



Revista do Instituto de Estudos  
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Schwartz, Jorge

Xul/Brasil: imaginários em diálogo

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 53, marzo-septiembre, 2011, pp. 53-67

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641275004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Xul/Brasil: imaginários em diálogo<sup>1</sup>

Jorge Schwartz<sup>2 e 3</sup>

## Resumo

Da assombrosa geração latino-americana das vanguardas históricas dos anos 1920, Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1963) foi o único artista que incorporou o Brasil em seu imaginário de forma sistemática. Suas pinturas, suas linguagens e sua biblioteca constituíram janelas abertas para a *Terra Brasilis*. Cinco décadas de intensa produção revelam um olhar, uma reflexão intelectual e mística voltada para o Brasil, assim como para o continente sul-americano. Este artigo tenta decifrar o “imaginário brasileiro” de Xul Solar e estabelece uma comparação quase que inevitável com Ismael Nery. O ensaio é resultado de uma pesquisa desenvolvida na biblioteca da *Fundación Pan Klub*, no Museu Xul Solar de Buenos Aires, em 2004.

## Palavras-chave

Xul Solar, Modernismo, Ismael Nery, Argentina, Brasil.

Recebido em 26 de março de 2011

Aprovado em 6 de junho de 2011

- 1 Este texto foi originalmente publicado sob a forma de plaquete, por ocasião da exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005. Tendo em vista que a edição foi de apenas cem exemplares, fora do comércio e já esgotada, os editores desta Revista consideraram que sua publicação é importante para uma divulgação mais ampla (N.E).
- 2 Professor titular em Literatura Hispano-Americana, atualmente aposentado da Universidade de São Paulo. Atual diretor do Museu Lasar Segall. Este trabalho contou com o apoio da Fapesp, que possibilitou a pesquisa no Museo Xul Solar em Buenos Aires. E-mail: jschwartz@terra.com.br
- 3 Agradeço à diretora do museu, Elena Montero Lacasa de Povarché, e ao presidente da Fundación Pan Klub (de agora em diante, FPK), Natalio Jorge Povarché. A Patricia Artundo, diretora do Arquivo e da Biblioteca do Museo Xul Solar, e à assistente de pesquisa Teresa Tedin. A Adolpho Leirner, Aracy Amaral, Cristina Cabral, Pierina Camargo, Peter e Gláucia Cohn, Marco Antonio Greco, Paulo Kuczynski, Rui Moreira Leite, Luiz Américo Souza Munari, Denise Pollini e Elvira Vernaschi.

# Xul/Brazil: repertoires in dialogue

Jorge Schwartz

## *Abstract*

Of the prodigious Latin-American generation of the historic avant-gardes of the 1920s, Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1963) was the only artist who incorporated Brazil into his repertoire in systematic form. His paintings, languages and library were open windows to *Terra Brasilis*. Five decades of intense production reveal an intellectual and mystical gaze and reflection very much trained on Brazil and the South-American continent in general. This article aims to decipher the “Brazilian mental repertoire” of Xul Solar and establish a near-inevitable comparison with Ismael Nery. The essay is the result of research conducted in the library of the Fundación Pan Klub at the Museu Xul Solar de Buenos Aires in 2004.

## *Keywords*

Xul Solar, Modernism, Ismael Nery, Argentina, Brasil.



a assombrosa geração latino-americana das vanguardas históricas dos anos 1920, Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1963) foi o único artista que incorporou o Brasil em seu imaginário de forma sistemática. Suas pinturas, suas linguagens e sua biblioteca constituíram janelas abertas para a *Terra Brasilis*. Cinco décadas de intensa produção revelam um olhar, uma reflexão intelectual e mística voltada para o Brasil, assim como para o continente sul-americano.

De suas várias utopias (entre outras, uma cidade celestial – a *Vuel-villa* –, homens voadores, um xadrez que funcionasse simultaneamente como horóscopo e como dicionário aglutinador de todas as palavras), o *neocriollo* foi talvez à qual ele mais se dedicou: uma língua artificial, composta basicamente do espanhol e do português – entenda-se o registro oral brasileiro, já que nunca foi feita referência à língua de Portugal.

Não faltam em sua obra pictórica termos em português e no mestiço *neocriollo*, seja no letrismo que dialoga com as imagens, seja em títulos de obras como *Anjos*, *Rua Ruini*, *Nel nome del Pai*, assim como nas “grafias plasti-úteis” e nos aforismos religiosos das fachadas arquitetônicas dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Apesar de seu interesse permanente, Xul nunca chegou a pôr os pés no país vizinho. É durante sua prolongada estada na Europa (1912-1924) que o “projeto brasileiro” – se é que pode ser definido dessa maneira – começa a ganhar forma. Não descartamos a possibilidade

de que o convívio com os cenáculos expressionistas e os museus etnográficos da Alemanha tenham despertado seu interesse pelo universo “primitivo” – tema central das vanguardas europeias. Entre os livros que trouxe dessa viagem, encontra-se *Brasilien*, de Adolf Bieler (Hamburgo, L. Friedrichsen & Co., 1920), atualmente em sua biblioteca.

Em postal enviado à mãe<sup>4</sup>, de um mosteiro franciscano da cidade de Kelheim, datado de 6 de julho de 1923, e assinado como “Oscar”, ele comenta os preparativos da viagem de volta da Europa, com o fraternal amigo daquele período, o pintor Emilio Pettoruti: “Iremos talvez em vapor de carga, assim visitaremos vários portos do Brasil”. Embora possivelmente o navio tenha feito as paradas de praxe, não há nenhum documento que registre a realização desse desejo<sup>5</sup>.

Mesmo assim, Xul sempre cultivou o interesse pelo grande desconhecido e desejado país vizinho. Incorporou-o em seus projetos linguísticos, nas bandeiras brasileiras de vários de seus quadros dos anos 1920<sup>6</sup> (ver, por exemplo, *Drago*) e em sua fecunda biblioteca (“talvez uma das melhores bibliotecas que eu vi em minha vida, com livros em todos os idiomas”, afirmou Borges<sup>7</sup>). Xul chega inclusive a reproduzir narrativas curtas de temática amazônica: “Cuentos de Amazonas, de los Mosetenes y Guarayús. Primeras historias que se oyeron en este Continente”<sup>8</sup>.

---

4 Todos os documentos de Xul Solar mencionados pertencem à Fundación Pan Klub.

5 Na recente biografia de Xul Solar (ABÓS, Álvaro. *Xul Solar: pintor del misterio*. Buenos Aires, Sudamericana, 2004), embora na p. 33 sejam mencionados uma passagem de Xul por Santos, seu desejo de vir a São Paulo e uma exultante visita ao Rio de Janeiro, não foi encontrado nada entre os documentos por mim pesquisados que comprove essa afirmação do ficcionista e biógrafo. Ver as cronologias ilustradas de Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Alba/Fundación Bunge y Born, 1994; o texto de Patricia Artundo, *El Libro del Cielo*, para o catálogo *Xul Solar*, Madri, Museo Reina Sofia, 26 de fevereiro a 13 de maio de 2002; a Cronologia biográfica e artística, montada por Teresa Tedin para o catálogo *Xul Solar: Visões e Revelações*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 24 de setembro a 30 de dezembro de 2005.

6 Sobre o significado do uso das bandeiras na iconografia de Xul Solar, ver o texto de Beatriz Sarlo, *Invenición fantástica y nacionalidad cultural*, para o catálogo do Museo Reina Sofía. op. cit., p. 45-55.

7 Jorge Luis Borges, Conferência sobre Xul Solar, proferida na Fundación San Telmo, em 3 de setembro de 1980. Texto do Museo Xul Solar, reproduzido na íntegra em <http://www.temakel.com/confborgesxul.htm>. Acesso em: 27 jul. 2011.

8 Recolhidos em ARTUNDO, Patricia M. (Org.). *Alejandro Xul Solar: entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 116-120. Originalmente publicados na *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literário do jornal *Crítica*, 19 ago. 1933, dirigida por Borges e Ulyses Petit de Murat. Não foi possível localizar as fontes originais dessas lendas.

## Uma biblioteca de Babel

Do universo bibliográfico inventariado no arquivo da Fundación Pan Klub, de aproximadamente 3.500 obras (ficaram excluídas aquelas que se queimaram em um incêndio em 1964 – aproximadamente, quinhentos livros), foi possível registrar 58 títulos brasileiros<sup>9</sup>. A diversidade do repertório revela a curiosidade insaciável e o leitor contumaz: religiões afro-brasileiras, política e história brasileira, antropologia, geografia, linguística, revistas de época (*O Cruzeiro*, por exemplo), narrativas de viagem e inúmeros recortes de jornal, com matérias referentes ao Brasil em *Amberia*<sup>10</sup>. Impressiona a quantidade de livros sobre antropologia, folclore, gramáticas e vocabulários brasileiros e afro-brasileiros.

O primeiro registro sistemático da presença do Brasil no universo de Xul Solar foi feito no catálogo da exposição *La Biblioteca de Xul Solar*, organizada por Patricia Artundo<sup>11</sup>. Os títulos literários estão em menor número. Chama a atenção o livro de poesia dos membros do grupo da revista *Verde* (1928), de Cataguases, Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes, *Poemas cronológicos* – com dedicação de Rosário Fusco. Também surpreende a presença do romance *A estrela de absinto* (1927), de Oswald de Andrade, com esplêndida capa de Victor Brecheret.

Na falta de um, existem dois exemplares do primeiro número da *Revista de Antropofagia* (maio de 1928), um deles endereçado, do Brasil, a Norah Borges, irmã de Jorge Luis Borges, que provavelmente passou o exemplar a Xul, acreditando, adequadamente, que pudesse ser de seu interesse. Entre as raridades da coleção, uma carta, de 17 de maio de 1928, em papel timbrado da *Revista de Antropofagia*, assinada por seu diretor Antônio de Alcântara Machado, convidando-o a se integrar ao grupo:

---

9 Ver BONET, Juan Manuel. Desde la biblioteca de Xul. In: ANAYA, Jorge López. (Org.) *Xul Solar: una utopía espiritualista*. Buenos Aires: Museo Xul Solar, 2002. p. 185-193.

10 Batizadas por Xul como *Amberia* (América + Ibéria), são pastas com uma quantidade enorme de recortes de jornais locais, cuidadosamente selecionados e colados. Os assuntos abarcam desde temas políticos até científicos. Organizadas cronologicamente, vão de 1942 a 1945.

11 Catálogo da exposição “Brasil: entre historia, folklore y modernismo brasileño”, promovida pela Biblioteca de Xul Solar, FPK e Museo Xul Solar, Buenos Aires, 13 de setembro a 13 de novembro de 2001, p. 11-12.

A REVISTA DE ANTROPOFAGIA, no intuito de tornar conhecida no Brasil a obra dos novos da América, faz questão de incluir seu nome entre os dos colaboradores com que já conta. Antropófaga, ela não tem cor nem preferência: come tudo desde que seja bom. Pois bem: sua colaboração freqüente será sempre recebida com imenso apetite. Cordialmente agradecido, Antônio de Alcântara Machado.

Outra curiosidade é uma carta da Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, datada de 12 de novembro de 1940, informando a data e o horário de nascimento de Heitor Villa-Lobos (18 horas do dia 5 de março de 1888). É bem provável que seja uma resposta a um pedido de Xul, para fazer o horóscopo do renomado músico brasileiro. (Na Fundación Pan Klub, existem duas caixas com centenas de horóscopos feitos pelo artista, cuidadosamente organizados.)

O livro mais revelador da *brasileira* de Xul é *Macunaíma*, com dedicatória do próprio autor: “A Xul Solar com a simpatia de Mário de Andrade”. Ao contrário do criador do “herói sem nenhum caráter”, Xul quase não deixa marcas ou marginálias em seus livros, o que dificulta uma melhor compreensão de suas diversificadas reflexões. Apesar disso, duas grandes surpresas: a primeira, *Macunaíma* é um dos poucos livros anotados. Está grifada a lápis uma enorme quantidade de termos, que por algum motivo despertaram sua atenção. Do vocabulário selecionado, Xul revela especial interesse pelas expressões afro-brasileiras e pelos coloquialismos<sup>12</sup>. Prevalecem em seu processo seletivo os efeitos sonoros dos significantes voltados para um universo semântico afro-brasileiro: aliteraões, cacofonias e paronomásias. Tudo sugere uma espécie de saudade de um universo concebido, desejado, sonhado ou imaginado, sonoramente como primitivo.

Além desse repertório vocabular, outra surpresa: 27 cartões de idêntico tamanho (12 x 14,5 cm), com termos em português. Aproximadamente duzentas palavras por cartão, distribuídas em quatro colunas, escritas a lápis no verso desses convites para *vernissages*, o que permite datá-los dos anos 1940. Não sabemos se essas palavras

---

12 Exemplos de alguns termos grifados por Xul, e por mim selecionados ao acaso, do primeiro capítulo de *Macunaíma*: enquisilou, bué, folhiço, massaroca, cotia, enjoativa, besourenta, esfiapando, escoteiro, marupiara, taiocas, cotcho, rescendendo, macota, enfarado, cotucava, estorcegado, porre, sapecava, jucurutú, regougo, jaboti, boitat'as, tembetá, jandaias, assaizeiro, caieira, acalantos, tuxaua, boiuna, jarinas, sacassaia; marimbondos, tirlintando, coroca, afobado, xexéus, cuitê, aperemas saguís, tejus mussuãs, tapiucabas chabos, pinicapaús, aracuãs, panema, uirapurú, tatarar, marupiara, tracajá, regatao, baludo, negaceando, lacraia etc.

foram escolhidas ao acaso a partir de jornais, revistas ou livros, ou se foram selecionadas de outra forma. Um dos critérios de transcrição dos termos, o alfabético, pode significar que o vocabulário tenha sido extraído de dicionários. Eis um exemplo de um cartão do *vernissage* na Galeria Müller, de julho de 1947:

Primeira coluna: cheta (jir.), chereta, xexé, xexéu, pituim, seta, secio, fraga, destrinça, forca, zurrel, zurro, zurzir, zungú, calojí, cortiço, cercear, cerzir, breque, preto, espreita, balda, babau!, beirar, boiar, bagulho, bagunça, bafo, bafio, bagana, bagata, bagaxa, bago (j. testíc), bulbo, balbúrdia, balaio, cóclea, suã, suarda, sovina, pear, peia, parceiro, pirraça, acinte. Segunda coluna: pirulito, pisaflor, piscar, cacoete, lastro, forçar, fôlecha, marulho, afoito, birra, teima, trolha, troia, trololó, trom, tromba, sorna, sovina, morno, cogumelo, fungo, fungar, resmungar, rezingar, fula, fulheira, cainho, caibro, caieira, guaia, guaiar, guaiara, guaiba, guardear, guarnir, leixar, leme, lauréola, gangorra, glena, gapuia, igapó [...]

Qual o sentido dessa proliferação verbal em português? Por um lado, as infatigáveis listas revelam o autodidatismo de Xul, uma espécie de voracidade enciclopédica. Por outro, constituem a forma que ele provavelmente encontrou para ter à disposição um repositório lexical vivo para o futuro *neocriollo*. Em meio à enorme variedade de títulos de sua vertiginosa biblioteca, chama muito a atenção o interesse pelo pensamento de Plínio Salgado e de Gustavo Barroso, representantes por excelência do movimento integralista, que estava então no auge<sup>13</sup>. Justamente no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, Plínio Salgado havia publicado um extenso ensaio sobre “A língua tupi”, advogando pelo retorno à língua indígena como idioma nacional, uma reivindicação da vertente primitivo-nacionalista de nosso modernismo. Acredito que esse artigo tenha despertado a atenção de Xul. Inclusive, nesses cartões, muitas das palavras são de origem tupi. Não duvido que em algum momento ele haja tentado incorporá-las ao *neocriollo*<sup>14</sup>.

13 BARROSO, Gustavo. *O integralismo em marcha*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933; e *O que o integralista deve saber*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936; do mesmo autor, o artigo Roosevelt é judeu. *Cuadernos Antijudíos*, Buenos Aires, Ediciones 5A, 1938. SALGADO, Plínio. *Despertemos a nação!* Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

14 Há uma carta de Xul Solar, em que propõe um tema para participar do Primer Congreso de la Lengua Guaraní-Tupí, em Montevideu. Na missiva, dirigida ao Comitê Organizador, o artista observa: “Dentro do tema do Congresso, espero contribuir em



Aliás, o *neocriollo* chegou a ser língua de interlocução e de correspondência com sua esposa Lita (Micaela Cadenas)<sup>15</sup>. Mas, de todos os seus registros, é nos quatro cadernos manuscritos, nos quais transcreve suas visões místicas, que seu uso é mais extensivo no sentido de uma linguagem cifrada<sup>16</sup>. Pela primeira vez, um desses cadernos pôde ser visto, exposto numa das vitrines da exposição “Xul Solar. Visões e Revelações”.

### **Primeira exposição *neocriolla***

Nossa proposta de estabelecer relações entre as obras de Xul e seus contemporâneos brasileiros dos anos 1920 e início dos anos 1930 de alguma maneira retoma a tradição dos diálogos imaginários. Das duas salas da exposição “Xul Solar. Visões e Revelações”, na Pinacoteca do Estado, destinadas a criar essa interlocução, uma foi integralmente dedicada a Ismael Nery (1900-1934). Pertencem eles à estirpe dos artistas visionários<sup>17</sup>, pois o sentido simbólico de suas pinturas se subordina ao caráter profundamente místico de suas existências. Mais do que tardio, o reconhecimento foi póstumo. Durante décadas, eles não foram reconhecidos, devido, em parte, ao perfil de “artistas excêntricos” para a época.

Em contraposição às quase cinco décadas de produção ininterrupta de Xul Solar, Nery foi também intenso em sua produção, mas

---

dois ou três pontos, e se alguns projetos, que me parecem importantes, sobre palavras indígenas em português e espanhol, e vice-versa, não forem aceitáveis por estar fora do referido tema, poderiam ser propostos para uma reunião futura”. Carta manuscrita da FPK, assinada A. Xul Solar, em 7 de novembro de 1949, na qual registra também o endereço e telefone (“Laprida 1214, Tel. 78.5378”). Xul não chegou a participar do mencionado evento, nem a enviar uma colaboração, mas constam em sua biblioteca três densos volumes que reproduzem os trabalhos apresentados: *Boletín de Filología*, Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, três volumes, n. 37 a 45, de 1948, 1949 e 1950, respectivamente.

- 15 Ver reprodução de uma das cartas a Lita no catálogo “Xul Solar: Visões e Revelações”. op. cit., p. 167.
- 16 Ver ensaio de Daniel Nelson, Os *San Signos* de Xul Solar. *O livro das mutações*, no catálogo da exposição “Xul Solar. Visões e Revelações”. op. cit., p. 49-59. Pela primeira vez, temos acesso a três dessas visões redigidas em neocriollo, com as respectivas traduções para o espanhol, feitas por Daniel Nelson. Ver ARTUNDO, Patricia M. (Org.). *Alejandro Xul Solar: entrevistas, artículos y textos inéditos*. op. cit., p. 161-184.
- 17 “Do pai [Nery] herdaria a vocação realista [...] e da mãe, o dom visionário”, testemunha seu entranhável amigo e biógrafo. In MENDES, Murilo. em *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 93.

por apenas pouco mais de dez anos, devido a sua morte prematura. Ao contrário de Xul, que privilegiou o aquarelismo, Nery é mais conhecido por sua pintura a óleo, embora Mário de Andrade, em 1928, tenha apontado “sua excepcional habilidade de aquarelista”<sup>18</sup>. A pintura de ambos, mais do que uma finalidade plástica em si, consiste em representações figurativas de experiências sobrenaturais (especialmente no caso de Xul), acrescidas das projeções de um “eu” dilacerado pela representação de uma sexualidade em que, no caso de Nery, masculino e feminino se complementam sempre. “Existe apenas eu mesmo, que me percebo inversamente por uma ideia a que chamo mulher”, escreve o pintor paraense em seu “Poema post-essencialista”, de 1931, no qual são inevitáveis certas ressonâncias do famoso caso Schreber, estudado por Freud<sup>19</sup>. Se o caráter narrativo ou sequencial das pinturas é mais explícito em Xul Solar, foi esse aspecto o que mais chamou a atenção de Mário de Andrade, em 1928, com relação a Nery: “Seguindo as obras [de Ismael Nery] na casa de Murilo Mendes, que é quem as guarda no Rio, a gente tem a impressão de que os problemas se enunciam nuns quadros, e são desenvolvidos noutros para terminar noutros”<sup>20</sup>.

O exercício místico levou Xul Solar a se impor como meta deixar registrados 64 textos, denominados *San Signos*, transcrições de suas visões em *neocriollo*. Dos três publicados até hoje, o primeiro leva o capcioso título de “Poema” (1931). De forma análoga, Murilo Mendes reproduz o texto “Ente dos entes”, de Nery, como sendo um poema de 1933, um ano antes da morte do pintor, que o próprio havia anunciado<sup>21</sup>. Este texto de caráter visionário (“A minha mão gigante rasgou o céu e apareceu a figura do Ente dos entes...”<sup>22</sup>) poderia tranquilamente ser identificado com qualquer um dos *San Signos* de Xul, dadas as qualidades descritivas do universo do além-mundo, por assim dizer. Da mesma forma que Xul reformula e recria sua linguagem, tornando-a cada vez mais hermética, “Ente”, a personagem da visão de Nery, “falou em linguagem desconhecida”, aproximando-o das experiências

18 ANDRADE, Mário de. Ismael Nery. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984. p. 59. Artigo originalmente publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, 10 abr. 1928.

19 “Acho-me agora sentado na prisão, olhando sereno através das grades, aguardando o julgamento do crime nefando que cometi de usar a mim mesmo na minha mãe, mulher, filha, neta, bisneta, tataraneta, nora e cunhada”, revela Ismael Nery, em Idem, *ibidem*. A esse respeito, ver também SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad. e introd. Marilene Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

20 ANDRADE, Mário de. op. cit., p. 59.

21 Reproduzido em MENDES, Murilo. op. cit., p. 38.

22 Idem, *ibidem*, p. 38.

da glossolalia, línguas que não fazem sentido, faladas em transe de certas comunidades religiosas.

Das afinidades temáticas de suas pinturas, destaca-se o sentimento onírico-metafísico que nelas prevalece. Há uma trajetória de formação comum, que tem início no expressionismo e chega, de forma mais evidente em Nery, ao surrealismo<sup>23</sup>. O sentimento religioso que atravessa as obras fica mais explícito na temática angelical, presente em ambos os artistas, embora com maior ênfase em Xul. Nos anos 1920, Xul retrata personagens cuja transparência permite visualizar simultaneamente o exterior e o interior dos corpos (*Ña Diáfana*, 1923). Esse processo visionário da anatomia interna do ser humano é também intenso em Nery e pode ser constatado em um de seus óleos emblemáticos, *Essencialismo*, assim como na série numerada *Origem* (1 a 4), e em muitas de suas obras da etapa surrealista, incluídas na exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”. O letrismo, visível em algumas obras de Nery, é intenso nas grafias de Xul, em que a palavra muitas vezes adquire valor semelhante ao das imagens. Embora Xul seja imediatamente reconhecível pelo intenso cromatismo nos anos 1940, a penumbra toma conta de suas obras em consequência da Segunda Guerra, voltando ao colorismo na última década de produção. Nery também oscila, embora prevaleça em sua pintura, no início dos anos 1920, o uso de tons melancólicos, uma espécie de “fase azul”.

Gostaria de me deter brevemente nessas extraordinárias personalidades. Um dos aspectos mais marcantes da pessoa e da obra de Xul é a compulsão à correção, impedindo-o muitas vezes de chegar a versões definitivas em boa parte de seus projetos, como o permanentemente mutável panxadrez, ou o *neocriollo*, língua em contínuo processo de reelaboração, e que nunca chegou a sistematizar<sup>24</sup>. No longo e intenso depoimento de Murilo Mendes, ele também destaca esse traço psicológico de Nery: “Exercia uma espécie de correção permanente de sua própria vida, e até mesmo a outra vida achava ele que deveria ser uma progressão infinita, uma correção contínua desta”<sup>25</sup>. O sistema filosófico de Nery, batizado por Murilo Mendes de “Essencialismo” é, como o *neocriollo*, inacabado, uma espécie de *work in progress* permanente: “Até hoje é difícil saber com precisão em que consistia esse ‘sistema’ filo-

---

23 Antonio Bento divide a obra de Nery em “três fases principais. A primeira foi expressionista, a segunda cubista e a terceira surrealista”. O pintor maldito. In: AMARAL, Aracy (Org.). op. cit., p. 177.

24 Ver o item O afã da correção, do ensaio Sílabas as Estrelas componham: Xul e o *neocriollo*, de Jorge Schwartz, em *Xul Solar: Visões e Revelações*. op. cit., p. 36-37.

25 MENDES, Murilo. op. cit., p. 60.

sófico tão falado, apesar das tentativas de resumo e dos depoimentos que há sobre ele”, afirma Davi Arrigucci Jr.<sup>26</sup>

Outro elemento comum a esses pintores visionários é a ideia de uma predestinação, a certeza de pertencerem à casta dos seres escolhidos dentro da hierarquia dos homens “iluminados” espiritualmente. No quadro *Desenvolvimento do Yi Ching* (1953), Xul faz seu único autorretrato, junto aos fundadores do *Livro das mutações* (entre eles, Confúcio, o rei Wen etc.)<sup>27</sup>. Para não deixar dúvidas, grafa verticalmente seu nome: “NOW XUL”. De forma não menos ambiciosa, Nery se enxerga como a imagem encarnada de Jesus em dois óleos, *Autorretrato místico* e *Autorretrato Cristo*<sup>28</sup>, e assim descreve seu messianismo cristão: “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo/ Encarregado dos sentidos do universo”, ou “Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo. Nem com o limite de coisa alguma. Não quero ser Deus por orgulho. Quero ser Deus por necessidade, por vocação”<sup>29</sup>.

Embora Xul se volte para as grandes religiões, tentando articulá-las para chegar a uma síntese universal, o cristianismo é a base que estrutura o pensamento e a prática de ambos os artistas. Ainda no autorretrato mencionado, Xul aparece com o rosário de madeira que ainda hoje pode ser visto no Museo Xul Solar: “Em 9 de abril [de 1963], falece em sua casa do Tigre. Suas mãos seguravam um rosário de 71 contas de madeira entalhada, coloridas por ele, com a cruz de Caravaca, o mesmo com o qual aparece na obra *Desenvolvimento do Yi Ching*, de 1953”, informa-nos Teresa Tedin em sua “Cronologia biográfica e artística” para o catálogo da exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”. Esta cenografia da morte cristã foi regiadamente imaginada pelo próprio Nery nos vários quadros em que se visualiza morto (previu, como de fato aconteceu, que morreria aos 33 anos de idade) e, especialmente, nas vestes de franciscano com que foi velado e enterrado. Como Murilo Mendes disse sobre Nery – atributo aplicável também a Xul –, “ele era um religioso militante”<sup>30</sup>. Se em Xul Solar a vocação religiosa é fruto da formação esotérica, iniciada durante o período europeu, no caso de Nery, o cristianismo do lar materno beira o fanatismo, conforme o romance autobiográfico de Adalgisa Nery:

26 Entre amigos. In: MENDES, Murilo. Idem, ibidem, p. 15.

27 Ver nota 41, do ensaio Sílabas as Estrelas componham: Xul e o *neocriollo*. op. cit., p. 47.

28 MATTAR, Denise (Org.). *Ismael Nery*: Rio de Janeiro: Banco Pactual, 2004. p. 53, 55.

29 MENDES, Murilo. op. cit., p. 57 e 59.

30 Idem, ibidem, p. 105.

A sua família tinha hábitos inteiramente diversos daqueles que eu conhecera nos outros. Falavam em conventos, em castidade, em sacrifícios, em penitências e viviam nas ordens religiosas e nas igrejas desde as primeiras horas do dia. A casa era sempre visitada por frades, bispos, freiras ou solteironas castas e virtuosas que falavam pouco, não eram vaidosas nos seus modos de trajar e rezavam por qualquer motivo ou mesmo sem motivo.<sup>31</sup>

Na segunda sala da exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”, dedicada a essa interlocução imaginária, Nery continua o diálogo com Xul Solar por intermédio de belíssimas cenografias, que originalmente fizeram parte do acervo da declamadora argentina Berta Singerman<sup>32</sup>. A passagem da arquitetura – uma constante na obra do pintor argentino, e também nos desenhos e projetos de Nery – para as cenografias é imediata<sup>33</sup>. As assim denominadas *décoras* de Xul (desenhos destinados a objetos decorativos) são um pouco anteriores, do final da primeira década do século XX<sup>34</sup>.

Escolhemos, num sistema de espelhos enfrentados, cenografias e desenhos geométricos de Xul para dialogar com artistas brasileiros dos anos 1920 e início dos anos 1930: além de Nery, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall e Antonio Gomide. Todos eles, sem exceção, fizeram a peregrinação cultural a Paris, capital das vanguardas por excelência. Algumas atividades eram consideradas paradas obrigatórias: o circo e os balés russos. “Eu encantado com a arte russa do balé”, afirma Xul Solar, em cartão-postal de 1913 ao pai. “A companhia que o apresenta irá a Buenos Aires, e recomendo muito que você a veja”<sup>35</sup>. A interação das artes (pintura, escultura, música, poesia, dança, teatro) atingiu um momento de rara parceria entre os artistas plásticos, sedentos de expressões interdisciplinares.

A obra mais importante da história da cenografia, pela monumentalidade, é *Parade* (1917): teve uma boca de pano de 10,50 x 16,40 m<sup>2</sup>,

---

31 NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 111.

32 Ver catálogo da exposição, com curadoria de Patricia M. Artundo, *A aventura modernista de Berta Singerman*: uma voz argentina no Brasil. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Museu Lasar Segall, 10 de maio a 6 de julho de 2003.

33 As arquiteturas de Xul mereceram uma exposição e um catálogo específicos: *Xul Solar: the Architectures* (edit.: Christopher Green), Londres, Courtauld Institute Galleries, University of London, 1994.

34 Ver os anos 1918-1919 na “Cronologia biográfica e artística”, montada por Teresa Tedin, em *Xul Solar: Visões e Revelações*. op. cit., p. 159.

35 Cartão-postal dirigido a Emilio Schulz Riga, datado de 20/05/1913, de Paris. FPK.

feita por Picasso para o balé russo de Sergei Diaghilev, música de Erik Satie e projeto original de Jean Cocteau, dançado por Léonide Massine. Atualmente no Pompidou, e sem possibilidade de ser exposta por falta de pé direito, tivemos o privilégio de admirá-la em São Paulo, em 2001, na mostra *Parade*<sup>36</sup>. No mesmo ano de 1917, os Ballets Russes fazem a *tournee* latino-americana e Nijinsky se apresenta no Rio de Janeiro<sup>37</sup>. Nessa ocasião, Paul Claudel, que chegara com Darius Milhaud ao Brasil, para chefiar a Legação Francesa no Rio de Janeiro, redige o libreto *L'Homme et son désir*, obra de temática brasileira para ser dançada pelo próprio Nijinsky e musicada por Darius Milhaud.

Os artistas brasileiros não ficaram alheios a essas possibilidades, pelo contrário. Nesse sentido, o depoimento de Rego Monteiro é eloquente: “Todos os meus quadros de minha primeira exposição em 1920, em Recife, Rio e São Paulo foram feitos sob a influência dos *ballets* russos que eu havia visto em Paris em 1913 no Teatro dos Champs Elysées”<sup>38</sup> (não é difícil conjecturar que Rego Monteiro e Xul Solar tivessem assistido às mesmas apresentações do balé de Diaghilev naquele ano!). Dos setenta desenhos e aquarelas de temática indígena, apresentados em 1921, na segunda exposição realizada no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, há vários cenários, um dos quais, *Cenário para Bailado da Lua-Iaci* (1921), compôs a exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”.

As cenografias de Di Cavalcanti pertencem ao fim dos anos 1920, ou seja, são posteriores a sua temporada na Cidade-Luz: “Paris pôs uma marca na minha inteligência”, revela em seu livro autobiográfico *Viagem da minha vida*<sup>39</sup>. Seu depoimento impressiona como retrato de época:

Lá andava eu, em Paris, para um lado e para o outro; trabalhava na pintura no meu pequenino atelier de Montparnasse e rodava pelas ruas procurando reportagens para o *Correio*. Ia às lutas de boxe: assisti à vitória de Carpentier sobre Beckett. Nessa noite

---

36 Para uma detalhada descrição desta etapa e projeto histórico, ver COPPER, Douglas. *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968. p. 13-34. Ver também a análise de Anne Guillemet do pano de boca de cena, no catálogo da exposição *Parade 1901-2001* (Org. Nelson Aguilar & Laurent Le Bon), São Paulo, BrasilConnects, 2001, p. 284-285.

37 Sobre a apresentação de Nijinsky no Rio de Janeiro, ver o memorável relato de Paul Claudel, Nijinsky, no capítulo Presenças estrangeiras, sob responsabilidade de Carlos Augusto Calil, em *Da antropofagia a Brasília*. Trad. Regina Salgado Campos. São Paulo: FAAP/ Cosac & Naify, 2002. p. 496-497.

38 ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro*: artista e poeta. São Paulo: Empresa das Artes/ Marigo, 1997. p. 65.

39 DI CAVALCANTI, E. *Viagem da minha vida I*: o testamento da alvorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. p. 142.

mostraram-me Tristan Bernard, barbudo aconchegado a Collete e Renaud de Juvenel, diretor do *Matin*. Das fitas de Carlito corria para os *Ballets Suédois*, de uma sala de primitivos do Louvre ia ver um novo gênio surgido em Montparnasse [...] Tudo era *espan-toso, fabuloso, inédito*.<sup>40</sup>

Os cenários escolhidos para dialogar com os de Xul Solar na exposição aparecem na obra de Di Cavalcanti como uma variante do tema circense, do arlequim, do universo boêmio dos cabarés, dos cafés e do elemento carnavalesco, que percorrem suas pinturas, desenhos e ilustrações. Pouco conhecidos, tais cenários possuem um intenso cromatismo, e são uma mostra de suas qualidades gráficas, pelas quais se destacou também como caricaturista e *designer* de capas de livros.

É possível que, de nossa seleção, a iconografia mais surpreendente pertença a Lasar Segall. Reconhecido pela temática expressionista, figurativa, carregada de sofrimento, em tons ocres, marrons e sempre escuros, causa surpresa a geometrização de intenso colorido de seus cenários. A pesquisa no catálogo *Lasar Segall Cenógrafo* recupera fotografias do carnaval na cidade de Dresden, em 1912, nas quais Segall aparece vestido de pierrô ou de turbante, sobre um elefante, com temática orientalista típica do período, reveladoras de um lado festeiro do famoso pintor expressionista<sup>41</sup>. Vinculado de imediato aos cenáculos modernistas, após sua instalação definitiva no Brasil, em 1924, Segall dá início, em São Paulo, a vários trabalhos cenográficos para o Baile Futurista do Automóvel Clube (1924), os bailes de carnaval da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM, 1924 e 1933) e para a decoração do Pavilhão de Arte Moderna de D. Olivia Guedes Penteado, em 1924/1925, da qual alguns exemplos puderam ser vistos na exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”<sup>42</sup>.

Nessa tradição de diálogo entre as artes, Oswald de Andrade concebe, em 1924, *Histoire de la fille du roi. Ballet brésilien*, com cenários de Tarsila do Amaral e música de Heitor Villa-Lobos, para ser apresentado a Rolf De Maré, mecenas dos Ballets Suédois, sediados em

40 Idem, ibidem, p. 133-134. Itálico do autor.

41 Catálogo da exposição “Lasar Segall Cenógrafo”, Rio de Janeiro, CCBB, 1º de fevereiro a 31 de março de 1996, p. 24. Artigos de Clóvis Garcia, Maria Cecília França Lourenço e Cláudia Valladão de Mattos.

42 A exposição “No Tempo dos Modernistas. D. Olivia Penteado, a Senhora das Artes”, com curadoria Denise Mattar, reproduziu o Pavilhão Modernista de D. Olivia, assim como a iconografia de Segall. São Paulo, MAB/FAAP, 9 de março a 28 de abril de 2002, p. 126-131.

Paris. O projeto, que teve a intermediação de Blaise Cendrars, nunca chegou a ser realizado<sup>43</sup>.

Finalmente, os estudos geométricos e para estampa de Antonio Gomide são reveladores. Formado na Suíça, mas com longas temporadas em Paris, ele vem da tradição das artes decorativas. Uma das aquarelas que foi apresentada na exposição “Xul Solar: Visões e Revelações” possui um motivo geométrico de indubitável temática pré-colombiana. “Em muitas destas aquarelas a estrutura geométrica rígida lembra a arte de tecelagem indígena ou a cerâmica da civilização pré-colombiana, ou ainda as pirâmides escalonadas dos astecas e, em alguns pontos, também uma semelhança com a cerâmica marajoara”, afirma Elvira Vernaschi<sup>44</sup>.

Em Xul Solar, a procura de raízes pré-hispânicas também o leva à arquitetura piramidal e à linguagem asteca: *Pirâmide* (1921), *Neo bau* (1922) e *Tlaloc* (1923) são registros eloquentes dessa busca<sup>45</sup>. Se Rego Monteiro se volta quase exclusivamente para a cultura marajoara, Gomide estiliza a temática indianista, à procura do primitivo nacional. Embora não tenha participado dos cenáculos modernistas, contribui com uma ilustração no número 4 da *Revista de Antropofagia*, que acompanha um artigo do renomado folclorista Luís da Câmara Cascudo.

Para finalizar, gostaria de acreditar que Xul Solar veria hoje, mesmo que parcialmente, seu ideário *neocriollo* realizado. Aliás, a única obra de sua autoria pertencente a uma instituição brasileira, e que fez parte da exposição “Xul Solar: Visões e Revelações” é *Chaco* (MAM-RJ). Datada de 1922, com bandeiras argentinas, pode ser interpretada como uma velada saudação ao país vizinho em pleno *annus mirabilis* de nossa Semana de Arte Moderna. Este diálogo com seus contemporâneos brasileiros, por intermédio de plásticas e visões de mundo coincidentes, poderia ser considerado a “Primeira Exposição Neocriolla”, concretizando, assim, a utopia da confraternização entre os povos da América do Sul, que sempre teve como ideal a abolição do traçado de Tordesilhas mediante uma linguagem comum, numa espécie de território mental sul-americano pré-babélico.

---

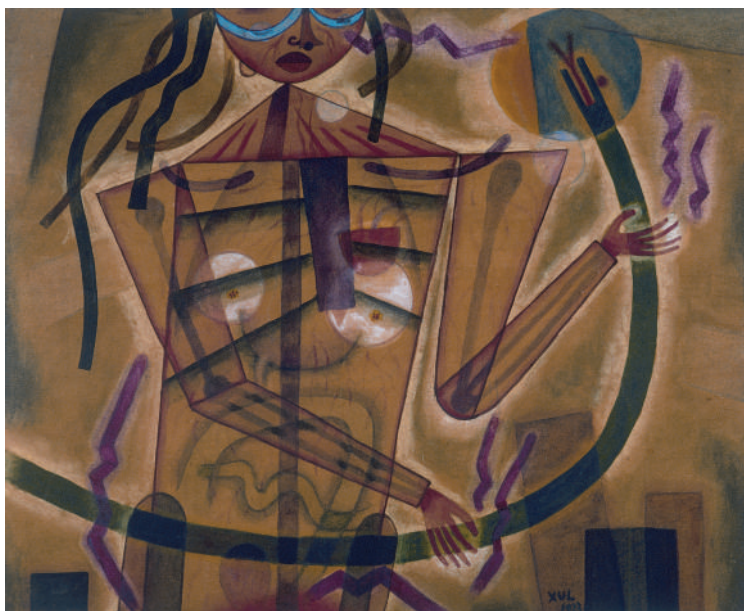
43 Ver imagens de Tarsila no texto de Aracy Amaral, Oswald, Tarsila e Villa-Lobos: um balé irrealizado; e Nota introdutória de Jorge Schwartz, em *Oswald de Andrade, Mon coeur balance/ Leur âme* (com Guilherme de Almeida)/Histoire de la fille du roi. São Paulo: Globo, 2003. p. 270; 257-262 e 7-11, respectivamente.

44 VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: Coleção MWM/ Edusp, 1989. p. 58.

45 Ver *Xul Solar: Visões e Revelações*. op. cit., p. 112-113.



**Imagens do Artigo:**  
**Xul/Brasil: imaginários em diálogo**



Direitos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar



Direitos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar

**Figura 1.** Xul Solar. *Ña Diafana ou Diamujer* [*Ña Diáfana ou Diamulher*], 1925. Aquarela sobre papel. 26 x 32 cm. Museo Xul Solar.

**Figura 2.** Xul Solar. *Tlaloc ou Tlaloc (divo luví)*, 1925. Aquarela sobre papel. 26 x 32cm. Coleção Particular.



**Figura 3.** NERY, Ismael. *Duas irmãs*, s.d. Óleo sobre papelão. 40,3 x 32,8cm. Assinado “IN” no canto superior direito. Coleção de Artes Visuais. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Direitos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar

**Figura 4.** Xul Solar. *Imitá mi pax*, 1919. Aquarela sobre papel. 21,1 x 7,5cm. Fundación Pan Klub.





**Figura 5.** *Composição*, s.d. Aquarela e grafite sobre papel. 20,5 x 26,8cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Direitos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar

**Figura 6.** Xul Solar. *Ofrenda* [*Ofrenda*], ca. 1920. Aquarela sobre tela. 117 x 38,5cm. Fundación Pan Klub.



**Figura 7.** NERY, Ismael. *Mulher e cão*. Aquarela sobre papel. 26,5 x 17,7cm (irregular). s.a. e s.d. Coleção de Artes Visuais. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.