

Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no Brasil

(in english, p. 157)

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS

Professora de História da Arte no Instituto de Artes da Unicamp

Doutorado pela Universidade Livre de Berlim

Pós-doutorado pelo Courtauld Institute de Londres

RESUMO A produção artística de Lasar Segall é marcada por diferentes períodos em que ele se volta intensamente à representação de temas judaicos. Porém, em cada momento, esse diálogo com a cultura judaica possui características próprias, dependendo do contexto histórico e intelectual no qual ele ocorreu. O presente artigo procura recuperar a história da relação de Segall com o judaísmo, tratando essa relação, não apenas como o fruto de uma memória afetiva, ligada à sua infância, mas igualmente como um posicionamento efetivo do artista diante dos debates em torno da cultura judaica que marcaram sua época.

PALAVRAS-CHAVE Lasar Segall, vanguardas, expressionismo, judaísmo.

ABSTRACT There are several moments in Lasar Segall's artistic carrier in which he turned with more intensity to Jewish themes. In each of these moments the dialog with Jewish culture assumed different characteristics, according to the historical and intellectual context in which it occurred. The present paper is an attempt to analyze the history of Lasar Segall's relation to Judaism, treating this relation, not only as a consequence of his personal history, but above all as the result of his intellectual confrontation with the important debates concerning Jewish culture that occurred in Europe at the time.

KEYWORDS Lasar Segall, Avant-garde, Expressionism, Judaism.

A relação de Lasar Segall com a cultura judaica é um dos grandes temas que norteiam os estudos sobre sua obra. Nascido em Vilna em 1891, Segall pertencia a um grupo importante de artistas judeus da Europa do leste que, no final do século XIX e início do XX, migraram para o ocidente à procura de melhores oportunidades para desenvolver uma carreira artística. E como aconteceria com a maior parte desses artistas, mesmo tendo realizado praticamente toda a sua formação na Alemanha e tendo participado ativamente do movimento expressionista alemão, Segall sempre manteve uma ligação especial com a cultura na qual crescera e essa ligação, como não poderia deixar de ser, teve grande repercussão sobre sua poética.

No entanto, se quisermos realmente compreender a importância da cultura judaica para Lasar Segall, não podemos nos contentar com essa primeira constatação. A sensibilidade do artista para com temas judaicos é evidente à primeira vista, para qualquer um que se disponha a passar uma tarde no Museu Lasar Segall, em São Paulo, a olhar seus quadros; porém, sem uma análise mais atenta ao contexto histórico no qual se deu efetivamente o diálogo de Segall com essa cultura, dificilmente conseguiremos caminhar em direção a uma melhor compreensão do sentido dessas obras.

Ainda sob o encanto dos mitos românticos referentes à vida dos judeus de gueto da Europa oriental, criados na virada do século XIX para o XX por Martin Buber, Hermann Struck e outros líderes do “sionismo cultural”, tendemos a ver, com nostalgia, nos quadros de Lasar Segall que representam temas judaicos, os ecos desse mundo distante e perdido, fechado em suas tradições seculares e, conseqüentemente, a interpretá-los como frutos de recordações da infância do artista vividas em tal ambiente, ou seja, como frutos de uma experiência puramente emocional. Sem negar a importância que a infância de Segall em Vilna possa ter tido para a construção de seu imaginário, gostaria aqui de demonstrar que, desde muito cedo, Segall interessou-se e foi estimulado por questões teóricas envolvendo a construção de uma arte judaica, que dominava o debate intelectual nas comunidades judaicas mais esclarecidas da Rússia, como era o caso de Vilna no começo do século XX e que esse envolvimento direto e, ao que tudo indica, intenso, com o que hoje costumamos denominar “Renascimento Judaico” foi

seminal para a configuração de sua obra, tanto do ponto de vista formal, quanto temático.

Como veremos, mesmo antes de Segall chegar a Berlim em 1906, ele já se encontrava em contato direto com figuras importantes do mundo intelectual judaico, todos empenhados na construção de uma identidade nacional por meio das artes, e esse interesse na questão judaica parece ter persistido por toda a sua vida, ainda que com períodos de maior ou menor engajamento de sua parte.

Examinando a produção de Lasar Segall como um todo, podemos distinguir alguns momentos de engajamento mais direto do artista com a questão do judaísmo.¹ 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.

1 – Vilna e Berlim: a primeira formação de Segall sob o signo do “Renascimento Judaico” na Rússia

Apesar da literatura sobre a obra de Lasar Segall ser hoje bastante extensa, muito pouco foi feito no sentido de compreender a primeira produção do artista, antes de seu envolvimento com o estilo impressionista de seus professores da Academia de Dresden, como Gotthard Kuehl e Robert Sterl, após a sua mudança para aquela cidade em 1910. O fato de poucas obras desse primeiro período de formação de Segall em Vilna

e Berlim terem sobrevivido certamente contribuiu para essa situação, que é agravada por nosso conhecimento restrito do contexto cultural no qual Segall encontrava-se inserido nessa época. Uma investigação preliminar da questão mostra, porém, quão esclarecedor poderia ser um estudo mais aprofundado sobre as relações de Segall com o efervescente clima cultural judaico de Vilna e Berlim, onde o artista passou seus primeiros anos de formação, com profundas conseqüências para sua produção posterior.

As pouquíssimas informações que possuímos sobre os anos da formação de Segall em Vilna e Berlim foram basicamente fornecidas pelo próprio artista em seu relato autobiográfico intitulado “Minhas recordações”,² escrito muitos anos depois, já no Brasil (por volta de 1950), e por algumas cartas de Segall que sobreviveram entre os seus documentos e encontram-se hoje arquivadas no Museu Lasar Segall. Sua autobiografia abre com alguns poucos parágrafos em que ele apresenta o contexto inicial de sua formação, situando Marc Antokolski e seu sobrinho Lev Antokolski como os artistas que o puseram no caminho das artes plásticas, confirmando seu talento, ministrando-lhe suas primeiras lições e insistindo para que deixasse a Rússia e seguisse para Paris.

Essa referência, ainda que breve, diz muito a respeito de Segall e da posição de sua família em Vilna e situa o jovem Lasar Segall num contexto cultural bastante específico que será marcante para sua formação nos anos seguintes, aspecto que, como veremos, é plenamente confirmado por sua produção da época.³

Marc Antokolski (1842-1902), considerado o principal escultor russo do final do século XIX, foi também o primeiro artista judeu na Rússia a adquirir uma posição de destaque nacional e internacional. Originário de Vilna, ele foi beneficiado pela política liberal do czar Alexandre II que, a partir de 1860, começou a suspender as várias restrições impostas aos judeus dentro do império, dando-lhes maior acesso à educação e permitindo o florescimento de uma literatura em iídiche e hebraico.⁴ Marc Antokolski foi ajudado pela esposa do governador da província de Vilna, general Nazimov, que patrocinou seus estudos na Academia Imperial de São Petersburgo. Inicialmente dedicando-se à representação de temas judaicos, como em seu *Alfaiate judeu* (1864) [Fig. 1], ele termina

sofrendo pressões da crítica para abandonar esse caminho, abraçando a escultura histórica e tornando-se o escultor mais importante do império. Em 1877 Antokolski transfere-se definitivamente para Paris, onde em 1893 torna-se membro interino da Academia. Apesar de sua importante carreira como escultor oficial do império russo, Marc Antokolski continuou engajado em sua luta pela criação de uma tradição judaica nas artes, escrevendo artigos e fazendo palestras dentro e fora da Rússia.⁵

Antokolski identificava-se com o movimento renovador “Peredvizhniki” (“Caminhantes”), nascido na década de 1870 a partir de uma insatisfação com a arte oficial de tendência neoclássica produzida nas academias. Esse grupo, inspirado na “Escola de Barbizon”, voltava-se para a pintura de temas sociais em um estilo realista e tinha como proposta organizar exposições de arte nas províncias do império, incluindo, evidentemente, Vilna. Antokolski participou de várias dessas exposições, definindo assim a tendência estilística básica que iria marcar a nascente produção artística judaica nas províncias.

Apesar de morar em Paris, Marc Antokolski fazia freqüentes visitas a Vilna, onde ajudara a fundar uma escola privada de artes que deixara sob a direção de seu sobrinho, o pintor Lev Antokolski, local em que Segall diz ter estudado. Outro importante discípulo de Marc Antokolski foi o escultor Ilya Ginzburg, que ingressou na Academia de São Petersburgo por direta intervenção do primeiro e que se tornou um dos artistas mais ativos dentro do movimento de construção de uma arte de características judaicas na época. Tanto Lev Antokolski quanto Ginzburg eram membros, por exemplo, da importante Sociedade Histórica e Etnográfica Judaica, fundada em 1908, que entre 1912 e 1914, sob o patrocínio do barão Horace Guenzberg e direção de Semyon An-Sky, colheram centenas de objetos religiosos e folclóricos nas comunidades judaicas das províncias do império com o objetivo de resgatar e preservar as raízes tradicionais e populares dessa cultura. Ginzburg e Antokolski também estariam envolvidos num projeto posterior, do qual participaram igualmente os jovens artistas El Lissitsky e Issachar Ryback, de recolhimento de material arquitetônico e decorativo nas sinagogas e outros espaços comunitários nos guetos judeus, e de formação de um Museu Judaico em São Petersburgo com esse material, em

1916. Dessa última expedição, que teria importância também para a obra de Lasar Segall, trataremos mais adiante.

Ainda mais do que seu tio, Lev Antokolski dedicou sua vida à formação de jovens artistas judeus. Sob influência dos “Caminhantes”, ele acreditava que uma arte autenticamente judaica nasceria da representação realista da vida simples dos judeus e de sua inclinação “inata” para a sobriedade e humanidade. O maior exemplo dessa arte, segundo sua opinião, era aquela produzida pelo artista judeu-holandês Josef Israëls, mas também as paisagens de Issak Levitan (1860-1900) continham algo desse “espírito”. Não é, portanto, uma coincidência que, durante os primeiros anos de Segall em Berlim, ele procuraria seguir de perto o exemplo desses dois artistas, principalmente de Israëls, por quem mantinha a mais profunda admiração, muitas vezes expressa em suas correspondências da época. Em uma carta-resposta de Werner Schultz a Lasar Segall, escrita em 1912, podemos ler, por exemplo: “Conheço muito mal os trabalhos de Josef Israëls e não posso, portanto, endossar o seu discurso. Quando eu tiver dinheiro novamente, quero comprar sua monografia; quero conhecê-lo, uma vez que ele lhe fascinou tanto”.⁶

Uma análise das obras de Lasar Segall produzidas nos seus primeiros anos de formação em Vilna e Berlim não deixa dúvida quanto à sua filiação aos princípios teóricos de Lev Antokolski e da primeira geração de artistas do “Renascimento Judaico”. O quadro *Vúuva e Filho* [Fig. 2], pintado em 1909, por exemplo, é inspirado de perto numa composição de Israëls [Fig. 3]⁷ que Segall pode ter visto na importante exposição de arte judaica ocorrida em 1907 em Berlim, que contava com um grande número de obras do artista. Outras obras, como *O Samovar* (1908) ou *Ancião com muletas* (1910) [Fig. 4], são diretamente inspiradas na produção de outros artistas ligados ao ambiente russo-judaico do qual Lev Antokolski e Ilya Ginzburg faziam parte, como Lionid Pasternak, Yeruda Pen [Fig. 5] e Ilya Repin. Nesse contexto, é também interessante notar que Segall, ao falar, em sua autobiografia, das primeiras obras que teve oportunidade de examinar em revistas, ainda na Rússia, citará quase que exclusivamente artistas de origem judaica, ligados ao movimento de “Renascimento Judaico” naquele país: “De vez em quando tinha oportunidade de ver,

em revistas russas, reproduções dos quadros de Repin, Serov, Levitan, Wroubel [Michail Wrubel], Bakgt [Léo Bakst], e outras que me causaram menor impressão”.⁸ De toda a lista acima, apenas Wrubel não era de origem judaica.

A continuidade da ligação de Lasar Segall com esse ambiente artístico russo-judaico durante os primeiros anos que passou na Alemanha é facilmente explicável. Em primeiro lugar, esse movimento possuía uma espécie de desdobramento em Berlim, contando com a participação ativa de artistas como Ephraim Mose Lilien, Hermann Struck, Lesser Uri, Nathan Birnbaum e uma geração mais jovem que incluía, entre outros, Jacob Steinhardt e Ludwig Meidner.⁹ A já citada exposição de “Arte Judaica”, organizada em Berlim em 1907 e que incluía artistas de ambos os ambientes, é uma prova da comunicação existente entre artistas judeus russos e alemães. Além disso, ou melhor, exatamente por causa disso, havia um número significativo de artistas judeu-russos fazendo um trajeto muito semelhante ao que o próprio Lasar Segall fizera, como por exemplo Abraham Palukst (1895-1926) e Issai Kulvianski (1892-1970), ambos ex-alunos de Antokolski, como Segall, e posteriormente alunos da Kunstgewerbeschule (escola de artes aplicadas) de Berlim, onde Segall também estudou.¹⁰ Além disso, Segall voltaria duas vezes a Vilna nesse período (em 1909 e 1911), certamente recebendo notícias de primeira mão sobre seu ex-professor e sobre seus colegas.

No ano de 1910 Segall toma a decisão de mudar-se para Dresden e matricula-se na Academia daquela cidade. Essa mudança significou seu afastamento do estimulante ambiente judaico de Berlim e seu envolvimento cada vez maior com o estilo artístico predominante na Academia: o impressionismo. Na verdade, as obras produzidas por Segall em Berlim já continham elementos impressionistas que ele encontrara nos quadros do próprio Israëls e de seu ilustre amigo e presidente da *Sezession*, Max Liebermann. Porém, até sua mudança para Dresden, predominava em seus quadros o tema social, assim como a sobriedade de cores, que Antokolski havia considerado próprias de artistas judeus. O envolvimento de Segall com o impressionismo em Dresden foi intenso e ele passou a dedicar-se à representação de temas cotidianos e paisagens, o tema judaico adquirindo nessa época uma posição secundária em sua obra.

Exceção nesse contexto é uma série de litografias que lidam com o tema do *pogrom*, realizadas em 1913/14 [Fig. 6]. Tendo em vista o relativo isolamento dessa série em relação à temática principal de Lasar Segall no período entre 1912 e 1918, torna-se plausível pensar na hipótese da ocorrência de um evento pontual que o tivesse mobilizado a retomar a temática judaica. De fato, como nos mostra Ziva Amishai-Maisels,¹¹ o ano de 1913 foi marcado pelas notícias de um processo realizado na Rússia contra um suposto assassinato ritual promovido por judeus e que gerou uma nova onda de *pogroms*. A notícia desse processo e de suas conseqüências para as populações judaicas do leste europeu mobilizou um grande debate nos círculos intelectuais alemães e foi, segundo a autora, o motivo principal, por exemplo, do retorno de Steinhardt à temática judaica, após um relativo abandono desses temas nos anos que se seguiram à sua viagem de estudos a Paris e durante o período de sua atuação como membro do grupo expressionista Die Pathetiker.¹² É, portanto, possível que as gravuras de Segall estejam relacionadas com esse mesmo fenômeno.

2 – Expressionismo e judaísmo

Em 1918, após o final da Primeira Guerra, Lasar Segall retorna a Vilna por um período de quatro meses.¹³ Durante essa sua longa permanência na cidade, ele certamente teve oportunidade de retomar contatos com antigos colegas que, enquanto ele se encontrava na Alemanha, continuaram engajados no movimento de “Renascimento Judaico”. Em pouco tempo Segall deve ter descoberto – se é que já não tinha recebido notícias do movimento na Alemanha – que o movimento tomara novos rumos sob o impacto das transformações políticas na Rússia e também devido ao envolvimento cada vez maior da nova geração de artistas judeus com as vanguardas cubo-futuristas. A arte do próprio Lasar Segall tinha sofrido importantes transformações durante os anos de guerra e ele agora se encontrava inteiramente identificado com os rumos do movimento expressionista de Dresden.¹⁴ Essas novas circunstâncias permitiram um reencontro de Lasar Segall com a temática judaica, que seria de grande importância para sua obra expressionista após o seu retorno à Alemanha.

Como dissemos, ao longo dos anos em que Segall se manteve afastado do movimento de “Renasci-

mento Judaico”, este sofreu mudanças fundamentais quanto à compreensão do que deveria ser considerado “arte judaica”. Se nos anos anteriores à Primeira Guerra a arte judaica era definida principalmente pela temática e por uma certa disposição para questões humanitárias, por volta de 1916 essa perspectiva começara a mudar e uma segunda geração de artistas e críticos (além de alguns da geração anterior, com Ginzburg e Maxim Syrkin) passou a rever tal posição e a propor a construção de uma arte nacional judaica a partir do estudo formal do legado tradicional e de sua tradução para uma linguagem moderna de vanguarda. Com o objetivo de levantar material para tal projeto, a Sociedade Histórica e Etnográfica Judaica organizara em 1916 a já citada expedição artística liderada por El Lissitzky e Issachar Ryback. Os dois artistas percorreram inúmeras comunidades recolhendo elementos da cultura visual dos judeus em sinagogas e outros locais públicos, instalando-os posteriormente no recém-fundado Museu Judaico de São Petersburgo, dirigido por Ilya Ginsburg.

No mesmo ano de 1916, fundava-se também a Sociedade Judaica para o Encorajamento das Artes em São Petersburgo, à qual se filiaram artistas como Ginzburg, Nathan Altman e Chagall. Essa “Sociedade” tinha como objetivo principal promover e desenvolver a arte entre judeus, tendo organizado duas exposições importantes, uma em 1916 em São Petersburgo e outra em 1917 em Moscou. As duas foram um grande sucesso, apresentando um amplo espectro dos novos artistas envolvidos com a questão do judaísmo nas artes visuais, como: El Lissitzky, Ryback [Fig. 7], Rabinovich, Manievich e Chagall [Fig. 8].

Juntamente com a divulgação das obras desses artistas, textos teóricos contendo o novo ponto de vista dessa “segunda geração” de artistas judeus começaram a obter ampla circulação. O mais importante desses textos seria publicado por Issachar Ryback e Boris Aronson em ídiche na revista *Ojfgang*, em 1919, sob o título de “Di Wege fun der Jüddischer Malerei” (“Os caminhos da arte judaica”). Esses dois pintores cubo-futuristas, ligados mais diretamente a outra organização de vanguarda, a Liga de Arte de Kiev, mas também membros da “Sociedade” de São Petersburgo, resumiam no artigo as idéias correntes entre artistas envolvidos nesse movimento de atualização do “Renascimento Judaico” numa arte judaica

de vanguarda. Em poucas palavras, eles defendiam no artigo que os “judeus” – à diferença dos russos – possuíam uma preferência pela superfície e uma tendência a evitar qualquer noção de profundidade e de volume corporal em sua pintura e que valorizariam o tom em detrimento da cor pura, tendo especial interesse no uso de cores ditas “impuras” e “sóbrias”. A mesma idéia estaria presente nos comentários de outro membro da Liga de Kiev, o poeta Dobruschin, um pouco mais tarde: “As mulheres judias costumam lavar suas roupas muito coloridas, antes de vesti-las pela primeira vez. As camponesas russas, por sua vez, gostam de roupas tão coloridas quanto possível. As cores características judaicas são o preto, o violeta, o cinza e um tom ouro pálido, como o eco de uma lenda muitas vezes recontada”¹⁵

O retorno por um período mais longo à sua cidade natal e a notícia dessas novas e ousadas reflexões em torno da questão da arte judaica causaram um grande impacto sobre a obra de Lasar Segall. Desde 1916 ele já vinha adotando uma linguagem marcadamente expressionista, em quadros como *Duplo retrato de Margarete e Zoe* (1917) ou *Aldeia russa* (1917/18) [Fig. 9], usando cores fortes e formas geométricas que acentuavam a expressividade da figura. Seu universo temático também não se distanciava muito do vocabulário típico do expressionismo, como demonstra a série de gravuras *Uma doce criatura*, baseada em texto de Dostoievski, um autor muito apreciado pelos jovens expressionistas alemães. A partir da estada em Vilna, no entanto, não só vemos Lasar Segall retomar o tema judaico com muita energia, como podemos observar uma grande mudança no tratamento que passa a dar ao colorido em sua obra. Segall abandona as cores saturadas e homogêneas, que formavam padrões triangulares com os quais ele construía a figura, para adotar uma paleta reduzida a poucas cores sóbrias e com uma diferenciação refinada de tons, revelando um crescente interesse por cores “impuras”. Não por coincidência, as cores que passam a predominar nas pinturas de Lasar Segall, como nas obras *Kaddish*, *Morte*, ou *Eternos caminbantes* [Fig. 10], são exatamente as mesmas consideradas tipicamente “judaicas”, como o violeta, o ocre, o cinza e o ouro.

Aqui cabe, no entanto, uma observação importante a respeito da relação de Segall com essas novas idéias sobre “arte judaica”. Se do ponto de vista formal ele parece ter se identificado com as novas posições

de artistas judeus russos, como Chagall, Ryback e El Lissitzky, por outro lado, à diferença destes, Segall nunca se engajou diretamente num projeto de construção de uma arte *nacional* para o povo judeu. Desse ponto de vista ele sempre permaneceu mais próximo da posição de seu antigo professor Lev Antokolski e da “primeira geração” de artistas do “Renascimento Judaico” na Rússia, que ainda acreditavam na possibilidade de inserção dos judeus no seio das culturas ocidentais. Baseando-se largamente nas idéias desses primeiros artistas e críticos, Segall acreditava que os judeus, por sua constituição particular, poderiam mais do que qualquer outro povo contribuir para o movimento expressionista alemão. Sobre a questão, Segall escreveria que, por serem indivíduos que:

vivem mais de dentro para fora do que de fora para dentro, [...] Deve-se deduzir que ... os judeus entram mais fácil e rapidamente que qualquer outro [povo], numa relação viva com a arte expressiva, com o Expressionismo de hoje. Uma vez que deve ser especialmente fácil trazer o judeu para uma relação verdadeira com a arte contemporânea ... acho que encontramos aqui o caso raro em que um movimento artístico encontra num grupo humano específico um solo previamente preparado pela natureza”¹⁶

Se pensarmos por um momento no contexto alemão em que Segall desenvolveu a sua nova pintura expressionista de temas judaicos, a partir de 1918, no qual evidencia-se uma crescente identificação entre o expressionismo e tendências nacionalistas e xenóforas,¹⁷ poderíamos, então, levantar a hipótese de que, mais do que contribuir para uma arte nacional judaica, Segall tinha como projeto opor-se, ou ao menos resistir, ao seqüestro que os alemães estavam fazendo do movimento expressionista. Segall acreditava firmemente que o expressionismo deveria ser visto como um avanço na visão estética de toda a humanidade e não como selo exclusivo da cultura alemã. Não é por acaso que, alguns anos mais tarde, já no Brasil, ao tratar do tema “Expressionismo” em uma palestra na Vila Kyrial, Segall situaria basicamente artistas estrangeiros no *ball* de fundadores do movimento: “O Expressionismo surgiu numa hora de maior crise espiritual da humanidade e, nesse caos, ele escutava

apenas a sua própria voz, que era o desejo ardente de uma nova religião, de um novo homem. Os seus primeiros profetas foram os russos, franceses e, *sob influência destes*, também os alemães”.¹⁸

Seria a partir dessa sua posição singular de artista judeu inserido no complexo contexto europeu do pós-Primeira Guerra que Segall produziria obras-primas como os quadros *Kaddisch* (1918), *Eternos caminhantes* (1919) e *A gestante* (1920), todos de altíssima qualidade pictórica e grande originalidade.

3 – Segall e judaísmo no Brasil

Com sua imigração definitiva para o Brasil, Segall afasta-se novamente do ambiente judaico que fora um importante estímulo para sua obra durante o período entre 1918 e 1923. Ao chegar, ele foi recebido e valorizado pelo ambiente artístico local como um membro importante do movimento expressionista alemão, sem que sua vinculação com a cultura judaica fosse posta em evidência. Assim, apesar de Segall ter casado com Jenny Klabin, uma judia, e mantido, ao que parece, estreito contato com a comunidade judaica em São Paulo, o tema judaico, por um tempo, deixa novamente o centro de sua obra, como no período após a sua mudança para Dresden, em prol da representação do seu novo ambiente e da cultura local.¹⁹ No entanto, se aparentemente a questão judaica deixou de ter o peso que possuía para Segall na Alemanha, onde se via constantemente defrontado com sua posição de judeu oriental em uma atmosfera cada vez mais anti-semita, é possível que, de forma mais sutil, seu judaísmo tenha também condicionado até certo ponto sua recepção inicial da cultura brasileira. Muito interessante nesse contexto é a identificação de Lasar Segall com a população negra de nosso país, a ponto de ter se retratado com feições negras no quadro *Encontro*, pintado em 1924 [Fig. 11]. À primeira vista, poderíamos pensar esta obra como uma afirmação de uma nova identidade, de certa forma oposta àquela identidade judaica que ele carregara durante tantos anos consigo na Alemanha. Porém essa interpretação torna-se menos segura ao descobrirmos que a figura do “negro” também ocupou um lugar específico dentro dos debates sobre judaísmo no contexto das vanguardas judaicas na Rússia.

Em 1916, o importante crítico Maxim Syrkin escreveria um artigo intitulado “Arte judaica”, que

teria uma ampla repercussão entre artistas judeus da época, no qual ele traçava um paralelo entre o povo judeu e os povos primitivos da África e da Polinésia. Segundo Syrkin, os judeus também representavam uma “raça” primitiva e pura que, “como as raças de cor, os polinésios e os negros”, eram portadores de um gênio próprio.²⁰ Analisando o texto de Syrkin, John Bowlt argumenta em seu artigo “Jewish Artists and the Russian Silver Age” (Artistas judeus e a Era de Prata na Rússia) que ele foi um importante estímulo para artistas como Robert Falk [Fig. 12] e Nathan Altman, que passaram a se interessar pela iconografia e representação de figuras negras. Será possível que Lasar Segall estivesse pensando nessa ligação entre judeus e negros ao realizar o seu auto-retrato no quadro *Encontro?* Talvez a identidade judaica de Lasar Segall tenha, nesse sentido, facilitado sua integração ao ambiente brasileiro. O tema, muito instigante, mereceria de certo uma investigação mais profunda.

Segall retornaria, no entanto, à representação direta de temas judaicos em 1927, por ocasião da morte de seu pai. Nos anos anteriores, ele já havia pintado esporadicamente a imagem de Abel Segall enfatizando sua profunda religiosidade através de atributos como a Bíblia, ou o quipá, como no quadro *Velhice* (1924), mas sua morte e o luto da família levou-o a produzir um grupo de obras centradas nas tradições e ritos hebraicos. *Pai Abel*, *Kaddisch* (1927), *Feriado religioso* e a pintura *Vigília fúnebre* (1928) [Fig. 13], entre outros, fazem parte desse conjunto. À diferença das obras de temática judaica do período alemão, que, como vimos, aspiravam à expressão de uma experiência universal por meio da especificidade judaica, essas obras parecem sublinhar o caráter pessoal e particular do evento retratado. Não por acaso são, em sua maioria, obras em papel, um meio mais intimista do que a pintura. Elas não falam de uma “dor universal”, ou da condição humana em geral, mas da dor da família Segall diante da perda de um ente querido. Assim também, as pessoas retratadas são reconhecíveis e seu sofrimento descrito com precisão. Tal registro pessoal e singular parece justificar o largo uso que Segall faz de símbolos e referências religiosas nessas obras. Porém, apesar da relevância desse grupo de desenhos e gravuras, não podemos dizer que o tema judaico era predominante no contexto maior de sua produção naquele momento. Ao contrário, na década de 20 e início dos anos 30 Segall dedica-se

principalmente a retratar a paisagem brasileira e sua população. Nesse período, realiza obras como *Bananal*, *Perfil de Zulmira* e a série *Mangue*. O tema dos “Emigrantes” será também abordado numa série de gravuras, em grande parte realizada a partir de fotografias e esboços colhidos durante sua travessia do Atlântico. Naquele momento o tema ainda não havia adquirido o significado de protesto contra a política nazista, como em *Navio de emigrantes* (1939/41) [Fig. 14].

Podemos dizer que a temática judaica retoma sua centralidade na obra de Lasar Segall após a ascensão do nazismo na Alemanha e durante o Holocausto; mais especificamente a partir de 1937, quando as notícias sobre a perseguição em massa de judeus na Alemanha e na Europa do leste começam a difundir-se. Obras como *Pogrom* (1937), o álbum *Visões de guerra* (1940/43), *Navio de emigrantes* (1939/41) e *Campo de concentração* fazem parte desta constelação. Se em seu período alemão, Segall engajara-se no debate sobre as formas de construção de uma “identidade judaica”, agora a questão que aflorava era aquela da possibilidade real de extinção desse povo e de sua cultura. Em 1937 Segall teve várias obras incluídas na exposição de “Arte degenerada”, organizada pelo Terceiro Reich, e muitos de seus amigos europeus tiveram de optar pelo exílio. As obras monumentais que Segall pintaria nas décadas de 30 e 40 visavam, antes de tudo, denunciar a perseguição e a tentativa de aniquilamento do povo judeu imposta pela política de genocídio nazista. Nesse processo, Segall criaria não só a partir das informações que recebia por jornais, revistas e cartas de amigos ainda na Europa, mas também (e talvez sobretudo) a partir de sua própria memória. Portanto, como indica Maria Luiza Tucci Carneiro, podemos ver uma certa afinidade dessas obras com a produção anterior, ainda que os temas retornem profundamente re-significados e re-contextualizados em função dos acontecimentos políticos da época. Comenta a autora:

Poderíamos dizer que temas anteriores foram retomados e reinterpretados sob uma nova dimensão mais introspectiva e humanista. O emigrante retratado na década anterior assume ares de refugiado cujo drama social se faz, desta vez, limitado pelo espectro nazista que ronda (quando não domina) as terras do Velho Mundo ... Ainda que não tenha testemunhado “ao vivo” muitos dos temas retratados

entre 1936-1947, Segall conseguiu “reconstruir” ... os atos de injustiça social, o sofrimento dos eternos caminhantes e as atrocidades da guerra.²¹

Diante da tarefa premente de engajamento social, vemos Segall afastar-se das noções de “vanguarda” que haviam norteado sua obra no período europeu e nos primeiros anos de Brasil. O projeto das “vanguardas” – inclusive da “vanguarda judaica” – fundamentado na idéia de construção de uma nova linguagem artística cedeu lugar à necessidade de resistência e denúncia. Toda sua arte foi colocada a serviço da comoção do outro, como forma de estabelecer uma rede de solidariedade fundamentada, como diz Tucci Carneiro, na idéia de “Fraternidade”.²² É nesse sentido que devemos interpretar, por exemplo, a desaprovação de Segall à posição de Kandinsky, que em 1937 lhe escreveria as seguintes palavras sobre sua atitude pessoal:

... eu fecho a porta do meu ateliê e o “mundo” desaparece. Muito mais importante do que a Checoslováquia, é para mim a questão de saber se este azul está bem colocado com aquele marrom, se a extensão e a direção da linha combinam totalmente, se os pesos foram colocados de maneira feliz, etc.²³

Em tom irônico, Segall responderia ao amigo dos tempos de Paris:

O Sr., caro Kandinsky, é o mais feliz, o Sr. tem força para se fechar ao mundo, seu ateliê, dedicar-se com tranqüilidade ao trabalho, considerando os problemas da arte mais importantes do que os fatos do mundo de hoje, com os quais nós todos, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes.²⁴

Confrontado com os eventos de seu tempo, Segall conclui que questões de “arte”, assim como a própria idéia de “vanguarda”, deveriam ser suspensas e toda a experiência plástica do artista colocada a serviço da denúncia da violência gratuita contra o povo judeu. Essa denúncia, no entanto, por fundamentar-se na idéia de solidariedade e fraternidade, tornava-se uma condenação do preconceito e da violência sob qualquer circunstância, ultrapassando os limites impostos pelo

caso premente da situação enfrentada pelos judeus, para ampliar-se em direção a toda parcela oprimida da humanidade. Nos quadros monumentais que Segall produz nesses anos, judaísmo reverte-se mais uma vez em humanismo, um tema que acompanhara desde sempre toda a reflexão de Lasar Segall sobre judaísmo.

Gostaria de terminar este artigo apontando para a carência de pesquisas sobre a relação de Segall com a comunidade judaica no Brasil. Apesar dos esforços de alguns autores, como Tucci Carneiro, para fazer avançar a pesquisa histórica sobre a relação entre Segall

e judaísmo em nosso país, muito ainda resta por fazer. Não sabemos, por exemplo, quase nada sobre seu envolvimento em processos de imigração de judeus para o Brasil durante os anos de guerra, nem sobre sua posição com relação à fundação do Estado de Israel. São muitas as perguntas que ainda permanecem sem resposta. Tenho a convicção de que novas pesquisas contribuirão de forma significativa para compreendermos melhor os projetos e a obra de Segall, especialmente dos anos 30 e 40. Fica aqui, portanto, o convite e o estímulo para aqueles que quiserem se juntar a tal empreitada.

* As datas atribuídas às obras de Lasar Segall neste artigo seguem a nova cronologia da obra do artista proposta por mim em meu livro *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo* (Perspectiva, 2000). Por vezes, elas diferem das datas propostas pelo Museu Lasar Segall. Nos casos em que isso ocorre, as duas datas serão fornecidas na legenda da obra, sendo que a data atribuída pelo Museu Lasar Segall à obra será acompanhada da indicação MLS e seguirá à data adotada por mim no artigo.

¹ Sem dúvida também podemos encontrar obras com temas judaicos em outros momentos da produção de Segall, porém elas não formam um conjunto tão coeso quanto as pertencentes aos três períodos citados acima, quando a questão judaica emerge como questão principal para o artista.

² SEGALL, Lasar. “Minhas recordações”, In: *Textos Depoimentos e Exposições*, Museu Lasar Segall/Iphan, São Paulo, 1993.

³ O fato de Segall afirmar em sua autobiografia que Marc Antokolski viu alguns de seus desenhos na infância (“Um acontecimento de importância em meu mundo ... foi quando mostraram meus desenhos ao notável escultor Antokolski.” Cf. Segall, “Minhas Recordações”, Op. cit., p. 11) é uma informação significativa que nos ajuda a situar a posição social da família de Segall em Vilna. Tendo em vista o *status* do artista e sua posição de destaque dentro do nascente movimento de renascimento judaico, esse contato direto só pode indicar uma posição favorável da família Segall em relação aos setores esclarecidos da intelectualidade Russa.

⁴ Cf. STANISLAWSKI, Michael. “The Jews and Russian Culture and Politics”, In: Susan T. Goodman (org.), *Russia Jewish Artists in a Century of Change 1890-1990*, Munique e Nova York, 1996, pp. 16-27.

⁵ Idem.

⁶ Cf. carta de Werner Schultz a Segall, Arquivo Lasar Segall/Museu Lasar Segall/Iphan. A mesma admiração por Israëls reaparece na carta-resposta de Carl Pankow, um amigo da época berlinense, datada de 1912: “... o Sr. tem razão quando diz que, talvez, por ter deixado tão precocemente a casa paterna, todo seu ser possui algo de melancólico e, portanto, habita-lhe um alto grau de piedade que lhe leva a entregar-se inteiramente ao

grande mestre Israëls e a aprofundar-se concentradamente em sua obra.” Para uma discussão da datação da carta, cf. Claudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo*, São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 9, nota 14. Carta de Werner Schultz a Segall, Arquivo Lasar Segall/Museu Lasar Segall/Iphan.

⁷ Para uma comparação visual das duas obras, ver meu livro citado na nota anterior.

⁸ Cf. Lasar Segall, “Minhas Recordações”, Op. cit., p. 9.

⁹ Esses artistas, em sua maioria, mantinham laços com o movimento sionista de Theodor Herzl e, mais tarde, Martin Buber. Sobre o “Renascimento Judaico” no ambiente berlinense, ver: Inka Bertz, “*Ein neue Kunst für ein altes Volk*” *Die Jüdische Renaissance in Berlin 1990 bis 1920*, catálogo de exposição, Jüdisches Museum, Berlim, 1991.

¹⁰ Os dois artistas chegam um pouco depois de Segall a Berlim, quando este já se encontrava matriculado como aluno na Academia. Segall certamente deveria conhecer pelo menos Kulvianski, que era apenas um ano mais jovem do que ele e, como Segall, interessou-se pela *Sezession* de Max Liebermann (talvez primeiramente pela grande amizade entre Liebermann e Josef Israëls) e foi membro do *Novembergruppe* em 1920. Cf. Inka Bertz, Op. cit., p. 43.

¹¹ Amishai-Maisels, “Die Drei Gesichter des Jacob Steinhadt”, In: *Jakob Steinhadt. Der Prophet*, catálogo Jüdisches Museum, Berlim, 1995, p. 24.

¹² Inka Bertz discorda nesse ponto de Amishai-Maisels, pois ela vê no tema do “Profeta” e nas suas paisagens apocalípticas uma relação forte com o Antigo Testamento e, portanto, com a cultura judaica, e não apenas a elaboração de temas relacionados com o imaginário expressionista, como pensa a primeira autora. Cf. Inka Bertz, “Propheten und Ostjuden. Zur Verarbeitung von Zeiterfahrung im Werk Jakob Steinhadts vor und nach dem Ersten Weltkrieg”, in: *Jakob Steinhadt. Der Prophet*, Op. cit., pp. 65 a 92.

¹³ Segall planejava inicialmente permanecer apenas algumas semanas em Vilna, porém, após contrair febre espanhola, terminou ficando por um período bem mais longo, para se refazer inteiramente da doença antes de retornar a Dresden.

- ¹⁴ Para uma análise do processo de engajamento de Segall no movimento expressionista, ver: Claudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo*.
- ¹⁵ Dobruschin, “Kunst Primitiv un Kunst Buch far Kinder”, citado em: Avram Kampf, *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, trad. Peter Hahlbrock, Weinheim, Berlin: Quadrige, 1987, pp. 36-7.
- ¹⁶ Texto em alemão inédito, sem data e sem título, guardado no Museu Lasar Segall/IPHAN.
- ¹⁷ Sobre o pensamento nacionalista vinculado ao movimento expressionista na Alemanha do pós-Primeira Guerra, ver: Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, Munique, 1990.
- ¹⁸ Cf. “O Expressionismo”, 1924, inédito até 1958, quando foi publicado pelo *Estado de S.Paulo*. (Grifo meu).
- ¹⁹ Esse grande esforço de adaptação de Segall ao seu novo ambiente está muito bem retratado no livro *Nacional estrangeiro*, de autoria de Sergio Miceli. Cf. Sergio Miceli, *Nacional estrangeiro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ²⁰ Maxim Syrkin, “Evrei i iskusstvo”, In: *evreiskaya nedelya* (Moscou) 1960, apud. John Bowlt, “Jewish Artists and the Russian Silver Age”, in: *Russian Jewish Artists*, Op.cit., p. 42.
- ²¹ TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza & LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 48.
- ²² Idem, p. 50.
- ²³ Vera d’Horta, *Lasar Segall*. Buenos Aires: Fundação Finambrás, 1999, pp. 345-6.
- ²⁴ Idem, ibidem.

Segall e as vanguardas judaicas

1 Marc Antokolsky. *Alfaiate Juden*, 1864

2 Lasar Segall, *Viúva e Filho*, 1909.

Pintura a óleo sobre tela, 160x110 cm – coleção particular

3 Joseph Israëls. *Olhar distante*, 1907



1



2



3



4 Lasar Segall. *Ancião com Muleta*, 1910.
Pintura a óleo sobre tela 69x60 cm
– coleção particular

5 Yehuda Pen. *O relojoeiro*, 1914

6 Lasar Segall, *Vítimas do Pogrom*, 1914
(MLS: 1910). Litografia 31X25cm,
Arquivo do Museu Lasar Segall
– IPHAN/MinC

4

5

6





7



8

9



7 Issachar Ryback. *A velha sinagoga*, 1917

8 Marc Chagall. *O cemitério*, 1917

9 Lasar Segall, *Aldeia Russa*, 1917
(MLS: 1912). Pintura a óleo sobre tela,
62,5x80,5 cm, arquivo do Museu Lasar
Segall – IPHAN/MinC



10

10 Lasar Segall. *Os eternos caminbantes*, 1919.

Pintura a óleo sobre tela, 138x184cm, Arquivo do Museu Lasar Segall - IPHAN-MinC

11 Lasar Segall. *Encontro*, 1924. Pintura a óleo sobre tela, 66x54cm – Arquivo do Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC

12 Robert Falk. *Negro do circo*, 1917



11

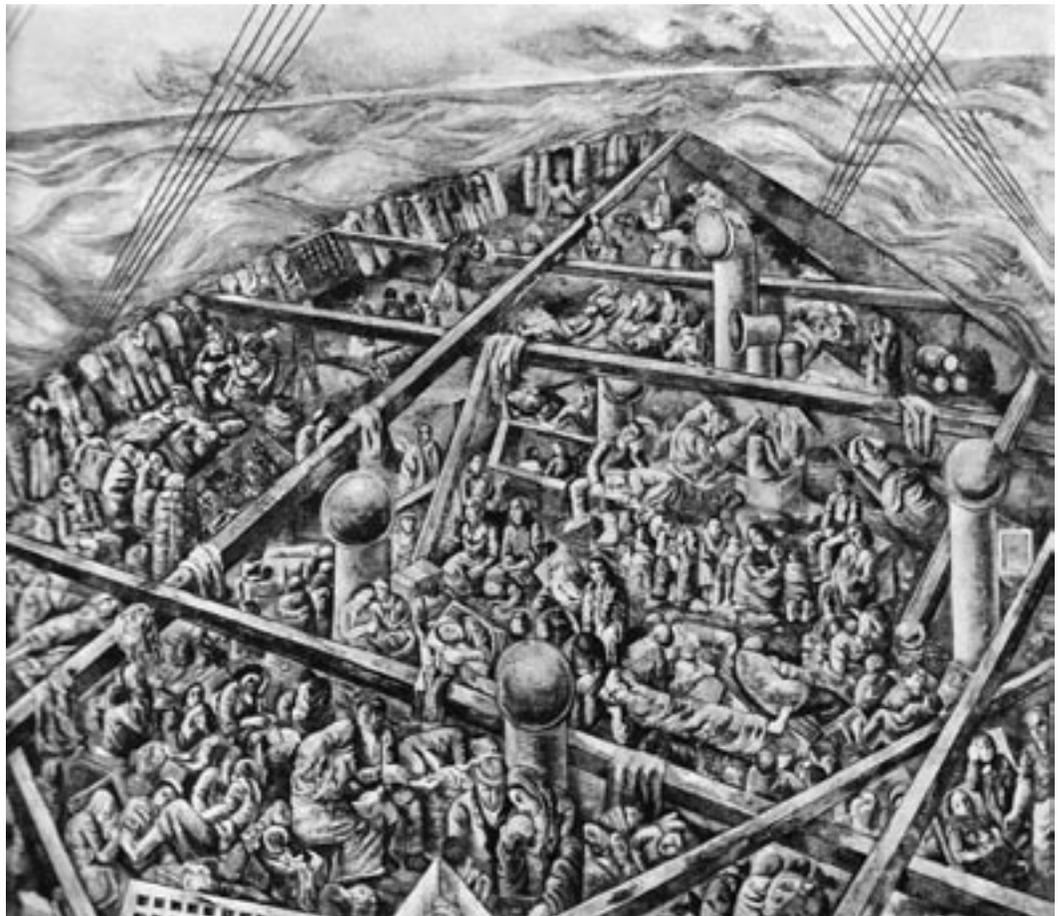
12





13

14



13 Lasar Segall.
Vigília fúnebre, c. 1927.
Xilogravura, 25,5x32,5cm
– Arquivo do Museu
Lasar Segall –
IPHAN/MinC

14 Lasar Segall. *Navio de emigrantes*, 1939/41.
Pintura a óleo com areia
sobre tela, 230x275cm
– Arquivo do Museu
Lasar Segall –
IPHAN/MinC