



As litografias de Lasar Segall inspiradas em *Uma criatura dócil* de Dostoiévski

Lasar Segall's lithographs inspired by Dostoevsky's *A gentle creature*

Juliana Vilar Rodrigues Cardoso¹

Resumo: O objetivo desta pesquisa é, a partir da análise dialógica entre a novela *Uma criatura dócil*, de Dostoiévski, e as litografias de Lasar Segall, observar a linguagem que cada um desses artistas utilizou para criar personagens que expressassem seu próprio mundo interior. Examinaremos também a maneira como Lasar Segall, que nesta época fazia parte do movimento Expressionista alemão, utiliza o texto-fonte de Dostoiévski para produzir suas litografias, tendo, como fundamentação teórica, os estudos da Intermidialidade.

Palavras-chave: Dialogismo; Expressionismo; Intermidialidade.

Abstract: The objective of this research is to dialogically analyze Dostoevsky's short story and Segall's lithographs and observe the language that each of these artists used to create characters who express their own inner world. We will also discuss the way in which Lasar Segall, who at the time was part of the German Expressionist movement, uses Dostoevsky's text to produce his lithographs, applying the Intermediality studies theoretical framework.

Keywords: Dialogism; Expressionism; Intermediality studies.

Introdução

A relação entre a literatura e as artes visuais é muito antiga e pode ser observada em recriações como as imagens feitas por Delacroix para *Fausto*, de Goethe, e por Flaxman para *A divina comédia*, de Dante. As litografias de Lasar Segall, inspiradas na novela *Uma criatura dócil*, de Fiódor Dostoiévski, demonstram que essa relação continua de forma marcante no século XX. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2010, p. 47) declara que “as relações dialógicas [...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana”, do que podemos inferir que a criação artística, como toda linguagem, é permeada pelo já-dito, refletindo e refratando outras linguagens, bem como estabelecendo relação dialógica com outros artefatos:

¹ Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

[...] Numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos em uma matéria *sígnica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes [...] (*Ibid*, p. 160, grifo do autor).

Em seu artigo intitulado “Poética do visível: uma breve introdução”, Márcia Arbex trata das relações dialógicas inter-artes, mais especificamente, entre a escrita e a imagem. No entanto, a autora (2006, p. 30, grifo do autor) classifica de paradoxal a relação entre literatura e pintura (e outras artes):

Literatura e artes ora são consideradas “irmãs” e, portanto, aproximadas conforme a tradição do *ut pictura poesis*, ora distanciam-se, discordam, tendendo à separação preconizada por Lessing entre as artes ditas “do tempo” e as artes “do espaço”.

Da antiguidade vem a tradição do *ut pictura poesis* (ou “a poesia é como a pintura”, em português), paralelo encontrado na obra *Arte poética*, de Horácio, que relaciona a literatura com a pintura. O que determina esse paralelismo é o princípio mimético² que não só rege todas as artes, como também as “aproxima até o amálgama”. No século XIII, contudo, Lessing, em *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, questiona a ideia horaciana de amálgama implícito e “redefine as artes e a poesia dentro de seus respectivos limites” (*Ibid*, p. 39). Isso significa que “a diferença confessa entre as artes torna-se a garantia de um distanciamento que permite compará-las sem contudo confundi-las ou colocá-las em concorrência” (ARAMBASIN, 2001 *apud* ARBEX, 2006, p. 40).

Veremos, pois, que, entre os dois extremos dessa questão, existem estudos mais recentes que apontam para “a *permeabilidade das fronteiras*, a *relação dinâmica* e a necessidade de troca” (ARBEX, p. 30, grifos do autor) entre a literatura e as artes visuais:

A pluralidade e o dinamismo tornam-se, assim, um dos eixos privilegiados pelos pesquisadores que procuram evidenciar, dentro da abordagem interdisciplinar, a troca de olhares entre escritor e

² Princípio mimético: “a interpretação da realidade através da representação literária” ou “imitação” (AUERBACH, 2007, p. 499).

artista plástico, a história dessa comunicação [...] (ARBEX, 2006, p. 34).

É, portanto, mediante esse enfoque comparatista que analisaremos a relação entre *Uma criatura dócil*, de Dostoiévski, e as litografias de Segall, procurando identificar os efeitos de sentido criados por esse diálogo.

Com relação aos estudos da Intermidialidade, convencionou-se designar de transposição intersemiótica a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais” (JAKOBSON, 1971 *apud* CLÜVER, 2006, p. 112).

De acordo com Claus Clüver (2006, p. 115), em seu artigo “Da transposição intersemiótica”, o texto verbal é um exemplo de “sistema de signos de segunda ordem baseado na linguagem natural”, cujas unidades significantes são governadas por regras codificadas. Já o texto pictórico, apesar de não ser governado por regras tão codificadas quanto às da linguagem verbal, é um sistema semiótico com regras que serão, pelo menos em parte, deduzidas a partir de cada obra e “inferidas pelos espectadores, de acordo com os códigos e convenções de significação pictórica a eles familiares” (*Ibid*, p. 116).

Ainda segundo Clüver (2006, p. 113), para que uma transposição semiótica seja bem sucedida, é preciso que haja uma correspondência quanto alguns aspectos fundamentais do texto original (ou “texto-fonte”). Alguns desses aspectos podem ser o significado, o efeito e o estilo empregado por cada autor. Discutiremos, pois, a maneira pela qual Lasar Segall utiliza o texto-fonte de Dostoiévski para criar suas litografias, valendo-se de elementos gráficos específicos para transmitir as ideias principais encontradas na novela.

Uma criatura dócil

Dostoiévski publica a novela *Uma criatura dócil* em novembro de 1876, na revista *Diário de um escritor*, publicação independente, fruto de sua atividade jornalística, que continha crônicas e narrativas literárias. Entre as ideias que inspiraram Dostoiévski a escrever *Uma criatura dócil*, está uma notícia – publicada no dia 2 de outubro de 1876, no jornal *Golos (a voz)* – sobre uma jovem costureira de Moscou, chamada Maria Boríssova, que, ao tentar se estabelecer na capital, acabou caindo na miséria e suicidando-se, ao pular de um prédio tendo, em mãos, uma imagem da Virgem Maria. Tal fato, inusitado, chamou a atenção de Dostoiévski: “Essa imagem nas mãos é um traço estranho e ainda desconhecido nos suicidas!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 92). Ainda sobre a notícia, ele

comenta, no *Diário de um escritor*: “Essa alma doce e humilde que destruiu a si mesma forçosamente tortura o pensamento” (*Ibid*, p. 91).

A narrativa de *Uma criatura dócil* tem o formato de solilóquio, uma variante de enfoque dialógico que tem suas raízes no diálogo socrático. O diálogo entre o homem e sua consciência foi um recurso utilizado em *Bimarcus* de Varro, obra que exerceu grande influência sobre o *Soliloquia* (387 d.C.), de Santo Agostinho, primeiro escritor a utilizar tal termo. Bakhtin (2010a, p. 137) destaca duas características do solilóquio: o enfoque dialógico de si mesmo e a descoberta do homem interior, apresentando, como exemplo de solilóquio utilizado por Dostoiévski em *Uma criatura dócil*, a seguinte passagem: “Eu sou mestre em falar calado, passei toda a minha vida falando calado e vivi de mim para mim verdadeiras tragédias calado” (*Ibid*, p. 178).

Em *Uma criatura dócil*, o protagonista, dono de uma casa de penhor, é um homem bem estabelecido, orgulhoso e solitário, que decide se casar com uma adolescente pobre e órfã. Fragilizada pela situação de desamparo, essa jovem acaba por penhorar alguns objetos e, por último, uma imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus, objeto mais precioso que possuía. Essa situação faz com que o protagonista passe a olhar a moça como sendo propriedade sua, ou seja, mais um objeto de sua caixa de penhores. Convencido disso, ele inicia, então, um jogo de sedução mediante um discurso envolvente e opressivo, valendo-se, para impressioná-la, das palavras de Mefistófeles:

— Veja – observei no mesmo instante, meio brincalhão, meio enigmático –, “eu sou uma parte daquela força que quer o mal, mas cria o bem...”.

— Ela olhou para mim imediatamente e com uma curiosidade, aliás, quase infantil:

— Espere... Que pensamento é esse? De onde vem? Ouvi em algum lugar...

— Não precisa quebrar a cabeça, com estas palavras Mefistófeles recomenda-se a Fausto. Leu o *Fausto*? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 17).

O jogo de sedução na referida novela de Dostoiévski é marcado pelo “pacto fáustico”. Ao longo do texto, notamos que o protagonista, após ter se colocado como Mefistófeles, estabelece para si uma *persona* infernal, reconhecendo sua “alma embrutecida” e seu “orgulho diabólico” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 65). Assim sendo, o

“aspecto de ‘você não é o que parece ser’ converte-se agora na norma psicológica, e o estranho e insólito, o demoníaco e inescrutável no homem é considerado doravante o pressuposto de sua significação psicológica” (HAUSER, 2003, p. 873).

A “criatura dócil” aceita, então, casar-se com o protagonista, pois, além de ter dinheiro, ele representava sua salvação. Ela, em contrapartida, era jovem e proporcionava-lhe algum sentido à sua vida que, no passado, também fora marcada por humilhações sociais e dificuldades econômicas. Eis, portanto, o pacto matrimonial: assim como Mefistófeles propôs um pacto ao Doutor Fausto, a moça talvez tenha penhorado sua pureza para depois resgatá-la e pagá-la com sua própria vida.

Os traços estéticos do álbum *Der Sanften*

O álbum *Der Sanften*, com as cinco litografias inspiradas na novela *Uma criatura dócil*, de Dostoiévski, pode ser encontrado na publicação *A gravura de Segall* (1988). O álbum foi publicado em 1918, com texto de Will Grohmann (1887-1972), historiador de arte e crítico alemão. Os títulos das litografias foram dados por Grohman, que também sugeriu uma sequência. Sobre a obra de Segall, o crítico (*Ibid*, p. 149) comenta:

Os elementos da expressão gráfica, que em Segall tendem sempre a levar vida própria, capitulam e se fundem à melodia dolorosa de uma tragédia humana compartilhada. Essa agregação de sentimentos que convergem para a forma faz do encontro dos dois russos um todo inesperado. A concisão final de Dostoiévski mostra-se mais decidida, mais transparente nas folhas de Segall.

O caráter trágico da novela de Dostoiévski é revelado nas litografias que foram carregadas por Segall de forte teor emotivo. Foi durante a primeira fase de sua obra expressionista (1916-1918) que o artista produziu o álbum com as litografias inspiradas em *Uma criatura dócil*. A pintura expressionista do século XX, segundo Donis A. Dondis (2007, p. 171), “usa o exagero propositalmente, com o objetivo de distorcer a realidade” e “busca provocar a emoção, seja religiosa ou intelectual”. E acrescenta que “onde quer que exista, o estilo ultrapassa o racional e atinge o místico, uma visão interior da realidade, saturada de paixão e intensificada pelo sentimento” (*Ibid*, p. 171).

A obra de Lasar Segall desse período, além de pertencer ao Expressionismo, também sofre a influência do cubismo, movimento artístico modernista que dá prevalência à estrutura e à geometria. Vera d’Horta Beccari (1988, p. 10) afirma que “Segall é entre os

expressionistas o artista da ordem e da reflexão” e que, “como os cubistas, organiza suas personagens em formas geométricas animadas”. Sobre as gravuras, a autora escreve que “as cinco litografias do álbum *Der Sanften* (1917), inspiradas no conto de Dostoiévski, talvez sejam o auge dessa abstração da figura e da exploração expressiva das formas geométricas” (*Ibid*, p. 10).

As principais características das litografias de Segall são a presença de elementos cubistas, a centralização da figura, o caráter simbólico e o monocronismo. Sobre esta última característica, podemos acrescentar o comentário de Wassily Kandinsky, em *Do espiritual na arte* (1996), sobre a cor preta que parece resumir o sentido da litografia *No leito de morte*, e ainda, relacioná-la com a cena final da novela de Dostoiévski: “Como um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa internamente o preto. [...]” (p. 96).

De acordo com Cláudia Valladão de Mattos (1996, p. 96-97), uma outra característica das gravuras é determinada pela admiração que Segall nutria pela arte egípcia durante esse período expressionista, pois ele buscava “equilíbrio e contenção nas formas, inspirando suas gravuras na arte egípcia e dando a elas um caráter hierático e ‘hieroglífico’”. Além disso:

As gravuras de *Uma criatura dócil* parecem situar-se, assim, entre uma representação direta da realidade e as convenções de uma linguagem escrita... O impacto afetivo da imagem sobre o observador (efeito muito explorado pelos expressionistas), dá a elas um caráter de “código” a ser decifrado (MATTOS, 1996, p. 100).

A arte egípcia é uma arte sacra dedicada principalmente à representação das principais divindades da antiga religião egípcia e à decoração das tumbas de faraós e seus familiares (PRETTE, 2009, p. 126). Francesca Español (1992, p. 19) aponta, no entanto, que há uma intencionalidade mágica nas cenas que decoram essas tumbas: “através da sementeira e da colheita dos grãos, do preparo do pão, seria possível sobreviver no além”. Sobre o afastamento do naturalismo por parte da arte oficial no Egito antigo, a autora (*Ibid*, p. 21) explica que “as imagens para serem instrumentos mágicos eficazes, não deviam reproduzir a aparência transitória das coisas, mas sua essência, o que nelas havia de perene”.

No caso das gravuras de Segall, “a economia de traços e de formas, a estilização do desenho desterritorializa o conteúdo semântico da imagem do plano do concreto e lança-a para o abstrato, o enigmático, o que se apresenta para ser decifrado” (ALVAREZ, 2012). Procuraremos, portanto, decifrar as litografias relacionando-as com o texto de Dostoiévski na análise a seguir.

As litografias em diálogo com *Uma criatura dócil*

A primeira litografia recebeu o título de *A caminhante* (Fig. 1). Podemos observar, nessa litografia, algumas características da personagem descrita pelo marido no primeiro capítulo de *Uma criatura dócil*, intitulado “Quem era eu e quem era ela”. Na narrativa de Dostoiévski, a voz do sujeito marido é privilegiada em detrimento do ponto de vista do sujeito mulher, sendo, pois, que, por meio da fala dele, acompanhamos a construção de sua autoconsciência e obtemos a imagem da esposa por ele construída. Sendo assim, a voz e o mundo da mulher são incorporados pelo monólogo interior do marido, ou seja, apenas como objeto do discurso deste. Como exemplo, temos: “Ela era tão franzina, loirinha, mais para alta do que baixa, sempre desajeitada no trato comigo, parecia perturbar-se...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 12).

Na litografia, linhas e manchas em diagonal formam uma estrada ou caminho. Segall representa a figura feminina no centro disposta de maneira diagonal em uma postura de fragilidade e de alguém que está sob alguma ameaça: “E assim foi, no terceiro dia ela chega, muito pálida, perturbada – eu percebi que alguma coisa tinha lhe acontecido em casa, e de fato acontecera” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 16). A maneira inclinada com que a figura está situada transmite a ideia de que ela caminha sem saber que direção tomar. As linhas que se prolongam na diagonal, para a direção inferior, parecem limitar o campo de visão de seu horizonte, impedindo uma maior amplitude das possibilidades de ver e de ser. Donis A. Dondis (2007, p. 60) declara que a direção diagonal é “a força direcional mais instável, e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais” e que “seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador”.

Os traços do rosto que apontam para baixo e os olhos grandes transmitem a ideia de apreensão e angústia. Dondis (2007, p. 58) associa ao triângulo, forma do rosto da figura feminina criada por Segall, ação, conflito e tensão. O gesto das mãos em frente ao corpo, como que em súplica, cria o efeito de sentido de uma criatura desamparada. A obra transmite a ideia de uma figura sozinha, vulnerável e dominada pelo medo.

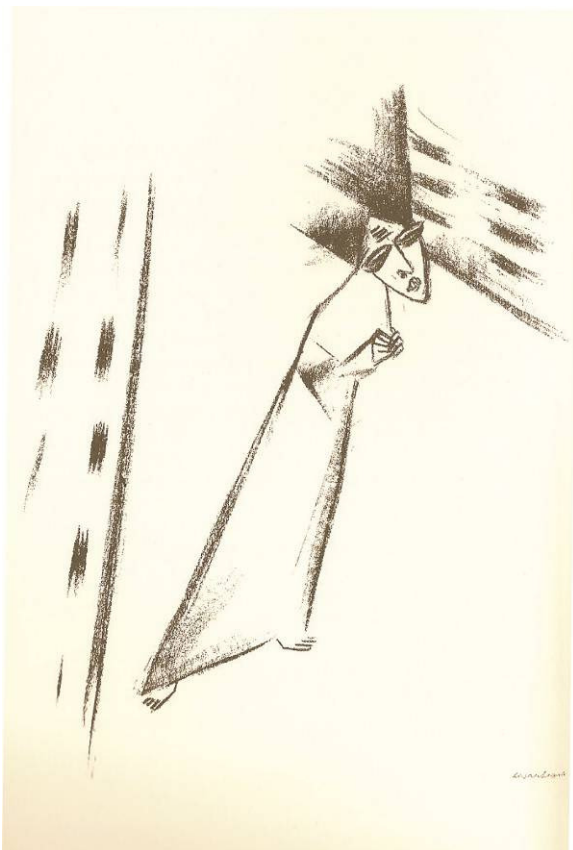


Fig. 1 – Lasar Segall, *A caminhante*, litografia (1917).

A segunda litografia, *Homem e mulher* (Fig. 2), representa o marido e a esposa no centro do espaço. Algumas linhas representam o chão e a parede, situando o casal no ambiente doméstico. O rosto do marido, virado em direção à esposa, sua boca aberta e o gesto de sua mão são de alguém que está procurando comunicar-se com o outro; no entanto, a expressão cerrada e a testa franzida sugerem que essa tentativa de comunicação se dá por meio da opressão. A postura da esposa, por sua vez, é de desconfiança e desafio: seus olhos estão voltados para a direção oposta à do marido e sua mão está posicionada sob o queixo, gestos que simbolizam oposição à voz que domina.

Segall utiliza a forma geométrica na construção das figuras, característica do cubismo. Contudo, essa representação da figura feminina é diferente da representação anterior, pois, nesta, os traços que formam várias arestas e ângulos transmitem a ideia de agressividade: a figura de uma criatura ingênua e frágil cede, portanto, lugar ao posicionamento de confronto. O marido, em *Uma criatura dócil*, observa que “havia um sorriso sarcástico” nos lábios da esposa (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 39).



Fig. 2 – Lasar Segall, *Homem e mulher*, litografia (1917).

Na gravura *Oração* (Fig. 3), vemos a figura feminina ajoelhada ao centro. Os olhos fechados e a cabeça voltada para baixo parecem indicar sentimento de prostração. Como sugere o título, a esposa está em posição de prece. Vemos aqui o sentimento de incerteza, mas, ao mesmo tempo, de procura por uma solução para seu conflito.

A oração é um instrumento de renúncia ao mundo material e físico, de escolha pelo sobrenatural e pelo transcendente. Os escritos de Dostoiévski são influenciados pela crença do autor nos “ideais cristãos desenvolvidos dentro do espírito popular russo” (CHOSTAKOWSKY, 1948, p. 231), ou seja, o autor russo acreditava na profunda devoção de pessoas simples, tais como a esposa de *Uma criatura dócil*, que procurava tirar forças da fonte espiritual para enfrentar a dura realidade de sua existência.

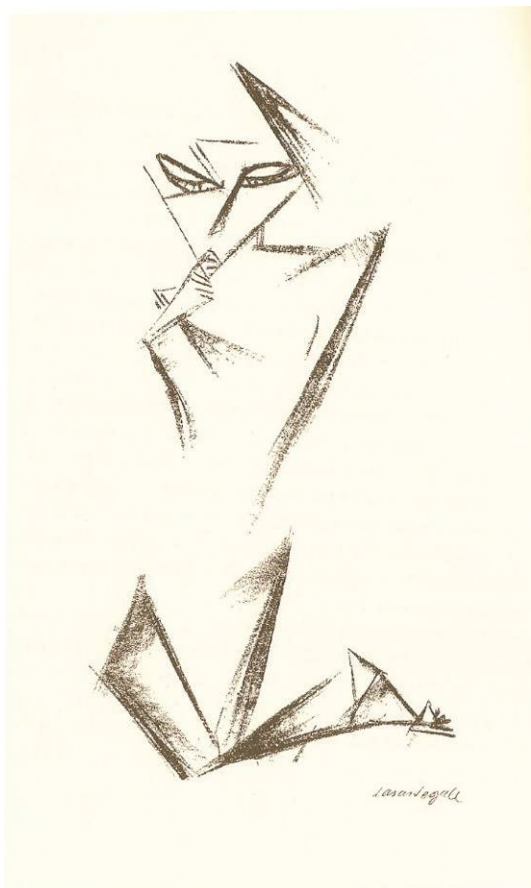


Fig. 3 – Lasar Segall, *Oração*, litografia

Após a morte de sua esposa, o marido, que antes demonstrara comportamento orgulhoso e frio, agora se sente profundamente solitário e oprimido pelo vazio deixado: “... pois é, por enquanto ela está aqui, ainda está tudo bem: venho olhá-la a cada instante; mas amanhã será levada, e como é que irei me arranjar sozinho?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 11). O marido demonstra, também, arrependimento diante da perda: “Cega, cega! Está morta, não pode ouvir! Você não sabe com que paraíso eu a teria cercado. O paraíso estava em minha alma, eu o teria plantado ao seu redor!” (*Ibid*, p. 87).

Na litografia *Dois cabeças* (Fig. 4), vemos a representação da cabeça do marido posicionada verticalmente, com os olhos fixados na esposa, e a cabeça da esposa em posição horizontal, com os olhos fechados. A deformação dos traços do rosto do marido foi levada ao extremo, algo quase monstruoso, tornando-o mais escuro e sombrio. A linguagem do rosto dele transmite angústia, enquanto a do rosto da esposa, serenidade.



Fig. 4 – Lasar Segall, *Duas cabeças*, litografia (1917).

Na gravura *No leito de morte* (Fig. 5), vemos o casal dentro de um ambiente interno representado por algumas linhas. A esposa está posicionada horizontalmente sobre algum móvel, estando o marido sentado no chão, com as mãos juntas à frente de seu corpo, posição que exprime prostração. O rosto da esposa, cujos traços representam apenas os olhos fechados, transmite placidez, ao passo que o rosto do marido, marcado por linhas verticais na testa, possui um semblante rígido como o de uma máscara. Assim, se a figura da esposa transmite tranquilidade, a do marido expressa dor.

Outro elemento da composição é “a insinuação de um crucifixo no canto superior direito da gravura” (MATTOS, 1996, p. 99). Segundo a autora (*Ibid*, p. 99), “Segall interpretava Dostoiévski dentro da tendência dominante da recepção expressionista desse autor”, e o autor russo “chamava em seus romances por uma ‘ressurreição’ do espiritual no Homem, através das bases éticas do cristianismo e da Bíblia [...]”.

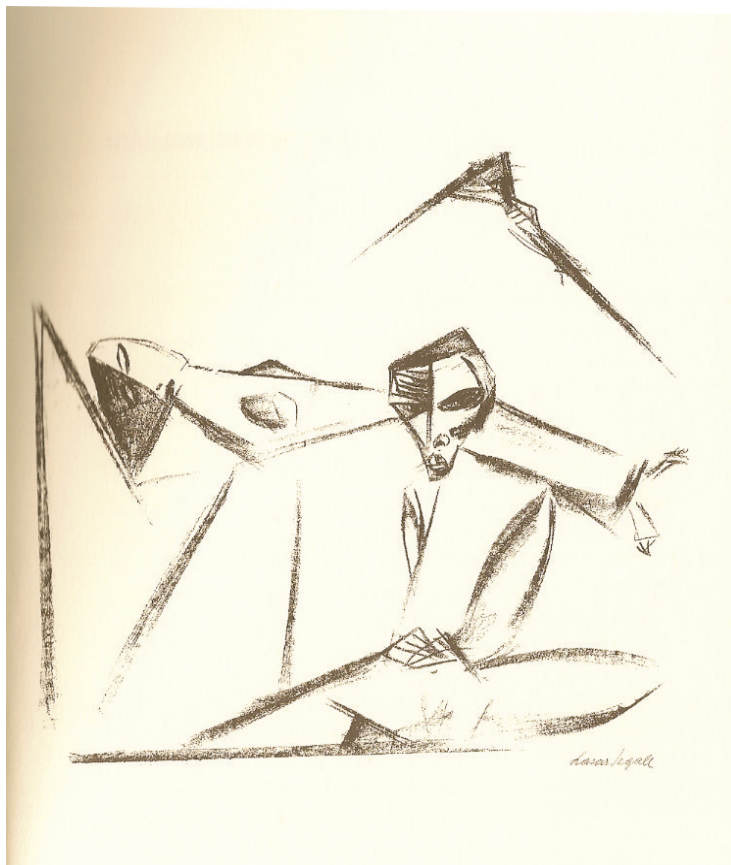


Fig. 5 – Lasar Segall, *No leito de morte*, litografia (1917).

Considerações finais

O conflito amoroso entre o marido e sua jovem esposa, em que a voz desta é silenciada pela voz dominante daquele, é representado na litografia *Homem e mulher*. “Aqui é oportuno assinalar que a ênfase principal, de toda obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do conteúdo, é uma luta contra a coisificação do homem, das relações humanas [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 53). Vale ressaltar que essa luta contra a reificação encontra correspondência com o Expressionismo: “o expressionismo é [...] um só grito contra o materialismo, contra o não-espiritual, contra as máquinas, contra a centralização, e a favor do espírito, a favor de Deus, a favor da humanidade no homem” (KÜHN, 1919 *apud* BEHR, p. 8).

O processo de tomada de consciência pode ser observado na litografia *No leito de morte*, em que vemos o marido sentado diante do corpo da esposa morta. Esse momento corresponde tanto ao início da narrativa, quando o protagonista começa a relembrar os fatos, quanto à cena final, quando, arrependido, ele sente o peso de sua solidão. “Os homens estão sozinhos na terra, essa é a desgraça!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 88). Dostoiévski [...] sempre retrata o homem no *limiar* da última decisão, no momento de *crise*

e reviravolta incompleta – e não predeterminada – de sua alma” (BAKHTIN, 2010, p. 69, grifos do autor). Na litografia em questão, o rosto do marido foi representado em forma de uma máscara, que pode ser tomada como um emblema da dor humana, assim como *O grito*, de Munch, é o emblema da angústia do homem moderno.

Sobre o “talento cruel” atribuído a Dostoiévski, Bakhtin (BAKHTIN, 2010, p. 60) comenta que o escritor russo submetia suas personagens a uma espécie de “tortura psicológica” sem limites com o objetivo de obter delas a palavra de sua autoconsciência. Trata-se do “diálogo no limiar” que, com base no diálogo socrático, apresenta o herói no momento de crise, em busca da verdade (*Ibid*, p. 127). Podemos relacionar essa característica dos escritos de Dostoiévski a uma das técnicas do Expressionismo: a distorção das figuras até o limite possível da desfiguração. Segall utilizou essa técnica nas cinco litografias, sendo um dos possíveis efeitos de sentido produzidos por essa deformação a transmissão dos sentimentos mais íntimos das figuras representadas.

Segundo Cláudia Valladão de Mattos (1996, p. 98), as gravuras *Duas cabeças* (Fig. 15) e *Leito de morte* (Fig. 16) relacionam-se aos acontecimentos após o suicídio da personagem esposa: as litografias “detém o caráter trágico da novela de Dostoiévski, expresso na trajetória do penhorista, que compreende o significado de seus atos tarde demais”. Aristóteles utilizou o termo *anagnorisis*, palavra do grego que significa “reconhecimento”, “para se referir à tomada de consciência por parte do herói trágico de um erro que ele próprio teria cometido num passado mais ou menos remoto e que o terá conduzido à perdição presente” (LOPES, 2010, *online*).

Em síntese, em *Uma criatura dócil*, encontramos a declaração confessional de um homem que se encontra no limiar. A autoelucidação dos acontecimentos, por meio do solilóquio, serve para “desmascarar a falsidade” e “trazer a verdade à luz”. Como conclui o herói de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, diante da sua verdade recém-adquirida: “A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 559).

As litografias de Segall transmitem o que há de mais profundo e universal na novela de Dostoiévski: a dor de uma tragédia humana. Valendo-nos das próprias palavras do artista plástico (SEGALL *apud* BECCARI, 1984, p. 270), “o expressionista [...] procura instintivamente o humano na arte, que possa criar uma atmosfera espiritual comum”.

Desse modo, podemos concluir que, nas duas obras em questão, a concisão e a intensidade da linguagem utilizada por seus autores fazem com que suas personagens expressem seu próprio mundo interior. Como declara Merleau-Ponty (2004, p. 111), “A palavra não é um meio a serviço de um fim exterior, tem em si mesma sua regra de

emprego, sua moral, sua visão do mundo, como um gesto às vezes contém toda a verdade de um homem”.

Bibliografia

ARBEX, Márcia. **Poética do visível: uma breve introdução**. In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 17-62.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BECCARI, Vera d’Horta. **Preto no branco**. In: A gravura de Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall, [Brasília]: M. Cultura / SPHAN / Fundação Nacional Pró-memória, 1988.

_____. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEHR, S. **Expressionismo**. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CHOSTAKOWSKY, Paulo. **História da literatura russa**. São Paulo: Ipê, 1948.

CLÜVER, C. **Da transposição intersemiótica**. In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. B. Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 107-166.

DONDIS, D. **A. Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOSTOIÉVSKI, F. M., 2001. **Crime e castigo**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Uma criatura dócil**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ESPAÑOL, Francesca. **Saber ver a arte egípcia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. S. Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPES, António. Anagnorisis In: CEIA, Carlos (org.). E-dicionário de termos literários. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=554&Itemid=2>. Acesso em: 8 jun. 2012.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Entre expressionismo e judaísmo: o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)**. 1996. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade Livre de Berlim, Berlim, 1996.

MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PRETTE, Maria Carla. **Para entender a arte**. São Paulo: Globo, 2008.

SEGALL, Lasar. Eternos caminhantes, 1919. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/>>. Acesso em: 05 jun. 2012.