

# A dimensão política do judaísmo na obra de Lasar Segall

Allan André Lourenço<sup>1</sup>

---

Este ensaio revisita a obra de Lasar Segall a partir da dimensão política de sua identidade judaica, com ênfase no período marcado pela ascensão do nazismo na Europa e pelo Estado Novo no Brasil. Seu objetivo central é examinar como Segall, artista judeu atravessado por processos de migração, respondeu esteticamente e conceitualmente às ideologias nacionalistas e às políticas antissemitas, por meio de uma linguagem visual que conjuga abstração e universalismo. O estudo contribui para aprofundar a compreensão da obra segalliana, inserindo-a no debate mais amplo sobre identidade e politização da arte judaica na primeira metade do século XX.

Ao tratar da migração dos judeus do Leste para o Ocidente, Joseph Roth — nascido no seio de uma família judaica em Brody, atualmente parte da Ucrânia — esforça-se por criar um retrato desse povo e de sua errância, assim como das circunstâncias envolvidas nesse processo histórico. Como jornalista, atuou entre Viena e Berlim até que, com a ascensão do nazifascismo, refugiou-se na França. Seu tratamento da questão judaica não é caracterizado pelo rigor científico, tampouco pela profundidade no uso de informações e referências. Trata-se de um texto marcado pela esperança — anunciada em seu prefácio — de que ainda existam leitores para os quais não seja necessário defender os judeus do Leste dos estereótipos construídos na Europa Ocidental sobre seu caráter, comportamentos ou virtudes. A história da diáspora judaica é apresentada pelo autor em suas inúmeras consequências: assimilação, ascensão pequeno-burguesa, antissemitismo e nacionalismo, esses são alguns dos elementos que tecem o deslocamento de um povo que, em suas palavras: “não tem pátria em lugar algum, mas túmulos em todo cemitério”.<sup>1</sup>

A migração se configura como fenômeno marcado pelo deslocamento humano com destinos e durações frequentemente indeterminados. Sua compreensão torna-se indissociável da questão nacional, já que os fluxos migratórios contemporâneos operam através, para além e no interior de Estados-nação - estes, por sua vez, não são apenas entidades político-sociais, mas também construções discursivas. Quando examinamos a produção de um artista marcado por deslocamentos como Lasar Segall, torna-se indispensável considerar as marcas da migração em sua trajetória. Dessa perspectiva, interpretar sua obra significa reconhecer nela a inscrição sensível de um percurso duplamente determinado: pelo movimento objetivo da história, com suas dimensões políticas, sociais e econômicas, e pelo deslocamento subjetivo das simbologias artísticas, da religiosidade judaica e das questões nacionalistas.

Articular uma análise da produção segalliana nesses termos pode, inicialmente, remeter às discussões consolidadas na literatura sobre o artista, que reiteram sua origem judaica leste-europeia e eventos biográficos marcantes — como o avanço do antissemitismo na Alemanha e no Brasil, dois de seus principais destinos. No entanto, para além da identidade judaica, emergem em sua obra outras camadas que não se esgotam nem se explicam por esses dados iniciais. Surge então, no âmbito da historiografia da arte, a necessidade de questionar: o que define exatamente a

1 Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: allan.al@outlook.com.br.

<sup>1</sup> ROTH, Joseph. *Judeus errantes*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016, p. 26.



**Figura 1**

LASAR SEGALL.  
**MÁSCARAS (1938).**

Óleo e areia sobre tela, 60 x 90 cm, Coleção Fundação Edson Queiroz, Fortaleza.

arte judaica em Segall? Ou ainda, quais são as implicações de ser um artista judeu na primeira metade do século XX para além da condição de vítima do antissemitismo?

Em 2021, defendi minha dissertação de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp, na qual analisei um período significativo da produção artística de Segall.<sup>2</sup> Na pesquisa, desenvolvi uma leitura de sua obra que partia de sua inserção nos movimentos expressionistas alemães na virada dos anos 1920, estendendo-se até o final dos anos 1930, com o início da Segunda Guerra Mundial. Nesse recorte temporal de pouco mais de duas décadas, identifiquei uma ruptura na poética do artista – marcada não apenas por transformações formais e estilísticas, mas principalmente por uma nova concepção da subjetividade expressa visualmente, profundamente afetada pelo avanço do nazismo na Alemanha

<sup>2</sup> LOURENÇO, Allan André. Máscaras: matriz alegórica na obra de Lasar Segall. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641532>. Acesso em 6/6/2025.

e pelas políticas antissemitas do Estado Novo brasileiro. Essa ruptura encontra seu marco em uma pintura específica, uma das últimas obras analisadas em minha pesquisa (*Figura 1*). No presente ensaio, proponho inverter a abordagem: tomá-la como ponto de partida para reexaminar as questões anteriormente levantadas, estabelecendo assim um diálogo entre a investigação concluída e novas perspectivas de análise.

Em 1936, dois anos antes de produzir *Máscaras*, Segall publicou um artigo no jornal *A Civilização* intitulado *A arte israelita e seus intérpretes*. Esse texto é um dos poucos escritos sobre arte produzidos pelo artista em que a questão judaica é tratada a partir de uma diferenciação evidente entre uma cultura assimilada (*Westjude*) e uma cultura judaica autêntica (*Ostjude*), no qual lemos:

Errônea é a afirmação de que o judeu não seja dotado de sensibilidade e, portanto, capaz de sentir a natureza. Impressionistas como Pissaro e Liberman (sic), mencionando somente estes, provam-nos o contrário. Mais certo seria a afirmação de que um judeu completamente assimilado que só reproduz o que com os olhos vê, seja de maneira realista ou impressionista, não possui a força necessária para conseguir, nesse terreno, o que nele há de mais sublime. Porque, sob a influência do seu destino, da sua educação e da sua concepção da vida, o judeu está em relação problemática para com a natureza e a sua representação. No seu íntimo ele não se pode convencer da divindade da superfície e do momento, nem do vigor alegórico do acaso. Ainda melhor compreende, sentindo mais próximo e mais profundo, o mistério encoberto da natureza, como a mais antiga fonte e manancial de toda e qualquer criação humana. Sucede, todavia, que o judeu, principalmente aquele que ainda não se assimilou, vive e trabalha mais de dentro pra fora que de fora para dentro, pois, há mais de dois e meio milênios o judeu negligenciou os fatos óptico-físico, técnico-profissional e requintado-interessante, que são da máxima importância para quem reproduz aquilo que os olhos transmitem.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> SEGALL, Lasar. A arte israelita e seus intérpretes, *A Civilização*, 1936 (ALS 06268).

Embora a produção de Segall nos anos 1930 já não apresente o caráter expressionista de seu período alemão (1917-1921), é evidente a influência de Wilhelm Worringer na distinção que o artista estabelece entre as formações culturais judaicas. Essa transição revela a aplicação prática do conceito de empatia desenvolvido pelo teórico em sua obra seminal *Abstraktion und Einfühlung* (1907). Derivada da filosofia de Theodor Lipps, a noção de empatia configura-se como eixo central na relação artista/meio ambiente, particularmente na interação com a natureza. Nesse quadro teórico, a experiência estética diante de qualquer objeto – artístico ou não – bifurca-se em dois caminhos: a empatia positiva ou negativa. A primeira decorre de uma relação prazerosa com o objeto, levando o artista, por sua volição criativa, a produzir obras que manifestam essa harmonia através de formas orgânicas e representações naturalistas. A empatia negativa, em contrapartida, emerge quando se rompem os vínculos emocionais entre sujeito e natureza, gerando uma experiência estética conflituosa<sup>4</sup>. Como demonstrado na palestra de Segall na Villa Kyrial, esses dois modos de empatia correspondem a manifestações artísticas diametralmente opostas: o naturalismo (positivo) e a abstração (negativo), constituindo assim um sistema binário fundamental para compreender o juízo de valor estético do artista.<sup>5</sup>

O processo de abstração das figuras humanas criadas por Segall assume, desde a sua fase expressionista, uma construção fantasmagórica dos rostos, marcada pela distorção das proporções anatômicas e de uma composição de expressões faciais pouco identificáveis, de olhos vazados que assumem uma matriz mascarada. Do ponto de vista antropológico, as máscaras operam como dispositivos simbólicos que articulam dois processos sociais complementares: negação e transformação. Elas funcionam como mediadoras dessa dialética – seu propósito fundamental reside na substituição e transmutação da identidade. Esta concepção encontra eco fundamental na obra *Negerplastik* de Carl Einstein, referência para a formação de Segall. Como observa Einstein ao analisar as máscaras e tatuagens nas culturas africanas: “o negro define seu tipo com tanta força que o transforma”.<sup>6</sup> Nas sociedades tradicionais, as máscaras ritualísticas realizam uma metamorfose

<sup>4</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Connecticut: Martino Publishing, 2014, p. 9-12.

<sup>5</sup> “Nas épocas que possuem um profundo sentimento do mundo e do inconcebível do ser, a arte é metafísica e não ótica. Em outras épocas, quando domina uma concepção racionalista do mundo, um ponto de vista materialista, a arte torna-se ótica. Nas primeiras, há o desejo de livrar-se do jugo da terra, a sede do suprassensível, a tendência à abstração; nas segundas, o sentimento de satisfação do mundo, a tendência ao naturalismo”. SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. 2 ed. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993, p. 31.

<sup>6</sup> EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 56.

religiosa que dissolve o eu individual no coletivo: “ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus”.<sup>7</sup> A máscara constitui, assim, o limiar sagrado entre o particular e o universal – mediação que ecoa visualmente em parte da obra segalliana.

A obra *Eternos Caminhantes* (Figura 2), uma das mais emblemáticas do expressionismo segalliano, materializa de forma exemplar nossas observações iniciais. As cinco figuras humanas alinhadas confrontam o espectador com expressões indecifráveis – efeito alcançado tanto pelas máscaras que recobrem os personagens quanto pela própria representação ambígua dessas máscaras, construídas a partir de fisionomias deliberadamente vagas. Pouco podemos discernir sobre esses indivíduos: apenas noções básicas de idade e gênero se fazem perceptíveis. Ainda mais evasivos são os elementos temporais e espaciais da composição, onde, à exceção das cinco figuras, predomina uma abstração radical do ambiente. Os corpos, todos construídos mediante planos geométricos com reduzida variação cromática entre si, apresentam proporções

Figura 2

LASAR SEGALL.  
**ETERNOS CAMINHANTES**  
(1919).

Óleo sobre tela, 138 x 184 cm. Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC. Fotografia de Jorge Bastos.



<sup>7</sup> EINSTEIN, Negerplastik, p. 57.

significativamente menores que as cabeças mascaradas. Essa desproporção acentua o caráter simbólico das máscaras, que – não apenas nesta obra, mas em boa parte da produção posterior de Segall – emergem como matrizes alegóricas de sua expressão artística e de seu posicionamento político. Trata-se de um conjunto coerente de obras que compartilham estreitas afinidades estilísticas, diferenciando-se principalmente por suas temáticas, muitas vezes apenas identificáveis através dos títulos.

Duas décadas separam as duas pinturas. Enquanto *Eternos Caminhantes* foi produzida logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, *Máscaras*, por sua vez, antecede a Segunda Guerra Mundial. A crítica judaica à sua obra soube reconhecer que a tendência à abstração era um traço característico do seu trabalho, como no caso da crítica do poeta polonês Leib Malach:

Lasar Segall é um dos modernistas que penetrou no primitivo e nas fontes anímicas para ver e compreender sua essência em toda a sua dimensão, em sua complexidade e, ao mesmo tempo, em sua clareza. Ele a procura em todas as células da mente e da alma, investigando-as com o desejo de entender todas as dores da alma humana, em sua silenciosa e sublime solidão. No entanto, nesse silêncio, ouvimos os mais altos lamentos. O inconsolável queixume que vagueia errante no espaço do mundo, com manifesto arrebatamento nos lábios... E precisamente, como em todos os modernistas, para Segall, não é importante o traço exterior, uma vez que ele não esboça o homem ideal, porém, a ideia, a abstração.<sup>8</sup>

Como símbolos, as máscaras estabelecem um isomorfismo com a ideia de abstração através de seu efeito negador. Em *Negerplastik*, Carl Einstein propõe uma interpretação religiosa da arte africana, compreendendo-a como divindade encarnada ou receptáculo do sagrado: “ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada, na qual inclui o adorador, transformando-o em ser mítico e abolindo sua existência humana”.<sup>9</sup> Transformação e negação constituem, assim, os princípios norteadores da compreensão antropológica da máscara. Ao negar a identidade individualizada, as máscaras tornam-se universais: podem ser qualquer pessoa

<sup>8</sup> MALACH, L. O primitivo na nova arte – sobre Lasar Segall. In: D’HORTA, V. (Org.). Querido e fiel Lasar: cartas e documentos em iídiche e hebraico do Arquivo Lasar Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019, p. 255.

<sup>9</sup> EINSTEIN, *Negerplastik*, p. 43.

ou, mais precisamente, representam todos nós. Na obra de Segall, elas sugerem uma humanidade aprisionada em dramas sociais coletivos, liberando o artista – num primeiro momento – da representação do sofrimento de indivíduos ou povos específicos. Nessa perspectiva, a máscara opera como um anteparo que protege ao negar o que não deve revelar: a identidade do próprio artista.

Visualmente, a incorporação de máscaras na obra de Segall articula dimensões formais (abstração) e conceituais (universalismo). Essa síntese converge em um posicionamento político singular, que se manifesta não através de panfletarismo, mas como crítica implícita aos nacionalismos vigentes. Tanto no Brasil quanto na Alemanha, a ascensão de ideologias nacionalistas conjugava-se a políticas racistas, elitistas, antidemocráticas e repressoras, que frequentemente elegeram o judeu como “inimigo interno”. Nesse contexto histórico, a assimilação cultural dos judeus orientais na Alemanha era vista com desconfiança. Conforme analisa Steve Aschheim, o judeu foi representado como arquétipo do impostor – um “nômade” incapaz de criar cultura autêntica, cujos talentos derivariam apenas do mimetismo dos povos que o acolhiam. Essa suposta “teatralidade judaica” tornou-se tema central do antissemitismo oitocentista e novecentista, tornando-se objeto da propaganda nazista: em 1941, Goebbels proclamou o nacional-socialismo como único movimento capaz de “detectar e impedir a penetração judaica na Alemanha”.<sup>10</sup>

A ênfase no universalismo – eixo central de muitos escritos de Segall – configura-se como conceito fundamental para compreender seu posicionamento político contra o nacionalismo e seu antissemitismo estrutural. Embora a noção seja amplamente difundida, sua mobilização no discurso do artista apresenta uma singularidade: o uso dessa categoria no âmbito do pensamento judaico moderno oferece uma chave de análise para aprofundar nossa compreensão da relação de Segall com a religiosidade judaica. Em suas declarações sobre arte, o artista é categórico ao vincular judaísmo e universalidade, afirmando que o “específico” da arte judaica:

[...] é bem possível que seja o profundo humano. Talvez a nota de contestação, ou de intimidade espiritual, ou ainda de insatisfação com a estética ‘pura’ na arte.

---

<sup>10</sup> ASCHHEIM, Steve. At the edges of liberalism: junctions of European, German, and Jewish history. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012, p. 171-184.

Essas qualidades foram introduzidas pelos artistas judeus, enriquecendo com elas a arte universal.<sup>11</sup>

Nessa perspectiva, Segall sustenta que os artistas judeus foram pioneiros na superação da estética “pura”, promovendo a abstração como alternativa ao naturalismo. Conforme sugerido pela primeira citação do artista neste ensaio, essa posição evidencia a tríade conceitual que estrutura seu pensamento: a interligação orgânica entre universalismo, identidade judaica e tendência à abstração. Essa síntese dialoga profundamente com fenômenos culturais decorrentes da secularização judaica, particularmente com o culto do *Ostjude*.

O culto do *Ostjude* operou uma radical ressemantização: transformou o estereótipo negativo do judeu oriental (associado ao atraso e obscurantismo) em emblema de autenticidade, espiritualidade e comunidade orgânica. Nesse discurso secularizado, os *Ostjuden* encarnavam a “judaicidade genuína”, contrapondo-se aos judeus ocidentais – vistos como desenraizados e fragmentados pela assimilação. A vida no *shtetl* (pequenas cidades e núcleos populacionais judaicos do Leste europeu) era idealizada como experiência integral, em oposição à existência dilacerada dos judeus assimilados da Europa Central.

Os estereótipos do judeu oriental foram constantemente negociados entre intelectuais judeus e não-judeus, oscilando entre idealizações e representações pejorativas. Independente da abordagem, mantinha-se o abismo cultural entre as duas comunidades judaicas, enquanto o esforço do *Westjude* para assimilar os valores da modernidade ocidental era reiterado como traição identitária. Enquanto o *Ostjude* era transmutado em arquétipo da autenticidade judaica – guardião das leis mosaicas e da herança espiritual ancestral –, o judeu ocidental convertia-se no símbolo do “[...] declínio irreversível do judaísmo e o desvirtuamento de seus valores centrais, sacrificados no altar da integração a uma sociedade sedutora em suas promessas de conforto”.<sup>12</sup>

Abstração e judaísmo convergiram para que Segall forjasse uma concepção de universalidade entranhada em sua biografia de imigrante. Ao ressignificar a sabedoria e o misticismo atribuídos aos judeus orientais, o artista assimilou criativamente a noção da “missão universal judaica” – tema central do *Haskalah* (Iluminismo Judaico) durante a secularização oitocentista. Nesse projeto, a

<sup>11</sup> SEGALL, Lasar Segall, p. 71.

<sup>12</sup> ASCHHEIM, At the edges of liberalism, p. 29.



**Figura 3**

**LASAR SEGALL. POGROM (1937).**

Óleo e areia sobre tela, 150 x 184 cm. Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC. Fotografia de Jorge Bastos.

produção de uma arte universal, onde o judaísmo teria papel fundador, alicerça-se na ideia de que a tradição judaica carrega, em sua autocompreensão teológica, um projeto para a humanidade. Através de caminhos muitas vezes antagônicos, intelectuais judeus propuseram versões divergentes dessa missão. Mais do que comprovar seu vigor, essas interpretações revelam como o projeto espelhava as identidades de seus formuladores. Para articular sua própria missão universal como judeu-artista, Segall mobilizou um repertório estético-ideológico que definiu tanto seu posicionamento político antinacionalista quanto a gramática visual de sua obra: "para atingir toda a humanidade, sua obra teve que priorizar o elemento humano. Este, para ser universal, teve de vestir máscaras".<sup>13</sup>

<sup>13</sup> LOURENÇO, Máscaras, p. 60.

Após sua fase expressionista na Alemanha, Segall gradativamente assimilou novas tendências artísticas europeias que ecoariam no modernismo brasileiro, do qual se tornaria um dos protagonistas. Essas correntes, articuladas sob a égide do neoclassicismo, propunham um distanciamento das vanguardas radicais através da revisão crítica do legado moderno, preservando determinados elementos clássicos. A filiação de Segall ao classicismo foi amplamente reconhecida pela crítica pós-Primeira Guerra, inclusive por Mário de Andrade, que em seus primeiros escritos sobre o artista observou: “essa procura da humanidade, causa fortíssima da inquietação artística dos nossos dias, se reflete na obra dum Stravinsky, dum Papini, dum Lasar Segall. A certas manifestações dessa arte moderna já nos acostumamos a chamar de neoclassicismo”.<sup>14</sup> A incorporação do classicismo não representou ruptura com suas formulações anteriores, mas sim a integração de um novo elemento vocabular que realinhou sua tendência à abstração a esquemas compositivos característicos de sua produção brasileira. Como analisou Jorge Coli, foi na escultura que o classicismo segalliano melhor se concretizou: nelas, diferentemente da pintura, “o assunto se generaliza, se concentra, se despoja ainda mais do circunstancial [...] as características abstratas inerentes à escultura encontram as características similares que definem substancialmente o espírito criador de Segall”.<sup>15</sup>

Segall possuía uma percepção histórica aguda, engajando-se criticamente com os acontecimentos de seu tempo sem neles se perder. Seu processo criativo articulava um duplo movimento dialético: identificação e abstração. Experiências coletivas como o desterro e o antissemitismo eram compreendidas não apenas através de sua vivência pessoal, mas como crises universais da condição humana. Essa perspectiva permitiu-lhe desenvolver estratégias pictóricas que materializavam sua postura ética enquanto a legitimavam perante o público e a crítica.

*Pogrom* (Figura 3) encarna muito bem esse projeto. Embora sua temática judaica seja explicitada pelo título e pelo Sefer Torá ao centro, a obra opera duas abstrações fundamentais: uma temporal, pela ausência deliberada de referências histórico-geográficas específicas; e outra expressiva, marcada pela passionalidade dos rostos em um contexto que há expectativa por parte do

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Correio Paulistano, 29.03.1924). In: CHIARELLI, T. Segall realista. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 203.

<sup>15</sup> COLI, Jorge. Reflexões sobre o classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, n. 42, 1997, p. 140.

observador por reações mais estridentes. Essa característica em torno da composição das expressões humanas não passou despercebida pela crítica de sua época. Em sua análise de *Pogrom*, o crítico Geraldo Ferraz destaca como os onze corpos “conciliam-se no ajustamento de suas linhas interpenetradoras”, sustentando o drama não por meios ilustrativos, mas através da estrutura formal. Ferraz observa que o olhar se detém nas “caras confrangidas, nos volumes superpostos, na expressão dessa carne que soma pés e mãos, na mesma imobilidade lívida da morte”, ressaltando, contudo, a ausência de “gestos extremos de dor convulsionada”. Para o crítico, esta contenção expressiva permite que o “confrangimento dolorido” se concretize numa “serenidade quase severa”, alcançando o “rigor da verdade interpretadora, sem literatura” – ou seja, transmutando a tragédia em verdade plástica essencial, livre de mediações.<sup>16</sup> Em Mário de Andrade, por sua vez, a produção de Segall dos anos 1930 é qualificada como êxtase: uma forma de expressão da “vida sábia, altíssima, perfeita, serena, livre da tristeza como livre da alegria”.<sup>17</sup>

Para além dos recursos à abstração, *Pogrom* é uma pintura que dá início a um esquema composicional distinto de Segall, em que a figura humana em primeiro plano contrasta com um ambiente em ruínas ao fundo. Composição similar também é observada em *Máscaras*, cuja obra reproduz uma cena de ateliê vazio destruído, em que seis máscaras clássicas de gesso também são apresentadas como ruínas. Pela repetição desse esquema, decerto a pintura trata de um tema social como *Pogrom*. No entanto, diferente desta produção, *Máscaras* apresenta uma imagem de difícil compreensão, destoando das demais obras de temática social do artista que expunham abertamente sua temática ao observador. Tal compromisso com seu conteúdo é reiterado textualmente pelas inscrições “1938” e “última edição” colocadas em manchetes de jornais abaixo de duas das máscaras. Na sua ambiguidade entre revelar e ocultar, as máscaras da obra sugerem a revelação de um acontecimento histórico, algo que, em 1938, aconteceu pela última vez. Todas essas características tornam a mensagem da obra mais complexa, situando a pintura em uma curva diferente da maioria de suas obras. Da mesma forma que as máscaras sugerem uma separação – algo que após sua queda perdeu sua identidade –, a frase “última edição” como manchete também pode sugerir sentidos similares aos de separação, ruptura

<sup>16</sup> FERRAZ, Geraldo. *Pogrom* de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, pp. 33-34.

<sup>17</sup> ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall* (Diário de São Paulo, 06.06.1933). In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 212.

e término. O ano de 1938, inscrito não como legenda, mas como acessório, firma essa data como um marco. A hesitação diante de *Máscaras* repousa justamente nesse testemunho obscuro que a obra transmite ao espectador, também percebida pela historiadora Claudia Valladão: "olhando a pintura nos perguntamos quais desses eventos históricos estariam registrados sob a 'última edição' do jornal representado".<sup>18</sup>

A importância depositada no ano de 1938 nos permite apontar alguns eventos históricos específicos ocorridos neste ano na Alemanha, que também apareceram no texto de Mattos sobre a obra: a exposição de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*) em Berlim e o pogrom de novembro, apelidado popularmente de *Reichkristallnacht* (Noite dos cristais do Reich). Segall tinha consciência dos acontecimentos no campo artístico alemão, especialmente aqueles que o afetaram diretamente. Na ocasião da inauguração da *Entartete Kunst* em Munique, foram expostas três pinturas de sua autoria no grupo de artistas judeus – incluindo *Eternos caminhantes* –, além de algumas impressões destruídas e outras com seu paradeiro desconhecido. Em 1938, quando a mostra passou por Berlim, quatro obras de Segall permaneceram na exposição, da mesma maneira como em tantas outras cidades alemãs que a receberam. Com essas iniciativas, fica evidente que as lideranças nazistas tinham plena consciência do que *não* era arte alemã. No entanto, a definição do que seria, propriamente, a arte alemã era bastante imprecisa. De modo geral, a literatura ocupada da arte alemã fomentada pelo regime nazista definiu essas tendências como neoclássicas. Pureza racial, cânone de beleza, padrões morais e sentimento alemão estavam revestidos por uma roupagem neoclássica, ecoando pela pintura, escultura e arquitetura.

O contato de Segall com as tendências neoclássicas entre artistas nazistas deu-se, principalmente, na ocasião de sua viagem para Paris em 1937, na oportunidade de prestigiar a Exposição Universal. No pavilhão alemão, projetado pelo arquiteto Albert Speer, é possível encontrar tanto referências clássicas em sua estrutura, como também entre as obras selecionadas para decoração do interior, a exemplo de esculturas de Josef Thorak e pinturas de Adolf Ziegler. O clássico, nesse sentido, tornou-se um termo em disputa. Se para Segall esse conceito possibilitou a renovação das linguagens de vanguarda e a criação de obras atemporais,

---

<sup>18</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. *Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição 'arte degenerada'*. In: COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon. (Orgs.). *Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil*. São Paulo: MAC - USP, 2018, p. 177.

estáticas e comprometidas com dramas sociais, para o partido nazista o clássico era a representação fidedigna de uma raça e de uma nacionalidade ameaçadas pelo judaísmo. Sob estes aspectos, *Máscaras* representou a crise do modelo clássico na obra de Segall. O quadro era a “última edição” de uma tentativa de equilíbrio e atemporalidade que, a partir dali seria cada vez mais difícil de sustentar enquanto artista e judeu oriental. A destruição de seu ateliê, o espaço de trabalho e de sobrevivência econômica do artista, está relacionada aos desdobramentos da política cultural fascista que Segall teve conhecimento nos anos 1930.

As máscaras pintadas por Segall em 1938 simbolizam um processo de negação com a tradição clássica. Retiradas dos rostos, elas representam a ilusão de um povo que por muito tempo acreditou ter encontrado seu lar, elas são a personificação das ruínas do processo de assimilação e de adoção do germanismo. A forma clássica das máscaras destruídas enfrenta a narrativa nacional – e racial – que prevaleceu no processo da formação da identidade nacional alemã: os judeus, diferentemente dos germânicos, não compartilhavam um “passado histórico” comum, portanto, seu apego aos valores clássicos que fundamentaram as ideologias antissemitas ao longo dos séculos XIX e XX não podia ser outra coisa senão uma farsa. A destruição do ateliê – o “lar” de um artista – e a ausência da figura humana contribuem para essa sensação de deslocamento e exclusão imposta historicamente aos judeus. Nesse sentido, *Máscaras* tornou-se um marco no conjunto da obra segalliana. Se o uso das máscaras como um recurso imagético esteve, até o momento, fortemente conectado a sua missão universal como artista e judeu, a remoção das máscaras dos corpos e a ênfase no objeto operam em um sentido oposto. Diferentes das demais, essas máscaras não são mais revelações da verdade interior, mas as ruínas do modelo clássico que, por muito tempo, mediou o contato do artista com o íntimo humano e universal.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> LOURENÇO, Máscaras, p. 142.

## Referências

---

ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Correio Paulistano, 29.03.1924). In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, pp. 203-205.

ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Diário de São Paulo, 06.06.1933). In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 212-213.

ASCHHEIM, Steve. *At the edges of liberalism: junctions of European, German, and Jewish history*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

COLI, Jorge. *Reflexões sobre o classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, 1997.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

FERRAZ, Geraldo. Pogrom de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, pp. 33-34.

LOURENÇO, Allan André. *Máscaras: matriz alegórica na obra de Lasar Segall*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641532>. Acesso em: 6 jun. 2025.

MALACH, Leib. O primitivo na nova arte – sobre Lasar Segall. In: D’HORTA, V. (Org.). *Querido e fiel Lasar: cartas e documentos em ídiche e hebraico do Arquivo Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019.

MATTOS, Claudia Valladão de. Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição ‘arte degenerada’. In: COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon. (Orgs.). *Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil*. São Paulo: MACUSP, 2018, p. 166-180.

ROTH, Joseph. *Judeus errantes*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

SEGALL, Lasar. *A arte israelita e seus intérpretes*, A Civilização, 1936 (ALS 06268).

SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. 2 ed. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Connecticut: Martino Publishing, 2014.