

Artistas “nacional-estrangeiros” na vanguarda sul-americana (Segall e Xul Solar)*

Sergio Miceli

Lasar Segall (1891-1957)¹ e Xul Solar (1887-1963)² são artistas emblemáticos das vanguardas sul-americanas na década de 1920, cujas trajetórias foram modeladas em meio ao intercâmbio transatlântico entre linguagens e imaginários vigentes nas metrópoles europeias e nos países periféricos de adoção. A quebra de expectativas em consequência da guerra, o completo desconcerto econômico na Alemanha, a resistência acirrada dos artistas estabelecidos às incursões dos forasteiros, o entrelaçamento de legitimidades entre círculos renovadores, tais óbices acabaram reorientando as perspectivas de sobrevivência profissional para o incipiente mercado de arte em países emergentes. Segall e Xul enfrentaram resistências idênticas nos centros artísticos europeus em que tentaram se firmar; mais adiante, após a decisão de se instalar na América do Sul, viram-se provocados a readaptar a expressão plástica aprendida na Europa às injunções dos temas e das palavras de ordem locais. Não conseguiram se furta às demandas formuladas pelas lideranças dos movimentos literários de renovação e tampouco aos padrões de gosto do restrito grupo de clientes. Tiveram de inventar uma figuração plástica ajustada ao repertório do mecenato nativo.

Segall viabilizou seu projeto artístico sob auspício da comunidade judaica, primeiro na Alemanha e depois no Brasil, desde o começo buscando compatibilizar os idiomas da vanguarda alemã com temas judaicos; ao se instalar de vez no Brasil, ele abdicou por um momento dessa confluência e

*Texto apresentado no Simpósio “Diásporas: gênero e cidadania nos processos migratórios transatlânticos (séculos XIX-XX)”, XV Congresso Internacional dos Historiadores Latino-Americanistas Europeus, Universidade de Leiden, Leiden, Holanda, 26 a 29 de agosto de 2008.

1. A respeito do período alemão de Lasar Segall (1906-1923), ver Mattos (1997; 2000), Pinheiro Filho (2008); Miceli (1996, pp. 89-91; 2003, pp. 150-179).

2. Ver Gradowczyk (1994) e Abós (2004).

produziu um conjunto festejado de telas no linguajar plástico estilizado de uma “arte nacional”; deixou em suspenso o lastro estrangeiro a fim de ser reconhecido como artista brasileiro. Nascido e criado na Argentina, já com 25 anos Xul Solar empreendeu uma viagem de retomada das raízes europeias, no intento de lograr uma aprendizagem artística condigna; adquiriu então recursos expressivos conformados pelo imaginário simbolista e esotérico do qual expurgou indícios reveladores da experiência argentina; de regresso ao país natal, procurou harmonizar o repertório expressivo apurado na estadia europeia às demandas pela “arte nativa” vocalizadas pelos líderes da vanguarda literária; infundiu à sua arte alienígena uma lufada de alusões e significados *criollos*.

Tanto Segall como Xul ficaram expostos, desde a infância e a primeira mocidade, às vicissitudes da aventura imigratória de suas famílias, podendo-se entender os sucessivos momentos de formação e amadurecimento como respostas às oportunidades que os altos e baixos da fortuna familiar foram abrindo a eles. Segall deixara moço a cidade natal – Vilna, capital da Lituânia – para estudar na Alemanha, custeado pela comunidade judaica alemã, sentindo-se mais tarde atraído pelo vislumbre de um futuro assegurado ao abrigo de parentes próximos bem-sucedidos no Brasil. Em 1906, aos 15 anos de idade, ele se instala em Berlim, onde ingressa na academia de arte e na escola de artes aplicadas; em 1910, transfere-se para Dresden e continua a educação artística na academia de belas-artes. Em 1913, vem ao Brasil a chamado da irmã Luba, casada com um dos herdeiros da família de industriais Klabin: aí permanece oito meses e realiza duas exposições, em São Paulo e Campinas.

O estouro da guerra coincidiu com a expulsão da Academia em Dresden por ser cidadão russo, e, com a perda do ateliê, teve de enfrentar tal segregação em meio a crescentes dificuldades financeiras. O impasse amainou pelo convite para residir em casa do amigo, um abastado comerciante judeu russo, colecionador e *marchand* Victor Rubin, antigo conhecido da família em Vilna. O gesto protetor permitiu o acesso dele ao mercado de arte na cidade e a conquista dos primeiros clientes. Em 1918, Segall retornou a Vilna, adoeceu e prolongou a estadia por oito meses, experiência que deve ter contribuído para o aprofundamento de temas judaicos em sua pintura.

Nessa altura, o envolvimento dele com propostas de uma arte judaica era parte de sua conexão com diferentes grupos expressionistas. Eis as mo-

tivações da progressiva tomada de consciência como artista judeu naquela conjuntura de provações, bastante impulsionada pelo movimento da “nova objetividade” por ocasião de sua volta a Berlim em 1922. Já com 31 anos, Segall ainda não lograra a alforria econômica, continuava dependente da ajuda financeira de Rubin, das remessas de dinheiro pela irmã e da feitura de retratos por encomenda. Nada disso conseguiu livrá-lo do sufoco material e da insegurança persistente por conta da instabilidade do *status* legal de russo imigrado, numa Alemanha imersa em crise generalizada e inflação galopante. Fechara-se o cerco à continuidade da estadia alemã. Sentindo-se fragilizado, ele apostou na perspectiva segura de apoio dos irmãos, já entrosados no Brasil em círculos abastados da elite judaica paulistana, em plena efervescência das transformações urbanas e da industrialização impulsionadas pela cafeeira. Em 1924, Segall e sua primeira mulher embarcaram em Hanover com destino ao Brasil, munidos com passaportes de Nansen, documento concedido aos judeus russos imigrados, desejosos de sair da Alemanha sem direito de retorno.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (Xul Solar) era o primogênito de um casal de imigrantes, cujas famílias haviam conquistado uma situação material confortável nos primórdios do apogeu econômico argentino. Os pais do futuro artista haviam chegado ao país já crescidos. Procedente da Ligúria, com 18 anos, a mãe Agustina Solari veio se juntar ao pai dela que havia prosperado como representante de firmas italianas de seguro na Argentina, onde também abrira uma fábrica de licores. Nascido em Riga, capital da Letônia, o pai Emílio Schulz, cuja língua natal era o alemão, veio para a Argentina com 20 anos em 1873, e ali completou os estudos de engenharia. Após o fechamento de uma fábrica de cerveja, que não sobreviveu à morte do sogro ao qual se havia associado, ele trabalhou em obras no Brasil e em Rosario, até conseguir uma posição estável de engenheiro na prefeitura de Buenos Aires. Em 1901, a família deixa a região de El Tigre, no estuário do Prata, para residir na capital, no ano em que Xul Solar, então conhecido como Alejandro, começa a frequentar o Colégio Nacional de Buenos Aires. Em 1903, o pai de Alejandro obteve a nacionalidade argentina e assumiu a chefia técnica das oficinas na Penitenciária Nacional, onde atuou por mais de vinte anos. Em 1905, Alejandro ingressou na Escola de Arquitetura, curso que interrompeu dois anos depois. Tendo exercido diversos empregos, inclusive um cargo burocrático no cárcere, por intercessão paterna, e outro na prefeitura portenha, Alejandro fez um pé-de-meia para viabilizar a sonhada viagem à Europa. Persistia no intento de adquirir

um treinamento à altura das pretensões de toda uma geração de jovens latino-americanos postulantes à carreira artística.

Ao que tudo leva a crer, Alejandro planejou essa viagem de estudos e aperfeiçoamento contando com o suporte financeiro paterno, e quem sabe também desejoso de se afastar das tensões que minavam o casamento dos pais. Com efeito, sob pretexto de passar férias, a mãe e a tia de Alejandro hospedaram-se junto à parentela italiana, e aí fixaram residência. A casa dos parentes italianos logo converteu-se em refúgio para Alejandro durante as férias de verão ou nos intervalos das andanças entre os diversos países europeus onde viveu ao longo dos doze anos dessa prolongada estadia na Europa. O pai permaneceu na Argentina e nunca foi visitar a esposa. Decerto Alejandro se viu intimado a atuar como mediador afetivo entre os pais em regime de velada desavença, situação que lhe permitiu auferir ganhos dobrados: a remessa regular de dinheiro pelo pai, a garantia de hospedagem em casa do ramo materno.

A perambulação de Alejandro por importantes centros europeus revela o empenho de adquirir uma sólida formação artística e, à medida que a temporada vai se estendendo, o intento de firmar ali uma carreira de artista plástico. À sua maneira, Alejandro buscou retemperar as raízes familiares, exercitar as línguas alemã e italiana em que fora educado, valendo-se desses trunfos para avalizar a inserção profissional estável no mercado de arte, projeto que nunca se efetivou. Enquanto Segall perseguiu tal desígnio frustrado de profissionalização ao longo de quase dezoito anos, antes de tomar a decisão de se estabelecer em definitivo no Brasil, Alejandro ficou doze anos em trânsito pela Europa até desistir de se tornar artista europeu e retornar à terra de acolhida dos pais na América. As escapadas de Segall nesse período incluíram viagens curtas à Holanda, visitas a Vilna e ao Brasil. Já os traslados de Alejandro cobriram um espaço diversificado de cidades e países, o que lhe permitiu experimentar lampejos de receptividade e recusas ao seu trabalho, ampliar o repertório visual e se assenhouar de recursos expressivos de variada procedência.

Tendo desembarcado em Londres em 1912, Alejandro reside também em Paris, durante longas temporadas, entre 1913 e 1915, intercaladas por visitas breves à família materna na Itália. Em 1916, fixa residência em Florença; entre 1917 e 1919, estabelece-se em Milão, efetuando passagens rápidas em Roma e Veneza, de novo com períodos de reconforto junto aos parentes na Ligúria; entre novembro de 1919 e maio de 1920, mora em Londres, dali retornando a Milão para abrir sua primeira exposição indivi-

dual; de 1921 a 1924, radica-se em Munique, com sucessivas esticadas ao refúgio familiar, quase sempre nos meses de verão e na época do Natal, viagens a Stuttgart e Berlim, e outra vez a Paris. Deixa a capital francesa em junho de 1924, rumo ao porto alemão de Hamburgo, onde embarca em navio de volta a Buenos Aires. Esses dois períodos de Alejandro na Europa – a fase italiana de 1916 a 1920, a alemã até 1924 – ensejam escassas oportunidades de trabalho e acesso restrito ao mercado de arte, mas franqueiam o contato direto com obras de artistas e mestres inovadores. Não obstante, durante a estadia inteira, cada movimentação ou desígnio dele como que se viabiliza pelo empurrão de algum colega argentino, dando a ver os entraves à inserção no ambiente europeu e a rede de apoios de que pôde desfrutar junto aos conterrâneos em vilegiatura na Europa.

Em 1916, aproxima-se do pintor argentino Emilio Pettoruti (1892-1971)³, que se tornaria amigo íntimo e providencial, primeiro em Florença, depois em Milão, no final em Munique, tendo empreendido juntos a viagem de retorno a Buenos Aires. Além de parceiro de hospedagem, dividindo despesas e trocando experiências, Emilio fez alguns retratos de Alejandro⁴, a quem apelidou de Xul, e redigiu o texto para o catálogo de sua exposição milanesa; em contrapartida, Xul escreveu para o catálogo da exposição de Pettoruti em Berlim (1923)⁵, a qual incluía um retrato dele pelo amigo. Ao longo desse périplo europeu, Xul teve o privilégio de conhecer figuras consagradas das letras hispano-americanas (Rubén Darío, Ricardo Güiraldes), pintores e escultores compatriotas (Alfredo Guttero, Ernesto de la Cárcova, Pablo Curatella, Antonio Sibellino), nomes ilustres da oligarquia ilustrada argentina (Alfredo González Garaño).

O confronto das trajetórias europeias de Segall e Xul revela o treinamento deles como artistas plásticos, em contato com movimentos modernos de vanguarda nas duas primeiras décadas do século XX. Talvez se possa entender as feições de cada projeto artístico a partir das escolhas e empréstimos que tiveram de fazer em reação às linguagens alternativas a que se viam, a bem da verdade, torpedeados. Embora em medida desigual, o impressionismo, o simbolismo e o expressionismo alemães tiveram um impacto forte e perceptível nas obras deles, juntando-se ainda o *novecento* e o futurismo italianos no caso de Xul. Entretanto, Segall e Xul guardaram as marcas de artistas diferentes. A primeira fase alemã de Segall assinala admiração incondicional por Max Liebermann e pelo pintor holandês Josef Israels, artistas judeus especialistas no tratamento de temas judaicos, que Segall elegeu desde cedo como matéria-prima de sua identidade artística emergente. Na

3. Ver as memórias de Pettoruti (1968), em que relata o primeiro encontro com Xul e elogia suas aquarelas. A autobiografia de Pettoruti foi publicada em 1968, cinco anos após a morte de Xul, com quem o memorialista havia rompido relações pelo fato de Xul haver assinado um manifesto em favor do governo Perón em 1946. Como se sabe, Pettoruti, Borges e dezenas de outros escritores e artistas argentinos tomaram posição firmemente anti-peronista.

4. O mais famoso é *El pintor argentino Xul Solar*, 1920, óleo s/cartão, 55 x 42,8 cm. Pettoruti sujeita a fisionomia estirada de Xul a um tratamento cubista um tanto chapado, com predomínio de marrons e negros no fundo em torno da cabeça, de amarelos e ocre no rosto, de azuis, verdes e cinzas na parte de baixo, tendo como foco saliente a boca vermelha e rosa. Ver o catálogo organizado por Sullivan (2000, p. 33).

5. O texto acabou não saindo no catálogo, constando do volume organizado por Patrícia

M. Artundo (2005, pp. 96-98).

primeira fase expressionista de 1916-1918, Segall dialoga com artistas consagrados da geração expressionista pioneira, em especial Lyonel Feininger e Erich Heckel, matriz expressiva que se amplia pelo contato com nomes respeitados da vanguarda russo-judaica, como El Lissitzky, Ryback e Chagall. Por sua vez, a linguagem plástica de Xul acolhe impactos heteróclitos: ilustrações e desenhos de William Blake, trabalhos de artistas dos grupos A Ponte (Kirchner e Schmidt-Rottluff) e O Cavaleiro Azul (Kandinsky, Von Jawlensky, Franz Marc e Paul Klee), das obras de futuristas italianos (Carrá, Boccioni, Balla e Severini). Dos alemães Xul herdou o cromatismo sutil, os velamentos, a composição compacta e sem rebarbas. Dos italianos adotou certos expedientes como o uso de algarismos, letras e sinais, vórtices de cores e padrões reticulados.

A pluralidade de idiomas plásticos a que Xul esteve exposto espelha o trânsito intenso por diversos foros de criação artística. Tais experiências de sociabilidade foram desaguando em experimentos plásticos de certa ousadia, timbrados pelo imaginário esotérico em que investiu e que elegeu como envoltório doutrinário de sua invenção plástica. As inclinações intelectuais de Xul – religiões orientais, ocultismo, magia, gnose mística, maçonaria e ordem rosacruz – estão na raiz do imaginário figurativo das obras. O universo da simbologia esotérica propiciou a Xul um acervo de referências, de cifras, de enigmas, de alusões, que foram transmutando-se em repertório sinalizador de sua linguagem plástica, tal como se pode perceber nas séries de aquarelas feitas ao longo da estadia europeia⁶.

6. Xul Solar, *Entierro*, 1914, aquarela s/papel, 27 x 36 cm; *Ofrenda cuori*, aquarela s/papel montada em cartolina, 33,4 x 12,6 cm; *Man-tree*, aquarela s/papel montada em cartolina, 33 x 18 cm.

Os critérios de juízo estético assumidos por Segall estavam ancorados no intento de realizar uma arte judaica, único parâmetro capaz de dar conta dos artistas e das obras que reverenciava, do primeiro ao último momento da aprendizagem artística na Alemanha. Segall, por conta da história de vida atribulada – o jovem artista judeu errante, a mercê da proteção comunitária, do mecenato étnico, o parente pobre resgatado pelos familiares das agruras e perseguições –, jamais conseguiu dissociar o trabalho artístico de uma busca persistente da identidade judaica. Seja em cenas de interior, na figuração de tipos, situações e ritos judaicos, ou na representação de paisagens e espaços alusivos, os temas de crítica social suscitados pela Guerra mesclam-se ao registro dessa atormentada memória étnica.

Quando se estabeleceram na América do Sul, Segall e Xul eram artistas modernos com personalidade firmada, tendo cumprido uma etapa prolongada de aprendizagem técnica e expressiva. Já haviam amadurecido a ponto de conceber uma linguagem plástica consistente, inconfundível, de mar-

cante originalidade. A primeira década de atividades de Segall e Xul, respectivamente em São Paulo e Buenos Aires, coincidiu com a eclosão dos movimentos locais de vanguarda literária e artística, em pleno apogeu da bonança econômica e política que desmoronaria com a *débâcle* de 1929 e o consecutivo desmonte do arreglo oligárquico em 1930. A derrubada do presidente Yrigoyen, pelo golpe do general Uriburu na Argentina, e a chamada revolução intraoligárquica de 1930 no Brasil, com a ascensão de Getúlio Vargas ao comando do governo central.

Tão logo se viu instalado em São Paulo em 1924, Segall recebeu duas encomendas num gênero de atividade plástica aplicada que nunca fizera antes: a decoração do Baile Futurista organizado por “ricaços” paulistas no salão amarelo do Automóvel Clube; a ornamentação dos dez metros quadrados de paredes e teto da antiga cocheira da residência senhorial da mecenas Olívia Guedes Penteadado, reformada com o título de Pavilhão Moderno, onde se queria acomodar a coleção de obras de arte recém-adquiridas na Europa⁷. As decorações de autoria de Segall pontuam sua aclimatação como integrante da elite social e cultural à frente das iniciativas da primeira geração modernista. Segall passou a lua de mel na fazenda de Carolina da Silva Telles, filha de dona Olívia, e pintou o retrato do genro de sua benfeitora⁸. Sendo portanto a contrapartida de uma sociabilidade compulsória, as decorações contribuíram para que fosse de imediato ungido como antena artística inspirada desse elite de imigrantes novos-ricos. Talvez de modo até mais instigante do que nas composições com temas brasileiros da mesma época, Segall aprontou soluções plásticas inusitadas em confronto com seu repertório pretérito. O arrojo plástico não decepcionou as expectativas da clientela, buscando equilibrar-se entre o gosto retrógrado da freguesia e o linguajar experimental da vanguarda europeia.

Também as telas a óleo executadas em São Paulo, a partir de 1924, evidenciam a prontidão de sua resposta aos desafios estéticos nacionalistas externados pelas lideranças do movimento modernista, então no fervor de aguerrida militância, e às preferências de gosto dos integrantes da elite em que passou a circular⁹. De maneira bem mais flagrante do que nas decorações, Segall concebeu um feitiço pictórico com procedimentos formais radicalmente distintos daqueles perceptíveis nos trabalhos de cunho expressionista na fase derradeira da estadia alemã. Vou me ater aqui às telas que buscaram elaborar assuntos “nacionais”, mesclando elementos da paisagem natural e social aos negros pobres que tanto impressionaram o artista. As composições com temas, paisagens e figuras “nacionais” populares mostram

7. Sobre as decorações de Segall, consultar Piniheiro Filho (2008) e Garcia *et al.* (1996).

8. Lasar Segall, *Retrato de Gofredo da Silva Telles*, 1927, óleo s/tela, 74 x 61 cm.

9. Não vou tratar aqui dos trabalhos em papel (aquarelas, guaches e desenhos), dos retratos emocionados dos familiares, das composições tocantes com personagens judeus, nem das gravuras com emigrantes, séries feitas nesse mesmo período das telas com assunto brasileiro. Ver Miceli (2003, pp. 170-179).

o capricho na apreensão sensível de cenários campestres e urbanos no país de adoção, nucleadas na figuração de negros anônimos, com toda diversidade de gênero e idade. Apesar de certa rigidez na disposição dos elementos na composição e de uma paleta de cores escaldantes, jamais empregada nas telas do período alemão, a estereotipia nesses trabalhos convive com certa ingenuidade de registro. Essa atmosfera de flagrantes instantâneos transpira um frescor expressivo infenso ao receituário do que se entendia então por “arte nacional”. A estilização plástica do país tropical era proporcional à distância do artista dessas pessoas de cor, desses trabalhadores pobres, que elegeu como protagonistas da série de telas à brasileira¹⁰. Os figurantes populares dessa fase de aclimação parecem um tanto esquemáticos e convencionais, como se o estigma nivelador da cor borrasse a individualização dos traços¹¹. A falta de intimidade de Segall com os negros das telas desse período infundiu-lhes a chapa de personagens quase programáticos, convocados para atender os reclamos da estética modernista recém-esposada. E tampouco pôde dispensar o apelo ao chamariz exótico – a lagartixa, o cacto, o cacho de bananas –, penhores do que se vislumbrava por arte “nacional”.

Os autorretratos dessa fase dão a ver outra faceta desse empenho em explorar a negritude como diferencial identitário, senha de preterimento que busca converter em pele nova do artista imigrante estranho à mestiçagem¹². A magistral tela *Encontro*¹³ retrata a segunda esposa e o artista com feições e a cor de mulato, celebrando o romance do talentoso forasteiro com a moça rica judia, um díptico evocativo dos casais homenageados pela pintura renascentista. As sucessivas imagens que Segall concebeu de sua pessoa traem o intento de repaginação do ex-artista expressionista, um europeu aclimatado ao tingimento dos trópicos. O anseio de constituir família, de se mostrar em simbiose com sua nova existência social e artística, tudo isso deve ter instruído a decisão de se autorretratar com feições aproximadas às dos figurantes de cor nas telas do período de adaptação. Segall teve enfim de se encaixar na posição incômoda de pintor festejado pela fortuna e pelo reconhecimento artístico, prensado entre os sentimentos resabiados dos setores nativos acossados e as prestações simbólicas dos ricos imigrantes em ascensão.

Também os sentidos do *Retrato de Mário de Andrade*¹⁴ permitem aflorar a teia de prestações e contraprestações envolvendo o artista e o escritor: a recepção crítica de Segall como paradigma da inovação artística pontuada pelo artigo de Mário acerca da exposição individual de 1924; a imagem de marca de um jovem Mário como protótipo do escritor modernista, homólogo

10. Refiro-me, por exemplo, às telas *Mulata com criança*, *Mulato I* e *Mulato II* (1924), *Menino com lagartixas* e *Bananal* (1928), nas quais se pode registrar o destaque conferido aos apetrechos característicos da destituição social: o casebre, o tabique, o morro.

11. A figura esguia e mo-diglianesca da tela *Bananal* ostenta traços gritantes da negritude – o cabelo duro cortado rente, a carapinha crescida da barba –, mas escapa ao tratamento estereotipado por conta do rosto vigoroso, enérgico, altivo e mesmo desafiador.

12. *Autorretrato III*, 1927, óleo s/tela, 50,5 cm x 39 cm, e *Autorretrato*, 1930, óleo s/tela, 46 x 38 cm.

13. De 1924, óleo s/ tela, 66 x 54 cm.

14. De 1927, óleo s/ tela, 72 x 60 cm.

15. Segall retratou ou-

nativo do artista moderno, duplo simétrico do pintor. Eis a estampa insinuante de um escritor mulato, sensual, de fisionomia ambivalente, quase um postal do artista modernista¹⁵.

Xul Solar retornou a Buenos Aires em 1924, alguns dias após o regresso de Jorge Luis Borges da segunda viagem familiar à Europa. Nesse ano, ambos juntaram-se ao círculo de intelectuais em torno da revista *Martín Fierro*, refundada por Evar Méndez (pseudônimo do militante radical Evaristo González), bibliotecário e chefe de publicações do presidente Marcelo de Alvear, principal veículo de difusão da vanguarda literária argentina. Em outubro desse ano, Xul comenta na imprensa a exposição individual do amigo Pettoruti na galeria Witcomb, que havia suscitado um debate acalorado sobre cubismo, futurismo e arte moderna. Diversamente da estratégia agressiva de difusão adotada pelo colega, com sucessivas exposições individuais, Xul preferiu exibir suas aquarelas aos poucos, em mostras coletivas, em cafés, e somente faria a primeira individual importante na capital em 1929, nos salões da entidade Amigos del Arte, com 62 obras¹⁶. O pai de Xul morre em 1925, ao que se segue o retorno da mãe e da tia para residir em Buenos Aires.

A exemplo do que se passou com Segall em relação à liderança modernista brasileira, Xul também se aproximou das principais figuras da vanguarda literária argentina, como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes e Jorge Luis Borges. Além de fazer ilustrações para as revistas literárias da vanguarda – em especial *Martín Fierro* (1924-1927) e *Proa*¹⁷ (1924-1926) –, Xul concebeu pequenas vinhetas para dois livros de ensaios de Borges¹⁸. A figura de Xul se faz presente nos escritos de Macedonio e em ensaios de Borges, e mais tarde (1948) serviu de matriz ao astrólogo Schultze, personagem-guia do romance *Adán Buenosayres*, de Marechal, que evoca a sociabilidade dos tempos de mocidade da geração literária de vanguarda.

Após o retorno a Buenos Aires, os primeiros trabalhos de Xul retêm feições dos “Sonhos” astrológicos¹⁹: substituem as figuras de casal, resolvidas de modo tão sugestivo nas aquarelas eróticas dos últimos tempos na Alemanha, por personagens encaixados em arquiteturas fantasiosas de colunas e barras diagonais, compondo uma trilha ascensional da figura humana ao céu. Em *Místicos*, o caminho sai de uma igreja no canto inferior direito e alcança o cume ao lado de outra cruz, em meio ao sol, às nuvens, à lua e às gradações de cor em todos os segmentos da retícula de planos verticais e inclinados. Em *Teatro*, o ligamento da arquitetura torna-se muito mais

tras figuras destacadas no círculo de sociabilidade da elite nativa de gentios não judeus, como os do poeta Guilherme de Almeida e de sua esposa Belkiss Barroso do Amaral de Almeida: *Retrato do escritor Guilherme de Almeida*, 1927, óleo s/tela, 69 x 46 cm, e *Retrato de Baby de Almeida*, 1927, óleo s/tela, 74 x 61 cm.

16. Essa exposição incluía obras recentes, como *Puerto azul*, *Sandanza*, *Bárbaros*, e objetos decorativos.

17. Revista fundada em Buenos Aires por Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz e Ricardo Güiraldes, para a qual Xul fez uma linda ilustração colorida – *Proa*, 1926, têmpera s/papel, 50 x 33 cm –, em que se divisa a quilha de um barco com três figuras empunhando facões, avançando num mar infestado de serpentes com línguas afiadas, com uma quarta figura de ponta-cabeça e olhos, nomeada como GENIO, talvez o próprio Xul mirando os companheiros letrados dessa viagem.

18. As vinhetas lidam com temas bélicos –

soldados e bandeiras argentinas –, como que realçando o projeto cultural expansionista de Borges em prol de novas veredas expressivas para o idioma espanhol na América.

19. *Juzgue*, 1923, aquarela s/papel, 26 x 32 cm; *Jefe de dragones*, 1923, aquarela s/papel, 26 x 32 cm; *Homme des serpents*, 1923, aquarela s/papel, 26 x 32 cm; *Jefe de sierpes*, 1923, aquarela s/papel montada em cartão, 27,2 x 32 cm.

20. *Místicos*, 1924, lápis e aquarela s/papel, 36,5 x 26 cm; *Teatro*, 1924, tinta e aquarela s/papel, 28 x 37,5 cm.

21. *País*, 1925, aquarela s/papel, 25,2 x 32,7 cm; *Mundo*, 1925, aquarela s/papel, 25,5 x 32,5 cm; *Drago*, 1927, aquarela s/papel, 25,5 x 32 cm; *Otro drago*, 1927, aquarela s/papel, 23 x 31 cm.

22. As primeiras arquiteturas remontam a meados da estadia europeia: *Estilos 3*, 1918, aquarela s/papel, 19,9 x 24,9 cm; *Proyecto*, 1918, aquarela s/papel, 19,5 x 24,5 cm; *Catedral*, 1918, aquarela s/papel, 20,5 x 25 cm.

23. De 1925, tinta e aquarela s/papel, 27,8 x 37 cm.

instável e mágico por conta das estranhas inclinações dos praticáveis, por cujas frinchas fulgem cores em transparência, figuras reticentes à gravidade, auras e toda a energia que imanta a movimentação dos bonecos²⁰.

As aquarelas de Xul abrigam o desígnio explícito de repercutir o léxico da cultura *criolla*, a modalidade autêntica de uma arte com raiz argentina. Os novos trabalhos retomam diversas figuras do repertório europeu do artista – serpentes, setas, algarismos, viventes – em meio à profusão de símbolos patrióticos e emblemas religiosos – bandeiras da Argentina, do Brasil, da Espanha, da Itália, dos Estados Unidos, suásticas, estrelas de Davi, cruces –, como que encenando o engate entre a nação recuperada e os rincões estrangeiros tão caros a Xul. Algumas das obras dos anos de 1925-1927 estruturam a composição em torno de homens-serpentes ou dragões que se estiram ondulados sobre toda a extensão do suporte, cravados por bandeirolas dos países envolvidos na aventura imigratória²¹. A figura anfíbia do homem-dragão movimenta-se num espaço confinado por sinais cabalísticos, pelas bandeiras e ícones das grandes religiões, a cruz católica, a estrela judaica e o crescente muçulmano. Os dragões singram os mares e sinalizam o embate de energias propulsoras com que se debate o artista, treinado no idioma da inovação europeia e recém-converso ao credo nacionalista da vanguarda periférica.

Outro grupo de aquarelas revitaliza a trama das arquiteturas²² no intuito de fabricar imagens enigmáticas da cidade de Buenos Aires. *Fecha patria*²³, por exemplo, preenche o papel com prédios enfeitados com bandeiras argentinas e espanholas, mostrando no centro uma avenida que se vai estreitando ao fundo, com muita gente e uma locomotiva. *Jol*²⁴ exhibe uma fileira de prédios à beira de uma calçada levemente serpenteada, ao lado de uma praça com um busto, quase um clichê portenho. Os edifícios da estampa ostentam placas alusivas à sua destinação institucional, inclusive aquele designado para abrigar a associação internacional de escritores. *Puerto azul*²⁵ evoca o sítio movimentado do porto de Buenos Aires, situando no lado direito os armazéns e os prédios em torno dos embarcadouros, e no lado esquerdo um navio que desfralda as bandeiras do Brasil e da Argentina. Na expressão feliz de Beatriz Sarlo²⁶, esses “quebra-cabeças” de Buenos Aires, de autoria do Xul Solar *criollo*, encenam as energias pulsantes nesse porto de desembarque de milhões de imigrantes, mão de obra e filtro expressivo de uma nação próspera, no ápice de um delírio bem fundado de grandeza e hegemonia.

Referências Bibliográficas

- ABÓS, Álvaro. (2004), *Xul Solar, pintor del misterio*. Buenos Aires, Sudamericana.
- ARTUNDO, Patrícia M. (2005), *Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires, Corregidor.
- GARCIA, Clóvis *et al.* (1996), *Lasar Segall cenógrafo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil.
- GRADOWCZYK, Mario H. (1994), *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires, Ediciones Alba/Fundación Bunge y Born.
- MATTOS, Cláudia Valladao de. (1997), *Lasar Segall*. São Paulo, Edusp (col. Artistas Brasileiros).
- _____. (2000), *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp.
- MICELI, Sergio. (1996), *Imagens negociadas, retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo, Cia. das Letras.
- _____. (2003), *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Cia. das Letras.
- PETTORUTI, Emilio. (1968), *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar/Hachette.
- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. (2008), *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo, Cosac Naify/Museu Lasar Segall.
- SARLO, Beatriz. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- SULLIVAN, Edward J. (org.). (2000), *Emilio Pettoruti*. Catálogo. Buenos Aires, El Ateneo/Grupo Velox.
24. De 1926, aquarela s/papel, 22,5 x 30 cm.
25. De 1927, aquarela s/papel, 28 x 37 cm.
26. Ver Sarlo (1988).

Resumo

Artistas “nacional-estrangeiros” na vanguarda sul-americana (Segall e Xul Solar)

O artigo confronta os itinerários de formação artística e profissional de Lasar Segall e Xul Solar no exterior, com ênfase nas vicissitudes de sua história social, nos modelos de aprendizagem artística na Europa e nas respostas estéticas reconhecíveis em sua produção plástica após a fixação de ambos nos mercados de arte, respectivamente, no Brasil e na Argentina.

Palavras-chave: Artista; Sociedade; Estilos; Mercado de arte.

Abstract

“National-foreign” artists in the South-American vanguard (Segall and Xul Solar)

The article compares and contrasts the artistic and professional formations of Lasar Segall and Xul Solar abroad, with emphasis on the vicissitudes of their social histories, models of artistic learning in Europe and the aesthetic responses discernable in their output after establishing themselves in their respective art markets in Brazil and Argentina.

Keywords: Artist; Society; Art styles; Market.

Texto recebido em 1/2/
2010 e aprovado em
24/2/2010.

Sergio Miceli é profes-
sor titular de Sociolo-
gia na Universidade de
São Paulo. E-mail: <za
em@usp.br>.