O Hebraico como Palavrimagem em algumas obras de Lasar Segall no contexto da revisão da crítica Segalliana sobre o Judaísmo e a Arte

Fernando Oliveira Santana Júnior Doutorando em Teoria da Literatura (UFPE)/Bolsista CAPES

Resumo

Nesta pesquisa inicial tenho por objetivo analisar a relação intrínseca entre o verbal (através da língua hebraica) e o visual (a imagem) em algumas obras do pintor judeu Lasar Segall (1891-1957), porque, aparentemente – conforme minhas pesquisas recentes sobre esse assunto – falta uma pesquisa específica considerando essa relação intrínseca na obra segalliana. Além disso, no contexto da vida e da obra de Segall, neste artigo faço uma necessária revisão de um dito passivamente reproduzido pelos pesquisadores da obra segalliana (e mesmo pelo próprio Segall) que diz que o Judaísmo e a Torá são contra as representações humanas na arte pictórica.

Palavras-chave: Lasar Segall; Judaísmo; Expressionismo; hebraico; imagem.

Abstract

My aim in this initial research is to analyze the relationship between the verbal (through the Hebrew language) and the visual (the image) in some works by the Jewish painter Lasar Segall (1891-1957), because apparently – according to my recent researches about this subject – it lacks a specific research considering this relationship in the segallian work. Besides, in the context of the Lasar Segall's life and work, in this paper I do a necessary revision of a dictum passively reproduced by the segallian work's researchers (and even by Segall himself) that state that Judaism and the Torah (the Jewish Law) are against the human representations in the pictorial art.

KeyWords: Lasar Segall; Judaism; Expressionism; Hebrew language; image.

Considerações iniciais

É infinitamente melhor nada saber sobre arte do que possuir uma espécie de meio conhecimento propício ao esnobismo. Eu gostaria de ajudar a abrir olhos, não a soltar línguas. Falar argutamente sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a sua precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, mas também mais compensadora. È incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.

Ernst Hans Josef Gombrich, A História da Arte.



Uma das fotos tiradas por mim na Exposição Visões de Guerra – 1940-1943, de Lasar Segall, realizada pelo Centro da Cultura Judaica de São Paulo, de dois dos 75 desenhos segallianos do caderno com o mesmo título da exposição.

m junho de 2012, quando estive em São Paulo, por ocasião do VI Simpósio Nacional de Estudos Judaicos, na USP, no qual apresentei um paper sobre poesia e Shoá, tomei conhecimento da exposição "Visões de Guerra", de Lasar Segall, a qual durou de 17 de maio a 16 de agosto desse ano. Essa exposição foi realizada pelo Centro da Cultura Judaica de São Paulo, em parceria com o Museu Lasar Segall. Após a realização do evento acadêmico, fui ver essa exposição: foi o meu primeiro contato concreto e bem real com a pintura segalliana. Compareci num horário quase crepuscular, com a presença de poucas pessoas e no final – exceto com a presença de um segurança atento – deparei-me só, aliás, somente na companhia dos quadros e dos desenhos segallianos, para, usando as palavras supracitadas de Ernst Gombrich, empreender uma "viagem de descoberta" da cosmovisão

artística de Lasar Segall.

Lá estive desprovido de conceitos de arte, experenciando, catarticamente, o impacto contemplativo e lacrimal da angústia empastada em linhas, formas e cores dos desenhos do caderno *Visões de Guerra* (1940-1943), dos quadros *Os Condenados* (1950), *Pogrom* (1937), por exemplo, sem recorrer ao meio-conhecimento condutor do esnobismo, tampouco sem soltar as línguas palavrescas da crítica especializada. As tonalidades ocres desses desenhos, aliados aos cenários terrificantes dos *pogroms* e da *Shoá*, sugerem inversamente o estado primitivo de selvageria do *homo homini lupus*, na leitura de Thomas Hobbes. Contemplei a pintura de Segall "com olhos de novidade", para trazer o incalculável de volta. Desse modo, atendi a recomendação do próprio Segall, dita no catálogo de uma exposição sua em São Paulo, em 1924, dispondo obviamente do meu repertório pessoal e judaico:

Aproximai-vos do quadro sem prevenção. Não procureis o belo no sentido vulgar dessa palavra. Dominai-vos. Resisti ao costume de procurar num quadro uma reprodução de coisas com as quais vos achais familiarizados. Não procureis palavras para explicações inúteis, uma vez que elas nada adiantam. Rendei-vos simplesmente à força das formas e das cores, independentemente do que nelas se contêm e então um liame se estabelecerá entre vós e o quadro (apud BECCARI, 1984, p. 240).

Portanto, é como expectador comum, não-especializado, nos termos de Alberto Manguel (2001), que debruço o meu olhar analítico de algumas obras de Segall¹

^{1.} Lasar Segall nasceu em 21 de julho de 1891, na comunidade judaica de Vilna, capital da Lituânia, então sob a Rússia czarista. É o sexto filho de Abel Segall, escriba de pergaminhos do Pentateuco (os cinco primeiros livros da Bíblia, conhecidos estritamente como a Torá), e de Esther Goedes Glaser Segall. Seu pai, que era sofêr (escriba da Torá), vendo o interesse do filho pelo seu trabalho, notando nele não só a admiração pela escrita hebraica do pergaminho, mas também a habilidade manual, autorizou-o a decorar as letras maiúsculas iniciais no texto (BECCARI, 1984, p. 35). Segall tornou-se grande nome do Expressionismo Alemão após uma fase impressionista. Estudou na Academia de Desenho do mestre Antokolski, em Vilna, em 1905. Aos 15 anos, saindo do seio familiar, viaja a sós para Berlim, onde estuda na Imperial Academia Superior de Belas Artes de 1906 a 1910. Rebelando-se contra o academicismo realista da academia berlinense, Segall a abandona e vai para Dresden, em 1910, onde frequenta a Academia de Belas Artes como aluno-mestre, montando seu primeiro ateliê e onde faz sua primeira exposição e afirma seu envolvimento com o Expressionismo na Alemanha. Fixou-se definitivamente no Brasil em 1923, naturalizando-se brasileiro, tendo antes ficado em solo brasileiro durante oito meses em 1913, quando fez em São Paulo e Campinas uma exposição de sua pintura. Em 1924, casou, após ter se separado de sua primeira esposa não-judia Margarete Quack, com a judia brasileira Jenny Klabin (conhecida também por sua célebre tradução do Fausto, de Goethe); em 1926, expõe suas primeiras obras da fase brasileira. Faleceu em 02 de agosto de 1957, vitimado por doença cardíaca. Em 1970, o Museu Lasar Segall é fundado, em São Paulo, em homenagem à memória

selecionadas para este artigo. Consequentemente, a principal relevância do meu trabalho consiste em trazer ao público uma leitura da relação entre o visual e o verbal, indicada em parte da obra segalliana, por meio da presença caligráfica do hebraico, também com reflexões de Alberto Manguel a respeito da narratividade da imagem. Essa necessidade decorre da aparente falta de uma investigação sobre a presença plástica desse idioma na obra de Segall. Noutras palavras, a partir do lido no material colhido, parto da momentânea hipótese de que falta lacunosamente uma análise específica da relação entre a palavra e a imagem através do hebraico na obra segalliana, com a presença plasticamente caligráfica desse idioma judaico a serviço do sentido da imagem pictórica. Obviamente, por se tratar de um artigo, não analisarei todas as imagens segallianas plasticamente caligrafadas pelo idioma da Torá, mas apenas algumas para ressaltar o caráter introdutoriamente provocativo da minha tese hipotética.

A leitura que proponho aparece embrionariamente, apenas sinalizada, implícita e explicitamente, nos textos que encontrei. Especialmente nos de Celso Láfer, no ensaio Particularismo e universalidade² (In: CARNEIRO; LAFER (Org.), 2004), de Claudia Valladão de Mattos, no livro Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo³(2000), de

do pintor lituano-brasileiro.

^{2. &}quot;As letras hebraicas estão muito presentes na sua obra. São paradigmáticas, neste sentido, duas xilogravuras de 1922: uma comemorativa da morte de sua avó, texto composto só por letras e estrelas de Davi, sem imagens, em reverência ao passado e à tradição de onde [Segall] provinha; outra composta por um texto comemorativo da morte de sua mãe e de um auto-retrato, assinado em hebraico Segall, indicando, na passagem das gerações e das letras para a imagem, a transição para a modernidade. Também o guache de 1933 Rolo de Torá mescla os caracteres hebraicos e a estrela de Davi – a tradição – com a imagem do judeu que segura a Torá. O óleo Pogrom, de 1937, mostra no canto inferior um rolo de Torá caído entre os corpos inanimados, vítimas de perseguição. No baixo-relevo Família, de 1934, o pai segura uma tábua com três caracteres, que representam a assinatura de Segall em hebraico" (In: CARNEIRO; LAFER (Org.), 2004, p. 27-28). Como se vê, Lafer faz uma sinalização analítica por meio de um breve mapeamento panorâmico de alguns quadros segallianos em que o hebraico se faz plasticamente presente. Mas não há, exceto o comentário inicial sobre as duas xilogravuras de familiares, uma análise pormenorizada abrangendo, por exemplo, uma tradução de certas frases, palavras e até mesmo de caracteres desmembrados, visando uma interpretação verbo-visual, embora o objetivo de Lafer seja mais introduzir a relação do Judaísmo com a pintura segalliana.

^{3. &}quot;[...] vemos aparecer pela primeira vez em algumas telas [durante o período alemão da obra de Segall] elementos típicos de uma iconografia judaica: estrelas de David, Rolo de Torah e letras hebraicas, usados para sugerir um contexto judaico a temas não especificamente judeus" (MATTOS, 2000, p. 158). O que falei sobre o texto de Celso Lafer se aplica ao de Claudia Valladão de Mattos, cujo objetivo em seu livro Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo foi fazer uma investigação e uma revisão crítica da datação das obras segallianas do período alemão (de 1906 até 1923), propondo uma nova interpretação da ligação delas com o judaísmo no contexto do movimento expressionista.

Vera d'Horta Beccari, no livro *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*⁴(1984), além do depoimento do sociólogo e cineasta Marcos Margulies⁵, amigo de Segall, também ter sido uma provocação sinalizadora da minha hipótese de pesquisa para este artigo.

Outra questão relevante, quanto à análise da obra segalliana, consiste na revisão crítica de um postulado que é reproduzido constante e passivamente pela fortuna crítica do pintor de Vilna: que o judaísmo proíbe terminantemente a representação de imagens, especialmente da forma humana, postulado que foi reproduzido, inclusive, pelo próprio Segall. Conforme constaremos no primeiro capítulo deste *paper*, essa proibição é uma interpretação literalmente rígida de um dos Dez Mandamentos. Duas sinagogas encontradas por arqueólogos, a de Dura Europos, na Síria (século III d.E.C.), e a de Beit Alfa, em Israel (século IV d.E.C.) mostram trabalhos artísticos que são decorações de narrativas de cenas bíblicas e de símbolos judaicos. Nessa conjuntura, a interpretação de que judeus podem fazer arte sem violar a Torá será discutida. À vista dessa necessidade de revisão do aniconismo judaico, no ponto de partida da discussão e da reflexão de ser possível ou não uma arte judaica na pintura, a questão-chave suscitada é: a lei judaica, de fato, proíbe a representação artística? Ou se trata de uma interpretação que proibiu a representação artística, tornando-se majoritária no judaísmo, de tal modo que foi e é tida como a interpretação da lei judaica como um todo?

A análise que proponho nesta investigação é duplamente caracterizada pela questão

^{4. &}quot;[...] admirado pela beleza das letras, e graças à sua habilidade manual, foi autorizado pelo pai a decorar as maiúsculas iniciais. Segall se dedicava a essa tarefa com concentração. Esse contato com os rolos da Torá [visto que o pai era escriba], necessariamente através de movimentos precisos que não lhe ferissem a pureza, desperta em Segall o gosto pelo traço limpo. Na religiosidade desse ato de tocar com a pena o pergaminho sagrado, não havia lugar para hesitações, para erros. Aqui se encontra a origem do grafismo de Segall, incisivo, preciso, e necessariamente expressivo, onde não existe o traço supérfluo, aleatório" (BECCARI, 1984, p. 35). Já essa reflexão de Beccari pode ser lida não só como a origem do grafismo plástico de Segall no âmbito das linhas, formas e cores estruturais de um quadro, mas também uma alusão à presença plástica do hebraico típico dos pergaminhos da *Torá*, cuja escrita desenhadamente ornamental, com a presença de coroas nos caracteres. No segundo capítulo deste artigo também farei uma análise explicando como a *sofrút* (a arte da escrita dos rolos da Torá) influenciou a pintura de Lasar Segall.

^{5. &}quot;Ele [Segall] me mostrou alguns desenhos meio cabalísticos, desenhos de letras hebraicas feitos pelo pai. Há vários quadros de Segall em que aparece o pai, e esses quadros estão sempre acompanhados pelas palavras hebraicas. Também há várias gravuras com o pai dele, em que aparece em hebraico o nome de Segall. Os auto-retratos da fase inicial, quando era jovem, têm inscrições hebraicas. Segall falava constantemente dessa tradição hebraica que havia nele" (In: BECCARI, 1984, p. 179).

da memória: a memória individual da infância de Segall em Vilna, no contexto do seio familiar-comunitário judaico, e pela memória coletiva quanto à experiência trágica do povo judeu face ao antissemitismo, manifestado cruelmente por meio de pogroms e da Shoá, o Holocausto. Essa dupla caracterização da memória também foi identificada por críticos de sua obra. Por exemplo, o sócio-diretor da galeria de arte contemporânea Galeria Transversal João Grinspum Ferraz, em seu artigo *Lasar Segall*, atesta que, ao chegar ao Brasil, o pintor de Vilna trazia na "bagagem" as "memórias arraigadas na sua família e em milhares de famílias judias que, em sua diáspora milenar [abrangendo o sofrimento e a perseguição], habitavam os diversos países situados entre a Alemanha e a Rússia". Dito de outro modo, ainda conforme João Grinspum, a bagagem de Segall era intimamente vinculada ao ambiente do Leste Europeu, "lugar de origem [Lituânia]", "ligada ao mundo mágico da infância no judaísmo e dos sofrimentos decorrentes da vida judaica nessa região" (In: REVISTA MORASHÁ, 2008, p. 03). Fora do Brasil, a recepção da obra segalliana suscitou essa mesma compreensão crítica. O pintor Josef Herman, por exemplo, a descreveu sucintamente da seguinte forma, além de incluir a fase brasileira do pintor, já radicado no Brasil: "ele pintava muito frequentemente quadros nostálgicos e trágicos sobre temas judaicos, mas também, com muita fineza, quadros evocativos e líricos da região campestre brasileira, de animais e camponeses em grandes e monumentais formas" (In: JEWISH QUARTELY, 1979, p. 38. Grifo e tradução meus).

A propósito, surpreendeu-me o fato de também Segall ser duplamente marcado por esses dois aspectos da memória. Conforme sua amiga Mira Perlov atesta em depoimento, dado após a morte do pintor: "Suas reminiscências, na época, talvez por já estar com 60 anos, **iam mais para a infância** do que para a juventude – para aquele ambiente judaico, místico, para o sofrimento do povo judeu. Aliás, ele sentia obrigação de exprimir isso na arte" (In: BECCARI, 1984, p. 201. Grifo meu).

Em termos teóricos, seguirei as reflexões do crítico argentino-canadense Alberto Manguel, constantes de seu livro Lendo imagens – uma relação de amor e ódio, publicado em 20006. Sob as reflexões de Manguel, analisarei – nos quadros/desenhos

^{6.} A tradução brasileira (pela Editora Companhia das Letras) é de 2001.

segallianos escolhidos – a imagem como narrativa (especialmente, nesse caso, devido à presença caligráfica do hebraico, fundindo narratividade potencial – que ocorre por meio da imagem plástica – com narratividade concreta, que ocorre por meio da palavra).

1 Revisando a questão da representação artística de imagens no Judaísmo quanto à gênese da obra de Lasar Segall

Duas questões – de significativa tensão problemática – foram suscitadas nas minhas pesquisas acerca do *background* geracional da obra de Lasar Segall, especialmente quanto às obras plásticas de temática judaica, caligrafadas pelo idioma hebraico. Aparentemente, falta às pesquisas sobre Segall uma reflexão revisora da crítica sobre a relação propriamente dialética do judaísmo com as artes visuais, que indubitavelmente esteve na formação tanto da condição judaica quanto da condição artística do pintor de *Pogrom*. Essa reflexão ainda precisa considerar uma segunda questão: a influência da escrita hebraica dos pergaminhos da Torá (a *Sofrút*) na pintura segalliana, sustentando esse tipo de escrita como tendo um forte apelo ao visual e/ou uma fusão entre o verbal e o visual, em suma: um molde caligráfico visivelmente artístico. Desse modo, intenciono fazer ponderações sobre essas duas questões intrinsecamente ligadas para uma compreensão da gênese formadora da pintura de Lasar Segall, no contexto de sua personalidade artística, com exemplos plásticos correspondentes a ambas as questões.

Em minhas pesquisas sobre a obra de Lasar Segall (incluo, também, Marc Chagall, pois encontrei o mesmo fato em pesquisa anterior sobre este), constatei uma afirmação unânime por parte dos especialistas dessa obra: que o judaísmo proíbe a representação pictórica de imagens, ou a arte representativa, seja ela na pintura, na escultura, na fotografia, seja na arquitetura, no desenho, no cinema. Em cada dito dos especialistas, é perceptível uma ambiguidade com o uso dos termos para se realçar tal interdito: "lei judaica", "religião judaica", "comunidade judaica ortodoxa", "ortodoxia judaica", "ortodoxia rabínica". Tal ambiguidade acaba contribuindo para o entendimento de que

não existem, na história da religião judaica, tempos em que a arte representativa tenha sido permitida e exercida, numa variedade de criação artística, desde a Era Bíblica. Não obstante, o que mais me impressionou foi o próprio Segall reafirmá-la num ensaio. Leiamo-las, respectivamente.

Falando do contexto judaico de Vilna, cidade natal de Segall, Vera d'Horta Beccari escreve:

> Mas a pintura, como atividade, era desestimulada pela comunidade judaica ortodoxa, em virtude de preceito bíblico que proibia a representação de Deus, e, por ter sido o homem feito à sua imagem, representar o homem significava em última análise representar Deus. Por isso, de todas as artes, a pintura era a menos cultivada (1984, p. 39)⁷.

Como é digno de notação, Beccari cita uma interpretação corrente na comunidade judaica de Vilna, que seguia o judaísmo ortodoxo, como causa da interdição do cultivo da arte visual entre judeus. Contudo, ainda assim, eu poderia dizer que todas as comunidades judaicas ortodoxas proibiam a arte pictórica? Havia unanimidade entre os sábios rabinos quanto à interpretação da Torá a respeito das artes visuais, especialmente a pintura, por mais ortodoxos que eles fossem?

Claramente oscilando em suas considerações, ora falando da Torá, ora de uma (estreita, mas não a única e definitiva) interpretação ortodoxa, ensinada em Vilna, afirma Celso Lafer:

> A religião judaica, temendo a idolatria, proíbe a representação de imagens da figura humana ou de animais, pássaros e peixes. 'Não farás para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima nos céus e embaixo na terra e nas águas debaixo da terra. Não te prostrará diante deles, nem os servirás, porque Eu sou o Eterno, Teu Deus... (Deuteronômio, 5,8-9). [...] No âmbito da ortodoxia judaica não existe espaço para a pintura e a escultura. Por isso, como observa Deutscher, num belo estudo sobre Chagall e a imaginação judaica, o shetl [sic., é shtetl. Nota minha] teve os seus cantores, músicos, poetas e ficcionistas, mas não teve pintores e escultores. Com efeito, todo pintor judeu – em contraste com o escritor, poeta ou filósofo, que lidam com a palavra - por definição, ao celebrar

^{7.} Anos depois, em 1999, Vera d'Horta ratifica: "a decisão de [Segall] ser artista na Alemanha significa o rompimento com a ortodoxia rabínica, que proibia as formas representativas da arte" (In: GRUPO VELOX (Org.), 1999, p. 14).

o visível, confronta-se com a modernidade ao transgredir o interdito da arte representativa, zelosamente preservado pela ortodoxia rabínica (In: CARNEIRO; LAFER (Org.), 2004, p. 25-26).

Antes de incluir Segall nesse contexto, Celso Lafer menciona um ocorrido na vida do pintor judeu Chaim Soutine (1893-1943). Quando criança, após pedir permissão para ser fotografado ao rabino da sua cidade lituana, Soutine levou uma surra do filho desse rabino, considerando tal pedido de fotografia como um ato de rebelião contra a tradição judaica e ao sentimento religioso do pai. Depois de relatar esse fato, Lafer afirma que artistas plásticos judeus só aparecem, com efeito, no século XIX, como consequência do Iluminismo no contexto processual da concessão igualitária de cidadania e da abertura dos portões dos guetos judaicos. Isso, conforme Lafer, é o começo da corrosão do "muro interno da lei judaica [Lafer não diz mais ortodoxia rabínica. Nota minha]" quanto à interdição da representação artística, e também "é o caso de Lasar Segall" (In: Idem, 2004, p. 26).

O museólogo e economista Maurício Segall, filho de Lasar, parafraseando e acrescentando a Lafer, diz:

Pelo fato de a ortodoxia judaica privilegiar a audição, vedando a visão reproduzida de seres humanos, não há espaço para a pintura e escultura na arte judaica, o que torna o artista plástico figurativo judeu um transgressor a mais, por transgredir não só o espírito, mas a letra da lei (In: CARNEIRO; TUCCI (Org.), 2004, p. 18).

O acréscimo ao comentário de Lafer consiste em Maurício Segall afirmar que o pintor judeu transgride o espírito da lei e em colocar seu pai Lasar como um herege diante dessa lei, transcendendo o judaísmo, embora mantendo as suas raízes judaicas para, assim, "exercer sua universalidade" na arte (In: CARNEIRO; LAFER (Org.), 2004, p. 18). Contudo, a indagação que me sobressalta é: qual lei? A rabínica? Ainda assim, não de todos os rabinos, mas dalguns. A judaica? Ainda assim, não necessariamente (e nem sempre) quando se emprega a expressão "lei judaica" não é a Torá (o Pentateuco) seu significado último-único. Como bem ressalta o professor Allan Unterman, em seu dicionário judaico, no verbete "Torá",

esse termo "pode se referir ao ensinamento judaico do Pentateuco, ou da Bíblia Hebraica, ou, em seu estado mais amplo, à toda tradição judaica [compilada nos mais diversos textos rabínicos, em épocas distintas, como o Talmud, os Midrashím, por exemplo. Nota minha]" (1992, p. 264). E essa ambiguidade quanto ao emprego de "lei judaica" também se aduz no discurso do pai, Lasar Segall, que disse, em 1939: "É conhecido de todos que, de acordo com a tradicional lei judaica, é proibida a reprodução da figura humana" (In: CARNEIRO; LAFER (Org.), 2004, p. 24).

Diante do sobredito, farei uma revisão crítica da tão propalada alegação (mesmo em círculos acadêmico-intelectuais) de que o judaísmo proíbe a representação artística. Essa imprescindível revisão se realizará mediante cotejo sintético e panorâmico de algumas fontes do judaísmo, iniciando pela Torá, continuando com comentários rabínicos, incluindo registros de comunidades judaicas ao longo da história, com o objetivo de evidenciar que, quanto a essa problemática, a atitude judaica com a arte representativa, conforme o historiador judeu Cecil Roth, é caracterizada por "constante fluxo e refluxo", atitude bipolar "a respeito da qual só se pode dizer que é impossível generalizar" (In: ROTH (Org.), 1967, p. 16). E uma generalização tão comum é sustentar que a lei judaica proíbe a arte visual.

Em Exodo 20, conhecida passagem da Torá, vemos os Dez Mandamentos, conhecidos no original hebraico como Asséret Hadibrôt (as Dez Palavras). O Segundo Mandamento é descrito deste modo:

> Não farás para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima, nos céus, e abaixo, na terra, e nas águas, debaixo da terra. Não te prostrarás diante deles, nem os servirás, pois Eu sou o Eterno teu Deus [...] (Êxodo 20:4,5, In: TORÁ – LEI DE MOISÉS, 2001, p. 214).

Para fins de contexto, vejamos mais outras passagens:

Não fareis diante de mim deuses de prata, nem deuses de ouro para vós (Êxodo 20:23). Não vos volteis aos ídolos e deuses fundidos não fareis para vós; Eu sou o Eterno, vosso Deus (Levítico 19:4). Não fareis para vós ídolos [no original, *elilím* – deuses], e imagens de escultura e monumento de idolatria não levantareis para vós, e assoalho sagrado de pedras não poreis em vossa terra para vos prostrar sobre ele, porque Eu sou o Eterno, vosso Deus [...] (Levítico 26:1). E vos falou o Eterno do meio do fogo; som de palavras vós ouvistes, porém, imagem alguma não vistes, tão somente uma voz. [...] E guardareis muito vossas almas, porque não vistes imagem alguma no dia em que o Eterno vos falou em Horeb do meio do fogo. Não vos corrompais, fazendo para vós uma estátua de imagem de qualquer forma, com semelhança de homem ou de mulher, semelhança de qualquer animal que haja sobre a terra, semelhança de qualquer pássaro que voe nos céus, semelhança de qualquer réptil que se arraste sobre na terra, semelhança de qualquer peixe que haja nas águas, debaixo da terra. E quiçá levantes os teus olhos para os céus e, vendo o sol, a lua e as estrelas – todos os astros dos céus e sejas seduzido e te curves a eles, e os sirvas, coisas que o Eterno, teu Deus, designou (para iluminar) a todos os povos que há debaixo do céu (Deuteronômio 4:12/15-19) (TORÁ – LEI DE MOISÉS, 2001, p. 216/346/372/517-518).

Circundado por povos politeístas na época da outorga da Torá, o povo judeu é incumbido da mensagem do monoteísmo ético, indo na contramão do politeísmo, prestando culto apenas para um único Deus. À vista disso, os significados dos termos originais hebraicos, que demonstram os elementos proibidos, denotam a realização de uma arte cerimonial a serviço do politeísmo (Cf. BEREZIN, 2003; KIRST *et al.*, 2002):

לְּסֶבּ – péssel – ídolo, escultura, imagem de divindade, estátua. Em Êxodo 20:4 é traduzido como "imagem de escultura". הנומה – temunáh – forma, imagem, representação, figura, pintura, retrato, quadro. No hebraico moderno, é uma palavra para foto. Em Êxodo 20:4 é traduzido como "figura". רְסֶבֶּ יהֶלֹאֵ – בֹהָזַ יהֶלֹאֵ – 'elohêi késsef e 'elohêi zaháv – deuses de prata e deuses de ouro. Trata-se da utilização do ouro e da prata para a fabricação de ídolos. אַ – 'elilím – deuses. Em Levítico 19:4 aparece traduzido como "ídolos". הֹכֶּפֶּמְ יהֵלֹאַ - 'elohêi masserráh – deuses de fundição por meio de metal, máscara, disfarce, ídolos fundidos, libação (nesse caso específico, convém lembrar que a raiz verbal é $-niss\hat{e}rr$ – derramar, verter, fundir metal, de modo que o significado de libação é porque há um derramamento de metal derretido em honra das divindades a serem fundidas). Em Levítico 19:4 é traduzido como "deuses fundidos". Em Levítico 26:1, péssel e 'elilím aparecem, de modo que veremos outros termos distintos: הְבַצֵּבֶ – matseváh – coluna, estela ("uma pedra bruta erigida, para culto, pedra sepulcral ou de propósitos memoriais" (KIRST et al., 2002, p. 137); "lápide, monumento, estátua (ídolo), pilar, coluna, obelisco" (BEREZIN, 2003, p. 392). Em Levítico 26:1 é traduzido como "monumento de idolatria". Matseváh pode se referir a um contexto idolátrico, ou não (as lápides judaicas, por exemplo, se chamam *matsevôt*).

רְבָּשֶּׁהְ וְבָאָ – 'éven maskít – pedra de desenho, de escultura, de imagem, de figura. Traduzido, por extensão, como "assoalho sagrado de pedras" em Levítico 26:1. Como os Dez Mandamentos são confirmados em Deuteronômio 5 (não havendo necessidade de citá-los aqui), e alguns termos são repetidos na passagem de Deuteronômio 4, como péssel e temunáh, vejamos os outros:

קֹמֶל – sémel, que aparece no texto em estado construto (relação de genitivo) como samel – significa imagem, figura, escudo, emblema e símbolo. A outra é תינבת – tavnít – fôrma, molde, formato, tamanho, dimensão, modelo, imagem, plano. Essas duas palavras aparecem juntas de outras supracitadas, constando desta forma em Deuteronômio 4:16: בתובת למס לב תנומה לספ - néssel temunát col sâmel tavnít, cuja tradução, entre outras, é "estátua de imagem de qualquer forma com semelhança de" (TORÁ – LEI DE MOISÉS, 2001, p. 517). Esse mapeamento linguístico foi necessário para se ter uma ideia do contexto em que o povo judeu vivia quando recebeu o mandamento divino contra a idolatria dos povos politeístas, fato exemplificado pela cultura egípcia, cujo Faraó se punha como uma divindade. Além da cultura egípcia, a cultura fenícia e a grecoromana foram também caracteristicamente politeístas, porquanto suas manifestações cultuais consistiam na adoração a imagens de divindades, seres humanos e animais, imagens entalhadas, esculpidas, fundidas e pintadas, resultando numa arte cerimonial visando o politeísmo. Diante disso, o serviço religioso judaico teria de ser caracterizado pela adoração abstrata ao Deus Único sem a mediação e a caracterização de imagens que funcionassem ritualmente como representação divina ("E vos falou o Eterno do meio do fogo; som de palavras vós ouvistes, porém, imagem alguma não vistes, tão somente uma voz. [...] Não vistes imagem alguma no dia em que o Eterno vos falou em Horeb do meio do fogo", conforme os versículos supracitados de Deuteronômio). Não obstante, a Torá, especificamente através dos versículos citados anteriormente, proíbe a representação artística, mesmo se esta não for realizada com fins idolátricos ou politeístas?

O historiador judeu Cecil Roth, em sua introdução à obra *Jewish Art*, publicada em 1961, argumenta que a proibição da Torá não é contra a todo desenvolvimento da arte, não importando o quão rigidamente essa interdição seja interpretada. Do contrário, "implicaria numa visão muito estreita do escopo e funções da arte: pois nem toda arte é representativa, e mesmo na arte representativa existem motivos que não implicariam na delineação de uma figura humana ou animal" (In: ROTH (Org.), 1967, p. 9). Para Roth, é incorreta a interpretação mais rigidamente literal dessa proibição, de modo que compreender que as passagens supracitadas proíbem diretamente a representação artística de toda forma humana ou animal, em qualquer situação, é dúbio, pois o Segundo Mandamento não foi interpretado sempre desse modo, mesmo entre os judeus mais observantes, ou ortodoxos:

De fato, o próprio código do Pentateuco, com as suas instruções detalhadas a respeito do querubim [sic. dos dois querubins. Nota minha] que seria colocado na Arca, sugere a conclusão lógica de que a dura negativa dos Dez Mandamentos fora concebida com o propósito de ser lida em conjunção com o versículo seguinte: "Não te encurvarás ante elas e não as servirás" — isto é, que nenhuma imagem deve ser feita com o propósito de idolatria, tanto representando quando substituindo a Divindade (ROTH, In: ROTH (Org.), 1967, p. 9).

Não só a Torá (Êxodo 25:18-22; 37:7-9) descreve os dois querubins⁸ esculpidos a ouro que foram colocados sobre a tampa da Arca da Aliança, no Tabernáculo, como também ela mostra que eles foram desenhados em cortinas confeccionadas por meio de tecelagem para esse santuário construído no deserto, sob a ordenação divina (Êxodo 26:1; 36:8). Desse modo, as formas pelas quais foram construídos o Tabernáculo e seus utensílios rituais revelam uma arte cerimonial judaica e, conforme o rabino Matzliah Melamed, o estabelecimento de uma escola de arte religiosa chefiada por Betsalel⁹ e por Aholiab (Cf. TORÁ – LEI DE MOISÉS, 2001, p. 274-277). Nesse sentido, conforme Elisheva Revel-Neher, professora emérita de História da Arte da Universidade Hebraica de Jerusalém, em seu artigo "With

^{8.} Anjos da segunda hierarquia celestial. Segundo a tradição recebida pelos rabinos talmúdicos, os querubins tinham rostos de criança, um de menino, outro de menina, respectivamente (Talmude Babilônico, Tratado Sucáh 5a e Raguigáh 13b). Mais tarde, na era do Templo de Jerusalém e do rei Salomão, dois querubins foram esculpidos a partir de madeira de oliveira (1 Reis 6:23).

^{9.} A propósito, Betsalel se tornou um modelo de inspiração para a arte judaica moderna, de modo que em 1906 foi fundada a Betsalel Academia de Artes e Desenho, em Jerusalém, pelo artista e escultor judeu Boris Schatz (1867-1932), conterrâneo de Segall, nascido em Kovno, atual Kaunas, não em Vilna. Schatz se tornou o patrono da arte israelense.

wisdom and knowledge of workmanship': Jewish art without a question mark", quando os versículos 4 e 5 de Êxodo 20 são colocados juntos, sem o versículo 4 ser isolado fora do contexto¹⁰, abre-se "a possibilidade de uma expressão artística dentro do sistema do reconhecimento do Único Deus", pois "o capítulo 31 de Êxodo amplia a designação de artistas ao trabalho do Tabernáculo". Ainda conforme Revel-Neher, Betsalel foi escolhido para traduzir em obra de arte o design apresentado a Moisés no Monte Sinai, mas "ainda os historiadores da arte ignoram esses textos [de Êxodo]" (In: BAIGELL; HAYD (Ed.), 2001, p. 13. Tradução minha).

O entendimento devido do texto do versículo no contexto para uma equilibrada interpretação do Segundo Mandamento, elucidado por Roth, é ratificado pelo rabino Alfred Kolach, em seu livro This is the Torah, traduzido para o Brasil como Os porquês da Torá (2004, p. 90, 91). Conforme o rabino Kolatch, a proibição de não fazer imagens "implicaria que todo e qualquer tipo de trabalho artístico não pode ser usado, em quaisquer circunstâncias. Contudo, esse não é o caso", pois "o que na realidade está sendo proibido nesse mandamento é a prática da idolatria, não a expressão artística", de modo que "representações artísticas podem ser usadas na sinagoga, conquanto não sejam adoradas ou idolatradas como deuses". Acrescento que essa compreensão fica mais evidente, também, através de Levítico 26:1: "e assoalho sagrado de pedras não poreis em vossa terra para vos prostrar sobre ele". À luz desse texto, o assoalho é só um dos elementos de um santuário idólatra, pois o versículo menciona "ídolos", "imagens de escultura" e "monumento de idolatria", demais elementos presenciais, de modo que a preposição hebraica "Le" ("para") denota o motivo/propósito da proibição, junto com o verbo, que no versículo é *lehishtarravôt* ("para se curvar"). Não se curvar não somente sobre o assoalho pagão, mas também não se curvar nele diante das estátuas, monumentos e dos ídolos que compõem toda a estrutura de um santuário tipicamente politeísta. O Targum de Jônatas (na verdade,

^{10.} Conforme Revel-Neher, houve negligência, até mesmo por historiadores da arte, em compreender o versículo 5 (não adorar as imagens) como complemento do 4 (não fazer as imagens), relacionando a proibição de construir imagens a cultos idolátricos, de modo que esse equívoco contribuiu para que se negasse a possibilidade da arte figurativa entre judeus. Interpretando corretamente o Segundo Mandamento, diz a autora: "imagens são proibidas se e quando elas servem ao propósito do paganismo. A idolatria é repugnada e a arte usada para adoração idólatra é negada" (In: BAIGELL; HAYD (Ed.), 2001, p. 13. Tradução minha).

Targum de Jerusalém), exprime em sua aramaica tradução-comentário de Levítico 26:1 o ponto de vista comum de seu tempo: "Não poreis figura de pedra sobre a terra para adorá-la, mas uma colunata com figuras e semelhanças podereis ter em vossas sinagogas, mas não para adorá-las" (apud ROTH, In: ROTH (Org.), 1967, p. 11).

Como bem observa o rabino Alfred Kolatch, "nem todos os sábios concordam com o uso de representações artísticas" (2004, p. 91). Entre vários, cito alguns exemplos. Enquanto que no ano 37 E.C. a tentativa do imperador Calígula de colocar estátuas imperiais nas sinagogas do Império Romano defrontou-se com forte oposição de líderes judeus e comunidades (não se concretizando), no século III, por outro lado, uma estátua real foi posta numa sinagoga em Nehardéa e rabinos dos mais devotos, como Rav, Shemuel e o pai deste, rezaram nela (Cf. Talmude Babilônico – Tratado Rosh Hashanáh 24b)¹¹. O rabino Gam'liel II, notório líder do judaísmo de seus dias e de profunda devoção, fazia desenhos dos corpos celestes, "um diagrama das fases da lua numa tabuleta (pendurada) na parede de sua câmara superior e [o rabino] costumava fazer demonstrações delas para os incultos", para a compreensão do funcionamento do calendário lunar judaico (Talmude Babilônico – Tratado *Rosh Hashanáh* 23b – In: EPSTEIN (Ed.), 1952. Arquivo on-line. Tradução minha da versão inglesa). Conforme o Talmude de Jerusalém, Tratado Avodáh Zaráh 41a, "nos dias do rabino Johanan, começaram a pintar nas paredes, e ele não os impediu. Nos dias do rabino Abun, começaram a fazer desenhos em mosaicos, ele não os impediu" (apud ROTH, In: ROTH (Org.), 1967, p. 11), numa clara alusão aos afrescos da sinagoga de Dura Europos e ao chão-mosaico de Beit Alfa, por exemplo.

Rashi (acróstico de <u>Rabi Sh</u>elomo ben <u>Itsrrák</u> – 1040-1105) também tinha conhecimento "e não punha objeção a afrescos murais ilustrando cenas bíblicas, tais como a luta entre David e Golias, trazendo ao pé escritos descritivos (Talmude da Babilônia *Shabat* 149a)" (Idem, 1967, p. 11)¹². O rabino Yehudáh ben Shemuel de

^{11.} Conforme Carl Erlich, a diferença entre essas atitudes consiste no fato de que a estátua imperial de Calígula tinha por objetivo a adoração idolátrica, dentro do contexto de até mesmo o imperador romano ser adorado, mas a estátua de um rei não era adorada na cultura persa, pois sua única função era ser símbolo do Estado (In: TEXTURES & MEANINGS, 2006, p. 262).

^{12.} Esse comentário de Rashi, em minha opinião, ainda não traduz muito a interpretação dele. A interpretação de Rashi pode ser inferida de seus comentários (citando o *Midrash Merrílta* de

Rogensburg (1140-1217), em seu Sêfer Rassidím (Livros dos Piedosos), desaprovou a figuração de seres inanimados na sinagoga, especialmente diante do Heirrál (arca em que é guardada o Rolo da Torá). O Sêfer Harinúrr (Livro da Educação), atribuído ao rabino Aharon Halevi de Barcelona (1235-c.1290), proíbe fazer traçados de semelhanças de seres humanos, mesmo para ornamentação, em qualquer suporte material. Já Maimônides, Rabi Moshê bem Maimôn (1135-1204), em seu *Mishnêh Torá* (Avodát Korravím III:10,11), conforme sintetiza Roth, adotando um posicionamento intermediário, proibiu "apenas a forma humana (não animal) esculpida, enquanto a permitia em pinturas e tapeçarias" (In: ROTH (Org.), 1967, p. 12). No século XVIII, sinagogas polonesas incluíam figuras humanas em suas decorações e os judeus sefaraditas de Amsterdam comumente adornavam os túmulos com relevos trabalhados com cenas bíblicas, como o túmulo de Samuel Senior Teixeira, em 1717, que mostra a aparição do Eterno ao profeta Samuel. Ao final do século XVII, na Europa Central e Ocidental, mesmo rabinos sefaraditas e ashkenazitas tinham seus retratos pintados e gravados. No final do século XIX, a família de Lasar Segall – que era religiosa, tendo sido o pai um devoto escriba da Torá – deixou-se fotografar. Esse comportamento de variações, entre tantos que o limite deste artigo não permite apresentar, sobre o tema deve ser compreendido considerando que:

> Durante períodos e tempos idolátricos, que são compreendidos aos olhos judaicos como idólatras, o judaísmo se distanciou da representação iconográfica. Quando, contudo, as artes representacionais não são mais vistas como uma ameaça religiosa [para o judaísmo], interpretações judaicas do Segundo Mandamento tendem a ser muito liberais e favoráveis (ERLICH, In: TEXTURES & MEANINGS, 2006, p. 261-262. Tradução

Rabi Shimeon Bar Iorrái) sobre Exodo 20:22. A expressão "Não farás diante de mim" se refere a não fazer imagens dos seres angelicais, que servem diante de Deus. Não obstante, os próximos comentários mostram a feitura dos querubins que, mesmo com certas restrições no fazê-los, demonstram que é não fazer esses seres para adorá-los. A expressão "Deuses de prata" é segundo Rashi, citando o *Midrash* - uma advertência sobre a confecção dos querubins que estariam no Tabernáculo e posteriormente no Templo de Jerusalém. Eles não deveriam ser feitos única e exclusivamente de prata, caso contrário, seriam vistos como deuses. A expressão "ou deuses de ouro" é uma advertência para que não sejam feitos mais de dois querubins, pois, por exemplo, se quatro fossem feitos, à vista de Deus seriam considerados "deuses de ouro". Enfim, a expressão "Não fareis para vós mesmos" é advertência para que - nas sinagogas e nas academias rabínicas - não sejam colocados querubins feitos do mesmo modo como os do Templo. Por sinal, existem sinagogas em que a arca (heirrál ou aron hakôdesh) tem cortina (parôrret) com dois querubins bordados, o que não viola o mandamento.

minha).

Destarte, houve épocas de tensão dentro do judaísmo em lidar com o Segundo Mandamento, épocas de predomínio politeísta por meio da força política e bélica, especialmente durante a Antiguidade Clássica, de modo que num contexto pagão, por exemplo, "onde imagens eram objeto de adoração, a proibição bíblica era automaticamente fortalecida e confirmada, e o judeu tornou-se um iconoclasta apaixonado", conforme Cecil Roth (In: ROTH (Org.), 1967, p. 10). Ou seja, o povo judeu – nessas épocas – construiu uma cerca protetora em torno do Segundo Mandamento, ampliando sua interpretação original para incluir mesmo imagens que não fosse feitas para fins Consequentemente, atitudes iconoclastas surgiram para intensificar a politeístas. proteção da observância desse mandamento da Torá, mediante interpretação mais rígida. Na época em que *Érets Israel* (a Terra de Israel) estava sob domínio imperialista romano, esse fato foi um resultante estopim, e o caso mais notório foi o desafio iconoclasta de jovens judeus que culminou na derrubada da águia dourada, símbolo do poder político de Roma – posta pelo rei Herodes sobre o portão do Templo Sagrado de Jerusalém (o *Bêit Hamiqdásh*). Como nos narra o historiador Cecil Roth, após esse acontecimento:

O sentimento público forçou os romanos a remover as imagens imperiais de seus estandartes, antes de entrar em território judeu e (conta-nos o Padre da Igreja, Hipólito) os zelotes¹³ recusavam-se a passar sob os portais de uma cidade que estivessem decorados com estátuas, ou até a manusear uma moeda que portasse o desenho de uma forma humana [...] [como] o uso da moeda corrente cunhada pelo opressor (In: ROTH (Org.), 1967, p. 10).

Essa atitude foi tomada após a vida de Jesus, pois moedas com a imagem do imperador circulavam normalmente antes do extremismo dos zelotes, na então província romana da Judeia, de modo que o "Daí a César" "sugere que tal rigidez, senão desconhecida, estava pelo menos longe de ser usual ao tempo de Jesus", segundo Roth. Não obstante, no ano 66, uma assembleia realizada na Corte do Templo impôs

^{13.} Foi um grupo judaico político-religioso do século 1 da Era Comum que se impôs na Judeia contra o domínio romano, incitando a multidão a constantes atos de rebelião contra esse domínio: um exemplo desses atos foi a primeira guerra judaica contra os romanos entre 66-70 d.E.C.

para as comunidades judaicas uma proibição de todas as representações imagéticas de seres humanos e de animais, ainda que fosse para decoração.

Visto que "em toda a história judaica, atitudes e interpretações variaram de região a região e de geração a geração" acerca do Segundo Mandamento (ROTH, In: ROTH (Org.), 1967, p. 9), a interpretação original desse mandamento ocasionalmente era restabelecida. O professor de História Judaica Carl Erlich, em seu artigo "*Make yourself no graven image*": *The Second Commandment and Judaism*, informa, entre outros fatos, que achados arqueológicos duma caverna, "na qual os últimos sobreviventes [zelotes] da arruinada revolta de Bar Kórrba contra Roma (132-135 C.E) em vão tentaram ocultálos, demonstram que mesmo os judeus mais conservadores e estritos foram capazes de usar vasos decorados com faces humanas" (In: TEXTURES & MEANINGS, 2006, p. 261. Tradução minha).

Acredito que os casos mais notórios são os das sinagogas de Dura Europos (cidade de guarnição romana), na Síria¹⁴, e de Beit Alfa, em Israel¹⁵. Nelas, afrescos nas paredes, mosaicos no solo, pinturas decorativas (representando plasticamente Deus, os seres humanos, os animais, ambiente natural e o círculo do zodíaco) foram encontrados pelos arqueólogos, geralmente descrevendo cenas bíblicas.



Abraão a oferecer Isaac a Deus (Gênesis 22), ato conhecido no judaísmo como *Akedáh* (ligação). Parte do mosaico da Sinagoga de Beit Alfa.

^{14.} Sinagoga do terceiro século, descoberta em 1932.

^{15.} Sinagoga do sexto século E.C., descoberta em 1929.

Esse é o painel setentrional do chão-mosaico da sinagoga, uma das três seções dele, representando pictoricamente Abraão, seu filho Isaac e seus criados, além de animais com a natureza. Mas o que chama mais a atenção é Deus ser simbolizado através de uma mão vindo de uma nuvem (ao lado direito há o nome hebraico Elohím - Deus). Logo abaixo da mão, há a inscrição hebraica Al tishlárr ("Não levante!"), proveniente da ordem divina de Abraão não oferecer Isaac (Gênesis 22:12); Abraão havia sido aprovado no teste de fé. No centro da pintura, aparece o cordeiro substituto para ser oferecido a Deus, frisado com a expressão hebraica Ve-hinê aíl (e eis o cordeiro), constante de Gênesis 22:13. Segundo a historiadora de arte e ex-curadora do museu judaico de Berlin Rachel Wishnitzer-Bernstein, em seu artigo Arte pictorial judaica no período clássico, apesar de pobremente realizado¹⁶, o mosaico da sinagoga de Beit Alfa é o que está em melhor estado de preservação dos quantos que foram encontrados em Israel até o momento (In: ROTH (Org.), 1967, p. 105). A próxima imagem, entre várias existentes nos afrescos, é da sinagoga de Dura Europos, na Síria:



Moisés tirando água da pedra. Mural da sinagoga de Dura Europos (Mesopotâmia). Pintado entre 245 e 256 E.C.

^{16. &}quot;A execução, no caso presente [da sinagoga de Beit Alfa], é primitiva; mas deve-se ter em mente que Beit Alfa era um pobre centro provinciano e é possível que a concepção geral fosse baseada em uma obra mais ambiciosa que os artistas tivessem visto em outra parte" (WISHNITZER-BERNSTEIN, In: ROTH (Org.), 1967, p. 105).

Conforme o historiador da arte judeu Ernst Hans Jozef Gombrich, esse tipo de pintura é mais "uma explicação, em imagens" do significado da narrativa bíblica para o povo judeu do que "uma ilustração da narrativa bíblica". Embora não se trate, segundo Gombrich, "em absoluto, de uma grande obra de arte", veio a ser "um interessante documento do século III d.C", com um estilo marcado por cenas em tom muito plano e primitivo (1993, p. 89)¹⁷. Mas "o que imprimiu especial significado à descoberta das pinturas da sinagoga de Dura, além do fato de constituírem prova de uma arte judaica pictórica e representativa, foi", sustenta Wishnitzer-Bernstein, "o terem assinalado o surgimento do que chamamos Arte Bizantina, em época tão remota" (In: ROTH (Org.), 1967, p. 103). A pintura é uma narrativa em imagens da cena bíblica de Números 21:16-20 a respeito do Poço Miraculoso que acompanhou o povo judeu na travessia pelo deserto. Esse poço está próximo à *menoráh* (o candelabro), postada na entrada do Tabernáculo ao centro, e Moisés tirando miraculosamente a água de modo a transportá-la em forma de doze riachos para cada uma das doze tribos de Israel, representadas por seus líderes postados com as mãos levantadas louvando a Deus, na entrada de suas cabanas à direita e à esquerda do afresco, seis de cada lado.

À vista do sucintamente exposto, a descoberta dessas duas sinagogas demonstra uma prova cabalmente suficiente de que o judaísmo não é aniconista, isto é, uma cultura totalmente sem arte. Alegação feita pelos partidários do "aniconismo judaico", articulado por intelectuais germanófonos do século XIX e início do século XX, ainda sendo reproduzido "negando a evidência empírica que prova a existência de uma autêntica arte judaica", considerando-se a arte cerimonial das *Hagadôt* ilustradas e o feitio artístico dos objetos rituais, além das sinagogas encontradas (Cf. BLAND, 2000. Tradução minha). Portanto, é incorreto

^{17.} Penso que Gombrich, provavelmente influenciado, assim como outros historiadores modernos da arte, pela teoria do aniconismo judaico, se equivocou quando disse que a pintura da sinagoga de Dura Europos quanto mais realista fosse, "maior o pecado contra o Mandamento que proibia imagens" (1993, p. 89). Independentemente de poder ser figurativa ou abstrata, ou um meio-termo entre esses dois tipos, a arte pictórica judaica desse período é - conforme Wishnitzer-Bernstein representativa, pois "seria errôneo, contudo, imaginar que os pintores da sinagoga de Dura eram incapazes de observação realista. Os cães e cavalos, no painel que mostra David poupando Saul, são admiravelmente traçados. O corcel de Mordecai é outro exemplo de excelente desenho [, por exemplo]" (In: ROTH (Org.), 1967, p. 104).

afirmar que o judaísmo e a Torá se opõem às artes visuais, pois desde o bíblico Betsalel ben Uri o povo judeu sempre produziu arte, embora a atitude judaica com a arte seja ambivalente, de modo que interpretações rabínicas contrárias não representam a única visão da Torá quanto ao Segundo Mandamento, e Lasar Segall não foi nenhum herege ou transgressor da letra e do espírito da Torá devido ao simples fato de ter sido um artista.

2 A arte da escrita dos rolos da Torá na gênese da obra de Lasar Segall

Volto para a segunda questão: a influência da escrita hebraica dos pergaminhos da Torá (a Sofrút) na pintura segalliana, escrita que revela um forte apelo ao visual através da fusão entre palavra e imagem. Para a análise da obra segalliana com a presença do hebraico, é sobremodo relevante compreender, em termos judaicos, a função do escriba, a arte da escrita da Torá e sua influência, de certa forma, na obra de Segall. Inicio partindo dos depoimentos do pintor. Em entrevista concedida ao crítico literário judeu Anatol Rosenfeld, na Crônica Israelita, em 17 de julho de 1951, Segall afirma: "toda a minha infância esteve intimamente ligada ao judaísmo, já que o ofício do meu pai era escrever à mão o Sêfer Torá. E essa íntima relação com o judaísmo inspirou toda uma série de águas-fortes com tipos judaicos - 'Souvenirs de Vilna'" (In: MUSEL LASAR SEGALL; INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1993, p. 98). Esse álbum de gravuras é um só um exemplo dado pelo pintor. Noutra declaração, Lasar Segall entra em detalhes a respeito da influência do ofício do pai sobre sua obra pictórica, também recordando sua infância em Vilna, além de já na infância despertar uma imaginação plástica:

No tocante a mim, lembro-me que, quando era ainda muito criança, me vi pela primeira vez olhando através de pequenos pedaços de vidros coloridos, o céu, as pessoas, os animais, e outras coisas mais, deixando-me profundas impressões que permaneceram comigo para sempre e me perseguiram durante muitos anos, acabando-se por se fixarem em minha

fantasia. Também me lembro que, ao frequentar o heder [leia-se rêder]¹⁸, eu desenhava com lápis coloridos, e, com meus desenhos, não raramente, eu proporcionava ao rebe¹⁹ e seus talmidim [alunos] imensa alegria. E, ao me interessar em procurar as causas de minha inclinação artística, vejo que um papel importante desempenhou a atividade de meu pai como sofer. O preparar o pergaminho, compor as arquitetônicas letras hebraicas com o profundo negro da tinta, pesou fortemente em minha fantasia de criança, e me provocou as primeiras impressões estéticas (apud FALBEL, 1984, p. $(145)^{20}$.

Noutro depoimento, dado à *Revista Israelita*, em outubro de 1933, parafraseado pelo jornalista que o entrevistou, Lasar Segall relembra os anos infantis em Vilna e ratifica a influência do ofício do pai:

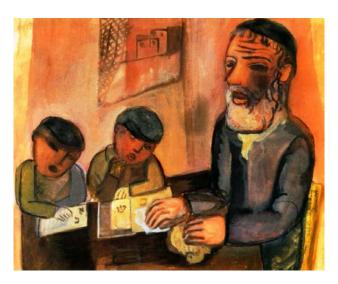
> Lasar Segall fala-nos de sua infância no Ghetto de Vilna, onde nasceu em 1890, de seu pai que era [na pronúncia iídiche] soifer (iluminador) e escrevia em pergaminho as sagradas escrituras da Thora. Aqueles caracteres hebraicos em forma quadrada, aquelas iluminuras e florões, que continham em cada traço e em cada ponto um signo cabalístico e o mistério envolvente das Sagradas Escrituras, deixaram grande impressão sobre o futuro artista. Foi nesses caracteres que teve, pela primeira vez, a noção de forma e cor... (apud FALBEL, 1984, p. 145).

E essa memória da infância judaica no <u>r</u>êder vivida em Vilna é representada plasticamente em algumas obras segallianas, das quais destaco:

^{18.} Escola elementar judaica em que o melamêd tinogôt (professor de crianças, na terminologia rabínica – Talmude Babilônico, Tratado Bava Batra 21a) ensina os fundamentos do judaísmo e a língua hebraica.

^{19.} Entre judeus asquenazitas (judeus da Europa central e ocidental e seus descendentes), é um termo iídiche para "rabino", geralmente, líder do movimento hassídico, dentro do judaísmo ortodoxo. Mas esse termo também é usado para um rosh ieshiváh (reitor de academia rabínica) por parte dos estudantes como forma de tratamento honorífico, usado para um mentor de alguém no sentido de ensinar a Torá dando orientação religiosa. No caso de Segall, é porque também os meninos no <u>r</u>êder também o chamavam "Rebe" ou "meu "Rebe". Entre judeus sefaraditas (judeus da Península Ibérica [de Espanha e Portugal], da costa mediterrânea inteira e seus descendentes), o termo é Ribi.

^{20.} Lasar Segall, em seu texto biográfico Minhas Recordações, escrito por volta de 1950, fala da fascinação em observar o trabalho de escrita do pai sobre o pergaminho branco ou amarelado, com tinta bem preta da cor do piche, vendo o pai escrever as letras que, para o pequeno Lasar, eram monumentos, de modo que ele tentava desenhar as letras hebraicas, pintando-as e até mesmo enriquecendo-as ainda mais com ornamentos de sua própria invenção (MUSEL LASAR SEGALL; INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1993, p. 10).



Rabino com alunos, 1931 Aquarela e guache sobre papel, 37,5 x 48 cm Acervo Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC - SP

O aprendizado do *Álef-Bêit* (Alfabeto Hebraico) na escola elementar judaica, o reder (o espaço nessa aquarela), é assinalado pela presença de dois livros com letras hebraicas. Um livro com o \aleph – álef e o \beth – bêit com o menino do lado esquerdo e outro livro com o w - shin e o alpha - shin e o alpdo o melamêd (professor – que carinhosamente era chamado de "rabino", em iídiche, *rebe*, conforme nota acima), estão em movimento sugestivo da soletração das referidas consoantes hebraicas nesse processo de aprendizado do alfabeto hebraico, passo inicial imprescindível para a posterior leitura e interpretação da Bíblia, do Talmude e demais escritos rabínicos, que dependem predominantemente desse idioma. Ademais, a movimentação das bocas e os livros abertos possibilitam uma narrativa potencializada na imagem da aquarela, e as letras hebraicas viabilizam uma narração de como se dá a alfabetização, mas não sozinhas, fazem-na possível em sua relação com as bocas e os livros abertos: é o verbal a serviço do sentido do visual e vice-versa. Nesse contexto, o escritor e tradutor argentino-canadense Alberto Manguel, em seu livro Lendo *Imagens*, ressalta o caráter narrativo da imagem a partir da leitura dela pelo expectador, ressaltando dois pressupostos: "somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras" e "as imagens, assim como as histórias, nos informam" (2001, p. 21). A informação que pode provir da imagem ou da história, esta, por sua vez, contida potencialmente na imagem, pode gerar uma narrativa. Ainda conforme Manguel, nesse processo gerador, o

processo da reflexão, em termos aristotélicos, requer o pensar por imagens, culminando com a configuração de "uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais podemos abarcar a nossa própria existência" (MANGUEL, 2001, p. 21). Nesse sentido, independentemente de as imagens formadoras de nosso mundo serem símbolos, alegorias, mensagens e sinais ou talvez "apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento, remorso", segundo Manguel, "as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos" (2001, p. 21), numa clara alusão de Manguel ao ensinamento judaico de que o Universo foi criado por meio das letras hebraicas. A aquarela de Segall é uma tradução plástica de uma narrativa universalizada da sua infância judaica em Vilna, narrativa formada por palavra e imagem, num vai-e-vem de sentidos: "a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem" (MANGUEL, 2001, p. 24). Ademais, a extração da narrativa da imagem pictórica requer, conforme Manguel, um código que nos habilite a lê-la, impregnado por nosso repertório de conhecimentos, código que se instaura no ato da instituição da imagem pictórica aos olhos do expectador, pois a pintura é definida por seu contexto: "algo sobre o pintor e sobre seu mundo", além de "alguma ideia das influências que moldaram a sua visão" e de a pintura ser traduzida, na análise, "em termos da nossa própria experiência" (Idem, 2001, p. 27).

Sob o lastro expressionista, a aquarela mostra certa deformação expressiva das três figuras humanas mediante cabeças grandes e olhos vazados, apontando para uma ambientação melancólica impregnada por um lirismo da saudade. Conforme seu biógrafo Pietro Barti, Lasar Segall, quanto à cidade natal Vilna, "sentia saudades da Sinagoga como de sua própria casa, dos rabinos mergulhados na leitura dos hieróglifos lapidares do Talmude, da religiosidade compassada que nela tornava o ar pesado como uma fatalidade", de forma que, sempre que falava do ambiente judaico familiar-comunitário em que fora criado, Lasar Segall lacrimava (2000, p. 13). Já as cores vão nesse rastro estético do passado da memória cuneiforme de Segall, sem muita vivacidade típica de um Cézanne, mas com tons que a sobriedade demarca pictoricamente, numa expressão de tristeza, sinalizada pela absorção das cores das paredes pelas faces dos habitantes do *rêder*, aguçada pela declinação facial dos meninos: "colorido vivo não quer dizer cores gritantes. As cores gritam quando destoam" (In: BECCARI, 1984, p. 258), disse Segall. Destaque para as cores odre, cor primitiva de arte rupestre, e violeta, muito presentes na obra segalliana, além do cinza e do negro.

Amigo de Kandinsky, Lasar Segall leu profundamente as reflexões do pintor russo sobre as cores (SEGALL, In: BECCARI, 1984, p. 265-270; Cf. MATTOS, 2000, p. 133), culminando com certa influência. Assim, essa variação vermelha, o ocre, nas paredes e nas faces das figuras, na aquarela, sugere por meio da clareza sóbria a presentificação do corpo em seu frescor original, cujos "sons elevados, claros e cantantes do violino, exprimem-no à maravilha" (KANDINSKY, 2000, p. 99). E com o branco sendo lhe (ao ocre) "adicionado, aumenta sua intensidade", pois, por exemplo, o branco embaixo da mão do *melamêd* e nas mãos esquerda e direita, respectivamente, dos meninos aponta para a musicalidade que envolve o aprendizado do hebraico. Mas no adulto pintor Segall, o pequeno Segall do *rêder* é evocado nas brancas nuvens da saudade melancólica, cuja tristeza também sugerida pela cor violeta das boinas e da veste do professor, cor em que há algo de triste, apagado, conforme Kandinsky.

Em sua biografia sobre Lasar Segall, Pietro Bardi (1900-1999) chama a atenção para o fato de o pequeno Lasar Segall ser coadjuvante de seu pai na fase da escrita das letras hebraicas sobre o pergaminho anteriormente preparado pelo Sr. Abel, além de reiterar a influência do exercício peculiar dele sobre o filho quanto à preparação dos materiais:

O pai de Lazar recomeçava, como de costume, a copiar a Torá, distribuindo cuidadosamente as pacatas e severas letras hebraicas no pergaminho que ele mesmo preparara. Ótimo exemplo para um pintor, esse do pai que fabricava sozinho as tintas e as penas. Permitia ele ao filho que iluminasse as letras capitulares com ornatos prescritos pela tradição, para engalanar as páginas. E ainda hoje [no tempo da redação da biografia] o pintor, quando nos fala nesse ambiente familiar e nos pais, esconde uma lágrima igual à do dia em que partiu [quando deixou Vilna aos quinze anos, em 1906, para se fixar em Berlin] (2000, p. 13).

Para se ter uma compreensão significativa dessa influência na obra segalliana, é imprescindível pelo menos que se tenham noções elementares a respeito da *Sofrút* (a

arte da escrita dos Rolos da Torá) e do *sofêr* (o escriba/copista). De acordo com a ordem das *mitsvôt* (mandamentos) prescritos no Pentateuco, a escrita de um Rolo da Torá é o 613° preceito. Mas visto que nem todo judeu tem a habilidade de escriba para escrever seu próprio Rolo da Torá, esse mandamento pode ser cumprido das seguintes formas:

1) Preenchimento dos contornos das letras que compõem as dez últimas linhas da Torá, deixados dessa forma pelo *sofêr* para que os membros da sinagoga, durante a cerimônia de dedicação do Rolo da Torá, possam participar dessa *mitsváh* (mandamento); 2) Contribuição para cobrir o custo dele (Cf. KARP, In: Herança Judaica, 1977, p. 54).

O Sêfer Torá é usado para a leitura pública na sinagoga, especialmente no serviço matutino (*Sharrarít*) de Shabat. Sua escrita pode levar de nove meses a um ano e os materiais utilizados pelo escriba são os seguintes: pergaminho, tinta, pena de ave, marcador com ponta, régua e um *Ticún Soferím* (literalmente, "Reparo dos Escribas"), livro cuja publicação teve início com a invenção da imprensa, sendo uma cópia fiel impressa com a escrita de um Rolo de Torá. "Para evitar equívocos na escrita de um Sêfer Torá, o escriba deve ler em voz alta a sentença do *Ticún* que está prestes a copiar" (KOLATCH, 2004, p. 99).



Rolo de Torá conforme os costumes asquenazita e sefaradita ocidental



Rolo de Torá conforme costume sefaradita oriental



Escriba escrevendo o Sêfer Torá



Escriba mulher (soféret) escrevendo o Sêfer Torá

Nem todas as autoridades rabínicas concordam entre si sobre a mulher escrever o *Sêfer Torá* como *soféret* (escriba). Enquanto Maimônides (1135-1204) e Yossef Caro (1488-1575) não concordam, Rabênu Asher ben Ierriel (1250 ou 1259 – 1327), conhecido como *Rosh*, e o rabino Isaac Alfasi HaCohen (1013-1113), conhecido como

Rif, por exemplo, permitem que as mulheres escrevam o Sêfer Torá. Foge ao objetivo deste paper a discussão sobre essa questão, mas por ora destaco o argumento da renomada soféret Jen Taylor Friedman, em seu artigo Women's Eligibility to Write Sifrei Torah: "de uma perspectiva tanaítica [Talmude Babilônico, Tratado Meguiláh 29a], uma mulher pode tecnicamente ler a Torá para a congregação e, desse modo, segue-se que tecnicamente ela pode escrever a Torá" (In: MEOROT, 2007, p. 19. Tradução minha. Cf. KOLATCH, 2004, p. 176).

Provindo da raiz verbal hebraica רָפַס – safár – que tanto significa "escrever" quanto "contar" e "narrar", a tradução de סֹרֵפוֹ – sofêr também é "aquele que enumera e narra". Conforme o Talmude Babilônico, Tratado Qidushín 30a, os copistas da Torá são chamados בֹיְרְפּוֹס - soferím (plural de sofêr), porque sempre tinham e têm por costume contar todas as letras da Torá²¹, com o intuito de preservar e salvaguardar a precisão do texto, evitando rigorosamente a adição e a supressão de letras e palavras. Nesse contexto, essa mesma passagem talmúdica apresenta um ensinamento rabínico tanaítico de que o total de versículos do Pentateuco é 5.888, havendo a demarcação do versículo, da palavra e da letra divisórios da Torá. Conforme o Talmude Babilônico, Tratado Eruvín 13a, o rabino Meir disse: "Quando me coloquei junto do rabino Ismael, ele perguntou: 'Meu filho, qual é o seu ofício'? Eu respondi: 'Sou um escriba'. Ele me disse: 'Meu filho, seja meticuloso em teu ofício, pois é obra dos Céus'". Em seguida, o sábio rabino admoesta ao escriba: "talvez você deva estar omitindo e acrescentando uma única letra e – por meio disso – destruindo o Universo", mas o escriba retruca, dizendo:

> Não há necessidade (para eu assegurar-te) de que eu não cometa erros quanto às palavras que sejam plenas ou defectivas, porque eu estou familiarizado (com o assunto), mas (eu mesmo tenho tomado precauções) contra o pouso de uma mosca sobre o traço [do canto direito] do Dálet a fim de que, apagando-o, não seja ele lido como um Resh²² (EPSTEIN (Org.), 1952. Arquivo da Internet. Tradução minha da edição norte-americana).

^{21.} Os gregos e depois os romanos também tinham o hábito de contar palavras em seus escritos literários.

^{22.} Isso porque essas consoantes são muito similares em hebraico: 7 (Rêsh – r) e T (Dálet – d).

Diante do exposto, a tarefa do escriba, conforme essa passagem talmúdica, é obra celestial e a *Sofrút*, consequentemente, uma caligrafia sagrada, de modo que antes de iniciar sua tarefa, o escriba faz uma imersão cerimonial no tanque conhecido como *micvêh*, ou em águas correntes, obedecendo a outros requisitos (Cf. KOLATCH, 2004, p. 94ss).

Já a preparação do pergaminho, testemunhada por Lasar quando a via realizar seu pai, obedece ao critério inicial de ser proveniente da parte interna do couro de um animal *kashér*, sendo as partes internas dos ovinos e bovinos as mais comuns (exceto a pele de peixes, mesmo se estes forem *kesharím*), podendo provir de animais mortos de causa natural. Antes de escrever sobre o pergaminho feito da parte inteiriça do animal, ela é limpa, curada e lixada, para que a escrita seja feita sobre o lugar em que os pelos cresciam, a parte externa. Esse processo o torna macio, durável e devidamente fixável para a tinta, sendo o tipo *keláf* mais utilizado, por ser de textura mais fina de modo a permitir que o *Sêfer Torá* seja enrolado com mais facilidade. Atualmente, "as peles passaram a ser amaciadas e deixadas de molho por dois dias. Os pelos são removidos deixando-as em água com cal por nove dias. Finalmente", conforme o rabino Alfred Kolatch, "as peles são rinsadas, secas e esticadas numa armação" e "quando necessário, são dobradas e passadas" (2004, p. 102).

Quanto à tinta, conforme Laenu Karp, em seu artigo *Obedecendo o 613º Preceito*, ela "deve ser de um negro puro, duradouro e indelével", cuja obtenção ocorre, atualmente, mediante três substâncias químicas: ácido tânico, goma arábica e sulfato de cobre. O ácido tânico e a goma arábica são obtidos das árvores que lhes correspondem; o sulfato de cobre, ingrediente que faz a tinta ficar preta (tornando as letras hebraicas rigidamente indeléveis, embora com a aparência apagada), é encontrado no solo. Há escribas que adicionam álcool e vinagre. Desse modo, "todos os ingredientes são fervidos e coados para que a tinta seja obtida" (KARP, In: HERANÇA JUDAICA, 1977, p. 52. Cf. KOLATCH, 2004, p. 105). Quanto à pena para a escrita, ao invés dela, os *soferím* utilizavam, na era talmúdica, a qual abrange os primeiros cinco séculos da presente era, peças de madeira, de junco ou penas. No entanto, conforme ressalta o rabino Alfred Kolatch, quando os escribas

"descobriram que as penas eram mais duráveis e firmes, tornaram-se as ferramentas de trabalho preferidas dos escribas", as quais são, geralmente, de peru ou de ganso. Por conseguinte, "o escriba prepara a pena raspando a ponta mais grossa da pena até ficar fina o suficiente e, depois, faz uma fenda na ponta. Isso lhe permite escrever as letras finas ou grossas com precisão, do modo que lhe convenha" (2004, p. 104-105). À vista do exposto sucintamente, todo esse processo de preparação para a escrita do Rolo da Torá – à medida que via seu pai realizá-lo cuidadosamente – imprimia uma consciência estética no menino Lasar Segall, pois é um processo semelhante ao do preparo prévio da pintura.

Finalizando estas breves considerações introdutórias, convém uma apresentação da *Sofrút* (a arte da escrita dos pergaminhos da Torá). Antes, vejamos algumas imagens ilustrativas para as reflexões seguintes:

י משה ובני ישראל את השירה הואת ליהוה ויאמרו אשירה כיהוה כי גאה גאה עדי וזמרת יה ויהי כי זה אכי ואצוהו יהוה איש מכוומה יהוה כבת פרעה וזזיכו ירה בים תהמת יכסימו ירדו במצולת כמו שבשו בים סוף ימיבר יהוה באדרי בכוד וברב גאוגך דנדהרס דנשלוו וורבר יאכלמו כקש צצבו כמו גד אמור הפאו תהמת בכב אזולק שלל תמלאמו אריק זורבי תורישכוו יד プロもま צללו כעופרת במים צורא ההכה צהכת בעזר או בבהלו אלופי אילי מואב יאוזזמו רעד תפל עליהם אימתה תבאמו ותשעמו בהר גוולתר יהוה ימלך לעלם ועד וישב יהוה עלהם עה ברכבו ובפרשיו בים בא סוס פר ובני ישראל הלכו ביבשה בתוך הים את מי הים

Shirát Haiám (Cântico do Mar), de Êxodo 15:1-19.

לביב ליה יוינישיכך לבים ביים לפף ביייק רשת

Todo o alfabeto hebraico na escrita do escriba, com destaque para as consoantes artisticamente elaboradas com coroas (taguím) em cima das letras.

ומעץ הדעד של ורע כא האכל ממני כי ביום אכלך ממני מות תמות ואמר יהוה אלהים לא שוב היות האדם לבדו אעשה לו עדר כיידו ויצר יהוה אלהים מן האדמה כל וזית השדה ואת כל עוף השמים ויבא אל האדם לראות מה יקרא לו ויכל אשר יקרא לו האדם לפש זייה דבוא שמו ויקרא האדם שמות לכל הבדמה ולעוף השמים ויפל יהוה אלהיה ולאדם לאדם ויישן ויקדא ויפל יהוה אלהים תרדמה על האדם ויישן ויקדא אלדת מבלעת ויסדר בשר תוזדת ויכן יהוד ויבל ההים את הצלע אשר כיהוז מן האדם לאשה ויבאה אל האדם ויאמר האדם ואת דפעם עצם ויבאה אל האדם ויאמר האדם ואת דפעם עצם מעצמי ובשר מבשרי לאדת יקרא אשדה כי ואת אמו ודבק באשתו והיו לבשר אוד ויהיי ואת אמו ודבק באשתו והיו לבשר אוד ויהיי

Trecho do pergaminho contendo Gênesis 2:17-25

Cada folha do pergaminho geralmente tem três colunas e cada uma delas tem quarenta e duas linhas (em alusão às quarenta e duas paradas do itinerário do povo judeu no deserto após a saída do Egito – Números 33). Entre outras coisas, o escriba deve deixar entre as letras um espaço nítido para a leitura, um espaço maior entre as palavras, um espaçamento de nove letras entre os capítulos e a cada um dos cinco livros do Rolo da Torá deve existir uma separação de quatro linhas²³. Comento duas coisas que chamam a atenção nas imagens sobrepostas: a decoração artística de algumas letras e a forma como o *Cântico do Mar* é escrito, os quais, em minha opinião, contribuíram para aguçar o menino Segall para as artes plásticas, visto que tanto a *Shirát Haiám* (o *Cântico do Mar*) como a decoração de algumas consoantes hebraicas no pergaminho têm um forte apelo/efeito visual, bem como uma plasticidade própria que funde palavra

^{23.} Para mais aspectos e detalhes, leia-se Os Porquês da Torá, de Alfred Kolatch (2004).

e imagem. Conforme o rabino Alfred Kolatch:

Os rebusques usados pelo escriba para decorar as letras da Torá são chamados Taguím (singular: Tág). É um termo aramaico que significa 'adaga', talvez devido ao seu formato, que lembram também a letra Záyin [Z] em hebraico. Estes rebusques são chamamos no Talmud de Ketarím (Singular: Kéter), que significa 'coroas' (2004, p. 111).

Sete das vinte duas consoantes hebraicas têm taguím: são o Shin, Áyin, Tet, Nun, Záyin, Guímel e Tsadic; a maioria tem três taguím e algumas letras só um. Ainda conforme Kolatch, "segundo uma tradição, as letras Bêt, Dalet, Cuf, Chêt [leia-se RRêt], *Iud e Hê* deveriam ser adornadas cada uma delas com um *Tág* (2004, p. 113), ressaltando-se, entre outras coisas, que quando uma letra tem três taguím o do meio deve ser sobressaído. Quanto ao Cântico do Mar, a tradição massorética, para dramatizar plasticamente o Exodo do povo judeu, determinou que o trecho dessa canção bíblica fosse escrito de tal forma que tivesse a aparência de uma parede de tijolos²⁴, porque as águas do Mar Vermelho, quando foram miraculosamente abertas, partiram-se em duas paredes sólidas, de modo que um caminho em terra seca foi criado para a passagem segura dos israelitas. Consequentemente, esses dois exemplos também contribuem para uma revisão da compreensão equivocada de que o judaísmo é contra a representação artística, pois a escrita da Torá é um forte apelo ao visual, fazendo palavra e imagem terem uma relação íntima, fundindo linguagens, inclusive a musical, fazendo do texto bíblico, nesses casos, um texto verbo-músico-visual. Após essas considerações minimamente introdutório-ilustrativas sobre a arte da escrita dos pergaminhos da Torá, inicio minhas reflexões nesse tocante com este desenho de Segall²⁵:

^{24.} Conforme o Talmude Babilônico, Tratado Meguiláh 16b, entre outras referências talmúdicas: "todas as canções (na Escritura) são escritas em forma de um meio-tijolo sobre um tijolo inteiro e um tijolo inteiro sobre meio-tijolo", conforme o rabino Shila de Kefar Temarta. Em nota explicativa, essa edição norte-americana do Talmude Babilônico diz: "as palavras em cada linha devem ser espaçadas de tal forma a apresentar essa aparência, o espaço de meio-tijolo sendo ocupado em cada caso pelo texto escrito" (EPSTEIN (Ed.), 1952. Arquivo da Internet. Tradução minha da versão norte-americana). Outro exemplo é o Cântico da juíza judia Débora (Juízes 5:1-31).

^{25.} Principio pelo desenho porque ele é visto como fonte, processo formador e esboço de pintura, da qual obviamente difere, e também, dependendo de seu acabamento formal, pode ser visto como uma obra de arte: "alguns desenhos são peças únicas, outros destinam-se, antes de mais, à reprodução. Entre um esboço de artista, que faz parte de um caderno de desenhos cuidadosamente conservado numa pinacoteca, e um desenho impresso, há um campo extenso. Um assemelha-se, de facto, à pintura e ao deleite de um objeto único; o outro assemelha-se às



Escriba de Torá, c. 1917.

Desenho a tinta preta a pena e aguada sobre papel, 28,2 x 21,6 cm. Acervo Museu Lasar Segall – IPHAN/Minc – SP

Conforme Vera d'Horta (In: GRUPO VELOX (Org.), 1999, p. 14), é o pai de Lasar Segall que é retratado em *Escriba de Torá*. Foi representado pelo pintor nesse desenho, trabalhando na arte da escrita da Torá (Sofrút), pois – como já é sabido – Abel Segall (pai do artista) foi um sofêr (escriba ou copista dos textos hebraicos dos cinco pergaminhos do Pentateuco). Esse desenho, entre vários outros, é fruto do reencontro do pintor com sua cidade natal Vilna (fonte da qual bebeu a arte segalliana), em 1918, onde ele passou quatro meses, sendo um reencontro com a comunidade judaica em que passou sua infância e parte de sua adolescência, bem como com a família, especialmente – também sob o ponto de vista estético – com seu pai. Esse desenho aparentemente mostra o escriba iniciando a escrita do pergaminho por meio do teste de experimentação da qualidade da tinta preta, sugerido, também, pela presença dos caracteres hebraicos à esquerda, escritos à parte, num pergaminho destinado para avaliar a qualidade da tinta, cujo frasco a contendo está à frente do sofêr. A escrita desses caracteres, notadamente da direita para esquerda, não está de forma fielmente identificável com a escrita hebraica dos pergaminhos, sendo por ora muito difícil saber o que esteja escrito. Posso sugerir que os caracteres hebraicos desse desenho segalliano não são formalmente os

ilustrações de jornais" (GERVEREAU, 2004, p. 132). Os segallianos assemelham-se à pintura e proporcionam um deleite estético e uma catarse.

mesmos da escrita do pergaminho, conhecida como *haketáv ha ivrí há'ashurí*, herdada da escrita assíria (aramaica), mas provavelmente se trata do *haketáv haivrí haqadúm* (escrita paleo-hebraica²⁶), ou fenício-hebraico, a despeito de no desenho também não haver uma fiel correspondência gráfica, devido ao fato do escriba tentar escrever na escrita paleo-hebraica? É possível, pois se ele, nascido e criado com a escrita *ashurí* usada nos pergaminhos da Torá, tenta escrever na forma ancestral fenício-hebraica, sem estar totalmente adestrado nela, a não-correspondência é consequência. Para explicar melhor, ilustro da seguinte forma, para reforçar minha hipótese:

A Letra Hê (H) paleo-hebraico, que se assemelha (colocando-se o desenho de Segall de cabeça para baixo) à terceira letra da direita para esquerda da terceira linha de cima para baixo;

J Letra Bêit (B) paleo-hebraico, que vagamente se assemelha à segunda letra da direita para a esquerda na segunda linha.

Confirmando-se essa leitura hipotética, esse desenho, mostrando o *sofêr* não escrevendo em *ketáv ashurí*, reacende uma antiga discussão rabínica: em qual escrita desses dois tipos de hebraico os Dez Mandamentos foram entregues? De todo modo, caso minha hipótese de análise esteja abalizada, ela dialoga com a busca de inspiração do Expressionismo nas eras primitivas com sua arte correspondente (LYNTON, In: STANGOS (Org.), 2000, p. 32). No caso do desenho segalliano, ir às origens caligráficas do idioma da Torá dialoga com esse princípio expressionista.

Continuando a análise pelo viés da cor, o tom forte da cor preta dos olhos, dos cantos da cabeça, da barba - em diálogo com as manchas na roupa e, sobretudo com a mão direita - sugere a extrema concentração e o envolvimento com anseio devoto, a despeito da presença de pessoas atrás do escriba, possivelmente familiares, que poderiam desconcentrá-lo do ofício. Outro desenho em que o pai é retratado no ofício da *Sofrút* é este:

^{26.} A escrita fenício-hebraica, usada até antes da destruição do Primeiro Templo Sagrado de Jerusalém pelos babilônios (em 586 a.E.C.), foi substituída pela escrita quadrática assírio-aramaica a partir do retorno judaico do exílio babilônico (em 538 a.E.C.), embora a antiga escrita seja ainda mantida pelos samaritanos (Cf. KOLATCH, 2004, p. 110-111).



Escriba de Torá, 1919 Ilustração para o livro de Theodor Däubler Desenho a tinta sépia a pena sobre papel, 22,2 x 28 cm Acervo Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC – SP

Distintamente do anterior, esse desenho não mostra letras hebraicas sobre o pergaminho: mostra-o em escrita cursiva no lado esquerdo entre duas *menorôt* (candelabros). Elas formam a palavra *sêfer*, que está em hebraico cursivo, distinto da escrita quadrática do pergaminho e significa "rolo" e "livro", dialogando diretamente com o título, referindo a atividade do pai do pintor em escrever o rolo da Torá. Também distintamente do desenho anterior, esse mostra o escriba em três momentos de sua atividade: três figurações desenhadas de uma mesma pessoa, refletindo seu inquieto estado de espírito. O desenho da direita e o da esquerda com olhos atentos na escrita; o do meio, pausa para uma possível prece com a cabeça reclinada com os olhos fechados.

Nos dois desenhos *Escriba de Torá*, feitos durante a fase expressionista alemã de Segall (1906-1923), é visível a presença de ideias expressionistas, especialmente na distorção anatômica da aparência do escriba, para externar a alma do copista, em sua ânsia de devoção apaixonada pelo ofício. Conforme ressaltou o jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi, em sua biografia sobre Lasar Segal:

Em Segall, a veia emotiva tem sempre a primazia e a precedência, acima de qualquer raciocínio ou reflexão: ele nunca ultrapassa ou altera sua construção ideal, seu modo constantemente compassivo, triste e doloroso de exprimir-se. Nisto consiste sua originalidade no seio do Expressionismo (BARDI, 2000, p. 40).

Expressionismo como movimento artístico-vanguardista que privilegia o predomínio da cosmovisão interior e pessoalmente intuitiva do artista na condição de externalização da visão e das emoções da alma, em suma, a expressão sobrepujando a impressão. Um poder de expressão que se propõe libertar emoções e mensagens imbuídas delas, um "poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e textura, de tamanho e escala", resultando num pictorismo sobrecarregado e assinalado pela "distorção figurativa e composicional" (LYNTON, In: STANGOS (Org.), 2000, p. 27-28), distorção mais radicalizada noutros desenhos e noutras pinturas segallianas. Verve emotiva também vista no álbum de gravuras Recordações de Vilna de 1917, publicado em 1921, feito após o regresso do artista a Dresden, no qual Segall retrata o sofrimento de seus conterrâneos enfrentando a carestia sob ocupação alemã, onde ele esteve testemunhando de perto as agruras de seus conterrâneos.

Retornando aos desenhos do escriba, há outro aspecto a ser considerado: o verbal, através do título e mais estruturalmente através do hebraico, está a serviço do visual, a imagem e vice-versa. Isso porque o que está de certa forma escrito (pelo menos no primeiro desenho, um possível paleo-hebraico esboçado em letras) dá o sentido de quem está escrevendo. A presença caligráfica do hebraico é um dos tantos exemplos que Alberto Manguel oferece para responder suas indagações:

> Qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo? (2001, p. 21).

Começando pelas sombras da caverna platônica, Manguel oferece exemplos com escritas que tentam responder a essas indagações, como a escrita que os antigos sumérios acreditavam poder ler nas pegadas dos pássaros, o nome em árabe Alá que um muçulmano vislumbrou num abacate aberto e visto num tênis da *Nike*, e também "a escrita ardente de Deus na parede do palácio de Baltazar" (2000, p. 22). Essa escrita estava em aramaico, língua muito próxima do hebraico,

conforme o capítulo 5 do Livro de Daniel e escrita com caracteres hebraicos quadráticos: ןְיֹסְרְפַּוּ לֹקֵתְּ אַנֵּמְ אַנֵמְ אַנְמְ אָנְמְ אָנְמְ אָנְמְ אָנְמְ אָנְמְ אָנְמְ אַנְמְ אַנְמְ אָנְמְ מְנְמְ מְנְמְּנְיִם מְּנְּמְ מְּנְמְּמְ מְּמְּמְּמְ מְּמְּמְּמְּמְ מְּמְּמְּמְּמְּמְ מְנְיִיּנְמְיִ בְּמְ בְּמְיִנְיְ מְּנְיְ מְנְיִיּנְיְ מְּנְיְ מְּנְמְיִי מְנְיְיִיְם בְּמְּנְיְ מְּנְיְיְם בְּמְנְיְ מְּנְיְיְם בְּמְנְיְ מְּנְיְיְם בְּנְתְּיְ מְנְיְיִיְם בְּמְיְ מְנְיְיִיּנְמְיְ מְנְיְיְם בְּמְנְיְיִיּנְמְיְ בְּמְ בְּמְיְיְם בְּמְנְיְיְם בְּמְנְיְיְם בְּמְנְיְיִיְם בְּמְנְיְיְיְם בְּיִיְיְ בְּמְיְ בְּמְיִיְ מְנְיְיְנְיְיְם בְּנְתְּיְיְיְיְיְיְנְיְיְיְנְיְיְיְיְתְּיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְ בְּיְיְ בְּיְיְ בְּיְיְ בְּיְיְיְ בְּיְיְ בְּיְיְ בְּיְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְנְיְיְם בְּיְבְיְיְם בְּיְיְיְיְיְיְםְיְּיְםְיְּיְםְיְּבְּיְיְיְםְ



A festa de Baltazar (1635), de Rembrandt.

Manguel diz que essa variedade múltipla de exemplos, incluindo escritas antigas, "tudo isso oferece ou sugere, ou simplesmente comporta, uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões" (2001, p. 22) nas tantas tentativas de lermos uma imagem como narrativa em potencial, inda mais quando a palavra se funde à imagem na busca pelo sentido.

Entre as obras de Segall nas quais há a presença do *Sêfer Torá*, destaco a mais trágica:



Rabino em Orações, 1941 Ilustração para *A História do Alfabeto Hebraico*, de Elias Lipiner Publicado pela Livraria Mosaik, São Paulo, 1941 Desenho a tinta preta a pena sobre papel, 22 x 17,5 cm Acervo Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC – SP

Não só a memória de sua infância judaica em Vilna é tematiza na obra segalliana, mas também a memória coletiva do povo judeu enfrentando períodos trágicos, como os de *pogroms*, do Holocausto, como revelam, por exemplo, os quadros *Pogrom* (1937) e *Campo de Concentração* (1945), pintados no Brasil. Nesse sentido, um desenho chamou-me a atenção devido ao fato de retratar um fato trágico na história judaica que muito antecedeu aos citados nos quadros *Pogrom* e *Campo de Concentração*, mas que tem uma relação prefigurativa com esses eventos fatídicos: o martírio de dez rabinos no domínio do Império Romano, como resultado de decretos impostos pelo imperador Adriano contra o ensino e a observância da Torá, especialmente contra os que se ocupavam esmeradamente com essa tarefa: os rabinos, inclusive, a ordenação ao rabinato também fora proibida pelo imperador Adriano.

Reiterando o que afirma Alberto Manguel (2001, p. 33), a leitura de uma imagem é possibilitada por um código que habilita ao espectador para esse ato de leitura interpretativo, código que inicia após a imagem se constituir diante do nosso olhar. Penso nesse olhar como contemplativo, estético, existencial. Destarte, após a imagem

segalliana desse rabino não só em orações, mas também em chamas, se instituir diante do meu olhar (com emoção e até êxtase), eu ativo os conhecimentos anteriores que forma o código de leitura, consistindo na história judaica.

Conforme a Jewish Encyclopedia (1906. Arquivo da Internet. Tradução minha), esses dez rabinos são chamados na literatura rabínica de 'Assaráh Haruguêi Malrrút (os dez mártires do reino [romano]), culminando com a elaboração posterior de um midrash (comentário rabínico) com o mesmo título e também com o título Midrash Êle Ezkeráh (Êle Ezkeráh - "Estes eu recordarei"). Desse comentário há quatro versões que se distinguem entre si e são distintas dos registros do Talmud Babilônico (Tratados 'Avodáh Zaráh 17b-18a, Berarrôt 61b e San' hedrín 14a) e de outros midrashím (Eirrá Rabá 2:2 e Mishlêi Rabá 1:13), registros "que claramente declaram que houve intervalos entre a execução dos dez mestres [rabinos]", mas que o Midrash 'Assaráh Haruguêi Malrrút, "provavelmente para produzir um grande efeito sobre a mente do leitor, descreve o martírio deles como ocorrendo no mesmo dia". Esse texto midráshico é lido no rito ashkenazí do Iom Kipúr (Dia da Expiação) e no rito sefaradí de Tishá beAv (dia 09 de do mês judaico de Av - dia em que o Primeiro e Segundo Templos foram destruídos e que marca outras séries de fatos trágicos na história judaica). Seus nomes e suas histórias podem ser vistos na *Jewish Encyclopedia*, mas um deles merece destaque, pois é esse rabino que é retratado no desenho segalliano: Rananiáh ben Teradiôn, que viveu no segundo século d.E.C. Sua trágica história é narrada também no Talmude Babilônico, Tratado 'Avodáh Zaráh 17b-18a.

O desenho de Segall retrata fielmente o que aconteceu a ben Teradiôn como penalidade por desobedecer a proibição imperial de Adriano e insistir em ensinar a Torá: ser queimado vivo enrolado em um Rolo da Torá; isso aconteceu. Em meio às chamas, seus discípulos perguntaram o que ele estava conseguindo ver, e ele respondeu-lhes: "o pergaminho queimando e as letras voando e ascendendo às alturas!". É precisamente essa declaração de ben Teradiôn que serve de mote artístico para Lasar Segall recriar essa trágica história. Conforme entendo, essa recriação segalliana consiste na ausência do algoz soldado romano executor da sentença contra o rabino, sendo substituído por mulheres judias abraçadas em lamentações diante do mestre tanático em chamas e

na presença de palavras hebraicas saindo do *Sêfer Torá* tomando o rumo dos céus. Quando à presença das mulheres judias, a recriação consiste no fato de que no relato original só são mencionadas a esposa do rabino, que também fora sentenciada à morte, e sua filha, que fora sentenciada à escravidão romana, mas resgatada posteriormente por outro rabino. Quanto às letras hebraicas, a recriação consiste no fato de que no registro original não é dito quais palavras/letras da Torá iam saindo do pergaminho em chamas com o rabino *Rananiáh*, mas Segall pôs dois versículos da Torá que muito ajudam na leitura da imagem pictórica. O primeiro versículo é Deuteronômio 33:10, que aparece em partes desconjuntadas por duas vezes: "são merecedores os Levitas de ensinar os Teus juízos a Jacob e a Tua Lei a Israel; porão incenso de especiarias diante de Ti, e oferta de elevação sobre o Teu altar". Em hebraico cito com os sinais vocálicos, ausentes do desenho de Segall, porque eles também são ausentes do texto hebraico do pergaminho:

Iorú mishpatêrra leIaaqóv veToraterrá leIsrael iassímu qetoráh be'apêrra verralíl al mizberêrra. Trata-se de uma bênção de Moisés dada sobre a tribo sacerdotal de Levi, responsável pelo local sagrado de culto a Deus e pelo ensino da Torá. De certo modo, após a destruição do Templo de Jerusalém pelos romanos em 70 d.E.C., os rabinos simbolicamente desempenham esse papel, a não ser que algum rabino seja kohen (sacerdote), como o foi um dos dez mártires, e o uso do versículo por Segall faz referência a esse papel pelo rabino ben Teradiôn. Já o segundo versículo é Deuteronômio 10:18: "[Deus] que executa o julgamento do órfão e da viúva, e que ama o peregrino dando-lhe pão e roupa".

'ossêh mishpát iatôm vealmanáh veohêv guêr latêt lô lérrem vesimláh. Esse segundo versículo aparece incompleto no desenho segalliano (falta vesimláh – e roupa). E num possível ato plástico de recriação, Segall coloca mais abaixo e do lado direito do pergaminho em chamas as letras *káf*, álef e rêsh, de modo que não consegui precisar qual versículo possa ser até o momento da redação deste trabalho. De todo modo, esse

segundo versículo, quanto à interpretação pictórica do desenho, pode estar se referindo às mulheres de alguns dos rabinos que ficaram viúvas, exceto a esposa de Ben Teradiôn (que também fora sentenciada à morte pelo decreto imperial romano), bem como ao estado de orfandade, como no caso da filha desse rabino. Assim, a partir da identificação com o sofrimento do seu povo, o povo judeu, Lasar Segall passa uma mensagem de protesto contra os regimes totalitários em todos os tempos e em todos os lugares.

Considerações finais

Este trabalho é resultado de uma pesquisa inicial da obra caligráfica de Lasar Segall partindo de uma revisão, no contexto da obra segalliana, da ideia reproduzida passivamente pela crítica dessa obra de que o judaísmo se opõe à representação artística. Além de dar um passo inicial a uma pesquisa mais específica sobre as obras segallianas caligrafadas com a língua hebraica, instituindo uma relação intrínseca e semântica entre palavra e imagem. Diante dessa necessidade de revisão, este trabalho teve de fazer certa extensa revisão da crítica segalliana para o embasamento dos fundamentos da minha hipótese. Hipótese que consiste na aparente ausência de pesquisa específica sobre a presença caligráfica do hebraico na obra de Lasar Segall, bem como fazer uma refutação abalizada da ideia de que o judaísmo e/ou a Torá são contra a arte, quando vimos que sempre a atitude judaica foi ambivalente, ideia reproduzida até pelo próprio Segall, que aparentemente ignorou as descobertas arqueológicas das sinagogas de Dura Europos e Belt Alfa.

O hebraico tem um papel importante na leitura interpretativa das imagens segallianas caligrafadas por esse idioma e as poucas que foram analisadas são uma amostra dessa união entre o verbal e o visual. Diante disso, também vimos que o hebraico dos pergaminhos da Torá tem um forte apelo visual, também relacionando a palavra com a imagem, como no *Cântico do mar*, de Êxodo 15, com seu portentoso formato textual de tijolos. Espero que este trabalho se torne uma importante contribuição inicial à leitura da obra de Lasar Segall quanto à relação entre a palavra – através do hebraico – e a imagem.

Referências

BARDI, Pietro Maria. **Lasar Segall.** 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Imprensa Oficial de São Paulo, 2000.

BECCARI, Vera d'Horta. Lasar Segall e o Modernismo Paulista. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1984.

_____ . Lasar Segal. In: GRUPO VELOX (Org.). **Lasar Segall.** Departamento de Produção Cultural do Banco Velox: Buenos Aires, 1999. (Texto de Vera d'Horta).

BEREZIN, Rifka. Dicionário Hebraico-Português. São Paulo: EDUSP, 2003.

BLAND, Kalman P. **The Artless Jew:** Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual. Princeton University Press: New Jersey, 2000.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso (Org.). **Judeus e Judaísmo na Obra de Lasar Segall.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004. p. 23-24.

EPSTEIN, I (Ed.) 1952. **The Babylonian Talmud**. London: Soncino. Arquivo da Internet. Disponível em: http://www.come-and-hear.com/tcontents.html

ERLICH, Carl S. "'Make yourself no graven image': The Second Commandment and Judaism". In: **Textures and Meanings: Thirty Years of Judaic Studies at the University of Massachusetts Amherst**. Essays edited by Leonard H. Ehrlich, Shmuel Bolozky, Robert A. Rothstein, Murray Schwartz, Jay R. Berkovitz, James E. Young. Special Edition, Anniversary Volume. Deptartment of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004. Disponível em: http://www.umass.edu/judaic/anniversaryvolume/index.html Acesso em: julho de 2013.

FERRAZ, João Grinspum. **Lasar Segall.** In: **Revista Morashá.** Edição 61, Julho de 2008. Disponível em: http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=746&p=1 Acesso em 04 de julho de 2013.

FRIEDMAN, Jan Taylor. Women's Eligibility to Write *Sifrei Torah*. In: **Meorot.** A Forum of Modern Orthodox Discourse. Publication of Yeshivat Chovevei Torah Rabbinical School. 6:2, 5768/2007.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as Imagens.** Tradução lusitana de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1993.

GRUPO VELOX (Org.). **Lasar Segall.** Departamento de Produção Cultural do Banco Velox: Buenos Aires, 1999. (Texto de Vera d'Horta).

HERMAN, Josef. Art Notes in Brief – Lazar Segall. In: **Jewish Quarterly.** Vol. 27, Issue 1, 1979. p. 38.

JEWISH ENCYCLOPEDIA. (1906). Arquivo da Internet. Disponível em: http://www.jewishencyclopedia.com/ Acesso em julho de 2013.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte.** Trad. Álvaro Cabral. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KARP, Laenu. Obedecendo ao 613º Preceito. In: **Herança Judaica:** Revista do Pensamento Judaico Contemporâneo. Editora B'nai Brith. nº 31, Vol. 17. Edição Trimestral, Setembro de 1977.

KIRSCHBAUM, Saul [et al.]. **Transliteração do Hebraico para Leitores Brasileiros.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KIRST, Nelson et al. Dicionário Hebraico-Português e Aramaico-Português. 15. ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2002.

KOLATCH. Alfred. Os Porquês da Torá. Trad. Iechiel Mendel. São Paulo: Sêfer, 2004.

LAFER, Celso. Particularismo e Universalidade. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso (Org.). **Judeus e Judaísmo na Obra de Lasar Segall.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004. p. 23-24.

LYNTON, Norbert. Expressionismo, In: STANGOS, Nikos (Ed.). Conceitos de arte moderna: com 123 ilustrações. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo: o período alemão de 1906-1923. São Paulo: Editora Perspectiva; FAPESP, 2000.

MUSEL LASAR SEGALL; INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. Lasar Segall: Textos, Depoimentos e Exposições. 2. ed rev. e ampl. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

RASHI. The Complete Jewish Bible with Rashi Commentary. Arquivo da Internet. Disponível em: http://www.chabad.org/library/bible_cdo/aid/9881#showrashi=true Acesso em julho de 2013.

REVEL-NEHER, Elisheva. "With Wisdom and Knowledge of Workmanship": Jewish Art without a Question Mark. In: BAIGELL, Matthew; HEYD, Milly (Ed.). **Jewish Consciousness and Modern Art.** New Jersey: Rutgers University Press, 2001.

SEGALL, Lasar. Existe uma arte judaica? In: FALBEL, Nachman. **Estudos sobre a Comunidade Judaica no Brasil.** São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1984.

SEGALL, Maurício. Prefácio. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso (Org.). **Judeus e Judaísmo na Obra de Lasar Segall.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004. p. 23-24.

TORÁ – LEI DE MOISÉS. Trad. Matzliah Melamed. São Paulo: Editora Sêfer, 2001.

UNTERMAN, Alan. **Dicionário Judaico de Lendas e Tradições.** Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.