

## Na mira da Polícia Política:

### O Museu Lasar Segall e o Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS)

Daniel Rincon Caires<sup>1</sup>

---

Em dezembro de 1994, quase dez anos após o fim oficial da Ditadura Militar (1964-1985), tornaram-se públicos cerca de 3,5 milhões de documentos produzidos pela Delegacia [mais tarde *Departamento*] de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS). Após idas e vindas, discussões e incertezas, o Arquivo Público do Estado de São Paulo disponibilizava para a consulta um verdadeiro oceano de fichas, prontuários, relatórios e documentos diversos. Esse acervo abre uma janela para as entranhas do aparato de repressão estatal que atravessou o século XX investigando, espionando, monitorando e prendendo, tentando a todo custo sufocar a ação política de pessoas e grupos envolvidos com a "subversão da ordem estabelecida"<sup>2</sup>. Os documentos revelam uma polícia fora de controle, operando além dos limites constitucionais, indiferente às garantias legais e incorrendo, ela mesma, no crime.

A trajetória do Museu Lasar Segall foi tocada pelas ações dessas redes de repressão. Prova disso são os diversos documentos presentes no arquivo do DEOPS que têm relação direta e indireta com a instituição. Nesse texto, serão apresentados e discutidos alguns desses documentos, que datam desde a década de 1930 até os anos de 1980. Para contextualizar a análise e torná-la mais densa, serão introduzidos também alguns documentos do próprio acervo do Museu Lasar Segall, bem como de outros repositórios.

## O DEOPS e as “classes perigosas”

Por que surge uma *polícia política* no Brasil? Para Marcos Tarcísio Florindo, mudanças na ordem socioeconômica exigiram uma reformulação dos mecanismos repressores<sup>3</sup>. O fim do regime escravista, a imigração, o adensamento da sociedade urbana e o crescimento da economia industrial trouxeram consigo novas ameaças à “ordem política e social”. Sindicalistas, comunistas e anarquistas tentavam organizar a luta das populações exploradas, produzindo fantasmas que pairavam constantes sobre a tranquilidade dos patrões. Nesse quadro, os limites da nascente república liberal foram testados. Os ideais de democracia, liberdade de organização e expressão – declarados subversivos – foram radicalmente reduzidos.

É nesse contexto que se promove uma reconfiguração dos serviços de polícia em São Paulo. Através do Decreto Lei 2034, de 20 de dezembro de 1924, os corpos policiais são reorganizados e cria-se, entre outras coisas, a *Delegacia de Ordem Política e Social*<sup>4</sup>. Adotando procedimentos modernos – como a produção de fichas dos investigados, a coordenação mais estreita entre as diversas delegacias e centros de investigação e o uso de técnicas forenses como a balística, a coleta de impressões digitais e registros fotográficos – as forças policiais se tornaram mais “científicas”. Essa eficiência foi empregada no monitoramento das “classes perigosas”, indivíduos e grupos politicamente ativos que, nas palavras de Florindo, não se conformavam com o papel de meros “figurantes das intrigas políticas”<sup>5</sup>.

1 Doutor em História da Arte pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo; coordenador do Núcleo de Pesquisa do Museu Lasar Segall.

2 Sobre a trajetória desse acervo ver PIMENTA, João Paulo Garrido. Os Arquivos do DEOPS-SP: Nota Preliminar. In: *Revista de História*, n. 32, primeiro semestre de 1995; pp. 149-154. Gostaria de agradecer aos trabalhadores do APESP que tornaram possível esse levantamento, em especial a Alexandre Eymard de Souza, técnico que me orientou pela intrincada rede de documentos do DEOPS.

<sup>3</sup> FLORINDO, Marcos Tarcísio. O Serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na era Vargas. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2000; p. 3.

<sup>4</sup> Decreto Lei número 2034, de 20 de dezembro de 1924.

<sup>5</sup> Para um histórico do DEOPS, ver <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/delegacias-especializadas-de-ordem-politica-e-social-deops-sp>; isad (acessado em 7/2/2025).

Esse aparato policial passou por uma intensa hipertrofia a partir do golpe de 1930, quando a vigilância e a violência se tornaram elementos centrais na manutenção do novo projeto político. A polícia, para Elizabeth Cancelli, era uma das ferramentas principais do exercício de poder daquele Estado<sup>6</sup>. Ao lado da antiga necessidade de manter o controle sobre a enorme massa de trabalhadores, suprimindo quaisquer traços de movimentação política, a repressão passa a servir também a uma nova tarefa do projeto totalitário: a anulação das narrativas rivais que ameaçavam a imagem de uma “identidade nacional”, cuidadosamente construída pelo regime. Para Cancelli, o nacionalismo da Era Vargas apresentava-se como “força aglutinadora de interesses”. Apelando aos sentimentos, convocava os cidadãos a abrirem mão de suas individualidades, acatando um papel pré-determinado e imutável no “grandioso” organismo nacional. Em nome dessa unidade, apagavam-se as divisões sociais e amordaçava-se a luta de classes. O nacionalismo era, afinal, um “elemento fundamental para a política de dominação e legitimação do Estado”<sup>7</sup>.

Por conta disso, a polícia política brasileira manteve estreita vigilância sobre os intelectuais e artistas ligados às “ideias avançadas”<sup>8</sup>. Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro, regia essa vigilância a “lógica da desconfiança”, que considerava “os intelectuais e artistas identificados com as ideias de vanguarda [...] a priori, ‘suspeitos da prática de sedição’”<sup>9</sup>.

É nesse contexto que Lasar Segall entra na mira da polícia política. Alinhado com as correntes renovadoras identificadas como *modernistas*, Segall foi um dos muitos artistas e intelectuais seguidos de perto pelos “agentes reservados” do DEOPS. Infiltrando-se nas conferências, exposições, recepções e eventos diversos, esses indivíduos apareciam onde quer que se reunissem potenciais “elementos subversivos”. Informavam seus superiores sobre o que viam e ouviam em extensos – e frequentemente confusos – relatórios, atualmente abrigados em dossiês no APESP.

---

<sup>6</sup> CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: repressão e estado policial na era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1991; p. 17.

<sup>7</sup> Idem, p. 35.

<sup>8</sup> Para uma análise pormenorizada das relações entre o Estado Novo e a classe intelectual brasileira, ver ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O Risco das Ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

<sup>9</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e Judaísmo na Arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004; p. 51.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL	
Cutis	Ficha n.º _____ Nome: = LAZAR SEGALL =
Cabelos	Data: 3/6/47 Vulgo: _____
Bigodes	Prontuário Delegacia n.º = 51.749 =
Olhos	Prontuário geral n.º _____
Estatuta	Atividade: = COMUNISTA =
Marcas = Glorinha =	
Filiação: — Pai: Abel Girschovitsch Mãe: Esther Sulphona	
Idade: _____ anos. Nascido em _____ de _____ de 1 _____ Sexo: masc.	
Nacionalidade: Brasileira Natural de: Vilna Russia	
Estado civil: Casado Profissão: Comercio	
Ordenado: Cr.\$ _____ Local de trabalho: _____	
Residências: Rua Afonso Celso nº 362 Capital	
É sindicalizado? _____ Sindicato e locais que costuma freqüentar: _____	
T. B. 1. - Mod. 67	

Figura 1

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DE LAZAR SEGALL (Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

O prontuário de Lasar Segall no DEOPS, registrado sob o número 51.749, é composto por documentos que denotam claras contradições quanto à classificação política do pintor. Na ficha de identificação principal, ele é sumariamente apontado como *Comunista* (Figura 1).

Em outro documento, a suspeição é reforçada com a adição de novas informações sobre sua suposta atividade política: "O fichado é pintor e costuma usar da arte, para fins de propaganda do credo vermelho" (Figura 2).

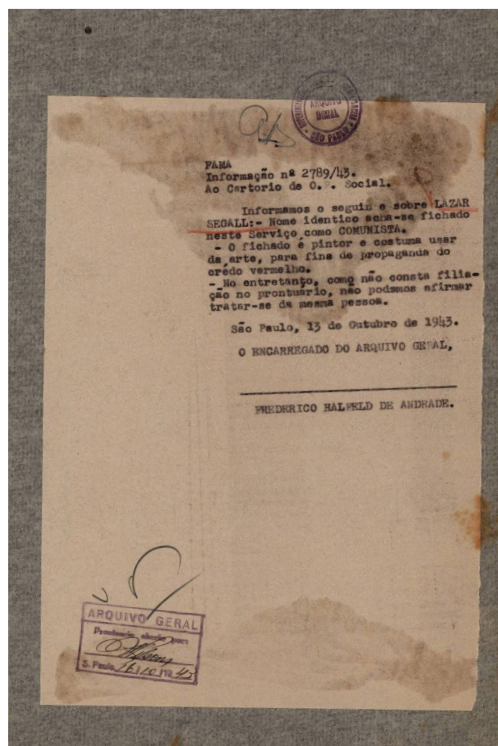


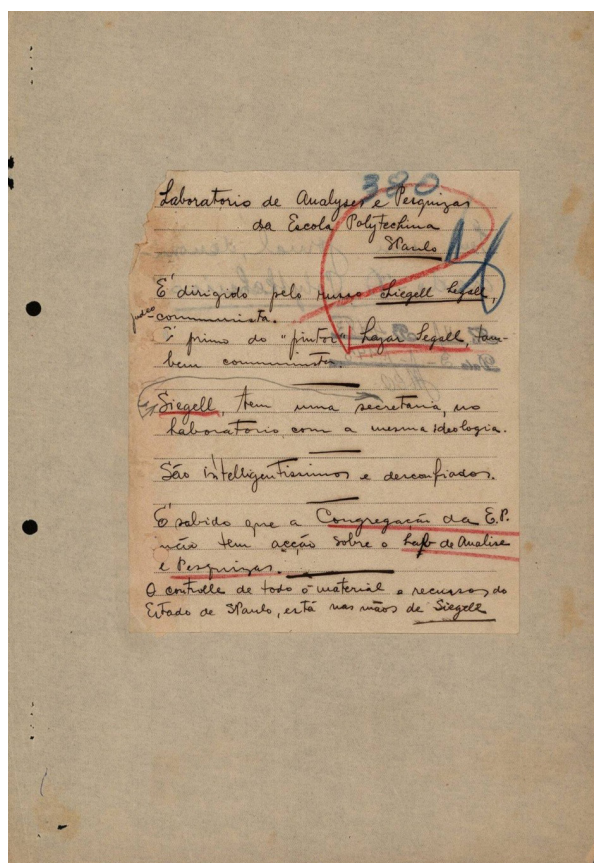
Figura 2

INFORMAÇÃO SOBRE LAZAR SEGALL, ASSINADA POR FREDERICO HALFELD DE ANDRADE, 13/10/1943 (Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

A trama se adensa num manuscrito apócrifo e sem data, onde é apontado um suposto *comparsa* de Segall na propagação do comunismo (Figura 3) "Siegel Segall", diretor do Laboratório de Análises e Pesquisas da Escola Politécnica, identificado como "russo" e "judeu-comunista", seria primo do pintor e, como ele, agente a serviço da subversão. O autor anota que "são inteligentíssimos e desconfiados". Assevera ainda que a diretoria da Escola Politécnica não tinha controle sobre o laboratório, que estaria inteiramente nas mãos de Siegel. Não havia um "Siegel Segall" vinculado ao Instituto de Pesquisas Técnicas da Escola Politécnica da USP, mas sim Miguel Siegel. Engenheiro civil que contribuiu para o desenvolvimento da indústria siderúrgica no Brasil, Siegel era *sobrinho*, e não primo, de Lasar Segall. Ele recebeu do tio amparo financeiro durante seus anos de formação, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, conforme atestam cartas enviadas pelo então estudante, hoje no Arquivo Lasar Segall. Os documentos encontrados, assim como a bibliografia disponível, não apontam nenhuma ligação de Siegel com movimentos de esquerda. Da mesma forma, não foram encontradas referências a Miguel Siegel ou "Siegel Segall" – além dessa já mencionada - na documentação do DEOPS<sup>10</sup>.

Figura 3

INFORME SOBRE LASAR  
SEGALL E SEU "PRIMO"  
SIEGELL SEGALL (Arquivo  
DEOPS - Documento  
DEOPSSPL000997)



<sup>10</sup>Cfe. MOTTA, Antônio Carlos Casulari Roxo da. *COBRASMA - Trajetória de uma empresa brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História Econômica - Universidade de São Paulo, 2006; p. 42.

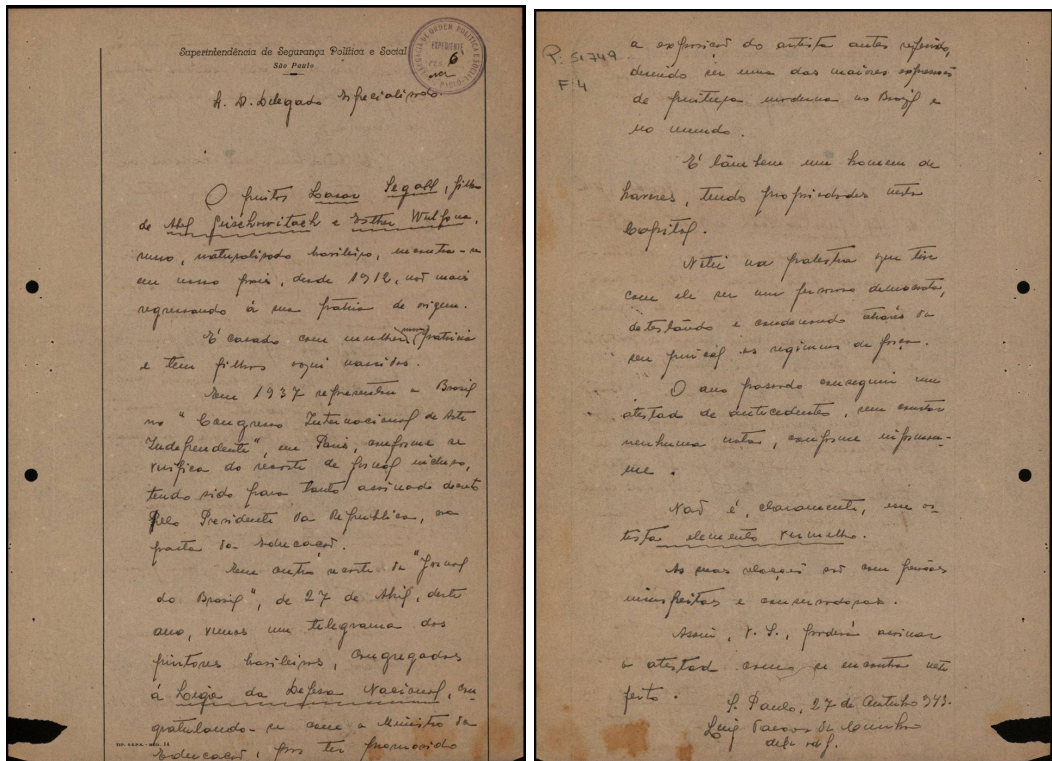


Figura 4

**INFORME SOBRE LASAR SEGALL** 27/10/1943  
(Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

Ao mesmo tempo, encontram-se documentos no dossiê de Lasar Segall que descartam enfaticamente sua classificação como comunista. O delegado Luiz Tavares da Cunha, em informe datado de 27 de outubro de 1943, relaciona uma série de informações que “inocentariam” o pintor (Figura 4). Afirma que Segall residia no Brasil desde 1912, “não mais regressando a sua pátria de origem [a Rússia]”<sup>11</sup>. Além disso, “é casado com uma mulher nossa patricia e tem filhos aqui nascidos”. Cunha enumera as boas relações de Segall com elementos do *status quo*, lembrando que em 1937 havia sido nomeado pelo próprio Vargas para representar o Brasil no Congresso Internacional de Arte Independente. Em 1943, fora celebrado pelos seus colegas pintores como “uma das maiores expressões da pintura moderna no Brasil”. Além disso, segundo Cunha, contava em favor de Segall o fato de ser “um homem de haveres, tendo propriedades nessa Capital”. A prova mais relevante havia sido colhida pessoalmente pelo autor do informe: “Notei na palestra que tive com ele ser um fervoroso democrata, detestando e condenando através do seu pincel os regimes de força”. É surpreendente a capacidade de circulação e acesso dos agentes do DEOPS – cultivando contatos pessoais com os investigados. Cunha conclui que “não é, claramente, esse artista elemento vermelho”.

<sup>11</sup>Esta informação, assim como muitas outras encontradas no dossiê de Segall, era incorreta: Lasar Segall viera apenas de passagem para o Brasil em 1912; ele retornaria ao país em fins de 1923, emigraria mais uma vez para a França entre 1928 e 1932, e só então se estabelecerá definitivamente no Brasil, até sua morte em 1957.

A índole política de Lasar Segall, como visto, era objeto de disputa entre os próprios agentes do DEOPS. Como poderia ser considerado comunista um indivíduo proprietário e, principalmente, tão bem relacionado como ele? Por outro lado, sua proximidade com elementos reconhecidamente envolvidos com o “credo vermelho” convencia certos agentes de sua inclinação à esquerda.

Há, no prontuário de Segall, um documento muito significativo que, se fosse lido - e compreendido - pelos reservados e agentes do DEOPS, talvez resolvesse definitivamente a questão da qualificação política do artista de Vilnius. Trata-se de um longo texto intitulado *Propaganda Comunista pela Arte*, sem indicações de autoria ou data de produção (Figura 5). Cópias desse texto foram anexadas aos dossiês de vários artistas e intelectuais considerados “modernistas”.

O autor anônimo retomava as palavras proferidas pelo presidente da Comissão Organizadora do Terceiro Salão Paulista de Belas Artes (inaugurado em dezembro de 1935), que recentemente havia feito um fervoroso elogio à política cultural de Adolf Hitler, pela luta em defesa da “arte nacional e tradicional germânica, dando combate aos avanguardistas da pintura e aos modernistas da arquitetura que desnacionalizando a arte visavam implantar a desordem na sociedade”. O autor desse discurso não permanece oculto, pois notícias recolhidas na imprensa da época permitem identificar seu emissor. Segundo nota, “fez o discurso inaugural o sr. Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, presidente da Comissão organizadora do III Salão”<sup>12</sup>. O Correio Paulistano confirma a identidade do autor do discurso, emitindo também um juízo sobre o conteúdo de sua fala: “No ato inaugural, o dr. Gomes Cardim Filho, ativo membro da Comissão organizadora, proferiu belíssimo discurso que, pelos seus elevados conceitos, merece divulgação”<sup>13</sup>. Carlos Alberto Gomes Cardim Filho era engenheiro civil e arquiteto formado pela Escola Politécnica de São Paulo. Descendente dos fundadores da Escola de Belas Artes, exercia diversas funções naquela instituição, entre outras as de professor catedrático e diretor-tesoureiro. Na altura do 3º Salão, era também membro do Conselho de Orientação Artística.

O discurso trazia também elogios a Benito Mussolini e ao governo do Japão, saudando ações que barravam as dissolventes vagas cosmopolitas e modernizantes.

<sup>12</sup>O JORNAL. *A inauguração do III Salão Paulista de Bellas Artes*, 15 de dezembro de 1935, p.8.

<sup>13</sup>CORREIO Paulistano. *Terceiro Salão Paulista de Bellas Artes*, 15 de dezembro de 1935, p. 15.

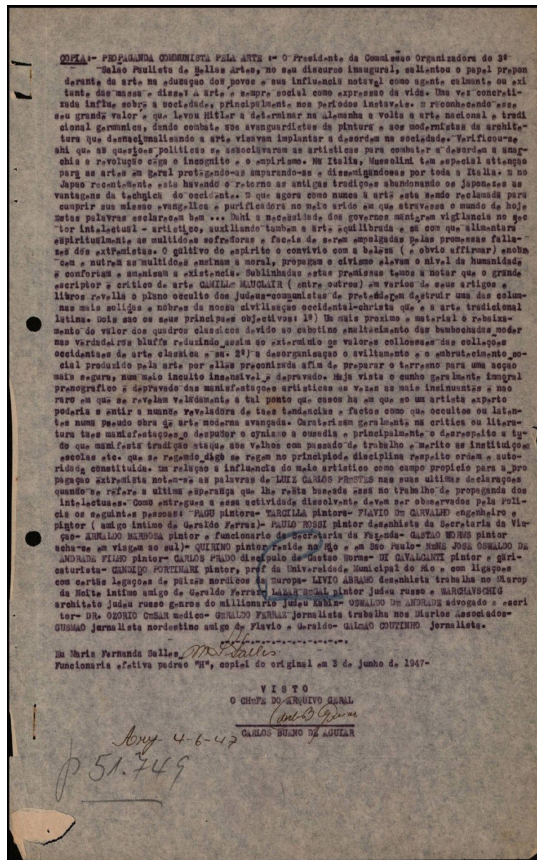


Figura 5

PROPAGANDA COMUNISTA PELA ARTE  
(Arquivo DEOPS -  
Documento DEOPSSPL000997)

As correntes estéticas de vanguarda, resumia o documento, tinham um objetivo oculto: as formas ousadas, o desprezo pelos princípios e temas tradicionais, o apego à cultura popular, visavam corroer as bases da civilização, aviltando os costumes, enfraquecendo a autoridade, abrindo caminho para uma penetração ampla e facilitada do comunismo. A arte moderna era, portanto, uma das principais armas do *credo vermelho* em seus ataques à “civilização ocidental”.

Essa argumentação elaborada, que tem um parentesco bastante claro com algumas das mais populares teorias da conspiração ainda presentes entre nós, descendia de ideias antigas e largamente empregadas por indivíduos e grupos ligados a movimentos reacionários. No final do século XIX, em contraponto às propostas formais e temáticas de certos literatos, artistas e filósofos, aparece uma onda de ataques a uma suposta degeneração cultural, fruto das maquinações de mentes subvertidas pela doença do *fin-de-siècle*. Esses ataques eram frequentemente dirigidos contra “estrangeiros” – acusados de envolvimento em uma obstinada tarefa de corrosão da “genuína Cultura nacional”. Judeus e dissidentes políticos eram também frequentemente arrolados entre os responsáveis pela degradação da cultura.

Dessa maneira, segundo a lógica de *Propaganda Comunista pela Arte*, não era necessário que Lasar Segall se envolvesse diretamente com as atividades do Partido Comunista: o simples fato de alinhar-se a correntes estéticas que buscavam renovação, rejeitando parte das tradições dos séculos anteriores e buscando desenvolver um meio de expressão harmonizado com as condições contemporâneas, era suficiente para o colocar na categoria de comunista. Estaria justificada, portanto, a desconfiança e a vigilância sobre o pintor.

## O Museu Lasar Segall e a Ditadura Militar

A partir dos anos 1960, com a instalação de um novo regime ditatorial, a polícia política se reaviva. Ao antigo DEOPS se juntam aparatos ligados às forças militares, com apoio de empresários e setores da iniciativa privada. Mauricio Segall (1926-2017), primogênito de Lasar e Jenny Klabin Segall, teria sua trajetória profundamente marcada pelo terrorismo de Estado, e esses acontecimentos deixariam reflexos na trajetória do Museu Lasar Segall<sup>14</sup>.

Tanto Mauricio quanto a instituição que ele fundou - com sua mãe e seu irmão Oscar Klabin - em homenagem ao pai, seriam alvo de constante vigilância e espionagem por parte dos agentes do regime. Preocupados com potenciais “focos de subversão” nas sessões de cinema, nos ateliês livres de arte e fotografia, nas conferências e debates que se desenrolavam nos espaços do museu, produziram ampla documentação secreta, atualmente abrigada no fundo DEOPS do APESP.

Nesse segmento, serão apresentados documentos do DEOPS relativos ao Museu Lasar Segall, especialmente dos anos 1970 e 1980. Serão descritas as ações políticas de Mauricio Segall, que o levariam à prisão em 1970. Os documentos do DEOPS, complementados por itens do Acervo do próprio Museu Lasar Segall, permitirão observar o emaranhado de acontecimentos e circunstâncias que ligaram o Museu, a militância de Mauricio e as forças de repressão da

---

<sup>14</sup>O conceito de Terrorismo de Estado vem sendo desenvolvido e discutido em sociedades submetidas a governos autoritários, especialmente na América do Sul. Ainda que alguns tentem desqualificar sua utilidade ou viabilidade, descrevendo-o como uma categoria meramente “sensacionalista” (como Carmen Lamarca Perez), parece se formar um consenso entre cientistas sociais e juristas sobre sua validade. Em termos gerais, Terrorismo de Estado descreve as ações de um estado que se serve de medidas coercitivas proibidas pelo sistema jurídico oficial, aplicando-as de maneira clandestina, imprevisível e difusa, com a intenção de criar medo generalizado entre os componentes de uma determinada sociedade. Desdobra-se também em impedimento ou anulação das atividades judiciais protetivas, dificultando a defesa dos atingidos e garantindo a impunidade dos perpetradores. Cfe. VÁZQUEZ, Henry Torres. El concepto de terrorismo de estado: una propuesta de lege ferenda. In: *Revista Diálogos de Saberes* (Universidad Libre Colombia). Jul/Dez 2010; pp. 129-147.

Ditadura Militar. Em especial, as cartas escritas por Mauricio durante suas duas estadias no Presídio Tiradentes (8 meses entre 1970-71 e 3 meses em 1973), das quais serão destacados seus esforços para, através de familiares, amigos, colaboradores e funcionários, administrar o Museu a partir de sua cela.

## “Não dava para repousar como espectador”: a ação política de Mauricio Segall

“Resolvi bastante tarde na vida, em relação à norma, me politizar. Isto se deu por volta de 1953 quando me filiei ao Partido Comunista Brasileiro. Meu processo de conscientização começou mais cedo e precisamente aos 15 anos de idade, quando, de comum acordo com meu pai, interrompi os estudos e durante todo ano de 1942 trabalhei como ajudante de mecânico numa fábrica. O contato com os operários e sua vida, me abriu os olhos sobre suas dificuldades e misérias”.

Começava assim um longo depoimento que Mauricio Segall escreveu à mão, “a pedido” dos investigadores que o haviam prendido, documento atualmente custodiado no Arquivo Público do Estado de São Paulo (*Figura 6*). Mauricio foi pego quando entregava um envelope com dinheiro a uma militante da Aliança Nacional Libertadora, no cumprimento de uma tarefa que lhe fora determinada pela organização. Era outubro de 1970, auge da repressão contra os movimentos de esquerda no Brasil, e Mauricio caía nas mãos do infame delegado Sérgio Paranhos Fleury (1933-1979). Foi levado para um sítio clandestino nas imediações de São Paulo, onde foi torturado<sup>15</sup>.

A conscientização política de Mauricio, que começou nas fábricas, ganhou corpo pelo contato com a produção das Ciências Sociais. Após se formar em Estudos Sociais pela

---

<sup>15</sup>Segundo o *Memorial da Resistência*, a denominada “Fazenda 31 de março”, que ficava no bairro de Parelheiros, no extremo sul da cidade de São Paulo, “foi um centro clandestino utilizado durante a ditadura para a detenção, tortura e desaparecimento de presos políticos. [...] O terreno foi utilizado pelo DOI-Codi/SP e pelo delegado do Deops/SP, Sérgio Fleury e sua equipe. O proprietário, o empresário Joaquim Rodrigues Fagundes, é apontado como um dos fortes colaboradores civis das ações clandestinas de repressão política. Por sua contribuição, Fagundes foi condecorado pelo Exército com a Medalha do Pacificador. O uso da Fazenda como centro clandestino começou a ser investigado na década de 1990 a partir da CPI de Perus, instaurada pela Câmara de Vereadores. Em diligência ao local, a CPI concluiu que num primeiro momento a Fazenda foi utilizada para treinamentos militares antiguerrilha, sendo transformada num centro clandestino de repressão no início da década de 1970. No local, diversos militantes políticos foram executados, havendo poucos sobreviventes”; cfe. verbete de Desirée Azevedo, no site do *Memorial da Resistência*. Para mais informações sobre a Fazenda 31 de Março e seu proprietário, ver VIANA, Natália. *O Sítio da tortura*. (Reportagem) *Agência Pública*, 2011.

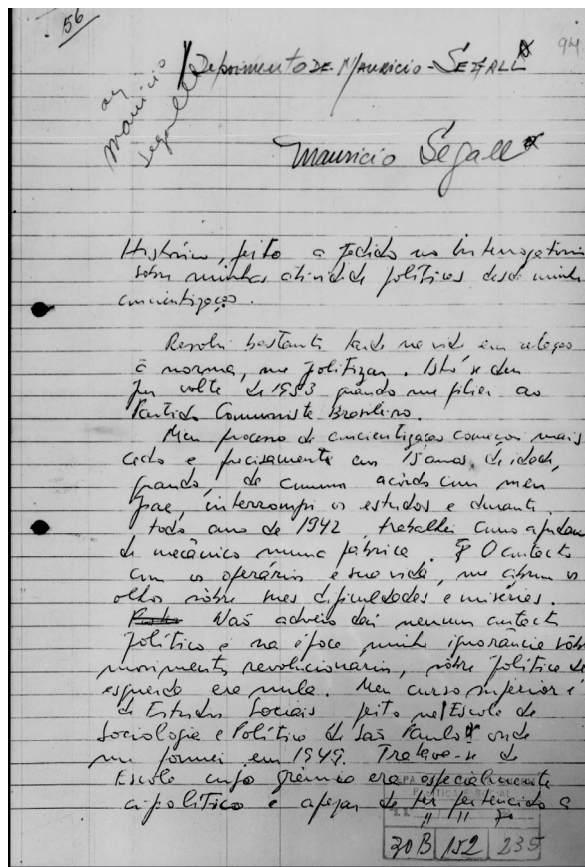


Figura 6

Primeira página do depoimento de Maurício Segall, 25 de outubro de 1970 (Arquivo DEOPS - Documento 30B-152-235).

Escola de Sociologia e Política de São Paulo em 1949, ele assumiu uma cadeira de professor assistente na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de São Paulo. Lá conheceu Elisa Kauffmann Abramovich, "pessoa extremamente coerente e dedicada", que começou a recrutá-lo para o Partido Comunista<sup>16</sup>.

Em 1952, Maurício recebeu uma bolsa de estudos e passou um ano e meio em Paris, aperfeiçoando-se em "problemas do planejamento econômico". Na volta, em meados de 1953, estava plenamente convencido a integrar o PCB. Ingressou

<sup>16</sup>Fundado em 1922, o Partido Comunista do Brasil (PCB), também chamado de *Partidão*, atravessou o século XX como importante ponto de aglutinação de indivíduos e grupos comprometidos com mudanças na estrutura socioeconômica, desde operários e trabalhadores rurais a lideranças políticas, elementos da elite e intelectuais. Teve diversas reconfigurações ao longo de sua existência, reagindo e se adaptando às mudanças nas circunstâncias políticas locais e mundiais. Interessa ressaltar que passou por um grande florescimento de 1946 a 64, no curto período "democrático" entre duas ditaduras, justamente o momento em que Maurício passou a integrá-lo. Diante do fechamento político total imposto pela ditadura militar, o *Partidão* tornou-se incapaz de representar os interesses de parte dos setores progressistas, que formaram então dissidências voltadas para a "luta direta", lançando-se em ações inspiradas por revoluções bem-sucedidas em outras partes do mundo. Para análises aprofundadas das diversas etapas e configurações do PCB, ver a coletânea de estudos lançada por ocasião dos cem anos de sua fundação, SECCO, Lincoln; PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). *História do PCB*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

numa “organização de base”, onde conheceu Mário Schenberg, Luiz Hildebrando Pereira da Silva, Samuel Barnsley Pessoa e Klaus Ulrich Heilbrun. Fundou a Associação de Assistentes da Universidade e foi um dos diretores da *Revista Fundamentos*. Nessa época, conheceu algumas das maiores lideranças do PCB, entre elas, Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, que seria preso em 1970 com Segall e torturado até a morte no sítio de Fleury<sup>17</sup>. Mauricio adotou o codinome “Mathias”, que iria continuar empregando ao longo de sua atuação clandestina.

Por conta da revelação das atrocidades cometidas sob o governo de Josef Stalin, vindas à tona durante o 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956, Mauricio afastou-se do PCB. Em 1958 deixou a USP, passando a atuar no setor privado. Nessa época, juntava esforços com o irmão, Oscar Klabin, e com a mãe, Jenny Klabin Segall, na organização daquilo que viria a ser o Museu Lasar Segall. Após o falecimento de Jenny, em 1967, Mauricio passou a se dedicar com mais ênfase à estruturação do Museu. No ano seguinte, expandiu sua participação na vida cultural de São Paulo, adquirindo o teatro São Pedro. Sob a administração de Mauricio, Fernando Torres e Beatriz Segall, o Teatro São Pedro se tornou um local importante na resistência à Ditadura. Convertido numa espécie de fórum cultural, o São Pedro apresentava peças que denunciavam as mazelas do país, abrindo-se como um dos poucos espaços que ainda restavam para a discussão e o debate político. Por esse motivo, o São Pedro foi incluído na lista dos *Lugares da Memória* instituída pelo *Memorial da Resistência de São Paulo*. Foi por isso, também, que o teatro se tornou alvo de monitoramento pela polícia política, o que gerou uma série de documentos hoje presentes no arquivo DEOPS<sup>18</sup>.

<sup>17</sup>Joaquim Câmara Ferreira, conhecido como *Velho* ou *Toledo*, nasceu em São Paulo, em 5 de setembro de 1913. Politizou-se enquanto estudava na Escola Politécnica de São Paulo, abandonando a carreira para ingressar na militância. Em 1933 entrou para o Partido Comunista. Em 1939 foi preso e torturado pela polícia do Estado Novo. Condenado, permaneceu no cárcere até 1946. Seguiu sua militância no PCB até 1967, quando se decidiu pela luta armada. Formou ali a Aliança Nacional Libertadora, ao lado de Carlos Marighela. Com a morte de Marighela, em 4 de novembro de 1969, Toledo tornou-se a liderança mais experiente do grupo, e dessa forma o alvo principal da polícia política da Ditadura; cfe. BIOGRAFIA. In: *Dossiê encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva*. São Paulo, 1996.

<sup>18</sup>Há um inesperado efeito positivo – ainda que não intencional – da atividade de monitoramento das artes cênicas ao longo do século XX: no exercício da censura, os agentes de diversos órgãos recebiam originais das peças que se pretendia encenar, o que gerou um imenso repositório de textos. Esse material foi salvo da destruição por Miroel Silveira (1914-1988) e está hoje abrigado numa subdivisão da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; cfe. JUNIOR, Gonçalo. *A delirante encenação da censura*. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 122, abril de 2006.

Por essa altura foi procurado por Klaus Heilbrun, que perguntou sobre suas atividades políticas: “respondi-lhe que durante todo aquele período tinha sido nula apesar de minha discordância total com a revolução de 1964” (sublinhado no original). Mas ainda se declarava desapontado com o PCB, por sua incapacidade de liderar uma oposição coerente. Heilbrun informou-o, então, da existência de dissidências formadas por pessoas descontentes como ele. Indicou, sem dar grandes detalhes, que Toledo organizava um desses grupos. Heilbrun ofereceu-se para introduzir Mauricio nesse círculo, e ele aceitou:

“minha despolitização não significava absolutamente uma desconscientização. A realidade da miséria total de grande maioria do povo brasileiro era cada vez maior. A política econômica do governo na época sob a chefia de Roberto Campos e depois Delfim Neto a meu ver se pautava por uma desnacionalização crescente não só dos capitais industriais e comerciais mas também dos centros de decisão. Minha posição de esquerda sempre foi pautada por estes dois fatores complementares – a resolução dos problemas econômicos e – o fim da atividade imperialista no Brasil”<sup>19</sup>.

Algum tempo depois, Mauricio encontrou-se com Toledo, que o convidou formalmente a ingressar no movimento. Ele aceitou, com algumas condições: não queria participar de atos violentos e recusava uma posição oficial, pois não tinha interesse em cair na clandestinidade. Desejava manter a vida que levava, apenas colaborando naquilo que fosse possível. Toledo aquiesceu, reconhecendo o valor de um quadro como Mauricio, de alta posição social e financeira e, por isso, acima de qualquer suspeita. Era um agente de grande utilidade, capaz de circular por meios inacessíveis à maioria dos militantes. Toledo via também em Mauricio uma “reserva importante para futuras etapas do processo revolucionário”. Mauricio pediu completo sigilo sobre sua participação, exigindo que os contatos ficassem restritos a Toledo e a algumas poucas pessoas de sua máxima confiança. Assim, ele ingressava na Aliança Nacional Libertadora, a ANL.

---

<sup>19</sup>Em outro documento, Mauricio ofereceu mais esclarecimentos sobre sua decisão de aderir ao movimento de luta contra a Ditadura: “Em 1969, após o AI-5 promulgado em DEZ/68, ficou claro para mim que não dava para repousar como espectador do que estava acontecendo e, não obstante ter sérias dúvidas sobre a eficácia e mesmo a viabilidade do caminho da luta armada, resolvi contactar Joaquim Câmara Ferreira, isto ainda antes da morte de Marighela”; cfe. SEGALL, Mauricio. *Depoimento de Mauricio Segall sobre as circunstâncias da morte de Toledo*. In: Dossiê encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. São Paulo, 1996, pp. 33-36; p. 33.

Segundo seu próprio relato, Mauricio recebia tarefas modestas. Em geral, solicitavam a ele algumas somas em dinheiro. Outras vezes, o encarregavam de guardar materiais impressos ou, ainda, que servisse de motorista a membros do grupo em seus deslocamentos por São Paulo. Mauricio levava quase sempre o próprio Toledo. Durante um período, a organização confiou a Mauricio a guarda de materiais usados para confeccionar documentos falsos – “cédulas nuas, matrizes, clichês”. Ele colaborava também traduzindo notícias de jornais e revistas estrangeiros, “principalmente ingleses e franceses, para o português, e que se referissem à situação brasileira”. Certa vez, Toledo entregou a Mauricio uma fita cassete, solicitando que fizesse a transcrição. Eram gravações proibidas que circulavam na rede clandestina da ANL: “um ato público em Paris contra a tortura, um discurso de Fidel Castro e uma alocução de Marighela na Rádio Havana”.

Em 1969, os contatos começaram a rarear. Mauricio fez ainda algumas viagens entre São Paulo e o Rio de Janeiro. Numa dessas ocasiões, levou um rapaz que depois soube ser Franklin Martins. Era comum que Mauricio transportasse pessoas cujas identidades jamais identificasse. E a recíproca era verdadeira: muitos dos passageiros ignoravam quem fosse aquele homem de meia idade, de cabelos claros e olhos esverdeados escondidos atrás de óculos de armação grossa.

No começo de 1970, Toledo apresentou um novo contato a Mauricio, uma mulher com a qual ele seria preso, alguns meses depois. Tratava-se de Maria de Lourdes Rego Melo, codinome “Baixinha”, importante figura da ANL. Mauricio ainda levou Toledo ao Rio duas vezes, no meio do ano de 1970. Apanhava-o na rua, sem bagagem, e o deixava em Copacabana.

O filho mais velho de Lasar Segall foi preso no dia 23 de outubro de 1970, por volta das 14 horas, na travessa que liga as ruas Capitão Cavalcanti e Sud Menucci, na Vila Mariana. Ele foi pego quando entregava a Maria de Lourdes a soma de Cr\$ 3.500,00, dinheiro solicitado por Toledo (*Ver Figuras 7 e 8*). Sem saber, a militante da ANL vinha sendo seguida pela equipe do delegado Fleury. Mauricio e Maria de Lourdes foram imediatamente levados para o sítio clandestino de Fleury, onde sofreram torturas. Num depoimento registrado em 1996<sup>20</sup>, Mauricio reconstituiu os acontecimentos que se seguiram à sua prisão:

---

<sup>20</sup>SEGALL, 1996.

“No sítio, bem primitivo, ao qual chegamos de olhos vendados, a iluminação era de velas, pois não havia luz elétrica. O sítio aparentemente tinha dois quartos, uma sala/cozinha e um banheiro. Os choques aplicados no pau de arara, eram gerados num aparelho, se me lembro bem, acionado por manivela manual.

[...]

O clima era, para dizer o mínimo, dantesco. Boa parte do numeroso grupo dos policiais presentes parecia drogada (fiquei sabendo depois que fui preso nos quadros de uma operação amplamente preparada com o objetivo de prender Toledo).

[...]

Tudo o que se passava num dos cômodos, mesmo com porta fechada, se ouvia nos demais.

[...] Quando fui ‘pendurado’, o interrogador era o próprio Fleury, acompanhado de uma pessoa de perfil diferente e que, posteriormente, vim a saber que pertencia ao Cenimar.”<sup>21</sup>

Segundo Mauricio, a sessão de tortura foi interrompida por conta da morte de Toledo:

“O fato é que, em meio da minha tortura no pau de arara, já de noite, que vinha durando já algum tempo, houve uma agitação coletiva, colocaram uma espécie de apoio nos meus quadris, de forma que fiquei só parcialmente ‘pendurado’ e a maioria dos policiais deixou às pressas o sítio, deixando apenas 2 ou 3 para trás. Não sei quanto tempo isto durou (no mínimo duas horas) mas a um certo momento fui tirado com as pernas totalmente inermes do pau de arara só podendo andar amparado e fiquei sentado na sala com uma venda nos olhos, mas que deixava uma fresta na parte de baixo.

---

<sup>21</sup> Criado em 1957, o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) passou a compor, em 1967, o conjunto de Instituições militares responsáveis pela coleta de informações e repressão direta a serviço da ditadura militar. Pouco antes da prisão de Mauricio, o Cenimar havia sido incorporado à Operação Bandeirantes (OBAN), descrita como um sofisticado “organismo misto formado por oficiais das três Forças e por policiais civis e militares, e programada para combinar a coleta de informações com interrogatório e operações de combate”. A OBAN operava com relativa independência orçamentária já que era financiada por empresários paulistas; cfe. STARLING, Heloisa. *Órgãos de Informação e repressão da ditadura*. Repositório digital Brasil Doc., Projeto República. UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais.

Logo depois ouvi uma pessoa chegando, arfando desesperadamente, com falta de ar, com sintomas muito parecidos com ataque cardíaco (que eu conhecia pois eram semelhantes daquele do meu pai, por ocasião de sua morte). Esta pessoa foi levada para o quarto que tinha a cama e não o pau de arara. Fiquei sabendo que era o Toledo pelos comentários que vinham sendo feitos pelos policiais.

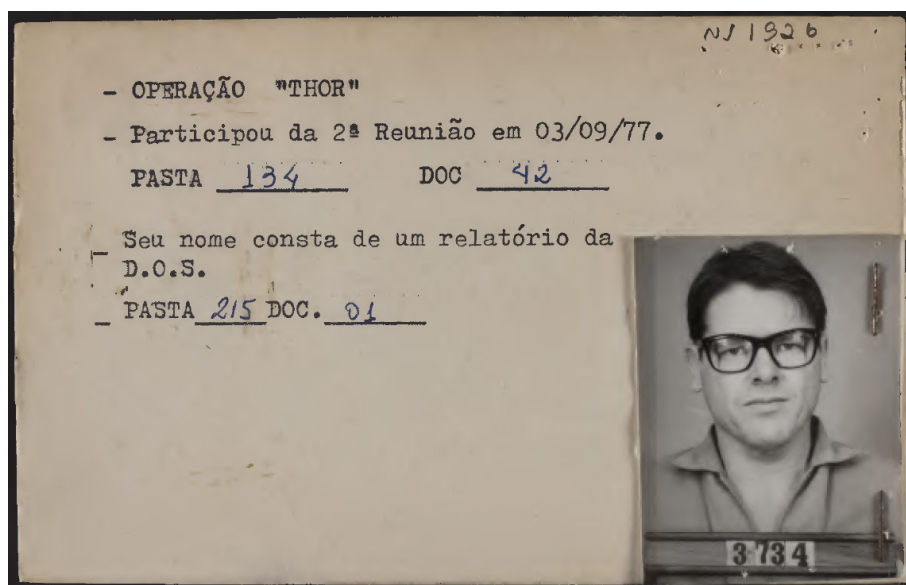
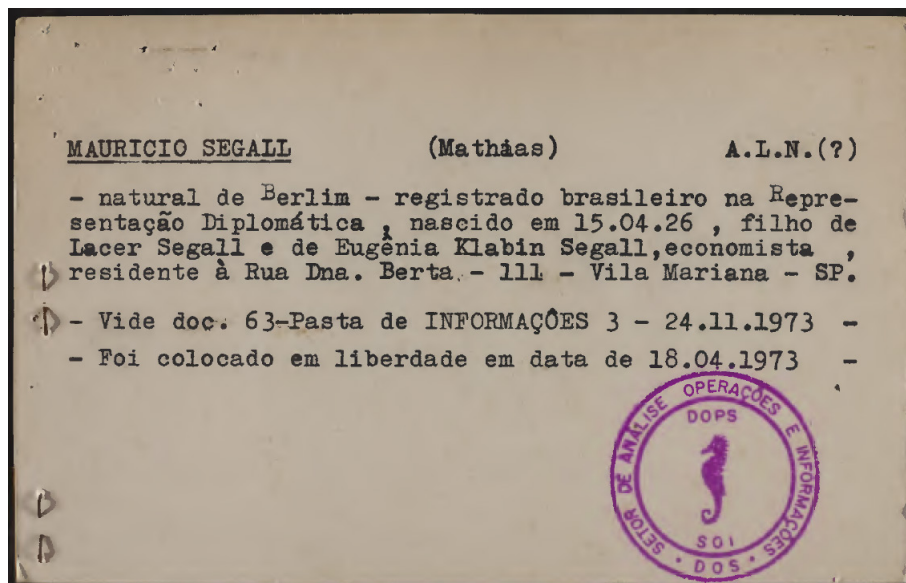


Figura 7

FICHA DE MAURICIO SEGALL  
(Arquivo DEOPS -  
Documento DEOPSSPM011190).

NS 1927

MAURÍCIO SEGAL  
CODINOME: Mathias.  
Filiação: Lazer Segall e  
Eugênia Klabin Segall.  
Nasc: 15/04/1.926 - Berlim. Registrado na Embaixada do Brasil em Berlim como Brasileiro.  
Local da Prisão: São Paulo - Via Pública - 23/10/70.  
Motivo da Prisão: Subversão - Terrorismo

- Em 10/08/1.970 foi indiciado em Inquérito Policial.
- Inquérito Policial nº 33/70.
- Em 28/01/71 teve a sua prisão preventiva decretada

V.V.

pela 2ª Auditoria - 2ª RM.

- Em 10/08/71 foi colocado em Liberdade a vista do Alvará de soltura expedido pela 2ª Auditoria - 2ª RM.
- Condenado à pena de 02 anos de reclusão - Processo nº 06/71 (ALN) - 2ª Aud. da 2ª CJM.
- Usa o nome Falso de: JOÃO CARLOS DA SILVA " PAULO ".
- Relatório sobre o epigrafado.

PASTA 214 DOC 04

Figura 8

FICHA DEOPS N. 1927,  
Mauricio Segall (Arquivo  
DEOPS - Documento  
BR\_SPAPESP  
DEOPSSPOSFTEXNSM001927)

Havia muita agitação entre eles e Toledo não parava de arfar. A um certo momento, depois de mais ou menos uma hora, vi pela fresta inferior da venda dos olhos, passarem duas pernas vestidas de branco e calçadas com sapatos brancos. Não havia dúvida que era um médico. Logo depois, Toledo parava de arfar. Muito rapidamente, o 'acampamento' foi levantado e fomos levados de olhos vendados para o DEOPS e, a seguir, para a OBAN"<sup>22</sup>.

## Cartas da prisão

Após sua captura, Mauricio desapareceu por cerca de 40 dias, circulando entre locais de repressão. Depois de sobreviver ao "sítio de Fleury", passou pela OBAN e pelo DEOPS. A sede da OBAN ficava nas dependências da antiga 36ª Delegacia de Polícia de São Paulo, na esquina das ruas Tutóia e Tomás Carvalhal, no bairro do Paraíso. O prédio e uma equipe de delegados, agentes e escrivães foram cedidos à operação por ordem do governador Abreu Sodré; já o prefeito Paulo Maluf colaborou mandando pavimentar o pátio interno do edifício e as ruas de acesso. O DEOPS era sediado no antigo Armazém Central da Estrada de Ferro Sorocabana, prédio construído em 1914 e usado para a prisão, repressão e tortura entre 1942 e 1983<sup>23</sup>.

Mauricio foi finalmente levado ao Presídio Tiradentes, onde permaneceria 8 meses, aguardando o desenrolar de seu caso.

---

<sup>22</sup>O relato de Segall sobre a morte de Toledo é complementado com informações produzidas por outros presos políticos confinados no Presídio Tiradentes. Eles registraram dados sobre a repressão e a tortura e conseguiram fazer chegar esses textos ao exterior, onde foram publicados ainda durante os anos de chumbo. Num deles, consta a seguinte narrativa: "A prisão de Toledo ocorreu por volta das 19 horas e 30 minutos do dia 23 de outubro de 1970, na avenida Lavandisca, bairro de Indianópolis - S. Paulo. Os algozes que o prenderam - componentes do bando do delegado Fleury, não encontraram pela frente um velho alquebrado pelo peso dos anos, mas um valoroso combatente revolucionário. E o velho militante comunista, de inegável firmeza ideológica, reagiu bravamente contra a violência do bando de toxicômanos, ferindo vários deles. Dominado finalmente pela desmedida superioridade numérica daquele bando de marginais do DEOPS, Toledo manteve-se sempre em atitude digna e combativa durante o longo e bárbaro processo de torturas de todo tipo que sofreria até à morte, ocorrida por volta de 24 horas, naquele mesmo dia. As torturas iniciaram-se na própria viatura da polícia, para onde Toledo foi arrastado no ato da prisão. Algemado, mas investindo contra os policiais, Toledo foi submetido a choques elétricos e espancamentos durante todo o percurso que levava ao sítio - quartel general dos criminosos da quadrilha de Fleury. No sítio, as torturas intensificaram-se até provocar a morte de Toledo. Em certo momento, os torturadores tentaram mantê-lo vivo por mais tempo, a fim de prolongar o processo de sevícias. Um médico digno de um Mengele 'assessor' do 'Esquadrão da Morte' paulista, foi levado às pressas para o sítio e tentou, em vão, recuperar Toledo. O velho comunista venceu os torturadores: nada revelou ao inimigo, nenhuma informação ofereceu"; cfe. COMITÊ PRÓ-ANISTIA GERAL DOS PRESOS POLÍTICOS NO BRASIL. *Dos presos políticos brasileiros. Acerca da repressão fascista no Brasil*. Lisboa: Ed. Maria da Fonte, 1976, p. 97-98.

<sup>23</sup>Para um histórico detalhado da constituição e funcionamento da OBAN e outros órgãos de repressão ver JOFILLY, Mariana. *No Centro da Engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

O Presídio Tiradentes foi construído em 1852, sendo utilizado inicialmente como prisão e depósito de pessoas escravizadas. Segundo Desirée Azevedo,

“foi no Estado Novo (1937-1945) que recebeu um pavilhão especial para presos da Lei de Segurança Nacional, passando a ser reconhecido como um presídio político. Essa função se destacou ainda mais durante a ditadura. Após terem suas detenções legalizadas ou serem condenados pela Justiça Militar, os presos políticos eram encaminhados preferencialmente ao Tiradentes. A transferência marcava o fim dos interrogatórios sob tortura e da condição ilegal (não documentada) da prisão, diminuindo as chances de desaparecimento. Por isso, apesar de insalubre, o Tiradentes era um ambiente mais seguro para os presos. Aqui, eles puderam reunir as primeiras denúncias das violências vividas, se organizar para exigir melhores condições de aprisionamento, e mobilizar greves de fome. O Tiradentes funcionou até 1972, quando foi demolido. Único vestígio preservado, seu arco de entrada foi tombado pelo Condephaat [Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo]”<sup>24</sup>.

Durante sua estadia no Tiradentes, Mauricio escreveu centenas de cartas a seus familiares, amigos e conhecidos<sup>25</sup>. Para a esposa, Beatriz Segall, escrevia quase diariamente. Esse conjunto de cartas, que hoje faz parte do *Fundo Mauricio Segall* do Arquivo do Museu Lasar Segall, oferece uma janela para a experiência de Mauricio e dos seus próximos e, ao mesmo tempo, proporciona um olhar sobre as circunstâncias sociais, culturais e políticas que os circundavam.

Dentre os dados valiosos que se oferecem nesse acervo, não poucos se referem ao Museu Lasar Segall, que então mal começava sua trajetória. A reclusão de Mauricio interrompeu temporariamente o processo de estruturação da instituição. Uma vez instalado na cela “PIX4” do Presídio Tiradentes, Mauricio empregou a correspondência - e também os contatos pessoais

<sup>24</sup>Cfe. <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/presidio-tiradentes/> (acessado em 25/2/2025).

<sup>25</sup>Mauricio fez publicar uma seleção dessa correspondência em *Cartas da Prisão*, in SEGALL, Mauricio. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Boitempo/EDUSP, 2001, p. 159 – 172.

durante as visitas - para retomar o trabalho. Ele se ocupava com vários aspectos, desde questões cotidianas – como a escala de trabalho dos vigilantes<sup>26</sup> – até assuntos técnicos, tal qual a definição dos modelos de fichas bibliográficas a serem empregadas na Biblioteca Jenny Klabin Segall, integrada ao Museu<sup>27</sup>. Mauricio agia também na divulgação da obra do pai e, ao mesmo tempo, do Museu. Acompanhando o circuito cultural através da imprensa, ele se queixava da escassez de menções:

“Estou preocupado e até um pouco irritado com a falta de divulgação da exposição do Museu. Não só não saiu na Manchete como continua a não sair nenhuma linha em nenhum lugar. É preciso insistir para um trabalho de visitas pessoais de Raquel nos jornais, rádios e revistas”<sup>28</sup>.

Durante sua estadia no Presídio, Mauricio coordenou a realização de importantes exposições da obra de Lasar Segall. Em maio de 1971, discutiu o envio de esculturas para uma exposição no *Museu Rodin* em Paris. Mauricio achava que a oportunidade era valiosa para a divulgação da obra escultórica do pai<sup>29</sup>. Cuidou também dos detalhes de uma exposição no Museu do Vaticano e outra em Belo Horizonte<sup>30</sup>.

De todas as mostras do período, Mauricio se ocupou com mais energia da exposição *Cem pinturas de Lasar Segall*, no Museu de Arte de São Paulo, em cartaz entre maio e julho de 1971. Elaborou de memória a lista das obras, e determinou o conceito curatorial que organizaria a exposição, numa carta redigida em tópicos sistemáticos:

“Trabalhei este fim de semana na relação das obras para a exposição no Museu de Arte e cheguei à conclusão abaixo especificada. Obedeci a certos critérios e motivações como segue:

---

<sup>26</sup>Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 2/6/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

<sup>27</sup>Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 25/7/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

<sup>28</sup>Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 27/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10; a pessoa a quem Mauricio se refere é Raquel Arnaud, que nessa altura trabalhava na organização da obra de Lasar Segall e assessorava o museu.

<sup>29</sup>Tratava-se da *IV Exposition Internationale de sculpture contemporaine*; ver carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 6/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

<sup>30</sup>Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 16/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

a. há treze anos não se expõe Segall de forma exaustiva em São Paulo. Daí a necessidade de uma escolha bem representativa não só das fases mas também da temática em cada fase (e a continuidade da temática através dos tempos) b. daí a necessidade de mostrar a constância de naturezas mortas, de retratos e autorretratos, de motivação social, de paisagens etc. c. é preciso mostrar também que mesmo em períodos de maior motivação social, o bucolismo e o lirismo de Segall não foram interrompidos. d. é preciso dar a devida importância à fase expressionista. e. é claro que a limitação em 100 óleos e 100 desenhos e gravuras dificulta muito a escolha mas creio ter chegado a um bom equilíbrio. f. finalmente, acho importante expor o quadro que discutimos aqui na visita na última quarta-feira. Pensando bem não vejo razão para não fazê-lo mesmo porque é indicativo de uma faceta pouco conhecida de Segall. E, sobretudo, porque não é possível cair num esquema de autocensura (expliquem isto, deste jeito, ao professor Bardi, por favor)<sup>31</sup>.

Nesse último item, Mauricio se referia à obra *Greve* (Figura 9), que, em tempos de ditadura, encontrava resistência por conta de sua carga política. Mauricio perdeu a queda de braço com o professor

Figura 9

LASAR SEGALL. *GREVE* (1956).

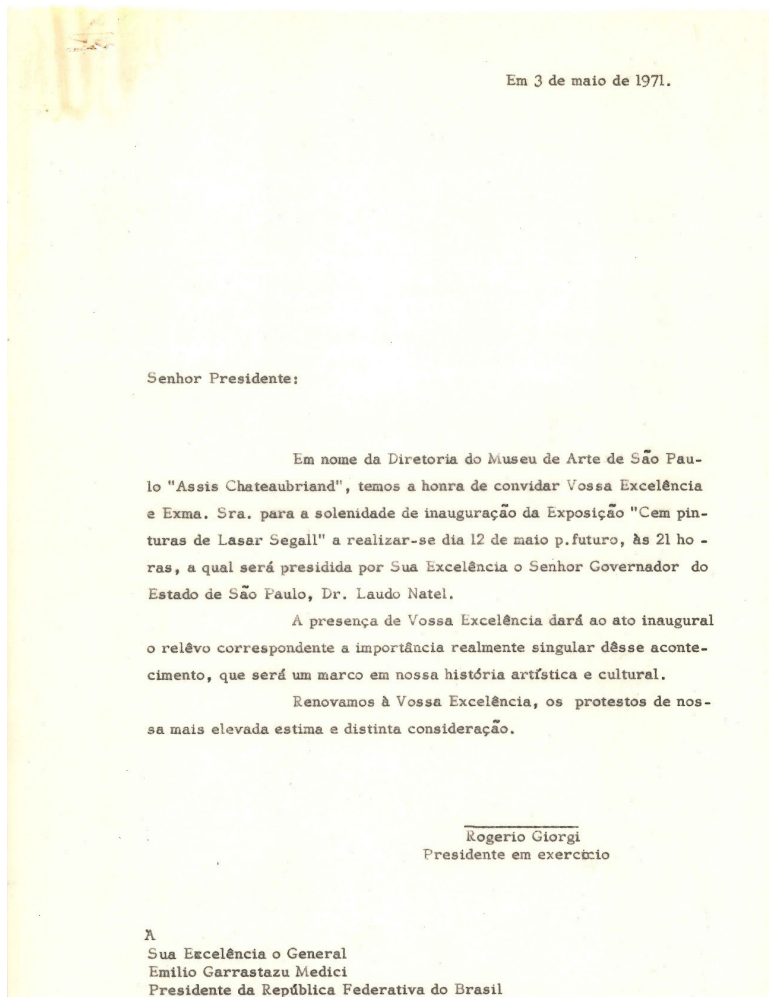
Óleo sobre tela, 100 x 164 cm. Lasar Segall - Museu Lasar Segall/Ibram-MinC



<sup>31</sup>Carta de Mauricio Segall para Luiz Hossaka e Raquel Arnaud, 11/4/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

Figura 10

**CONVITE PARA  
A ABERTURA  
DA EXPOSIÇÃO  
ENVIADO A MEDICI -  
ARQUIVO HISTÓRICO  
DOCUMENTAL / FUNDO  
MASP - PASTA EXPOSIÇÃO  
RETROSPECTIVA LASAR  
SEGALL : SUA VIDA, SUA  
OBRA (B) - 1971 - CAIXA 3  
/ PASTA 15 - ACERVO DO  
CENTRO DE PESQUISA  
DO MUSEU DE ARTE  
DE SÃO PAULO ASSIS  
CHATEAUBRIAND.**



Bardi e a obra acabou não entrando na exposição<sup>32</sup>. A pintura certamente causaria desconforto, especialmente quando se considera que altas autoridades do regime foram convidadas para a abertura, inclusive o próprio general Emílio Garrastazu Medici (que não compareceu; *Figura 10*). O governador do Estado, Laudo Natel, circulou entre as obras e foi fartamente fotografado.

Na cobertura da imprensa à inauguração, nenhuma palavra foi dita sobre a ausência de Mauricio, mas alguns jornalistas aproveitaram a ocasião para ressaltar o caráter libertário e politicamente denso da obra de Lasar Segall, fazendo circular palavras carregadas em sentenças como "denúncias de Segall contra a guerra e a miséria

<sup>32</sup>A ausência da obra é comprovada pela consulta ao minucioso catálogo da exposição e pela análise dos textos na imprensa da época; cfe. MUSEU de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand". *Cem Pinturas de Lasar Segall*. (Catálogo de exposição). São Paulo: MASP, 1971. Da mesma forma, as listas de obras elaboradas pelos técnicos do MASP na ocasião, guardadas no Arquivo da Instituição, não mencionam a obra *Greve*.

humana"<sup>33</sup>. Pietro Maria Bardi, acatando uma das determinações de Mauricio, procurou abrandar a coloração política da mostra, afirmando que mesmo "nos períodos de maior motivação social, Segall nunca interrompeu o lirismo e o bucolismo de sua obra"<sup>34</sup>.

## O Museu sob vigilância

A soltura definitiva de Mauricio, em 1973, não encerrou o monitoramento: o primogênito de Lasar Segall seria sistematicamente vigiado ao longo dos anos 1970 e 1980. Os agentes da polícia política se interessaram, sobretudo, por suas atividades junto ao Partido dos Trabalhadores (PT), do qual foi um dos fundadores. Espionaram e registraram também suas manifestações públicas em debates e convenções. O monitoramento seguiu até, pelo menos, 1986, um ano após o fim oficial da Ditadura Militar (*Figura 11*).

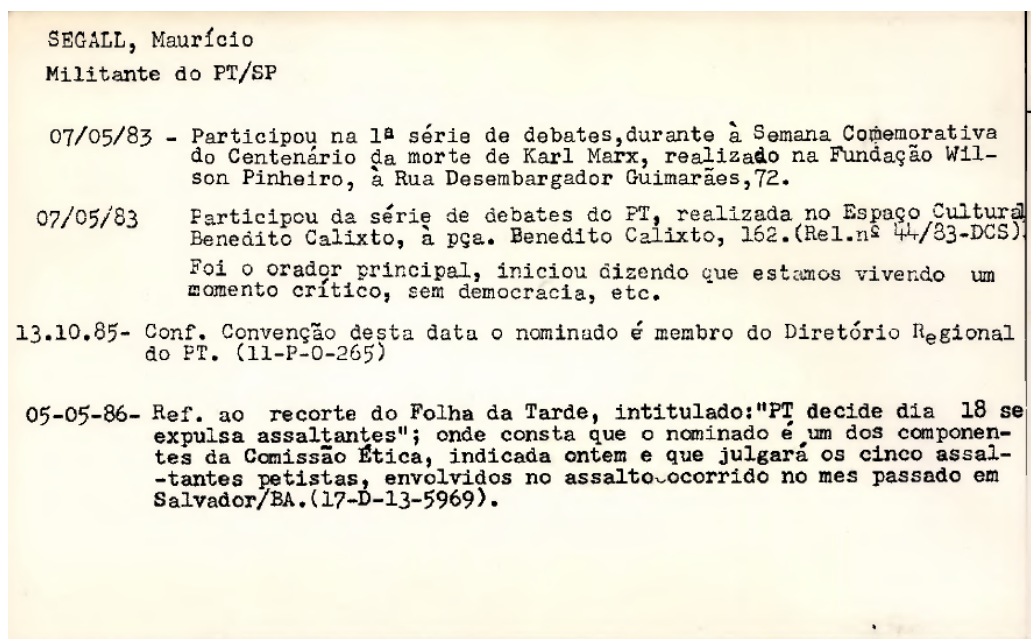


Figura 11

Registro das atividades de  
Maurício Segall - Documento  
DCSS01155

<sup>33</sup>POPULAR DA TARDE. *As denúncias de Segall voltam ao Museu de Arte*. São Paulo, 12/5/1971.

<sup>34</sup>Idem.

Também o Museu Lasar Segall seria alvo de espionagem recorrente por parte do DEOPS. As atividades desenvolvidas na instituição levantavam suspeitas, o que resultou na formação de um consistente acervo abrigado atualmente no Arquivo Público. Em geral, os agentes recolheram materiais produzidos pelo próprio Museu, como folhetos de programação, malas-diretas e exemplares do Boletim Informativo. No material, eram assinalados os itens que levantavam suspeitas.

No folheto *Cinema Gratuito – Museu Lasar Segall*, por exemplo, de abril de 1981, foram sublinhados à mão os filmes *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971), *Ovo de Codorna* (Bernardo Vorobow, 1974, sobre o cinema marginal de São Paulo dos anos 1960-70), *De Revolutionibus* (de Marcello Tassara, sobre Nicolau Copérnico) e *Rock* (de Cristina Santeiro, Ícaro Martins, Joel La Laina e Lena Bastos, 1976, sobre “os roqueiros da periferia”)<sup>35</sup>.

Filmes exibidos em sessões gratuitas no cinema do Museu, anunciadas para maio de 1985, despertaram novamente as atenções dos agentes. Tratava-se de *Karl Marx*, “documentário imparcial e objetivo, realizado na Alemanha Ocidental, sobre a vida, filosofia e obra” do pensador germânico, segundo a sinopse apresentada no material de divulgação do Museu. Além deste, foi assinalado *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, documentário de Sérgio de Toledo Segall sobre as greves que paralisaram o país em 1979<sup>36</sup>.

As atividades do Setor de Redação também foram monitoradas. O laboratório, realizado às terças-feiras e coordenado por Gilson Rampazzo, era descrito, em material produzido pelo museu e arquivado no DEOPS, como “espaço aberto para escrever, redigir, enfim, para trabalhar (ou divertir-se) com a linguagem escrita e falada”<sup>37</sup>.

Mereceu especial atenção dos investigadores um pequeno texto intitulado *Uma provocação para um debate necessário*. Tratava-se de uma autorreflexão do Museu Lasar Segall sobre o papel da arte e o *status* do artista. Aparecia nesse texto uma noção muito cara a Mauricio Segall, uma que, segundo os estudiosos de

<sup>35</sup>Documento 50-J-0-6684.

<sup>36</sup>Documentos 50-J-0-6685 e 50-J-0-6687. Sérgio, filho de Mauricio e neto de Lasar, também mereceu registro no acervo do DEOPS, constituindo-se assim na terceira geração espionada pela polícia política. Em 1976 foi fichado junto com colegas porque “nas vias públicas, solicitava colaboração em dinheiro que tinha a finalidade de fazer um filme sobre as eleições municipais de 15 de novembro de 1976”; Documento DEOPSSPOSFTEXNS003127.

<sup>37</sup>Documento 50-J-0-6683.

seu pensamento museológico, dirigiu a estruturação do Museu dedicado ao seu pai: a ideia de que “a expressão pertence a todos”, e que “não há razão para se privilegiar as ‘manifestações criativas’ de uns sacralizando-as, enquanto se desprezam ou bloqueiam as ‘manifestações criativas’ de outros”. Essa ideia era central e organizava a maneira de agir do Museu:

“O Museu Lasar Segall preencherá sua função desde que qualquer dona de casa anônima possa expor seus bolos, que o sambista possa demonstrar seus passos, que o jardineiro, o pedreiro de domingo, o barbeiro, o pintor de paredes e tantos outros através da sua criação diuturna, sejam reconhecidos à mesmo título, por exemplo, que Lasar Segall e seus pares”<sup>38</sup>.

O monitoramento do Museu Lasar Segall, no final da década de 1970 e início da seguinte, aponta a continuidade de um pensamento paranoico por parte da polícia política, que seguia vendo ameaças em toda parte. Sem compreender completamente as mudanças na sociedade e na cultura, valia-se de um arsenal de conceitos ultrapassados para detectar a suposta subversão. Numa espécie de busca por *palavras-chave*, assinalavam aquilo que falasse em *ideias avançadas* e *revolução* (ainda que se tratasse da revolução da Terra em torno do Sol). Temiam termos como *grupo*, *debate* e *discussão*, tremiam diante de *greve* e *sindicato*, e a simples presença das palavras *marginal* ou *periferia* justificava a coleta e arquivamento de papéis que iam estufando seus arquivos. A polícia política via o museu como uma ameaça simplesmente por ele se colocar como um “espaço aberto”, o que evidencia o interesse em prolongar indefinidamente o fechamento.

## Considerações finais

A observação dos documentos reunidos no fundo DEOPS sobre o Museu Lasar Segall e a constelação de pessoas que o cerca revela, em última análise, certas permanências povoando a vida social, cultural e política do Brasil. As ações da polícia política atravessam quase todo o século XX, traduzindo uma preocupação perene das elites em controlar o ritmo e a direção das transformações. Há uma luta renhida para manter inalteradas as estruturas econômicas que as permitiam ocupar o vértice da pirâmide social. Diante do avanço inevitável do estado democrático, os grupos oligárquicos

<sup>38</sup>Documento 20-C-44-10777, 1977.

diversificaram e refinaram as maneiras de impedir que “os de baixo” se apropriassem do Estado e interferissem na condução dos destinos da coletividade. Criminalizar a atuação política e criar corpos policiais capazes de reprimir os movimentos indesejados eram parte desse projeto conservador.

A observação das ideias que sustentam tal projeto explicita uma impressionante linha de continuidade que parte, pelo menos, do final do século XIX. O pensamento desenvolvido pelos *cientistas da degeneração* oitocentistas amparou a estigmatização e a caça aos artistas, literatos e pensadores que de alguma forma alinharam sua produção com utopias reformadoras, sonhando com a superação das amarras da tradição, fossem elas estéticas ou sociais. O pacífico Lasar Segall foi capturado diversas vezes pela retórica dos reacionários, que viam sua obra como um poderoso atentado à “civilização ocidental”. Esse olhar atravessa o tempo e o espaço: as mesmas ideias se manifestam com pouca variação no Brasil, na Alemanha e em outras partes. Em todo lugar onde aparecem, autorizam a perseguição e o ódio.

Essas flagrantes continuidades ainda não foram interrompidas: não faz muitos anos, a essência da retórica de *Propaganda Comunista pela Arte* – o texto da década de 1930 encontrado nos dossiês dos artistas espionados pelo DEOPS – reapareceu com todos os seus elementos por conta de eventos artísticos realizados em instituições brasileiras<sup>39</sup>. A ideia de um complô internacional com vistas a desestabilizar a “civilização”, a noção de que certos indivíduos “degenerados” poluem a cultura com suas mentes distorcidas, a identificação pública e acusação de pessoas que fazem curadorias e cuidam da programação de museus reaparecem, e são ideias que não estariam fora do lugar na Alemanha de 1937, com seus indiciamentos da “arte degenerada” e “bolchevique”. Essas ideias no campo da estética estão irmanadas a ideias no campo da política, no desejo de extinguir a democracia, de “reinstaurar o AI-5” e a ditadura.

Assim como no caso dos milhares de textos teatrais colhidos e arquivados pela Censura, o gigantesco acervo de documentos do DEOPS, vestígio de tempos infelizes, constitui-se hoje num verdadeiro tesouro para pesquisadores. Muitas mãos são necessárias para dar conta da tarefa, tão grande quanto o

---

<sup>39</sup>Refiro-me aqui especificamente à retórica encontrada nas reações a dois eventos artísticos ocorridos em 2017, a performance “*La Bête*”, realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte de São Paulo, e a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, montada no Santander Cultural de Porto Alegre.

arquivo. Em tempos de democracia novamente acuada diante de ameaças golpistas, essa tarefa equivale ao *dever de rebelião* explicado por Antônio Roberto Espinosa:

“Nós exercíamos o dever de rebelião porque todo cidadão que tem algum compromisso com o seu grupo, ao se deparar com a ruptura do contrato social que rege a sociedade, ao se deparar com um golpe de Estado que rompe com as regras, tem o dever moral de se opor a isso, tem o dever moral de restabelecer a constituição, de restabelecer as regras da vida em comum que haviam sido usurpadas por um pequeno grupo [...]”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup>Antônio Roberto Espinosa, depoimento prestado à CNV em parceria com a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 2014. Arquivo CNV, 00092.005570/2014-21.] (COMISSÃO, 2015, p. 86).

## Referências Bibliográficas

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O Risco da Ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

CAIRES, Daniel Rincon. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: Arte Degenerada na Alemanha e no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: repressão e estado policial na era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1991.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e Judaísmo na Arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

COMITÊ PRÓ-ANISTIA GERAL DOS PRESOS POLÍTICOS NO BRASIL. *Dos presos políticos brasileiros. Acerca da repressão fascista no Brasil*. Lisboa: Ed. Maria da Fonte, 1976.

FLORINDO, Marcos Tarcísio. *O Serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na era Vargas*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2000.

JOFILLY, Mariana. *No Centro da Engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

JUNIOR, Gonçalo. *A delirante encenação da censura*. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 122, abril de 2006.

MOTTA, Antônio Carlos Casulari Roxo da. *COBRASMA – Trajetória de uma empresa brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História Econômica – Universidade de São Paulo, 2006.

PIMENTA, João Paulo Garrido. *Os Arquivos do DEOPS-SP: Nota Preliminar*. In: Revista de História, n. 32, primeiro semestre de 1995.

SECCO, Lincoln; PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). *História do PCB*.  
Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

SEGALL, Mauricio. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo:  
Boitempo/EDUSP, 2001.

VÁZQUEZ, Henry Torres. *El concepto de terrorismo de estado:  
una propuesta de lege ferenda*. In: Revista Diálogos de Saberes  
(Universidad Libre Colombia). Jul/Dez 2010; pp. 129-147.

VIANA, Natália. *O Sítio da tortura*. (Reportagem) *Agência Pública*,  
2011.

## Fontes e documentos

---

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 16/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 2/6/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 25/7/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 27/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 6/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Luiz Hossaka e Raquel Arnaud, 11/4/1971.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. *Delegacias*

*Especializadas de Ordem Política e Social*. Disponível em (<http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/delegacias-especializadas-de-ordem-politica-e-social-deops-sp;isad>) (acessado em 7/2/2025).

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Gratuito – Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6684

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6685.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6687.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Depoimento de Mauricio Segall*, Documento 30-B-152-0235.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento DEOPSSPM011190.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento DCSS01155.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/

SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento BR\_SPAPESP\_  
DEOPSSPOSFTEXNSM001927.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo  
DEOPS/SP. *Ficha de Sérgio de Toledo Segall*, Documento  
DEOPSSPOSFTEXSNS003127.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/  
SP. *Prontuário de Lasar Segall n. 51.749*, Documento  
DEOPSSPL000997.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP.  
*Setor de Redação do Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6683

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Uma  
provocação para um debate necessário*. Documento 20-C-44-10777.

COMISSÃO da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva".  
*Relatório - Tomo I: Recomendações Gerais e Recomendações  
Temáticas*. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São  
Paulo, 2015.

CORREIO Paulistano. *Terceiro Salão Paulista de Bellas Artes*. 15 de  
dezembro de 1935, p. 15.

DECRETO Lei número 2034, de 20 de dezembro de 1924.  
Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1924/lei-2034-30.12.1924.html> (acessado em 10/2/2025).

DOSSIÊ *encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva*. São Paulo, 1996.  
Disponível em <https://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/arquivos/documentos/001-dossie-cemdp-joaquim-camara-ferreira> (acessado em 11/3/2025).

MEMORIAL da Resistência; AZEVEDO, Desirée. *Fazenda 31 de Março*. Disponível em [https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/fazenda-31-de-marco/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=2&source\\_list=term&ref=%2Fclassificacao-de-lugar%2Fcentro-clandestino%2F%3Fview\\_](https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/fazenda-31-de-marco/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=2&source_list=term&ref=%2Fclassificacao-de-lugar%2Fcentro-clandestino%2F%3Fview_)