possíveis clientes, índice de uma forma de prostituição recorrente durante o final do século XIX e início do século XX. Como símbolo, a janela remete à divisão entre público e privado, ao permitido e ilícito, dentro e fora. Mas se não existe um lugar específico que abarque uma palavra geral “mulher”, seja no âmbito profissional de artista, seja no âmbito de corpos femininos retratados na história da arte, pois nem existe ao certo, nem “uma mulher”, então não existe a possibilidade de mangue ser apenas uma história geral de mulheres prostitutas deste lugar.

Os títulos dos desenhos não nos contam sobre subjetividades das mulheres, “casa do mangue”, “casal do Mangue com persiana”, “mulher do mangue com cactos”, “mulher do mangue sentada”, “homem e mulheres do mangue”, “mulheres do mangue com fonógrafo”, “grupo do mangue na escada”, “dois marinheiros acompanhados”, “mulheres do mangue com espelho”, “homem e mulher no mangue”. Podemos supor que pela complexidade da história da prostituição, o próprio anonimato poderia ser de interesse dessas mulheres, já que a prostituição era recriminada. Os temas aqui referidos são complexos, a própria história da prostituição não é uma simples história linear. Dependendo do ponto de vista, a prostituição, pode ser colocada como condição de marginalização e repressão dos corpos ou como uma forma de transgressão à coerção de corpos e lugares, rompendo com a designação social de ocupação do espaço na esfera pública e privada.

Durante a pesquisa ficou cada vez mais nítida a impossibilidade de uma ideia dicotômica entre público e privado na história do Brasil, quando pensadas as posições sociais das mulheres. No primeiro momento podemos fazer uma diferenciação entre o lugar privado da casa, da família e contraste com o da rua, do trabalho fora de casa. Essas divisões podem ser mais próximas das vivências de mulheres brancas. Mulheres negras, tinham o seu corpo indiferenciado em ambas esferas, visto como objeto, posse. Durante o período escravocrata, algumas mulheres negras escravizadas podiam exercer funções externas a casa, como quitandeiras, algumas também eram obrigadas a exercer prostituição, existia a possibilidade de algumas economizarem, juntarem dinheiro e assim se aproximar ou mesmo conseguir comprar a própria alforria. “É o navio humano quente Negreiro do Mangue” (Andrade, O., 2012, p.42)

E o assunto vem de diversas maneiras, prostituição como um ato revolucionário, enquanto percepção da quebra da ordem da mulher que segue as regras sociais, em outras percepções também há a prostituição como resultado da dificuldade da inserção das mulheres no mercado de trabalho ou em atuações pouco remuneradas. Enquanto algo relacionado à modernidade, a prostituição vem como símbolo da ordem capital onde ao mesmo tempo, a mulher é o mercado e mercadoria, e essas ideias as das mais “bem” relacionadas, pois majoritariamente na história a prostituição carrega relações negativas.

Embora o processo artístico seja distinto de hoje no século XXI em comparação com a produção do século XX, podemos questionar as imagens produzidas durante outro período? As imagens do álbum *Mangue* não nos possibilitam informações sobre as mulheres ali retratadas, como já salientado, não foi encontrada durante esta pesquisa, escritos do próprio artista, fotografias durante as idas ao Mangue, nomes das mulheres desenhadas. Minha aproximação é justamente nas informações - de detetive - que é necessário quando nos perguntamos mais sobre aquelas imagens. Podemos nos perguntar sobre as técnicas, como as linhas foram feitas, o papel. Mas o mais importante, como eu me porto diante desta imagem? A partir das pesquisas de Griselda Pollock podemos visualizar com nitidez que todos os momentos da história da arte, seus movimentos, vanguardas, estão imbricados em espaços de sociabilidade. Se um movimento se faz em conjunto, é possível perceber para quem estamos olhando, grupo social, raça, gênero. Na história da arte podemos olhar para diversas partes que constituem sua história, seja para artistas, espaços, instituições, materiais, público, e também quem é apresentando na extensa produção figurativa na arte.

É com os escritos sobre o nascimento da Cidade Nova e principalmente nas pesquisas sobre prostituição no Rio de Janeiro, que foi possível ler algumas histórias e detalhes, embora, a princípio, seja impossível saber se algum dos registros, seja também de alguma mulher retratada por Lasar Segall. Dentro das pesquisas sobre prostituição, as pesquisadoras e pesquisadores tiveram como material discursos em jornais da época, registros policiais e médicos. Não parece existir em, por meio de outra fonte, registros das vivências dessas mulheres.

A análise histórica da prostituição no Brasil revela uma intrincada rede de relações entre poder estatal, moralidade social e condição feminina. A atuação do Estado, por meio de medidas de expulsão das prostitutas de áreas centrais da cidade, revela a complexidade das políticas de controle moral e social. Essas ações, muitas vezes justificadas por argumentos científicos e técnicos, visavam mais à remoção da visibilidade das prostitutas do que à

erradicação da prostituição em si. As janelas, tão frequentes em gravuras, são o registro do tempo e do desejo. Desejo de ver e de ser vista. A resistência dessas mulheres, tanto individualmente quanto por meio de ações judiciais, desafiou as normas estabelecidas e revela a luta por direitos básicos em meio a um contexto social profundamente marcado pelo racismo, sexismo e classismo. A prostituição, longe de ser apenas uma questão moral, emerge como um espaço de transgressão e resistência, onde as mulheres desafiavam não apenas as normas sociais, mas também a própria estrutura de poder que as oprimia.

Há no meio de tantas imagens, também uma escassez de imagens<sup>172</sup>.

As imagens operam como mediadoras entre o corpo e o mundo, atuando como pontos de confluência entre a materialidade e a imaterialidade. Jamais podem ser meras representações de algo, pois são entidades dotadas de agência própria que participam ativamente na construção de significados. As mulheres retratadas continuam a comunicar e a caminhar através - e em outros momentos saltando - das 42 pranchas em papel envelhecido. Elas contribuem para a reelaboração e construção de realidades, mesmo que possam parecer simples construções através de elementos visuais de um desenho. O álbum, essa janela para um lugar de outro século, media o olhar. Olhar o papel, olhar Segall, olhar o Rio de Janeiro, olhar prostitutas e de repente, ser olhada por elas, e assim, tudo é continuamente reconstruído e as imagens reinterpretadas. Não se pode escapar da temporalidade e da materialidade inerentes às imagens: são desenhos, reproduções, xilogravura, litografia, um livro, folhas de papel, porém, jamais podem ser registros estáticos, mas sim entidades dinâmicas. As mulheres retratadas, portanto, emergem como sujeitos com histórias e vivências próprias, desafiando qualquer olhar simplista e objetificante. Se estão emolduradas em persianas, é porque precisavam se exibir entre as madeiras e, simultaneamente, precisavam navegar pelas imposições e restrições impostas pelas autoridades policiais, destacando a complexidade de suas existências e a resistência que caracterizava seu cotidiano.

O ato de olhar é um processo de envolvimento ativo com o mundo, no qual a percepção é moldada pela interação contínua com o ambiente e com os outros seres. Envolve ver o álbum sobre a mesa, tocar suas páginas, virá-las, tentar interpretá-las ou buscar um

---

<sup>172</sup> Importante salientar que o mangue, pode ser encontrado como tema em outras produções como no filme “Mangue Banguê” (1971) do diretor Neville d'Almeida, tema e palavra para a serigrafia “Mangue Bangú” (1972) de Hélio Oiticica. Foi tema do livro “Santeiro do Mangue” (1950) de Oswald de Andrade. E está em versos musicais, já que, a partir do livro de Oswald, José Miguel Wisnik musicalizou a canção “Coração do Mar”, do álbum “Mulher do Fim do Mundo” de Elza Soares. Sobre trabalhos contemporâneos que abarcam a prostituição, temos o de Vânia Medeiros e seu “Caderno de Campo”.

sentimento para algo que “a grosso modo” não existe mais. O álbum Manguê configura-se como um espaço de encontro e construção de significados. São enquadramentos e linhas concebidas pelos olhos e mãos de um homem, em um cenário que só existiu enquanto imagem e tema, justamente, por se tratar da destoante realidade cotidiana de mulheres. Afinal, o que aquelas mulheres viram? Talvez o observador só consiga acessar seu próprio desejo, como ser que olha, ao não poder criar imagens que carreguem conjuntamente histórias e nomes.

Em síntese, a análise realizada evidencia a vastidão de visões inerentes à produção de imagens, principalmente em interconexão dinâmica com a experiência vivenciada. É o processo criativo e a percepção humana. As obras de Lasar Segall, ao transcenderem meras representações visuais, não só capturam uma realidade particular, mas também instigam um amplo espectro de reflexões acerca do papel intrínseco da arte na formação e na interpretação do tecido histórico e social. Este fenômeno denota a capacidade da arte não apenas de espelhar a realidade, mas também de provocar uma análise crítica e profunda das dinâmicas sociais e culturais em que está imersa. Sem nos esquecermos, sempre, que somos produtores do que vemos e temos responsabilidade com o que criamos. Viver e criar, estão imbricados.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Martha. "Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos": conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920), Tempo, vol. 8, núm. 16, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)**. Org. Yedda Braga Miranda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, M. Lasar Segall. Correio Paulistano, 1925. Em Miller E, et all. **Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982

ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do Mangue e outros poemas**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012

AMORIM, I. S.; LUCAS, E. R. de O.; PIZARRO, D. C.; PICALHO, A. C. **A estrutura do livro como matriz de ordenação do conhecimento**. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 25, p. 264–287, 2019. DOI: 10.19132/1808-5245250.264-287. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/92374>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ARANTES, Fernanda Inêz Siqueira. **A mulher desdobrável: a articulação entre as esferas pública e privada**. Disponível em: <[http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Psicologia\\_ArantesFI\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Psicologia_ArantesFI_1.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2023..

ARRUDA, LIN . Intervenções Feministas nas Histórias das Artes: contribuições de Linda Nochlin e Griselda Pollock. In: **VII Encontro de História da Arte**, 2011, Campinas. Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina, 2011.

ANDRIOLO, Arley. A questão da alteridade no primitivismo artístico. In: **II Encontro de História da Arte**, 2006, Campinas. II Encontro de História da Arte - IFCH-Unicamp, 2006.

AZEVEDO, Gisel Carriconde. **Maciej Babinski – entrevistas**. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2006. P. 125-126.

BANAT, Ana Kalassa El. **A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Campinas, Campi-nas, 1996

BARBOZA, Andréa da Silva. **Livro de artista**: Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio. 2016. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Biblioteconomia, Programa de Pós-graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgb/arquivo/andrea-da-silva-barboza>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHETTE, T. G.; SILVA, A. P. A. **Mistura Clássica**: miscigenação e o apelo do Rio de Janeiro como destino para o turismo sexual. Bagoas, n° 05, Natal, 2010, pp.221-244.

BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações**: (des) encaminhamentos de um processo de gravura (tese de doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5478/000515847.pdf?sequence=1>> Acesso em: 30 out. 2015.

\_\_\_\_\_. **Paisagens (re) mediadas entre matriz-imagem e imagem-matriz**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.1-12, jan.-jun. 2018. e-ISSN2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80776>

BRAGANÇA, A. Sobre o editor: notas para sua história. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219–237, 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/119>. Acesso em: 23 mar. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUENO, Maria Lúcia. **Arte e cultura na modernidade-mundo**: sociologia da cultura e da arte (ensaios). – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021

BUTI, Marco. **A gravação como processo de pensamento**. (publicado na revista da USP n° 29, março/abril/maio 1996. Republicado no livro “Gravura em Metal”) Disponível em: <<http://www.marcobuti.com.br/textos/>>. Acesso em: 25 de Jan. 2023.

CADÔR, Amir Brito . **A fotografia e a palavra no livro de artista**. MATLIT: MATERIALIDADES DA LITERATURA , v. 9, p. 17-36, 2021.

\_\_\_\_\_. **Livros de Artista e Múltiplos**. 1. ed. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2018. v. 1. 96p .

\_\_\_\_\_. **Publicamos para encontrar camaradas.** ARS, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 297-313, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764>. Acesso em: 27 abr. 2023.

CAETANO, Renata Oliveira. **Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade.** 2017. 309f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CAIRES, Daniel Rincon. “**A estética nacionalista de Carlos Maul**”. Seminário História & Democracia. Unifesp/Campus Guarulhos, 2018.

\_\_\_\_\_. **Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil.** 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAPILÉ, Bruno. 2018. “**Da Lama Ao Bairro, Do Bairro à Lama: A Transformação Da Socionatureza Urbana Do Manguezal De São Diogo, Rio De Janeiro (1840-1870)**”. Fronteiras: Journal of Social, Technological and Environmental Science 7 (3), 21-42. Disponível: <<https://doi.org/https://doi.org/10.21664/2238-8869.2018v7i3.p21-42>.> acesso em 31 Jan. 2023

CARVALHO, Bruno. **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro.** São Paulo: Objetiva, 2019.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação do Rio de Janeiro (1918-1940).** Campinas, SP: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000. 396p.

\_\_\_\_\_, Sueann. **O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942.** Tempo, Rio de Janeiro, nº 9, p. 43-63. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg9-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg9-4.pdf). Acesso em: 29/01/2023.

CHARTIER, Roger. “**Diferença entre os sexos e dominação simbólica**”. Cadernos Pagu, Campinas, SP: Ed. da Unicamp, n. 4, p. 37-47, 1995.

COELHO, Igor Alves. **Cartografias do livro de artista: mapeamentos introdutórios sobre questões terminológicas e histórico-conceituais.** 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira.** Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

COSTA, Helouise. Lasar Segall e a arte degenerada: a exposição como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940. In: SCHWARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (Orgs.). **A “Arte Degenerada” de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra.** São Paulo: Museu Lasar Segall/Museu de Arte Contemporânea, 2018.

COSTA, Túlio Magno de Souza Pereira. **Objetos propositores: uma mediação pelas galerias do Museu de Arte Murilo Mendes.** Artigo (Especialização em Ensino de Educação). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

COUTINHO, Andréa Senra. A produção feminista das mulheres nas artes plásticas e suas implicações no ensino da arte: estudo comparativo entre professores/as de arte de Portugal e Brasil. In: **XVII CONFAEB - Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil e IV Colóquio Sobre o Ensino de Arte, 2007,** Florianópolis. Anais. Florianópolis, FAEB, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda Nacional.** A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da Unicamp, 2004

CUNHA, E. F. V. . **Impressões- o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea.** Porto Arte (UFRGS) , v. 22, p. 117-122, 2005.

DIAS, Elizangela Nivardo. **A interessante estrutura e organização dos livros manuscritos.** In: Linguagem – Estudos e Pesquisas, Catalão, v. 10-11, 2007

DIDI-HUBEMAN, Georges. **“Quando as imagens tocam o real”** . Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. 208

DIVORNE, Daniel. **Os transbordamentos da gravura.** Cultura Visual, [S. l.], v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revisual/article/view/53418>. Acesso em: 30 mar. 2024.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Murilo Mendes, colecionador.** Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, n. 21, 2001.

ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 212p.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FERRAZ, João Grinspum. **O expressionismo, a Alemanha e a ‘Arte degenerada’.** CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura. ISSN 2446-9076, v. 1, n. 1, 2015.

FERREIRA, Luciana C. B. **Três miradas sobre o Mangue:** representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX. *Opiniões, [S. l.]*, n. 22, p. 99–126, 2023. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206734. Disponível em: <https://www.journals.usp.br/opiniaes/article/view/206734>.. Acesso em: 31 mar. 2024.

FONSECA NETO, Almir Mirabeau da. **Latt-Mayer, um estudo de caso:** tecnologia na história do design gráfico brasileiro. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FOSTER, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou Pele Branca, Máscaras Negras. In: **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996

GADELHA, José Juliano . **Habitar A Escuridão:** Materialidades Negras, O Olho E A Quebra. CONCINNITAS (ONLINE) (RIO DE JANEIRO) , v. 21, p. 127-152, 2020.

GODOY, Luciana Bertini. **Uma carta:** um espaço entre dois. Ide. São Paulo: v. 33, n. 50, p. 36-53, jul. 2010. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062010000100006&lng=pt&nr=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000100006&lng=pt&nr=iso)>. acesso em 29 de jan. 2023.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GOYA, E. J. **A gravura utilitária ou comercial em goiás:** documental, de ilustração e publicitária. 2007.

GENÚ, Tammy Senra Fernandes. **Oswaldo Goeldi e Murilo Mendes:** Relações entre gravador e poeta. Dissertação (Mestrado), Instituto de artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

GUIMARÃES, J. C. **Murilo Mendes 1901-2001**. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, UFJF, 2001.

HAERTEL, N. G. (2012). **Considerações sobre gravura artística**. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 1(2), 45–49. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27344>

HEMMINGS, Clare. **Contando estórias feministas**. Tradução: Ramayana Lira. London School of Economics. Estudos Feministas, Florianópolis, 17(1): 215-241, janeiro-abril, 2009

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. 356 p.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. **A arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX.** Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2007.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horiz. antropol. [online]. 2012, vol.18, n.37 [cited 2014-11-07], pp. 25-44 . Available from: . ISSN 0104-7183. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso em 29 Jan. 2023

JAGGAR, Alisson M. & BORDO, Susan R.(orgs.). **Gênero, Corpo, Conhecimento.** Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos,1997.

LEITE, Juçara Luzia. **República do Mangue: controle policial e prostituição no Rio de Janeiro (1954-1974).** São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2005.

LOPONTE, Luciana G. **Gênero, Artes Visuais e Educação: outros modos de ver.** Ensinarte - Revista das artes em contexto educativo, CESC - Universidade do Minho, Braga, n. 4 &5, p.7-21, primavera/outono, 2004.

\_\_\_\_\_. **Gênero, educação e docência nas artes visuais.** Educação e Realidade, v. 30, p. 243-259, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

MUBARAC. v. 21 n. 49 (2023). A LINHA E O LUME (SOBRE EVANDRO CARLOS JARDIM)

MAGALHÃES, Fábio. **Poéticas do Mangue.** Museu Lasar Segall , 2012. Disponível em: [http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls\\_403/](http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls_403/) Acesso em: 15 de out. 2022.

MÁRSICO, Cida. **O surgimento da encadernação e da douração.** Rio de Janeiro: Anais da Biblioteca Nacional. vol. 129, 2009. p. 151-166

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. **Mediações culturais e contaminações estéticas.** Revista gearte, v.1, n.2, p 248-264, 2014.

MATTOS, Claudia Valladão de. Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no Brasil. **Revista de História da Arte e da Cultura,** Campinas, SP, n. 7, p. 83–97, 2021.

\_\_\_\_\_. Lasar Segall e sua crítica no contexto da modernidade. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 101-113, 1994. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51771994000100008&lng=pt&nr=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100008&lng=pt&nr=iso)>. acessos em 15 jun. 2024.

MENEZES, Lená Medeiros. **Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, Vozes, 1999.

NETO, Maria João (Org.) ; MALTA, Marize (Org.) . **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX**: coleções reais e coleções oficiais. 1. ed. Lisboa: Caleidoscópio, 2020. v. 1. 286p .

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUNES, Thiane. Nochlin post-mortem: revisitando ideias e seu ensaio seminal, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. **Anais do 27º Encontro da Anpap**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3080-3093.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

PASSERON, R. **Da estética à poética**. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 8(15). (2012) <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27744>.

PAULA, Pablo Miranda de. **Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade**. 2022. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

PEDROSA, P. F. A. sobrevivência da Gravura: conexões espaço-temporais. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** (24.: 2015 : Santa Maria, RS), 2015, Santa Maria. Anais [recurso eletrônico] do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS, Universidade Federal de Santa Maria, PPGAR, 2015. p. 2720-2734.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIFANO, Raquel Quinet. Entre a palavra e a imagem visual, a prostituta. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: arte em Ação, 2018, Campinas. Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo. Florianópolis: CBHA, 2019.

PLAZA. Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, s.n., abr. 1982a.

PRECHET, Beatriz do Nascimento. **Enegrecendo o meretrício**: Experiências da prostituição feminina no Rio de Janeiro (1871-1909). Rio de Janeiro. 2019. 124 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

POLLOCK, Griselda. “Modernidade e espaços da feminilidade”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

\_\_\_\_\_. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. London; New York, NY: Routledge, 2003, 1988.

RAGO, Margareth, MURGEL; Ana Carolina Arruda de Toledo. **Paisagens e Tramas**: O gênero entre a história e a arte. São Paulo, Intermeios, 2013

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pilar (Org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os Prazeres da Noite**: Prostituição e Códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, v. 10, n. 64, jun. 1944.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento; 2017.(Feminismos plurais).

ROHDEN, Fabíola. **Honra no Brasil**: da moral sexual à imagem da nação. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. VIII, n.3, p. 767-773, 2001

SAMAIN, Etienne. As imagens não são como bolas de sinuca. **Como pensam as imagens**. Editora da Unicamp. Campinas, SP. 2012.

SANS, P. T. C. . **A gravura como Arte** (Brasil). Comunicarte , IACT - PUC Campinas, v. 21, p.80-89, 1997.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: Globalização e Meio Técnico - científico-informacional**. 5.ed, 1. rempr.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SEGALL, Lasar. **Mangue**. Textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1943.

SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. **Poéticas do Mangue**. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Lasar Segall; Governo do Estado de São Paulo, 2013.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2,1990.

SILVA, Denise Ferreira da. **À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo**. Estudos Feministas, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

\_\_\_\_\_. **Em estado bruto**. ARS (São Paulo), 17(36), 45 - 56. (2019) disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811>> acesso em 30 Jan. 2023

\_\_\_\_\_. **Ler a arte como confronto**. Trad. Michelle Sales, Fernando Gonçalves e Daniel Meirinho. Logos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2020.

SILVA, Mônica Gomes da. (2023). Quadrantes da correspondência de Murilo Miranda. **Memória E Informação**, 6(2), 24-42. Recuperado de <https://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/198>

SILVA, Mônica Gomes da; SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 80, p. 88-103, dez. 2021

SILVEIRA, P. Definições e indefinições do livro de artista. In: **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista** [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008,

pp. 25-71. ISBN 978-85-386-0390-0. Available from doi: 10.7476/9788538603900. Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.

\_\_\_\_\_. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes. UFRGS: Porto Alegre, 2008. Disponível em [www.lume.ufrgs.br](http://www.lume.ufrgs.br).

SIMIONI, Ana Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. ArtCultura. UFU, v. 9, p. 83-97, 2007.

\_\_\_\_\_. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.

SIMÕES, Soraya Silveira. **Vila Mimosa: etnografia da cidade cenográfica da prostituição carioca**. Niterói, RJ: EdUFF, 2010.

SOARES, Luis Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polacas: A Prostituição no Rio de Janeiro do século XIX**, São Paulo, Ática, 1992.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, Companhia das letras. 2004

SOUZA, Fernando Gralha de. **A belle époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta. (1900-1920)**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

SWAIN, Tânia Navaro. Título do artigo. In: RAGO, Margareth, MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Paisagens e Tramas: O gênero entre a história e a arte**. São Paulo: Intermeios. 2013.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. Crítica de Arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Geopolítica, 2012, Goiânia. **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual**, 2012.

\_\_\_\_\_. **Estudos e Representações Artísticas da Noiva e Prostituta**. Séculos XIX a XXI. Horizonte Científico (Uberlândia), v. 1, p. 96, 2007.

\_\_\_\_\_. O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock. **Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 – Direções e sentidos da história da arte**. Universidade de Brasília. Outubro. 2012.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015. v. 1. 488p.

\_\_\_\_\_. **Figurações feministas na arte contemporânea** : Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: XXVI ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH** - Associação Nacional de História, 2011.

Villas Bôas, Gláucia . **Vida da crítica**: percursos de Mário Pedrosa. Poiésis, Rio de Janeiro, v. 10, n. 14, pp. 11-16. (2009)

WITTIG, Monique. **O pensamento heterossexual**. 1980. Disponível em: <<http://mulheresrebelde.blogspot.com/2010/07/sempr-viva-wittig.html>> Acesso em 10/01/2021.

#### SITES:

**A History of Rio Sex**. Disponível em: <<https://redlightr.io/a-history-of-rio-sex/>>. Acesso em: 31 Jan. 2023

**Biblioteca Digital Luso-Brasileira**. Disponível em:

<<http://bndigital.bn.gov.br/home-custom/biblioteca-digital-luso-brasileira/>>. Acesso em: Acesso em: 31 Jan. 2023

**Jornal do Porão**. Disponível em: <<https://jornaldoporaio.wordpress.com/tag/gravura/>>. Acesso em: 31 Jan. 2023

**Museu Afro-Brasil**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/>> . Acesso em: 31 Jan. 2023

**Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Disponível: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo>>. Acesso em: 31 Jan. 2023

**Museu Lasar Segall**. Disponível em: <<http://www.mls.gov.br/sem-categoria/mangue/>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

**The Museum of Modern Art**. Disponível em: <https://www.moma.org/>. Acesso em: 31 Jan. 2023

FELINTO, Renata. **A representação do negro nas artes plásticas brasileiras**. disponível em <<http://omenelicksegundoato.blogspot.com/2011/02/dialogos-e-identidades.html>> acesso em 29 Jan. 2023.

Visualização do álbum : <https://www.youtube.com/watch?v=h4F-p9hq1Ps>