Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical

RIdIM
Repertório Internacional de Iconografia Musical
BRASIL

Pablo Sotuyo Blanco-Nilton Souza
(Organizadores)

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

UEA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza

(Organizadores)

REITOR
Josealdo Tonholo

VICE-REITORA
Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO
Cézar Nonato Bezerra Candeias

ESCOLA TÉCNICA DE ARTES
DIRETOR - *David Farias Torres Chagas*

ESPAÇO CULTURAL
SALOMÃO DE BARROS LIMA
DIRETOR – *Nilton da Silva Souza*

Apoios

PRESIDENTE – *Ricardo Mazzini Bordini*

PUBLICAÇÃO

PRESIDENTE – *Pablo Sotuyo Blanco*

REITOR
André Luiz Nunes Zogahib

VICE-REITORA
Kátia do Nascimento Couceiro

COORDENADOR – *Márcio Páscoa*

Conselho editorial

EQUIPE EDITORIAL

Allison Leão (UEA)
Editor
Luciane Páscoa (UEA)
Editora Executiva
Karen Cordeiro (UEA)
Produtora Editorial

A Segunda Oficina Laboratório Editorial é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.

https://ppgla.uea.edu.br/segunda-oficina/

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza
(Organizadores)

Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical

Segunda Oficina Laboratório Editorial
Manaus
2024

Direitos para esta edição cedidos ao RIdIM-Brasil.
Copyright © 2024, autores.
Licenciado sob licença Creative Commons CC-BY-NC-ND
Feito o depósito legal.

Editoração: Equipe SONARE
Revisão: Equipe SONARE / RIdIM-Brasil / UFBA
Projeto gráfico e diagramação: RIdIM-Brasil / UFBA
Imagens: acervo

FICHA CATALOGRÁFICA
ELABORADA POR ALINE GRAZIELE BENITEZ - BIBLIOTECÁRIA – CRB-1/3129

24-224083 Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical / Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza (Organizadores). – Manaus: Segunda Oficina Laboratório Editorial, 2024.

1 recurso online (500 p.) : il., fotos.

Modo de acesso: WWW
Publicação digital (e-book) no formato PDF.
ISBN: 978-65-01-13114-6

1. Iconografia. 2. Simbolismo na arte. 3. Música – História e crítica. I. Sotuyo Blanco, Pablo. II. Souza, Nilton da Silva. III. Título. IV. Série.

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:
1. Iconografia : Artes 700

Sumário

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza 1

Imaged Sounds — Sounded Images: Sensorialities in Interaction

Gabriela Currie 3

As imagens de *Abala Ladaia*

Isabel Porto Nogueira, Luciano Zanatta 29

O Grande Governador da Ilha dos Lagartos – Álbum de fotografias:
uma abordagem pelo viés da Iconografia e da História Cultural

Ana Guiomar Rêgo Souza 49

Criação, produção, usos e funções da iconografia musical
nos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco 65

Imaginar, representar, significar: o documento iconográfico como imago

Marcelo Nogueira de Siqueira 83

Personagens femininas na obra de Aurélio de Figueiredo:
criação, gênero e intertextualidade

Luciane Viana Barros Páscoa 95

As imagens do som: a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé

Maria José Spiteri Tavolaro Passos 125

A iconografia musical na arte *naïf* de Vicente Ferreira:
o processo criativo e a produção de seu auto retrato

Nilton da Silva Souza 163

Atlas Iconográfico Musical do Maranhão: algumas linhas sobre a proposta

Alberto Dantas Filho.....175

Sereias musicistas na antiguidade grega:
usos e significados funerários da iconografia musical

Fábio Vergara Cerqueira.....191

Iconografia musical como figuração das paixões no século XVI:
as *Passioni amorose* de Gasparo Fiorino, 1574

Maya Suemi Lemos; Massimo Privitera 223

A estátua de Ária Ramos no Cemitério de São João, em Manaus:
análise da representação iconográfica musical

Márcio Páscoa 247

Figuras angélicas e ornamentos na organaria histórica no Brasil

Mozart Alberto Bonazzi da Costa 257

Playlist "música e revolução": imagens da revolução em músicas
distribuídas em plataformas digitais

Luciana Lourenço Paes..... 287

Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais
da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra

Adriana Olinto Ballesté, Ana Cristina Valentino 305

“Despotismo muitíssimo tolo”: a subversão da ordem na disputa por um símbolo
de distinção entre uma banda militar e uma de barbeiros no século XIX

Aldo Luiz Leoni 327

Miguel Dultra e a Festa do Divino em Itu: uma análise iconográfica

Leonardo Leite dos Santos, Marcos da Cunha Lopes Virmond..... 357

“Música & efémero" ou as práticas musicais da família Relvas vistas através da arte do esboço

Luzia Aurora Rocha, Nuno Oliveira Prates.....375

Nuevos horizontes en la iconografía musical: El impacto de la inteligencia artificial en el reconocimiento y la catalogación de fondos

Gorka Rubiales Zabarte.....391

Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego

Maria Isabel Rodríguez.....411

Processos criativos, usos e funções na iconografia musical de Lasar Segall

Beatriz Magalhães Castro 441

The Authors / Os Autores / Los Autores.....480

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco - UFBA
Presidente do RIdIM-Brasil

Nilton da Silva Souza - UFAL
Presidente do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical

É com muito prazer e orgulho que o Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do Patrimônio Iconográfico Musical no Brasil (nacional e internacionalmente reconhecido como RIdIM-Brasil) em parceria com a Universidade Federal de Alagoas e a Universidade do Estado do Amazonas, decidiu organizar e publicar este novo livro sobre estudos em iconografia musical, agregando mais um volume aos esforços editoriais iniciados em 2015 no âmbito da Universidade Federal da Bahia, e dando continuidade à nova fase de itinerância dos seus congressos e publicações.

Sob o título de *Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical*, o presente volume, fruto e testemunha do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, procura contribuir para o fortalecimento da presença nacional e internacional do RIdIM-Brasil tanto em termos de promoção do patrimônio iconográfico musical quanto da pesquisa em torno dele. Articulando o esforço de destacadas figuras do âmbito acadêmico nacional e internacional dedicadas ao estudo da iconografia musical e relativa à música, foram selecionados 21 trabalhos de 26 autores oriundos de dois continentes (América e Europa), permitindo ao leitor ter uma ampla visão da complexa diversidade dos usos e funções das fontes visuais relativas à cultura musical, em seus vários âmbitos de criação e produção.

As fontes visuais relativas à cultura musical são de tamanha importância que, destacar o caráter essencial desse vasto conjunto de fontes (tangíveis ou intangíveis) para o dia-a-dia do ser humano, parece desnecessário já que ele permeia nossa sociedade em múltiplos níveis. O seu conteúdo imagético inclui um conjunto de aspectos que não apenas o definem, mas também o condicionam e projetam além do seu contexto de origem, desde o ato criativo.

Assim, a produção de iconografia musical visa atender os usos e funções aos quais está ligada nos seus diversos âmbitos de circulação, recepção e consumo.

As disciplinas às quais os autores reunidos neste volume se reportam nos seus diversos lugares de fala (arqueologia, história, ceramologia, organologia, mitologia, arquitetura, sociologia, antropologia, iconologia, artes visuais, musicologia) dialogam em torno da estrutura sequencial dos seus textos proposta nesta publicação. Assim, convidam o leitor a identificar possíveis interrelações em novas dimensões dos seus usos e funções, traçando arcos de compreensão que permitem apreender a criação e produção de iconografia da cultura musical em pontos diversos do espectro sociocultural: do berço ao túmulo, do individual ao coletivo, do profano ao sagrado, desse modo apontando grupos e escolas, tradições e gêneros, temas e repertórios, materiais e técnicas.

Entremeados nesse tear de linhas, cabe referir os três trabalhos cujas apresentações durante o 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical em 2023, foram galardoadas pelo júri da 6ª edição do Prêmio RIdIM-Brasil, sendo seus autores Adriana Olinto Ballesté e Ana Cristina Valentino, Aldo Luiz Leoni, Leonardo Leite dos Santos e Marcos Virmond, todos brasileiros.

Agradecendo aqui o importantíssimo e generoso apoio da Segunda Oficina Laboratório Editorial da Universidade do Estado do Amazonas, acreditamos sinceramente estar oferecendo um produto de qualidade que, esperamos, estimule o seu interesse pelo patrimônio iconográfico musical, sua riqueza, diversidade, valor e significação patrimonial, cultural e identitária, altamente relevantes no exercício da nossa cidadania cultural.

Por tudo o até aqui exposto, só nos resta desejar ao caríssimo e interessado leitor uma ótima experiência na fruição de conteúdo tão seleto.

Lasar Segall: representação musical e *Zwischenweltenschreibens* numa escritura entre mundos

Beatriz Magalhães Castro

Introducción

Este trabalho discute a contribuição dos processos criativos do pintor, gravador, escultor e desenhista lituano Lasar Segall (Vilna, 1891 - São Paulo, 1957), especialmente no seu impacto sobre o modernismo brasileiro, focado na sua produção imagética com temática musical. Nascido em Vilna (ou Vilnius), capital da Lituânia, posicionada em espaço geopolítico estratégico de disputa (Figura 1) entre o Reino da Polônia (1025-1772) e suas configurações até constituir-se em estado Polonês (1945); o Império Alemão (1871-1918) e logo República de Weimar (1919-1939) e Terceiro Reich (1939-1945); e o Império Russo e logo a União Soviética. A emigração lituana para o Brasil insere-se no contexto Europeu do pré 1ª Guerra Mundial e da consolidação do nazismo na Europa nos anos 20-30, que catalisa uma imigração lituana para o Brasil, iniciada ca. 1890, quando um grupo de 25 imigrantes lituanos com suas famílias se estabelece na cidade de Ijuí, no Rio Grande do Sul.

Figura 1 - Mapa da região báltica e relação de forças entre Polônia, União Soviética e Alemanha

Fonte: Google com adaptação da autora

Lituânia: espaço em disputa

Desde seu reconhecimento histórico em 1253,[1] a criação em 1579 de uma universidade em Vilna (pelo Rei Stefan Batory) a constitui como um dos mais importantes centros da região e da Comunidade Polaco-Lituana. Em 1759 Vilna é anexada à Rússia e em 1812 é sitiada por Napoleão Bonaparte durante a Campanha da Rússia. Atinge os 200 mil habitantes no início do século XIX, tornando-a a maior do norte da Europa. Os levantes de 1831 e, especialmente, em 1863, foram duramente reprimidos pela Rússia, mas entre 1915-1918 foi ocupada por tropas alemãs durante a Primeira Guerra Mundial. Como resultado da Conferência de Vilna (1917), permitida pelos alemães com a intenção de que esta declararia seu desejo de separar-se da Rússia e estabelecer uma "relação mais estreita" com a Alemanha, foi proclamado o "Ato de Restauração da Independência da Lituânia" (ou *Lietuvos*

[1] *Mindaugas* (ca.1203–12 de setembro de 1263) foi o primeiro Grão-Duque conhecido da Lituânia (título recebido ca. 1235) e foi coroado como Rei da Lituânia em 1253.

Nepriklausomybės Aktas), em 16 de fevereiro de 1918, declarando o "término de todos os laços de estado que anteriormente ligavam este Estado com outras nações."

Somente após firmado em 3 de março de 1918 o Tratado de Brest-Litovsk, entre a Alemanha e a Rússia bolchevique, no qual a Rússia declarava não mais reivindicar a posse das nações bálticas em zona de interesse alemã, a Alemanha reconheceu formalmente a independência da Lituânia em 23 de março daquele ano. Contudo, permanecia a presença das tropas alemãs e o Conselho Lituano, eleito na Conferência de Vilna, não tinha poder real e era tratado como um conselho consultivo pelos alemães. Uma independência plena viria a se consolidar somente após as três guerras tradicionalmente conhecidas como as Batalhas da Liberdade (ou *Laisvės kovos*): contra bolcheviques (dezembro de 1918 - agosto de 1919); contra o Exército de Voluntários da Rússia ou Bermontianos[2] - financiados e organizados pelo Império Alemão (junho de 1919 - dezembro de 1919); e, contra forças polonesas (agosto de 1920 - novembro de 1920).

Por meio do Tratado de Paz Soviético-Lituano de 12 de julho de 1920, algumas partes das áreas do antigo Grão-Ducado da Lituânia foram transferidas para a autoridade lituana, já que com o ritmo acelerado da ofensiva polonesa, territórios adicionais não foram entregues pelo Exército Vermelho. A área disputada foi dividida em partes controladas pela Lituânia e pela Polônia, criando uma divisão territorial instável. O enfraquecimento da presença soviética na região, acirrou o embate lituano-polonês, culminando na tomada de Vilna pela 1ª Divisão Lituano–Bielorrussa, num motim montado pela Polônia, sob o

[2] Exército de Voluntários da Rússia ou *Bermontianos*, são corpos paramilitares anticomunistas organizados e financiados pelo Império Alemão denominados *freikorps*, formados na cidade de Pskov durante o verão de 1918, para atuar na Latvia e Lituânia durante a Guerra Civil Russa entre 1918-20. Apesar de uma parcela menor dos *freikorps* no Báltico terem se aposentado, o restante permaneceu sob a liderança do General Rüdiger von der Goltz, que para evitar que a Alemanha fosse tachada enfurecendo os aliados, ele se retirou para um segundo plano e fundiu suas tropas com o "Corpo Especial Russo", liderado pelo general cossaco Pavel Bermondt-Avalov. Os dois generais recrutaram cerca de 50.000 homens: a maioria Freikorps, alemães bálticos, bem como alguns prisioneiros de guerra russos capturados pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial e depois libertados com a promessa de que ajudariam a lutar contra os bolcheviques na Guerra Civil Russa. O Exército declarou que se juntou às forças de Aleksandr Kolchak e marchou para atacar os bolcheviques, mas seu verdadeiro objetivo era sustentar o poder alemão na região do Báltico.

comando do General Lucjan Żeligowski, em 9 de outubro de 1920, declarando-a capital da República da Lituânia Central, com Żeligowski como seu chefe de Estado[3] (Figuras 2 e 3).

Figura 2 - Lituano tentando impedir o general Żeligowski de tomar Vilna. Charge polonês (1920)

Fonte: Wikipedia[4]

Figura 3 - Lucjan Żeligowski em frente à Catedral de Vilna diante de uma massa de pessoas após a anexação militar de Vilna das mãos lituanas, 1920

Fonte: Wikipedia[5]

[3] O motim de Żeligowski foi uma operação polonesa de falsa bandeira liderada pelo general Lucjan Żeligowski em outubro de 1920, que resultou na criação da República da Lituânia Central. Józef Piłsudski, na qual o Chefe de Estado da Polônia, ordenou subrepticiamente que Żeligowski realizasse a operação, revelando a verdade apenas alguns anos depois. A Segunda República Polonesa anexou formalmente Vilna e sua região em 4 de março de 1922 e foi reconhecida pela Conferência de Embaixadores como território polonês em 15 de março de 1923, o que não foi reconhecido pela Lituânia, que reivindicou Vilna e sua região, e pela União Soviética. A Corte Internacional de Justiça em Haia arbitrou em 1931 que a Polônia violou o direito internacional ao ocupar Vilna.

[4] Disponível em https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Zeligowski_1920_karykatura.JPG

[5] Disponível em https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Lucjan_%C5%BBeligowski_in_front_of_the_Vilnius_Cathedral_following_the_military_annexation_of_Vilnius_from_the_Lithuanians,_1920.jpg

Nas eleições parlamentares gerais realizadas na Lituânia Central em 8 de janeiro de 1922, apesar do boicote à votação mobilizado pelas organizações lituanas, judaicas e bielorrussas, os polacos, que nela participaram (64,4% de toda a população participou da votação, e 80,8% dos poloneses), apoiaram a incorporação da área à Polônia, mas com diferentes níveis de autonomia. Contudo, a Lituânia não reconheceu este resultado, apontando a participação reduzida dos diferentes grupos étnicos (41% dos bielorrussos, 15,3% dos judeus, 8,2% dos lituanos e 66,2% dos tártaros e karams), as fraudes registradas no relatório enviado à, então, Liga das Nações, a pedido do Coronel Chardigny,[6] e a cobertura da área eleitoral reduzida ao território da Lituânia Central, enquanto também deveria cobrir as áreas prometidas à Lituânia no Tratado Soviético-Lituano de 1920, conhecida como a região de Vilna.

Neste contexto, em 20 fevereiro de 1922, o Conselho da Lituânia Central[7] tomou a decisão de anexar toda a área à Polônia, com Vilna se tornando a capital da voivodia[8] de *Wilno* (o termo polonês para Vilna). Apesar do reconhecimento internacional, inclusive o da Conferência dos Embaixadores das Principais Potências Aliadas e Associadas[9] da Liga das

[6] Os arquivos do período em que trabalhou na Liga das Nações está disponível no site da Nações Unidas, em: https://archives.ungeneva.org/chardigny-colonel/download

[7] Formado após as eleições de 8 de janeiro de 1922, este Conselho (*Sejm Litwy Środkowej,* em polonês), também conhecido como *Vilnius Sejm*, ou *Wilno Sejm* (polonês: Sejm Wileński; Lituano: *Vilniaus seimas*) ou Sejm Adjudicante (polonês: *Sejm Orzekający*), foi o parlamento do breve estado da Lituânia Central, atuando entre 1º de fevereiro a 1º de março daquele ano. Tinha 106 deputados, dominado por representantes poloneses, solicitou a anexação da Lituânia Central pela Polônia e se dissolveu pouco depois.

[8] Uma *voivodia* (/ˈvɔɪvoʊdʃɪp/ VOY-vohd-ship) ou voivodato é a área administrada por um voivoda (governador) em vários países da Europa Central e Oriental. Voivodias existem desde os tempos medievais e a área de extensão da voivodia se assemelha à de um ducado nos estados medievais ocidentais, assim como o título de voivoda era equivalente ao de um duque. Outros títulos e áreas aproximadamente equivalentes na Europa Oriental medieval incluíam *bans* (*bojan, vojin* ou *bayan*) e banatos. Em um contexto moderno, a palavra normalmente se refere a uma das províncias (*województwa*) da Polônia. Em 2022, a Polônia tinha 16 voivodias.

[9] Ou *Conference of Ambassadors of the Principal Allied and Associated Powers*, uma organização interaliada da Entente no pós Primeira Guerra Mundial, formada em Paris em janeiro de 1920, tornou-se sucessora do Conselho Supremo de Guerra e mais tarde foi incorporada à Liga das Nações como um de seus órgãos de governo. Tornou-se menos ativa após os Tratados de Locarno de 1925 e formalmente deixou de existir em 1931 ou 1935. Formada pelos embaixadores do Reino Unido, Itália e Japão em Paris e o Ministro das Relações Exteriores da França. O diplomata francês René Massigli foi seu secretário-geral durante toda a sua existência, e foi presidido pelos ministros das Relações Exteriores franceses, entre eles Georges Clemenceau, Raymond Poincaré e Aristide Briand. Foi formado para fazer cumprir tratados de paz e para mediar várias disputas territoriais entre os Estados europeus como: a Silésia Cieszyn (entre a Polônia e a Tchecoslováquia), a região de Vilna (entre a Polônia e a Lituânia), a região de Klaipėda (entre a Alemanha e a Lituânia) e o Incidente de Corfu (entre a Itália e a Grécia). Uma de suas principais decisões territoriais foi tomada em 15 de março de 1923, ao

Nações, de Vilna como parte da Polônia em 1923, as autoridades lituanas nunca aceitaram o status quo e continuaram a reivindicar soberania sobre a Região de Vilna. Além disso, Vilna foi declarada a capital constitucional do estado lituano, enquanto Kaunas era apenas uma capital temporária da Lituânia. A Lituânia fechou a fronteira e rompeu todas as relações diplomáticas com a Polônia (Figura 4). Os dois países permaneceram em estado de guerra *de facto* até o ultimato polonês à Lituânia em 1938 para o restabelecimento de relações diplomáticas, o que implicava no renúncia *de facto* das reivindicações lituanas à região na qual se encontra a sua capital histórica, Vilna. Embora a Lituânia cedera à pressão do ultimato reestabelecendo relações diplomáticas, a Lituânia não reconheceu a perda de Vilna *de jure*.

Figura 4 - c. 1925 Poster lituano, que clama pela recaptura da região de Vilna

Fonte: Europeana[10]

reconhecer as fronteiras orientais da Polônia criadas após a Guerra polaco-soviética de 1920. A Conferência também reconheceu a soberania polonesa sobre a região de Vilna e a Galícia Oriental.

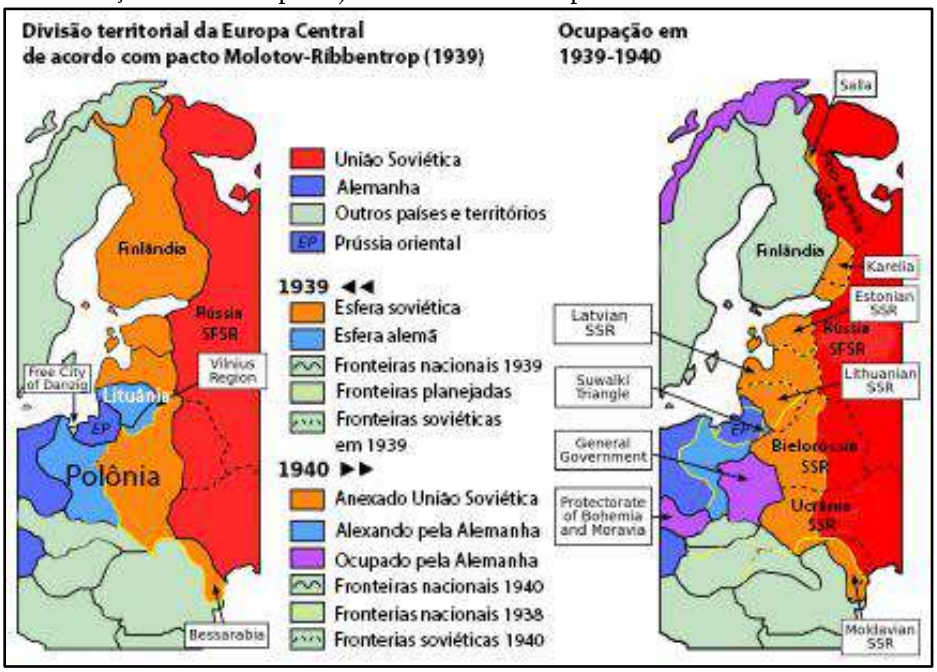
[10] Disponível em https://www.europeana.eu/lt/item/2021802/LIMIS_198129826

Figura 5 - Ribbentrop e Stalin na assinatura do Pacto

Fonte: Wikipedia[11]

Esta conjuntura se prolonga de forma contínua, colocando a região no centro das disputas durante a 2ª Guerra Mundial por situar-se no desenho estratégico do contexto do célebre *Pacto Molotov–Ribbentrop* (Figura 5), oficialmente o *Tratado de não-agressão entre Alemanha e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas*, também conhecido como o *Pacto Hitler-Stalin* e *Pacto Nazi-Soviético*, que continha um Protocolo Secreto limitando as "esferas de influência" alemãs e soviéticas no norte e leste da Europa (Figura 6).

Figura 6 - Mudanças territoriais planejadas e reais na Europa Central entre 1939-1940.



Fonte: Wikipedia.[12] Tradução da autora.

[11] Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pacto_Molotov-Ribbentrop#/media/Ficheiro:Bundesarchiv_Bild_183-H27337,_Moskau,_Stalin_und_Ribbentrop_im_Kreml.jpg

[12] Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ribbentrop-Molotov.svg

Celebrado em Moscou, em 23 de agosto de 1939 entre a Alemanha nazista e a União Soviética, o pacto abordava questões comerciais para suprimento de produtos primários (óleo, borracha, manganésio, grãos, óleos e platina) para a Alemanha em troca de produtos industrializados (material bélico, armamento) para a então União Soviética. Contudo, continha um acordo político e militar adicional para num rearranjo territorial da Europa Central e Oriental, situado próximo à região de Vilna e tendo como alvo comum a partição da Polônia.

Como resultado, a Polônia é invadida pela Alemanha (01/09/1939), dando início à 2ª Guerra, e logo pela União Soviética (17/09/1939), trazendo uma nova perspectiva geopolítica para a causa lituana principalmente relativa ao histórico domínio polonês, já que o pacto reconheceu o interesse da Lituânia sobre a região de Vilna. Apesar disso, a URSS anexa em março de 1940 partes das regiões da Carélia e Salla na Finlândia, seguida da anexação da Lituânia (15/06/1940), Estônia, Látvia e partes da Romênia (Bessarábia, Bucovina do Norte e região de Hertsa), sob o pretexto de uma preocupação com ucranianos étnicos e bielorrussos para a invasão da Polônia. Já a invasão de Bukovina por Stalin em 1940 extrapolou a esfera de influência soviética, numa das inúmeras desobediências mútuas ao pacto que se sucederam. O pacto foi encerrado em 22 de junho de 1941, quando a Alemanha lançou a Operação Barbarossa e invadiu a União Soviética (22/6/1941), em busca do objetivo ideológico do *Lebensraum*. O Acordo Anglo-Soviético sucedeu-lhe. Após a guerra, Ribbentrop foi condenado por crimes de guerra nos julgamentos de Nuremberg e executado. Molotov morreu em 1986.

Se historicamente dominada em períodos alternados pela Polônia e Alemanha, apesar de signatária do Tratado de Paz Soviético-Lituano (12/07/1920), a Lituânia enfrentará, como também utilizará para a sua preservação, o vetor dos interesses geopolíticos soviéticos, seja como medida de difração (durante o Estado de Guerra *de facto* conta a Polônia entre 1923-1938, p.4), ora como medida de refração, impactando diretamente a Polônia (como resultado do Pacto Hitler-Stalin). Não obstante, a persistente presença soviética se consolida na tomada de Vilna pelos soviéticos em 18 e 19 de setembro de 1939, e permanece até o colapso da URSS em 1991. Assim, o sistema socialista soviético foi extinto e iniciou reformas

econômicas e políticas, mudando seu nome para Federação Russa e criando a Comunidade de Estados Independentes (CEI), que agrupava as ex-repúblicas soviéticas, com exceção da Estônia, Letônia e Lituânia. As tropas russas se retiraram completamente da Lituânia em 31 de agosto de 1993.

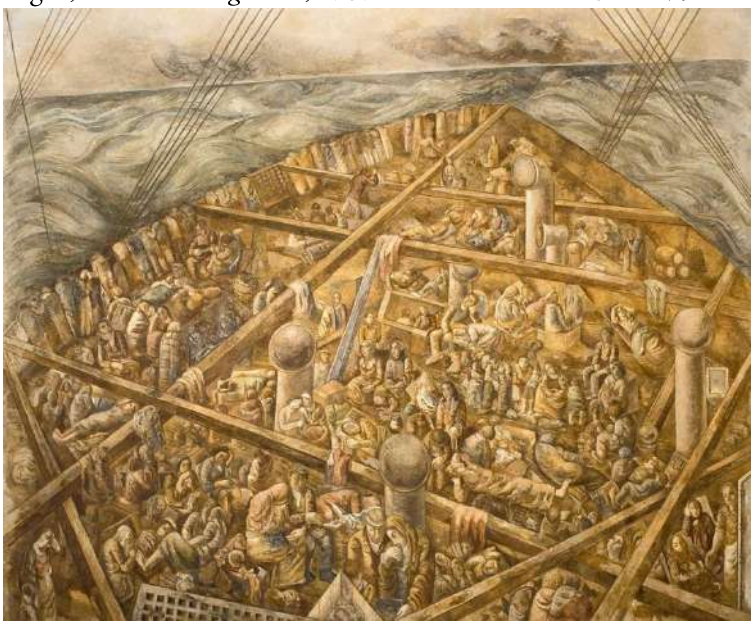
Lasar Segall: um lituano

O contexto histórico acima descrito torna-se um convite para refletirmos sobre a conjuntura geopolítica e sócio-histórica na qual a Lituânia se encontrava, que está na raiz dos fluxos migratórios, inclusive aquele para o Brasil identificado a partir da segunda metade do século XIX. Em 1890 um grupo de 25 imigrantes estabelece-se no sul do país, na cidade de Ijuí, no Rio Grande do Sul. Considerados então "russos" pelo fato da Lituânia estar sob ocupação soviética, identifica-se ainda um grupo de judeus lituanos, denominados *Litvaks,* que constituíram grupos industriais proeminentes como é o caso dos Lafer-Klabin, hoje conhecidos pela indústria de celulose, além de políticos e intelectuais.

Nessa conjuntura insere-se Lasar Segall ao casar-se com [Eugênia ou] Jenny Klabin (logo Segall) (1899-1967), uma escritora, tradutora e pianista, nascida em São Paulo de pais imigrantes lituanos. Com Jenny teve dois filhos, Oscar e Maurício, este último vindo a casar-se com a conhecida atriz Beatriz Segall. Jenny foi a idealizadora do atual Museu Lasar Segall, reunindo as obras do marido após a sua morte em 1957 e atuando como sua curadora. A casa do casal foi transformada no atual Museu Lasar Segall em setembro de 1967, logo após a sua morte, ocorrida em agosto do mesmo ano.

Essa estabilidade financeira e familiar contrasta com o impacto sofrido pelos migrantes, e os laços perdidos com a terra natal, constituída somente por memórias e lembranças e, por vezes, retratada ou canalizada por diversas formas de expressão. No caso de Lasar Segall, tal angústia pode ser aproximada na sua magistral tela intitulada "Navio de emigrantes" (1939-1941) (Figura 7), constituindo uma temática omnipresente ao longo da sua produção, marcando de forma direta a sua primeira fase como também nas temáticas que desenvolveria no Brasil.

Figura 7 - Lasar Segall, *Navio de emigrantes*, 1939. Óleo com areia. 230 x 275 cm



Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. mls0019

Elaborada no final da década de 1930, esta imponente tela de 230 x 275 cm, retrata o trânsito de Segall entre dois mundos, e os diversos tipos humanos e suas vivências frágeis. As fotografias encontradas em cartões-postais dos anos 30 (Figura 8), retratam estas travessias, em condições precárias e angustiantes, emprestando uma clara analogia para a composição realista de *Navio de Emigrantes*, com suas diagonais convergindo para um destino desconhecido e incerto.

Figura 8 - *Emigrantes*, 1930. Cartão postal

Fonte: Acervo da autora.

Esta temática o ocupa de forma direta desde o final dos anos 1920, quando Segall produz a série de gravuras *Emigrantes* (Figura 9), que pelos traços, denotam uma experimentação gráfica sobre diversos personagens, ocupando-se destas vinhetas de vidas em trânsito. Esta se torna relevante para a compreensão da conexão sociocultural e geopolítica de Segall com Vilna, a qual encontra destruída quando aí regressa pela última vez em 1916, e da sua posterior migração em definitivo para o Brasil. Segundo Murilo Mendes (1982, 59),

> nas origens israelitas do pintor se encontra a chave do seu drama espiritual transposto em arte: drama que logicamente deveria explodir nessas grandiosas telas que se chamam Guerra, Progrom, Campo de concentração, Navio de emigrantes, quadro que de certa maneira corresponde na nossa pintura atual ao Navio negreiro de Castro Alves.

Figura 9 - Lasar Segall, *Emigrantes com lua*, 1926. Xilogravura

Fonte: Museu Lasar Segall. Inv mls0252

Este aspecto transicional se torna ainda mais relevante ao percebermos que Vilna, cidade natal de Segall, encontrava-se fora do território etnolinguístico lituano no final do século XIX e início do XX, e era a menos lituana das cidades lituanas em termos demográficos, dividida entre poloneses e judeus, os lituanos étnicos constituindo 2-2,6% da população da cidade, nos censos russo (1897), alemão (1916) e polonês (1919). Apesar desta baixa representação, o lado lituano durante o período entre guerras (1919-1938), reivindica Vilna

por motivos históricos, como a antiga capital do Grão-Ducado da Lituânia, denotando o aspecto identitário e convergente do grupo.

Assim, mesmo que concedida à Polônia em março de 1923, Vilna constituirá um epicentro do estado de "nenhuma guerra, nenhuma paz," a Lituânia não reconhecendo quaisquer reivindicações polonesas e permanecendo inerte quanto a ações que visassem reconhecer o controle polonês sobre Vilna. O grupo lituano permanece então defendendo Vilna como sua capital permanente, Kaunas operando apenas como capital temporária. Neste contexto, a Polônia ao não reconhecer este litígio, veda a passagem entre fronteiras do tráfego ferroviário e das linhas telegráficas, complicando ainda o serviço dos correios, i.e., uma carta oriunda da Polônia para a Lituânia era enviada para um país neutro, reembalada para remover quaisquer indícios polacos, para poder ser entregue. Essa era, portanto, a realidade vivenciada por Segall antes de emigrar para o Brasil. Nascido em Vilna, em uma família judaica de escribas da Torá, seu pai era negociante e *sofer* (escriba), onde em 1905 (aos 14 anos) cursou a Academia de Desenho do Mestre Antokolski. Contudo, se instala em centros alemães para a sua formação: em 1906 na Escola de Artes Aplicadas e na Academia Imperial de Belas Artes em Berlim, e em 1910 na Academia de Belas Artes em Dresden (Figura 10). Em Dresden realiza no mesmo ano a sua primeira mostra individual na Galeria Gurlitt.

Figura 10 - Lasar Segall e seus colegas da Academia de Dresden em uma excursão ao ar-livre, 1911.

Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. F.00130.00. Hildegard Rosenthal.

Após a sua primeira visita ao Brasil em 1912, de retorno a Dresden, Segall cria com artistas e intelectuais o grupo *Neue Kreis* de curta duração, e logo participa da fundação do *Dresdner Sezession Gruppe 1919,* também chamado de *Secessão de Dresden* ou *Grupo 1919*: um grupo de artistas que representava a arte expressionista e socialmente crítica ao final da I Guerra Mundial, e em seus estatutos se definia como "formado por um conjunto de artistas que planejam empreendimentos conceptuais no espírito da sua arte, o que necessariamente os separa, bem como a sua arte, dos artistas anteriores. Os princípios fundamentais são: Verdade – Fraternidade – Arte." Oriundos do *Brücke,* movimento fundado em 1905 em Dresden, e, por este motivo, são por vezes também referidos como "expressionistas de segunda geração." As atividades do Grupo 1919 evidenciavam as correntes progressistas da vanguarda alemã, formada principalmente por artistas judeus, participando em 1922 no *1. Kongress internationaler fortschrittlicher Künstler* em Düsseldorf, organizado pelo grupo *Das Junge Rheinland*, que incluía os grupos Novembro de Berlim, Secessão de Darmstadt, *Hallische Künstlergruppe*, *Werkbund* alemã (DWB), e o galerista e artista Herwarth Walden - da revista *Der Sturm* (1910-1932) e da Galeria Sturm (1912), - bem como representantes dos futuristas italianos e dos construtivistas russos. Dissolve-se oficialmente em 1925 devido a dificuldades financeiras, mas seus membros continuam a trabalhar de forma isolada nos anos 1930-40, considerados como *Entartete Kunst* [Arte degenerada] pelo recém-formado Terceiro Reich, e declarados inimigos de estado.

Será neste contexto de entre guerras, de um lado, artisticamente efervescente e, de outro, politicamente extremamente instável, explosivo, alarmante e surreal, que sustentará a sua decisão de sua emigração definitiva ao Brasil.

Lasar Segall: um lituano no Brasil

Lasar Segall faz duas viagens ao Brasil, ambas marcadas por exposições de sua obra: a primeira em 1912, no contexto de uma viagem mais ampla para a Holanda seguindo para o Brasil, em visita a três dos seus oito irmãos, que aqui já residiam (Oscar, Jacob e Luba), quando expõe em São Paulo em Março de 1913 em um salão alugado na rua São Bento, nº

85[13] (Figura 11), e em Campinas, retornando a Dresden no mesmo ano; e, a segunda, já de forma definitiva em 1923, quando se instala em São Paulo e executa em 1924 a decoração para o Baile Futurista do Automóvel Clube e, em 1925, para o Pavilhão Modernista de Olívia Guedes Penteado (1872-1934) (Figura 12).

Figura 11 - Reprodução da capa do catálogo da exposição de Segall em 1913.

Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. F.00471.01 não identificado, Pessoa física: Zanella E. Moscardi

Figura 12 - Lasar Segall, *Estudo de cor para teto do Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes Penteado, 1925*. Guache, aquarela, tinta metálica e grafite.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

[13] Acolhido pelo senador José de Freitas Valle, grande mecenas das artes daquele período, e conhece pela primeira vez a jovem Jenny Klabin, a quem ministra aulas de desenho. http://52.200.96.117/mls-dev/mls2017/?page_id=14

A importância da presença da obra de Segall no Brasil é identificada, por muitos, como marcos históricos no desenvolvimento do modernismo no país, sendo a sua mostra em São Paulo em 1913 considerada como a primeira exposição de arte moderna no país, tendo vendido ainda 21 telas, i.e., aproximadamente a metade dos trabalhos apresentados em Campinas.

Mesmo que, inicialmente, realize uma pintura de derivação impressionista, inspirado em Jozef Israëls (1824-1911), - representante da dita escola holandesa de Haia e oriundo de uma família judaica de ascendência portuguesa, - e Paul Cézanne (1839-1906), o seu interesse pelo expressionismo, o grupo *Brücke* e logo como membro fundador do *Dresdner Sezession Gruppe 1919*, Segall insere-se na estética da vanguarda alemã, dialogando com as correntes futuristas italianas e construtivistas russas. Tal trajetória o torna um portador de reflexões e experimentações ainda incipientes no trabalho dos jovens modernistas brasileiros.

Assim, a partir da sua vinda definitiva em 1923, no ano seguinte ao da realização da Semana de Arte Moderna, quando se estabelece em São Paulo, o torna destaque como representante das vanguardas européias no cenário da arte moderna brasileira. Neste escopo, seguindo Mário de Andrade, funda com artistas brasileiros e membros influentes da alta sociedade paulistana, tais como Anita Malfatti, Paulo Prado, Camargo Guarnieri, Tarsila do Amaral, Hugo Adami, Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wasth Rodrigues, Olívia Guedes Penteado, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia e Paulo Mendes de Almeida, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1932. Tal fato insere-o como protagonista da vanguarda brasileira, exercendo papel consolidador e integrador dos modernistas brasileiros.

O SPAM compõe uma série de outros movimentos fundados em São Paulo, que buscavam consolidar o caminho apontado pela Semana de 22, como o Salão de Maio (1937-1939), de tendência vanguardista, ao qual se opunha a Família Artística Paulista (1937-1940), mais tradicionalista, caracterizado por Geraldo Ferraz (crítico, secretário da Revista de Antropofagia e um dos organizadores dos Salões de Maio) como "tradicionalistas, defensores do carcamanismo artístico da paulicéia." O SPAM também conheceu a oposição do Clube de Artistas Modernos (CAM), criada em fins de 1932, uma das primeiras associações culturais paulistas, constituída de forma autônoma, sem mecenas, mensalidades ou cobrança de

ingressos para os seus eventos, que incluíam, temas contemporâneos sobre o "povo brasileiro," a primeira oficina cubista no Brasil, o estudo da relação arte e psiquiatria, a cultura russa e dramaturgia moderna encenando criações como Bailado do Deus Morto, O Homem e o Cavalo de Oswald de Andrade, e Esperança.

Entende-se então, em linhas gerais, que Segall consigna um arcabouço estético e filosófico que o acompanha ao Brasil. Em suas experimentações e vivências, Segall defende a superação do impressionismo por meio do geometrismo cubista, do futurismo e do abstracionismo, encontrando-os nos princípios fundamentais e desdobramentos do Grupo 1919, de "Verdade – Fraternidade – Arte," consolidando uma produção que "reflete a preocupação com as injustiças sociais e o sofrimento humano" (MATTOS 2000).

Lasar Segall: um Brasil num lituano

Como temáticas, de forma geral, Lasar Segall privilegia temas judaicos, as ruas e habitantes da sua cidade natal, a figura humana em ambientes interiores, o drama dos marginalizados pela sociedade, temas relacionados à guerra, naturezas-mortas, cenas de família, que o acompanham após a sua instalação no Brasil, quando agrega os negros, mães negras, paisagens, bananeiras e favelas.

Como paleta, se adota principalmente o monocromatismo com tons escuros e sépia, além do contraste preto e branco nas litogravuras, em 1910 começa a adotar tons mais claros, apesar de retornar para os tons mais sombrios e contrastantes ao ingressar no Grupo 1919. Contudo, no Brasil, sua paleta modifica-se, incorporando a luminosidade tropical e utilizando a cor para aprofundar o estado psicológico das suas personagens, retratando-as também em espaços abertos integrados a paisagens urbanas ou rurais.

No emblemático autorretrato "Encontro" de 1924 (Figura 13), temos o que é considerado como "o primeiro e mais forte símbolo da integração de Segall à vida brasileira" (Museu Lasar Segall). Este encontro produz alguns níveis de significação: a figura feminina se refere a Margarete Quack, sua primeira esposa, que o acompanhou ao

Brasil em 1923[14] e, segundo Vera d'Horta (1979), será "a marginalidade social e racial do negro brasileiro [que] o comove a ponto de estabelecer com ele uma forte identificação." Esta identificação ocorre ao acrescentar traços fenotípicos das pessoas afro-brasileiras, o que se repetirá em obras posteriores (ver Figura 16 abaixo).

Figura 13 - *Encontro*, Lasar Segall, 1919-1924. Óleo sobre tela sobre papel, 66 x 54 cm.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

Esta tela teria como base uma fotografia do casal Lasar Segall - Margarete Quack, tirada no dia do seu casamento, na Alemanha (Figura 14). Por este motivo é provável que Segall tenha iniciado o quadro na Alemanha, antes de sua vinda para o Brasil. Por vezes também é citada a fotografia (Figura 15) que tem o mesmo ângulo e o insigne chapéu *fedora*, identificável nas inúmeras fotografias do Arquivo Fotográfico do Museu Segall, chapéu este que será abandonado em terras brasileiras.

[14] Margarete Quack, era uma atriz alemã que Lasar Segall conheceu em Dresden em 1913, casando-se com ela em 1918, logo após a I Guerra Mundial. Ela o acompanhou ao Brasil em 1923 para aqui fixar residência, hospedando-se nas adjacências da Vila Mariana, na capital paulista, numa casa de esquina na Rua Abílio Soares, e logo em seguida num imóvel alugado na Rua Oscar Porto. Margarete não se adaptou e separou-se de Segall em 1924, retornando à Alemanha. Fixou-se em Berlim, onde começou a trabalhar como atriz de teatro.

Figura 14 e 15 - Lasar Segall e Margarete, 1919. (esq.); Lasar Segall, sem data (dir.).

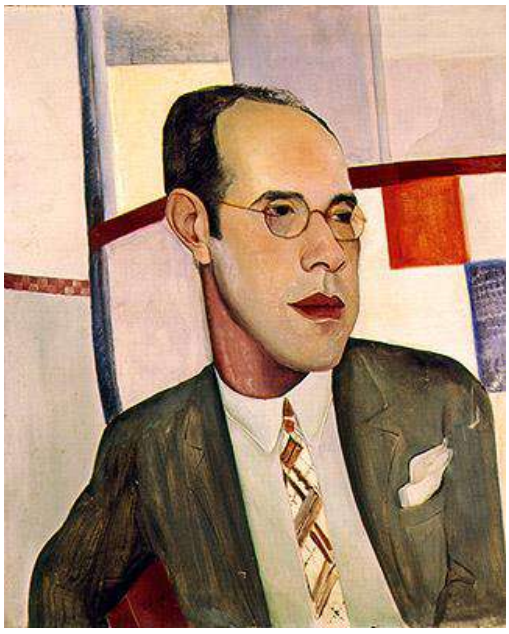
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00471.01 (esq.) e s.n. (dir.). autor não identificado

Segall assumirá novamente o fenótipo afro-brasileiro em "Autorretrato III" (sem data) (Figura 16). A notar, a ausência do já conhecido chapéu. Contudo, tal identificação fenotípica não ocorre na representação de outras personagens, ao contrário, se identifica contraste deliberado na representação de Margarete: alva, com mãos delgadas e boca de lábios vermelhos e finos, se opõem aos traços de Segall, cujos lábios assumem uma coloração púrpura, presente, por exemplo, no "Retrato de Mário de Andrade" (1927) (Figura 17). A notar, também, a alvejada pele de Mário, criando uma ambiguidade já que Mário possuía fenotipagem afro-brasileira. Segall naturaliza-se brasileiro em 1927, e sua aderência às temáticas nacionais permanecem durante a sua residência em Paris (1928-1932), quando produz obras com motivos brasileiros ao lado de temas recorrentes como a emigração e a questão social dos menos favorecidos.

Figura 16 - Lasar Segall, *Autorretrato III*, óleo.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0010.

Figura 17 - Lasar Segall. *Retrato de Mário de Andrade*, 1927. Óleo sobre tela, c.i.e. 72 x 60 cm



Fonte: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP (São Paulo, SP)

Segundo Fonseca (2008), que em sua "breve análise do discurso historiográfico de Mário", deteve-se sobre três momentos específicos, afirma que identifica: "um [momento] inicial, advindo do contato com a jovem Anita Malfatti; em seguida, já sendo ele um crítico conhecido, **quando opta por institucionalizar Lasar Segall** [grifo nosso]; por fim, já próximo à sua morte, algumas considerações sobre os textos relativos à Cândido Portinari, o

último de seus coroados." Ponto necessário para uma melhor compreensão sobre a relação de Segall com o Brasil, a sua legitimação como pintor "brasileiro," sua produção posterior a 1923, e a forma pela qual aborda a iconografia musical, objeto do nosso trabalho.

Lasar Segall: representação musical multimodal

As representações da música na obra de Lasar Segall aqui evidenciadas, recaem sobre tipologias estabelecidas a partir de um conjunto inicial, enviado pela curadoria do Museu Lasar Segall, por nós solicitado, na identificação de imagens que contivessem instrumentos musicais ou relativas à música. Num primeiro momento recebemos uma listagem e imagens de cerca de 55 itens, incluindo fotografias, óleos, xilogravuras, litogravuras, guaches, aquarelas, estudos em grafite, guache, pena e carvão, entre outros. Num segundo momento, após uma visitação presencial ao Museu Lasar Segall, em abril de 2023, esse número duplicou, e agora foi ainda ampliado por uma varredura na base de dados do Museu, disponível em: museusegall.org.br, que possui hoje 3150 obras de Lasar Segall, 1622 registros no Arquivo Fotográfico Lasar Segall e 9573 registros no Arquivo Lasar Segall.

Algumas ressalvas devem ser feitas quanto a busca nesta base do Museu Lasar Segall a qual, como pudemos verificar, não possui digitalizados todos os itens identificados em outras fontes, inclusive os itens enviados pela curadoria do museu. Por este motivo, ao examinarmos **integralmente** a base, só foi possível identificar os números de catalogação (cota) para as obras já digitalizadas, não sendo possível identificar a cota de todas as obras, mesmo aquelas enviadas pela própria curadoria do museu, como dito. Por este motivo, somente as cotas encontradas foram referidas e foram inseridas nas legendas das imagens aqui apresentadas, as demais, não. A base, contudo, permitiu a identificação de obras relativas à música a partir dos seguintes termos (por ordem alfabética) e variações de grafias, gerados a partir das tipologias estabelecidas na análise do conjunto documental reunido:

- Acordeão / acordeon [sic]
- Músico / tocador
- Piano
- Violino / violinista

- Violoncelo / Violoncello [sic]
- Violão
- Tambor

Apesar destes esforços, não se pode ainda determinar o *totum* desta parcela do seu trabalho, a pesquisa restando em andamento com o objetivo de concretizar um mapeamento e estudo para consolidação de um Catálogo Raisonné da sua iconografia musical, com respectivo registro dos dados na base do Repertório de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil). O interesse de Lasar Segall pela representação da música não nos parece, após este exame, que seja questão ou preocupação específica, uma vez que estas se encontram inseridas nas várias fases da sua obra, como também tangem técnicas diversas, sem que se possa destacar um tratamento ou oportunidade diferenciados.

Somos tentados a lembrar que se atribui a pessoas de origem judaica um interesse pelas artes e pela música, um interesse que na realidade transcende o judaísmo por ter raízes nos povos árabes.[15] Segundo o mapa *Die Verbreitung der Juden in Mittleeuropa* (1881), ou Distribuição dos Judeus na Europa Central, produzido pelo geógrafo e cartógrafo alemão Richard Andree (1835-1912),[16] as comunidades judaicas que se estabeleceram na Europa estavam disseminadas no que hoje denominamos Europa Ocidental (França, Alemanha, parte oriental da Áustria, Países Baixos, Chéquia, Hungria, Suíça), Europa Oriental (Polônia, Eslováquia, Romênia, Bulgária, Moldávia, Ucrânia, Bielorússia, Letônia, Lituânia, Estônia, Rússia), e Europa Meridional (Espanha e Portugal, Eslovênia, Croácia, Bósnia, Sérvia), e estavam concentradas especialmente na Polônia, Bielorússia, Ucrânia, Lituânia, Letônia, Moldávia, Romênia e Hungria, além de regiões centrais da Alemanha (Rhein-hessen, Pfalz, Wiesbaden, Ober-Hessen, Kassel). Contudo, o grupo étnico correspondente, ao qual Lasar Segall pertencia, é formado pelos judeus europeus denominados ***ashkenazes***, os quais juntamente, com as duas outras etnias judaicas, a saber, os **sefarditas** (estabelecidos na Espanha e Portugal) e os ***mizrahim*** (ditos também judeus do oriente médio e norte da

[15] Ver KLEIN 2009.

[16] A obra original de Andree está disponível em: https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/893757 E o mapa está disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Juden_1881.JPG

África),[17] são vulgarmente agrupados como "judeus," mesmo possuindo vivências e experiências distintas. Hoje exames genéticos inclusive estabelecem que o contingente de *ashkenazes* já não possuem carga genética similar aos judeus do mundo árabe, não se podendo reconhecer este interesse pelas artes de forma reducionista.

À parte de tais considerações generalistas, fato é que uma prática musical está presente na família Segall, seja como prática familiar associada a Jenny (Figura 18), seja ao nível profissional como no caso do pianista e compositor Bernardo Segall (Campinas 1911 - Los Angeles, 1993) (Figura 19), seu sobrinho. Pouco conhecido no Brasil, Bernardo permaneceu com êxito nos Estados Unidos onde compôs para teatro, balé, cinema e televisão em produções como *The Great St. Louis Bank Robbery* (1959, estrelado por Steve McQueen), *Custer of the West* (Os bravos não se rendem, 1967), *Homebodies* (1974), Columbo, Airwolf, entre vários outros.

Figura 18 - Lasar Segall, *Jenny e Lasar Segall tocando piano*, 1930. Grafite

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2529

[17] Segundo Hadar Cohen, do jornal The New Arab, "Mizrahi é um termo sociológico-político que foi cunhado com a criação do Estado de Israel. Traduz-se como "Oriental" em hebraico e refere-se aos judeus orientais - judeus do norte da África e do Oriente Médio, do Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia, Egito, Iêmen, Palestina, Jordânia, Líbano, Iraque, Síria, Irã, Afeganistão, Uzbequistão e Curdistão. Este termo foi criado como parte do projeto sionista de agrupar os judeus que vinham da região do MENA [sigla em inglês para região do oriente médio e norte da áfrica] em uma categoria. Fossem curdos, árabes, persas ou amazigh, esse grupo de judeus era classificado como judeus orientais."

Figura 19 - Mary Dale Clarke, Bernardo Segall

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F00502.00

Como introdução preliminar, apresentamos nas seções seguintes uma amostragem das imagens de Lasar Segall referentes à música, organizadas a partir da tipologia criada no exame do conjunto documental reunido e aplicada enquanto termos (tanto no campo título como no campo palavras-chave) no sistema de busca do Museu Lasar Segall, já citado.

Como se verá, ao correlacionarmos estes itens com os distintos períodos e fases encontradas na obra de Segall, podemos compreender e contextualizar os elementos intrínsecos da sua obra à sua iconografia em música. Chamamos a atenção, também, para o longo e recorrente processo de trabalho a partir de esboços livres, onde o estudo de detalhes denota uma especial atenção de caráter intimista, ligado a uma introspecção e imersão no mundo essencial e psicológico associado ao objeto. Da mesma forma, se poderá identificar o uso de fotografias como ponto de partida para estes estudos. Neste exercício veremos a presença proeminente de Lucy Citti Ferreira (1911-2008), uma pintora e desenhista brasileira que após formação em Paris, passa a estudar com Lasar Segall entre 1935 e 1946, atuando como sua modelo.

A ordem de apresentação que se segue não obedeceu a uma ordem alfabética, mas uma ordem cronológica não estrita, respeitando a sequência de técnicas e temáticas encontradas

na sua cronologia geral. Partimos, assim, da obra *Geiger* (título em determinadas fontes), - ou como denominado pelo Museu, *Figura de homem com violino*; - e cuja datação outras fontes designam como 1909 ou 1912, mas o Museu não a determina, onde a tendência impressionista com influências da escola holandesa de Haia (via Josef Israëls) fixa um momento de concentração e escuta do executante, quase como se fosse possível escutar o som da corda sendo pinçada pelo seu polegar direito.

Violino

Figura 20 - Lasar Segall, *Figura de homem com violino*, s.d. Óleo sobre papelão.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0001

Figura 21 - Lasar Segall, *O músico cego*, 1914, tinta sépia a pena.

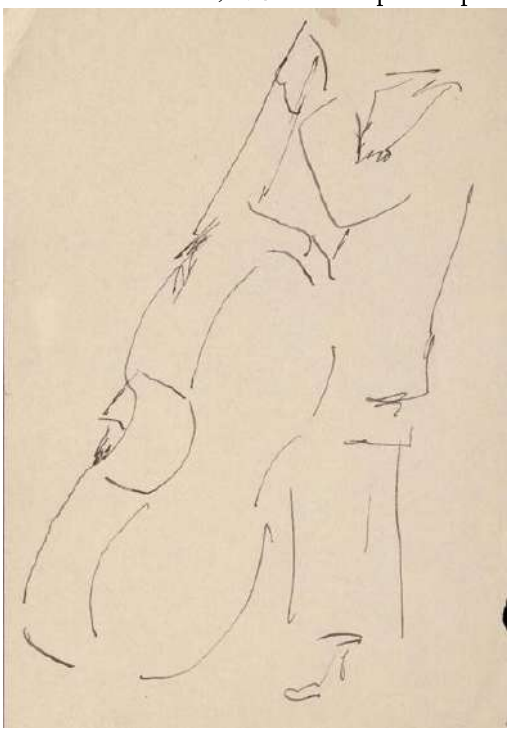
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2593

Figura 22 - Lasar Segall, *Menino violinista*, 1916. Tinta sépia a pena.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0443

Violoncelo / [Contrabaixo (?)]

Figura 23 - Lasar Segall, *Músico com violoncelo*, 1932. Tinta preta a pena



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1674

Negros

Figura 24 - Lasar Segall, *Dança de negros ao luar*, 1929, xilogravura.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0347

Figura 25 - Lasar Segall, *Figura com tambor*, projeto para alegoria do Baile de Carnaval do SPAM, 1929, xilogravura

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2250

Figura 26 - Lasar Segall, *Músico negro*, [1958?]. Grafite

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1168f

Figura 27 - Lasar Segall, *Orquestra*, 1933. Guache.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0044

Violão

Figura 28 - Lasar Segall, *Casal e violão*, 1935. Tinta preta a pena e aquarela.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2812

Figura 29 - Lasar Segall, *Natureza morta com violão*, 1939. Óleo e areia

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2654

Figura 30 - Lasar Segall, *Tocador de violão*, Litografia a 3 cores para o livro "Poemas Negros," s.d.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0435

Acordeão

Figura 31 - Lasar Segall, *Marinheiro com acordeão*, 1923. Tinta preta a pena e carmim a pincel

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2678

Figura 32 - Lasar Segall, *Homem tocando acordeon* [sic], s.d.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1312

Figura 33 -Lasar Segall, *Lucy com acordeão*, 1935, crayon preto.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2481

Lucy Citti Ferreira: acordeão

Figura 34 - Estudo de mãos, Lucy e acordeão, 1915[?]. Grafite e carvão

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2861

Figura 35 - Müller Carioba, Lucy Citti Ferreira, 1935.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00411.01

Figura 36 - Hildegard Rosenthal, Lasar Segall e Lucy Citti Ferreira posando, 1940

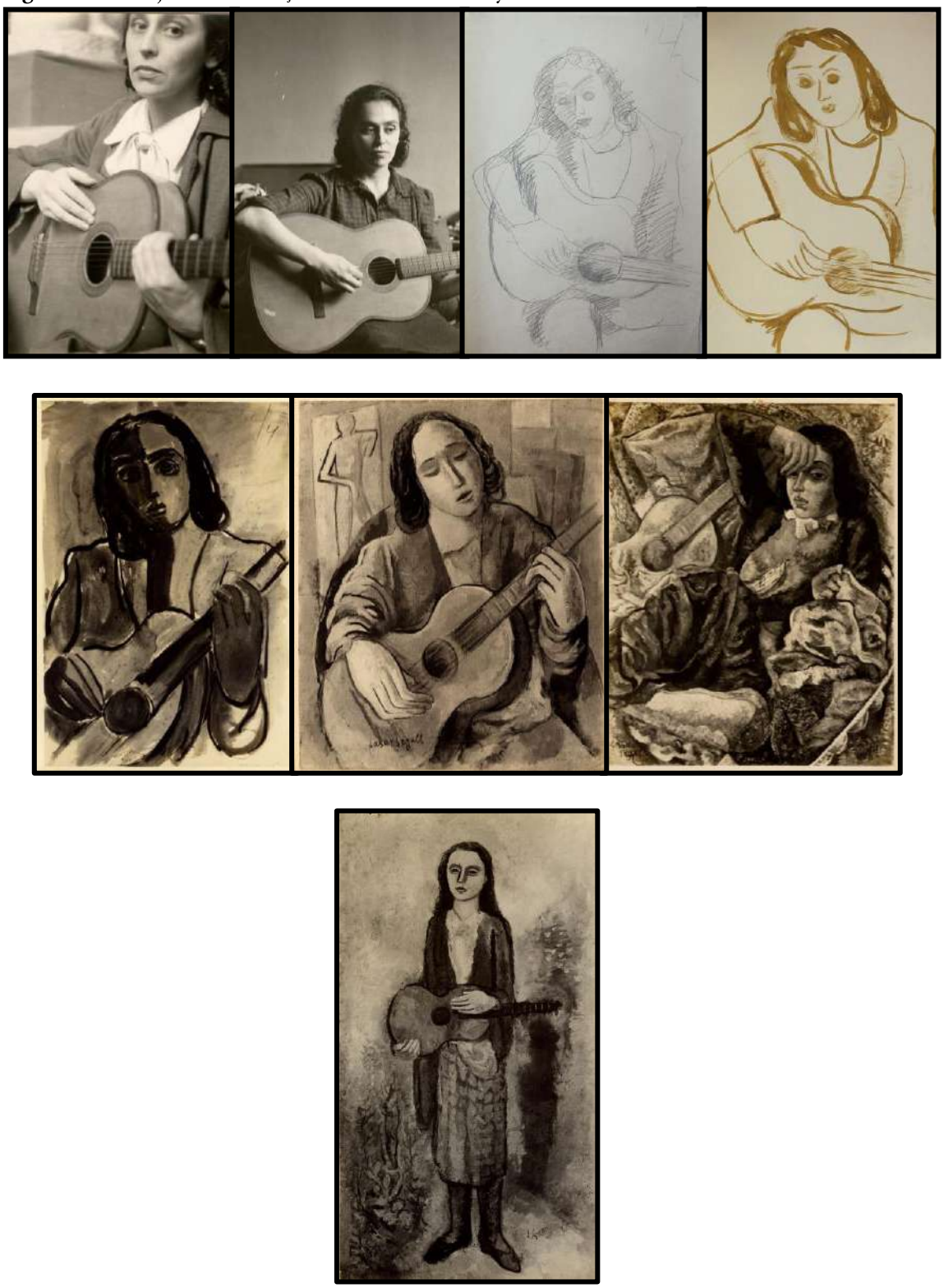
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00212.02

Figura 37 - Conjunto de esboços e versões sobre Lucy ao aordeão

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall.

Lucy Citti Ferreira: violão

Figura 38 - Conjunto de esboços e versões sobre Lucy ao violão.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv.

Ensembles & outros

Figura 39 - Lasar Segall, *Músicos*, s.d. Tinta preta a pena

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0942

Figura 40 - Lasar Segall, *Músicos*, 1925. Guache e grafite

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1167v

Figura 41 - Lasar Segall, *Retrato do violinista Striemer*, 1916. Carvão

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0451

Referencias

150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. R703.0981 P818d

ANDRADE, Mário de. *Portinari, amico mio:* cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Organização Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras : Autores Associados, 1995. 160 p., il. p&b. (Arte: Ensaios e Documentos).

ANDRADE, Mário de. "Lasar Segall" (1943). In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, p. 44

ANDREE, Richard. Die Verbreitung der Juden in Mittleeuropa. In: *Zur Volkskunde der Juden.* Bielefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing, 1881. Mapa.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros.* Organização André Seffrin. 2. ed. rev. e ampl. Curitiba: Ed. UFPR, 1997. R750.81 A973d 2.ed.

BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall.* 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. 211 p., il. color.

BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall.* Tradução André Rougon. Milano: Del Milione, MASP, 1959. 180 p., 199 il. color.

BRASIL Europa: encontros no século XX. Curadoria Marc Pottier, Jean Boghici. Brasília: Caixa Cultural, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade. 1996. 512p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP/ECA, São Paulo, 1996.

D'HORTA, Vera. *Lasar Segall e o modernismo paulista.* São Paulo: Brasiliense, 1984. (Antologias e biografias).

D'HORTA, Vera. Lasar Segall: esboço de um retrato. 1979. 177 f. Mestrado (Dissertação) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, São Paulo, 1979.

D'HORTA, Vera. Lasar Segall: un expresionista brasileño. In: SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: un expresionista brasileño.* Curadoria Vera D'Horta; coordenação Marcelo Mattos Araújo, Carlos Wendel de Magalhães; tradução Ana Cecilia Olmos; texto Vera D'Horta, Ivo Mesquita, Jorge Schwartz, Irma Arestizábal. São Paulo: Museu Lasar Segall: Takano, 2002. 318 p., il. color.

ESTUDO para decoração do teto do Pavilhão Moderno de d. Olívia Guedes Penteado. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35681/estudo-para-decoracao-do-teto-do-pavilhao-moderno-de-d-olivia-guedes-penteado. Acesso em: 19 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FONSECA, Raphael. Mário de Andrade e a institucionalização das artes plásticas: Anita Malfatti, Lasar Segall e Cândido Portinari. In: *Anais do Seminário Nacional de História da Historiografia*, 2008, Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em: https://raphaelfonseca.net/Mario-de-Andrade-e-a-institucionalizacao-das-artes-plasticas-Anita

FROMMHOLD, Erhard. *Lasar Segall and Dresden expressionism.* Milano: Galleria del Levante, s.d., [103] p., il. p&b.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

HIRSZMAN, Maria. O modernismo que veio do frio. In: *Revista Pesquisa FAPESP*. Edição 206. Abril 2013. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/o-modernismo-que-veio-do-frio/

KLEIN, Yaron. Musical instruments as objects of meaning in classical Arabic poetry and philosophy. PhD Dissertation. Harvard University, 2009.

LASAR Segall. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall. Acesso em: 19 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LASAR Segall. Texto Vera D'Horta. Buenos Aires: Banco Velox, 1999. 380 p., il. p&b color. (Projeto Cultural Artistas do Mercosul).

LASAR Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte. Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982. 158 p., il. p&b, color. (Temas e Debates, 2).

LASAR Segall: textos, depoimentos e exposições. 2.ed. rev. aum. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993. ix, 125 p., il. p&b.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. R759.981 L533d

ŁOSSOWSKI, Piotr, *The Polish-Lithuanian Conflict,* 1918–1920. Warsaw: Book and Knowledge, 1995.

LOUZADA, Maria Alice do Amaral. *Artes plásticas Brasil 1999.* São Paulo: Júlio Louzada, 1999. v. 11. R702.9 L895a v. 11

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall.* São Paulo: Edusp, 1997. 192 p., il. color. (Artistas brasileiros: pintura e escultura, 7).

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo* - o período alemão de 1906-1923. São Paulo: Perspectiva, 2000. 223 p., il. p&b., color. (Estudos, 165).

MEYER, Géraldine Madalena. *Arte no exílio brasileiro:* imagens interiores de Lasar Segall. **19&20,** Rio de Janeiro, v. XVIII, 2023. https://doi.org/10.52913/19e20.xviii.04 Disponível

em: http://www.dezenovevinte.net/19_20/artigo/arte-no-exilio-brasileiro-imagens-interiores-de-lasar-segall/

MENDES, Murilo. Criação: Lasar Segall. In: *ESTUDOSAVANÇADOS* 20 (57), 2006.
Memória • Estud. av. 20 (57) • Ago 2006 • https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000200022

MINDLIN, José (org.). *O Desenho de Lasar Segall.* Texto Rodrigo Naves, Marcelo Mattos Araújo, Marcelo Mattos Araújo. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1991. 169 p., il. p&b.

MUSEU LASAR SEGALL (SÃO PAULO, SP) (org.). *A Gravura de Lasar Segall.* Texto Vera D'Horta. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1988. xxii, 183 p., il. p&b.

NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: _____. *A Forma difícil:* ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996. 285 p., il. color.

PERFIL da Coleção Itaú. Curadoria Stella Teixeira de Barros. São Paulo: Itaú Cultural, 1998. IC 708 P438 1998

RETRATO de Mário de Andrade. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1489/retrato-de-mario-de-andrade. Acesso em: 20 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos:* como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

"Inauguração da Escola de Arte Lasar Segall, em São Paulo, em 1933. Da esquerda para a direita: Paulo Rossi Osir, Guilherme de Almeida, Hugo Adami, Vittorio Gobbis, não identificado, John Graz e Lasar Segall. Sentadas: Esther Bessel, Jenny Klabin Segall, Mussia Pinto Alves e Anita Malfatti" width="290" height="20