

Yara dos Santos Augusto Silva

POR UMA ESCRITURA PICTURAL:

TEXTO E IMAGEM NA ARTE DE ALEJANDRO XUL SOLAR

Belo Horizonte
2011

Yara dos Santos Augusto Silva

POR UMA ESCRITURA PICTURAL:

TEXTO E IMAGEM NA ARTE DE ALEJANDRO XUL SOLAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S586p

Silva, Yara dos Santos Augusto.

Por uma escritura pictural [manuscrito] : texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar / Yara dos Santos Augusto Silva. – 2011.

187 f., enc. : il. (algumas color.), graf.

Orientadora : Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Área de concentração : Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa : Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 173-187.

1. Xul Solar, Alejandro, 1887-1963 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Artes plásticas – América Latina – Séc. XX – Teses. 3. Escrita na arte – Teses. 4. Sinais e símbolos na comunicação visual – Teses. 5. Criação artística – Teses. 6. Semiótica e artes – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 8. Poesia visual – Teses. 9. Vanguarda (Estética) – América Latina – Teses. 10. Comunicação não-verbal – Teses. 11. Significação (Filosofia) – Teses. 12. Simbolismo (Arte) – Teses. 13. Imagens – Interpretação – Teses. 14. Pintores argentinos – Séc. XX – Teses. I. Casa Nova, Vera Lúcia de Carvalho. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*, de autoria da Mestranda YARA DOS SANTOS AUGUSTO SILVA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa-Nova - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá - FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria Angélica Melega de Biasizzo - EBA/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lihs Brandão
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2011.

À minha mãe, Sandra Augusto.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sandra Augusto, que me contou as primeiras histórias, que inunda a casa de quadros e esculturas, que se reinventa e sempre pinta com cores vivas tudo aquilo que eu posso viver.

Ao meu amado Mateus, de sorriso aberto e coração nobre, que torna a minha existência repleta de alegria.

Aos meus tios, Rogério e Marília, leitores costumazes, que sempre apoiaram minha escolha de construir uma carreira na área de Letras. Ao tio Fernando, *kafkiano* iniciado nos jogos da linguagem. E também ao tio Marcos e seu estímulo transfigurado em picardias, foram todas elas necessárias.

À Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, que ousou estar junto a mim desde as primeiras descobertas que se insinuaram sobre a obra de Xul Solar. Sua orientação atenta e sagaz se articulou como uma interlocução estimulante, que permitiu a necessária liberdade criativa ao trabalho e fez com que nossa convivência fosse muito engrandecedora para minha formação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de mestrado.

Ao Sr. Cônsul Pablo Antonio de Angelis e à secretária executiva Luciene Cristina, integrantes do Consulado Geral da República Argentina em Belo Horizonte, por se empenharem com afinco em realizar a intermediação de meu contato com as instituições argentinas que visitei durante o trabalho de campo.

A Jorge Ríos, grande interessado na obra de Borges, que conhecedor de um sem número de instituições, pessoas e referências que é, exerceu o papel de meu “orientador” no planejamento da visita científica que empreendi. Extremamente amável e interessado em cooperar com o trabalho, converteu-se em um amigo que pretendo cultivar. Igualmente, à Raquel Quintana, museóloga, pelo entusiasmo com a investigação e por apresentar-me à gente de letras e artes de Buenos Aires.

A Alejandro Vaccaro, biógrafo de Jorge Luis Borges e diretor *da Sociedad Argentina de Escritores* (S.A.D.E), e a Roberto Alifano, diretor da revista *Proa*, que conviveu ativamente com o escritor argentino, por gentilmente me receberem para uma conversa bastante produtiva. Do mesmo modo, ao *maestro* Guillermo de la Torre, artista e ex-aluno de

astrologia de Xul Solar, por cordialmente atender-me e compartilhar suas memórias acerca da excepcional personalidade de Xul.

Ao *Museo Nacional de Bellas Artes*, pela atenção recebida de María Ines Stefanolo, diretora artística, María José Herrera, do setor de Pesquisa, Cecília García e Paula Casajús, da área de Documentação e Registro, e Carolina, da Biblioteca.

Ao *Museo del Arte Lationamericano de Buenos Aires* (Malba) – *Fundación Constantini*, e de maneira destacada, a Cintia Mezza, do setor de Registro e Documentação.

Ao *Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub*, especialmente a Patricia Artundo e Ricardo Salinas, por receberem-me nas ocasiões em que estive na instituição, permitirem-me manipular materiais pertencentes ao acervo de acesso restrito e fotocopiar exemplares da fortuna crítica de Xul Solar.

À *Biblioteca Nacional de la República Argentina*, à *Biblioteca Nacional de los Maestros*, à *Fundación Espigas* e ao *Instituto de Investigaciones Julio E. Payró*, instituições em que pude acessar materiais sobre a arte argentina e a produção do artista.

Ao Departamento de Relações Internacionais da UFMG, pela oportunidade de integrar a delegação da universidade na *XVIII Jornadas de Jóvenes Investigadores*, da Associação de Universidades do Grupo *Montevideo* (AUGM), evento sediado na cidade de Santa Fé, Argentina, em outubro de 2010. A possibilidade de estabelecer um diálogo com outros pesquisadores latino-americanos, atuantes nas áreas das artes e da cultura, contribuiu de maneira relevante para o resultado final deste trabalho.

À Biblioteca da Faculdade de Letras, pelos pedidos de livros e concessão de empréstimos especiais.

Aos professores do Pós-lit, com os quais muito aprendi, e, em especial, à Prof^a Márcia Arbex, parecerista do projeto final de dissertação.

Aos amigos Nelson Fortes, André Luis, Ananda Nehmy e Bruno Costa, que conheceram este trabalho quando ainda era um projeto, e souberam sonhar junto. Às minhas queridas Geise Liberato, Vanessa Luísa e Luciana Queiroz, que estiveram sempre na torcida, e, inclusive, quando necessário, recordaram-me de que existe vida além da academia. Ao apoio e companherismo de Luiz Pelizer.

Aos meus parceiros de travessia, Branca Puntel, Juliana Leal, Luiz Henrique Oliveira, Alexandre Costa, Luciana Andrade, Simara Januário, Mário e Lúcia Santiago, na certeza de estar, fatalmente, negligenciando outros tantos nomes.

Hablo de Xul y pienso en una imagen, no sé si es de Conrad o si es mía, total qué importa, las imágenes son las mismas, y es ésta: es la de un navegante que atraviesa el mar e ve una línea que es una realidad en el horizonte. Y entonces piensa: esa realidad es el Africa, o es Asia o América. Y piensa que detrás de esa claridad, esa vaga línea que él apenas descifra en el horizonte, que detrás de esa vaga claridad hay un continente. En ese continente hay religiones, dinastías, ciudades, selvas, desiertos, hay muchas cosas. Pero que a él le toca ver simplemente esa línea. Ahora siento que en ese momento soy ese navegante. Tengo que hablar de ese grande continente, de este vasto país con sus imperios, su historia y sus mitologías, su botánica y su zoología, todo eso que fue Xul Solar. No sé si lo he alcanzado; creo que no. Pero he percibido lo bastante para sentir ahora el vértigo; siento el vértigo de todo aquello infinito que vi en Xul, de lo cual me fue dado discernir algo. Muy poco, desde luego, pero lo bastante para saber que yo he estado frente a un hombre de genio. Se ha abusado de la palabra genio, pero en este caso creo que es indudable.

Jorge Luis Borges, "Recuerdos de mi amigo Xul Solar", p. 3.

RESUMO

Este estudo investiga o diálogo estabelecido entre as artes do texto e da imagem, a partir da inserção da escrita na obra pictórica do artista argentino Alejandro Xul Solar (1887-1963). Autor de uma das produções mais densas e significativas da modernidade argentina e da arte latino-americana do século XX, Xul Solar foi um criador interessado por variadas artes, disciplinas e mecanismos de significação. Diante das incursões por esses múltiplos campos, ele desenvolveu uma vasta obra artística, que nos instiga quanto às potencialidades expressivas inerentes à aproximação entre distintos sistemas semióticos. Em sua busca por novos meios de expressão, Xul Solar criou duas línguas artificiais, o *neocriollo* e a *panlingua*, que foram componentes importantes de um projeto artístico baseado, sobretudo, em pintura e escritura. Nesta análise, são enfocadas, em termos de visibilidade e legibilidade, obras emblemáticas de seu trabalho de pintura em têmpera e aquarela, que são representativas de cada período em que pintura e escritura estabeleceram uma relação. Diante disso, é possível discutir a evolução do contato entre o visual e o pictórico ao longo do processo criativo do artista. O jogo de linguagens operado na criação artística de Xul Solar é também abordado a partir do exame de um objeto artístico sincrético, o *Panajedrez*, xadrez fantástico e dicionário da *panlingua*. Deste modo, verificou-se como a correspondência entre pintura e escritura conduz o artista de uma produção de pintura legendada à feitura de imagens artísticas que se constituem uma singular forma de escritura pictural. Na confluência que promove entre os sistemas semióticos que manipula, Xul Solar concebe obras surgidas no interstício entre as artes, que podem ser compreendidas como poesia visual.

Palavras-Chave: Escritura, Pintura, Poesia Visual, Jogo, Estudos Intersemióticos, Vanguardas Latino-americanas.

RESUMEN

Este estudio investiga el diálogo que se establece entre las artes del texto y de la imagen, a partir de la inserción de la escritura en la obra pictórica del artista argentino Alejandro Xul Solar (1887-1963). Autor de una de las producciones más densas y significativas de la modernidad argentina y del arte latinoamericana del siglo XX, Xul Solar fue un creador interesado por las varias artes, disciplinas y mecanismos de significación. Delante de las incursiones por estos múltiples campos, él desarrolló una vasta obra artística, que nos instiga en cuanto a las potencialidades expresivas inherentes al acercamiento entre diferentes sistemas semióticos. En su búsqueda por nuevos medios de expresión, Xul Solar creó dos lenguas artificiales, el *neocriollo* y la *panlingua*, que fueron componentes importantes de un proyecto artístico basado, sobre todo, en la pintura y en la escritura. En este análisis son destacadas, en lo que se refiere a la visibilidad y legibilidad, obras emblemáticas del trabajo de la pintura a la ténpera y con la acuarela, que son representativas de cada período en que la pintura y la escritura establecieron una relación. Delante de eso, es posible discutir la evolución del contacto entre el verbal y el pictórico, a lo largo del proceso creativo del artista. Se aborda también el juego de lenguajes operado en la creación artística de Xul Solar a partir del examen de un objeto artístico sincrético, el *Panajedrez*, ajedrez fantástico y diccionario de la *panlingua*. De este modo, se verificó como la correspondencia entre la pintura y la escritura conduce el artista desde una producción de pinturas con leyendas hasta la creación de imágenes artísticas que se constituyen una singular forma de escritura pictórica. En la confluencia que promueve entre los sistemas semióticos que manipula, Xul Solar construye obras surgidas en el intersticio entre las artes, que pueden ser comprendidas como poesía visual.

Palabras-Clave: Escritura, Pintura, Poesía Visual, Juego, Estudios Inter-semióticos, Vanguardias Latinoamericanas.

ABSTRACT

This study aims to investigate the dialogue established between text and image arts, from the insertion of writing in the pictorial work of the Argentinean artist Alejandro Xul Solar (1887-1963). Author of one of the densest and most meaningful productions of Argentinean modernity and of Latin-American art in the 20th century, Xul Solar was a creator interested in various arts, disciplines and meaning mechanisms. Along the transit through those multiple fields, he developed a wide artistic work that questions us about the expressive potentialities inherent to the proximity among distinct semiotic systems. In his search for new ways of expression, Xul Solar created two artificial languages, the *neocriollo* and the *panlingua*, which were important components of an artistic project based, above everything, on painting and writing. In this analysis, emblematic works of painting in quenching and watercolor, which are representative of each period in which painting and writing established a relation, were focused in terms of visibility and legibility. Due to that, it is possible to discuss the evolution of the contact between the visual and the pictorial, through the creative process of the artist. The language play operated in Xul Solar's artistic creation is also approached from the exam of a syncretic artistic object, the *Panajedrez*, fantastic chess and dictionary of *panlingua*. In this way, it was verified how the correspondence between painting and writing conducts the artist from a production of subtitled painting to the workmanship of artistic images that make themselves as a singular way of pictorial writing. In the junction promoted among the semiotic systems manipulated by him, Xul Solar conceives works surged in the interstice between the arts that may be comprehended as visual poetry.

Keywords: Writing, Painting, Visual Poetry, Play, Intersemiotic Studies, Latin-American Vanguard.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Panajedrez</i>	22
Figura 2 - <i>Xul Solar explica grafia a jornalista</i>	32
Figura 3 - Periódico quinzenal Martín Fierro, nº30/ 31, com reprodução de <i>Milicia</i> , de Xul Solar, na primeira página.....	41
Figura 4 - Buenos Aires Moderna. Rua Florida.....	48
Figura 5 - <i>Proa</i>	48
Figura 6 - <i>Mestizos de avión y gente</i>	49
Figura 7 - <i>Drago</i>	63
Figura 8 - <i>Whorshipped face</i>	76
Figura 9 - <i>The Wounded Sun</i>	77
Figura 10 - <i>Androdendro</i>	84
Figura 11 - <i>Vasilha policromada de terracota com a representação de uma máscara de Tláloc</i>	89
Figura 12 - <i>Tlaloc (divo lluvi)</i>	90
Figura 13 - <i>Nana Watzin</i>	91
Figura 14 - <i>O Quinto Sol</i>	92
Figura 15 - <i>Vuel villa</i>	95
Figura 16 - <i>Pri Grafía</i>	102
Figura 17 - <i>Grafía (1939)</i>	102
Figura 18 - <i>Marina</i>	105
Figura 19 - <i>Grafía (1935)</i>	106
Figura 20 - <i>Grafía (1938)</i>	106
Figura 21 - <i>Grafía Antica</i>	107
Figura 22 - <i>Proyecto fachada para ciudad</i>	117

Figura 23 - <i>Iglesia de Santa María</i>	118
Figura 24 - <i>San Pablo de Tarso</i>	125
Figura 25 - <i>Pax, Worke, Love</i> (Sistema <i>estenográfico</i>).....	131
Figura 26 - <i>Pax, Worke, Love</i> . (Com inserção nossa de tradução do texto, elaborado a partir do sistema gráfico <i>estenográfico</i> , para o <i>neocriollo</i>).....	131
Figura 27 - <i>Pax, Worke, Love</i> (Sistema <i>vegetal</i>).....	134
Figura 28 - <i>Pax, Worke, Love</i> (Com inserção nossa de tradução do texto, elaborado a partir do sistema gráfico <i>vegetal</i> , para o <i>neocriollo</i>).....	134
Figura 29 - <i>Pax, Worke, Love</i> (Sistema <i>silábico</i>).....	136
Figura 30 - <i>Pax, Worke, Love</i> (Com inserção da tradução do texto, elaborado a partir do sistema gráfico <i>silábico</i> , para o <i>neocriollo</i>).....	136
Figura 31 - Piano modificado.....	149
Figura 32 - <i>Hier Coeco Zieli Según Natura</i> (1).....	152
Figura 33- <i>Hier Coeco Zieli Según Natura</i> . Detalhe do sistema de correspondências	152
Figura 34 - <i>Hier Coeco Zieli Según Natura</i> (2).....	153
Figura 35 - <i>Panajedrez</i>	157
Figura 36 - Alejandro Xul Solar em sua casa jogando <i>Panajedrez</i> com Carlos A. Foglia.....	159
Figura 37 - Tabuleiro de <i>Panajedrez</i>	161
QUADRO 1 - <i>Grafías Plastiútiles: Sistema Estenográfico ou Cursivo</i>	132
GRÁFICO 1 - Graus de inserção do texto e da imagem no discurso sincrético.....	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. TRAÇOS, SIGNOS E ESCRITURAS.....	21
1.1 Em torno do Conceito de Escrita.....	28
1.2 Vanguarda e Modernidade.....	37
1.2.1 O <i>Criollismo</i> de Vanguarda.....	46
1.3 Sobre as Línguas Inventadas e Outras Quimeras.....	54
1.3.1 O <i>Neocriollo</i>	56
1.3.2 A <i>Panlingua</i>	65
2. TEXTO EM IMAGEM: A ESCRITURA PICTURAL.....	70
2.1. A Pintura Legendada.....	75
2.2. A Pintura Verbal - Imagem, Texto e Narratividade.....	83
2.2.1 <i>Vuel Villa</i> em Imagem e Texto.....	95
2.3 <i>Todo Escrito: As Grafías Herméticas</i>	98
2.4 <i>As Pensiformas</i>	115
2.4.1 Os Sistemas Alfabéticos de <i>Grafías</i>	121
2.4.2 <i>As Pensiformas</i> como Poesia Visual.....	127
3. JOGOS DO TEXTO E DA IMAGEM: A BUSCA POR UMA ARTE COMPÓSITA.....	141
3.1 <i>Panbeldokie</i> e a Correspondência das Artes	146
3.2 O <i>Panajedrez</i> : Jogos de Linguagem e de Xadrez	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

INTRODUÇÃO

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. [...] Sus pinturas son documentos de un mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. (BORGES, 1990b, p. 11)

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nasceu em San Fernando, província de Buenos Aires, em 14 de dezembro de 1887, às 11: 20 horas de uma manhã de sol radiante, conforme nos informa um registro na caderneta de anotações de sua tia Clorinda. Filho de imigrantes, de pai alemão e mãe italiana, Oscar cresceu na efervescente Buenos Aires do final do século XIX e, mais tarde, rebatizou-se Xul Solar. Conta-se que, aos sete anos, ele desapareceu de casa e foi procurado por todos os lugares que agradariam a uma criança da sua idade, até ser encontrado na estação ferroviária. Desenhava locomotivas, em uma precoce demonstração de sua habilidade artística e do interesse pelas engrenagens e mecanismos de funcionamento do mundo, cujas estruturas estabelecidas, posteriormente, sentiu-se impelido a inquirir e reformar. Nesse mesmo ano, ingressa no *French School Fremy* e, cinco anos depois, no *Colegio Inglés*. Detentor de um incrível domínio linguístico, aprenderia, ao longo da vida, mais de uma dezena de idiomas.

Em 1900, Xul Solar inicia seus estudos de violino e a música logo se converte em um grande foco de interesse. No ano de 1906, quando ingressa no curso de arquitetura, na Faculdade de Engenharia, que abandonaria no ano seguinte, Xul Solar também compra para si um piano. No período subsequente à desistência do curso e de um cargo público na municipalidade de Buenos Aires, ele segue investindo nos desenhos e pinturas, embora não tivesse recebido uma educação formal em tais técnicas artísticas. Em 1911, Xul Solar menciona, em alguns escritos, a produção de suas primeiras doze pinturas e a redação de “um poema dramático e musical”, obras que, segundo Mario Gradowczyk (1994, p. 232), teriam se perdido. No ano seguinte, embarca em um navio para a Europa, e empreende um périplo pelas capitais culturais, onde entra em contato com a efervescência dos movimentos de renovação artística. Somente em 1924, uma dúzia de anos após sua partida, ele retorna ao seu país de

origem, com o interesse de integrar-se à vanguarda argentina e instaurar uma nova expressividade artística para a América.

Uma multiplicidade de culturas e tradições se inscrevia de modo intenso na Argentina, desde o século XIX, a partir do grande fluxo imigratório recebido e do avanço do crescimento e modernização do país. O grande número de campos de interesse do artista, somado ao contexto multicultural em que ele esteve inserido, imprimiram uma diversidade expressiva ao conjunto de sua obra, que se constitui como uma produção heterogênea, fundada a partir de distintas artes e sistemas semióticos. Gradowczyk (1994, p. 39)¹ assinala a variedade expressiva de que está investida a produção do artista, ao mencionar alguns dos modos criativos a partir dos quais trabalha Xul Solar:

No período entre 1917 e 1919, em toda a Europa se produz o avanço das utopias [...] Os artistas, intelectuais, soldados, e trabalhadores sonham com um mundo sem guerras, com uma melhor repartição das riquezas, sem fomes e greves, um mundo onde a expressão íntima do homem e da mulher possa manifestar-se livre de limitações e discriminações. Xul percebe que este novo mundo está mais próximo para ele e seus companheiros. E a este mundo há que construir-lo: é o Xul **arquiteto**; há que desenhar móveis, tapeçarias e utensílios: é o Xul *designer*; há que comunicar-se com os homens e as mulheres para elevar o seu nível espiritual: é o Xul **comunicador**; há que inventar novos idiomas para facilitar essa comunicação: é o Xul **linguista**; há que expressar em imagens as visões que capta ou as que seu inconsciente produz: é o Xul **artista**; há que exteriorizar sua intimidade: é o Xul **poeta**.

Outras perspectivas da atuação desse artista de talento múltiplo poderiam ser pontuadas, além daquelas indicadas por Gradowczyk, como as facetas de músico, jogador e criador de um teatro de títeres para adultos. Xul Solar transitou com habilidade por diferentes escolas e ramos artísticos, filosofias, jogos e ciências, como quem investiga os mecanismos de estabelecimento de significado de tudo ao seu redor. Este ímpeto, de investir em vários campos produtores de significação, surge a partir do objetivo do artista de instaurar novas formas expressivas, que proporcionassem uma comunicação mais sagaz de seus conteúdos e uma fruição, por conseguinte, mais extensiva das obras. Artífice em várias artes, Xul Solar é, antes, um manipulador de imagens e signos, um jogador que maneja significantes diversos, valoriza a materialidade visual da representação gráfica e faz as artes do texto e da imagem coincidirem. Diante disso, grande parte das criações do artista compõe um espaço de contato de múltiplas linguagens. Neste trabalho, as obras de Xul Solar que promovem a conjunção

¹ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

entre o comunicador, o linguista, o artista e o poeta constituem o objeto de estudo de uma investigação sobre o diálogo estabelecido entre pintura e escritura na produção do artífice.

Os anseios de Xul Solar pela elaboração de um sistema de pintura/ escritura que gerasse uma espécie de metalinguagem plástica, uma poética do traço, que reunisse pictórico e escritural em uma única expressão, culmina na concepção de uma singular escritura pictural. Na trajetória artística que realiza, movido pelo desejo de dispor “texto em imagem”, Xul Solar concebe uma diversificada produção pictórica, muitas vezes, fundada para além do limiar entre sistemas semióticos. Em sua experimentação, o artista cria obras a partir de uma variedade de conformações entre as artes, pois somente alcança a configuração final de sua escritura pictural em seu último período de produção. O modo intersemiótico de expressão estética desenvolvido por Xul Solar, a que nomeamos de escritura pictural, assim como o trajeto artístico que conflui em tal criação constituem objetos da teorização empreendida neste trabalho. Este estudo da obra solariana investiga o percurso de inserção da escritura em um *corpus* composto por quadros realizados a partir das técnicas de pintura em aquarela e em têmpera, e por um objeto artístico *pansemiótico*, o jogo dicionário *Panajedrez*. As obras de arte selecionadas são emblemáticas de diversos momentos da produção de Xul Solar e apresentam, em termos de visibilidade e legibilidade, distintos arranjos entre texto e imagem.

Este trabalho apresenta um adensamento dos temas anteriormente tratados em uma pesquisa principiada como Iniciação Científica, no ano de 2006, sob a orientação da Professora Pós-doutora Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova. Os resultados preliminares da pesquisa foram apresentados em uma monografia de conclusão de curso de graduação, sob o título *Texto e Imagem na Arte de Alejandro Xul Solar*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 2008. A ótima repercussão do trabalho determinou o desejo de evolução da investigação, todavia, a complexidade dos objetos enfocados demandava maiores exercícios de pesquisa e análise das obras no sentido de aperfeiçoar o tratamento dos temas abordados. Essa constatação suscitou, desse modo, o premente interesse e empenho em prosseguir com tais estudos em nível de pós-graduação, o que confluiu em meu ingresso, no ano de 2009, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

Xul Solar manipula linguagens, joga com os significantes e especula as possibilidades expressivas que a variedade constitutiva pode conferir às obras de arte estabelecidas a partir de distintos sistemas semióticos. As criações sincréticas do artista apresentam distintos graus de imbricação entre pintura e escritura, o que permite o estudo do

contato estabelecido entre os sistemas semióticos, ao longo do percurso criativo de Xul Solar. A obra do artista se constitui, portanto, como um objeto bastante produtivo, repleto de potencialidades de teorização e análise, a ser explorado por investigações realizadas a partir do campo de estudos interartes. Incitado a promover a conjunção entre os modos artísticos, Xul Solar concebeu os esboços de uma teoria estética que promovia os estímulos recíprocos entre os modos de expressão, por meio de uma proposta de correspondência entre as artes. Logo, investigar a obra do artista pressupõe trabalhar a partir das possibilidades do contato interartes e suas conseqüentes implicações para a compreensão dos ajustamentos de sentidos nos trabalhos artísticos.

Como parte da metodologia de elaboração da dissertação, a trajetória desta pesquisa incluiu a execução de um extensivo trabalho de campo em museus, centros culturais, arquivos e bibliotecas da cidade de Buenos Aires, entre março e abril de 2010. A pesquisa de campo, empreendida após uma prévia visita científica efetuada em 2007, enfocou, sobretudo, a realização de uma investigação no *Museo Xul Solar*. Essa instituição abriga o acervo documental e a biblioteca que pertenceram ao artista, além de um grande número de obras artísticas produzidas ao longo de toda a sua vida. No *Museo Xul Solar*, foi possível acessar grande parte da fortuna crítica elaborada em torno do artista e sua obra, manipular fontes primárias, fotografar manuscritos inéditos, ler correspondências, bem como travar contato com diversos materiais de acesso restrito. Outros museus da cidade, como o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (Malba) e o *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA), permitiram-me, igualmente, apreciar alguns trabalhos de Xul Solar e pesquisar materiais acerca do artista e de sua obra, em seus acervos. Na cidade de Buenos Aires, também pude travar um relevante contato com pesquisadores locais e pessoas atuantes na área de letras e artes, como museólogos, curadores e escritores, o que aprofundou conhecimentos sobre o objeto de estudo, aguçou o olhar para certas minúcias das obras e confirmou algumas hipóteses de trabalho.

Artista polifacético, Xul Solar concebeu suas obras a partir de diferentes campos artísticos, sistemas semióticos, mídias e suportes, e esta variedade envolvida em sua criação parece repercutir-se nos diferentes enfoques e teorizações realizados pelos analistas de seu trabalho. A intensidade inventiva do artista ganhou representatividade em uma fortuna crítica ainda pequena diante do caráter extraordinário de sua obra. Nas últimas décadas, entretanto, Xul Solar e sua produção têm emergido como objeto de investigações dirigidas segundo diversos enfoques, que privilegiam diferentes aspectos de sua obra, inquirindo, desde a sua

atuação na vanguarda às ressonâncias sobre os escritores do período; da representação da cidade em suas criações pictóricas às invenções arquitetônicas; da música aos objetos artísticos; dos jogos ao misticismo etc. A abordagem das implicações literárias e plásticas da instauração do inter-relacionamento entre escritura e pintura na obra de Xul Solar segue, no entanto, carente de contribuições de maior vulto. Nesse sentido, este trabalho de pesquisa pretende constituir uma colaboração de tal ordem, na medida em que busca promover o avanço do pensamento em torno da produção do artista, sobretudo, ao discorrer sobre o diálogo entre as artes do texto e da imagem em sua obra.

Esta dissertação se organiza em três capítulos que, sob o enfoque da conjunção entre texto e imagem, tratam das propostas estéticas e obras de arte concebidas por Xul Solar, de maneira a propiciar ao leitor uma visão do encadeamento de sua trajetória artística. O primeiro capítulo, “Traços, Signos e Escrituras”, discorre a respeito de como a obra de Xul Solar se estabelece no interstício entre as artes, por meio do jogo de linguagens, que faz com que pintura e escritura se associem. A partir da produção do artista, são tecidas considerações sobre as confluências entre as artes; o gesto de escrever e de pintar; a escritura de exacerbado caráter imagético e, ainda; a elaboração de uma extraordinária forma expressiva híbrida, que constitui um novo modo de escritura pictural. Posteriormente, a noção de escritura, operador textual essencial para a teorização desenvolvida nesta investigação, é apresentada a partir dos pressupostos teóricos segundo os quais é empregada ao longo da análise da obra de Xul Solar. Em seguida, opera-se uma abordagem da atuação de Xul Solar quando procura inserir-se no campo artístico argentino, ao filiar-se ao movimento de vanguarda organizado em torno do periódico *Martín Fierro*. Criador de imagens e de textos, Xul Solar se converte em um colaborador ativo da publicação que, empenhado na busca pela nova identidade cultural, concebe uma visão bastante particular do *criollismo* de vanguarda. Em sequência, procede-se uma focalização da invenção linguística de aspirações utópicas a que ele se dedica, ao conceber uma língua para a América, o *neocriollo*, e um idioma universal, a *panlingua*. Essas línguas, originadas das fabulações de Xul Solar, foram largamente empregadas, sob o caráter de escrituras, nas criações do artista, especialmente em suas pinturas e no objeto artístico *Panajedrez*.

O capítulo seguinte, “Texto em Imagem: A Escritura Pictural”, versa sobre como Xul Solar empreende, ao longo de sua trajetória artística, distintas aproximações entre as artes do texto e da imagem, em sua busca constante por uma forma inovadora de expressão estética. O artista somente atinge a ambicionada elaboração do mecanismo de sua escritura pictural na

fase final de seu trabalho, o que faz com que ele nos proporcione uma variedade de criações artísticas concebidas a partir dos distintos sistemas semióticos. O estudo do encadeamento da relação entre pintura e escritura, na obra de Xul Solar, é realizado por meio da análise de trabalhos efetuados em diferentes períodos da produção do artista. Dessa maneira, são enfocadas as distintas expressões adquiridas pelo diálogo estabelecido entre as artes, para que se vislumbre como o processo criativo de Xul Solar é encadeado em face da relação interartes. O percurso de imbricação entre pintura e escritura é elencado a partir de quatro categorias básicas, a saber: pintura legendada, pintura verbal, as *grafías* herméticas e as *grafías plastiútiles* ou *pensiformas*. Esta variedade de nuances artísticas faz com que a obra pictórica de Xul Solar conforme um *continuum* de aproximações entre as artes, que culmina na produção de uma escritura pictural, que incorpora verbal e visual em um novo mecanismo expressivo. Da complementaridade até a fusão das artes, sentidos se inscrevem e instigam o leitor/ espectador quanto às dimensões adquiridas pelo jogo entre texto e imagem no trabalho artístico de Xul Solar.

Em “Jogos do Texto e da Imagem: A Busca por uma Arte Compósita”, o terceiro capítulo, é realizada uma abordagem das potencialidades expressivas inerentes ao propósito de reunião das artes, formulado como proposta estética por Xul Solar. Ele apregoava a experimentação de diferentes tradições culturais, filosofias e escolas artísticas, pois acreditava que as diferentes artes e modos de significação poderiam convergir em um sistema de correspondências, que orientaria a produção de novas obras de sentido mais efetivo. Essa concepção estética é investigada a partir do exposto pelo artista em sua *panbeldokie* ou “*total doctrina estética*”, e no quadro de analogias *Hier Coeco Zieli Según Natura*. Finalmente, é enfocado o *Panajedrez*, xadrez de múltiplos significantes e dicionário da *panlingua*, que constitui o auge da aplicação do sistema de correspondências por ele vislumbrado. Jogo que não se reduz ao entretenimento corriqueiro, o *Panajedrez* foi descrito por Xul Solar (2005k, p. 71) como um mecanismo que instaura para o jogador a possibilidade de busca, indagação, estudo e criação, diante do grande número de conhecimentos reunidos em seu tabuleiro. Objeto artístico que congrega uma pluralidade de elementos de significação, em uma estruturação sincrética, o *Panajedrez* promove o jogo de signos e linguagens, e se conforma como poesia visual na pluralidade expressiva que estabelece.

Os resultados obtidos pela investigação são apontados ao longo do desenvolvimento dos capítulos, bem como no tópico referente às considerações finais. Como estudo de cunho transdisciplinar, a pesquisa se vale de construtos teóricos de distintos campos

do saber, e pretende, por conseguinte, constituir uma contribuição para o avanço das áreas de teoria da literatura, artes visuais, estética e estudos intersemióticos. Este trabalho também colabora para a difusão da obra artística de Xul Solar, por meio da produção de fortuna crítica em português, material ainda muito reduzido, uma vez que o artista é pouco conhecido no Brasil. Ao inquirir as expressões de aproximação entre texto e imagem na obra do artista, temática pouco explorada nas investigações sobre seu trabalho, objetiva-se, sobretudo, desenvolver uma abordagem teórica sobre a poética visual que se configura, enquanto jogo de linguagens e escritura pictural, na produção de Xul Solar.

1. TRAÇOS, SIGNOS E ESCRITURAS

Para el estudio comparativo de la poesía, la relación entre poetas y artistas es un elemento de la mayor importancia [...] algunos artistas se benefician, aunque sea un hecho menos atestiguado, de las discusiones de los poetas para comprenderse mejor a sí mismos, para hacer más radicales sus búsquedas; tenemos pues la posibilidad de vislumbrar, a la distancia, cómo se han entendido o se han entrecruzado los dos tipos de creación. (BONNEFOY, 2007, p. 41)

A obra pictórica de Alejandro Xul Solar consiste em uma das produções mais densas e significativas da modernidade argentina e da arte latino-americana do século XX. Interessado em literaturas e culturas diversas, poliglota, músico, projetista de arquiteturas, obstinado reformador, iniciado em ciências ocultas e estudioso dos arcanos celestes, muitos são os predicados que competem serem atribuídos a Xul Solar. As incursões pelas várias artes e disciplinas realizadas por ele se manifestam nas representações de suas aquarelas e têmperas, técnicas pictóricas privilegiadas na execução de suas obras. Nos quadros de pequenos tamanhos, surgem formas, cores e signos que, em sua unidade, expressam com intensidade a síntese de elementos de ordens diversas operada pelo artista. Nascido na Argentina e filho de imigrantes, Xul Solar é, por princípio, alguém que vivencia a soma de culturas e tradições distintas que se inscreviam no país no momento de seu processo de modernização. Esta condição de artista formado em uma cultura de mescla se reflete na heterogeneidade de sua produção, executada a partir de vários campos artísticos, assim como no caráter híbrido das obras intersemióticas por ele realizadas.

Na Europa, destino de muitos jovens artistas e intelectuais latino-americanos no início do século XX, Xul Solar estabelece contato com as vanguardas e suas inovadoras propostas e técnicas artísticas. Desde o velho continente, ele redescobre a cultura latino-americana, que ganhava notoriedade no período, a partir da importância concedida à arte pré-colombiana. E entusiasma-se com a pretensão de recriar toda uma tradição por um viés moderno, com o objetivo de instaurar uma nova arte. Motivado pelo ímpeto de renovação estética, Xul Solar cria o *neocriollo*, primeiro dos dois idiomas de aspiração utópica que concebe com a intenção de expressar toda sorte de significados. Valendo-se da língua inventada, ele confere títulos a muitas de suas obras e executa pinturas por meio dos signos de eminente caráter plástico. Anos mais tarde, na década de quarenta, o artista projeta uma linguagem universal – a *panlingua* – cuja aspiração era contribuir para um maior

entendimento e união entre a humanidade. O dicionário fantástico que Xul Solar elabora para o novo idioma consiste em um tabuleiro de xadrez modificado, que coloca o espectador da obra em posição de jogo. Denominado de *Panajedrez* (FIG. 1), o objeto artístico surge da reunião de um grande número de artes, ciências, notações e recursos divinatórios, que confluem na elaboração de um sistema de correspondências entre os mecanismos envolvidos.

Os jogos poéticos entre texto e imagem constituem um modo instigante de conformar sentidos, que se torna uma constante na criação artística de Xul Solar. A escritura alcança o espaço do quadro e habita a produção pictórica do artista desde os primeiros anos de sua produção, quando ainda se encontrava na Europa. Ao perceber as potencialidades do roce entre as duas artes, ele persiste trabalhando no interstício entre elas, em seu desejo de estabelecer uma nova expressividade. Manipular linguagens, segundo orientações próprias, com o objetivo de alcançar novas conformações para as obras e imbuí-las dos efeitos de sentido desejados, constitui a gênese da prática artística de Xul Solar. Jogador inveterado, ele segue sempre deslocando o significante, revendo a feitura de tudo ao redor, e assinalando a possibilidade de novas formas para os trabalhos surgidos da junção entre imagem e texto.

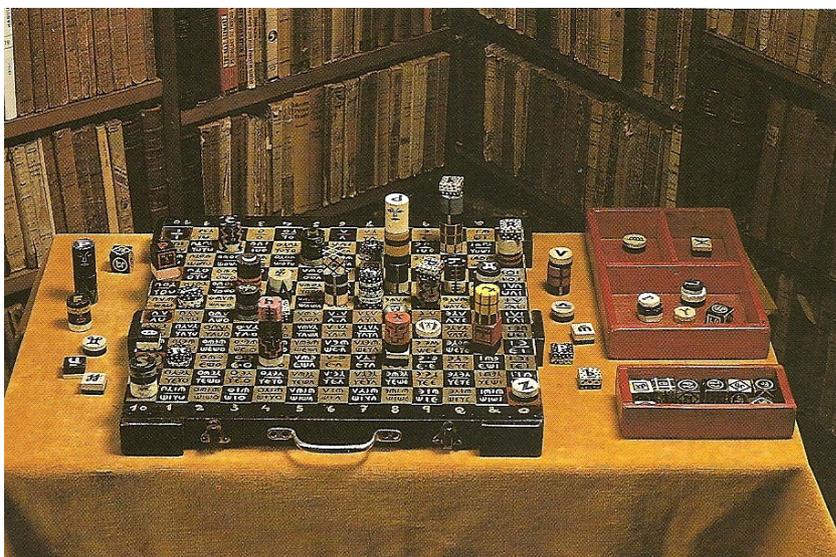


FIGURA 1 - Xul Solar. *Panajedrez*. 1945. Museo Xul Solar.
 FONTE: GRADOWCZYK, 1994, p.193.

A experimentação estética promovida pelos movimentos europeus de vanguarda do início do século XX insere a letra na tela, de uma maneira, impetuosa e veemente, ainda não exercitada. Isso impõe um novo estágio para a relação entre as artes da escritura e da pintura, tópico tão comentado e teorizado ao longo dos tempos, sobretudo, em termos de uma

comparação que visava à superioridade de uma arte em detrimento da outra. A atuação das vanguardas se exime das polêmicas em torno do “*ut pictura poesis*” e abre caminho para que a escritura seja integrada à superfície pictórica, de uma forma mais coesa e reiterada na produção do período. Atento às transformações que se processavam no campo da arte, Xul Solar toma posição no debate estético e escolhe fundar toda uma obra a partir da aproximação entre as artes.

Em grande parte dos trabalhos de Xul Solar, as artes do texto e da imagem se colocam em um diálogo bastante produtivo, que origina criações executadas mediante diferentes graus de integração entre pintura e escritura. O auge do processo de imbricação entre as duas artes, no qual o artista se empenhou por toda vida, reside na criação de originais sistemas de pintura/ escritura. Esses trabalhos, realizados na década de sessenta, e que correspondem a sua segunda série de *grafías*, são denominados pelo artista de *pensiformas*. A pintura de signos gráficos que, à primeira vista, são identificados como o exercício de um grafismo livre, abriga, em realidade, uma engenhosa escritura simbólica. Nos quadros, a escritura pintada é elaborada a partir de complexos alfabetos silábico-morfológicos, detentores de significados subjacentes, que se encontram cifrados nas formas e cores da representação pictórica. As *pensiformas* constituem obras sincréticas, em que os sistemas semióticos envolvidos se tornam indissociáveis, na medida em que imagem e texto coincidem e culminam na feitura de uma escritura pictural. Surge, portanto, uma poesia visual, em que o texto é como a pintura, a pintura é como o texto, e o que prevalece é o desejo de imprimir significados.

O artista nos fornece alguns indícios sobre sua visão estética, ao discorrer sobre o desenvolvimento de mecanismos escriturais como parte inerente à concepção de suas pinturas. Em uma entrevista concedida em 1953, ao jornalista Carlos A. Foglia, Xul Solar (2005I, p. 81) ² comenta o conceito que buscava imprimir em sua arte por meio de um processo criativo que se abre a várias tradições artísticas:

Trato que minhas pinturas – nos diz Xul Solar – tenham, além dos valores plásticos, *símbolos efetivos* que lhes dêem *caráter de escritura* com a finalidade de definir e situar os elementos de uma *arte total* e abstrata, coisas que não buscam, em geral, os abstratos modernos. Entendo que para estar em sua época o artista deve ser *polifásico*, quer dizer, não se enquadrar somente em uma cultura. Uma pintura egípcia ou budista me parece tão atual quanto uma de Picasso.

² Tradução nossa a partir do original em espanhol e grifos nossos.

A arte de caráter escritural que Xul Solar buscava estabelecer por meio de uma pintura de símbolos esteve sempre vinculada a distintas tradições, culturas e mitologias. A expressão “polifásico”, com a qual ele se define, é, de fato, apropriada para se referir a um artista que não se fixou em um modo criativo cristalizado, pois procurava, incessantemente, desenvolver mais e mais, sob formas melhoradas, aquilo que imprimia em suas criações. Dessa maneira, podemos afirmar a existência de estratos de um percurso artístico, no sentido de que, pelo decorrer de sua trajetória de trabalho, ele descobre e investiga distintas referências e fontes. E aproxima-se, inclusive, de uma diversidade de concepções estéticas e propostas das vanguardas (arte primitiva, simbolismo, movimentos cubista, surrealista, expressionista etc.). Em suas obras, Xul Solar combinou, de maneira excepcional, temáticas diversas, que se harmonizam na composição plástica dos trabalhos. A junção de distintos modos expressivos, como escritura e pintura, que conformam a natureza híbrida dos trabalhos, por sua parte, muitas vezes, contribuiu, para o êxito criativo desse artista, que produziu tanto em diversos campos e na fronteira entre sistemas semióticos.

Ao transitar, tão habilmente, por entre línguas e linguagens, e alcançar uma diversidade de expressões artísticas originadas do encontro entre pintura e escritura, Xul Solar evidencia a apreensão de que certa elaboração visual está envolvida no ato de escrever. A experimentação do espaço do suporte e o caráter figurativo da linguagem decorrem dessa capacidade de conceber a transposição da mensagem comunicável em vestígios materiais. Toda a escrita está assentada em signos, caracteres visuais constituintes de um dado sistema que permite a livre expressão humana. Nos sistemas gráficos de linguagem orientais, que valorizam como arte o desenvolvimento de estilos de caligrafias, a exemplo da escrita árabe, isso parece se tornar mais evidente. Outra expressão de destacado relevo da materialidade visual do escrito reside nos sistemas baseados em ideogramas, como as escritas japonesa e chinesa, que condensam o sentido de um enunciado completo em uma única imagem signo. Conhecedor e estudioso de alguns textos literários e místicos orientais, Xul Solar, que também sabia um pouco dos idiomas sânscrito e mandarim, provavelmente, aplicou-se com atenção à fisicalidade dessas linguagens.

Nas escritas ideogramáticas, que se encontram elencadas entre os mais antigos sistemas escriturais conhecidos, a proximidade entre texto e imagem, escrever e pintar, faz-se notar desde a gênese do mecanismo de composição. Ernst Fenollosa (2000, p. 114), em seu referenciado ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, observa que os ideogramas chineses não correspondem a signos arbitrários, pois estão

investidos de uma sugestão natural, por meio de uma “pintura vívida e sucinta de operações da natureza”. A relevância do estrato imagético do signo ideogramático é exacerbada em sua condição de estabelecimento de significado, na medida em que, como descreve Fenollosa (2000, p. 114-115): “O seu exame nos mostra que grande parte dos caracteres chineses primitivos, inclusive os chamados radicais, constituem pinturas abreviadas de ações ou processos.” Essa condição de escrita sintética, derivada do traçado de signos de proeminente aspecto plástico, inerente aos ideogramas, conduziu muitos críticos a compararem a última produção pictórica de Xul Solar – as *pensiformas* – a tais sistemas de escrita. Aos olhos ocidentais, entre um sistema e outro, também ocorre o embate com a pintura de significantes de exacerbado caráter imagético e de semântica desconhecida, o que acentua a nossa condição de leitores não iniciados no sistema. E, ainda, exige que busquemos as possíveis chaves de interpretação para o significado que se esboça como um desenho cifrado.

A linguagem verbal está imbuída de uma materialidade visual que lhe é inerente, o caráter figural da escrita, que possui forma, cor, textura. E se distribui, segundo uma determinada forma, sobre o espaço do suporte, de maneira análoga ao que ocorre com a impressão das imagens de gravuras e pinturas. Na escrita, como na pintura, o conteúdo expresso se encontra em consonância com os recursos formais empregados para demarcar o que se exprime no espaço de representação. O texto verbal é, portanto, basicamente, um desenho, pintura de significantes, figuras traçadas e sintaticamente arranjadas de uma dada língua ou sistema de escrita. Notações e grafismos que comunicam conteúdos diversos, na medida em que seus receptores conheçam a convenção que rege tais símbolos e os ordena no espaço ocupado pela representação.

Essa percepção do aspecto plástico do escrito não foi, no entanto, uma descoberta moderna. Intensamente explorada em telas e textos, ao longo dos tempos, por artistas e poetas, a fisicalidade da linguagem está demarcada, há séculos, em obras de arte como as tradicionais pinturas chinesa e japonesa. Esses trabalhos de forte conteúdo metafísico sobrepõem ou abrigam textos completos ou excertos de poemas junto às figurações de paisagens, seres humanos, flores e animais representadas no espaço pictórico. A partir da associação do elemento verbal – a escrita caligráfica – junto às imagens, a pintura ganha dinamicidade e uma nova dimensão estética, pois o texto também consiste em um elemento da composição visual. Como ocorreria também na produção de Xul Solar, a inserção do escritural nessas pinturas, aos poucos, sofre um adensamento. No caso das pinturas orientais, a valorização do signo verbal promove uma abertura para que o espaço pictórico receba outras

formas escriturais, como as assinaturas dos artistas e as marcações com carimbos de autoria. A produção pictórica de Xul Solar, por sua vez, permite a emergência do escritural a partir do registro dos títulos e das assinaturas no quadro.

Entre desenho, pintura e escrita existe o exercício do traço como elemento comum, produto do gesto gráfico, movimento de marcar, transgredir um suporte. O traço gráfico corresponde à unidade mínima, que gera a pluralidade de signos de um dado sistema, por meio do qual o trabalho se edifica. Os caracteres que compõem os alfabetos, as letras ou ideogramas são definidos a partir do traço diferencial da representação, que no alfabeto romano distingue as letras “**E**”, “**F**” e “**H**”, por exemplo. De maneira semelhante, a diferenciação entre as letras no sistema Braille está relacionada com o número de pontos que compõe o caractere representado e a localização desses na cela braille. Em suma, a escrita é composta de signos desenhados (ou demarcados) e distribuídos espacialmente, em um jogo de forma e fundo, no qual os espaços não preenchidos do suporte interferem diretamente na conformação do texto.

Os primeiros sistemas complexos de escrita de que se tem notícia teriam surgido há cerca de apenas 5.500 anos, de forma relativamente independente, nas regiões da Mesopotâmia e do Egito, de acordo com Joan Costa e Daniel Raposo (2008, p. 21). Ao longo dos séculos, inúmeras especulações foram produzidas pelos estudiosos a respeito das possíveis origens desses sistemas de escrita. Segundo Andrew Robinson (1995, p. 11), as explicações desenvolvidas, muito diversas em suas motivações, sugerem que a escrita emergiu da não escrita; a partir de um sistema de contabilização nas primeiras cidades da Mesopotâmia; que foi uma criação elaborada paulatinamente, ou, ainda; uma descoberta acidental, que consistiu em um invento de um grupo, provavelmente, composto de administradores e comerciantes; ou de um único indivíduo, um desconhecido sumério da cidade de Uruk, que repassara a outros homens o conhecimento que havia elaborado. As variadas hipóteses referidas se sucederam sem, no entanto, alcançarem a devida coerência que as conduzissem a algo mais do que simples conjecturas.

Atualmente, existe certo consenso dos grafistas e teóricos da escrita em considerar que os sistemas de escrita derivaram dos traçados das representações imagéticas. A justaposição entre signos abstratos (proto-escrita) e desenhos miméticos, posta em cena pela arte rupestre pré-histórica, parece, de alguma maneira, insinuar essa origem. O artífice que pintava figuras sob a pedra bruta poderia também ter se aventurado no traçado de elementos

abstratos. E, desse modo, inaugurado o simbolismo³, os signos primitivos teriam evoluído para sistemas mais complexos, até alcançarem a legitimidade de escritas. Essa proposição se esboça na argumentação de Costa e Raposo (2008, p. 14)⁴, que propõem que, entre o desejo de mostrar, presente nas formas representacionais, e de dizer, inerente às formas abstratas, existe uma origem conjunta. De acordo com os teóricos, há uma dimensão ontológica comum entre o traçar de imagens e de signos, que se manifesta em quatro direções:

- O desejo de mostrar ou dizer corresponde a duas estratégias de uma mesma mente;
- A forma figurativa e a forma abstrata são duas expressões de uma mesma mão;
- Desenho e signo têm a mesma raiz no latim *signum*, que significa "signo" e "desenho";
- Os símbolos da escrita nascem das imagens e são transformados em signos. O ponto de fusão desta metamorfose cristaliza-se em sua fase intermediária entre a figuração e a abstração: o pictograma, que está no nascimento de quase todas as escritas.

Entre a pincelada e a letra existe o compartilhamento da realidade do traço, da marcação de um suporte pelo artista/ escritor, cujos ancestrais mais antigos somente alcançaram sua parcela completa de humanidade⁵ ao se converterem em *homo symbolicus*⁶. Indubitavelmente, o que somos hoje, enquanto espécie e civilização, foi inaugurado a partir da transformação do homem primitivo em *homo sapiens*, a quem também poderíamos denominar de *homo symbolicus* – ser de linguagem sígnica – tendo em vista que a atividade simbólica é inerente à própria condição humana. O gesto gráfico do qual nos fazemos artífices, a cada vez que o repetimos, como criadores de signos, mediadores simbólicos que somos, conecta-nos a

³ Nesse sentido, é preciso ressaltar que as artes de pintar e escrever conservam uma relação indissociável, uma vez que correspondem a habilidades que, somente, tornam-se possíveis de serem realizadas pelo homem mediante o surgimento de um pensamento simbólico. A convergência entre pintura e escritura em uma condição de origem comum nos evoca como textos e imagens se encontram, também, inter-relacionados ao longo da história das artes, pois nos remete a toda uma tradição artística composta de poéticas e artes visuais, que exploraram o veio da natureza icônica da linguagem e dos enunciados conjugados à imagem.

⁴ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

⁵ A capacidade cognitiva de efetivamente empregar símbolos é apontada por Christopher Henshiwood *et al* (2002, p. 1279) como um fator determinante para a aquisição de competências próprias do *sapiens*. Ao atingir o estágio de desenvolvimento que o direciona a um nicho evolutivo completamente singular, o homem elabora o pensamento simbólico. Este se refere à capacidade de abstração, isto é; à habilidade de identificar e elaborar representações referentes a conteúdos do mundo. Dominar esta competência representa o requisito fundamental para a aquisição de uma série de outras habilidades cognitivas.

⁶ A expressão *homo symbolicus* tem sido empregada por teóricos, como o filósofo holandês Ernst Cassirer (1874-1945), o crítico literário romeno e estudioso de mitos e religiões Mircea Eliade (1907-1986) e, mais recentemente, pelo professor de antropologia biológica e linguística da Universidade de Berkeley, Terrence Deacon, segundo diferentes acepções e enfoques. Contudo, de alguma maneira, as diversas abordagens da noção se encontram relacionadas à emergência do emprego de referências simbólicas pelo homem e suas possíveis implicações.

essa origem. Nos trabalhos de escritores, poetas e artistas como Xul Solar, essa consciência do gráfico se adensa na representação do escrito e na insurgência de línguas e linguagens que se manifestam esteticamente, exacerbando o simbolismo que nos é biologicamente intrínseco desde os tempos mais remotos. Como artista manipulador de signos e imagens, que joga com os significantes, preserva significados e inscreve sentidos para se expressar, Xul Solar se utiliza das potencialidades da representação gráfica, que concede visibilidade e legibilidade às palavras.

Nas inscrições inseridas junto às imagens, como também nas escrituras de acentuado caráter imagético, realizadas pelo artista, importa o jogo de significantes que permite explorar de que maneira os recursos de uma arte podem refletir-se na outra. Para materializar suas proposições estéticas e linguísticas em obras de arte tangíveis, Xul Solar investe em processos escriturais de conformações e sentidos diversos. Esses mecanismos de linguagem, associados à técnica pictórica em seus quadros e no objeto artístico *Panajedrez*, apresentam-se como veículo expressivo de um desejo de reunião das artes. Na obra de Xul Solar, a escritura se associa à pintura, conformando representações diversas que, no transcorrer do fazer criativo do artista, podem ser elencadas em estratos de uma espécie de *continuum* de imbricação entre as artes. Como operador textual fundamental da teorização desenvolvida neste trabalho, a concepção de escritura também adquire distintas acepções, de acordo com os objetos enfocados ao longo da análise apresentada.

1.1 Em torno do Conceito de Escritura

A investigação sobre o processo de estabelecimento de uma escritura pictural na arte de Xul Solar requer uma distinção preliminar, entre o emprego dos termos escrita e escritura, conforme utilizados na teorização da referida obra artística. Essa diferenciação terminológica tende a contribuir para uma melhor compreensão do processo criativo em que se empenha Xul Solar. No texto *“Lição de Casa”*, apêndice da tradução de *Aula*, de Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 78) observa que a língua francesa possui uma única palavra – *écriture* – para nomear a representação da fala ou do pensamento por intermédio de sinais gráficos. A língua portuguesa, entretanto, detém duas palavras para essa finalidade: escrita e escritura. Diante dessa variedade léxica, a autora traduz as sequências textuais

“*apprentissage de l’écriture*”, “*écriture cuneiforme*” e “*L’écriture est Ceci: la science des jouissances du langage, son Kamasutra.*”, como “aprendizagem da escrita”, “escrita cuneiforme”, e “A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu kamasutra.”

Ao contrastar os trechos apresentados, Perrone-Moisés (2007, p. 78) conclui que, obviamente, “na frase barthesiana, não se trata da mesma *écriture* que as crianças aprendem na escola, ou daquela que os grafólogos estudam. [...] Toda escritura é uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo.” No contexto referido, a expressão escritura designa um trabalho expressivo, uma posta em cena dos significantes, o jogo com a língua que desloca e singulariza a linguagem do escritor. Embora escritura e escrita tenham uma origem comum no termo latino *scriptura* e, de maneira genérica, sejam consideradas vocábulos sinônimos pelos dicionários, as expressões dizem respeito a diferentes modos de se trabalhar a linguagem como texto. Dessa maneira, Perrone-Moisés (2007, p. 79-81) assevera a necessidade de uma espécie de “distinção tática” entre os termos nos textos que aludem à escritura, como nos trabalhos de Barthes e de autores afins como Derrida, Lacan, Sollers, dentre outros.

Embora alguns teóricos, que lidam com esses e outros autores, não se atenham a tal diferenciação terminológica, caracterizando a todas as expressões como escrita, faz-se necessária, a partir de certa habilidade e sensibilidade, a distinção entre os termos. A diferenciação entre o que é da ordem da escritura ou da escrita não é sempre muito simples de ser operada. No entanto, essa ação contribui diretamente para uma maior acuidade ao lidar com noções fronteiriças, pertencentes a um mesmo campo semântico, mas de repercussões distintas. A justificativa dessa escolha terminológica de empregar, também, o vocábulo “escritura” na teorização sobre a obra de Xul Solar reside, portanto, no empenho em realizar um tratamento mais apurado das questões do gráfico.

A palavra escrita é constantemente utilizada, em termos gerais, para designar grafismos, elementos verbais e inscrições diversas. Uma compreensão mais criteriosa da noção de escrita envolve, contudo, a ideia de notações integrantes de um sistema cujo mecanismo de registro é regido por uma convenção, que governa o código linguístico. Como ocorre nos sistemas de escrita alfabéticos e ideográficos, o código linguístico é composto de sinais gráficos semânticos (logogramas) e representativos de componentes fonéticos (fonogramas). A partir de uma derivação dessa conceituação de escrita, emerge a concepção de escritura, enquanto associada e contraposta a tal definição. Conforme ocorre com a escrita, a escritura remete ao resultado e ao processo do ato de escrever, que é o gesto de marcar o

suporte. A escritura é, entretanto, menos susceptível de inclinar-se para o caráter sistêmico e normativo da língua, que é inerente à escrita.

É da natureza da escrita perseguir a garantia de que aquilo que o emissor comunica será efetivamente decodificado pelo receptor. Se a escrita se filia à norma linguística, à convenção do gênero textual, a escritura, por sua vez, pertence à ordem da inventividade. Em vista disso, a escritura ambiciona a experimentação e a diferenciação formal, de expressão ou de sentido, ao constituir um modo, técnica ou arte do escrever. Diante dessa distinção, algumas expressões do grafar, desprovidas de semântica ou fonética normatizadas, como as proto-escritas e os registros textuais de literatos e artistas, que operam experimentos linguísticos e jogos com a ilegibilidade do texto, constituiriam expressões de escrituras. Essas figurações sígnicas, ao subverterem mecanismos de linguagem e demarcarem grafismos, ainda que não tenham alcançado o reconhecimento como escritas, adquirem o caráter de escrituras plenas.

É pertinente, neste caso, rever a relação causal estabelecida por Perrone-Moisés ao condicionar toda escritura como uma forma de escrita. As escrituras podem constituir escritas no sentido genérico do termo, que se refere a notações e grafismos, entretanto, nem toda escritura corresponde a uma escrita complexa em seu sentido restrito. Existem escrituras que, de maneira alguma, são escritas convencionadas e de simbolismo partilhado. Essas formas de escritura não alcançam ou, ainda, libertam-se, tornam-se independentes de uma sistematização e regulação normativa própria da escrita. E os grafismos, garatujas e rabiscos que delas se originam são línguas de pintores e poetas, artistas inventores, que jogam, segundo regras próprias, com as potencialidades do traço. A partir de uma reflexão sobre as escrituras não decifradas, como as do Vale Indo ou da Ilha de Páscoa, assim como sobre o trabalho de artistas, a exemplo de André Masson e Réquichot, que, como Xul Solar, inventaram linguagens e escrituras, Barthes (1994, p. 1548)⁷ considera que:

Existem escrituras que não podemos entender, mas não podemos dizer que são indecifráveis, porque estão pura e simplesmente fora de decifração: são as escrituras fictícias, imaginadas por certos pintores ou certos indivíduos [...]. Somos nós, nossa cultura, nossa lei, que decidimos o status de uma escritura. Que quer isso dizer? Que o significante é livre, soberano. Uma escritura não precisa ser legível para ser plenamente uma escritura.

⁷ Tradução nossa a partir do original em francês.

Diante das observações assinaladas, podemos concluir que o termo escritura se apresenta como o mais adequado para se referir à textualidade artística que se inscreve no conjunto da obra de Xul Solar. Nos trabalhos do artista, emerge uma expressão gráfica composta por uma pluralidade de escrituras, de diferentes aspectos e funções, que contribuem para enriquecer de sentidos as suas criações. Concebido em consonância com o pictórico, o escritural adquire novas conformações, e apresenta-se cada vez mais imbricado com as imagens, ao longo da produção de Xul Solar. Roland Barthes, introdutor do termo escritura segundo os pressupostos teóricos com os quais o utilizamos, como Xul Solar, também promoveu o deslocamento da noção de escritura, no decorrer das teorizações de sua obra. A abordagem realizada por Barthes a respeito dos vários aspectos relativos à concepção de escritura, por conseguinte, mostra-se bastante produtiva para uma teorização em torno das criações de Xul Solar.

Em “O que é escritura?”, ensaio inicial do livro *O grau zero da escritura* (1953), situada entre a língua e o estilo, a escritura é uma concepção de fundo sociológico, que Barthes (1974, p. 125) descreve como sendo: “Essencialmente, a moral da forma, escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem.” Nesse texto, a noção de escritura formulada por Barthes pode ser compreendida como o resultado de um duplo movimento. No plano geral, a escritura surge a partir da confrontação do escritor com a História e a realidade social corrente. E, concomitantemente, na esfera particular, realiza uma remissão ao autor e ao domínio da instrumentalidade de seu ofício. Essa concepção de escritura pode ser associada ao projeto artístico que Xul Solar formula em torno do idioma *neocriollo*. A proposta utópica de linguagem é concebida por ele como um mecanismo de integração para as Américas, surgido de uma interpretação muito singular da concepção de *criollismo* de vanguarda. Além de um jogo estético, o *neocriollo* consiste em uma resposta pessoal aos anseios por renovação artística e aos conflitos identitários, elaborados em torno do tema da nacionalidade, e vivenciados intensamente pela coletividade na época.

Xul Solar exacerba a característica de criador que investe tudo o que concebe de uma lógica própria. As escrituras produzidas a partir das linguagens inventadas e dos sistemas gráficos de pintura criados por ele constituem manifestações significativas desse desejo de inovação. Essas escrituras se colocam a serviço de uma expressividade estética que comunica uma verdade do artista e, por isso, não têm compromisso em se ater a um registro meramente pragmático. No texto “Escritores e Escreventes”, Barthes retoma as elucubrações em torno do escritural e salienta o caráter singular que investe uma dada escritura. A concepção de

escritura reside em um estilo único e irrepetível, de significância plural, que remete ao escritor, e se contrapõe à comunicação referencial, aos textos funcionais, ou aquilo a que se denomina de “escrevência” (BARTHES, 1977, p. 207). Dessa maneira, opera-se uma distinção entre a “escrevência”, tida como escrita transitiva, objetiva e denotativa, e a escritura, pertencente ao domínio da ambiguidade, do particular, do estilo e, enfim, da literariedade.

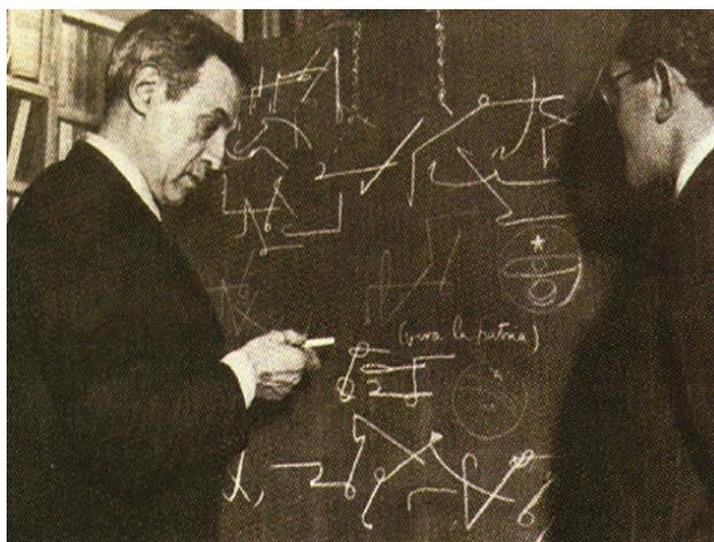


FIGURA 2 - Xul Solar explica grafia a jornalista. 1947.
 FONTE - MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 166.

Vinte anos após a publicação de *O grau zero da escritura*, Barthes retoma o tema da escritura, em uma abordagem distinta, desenvolvida no ensaio “*Variations sur l’écriture*” (1973). Nesse texto, ele agrega uma nova conceituação ao termo, em um deslocamento de significação, que soma um novo sentido à rede de polissemias estabelecidas em torno da concepção de escritura. O enfoque não mais se refere à investigação de uma escrita peculiar, linguagem dotada de estilo e socialmente determinada, conforme o proposto em *O grau zero da escritura*. Em “*Variations sur l’écriture*”, o interesse se dirige à técnica, ao processo material e ao simbolismo do escrito, pois a escritura passa a aludir ao ato físico de escrever, ao traçado dos signos que conforma um texto. Dessa maneira, o termo escritura se encaminha de uma concepção de cunho metafórico para o tratamento do escritural como resultado de um processo, a ação de marcar um suporte. Relacionada ao gesto gráfico, a escritura assume os contornos daquilo a que Barthes (2004, p. 174) denomina de “escrição”:

gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apóia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas [...] (estamos forçosamente falando de signos).

O ato de traçar caligrafias, grafismos e rabiscos, compreendido como gesto gráfico de experienciar, deslizar e produzir uma marca no suporte, culmina no resultado gráfico a que o autor denomina de escritura. Esta concepção de escritura como decorrente de um processo, conforme o elaborado por Barthes, relaciona-se às reflexões de Georges Didi-Huberman acerca do impresso e da impressão. A partir das proposições teóricas apresentadas em *L'empreinte* (1997), a impressão emerge como um possível mecanismo para se pensar as artes e a escritura. No sentido abstrato, a palavra impressão alude ao efeito de uma ação exterior sobre a mente e os afetos, que gera uma ideia, uma imagem, uma leitura de um estado de coisas, que se fixa e constitui uma marca. De maneira análoga, a impressão, como procedimento, culmina no produto concreto que é o impresso, entendido como o sinal, marcação ou vestígio gerado ao se colocar em contato dois materiais e roçar o instrumento de marcar sobre uma superfície-suporte. A definição de impressão, concebida como técnica e resultado de um processo material, é apresentada por Didi-Huberman (1997, p. 23)⁸ da maneira que se segue:

Fazer uma impressão: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. Empregamos o verbo imprimir para dizer que se obtém uma forma pela pressão sobre ou em qualquer coisa. [...] a impressão requer um apoio ou um substrato, um *gesto* que o atinja (geralmente um sinal de pressão, ao menos um contato), e um resultado mecânico que é uma *marca*, em depressão ou em relevo. É, portanto, um dispositivo técnico completo.

No jogo da experimentação aberta de uma superfície, escrever, desenhar e pintar são processos que confluem no desenho da letra, na feitura de uma escritura imagética. E como atuações inerentes às artes da impressão, legam registros, marcas, signos representativos de um percurso em que o gesto de marcar se cristaliza em um resultado formal, na construção de um significado visual. Xul Solar é um artista que trabalha a partir desse lugar indeterminado em que as artes se põem em contato e, no jogo recíproco entre texto e imagem, perfazem-se. A mão que delineia a matéria do traço em desenhos e grafismos é a de um pintor que escreve. Ele cunha uma escritura que dialoga com as figurações que

⁸ Tradução nossa a partir do original em francês.

pinta e que se converte em imagem, em obras que sugerem o gráfico como impressão. A obra do artista concilia as tensões entre os elementos formais engendrados pelas diferentes facetas artísticas e se aproxima da impressão, na medida em que essa produz sempre um tecido de relações materiais que dão lugar a um objeto concreto. A escritura de constituição híbrida, como a impressão, engaja também todo um conjunto de relações abstratas, subjacentes ao resultado formal.

Para Didi-Huberman (1997, p. 26), a impressão é paradigma e processo, pois abarca a experiência em seu sentido físico de um protocolo experimental, bem como em sua dimensão gnoseológica de uma apreensão do mundo. Como experimentação, o gesto de marcar persiste das cavernas à arte contemporânea, atualiza-se e se faz escritural. Abre-se para o jogo da fruição do suporte, em que o acaso intervém, desvia resultados e injeta certa imprevisibilidade ao processo de representar formas, às imagens que se tornam texto. Na dinâmica entre matéria, instrumento, técnica e linguagem, essas características da impressão são alinhadas por Didi-Huberman (1997, p. 26)⁹ ao conceito de bricolagem, de Lévi Strauss:

Todas as características que este [Lévi-Strauss] reconhece na bricolagem se encontram no gesto da impressão: o princípio não orientado do “isto pode servir”: a abertura ao “movimento incidente”, ao acaso técnico, à “ausência de projeto”, mas também à “possibilidade de resultados brilhantes e imprevisíveis”, o caráter “heteróclito” dos materiais e das operações, mas também o desejo que um único gesto esteja “apto a executar um grande número de tarefas diversificadas.”

Em “A estrutura, o Signo, e o Jogo no discurso das Ciências Humanas” (1959), ensaio do livro *A Escritura e a Diferença*, Jacques Derrida (2009, p. 407-427) também evoca a noção de bricolagem, de Lévi Strauss. Esse conceito é associado por Derrida à heterogeneidade inerente à composição discursiva e constitui um dos pontos-chave a partir dos quais o autor começa a conceber a sua teoria crítica da linguagem, que refuta o “rebaixamento” da escritura. No mencionado texto, assim como em *Gramatologia*, Derrida recorre à linguística saussuriana para inquirir a unidade metafísica da palavra, o transcendentalismo do signo e a suposta plenitude linguística da fala. Com a crítica dirigida ao fonocentrismo como verdade instituída pela linguística, o autor também ambicionava atingir a centralidade estabilizada de outras estruturas, presentes nos discursos das ciências humanas. Derrida buscava, com isso, uma via que pudesse propiciar um escape ao logocentrismo e, por conseguinte, promover a desconstrução dos pressupostos metafísicos.

⁹ Tradução nossa a partir do original em francês.

As teorias linguísticas de base saussuriana consideram a premissa de que fala e escrita correspondem a “sistemas de signos distintos.” De acordo com o *Curso de Linguística Geral*, obra póstuma de Ferdinand Saussure, o som representaria o conceito e o escrito corresponderia a um significante secundário, representativo da voz e do som. Desse modo, os textos escritos constituiriam, segundo Saussure (1972, p. 45), tão somente o registro, a representação do código falado – a linguagem oral – considerada a língua propriamente dita e o objeto linguístico por excelência. Crítico obstinado do que denomina de falácia do “fonocentrismo”, Derrida questiona esta postura teórica, que estabelece um centro para o discurso na fala, considerada plena, e negligencia a pluralidade de possibilidades expressivas do signo escrito, que é restringido a uma escritura fonética.

Em contraposição a essa pretensa transparência e objetividade de fala requerida da escritura, Derrida (2008, p. 95) afirma que “o valor de um sistema de língua ou de escritura não se mede segundo a intuição, a clareza ou a distinção da ideia, segundo a presença do objeto na evidência. O próprio sistema deve ser decifrado.” As duas séries de *grafias* produzidas por Xul Solar, representativas dos momentos finais da aproximação entre texto e imagem em sua obra pictórica, salientam esse caráter de enigma da escritura. Os sentidos das escrituras dessas criações artísticas não são de alcance imediato, pois estão elaborados de modo a serem descobertos pelo receptor, que deve executar um trabalho de leitura. É como se o intérprete da obra tivesse de vivenciar um percurso e, ao final, atingisse uma ascense, uma revelação mística, ao encontrar um significado, uma mensagem, um saber da imaginação na obra. Conforme afirma Osvaldo Svanascini (1995, p. 300), “Xul Solar é um pintor de códigos. Mas, todos eles se aderem a um discurso de objetos que sustentam realidades criadas, longe de toda a ingerência convencional.”¹⁰

Na concepção de Derrida, para desestabilizar as determinações metafísicas da verdade constituída, é preciso atuar a partir da relação estabelecida entre o *logos* e a *phoné*, na desmontagem do fonocentrismo proveniente da perspectiva logocêntrica. Ao privilegiar o estrato sonoro, o fonocentrismo aproxima a linguagem oral e a expressão dos estados de alma, associa a voz ao sentido do ser, ao passo que, considera a escritura dotada de uma função estrita e derivada (significante do significante). A revisão dessa concepção operada por Derrida repudia a ideia simplista de escritura como uma transcrição, muitas vezes, falha, da mensagem originalmente falada, que poderia ser integralmente transmitida pelo registro oral.

¹⁰ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

Derrida defende que a escritura é, por si, simbólica e não consiste em um “suplemento” de algo, mas em um espaço de jogo das remessas significantes de que se compõe a linguagem. Com o surgimento de novas práticas comunicacionais e tecnologias de informação, o autor assinala a emergência de inúmeras formas escriturais que não se resumem a uma escritura fonética. A escritura se apresenta, para Derrida (2008, p. 11), portanto, como uma forma de linguagem mais produtiva, de um simbolismo irrestrito, que recebe uma conceituação dinâmica:

não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também ‘escritura’ pictural, musical, escultural etc. [...] Enfim, quer tenha ou não limites essenciais, todo o campo coberto pelo cibernético será campo de escritura.

O conceito de escritura – traço, *différance*, grama – descola-se da ideia de mera representação gráfico-sígnica do fonético para dirigir-se ao jogo languageiro. Quando faz referência a uma escritura pictural, Derrida assinala o caráter heterogêneo de uma escritura que tem existência substancial no domínio do *graphos*. Tal concepção de escritura nos alude à proposição anteriormente referida de Didi-Huberman, que percebe no impresso um gesto de desejo e, por isso, situado na esfera de um prazer. Ato aberto à experimentação e à variedade de materiais, que surge do movimento que se faz múltiplo, e realiza, de um só golpe, tarefas diversificadas. Esta realização artística, a que, por sua vez, Barthes denomina de “escrificação”, corresponde a algo entre a escrita e a imagem, icônico e simbólico, signos que são figuras na mesma medida em que são escrituras. A escritura pictural se materializa em trabalhos nos quais existe a simultaneidade do texto e da imagem na produção e recepção do objeto, pois tais modos de significação se encontram imbricados e, portanto, indissociáveis. Xul Solar produziu belas obras de arte que são emblemáticas deste processo de “pintar escrevendo”, que determina, como marcas, figuras que também compõem signos escriturais.

A este característico modo de elaborar a escritura por intermédio da pintura, a que denominamos de escritura pictural, bem como ao percurso artístico que Xul Solar realiza para alcançá-la, interessa-nos, especialmente, dirigir os esforços desta investigação. Antes de procedermos à análise das conformações que a escritura adquire na pintura do artista, faz-se necessário desenvolver alguns pontos fundamentais, que concorrem para o encadeamento da produção artística de Xul Solar. Primeiramente, procede-se uma breve contextualização do

período que se segue ao retorno do artista, após a longa temporada vivida na Europa, a Buenos Aires dos anos vinte, cidade que vivenciava a modernidade e a modernização. Realiza-se, então, uma abordagem sucinta sobre a participação de Xul Solar no movimento de vanguarda e sua inserção no campo artístico argentino. Posteriormente, efetua-se um enfoque sobre as utopias linguísticas que Xul Solar projetou, com o interesse de estabelecer os mecanismos de uma nova comunicação. As línguas inventadas pelo artista, o *neocriollo* e a *panlingua*, foram amplamente utilizadas nos trabalhos produzidos ao longo de sua carreira. Dessa maneira, é preciso conhecer as aspirações envolvidas na elaboração de tais invenções linguísticas, na medida em que essas línguas, e as ambições criativas de que estão imbuídas, também se projetam sobre outras produções do artista.

1.2 Vanguarda e Modernidade

O regresso de Xul Solar a Argentina, após o período de doze anos em que viveu na Europa, é motivado, em grande parte, pelo desejo de retomar suas raízes e trabalhar em prol de uma sensibilidade artística latino-americana. O retorno do artista ocorre em 1924 e coincide com um momento muito propício ao surgimento de uma tradição de ruptura, pois, nesse mesmo ano, o periódico cultural *Martín Fierro* iniciara suas atividades. A configuração de um núcleo de pensamento de vanguarda em torno do periódico, ao qual Xul Solar imediatamente adere, propicia que ele adense suas proposições artísticas, encontre veículos expressivos adequados e interlocutores sagazes. Xul Solar se integra ao grupo de intelectuais e artistas que, imbuídos de um comum interesse, dispunham-se a atuar pelo surgimento da modernidade de pensamento e expressão naquele país. Existia um empenho por uma atualização de valores na busca pelo moderno, ainda que esta modernidade se caracterizasse como uma modernidade periférica, sumarizada por May Lorenzo Alcalá (1999, p. 11-12)¹¹ como o processo em que: “A proposta emitida pelo centro se desenvolve na periferia por caminhos imprevistos e, assim, a periferia se converte em centro.”

Xul Solar volta a Buenos Aires na companhia do pintor Emilio Pettoruti, com quem planejava “dar um grande golpe”, ao exporem obras cujas temáticas e técnicas

¹¹ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

pictóricas, imbuídas de ideais modernos, revolucionariam o panorama cultural vigente. A criação artística de Xul Solar encontraria, entretanto, grande resistência por parte do público e da crítica em sua inserção e legitimação no cenário artístico do período. O campo da arte, tensionado pela emergência de novos grupos, ideologias e entidades artísticas, e, ainda, bastante atrelado à proposição do unitarismo nacional, mostrava-se refratário às influências das vanguardas europeias. Naquele momento, as instituições oficiais e a crítica de arte ainda preconizavam trabalhos que apresentassem traços de uma modernidade mais moderada. Diante disso, a geração de artistas e intelectuais que, como Xul Solar, formaram-se no exterior e conheciam as inovações estéticas europeias, vivia, portanto, em uma situação de impasse e de consequentes embates com o conservadorismo vigente.

Na primeira e segunda décadas do século XX, as instituições artísticas portenhas estimulavam as representações de temáticas tradicionais, a partir de resquícios do impressionismo e de outros estilos europeus do final do século XIX. As obras de caráter figurativo e mimético, expoentes de um naturalismo acadêmico, persistiam como as produções pictóricas preponderantes no período. “Nos anos do centenário [da Revolução] de Maio, triunfavam os artistas nucleados pelo *Nexus*¹², continuadores das languídices do impressionismo e do pleinarismo [pintura ao ar livre]”, como sintetiza Romualdo Brughetti (1995, p. 31)¹³. A postura conservadora do ambiente artístico também se inscrevia na determinação da natureza dos temas desenvolvidos, a partir da prevalência concedida às temáticas de cunho nacionalista, que representavam o folclore e os costumes locais. Conforme observa Maria Lúcia Bastos Kern (2005, p. 71), de maneira geral, predominavam obras arraigadas à exaltação das estâncias, da paisagem do pampa e do tipo social do *gaucho* em suas atividades campeiras, como nos trabalhos de Carlos Ripamonte, Cesáreo Quirós e Fernando Fader. A modernização e o crescimento de Buenos Aires, que se convertia em metrópole cosmopolita e atraía um grande fluxo de imigrantes, contribuíram para acentuar o desejo de preservação e representação do nacional nestes trabalhos.

Marcel Duchamp, que viveu por nove meses em Buenos Aires, entre 1918 e 1919, provavelmente resguardando-se dos conflitos que a Europa vivenciava, conheceu poucas pessoas e transitou, admiravelmente, despercebido. Ao defrontar-se com o tradicionalismo

¹² O grupo *Nexus*, surgido no início do século XX, reunia artistas que, na polêmica entre inovações estéticas da modernidade e a expressão consagrada pela tradição, posicionavam-se a favor da preservação da identidade nacional da arte. A agremiação era constituída por pintores como Cesáreo Bernardo de Quirós, Fernando Fader, Ceferino Carnacini, Justo Lynch, Juan Peláez, Pío Collivadino, dentre outros artistas.

¹³ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

do campo artístico local e as tensões políticas do país, Duchamp dedicou-se tão somente aos jogos de xadrez e a produzir os esboços de grandes trabalhos, que viriam a constituir obras revolucionárias da arte moderna. Conforme assinala Sergio Baur (2010, p. 13-17), Duchamp, como célebre criador e referência para a arte ocidental, poucos anos mais tarde, formaria, junto com Apollinaire, o binômio que determinaria a gênese da vanguarda argentina, cujo maior expoente foi *Martín Fierro*. Durante sua residência em Buenos Aires, o artista, entretanto, teve frustrada a sua tentativa de realizar uma exposição cubista na cidade. Em uma carta endereçada ao amigo Walter Arensberg, escreveria Duchamp (apud BAUR, 2010, p. 14)¹⁴ :

A gente pintora carece de interesse, são todos Zuloaga e Anglada Camarasa: principiantes.
Um par de galerias importantes vendem muito e muito caro. As pessoas que conheci escutaram falar do cubismo, mas ignoram o alcance do movimento moderno.

A necessidade de abertura do campo artístico a novas experiências estéticas e potencialidades expressivas, assinalada nas afirmações de Duchamp, constituiria a reivindicação central do núcleo vanguardista que se insurgia em torno do periódico *Martín Fierro*. Em consonância com esse pensamento, Xul Solar (2005e, p. 101)¹⁵ redige em um de seus escritos sobre a arte de Pettoruti, datado de 1924: “Sejamos felizes, novas gerações de criadores, por ter tanto campo livre para povoar com beleza; mas também sintamos esta enorme responsabilidade que o destino nos colocou, e profundamente trabalhemos.” Uma fala que se completa diante de outra assertiva de Xul Solar (2005e, p. 107)¹⁶, que se inscreve em novas observações sobre a arte de Pettoruti, realizadas no mesmo ano: “A arte não pode seguir sendo o estereótipo dos tempos idos, mas uma contínua aspiração.”

O interesse partilhado pela busca desse campo livre para a nova arte conduziria Xul Solar a associar-se aos componentes do movimento *Martín Fierro*. Recém-chegados a Buenos Aires e com o objetivo de contraporem-se às condições adversas de recepção artística, Xul Solar e Pettoruti logo se encontraram com Evar Méndez, diretor do *Martín Fierro. Periódico quinzenal de arte e crítica livre*¹⁷. No Café *Richmond*, da Rua Florida¹⁸, Méndez,

¹⁴ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

¹⁵ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

¹⁶ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

¹⁷ O periódico recebe o nome *Martín Fierro* em referência ao destemido e heróico *gaucho* Martín Fierro, símbolo de argentinidade e protagonista do poema épico homônimo de José Hernandez, de 1872. O título alusivo, no entanto, já havia pertencido a uma publicação anterior, também dirigida por Evar Méndez. Datado de 1919, tratava-se de um periódico satírico-literário de forte cunho político. Sobre o novo periódico, que se inicia

prontamente, apresentou-os ao grupo de vanguarda que atuava em torno da revista, e que contava com jovens escritores como Ernesto Palacio, Cayetano Córdova Iturburu, Pablo Rojas Paz, dentre outros. Surgido em fevereiro de 1924, o periódico, que apregoava a renovação das letras e das artes, circulou quarenta e cinco números, com a cifra expressiva de aproximadamente 14.000 exemplares vendidos até seu fechamento, em 1927. O encerramento da publicação foi provocado, sobretudo, por divergências de posicionamento político entre seus colaboradores.

Martín Fierro foi um periódico cultural de cunho interdisciplinar, que divulgava a nova literatura, mas que versava também sobre as artes visuais, do espaço e performáticas, como pintura, arquitetura, música, teatro e balé. O comum espírito de renovação artística une Xul Solar, de imediato, ao grupo de escritores e artistas que pretendiam desestabilizar o cenário literário e cultural argentino por meio de uma revolução estética. Naquele momento, como afiançavam os *martínfierristas*, dentre os quais Xul Solar, o estabelecimento de novas direções de trabalho se fazia imperioso para que uma expressividade moderna irrompesse. Beatriz Sarlo (1994, p. 45)¹⁹ sintetiza as premissas da vanguarda artística argentina da década de vinte a partir de três pontos principais, que elenca do seguinte modo:

Em primeiro lugar, a nacionalidade e a herança cultural, questões críticas em um país cujo perfil demográfico estava sendo profundamente modificado pelo fluxo de milhares de imigrantes. Em segundo lugar, a necessidade de definir uma relação com a arte e a literatura ocidental; e, em terceiro lugar, a busca de novos meios formais com os quais traçar uma linha divisória com o passado literário e às estéticas realista e socialista contemporâneas. Xul Solar, junto com Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes e Emilio Pettoruti, encontra-se à frente das batalhas livradas pela modernidade.

em 1924, alguns críticos, como Eduardo Gonzalez Lanuza (1961, p. 33-34), que também foi membro do movimento *martínfierrista*, salientam a necessidade de distinguirmos os três primeiros números da revista e os demais números lançados, pois, a princípio, a publicação teria representado uma continuidade, uma “segunda época” do periódico homônimo que lhe antecedeu. A grande guinada em busca de novas premissas criativas teria ocorrido a partir da publicação do “Manifesto de *Martín Fierro*”, no quarto número do periódico.

¹⁸ O grupo de escritores da Rua Florida, compreendido pelos colaboradores de *Martín Fierro* e de revistas coligadas a esta publicação, contrapunha-se aos jovens, em sua maioria, anarquistas e filhos de imigrantes, que integravam a revista *Los Pensadores* e, mais tarde, a publicação *Claridad*. O segundo grupo se organizava na Rua Boedo, na zona periférica da região portuária de La Boca, ao passo que, o primeiro ocupava a prestigiosa rua central. Dessa maneira, a cartografia das letras que se demarcara em Buenos Aires assinalava a disparidade social e de projetos entre os dois grupos. O grupo de Boedo representava a esquerda que se pretendia ideológica, revolucionária e alinhada ao compromisso social. Florida, por outro lado, constituía a vanguarda voltada à “arte pela arte”, aos interesses estéticos e à transformação da literatura. Essa condição divergente ocasionou rugas e conflitos de interesses entre as agremiações, mas não invalidou a possibilidade de aproximações em determinadas questões e de algumas confluências de opiniões.

¹⁹ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

Como expoente do movimento argentino de vanguarda do início do século XX, Xul Solar partilhou de certos ideais modernistas de liberdade estética, que foram também ambicionados pelos outros movimentos de vanguarda latino-americanos. As proposições que se insurgiam eram, de maneira geral, pautadas pela mediação entre cosmopolitismo e nacionalismo, e por uma procura por novos meios formais, que possibilitassem expressar a ambicionada conjugação entre renovação artística (futurismo, expressionismo, surrealismo etc.) e mitos regionais e indígenas. Podemos afirmar que Xul Solar se alinhou a reivindicações estéticas que eram de âmbito geral, mas prosseguiu conferindo um tratamento extremamente pessoal à arte que criava. Isso assegurou a particularidade de uma obra artística heterogênea, que se difere dos trabalhos de seus contemporâneos argentinos e americanos. E concede a Xul Solar, hoje, um lugar de destaque como um dos mais relevantes artistas latino-americanos do século XX.

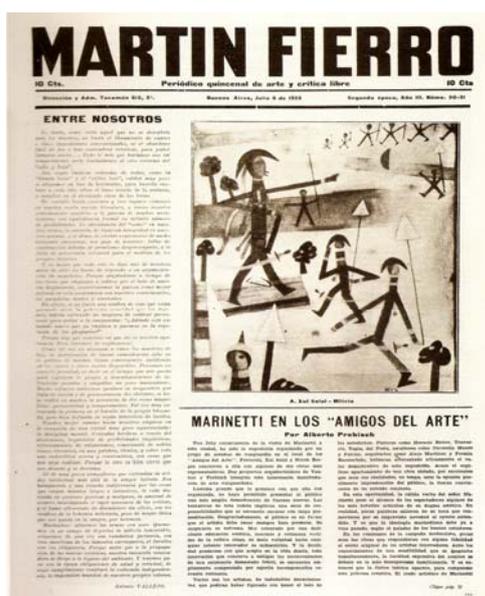


FIGURA 3 - Periódico quincenal *Martín Fierro*, n. 30/ 31, com reprodução da pintura *Milicia*, de Xul Solar, na primeira página. Buenos Aires, julho de 1926.
 FONTE - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 2010, p. 121.

Criador de imagens e textos, Xul Solar foi um colaborador ativo de *Martín Fierro*, que se inseriu bem no círculo de relações composto pelos companheiros de periódico. O artista se tornou um amigo próximo de escritores como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo e Jorge Luis Borges, com quem partilhava o desejo de imprimir um novo panorama artístico. É pertinente observar o fato de que, ao longo de sua existência, Xul Solar sempre cultivou um vínculo muito mais forte com os grupos de escritores do que

com os pintores e demais artistas plásticos. A identificação de Xul Solar com os literatos demarca um grande interesse por literaturas, línguas e linguagens, que determina e atravessa boa parte de sua obra. A indagação a respeito da linguagem verbal e de suas possibilidades coincide com uma necessidade criativa de procura pelo meio expressivo adequado, que se reverbera em seu trabalho para muito além do momento inicial das vanguardas.

Contemporâneo de Marcel Duchamp, Xul Solar cultiva, como ele, o gosto pelos jogos de linguagem e de xadrez, e empreende uma busca, à sua maneira, por uma “arte literária”. A “arte de ideias”, crítica e filosófica, de Duchamp é consubstanciada em sua (anti) obra-prima, o *Grande Vidro* ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, na qual o artista trabalhou de 1912 a 1923. Para acompanhar a criação e contribuir para a compreensão de suas regras intrínsecas de funcionamento, foi concebida a *Caixa Verde* (1934). O caixote de papelão forrado com veludo verde consiste em um complemento operacional, excêntrica chave léxica, que abriga quase uma centena de documentos, anotações, fotografias e pranchas coloridas, referentes à composição do *Grande Vidro*. Conforme esclarece Octavio Paz (2007, p. 20), interessado em novas linguagens plásticas, Duchamp elabora, em seus escritos da *Caixa verde*, jogos de palavras como composição expressiva diferenciada:

“Buscar palavras primas”, diz uma nota da *Caixa Verde*, “divisíveis por si mesmas e pela unidade”. Imagina também um alfabeto de signos que denotem só os vocábulos abstratos (“sem nenhuma referência concreta”) e conclui: “esse alfabeto não poderá ser utilizado, provavelmente, a não ser na escritura desse quadro.” A pintura é escritura e o *Grande Vidro* um texto que devemos decifrar.

Como Duchamp, Xul Solar foi um criador igualmente motivado pela busca de um sistema de pintura/ escritura que pudesse compor uma arte que comunicasse por meio de um mecanismo simbólico próprio. Isso se reflete nas representações de grande parte de sua produção pictórica, que explora as potencialidades inerentes às distintas intersecções entre letra e forma, texto e imagem. O quadro constitui um único objeto artístico, de caráter híbrido, a ser concretizado a partir do alinhamento entre os diferentes sistemas semióticos. Em consonância com a assertiva de Duchamp, que afirma ter criado um alfabeto de signos exclusivamente direcionado à escritura do quadro, ao final de sua produção, Xul Solar também desenvolve sistemas de signos que se destinariam a constituir a escritura pictural de suas obras pictóricas. Por distintas vias, estes artistas atingiriam a concretização de um labor artístico em que a pintura se faz escritura.

A ambição por uma “pintura de ideias”, partilhada por Xul e Duchamp, requer que ambos artistas, para que alcancem o desenvolvimento de novas linguagens, trabalhem de maneira muito particular o componente verbal. Duchamp parte dos jogos combinatórios de palavras, que supõem o mecanismo de elaboração do texto *Impressions D’afrique* (1910), de Raymond Roussel, para encontrar o sentido de composição do *Grande Vidro*. A linguagem, organismo vivo, mecanismo em movimento, apresenta-se como passível e desejável de manipulação aos olhos do artista. A criação de Duchamp é, no entanto, mais complexa do que o texto de Roussel, pois, como observa Paz (2007, p. 17), “a combinação não é só verbal, mas plástica e mental. Ao mesmo tempo contém um elemento ausente em Roussel: a crítica, a ironia. Duchamp *sabe* que delira.”

Xul Solar também elabora trabalhos entre o verbal e o imagético, a partir de uma linguagem pictórica que envolve a criação linguística. Entretanto, ao contrário de Duchamp, Xul não concebe a invenção linguística como algo que se esgota na esfera de sua produção artística. A nova linguagem deve ser exercitada, aprimorada e expandida, não somente em sua arte, mas também como um recurso usual na realidade cotidiana. O artista se entusiasma com as potencialidades das línguas imaginárias e se dedica, continuamente, à melhoria dos idiomas e sistemas escriturais que cria e utiliza, com o intuito de promover novos modos de comunicação e expressão. Xul Solar escolhe acreditar e viver intensamente o seu “delírio”, uma vez que expande o campo do jogo de significantes para além de seu fazer artístico, em uma imbricação entre o que é a criação artística e a vivência da realidade em transcurso.

Em um contexto de revisão das questões de dependência cultural, Xul Solar, assertivamente, assume o desafio de renovar as linguagens correntes em busca de um novo mecanismo expressivo para o pretense novo homem americano. No ímpeto de afirmar uma nova linguagem, ele adensa um projeto de experimentação linguística, iniciado quando ainda vivia na Europa, que adquire uma dimensão utópica, ao confluir na criação de uma língua destinada a América Latina. O novo idioma que, de início, congregava palavras do espanhol, português e inglês, foi denominado por ele de *neocriollo*. A língua fabulada, de modo análogo ao emprego do componente verbal na pintura, penetrou progressivamente na gênese de seus trabalhos e determinou novas invenções linguísticas e artísticas. O *neocriollo*, que alcançaria distintas aplicações para muito além de seu período de criação, surge consoante à exigência de novos meios formais, preconizada naquele momento pela vanguarda *martinfierrista*.

Com a publicação do “Manifesto de *Martín Fierro*”, em 15 de maio de 1924, no quarto número do periódico, a geração *martinfierrista* se instaurou como o movimento de

vanguarda mais importante da literatura argentina do século XX. O periódico *Martín Fierro*, como expoente de um movimento literário, adensou convicções estéticas e esforços anteriormente empreendidos por outras publicações²⁰, em um tom mais incisivo, que caracterizaria o estilo da ruptura vanguardista. Oliverio Girondo, autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), foi o redator do texto do manifesto. Esboçado em uma linguagem antiacadêmica e sarcástica, que se aproximava da retórica futurista, o texto do manifesto se distinguiu da linguagem que era praticada anteriormente nas revistas literárias argentinas. A crítica social e o engajamento político, que até então conduziam a linha editorial da revista literária, perdem espaço diante da instituição de um programa de trabalho, que primava pelo abandono do passado em prol de urgente renovação. Os princípios e intenções aventados definiriam a linha de vanguarda que o periódico (GIRONDO, 2008, p. 143)²¹ desejava constituir:

Martín Fierro sente a necessidade imprescindível de se definir e de chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO que, ao nos conciliarem com nós mesmos, descubrem-nos panoramas imprevistos, e novos meios e formas de expressão.

O desejo do novo se converteu em palavra de ordem dos mais diversos movimentos de vanguarda latino-americanos do início do século XX, que contestavam valores e cânones do passado. As vanguardas buscavam projetar um olhar dirigido à construção de um futuro, a partir de novas premissas expressivas. Originada na Europa que se refazia do pós-guerra, a metáfora do “*l’esprit nouveau*” contribuiu diretamente para este pensamento do novo nas artes. O “*l’esprit nouveau*” foi difundido por Apollinaire nos idos de 1917, o que culminou no surgimento da revista homônima dirigida por Le Corbusier e pelo pintor Ozenfant, e na consequente disseminação dessa concepção. Já no primeiro número de *Martín Fierro*, Ernesto Palacio publica uma nota bibliográfica sobre Guillaume Apollinaire, na qual comenta que ele seria “pouco ou nada conhecido” em Buenos Aires, o que evidencia o interesse do grupo pelo autor e sua obra. Posteriormente, Girondo, que teria no poema

²⁰ A revista mural *Prisma* (1921-1922) e a revista literária *Proa* (1923-1924; 1924-1925), publicações ultraístas comprometidas com a modernidade, são situadas na Pré-história de *Martín Fierro* por Eduardo Gonzalez Lanuza (1961, p. 24. Trad. nossa), para quem constituiriam a “primeira versão escrita digna de se levar em conta da *nova sensibilidade*”. Sob este aspecto, na tensão entre modernidade e vanguarda, Beatriz Sarlo (1988, p. 112) distingue as “revistas de modernização”, como *Proa*, das denominadas “revistas de ruptura” como *Martín Fierro*, que estariam mais conectadas com o ideário da vanguarda.

²¹ Grifos do autor.

“Zone”, de Apollinaire, uma das fontes a partir da qual teria redigido o manifesto, faria menções à referida revista francesa para demarcar o embasamento da arte visual que buscavam. Jorge Schwartz (2008, p. 59) é quem sintetiza a questão, ao afirmar que a expressão “equivalente em espanhol de *l’esprit nouveau* passa a ser *la nueva sensibilidad*.”

A “nova sensibilidade” e a “nova compreensão” aludidas pelo texto do manifesto implicam o desejo de ruptura, na medida em que exigem, por conseguinte, um novo modo de representação, que seja capaz de exprimi-las apropriadamente. Há uma contestação do sentido convencionalizado pela tradição e uma necessidade fundacional premente nos reclames vanguardistas. Isso pode ser constatado em trechos do manifesto, como o que postula que “tudo é novo sob o sol”, caso seja “olhado com pupilas atuais e exprimido com sotaque contemporâneo.” (GIRONDO, 2008, p. 143). Em vista disso, emerge a manifestação do desejo de uma nova visão que revitalize a todas as coisas, que faça o novo irromper pela releitura do dado, da tradição, bem ao gosto do recriador que foi Xul Solar. A língua por ele idealizada salienta, desde a sua denominação – “*neo-criollo*” –, esta conjugação entre novas tendências e valores consolidados, o transitório e o tradicional. O *neocriollo* remete ao posicionamento intelectual que reside em um alinhamento a uma tradição estabelecida e, que, no entanto, resiste à estagnação, pois visa o futuro e quer viver as novas formas que se insurgem. Em uma entrevista concedida em outubro de 1929, Xul Solar (2005i, p. 65) responderia à capciosa pergunta: “- *Usted es argentino?*”, com um sorriso e o chiste “- *Neo-argentino.*”

O discurso cultural e ideológico de que estão investidas as reivindicações presentes no manifesto de *Martín Fierro* permite entrever outro impasse existente no período, e diretamente relacionado ao conflito estabelecido entre ruptura e continuidade. O debate estético promovido pelos vanguardistas acerca das questões relativas à modernidade busca conciliar a dicotomia que se estabelecera entre nacionalismo e cosmopolitismo. O “Manifesto de *Martín Fierro*” (2008, p. 143) afirma, com a maneira taxativa e absoluta tão cara aos manifestos, que “tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação.” E ainda, que “acredita na importância da contribuição intelectual da América, prévia tesourada a todo cordão umbilical.” O texto invoca os trabalhos do escritor e poeta nicaraguense Rubén Darío, destacado representante do modernismo na América hispânica, como um ideal de autonomia linguística e expressão nacional que deveria ser expandido.

Nessas assertivas, o que emerge por meio do nacionalismo linguístico e da auto-suficiência intelectual é a busca acalorada pelo estabelecimento de conteúdos alinhados a uma identidade argentina. Entretanto, na mesma medida em que invocam o nacionalismo, os representantes da vanguarda ressaltam também o interesse por uma abertura ao internacionalismo. No contexto de modernização em que estavam inseridos, é preconizada a vivência de uma realidade cosmopolita, que já comporia parte do cotidiano, no uso do “creme dental sueco, de umas toalhas francesas e de um sabonete inglês”, de que afirmavam se servir (GIRONDO, 2008, p. 143). Diante de tais proposições, estavam assentadas as bases para que este movimento, que se caracterizou como o mais relevante estrato da vanguarda argentina, firmasse a sua atuação.

1.2.1 O *Criollismo* de Vanguarda

Neocriollo, un tipo de los futuros, que ultrapasarán a Europa.
(XUL SOLAR, 2005e, p. 99)

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Buenos Aires recebe uma forte torrente imigratória europeia, que afeta consideravelmente o crescimento demográfico da cidade. A grande presença de imigrantes²², detentores das mais diversas origens e culturas, projeta certa variedade linguística sobre a língua local. Na década de vinte, a cidade se delineava como uma Babel moderna, pois representava um espaço aberto de grande heterogeneidade social e discursiva, onde emergiam as trocas culturais, a mistura de línguas e os conflitos de interesse. No período, Buenos Aires (FIG. 4) também vivenciava as mudanças provocadas pelo processo de intensa modernização (surgimento de zonas comerciais, iluminação elétrica, transportes públicos, crescimento da imprensa e do público-

²² De acordo com Beatriz Sarlo (1988, p. 17-18), consta que, em 1936, “a porcentagem de estrangeiros [em Buenos Aires] superava os 36,1 e a taxa da população masculina chegava a 20,9 entre os não-nativos”. Entre 1890 e a década de trinta, os imigrantes e seus filhos foram responsáveis por aproximadamente 75% do crescimento demográfico da cidade. Conforme acrescenta Viviana Gelado (2006, p. 198), a imigração europeia massiva contribuiu diretamente para que Buenos Aires passasse de pouco mais de um milhão e meio de habitantes em 1914 para a cifra de dois milhões e meio em 1936. Dessa maneira, os habitantes de Buenos Aires tinham de assimilar o grande impacto das mudanças ocorridas em uma cidade que duplicara a sua população em menos de um quarto de século.

leitor etc.), que atribuiria à cidade a configuração de grande metrópole. Esses fatores têm como consequência direta conduzir Buenos Aires a uma perda progressiva dos resquícios da cultura rural *criolla*, diretamente relacionada à densidade das tradições e valores de um passado.

Festejado pela literatura regionalista e gauchesca do século XIX, o passado *criollo* persistia, revestido de uma estrutura de mítica nacional, no discurso de grande parte da intelectualidade. Com a insistente ênfase na temática *criolla*, esses intelectuais pretendiam salvaguardar a memória e os conteúdos e ideais nacionalistas da ameaça da modernidade e da contaminação de discursos estrangeiros. Diante das circunstâncias assinaladas, a vanguarda vê a necessidade de forjar uma cultura a partir da reorganização dos mitos, histórias e figuras de um passado, que dizem respeito à construção de um imaginário de nação. Esta revisão de valores ocorre em face de uma vivência contemporânea, cosmopolita e afinada aos ideais modernos, aventados pelos movimentos de renovação estética internacional. Sob uma perspectiva menos conservadora do que a de intelectuais como Ricardo Rojas ou o poeta Leopoldo Lugones, surge uma nova teorização sobre nacionalidade, que inclui certa elaboração linguística e estratégias literárias. A esta proposta, difundida pela revista *Martín Fierro* e também por *Proa*, cujo pôster Xul Solar pintou em 1925 (FIG. 5), convencionou-se denominar de *criollismo* de vanguarda.

Nas pinturas que Xul Solar realizou nesse período, é possível identificar figurações e referências diretamente relacionadas ao *criollismo*²³ urbano apregoado pela vanguarda. Os trabalhos são representativos de uma diversidade peculiar que se insurge na cidade *criolla* que buscava converter-se em metrópole tecnológica. A Buenos Aires que se modernizava, por conseguinte, vivenciava intensamente o conflito entre a nova e a velha sensibilidades, entre a aspiração de uma identidade nacional e a premência do cosmopolitismo universalista. Diante da multiplicidade cultural e do convívio, nem sempre pacífico, entre moderno e tradicional, que se apresentava ao seu redor, o artista encontra os elementos que constituem a matéria para a composição de seus quadros. A expressão artística de Xul Solar busca conciliar os componentes dissonantes por meio de uma linguagem própria, a partir da qual é possível apreender o espírito de uma época.

²³ O termo *criollo* foi, primeiramente, empregado para designar os nativos das colônias sul-americanas, em demarcada oposição aos nascidos na Europa. No contexto de crescimento e modernização do início do século XX, o significado da expressão *criollo* se expande e passa a designar àquele que se tornou argentino há mais tempo, que possuía um tempo mais longo de vivência no país, que, nativo ou não, considerava a Argentina como pátria.



FIGURA 4 - Buenos Aires moderna. Rua Florida. Arquivo de *Caras y Caretas*. Junho de 1927. Coleção AGN.
 FONTE - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 2010, p. 64.



FIGURA 5 - Xul Solar. *Proa*. 1925. Aquarela sobre papel, 50x 33 cm. MNBA.
 FONTE - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 2010, p. 72.

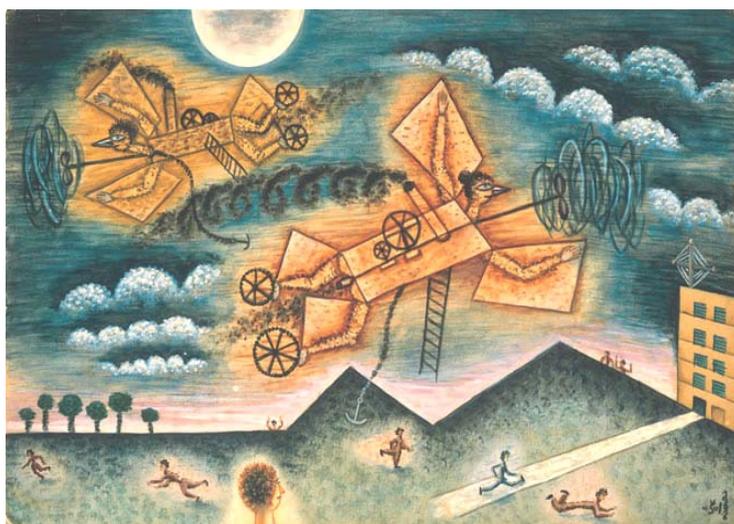


FIGURA 6 - Xul Solar. *Mestizos de avión y gente*. 1936. Aquarela sobre papel, 32 x 46 cm. FONTE - MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 122.

“Cores: Raça branca, raça vermelha, raça negra; com o sonho azul do futuro, a aureóla dourada intelectual, e o pardo das mesclas.” Esta fala de Xul Solar (2005e, p. 97), em face das experiências da época, definiria a busca *neocriolla* como uma soma produtiva de expressões heterogêneas. Em pinturas como *País duro en noche clara* (1923), *País* (1925), *Ronda* (1925) e *Dos mestizos de avión y gente* (FIG. 6) emergem figurações que, entre cores e geometrias, expressam a visão múltipla de uma metrópole moderna e suas contradições. A partir da observação de obras de Xul Solar como essas, Beatriz Sarlo (1988, p. 15) se refere à cultura argentina como uma “cultura de mescla”, tensionada entre os elementos residuais do *criollismo* e os programas reformadores. E descreve os quadros realizados por ele, no período, como legítimos “quebra-cabeças de Buenos Aires.” A pintura do artista se apropria do que expõe o espaço urbano para conceber uma cosmovisão lúdica, que exacerba, em suas representações, a diversidade que é contraposta e abrigada pela cidade que se moderniza.

É fato observável que Xul Solar cultivava, desde a infância, o costume de recortar textos e ilustrações de jornais e revistas. No arquivo do *Museo Xul Solar*, conservam-se trinta e seis dessas pastas de recortes, confeccionadas entre 1939 e 1953, e divididas em temáticas variadas, como artes, ciências, cidades, política nacional e internacional, medicina etc. O material retirado de publicações locais ou estrangeiras, em língua portuguesa, alemã, e inglesa, constituía uma prolífica fonte de textos e imagens nos quais se inspirar. A partir de recortes como esses, Xul Solar, provavelmente, poderia vislumbrar as possibilidades de realizar a justaposição de diferentes e, por vezes, conflitantes fragmentos em seus trabalhos. Nesse sentido, é como se o artista fosse um *bricoleur* e trabalhasse à luz dos mecanismos da

collage em suas pinturas. Sobre esta operação de realizar recortes da realidade e promover a montagem em seus quadros, Sarlo (1988, p. 15)²⁴ conclui que: “O que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e diferença rioplatense; aceleração e angústia; tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda.”

A amizade entre Xul Solar e Borges se baseou em afinidades intelectuais e muitas contribuições recíprocas²⁵. Em seu estudo sobre a relação estabelecida entre o artista e o escritor, Annick Louis (2005, p. 82) assinala que eles não foram companheiros apenas enquanto colaboradores de *Martín Fierro*. Na década de trinta, ambos contribuíram para outros editoriais, como *Destiempo* e a revista *Crítica para los hogares argentinos*, e, ainda, na década seguinte, para *Los Anales de Buenos Aires*. Dentre os pontos de contato possíveis de serem assinalados entre o trabalho estético de ambos, podemos destacar que Xul e Borges, cada qual à sua maneira, voltaram-se para a linguagem enquanto mecanismo que elabora e transforma a cultura. Nas produções dos dois autores, em um dado período, isso ocorreu a partir de um intenso processo de *acriollamento* da língua corrente, como mecanismo de demarcar uma identidade cultural que definisse um novo modo de enunciação. Sobre a reforma ortográfica empreendida por Borges, de tom próximo da fala portenha, Sarlo (1988, p. 117)²⁶ afirma que: “Não somente implica um esforço de mimetismo a respeito da oralidade, senão, basicamente uma refutação da norma em todos os níveis”, cujo “neocriollo de Xul Solar é sua realização mais exasperada.”

Nas obras *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928), Borges reflete sobre a língua em uso pelos argentinos e se propõe a estimular “uma política do idioma.” Em *El tamaño de mi esperanza* (1926), seu primeiro livro de ensaios, com vinhetas de Xul Solar, o autor discorre sobre a revisitação da temática do *criollismo* como ideário de modernidade, para estabelecer as premissas do que pretendia realizar. No texto, dirigindo-se a todos os concidadãos, que se “sentem” *criollos*, por nascimento ou identificação, Borges (1993, p. 14)²⁷ conclama: Há que encontrar para ela [Buenos Aires] a poesia e a música e a pintura e a metafísica que com sua grandeza

²⁴ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

²⁵ Em 1998, o Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro) e a Fundação Memorial da América Latina, sob a curadoria de Alina Tortosa, realizaram a exposição *Xul Solar/ Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*. A mostra versou sobre a relação estabelecida entre o escritor e o artista, bem como a respeito dos pontos de contato entre suas obras, e foi acompanhada do lançamento de um catálogo homônimo.

²⁶ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

²⁷ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

combinem. [...] Não quero nem progressismo nem *criollismo* na acepção corrente dessas palavras.”

A perspectiva conservadora, anteriormente circunscrita ao nacionalismo, amplia-se diante do entendimento de que o *criollismo* não se concentra somente no emprego de um léxico de fala “*de las orillas*.” O caráter *criollo* que recuperam os vanguardistas reside em um modo de enunciação, em uma entonação e um gesto de escritura que detenham consistência cultural, e constituam, dessa maneira, o que Borges (1993, p. 14)²⁸ define como um “*criollismo*, portanto, mas um *criollismo* que seja discutidor do mundo e do eu, de Deus, e da morte. Vamos ver se alguém me ajuda a buscá-lo.” O *criollismo* almejado pelo escritor, propenso a lidar com conteúdos nacionais e identificado com a oralidade urbana rioplatense, deveria ser capaz de projetar uma nova cultura a partir da tradição. A língua emerge nesse projeto como estrutura na qual se inscreve o poder, e a partir da qual o estabelecido pode ser contestado, uma vez que constitui uma matéria viva, sensível, que, em constante processo, é moldável às mudanças.

Nas primeiras obras de Borges, temos a afirmação de um *criollismo* linguístico que toma como paradigma da criação verbal a fala do portenho culto, pertencente à elite *criolla* e ligado à tradição nacional. Dessa maneira, os textos não possuíam traços do falar em lunfardo²⁹, praticado pelos malandros da zona portuária e pelos imigrantes de classe social baixa que, muitas vezes, não dominavam o espanhol corrente. Segundo Alan Pauls, Borges encontra o gene da identidade argentina não exatamente nos livros e na literatura, mas na espontaneidade do dizer argentino, que emerge nas situações cotidianas e cujo conjunto de formas ele acumula, ao longo do tempo, sem alterá-las. Pauls (2004, p. 47-48)³⁰ também observa que “Borges escolhe definir e situar a identidade argentina em um gesto de encerramento e retenção, na defesa de certa interioridade da linguagem.”

Posteriormente, Borges renegaria, entretanto, os livros que publicara até a década de trinta, por considerar de tom exaltado, demasiado falso e de uma identidade artificiosa, o que produzira em seu período de formação como escritor. Embora a identidade argentina constitua um dos pontos centrais da obra de Borges, como ocorre com Xul Solar, o escritor se empenha cada vez mais em estabelecer um diálogo com a cultura ocidental, a partir de uma

²⁸ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

²⁹ O lunfardo consistia em um falar composto por gírias e inversões de vocábulos do espanhol em anagramas, que correspondia à variação dialetal da língua espanhola praticada pelos imigrantes e seus descendentes, sobretudo, de origem italiana, que viviam em zonas periféricas de Buenos Aires. Alguns de seus vocábulos e locuções, posteriormente, integraram-se à fala popular, difundindo-se no espanhol da Argentina e do Uruguai.

³⁰ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

reflexão sobre a própria tradição artística. No ensaio “*El escritor argentino y la tradición*” (1932), de Borges (1989, p. 270)³¹, isto se evidencia na afirmação de que “podemos crer na possibilidade de ser argentinos sem abundar na cor local.” A proposição de Borges demonstra o interesse de, a partir de uma identidade argentina, conectada a ideais modernos, mas não solapada por eles, alcançar um plano sem fronteiras.

Xul Solar articula suas proposições artísticas e linguísticas a partir de uma concepção de identidade *criolla*, que o vincula, primeiramente, à Argentina, sua pátria e, em seguida, conecta-o a um pertencimento ao contexto americano. Os países de perfis sócio-culturais, aparentemente, distintos, encontravam-se ligados, aos olhos de Xul, por traços comuns de americanidade. Para um fortalecimento mútuo, as nações americanas deveriam unir-se, a começar pela via da cultura e da língua, por meio do emprego do idioma *neocriollo*. Por volta de 1924, Xul Solar redige um ensaio sobre o amigo Pettoruti, que parte da proposta de uma apresentação do pintor e sua arte. O texto, no entanto, permite compreender algo sobre as aspirações estéticas próprias de Xul Solar (2005e, p. 98-99)³², que projeta sua visão pessoal sobre as reivindicações vanguardistas:

Digamos do pintor argentino PETTORUTI, um da vanguarda *criolla* em direção ao futuro. E também algo pró-arte em nossa América!

Somos e nos sentimos novos, à nossa meta nova não conduzem caminhos velhos e impróprios. Diferenciemo-nos. Somos maiores de idade e ainda não terminamos as guerras pró-independência. Acabe já a tutela moral da Europa. Assimilemos sim, o digerível, amemos a nossos mestres, mas não desejemos mais nossas únicas M E C A S em ultramar. Não temos em nosso curto passado gênios artísticos que nos guiem (nem tiranizem). Os antigos Cuzcos e Palenques e Tenochtitlanes ruíram (e também não somos mais somente de raça vermelha). Vejamos claramente a urgência que é romper as correntes invisíveis (são as mais fortes) que em tantos campos nos tem ainda como COLÔNIA, a grande AMÉRICA IBÉRICA com 90 Milhões de habitantes.

Incitemos em nós e ruminemos o já admitido e busquemos o desejado, mas antes de tudo queiramos fazer pátria...

Ao mundo cansado, aportar um sentido novo, uma vida mais múltipla e mais alta nossa missão de raça que se alça. Cada pátria não deve ser algo fechado, xenófobo, mesquinho, mas somente um departamento especializado da HUMANIDADE, em que os espíritos afins cooperem em construir a futura terra distante, em que cada homem – já super-homem – SERÁ COMPLETO.

Pois somos uma raça esteta, com a arte – sua mãe A POESIA – começaremos a dizer o nosso novo. [...]

A identidade artística de Xul Solar era *criolla* na mesma medida em que era expansiva, construtiva e queria promover câmbios. Desejava arriscar-se em novas expressões, por meio de uma renovação estética que, diferentemente da proposta inicial de Borges ou do

³¹ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

³² Tradução nossa a partir do original em espanhol e grifos do autor.

que se assinala no *Manifiesto Martín Fierro*, alcançasse para muito além dos limites da pátria. Há um interesse por redescobrir e reelaborar as tradições, mitos e culturas da América. Desde o início de sua concepção de *criollismo*, Xul Solar partia da identidade argentina e da cultura americana como artifício para alcançar uma expressividade de apelo universal. Ao longo de sua produção artística, os interesses de Xul Solar se voltariam, entretanto, dos povos pré-colombianos para o estudo de civilizações tão diversas quanto a egípcia.

A evocação da metáfora da assimilação e digestão por Xul Solar, já anteriormente referida no *Manifiesto Martín Fierro*, sugere-nos uma abertura a outras vanguardas e a necessidade de integração de diferentes discursos, o que geraria uma síntese de interlocução. Essa proposição nos remete diretamente à noção de devoração crítica ou antropofagia, um dos principais sustentáculos teóricos do movimento modernista brasileiro, surgido a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Quando Xul Solar preconiza que “assimilemos o digerível”, “incitemos em nós e ruminemos o já admitido, e busquemos o desejado”, parece antever os enunciados presentes no *Manifiesto Antropófago* (1928), escrito por Oswald de Andrade a partir da observação do quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Conforme escrevem Antonio Candido e Aderaldo Castello (1964, p. 16-17), “Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas, no campo social, e os seus recalques, no plano psicológico.” À luz de seu contexto de produção, Xul Solar compartilha desse interesse pela busca de uma cultura de feições próprias, cunhada a partir de uma deglutição crítica das influências europeias. Existe o conhecimento de que o artista argentino, inclusive, manteve correspondência com Antonio de Alcântara Machado, diretor da *Revista de Antropofagia*. Xul Solar também possuía, em sua esplêndida biblioteca, um exemplar de *Macunaíma*, com dedicatória de Mário de Andrade; o romance de Oswald de Andrade, *A Estrela do Absinto*; bem como o título *Poemas cronológicos*, dos membros do grupo da revista *Verde* de Cataguases, com dedicatória do poeta Rosário Fusco.

No intuito de estabelecer parcerias com outras tradições, o *neocriollo* compôs, inicialmente, parte de uma espécie de projeto utópico de “pan-americanismo repaginado”, elaborado por Xul Solar. A proposta incluía, em sua gênese, o português e, por conseguinte, o Brasil, país, muitas vezes, posto à margem do conceito de identidade latino-americana, que é interpretada, geralmente, como sendo hispano-americana. Segundo observa Karl Erik Schollmammer (2007, p. 149), para que se instaurasse “o trânsito livre entre o nível histórico-nacional e o nível cósmico-universal, a criação de uma língua utópica era fundamental, fosse

ela panamericana, como o ‘neocriollo’, ou universal como a ‘panlengua’ ou ainda visual [...] como ocorreria nas linguagens gráficas”, desenvolvidas por Xul em seus últimos trabalhos.

Com o *neocriollo*, língua vulgar, destinada às massas, Xul Solar acreditava ser possível estabelecer um novo tipo de relação entre as nações latino-americanas, facilitando a comunicação e as trocas entre os povos, de modo a erigir uma nova cultura. Havia que inventar-se um novo mecanismo expressivo, uma língua franca para o dito novo homem – “super-homem” – americano. Na conjuntura referida, constituir uma linguagem imaginária representava mais do que um exercício de ficção ou a prática de uma invenção regrada. Corresponhia à possibilidade de estabelecer uma dicção própria, encontrar um veículo pertinente à voz para distinguir a própria fala de um falar já viciado, enquanto articulado na língua da nação colonizadora. E, por conseguinte, ser capaz de promover a produção de uma cultura e uma arte embasadas em valores próprios, de modo a fazer frente à produção artística europeia.

1.3 Sobre as Línguas Inventadas e Outras Quimeras

Todos os dias faz anos que foram inventadas as palavras. É preciso festejar todos os dias o centenário das palavras. [...] Há palavras que fazem bater mais depressa o coração – todas as palavras – umas mais do que as outras, qualquer mais do que todas. Conforme os lugares e as posições das palavras. Segundo o lado de onde se ouvem – do lado do Sol ou do lado onde não dá Sol. Cada palavra é um pedaço do universo. Um pedaço que faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o Universo. As palavras querem estar nos seus lugares! [...] Nós não somos do século de inventar palavras. As palavras já foram todas inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas. Agarrei uma mancheia de palavras e espalhei-as em cima da mesa. Ficaram nesta posição [...]

(ALMADA NEGREIROS, 2007, p. 6)

*Con Xul en la calle México,
lo reformamos al léxico.*

(BORGES, J. L. & BORGES, G. J., 1927, p.12)

Em 17 de julho de 1968, na conferência proferida na abertura da exposição em homenagem a Xul Solar, no *Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata*, Borges (1990a, p. 16) narrou um evento que ocorrera durante o seminário de anglo-saxão que ministrou na Biblioteca Nacional. Na ocasião em que lia junto aos estudantes o “Fragmento Heróico”, de

Finsburg, Xul Solar se aproximou e o texto lhe foi mostrado. Não se fez necessário apresentar-lhe as letras rúnicas do alfabeto anglo-saxão, uma vez que já as conhecia. Leitor experimentado, Xul Solar, entretanto, jamais havia travado contato com qualquer outro texto no idioma. Borges seguiu lendo em voz alta os primeiros versos e analisando-os etimologicamente, quando, ao final do trecho, foi surpreendido pelo comentário de Xul, que acusava uma pronúncia incorreta.

Borges justificou a pronúncia utilizada a partir de métodos e regras postulados por linguistas e filólogos. Xul Solar assentiu, mas sustentou sua afirmação ao argumentar que se os saxões acabavam de adotar o alfabeto latino, não existiriam razões para que não o empregassem foneticamente. A proposição levantada por Xul intrigou ao escritor que, contudo, seguiu ao lado da autoridade da ciência. Em uma viagem a Escócia, meses depois, Borges esteve na presença de um grupo de germanistas de Edimburgo, que realizaram a leitura do referido texto de Finsburg tal e qual Xul Solar o havia pronunciado. Diante da admiração do escritor, esclareceram que um trabalho de investigação comparativa entre dialetos da Inglaterra, Escócia, Dinamarca e Noruega havia conduzido a pronúncia empregada por eles. Aos estudiosos, Borges lhes contou que seu amigo argentino alcançara o mesmo resultado apenas com o uso da inteligência, pois pronunciara corretamente o idioma que lhe era desconhecido, sem a necessidade de estudar aprofundadamente os diferentes dialetos.

A historieta narrada como anedota por Borges salienta o interesse e a habilidade de Xul Solar em manejar línguas e linguagens. O gosto pela simbologia e os jogos de linguagem já se pronunciava no autobatismo que converte Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari em Xul Solar. O pseudônimo utilizado por ele surge a partir de um processo de “fonetização”, bastante particular, dos sobrenomes estrangeiros do pai alemão, de Riga, Letônia, e da mãe italiana, de San Pietro de Roveretto, Gênova. A evolução desta mudança linguística está registrada na oscilação dos nomes (Oscar, Alejandro, Alex, Alec, A. Xul Sol...) das assinaturas presentes na correspondência³³ que Xul Solar manteve com a família, durante a estada na Europa.

Por volta de 1921, o sobrenome Schultz é convertido no nome Xul, um anagrama da palavra latina *lux* (luz), que combinado à redução do sobrenome materno, conforma a vitalista e mística expressão “luz solar”. O sol, em sua luminosidade e energia, seria um signo bastante presente nas pinturas de cores quentes dos seus primeiros anos de trabalho. À

³³ Arquivo Documental *Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar*.

maneira do pintor japonês Katushika Hokusai, em Xul Solar o homem e o artista se afirmam pela mudança do nome, em uma alteração linguística que ressignifica o ser e a sua relação com o universo ao redor. O nome é considerado uma potência, e o jogo estético, instituído com o significante, faz com que o poder de significar que as palavras detêm se desloque, ao conformar novos sentidos. Podemos afirmar que, no que diz respeito a Xul, reinventar o nome é, apenas, um pequeno traço criativo de um artista completamente empenhado em um afã de aprimoramento e renovação em variados campos.

Nascido em um lar trilíngue e educado em escolas bilíngues (de francês e inglês), Xul Solar ampliou o seu domínio de línguas e culturas durante os doze anos de seu período formativo na Europa. Não fosse isso suficiente, revelou-se um empenhado estudioso de linguística e autodidata em diversos idiomas. Seduzido pelos esquemas de funcionamento de sistemas comunicativos diversos, a linguagem lhe interessava como meio de interferir, pela possibilidade de atuar e enriquecer os mecanismos expressivos. Xul Solar se tornou versado, por conseguinte, em mais de uma dezena de línguas, tais como alemão, italiano, inglês, francês, português, russo e guarani. Ele também conhecia latim, grego, mandarim e sânscrito. Esse singular domínio linguístico concorre, junto à busca por novos meios formais e a outros fatores, propiciados pela imersão no contexto multicultural instaurado em Buenos Aires, para que ele experimente uma dimensão utópica da linguagem. A partir disso, Xul Solar investe na invenção de línguas idealizadas e cria dois idiomas próprios: o *neocriollo* e a *panlingua*. Mais tarde, o artista também desenvolveria intrincados sistemas de escritura para uma pintura embasada em pressupostos muito próprios, cujos mecanismos podem, igualmente, serem compreendidos no âmbito da criação linguística empreendida por ele.

1.3.1 O Neocriollo

A primeira expressão de uma imaginação linguística concebida por Xul Solar, que pretendia refletir sobre a linguagem e renovar a língua em uso, corresponde à invenção do idioma *neocriollo*. A língua elaborada por ele também seria denominada de *neocreol* ou *creol*. Como a mudança do nome do artista, os primórdios de criação do idioma se insinuam na Europa e podem ser percebidos, em certas oscilações linguísticas, na correspondência enviada

a família. Isso pode ser constatado, por exemplo, em cartões postais³⁴, cujos textos eram redigidos parcialmente em espanhol e completados em uma língua estrangeira, ou, ainda, em sutis mudanças ortográficas, como as substituições do “qu” pela letra “k” e da conjunção “y” pelo “i”. A invenção do *neocriollo* ganha consistência, aos poucos, até integrar-se completamente ao projeto artístico ambicionado por Xul Solar, na ocasião de seu retorno a América. A nova língua esteve envolvida no centro da conceituação da arte e integração cultural que ele desejava imprimir.

Com o *neocriollo*, língua largamente empregada em seus trabalhos de pintura, a intenção de Xul Solar era elaborar um projeto de simplificação da linguagem que facilitasse a comunicação na América. O desejo de criar uma nova língua não significava, contudo, que ele renegasse completamente o espanhol corrente, que constituía uma das bases de seu projeto. Xul Solar (2005i, p. 63)³⁵ pretendia reformar o idioma, pois considerava o espanhol “vários séculos atrasado”, além de antiquado em determinadas regras de uso, “um idioma de palavras demasiadamente longas, cacofônico.” Diante disso, a língua *neocriollo* foi desenvolvida com o intuito de atender a esta demanda do artista por “corrigir” e “melhorar” o idioma e, por conseguinte, aperfeiçoar a comunicação. Durante toda a sua carreira, Xul Solar cultivaria a pretensão de encontrar um novo mecanismo que simplificasse a comunicação e a tornasse mais efetiva.

Nos idos dos anos vinte, surgem na América do Sul outras propostas renovadoras da linguagem, de forte verve nacionalista e interessadas em atualizar a manifestação expressiva ou simplificar a língua escrita pela oralidade. Conforme expõe Jorge Schwartz (2008, p. 63-80), em seu texto “As Linguagens Imaginárias”, além do “idioma dos Argentinos” de Borges e do *neocriollo* de Xul, também emergiram outras manifestações linguísticas em países como Peru e Brasil. No Peru, destaca-se o projeto da “ortografia indo-americana”, de Fransisqo Chuqiwanqa Ayulo, que não se limitava a propor uma aproximação do registro escrito com a oralidade do espanhol corrente. A proposta de Ayulo se voltava ao passado indígena, com o intuito de recuperar os resquícios da oralidade dos dialetos nativos quéchua e aimará. A ortografia fonética proposta por ele almejava promover o resgate cultural, por intermédio da restauração da referência linguística indígena ancestral.

No Brasil, essa ambição de revisão linguística se presentificou na busca de Mário de Andrade pela “língua brasileira”, concebida como expressão que consubstanciasse as

³⁴ Arquivo Documental *Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar*.

³⁵ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

peculiaridades das variedades linguísticas praticadas nas distintas regiões do país. Com o projeto da “Gramatiquinha da Fala Brasileira”, Mário de Andrade reiterava o intento de encontrar uma expressão linguística nacional legítima, que pudesse atualizar a língua escrita. Nos rasgos de oralidade dos romances experimentais e nos escritos poéticos de Oswald de Andrade também encontramos o interesse em esboçar o rompimento com a língua do colonizador, e gerar a identificação dos textos com um falar caracteristicamente brasileiro. Na literatura da época, o português castiço perdia espaço para a gramática da língua brasileira do “mulato sabido”.

Na gênese do pensamento de que a soberania de um povo se inscreve também na língua, Schwartz ressaltava o romantismo do escritor José de Alencar, contrário ao cerceamento linguístico das academias e atento às transformações que a língua portuguesa sofrera ao tornar-se corrente no Brasil. Junto a intelectuais latino-americanos como Simón Rodríguez, Sarmiento e González Prada, Alencar é considerado uma referência na distinção entre língua escrita europeia e língua falada americana. A necessidade de uma expressão linguística americana, difundida pelos autores, seria, posteriormente, retomada com as vanguardas dos anos vinte, na batalha travada por uma nova expressão cultural. Como sintetiza Schwartz (2008, p. 64), “a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à ideia de ‘país-novo’ e de ‘homem-novo’ americano.”

O projeto de renovação linguística proposto por Xul Solar com o *neocriollo* se insere nesse contexto combativo das vanguardas, que buscavam uma redefinição da identidade cultural. A cultura mestiça, possuidora de origens heterogêneas, almejava uma síntese totalizadora que culminasse no surgimento de uma representatividade latino-americana. E como asseverava Xul Solar, a língua cumpria um papel definidor nesse processo de transformação do panorama cultural e artístico. Como assevera Barthes (2007, p. 14-15), em *Aula*, a linguagem e a língua constituem instrumentos nos quais o poder se inscreve, que se colocam a serviço de uma força, tendo em vista que os signos são gregários, impregnados de verdades e de estereótipos. Xul Solar parece ter conhecimento dessa condição da linguagem e, para romper com as determinações de conteúdos cristalizados – com o poder de que a linguagem está investida –, parte para a invenção linguística de fundo utópico. Nesse sentido, Xul Solar atua de acordo com a proposta de Barthes, segundo a qual, para escapar à determinação da linguagem, é preciso jogar com a língua, trapaceá-la, e visar a “responsabilidade da forma”, por meio da literatura e da escritura.

O idioma elaborado por Xul Solar, no entanto, era muitas vezes recebido com espanto ou como uma excentricidade de artista, sobretudo, por quem não estava interado das discussões referentes à relação entre língua, identidade e modernidade. Aqueles mais próximos ao artista, como os amigos escritores e participantes da vanguarda argentina, em contrapartida, entusiasmavam-se muitíssimo com as provocações teóricas e possibilidades estéticas que sua criação linguística poderia suscitar. É possível detectar referências a Xul Solar e sua inventividade plástica e linguística em alguns ensaios e livros desses escritores, o que ocorre, especialmente, em textos de Borges, que foi um grande interlocutor do artista. Ao final do ensaio “El idioma Infinito”, Borges (1993, p. 43) dedica o texto a Xul: “Estes apontamentos os dedico ao grande Xul Solar, já que na idealização deles não está limpo de culpa.”³⁶ O ensaio está presente em *El tamaño de mi esperanza*, um dos quatro livros de Borges ilustrados por Xul Solar.

Em um de seus mais célebres contos, “*Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*”, inicialmente publicado no livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, e, posteriormente, em *Ficciones* (1944), Borges, entre a reverência e a paródia, expõe a fascinação que sempre lhe exerceram as criações linguísticas de Xul Solar. O texto literário faz referência ao peculiar idioma da região imaginária de *Tlön*, que figura na literatura fantástica do não menos misterioso país de *Uqbar*. A descrição operada do curioso idioma na narrativa permite que ele seja associado à utopia linguística do *neocriollo*. No conto, a língua recebe tradução linguística de Xul Solar, invocado enquanto personagem do texto literário. Como autoridade linguística, a fala de Xul Solar é inserida em meio a uma mirabolante explicação linguística presente no texto de Borges (2007, p. 20):

Por exemplo: Não há palavra que corresponda à palavra lua, mas há um verbo que seria em espanhol *lunecer* ou *lunar*. “Surgiu a lua sobre o rio” se diz “*hlör u fang axaxaxas mlö*, ou seja, na ordem: “para cima (*upward*) atrás duradouro-fluir luneceu”. (Xul Solar traduz com brevidade: “*upa tras perfluye lunó*”. “*Upward, behind the onstreaming it mooned.*”)

A figura de outro personagem do conto, o engenheiro Herbert Ashe, dono do desejado tomo da enciclopédia sobre *Tlön*, é também bastante instigante. Ashe é descrito no texto de Borges (2007, p. 16-17) como um homem alto, que “padeceu de irrealidade”, com quem o narrador intercambiava livros e jornais, e jogava xadrez taciturnamente. Com ele,

³⁶ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

teria conversado sobre o sistema duodecimal de numeração (no qual dez se escreve doze) e Ashe lhe dissera que estava transpondo certo sistema de tábuas duodecimais para sexagesimais (nas quais sessenta se escrevem dez). O amigo de longa data também tinha certo domínio linguístico, pois conhecia algo de etimologia e pronúncia do português. Essas várias características conferidas ao personagem nos sugerem muito sobre os gostos e o temperamento de Xul Solar, sempre atraído por novos conhecimentos, edificador de mecanismos de construção de sentido e empenhado em diversas reformas estruturais. De forma análoga, o artista foi um “engenheiro”, como Borges qualifica a Ashe, em uma descrição que se apropria bem de seu perfil de incansável projetista de utopias. Afinal, a inventividade de Xul Solar, na linguagem e em outros campos, é própria de alguém que buscava, sempre, novos e melhores engenhos para tudo o que reformava e criava.

O escritor Macedonio Fernández, em textos como “*El Prólogo a lo Nunca Visto*”, apresentação do romance *Museo de la Novela de la Eterna*, também se refere a inventividade linguística de Xul Solar. No texto mencionado, o escritor afirma ter se consultado com o “insubstituível e irrepetível” Xul Solar, a respeito de uma palavra que criara, entre o espanhol e o alemão, para utilizar em sua obra. No prólogo, Macedonio Fernández (1997, p. 45) brinca com a imaginação linguística de Xul Solar, ao descrevê-lo como o detentor do “*taller ‘Idiomas en compostura’*”. A expressão empregada por ele corresponderia a uma espécie de oficina, cujo objeto de labor seria a linguagem. O escritor sugere, dessa maneira, que Xul Solar seria o dono de um serviço especializado em reparação e/ ou composição linguística, que atuaria constantemente na reforma de mecanismos expressivos, de modo semelhante a uma loja de conserto e ajuste de roupas, relógios ou de montagem e manutenção de aparelhos eletrônicos. A observação jocosa de Macedonio contribui para que se vislumbre o grau de envolvimento e empenho de Xul nas reformas linguísticas que aspirava empreender.

Em *Adán Bueynosaires* (1948), de Leopoldo Marechal, romance que parodia a intelectualidade argentina dos anos vinte, Xul Solar é claramente identificado com o personagem do astrólogo *Schultze*. Defensor das possibilidades panamericanas da língua *neocriollo*, *Schultze* é ironizado no texto de Marechal (2000, p. 67) como alguém a quem “o demônio da originalidade atormenta dia e noite”³⁷: “— *Usted anda innovándolo todo – le advertió –. Primero el idioma de los argentinos, después la etnografía nacional, ahora la música. ¡Ojo! Ya lo veo con una llave inglesa en la mano, queriendo aflojar los bulones del*

³⁷ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

Sistema Solar.” As referências literárias à língua *neocriollo* e à imaginação linguística de Xul Solar encontraram expressão e ressonância em outros importantes textos do período. Como empenhado criador de linguagens que foi, autores como Schwartz (2008, p. 80) afirmam também não ser difícil reconhecê-lo como “um precursor de Oliverio Girondo, especialmente o Girondo de *En la Masmédula* (1954).”

O *neocriollo* não foi objeto de representatividade literária apenas em textos de escritores da época, que enfocaram as línguas imaginadas como temática. O próprio Xul Solar escreve e publica textos diversos a partir do novo idioma, ao considerá-lo uma linguagem acessível aos seus leitores. A partir de alguns aforismos recolhidos do livro de poemas *Stufen: eine entwicklung in aphorismen und tagebuch-notizen*, de autoria do poeta e escritor alemão Christian Morgenstern (1871-1914), Xul Solar organiza uma pequena antologia, que traduziria ao *neocriollo*. E, sob o título de “*Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern*”, publica esse trabalho em 28 de maio de 1927, no número 41 de *Martín Fierro*. No mesmo ano, outro texto de sua autoria, redigido em *neocriollo*, já havia sido veiculado no número 37 do periódico. Em honra do amigo que partia para a Europa, Xul Solar escrevera “Despedida de Marechal”. Essas duas publicações, a exemplo de outros trabalhos redigidos no idioma, como “Poema” (1931), publicado na revista *Imán*, em Paris, evidenciam o interesse notório de Xul Solar em difundir o idioma e conceder estatuto literário à nova língua. Ele desejava, pois, conferir o caráter de bem coletivo, de linguagem como expressão social, inerente às línguas naturais, à sua linguagem fabulada.

Ao texto traduzido de Morgenstern, Xul Solar (2005a, p. 113) antepõe uma sucinta “nota do tradutor”, que visa esclarecer certas particularidades linguísticas do *neocriollo*: “*Ya empiezan usarse el presente de indicativo i el presente de subjuntivo con sendas mismas desinenciais (de 1ª cónjuga) unicónjuga – i a las palabras largas se les amputa: ción i miento i a veces: dad, por inútiles y feos.*”³⁸ As observações realizadas por Xul permitem inferir que o idioma se pautava por princípios como simplificação, economia e musicalidade. No *neocriollo*, a condensação de determinadas palavras ocorria por meio da supressão de terminações, como em “*explicación*”, que se converte em “*explica*”, ou em “*preocupación*”, que se torna “*preocupa*”. Em alguns casos, refletem-se na nova língua observações de Xul Solar sobre usos característicos da oralidade corrente. Isso pode ser observado em mudanças linguísticas como a eliminação da consoante final, em palavras como

³⁸ Grifos do autor.

“*tempestá*” (*tempestad*) e “*ciudá*” (*ciudad*), ou, ainda, no emprego do adjetivo com a função de advérbio.

A partir da interioridade da língua, Xul Solar maneja a linguagem de forma lúdica, resistindo a sua banalização, e cria estruturas morfológicas que nos aludem às palavras-valises joyceanas. Como atesta Naomi Lindstrom (1980, p. 118-119), a aglutinação na nova língua ocorria a partir da união de elementos para a formação de vocábulos compostos, não muito recorrentes no espanhol, como em “*realdetalles*” (realdetalhes). No idioma, Xul Solar (2005g, p. 76) combinava frases inteiras em até uma única expressão, como em “*la miró cariñosamente*” (olhou-a carinhosamente), que é sumarizada em “*lakermiru*”. Desse mesmo modo, “*la miró porque quiso*” (olhou-a porque quis) era correspondente à forma *neocriolla* “*lakiermirú*”. Ele também se valia da inventividade na criação de neologismos, como “*pensiformas*” e “*ideografias*”, palavras utilizadas para referir-se a sua arte. E executava um emprego especial de prefixos e sufixos gregos e latinos, sendo a eufonia, o que regia a elaboração de suas criações.

O *neocriollo* surge como uma alternativa linguística que, distintamente do *criollismo* de Borges, de maneira alguma, restringia-se a preservar a natureza de um falar argentino. O projeto linguístico não era purista, pois primava basicamente pela mescla interlínguas. Em estágio inicial, a base lexical do novo idioma era composta por vocábulos do espanhol, do português e do inglês. Conforme exemplifica Fabiana Sabsay Herrera (2000, p. 39-40)³⁹, no *neocriollo* “*todos os verbos irregulares do espanhol se tornam automaticamente regulares [...] a criação deveria ser fundamentalmente no nível do léxico, e não da sintaxe, para facilitar o emprego da língua*”. Posteriormente, à medida que aperfeiçoava a língua⁴⁰, Xul agregaria ao idioma termos oriundos do guarani, alemão, francês, sânscrito, grego, latim, dentre outras línguas. Em um período em que avidamente se buscava a argentinidade na língua, Xul Solar projetava um falar que não fosse nostálgico, que não se reduzisse a representar um passado mítico. Ao contrário, ele se propunha a conceber uma linguagem que visasse ao futuro e não constituísse uma forma de encerramento em uma única tradição. Xul Solar desejava fazer convergirem línguas e culturas americanas que, postas em contato, articulariam as expressões artísticas vindouras.

³⁹ Tradução nossa a partir do original em francês.

⁴⁰ Para uma análise mais detalhada da estrutura da língua e gramática do *neocriollo*, consultar o texto: RODEIRO, Matías. “Xul Solar más allá (del idioma de los argentinos)”. In: GONZÁLEZ, Horacio (Org.). *Beligerancia de los idiomas*. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2008. p. 185-251.

Segundo propunha o artista, o *neocriollo*, poderia vir a ser a língua oficial de uma organização internacional, que constituiria a *Confederación de los Estados Latinoamericanos del Futuro*. Para ele, a recriação da língua parecia simbolizar o primeiro e grande passo para alcançar a pretendida união da América Latina. Uma obra pictórica que reflete esta ambição de Panamérica é *Drago* (*Dragão*, FIG. 7). No quadro, o motivo central da representação é uma figura feminina, que governa uma sinuosa criatura com aspecto de dragão. Esse ser tem o corpo longilíneo, como uma serpente, e ornado por bandeiras de diversos países da América (Colômbia, Chile, Peru, Uruguai, Brasil, Paraguai, Venezuela etc.), dispostas conjuntamente e em harmonia. Conduzindo a quem o comanda, o animal vaga por sobre a areia, circundado por símbolos astrológicos e religiosos, como uma cruz, a estrela de Davi, luas, estrelas de cinco e seis pontas, sóis, o símbolo da balança, referente ao signo de libra etc. Tal obra evidencia o anseio do artista pelo estabelecimento de uma identidade cultural que se sustentasse na união e apoio mútuo entre os países latino-americanos. A aspiração de uma fundamental integração americana consubstanciada pela obra motivou a escolha de *Drago* como símbolo da *1ª Bienal do Mercosul*, evento realizado em Porto Alegre, no ano de 1997, no qual o artista foi homenageado.



FIGURA 7 - Xul Solar. *Drago*. 1927. Aquarela sobre papel, 25,5 x 32 cm.
 FONTE - MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 116.

Patricia Artundo (2005b, p. 25) comenta que a primeira formulação do *neocriollo* constitui um programa “pensado para a unificação da América Latina. Um projeto que se traduz em imagens – e palavras – em obras já paradigmáticas desse ciclo como *Tlaloc* ou

Nana Watzin.” As obras mencionadas por Artundo se referem a pinturas que exploram a temática dos mitos pré-colombianos, por meio de representações que mesclam textos em *neocriollo* e imagens na superfície pictural. A proposta da nova língua para a América surge, concomitantemente, com a evocação de mitos, temáticas e iconografias de inspiração americanista nos quadros de Xul Solar. O alicerce ideológico compartilhado por pintura e escritura atua de maneira a suprimir as fronteiras entre as artes. Nesse sentido, a invenção linguística de Xul Solar cumpre, portanto, um papel fundamental no processo de aproximação entre artes da imagem e do texto na obra do artista. A ostensiva utilização do *neocriollo* em seus trabalhos contribuiu diretamente para dirimir, progressivamente, a separação entre forma e discurso na criação do artífice. E, a partir desse contato entre as artes, tornou-se possível integrar texto e imagem de modo inextricável, ao originar a arte como escritura pictural, concretizada na produção final de Xul Solar.

Na busca artística a que se lançara Xul Solar, importava encontrar o veículo e os mecanismos de uma pintura/ escritura que proporcionasse uma forma de comunicação mais moderna. O artista pretendia elaborar um mecanismo de expressão que facilitasse a interação entre os homens e fosse capaz de atualizar a tudo, frequentemente, na medida do tempo do próprio desejo daquele que o viesse manipular. Máquina criativa intermitente, Xul Solar perseguiu novos meios formais e o aprimoramento expressivo até o fim de sua produção. E a criação de línguas artificiais é parte inerente desse processo, pois o manejo da linguagem representa o exercício de constantemente jogar com os signos, o que, de certa maneira, implica em reinventar as outras línguas pré-existentes. Tal elaboração não é jamais estanque, uma vez que as linguagens de Xul Solar adquirem usos e tonalidades distintos, que mudam ao longo de sua obra. Desse processo, surgiram novas construções de sentido a serem utilizadas em seus textos, objetos artísticos e trabalhos em pintura.

Grande parte das criações artísticas de Xul Solar está investida de uma inventividade linguística que contribui para a construção da obra como um todo de sentido. No que diz respeito à pintura, o *neocriollo* se presentifica na composição de grande parte de sua diversificada obra, efetuada a partir de distintas artes e sistemas semióticos. A língua interfere na produção imagética desde sua inserção nos títulos dos trabalhos; nas composições junto às figurações; na expressão da visualidade textual, e, ainda; na elaboração de suas poligrafias, por meio de linguagens plástico-gráficas. Nesses últimos trabalhos, Xul Solar concebeu suas *pensiformas* como a tradução de textos (poemas, aforismos, provérbios), originalmente redigidos em *neocriollo*, para os sistemas de formas geométricas ou pictóricas

que as representariam, visando promover uma nova comunicação visual. Diante disso, constatamos que o *neocriollo* se torna um grande foco de trabalho, presente na gênese da maioria das criações do artista. E entendemos que a obra artística de Xul Solar parece constituir uma resposta eloquente à questão colocada por Umberto Eco (2002, p. 402), quando ele afirma permanecer em aberto o problema de uma língua auxiliar poder obter sucessos artísticos.

1.3.2 A *Panlingua*

Entre o final da década de trinta e início dos anos quarenta, Xul Solar trabalhou na criação da *panlingua*, concebida como uma língua monossilábica, de base numérica e astrológica, a ser pronunciada da mesma maneira que escrita. Se o idioma idealizado anteriormente, o *neocriollo*, estava voltado às nações americanas, este segundo projeto de invenção linguística foi elaborado para ter um alcance ainda maior. A intenção subjacente à criação da *panlingua* era compor uma língua franca, de caráter universal, comparável ao esperanto que, segundo Xul Solar (2005k, p. 70), “tanto contribuiria para que os povos se conhecessem melhor.” A *panlingua*, também conhecida como *panlengua*, foi concebida como uma espécie de língua auxiliar que, pretensamente, facilitaria a comunicação, as trocas culturais e a confraternização entre as nações. Tratava-se de mais uma criação linguística de Xul Solar, de aspiração utópica, que repercutiria diretamente na prática de sua produção artística.

Sobre a variedade de línguas que, nas décadas de 20 e 30, puseram-se em contato na multicultural Buenos Aires, Sarlo (1988, p. 14) ⁴¹ afirmaria que “desde o último terço do século XIX, também se falava uma *panlingua*, um pidgin⁴² *cocoliche*⁴³ de porto imigratório” na cidade. A comparação presente na afirmação de Sarlo, entre o burburinho de distintos

⁴¹ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

⁴² Em linguística, pidgin diz respeito ao sistema linguístico composto, surgido da interação entre falantes de diferentes línguas, que serve apenas a fins limitados de comunicação, em um contexto específico. O pidgin constitui um sistema muito simplificado, resultado de uma negociação linguística e, por isso, não possui falantes nativos.

⁴³ A expressão *cocoliche*, surgida na Argentina e no Uruguai, era utilizada para referir-se, de modo depreciativo, ao socioleto praticado pelos imigrantes, geralmente, de origem italiana, que misturavam a língua nativa e o espanhol, segunda língua adquirida.

idiomas que se podia ouvir nas ruas de Buenos Aires e o projeto linguístico de Xul Solar, parece referir-se à mescla de línguas de que se compunha o idioma pretendido pelo artista. Em seu trabalho com uma linguagem formada a partir de vários idiomas, Xul Solar desenvolve criações linguísticas que espelhariam, de certa maneira, a heterogeneidade linguística e cultural que permeava o espaço citadino pelo qual transitava. O tratamento que o artista confere às suas criações linguísticas lhes concede, entretanto, a conformação de interpretações extremamente pessoais de como uma língua poderia ou deveria ser.

Xul Solar dá vazão ao desejo de criar uma nova língua com a qual ambicionava proporcionar uma interação em nível global, mas que seria governada por uma lógica bastante pessoal. Em suas tentativas de revisionismo linguístico, o artista se empenhava em elaborar a língua a partir de vocábulos e regras estruturais de diversos idiomas que lhe parecessem mais pertinentes. Essa ambição linguística não se restringiria, entretanto, aos primeiros anos de criação artística de Xul Solar. Na “Conferência sobre a língua”, oferecida por ele, no *Archivo General de la Nación Argentina*, em 28 de agosto de 1962, durante o seu período final de produção, Xul Solar (2005d, p. 198-199)⁴⁴ seguiria defendendo a proposição de uma língua universal:

Também poderia prever-se para nossa Pan América – e o resto do planeta [...] uma só língua vulgar, que, com aportes de outras línguas, e adaptando-se a mais requerimentos, poderia alcançar extensão mundial, ainda que as línguas locais sigam existindo, como ocorre p. ex. na Itália, onde continuam falando seus muitos dialetos tão distintos entre si, ao lado do italiano oficial. O espanhol, tal qual como está agora, não pode pretender universalidade [...]

Para alguns, pode parecer curioso e contraditório que, por essa época, sem alcançar a pretendida expansão continental do *neocriollo*, Xul Solar insistisse em mais uma invenção linguística, com aspirações ainda maiores. Entretanto, na qualidade de artista, além da proposição de integração político-cultural, difundida como uma prerrogativa teórica de criação das línguas, Xul Solar vivenciava a fruição de um contínuo processo criativo. A proposta da *panlingua*, em seu caráter de projeto impossível de ser executado, dirigido a uma dimensão utópica, era mobilizada pelo prazer do artista pela manipulação linguística e a fabulação lúdica. Com a reforma dos sistemas linguísticos, executada a partir da invenção de novos idiomas, Xul desafia o conservadorismo que rege a norma gramatical e instaura um espaço de jogo com a linguagem. A língua corrente, instrumento comunicacional de uso

⁴⁴ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

coletivo, em seu caráter maleável de mecanismo em mutação, cede aos apelos de um indivíduo, que elabora, segundo premissas próprias, grandes transformações estruturais na linguagem. A hercúlea tarefa de reconstruir a linguagem implica uma busca continuada por melhorias que harmonizem um sistema que cresce, ramifica-se e evolui continuamente. Esta vibração contínua das línguas prolonga infinitamente o manejo de signos operado pelo artista, e encarado como um jogo que, se por um lado gera fruição, por outro, conserva uma índole séria em sua nobre intenção de avanço e congregação dos povos.

Embora o caráter lúdico seja inerente à criação linguística, a *panlingua* constitui uma proposição de base bastante restritiva, tendo em vista que busca aglutinar as línguas em um único modo expressivo. A nova língua ambiciona corrigir as dissonâncias da heterogeneidade idiomática reinante, a partir da convergência da variedade de línguas em uma linguagem una. Com o projeto, Xul Solar aparenta buscar uma espécie de expressão originária, a língua mãe. É como se ele empreendesse uma recuperação do estado primordial de entendimento geral, que reinava inicialmente na narrativa bíblica de Babel. Conforme afirma Alfredo Rubione (1987, p. 39)⁴⁵, trata-se de “uma utopia com forte conteúdo religioso, variante do mito de Babel. Mas aqui a torre maldita era para Buenos Aires. Espaço cercado de pecado no qual Xul Solar pode reviver a mescla e o caos. Que mais fazer que não fosse intentar uma língua adâmica?”

Não foi apreendida, entretanto, uma completa sistematização dos mecanismos de funcionamento da *panlingua*. Sobre as operações e modificações linguísticas envolvidas na elaboração da *panlingua*, Xul Solar nos legou apenas algumas declarações esparsas, citações pontuais em suas publicações e manuscritos inéditos, pouco acessíveis, bem como alguns apontamentos básicos. Há conhecimento de que a língua seria regida pela rapidez de comunicação, como o *neocriollo*, mas teria uma estruturação menos intrincada, de modo a ser empregada globalmente. Como afirmou Xul Solar (2005g, p. 77)⁴⁶, certa vez, o idioma sem gramática, de fonética fácil e musical, consistiria na “língua complementar entre os três blocos [*Panamerica, Panaeuropa, Panasia*]. A *panlingua* seria notavelmente simples e de grafia parecida com a esteno ou taquigrafia.”

Xul Solar, aparentemente, teria se dedicado mais ao desenvolvimento do dicionário dessa nova língua que, na qualidade de linguagem inventada por um artista, não poderia receber uma compilação de verbetes no formato tradicional das tipologias correntes.

⁴⁵ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

⁴⁶ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

Como dicionário referente à língua imaginada, Xul Solar propõe um mecanismo totalmente inusitado, que consiste em um objeto artístico manipulável. O artista modifica um tabuleiro de xadrez convencional, agregando-lhe novas possibilidades de jogo, para que nele possam se inscrever as virtualidades de composição e significação da nova língua. A esta obra complexa, que envolve, além do sistema verbal, diversas linguagens, Xul Solar nomeia de *Panajedrez*. Ao fundir diferentes sistemas semióticos, ciências e filosofias, a obra constitui o auge da aplicação da rede de correspondências idealizada por ele, ao longo de todas as suas iniciativas. O jogo, que exacerba o caráter lúdico inerente às suas criações, invoca o leitor-espectador a uma partida na qual, por meio do simples ato de mover as peças, inúmeras possibilidades de sentidos podem se inscrever.

Xul Solar foi senhor de um fazer artístico que se compôs de textos e imagens, relacionados de distintas maneiras na composição de suas obras, as quais aspiravam ser um lugar de correspondências entre as artes. A singularidade de sua produção reside, em grande parte, em uma concepção artística que demanda a constante invenção e recriação dos sistemas expressivos envolvidos. Na observação dessa condição criativa extremada, o crítico de arte Aldo Pellegrini ressalta que, juntamente com Girondo, Xul Solar foi o único representante da primeira geração da vanguarda argentina a explorar zonas mais arriscadas, e que não cedeu jamais em sua procura por novas expressões. Nas palavras de Pellegrini (1967, p. 25)⁴⁷, os demais artistas e escritores, “após breves intentos – prova maior de um inconformismo juvenil que de uma verdadeira vocação de exploradores – retiraram-se a territórios mais seguros, com indícios muito comedidos de modernidade.” A fala de Pellegrini enaltece a grande capacidade criativa de Xul Solar e Oliverio Girondo, que sempre teriam resistido a se enquadrarem em uma solução artística conciliadora.

Xul Solar conservou o espírito de vanguardista porque, essencialmente, não se reteve apenas momentaneamente à prerrogativa da busca por novos meios formais, propugnada pela vanguarda argentina de que fez parte. Seguiu sempre arriscando e investindo nos campos das ciências, linguagens, religiões, artes e jogos. Foi um criador inconformista, que conservou o ímpeto de questionar a ordem estabelecida das coisas. Xul Solar sempre atuou a partir do domínio das regras internas, por meio do conhecimento do funcionamento daquilo que trabalhava, com o objetivo de, a partir desse lugar, desenvolver suas obras. O tabuleiro-dicionário *Panajedrez* consiste em um objeto artístico que consubstancia este

⁴⁷ Tradução nossa a partir do original em espanhol.

ímpeto de interferir a partir do arranjo interno, de revisar o engenho dos mecanismos, para criar uma nova linguagem que, no caso, é a de um jogo.

As línguas que Xul Solar concebe também fazem parte desse processo de adequação de linguagens a uma lógica própria, que orienta a todas as suas composições artísticas. A partir da invenção linguística, ele concebeu alguns dos textos verbais que nos legou. Entretanto, foi sob as diversas formas adquiridas por uma escritura plástica, constituída em suas pinturas que, sobretudo, a criação linguística se expressou. Escritor de quadros, pintor de textos, Xul Solar joga com as possibilidades que a invenção de novas linguagens artísticas pode oferecer-lhe. O artista explora as possibilidades expressivas da linguagem, conjuga visibilidade e legibilidade do texto, e relaciona pintura e escritura de distintas maneiras ao longo de todo seu trabalho. As experimentações artísticas desenvolvidas por ele compõem uma variedade de manifestações escriturais, que ressaltam diferentes características do escrito, bem como distintas conformações da relação entre os modos expressivos. Na conjunção entre as artes, Xul Solar faz de sua pintura uma forma de escritura, na medida em que unifica os gestos de escrever e de pintar para produzir suas obras.