

# ARTE NO EXÍLIO BRASILEIRO: IMAGENS INTERIORES DE LASAR SEGALL<sup>1</sup>

*ART IN BRASILIAN EXHILE: INNER IMAGES BY LASAR SEGALL*

**Daniel Rincon Caires**

Instituto Brasileiro de Museus / Museu Lasar Segall

Tradução de **Juliana de O. Paes**

**Resumo:** Lasar Segall (1889-1957), um artista judeu que teve uma existência nômade e instável em contextos bastante diversos, expressou-se continuamente por meio daquilo que ele costumava chamar de “imagens interiores”. O termo designa ideias, visões e memórias que são marcadas por percepções e pensamentos. Este estudo é baseado numa análise crítica de algumas obras selecionadas de Lasar Segall, bem como de documentos textuais que ele escreveu. Numa tentativa de encontrar os vestígios que permitam compreender o conceito pictórico central de sua obra, o estudo objetiva enfatizar a importância da noção de ‘escritura entre mundos’ para a produção artística de Segall.

**Palavras-chave:** Lasar Segall, arte, imigração e diáspora.

**Abstract:** *Lasar Segall (1889–1957), a Jewish artist who led a nomadic, unstable life in widely divergent contexts, continuously expressed himself through what he liked to call his »inner images«. The term refers to ideas, visions and memories which are marked by personal perceptions and thoughts. This study is based on a critical analysis of selected artworks as well as on text documents Segall wrote. In an attempt to find evidence for Segall’s pictorial concept in his oeuvre, it aims at highlighting the importance of the notion of writing in-between-the-worlds for Segall’s artistic production.*

**Keywords:** *Lasar Segall, art, immigration and diaspora.*

O artista de origem judaica Lasar Segall, nascido em Vilnius em 1889, que estudou em Dresden e Berlim e que, na capital da Saxônia, estabeleceu contatos estreitos com a *Secessão de Dresden*, antes de emigrar para o Brasil e se tornar nessa sua pátria adotiva um dos precursores da arte moderna, foi durante sua vida não apenas autor de quadros, mas também um ativo escritor. Essa intensa atividade literária é revelada pelas numerosas cartas, ensaios, esboços de conferências e outros tipos de documentos escritos que hoje estão abrigados no Arquivo Lasar Segall em São Paulo. Em muitos desses escritos Segall manifesta-se a respeito das condições da sua própria criação artística. Pelo conteúdo, seus escritos diferenciam-se dos testemunhos pessoais com os quais os pesquisadores estão acostumados a lidar. Em seus ensaios e conferências ele trata também de aspectos gerais da arte, seja do significado e valor do expressionismo e das relações dessa vertente estética com a condição judaica, seja da formação artística, seja das dificuldades de compreensão da arte moderna pelo público, causadas pelo capitalismo.

Nas pesquisas em história da arte os textos de Lasar Segall vêm sendo frequentemente empregados para embasar uma interpretação biográfica de seus trabalhos. O caso de Segall, no entanto, permite investigar a possibilidade de se aproveitar mais efetivamente esses escritos, uma vez que eles extrapolam claramente a esfera pessoal e se conectam com problemas muito mais amplos. Para atingir essa finalidade, os ensaios de Segall podem ser considerados a partir do conceito de *escrituras entre mundos* [*Zwischenweltenschreibens*] de Ottmar Ettes. O interesse de Ettes se dirige à literatura produzida por autoras e autores que se movem incessantemente entre mundos. Ele postula que se deve rejeitar a ideia de que tais vozes estejam

firmente estabelecidas em instâncias de pertencimento ou ligação espacial e que serão melhor compreendidas se observadas no interior e entre diferentes universos literários, profissionais, linguísticos, compreendendo a escrita como parte de uma “imaginação vetorial”<sup>2</sup>. O questionamento da pertença serve não apenas para aprimorar o reconhecimento da criação literária, como também para entender o auto posicionamento do agente produtor de escrituras.

Nesse sentido, Segall também levou uma vida entre mundos. Ele vivenciou de maneira particularmente intensa para o início do século XX as cambiantes circunstâncias espaciais, linguísticas, culturais e artísticas da época. Ainda em 1938, ao desenvolver o esboço de uma conferência – no início da qual já avisava a seus ouvintes de sua dificuldade com a pronúncia da língua portuguesa – Segall preferiu a língua alemã, ainda que já vivesse no Brasil há 15 anos<sup>3</sup>. No ano anterior, suas obras participaram da exposição *Arte Degenerada* na Alemanha, de onde ele havia partido já há muito tempo<sup>4</sup>. Sendo russo, judeu e modernista ele havia se tornado indesejado, em vários aspectos, justamente no país que moldou sua identidade artística e que lhe havia conferido prestígio no Brasil, como pioneiro da inovação estética. Diante desses acontecimentos, era impossível para Segall manter intacta qualquer relação de proveniência e pertença cultural. Com uma trajetória marcada pelo deslocamento e pela ruptura, Segall

---

2 ETTE, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2005, p. 16.

3 SEGALL, Lasar. Conferência “Arte, artistas e público” (ALS 06328) 15/8/1938; datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

4 Cfe. CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil. In: COSTA, Helouise (Org.): *A “arte degenerada” de Lasar Segall - Perseguição a arte moderna em tempos de guerra*. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 21.

encontraria apoio e um quadro de referências estável apenas naquilo que denominou mundo ideal “interior”. A busca do artista pela conceitualização de suas criações, incluindo evidentes mudanças estilísticas e reorientações iconográficas, assim como sua luta por determinar uma identidade judaica coerente, deve ser discutida nesse contexto. Trata-se aqui portanto, por um lado, de reconhecer as continuidades nos escritos de Segall e por outro, de indagar-se pelo modo como as rupturas constantes na sua vida deixaram suas marcas nos trabalhos que foram surgindo, algo que o artista em seus escritos declarava serem estímulos e objetivos.

É algo extraordinário o fato de que Segall tenha se apegado a certos teoremas por períodos de tempo tão largos, em especial quando se considera as situações sociais completamente diferentes em que ele se envolveu, bem como as distintas redes profissionais com que se entrelaçou ao longo da vida. Ele desenvolveu mudanças estilísticas radicais de maneira contínua, experimentando com tendências figurativas que, num primeiro olhar, pareciam incompatíveis. Seus primeiros passos artísticos no contexto do modernismo de Dresden são evidentemente marcados pelo expressionismo, mas já em 1929 tomam uma direção cubista, afirmando a influência parisiense nas formas prismáticas que imprime aos corpos em suas pinturas<sup>5</sup>. Segall deixou também obras no estilo da nova objetividade, estimulado aparentemente por seu companheiro Otto Dix. Ao mesmo tempo, ele continuou com sua produção expressionista<sup>6</sup>.

Anteriormente, ele havia pintado no Brasil algumas obras no estilo de Tarsila do Amaral. Ele pintou obras surrealistas e algumas que se aproximavam do abstracionismo. Ele esteve sempre atento às formas de expressão mais significativas e procurou colocar-se tanto como mediador quanto como precursor de novas formas de figuração. Mas, em seus escritos teóricos, Segall ignora essas mudanças, da mesma forma que raramente articula em discursos as alterações nas circunstâncias de sua vida. Ao invés disso, o artista aponta frequentemente a incursão interior como essencial para a arte. Em 1911, ele afirmou que desejava dar forma apenas ao “mundo interior do pensamento”. Em 1921, declarou que das “grandezas e misérias” do tempo desaparece tudo aquilo que é exterior, “permanecendo apenas as experiências interiores”. Em 1932, disse não procurar fazer filosofia ou literatura em suas obras, e trabalhar tão somente em consonância com sua voz interior em “proximidade com a terra e com o humano”. E ainda em 1949 escreveu que buscava expressar as dores e alegrias de seu “mundo interior”<sup>7</sup>. Sempre com as mesmas palavras, ainda que, nos últimos casos, registradas em português, Segall expressava-se sobre suas criações. Ele enfatizou, de uma maneira que fez muito claras suas próprias concepções artísticas, que não interessava descrever as realidades ou os eventos exteriores de acordo com sua aparência superficial, mas sim expressar os elementos oferecidos pela visão

---

Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2650.

7 SEGALL, Lasar. “*In meiner Kunst zu werden*” (ALS 05654). Dresden, 10/08/1911, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1; SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 05723). Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 6.; SEGALL, Lasar. “*Ich erinnere mich, als ganz kleines Kind*” (ALS 06065). Paris 1932, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1; SEGALL, Lasar. “*Vilna, minha cidade natal*” (ALS 06500). 1949–1950, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5.

5 COHN-WIENER, Ernst: *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929, p. 263.

6 *Ver Flüchtlinge* [Refugiados], 1922, Guache e aquarela sobre papel, 39,5 x 48,6 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0031; *Strasse – Zwei Frauen* [Rua], 1922, Óleo sobre tela, 131 x 98 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0007; *Encontro* [Rendez-vous], 1924, Óleo sobre tela, 66 x 54 cm,

interna, as “imagens interiores”.

As “imagens interiores” de Segall nada têm a ver com a noção neoplatônica de formação de ideias na mente criativa. A ânsia de internalizar e expressar a alma é mais ou menos semelhante entre a maioria dos representantes do expressionismo. Pode-se considerar essa afirmação até mesmo como um critério primordial para atribuir atitudes artísticas à onda expressionista, e seria possível reunir dezenas de declarações semelhantes.<sup>7</sup> Segall, no entanto, manteve esse conceito e o traduziu também para trabalhos seus que seguiam outros estilos artísticos. Portanto, é imperativo considerar sempre a biografia do artista ao analisar a obra. Assim procedeu o próprio Segall. Em 1932, fez em Paris a tentativa de descrever, em alemão, sua infância no bairro judeu de sua cidade natal na Lituânia como significativa para seu trabalho artístico posterior: “Durante anos, após ter deixado Vilnius, minha cidade natal, ainda trabalhei sob as impressões e senti intensamente a atmosfera daquela cidade.”<sup>8</sup> Quando escreveu essas lembranças, já se tornara conhecido como artista judeu; doze anos antes, um primeiro livro sobre Segall mencionara seus “maravilhosos” registros do que seriam a devoção e o destino místico do seu povo.<sup>9</sup> Adiante ainda será demonstrado que este propósito pode ser observado até em suas obras tardias.

Segall considerava seu objeto artístico o que resumiu como “motivos humanos”: “homem, mulher, criança, animal em relação um ao outro e em relação ao meio”.<sup>9</sup> Seus retratos demonstram uma visão íntima das pessoas,

por exemplo, mostrando-as absortas em seus pensamentos. Via de regra, no entanto, não retratou indivíduos especificamente identificáveis. Antes, reproduziu tipos de pessoas em suas representações. Muitas imagens retratam pessoas isoladas, apesar da ênfase dada pelo artista ao meio ambiente. Mesmo nas representações coletivas quase não há interação entre as pessoas, que muitas vezes estão próximas entre si, mas não unidas. A consciência das pessoas representadas parece quase sempre estar voltada para dentro: refletindo, esperando, vagando, penteando os cabelos, amamentando, escrevendo – o ser humano em sua existência silenciosa, introspectiva e muitas vezes inerte.

Na maioria das vezes o artista elegeu a vista frontal para seus retratos, para que o observador olhasse diretamente nos olhos do retratado. O olhar do espectador, no entanto, raramente é refletido pelo sujeito retratado, de maneira que qualquer diálogo que pudesse desencadear um sentimento de vergonha e com isso, distância, fosse impedido. Antes, as figuras representadas com olhos de proporções exageradas convidam o espectador de alguma maneira a investigá-las, aparentemente para compreender seus sentimentos. Portanto, não surpreende que a pesquisa literária sobre Segall faça referência à ideia há muito reconhecida de que “os olhos são a janela para a alma”.<sup>10</sup> Frequentemente predomina a impressão de que são marcados pela melancolia, embora muitas vezes sem motivo aparente.

Além dos olhos Segall também destaca o

8 DÄUBLER, Theodor. *Lasar Segall*. Berlim: Editora Fritz Gurlitt de literatura judaica, 1920; p. 5. Este livro foi publicado como volume 20 da Biblioteca Judaica.

9 SEGALL, Lasar. “*In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Pro-bieren*” (ALS 06120). Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

10 Cfe. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall. Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci(Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê, 2004; p. 45. A respeito das diferentes formas de representação do olhar nas obras de Lasar Segall, ver MUSEU LASAR SEGALL. *Aquarelas de Segall, olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2006 (Catálogo de exposição); p. 10 e ss.

rosto e as mãos representando-os em tamanho desproporcionalmente grande. Especialmente nos desenhos, os corpos esguios mal conseguem suportar as cabeças infladas (*Família*, um 1919; *Efeito do luar*, 1914–1919; *O músico cego*, 1914–1919).<sup>11</sup> Assim as cabeças podem ser interpretadas simbolicamente para processos internos. Em sua obra, pode-se observar um gesto repetido para a representação das mãos: Todos os cinco dedos estão pressionados juntos e levemente curvados para dentro, como se a mão inteira assumisse a forma de uma concha e lembrasse uma mão em oração ou o gesto de um mendigo que suplica: portanto, um gesto que comporta proteção e segurança, empregado para demonstrar a união de um casal (*Rendez-vous*, 1924), a proteção do próprio corpo (*Judeu em orações III*, 1930), segurar uma criança pequena (*Maternidade*, 1931) ou um pássaro (*Visões de Guerra*, 1940-1943).<sup>12</sup> Enquanto os rostos expressivos, representados com proporções exageradas e quase sempre de frente conduzem o olhar para o interior, as mãos protetoras evidenciam dessa maneira a exclusão e a necessidade de amparo dos objetos retratados.

11 *Famílie* [Família], c. 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 28,2 x 22,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2585; *Mondscheinstimmung* [Efeito do luar], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,2 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2587; *Der blinde Musikant* [O músico cego], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2593.

12 *Der blinde Musikant* [O músico cego], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2593; *Mário na rede* [Mario in der Hängematte], 1929, Ponta-seca sobre papel, 25,5 x 32 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0374; *Pogrom*, 1937, Óleo e areia sobre tela, 184 x 150 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0018; *Navio de emigrantes* [Emigrantenschiff], 1941, Óleo sobre tela, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0019. Sobre os significados metafóricos da rede nas criações imagéticas de Segall, ver SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013; p. 73 e ss.

Segall elege frequentemente para suas representações humanas uma superfície incerta, flutuante ou indefinida, seja rodeada por uma arquitetura frágil (*Der blinde Musikant*, por volta de 1919), em uma rede (*Mário na rede*, 1919), sobre solo instável (*Pogrom*, 1937) ou em um navio balançando no oceano (*Navio de emigrantes*, 1941). Se um horizonte é sugerido, muitas vezes é interrompido ou inclinado, de modo a enfatizar ainda mais o desequilíbrio do chão. Nos desenhos o horizonte é frequentemente omitido e a natureza da superfície nem sequer é insinuada. As figuras encontram-se isoladas no espaço vazio da imagem, aparentemente para sugerir a falta de qualquer apoio (*No manicômio*, por volta de 1919).<sup>13</sup>

Além de um solo instável ou indefinido, pode-se observar muitas vezes na obra de Segall a existência de transições fluidas no horizonte, assim como entre os corpos, objetos e o ambiente. Na pintura o artista desfoca os contornos por meio de transições de cores borradas e da aplicação manchada, muitas vezes transparente da tinta (*Fugitivos*, 1922). Nos desenhos, contudo, o uso de linhas semelhantes para representar diferentes elementos leva a transições indefinidas (*Sol e mar*, 1930-1935).<sup>14</sup> Além disso, a forma semelhante com a qual foram criados motivos na verdade diferentes, evoca uma cadeia de associações entre os elementos individuais da imagem. Assim, as aberturas arredondadas da chaminé do navio lembram os formatos de

13 *Aus dem Irrenhaus* [No manicômio], 1914–1919, Tinta preta sobre papel, 23 x 30 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2575. Sobre os desenhos de Segall, ver NAVES, Rodrigo: *A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 207 e ss.

14 *Flüchtlinge* [Refugiados], 1922, Guache e aquarela sobre papel, 39,5 x 48,6 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0031; *Sol e mar* [Sonne und Meer], 1930–1935, Tinta preta sobre papel, 22 x 32,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2771.

rostos dos emigrantes e marinheiros (*Grupo de emigrantes no tombadilho*, 1928; *Cabeça de marinheiro e chaminé*, 1930; *Navio de emigrantes*, 1941). Além disso, é nítida a analogia entre a chaminé do navio e a lua em algumas gravuras (*Marinheiro deitado com cachimbo*, 1930). A fumaça que sai da chaminé do navio aparece em outra folha, no rosto do marinheiro (*Cabeça de marinheiro e chaminé*, 1930).<sup>15</sup> Finalmente, a linguagem figurativa cubista dissolve parcialmente a figura e o fundo (Ewige Wanderer, 1919).<sup>16</sup> Características do desenho são linhas abruptamente interrompidas no contorno dos corpos. As pessoas, a arquitetura e os objetos são insinuados por linhas únicas, nunca desenhados com contornos fechados (*Morte do irmão de Margarete*, 1919–1921).<sup>17</sup> Essa recorrente dissolução de linhas divisórias e contornos, assim como a base inconsistente, fazem com que a impressão atmosférica geral ganhe maior significado do que os objetos e as pessoas retratados.

Todos os princípios do desenho aqui reunidos contribuem para criar aquilo que Segall chama de suas imagens interiores. O primeiro impulso nesse sentido ele descreveu em um texto que mistura o biográfico com o programático. Aqui seu intuito é entender como o movimento interno, empatia e impulso criativo estão entrela-

çados e formam, como ele pensa, uma direção artística:

“Era 1914 [correção manuscrita no texto datilografado: 1910], tarde da noite, quando senti um desejo insano de trabalhar. Tive a sensação de estar sozinho e totalmente isolado do mundo. Estava tão silencioso, que podia ouvir a mim mesmo. Senti que as formas da natureza não tinham nada a ver comigo, apenas as formas do meu próprio mundo, e que somente isso importava. Tive a necessidade de criar uma composição “Pogrom”. Enquanto trabalhava, de repente me senti compelido a desenhar casas que choravam. Pensei que, durante o Pogrom, a casa teria vivenciado tudo como o próprio homem. Desenhei uma rua com casas tortas, e uma pessoa que tinha o mesmo tamanho que a casa de três andares. Prescindi de todas as proporções e perspectivas. Tudo era supérfluo para mim. Minha experiência havia sido forte demais e eu precisava me livrar de todas as leis e criar livremente. Desde então tive a coragem de renunciar impiedosamente à todas as formas da natureza e comecei com formas, com as minhas formas, a construir o necessário”<sup>17</sup>.

Essa afirmação deixa claro como a noção perturbadora de Segall sobre atos de violência, com cujas vítimas ele se identifica enquanto membros de uma comunidade marcada pelo destino, se transforma em uma imagem metaforicamente irreal: perspectivas e proporções modificam-se perante seu olhar interno, leis e limites da natureza são parcialmente suprimidos. Assim o desenho descrito por Segall consegue ampliar a profunda dor das vítimas para além dos seus corpos e se tornar parte de uma espécie de síntese pictórica da coisa: justamente de uma imagem interior.

Os posteriores atos de violência contra minorias nacionais, religiosas e étnicas em sua cidade natal – como por exemplo a ofensiva a Vilnius de 16 de abril de 1919 – e em outros lugares mar-

15 *Navio de emigrantes* [Emigrantenschiff], 1941, Óleo sobre tela, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0019; *Grupo de emigrantes no tombadilho* [Emigrantengruppe auf dem Oberdeck], 1928, Água-forte e ponta-seca sobre papel, 28,5 x 33 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0304; *Cabeça de marinheiro e chaminé* [Kopf eines Matrosen und Schornsteine], 1930, Ponta-seca sobre papel, 22 x 28 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0401; *Marinheiro deitado com cachimbo* [Seemann liegend mit Pfeiffe], 1930, Ponta-seca sobre papel, 29 x 36 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0399.

16 *Ewige Wanderer* [Eternos caminhantes], 1919, Óleo sobre tela, 138 x 184 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0004; *Tod von Margaretes Bruder* [Morte do irmão de Margarete], 1919–1921, Grafite sobre papel, 23 x 29,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0462.



Figura 1. Lasar Segall: *Pogrom* (1937), Óleo e areia sobre tela, 184 x 150 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0018

caram a obra de Segall. Vários quadros, desde aquele anteriormente citado, testemunham que para Segall, o terror e a tristeza diante dos Pogroms contra os judeus permaneceram presentes ao longo da vida. A seguir será demonstrado por meio da pintura *Pogrom* de 1937, como

Segall se relacionou com um fato que nunca o afetou diretamente, e com isso também como expressou artisticamente sua compreensão de imagem interior muito depois do apogeu da pintura expressionista, em um quadro que praticamente não apresenta tais características. Em 13

de maio de 1937 ocorreram devastadores atos de violência antissemita na então cidade polonesa de Brest. Nesta época foi criada a obra de Segall. No entanto, não há indícios claros de que a cena retrata o episódio em Brest. Ele pode ter ouvido falar a respeito no Brasil. Aparentemente não foi sua intenção atribuir um evento inequívoco da história contemporânea e um ponto de referência ao seu quadro. Isso foi reconhecido rapidamente. Em 1938 Paul Fierens comparou neste sentido o quadro de Segall com quadros sobre o domínio da morte na Idade Média Tardia e Idade Moderna.<sup>18</sup> No entanto, observações mais precisas sobre as decisões artísticas de Segall não foram feitas, embora justamente elas ajudem a perceber, até que ponto a interpretação de uma imagem interior está presente aqui.

Estão representados quatro crianças, cinco homens e duas mulheres: os necessitados, todos descalços, nas roupas mais simples, que perderam o chão sob seus pés. Estão todos deitados em diferentes direções, rodeados por diversos objetos, sobre um chão que traz sinais de destruição e está vagamente definido.<sup>19</sup> Um texto em hebraico e um homem barbado com uma kipá, levemente insinuada, na parte superior esquerda do quadro, indicam que as pessoas representadas pertencem à comunidade judaica. É fácil supor, que o título se refira a um Pogrom contra os judeus. No entanto, todas as outras pessoas representadas não estão com a cabeça coberta. As roupas dos retratados são

diversas: alguns estão todos cobertos, com exceção das mãos e dos pés, enquanto um dos homens está vestido somente com uma camiseta sem mangas e acima à direita a mulher deitada, possivelmente grávida, está coberta com um pano branco. Ao redor das pessoas retratadas estão objetos que evocam trabalhos anteriores de Segall e têm em grande parte um caráter simbólico. Elas provêm do ambiente pessoal, mas não exclusivamente judeu do artista.

As paredes de tijolo tortas e em parte desmornadas, com suas grandes janelas, lembram as paredes das casas de prostituição no Brasil, as quais Segall retratou em inúmeras gravuras (*Casa do Manguê*, 1929).<sup>20</sup> Janelas têm geralmente a função de separar, mas também de conectar: separam o ambiente interior do mundo exterior, mas permitem ao mesmo tempo um olhar para fora. Talvez elas evoquem aqui uma lembrança simbólica da ideia dos olhos como janela para a alma e então tanto mais deixam que as casas semi-destruídas sejam percebidas como contrapartes das pessoas debilitadas. Também a planta sem flores no pequeno vaso no canto esquerdo inferior deve ser compreendida simbolicamente. Ela aparece, entre outras, na pintura *Krankenstube* de 1921.<sup>21</sup> Nessa, como naquela, ela representa pobreza e isolamento, pois a terra no vaso é insuficiente para as raízes dessa planta.

A disposição dos corpos das pessoas e a inusitada visão de cima devem ter sido um desafio artístico. É possível que, para facilitar o trabalho, Segall tenha girado o quadro durante o processo da pintura de modo a poder pintar as

---

18 FIERENS, Paul. *Lasar Segall*. Paris: Éditions des Chroniques du Jour, 1938; p. 12. Coletânea de textos traduzidos para o inglês, originários da imprensa francesa, sobre a obra *Pogrom* de Lasar Segall (ALS 06321): Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5.

19 Sobre as representações que Segall fez dos pogroms, ver também CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall: Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 58.

---

20 *Casa do Manguê* [Haus in Manguê], 1929, Xilogravura sobre papel, 31,5 x 42 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0350.

21 *Krankenstube* [Interior de Pobres II], 1916–1921, Óleo sobre tela, 140 x 173 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 3008.

peçoas individualmente em sua posição habitual - geralmente em pé. Mas a rotação revela não apenas aspectos do processo de criação, como também permite outras analogias das figuras representadas. Com uma rotação de 90 graus à esquerda, o homem de camiseta sem mangas lembra o personagem negro no quadro *Bananal*, de 1927.<sup>22</sup> Essa semelhança não está apenas no rosto com a boca deslocada, no pescoço longo e no tronco estreito e seminu, mas também no tocante à composição da imagem de uma perspectiva baixa, ao horizonte alto, à redução da cor a uma tonalidade e à desordem dos corpos e das folhas em torno do homem. Uma rotação de 90 graus à direita, ou seja, na direção oposta, faz com que as três figuras ao fundo inclinem-se verticalmente. O homem barbado no meio da fileira – assim como a criança loira com a mão no peito – faz lembrar da pintura *Fim e Começo*, criada em 1928. A kipá e a barba indicam que ele é judeu. Também poderia tratar-se do avô de Segall. Ele o retratou de modo semelhante na pintura *Meus avós [Meine Grosseltern]*, de 1921.<sup>23</sup>

As possibilidades de comparação citadas aqui deixam claras as relações intertextuais – ou melhor, interpictoriais – entre as obras de Segall. Mas também a referência de Fierens às semelhanças com obras de artistas de outras épocas tem seu valor, não apenas pela similaridade temática e pela descrição aguçada. As anotações de Segall atestam, da maneira típica dos artistas expressionistas, seu entusiasmo pela arte da Idade Média, “cujas obras hoje consideramos atentamente, com um sentimento unânime de

afinidade”, especialmente pela arte de Giotto.<sup>24</sup> A tendência a misturar a representação externa da realidade e a imaginação e o simbólico na representação de Segall correspondiam às características específicas da arte gótica, e também não é por acaso que os tons terrosos da pintura fazem lembrar o afresco, cuja orientação Segall confirma em carta a Stefan Zweig.<sup>25</sup> Sua predileção por Giotto pode ter influenciado também a representação dos corpos, em sua constituição robusta. Dessa maneira, Segall reúne em suas representações inúmeras fontes artísticas em uma nova totalidade. Com isso, ele une os personagens em uma nova unidade, mas não em um grupo homogêneo. É certo que os rostos das pessoas, retratados como se fossem máscaras, permitem inúmeras leituras. Mas se restasse dúvidas de que todas as pessoas são representadas como mortas, a ausência total de relação entre elas e com o meio, que Segall descreveu como principal interesse na sua representação artística das pessoas, seria confirmação bastante.

Um pergaminho recoberto com a escritura hebraica, parcialmente soterrado sob um cadáver, no canto inferior esquerdo, assemelha-se a uma Torá. As Torás, por trazerem inscritas em si o nome divino, devem estar sempre abrigadas em altares, para que sejam protegidas dos olhares alheios. O rito determina também que a leitura da Torá seja feita com o emprego de um ponteiro cerimonial – o *Yad* – já que o livro sagra-

22 *Bananal* [Bananenplantage], 1927, Óleo sobre tela, 87 x 127 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

23 *Fim e Começo* [Ende und Anfang], 1928, Óleo sobre tela, 61,5 x 78,5 cm, coleção particular, São Paulo; *Meine Grosseltern* [Meus avós], 1921, Óleo sobre tela, 90 x 73,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0006.

24 SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 05723), Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 8. Conclui-se de uma nota manuscrita sobre técnicas de pinturas deixada por Segall que ele se deixou influenciar pelos matizes pictóricos de Giotto e que também foi encorajado por uma leitura da obra de Cennino Cennini; cfe. SEGALL, Lasar. “*Die Technik: Giotto – Cennini*” (ALS 05946), Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

25 SEGALL, Lasar. “*Sehr geehrter Herr Zweig*” (ALS 02737), Campos do Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

do não deve ser tocado diretamente. Tais instrumentos litúrgicos estão ausentes da pintura de Segall: o pergaminho encontra-se desvelado, sujeito a olhares, e é diretamente tocado pelo corpo de um menino, que escora-se sobre ele. No pergaminho é possível ler em hebraico: “*Seu povo Israel, eles pereceram pela espada, eu trago a redenção*”.<sup>26</sup> A sentença, que parece ser profetizada pela própria divindade judaica, não é uma citação extraída da Torá. Num artigo publicado no ano de produção da obra, em 1937, Geraldo Ferraz concluía que a imagem representava a página arrancada de um livro, e traduzia o texto num sentido mais geral, da seguinte forma: “*Estamos libertados de nossas almas. Mas, quando terminarão estas coisas?*”<sup>27</sup>. Ao mesmo tempo, lê-se num texto jornalístico de 1938: “*loucas visões de pogroms, uma pilha de corpos amontoados pacificamente próximos de uma Torá*”.<sup>28</sup> Mesmo na literatura mais recente continua-se a reconhecer o objeto como uma Torá.<sup>29</sup> Con-

siderando-se o tema geral da representação, a escritura registrada sobre o suporte retangular faz lembrar também uma lápide judaica, remetendo às vítimas massacradas<sup>51</sup>. Não constitui exercício válido, no entanto, buscar sentidos definitivos e unívocos dos elementos presentes na obra. As diferentes interpretações dos significados de uma mesma escritura, assim como a surpreendente afirmação de que os cadáveres retratados transmitem uma aura de “paz”, são condizentes com a vaguidão intencional das composições de Segall e da ambiguidade das suas narrativas visuais. Isso vale para *Pogrom* como também para várias outras de suas obras: Segall não se ocupa das circunstâncias externas, mas busca a expressão de suas visões interiores. Essa característica de sua obra admite numerosas associações de imagens.

Em *Pogrom* o horizonte é apenas esboçado na extremidade superior do quadro, decisão que quase impede o observador de vislumbrar o céu. Apenas uma ave o atravessa em voo – talvez traga a eterna paz de espírito ou simbolize uma alma desprendendo-se de seu invólucro terrestre. Uma árvore esquelética, também naquela porção do quadro, une o mundo terreno ao celestial. Os objetos quedam inúteis ao redor, os corpos das vítimas começam a retornar ao pó de onde vieram. Ao fundo, paredes arruinadas compostas dos mesmos tons ocres e rosados usados nos cadáveres inertes. Segall acentua pictoricamente o aspecto material e terreno pelo recurso a cores esmaecidas, opacas e impuras (mescladas com branco) e também pelo emprego de um largo espectro de tons terrosos em toda a superfície da pintura. As pinceladas granuladas restituem o peso da matéria. Emer-

26 No original, “*amo israel naflu bacherev iti javo hageula*”; na tradução em alemão “*Sein Volk Israel, sie fielen durch das Schwert, mit mir kommt die Erlösung*” [Seu povo Israel, eles pereceram pela espada, eu trago a redenção]. A frase registrada na tela apresenta alguns erros gramaticais. Agradeço a Moshe Baumel, rabino da Congregação Israelita de Basel, pela tradução para o alemão.

27 No texto, Ferraz se referia a uma conversa com o artista e interpretou a obra *Pogrom* como uma ilustração da morte: “*Segall me falou dela pela primeira vez afirmando, com aquelas suas expressões que a pronúncia recorta: ‘eu hei de mostrar mortos’... Pogrom nada mais é que um amontoado de corpos mortos.*” FERRAZ, Geraldo. *Pogrom de Lasar Segall*. (ALS 06321) Diário da Noite (SP) 23/9/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 7.

28 “*Crazy visions of pogroms, a heap of corpses lying peacefully in a line near the stakes of Thora.*” Autoria não identificada. (ALS 06321) *Letter from Paris*. Nouvelle Presse (Genebra), 4/2/1938, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

29 Lafer fala em uma Torá, cfe. LAFER, Celso. Particularismo e universalidade. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 28. Sobre a relação entre imagem e escrituras nos quadros de Segall e especialmente sobre as representações da Torá em suas obras ver SANTANA

JÚNIOR, Fernando Oliveira. *O Hebraico como Palavrimgem em algumas obras de Lasar Segall no contexto da revisão da crítica Segalliana sobre o Judaísmo e a Arte*. In: Intersemiose. Revista Digital 2 (2013), Nr. 3, p. 148-190; p. 168 e segs.

ge a impressão de que a substância dos corpos dissolve-se no nada. As bordas da imagem reforçam tal efeito: ali as cores vão se tornando mais claras quanto mais se aproxima da extremidade e o contraste desaparece. Ainda que a perspectiva da pintura que enquadra a cena de um ponto de vista superior sugira a proximidade dos corpos com o solo colocando-os diretamente no chão o segundo plano enevoado empresta a eles ao mesmo tempo algo de flutuante. Dessa forma, a pintura transmite uma aura onírica, oscilando entre a concretude terrena e o incorpóreo, o peso e a leveza, a matéria e o espírito.

Em seu estudo sobre a abordagem segalliana das atribuições dos judeus, Maria Luiza Tucci Carneiro apontou que o pintor fez uma longa pausa, deixando de tratar o tema por algum tempo após seu estabelecimento em São Paulo. A autora argumentou que, ao voltar a tratá-lo, Segall colocaria em prática uma nova perspectiva, nitidamente mais introspectiva.<sup>30</sup> As observações sobre *Pogrom* feitas acima estão de acordo com essa constatação; de certo modo, no entanto, Segall apenas dava seguimento àquilo que sempre buscara na arte ao longo de sua vida. Diferentemente de outros expressionistas alemães, que ele qualificava como artistas “tendenciosos”, Segall não desejava “fazer política” por meio de sua arte, afastava-se da ideia de colocar a arte a serviço da agitação. Pelo contrário, ele pleiteava a realização de uma arte atemporal, universal e “espiritual”<sup>31</sup>. Já em

1923 ele se expressava nestes termos. Em 1933, numa declaração por escrito, Segall registrou que seus esforços visavam “capturar as coisas transitórias e elevá-las a um patamar de equilíbrio”<sup>32</sup>. Nessa perspectiva, a imagem interior a que Segall sempre afirmava dar visibilidade deveria ser compreendida não como geradora do processo criativo, mas como seu resultado. Ainda que não fosse esta exatamente a intenção de Segall, as coisas relacionam-se entre si. O transitório, o momento fugaz que pode ser captado em fotografias - que em alguns casos serviram como ponto de partida para composições de Segall - estava presente em suas obras. Pois para ele as imagens interiores eram memórias, pensamentos e conceitos oriundos do contato com o mundo real. Entre os documentos que legou encontra-se um que retrata o cemitério judaico de Vilnius antes de 1912.<sup>33</sup> Fierens escreveu em 1938 que a pintura *Pogrom* tratava de fato “do próprio pogrom”, a encarnação visual da violência contra os judeus, mas que sobretudo compunha uma espécie de “canção do sofrimento humano”<sup>34</sup>. As obras de Segall foram desde o início tratadas de forma semelhante, e para ele o significado amplo era mais importante que qualquer referência específica.

Mesmo diante do furioso antisemitismo que grassava na Europa em 1937 Segall manteve-se

30 Cfe. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall - Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 48.

31 SEGALL, Lasar. “*Lieber Oscher!*”, (ALS 00486), Berlim, 19/02/1923, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5. Ver também CAIRES, Daniel Rincon. *Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil*. In: COSTA, Helouise (Org.): *A ‘arte degenerada’ de Lasar Segall. Perseguição a arte moderna em tempos de guerra*. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 18–30; p. 28.

32 SEGALL, Lasar. “*In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Probieren*” (ALS 06120), Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

33 Cartão postal de Abel Segall a seu filho Lasar Segall (ALS 00018), 1912, Museu Lasar Segall, São Paulo. Ver também MATTOS, Cláudia Valladão de. *60 Fotografias do Acervo*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2013 (Catálogo de exposição), p. 13.

34 FIERENS, Paul. *Lasar Segall*. Paris, 1938, p. 12. Geraldo Ferraz também escreveu que em *Pogrom* de Segall tudo o que era anedótico e descritivo fora eliminado; cfe. FERRAZ, Geraldo. *Pogrom de Lasar Segall*. (ALS 06321). Diário da Noite (SP), 23/09/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 7.

fiel em suas obras a uma representação profundamente estilizada da realidade, por meio dos recursos pictóricos, e essa fidelidade não deve ser simplesmente creditada aos seus hábitos. Tampouco se trata de um compromisso com uma determinada escola. O próprio artista declarou em 1938 que os princípios que regem a arte são eternos e imutáveis, a despeito das transformações nas formas de expressão. Muitas vezes, e mesmo depois de ter pintado Pogrom, Segall afirmaria que considerava secundários os problemas estéticos<sup>35</sup>. O verdadeiro desafio, em sua concepção, era a representação de suas imagens interiores.

Elas são a expressão de um conjunto de experiências e descobertas que Segall colecionou em diferentes contextos espaciais, culturais, linguísticos e estilísticos. A arte de Lasar Segall alimenta-se de sua própria vida, uma vida que, num senso geográfico e também ideológico, se passou num espaço entre mundos. Ao longo de suas diversas mudanças de país o artista conheceu pessoas em posições sociais radicalmente diferentes. Em retratos individuais e mesmo no tratamento que dava aos indivíduos inseridos em grupos, ele acentuava as características que permitiam encontrar o lugar do sujeito na hierarquia social. O destino e o sofrimento de grupos sociais marginalizados - especialmente dos judeus - eram expressados por meio de uma maneira típica de representação. Segall experimentou a dor que o isolamento social pode provocar, provavelmente em sua própria pele. Atentando-se a isso, é lícito perguntar: ao lançar-se ao procedimento em verdade usual de recorrer às imagens interiores, não estaria

Segall, de certa maneira, alimentando-se de sua própria situação de vida e trabalho? De que forma o contexto em que seu trabalho se localiza exerce influência sobre seu pensamento?

Um debate sobre identidade judaica, conduzido no início do século XX na Alemanha e também em outras partes, deixou vestígios no campo da crítica de arte. Houve um período em que Will Grohmann avaliou positivamente as perspectivas de Segall justamente pelo fato de que, por ser judeu, o pintor atingiria uma arte especial, condicionada pelo judaísmo<sup>36</sup>. Segall seria novamente mencionado em um abrangente esforço de análise sobre o que se poderia compreender por “arte judaica”, publicado em 1929. Neste livro, o entendimento moderno da arte de um povo como “expressão de suas características próprias” foi defendido e fundamentado, e lamentou-se o fato de que os judeus, como povo, não teriam essas características próprias. Mesmo assim, o autor encontraria “algo profundo” na arte judaica e chegaria a argumentar que a “arte judaica consciente” teria encontrado no Expressionismo sua forma própria de manifestação<sup>37</sup>. A argumentação de Segall sobre o caráter da arte judaica segue essa mesma direção, e seu discurso sobre as imagens interiores aproxima-se dessa figura de pensamento. Ele escreve:

“É certo que os judeus, especialmente aqueles que não se aculturaram, que não se tornaram europeus, localizam sua vida com mais ênfase no interior de si mesmos, ao contrário de experimentarem a exterioridade (vivem mais de dentro para fora do que de fora para dentro). E aqui justamente está sua força. Ele aborda o ambiente que o cerca e sua própria vida não com a obviedade dos homens liga-

---

35 SEGALL, Lasar. “*Ich kann es mir vorstellen*” (ALS 06328), 15/08/1938, Datiloscrito, (Conferência Arte artistas e público), Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 3, e SEGALL, Lasar. “*My Art is not just aesthetics*” (ALS 06373), 1940–1948, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

---

36 Cfe. GROHMANN, Will. Das Werk Lasar Segalls. In: *Lasar Segall Katalog*. Hagen: Folkwang Museum, 1920 (catálogo de exposição), sem página.

37 COHN-WIENER, Ernst. *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929; p. 10, p. 11 e p. 260.

dos aos aspectos ópticos; ele vive as coisas mais intensamente por meio da organização de uma imaginação própria ou da força de seu pensamento. É de se supor que o judeu desenvolva uma relação mais rápida e direta com a arte expressiva, com o Expressionismo dos dias atuais, em comparação com os outros. Para o judeu é mais fácil estabelecer uma articulação verdadeira com a arte contemporânea. [rasurado: de fato, o judeu necessitava da arte do discurso]. Não é nenhum segredo que a arte impressionista e realista servem pouco aos judeus, pois eles têm uma relação bastante problemática com a natureza e sua representação. Deve-se esperar, portanto, que sob tais circunstâncias seja mais fácil para os judeus encontrarem um entendimento da arte expressiva que hoje se torna hegemônica na Europa, porque é de sua natureza experimentar pessoalmente, lidar com visões e até mesmo delinea-las”.<sup>38</sup>

Aqui Segall tenta claramente prestar contas de suas próprias realizações e as liga às implicações artísticas determinadas pela sua condição de membro de um grupo étnico específico. Diversas versões deste texto foram preservadas no arquivo<sup>39</sup>. Elas são testemunhos das tentativas que se prolongam ao longo dos anos de relacionar arte e identidade pessoal.

Mason Klein acreditava que Segall, face às dificuldades interpostas ao artista judeu que não conseguia alcançar a assimilação, criou uma cacofonia de estilos como forma de constante adaptação aos ambientes artísticos.<sup>40</sup> Uma interpretação psicológica desse tipo é difícil de refutar, mas ela faz com que as estratégias estéticas pareçam ser meras reações às pressões externas. Mais ainda, deve-se considerar que

no Brasil, por mais de uma vez, Segall adotou posturas estéticas que contrariavam as tendências dominantes. Pode-se compreender suas variações estilísticas, bem como aquilo que permaneceu inalterado ao longo delas, de outra maneira. Aquilo que Segall escreveu a respeito disso é importante para essa compreensão. Nesses escritos ele tentou esclarecer os relacionamentos entre a vida e a prática artística. As imagens interiores às quais ele se refere podem ser compreendidas como um lastro mnemônico que permite ao artista manter coerência em sua obra, mesmo diante de mudanças constantes no mundo que o cerca. Em meio a uma vida imigrante marcada pela sombra da crise, o lastro interior parece ser algo promissor a que se apegar. Na carta que escreveu a Zweig em 1940, Segall considerou a humanidade como “eterna refugiada”, e tratou com muita frequência desse tema em suas obras de arte.<sup>41</sup> A crise e a imagem interior coabitam na metáfora.

O tema da diáspora - cujos efeitos mais radicais foram representados em Pogrom - foi tratado por Segall em muitos níveis. Seu autorretrato como brasileiro, sempre mencionado em ensaios e pesquisas, pode ser compreendido neste mesmo sentido, pois é parte integrante de uma construção identitária híbrida diante do contexto migratório. É também a representação de uma imagem interior. A obra foi pintada a partir de uma fotografia, tirada ainda na Alemanha. Mas o artista alterou a cor de sua pele, de maneira a acentuar o contraste com a branquíssima pele da imagem da sua esposa, representada ao seu lado. Dessa forma Segall

39 SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 06271), 1936, p.1 e SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler (Zweite Fassung)*” (ALS 06272), 1936, p. 2.  
40 KLEIN, Mason. *Lasar Segall: Jewish Museum*. In: *Artforum* 36 (1998), Nr. 10, p. 130–131.

41 SEGALL, Lasar. “*Sehr geehrter Herr Zweig*” (ALS 02737), Campos de Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1. Observe-se sobre esse tema também HORN, Gabriela. *Segall und Deutschland*. In: STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. *Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur*. Berlin: Staatliche Kunsthalles Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição); p. 41.

ilustrava a fragilidade das suas condições de vida, ao mesmo tempo em que talvez projetasse na imagem seus desejos de assimilação. Edith Wolfe afirmou de maneira persuasiva que em suas criações pictóricas, Segall construiu uma “alteridade universalizante”, que irmanava judeus, emigrantes e afro-brasileiros sob a experiência comum da diáspora.<sup>42</sup> As ideias do crítico literário Ette, mencionadas no início deste ensaio, permitem encontrar nas práticas de Segall algo que vai além de temas e assuntos, a construção de uma estratégia universalizante. Ette fala das rupturas que devem ser consideradas ferramentas da análise literária, capazes de tornar mais evidentes a condição da escrita entre mundos<sup>43</sup>. No caso de Segall é possível falar não só em escritura como em pintura entre mundos. O fato de que o local de sua residência tenha se tornado um museu - algo planejado já desde o tempo em que ele ainda vivia - e que seu legado tenha sido recolhido e preservado em um arquivo, parece contrariar o caráter desabrigado de sua arte<sup>44</sup>. Mas os testemunhos

reunidos ali tornam claro que, enquanto viveu, Segall encontrou morada apenas em sua arte. Em sua introspecção buscava ele um lugar que assegurasse a continuidade. Suas teorizações acerca da essência da arte judaica claramente buscavam estabelecer um abrigo em meio à ausência de lugar. Seu apego às imagens que escolhem articular-se a um interior permanente, e a recusa do exterior passageiro, deve-se ao mesmo impulso.

---

42 Encontro [Rendez-Vous], 1919–1924, Óleo sobre tela, 66 x 54 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2650. Sobre esta obra, ver WOLFE, Edith. Exiled from the World. German Expressionism, Brazilian Modernism, and the Interstitial Primitivism of Lasar Segall. In: FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (Orgs.). *Kultur Confusão. On German-Brazilian Interculturalities*. Berlin/Boston: De Gruyter: 2015, p. 267–300; p. 279. Sobre o conceito de alteridade, ver nesta mesma obra a página 268. Uma interpretação alternativa pode ser encontrada em D’ALESSANDRO, Stephanie. Wandering with the Moon. An Introduction to the Artistic Emigrations of Lasar Segall. In: D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). *Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição); p. 13–23; p. 20 e p. 24.

43 Ver ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005, p. 37 e segs, p. 69 e p. 71.

44 O arquivo digital do Museu Lasar Segall, em São Paulo, permite acesso a muitos documentos ainda não publicados. Os documentos escritos e obras mencionados neste texto

---

podem ser acessados no seguinte endereço eletrônico: <http://mls.gov.br/acervo/>. O Arquivo Lasar Segall foi beneficiado com algumas traduções e melhorias nas informações sobre seus itens através do projeto *Global Archives*, do Arquivo Literário de Marbach, Ver <http://www.global-archives.de/erschliessung/sao-paulo-brasilien-deutschsprachige-dokumente-des-lasar-segall-nachlasses/>.

## Referências

- BAHR, Hermann. **Expressionismus**. Munique: Editora Delphin, 1916.
- CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil. In: COSTA, Helouise (Org.): **A “arte degenerada” de Lasar Segall - Perseguição a arte moderna em tempos de guerra**. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 21.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall. Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci(Orgs.). **Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall**. São Paulo: Ateliê, 2004; p. 35–66.
- COHN-WIENER, Ernst: **Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929.
- D’ALESSANDRO, Stephanie. Wandering with the Moon. An Introduction to the Artistic Emigrations of Lasar Segall. In: D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). **Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall**. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição); p. 13–23.
- D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). **Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall**. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição).
- DÄUBLER, Theodor. **Lasar Segall**. Berlin: Editora Fritz Gurlitt de literatura judaica, 1920.
- ETTE, Ottmar: **ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.
- FIERENS, Paul. **Lasar Segall**. Paris: Éditions des Chroniques du Jour, 1938.
- GROHMANN, Will. Das Werk Lasar Segalls. In: **Lasar Segall Katalog**. Hagen: Folkwang Museum, 1920 (catálogo de exposição), sem página.
- HORN, Gabriela. Segall und Deutschland. In: STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. **Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur**. Berlin: Staatliche Kunstthalle Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição).
- KLEIN, Mason. **Lasar Segall: Jewish Museum**. In: Artforum 36 (1998), Nr. 10, p. 130–131.
- LAFER, Celso. Particularismo e universalidade. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). **Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall**. Ateliê: São Paulo 2004, p. 25–33.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. **60 Fotografias do Acervo**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2013 (Catálogo de exposição).
- MUSEU LASAR SEGALL. **Aquarelas de Segall, olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2006 (Catálogo de exposição).
- NAVES, Rodrigo: **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SANTANA JÚNIOR, Fernando Oliveira. **O Hebraico como Palavrimgem em algumas obras de Lasar Segall no contexto da revisão da crítica Segalliana sobre o Judaísmo e a Arte**. In: Intersemiose. Revista Digital 2 (2013), Nr. 3, p. 148–190.
- SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. **Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur**. Berlin: Staatliche Kunstthalle Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição).
- WOLFE, Edith. Exiled from the World. German Expressionism, Brazilian Modernism, and the Interstitial Primitivism of Lasar Segall. In: FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (Orgs.). **Kultur Confusão. On German-Brazilian Interculturalities**. Berlin/Boston: De Gruyter: 2015 p. 267–300.

## Material de arquivo

- Autoria não identificada. **Letter from Paris**. Nouvelle Presse (Genebra), (ALS 06321) 4/2/1938, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- FERRAZ, Geraldo. **Pogrom de Lasar Segall**. (ALS 06321) Diário da Noite (SP) 23/9/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- SEGALL, Lasar. **“Die Technik: Giotto – Cennini”** (ALS 05946), Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. **“Ich erinnere mich, als ganz kleines Kind”** (ALS 06065). Paris 1932, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Probieren”** (ALS 06120), Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler (Zweite Fassung)”** (ALS 06272), 1936, p. 2.

\_\_\_\_\_. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler”** (ALS 06271), 1936.

\_\_\_\_\_. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler”** (ALS 05723), Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“Lieber Oscher!”**, (ALS 00486), Berlim, 19/02/1923, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“My Art is not just aesthetics”** (ALS 06373), 1940–1948, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“Sehr geehrter Herr Zweig”** (ALS 02737), Campos do Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“Vilna, minha cidade natal”** (ALS 06500). 1949–1950, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Conferência **“Arte, artistas e público”** (ALS 06328) 15/8/1938; datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Conferência na Vila Kyrial** (ALS 05749) São Paulo, Datiloscrito, Museu Lasar Segall.

\_\_\_\_\_. **“Einige Worte über eine starke Begabung”**. (ALS 06279) 1936, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **“In meiner Kunst zu werden”** (ALS 05654). Dresden, 10/08/1911, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

**Daniel Rincon Caires**

<https://orcid.org/0000-0002-8406-7637>

Possui graduação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS e Especialização em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Atua como historiador no Instituto Brasileiro de Museus, associado ao Museu Lasar Segall.