

Yara dos Santos Augusto Silva

PLASTICIDADES POÉTICAS, ESCRITURAS PICTURAIS:

JOGOS DO TEXTO E DA IMAGEM NA ARTE DE POETAS E PINTORES
DAS VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS

Belo Horizonte
2016

Yara dos Santos Augusto Silva

PLASTICIDADES POÉTICAS, ESCRITURAS PICTURAIS:

JOGOS DO TEXTO E DA IMAGEM NA ARTE DE POETAS E PINTORES
DAS VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS

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

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S586p

Silva, Yara dos Santos Augusto.

Plasticidade poéticas, escrituras picturais [manuscrito] : jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas / Yara dos Santos Augusto Silva. -- 2016.

314 f., enc. : il., fots., color., p&b.

Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 295-314.

1. Gironde, Oliverio, 1891-1967. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Andrade, Oswald, 1890-1954. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Xul Solar, Alejandro, 1887-1963. – Teses. 4. Torres-García, Joaquín, 1874-1949. – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. 6. Arte na literatura – Teses. 7. Poesia visual – Teses. 8. Vanguarda (Estética) – América Latina – Teses. 9. Artes plásticas – América Latina – Teses. 10. Modernidade – Teses. I. Casa Nova, Vera. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.93357



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Plasticidades poéticas, escrituras picturais: jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas*, de autoria da Doutoranda YARA DOS SANTOS AUGUSTO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Maria Lucia Bastos Kern - PUCRS

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva - UNICAMP

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de maio de 2016.

Para Sandra Augusto, que, com sua sensibilidade de artista, estimulou, de maneira lúdica, os meus primeiros contatos com as letras e as artes.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sandra Augusto, ás do meu jogo, por todo o estímulo, apoio e afeição, que contribuíram de maneira incomensurável para a realização desta investigação.

À minha família, pelo carinho e suporte ao longo da trajetória de pesquisa, que reconheço terem sido fundamentais.

À Prof^a. Vera Casa Nova, pela orientação, instigante interlocução e os oportunos cursos oferecidos, que concorreram para o desenvolvimento desta tese, que celebra uma década de nossa parceria e amizade. Minha gratidão e respeito.

Aos docentes do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, com quem muito aprendi, e, em especial, aos professores Márcia Arbex, Graciela Ravetti, Juliana Gamboji, Wander Melo Miranda, Luis Alberto Brandão e Georg Otte.

À CAPES, pela concessão de bolsa de pesquisa de doutorado no país e, igualmente, pela bolsa de estágio doutoral no exterior, o que colaborou sobremaneira para a realização deste estudo, assim como para a minha formação cultural e acadêmica.

Ao Prof. Hervé Le Corre, orientador de meu estágio doutoral, realizado em 2015, na *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3* e no *Centre de recherche interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine (CRICCAL)*, pela excelente receptividade, constante disponibilidade em me atender e grande interesse em estabelecer um diálogo sobre nossos temas de pesquisa, o que contribuiu de maneira extremamente significativa para o avanço da investigação.

À Prof^a. Rita Godet, da *Université Rennes 2*, pelas valiosas orientações durante o processo de solicitação do estágio doutoral e de admissão na universidade francesa.

À *Maison Suger – Centre international de recherche, d'accueil et de coopération pour chercheurs étrangers de haut niveau de la Fondation Maison de Sciences de l'Homme*, por ter me propiciado excelentes condições de realização da pesquisa e de hospedagem, durante o período de estágio doutoral.

À Associação de Universidades do Grupo Montevideu (AUGM), por conceder-me, em 2013, uma mobilidade acadêmica, no caráter de docente em formação, na *Universidad de Buenos Aires*, e, igualmente, à Prof^a. Marcela Croce, que, na ocasião, atuou como minha docente anfitriã. Foi uma experiência acadêmica bastante enriquecedora, que muito impactou a evolução da pesquisa.

Aos prestimosos funcionários do setor de pesquisadores e do tesouro da *Biblioteca Nacional de La República Argentina*, das bibliotecas do *Museo Sívori*, *Museo de arte Moderno de Buenos Aires* (Mamba), do *Museo Nacional de Bellas Artes* e do *Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco*, situado na *Casa Oliverio Girondo*, assim como das bibliotecas da *Facultad de Filosofía y Letras* e de institutos da *Universidad de Buenos Aires*. Do mesmo modo, aos diligentes funcionários da

biblioteca da *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3* e da *Bibliothèque Nationale de France- François Miterrant* (BNF), assim como da biblioteca do *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC), pelos pedidos de materiais e concessão de empréstimos especiais.

Ao querido Fabrice Jareton, pela sensibilidade, afeto e estímulo.

À Raquel Motta, pelo impulso à realização do estágio no exterior e pela grande cumplicidade nesse período e ao longo do doutorado.

Ao estimado amigo André Luis Araújo, pela instigante leitura do primeiro capítulo, empatia com a proposta e constantes incentivos.

À Miriam Vieira, pela tenacidade inspiradora e abertura a partilhar informações e sonhos.

Ao solícito Gustavo (*De La Mancha Libros*, Bs. As.), pela oferta de bibliografia sobre Girondo.

Aos preciosos amigos, que acompanharam o processo de desenvolvimento da pesquisa, demonstrando sempre seu carinho e torcendo pelo êxito do trabalho. E finalmente, às parcerias acadêmicas e amigáveis que conquistei ao longo dessa trajetória de investigação, que, de diferentes modos, incitaram a evolução do presente estudo.

*Les hommes ne sont jamais plus ingénieux que dans l'invention
des jeux, l'esprit s'y trouve à son aise.*

G. W. Leibniz

RESUMO

Este estudo inquirir o jogo instaurado entre as artes do texto e da imagem, a partir da inserção do pictórico nas obras poéticas de Oliverio Girondo e de Oswald de Andrade e do escritural nas produções pictóricas de Alejandro Xul Solar e de Joaquín Torres-García. Nomes representativos da incipiente modernidade de pensamento e de expressão artística na América Latina, o poeta Oliverio Girondo (1891-1967) e o artista plástico Alejandro Xul Solar (1887-1963), de origem argentina, o poeta brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954) e o artista plástico uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), na premência de abandonar o que consideravam estruturas retóricas antiquadas e formas representacionais superadas, para buscar mecanismos expressivos mais dinâmicos e arrojados, investiram no jogo poético entre texto e imagem como recurso para conformar sentidos em suas criações. Nessa perspectiva, discute-se como, no ímpeto de conceberem formas artísticas que constituíssem manifestações estéticas de ruptura, esses vanguardistas dedicaram-se, de diferentes modos, a concatenar elementos visuais e verbais. Em suas obras, o escritural se investe de um caráter eminentemente icônico/visual, e o imagético assume formas e funções de signo verbal, como mecanismos para elaborar significados complexos, no âmbito de uma correlação entre as artes. Constata-se que a abertura de uma instância de jogo entre texto e imagem, nas obras desses poetas e artistas, resulta em processos criativos singulares, que culminam em novos regimes representativos. A partir do interstício entre as artes, os jogos de linguagens experimentados se reverberam nas plasticidades poéticas dos escritos de Andrade e de Girondo e nas escrituras picturais das obras plásticas de Torres-García e de Xul Solar. Com o lúdico e exacerbado manejo de significantes, que faz o pictórico e o escritural convergirem, esses criadores produzem obras no limiar entre as artes, que podem ser consideradas manifestações de poéticas visuais.

Palavras-chave: Jogo, Escritura, Pintura, Estética de Ruptura, Poesia Visual, Vanguardas Latino-americanas.

RESUMEN

Este estudio investiga el juego establecido entre las artes del texto y de la imagen, a partir de la inserción de lo pictórico en las obras poéticas de Oliverio Girondo y de Oswald de Andrade y de lo escritural en las creaciones pictóricas de Alejandro Xul Solar y de Joaquín Torres-García. Nombres representativos de la incipiente modernidad de pensamiento y de expresión artística en Latinoamérica, el poeta Oliverio Girondo (1891-1967) y el artista Alejandro Xul Solar (1887-1963), de origen argentino, el poeta brasileño Oswald de Andrade (1890-1954) y el artista uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949), en la urgencia de abandonar lo que consideraban estructuras retóricas anticuadas y formas representativas superadas, para buscar mecanismos expresivos más dinámicos y arrojados, invirtieron en el juego poético entre texto e imagen como recurso para conformar sentidos en sus creaciones. En esa perspectiva, se discute cómo, en el ímpetu de crear formas artísticas que constituyesen manifestaciones estéticas de ruptura, esos vanguardistas se dedicaron, de distintos modos, a concatenar lo visual y lo verbal. En sus obras, lo escritural se inviste de un saliente carácter icónico/figural, y la imagen adquiere formas y funciones de signo verbal, como mecanismo empleado para elaborar significados complejos, en el ámbito de una correlación entre las artes. Se verifica que la apertura de una instancia de juego entre texto e imagen en las obras de esos poetas y pintores repercute en procesos creativos singulares, que culminan en nuevos modos de representación. En el intersticio entre las artes, los juegos de lenguaje experimentados se reverberan en las plasticidades poéticas de los escritos de Andrade y de Girondo y en las escrituras picturales de las obras plásticas de Torres-García y de Xul Solar. Con el lúdico y extremado manejo de significantes, que hace convergir lo pictórico y lo escritural, esos creadores producen obras en el limiar entre las artes, que pueden ser consideradas manifestaciones de poéticas visuales.

Palabras clave: Juego, Escritura, Pintura, Estética de la Ruptura, Poesía Visual, Vanguardias Latinoamericanas.

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur le jeu instauré entre les arts du texte et de l'image, à partir de l'insertion du pictural dans les oeuvres poétiques de Oliverio Gironde et de Oswald de Andrade et du scriptural dans les productions picturales de Alejandro Xul Solar et Joaquín Torres-García. À l'aube de la modernité de la pensée et de l'expression artistique en Amérique Latine, on retrouve des noms tels que le poète Oliverio Gironde (1891-1967), l'artiste plasticien Alejandro Xul Solar (1887-1963), d'origine argentine, le poète brésilien Oswald de Andrade (1890-1954) et l'artiste plasticien uruguayen Joaquín Torres-García (1874-1949) qui, dans le dessein d'abandonner ce qu'ils considéraient comme étant des structures rhétoriques caduques et des formes de représentation dépassées et aussi dans la quête de mécanismes expressifs plus dynamiques et novateurs, ont investi dans le jeu poétique entre le texte et l' image comme ressource pour former des sens dans leurs travaux. Dans cette perspective, on discute la façon dont ces avant-gardistes, dans l'élan de la conception de formes artistiques considérées comme des manifestations esthétiques de rupture, se sont consacrés, de différentes manières, à y intégrer des éléments visuels et verbaux. Dans leurs oeuvres, le scriptural adopte un caractère éminemment iconique/visuel, et l'imagétique prend des formes et des fonctions de signe verbal comme mécanismes susceptibles d'élaborer significations complexes, dans le cadre d'une corrélation entre les arts. On constate que l'ouverture d'une instance de jeu entre le texte et l'image dans les oeuvres de ces artistes, engage des processus créatifs singuliers aboutissant à de nouveaux régimes représentatifs. À partir de l'interstice entre les arts, les jeux de langages expérimentés se réverbèrent sur les plasticités poétiques des écrits de Andrade et de Gironde et sur les écritures picturales des oeuvres plastiques de Torres-García et de Xul Solar. Ces créateurs, grâce au ludique et à l'agencement exacerbé de signifiants produisant la convergence entre le pictural et le scriptural, placent leurs oeuvres, considérées comme des manifestations des poétiques visuelles, à la lisière entre les arts.

Mots-clé: Jeu, Écriture, Peinture, Esthétique de la Rupture, Poésie Visuelle, Avant-gardes Latino-américaines.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	XUL SOLAR. <i>Vuel villa</i> . 1936	96
FIGURA 2 -	XUL SOLAR. <i>Mestizos de avión y gente</i> . 1936	97
FIGURA 3 -	AMARAL. <i>Abaporu</i> . 1928	117
FIGURA 4 -	TORRES-GARCÍA. <i>América Invertida</i> . 1936	121
FIGURA 5 -	TORRES-GARCÍA. s.t. 1943	123
FIGURA 6 -	CHAGALL. <i>Por cima da aldeia</i> . 1914/1918	137
FIGURA 7 -	NÉRY. <i>Como meu amigo Chagall</i> . s.d.	137
FIGURA 8 -	s.a. <i>Planta da garçonnière</i> . 2015	150
FIGURA 9 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p.110-111. 1987.....	156
FIGURA 10 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p.192-193. 1987.....	156
FIGURA 11 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p. 28-29. 1987.....	157
FIGURA 12 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p. 24-25. 1987.....	157
FIGURA 13 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p. 132-133. 1987.....	158
FIGURA 14 -	ANDRADE. <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , p.124-125. 1987.....	166
FIGURA 15 -	Capa da primeira edição de <i>Espantapájaros</i> (Al alcance de Todos). 1932.....	174
FIGURA 16 -	GIRONDO. <i>Espantapájaros</i> . 1932	174
FIGURA 17 -	GIRONDO. <i>Yo no sé nada. Espantapájaros</i> (Al alcance de Todos). 1999.	179
FIGURA 18 -	GIRONDO. Paisaje Bretón. <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , s.p., 1922.....	188
FIGURA 19 -	GIRONDO. Croquis Sevillano. <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , p. 5, 1922	195
FIGURA 20 -	GIRONDO. Milonga. <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , s.p. 1922.....	196
FIGURA 21 -	GIRONDO. Croquis en la arena. <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , s.p. 1922	196
FIGURA 22 -	TORRES-GARCÍA. <i>Ferroviário</i> .1928-1930.....	221
FIGURA 23 -	TORRES-GARCÍA. <i>Mulher com vestido azul. Mulher de vermelho</i> . 1930-1931.....	222
FIGURA 24 -	TORRES-GARCÍA. <i>Cachorro. Elefante</i> . 1922.....	222
FIGURA 25 -	TORRES-GARCÍA. <i>One dog, ten dogs</i> . 1920.....	223
FIGURA 26 -	TORRES-GARCÍA. <i>Aladdin Toys Catalogue</i> . 1922-1923.....	223
FIGURA 27 -	TORRES-GARCÍA. <i>Gangster</i> . 1920.....	224
FIGURA 28 -	TORRES-GARCÍA. s.t. 1920	227
FIGURA 29 -	TORRES-GARCÍA. <i>Rua 14</i> . 1920.....	228
FIGURA 30 -	TORRES-GARCÍA. <i>Síntese de Nova York</i> . 1920.....	228
FIGURA 31 -	TORRES-GARCÍA. <i>Abecedario</i> . 1927-28.....	229
FIGURA 32 -	TORRES-GARCÍA. <i>Constructivo PH5</i> . 1931.....	239
FIGURA 33 -	TORRES-GARCÍA. <i>Constructif avec boussole</i> .1932.....	240
FIGURA 34 -	TORRES-GARCÍA. <i>Composition Universelle</i> .1937.....	241
FIGURA 35 -	TORRES GARCÍA. <i>Indoamérica</i> . 1938.....	242
FIGURA 36 -	TORRES-GARCÍA. <i>Desenho</i> . 1930.....	243
FIGURA 37 -	TORRES-GARCÍA. <i>Seção áurea</i> . s.d.....	243

FIGURA 38 -	XUL SOLAR. Nana Watzin. 1928.....	265
FIGURA 39 -	XUL SOLAR. Grafia Antica.1939.....	266
FIGURA 40 -	XUL SOLAR. Pax, Worke, Love.1961.	266
FIGURA 41 -	XUL SOLAR. <i>Panajedrez</i> . 1945.....	273
FIGURA 42 -	GRADOWCZYK. Alejandro Xul Solar jogando <i>Panajedrez</i> com Carlos A. Foglia.	274
FIGURA 43 -	XUL SOLAR. Detalhe do <i>Panajedrez</i> .1945.....	274

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. JOGO COMO ARTE, CONHECIMENTO E VIDA	22
1.1 O conceito em jogo ou o jogo do conceito.....	28
1.2 A atividade criadora elaborada como gaio saber.....	32
1.3 Jogar e ser jogado pelo texto, segundo Wolfgang Iser.....	42
1.4 A ascensão do lúdico: um campo especulativo para as teorias do jogo.....	49
1.5 De bons selvagens a devoradores antropófagos: a <i>gaia barbárie</i> das vanguardas latino-americanas.....	62
2. DEVORAÇÃO DE LINGUAGENS, DEGLUTIÇÃO DE SENTIDOS	69
2.1 Avidez do homem.....	74
2.2 Avidez da arte.....	82
2.3 Modernidade e identidade cultural.....	89
2.4 Primitivismo e voracidade das vanguardas.....	102
3. PLASTICIDADES POÉTICAS	127
3.1 Mecanismos postos em jogo.....	128
3.1.1 A ironia crítica como postura enunciativa.....	129
3.1.2 A cosmovisão carnavalesca.....	137
3.1.3 A releitura crítica.....	140
3.2 O jogo entre as artes em <i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo</i> , de Oswald de Andrade.....	145
3.2.1 A convivência festiva na <i>garçonnière</i>	146
3.2.2 O jogo exploratório do livro.....	155
3.2.3 A colagem como apropriação crítica de referências.....	164
3.3 A ironia pitoresca da poética de Oliverio Girondo.....	172
3.3.1 A lúdica escritura de <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , de Oliverio Girondo.....	179
3.3.2 As plasticidades poéticas de Oswald de Andrade e Oliverio Girondo.....	197
4. ESCRITURAS PICTURAIIS	203
4.1 Do signo a escritura pictural de Torres-García.....	206
4.1.1 <i>Juguetes transformables</i> : da arte como brincar.....	208
4.1.2 Universalismo Construtivo e jogo de signos.....	231
4.2 Cruzamento das artes, circulação de sentidos: a inventividade de Xul Solar.....	249
4.2.1 Línguas imaginárias e jogos de linguagem.....	258
4.2.3 O xadrez pansemiótico de Xul Solar.....	270
4.3 As escrituras picturais de Torres-García e Xul Solar.....	281
CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
REFERÊNCIAS	295
Referências Bibliográficas	295
Referências Iconográficas	311

INTRODUÇÃO

A exuberância é beleza.
William Blake

Na literatura, como nas artes visuais, irropem, em princípios do século XX, mudanças significativas nos modos de conceber e produzir o estético, o que promove a abertura de perspectivas criativas absolutamente novas, impactando consideravelmente o panorama da invenção artística. Esse contexto, que expande os limites da criação e dirime as fronteiras entre as artes, é instaurado a partir da emergência de um conjunto de ações artísticas que se coadunam, compondo diferentes movimentos culturais e correntes estéticas, aos quais denominamos, genericamente, de vanguardas. Surgidas primeiramente na Europa e, em seguida, na América, as vanguardas artísticas, propensas a repensar tudo, com a imposição de um ritmo acelerado de agir e fazer escolhas, produziram surpreendentes estéticas de ruptura. Movidas pela busca de uma expressividade mais plena, livre e influente, promoveram cortes bruscos, dispostas a rejeitar a herança do código estético e a desalojar a tradição reinante, para reorientar a sequência dos tempos e confundir as séries históricas, do mesmo modo em que mesclavam escritural e pictórico, redesenhando a relação entre as linguagens artísticas. Além de comporem expressividades agressivas e impetuosas, em sua avidez por renovação, as tendências vanguardistas impregnaram as suas criações – dadas a diferentes nuances do humor (riso, ironia, escárnio) – de certo rigor tático, o que desperta entusiasmo e, ainda, absorção na prazenteira atividade de manipulação de sentidos, regida por um imaginário criativo – características que são, igualmente, próprias do domínio do jogo. Diante dessa disposição lúdica que parece perpassar grande parte das criações vanguardistas, aventamos que a noção de jogo constitui um produtivo instrumental teórico-interpretativo que permite avançar na compreensão dos mecanismos de elaboração de obras poéticas e pictóricas de criadores associados aos movimentos vanguardistas latino-americanos.

Neste estudo, propomos uma abordagem teórica que privilegie as relações interartes, ao focar o ímpeto lúdico que impulsiona as produções de quatro relevantes nomes das vanguardas estéticas latino-americanas: o poeta Oliverio Girondo (1891-1967) e o artista Alejandro Xul Solar (1887-1963), ambos de origem argentina, o poeta

brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954) e o artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949). Criadores visionários e de espírito intrépido e desafiador, engajaram-se na dianteira dos processos de luta pela modernidade de pensamento e expressão estética na América do Sul, dedicando-se à causa de renovar a arte como quem assume uma espécie de missão de vida. Nas primeiras décadas do século XX, em atitude característica aos artistas e intelectuais latino-americanos da época, eles complementaram suas formações culturais na Europa, o que, em contrapartida, suscitou a necessidade de repensar as próprias identidades culturais e as tradições estéticas de seus respectivos países. À distância de suas pátrias, para se renovar culturalmente e travar contato com as tendências em voga na arte, eles divisaram a necessidade de lançar um novo olhar sobre a arte da América, como sujeitos criadores. Diante disso, insuflados pelo comum espírito de retomar as tradições e raízes culturais segundo uma interpretação moderna e de atualizar o campo artístico local, eles regressaram aos países de origem, para, em uma diligência por desestabilizar tradições e cânones artísticos, investirem em novas formas expressivas.

Na conjuntura das acaloradas discussões e da pulsante criação das vanguardas latino-americanas, prevalecia o anseio criativo de promover uma desarticulação dos elementos fixados, para reconstituí-los segundo novas composições. Em meio aos arrefecidos processos da Modernidade, emergia o desejo mobilizador de provocar uma espécie de atualização de valores, que pudesse infundir uma expressão própria à literatura e às artes visuais vindouras. À frente dessas laboriosas batalhas pela modernidade expressiva no Brasil, na Argentina e no Uruguai, Andrade, Girondo, Xul Solar e Torres-García criaram linguagens estéticas originais e transgressoras, que acirraram o contato entre as artes literárias e visuais. Ao romperem com o que consideravam fórmulas obsoletas e sem ressonância, esses autores se lançaram à criação de mecanismos expressivos mais dinâmicos e estimulantes, a partir dos diferentes códigos semióticos postos em relação na elaboração de suas produções artísticas. Nessa perspectiva, interessou-nos investigar como esses criadores investiram no jogo poético entre artes do texto e da imagem como modo de conformar sentidos em suas inovadoras produções poéticas e pictóricas. Buscamos, igualmente, inquirir quais seriam as implicações semânticas e estéticas da instauração do jogo entre escritural e pictórico em suas criações, para avançar na compreensão desses trabalhos, bem como das relações interartes que os configuram.

A hipótese de trabalho que orientou a execução desta pesquisa refere-se à proposição de que o estabelecimento de uma instância de jogo entre texto e imagem em suas obras os conduziu a elaborarem processos criativos singulares, que culminaram na emergência de novos regimes representativos, responsáveis por descortinar possibilidades expressivas imprevistas. Com os questionamentos dirigidos à perspectiva de representação de caráter mimético, que é posta em tensão, enquanto reprodução da natureza e possibilidade privilegiada de expressão, considerada o ideal expressivo, os vanguardistas decidem investir seus esforços criativos em outros modos de fazer artístico. Para tanto, os criadores preconizavam a busca de novas vias de trabalho, de mecanismos artísticos que pudessem gerar formas estéticas de outra ordem, que primassem mais pela inventividade criadora do que, propriamente, pela mera reprodução do real, nas quais identificamos a relevância exercida pelo ímpeto lúdico, pelo jogo de linguagens artísticas. Nesse sentido, propusemo-nos a tarefa de discutir como eles se empenharam, de diferentes modos, a concatenar o visual e o verbal, instigados pelo premente desejo de conceber formas artísticas que constituíssem manifestações estéticas de ruptura. Nas obras desses poetas e artistas, a escritura se reveste de acentuado caráter icônico/imagético, e, por sua vez, a imagem adquire formas e funções de signo verbal, como mecanismos para elaboração de intrincados significados, surgidos de analogias de sentidos entre as artes. Diante disso, a partir dos jogos estabelecidos entre texto e imagem, dispusemo-nos a examinar os cruzamentos semióticos que determinaram as expressões de escrituras que flertam com o visual, nas plasticidades poéticas dos escritos de Gironde e Oswald e, de modo análogo, as criações de linguagens e sistemas de signos para a produção de pintura e de objetos de arte, que culminam nas escrituras picturais desenvolvidas nas obras plásticas de Torres-García e Xul Solar.

Esta tese se estrutura em quatro capítulos que, sob o enfoque do jogo entre artes do texto e da imagem, versam sobre as proposições estéticas e as obras concebidas pelos quatro artistas referidos. Com essa proposta, buscamos oferecer o tratamento do tema em uma dimensão ampliada, a partir do que esses criadores colocam em causa em suas reivindicações e invenções artísticas. Nessa perspectiva, visamos a propiciar um painel sobre as produções de relevantes nomes das vanguardas estéticas e, de maneira geral, da arte e cultura latino-americanas, que, nas décadas de 1920 e 1930, empenharam-se em elaborar uma expressão artística afirmativa da identidade cultural do continente e conectada a ideais modernos. Imbuídos dessa tarefa, esses vanguardistas se

distanciariam das estéticas regidas pela contenção, para investirem em atitudes criativas que imbuiriam suas admiráveis criações de jogo, vigor, intensidade, alegria, burla e intensidade. As obras desses poetas e artistas, surgidas de um frenesi criativo, constituem “formas artísticas exuberantes”, cuja força expressiva se projeta a partir de representações prolíficas em características plásticas e semânticas muito peculiares, que, contudo, guardam aspectos similares, o que se evidencia tanto em suas realizações estéticas, quanto nas motivações de seus autores, responsáveis por engendrar os trabalhos. Diante disso, a interação lúdica entre artes e diferentes sistemas de significação, que compõe o mecanismo articulador dos sentidos dessas obras, contribui, significativamente, para a conformação das criações enquanto tais.

No primeiro capítulo, que trata do lúdico como conhecimento, arte e vida, apresentamos e discutimos a noção de jogo em perspectiva ampla, considerando a sua plurissignificação, uma vez que este adquire diferentes acepções e irrompe em distintos contextos. Iniciamos nossa reflexão com a observação de que o jogo de linguagens, de sentidos, constituiria uma estratégia humana de permanência, de resistência à morte ou, ainda, a possibilidade de viver uma existência paralela à vida corrente. Em seu mecanismo de faz de conta, o jogo imita, simula, o que é a vida, fundando um mundo poético, preenchido de personagens, mitos, histórias, cuja existência transcorre de maneira independente da realidade. Nesse aspecto, discorreremos a respeito do jogo como atividade que abrange a experimentação de dimensões simbólicas, pois incita a invenção criativa, a partir da fabulação, o que o aproxima da criação estética e, por conseguinte, da literatura e das artes visuais. A seguir, exploramos alguns dos enfoques teóricos sobre tema, o que nos leva à constatação de que a noção de jogo implica uma espécie de “conceito descentrado”, uma significação fluida, em constante deslocamento de sentido, em razão da variedade de perspectivas que oferece. As metodologias e linhas de trabalho que orientam os discursos enunciados em torno dele, a partir de diversos campos epistemológicos, convertem-no em um operador discursivo extremamente polissêmico, bem como em um tema de trabalho especialmente estimulante.

Nesse capítulo inaugural, exploramos, também, a atividade criadora concebida como gaio saber, noção surgida no contexto da poesia trovadoresca provençal, diretamente relacionada à ideia de jogo. A gaia ciência ou o gaio saber adentra o campo filosófico, quando é recuperada por Friedrich Nietzsche e Baruch de Espinosa, e, posteriormente, ressurgiu na teoria psicanalítica de Jacques Lacan. Em sequência, enfocamos a proposta teórica da Estética da Recepção, desenvolvida por

Wolfgang Iser, que aproxima a obra de arte e o jogo, a partir do papel ativo desempenhado pelo receptor das produções estéticas. Posteriormente, detemo-nos na abordagem de três teorias essenciais acerca do jogo, que constituem marcos do pensamento sobre o lúdico, porque promoveram a sua ascensão como noção ao campo teórico-filosófico, ampliaram o debate sobre o tema e fizeram avançar as discussões em torno de uma metodologia de tratamento do jogo. Esses relevantes estudos sobre a natureza do lúdico foram realizados, na transição do século XVIII para o XIX, por Friedrich Schiller, e, no século XX, por Johan Huizinga e Roger Caillois. Para concluir o capítulo, inquirimos a maneira como, a partir da estética moderna, a arte elabora novas formas e mecanismos de jogo no domínio da expressividade, o que confere uma dimensão privilegiada ao lúdico em tais criações. Nessa perspectiva, divisamos que, em suas atuações teóricas e artísticas, os vanguardistas latino-americanos se valem de uma espécie de *gaia barbárie*, pois se convertem de bons selvagens, reprodutores passivos de doutrinas e comportamentos impostos, em devoradores antropófagos, criadores autônomos e de gosto seletivo. Dessa abertura ao jogo de linguagens artísticas, decorrem instigantes criações, que, ao aproximarem pictórico e escritural, obliterando os limites e expandindo as possibilidades expressivas da poesia, da pintura e das artes visuais, podem ser compreendidas como poéticas visuais.

O segundo capítulo dá continuidade à discussão estabelecida em torno do ímpeto lúdico que permeia a criação das obras poéticas e pictóricas das vanguardas latino-americanas, com o enfoque da apropriação crítica de referências culturais – devoração de linguagens e deglutição de sentidos –, compreendida como mecanismo de jogo inerente à criação estética. Partimos da observação do caráter de jogo sagrado, intrínseco aos ritos primitivos e às práticas religiosas sacrificiais e de devoração, que constituem tradições primevas da América. Observamos, também, que essa índole lúdica inerente ao culto antropofágico se reverbera na produção vanguardista, que retoma as referências primitivas como produtiva temática de trabalho, a partir da qual os criadores concebem a metáfora da devoração crítica, que embasa as reivindicações estéticas e as produções realizadas. Ao tratar da antropofagia simbólica, a partir de uma narrativa mítica indígena, examinada por Georges Didi-Huberman, refletimos sobre a inclinação do humano a uma ânsia de devoração; quer dizer: o desejo de incorporar, que provoca o ímpeto de assimilar para adquirir ou absorver uma espécie de força ou potência vital, que culminaria em servir e engrandecer aquele que se apropria, dinâmica do qual decorre a metáfora da apropriação crítica.

A seguir, deslocada para o campo da Estética, a discussão enfoca as práticas artísticas que, de modo análogo aos ritos de devoração, primam por aguda tendência à voracidade de incorporar, de assimilar referências e de se abrir ao diálogo intertextual/intercultural/intermediático, o que alimenta e energiza a criação. Nessa perspectiva, debatemos como a prática devoradora ou antropofágica desses criadores vanguardistas não implica uma assimilação que recai em mera repetição, pois resulta em um processo de dessemelhança, que lhe confere um sentido diferencial, o que nos conduz à noção de simulacro, nos termos de Gilles Deleuze. Em seguida, contextualizamos como a produção das vanguardas irrompe no campo ambíguo e instável da Modernidade, tensionada entre as tradições e as raízes locais (o primitivo e os elementos autóctones) e as aspirações de novidade (os programas reformadores e a modernidade expressiva), em busca da definição de uma identidade cultural própria. As obras de natureza híbrida, elaboradas por esses poetas e pintores, envolvem o manejo de imagens (visuais e poéticas) e de signos verbo-visuais, segundo diversos procedimentos e aplicações. Em razão disso, compreendemos que se relacionam diretamente a um sentido lúdico. Diante do campo aberto à experimentação, que faz emergir elementos oriundos de diferentes contextos espaçotemporais, assinalamos a relevância do jogo estabelecido entre significantes diversos e do mecanismo da montagem de fragmentos de sentido na elaboração das criações artísticas desses quatro criadores vanguardistas. Nesse sentido, realizamos, ainda, uma focalização da retomada dos temas do primitivo e do selvagem por esses criadores latino-americanos, que faz sobrevir a ritualística canibal, antropófaga, para examinar como cada um deles concebe e desenvolve a proposta da devoração crítica. Constatamos, dessa maneira, que as dinâmicas de mediação crítica, das quais o lúdico é parte constituinte, supõem um mecanismo de manipulação de sentidos, que atua com o propósito de articular a pluralidade de elementos expressivos envolvidos em suas criações artísticas e obras poéticas.

No terceiro capítulo, investigamos o ímpeto lúdico inerente às obras de Andrade e Gironde, com enfoque especialmente dirigido ao exame do jogo de linguagens artísticas incitado pelas obras, que se elaboram como criações semioticamente heterogêneas. Princípios com algumas reflexões a respeito das afinidades de personalidade e espírito criativo que identificamos entre Andrade e Gironde, cujas obras refletem o temperamento alegre, indômito e dado ao lúdico do qual os poetas se encontravam imbuídos. Sob essa perspectiva, consideramos o fato de o jogo atravessar tanto as movimentadas existências quanto as originais criações de

ambos, as quais passam, hoje, por um processo de releitura crítica. Quanto à dimensão lúdica de seus trabalhos, assinalamos a importância da ironia crítica como postura enunciativa e da cosmovisão carnavalesca da vida apresentadas nas obras, e, de modo mais pormenorizado, procedemos ao exame da interação lúdica entre artes do texto e da imagem em suas criações.

Inquirimos o jogo instaurado entre artes e mídias em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de Oswald de Andrade, álbum que registra a convivência festiva entre os amigos que frequentavam a *garçonnière* mantida pelo poeta. Além de tratar do sentido lúdico que perpassa a criação da obra, surgida da partida coletiva travada entre os convivas, analisamos o jogo exploratório da ideia de livro, em uma criação que se elabora como livro-objeto de arte. Isso conduz a nos determos, ainda, em mecanismos como a montagem e, sobretudo, a colagem, recursos promotores de apropriação crítica que contribuem para sua elaboração como obra original e precursora de inúmeras inovações expressivas. Analogamente, examinamos a lúdica escritura de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, livro de poemas ilustrado pelo próprio autor, que faz apelo à visualidade e ao pictórico, para edificar os seus sentidos. Nessa análise do jogo interartístico intrínseco à concreção da obra, investigamos as ironias pitorescas; as inversões de sentido; a relação palavra e imagem no texto ilustrado; as menções verbais ao imagético e às artes visuais; entre outras questões. Desse modo, buscamos mostrar como a interação lúdica das artes, presente nas criações de Andrade e Girondo, resulta em obras de natureza sincrética, em que texto e imagem dialogam e se estimulam expressivamente, induzindo-nos a denominá-las de plasticidades poéticas.

No quarto capítulo, investigamos de que maneira Torres-García e Xul Solar se utilizaram do jogo entre artes e sistemas de significação como conceito norteador ou, ainda, como mecanismo de desenvolvimento de suas invenções estéticas. Primeiramente, considerando o posicionamento de Huizinga, argumentamos em favor das possibilidades lúdicas das artes visuais, com a proposição de que as obras de Torres-García e Xul Solar constituem eminentes exemplos disso. A seguir, desenvolvemos um enfoque do impulso lúdico envolvido na elaboração das obras de Torres-García, que principia pela abordagem do desenvolvimento e produção de seus “brinquedos de arte”, desmontáveis e manipuláveis, concebidos como instrumentos pedagógicos. Diante do nítido caráter lúdico dessas criações, buscamos evidenciar como, na interação com os brinquedos – que permitem a remontagem das partes segundo novas estruturas de

composição –, aquele que manipula peças e, portanto, sentidos, é envolvido em dinâmicas de jogo que reconstróem a realidade, por meio da invenção de novas formas expressivas. De um enfoque da experimentação de Torres-García com a criação dos brinquedos – personagens, objetos, construções –, que surgem como signos visuais que ele divisa a partir dos elementos que compõem a pluralidade expressiva da metrópole moderna, partimos para a focalização da pintura executada segundo os preceitos do Universalismo Construtivo, vertente estética concebida por ele. Ao nos determos sobre os mecanismos envolvidos no processo criativo dessas representações de base geométrica, divididas em seções que abrigam simbologias várias, discorreremos sobre o contato interartes e a manipulação do simbólico, estimulados pelo jogo de signos.

O foco de interesse da pesquisa que interroga a circulação de sentidos, suscitada pelo cruzamento das artes, prossegue com a análise das criações de Xul Solar. Para tanto, elegemos como objetos de estudo os jogos de linguagem inerentes às propostas de reinvenção linguística, formuladas pelo artista argentino, que concebe dois idiomas próprios – línguas *a priori* –, que atuariam como linguagens auxiliares diretamente relacionadas à sua produção pictórica e aos seus projetos estéticos; e o inusitado e polissêmico dicionário de uma dessas linguagens imaginárias, denominado por Xul Solar de *Panajedrez*, a partir da investigação do jogo pansemiótico que esse objeto artístico provoca. Ao desmembrarmos o título do trabalho, temos “*pan*” e “*ajedrez*”, sendo que o prefixo grego “*pan*” (todo, toda, tudo) nos remete à pluralidade de sistemas de significação postos *em jogo* na concreção da obra e o vocábulo aglutinado constitui referência ao jogo de xadrez (*ajedrez*, em espanhol), no qual o artista baseia a sua criação. Isso, por princípio, já evidencia o aguçado espírito de jogo com os sentidos a partir do qual esse xadrez altamente simbólico foi concebido e que nos dedicamos a inquirir. Arrematamos esse capítulo com uma reflexão acerca do manejo lúdico de significantes, de naturezas diversas, largamente praticado nas obras de ambos os artistas, o que resulta nas manifestações de escrituras picturais, presentes nas criações sincréticas de Torres-García e Xul Solar.

Revestido de duplo interesse de pesquisa, este estudo contempla objetos que nos permitiram investigar os lugares do pictórico na poesia e do poético nas artes visuais. A apreciação das obras selecionadas – de naturezas literária e pictórica –, devidamente situadas em seus respectivos contextos de produção, ocorreu, portanto, em termos de legibilidade e visibilidade, de simbolismo e plasticidade, tendo em vista que a interação lúdica entre imagens e textos é constitutiva para a representação dos objetos

em si. Nesse sentido, buscamos interrogar as relações entre as artes literárias e visuais, em suas possibilidades de influxos e atualizações potenciais, assim como as multiplicidades de sentidos e percepções passíveis de serem suscitados por elas. No decorrer desse processo, apontamos correspondências entre as criações artísticas, em seus processos de produção de sentidos, aspirando a mapear os momentos em que ocorrem rupturas com os modos tradicionais de representação na literatura e nas artes visuais.

Com a investigação sobre o diálogo estabelecido entre texto e imagem nas obras dos poetas Andrade e Gironde, assim como nas dos artistas Torres-García e Xul Solar, ambicionamos, sobretudo, produzir um enfoque teórico-crítico sobre o jogo de linguagens artísticas, que aproxima criações tão originais, resultando em expressões de plasticidades poéticas e de escrituras picturais, assinaladas em suas obras. Desse modo, o trabalho se orientou como uma investigação de Poética, Estética e Semiótica Comparada, por se conformar, concomitantemente, como crítica das artes plásticas e das artes literárias, no percurso interpretativo que visou a estabelecer. As conclusões resultantes da investigação são apontadas ao longo dos capítulos e sumarizadas no tópico referente às considerações finais. Como estudo de cunho transdisciplinar, que emprega construtos teóricos de distintos campos do saber, a pesquisa pretendeu constituir, por conseguinte, uma contribuição para a fortuna crítica dos autores e, igualmente, para o pensamento teórico-crítico contemporâneo, que assegura ao jogo interartístico/intermediático um espaço privilegiado.

1. JOGO COMO ARTE, CONHECIMENTO E VIDA

Todo Pensamento emite um Lance de Dados.
Stéphane Mallarmé.¹

O revolucionário e experimental poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, 1897), de Stéphane Mallarmé, afirma a ausência de limites para o jogo da criação estética. No último verso do poema, que inaugurou imponderáveis possibilidades expressivas para as artes literárias e visuais, emerge o seguinte coroamento para a lírica moderna e transgressora: “Todo Pensamento emite um Lance de Dados.” Segundo a perspectiva assinalada, todo texto, poema ou invenção artística consiste em um lance de dados. Sobrevém, portanto, a proposição de que todo pensamento, processado como jogo de sentidos, abre um campo de jogo para a sua significação, que interage com jogadas anteriores e incita outros jogos de pensamento. Isto é, todo texto emerge de um jogo de criação e interpela o leitor para que este nele participe ativamente, ao clamar pela atuação de outros jogadores que arremessem novos dados. No lançar dos sentidos, no manejo de significantes, produz-se a fruição do jogo, o prazer do texto. E se todo pensamento lança seus dados, que permanecem disponíveis ao acaso, a imprevisibilidade intervém, a partir do que inscreve o autor ou subscreve o público, o que resguarda e estimula o jogo da significação. Abrir espaço para a dispersão dos dados assegura múltiplas leituras, na brincadeira que é instaurada com os sentidos, em seus estratos semânticos, visuais, sonoros... Cada jogo, cada jogada é a emissão de um pensamento, cujo potencial de significar é imponderável, como o é o inesgotável campo da linguagem. Que os dados sejam agora lançados, para que haja jogo.

No ensaio “Linguagem ao infinito” (1994), Michel Foucault defende, com veemência, que a representação por meio da linguagem constitui um mecanismo de resistência à morte. Com o registro através da escrita, o código, que se abre aos sentidos, também os expande e fixa, por meio do recurso infinito de sua imagem, que surge no interior da linguagem e se amplia para além dela. Nessa engenhosa disputa travada com a morte, Foucault acrescenta que o sistema de escrita alfabética, de caráter

¹ MALLARMÉ. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. (Tradução de Haroldo de Campos). In: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé*, p. 175.

duplo, em sua abstração redobrada, representa graficamente não o significado de um determinado vocábulo, mas a expressão fonética a ele atribuída, o que lhe confere, por sua vez, significado. Como resume o filósofo, para a cultura ocidental, escrever “seria inicialmente se colocar no espaço virtual da autorrepresentação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, [...] suscitar o duplo deste duplo que já é a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível”.² Diante dessa natureza dupla de que se encontra investida a linguagem, podemos vislumbrar a possibilidade de continuidade da significação nessa esquivia ao apagamento inerente ao registro, da mesma maneira que a reconhecemos no intenso exercício de uma imaginação fabuladora, suscitado por uma abertura ao jogo representativo.³ Ao transgredir limites e se esquivar do real, com o seu arranjo de espelhos, a linguagem, que embaralha possível e impossível e se reduplica em literatura, encontra no jogo com os sentidos um mecanismo de fuga ao esvaziamento capaz de produzir a sua morte.

De modo análogo, no filme *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), Ingmar Bergman habilmente se utiliza do jogo como metáfora de escape à morte, conferindo-lhe o caráter de mecanismo que viabiliza a sobrevivência. Os embates entre liberdade e cerceamento, possibilidade e determinismo, expressão e silenciamento – que permeiam a condição humana – são temática da obra, que se vale da dinâmica de jogo para expressá-los. Situado no contexto da Idade Média europeia, o enredo cinematográfico se constrói a partir da disputa de uma inadiável partida de xadrez, cujo resultado decidirá uma aposta de vida ou morte. Inusitado duelo, o jogo tem como antagonistas Antonius Block, o condenado, e a encarregada da função de executá-lo – a própria Morte, encarnada em personagem. Indiciando em sua atitude o estigma sugerido pela cor, a Morte escolhe as peças negras, o que já se apresenta como prenúncio de sua vantagem no jogo, pois não se importa em ceder ao portador das peças brancas o movimento inicial de partida. Ao esquivar-se uma vez mais das adversidades, Block, cavaleiro que retorna do horror das Cruzadas e encontra o seu povoado assolado pelo

² FOUCAULT. Linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, p. 49.

³ Na obra *Investigações Filosóficas* (1953), ao refletir sobre o funcionamento da linguagem, detendo-se na relação associativa entre as palavras e as coisas, Ludwig Wittgenstein argumenta que os diferentes usos das palavras, nos variados contextos de enunciação, determinariam as suas funções nos diversos processos linguísticos. O filósofo denomina de “jogos de linguagem” tanto os processos primários de aquisição da língua materna quanto “o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada”. Nessa perspectiva, Wittgenstein ressalta a existência de uma multiplicidade de jogos da linguagem, bem como as suas inúmeras possibilidades de significar, ao pontuar que o “o termo “jogo de linguagem” deve aqui salientar que o falar da linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida”. (WITTGENSTEIN. *Investigações Filosóficas*, p. 22.)

sofrimento e pela miséria causados pela peste negra, demonstra surpreendente habilidade e apresenta admirável desempenho no jogo. Entretanto, como o fado da morte é inescapável, o alívio não pode ser senão momentâneo, pois a existência/o jogo persiste e traz consigo a ameaça de um desastre iminente. Ao assumir a atitude de desafiar e jogar com o destino, Block prossegue, portanto, constantemente ameaçado.

De natureza alegórica, a narrativa fílmica sueca apresenta o jogo como uma estratégia de postergar o inevitável fim. Na obra, o jogo de xadrez, que ganhara notoriedade no período medieval, simboliza o jogo da vida, no qual é preciso sagrar-se vencedor contra o perecimento. Estruturado a partir da hierarquização de seis tipos de peças (rei, rainha, bispo, cavaleiro, torre e peão), que se movem cada qual de uma maneira específica sobre o tabuleiro, até serem “capturadas” e retiradas da partida, o xadrez se encerra com o xeque-mate⁴ do rei, a peça mais poderosa do tabuleiro. A configuração do jogo guarda grande afinidade com a mentalidade medieval, regida por uma estratificação social de mobilidade demasiado restrita, que determinava a conduta a que o indivíduo devia se sujeitar.⁵ Se o risco é inerente à existência, assim como ao jogo, o que ambiciona o protagonista do drama fílmico é resistir aos infortúnios e investir em uma busca por colher sentidos que justifiquem o fato de viver, o que é próprio da filosofia existencialista que se manifesta na obra de Bergson. No transcurso do jogo que estabelece com o personagem da morte, o cavaleiro encontra no prolongamento da partida a garantia de sua sobrevivência, bem como a oportunidade de escrutinar o mistério que ronda a fatalidade da vida humana. Manter-se no jogo e, insistentemente, ludibriar a morte equivale a preservar a vida, o que faz com que jogar se torne, por consequência, um modo de viver, de apreender e de mobilizar sentidos.

De maneira geral, podemos afirmar que o jogo consiste em atividade desenvolvida fora do que é a vida real, que irradia sentidos, incita a participação, envolve incerteza e acarreta uma significação própria. O jogar compreende a submissão a determinadas regras de comportamento e a seu encadeamento, mas supõe, igualmente, emprego de astúcia, trapaças e soluções surpreendentes, que “virem o jogo”; isto é:

⁴ Isto é, quando o rei é atacado por uma ou mais peças adversárias e não tem mais possibilidade de ser defendido ou de se mover no tabuleiro.

⁵ No período medieval, o xadrez provoca grande arrebatamento em razão da engenhosidade das manobras e problemas que envolve, assim como por causa da própria estrutura de jogo, que permite espelhar e criticar alegoricamente a sociedade da época. O medievalista Luiz Jean Lauand ressalta que os jogos tinham grande importância na educação medieval e que o xadrez alcançara grande difusão, especialmente no último período da Idade Média, entre os séculos XIII e XV. Lauand reitera, ainda, a observação de H. J. Murray, renomado historiador do xadrez, que define a época medieval como período áureo para o xadrez, jamais igualado no futuro. (LAUAND. *O xadrez na Idade Média*, p. 23.)

abrange uma dada margem para a criação. Esse conjunto de características que lhe são inerentes aproxima o jogo, portanto, das artes visuais e da literatura. De modo similar às práticas lúdicas que o sujeito vivencia desde a infância, a atividade artística, como espaço de estímulo, experimentação e invenção criativa, permite a exploração de novas dimensões simbólicas, ao se desenvolver em um ambiente que congrega curiosidade, prazer e esforço espontâneo. Como transgressão de um suporte, experimentação de uma superfície, a produção pictórica prima por uma elaboração de sentidos projetada a partir de uma fabulação que cria e, por conseguinte, redefine o real. Isso faz com que a representação, quer seja de caráter mimético ou, ainda, expressão disruptiva, não-figurativa, rompa sempre com o real, em prol da possibilidade de compor novas visões de mundo, de um representar impregnado de subjetivismo artístico e de ludicidade.

Como o jogo, que lança sentidos, ao encenar uma dada realidade, a linguagem verbal escrita consiste, por princípio, na representação a partir de signos gráficos. Expressão hiperbolizada da ludicidade da linguagem, a literatura, em seu caráter de forjadora de ficções, é jogo de simulacro, regido pela regra fundamental do “como se” fosse isso verdade. O texto ficcional imita e simula a matéria da vida, de modo a envolver, a conduzir e a fazer crer, porque o mérito de iludir lhe é intrínseco e constitui um dos índices que distinguem a força de sua literariedade. Desse modo, a literatura é vida e cria vidas, ainda que persistam como existências paralelas à realidade. Na leitura, quanto mais atrativa e envolvente é a trama ficcional ou a escritura poética, mais vivamente somos imersos em uma atmosfera de jogo e fruição. A partir da instância do autor, a literatura também joga com a sua própria linguagem, manipulando a noção de autoria, as condições de validade do discurso e as regras inerentes à composição que comandam o engendrar da partida de enunciação. Nesse sentido, ela nos conduz ao pensamento de Maurice Blanchot, em *A conversa infinita* (1986), quando, ao se apropriar da expressão cunhada por Mallarmé, caracteriza-a como “esse jogo insensato de escrever”. Como experimentação de uma prática, a criação visa menos ao objetivo final, que encerra o jogo ao atingir a feitura da obra, do que ao descortinar de possibilidades imprevistas que se insinuam a partir do embate do autor com o texto.

Em *As duas fontes da moral e da religião* (1932), Henri Bergson reflete sobre a vida interior do homem, composta de um fluxo incessante de pensamentos, imagens e sentimentos. Isso conduz o filósofo a discorrer sobre o mecanismo responsável pela fabricação de deuses, de espíritos e de personagens. Em sua tentativa de elaborar teoricamente o conjunto expressivo que a Psicologia aglutinava sob o rótulo

de faculdade geral da imaginação, Bergson confere destaque ao papel exercido pelo que denomina de função “efabuladora”. De acordo com o filósofo, para viver em sociedade, o homem se vale de uma função natural, “puramente lúdica”, inerente à sua existência como impulso vital, que consiste na capacidade de projetar imagens e símbolos a partir da “efabulação” ou da “ficção”.⁶ A propensão humana à fabulação seria responsável por suscitar imaginários descolados de uma representação do real, uma vez que o homem faz irromper ao redor de si uma imprevisibilidade de formas, um incontável número de seres fantasmáticos, dotados de vidas conduzidas paralelamente à própria existência. A função “efabuladora” do espírito humano se encontraria, por conseguinte, na gênese da mitologia, da poesia e da literatura em geral, assim como das diversas manifestações artísticas e, igualmente, das ciências e das religiões.

A investigação que o filósofo realiza em torno da necessidade da função “efabuladora” prima pela ideia de que a inteligência, em consequência do processo evolutivo, teria substituído o instinto no homem. Segundo a interpretação de Bergson, nas ocasiões em que a inteligência ameaça produzir rupturas no seio da organização social, faz-se necessária a atuação de um contrapeso. Ele identifica essa contraforça promotora de equilíbrio na faculdade “efabuladora” que, em sua atuação indireta, engendra “imaginários” que escapam à representação do real e, por intermédio da inteligência, contrapõem-se ao trabalho intelectual (o juízo, o raciocínio). Nesse aspecto, compreendida como uma espécie de virtualidade instintiva ou, ainda, resíduo do instinto persistente na inteligência, a função “efabuladora” atuaria no sentido de preservar a coesão social.⁷ Desse modo, emerge a provocativa proposição de que a fabulação e o fictício detêm a capacidade de interferir e determinar o pensamento, que origina o conhecimento. Diante da argumentação de Bergson, a fabulação compreende não somente um recurso que permite enganar a morte, a partir das existências alternativas que cria, mas constitui, também, um mecanismo criador, uma forma de inteligência, que contribui para o bom transcurso da vida.

Ao fundar um mundo poético, paralelo ao universo exterior e à vida corrente, o homem vivencia a intensidade de um processo criativo que se equipara à inserção em uma dinâmica de jogo. As características empregadas para definir a noção de jogo e determinar o que se compreende como o campo semântico abarcado pelo lúdico, de modo geral, relacionam-se diretamente à linguagem e à arte. Diversos

⁶ BERGSON. *As duas fontes da moral e da religião*, p. 111.

⁷ BERGSON. *As duas fontes da moral e da religião*, p. 123.

autores, a exemplo de Georges Bataille, em *La Peinture Pré-historique: Lascaux ou la Naissance de l'art* (1955), argumentam que é possível constatar um ponto de interseção entre a emergência da atividade simbólica, responsável pelo desenvolvimento da linguagem e da arte, e a inauguração do homem moderno. Segundo essa interpretação, tais eventos primordiais da história da humanidade teriam irrompido de modo concomitante, a partir da atuação da função lúdica ou do jogo. Em remissão às proposições de Johan Huizinga e ao conceito de homem lúdico por ele elaborado, Bataille defende que o surgimento da arte constituiria um evento posterior e dissociado das habilidades requeridas pelo trabalho. Na visão do filósofo, desde a sua origem primeva, a arte corresponderia a um eficaz modo de escape às interdições, que estaria dirigido ao exercício da livre expressão, ao prazer criativo. Apartada das obrigações e dos interditos, bem como associada à fruição de um prazer, a arte estaria diretamente relacionada, conseqüentemente, à instância do jogo, que se opõe ao senso de utilidade prática.⁸

Nessa perspectiva, é possível observar que, como a arte, o jogo consiste em atividade voluntária e regrada, quer dizer; de execução livre, por oposição ao trabalho, e orientada por normas consentidas pelo participante. Embora constitua prática regulamentada, é passível de sofrer a interferência do acaso, capaz de afetar o desenvolvimento do jogo e desviar os resultados. Recoberta de tensão, alegria e beleza, a dinâmica de jogo pressupõe a absorção do jogador, que adere e coopta com a realidade particular fabulada pela atmosfera lúdica. Além disso, o desenvolvimento do jogo ocorre em circunstâncias espaçotemporais particularizadas, que não são as mesmas da vida corriqueira, o que demarca que se trata de uma situação extraordinária, em meio ao transcorrer da existência. O jogo conforma, portanto, uma quebra na sequência dos acontecimentos, que abre um espaço para o lúdico e o belo em meio à aridez da rotina, ao instaurar uma reorganização da realidade sob o prisma do engenho imaginativo, do faz de conta, do fictício.

⁸ BATAILLE. L'homme de Lascaux. In: _____. *La Peinture Pré-historique. Lascaux ou la Naissance de l'art*, p. 34-35.

1.1 O conceito em jogo ou o jogo do conceito

– *Le jeu est fait!* – Gritou o crupiê. A roda girou e saiu treze. Perdemos!

– Mais! Mais! Mais! Aposto mais! – gritava a vovó. Deixei de contradizê-la e, dando de ombros, apostei outros doze *friedrichsdors*. A roda ficou girando muito tempo. A vovó tremia literalmente, acompanhando-a com os olhos. Mas será que ela espera ganhar mais uma vez no zero? – pensei, observando-a, surpreendido. Brilhava-lhe no rosto a certeza absoluta de ganhar, a espera infalível de que, pouco depois, iam gritar: *zéro!* A bolinha pulou no quadrado.

– *Zéro!* – gritou o crupiê.

– Então?! – voltou-se para mim a avó, com ar frenético de triunfo.

Naquele próprio instante, senti que eu mesmo era um jogador. Tremiam-me as pernas e os braços, o sangue afluiu-me à cabeça.

Fiódor Dostoiévski⁹

Refletir sobre os discursos enunciados em torno do jogo em Teoria da Literatura e em Crítica Literária ou, ainda, a partir dos campos da Estética e da Crítica das Artes, é deparar-se com uma rede de distintas manifestações, cuja variedade de perspectivas, metodologias e linhas de trabalho destaca a produtividade de um operador discursivo extremamente polissêmico. Atravessado por uma densa trama de significações, que partem de epistemologias absolutamente diversas, desde as elucubrações da filosofia platônica,¹⁰ perpassando a psicanálise freudiana,¹¹ até alcançar

⁹ DOSTOIÉVSKI. *Um jogador*, p. 114

¹⁰ Na *República* (308 a.C), Platão condena o artista, tachado de imitador, por desconhecer a realidade e se valer da aparência. As atividades do poeta ou do pintor, como práticas de imitação, estariam afastadas da verdade e, portanto, da realidade, o que lhes concederia o *status* de jogo, compreendido como gratuito, desprovido de seriedade e capaz de enganar e enredar a alma, pela sedução das sensações. Insurgente discípulo de Platão, Aristóteles desenvolve, em *Ética à Nicômaco*, na sexta sessão do Livro X, uma reflexão sobre o que é a felicidade, que a dissocia do jogo e da diversão. Embora o jogo seja uma atividade de caráter autotélico que contribua para a felicidade, representa, antes, um meio, não o fim, já que consiste em uma pausa, ocasião de descanso, de descontração, entre a execução de outras atividades.

as práticas e os mecanismos preconizados pela Teoria dos jogos,¹² subárea da Matemática Aplicada, e que, contemporaneamente, não cessam de lhe expandir os sentidos, o jogo é, sobretudo, uma noção plural. E cada teórico estabelece com ele a sua própria partida, deslocando sentidos, conferindo contornos próprios ao jogo que se atreve a jogar. Não obstante, é possível observar que os enfoques da ideia de jogo tendem a oscilar entre o estrato concreto e o abstrato de que está imbuída a noção.

De modo geral, podemos divisar que prevalecem duas abordagens principais em relação à temática do jogo nos estudos críticos e filosóficos. Concebido como realidade concreta, o jogo compreende a arquitetura geral da obra, que desenha signos e desloca significantes, manobra sentidos, encena os jogos da linguagem. É responsável por encadear os mecanismos de expressão e de conteúdo que fundam a criação, no fértil entrecruzamento de estética e de engenho. Por outra parte, empregado como figura abstrata, em seu caráter metafórico, o jogo remete à obra enquanto processo criativo. Ele investe o autor do papel de jogador e alude a uma “disposição lúdica”, suscitada livremente pela atividade simbólica, que contamina o receptor e o insere no jogo. O pensamento teórico que se pauta pela primeira concepção desenvolve uma metodologia de análise que considera o jogo em si como objeto de estudo, em suas formas e circunstâncias de realização. Em contrapartida, a segunda abordagem diz respeito à metadiscursividade, que inquire o jogo em sua simbologia, analisa os lugares de inserção da noção nas ciências e determina as condições de existência de uma episteme lúdica.

¹¹ Na obra de Sigmund Freud, prolífica em referências ao jogo, destaca-se o ensaio “A criação literária e o sonho desperto” (1908), que propõe que o jogo infantil, a brincadeira, seria a origem da imaginação artística exercitada pelo adulto. A criação estética seria análoga ao jogo ou, ainda, um *continuum* deste, porque a obra literária, como o sonho diurno, constituiria “uma continuação e um substituto do jogo infantil de outrora” (FREUD. *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 79). Cabe mencionar a célebre metáfora do jogo do xadrez, que introduz as bases da terapêutica psicanalítica em “Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I” (1913). Já em “Além do Princípio do prazer” (1920), o aparecimento/desaparecimento do carretel lançado pela criança (jogo do “*fort-da*”) é o ponto de partida da análise da relação entre jogo, transferência e prazer, em que jogar constitui uma espécie de apoderamento do sofrimento. A partir da observação da brincadeira praticada por seu neto, de um ano e meio de idade, Freud se detém sobre a compulsão à repetição de ações que não representam prazer, o que o leva a questionar a função do princípio de prazer e a concluir que ele não determina todo o processamento mental. Segundo ele, nesse proceder lúdico, a criança que encena a ausência/ presença da mãe, simbolizada pelo desaparecimento/surgimento do carretel, abriria mão de uma posição passiva na experiência da brincadeira, para assumir um papel ativo no jogo, transferindo o aspecto negativo e desagradável da brincadeira para o seu “companheiro de jogo”.

¹² Criada nos anos de 1930, a Teoria dos Jogos propõe um instrumental para a escolha das melhores ações e a tomada das decisões mais pertinentes em situações estratégicas, de grande competição e alto risco. Ela analisa o comportamento estratégico dos agentes envolvidos em decisões interativas, em vários domínios, como a Economia, as Ciências Naturais (como exemplo, a Teoria do Caos), a Psicologia e a Sociologia.

Cindido entre tais extremos de teorização, o jogo constantemente ressurgue como temática de investigação e se reinventa sempre, atualizando-se em novos escritos teóricos, sem que, no entanto, seja jamais completamente circunscrito. Sob um aspecto, o jogo é astúcia, habilidade mental de especular, surpreender, blefar, iludir, *jogar junto*, inscrever e articular sentidos, que provocam quem com eles se depara. Contudo, por outro ângulo, o jogo constitui, também, uma *práxis lúdica*, que manipula diferentes estratégias no jogo em questão, significa a partir das expressões formais que gera e constitui um todo de sentido que pode ser digno de apreciação estética e capaz de suscitar a beleza. Na consideração dessa condição essencial do lúdico, além dos enfoques referidos, um posicionamento intermediário, que reúne as duas perspectivas metodológicas de enfoque do jogo, começa a irromper, sobretudo, a partir da Modernidade, que propicia o surgimento de um largo espectro de formas lúdicas da arte. Por acreditar na produtividade dessa terceira via de trabalho, que congrega a teorização em torno da noção de jogo e a abordagem do fenômeno do jogo propriamente dito, o presente estudo visa a constituir uma contribuição consoante essa perspectiva.

Refratário a qualquer tentativa de demarcação rígida de seus contornos, de cristalização de uma essência lúdica em conceito estrito,¹³ o jogo se converte em uma noção de trabalho que, imperativamente, ganha sentido em conformidade com cada abordagem teórica ou prática crítica proposta, segundo a metodologia adotada e os objetivos do estudo realizado. Nessa esquivia à determinação, que lhe assegura uma pluralidade de possibilidades expressivas, o jogo se assemelha a outros relevantes operadores conceituais desenvolvidos pela Filosofia, como as noções de espaço e de escritura. E não por casualidade, encontra-se no cerne das reflexões desenvolvidas por Jacques Derrida sobre a Desconstrução, dirigida a inquirir o descentramento estrutural produzido no seio da metafísica ocidental. Evento que subverte a ideia de um significado uno ou privilegiado e converte o campo e o jogo da significação em algo sem limites.¹⁴

¹³ Ao analisarem o lugar do conceito na Filosofia, Gilles Deleuze e Félix Guattari endossam a desconfiança nietzschiana acerca dos conceitos que não foram cunhados por si: “Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. [...] Nietzsche determinou a tarefa da Filosofia quando escreveu: Os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhe são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem a fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los.” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é filosofia?*, p. 13-14.)

¹⁴ DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 410.

Na observação do acontecimento de ruptura, produtor de um deslocamento que conduz à mobilidade do centro – presença, origem, essência, existência – e, por conseguinte, de uma fratura da significação, antes tida como dotada de um sentido último e transcendente, Derrida identifica que a cisão epistemológica irrompe a partir da emergência do que denomina de “discursos destruidores”. Além das contribuições teóricas determinantes de Martin Heidegger e Sigmund Freud, ele ressalta, especialmente, a importância da crítica realizada por Friedrich Nietzsche da metafísica e dos conceitos de ser e verdade, substituídos pelas noções de jogo, interpretação e signo. A partir do horizonte teórico inaugurado pelo pensamento nietzschiano, Derrida argumenta que a falta de um significado transcendentalmente fixado ocasiona uma abertura, um movimento de jogo no campo da linguagem, o que corresponde ao manejo da significação motivado pela *suplementaridade*.¹⁵ Logo, somos impelidos, enquanto intérpretes, a buscar preencher de sentido algo que já se encontra completo, mas que se apresenta inacessível como significado conciliador. Dessa possibilidade de jogo, que reelabora a estrutura de significantes mediante distintas perspectivas, advém, portanto, a liberdade de manejo dos sentidos, que nos permite conceber distintas interpretações acerca das criações sobre as quais nos detemos.

Quando se dedica ao exame da obra de Claude Lévi-Strauss, Derrida igualmente se atém à noção de jogo, que lhe desperta a atenção, por se encontrar sempre em tensão com a história na obra do antropólogo. Ao afirmar a relevância das noções de acaso e descontinuidade, inerentes ao contexto lúdico, no tratamento da “estrutura das estruturas que é a linguagem”,¹⁶ Derrida reitera a concepção de significação como um jogo que se faz e se refaz, em cada contexto, em cada novo momento histórico. Perante o simbolismo irrestrito que lhe é intrínseco, a escritura constitui, portanto, espaço de livre jogo das remessas significantes de que se compõe a linguagem. Nesse ponto, em meio à indeterminação de uma totalidade da estrutura, tendo em vista que já não é mais possível recuperar a origem, estabelecer a ordem final, estabilizar o centro, o sentido das coisas parece residir exatamente em jogar, manipular o significante e, desse modo, fruir a alegria da brincadeira.

Sob tal perspectiva, o jogo pode ser elaborado, em analogia ao proposto por Derrida, como uma espécie de conceito “descentrado”. Ele conforma uma noção em

¹⁵ DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 421.

¹⁶ DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 424.

intermitente deslocamento, cuja não-delimitação completa de sentido, longe de comprometer a sua apreensão, contribui para a sua polissemia, convertendo-a em uma temática de trabalho bastante instigante. Conforme salienta o filósofo, essa “ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação”.¹⁷ Nessa dinâmica de escrita e reescrita, de delimitação e escape, toda nova intervenção teórica faz com que o sentido do jogo seja desconstruído, para que este possa, a seguir, ser recriado mediante novos termos, imbuído de novas acepções. Por sofrer, consecutivamente, o processo de desmontagem e de reelaboração, a noção de jogo se encontra propensa a adquirir continuamente novas adições de sentido, nos terrenos das Artes, da Filosofia e das Ciências Sociais.

1.2 A atividade criadora elaborada como gaio saber

Para rir de si como conviria, como a estrita verdade o exigisse, os melhores não tiveram até agora bastante autenticidade, os mais dotados bastante gênio! [...] quando cada um dispuser, a cada momento, de um acesso a essa liberação derradeira, a essa derradeira irresponsabilidade. Talvez então o riso se tenha aliado à sabedoria, talvez então resulte em nada mais que a gaia ciência.

Friedrich Nietzsche¹⁸

Para os estudiosos do tema, é como se não bastasse deter um instrumental do jogo, mas imperasse uma disponibilidade ao jogo, fosse premente escrutinar os seus mecanismos de forma profunda, no incessante desejo de reinventá-lo, de alcançar os sentidos nele latentes. Nessa conjuntura de ruptura e criação, em que a crítica joga com a noção de jogo e se compraz em alegre rebeldia contra as leituras anteriores, traçando e retraçando sentidos – o que evidencia o prazer pelo trabalho intelectual –, emerge uma interseção entre o poeta, o artista e o crítico. O reconhecimento dessa aproximação conduz ao que se denomina de um gaio saber, noção desenvolvida nas reflexões de Nietzsche e, também, de Baruch de Espinosa, que, posteriormente, é operacionalizada

¹⁷ DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 410.

¹⁸ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 57.

por Jacques Lacan¹⁹ na teorização psicanalítica que elabora. Em sua obra *A gaia ciência* (1882), Nietzsche desenvolve uma instigante reflexão acerca da arte e do conhecimento, que privilegia a ideia de jogo. Obra considerada pelo filósofo como uma espécie de gratificação que lhe é atribuída por uma época de júbilo, celebrada por ele como um dos mais belos períodos de sua vida,²⁰ o livro se imbuí de uma composição mais livre, estruturada por meio de aforismos, que alinha o saber e a arte pela via da alegria, evocada pela expressão gaia ciência.

Em sua primeira edição, *A gaia ciência* trazia como epígrafe os seguintes dizeres, que são atribuídos pelo autor a Emerson, mas que, em realidade, sofreram certa intervenção de sua parte, com o intuito de lhes acentuar o teor: “Para os poetas e sábios todas as coisas são caras e sagradas, todas as vivências úteis, todos os dias santos, todos os homens divinos”²¹. Conforme esclarece José Luiz Viesenteiner, o texto original de Emerson seria o seguinte: “Ao poeta, ao filósofo, ao santo, todas as coisas são amigáveis e sagradas, todos os acontecimentos proveitosos, todos os dias santos.”²² Na observação da modificação operada, como aponta Viesenteiner, faz-se notória a síntese que Nietzsche realiza de poeta e de sábio, que simbolizam, por conseguinte, a arte e a ciência, consideradas realidades indissociáveis, que comporiam uma unidade segundo a filosofia nietzschiana.²³ De acordo com a concepção de saber defendida por Nietzsche, que já se prenuncia nessa citação, a ciência e a busca pelo conhecimento, em suas teorias e métodos, deveriam sofrer uma reorientação geral, de modo a se imbuírem de novas razões e condições de existência, o que lhes permitiria melhor se aproximarem da alegria e da fruição.

Ao se questionar sobre o objetivo primordial da prática científica, em um dos fragmentos de *A gaia ciência*, Nietzsche comenta que “talvez agora se conheça mais a ciência por causa de sua faculdade de privar os homens de seu prazer e de torná-los

¹⁹ Ao recuperar a noção de gaio saber, Lacan lhe reorienta o sentido, com vistas a inseri-la no campo da Psicanálise, bem como interfere em sua estrutura de significantes. Isso ocorre a partir do jogo de palavras que ele produz, por meio da adição de “ça” (isso) à expressão, que passa de gaio saber (*gay savoir*) a “gaio issaber” (*gay sçavoir*), o que abre um largo campo de jogo para a crítica, que interpreta a intervenção sob as mais distintas perspectivas.

²⁰ Costuma-se atribuir o tom de humor inerente a essa obra ao contexto bastante particular da vida do filósofo, ocorrido no período de inverno de 1882, que passara em Gênova. Na ocasião da escrita do livro, acometido por uma doença degenerativa, o filósofo obtivera inesperada melhora em seu estado de saúde. Esse alívio repentino da enfermidade por ele experimentado parece elevar-lhe o humor e contaminar-lhe os escritos, manifestando-se em seu teor denso e reflexivo, porém, mais leve, alegre e otimista do que o estilo que geralmente caracteriza a produção do Nietzsche.

²¹ NIETZSCHE *apud* VIESENTEINER. *Experimento e vivência*: a dimensão da vida como pathos, p. 61.

²² EMERSON *apud* VIESENTEINER. *Experimento e vivência*: a dimensão da vida como pathos, p. 60.

²³ VIESENTEINER. *Experimento e vivência*: a dimensão da vida como pathos, p. 61.

mais frios, mais insensíveis, mais estóicos.”²⁴ Entretanto, o filósofo não se limita a emitir uma crítica sobre o que reconhece como a orientação científica posta em prática, pois, em seguida, refuta tal estado de coisas e argumenta em favor de uma mudança vertiginosa de perspectiva, suscetível de abrir novas e imprevisíveis possibilidades: “Mas nada impede também que se descubra nela faculdades de grande dispensadora de dores! – E então talvez fosse descoberta a sua força contrária, sua prodigiosa faculdade de fazer brilhar para a alegria um novo céu estrelado!”²⁵ Sob o signo do prazer e da alegria, irrompia, portanto, uma nova concepção da prática científica, assim como da produção e aquisição de conhecimento, que preconizava o saber como arte e vida.

Na obra citada, Nietzsche argumenta que a experiência do saber e, sobretudo, a prática artística, como recriações do real, são verdadeiramente bem-sucedidas e se justificam quando alcançam o seu fim maior, compreendido como a expressividade, a criação. Para tanto, a obra artística ou de cunho intelectual deve deter a capacidade de provocar alegria, de suscitar emoções e novas perspectivas, o que estimula e aprofunda o sentido da existência. Mediante tal perspectiva, Nietzsche desconstrói a formalidade, a rigidez e a seriedade do conhecimento e da Filosofia que, ao serem aproximados da arte, como atividades criativas, podem flertar livremente com o riso, a alegria e o erro. A falibilidade do dogma científico não mais é execrada, pois passa a ser assumida como apenas uma malsucedida possibilidade. Dirime-se, portanto, a premissa de almejar estabelecer um valor científico supremo, uma verdade universal, já que importa que o conhecimento se desenvolva como fenômeno inventivo e fecundo, um saber alegre que gera novos sentidos e anima a existência.

O termo gaio saber alude, em sua origem, à arte poética dos trovadores medievais europeus, que combinavam rimas e concatenavam estrofes, na língua provençal, para cantar a poesia cavalheiresca do amor cortês. Eles se autodenominavam detentores de uma nova ciência ou sensibilidade, a gaia ciência ou o gaio saber, a “ciência alegre” de saber gozar a vida, possuir espírito livre e ter a habilidade técnica para o desenvolvimento da nova poesia. Na língua provençal, forma antiga do idioma *occitano* ou *langue d’oc*, falada ao sul do rio Loire, na França, assim como nos vales alpinos da Itália e na região do Val D’aran, na Espanha, a *goia scienza* se referia tanto ao conhecimento técnico requerido pelo fazer poético quanto à própria lírica romântica.

²⁴ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 76.

²⁵ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 76.

Florescida por volta do final do século XII, a arte poética do gaio saber era uma ocupação nobre dos senhores cavaleiros de caráter altivo e vivaz que, envoltos nas lutas e disputas de seu tempo, buscavam igualmente apreciar as dádivas da vida e conquistar as belas damas.

A gaia ciência, cantada em versos pelos trovadores, supõe uma evidente circunstância de jogo. Instaurado por meio do brincar com as palavras, da manipulação linguageira, da encenação do amor, de uma atmosfera festiva e de riso, que cultivava a felicidade e ironiza com ar zombeteiro, o jogo emerge como modo de celebrar a existência e escapar dos infortúnios. Conforme ressalta Pierrette Malgouyres, o sentido da palavra *goia*, na língua provençal, compreende não apenas a ideia de alegria, mas diz respeito a todo um campo semântico orientado em torno do lúdico:

Goia é alegria, mas também jogo, júbilo (significante que não exclui parentesco com *jongleur*²⁶ [saltimbanco], *jocus* [do latim; gracejo], *joker* [piadista, palhaço]), quer dizer, uma fruição da língua que por não ser deletéria, causa alegria. Ela tem como origem a língua dos pássaros,²⁷ língua codificada, ou *art goth*,²⁸ utilizada na Idade Média pelos artífices das catedrais e pelos alquimistas. Ela se exprime em palavras e imagens (“*bœufs-deaux*” pour *bedeau*),²⁹ salvo no registro de compreensão direta. *Ela se entende, mas ela não se entende*, é um idioma fonético baseado na assonância, no qual a substância sonora da matéria significante produz o sentido.³⁰

²⁶ Originário do latim *joculatore*, diz respeito a aquele que manipula palavras, cifras, notas musicais, ou mesmo malabares, e entretém a plateia. No contexto medieval, tem a acepção de cômico, saltimbanco, em referência aos artistas itinerantes que faziam exposições públicas, nas quais realizavam apresentações musicais, encenavam esquetes de humor e recitavam a poesia trovadoresca. Mediante o mecenato de reis e senhores feudais, convertiam-se em bufões das cortes.

²⁷ Espécie de sistema criptográfico, a língua dos pássaros era uma linguagem secreta, restrita aos iniciados, que consistia em atribuir sentidos diversos às palavras, seja a partir de um jogo com as sonoridades, de um jogo de palavras, ou, ainda, de um manejo da simbologia das letras, de sua ordem de composição, da etimologia dos vocábulos, etc.

²⁸ “Goth”, presumidamente proveniente do grego, significa arte da luz. A *langue argotique*, a *art goth*, a *langue des oiseaux*, a gaia ciência e o gaio saber são expressões cujas origens insinuam-se tão paralelas ou derivadas quanto enigmáticas, mas que convergem, ao apontarem para um fenômeno de linguagem. Mais tarde, *argotique*, por transformação ortográfica que preserva a fonética, origina a expressão *art gothique* (arte gótica).

²⁹ Em língua portuguesa, “‘búfalo’ por bedel”. O jogo de palavras orientado pela sonoridade dos vocábulos se perde na tradução para a língua portuguesa.

³⁰ “*Goia est joie mais aussi jeu, jubilation (signifiant qui n’est pas sans parenté avec jongleur, jocus, joker), c’est-à-dire une jouissance de la langue qui de n’être pas délétère fait joie. Elle a pour fondation la langue des oiseaux, langue codée, ou art goth, utilisée au Moyen Âge par les artisans des cathédrales et les apothicaires. Elle s’exprime en mots et images (“bœufs-deaux” pour bedeau), soit dans le registre de la compréhension directe. Elle s’entend mais elle ne s’entend pas, c’est un idiome phonétique basé sur l’assonance, dans lequel la matière sonore de la matière signifiante produit le sens.*” In: MALGOUYRES. Rabelais et le gay sçavoir ou le second antidépresseur de Lacan. In: *L’En-je lacanien*. Toulouse: Éditeur ÉRES, 2009/2, n. 13, p. 30. (Tradução nossa)

Como saber lúdico, arte do jogo, a gaia ciência se elabora como dispositivo capaz de promover o encanto e o deleite, de seduzir a partir de um apuro no uso da linguagem, ao envolver e divertir aquele que adere e coopta com seu jogo. A poética do gaio saber se distingue, especialmente, pelo trabalho com a eufonia e pela primorosa manipulação dos significantes, que lhes reorienta o sentido a serviço da construção de uma linguagem particularizada, que exhibe e define o jogo posto em causa. Além disso, na qualidade de criação estética praticada por seletos e exímios artífices, que detinham o saber dos iniciados nessa arte poética, apresentava-se exposta ao público, mas, igualmente, mantinha parcela considerável de hermetismo, uma vez que continha simbologias e expressões de sentido subentendido, cuja significação era partilhada entre os pares na época de sua criação.

A tradição poética e a tradição filosófica que se desenvolvem a partir da gaia ciência parecem ter em consideração – a primeira, de maneira mais intuitiva; a segunda, como a orientação de seu método – o giro epistemológico provocado pela abertura de uma vertente de trabalho que incita a mescla entre o engenho criativo e o conhecimento intelectual, subordinados à razão, e os afetos e humores, postos em causa pela emoção. Agarrar o conhecimento em sua “forma alegre”, encará-lo como jogo, ir ao encontro de um espaço de invenção, exige, por sua vez, a habilidade e a destreza de um bom jogador. Manifesta-se o interesse por um saber, uma arte, que sejam provocativos, incitem os sentidos, agucem a sensibilidade de quem com eles interage, preenchem-lhe a existência e, de modo análogo, o desejo de deter uma vida estimulante, plena de afetos, que conduza à teorização criativa, alimente a prática da invenção artística. Embora tais proposições se apresentem extremamente sedutoras ao olhar contemporâneo, nelas reside um grande conflito com toda uma tradição anterior, que preconizava a separação estrita entre o valor de verdade, a cientificidade da produção intelectual e, por outra parte, a natureza emotiva, o envolvimento do sujeito.

Na poesia trovadoresca provençal, bem como nas teorias críticas e filosóficas que essa poética inspira, o que se exacerba é o reconhecimento da indissolubilidade da imbricação entre arte, conhecimento e vida. Em nosso caráter de sujeitos produtores de saber e de cultura – o que pressupõe o processo de fabulação, de criação e, porque não afirmar, de jogo com outros saberes e linguagens –, o fato de que produzimos afetos, que afetamos e somos afetados, constitui uma condição irrevogável. No que tange ao gaio saber, tal qualidade parece se adensar, já que provocar afetos,

despertar a comoção, a alegria e o humor constitui mais do que uma característica, representa o objetivo final a que visa essa poética. A partir de uma linha de pensamento que guarda afinidade com o proposto, e em declarada referência a Nietzsche e Espinosa – filósofos dedicados ao gaio saber –, Gilles Deleuze desenvolve, em seu *Abecedário*,³¹ no item dedicado a letra “I”, de “Ideia”, estimulante discussão em torno de três noções interligadas: conceito, *percepto* e *afecto*.³²

Deleuze traça uma confluência entre as dinâmicas da arte e do saber filosófico, a partir do que essa tríade de noções provoca em nós, sujeitos afetados pelo jogo do texto. De acordo com ele, o conceito é uma invenção filosófica que contribui para fazer ver melhor, ao passo que o *percepto* constitui um efeito advindo das criações do escritor, do pintor, do artista. Nesse sentido, o *percepto* corresponde ao conjunto de sensações e percepções que se tornam independentes, vão além daquele que as sente e alcançam certa duração. Ao completar a rede inter-relacional, os conceitos e os *perceptos* se alinham, uma vez que ambos têm a potência de suscitar *afectos*; ou seja: devires, que ultrapassam a força de quem atingem. A possibilidade de uma circularidade entre os três elementos, passíveis de deterem pontos de contato, atualizarem-se e repercutirem uns nos outros, instiga o pensamento de Deleuze e nos leva a pensar que a relação entre *perceptos*, conceitos e *afectos* pode adquirir uma configuração multidirecional, que desenha linhas de força de distintas ordens, atuantes na construção de sentidos. Devires e afetos que inspiram a criação estética e desenvolvem sensações, arrebatamentos, *perceptos* no sujeito, o que requer, por sua vez, o tratamento de questões a partir de intervenções teóricas que, por conseguinte, demandam a cunhagem de noções e conceitos filosóficos capazes de suscitar outros *afectos*...

Nessa dinâmica de estimulação mútua, a produção de conhecimento e a invenção artística tendem a advir de uma interseção entre os distintos âmbitos produtores de sensações e sentidos. Mediante esse processo, a criação se elabora, no entanto, como intervenção que capta e altera, que recebe e modifica, que endossa e acrescenta, ou subverte e contradiz, que apreende, esquece, recria. Como uma ilustração desse movimento inter-relacional, temos o deslocamento de sentido que a expressão

³¹ Entre 1988 e 1989, Deleuze concede uma série de entrevistas à jornalista francesa e sua ex-aluna Claire Parnet, com quem já havia escrito o livro *Dialogues* (1977), cujos temas discutidos seguem a estruturação de um alfabeto, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. As entrevistas foram exibidas, pela primeira vez, entre novembro de 1994 e maio de 1995, pelo canal de televisão franco-alemão ARTE (Association Relative à la Télévision Européenne).

³² Em obras como *O que é filosofia?* (1992), em coautoria com Félix Guattari, *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007) e *Conversações* (1992), Deleuze também discorre sobre as ideias de conceito, *afecto* e *percepto*.

gaio saber sofre ao ser transladada de seu uso original, no contexto da criação poética trovadoresca, para adentrar o campo da Filosofia. Esse movimento dota-a de nova carga semântica, conferindo-lhe um acréscimo de sentido referente à nova situação de comunicação, assim como reorganiza, também, o sentido da expressão em sua conjuntura original, quer dizer, no campo da Literatura e dos Estudos literários. A partir disso, o gaio saber passa a projetar, por consequência, novas ressonâncias, outras repercussões, que alimentam a corrente semântica. Temos, portanto, a tessitura de uma trama de diálogo, a abertura de uma interlocução que injeta novos sentidos no terreno de jogo da significação.

Na lírica amorosa provençal do gaio saber, o eu poético demonstrava grande arrebatamento pela dama a quem cortejava e se colocava na posição de vassalo, ainda que a donzela representasse um objeto de desejo distante e inacessível a ele. A impossibilidade de o trovador louvar a amada sem o pressuposto dos entraves e das barreiras que a isolassem ganha a atenção de Lacan, quando este se dedica a pensar a noção de gaio saber a partir do campo da Psicanálise. Sobre a sondagem que os poetas realizavam em torno do objeto de afeição, no intuito de se aproximarem da amada, Antonio Quinet assevera que “a poesia dos trovadores, gaio saber, com seu jogo de significantes, faz aparecer o vazio, o vácuo em que se encontra o objeto causa de desejo que não se pode atingir, nem representar com significantes.”³³ Diante desse jogo de aproximação e escape encenado pelo gaio saber do cancionero medievo, é perceptível que, desde a poética do gaio saber trovadoresco ao gaio saber da filosofia, apropriado pela psicanálise lacaniana, um traço constitutivo se conserva. Preserva-se a ronda aos sentidos, o gosto por manejá-los, a busca por acercar-se do fugidio da significação, sem, contudo, demarcar-lhe os limites de modo absoluto, o que nos lança, forçosamente, em um terreno de jogo.

Em sua interrogação sobre a pertinência da hipótese de o inconsciente ser estruturado como uma linguagem – que constitui uma contribuição para uma análise mais acurada das questões relativas ao afeto e à ética da paixão³⁴ –, Lacan define o gaio saber como uma atitude oposta à tristeza; potência de pensar e de agir, espécie de *práxis lúdica* de decifração: “A virtude que designo por gaio saber [...] não é compreender,

³³ QUINET. *Psicose e laço social*, p. 182-183.

³⁴ No *Seminário 7: Ética da Psicanálise*, Lacan explicita que a ética não é utilizada por ele em sua acepção habitual de conduta idônea e moral – é empregada em referência à reflexão e à conduta relativas à uma dada ação, que se encontra inserida em um contexto simbólico. A ética da paixão diz respeito ao modo como o sujeito é afetado pelo *pathos* que compreende a diversidade de significantes que perpassam a sua história.

morder no sentido, mas raspá-lo o máximo possível sem que ele se torne um engodo para essa virtude, para tal, gozar do deciframento”.³⁵ A virtude manifesta no gaio saber lacaniano é de ordem ética, pois convoca um modo particular de ação, que culmina em uma alegria decorrente da prática leve e prazerosa, embora nem sempre fácil, de se dedicar a um saber, de obter um conhecimento. Não se refere, portanto, a agarrar com os dentes o significado, em um golpe súbito, como quem ambiciona logo esgotá-lo. Ao contrário, consiste em proceder a uma aproximação dos sentidos, saboreá-los, à maneira de quem se dispõe a travar um contato, a instituir um diálogo, e encontra deleite nessa conversação.

Essa sedução pela paixão de se dedicar, de maneira entusiasta, ao enigma, interrogar a linguagem de que se compõe, mover-lhe as peças, questionar-lhe os sentidos, enquadrá-lo mediante novos ângulos, para desconstruí-lo e buscar novas perspectivas, consiste, antes, em se permitir ser afetado pelo objeto e desejar afetá-lo. Com ele travar um jogo, motivado em parte pelo potencial de fabulação que este desperta, e estimulado, ainda, pelo prazer inerente ao desafio imposto pelo jogo entabulado. Ao manter os sentidos suspensos, o que existe é a abertura de um espaço de jogo livre, em que se processa o manejo de significantes, que imediatamente recrudescer quando a significação é finalmente “mordida”, os sentidos são estabelecidos e a partida termina. Ao menos, enquanto não surja um novo desafiante jogador...

Na recomendação dirigida ao sujeito do texto – sujeito do jogo – a quem orienta a “não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir”³⁶ a matéria languageira, Roland Barthes nos estimula a usufruir dessa interação com a obra de arte como quem se demora e se delicia na apreciação dos sentidos. Em um endosso dessa conduta de recepção estética, ele acrescenta uma assertiva sobre o gosto da sapiência, formulada como interrogativa: “No entanto, e se o próprio conhecimento fosse por sua vez delicioso?”.³⁷ A partir de tais observações, Barthes³⁸ nos remete à

³⁵ LACAN. *Televisão*, p. 44-45.

³⁶ BARTHES. *Prazer do texto*, p. 19.

³⁷ BARTHES. *Prazer do texto*, p. 32.

capacidade que determinadas obras têm de comprazer, emocionar e instigar a atenção, quando com elas interagimos, entrando em jogo com as redes semióticas que conflagram, o que nos suscita o prazer do texto. Ao longo da obra *O prazer do texto* (1973), Barthes discorre sobre o que o texto pode suscitar em nós, leitores – em termos de envolvimento emocional, exercício mental, adesão cultural, prazer crítico –, legando-nos a provocativa distinção entre os “textos de prazer” e os “textos de fruição” (ou “de gozo”). Barthes propõe que os “textos de prazer” seduzem, proporcionam entusiasmo, sensação de completude, satisfação de expectativas, ao passo que os “textos de fruição” são disruptores, evocam algo distante ou fora de alcance, causam a sensação de inelutável perda, que desorienta o sujeito e provoca a morte das certezas, a partir do desconforto de sua linguagem. Para Barthes, somente com “o novo absoluto”, em seu caráter inquietante, de valor crítico, que fratura a consciência, e não apenas o “estereótipo da novidade”, é que irrompe o texto de fruição³⁹ e o “gozo” (“pequena morte”) do leitor.

Ao se interrogar sobre como os textos de naturezas diversas afetam o leitor, Barthes pensa a interação com o objeto de arte com ênfase na obra, mas enfoca, igualmente, o papel exercido pelo receptor, em uma orientação teórica ainda pouco explorada. Isso o conduz, portanto, à proposição de que a experiência de recepção do literário – seja ela promotora de identificação e de aderência, ou detentora de um caráter desagregador – supõe cooptação e envolvimento por parte do leitor. De modo similar, na conferência pronunciada como aula inaugural no *Collège de France*, ao evocar a origem etimológica comum, em latim, dos vocábulos “sabor” e “saber”, Barthes argumenta que o conhecimento estimulante e fecundo detém sabor, e que a presença do “sal das palavras”⁴⁰ é uma condição irrevogável para a existência da escritura. Na aproximação promovida entre o saber, a arte e o gustativo, o que sobrevém é a celebração de um modo de interação entre o conhecimento e o estético que valorize o

³⁸ Para uma análise do jogo na teoria literária barthesiana, consultar: VARGA, Zoltán Z. Les jeux de la théorie: La métaphore du jeu dans la théorie littéraire de Roland Barthes. In: SIMONFFY, Zsuzsa (Org.). *Jeu, enjeu, double jeu*. Pécs: Université de Pécs (Hungria), 2005. p. 1-11.

Quanto a uma reflexão teórica acerca do emprego do jogo em *Aula*, de Roland Barthes, bem como acerca da dificuldade de traduzir a polissemia do termo jogo do francês (*jouer*) para o português, ver a sessão “*Jeu, Jouer*: Jogo, execução, executar (música); representação, representar (teatro); etc.”, de “Lição de casa”, posfácio redigido por Leyla Perrone-Moisés: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de France. Pronunciada em 07 de janeiro de 1979. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 47-95.

³⁹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 54.

⁴⁰ BARTHES. *Aula*, p. 19.

ato de desfrutar a obra. Nessa perspectiva, longe de se propor a dissecar por completo, a superar rapidamente ou a buscar uma verdade absoluta de interpretação, tornando o saber e a arte insípidos, preconiza-se uma conduta de jogo, que experimente livremente e se detenha em certos pontos da obra, ao ativar e acentuar o sabor que lhe é inerente.

Nesse caso, referimo-nos, necessariamente, a produções de sentido cujas semioses são capazes de estimular a fruição de seus significantes, de incitar um envolvimento com aquilo que exprimem. Essas obras se concatenam de modo a conduzir aquele que interage com o texto a fazer mais do que acompanhar o seu jogo de significantes, pois provocam-no a degustar uma textualidade, experimentar e jogar com a linguagem particularizada. Não se trata, portanto, do que Michel Foucault⁴¹ denomina de uma “linguagem horizontal”, “em seu papel de comunicação”, fruto de uma escrita pragmática e mecanizada de uso social, mas sim do que Barthes define como a linguagem que se tece no extraordinário jogo de palavras do qual a língua é teatro, pois “a escritura faz do saber uma festa”.⁴² A partir dessa atmosfera lúdica do texto, cria-se um espaço de fruição estética, capaz de suscitar, inclusive, uma perda de si, inerente ao “gozo”, o que faz com que o sabor do texto seja experimentado tanto pelo autor, que enseja o jogo de signos, quanto pelo público, que o recebe e o rearranja.⁴³

⁴¹ FOUCAULT. Linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 56.

⁴² BARTHES. *Aula*, p. 19.

⁴³ A esse respeito, observa Gilberto Passos: “Daí a “*semiosis*” que não nos permite ficar apenas nos meandros do real, mas ampliá-lo para os domínios próprios da arte, em que os saberes “giram”, o real se amolda aos interesses poéticos e, soberanos, mas não solitários, os signos se deixam saborear pelo artista, que nos faz, também, degustadores do logro da representação. Ao fim e ao cabo, resta-nos, sempre, o grande momento do encontro com o universo de signos, quer seja *Os Lusíadas*, em Camões ou *Em busca do tempo perdido*, em Proust.” (PASSOS. Porque releio sempre a Aula de Roland Barthes. In: *Revista Cult*, mar. 2010, n. 100. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/por-que-releio-sempre-a-aula-de-barthes>>. Acesso em: 07 fev. 2015).

1.3 Jogar e ser jogado pelo texto, segundo Wolfgang Iser

Abrir o texto, fundar o sistema de sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objetiva ou subjetiva de leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia o jogo não deve ser compreendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual contudo o esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade cambiante das frases.

Roland Barthes⁴⁴

As tendências críticas da Teoria da Literatura surgidas ao longo do século XX determinaram uma sucessão de distintas perspectivas de abordagem do texto literário e, por vezes, ainda que por extensão, da obra de arte, o que repercutiu em uma variedade de modos de elaboração do texto e de seus jogos. Nas décadas de 1960 e 1970, período de grande desenvolvimento das vertentes teóricas de fundamentação sistêmico-estrutural – entre as quais, incluem-se o Estruturalismo e as teorias de base semiológica –, o interesse crítico se dirigiu ao “texto jogo” ou aos “jogos do texto”. Em outros termos, a ênfase de investigação incidia sobre o jogo formal, no que este poderia dar a ver o jogo da criação. Tratava-se, portanto, de um enfoque que valorizava, sobretudo, o estrato concreto do jogo, ao se ater a uma análise detida do texto, que investigava os jogos da língua e da linguagem. Nessas circunstâncias, o “jogo do leitor com o texto” era, portanto, em grande parte, negligenciado.

Em contrapartida ao posicionamento crítico centrado na relação autor/obra ou na obra como um todo de sentido, sustentado por tendências como a Crítica Sociológica, o *New Criticism*, o Formalismo Russo e o Estruturalismo, surge, no final da década de 1960, a corrente teórica que se convencionou chamar de Estética da Recepção (*Reader-Response Criticism*). Com o novo foco de investigação proposto, que residia em refletir sobre as condições de leitura, o público que se detém sobre a obra passa a ser considerado importante ator na construção da significação do texto. Nesse contexto, a recepção deixa de ser interpretada como uma decodificação e vem a constituir um processo ativo de interação com o texto. De modo geral, as linhas de trabalho reunidas sob tal orientação teórica se dividiam em dois eixos essenciais: a

⁴⁴ BARTHES. Escrever a Leitura. In: _____. *O Rumor da Língua*, p. 28-29.

Teoria da Recepção, de Hans Robert Jauss, e a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser. A primeira linha de trabalho investigava como a recepção dos textos era determinada pelas condições sócio-históricas, já o segundo enfoque preconizava a análise da relação dialética estabelecida entre texto e leitor.

De acordo com a abordagem crítica proposta por Iser, o interesse investigativo recai, portanto, em refletir sobre como o leitor “joga” e é “jogado” pelo texto, ao inquirir quais são os jogos que travamos com a obra e quais são os aspectos determinantes nessa interação com o estético. Sob essa perspectiva, as interrogações teóricas se dirigem à obra de arte e, em especial, ao texto ficcional, enquanto território de um jogo ativado pelo leitor. Diante disso, emerge a metáfora que concebe o lúdico como inerente ao efeito estético oriundo do engajamento do leitor na atividade de interação com o texto. Nas obras de Iser, a noção de jogo é empregada em variados contextos, com distintas acepções, pois se apresenta bastante fecunda no desenvolvimento de suas teorizações. Se o lúdico é um tema reiteradamente discutido, destacamos, no entanto, três distintas perspectivas de tratamento do jogo, presentes ao longo da produção do teórico.

Em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1978), Iser critica o fato de que a obra de arte contemporânea prosseguia sendo encarada como objeto que carrega em si uma verdade de leitura, que deve ser disposta por uma interpretação universal e estabilizadora. O teórico condena, igualmente, o modo como o texto ficcional vinha sendo reduzido a uma significação referencial, ao *status* de documentação, em razão do tratamento que lhe concedia a crítica. Frente a tais questionamentos, Iser propõe um enfoque embasado na Fenomenologia, que enfatiza a estrutura significante da obra e igualmente endossa o papel da leitura – dos atos de apreensão – no processo de interação estabelecido entre a obra e o público receptor. Nessa perspectiva, a leitura é encarada como o procedimento que faz os sentidos emergirem, não mais como algo a ser explicado, mas como efeitos a serem experimentados pelo leitor. De acordo com Iser, a obra literária se realizaria, enquanto ato de concretização, a partir da interação entre o seu polo artístico, o texto concebido pelo autor, e o seu polo estético, a obra conforme elaborada pelo leitor.⁴⁵

⁴⁵ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, p. 50.

Nesse texto, Iser emprega o termo “jogo” com menor frequência, em comparação ao que é desenvolvido nos seus trabalhos subsequentes.⁴⁶ A noção de jogo ganha destaque, especialmente, na seção intitulada de “Fenomenologia da leitura”. Com um sentido genérico (*game*), é empregada para expressar que autor e leitor cooperam na produção de sentidos, em um “jogo de imaginação”; jogo este que não se iniciaria, caso o texto constituísse tão somente um amontoado de regras. Altamente ativado em contato com a obra, o receptor estabelece com o texto uma relação geradora da elaboração de significados, entendida como jogo. Para que esse processo seja desencadeado, Iser argumenta que o leitor se vale de certos espaços de indeterminação, lacunas de sentido (noção de Roman Ingarden utilizada por Iser) que se fazem presentes no texto elaborado pelo autor. Essa característica textual permite que o leitor exercite a sua criatividade, tenha alguma margem para a invenção, ao preencher esses vazios textuais com impressões próprias. O prazer da leitura consistiria, desse modo, no ato de o leitor colocar em prática a sua capacidade de fabulação, ao entrar em jogo (*play*) com o texto.⁴⁷

Na obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1991), a partir de uma nova vertente de pensamento sobre o lúdico, Iser se dispõe a desenvolver uma Antropologia Literária elaborada como jogo do texto. O teórico expande o sentido da conceituação anteriormente atribuída ao jogo, que passa a ser compreendido como a interação ou a estrutura reguladora entre o fictício e o imaginário, componentes fundamentais da literatura.⁴⁸ Ao longo de sua trajetória de pesquisa, ele constata certos pontos de contato entre o texto literário e o jogo, o que o conduz a aproximá-los, segundo os elementos que ambos denotam. Em razão disso, Iser defende que “o texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita de ficção”.⁴⁹ Com esse posicionamento teórico, ele demonstra compreender a abordagem das questões relativas ao fictício como algo diretamente associado ao receptor, uma vez que, como leitores, somos afetados e reagimos ao jogo de faz de conta, à fabulação, ao “fingimento” ao que se denomina literatura.

⁴⁶ Por outro lado, ao longo do texto, Iser faz reiteradas referências ao termo “interação”. A palavra interação, conforme mais nitidamente alude o seu termo equivalente em língua inglesa, *interplay*, que contém em si a palavra jogo (*play*), supõe uma noção de jogo recíproco, ação mútua, jogo livre.

⁴⁷ ISER. *The act of reading: a theory of aesthetics response*, p. 108.

⁴⁸ No entanto, os textos posteriores de Iser esclareceram que a nova acepção conferida ao jogo não invalida o sentido anteriormente investido nesta noção. Ao contrário, o termo passa a ser referenciado em ambas as acepções nos trabalhos do teórico.

⁴⁹ ISER. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, p. 11.

Nessa obra, o teórico principia a desenvolver a concepção de que o texto literário se elabora como um jogo. A ficção, assim como o jogo, supõe uma combinação de processos primários e secundários, que Iser se dispõe a descrever, ao dissertar, por exemplo, sobre os atos de fingir do texto⁵⁰ (seleção, combinação, autoindicação) ou sobre os jogos (*games; agón, alea, mimicry, ilinix*)⁵¹ inerentes ao jogo (*play*). No entanto, se a literatura é associada ao fingir – consiste em um fazer crer em algo –, o jogo, por sua parte, é descrito como uma *performance*. Conforme alude o título de um dos capítulos da obra, “Jogando e sendo jogado”, o autor se refere à concepção de que, no jogo do texto, os leitores não somente jogam o texto, mas são igualmente jogados por ele, em um processo performativo. Segundo sumariza Iser, os conceitos de jogo e literatura se encontram diretamente relacionados, porque, nas palavras do teórico: “A literatura é basicamente jogo. Em termos mais precisos: o jogo é a infraestrutura da descrição literária”.⁵²

Finalmente, em seu mais célebre ensaio, “O Jogo do Texto” (1989), Iser se propõe a realizar “uma tentativa de dispor o conceito de jogo sobre a representação, enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual.”⁵³ Para tanto, concatena e sumariza as ideias de sua teoria do jogo, que aglutina e adapta construtos e proposições de importantes representantes do pensamento do jogo, como Gregory Bateson, Jean Piaget, Johan Huizinga, Roger Caillois e, sobretudo, Jacques Derrida.⁵⁴ Já no início do texto, Iser assinala que o caráter performativo atribuído à relação autor/texto/leitor ascende com a Modernidade, que promove o declínio do regime representativo de natureza mimética, em prol do surgimento de outras expressividades. Nessa nova conjuntura, ele reafirma que a interação com a obra deve preterir a emergência de um significado pré-determinado, em favor da elaboração de algo totalmente novo, gerado a partir do dado. Reitera-se que, como processo performativo, no jogo encenado pela representação, o leitor joga e é jogado pelo texto, a

⁵⁰ Ao se referir ao fictício, Iser faz escolhas lexicais que, por si, já nos remetem a uma instância de jogo, como, por exemplo, quando emprega a expressão “atos de fingir do texto”, entendida como os atos que promovem a duplicidade e oferecem diferentes áreas para o jogo.

⁵¹ Para tanto, ele se apoia na categorização dos jogos (*agon, alea, mimicry, ilinix*) efetuada, por Roger Caillois, em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1958).

⁵² ISER. Debate. In: ROCHA (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, p. 101.

⁵³ ISER. O jogo do texto. In: COSTA LIMA (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, p. 107.

⁵⁴ Durante um debate ocorrido no VII Colóquio UERJ, evento realizado em 1996, Iser comentou que o ponto de partida para a sua teorização sobre o jogo foi uma concepção pós-estruturalista de jogo, a fórmula do “jogo da diferença”, de Jacques Derrida. (ISER. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, p. 107)

partir de seu envolvimento com os procedimentos do jogo, na medida em que assume um papel ativo, realizando a obra ao seu modo. A partir do tratamento conferido por Iser, os termos leitor e texto devem ser entendidos em sentido dilatado, que abrange a concepção de receptor – leitor de textos, mas também admirador das artes visuais,⁵⁵ ouvinte de música, espectador de filmes, plateia do teatro e público da dança, participante que interage com a arte – e a ampla variedade de formas de expressão artística.

De acordo com a argumentação desenvolvida por Iser, o texto consiste no campo de um jogo, travado entre o autor e o leitor, que concebem um universo ficcional “como se” fosse real. Essa interação, estruturada como jogo, não se ocupa daquilo que pode significar, tampouco do que se encontra fora de si. Sob tal orientação teórica, o texto ficcional constitui um território de jogo, porque, como mundo incompleto, devido à negatividade, e entendido “como se” fosse algo, é convidativo à encenação, instiga os leitores a imaginarem, a interferirem, a travarem um jogo com a obra. Não há, portanto, uma significação anterior ao jogo, porque o significado é formulado a partir do próprio jogo. Nessa interação do leitor com o texto, o que está “em jogo” não é o que se inventa, trata-se da capacidade de inventar, já que não importam quais são as novas formas que o leitor faz emergirem: “Todas elas transgridem – e daí modificam o mundo referencial presente no texto.”⁵⁶ Com a abertura ao movimento de jogo livre, o texto convoca a participação imaginativa do leitor, que posteriormente se põe a interpretá-lo, não pelo que esse efetivamente contém, mas pelas transformações operadas na obra.

A partir do destaque concedido ao papel do receptor na interação com a obra de arte, Iser, leitor de Roger Caillois, elabora o processo de interpretação como um jogo não previamente fixado, de natureza incerta, tendo em vista que envolve variáveis diversas e depende da *performance* do leitor/jogador. Nessa perspectiva, conduz-nos a compreender uma relevante característica que perpassa o jogo estético, a qual consiste na singularidade de sua realização, passível de emergir como produto da relação entre o jogo propriamente dito e o fator desempenho ou *performance* do jogador. O jogo pressupõe o governo por regras acordadas, o que não necessariamente implica uma determinação de resultados, pois nele intervém o acaso, que pode interferir nos rumos

⁵⁵ Conforme a observação feita na obra *La Tentation: essai sur l'art comme jeu* (2002), de Michel Picard, parece bastante peculiar que não exista, na tradição ocidental, um termo específico para designar a atividade de fruir as artes visuais.

⁵⁶ ISER. O jogo do texto. In: COSTA LIMA (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, p. 107.

da partida e mudar radicalmente a situação do jogo. O imponderável constitui tanto uma ameaça quanto parte do prazer de jogo, que lhe confere um caráter de risco e suspense, tornando-o surpreendente. Além disso, conforme já assinalamos, segundo o teórico, o receptor joga o jogo da obra e é, igualmente, jogado por ele, de maneira que cada jogador é conduzido ou está habilitado a cumprir a partida de modo bastante particular, o que expande o alcance do jogo e o converte em algo ilimitado. Nesse caso, mais do que vencer, o que credencia alguém como um bom jogador é a capacidade de realizar bem as manobras de jogo, ao explorar uma trajetória que lhe permita experimentar o risco, colocar em ação distintas estratégias e jogadas, cumprir satisfatoriamente um percurso de preenchimentos e de esquivas na partida.

Em consonância com as proposições do teórico alemão, o escritor e crítico literário francês Michel Picard, autor do livro *La lecture comme jeu: essai sur la littérature* (1986), compara o processo de leitura de textos ficcionais com um jogo praticado pelo leitor, segundo suas próprias regras. A continuidade de tal pensamento é concretizada com a obra *La tentation: essai sur l'art comme jeu* (2002), na qual Picard examina *La tentation de Saint Antoine* (1635), gravura religiosa, carnavalizada e fantástica, de autoria de Jacques Callot. Ao se deter em minucioso exame da representação dessa prodigiosa água-forte, Picard desenvolve uma teoria da arte como jogo, centrada no papel do leitor e em seu exercício lúdico de fruição estética. Na conclusão do estudo sobre a gravura, Picard propõe que a análise desenvolvida não diz respeito exatamente à obra de Callot, porque se refere, antes, ao que essa é capaz de provocar, em termos de emoções, reflexões, procedimentos, apreensões, etc. Trata-se, portanto, de uma abordagem da relação entre o objeto de arte e o sujeito que com ele interage, inserida no debate a respeito do estético. É em seu caráter dinâmico, complexo, ativo, concomitantemente afetivo, passional e intelectual, passível de questionamentos eruditos, regressivo e também maduro, e, ainda, indubitavelmente prazeroso, que essa interação, pensada a partir da noção de jogo, é assumida pelo teórico.⁵⁷ Nessa perspectiva, os aspectos essenciais da experiência estética poderiam ser precisados a partir de um léxico extraído do campo semântico do jogo.

Sob esse ponto de vista, Picard condena “a grosseira, hipócrita e radical subestimação do jogo”, esboçada por grande parte dos teóricos da arte.⁵⁸ E argumenta que a assimilação da arte ao jogo e, por consequência, da atividade artística à atividade

⁵⁷ PICARD. *La tentation: Essai sur l'art comme jeu*, p. 161.

⁵⁸ PICARD. *La tentation: Essai sur l'art comme jeu*, p. 162.

lúdica não deve suscitar surpresa ou, tampouco, ressalva. Para tanto, apoia-se nas proposições de autores como o filósofo Karl Fischer, segundo o qual “a atitude estética é aquela do jogo e não aquela do trabalho”;⁵⁹ do psicanalista Donald Winnicot, que propõe que “as experiências culturais estão em continuidade direta com o jogo”;⁶⁰ e do semiótico Yuri Lotman, para quem “a arte possui uma série de características que a assimilam ao modelo do jogo”⁶¹. A partir da concepção de que a percepção da obra de arte demanda uma conduta ativa e criativa do receptor, que detém uma série de traços comuns – “uma identidade rigorosa” – com o lúdico, Picard não tenciona referir-se à arte como algo frívolo e de presumida gratuidade, produzido meramente para divertir, distrair. Ele discorre sobre uma aproximação entre o “desejo de arte” e o “desejo de jogo”, ao compreender o jogo, em suas potencialidades de simbolização, como um processo capital que atravessa toda a existência humana. Desse modo, a arte é percebida como um jogo orientado, imprescindível ao equilíbrio e à realização humana.

Conforme comentado, Iser já vislumbrara na relação entre literatura e jogo a possibilidade de obter algum esclarecimento a respeito das possíveis razões pelas quais a necessidade de ficção é inerente à condição humana. De modo semelhante, Picard propõe que o aprofundamento do estudo acerca da afinidade entre arte e jogo pode nos levar a entender melhor porque gostamos de observar um quadro, a compreender os motivos pelos quais nos comprazemos em admirar uma obra de arte.⁶² Diante dessas reflexões teóricas, a importância atribuída ao lúdico não poderia ser mais acentuada. Como Iser, Picard também pertence ao restrito séquito de teóricos devotados aos estudos literários que realizaram análises específicas e aprofundadas da noção de jogo, bem como se indagaram sobre a sua aplicabilidade no campo da Teoria da Literatura. Com relação a esse número reduzido de pares, Picard se queixa e denuncia que os especialistas do jogo “se ignoram frequentemente uns aos outros, ou se leem mal, ou se caluniam”.⁶³

⁵⁹ “[...] *l’attitude esthétique est celle du jeu et non point celle du travail.*” In: FISHER *apud* PICARD. *La tentation: Essai sur l’art comme jeu*, p. 162. (Tradução nossa)

⁶⁰ “*Les expériences culturelles sont en continuité directe avec le jeu.*” In: WINNICOT *apud* PICARD. *La tentation: Essai sur l’art comme jeu*, p. 162. (Tradução nossa)

⁶¹ “[...] *l’art possède une série de traits qui l’assimilent au modèle ludique.*” In: LOTMAN *apud* PICARD. *La tentation: Essai sur l’art comme jeu*, p. 162. (Tradução nossa)

⁶² PICARD. *La tentation: Essai sur l’art comme jeu*, p. 167.

⁶³ “[...] *‘s’ignorent fréquemment les uns les autres, ou se lisent mal, ou se calomnient.*” In: PICARD. *La Lecture comme jeu: Essai sur la littérature*, p. 254. (Tradução nossa)

1.4 A ascensão do lúdico: um campo especulativo para as teorias do jogo

Não errará jamais quem buscar o Ideal de beleza de um homem pela mesma via em que ele satisfaz seu impulso lúdico.

Friedrich Schiller⁶⁴

Em sua maioria, os estudos sobre o jogo partem de perspectivas inter- ou transdisciplinares, que sofrem um processo de adaptação e inserção em um domínio disciplinar específico. No que se refere às teorias do jogo desenvolvidas a partir do campo dos Estudos Literários, das Artes Visuais e da Estética, que interrogam a natureza do lúdico, bem como os lugares e os papéis do jogo, podemos destacar três referências teóricas fundamentais, que constituem marcos do pensamento sobre o lúdico, das quais é impossível se esquivar. Referimo-nos às reflexões teóricas desenvolvidas, na virada do século XVIII para o XIX, por Friedrich Schiller (1759-1805), e, no século XX, aos trabalhos realizados por Johan Huizinga (1872-1945) e Roger Caillois (1913-1978), que, com suas iluminações e pontos controversos, contribuíram para ampliar o debate e fazer avançar a discussão em torno do tema.

Com a publicação de *A educação estética do homem: numa série de cartas* (1795), Friedrich Schiller promove a ascensão categórica da temática do jogo ao campo filosófico. A partir das proposições de Schiller, a noção de jogo adquire, definitivamente, um novo caráter, o que consagra novas vias de trabalho para o pensamento do lúdico, conferindo-lhe importância e condições de se desenvolver teoricamente. No século das luzes, o espaço do lúdico nas sociedades e nas culturas europeias alcançara grande fulgor, em razão do novo estatuto teórico concedido ao jogo e de todo um leque de jogos conhecidos e largamente praticados. Essa conjuntura faz com que o século XVIII seja apontado, por diversos pesquisadores, como o “século dos jogos”. Até esse período, entre interdições e encorajamentos, o jogo, bem como o prazer que ele proporciona, prosseguia ainda tradicionalmente mais associado ao vício e ao comportamento nocivo, que conduz à degradação humana, do que à virtude ou ao exercício de uma boa prática, que promove o lazer e a convivência em sociedade.

No século XVIII, o jogo deixa de ser considerado uma atividade inútil ou de pouca relevância e o domínio do lúdico passa a compor prolífico tema de

⁶⁴ SCHILLER. Carta XV. In: _____. *A educação estética do homem: numa série de cartas*, p. 75.

especulação filosófica. Colaboram diretamente para a emergência desse enfoque produtivo e menos moralista da temática lúdica, as análises do jogo realizadas, a partir de meados do século anterior, no campo da Matemática. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), grande filósofo e matemático alemão, que admirava e ajudou a difundir os jogos de tabuleiro asiáticos, como o *Go*, constitui destacado exemplo dentre os autores que contribuíram para a ascensão do jogo como fenômeno digno de interesse. Para Leibniz, o jogo funda um espaço de liberdade criativa, a partir do qual a engenhosidade humana pode aflorar, sem que seja constrangida ou tolhida pelo chamado da realidade.

Ainda nesse século, em que se desenvolveria o Romantismo, estética que valorizava sobremaneira a infância, o jogo emerge como atividade produtiva e passível de ser encarada como séria, um meio apropriado de educar a criança. Destaque nesse processo, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) publica a obra *Emílio ou Da Educação* (1762), romance pedagógico que narra a educação do nobre órfão Emílio, ao passo que também inquire a natureza do humano, ao avaliar a infância como estágio primordial de desenvolvimento físico e cognitivo. Com as proposições presentes na obra, Rousseau, considerado o pai da Pedagogia, reestrutura o modelo de educação vigente, de cunho racionalista, tecnicista e autoritário, e redefine o papel do jogo no processo educativo e de formação da criança. Nessas circunstâncias, em que o interesse se dirige à liberdade de ação e às experiências da criança, o jogo infantil é valorizado, no processo educacional, como um contrapeso à rigidez pedagógica e um modo de apreensão da vida e do mundo.

Dentre os autores que exploraram a temática do jogo no referido período, também merece destaque o educador alemão Friedrich Froebel (1782-1852), criador do conceito educacional de jardim de infância, cujo objetivo original seria propiciar brincadeiras criativas que pudessem estimular o desenvolvimento infantil. Froebel propunha que a prática escolar fosse norteadas por atividades de cunho lúdico, com vistas a estimular os interesses, as aptidões e a livre expressão das crianças. Na concepção do educador, essa orientação pedagógica promoveria, por conseguinte, uma forma mais espontânea e menos coerciva de educação. Dentre as práticas preconizadas, merece destaque a brincadeira com os blocos de montar, o que, segundo ele, constituiria uma atividade criativa que contribuiria sobremaneira para o processo de aprendizagem e desenvolvimento infantil. Imbuído de tais ideias, Froebel criou uma linha própria de brinquedos, compostos de blocos de montar e de estruturas de madeira manipuláveis, que foram comercializados com grande êxito e, ainda hoje, inspiram algumas das

modernas versões de brinquedos de montar⁶⁵. A pedagogia lúdica de Froebel exerceu um relevante papel na educação infantil na Europa e nos Estados Unidos. Além disso, influenciou inúmeras escolas e correntes estéticas⁶⁶ das artes visuais e da arquitetura, que buscaram elaborar as possibilidades dos mecanismos de seleção e montagem.

Diante do exposto, as interrogações a respeito do real valor do jogo principiaram a se adensar, o que fez com que ele não mais fosse interpretado como atividade menor, e passasse a compor um lugar de desenvolvimento da inteligência humana. Nesse contexto de revisão da temática do lúdico, exercem papel decisivo as contribuições de Immanuel Kant e, especialmente, de Schiller, que aproximam o jogo e o estético. Sob a ancoragem da filosofia kantiana, que revaloriza a noção de jogo, sobretudo, na terceira crítica, Schiller elabora as intervenções teóricas que definem a noção de jogo como o dispositivo capaz de conciliar as diferentes tendências atuantes no humano. Na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Kant já realizara um emprego metafórico da noção de jogo, quando se referiu ao “jogo das faculdades”⁶⁷, de nossa imaginação e de nosso entendimento, atuante na experiência do belo⁶⁸. No discurso kantiano, a escolha vocabular do termo jogo não soa, de modo algum, despreziosa ou corriqueira. Contudo, é a partir das contribuições de Schiller que o tema do jogo se adensa ao ponto de não mais poder ser ignorado ou rebaixado no campo da Filosofia. Segundo constata Colas Duflo, pesquisador francês especializado na filosofia e na literatura do século XVIII e dedicado ao estudo da temática lúdica, é somente a partir das proposições de Schiller que, em um momento singular da história das ideias, a noção contemporânea de jogo se estabelece e ganha relevância, ao se tornar componente

⁶⁵ Brinquedo clássico, os coloridos tijolos de montar da marca dinamarquesa *Lego*, fundada em 1932, alcançaram enorme popularidade entre as crianças de diferentes gerações. Concebidos com a proposta de integrar as práticas de jogo e de aprendizagem, contribuindo para o desenvolvimento infantil, constituem um exemplo disso.

⁶⁶ Joaquín Torres-García se interessou pelas teorias *pedagógicas* elaboradas por Froebel, quando se propôs a produzir brinquedos que estimulassem a criatividade e o desenvolvimento infantil.

⁶⁷ Na referida obra, Kant parte de um enfoque dos objetos belos da natureza e da arte, para versar sobre a temática do juízo estético. Para o filósofo, o juízo estético não constitui uma mera derivação do intelecto, da habilidade humana de produzir conceitos, e tampouco de uma intuição sensível, porque seria uma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento.

⁶⁸ Na concepção de Kant, a arte implica a produção de beleza, dissociada de uma necessidade natural, quer dizer; desprovida de um fim ou interesse particular, em seu caráter de atividade gratuita e motivada pela liberdade do homem. De acordo com ele, o juízo estético seria subjetivo e o belo, imbuído da capacidade de suscitar prazer estético – proveniente do livre jogo das faculdades – seria pretensamente capaz de agradar universalmente, de forma independente de uma possível relação com conceitos. Como outros autores da época, em sua terceira *Crítica*, Kant se propôs a elaborar uma classificação das ditas “belas-artes”, que tem como princípio norteador a analogia entre as linguagens artísticas e os modos expressivos do homem, o que resultou em três categorias distintas: as artes elocutivas (a eloquência e a arte Poética); as artes figurativas (a pintura, a escultura, a arquitetura) e, finalmente, a arte do *belo jogo das sensações* (a música).

de uma Antropologia e também constituir um paradigma. Na percepção de Duflo, o jogo encerra uma disposição à confluência de elementos já anteriormente explorada na Filosofia, mas que ganhará especial destaque a partir do tratamento teórico que Schiller lhe confere:

A noção de jogo tem vocação intrínseca para nomear um ponto de encontro, um espaço teórico de cruzamento, entre preocupações científicas e uma intenção ética, na filosofia de Pascal, mas também e talvez mais profundamente, entre os dois domínios em que o homem, segundo a antropologia kantiana, cinde-se, do racional ao sensível, do empírico e do inteligível. Essa capacidade do tema do jogo para descrever um ponto de unificação possível, Schiller vai assumi-la totalmente e levá-la a um grau até então inigualável.⁶⁹

A ascensão definitiva da noção de jogo tem origem na carta XV, de *A educação estética do homem*, a partir de uma inflamada e provocativa afirmação: “Para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”.⁷⁰ Com essa assertiva,⁷¹ Schiller promove a aproximação entre a ideia de humanidade e a noção de jogo, uma vez que o lúdico é compreendido como o resultado da ação recíproca entre duas tendências diversas da natureza humana. Na observação de que Kant apartara o sensível e o inteligível de maneira demasiado estrita na elaboração de seu conceito de estética, Schiller funda uma proposta estética que ambiciona associar as duas vertentes, sem que, com isso, elas se neguem ou se invalidem. Para tanto, evoca uma dimensão transicional, um espaço de mediação, situado entre a sensibilidade bruta e o sublime racional, que concebe como a atuação de uma força de jogo – manifestação do que denomina de impulso lúdico (*Spieltrieb*).

A teoria de Schiller, como pensamento pós-kantiano, herda o dilema da divisão do homem entre a razão e a sensibilidade, algo compreendido como uma essência contraditória inerente à própria humanidade. Segundo a concepção de Schiller,

⁶⁹ DUFLO. *O jogo*: de Pascal a Schiller, p. 65.

⁷⁰ SCHILLER. *A educação estética do homem*: numa série de cartas, p. 76.

⁷¹ Dois séculos depois, o psicanalista inglês Donald Woods Winnicott, autor de *O brincar e a realidade* (*Playing and Reality*, 1971), afirmaria: “é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*).” (WINNICOTT. *O brincar e a realidade*, p. 79-80). Para uma análise das possíveis aproximações entre as teorizações de Winnicott e de Schiller, consultar: BELO, Fábio; SCODELER, Kátia. A importância do brincar entre Winnicott e Schiller. In: *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, Sociedade Psicanalítica Iracy Doyle, v. 45, n. 1, jun. 2013.

tal antagonismo apenas pode ser dirimido a partir da emergência de um terceiro elemento ou tendência que atue nessa relação. Entre o homem físico, submetido à natureza como campo da necessidade e da determinação, e o homem racional, moral, livre e autônomo, sujeitado à sua própria lei, faz-se necessária, portanto, a atuação de um impulso mediador. Para compor a estrutura triádica, capaz de romper com essa dicotomia, nem a atuação política, ou, mesmo, a Filosofia, se apresentam pertinentes. É preciso convocar a arte enquanto criação que prima por constituir o belo e é, por sua vez, aliada à noção de jogo. Conforme sintetiza Pedro Süssekind: “Na concepção das *Cartas*, o homem deve ‘jogar’ com a beleza, porque pelo impulso lúdico se alcança a plenitude de uma harmonia da ‘dupla seriedade’ do dever (lei, moral) e do destino (natureza)”.⁷²

Caso preponderasse, no homem, o impulso sensível (*Sinnliche Trieb*), de perspectiva dita “metabólica”, regulado pela força bruta, prevaleceria nele o instintivo, o impulso inferior, o que o levaria a tender ao primitivismo, à violência e ao egoísmo. No entanto, se nele sobressaísse o impulso formal (*Formtrieb*), fundamentado no plano mental, de caráter moral e censório, ele se manteria centrado no entendimento, atendo-se ao rigor da lei e preso à imutabilidade. Para encontrar um ponto de equilíbrio, Schiller assevera que é preciso estabelecer uma relação de reciprocidade, uma ação combinada das duas tendências, o que culminaria em um impulso de jogo ou impulso lúdico (*Spieltrieb*). De acordo com Schiller,⁷³ na interseção entre o impulso sensível (materialidade/sensorialidade/vida/natureza) e o impulso formal (razão/abstração), originar-se-ia o impulso lúdico, cujo objeto seria a *forma viva*, detentora de qualidades estéticas e de beleza. Sob essa perspectiva, o jogo constituiria um impulso aglutinador, capaz de fazer convergirem forças diversas postas em relação, ao imbricar *forma* (ideia) e *vida* (natureza), de modo ainda não totalmente elucidado, que produz a beleza. Na interpretação do filósofo, a humanidade do ser se realizaria de modo harmônico a partir do lúdico, gerador do belo, pois, nas palavras de Schiller:

Embora saibamos apontar as partes de cuja unificação nasce a beleza, a gênese desta ainda não está explicada [...] A razão, por motivos transcendentais, faz a exigência: deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade

⁷² SÜSSEKIND. Schiller e os gregos. In: *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005, p. 247.

⁷³ SCHILLER. Carta XV. *A educação estética do homem*: numa série de cartas, p. 73.

e liberdade, completa o conceito de humanidade. [...] A experiência pode responder-nos se existe uma beleza, e o saberemos, tão logo ela nos ensine se existe uma humanidade.⁷⁴

Com tal proposição teórica, Schiller retoma a acepção kantiana da apreciação estética, entendida como um “livre jogo”, entre a imaginação e o entendimento, conforme o descrito na *Crítica da faculdade do juízo*, para expandi-la e intensificá-la de modo extremo. Schiller produz um deslocamento de sentido na noção de jogo, ao concebê-lo como um mecanismo de síntese integradora e referir-se ao impulso lúdico como jogo das capacidades racionais e sensíveis do homem⁷⁵. Do jogo, associado à criação artística, decorre certa possibilidade de reintegração entre os âmbitos da natureza e da cultura, apartados pela Modernidade. De modo análogo, podemos afirmar que, a partir da emergência das mudanças e novas dinâmicas impostas pelos processos de modernidade e modernização, são injetadas distintas propensões que passam a atuar no meio citadino. Nesse contexto, é pela via do jogo estético que muitos escritores e artistas encontram os mecanismos necessários para realizar a síntese de elementos conflitivos, que reúnem e aglutinam nas representações de suas obras. No início do século XX, muitas criações artísticas surgiram desse jogo travado entre realidade e imaginação, que buscou retratar um olhar particularizado sobre os seres, o mundo e o seus modos de organização, em meio à efervescência da vida moderna.

O evidente grau de abstração presente no enfoque do jogo desenvolvido por Schiller, em suas reflexões filosóficas sobre a natureza da arte e do estético, é motivo de crítica por parte de teóricos como Duflo. Na obra *Jouer et philosopher. Pratiques théoriques* (1997), Duflo contesta o que considera como uma das características da “abordagem schilleriana, e de muitos de seus herdeiros, pois é uma concepção que vamos reencontrar mais ou menos afirmada em E. Fink e D. Henriot”, que se refere “a recusa em considerar “os jogos que são utilizados na vida real” (para retomar os termos

⁷⁴ SCHILLER. Carta XV. *A educação estética do homem*: numa série de cartas, p. 73-74.

⁷⁵ Cabe ressaltar que, em seus estudos sobre o belo e a arte, Schiller enfatiza que a conduta do homem é regida tanto pelo racional e seus princípios quanto pelo sensível. Para Schiller, a humanidade do ser reside exatamente em transcender a essa condição, uma vez que ele não se reduz às determinações da natureza. O conceito de humanidade a partir do qual teoriza o filósofo contempla, portanto, a ideia de um homem livre e autônomo. Essa visão constrata com o enfoque da humanidade que ganha impulso a partir o século XX, após a “morte” de Deus na Filosofia e com o desenvolvimento da Psicanálise, o que repercute na ideia de “homem cético”, sujeito cindido, submetido às pressões do inconsciente e atrelado a uma conjuntura sócio-histórica.

de Schiller)”.⁷⁶ Nesse sentido, podemos detectar que o jogo é inquirido por Schiller a partir de uma perspectiva que enfatiza o seu caráter metafórico, como potência capaz de exprimir a dinâmica criativa. Na continuidade de sua argumentação, Duflo acrescenta que esse enfoque, “de fato, é um pouco estranho, como se alguém nos dissesse “eu vou lhe dizer o que é a arte”, e adicionasse “mas, atenção, não olhemos os quadros nem as esculturas, que são excessivamente materiais.”⁷⁷ A formulação dessa crítica à produção de Schiller por parte de Duflo ocorre, sobretudo, em razão de o pesquisador francês preconizar uma abordagem investigativa pautada pela Antropologia pragmática, que se apresenta investida de um interesse teórico que se dirige aos “jogos reais da vida real”.

Ao se propor a estudar o jogo como fenômeno cultural e a partir de uma perspectiva histórica, o professor e historiador holandês Johan Huizinga, então reitor da Universidade de Leyden, redige *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura* (1938), legítimo tratado sobre o jogo, que passa a determinar ou influenciar a teorização posterior acerca do tema. Precursor do estudo sistematizado do lúdico no campo das Ciências Sociais, Huizinga inaugura a proposta de uma abordagem teórica do jogo que inquire a natureza do fenômeno em si, o que muito se distingue das análises de base teleológica anteriormente executadas. Após a singularidade das proposições de Schiller, que definem as condições que caracterizam a noção contemporânea de jogo, trata-se da primeira grande virada teórica produzida em torno do tema. No estudo considerado incontornável, Huizinga pensa o jogo como prática, atividade lúdica, com menor ambição de defini-lo do que de dissertar sobre sua abrangência na integralidade dos âmbitos da existência humana.

Compreendido como uma função significativa, o jogo é descrito por Huizinga como uma forma específica de atividade que denota algo, pois contempla um determinado significado, e possui uma razão de ser que supera as necessidades da vida corrente. No jogo, “há algo em jogo”, que reside exatamente nesse sentido que a atividade lúdica encerra, e que escapa a qualquer tentativa de definição. Devido à amplitude do alcance da ideia de jogo, que recobre um estrato imenso de fenômenos, com uma carga múltipla de significados, o lúdico se constitui como uma noção em

⁷⁶ “*Une des choses qui caractérise l’approche schillerienne, et celle de nombre de ses héritiers, puisque c’est une conception qu’on va retrouver plus ou moins affirmé chez E. Fink et D. Henriot, c’est le refus de considérer les jeux qui sont utilisés dans la vie réel (pour reprendre les termes de Schiller).*” In: DUFLO. *Jouer et philosopher. Pratiques théoriques*, p. 2. (Tradução nossa)

⁷⁷ “*C’est un peu étrange d’ailleurs, comme si quelqu’un nous disait “je vais vous dire ce qu’est l’art”, et ajoutait “mais, attention, ne regardons les tableaux, ni les sculptures, qui sont bien trop matériels.*” In: DUFLO. *Jouer et philosopher. Pratiques théoriques*, p. 2. (Tradução nossa)

constante desvio. O interessante capítulo dedicado à sua vasta expressão no campo da linguagem, em que o teórico interpreta os significados etimológicos e os empregos particularizados do vocábulo jogo em distintas línguas e culturas, reitera a dificuldade de impor uma definição global do fenômeno lúdico.

Encarado como “totalidade”, o jogo contempla uma função social que se encontra relacionada às atividades arquetípicas do ser humano, dentre as quais, inclui-se a linguagem. O jogo estaria diretamente implicado na faculdade de designar, no ato próprio da linguagem de nomear os seres e as coisas, em sua estrutura de pensamento simbólico. Diante da constatação desse aspecto lúdico que perpassa a linguagem, a partir de suas próprias condições de existência, assevera Huizinga: “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”.⁷⁸ Matéria constitutiva dos jogos textuais, a linguagem, por si, já conforma um espaço de jogo, uma vez que determina a rede de associações simbólicas erigida em torno do signo, a partir de seus estratos fônico, gráfico, de significante visual, ou por meio da associação entre significante e objeto, em sua trama heterogênea de significações.

Huizinga defende que o jogo constitui o fundamento primevo do culto sagrado e das mitologias, que teriam originado os mais relevantes organismos sociais regrados, presentes na vida civilizada, como “o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência”.⁷⁹ Diante disso, ele postula que o jogo está presente nas mais diversas culturas e concebe a própria cultura como advinda do jogo. No entanto, o teórico vai mais além, ao propor que o jogo, como estrutura originária, é algo autônomo e anterior à própria cultura, uma vez que esta pressupõe a vida em sociedade.⁸⁰ De acordo com Huizinga, o jogo não se restringe à esfera do humano, uma vez que os animais também brincam por sua própria vontade. Ao assumir que a essência do jogo – pontuada por alegria, tensão, divertimento – escapa a qualquer definição totalizadora, em termos lógicos, biológicos ou estéticos, Huizinga busca se aproximar da formulação de uma noção de jogo, por meio do elenco das características formais que identifica na atividade lúdica:

⁷⁸ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 7.

⁷⁹ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 7.

⁸⁰ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 23.

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. Assim definida, a noção parece capaz de abranger tudo aquilo a que chamamos “jogo” entre os animais, as crianças e os adultos: jogos de força e de destreza, jogos de sorte, de adivinhação, exibições de todo gênero.⁸¹

Segundo o teórico, o jogo pode ser definido, portanto, como uma ocupação livre e voluntária, por oposição ao trabalho; que supõe um isolamento da realidade corrente, ao transcorrer em uma espacialidade e em uma temporalidade particularizadas; como atividade desinteressada e regrada, que cria a sua própria ordem e absorve quem dela participa; na luta por um objetivo ou na representação de algo. Na circunstância de jogo, toda essa dinâmica ocorre, ainda que o jogador tenha a consciência de que tudo consiste em um faz de conta, em um exercício de fabulação, em uma representação. Desde os primórdios, quer se trate do jogo presente nas sociedades primitivas, do jogo das crianças ou dos bichos, Huizinga argumenta que já se assinalavam todas as características do lúdico, resumidas em “ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo”⁸². Posteriormente, com a emergência da linguagem, o jogo teria se imbuído de expressão verbal e adquirido o caráter de função poética, o que muito lhe ampliou os domínios de expressão.

Huizinga identifica no jogo, que cria ordem e é ordem, uma tendência a ser belo e uma explícita relação com o domínio da Estética, o que o aproxima, portanto, da arte. Pautado pelas nobres características do ritmo e da harmonia, o jogo instaura uma realidade de organização própria, circunscrita e menos heterogênea do que a vida real, que se desenvolve paralelamente ao desenrolar descontínuo e caótico da existência. Nesse ordenamento que visa a instaurar em sua interioridade, a despeito do caos e da imperfeição do mundo exterior, Huizinga reconhece a aproximação do jogo com a criação artística. Como bem define o teórico, os vocábulos empregados para designar os elementos do jogo pertencem, em sua maioria, ao campo estético e, igualmente, são empregados para descrever os efeitos da beleza, a saber: “Tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união, desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que

⁸¹ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 33-34.

⁸² HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 21.

somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia”.⁸³ Embora quando se refira a “ordem”, “equilíbrio” e “beleza”, Huizinga sugira estar considerando um tipo de arte em particular, de caráter “harmônico” e coeso, menos heterodoxa e transgressora do que a arte de vanguarda, objeto do presente estudo. Devemos considerar, a despeito disso, que a aproximação entre o jogo e a arte (de modo geral), assinalada em sua comparação, ganha um sentido mais amplo a partir das demais características elencadas, como ritmo, contraste, tensão, união/desunião e, ainda, o fascínio que ambos exercem sobre nós. De fato, não é tarefa complexa vislumbrar um apelo estético em grande parte dos jogos esportivos, nas artes marciais, nos jogos de cartas, de tabuleiro e de competição, assim como na encenação literária ou teatral, na dança ou na representação pictórica.

Considerado um intervalo em meio à pressão imposta pelas ocupações da vida cotidiana e pelo mundo do trabalho, o jogo consiste em uma espécie de evasão salutar. Atividade fascinante e arrebatadora, permite ao homem explorar o seu potencial de conceber realidades outras, projetar novos mundos, o que implica, portanto, distração, distensão, diversão. Ao aliar o jogo ao divertimento, Huizinga faz a ressalva de que, embora o jogo possa ser compreendido como diametralmente oposto à ideia de seriedade, isso não significa que determinadas formas do jogo não possam ser consideradas absolutamente sérias.⁸⁴ Como um exemplo disso, temos o jogo de xadrez, que se processa de modo muito compenetrado e ainda assim suscita grande enlevo e entusiasmo nos participantes. Nesse aspecto, quando o jogador adentra a atmosfera do lúdico, o jogo é, para ele, seriedade, e a seriedade se converte em jogo.⁸⁵ Por outra parte, o teórico igualmente ressalta que nem tudo aquilo que é regido pela não seriedade pertence ou possui uma conexão direta com o campo do jogo.

Ao pontuar que o jogo é dotado de um fim em si mesmo ou que consiste em uma atividade improdutiva,⁸⁶ Huizinga afirma que o jogo possui um caráter autotélico, cujo sentido reside no próprio ato de jogar. A assertiva de que o jogo não visa a nada para além da realização de si próprio é coerente com a argumentação sustentada pelo teórico, que postula ser o jogo uma atividade livre e com orientação própria, paralela à realidade da vida. De acordo com ele, o jogo, como atividade desinteressada, não

⁸³ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p.13.

⁸⁴ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 8.

⁸⁵ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 11.

⁸⁶ Em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, Caillois se apresenta de acordo com esse posicionamento teórico, cujo sentido complementa. Ele propõe que, no caso dos jogos de azar, não se gera riqueza, porque “há deslocação de propriedade, mas não produção de bens” (CAILLOIS. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, p. 25).

compreende um mecanismo que supre necessidades ou desejos de ordem imediata, mas implica uma liberdade de ação e se realiza na satisfação que provoca, motivado pelo próprio prazer de jogar. O historiador holandês não se encontra sem pares na investigação do tema do caráter autotélico atribuído a atividade lúdica, que suscitou diversas outras discussões teóricas.

Entretanto, ao considerar o fato de que Huizinga defende que o jogo constitui um elemento da cultura e que a própria cultura se funda a partir do jogo, tal assertiva se apresenta, a princípio, enigmática e, porque não afirmar, contraditória. Antecipando-se aos questionamentos de tal ordem, no que tange ao jogo, Huizinga justifica que as características de atuar como fenômeno e função cultural e de compor uma atividade desinteressada não constituem, de forma alguma, realidades inconciliáveis. Na interpretação de que o jogo é uma função vital, um componente da vida em geral, Huizinga esclarece:

Mas o fato de ser necessário, de ser culturalmente útil e, até, de se tornar cultura diminuirá o caráter desinteressado do jogo? Não, porque a finalidade a que obedece é exterior aos interesses materiais imediatos e à satisfação individual das necessidades biológicas. Em sua qualidade de atividade sagrada, o jogo naturalmente contribui para a prosperidade do grupo social, mas de outro modo e através de meios totalmente diferentes da aquisição de elementos de subsistência.⁸⁷

Na dinâmica que estabelece, como função cultural, o jogo, descrito como uma atividade de natureza particularizada, tendo em vista que detém uma evolução e um sentido próprios, é também capaz de: “Se fixar como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma nova criação do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento [...]”.⁸⁸ Ao relativizar a afirmação de que o jogo é improdutivo, Huizinga nos remete ao que nos lega o jogo, quando já se encerrou. Se podemos afirmar que o jogo gera algo, estamos, portanto, referindo-nos à capacidade lúdica de produzir sentidos. Este ponto de discussão, que trata da índole desinteressada do jogo e de sua compatibilidade com a capacidade lúdica de fundação cultural, ilustra bem a dificuldade de definição que a noção apresenta, e sobre a qual temos insistido.

⁸⁷ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 12.

⁸⁸ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 12-13.

Em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1958), o escritor e antropólogo francês Roger Caillois⁸⁹ apresenta uma abordagem inovadora sobre o estudo dos jogos, que recebe grande atenção por parte dos teóricos interessados pelo fenômeno lúdico. Em relação ao proposto por Huizinga, não se percebe nenhuma alteração extremamente relevante quanto à definição das características fundamentais do jogo, uma vez que ele é descrito por Caillois como uma atividade livre, delimitada, incerta, improdutiva, regulamentada e fictícia⁹⁰. Caillois reconhece o grande mérito do estudo efetuado pelo historiador holandês, mas critica o trabalho em razão da omissão deliberada da descrição e da classificação dos jogos: “A sua obra não é um estudo dos jogos, mas uma pesquisa sobre a fecundidade do espírito de jogo no domínio da cultura e, mais precisamente, do espírito que preside uma espécie de jogos – os jogos de competição regrada”.⁹¹ Com o intuito de corrigir essa falha e expandir-lhe os sentidos, Caillois desenvolve um projeto teórico que assume ser uma continuação daquilo que Huizinga produzira. Na obra desenvolvida, ele apresenta uma metodologia de trabalho inovadora, pautada em um sistema de classificação dos jogos,⁹² de vertente sociológica, que os divide em quatro categorias específicas: *agôn* (conflito/competição), *alea* (sorte/acaso), *mimicry* (encenação/imitação) e *ilinx* (vertigem).

Caillois apresenta a sua proposta de categorização do fenômeno lúdico, valendo-se da peculiaridade do emprego de palavras estrangeiras como escolhas lexicais para definir os tipos de jogos. O teórico não se furta em fazer a ressalva de que as designações propostas não abarcam o universo do jogo em sua plenitude, distribuindo-o,

⁸⁹ Cofundador do *Collège de Sociologie*, junto com Georges Bataille e Michel Leiris, Roger Caillois se converteu em um dos intelectuais franceses que mais se dedicou à promoção e à difusão da cultura latino-americana, o que irrompe a partir de sua relação afetiva com Victoria Ocampo. Escritora, editora e uma das intelectuais mais importantes da história argentina, Ocampo o conhece em Paris e, a despeito da diferença etária de vinte três anos, eles se apaixonam. Em 1939, a convite dela, o jovem Caillois desembarca em solo argentino, para hospedar-se na *Villa Ocampo*, em San Isidro, onde reside por quatro dos cinco anos em que vive no país. Ao lado da agitadora cultural e fundadora da revista literária *Sur*, que lhe propiciava a inserção no meio cultural portenho e o encontro com destacados representantes da literatura e da arte, é bastante provável que, em alguma ocasião, Caillois tenha travado contato direto com Gironde e Xul Solar ou, ao menos, que os criadores argentinos tenham tomado conhecimento de sua presença no campo artístico local. Na ocasião de uma visita do intelectual francês ao Brasil, em 1943, Oswald de Andrade assiste a uma palestra proferida por ele e escreve um ensaio jornalístico sobre o intelectual, intitulado “Posição de Caillois”, no qual afirma: “Caillois é vivo como aquele capítulo seu sobre o caráter subversivo das festas, que imediatamente me conquistou em Europe.” (ANDRADE. *Ponta de lança*. Polêmica, p. 56)

⁹⁰ CAILLOIS. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, p.29-30.

⁹¹ CAILLOIS. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, p. 23.

⁹² Para uma análise de diferentes propostas de classificação dos jogos, que contemple a perspectiva sociológica de Caillois, mas também as classificações empíricas dos jogos, encontradas nas enciclopédias de jogos e compêndios de regras, as propostas de classificar matematicamente aos jogos, bem como a classificação psicológica dos jogos, proposta por Jean Château, consultar: DUFLO, Colas. *Jouer e philosopher*. Pratiques théoriques. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

antes, em quadrantes regidos por um princípio original. Em primeiro lugar, temos *agôn*, que diz respeito aos jogos que supõem um conflito, e que se desenvolvem sob a forma de competição, com igualdade de oportunidades aos participantes e, ao final, consagram o participante mais hábil como vencedor. A seguir, *alea*, nome latino para o jogo de dados, corresponde aos jogos que se pautam pelo imponderável, dependem diretamente de um golpe de sorte e, por conseguinte, apresentam um princípio antagônico à demanda de habilidade que rege os jogos da categoria *âgon*. *Mimicry*, por sua vez, é a denominação concedida aos jogos de ilusão, que consistem no despojamento temporário da própria personalidade, para assumir a interpretação de um papel, de um personagem. Com o intuito de ser bem-sucedido, o sujeito deve fazer crer a si próprio, e também aos demais, ao sustentar talentosamente a ilusão de ser outro. Por fim, *ilinx* é a denominação atribuída aos jogos que envolvem perturbação momentânea de consciência e excitam devido à sensação de perigo e aventura, causada seja pelo excesso de velocidade ou brusquidão de movimentos, seja pela sensação de queda. Como bem alude a nomenclatura grega, consistem em jogos que provocam a vertigem, causam tontura e desorientação.

A proposição de uma classificação baseada em critérios qualitativos dos jogos causou bastante repercussão no meio acadêmico, o que fez com que o trabalho de Caillois conquistasse bastante popularidade e inspirasse seguidores ilustres a adotarem a categorização sugerida como o ponto de partida para a metodologia de seus trabalhos. Contudo, se a classificação das práticas pertencentes à esfera do lúdico consiste no grande motivo de êxito da obra do autor, é também a fonte das críticas dirigidas ao seu livro. Ao se valer de tal categorização, Caillois foi acusado de reduzir a grandeza do fenômeno lúdico, ao promover o seu mau encaixe em um número reduzido de categorias predefinidas e limitadas. Contudo, ainda que a divisão seja bastante restritiva e diminua o alcance do fenômeno lúdico, há que se destacar o seu caráter inovador e a sua importância como ensaio de um enfoque metodológico voltado ao tratamento do jogo. E perceber que suas proposições podem constituir uma relevante contribuição, ao serem interpretadas não como um fim em si mesmas, mas como um modo de estimular o pensamento em torno da variedade de jogos e de suas características intrínsecas.

1.5 De bons selvagens a devoradores antropófagos: a *gaia barbárie* das vanguardas latino-americanas

A noção de jogo associa-se naturalmente à de sagrado. [...] É nos domínios do jogo sagrado que a criança, o poeta e o selvagem encontram um elemento comum. O homem moderno, graças à sua sensibilidade estética conseguiu se aproximar desses domínios muito mais do que o homem esclarecido do século XVIII. [...] Há hoje um esforço para sentir a essência da vida primitiva. [...] A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida quotidiana, para um mundo em que reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança, e do poeta, o mundo do jogo.

Johan Huizinga⁹³

Na contemporaneidade, o lúdico irrompe como mecanismo estético e termo corrente no discurso sobre as artes literárias e visuais, em uma espécie de reflexo da cultura altamente midiaticizada e alicerçada nas tecnologias digitais de nosso tempo. A emergência de uma profusão de jogos digitais, que conquistam jovens e adultos, bem como a encenação e as falsas aparências presentes nas redes sociais parecem constituir, antes, a mais recente manifestação do gosto humano pelo jogo e pela dissimulação, esboçada na era do virtual.⁹⁴ Percebemos que a palavra interação já se encontra completamente banalizada e que os jogos se expandem cada vez mais, alcançando domínios antes impensados.⁹⁵ Conforme constata o pesquisador francês Aurélien Fouillet, no livro que recebe o sintomático título de *L'empire ludique: comment le monde devient (enfin) un jeu* (2014), “os comportamentos lúdicos contemporâneos invadem as diferentes esferas de nossas sociedades sob as formas da ficção narrativa, dos itinerários mnemônicos e do espírito de aventura”.⁹⁶ Se na atualidade as dinâmicas de jogo permeiam não somente a criação artística, mas abrangem distintos aspectos da

⁹³ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 30.

⁹⁴ Filósofo francês dedicado ao virtual e à cibercultura contemporânea, Pierre Lévy, em *O que é virtual?* (1996), interpreta o virtual como um modo de ser contemporâneo, altamente fecundo e poderoso, que colocaria em jogo processos criativos e expandiria possibilidades. De acordo com ele, o virtual permeia o mundo real, porque o que é imaterial é a sua significação, a abstração que este prefigura.

⁹⁵ Recentemente, surgiram profissões em grande ascensão como o *gamer* (jogador profissional de *e-jogos*) e o *designer de games* (ou *game designer* ou projetista de jogos), profissional que elabora e desenvolve jogos para computador, videogame e outras mídias. Anteriormente encarado, sobretudo, como brincadeira ou distração, o jogo alcança atualmente áreas imprevistas, como, por exemplo, a Medicina. Especialidade em crescente desenvolvimento, a *Gameterapia* propõe um tratamento que emprega jogos diversos para a reabilitação ortopédica e neurológica dos pacientes.

⁹⁶ “*Les comportements ludiques contemporains envahissent les différents sphères de nos sociétés sous les formes de la fiction narrative, des itinéraires mnémoniques et d’esprit de l’aventure*”. In: FOUILLET. *L’empire ludique: comment le monde devient (enfin) un jeu*, p. 156. (Tradução nossa)

existência, no que tange à radicalização da imbricação entre arte e jogo, entretanto, é possível vislumbrar uma espécie de ponto de viragem que teria ocorrido muito antes.

Apresenta-se notório que a aproximação entre arte e jogo é intrínseca à ideia de representação, que cria realidades imaginárias por meio das artes visuais, projeta narrativas e mitologias a partir da ficção, encena novos mundos no teatro, faz-se expressão mimética e também desconstrói a *mimesis* pelo simulacro, em uma partida na qual coopta e faz participar o público. No entanto, podemos detectar um momento singular e bastante prolífico na história da relação arte/jogo, que merece o devido destaque. No início do século XX, com o despontar da estética moderna, a arte concebe novas formas e mecanismos de jogar com a expressividade, o que lhe expande extraordinariamente os sentidos e descortina um novo panorama criativo, em que o lúdico detém espaço privilegiado. Nesse período, eclodem inovações artísticas e sublevações teóricas ímpares, surgidas do entusiasmo inventivo e da empáfia juvenil dos novos artistas. Tais autores extrapolaram as fronteiras entre as artes e empregaram a ironia crítica para transgredir a ordem estética vigente, o que injetou novo ânimo no campo das artes e abriu caminho para as criações vindouras.

É quando Mallarmé nos alerta sobre a imprevisibilidade do jogo; Marcel Duchamp nos exhibe a sua *Fonte* (1917); René Magritte produz a série *Traição das imagens* e nos informa que *Isto não é um cachimbo* (1929); Wassily Kandinsky apresenta a sua pintura de signos; Guillaume Apollinaire desenha poemas; Marx Ernst decide recortar almanaques para compor suas próprias histórias; Blaise Cendrars e Sonia Delaunay produzem a imaginativa poesia e a pintura abstrata de um livro de encadernação sanfonada, que se estira e se comprime à maneira de um acordeón, denominado de *A prosa do Transiberiano e a Joanhinha da França* (1913); a arte africana e ameríndia é transvalorada como moderna; em meio ao fluxo de consciência e à alternância de vozes, James Joyce interpõe a Antiguidade Clássica à moderna Dublin no *Ulisses* (1922) e T. S. Eliot opera uma série de inovações formais em “Terra desolada” (1922); Salvador Dalí e Pablo Picasso pintam paródias ultracoloridas do *Retrato da Infanta Margarida da Espanha* (1654), de Diego Velázquez; Georges Braque e Picasso decompõem o *São Francisco* (1630), pintado pelo mestre espanhol Francisco de Zubarán, para conceber a versão cubista *Homme à la guitare* (1918). Os percursos artísticos que emergem nesse novo contexto podem ser bem resumidos por uma consideração feita ainda por Picasso, ao afirmar que quando jovem podia pintar

como o mestre renascentista Rafael, mas que lhe custou uma vida inteira aprender a pintar como uma criança.⁹⁷

No centro das aspirações partilhadas pelos representantes dos movimentos de vanguarda, encontrava-se a busca por desconstruir os modos tradicionais de representação. Movidos pelo intuito de poder se exprimir com maior liberdade criativa e dar vazão à imaginação estética, experimentaram novas expressividades e buscaram deter um olhar sempre aguçado para as coisas do mundo. Como a criança que, sem pudores ou freios, brinca de descobrir as possibilidades do desenho ou da pintura e se diverte com isso, entre êxitos e malogros. Em tal contexto, a subjetividade do artista se sobrepõe a qualquer padrão representativo, pois importa criar a partir de uma verdade própria, ainda que isso signifique desprezar, de modo petulante (outra característica pueril), a tradição que lhe é anterior. É em meio a tais mudanças de posicionamento que a arte, rebelada e livre dos antigos moldes e premissas, com múltiplas formas e distintos sentidos, faz-se o palco de um grande jogo. Sob o signo de um simbolismo irrestrito e da experimentação criativa, a arte se reinventa e joga com as expressividades que inaugura, sugerindo-nos que “toda revolução poética é um lance de dados”.⁹⁸

O impacto considerável que as mudanças produzidas causam no campo da arte, o que já se prenuncia no termo bélico⁹⁹ que dá nome a tais movimentos, permite-nos afirmar que as vanguardas adquirem o caráter de uma legítima sublevação artística. A partir de tal insurreição estética, são determinados novos rumos para a produção cultural posterior. Um processo de reinvenção criativa que se faz jogo, a partir do gosto pela manipulação de linguagens, da hiperbólica imaginação da realidade que encerra, do arrojado endereçamento ao receptor. Mas, cabe perguntar o que governava a brincadeira, quais seriam as regras desse jogo? Para os movimentos de vanguarda estética das primeiras décadas do século XX, a grande regra era subverter todas as regras apregoadas pelas instâncias legitimadoras e impostas e pelo mercado de arte.

⁹⁷ Segue a citação completa de Picasso: “Levamos muito tempo para nos tornarmos jovens. Quando vejo pinturas de crianças, dou-me conta de que só agora posso iniciar meu trabalho de juventude. Quando tinha a idade delas, era capaz de desenhar como Rafael... Mas levei anos para aprender a desenhar como uma criança.” (PICASSO *apud* SIMÕES JR. *O pensamento vivo de Picasso*, p. 80).

⁹⁸ Em 1977, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub dirigem um curta-metragem, de dez minutos, em homenagem ao poema de Mallarmé, que recebe o título de *Toda revolução é um lance de dados*, em referência à frase atribuída ao escritor e historiador Jules Michelet.

⁹⁹ Como já foi bastante difundido, a expressão vanguarda dizia respeito, originalmente, a um termo empregado em contextos de guerra e conflito, para se referir ao primeiro pelotão de soldados, à dianteira do exército que abria caminho no campo de batalha, para dar início ao combate. Posteriormente, passa a sugerir, por extensão, o movimento estético ou a criação artística que propõe ideias novas e avançadas.

Com o intuito de criar condições favoráveis ao surgimento de novas expressividades, as vanguardas investiram em uma experimentação livre, que repercutiu na ruptura dos limites anteriormente instaurados entre materiais, técnicas e temáticas.

A contestação de gêneros e formas, assim como a invenção de novos recursos artísticos instigaram, muitas vezes, a interação lúdica entre poesia e pintura nas produções desses criadores. Essa experimentação estética contribuiu sobremaneira para uma maior aproximação entre os distintos modos artísticos, e estimulou, por conseguinte, o adensamento do contato entre escritural e pictórico, dando origem a novas formas expressivas. Em decorrência desse contato, as fronteiras entre as artes se diluíram, produzindo o híbrido, o intersemiótico, como resultado artístico. Diante disso, a produção das vanguardas estéticas do início do século XX constitui um prolífico objeto para os estudos intersemióticos/intermediáticos. No empenho por diferença e identidade, as vanguardas ressignificaram a relação entre texto e imagem nas artes, com a abertura de inúmeras perspectivas de trabalho, que ainda ressoam na produção artística da atualidade.

Na América Latina, os movimentos de vanguarda se apresentavam vinculados a ideais semelhantes, o que nos permite verificar que o entrelaçamento entre arte, lúdico e transgressão se apresentava, igualmente, manifesto. Preservava-se uma concepção dinâmica de arte, concebida como atividade e não apenas como objeto derivado de uma relação, o que aproximava o fazer artístico de uma prática lúdica, da ideia de jogo. Embora nesse meio interferissem variáveis muito próprias, como o desejo premente de afirmar uma identidade cultural particularizada, que conjugasse a representação do elemento autóctone às premissas modernas. Além disso, emergia a manifestação de um ímpeto criativo sincrético que ambicionava valorizar a heterogeneidade reinante, devido à pluralidade de elementos que compõem a cultura latino-americana. Esse conjunto de fatores somente tendia a estimular o espírito lúdico e a ampliar o campo de jogo. Na premência de fazer ressoar novos sentidos, os argutos criadores se insurgiram contra cânones e curadorias, academias literárias e instituições artísticas, com o objetivo de estabelecer as condições necessárias ao desenvolvimento e ao reconhecimento da nova arte americana.

Na época, era particularmente comum que os membros da elite intelectual e artística latino-americana partissem com destino à Europa, com o objetivo de complementar a sua educação. Nessa oportunidade, o poeta argentino Oliverio Girondo, o pintor Alejandro Xul Solar, de mesma nacionalidade, o pintor uruguaio Joaquín

Torres-García e o poeta brasileiro Oswald de Andrade, futuros representantes de destaque das vanguardas estéticas de seus respectivos países, puderam estabelecer contato com as inovadoras propostas dos movimentos artísticos europeus. Desde a Europa, principiam a projetar o que entreviam como a futura expressão estética da América Latina. A partir dessa experiência formadora, esses artistas e poetas retornariam às suas pátrias, muito motivados a produzir uma arte de características modernas, que não se reduzisse ao localismo e tampouco fosse solapada por um colonialismo intelectual e estético.

No intuito de alcançar tal objetivo, fez-se imperioso que os vanguardistas reconhecessem o valor e a riqueza da herança cultural latino-americana. Para tanto, eles se dedicaram a reavaliar as bases fundadoras da cultura autóctone sob uma percepção renovada, de maneira a recuperar as raízes e os traços da identidade local. E no ímpeto de reelaborar essa identidade, sentiram-se compelidos a abandonarem a postura de *bons selvagens*,¹⁰⁰ que aceitavam serem doutrinados passivamente pela cultura europeia, com vistas a apenas reproduzir aquilo que lhe foi imposto. Predominava, portanto, o desejo de não se submeterem completamente aos ditames do velho continente, mas ainda assim se valerem de determinados elementos da cultura europeia, que pudessem vir a constituir uma contribuição às novas criações literárias e artísticas latino-americanas.

Em razão disso, surgia, finalmente, a consciência de que era preciso realizar uma mediação de valores culturais, que ponderasse os lugares da ancestralidade local e da modernidade europeia, como vetores envolvidos na essência criadora das novas produções artísticas. Esse reconhecimento conduz, por conseguinte, a um novo posicionamento teórico e ideológico, sustentado pelas vanguardas latino-americanas, que se manifesta a partir do construto da devoração crítica. No contexto moderno, as temáticas da devoração e da antropofagia, símbolos da bravura e do poderio indígena, foram recuperadas de uma história primeva e apropriadas, sob diferentes modos, pelos quatro vanguardistas supracitados. Tais poetas e artistas as converteriam em uma

¹⁰⁰ Surgido da inauguração do contato entre os conquistadores europeus e as populações indígenas nativas da América do Sul, a temática do *bom selvagem* constitui um *topos* literário e pictórico bastante explorado a partir da Idade Moderna. No intuito de refletir sobre a condição humana e reconduzir o homem ao caminho da felicidade, os pensadores iluministas, dentre os quais, destaca-se Rousseau, buscaram ponderar sobre o tema. Rousseau se valeu do emprego do mito e da expressão *bom selvagem* para exprimir uma idealização teórica, que diz respeito à concepção de que o ser humano em seu estado original, não contaminado ou corrompido pelas forças atuantes no ambiente social, seria alguém bom por natureza. Neste trabalho, a expressão é empregada em referência à postura passiva do latino-americano que não opõe resistência à dominação cultural europeia.

metáfora alusiva a um paladar seletivo, compreendido como o mecanismo regulador que seleciona aquilo que deve ou não ser incorporado à arte e à cultura latino-americanas, concedendo-lhes maior autonomia criativa e liberdade estética.

A partir desse processo de transição, de *bons selvagens* a devoradores antropófagos, os vanguardistas encontraram o embasamento teórico que orientou as distintas vias de trabalho escolhidas. Eles nos legaram obras absolutamente singulares, mas que convergem, especialmente, a partir do espírito de jogo entre texto e imagem por meio do qual são fundadas. O jogo extremado de signos e linguagens artísticas presente nas obras de Gironde, Xul Solar, Torres-García e Andrade nos conduz a nos interrogarmos sobre onde começa o trabalho do poeta, ou termina o trabalho do pintor, do artista. Poetas que sonharam ser artistas, artistas que almejaram ser poetas, e que ao desenvolverem uma interação lúdica entre as artes do texto e da imagem, converteram-se em autores de poéticas do visual. Surgidas do limiar entre verbal e visual, essas criações estéticas exploram os possíveis matizes que a livre experimentação artística e a imbricação de modos semióticos, postas em jogo por seus autores, são capazes de projetar. Ao conjugarem ou se alternarem nos papéis de poetas, pintores, ilustradores, gravadores, artistas, acumulando e mesclando funções, esses autores reinventam e confundem os ofícios de artista plástico e de poeta. São líricos, criadores de plasticidades poéticas, e artistas, autores de escrituras picturais.

Em uma zona de liberdade criativa, imbuída de uma atmosfera festiva e provocativa, com contornos próprios, porém pouco definidos, propícia ao manejo de significantes e produtora de certa imaginação da realidade, na qual intervém o inesperado, passível de deslocar sentidos e desviar resultados, constrói-se a obra de arte moderna. Gironde e Andrade, Xul Solar e Torres-García, vanguardistas visionários e inconformistas, servem-se dessa instância criativa, com muita alegria e rigor tático, para lograrem elaborar novas formas expressivas, surgidas de uma correlação estabelecida entre as artes. Nessas circunstâncias, emerge o desmedido e insurrecto jogo das vanguardas, em toda a sua magnitude de *gaia barbárie*. Originalmente empregado pelo escritor peruano José Carlos Mariatégui,¹⁰¹ com o intuito de definir a poética de

¹⁰¹ Segue a constatação de Mariatégui acerca da produção poética de Gironde: “*Después de emborracharse con todos los ópios de Occidente, Gironde no ha variado en su substancia [...] Esta gaya barbarie, que la civilización occidental no ha logrado domesticar, diferencia su arte del que, en ánforas disparatadas, símiles a las suyas, se envasa y se consume en las urbes de Occidente. En la poesía de Gironde el bordado es europeo, es urbano, es cosmopolita. Pero la trama es gaucha.*” (MARIATÉGUI. *Oliverio Gironde*. In: SCHWARTZ (Org.). *Homenaje a Gironde*, p. 175.)

Girondo, o termo *gaia barbárie* se referia à dimensão autêntica, burlesca, bem-humorada e sincrética da lírica do poeta argentino, que se conservara mesmo diante do contato com a arte e os “ismos” europeus. Estado de coisas surgido em um contexto criativo que privilegia um olhar não domesticado como saída poética, a *gaia barbárie* da arte emerge de um temperamento indômito que rege a criação estética, que também percebemos se manifestar nas obras de Andrade, Xul Solar e Torres-García.

Como produções artísticas que se articulam a partir do jogo estético, as criações dos autores estudados implicam sentidos dinâmicos, que pressupõem ruptura, movimento, mudança. Arte combativa e de renovação, a expressividade vanguardista latino-americana se desenvolve no interior do acentuado conflito entre as diferentes estruturas do real coexistentes na Modernidade. De modo análogo aos processos modernizadores, há, nessa arte de caráter lúdico, portanto, uma espécie de tensão estabelecida entre um e outro elemento, entre os referentes de naturezas diversas, ou os distintos mecanismos postos em jogo. Em meio à autoridade do instituído *a priori*, que compõe a tradição, interpretada como regra, e as incalculáveis inovações artísticas, que irrompiam como imprevisibilidade criativa, processava-se o jogo da criação vanguardista. Ao reconfigurar o campo artístico latino-americano a partir das descobertas e das redescobertas que estimulam, as aspirações estéticas das vanguardas das quais participaram Girondo, Andrade, Xul Solar e Torres-García consistem, também, em uma busca pelo outro, uma abertura à alteridade, um contato expressivo que provoca trocas culturais e aproximações entre sistemas semióticos. No entramado de sentidos surgido do cruzamento entre continuidade e renovação, obsoleto e novidade, identidade local e cultura europeia, tradição e modernidade, poesia e artes visuais, escritura e pintura, esses poetas e artistas inventam o gaio saber – a *gaia barbárie* – de suas criações poético-visuais, surgidas do alegre e livre jogo de fruição das linguagens.

2. DEVORAÇÃO DE LINGUAGENS, DEGLUTIÇÃO DE SENTIDOS

Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle.
Maurice Blanchot¹⁰²

Diante da diversidade abrangida pelo domínio do lúdico, elencar e contabilizar todas as infindáveis práticas que podem ser compreendidas como jogos constitui tarefa impossível de ser levada a termo. Considerando o caráter cultural que permeia a noção de jogo, percebemos, ainda, que ele existe como tal em meio ao contexto sociocultural em que é praticado, no qual determinada ação é assumida e legitimada como lúdica. Nesse aspecto, certo tipo de dinâmica ou prática, evidentemente encarada como uma manifestação de jogo em uma dada nação ou civilização, pode não ser interpretada tão facilmente dessa maneira, ou mesmo não prefigurar um jogo sob a visão de outra cultura. Se a razão de ser do jogo ou o prazer encontrado em uma prática específica podem não ser partilhados ou bem compreendidos por outras culturas, isso não invalida o caráter lúdico que lhe é inerente em seu meio sociocultural. Reside nisso a importância de se buscar interpretar o jogo a partir de constantes teóricas, assim como de analisá-lo como manifestação particularizada, ao se deter sobre a especificidade do jogo em questão. Sob tal perspectiva, podemos nos aproximar do sacrifício, jogo de *outrem*, como quem divisa, na ritualística sacrificial, a possibilidade de convergência entre o mundo do sagrado e o mundo do jogo.

As representações sagradas das civilizações primitivas, que incluem ritos sacrificiais e práticas religiosas de devoração, congregavam a realização simbólica, o surgimento de formas *belas* e a ação de sentido místico. Como processo espiritual de transformação – que primava pela obtenção de favores dos deuses – capaz de incitar a emergência de um estado superior de coisas, a ritualística detinha, por conseguinte, demarcado grau de seriedade. Isso, porém, não impedia que as práticas sagradas se encontrassem imbuídas, em sua essência, da qualidade lúdica. Os ritos consistiam em

¹⁰² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 95.

representações ou encenações de algo, que transportavam os seus participantes a uma dinâmica orientada por regras próprias. Para Huizinga, definir o ritual sagrado em termos lúdicos não consiste em erro ou exageração, tendo em vista que o rito abarca todas as características que o teórico atribui ao jogo. O autor ressalta a importância do recurso à separação espaço-temporal em relação à vida rotineira, entre os traços definidores que demarcam o mundo do sagrado e dos ritos primevos como um mundo de jogo.¹⁰³ Como invocação de poder, sagração ou acontecimento festivo e de agravo, o rito é um acontecimento diferenciado, uma realização particularizada que irrompe no seio da vida social.

Na prática do ritual sagrado, com seus componentes autênticos e espontâneos ou herdados da tradição, Huizinga identifica que se preserva a consciência, ainda que latente, de que não se trata da realidade. De acordo com o teórico, prevalece a compreensão de que corresponde tão somente a uma experiência ilusória, a um faz de conta. Realidade impenetrável, pertencente ao domínio do que existe de mais hermético e profundo no homem, não constitui tarefa simples mensurar até que ponto se faz presente no rito essa percepção de representação. Em contrapartida, é tácito que as formas e as funções ritualísticas fazem com que o praticante se deixe por elas absorver, envolvendo-o no jogo, ao mesmo tempo que a ele determinam tratar-se de um momento particularizado, uma experiência excepcional, fora do transcorrer da vida cotidiana. Ao assumir que a noção de jogo pode guardar afinidade com a ideia de sagrado, Huizinga conclui que “é impossível perder de vista, por um momento só que seja, o conceito de jogo, em tudo quanto diz respeito à vida religiosa dos povos primitivos”¹⁰⁴. Sobre a natureza geral dos fenômenos ritualísticos, considerados práticas de caráter místico e cultural, ele acrescenta que “a unidade e a indivisibilidade da crença e da incredulidade, a indissolúvel ligação entre a gravidade do sagrado e o “faz de conta” e o divertimento, são melhor apreendidas no interior do próprio conceito de jogo”.¹⁰⁵

Dentre todo um elenco de distintos atos de culto pertencentes ao domínio dos ritos sagrados primitivos, os sacrifícios e as práticas de devoração ritual merecem destaque, dado o grau de engajamento que demandam dos participantes. Esses ritos se orientam a partir de um proceder de teor dual, que contém o sentido de intensificar o sentimento de vida, ao passo que também deve incorrer em imolação ou consumição –

¹⁰³ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 22.

¹⁰⁴ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 28.

¹⁰⁵ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 28.

de caráter real ou simbólico – da oferenda. Como o jogo, a devoração ritual é transgressora, porque, ao compor uma atividade de orientação própria, que encerra um sentido e cria sentidos, escapa a toda ingerência da lógica que rege a vida corrente. No contexto moderno, essa temática é recuperada devido ao potencial de significação de seu sentido alegórico, o que faz a devoração ritual ressurgir como metáfora capaz de recobrir uma série de operações postas em marcha por processos de criação pictórica e invenção poética. Embora reapareça ressignificada em conjunturas completamente distintas, a devoração resguarda a sua conexão com o lúdico, ao ser empregada para embasar e designar uma nova atitude crítica e de afirmação de uma identidade criativa. Desse modo, surge uma estética moderna da devoração, empenhada em realizar a mediação de referentes culturais, que recobre as produções artísticas do período, em grande parte caracterizadas pela ancoragem em um jogo entre texto e imagem.

A partir da qualidade de exprimir o simbolismo envolvido no manejo lúdico de significantes que se ressaltara nas artes, a devoração e a deglutição convertem-se em temáticas correntes, exploradas pelas vanguardas europeias e, sobretudo, pelos movimentos latino-americanos de renovação estética. Da história primeva da cultura latino-americana à radicalização criativa experimentada pelos vanguardistas das primeiras décadas do século XX, o devorar e o comer ganham novos usos e sentidos. Ocorre a expansão da ideia de uma prática sagrada de extermínio e de sacrifício, que passa também a aludir à morte de uma velha ordem estética, o que supõe, por conseguinte, a celebração do nascimento de novos mecanismos de construção de sentidos. Diante disso, a devoração ritual, a antropofagia, o comer, tomados em uma ampla gama de significados, passam a remeter não somente ao jogo da criação em si, mas também aos jogos de linguagem que ensejam as obras, assim como aos jogos de sentidos que delas emergem. Nessa perspectiva, as ideias de devoração e sacrifício fazem apelo tanto à ritualística primeva e à crença religiosa do selvagem, quanto ao universo criativo do artista e do poeta. Embora carreguem significados distintos, ambas as acepções convergem, uma vez que preveem a esfera de um jogo, que redefine um dado estado de coisas, ao estabelecer novos sentidos. 1

Segundo Valter Kehdi, linguista especializado em Filologia, o verbo comer provém do latim *edere*, cujo radical é *ed-*. Ao ser conjugado no presente do indicativo, esse verbo compunha formas que se confundiam com aquelas do verbo *esse*, no latim vulgar da península ibérica. Em razão desse fato, como mecanismo de diferenciação, ele passou a ser utilizado em associação com o prefixo *-cum*, que significa companhia.

Logo, *cum edere* se converteu em *cumedere*, que evoluiu para *comer*, na língua portuguesa.¹⁰⁶ A partir da inclusão da preposição latina *-cum*, que possui o sentido de concomitância, companhia, ação conjunta, a base etimológica do vocábulo *comer* acena para a ideia de coletividade, um influxo de energia partilhado, o *comer junto*. O significado se refere, portanto, a uma ação que é praticada preferencialmente em companhia de outros. Observamos, ainda, que, no caso do regime partitivo, introduzido pelo emprego da preposição “de”, expresso em construções como, por exemplo, “comer do pão” ou “beber do vinho”, essa preposição confere ao ato de ingestão o sentido do consumo da parte que se retira de um todo. Em tais aspectos, *comer* alude a interação, partilha, uma posta em relação com algo ou alguém, o que sugere, por sua parte, para além da festa e do banquete, obviamente ligados ao divertimento e ao lúdico, uma atmosfera (latente ou ativada) de jogo, em que se *joga junto* e se *joga com*, como modo de bem desempenhá-lo.

À luz do domínio do lúdico, as práticas de sacrifício e de devoração ritual podem ser interpretadas como inseridas em uma atmosfera de jogo, que supõe uma ruptura, do mesmo modo que determina uma posta em contato. Do olho ao palato, a apreensão do outro irrompe como uma operação atravessada pelo sujeito e permeada de dois elementos conflitantes que lhe são essenciais: a estranheza e o desejo. Na interação, alimentar-se desse algo é se apropriar dele, fazê-lo ressoar a partir de si, moldado ao próprio ser, que não é unívoco, mas, antes, fendido, plural. Provar o gosto do outro é saciar a voracidade de um contato, de aproximar o alheio, torná-lo seu, quer seja por meio de uma interposição sutil, ou por uma ação agressiva, contundente. É buscar com ele uma conjunção que, paradoxalmente, pode incitar uma perda, uma aniquilação do objeto consumido, para que da avidez, sobrevenha um vigor, um conhecimento, um novo eu. Come-se para seguir vivendo, come-se para seguir reverberando e construindo sentidos.

Irrefreável desejo de incorporar, a voracidade contempla o exercício de extrair uma identidade outra, para dela se valer, provar um mascaramento que adere à própria face, experimentar uma alteridade. Vocação própria das artes, e especialmente da literatura, que faz emergir a possibilidade de uma nova vida em paralelo, própria ao jogo da criação. No campo literário, a habilidade de escrita é, com frequência, mensurada mediante os termos em que é utilizado o “como se”, esse mecanismo de sair

¹⁰⁶ KEHDI. *Morfemas do Português*, p. 8-9.

de si e fazer-se outro, de trazer o distante a si, devorá-lo na medida do próprio desejo, para ser outro e ainda ser eu, o que nos conduz, irremediavelmente, à conclamada assertiva de Arthur Rimbaud, *Je est un autre*, que se faz ecoar na definição de fazer literário e artístico de tantos criadores. Se é plausível, na vida corrente, deter uma identidade fraturada em diversos papéis sociais e distintas representações, a literatura e as artes visuais parecem hiperbolizar essa condição, uma vez que o sujeito do enunciado é passível de se fazer outro, tornar-se múltiplo, inclassificáveis extensões do eu lhe são possíveis.

Nesse aspecto, a alteridade emerge como relevante componente da identidade liminar, não unificada do sujeito, pois a condição de “ser outro(s)” redefine completamente a concepção do que é “ser eu”. A exemplo do que observa o poeta e semiólogo Latuf Isafías Mucci, ao propor que “ao verso iniciático de Rimbaud – *Je est un autre* – erige-se o contraponto “*l’autre que je suis*”, um enunciado igualmente transgressor da sintaxe e da poética”¹⁰⁷. Em busca do “outro de si”, que consiste em uma assimilação do outro e também em um mergulho em si, reconfigurador da ideia de eu, parece ser possível encontrar um eu apropriado ao modo de enunciação ou à representação que se ambiciona atingir. Deter-se sobre o outro, que, talvez, sem o saber, a nós se insinua e oferece, e devorá-lo, dele se nutrir, para “ser (também) outro”, significa, nesse sentido, alcançar uma espécie de poderio de linguagem, a distinção de um domínio expressivo, uma voz discursiva singular.

A emergência da temática da devoração, como justificativa teórica e premissa de trabalho, nos círculos vanguardistas latino-americanos, contribui para a redefinição do estado de coisas do campo da arte e o estabelecimento de novos modos de produção de sentidos. A devoração crítica incita os contatos culturais, confere justificativa à ação de apropriar, ao passo que repreende a mera reprodução de um proceder europeu, porque enfatiza a experimentação com referentes diversos e o exercício de criação moldado ao local. Construto teórico empregado como instrumental na busca pela elaboração de uma identidade cultural brasileira, argentina, uruguaia, contribui sobremaneira para que poetas e artistas se sintam encorajados a investir em novas técnicas, livres para brincarem com os sentidos e estimulados a se arriscarem em novas expressividades, não referendadas pelo campo artístico local. A partir dessa instigante abertura ao exercício criativo, cujos desafios e limites pareciam se expandir

¹⁰⁷ MUCCI. *O jogo especular do duplo*. In: *Recorte* - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso. Três Corações: Unincor- Universidade do Vale do Rio Verde, ano 3, n. 4, jan.-jun. 2006, p. 6.

em meio à elaboração de novas formas artísticas, os criadores se sentem compelidos a adensar os contatos interartes, o que repercute na instauração de um jogo entre texto e imagem nas produções de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas. Com a montagem de fragmentos diversos, que tanto exacerbam dissonâncias quanto demarcam laços inesperados entre os referentes, surgem representações radicalmente transgressoras, que exprimem singulares visões de mundo.

2.1 Avidez do homem

Se ocultan para comer o cierran los ojos; lo demás lo hacen a la vista de todos, como los filósofos cínicos. Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud. Les eché en cara esa costumbre; se tocaron la boca y la barriga, tal vez para indicar que los muertos también son alimento o – pero esto acaso es demasiado sutil – para que yo entendiera que todo lo que comemos es, a la larga, carne humana.

Jorge Luis Borges¹⁰⁸

No ensaio “Disparates sobre a voracidade”, que inaugura a quarta parte do livro *Phasmes. Essai sur l'apparition I* (1998), dedicada ao tema do “desaparecer”, da “desaparição” (as demais partes versam, respectivamente, sobre “Assemelhar”, “Aparecer” e “Olhar”), Georges Didi-Huberman desenvolve uma reflexão sobre a voracidade e a devoração, que inquire os possíveis “poderes” agenciados pelo “comer”, a partir da interpretação de narrativas alegóricas. Nessa perspectiva, interessa-lhe explorar as potencialidades da devoração como metáfora – a antropofagia simbólica – e, para além dos desvios psíquicos e das situações de desastres e carestias, interrogar os sentidos do canibalismo em sua função sacrificial, compreendido como rito. Com base em estudos do antropólogo escocês James George Frazer, Didi-Huberman ressalta que somos inquietados por nossa voracidade, que “não cessa de nos sacudir”, produzindo-nos sensações díspares:

Entre a angústia e o acesso de riso –, como nos sacode em todos os sentidos a palavra omnívoro, que atribuímos (fato bem conhecido) a um grande número

¹⁰⁸ BORGES. *El informe de Brodie*. In: _____. *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*, p. 223.

de pássaros, aos porcos, aos ratos e evidentemente aos homens, omnívoros até o delírio (isto é, até o sistema), omnívoros até a homovoracidade.¹⁰⁹

O reconhecimento dessa inclinação do humano a ser acometido por uma avassaladora voracidade, assinalada pelo autor, ressalta a possível manifestação de nosso caráter bestial, de caçadores, sempre famintos, aptos a tudo digerir. Na emergência dessa ânsia, há quem que se sinta ávido a ponto de consumir o último exemplar de uma espécie em via de extinção. Em tal circunstância, os atos de comer, consumir e dominar se alinham, portanto, a uma posição de poder que permite imputar a sujeição. Desse modo, parece advir a propensão humana a um devir animal, pois o homem seria o grande predador, dos outros e de si próprio. Embora uma corrente de ordem diametralmente oposta, cujo pensamento prioriza a sustentabilidade e o consumo racional de recursos, tenha adquirido impulso nas últimas décadas, trata-se, ainda, de algo incipiente frente à cobiça e à fome desmedidas. Nessa perspectiva, é como se ao se submeter ao próprio desejo, o homem fosse tomado não por uma completude, uma satisfação, mas pela condenação de ser eternamente insaciável.

Isso nos remete a um mito grego, narrado por Ésquilo e Sófocles e citado na *Odisseia*, de Homero, que diz respeito à história de Tântalo. Rei da Frígia (ou da Lícia) e filho de Zeus, Tântalo não se contentou com a privilegiada condição de único mortal admitido à mesa dos deuses do Olimpo, habilitado a degustar o néctar e a ambrosia. Aos demais homens, tais iguarias eram interditas, restando-lhes alimentar-se de pão, fruto de seu próprio trabalho e esforço. Arrogante e insidioso, em sua confortável posição de bem quisto entre os deuses, Tântalo os convida para um macabro e abjeto banquete, com a finalidade de testar-lhes a capacidade de omnisciência divina. Para tanto, assassina Pélops, seu filho, e o serve como nefasta iguaria às divindades. Contudo, qualquer um que fosse um pouco razoável e não se julgasse absolutamente superior saberia quão é imprudente provocar a ira dos deuses. Eis que o plano é malsucedido e a omnisciência divina se manifesta. Os deuses imediatamente percebem que a comida servida é carne humana, antes mesmo de provarem-na,¹¹⁰ e tamanha ofensa lhes

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. Disparates sobre a voracidade. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, v. 2., p. 191.

¹¹⁰ Somente a deusa da Agricultura, Deméter, com a atenção dispersa, devido à perda da filha Perséfone, que se convertera em companheira de Hades no submundo, sem perceber qual era a natureza da carne, come um pedaço do ombro do garoto. Diante do ocorrido, Zeus faz com que o neto, Pélops, recobre a vida, e substitui o pedaço arrancado de seu ombro por mármore.

desperta horror e cólera. Como castigo exemplar, Tântalo é lançado ao Tártaro, região pródiga de frutos e água fresca, onde é punido com o infindável suplício de fome e sede.

Nessa região que, paradoxalmente, congrega abundância e carestia, a cada vez que o pérfido mortal tenta alcançar um alimento ou beber algo, os galhos da árvore frutífera se alongam, dele se afastando, e o mesmo ocorre com a água, porque o líquido lhe escapa, escorrendo antes de lhe chegar à boca. Como Tântalo, que não consegue refrear o premente e incontornável ímpeto de alcançar sempre mais e mais, e termina condenado a viver sem saciedade, o ser humano parece, muitas vezes, movido por um desejo perene e indomável. Sob tal perspectiva, a ambição de consumir e possuir tudo pode ser compreendida como uma espécie de ânsia de devoração. Em conformidade com isso, aproxima-se, uma vez mais, do jogo, porque, ao demandar a atenção absorta do jogador, que lhe compromete a percepção do real, é passível de suscitar o desejo irreprimido, o descontrole, a compulsão¹¹¹. Diante disso, a devoração, o afã de incorporar, não garante ao homem um preenchimento, uma supressão da angústia; ao contrário, parece provocar-lhe a fome, revelando-nos, como aponta Didi-Huberman, o nosso caráter de “omnívoros até a homovoracidade”.

No ensaio referido, a primeira das histórias sobre a voracidade comentadas por Didi-Huberman consiste em um mito amazônico, tomado de empréstimo à seção dedicada aos “espíritos dos bosques”, de *O Ramo de Ouro* (1890), de Frazer, obra monumento da etnografia, que compreende um estudo comparativo de mitologia e religião. A narrativa mítica em questão versa sobre o cobiçoso índio *Kobeua*, que perfura os olhos de um falcão e faz escorregar sobre os seus o humor vítreo do pássaro, por crer que, com o uso desse “colírio especial”, adquiriria a capacidade extremamente aguçada de enxergar da ave.¹¹² Com tal proceder, por intermédio de uma espécie de força mística, de um influxo divino, o indígena buscava comer ou, antes, beber, a acuidade visual do animal, tentava assimilar a habilidade desse pássaro, para se assemelhar a ele. O devorar é, nesse aspecto, uma operação de gosto, uma ambição de tomar para si o que lhe é palatável, “um comer o que se quer ser”, o que corresponde a se tornar alguém de visão apurada.

¹¹¹ Ludomania ou jogo patológico são denominações atribuídas ao comportamento prejudicial apresentado por quem sofre com o vício de jogar. Refere-se a compulsão/obsessão que impõe uma necessidade premente e descontrolada de jogar, seja por dinheiro, seja pelo risco ou prazer que a atividade suscita, a despeito das possíveis consequências negativas que isso possa acarretar.

¹¹² DIDI-HUBERMAN. Disparates sobre a voracidade. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, v. 2, p. 190.

Ao refletir sobre esse mito amazônico, bem como sobre todo um rol de formas de canibalismo ritual alicerçado na crença, reunido por Frazer, Didi-Huberman sintetiza que se come a quem se quer matar, porque esse comer ajudaria quem sobrevive a melhor matar: “Dá-me o centro de tua testa, para eu comer a fim de poder encarar-te de frente e reger tua morte, logo a minha. Para gozar idealmente do poder de matar-te e de ser bravo também quando me comeres.”¹¹³ Nesse caso, é como se consistisse em um jogo de competição no qual o jogador que dispõe de mais força ou habilidade avança e se apodera da peça, do instrumento, da vantagem, antes pertencente ao adversário, e que lhe conferia algum poder, o que o faz adquirir, desse modo, supremacia na partida. Sob essa orientação, a dinâmica do rito promove um jogo particularmente intenso e extremista, cujas repercussões vão além do legado do vencedor e do vencido. O interesse não reside apenas em subjugar o oponente, mas também em lhe extrair a força, a coragem, a perspicácia.

A ritualística de devoração do guerreiro inimigo era entendida tanto como uma honraria que atestava a bravura do vencido quanto como uma prática cerimonial capaz de gerar a transmissão de habilidades do devorado, a serem assimiladas pelo devorador, culminando em uma espécie de fortalecimento dele. Tratava-se, portanto, de uma consumição que, para além do corpo físico, teria também um alcance anímico, pois, conforme bem define Georges Bataille, em sua natureza ambígua, “o sacrifício destrói aquilo que ele consagra”.¹¹⁴ Em outros termos: para que se eleve ou valorize uma qualidade ou característica, é preciso que, antes, ocorra uma queda, um declínio do ser. Nessa via de mão dupla, em que a aniquilação do sacrificado corresponde também a uma sagração, algo do vencido “alimenta”, persiste vivo no vencedor que, por ventura, poderia, mais tarde, ser também vencido, devorado por outro, e seguir ressoando a partir desse.

No ensaio “A noção de dispêndio” (1933) e, de maneira mais pormenorizada, na obra *A parte maldita* (1949), Georges Bataille reflete sobre a economia, o homem e sua atuação no mundo, ao inquirir distintas situações da existência, mediante as condições que impõem a perda, entendida como despesa, consumo, e o ganho (ou excesso) de energia. Ao propor uma “economia generalizada”, Bataille afirma que a atividade humana em sociedade é orientada para o consumo, que

¹¹³ DIDI-HUBERMAN. Disparates sobre a voracidade. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, v. 2, p. 191.

¹¹⁴ BATAILLE. *A parte maldita*. In: _____. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio, p. 72.

pode ser dividido em duas categorias básicas, a saber: o consumo como redutível, que abrange o mínimo fundamental para se viver em sociedade (reprodução, conservação da vida, manutenção da produtividade), e o consumo que configura um dispêndio, uma perda ¹¹⁵. Diante disso, ele salienta o importante papel da “inelutável perda”, dos “dispêndios ditos improdutivos” (que têm fim em si mesmos), entre os quais se encontrariam os enterros, as guerras, os cultos, assim como os jogos e as artes, cuja execução seria responsável pelas grandes mudanças de estrutura. Em *A parte maldita*, ao discorrer sobre o sacrifício humano praticado pelos astecas, Bataille alinha a funesta prática ritual às noções de consumo e de perda:

A vítima é um excedente retirado da massa de riqueza *útil*. E ela só pode ser retirada para ser consumida sem lucro, conseqüentemente destruída para sempre. Ela é, a partir do momento em que é escolhida, *a parte maldita*, prometida à consumação violenta. Contudo, a maldição arranca-a à *ordem das coisas*; torna reconhecível seu rosto; que irradia, a partir de então, a intimidade, a angústia, a profundidade dos seres vivos.¹¹⁶

O rito sacrificial é tensionado pelo aniquilamento; a destruição do outro, o que, por si, supõe a noção de consumo em seu sentido amplo. Em consonância a tal proposição, poderíamos acrescentar que o sacrifício, dirigido aos deuses, atua como uma solicitação de harmonia e de preservação, um pedido de intercessão excelsa sobre a ordem vigente das coisas. Do mesmo modo, entretanto, o sacrifício visa à sagração, instituída a partir de uma operação de perda ¹¹⁷, um gasto de energia, um dispêndio de algo interpretado como excesso, quer dizer, o consumo como “expiração inevitável”, que faz parte da dinâmica de criação e recriação da vida, em sua contínua reinvenção. Quando Bataille menciona as irradiações de sentimentos que emanam do rosto da vítima sacrificada, parece alertar-nos sobre a possibilidade de essa aniquilação não se dar de modo irredutível, o que nos sugere que a consumação poderia não se fechar completamente em si mesma, prolongando-se para além do ritual. Nesse sentido, o rito

¹¹⁵ BATAILLE. A noção de dispêndio. In: _____. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio, p. 21.

¹¹⁶ BATAILLE. *A parte maldita*. In: _____. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio, p. 73.

¹¹⁷ Conforme observa Bataille, “os cultos exigem um desperdício sanguinolento de homens e de animais de sacrifício. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas. Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda.” (BATAILLE. A noção de dispêndio. In: _____. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio, p. 22).

poderia, de modo tangível, legar algum elemento residual, capaz de impactar aos sacrificantes, ressignificar a existência dos viventes.

Em “Dos Canibais” (1580), célebre ensaio dedicado aos hábitos dos canibais da região da França Antártica, mais tarde denominada Brasil, Michel de Montaigne versa sobre a antropofagia ritual, atribuindo-lhe um sentido equivalente ao anteriormente descrito. Admiravelmente, Montaigne não tem o seu humanismo abalado¹¹⁸ diante do canibalismo, cuja brutalidade da prática minimiza, enaltecendo o comportamento nobre dos indígenas em situação de luta e conflito, que preferem ser mortos e comidos, a pedir clemência:

Conservo uma canção feita por um desses prisioneiros, onde se encontra este lance: “Que venham todos quanto antes, e se reúnam a comer minha carne, porque comerão ao mesmo tempo a de seus pais e avós, que outrora alimentaram e nutriram meu corpo. Estes músculos, diz ele, esta carne e estas veias são as vossas, pobres loucos; não reconheceis que a substância dos membros dos vossos antepassados ainda está em mim”? Saboreai-os bem, que acháreis o gosto da vossa própria carne”. Nesta composição não se adverte por forma alguma a *barbárie*.¹¹⁹

Na interpretação de Montaigne, os nativos praticantes do canibalismo ritual deteriam um comportamento mais íntegro do que a impiedosa e sanguinária soldadesca europeia, capaz de um sem número de torturas e atrocidades, sob o pretexto de estar envolvida em guerras por razão religiosa. Ao argumentar que o singular tratamento

¹¹⁸ A defesa que Montaigne realiza do comportamento dito “primitivo”, em comparação com a conduta considerada “civilizada”, ecoa nos escritos de Voltaire. Dentre as referências ao canibalismo, destaca-se, em especial, o verbete “Antropófago”, da obra *Dicionário Filosófico* (1764), no qual se afirma que comer ao inimigo não seria algo pior do que matá-lo: “nós outros, em batalha campal ou não, pelo sim ou pelo não matamos nossos vizinhos, e pela mais vil recompensa pomos em função o engenho da morte. Aqui é que está o horror. Aqui é que está o crime. Que importa que depois de morto se seja comido por um soldado, por um urubu ou por um cão?” (VOLTAIRE. Antropófago. In: _____. *Dicionário Filosófico*, p. 19).

¹¹⁹ MONTAIGNE. Dos canibais. In: _____. *Ensaaios*, p. 108.

concedido à vítima¹²⁰ e o caráter simbólico detido pela prática antropofágica¹²¹ constituiriam uma forma mais digna de morrer, o filósofo inverte extraordinariamente a lógica então estabelecida, que determinava a identificação do europeu com o civilizado e atribuía ao nativo americano o rótulo de selvagem e bárbaro. Mais tarde, as vanguardas estéticas latino-americanas dos anos 1920 e 1930, empenhadas em um processo de revisão das identidades culturais nacionais – o que implicava questionar referências e linguagens, inquirir as bases fundacionais e a história oficial da América Latina –, retomariam, sob diferentes perspectivas, o conceito de selvagem, reivindicando-o como um valor diferencial. As vanguardas do continente se apropriariam do estigma do selvagem para subvertê-lo, desprovendo-o de sua conotação negativa, ao resgatar a temática primitivista e operacionalizá-la, convertendo-a na possibilidade de uma condição de força e resistência latino-americanas. A partir disso, irromperia uma significativa via de trabalho, que se propunha a fraturar a colonização cultural europeia, bem como a evitar o estreitamento de horizontes artísticos, provocado pelo fechamento das nações em si mesmas.

Conforme a canção do prisioneiro, citada por Montaigne – encarada como um ato difusor de força e bravura, uma corrente de energia ou a transmissão de uma potência –, o canibalismo ritual tem forte viés místico, na medida em que o rito supõe uma intervenção associada ao domínio da transcendência e do hermético. Segundo esse sistema de crenças, o sacrifício da vítima corresponde, por conseguinte, à aquisição de

¹²⁰ No referido ensaio, Montaigne descreve as práticas de hospitalidade e cortesia para com as futuras vítimas, que eram integradas à tribo indígena, alimentadas, recebiam uma casa e até mesmo uma esposa emprestada, durante o tenso período em que aguardavam a execução. Da mesma maneira, no capítulo intitulado “Sacrifícios e guerras dos astecas”, de *A parte maldita*, a partir do narrado pelo frade franciscano espanhol Bernardino de Sahagún (1499-1590), que conviveu com os indígenas mesoamericanos e registrou os seus costumes e práticas no livro *História general de las cosas de Nueva España*, Georges Bataille observa semelhante tratamento imputado às vítimas de sacrifício: “de um guerreiro que trazia da guerra um cativo e depois o oferecia em sacrifício, dizia-se que ele o havia “considerado um filho, ao passo que este o considerava como seu pai”. As vítimas dançavam e cantavam com aqueles que as levavam para a morte. Em geral desejava-se abrandar sua angústia. [...] Os condenados, via de regra, nada ignoravam de seu destino e deviam velar durante a última noite cantando e dançando. Chegava-se a embriagá-los ou, para expulsar a ideia de morte próxima, a dar-lhes uma ‘mulher da vida’” (BATAILLE. *A parte maldita*. In: _____. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio, p. 67).

¹²¹ Fruto da retomada da antropofagia oswaldiana pelo cinema novo tropicalista, *Como era gostoso o meu francês* (1970), filme de Nelson Pereira dos Santos, livremente inspirado na história do aventureiro alemão Hans Staden, que viveu entre os índios tupinambás no século XVI, busca representar como se dava a dinâmica de convivência entre comunidade indígena e cativo, que oscilava entre a inserção do prisioneiro, seu acolhimento no seio da tribo e a constante ameaça, o prenúncio de sua morte. Se Hans Staden teve sorte e escapou para nos contar a sua história, o filme de Nelson Pereira dos Santos se ancora na suspensão a respeito do destino do francês, aprisionado até o seu desfecho. Como espectadores, perguntamo-nos se será ou não comido pelos indígenas, até que, finalmente, a narrativa fílmica não permite que ele se esquive do próprio destino e, enfim, é realizada a grande festa indígena.

uma habilidade ou característica, ao ato de empossar um poder, por parte de quem conduz o ritual, o que lhe seria outorgado ou referendado pela divindade. Na explanação de Didi-Huberman, bem como no mencionado ensaio de Montaigne, a proposição da natureza unificante do rito se sobrepõe à índole perversa do embate. Sob essa perspectiva, o ritual produziria uma intrigante e paradoxal aproximação entre os participantes, a conjunção entre o devorador e o devorado, incitada pelo canibalismo.

A proposição de uma transferência de potência vital, que os teóricos percebem embasar a prática ritual, sugere-nos, ainda, que quem fenece segue ganhando outras significações a partir de quem vive, segundo aquele que o elabora. Como ato místico, o sacrifício contemplaria a transmissão de uma competência, a incorporação de qualidades que, absorvidas pelo outro, o tornariam mais forte, sábio, vivo. Em contrapartida, também atuaria de modo a prolongar a existência do sacrificado no vivente. Nessa dinâmica de morte e devoração, quem se esvai serve a aquele que vive e dele se apropria, como substrato que fertiliza o pensamento. Isso ocorre tanto no sentido da busca por operar uma negativa ou uma superação do morto ou, ainda, de provocar a formulação de novas proposições e criações a partir dele, o que igualmente permite prover a quem vive de meios a partir dos quais não morrer.

Nessa reverberação, não há propriamente uma morte, mas um processo de “alteração” (do outro e de si) que afeta e subverte os sentidos, o que gera novos aparecimentos, por ramificação. Sob tal aspecto, é pertinente afirmar que, para além de seu ciclo, aquilo que parece findo ainda persiste, ganha uma vida póstuma, uma espécie de “sobrevivência”, para empregarmos uma noção do historiador de arte alemão Aby Warburg. Em sua tese de doutorado sobre a Renascença italiana, intitulada ‘*O nascimento da Vênus*’ e ‘*A primavera*’ de Sandro Botticelli (1891), Warburg discorre sobre a “sobrevivência” (*Nachleben*) de temas, formas e imagens do passado, que se daria por meio de uma relação sensível, empática ou patética (*Pathosformel*). A partir da observação dos ritmos irregulares que permeiam o campo da criação estética, ele desenvolve uma concepção anacrônica da História da Arte, que se contrapõe ao ponto de vista até então adotado. Warburg propõe a noção de “sobrevivência”, que dinamiza o papel das imagens e motivos como potências de sentido, passíveis de constituir tanto uma força pretérita latente que opera dialeticamente quanto de representar o contemporâneo que dialoga com o passado. Dessa maneira, emerge a hipótese – projetada como mecanismo arqueológico de tratamento do campo antropológico dos

referentes estéticos – segundo a qual aquilo que sobrevive se apresenta capaz de atualizar o passado, sob um ângulo anacrônico e descontínuo do tempo e da história.

Ao propor um pensamento orientado pelo trânsito de formas e motivos, Warburg faz emergir uma nova perspectiva, pautada por uma temporalidade caracterizada como fantasmática e sintomática, contraposta ao tempo linear, que interpreta a arte como uma sucessão de formas e influências. Analogamente, podemos constatar que, na dinâmica de devoração, o que se supõe findo, assimilado, pode ganhar uma sobrevida, o que é inerente ao processo de apropriação. Nesse sentido, aquilo que é tomado para si pode adquirir uma pós-vida, uma adição de sentido ou um sentido suplementar, em um novo contexto sócio-histórico, perante as novas formas com as quais passa a dialogar. Investida de caráter relacional, a voracidade, como metáfora para a apropriação estética e o diálogo intercultural, supõe, portanto, um mecanismo de repercussão que abre perspectivas para o sujeito que incorpora, assim como para o objeto apropriado. Diante disso, a devoração salienta o caráter de fluxo energético que lhe é inerente, porque, se a voracidade pode incitar a desapareição, pela deglutição crítica, igualmente, é capaz de alimentar o aparecimento de novos sentidos.

2.2 Avidéz da arte

Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja jogo.

Roland Barthes¹²²

Se a voracidade descrita na narrativa mítica indígena, para Frazer, configura um ato de magia de caráter “homeopático”, Didi-Huberman descortina, nesse imperativo mágico, nessa tentativa de absorção, o que qualifica como “um problema crucial da antropologia, ou mesmo da estética: o da arte de incorporar, quando a incorporação tende a abrir ou a fazer florescer a força – talvez a essência – mágica do ato de assemelhar-se.”¹²³ Ao sugerir o possível deslocamento da discussão em torno da

¹²² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

¹²³ DIDI-HUBERMAN. Disparates sobre a voracidade. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, v. 2. p. 190.

busca pela assimilação de qualidades para o âmbito do campo epistemológico da Estética¹²⁴, ele nos estimula a pensar a relação entre apropriação e semelhança no que tange à invenção artística. O espectro dessa ponderação é bastante amplo, mas igualmente instigante, pois nos permite interrogar a natureza composicional das obras a que nos dispomos a examinar. Embora existam as vertentes estéticas da contenção, que rejeitam a contaminação expressiva e privilegiam, na literatura, uma linguagem contida e purista ou enfatizam a limpeza formal e o minimalismo nas artes visuais, constatamos que, em termos de estilo e de expressão, a criação artística possui forte tendência à incorporação e ao diálogo intertextual/intercultural/intermediático. A arte pode ser vorazmente devoradora, quer seja pela apropriação de línguas e linguagens, pela retomada de textos e temáticas, pela aproximação entre traços de distintas culturas ou, ainda, pela integração entre as diversas mídias que manifesta. Essa avidez da arte parece se exacerbar especialmente na Modernidade, a partir das experimentações realizadas pelas transgressoras criações das vanguardas estéticas do início do século XX.

De modo análogo à avidez do humano, no ofício da escrita literária, por vezes, parece advir tal ímpeto irrefreável de assimilar, a voracidade de incorporação, que alimenta e anima a criação. Nessa circunstância, o texto se torna campo de jogo livre, espaço de experimentação e de criação em que se apresentam pertinentes as ações de apropriar e aglutinar, transpondo o outro para si. Essa perspectiva é coerente com toda a teorização em torno do texto literário que se pautela pela ideia de trama, tessitura de elementos diversos; rede de sentidos; estrutura de signos; mosaico de citações (Julia Kristeva); discurso polifônico e relação dialógica entre textos (Mikhail Bakhtin); montagem de distintos fragmentos textuais e contextuais (Walter Benjamin); texto palimpsesto; escrita como rastros de memória; literatura como arquivamento de sentidos e saberes (Antoine Compagnon); escrita como rizoma (Gilles Deleuze e Félix Guatarri);

¹²⁴ Quando retoma o mesmo mito indígena para pensar a revista *Documents*, no livro *La Ressemblance Informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), Didi-Huberman observa que Bataille, a partir das imagens e textos que reúne, em sua obsessão pelo olhar - que inclui o celebrado texto "Friandise Cannibale" -, e também pela decomposição da figura humana, pratica no arranjo da publicação tal articulação de semelhanças (DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 80-81). A integração de elementos de ordens diversas se dava de maneira associativa na publicação, visando a provocar estranhamento e comoção no leitor, conduzindo-o a perceber que esses elementos, a despeito de pertencerem a campos de significação distintos, guardavam surpreendente contiguidade, detinham algum traço de peculiar semelhança. Como um exemplo que evidencia essa estrutura composicional da revista, orientada pela incorporação de semelhanças, no sexto número da publicação temos a contraposição entre a imagem que retrata o alinhamento das esguias pernas de dançarinas, de demarcada vivacidade e erotismo, e a fotografia do nefasto agrupamento das pernas de animais abatidos em um matadouro, signos pungentes de morte.

enunciação como mecanismo para se estabelecer uma poética da relação (Édouard Glissant), entre tantas outras referências.

Segundo as proposições teóricas elencadas, a literatura pode se apresentar como um discurso entabulado sobre outros discursos, que os dobra e desdobra, afetando-lhes a compreensão, prolongando-lhes e expandindo-lhes os sentidos. A partir do estabelecimento de diálogo com outros textos que faz insurgir, e por meio da qual não pode se furtar a assumir uma posição, a obra passa a fazer parte do conjunto da tradição literária universal. Ainda que ancorada em uma diversidade de outras representações, culmina por erigir uma nova expressividade que passa a compor a dinâmica do sistema literário, tornando-se matéria passível de diálogo e incorporação por parte de outras escritas. Nesse sentido, escrever é retomar, referir, subverter, mas, também, ignorar, esquecer uma série de outras escritas e discursos, em movimentos de seleção e incorporação que, ao delinear os textos interlocutores, redefinem os contornos dos precursores daquela criação literária, conferindo-lhes novos sentidos. Dessa maneira, o texto literário consiste em uma potência de significação, espécie de sedimentação não estanque, que permite entrever a superposição de camadas de sentidos moventes, porque, contrapondo-se ao texto de cunho referencial, a escrita literária aspira a preservação da polissemia, em sua constante esquivas às demarcações propostas pelas leituras reducionistas.

Na literatura e nas artes visuais, os atos de incorporar ou apropriar podem representar uma abertura ao outro, uma contaminação por semelhança, como é o caso da colagem, da montagem, da citação, da transposição, da representação dos *topoi*, de paráfrases, paródias, intertextos, etc. Toda a gama de recursos que abre a obra a uma heterogeneidade discursiva e expressiva contribui para inseri-la em uma rede de relações de sentidos. É preciso observar, porém, que aquilo que torna instigante a prática artística que envolve a incorporação, que devora, aglutina o outro a si, vai além da simples adesão, da mera repetição, por compreender um pensar o outro que se faz pela arte, e que consiste, por consequência, em uma dessemelhança. Entre ausência e presença, semelhança e dessemelhança, repetição e diferença, a arte surge dos contrastes que manipula, em uma comparação e contraposição de ideias, espécie de “dialética positiva”, que investiga e produz a partir de um limiar criativo. Em outros termos, trata-se da possibilidade de gerar uma obra que, embora coligada a outras referências, não recaia em mera cópia de segunda linha, mas constitua uma criação autônoma. Essa abertura ao outro contribui para a plurissignificação da obra, incita a riqueza de sentidos

e nos alerta sobre o simplismo do olhar que busca reduzir a representação a uma significação unívoca.

Ao refletir sobre a categoria de jogos que se definem pela imitação, Caillois surpreende, ao afirmar que “o inexplicável mimetismo dos insetos fornece de súbito uma extraordinária réplica ao prazer que o homem tem de se disfarçar, fazer um personagem”.¹²⁵ Como a mariposa salpicada, o louva-a-deus folha-seca ou o bicho-pau, o homem cultiva a prática de se metamorfosear, reinventando a si mesmo e a sua história. Se os animais o fazem por instinto de autopreservação, com o intuito de se protegerem, escondendo-se no ambiente, os homens exercitam a simulação e o disfarce por gosto, prazer e necessidade de ficção, enaltecendo a própria dissimulação. Nos campos da Filosofia e da História da Arte, é possível detectar o recorrente emprego de metáforas utilizando insetos, desde Aby Warburg, que elabora a questão do gesto e do movimento na arte renascentista por meio da “fórmula patética” (*Pathosformel*), e que percebia nas borboletas a encarnação das “imagens em movimento”; perpassando as referências aos bichos-pau e aos vaga-lumes (via Pasolini),¹²⁶ evocados Didi-Huberman; até o detalhe da mosca na pintura *Petrus Christus, Portrait d'un moine chartreux* (1446), de Giotto, interpretado por Giorgio Vasari, que atrai também a atenção de André Chastel, ao lhe soar provocativa ao espectador e reveladora do espaço virtual da representação, do quadro como artifício. Ao se deter sobre a questão da presença de um *insectarium* na História da Arte, Florence Chantoury-Lacombe encontra algum tipo de resposta no significado geral da palavra *imago*:

Imago: Representação, retrato, aparência, máscara de cera, fantasma; *Psy* [psicologia, psicanálise, psiquiatria]. Representação mental de um objeto exterior. Protótipo inconsciente de um personagem; Zoologia. Nome dado à forma adulta de um inseto após a metamorfose.¹²⁷

¹²⁵ CAILLOIS. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, p. 40.

¹²⁶ Sobre o tema, consultar: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

¹²⁷ “*Imago: Représentation, portrait, apparence, masque de cire, fantôme; Psy. Représentation mentale d’un objet extérieur. Prototype inconscient d’un personnage; Zoologie. Nom donné à la forme adulte d’un insecte après métamorphose*. In: CHANTOURY-LACOMBE. *L’insectarium de l’histoire de l’art ou le pouvoir de fascination de la peinture*. In: *RACAR: Revue de l’Art Canadienne*. Montréal: Association d’art des universités du Canada, v. 34, n. 2, 2009, p. 22. (Tradução nossa)

Além de se referir a um sentido primeiro de representação, no campo da Zoologia o termo *imago* designa o estado definitivo dos insetos que sofreram metamorfose. Adotado por Freud, *imago* remete, ainda, à visão interior, associado à emotividade e à memória que detemos de algo ou alguém. Nesse sentido, Chantoury-Lacombe destaca que os momentos teóricos pensados a partir dos insetos remetem ao processo de figurabilidade próprio ao trabalho do sonho, da presentabilidade das imagens, característico do inconsciente ¹²⁸. Sob essa perspectiva, podemos também apreender que consistem em imagens fugazes, cindidas em aparições e desapareições, como é bastante próprio à Modernidade, e consoantes à ideia de *phasma* – palavra grega que significa forma, visão, aparição, fantasma, presságio – que percorre todo o livro de Didi-Huberman.

Na primeira parte da obra *Phasmes*, no ensaio “Le paradoxe du phasme”, Didi-Huberman narra um curioso experimento sensorial, que nos permite instigar o pensamento em torno da arte e de sua relação com o par semelhança/dessemelhança. No viveiro do *Jardin des Plantes*, em Paris, Didi-Huberman conta ter provado, diante do jogo mimético de camuflagem que desenvolvem os *phasmes* – os bichos-pau –, uma impressionante experiência visual, que exprime a dinâmica da passagem de uma semelhança a uma dessemelhança. Animal de hábitos noturnos, o bicho-pau é um inseto que, para se ocultar dos predadores, permanece imóvel durante o dia, mimetizando os tons de marrom dos troncos ou o verde das folhas das árvores e plantas nas quais se encontra, como uma espécie de hipérbole da semelhança. Detentor de uma singular capacidade metamórfica, esse animal se mostra apto a promover uma semelhança perfeita, para, imediatamente em seguida, igualmente conseguir desassemelhar-se.

Em seu caráter de inseto herbívoro, o bicho-pau se alimenta de folhas frescas, o que significa que come os mesmos vegetais que imita com primor, pois, ao se confundir com a folhagem, resguarda-se de possíveis ameaças e também se nutre da vegetação. Nessa circunstância, reside o paradoxo que Didi-Huberman lhe atribui, ao considerar que o inseto constitui uma “perfeição imitativa, que quebra a hierarquia exigível a toda a imitação” ¹²⁹, uma vez que ele come as folhas que, com precisão, imita. O ato do bicho-pau devorar a vegetação implica, obviamente, a consumição das folhas, o que afeta, por conseguinte, o exercício de imitação. Diante disso, ele consistiria na

¹²⁸ CHANTOURY-LACOMBE. L’insectarium de l’histoire de l’art ou le pouvoir de fascination de la peinture. In: *RACAR: revue de l’art canadienne*. Montréal: Association d’art des universités du Canada, vol. 34, n° 2, 2009, p. 24.

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN. *Phasmes*. Essai sur l’apparition 1, p. 18.

cópia que devora o seu próprio modelo e que se desassemelha, ao destruir a coisa mesma que imita.

Ao se deter sobre o fenômeno de camuflagem desse inseto, Didi-Huberman vislumbra, na dinâmica de transição de uma semelhança a uma dessemelhança, a imagem da cópia que corrompe o modelo e assume, nesse proceder, o seu lugar. Essa metáfora se sugere comparável a aquela que podemos discernir na arte dita devoradora, antropofágica, produzida pelos vanguardistas latino-americanos, dentre os quais, podemos destacar, como expoentes, Andrade, Gironde, Xul Solar e Torres-García. Em aberta resistência ao eurocentrismo, esses criadores consideravam a premissa de que as ideias, os estilos e modelos estéticos internacionais poderiam constituir matéria de apropriação, desde que selecionados e bem digeridos, de maneira que, associados aos elementos autóctones, produziram algo representativo da realidade local. A dinâmica de devoração de linguagens, deglutição de sentidos, prescrita por esse mecanismo de seleção, processamento, mescla e incorporação cultural, constitui parte do jogo entre texto e imagem ensejado nas obras desses criadores vanguardistas. Um traço comum aos projetos artísticos desenvolvidos por esses criadores consiste, portanto, na proposição de não aderirem à semelhança do modelo, seja ele oriundo da cultura autóctone ou da tradição europeia, pois importava, antes, “jogar” com esses referentes, para deles se apropriar, para manipulá-los a partir de sua interioridade, e, assim, subvertê-los. A partir dessa dinâmica de jogo, sob o signo da burla e da empáfia, a petulante vanguarda, que negava o próximo, para recuperar ao antiquíssimo, tinha a necessidade imperativa de deslocar sentidos, reorganizar o círculo artístico, promover um novo juízo estético.

Nessa passagem da semelhança à dessemelhança representativa, manifesta nas criações vanguardistas latino-americanas, expõe-se um questionamento originado na constituição do processo de representação, a partir da contestação das atitudes de reprodução e de continuidade e do questionamento das definições de cópia e de modelo. É possível identificar o declínio do componente mimético de representação e da ideia de obra como sistema fechado, característicos do pensamento clássico grego, que vigorara, por longo tempo, como referente privilegiado. Nessas obras artísticas modernas, assinala-se, portanto, a superação da ótica platônica, que privilegiava o discernimento do tangível em meio às aparências e valorizava a cópia semelhante ao modelo, em favor da emergência de processos criativos mais fluidos, que enfatizem o caráter performativo suscitado pela criação e o simulacro como mecanismo que favorece a dissimilitude e o

desvio. Compreendida como um terreno de experimentação, a partir da insurreição que instaura no campo da representação, a obra de arte moderna promove o choque e o entrecruzamento de elementos díspares, oriundos de sistemas de significação diversos.

Segundo Deleuze, o simulacro encerra sempre uma disparidade entre séries heterogêneas, uma diferença interna, frente às cópias e aos ícones, regidos pela semelhança.¹³⁰ Na percepção do filósofo, o estatuto da relação de semelhança implica duas leituras de mundo absolutamente contrapostas, que discriminam distintas hierarquizações para a relação entre essência e aparência no campo da representação.¹³¹ A primeira leitura pensa o mundo das cópias, o “mundo como ícone”, ao considerar a diferença a partir da existência de uma similitude ou ainda de uma identidade preliminar. Em contraposição, a segunda perspectiva se refere ao mundo dos simulacros, o “mundo como fantasma”, que abriga uma desigualdade constitutiva, o que faz com que a semelhança somente possa ser elaborada como produto de uma diferença interna. Conforme salienta Deleuze, o “simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original quanto a cópia, tanto o modelo quanto a reprodução”.¹³² Sob essa perspectiva, a noção de simulacro é ressignificada e investida de conotação positiva, que lhe enaltece a potencialidade expressiva e lhe expande o alcance para além da concepção platônica de cópia de semelhança deturpada. Diante disso, o teórico associa a produção artística de vanguarda à noção de simulacro, enquanto processo criativo autônomo, que preconiza menos a adesão do que o desvio. Com a reivindicação desse valor diferencial da obra de arte, as vanguardas latino-americanas investem em uma lógica criativa pautada pelo jogo do simulacro, como meio de articular sentidos em seus trabalhos.

Buscava-se conceder maior visibilidade à arte produzida na América, alçando-a a um novo panorama estético mundial, além de romper com o caráter restritivo e conservador do campo artístico local. Na visão dos vanguardistas, isso possibilitaria uma atualização de pensamento e expressão cultural, que promoveria, por conseguinte, uma melhor inserção dos novos criadores, bem como a valorização de suas produções de caráter moderno. Mediante tal orientação, as vanguardas estéticas latino-americanas não se restringiram a empenhar-se apenas em um jogo mimético, mas determinaram um jogo mimético-metamórfico. Ao prescreverem a premência de se

¹³⁰ DELEUZE. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica de sentido*, p. 266.

¹³¹ DELEUZE. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica de sentido*, p. 267.

¹³² DELEUZE. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica de sentido*, p. 267.

nutrirem de uma dada referência, para aniquilá-la e, a partir disso, edificarem seus próprios sentidos, os movimentos vanguardistas impunham um jogo que previa a necessidade de *alteração*. Desse ímpeto de diálogo intercultural, que pressupõe a aproximação ao outro, assim como a articulação de uma voz própria, surge uma identidade cultural que simula e confunde às séries divergentes, que faz coexistir o múltiplo e dirime as hierarquias espaçotemporais. Com tais premissas, reuniam-se todos os ingredientes para o grande banquete das vanguardas latino-americanas, famélicas de uma redefinição da própria identidade cultural e propensas a promover a renovação e a expansão do campo artístico local.

2.3 Modernidade e identidade cultural

O homem moderno não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida: é aquele que busca inventar-se a si mesmo.

Michel Foucault¹³³

As vanguardas estéticas latino-americanas dos anos 1920 e 1930 operacionalizaram o comer, no sentido de incorporar, como atividade de viés reflexivo, concebida como via de escape ao mero mimetismo cultural. Na abertura a outras tradições, os vanguardistas preconizavam a mediação crítica de valores estéticos e intelectivos, em busca de uma espécie de síntese de interlocução, que conduzisse a uma cultura de feições próprias, em um processo que poderíamos compreender como a transição de uma semelhança a uma dessemelhança. Há que se observar que a experiência de complementar a formação artística na Europa, partilhada por boa parte dos principais criadores das vanguardas latino-americanas, como é o caso de Andrade,

¹³³ FOUCAULT. O que são as luzes? In: _____. *Ditos e Escritos II* – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento, p. 344.

Girondo, Xul Solar e Torres-García,¹³⁴ parece estimular o interesse por lançar um novo olhar sobre a tradição autóctone, reelaborar as próprias raízes culturais. Nessa perspectiva, o que estava em questão não era impor uma semelhança, replicar para adicionar, mas, antes, a propriedade de se assemelhar e se desassemelhar, de se afirmar outro e enaltecer a diferença, para, dessa maneira, tomar parte no diálogo intercultural e favorecer a emergência de novos rumos artísticos.

Para compreender como se instaura esse desejo devorador de criar, é preciso remontar ao contexto em que irrompe a “nova sensibilidade”, que conjuga o primitivismo aos programas reformadores, no intuito de incorrer em uma estética de ruptura. Durante o período do pós-guerra, nos “loucos anos vinte”, impõe-se uma época animada pelo sentimento de renovação e uma vontade pulsante de viver, em resposta ao horror e ao genocídio anteriormente experimentados. Nesse arrefecido período de revisão de valores e reconstrução de mentalidades, as inovações, que já se insinuavam na vida e na arte desde o final do século XIX, ganham maiores proporções e repercussões. Em poucos anos, operam-se grandes transformações tecnológicas e estruturais (a urbanização; a instalação da iluminação elétrica pública; a implantação dos modernos meios de transporte urbano; a evolução e a difusão de veículos de comunicação de massa, etc.), bem como intensas mudanças socioculturais (o processo de emancipação da mulher; novas práticas artísticas, intelectuais e políticas; os movimentos migratórios, dentre outros). Isso ocorre tanto na Europa – que buscava

¹³⁴ Em 1912, Oswald de Andrade realiza a sua primeira viagem à Europa, ocasião em que visita Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, França e Espanha. Em Milão, conhece a jovem dançarina Carmen Lydia. Retorna acompanhado da estudante francesa Kamiá. Em 1923, viaja, com Tarsila do Amaral, a Portugal e Espanha, com passagem pelo Senegal. Reside no atelier da artista em Paris. Em 1924, monta um apartamento em Paris, com Tarsila, para se hospedar em suas viagens de temporada, endereço conservado até 1929. Acompanhado de Julieta, viajaria novamente para a Europa, em 1939. Quanto a Girondo, pertencente a uma família abastada; viveu sempre entre a pátria argentina e a Europa, onde realizou parte de seus estudos na Inglaterra e na França. É conhecida a anedota de que teria negociado com os pais que cada ano universitário do curso de Direito deveria lhe valer uma viagem ao Velho Continente, no período das férias. Com isso, viaja frequentemente para a Europa e consegue estreitar laços com artistas e movimentos de vanguarda. Do périplo empreendido em 1922, por Madri, Sevilha, Paris, Buenos Aires e Rio de Janeiro, resulta o seu primeiro livro de poemas: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Em 1912, Xul Solar embarca em um navio cargueiro inglês, com destino à Europa. Entre experiências, estudos, visitas a museus e participação em exposições, percorre a Europa e mantém como base a casa da família materna, de origem italiana, em Zoagli. Retorna a Buenos Aires doze anos após a sua partida. Já Torres-García parte em 1891, em companhia da família, rumo à Espanha, pátria paterna, para se estabelecerem em Barcelona. Tinha dezessete anos e somente retornaria em definitivo ao Uruguai em 1934, aos sessenta anos de idade. Nesse período no exterior, inicia os seus estudos de arte em Mataró (Espanha); logo se transfere para Barcelona, onde reside por vinte anos, tornando-se bastante atuante no campo artístico local. No início dos anos de 1920, fabrica brinquedos em Nova York, o que acarreta uma mudança em seu estilo artístico. A seguir, habita Paris, entre 1926 e 1932, onde, junto a Michel Seuphor, funda o grupo *Cercle e Carré*. Vive, por dois anos, em Madri e, em meados da década de 1930, retorna ao país natal e desenvolve um estilo artístico próprio, denominado de *Universalismo Construtivo*.

ressurgir de suas próprias ruínas, em pleno processo de reconstrução e reinvenção –, como na América, que se modernizava, ao decompor ambientes citadinos que conservavam um caráter campestre, em prol da configuração de metrópoles modernas, como nos casos de Buenos Aires, São Paulo e Montevideú.

Campo de instabilidades, a experiência do moderno é refratária a qualquer ideia de um mundo circunscrito e organizado, demarcado mediante categorias estritas, porque compreende as discontinuidades, as imbricações e a inconstância que caracterizam a vida no presente evanescente da Modernidade. Ao se valer da frase de Karl Marx para definir a Modernidade como o período em que “tudo que é sólido desmancha no ar”, Marshall Berman explicita que “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.”¹³⁵ Conforme salienta o teórico, a vida moderna, regida pelos signos do paradoxo e do contrassenso, fazia-se o palco do sonho, da vertigem, das possibilidades, assim como da fragilidade, da desorientação, da destruição. Nesse período, temos, portanto, o declínio de um dado estado de coisas que é sobreposto por um significativo número de eventos e transformações, aos quais é preciso tentar se adaptar, empenhar-se para absorver os impactos, na vã ânsia de se harmonizar com a realidade cambiante.

As promessas da Modernidade, alicerçadas nas mudanças e nos avanços tecnológicos, são acompanhadas da emergência de um mundo intricado, que o homem percebe não controlar, porque lhe transmite ser tão atraente e estimulante quanto intrigante e ameaçador. Inserido na tradição da crítica cultural (*Kulturkritik*), Benjamin desenvolve, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), uma teorização que considera essa condição ambígua à qual o homem moderno estaria submetido. Para tanto, utiliza-se de uma comparação entre a natureza e a cultura, que culmina em uma identificação de teor negativo entre as noções. Nesse sentido, é levado a concluir que as inovações ocasionadas não tornam menos emaranhada a relação do homem com o ambiente que o circunda. Em razão disso, Benjamin erige uma crítica ao progresso agenciado pela Modernidade, ao denunciar que a cultura, em sua complexificação e artifício, produz um universo que escapa ao domínio do homem e se

¹³⁵ BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 24.

apresenta como uma “segunda natureza” que, embora seja altamente tecnicista, segue bastante hostil a ele:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira.¹³⁶

Ante os desafios impostos nesse contexto que se caracteriza como altamente criativo, ao mesmo tempo que também se define como demasiado inconstante, Michel Foucault recorre à interpretação da poesia da vida moderna segundo Charles Baudelaire, para elaborar a desestabilizadora experiência da Modernidade. Sob essa ancoragem, o filósofo assevera que “ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos acontecimentos que passam; é tomar a si mesmo como uma elaboração complexa e dura”.¹³⁷ Mediante tal reconhecimento, a Modernidade impõe ao homem a tarefa de se reconstruir, cultivar a si mesmo, e de redefinir, a partir de novas premissas, a relação que estabelece com o seu entorno social. Talvez, fosse esse o mecanismo capaz de evitar que o sujeito se perdesse em meio ao turbilhão de eventos que se sobrepunham no período. Em consonância com essa prerrogativa, a exterioridade e a superfície das coisas, já excessivamente exploradas sob a perspectiva representativa mimética, perdem relevância, em favor da elaboração de obras que promovessem uma interpretação própria da realidade, fossem pautadas por uma autenticidade de leitura, desenvolvessem a visão pessoal e os mundos interiores do artista. A experiência artística adquire, por conseguinte, o caráter de revelar um modo próprio de ver, expor o subentendido, realçar a invisibilidade perante o visível, que ganha força a partir dos anos de 1920, e se coaduna na fórmula proposta por Paul Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”.¹³⁸

No embate entre a tradição vigente e os programas reformadores, a Modernidade é taxativa, supõe que não há como deixar nascer o novo sem viver a

¹³⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 174. (Grifo nosso.)

¹³⁷ FOUCAULT. O que são as luzes? In: _____. *Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, p. 344.

¹³⁸ “*L’art ne reproduit pas le visible, il rend visible.*” In: KLEE. *Théorie de l’Art Moderne*, p. 34 (Tradução nossa).

angústia de desfazer-se da velha existência, ainda que esse novo esteja identificado com o antiquíssimo. Na metrópole moderna, cenário de conflito e de mistura, emergem novas experiências e possibilidades expressivas, as trocas culturais, a mescla de referências. Em contrapartida, no espaço urbano também se demarca o contraste entre passado e presente, os embates de interesses, os impasses causados por perdas, etc. O avanço da marcha modernizadora se processava intensamente; porém, de modo irregular, o que gerava essas dicotomias e fissuras. Produzia-se a conversão daquilo que era signo do presente em algo inatual que, ao se conservar, tornava-se legado do passado em meio à novidade efêmera. Nessas dissonâncias, entreveem-se os resíduos de um passado que resiste, como os rastros de uma memória que escapam aos processos de modernização urbana e modernidade cultural.

Diante das condições inefáveis e inconstantes que envolvem a Modernidade, circunstância na qual a vida se reinventa continuamente e os seus atores se percebem enredados em uma convulsa e excitante trama de reconstrução de sentidos, havia que buscar mecanismos que conciliassem as diferentes forças em atuação e contribuíssem para melhor elaboração dessa identidade cultural liminar. Cabia, portanto, ao artista e ao poeta, detentores de singular sensibilidade estética, assumirem a função de *trapeiros* ou de *bricoleurs*, que recolhem e dão novos usos para os sentidos, ao lançarem um olhar aguçado para o que o ambiente moderno expõe como matéria significante. A partir daquilo que enaltece como inovação ou despreza como refugo, a metrópole moderna se apresenta como prolífica fonte de textos e imagens nos quais se inspirar. Com os recortes que realizam dessa incerta realidade, mediados por uma imaginação criadora que desloca, concatena e reorganiza essas referências, os poetas e os pintores vanguardistas vislumbraram as possibilidades de realizar a justaposição de diferentes e, por vezes, conflitantes fragmentos em seus trabalhos, produzindo uma síntese lúdica e criativa dos ambientes que vivenciavam.

No verbete “*Friandise cannibale*”, do *Dicionário crítico* publicado no quarto número da revista de vanguarda *Documents*, Bataille inquire o olho e o olhar a partir da inquietude e da sedução que provocam, elencando uma série de tensões relativas à temática. Ao analisar essas questões, que nos dividem entre a admiração e o espanto, o filósofo afirma: “Porque o olho, a partir da expressão refinada de Stevenson, *guloseima canibal*, é para nós o objeto de uma tal inquietude que nós jamais o

morderemos.”¹³⁹. A expressão que dá nome ao texto, extraída da obra de Stevenson, trata, na obra de cunho antropológico que compõe o seu contexto original, de algo que os aborígenes consideravam saboroso. Apropriada por Bataille, sugere-nos, entre outros temas, o canibalismo visual, o que faz com que a expressão adquira um sentido ambíguo e expandido, associado ao prazer e à transgressão. Se o olho é, com frequência, apontado como um poderoso emissor de emoções e de sentidos, representado na literatura, nas artes visuais e no cinema, é também um receptor visual perspicaz, a partir do qual o sujeito é instigado a reorganizar ao que capta e a gerar novas imagens por meio do dado. Nesse sentido, é a partir da conversão dos signos da modernidade em *guloseima canibal*¹⁴⁰ – matéria palatável ao comensal atento, que lhe suscita sabor e interesse, em sua possibilidade de assimiliação e rearranjo –, que os vanguardistas latino-americanos parecem criar. Impelidos pelo desejo de produzirem uma elaboração daquilo que observam e absorvem, eles investem na manipulação de significantes diversos, na busca por romper com a perspectiva tradicional e promover uma desorientação do olhar, com as novas formas expressivas que fazem emergir.

Desse mecanismo de invenção artística, orientado por operações de recorte, combinação de referentes e colagem/montagem, emergem criações significativas e originais nas obras de Andrade, Gironde, Xul Solar e Torres-García. Em seus trabalhos, esses poetas e pintores conjugam vertentes diferentes e contraditórias da Modernidade, harmonizadas como elementos congruentes, a partir das possibilidades expressivas estabelecidas nas representações. Nessas obras, a natureza heterogênea dos componentes envolvidos incita e reverbera em uma aproximação entre distintas técnicas artísticas e modos semióticos, como meio de elaborar sentidos, muitas vezes, passível de conformar uma correspondência entre as artes. Contribui significativamente para essa disponibilidade à mescla de referentes e, por conseguinte, ao jogo entre texto e imagem promovido nessas produções, o embasamento teórico orientado em torno da noção de devoração crítica, que era preconizada por esses autores e regia os movimentos de vanguarda aos quais se vincularam. Nesse sentido, o ato de promover o jogo entre escritural e pictórico, ainda que transgressor, é legitimado pela estratégia

¹³⁹ “Car l’oeil, d’après l’exquise expression de Stevenson, friandise cannibale, est de notre part l’objet d’une telle inquiétude que nous ne le mordrons jamais”. In: BATAILLE. *Friandise cannibale*. In: *Documents*, n. 4, Paris, ano 1, p. 216. (Tradução nossa)

¹⁴⁰ Na língua francesa, o termo *friandise* faz apelo a algo apetitoso, agradável de comer, o que contempla uma variedade de alimentos, tais como pâtisseries, doces, frutas cristalizadas, servidos como aperitivo ou sobremesa. Utilizamos a expressão “guloseima canibal”, em conformidade com a tradução que tem sido usualmente empregada por estudiosos da obra de Bataille.

crítica e técnica de trabalho que a metáfora da devoração contempla, em sua proposta de diálogo e apropriação seletiva. Além disso, a circunstância de jogo que se entabula mediante tais práticas criativas alude à esfera de um prazer, pois diz respeito ao gosto pela mistura, à brincadeira com os sentidos, ao desafio de concatenar facetas díspares e traduzir uma atmosfera, ao hiperbolizar os traços de uma realidade que por si já aparentava ser extraordinária.

As obras desses criadores nos remetem à atuação de uma função lúdica por diversos fatores, dentre os quais cumpre destacar que se fundamentam em profícuo manejo de significantes, em intenso trabalho com o figural. De acordo com Huizinga, a despeito de a noção de jogo não permitir a circunscrição de sua abrangência em uma definição totalizadora, seria caracterizada, especialmente, pela manipulação de imagens que sempre evoca. Diante disso, a ideia de jogo pode ser aproximada da produção desses quatro criadores vanguardistas, em razão dos procedimentos e das aplicações envolvidos no manejo de imagens (visuais e poéticas), concatenadas com os signos verbais, que as obras híbridas, intermediáticas, desses poetas e pintores pressupõem. Conforme a descrição que Huizinga lhe atribui, compreendemos que o espectro do lúdico abarca a produção de uma *imagerie*, um conjunto de figuras e metáforas visuais que denotam uma expressividade própria, uma visão singular. Nas palavras desse teórico, “o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação da realidade” (ou seja: a transformação desta em imagens) [...] ao dar expressão à vida, o homem cria um mundo poético, ao lado do da natureza”¹⁴¹. Diante disso, o jogo entre escritural e pictórico incitado pelos criadores constitui, por conseguinte, a possibilidade de “remontar” a realidade e a história, a partir do prisma do estético e em acordo com um sistema particular de regras, dirigido pela fabulação.

Nessas circunstâncias, que implicam um campo aberto à experimentação, a possibilidade de fazer emergir elementos de contextos espaçotemporais diversos, bem como a flexibilidade das escolhas composicionais que determinam a estruturação das obras, manifesta-se o gosto das vanguardas latino-americanas por expandir para as representações artísticas a identidade cultural mestiça de suas populações. Xul Solar foi um exímio artífice na prática de realizar recortes do que exhibe a vida, para promover uma composição inusitada da realidade – pontuada por um imaginário fantástico – em seus quadros. Destacou-se como artista que representou as aspirações de Modernidade,

¹⁴¹ HUIZINGA. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*, p. 7.

em sua efervescência, a partir do emprego de alegorias e de um simbolismo irrestrito. Representações como a cidade flutuante e autossustentável de *Vuel villa* (1936) e a alusão ao pós-humano, presente no misto de homem e máquina de *Mestizos de avión y gente* (1936) constituem exemplos de sua engenhosa imaginação da realidade. Nesse aspecto, é possível depreender que Xul Solar “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.”¹⁴²

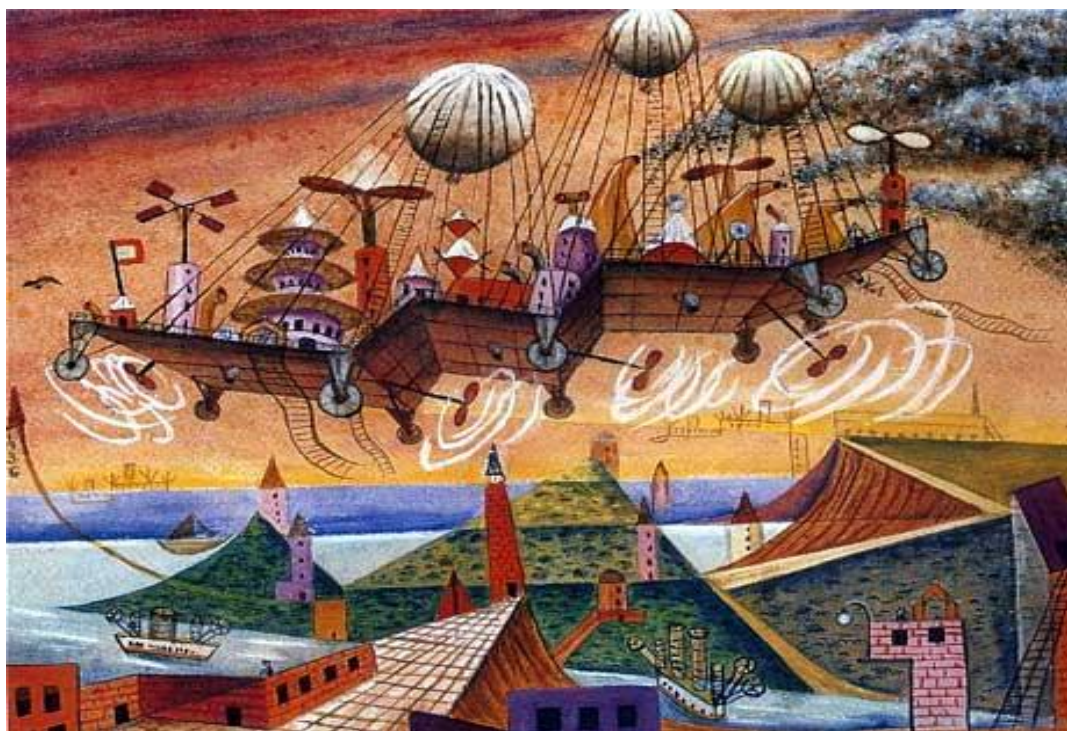


FIGURA 1 - XUL SOLAR. *Vuel villa*. 1936. Aquarela sobre papel, 34 x 40 cm. *Museo Xul Solar*.
Fonte: GRADOWCZYK. *Alejandro Xul Solar*, p. 163.

¹⁴² AUGUSTO. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Xul Solar*, p. 52.



FIGURA 2 - 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.
Xul Solar: Visões e revelações, p. 122.

A prática de promover jogos entre significantes diversos parece ter raízes na infância do artista que, desde muito jovem, tinha o hábito de recortar textos e ilustrações de jornais, almanaques e revistas. No arquivo do *Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub*, encontram-se conservadas trinta e seis pastas desses recortes, produzidas entre 1939 e 1953, com material extraído de publicações locais e estrangeiras, em diversas línguas, e organizado em distintas temáticas (artes, ciências, cidades, política nacional e internacional, Medicina, etc.). A partir desse arquivo pessoal de textos e imagens com

os quais inspirar-se, Xul Solar, provavelmente, poderia discernir as potencialidades expressivas da justaposição de fragmentos distintos e, por vezes, discordantes em seus quadros, como quem cria a partir das técnicas da colagem ou da montagem.¹⁴³ Diante da imbricação de referências que se impõe nos trabalhos do artista, a crítica argentina Beatriz Sarlo identifica que o debate intelectual em torno da modernidade artística e da identidade cultural de *mescla* se encontra expresso na produção pictórica de Xul Solar:

Sempre considerei os quadros de Xul um quebra-cabeças de Buenos Aires. Mais do que sua intenção esotérica ou liberdade estética, o que me impressionou foi a sua obsessão semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizar, a exterioridade de seu simbolismo. O que Xul *mescla* em seus quadros também se *mescla* na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e diferença rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; crioulismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma *cultura de mescla*.¹⁴⁴

Diante do presente que desconstrói o que havia pouco era vivido como existência corrente e se edifica sob suas ruínas, para as vanguardas era imperativo libertarem-se do passado imediato e retrocederem em uma busca mais profunda, de modo a recuperar temas, códigos e referências que pudessem ressignificar a realidade habitada. Para tanto, emergia a necessidade de lançar mão de novos artifícios e de mecanismos expressivos diferenciados. Técnica celebrada nos meios vanguardistas, conforme resume Didi-Huberman, o mecanismo da “montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas [...] máquina de

¹⁴³ Na atualidade, a distinção entre colagem e montagem não é propriamente fácil de ser operada, sendo que há estudiosos que consideram os conceitos sinônimos. Originalmente, o termo montagem surge no âmbito do cinema, – sobretudo, de Sergei Eisenstein –, para se referir à justaposição de planos, que causa impacto, produz choque no espectador. Já a noção de colagem emerge a partir das práticas cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, que colavam elementos nas telas, como pedaços de papel, de jornal, de madeira, de vidro, etc., o que gerava obras tridimensionais. Após os movimentos de literatura vanguardista, a noção de colagem principia a surgir junto à montagem, o que faz com que se complementem e, muitas vezes, se confundam. A esse respeito, comenta Marjorie Perloff: “É habitual distinguir entre colagem e montagem, a primeira se refere, é claro, a relações espaciais, a última, a relações temporais. [...] Por outro lado, Jean Jacques Thomas argumenta em *Collage/Space/Montage*, [...] “que no nível dos princípios, a colagem é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a montagem objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe a unidade.” Embora seja certo que a montagem sublinha a continuidade enquanto a colagem enfatiza a fragmentação, pode-se também argumentar que colagem e montagem são dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico é realmente o mesmo.” (PERLOFF. *Momento futurista*. Avant-garde. Avant-guerre e a linguagem da ruptura, p. 99).

¹⁴⁴ SARLO. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, p. 201.

produzir poeira no espaço e vento no tempo”¹⁴⁵. Nesse trabalho de escavar o passado e revolver a história, propiciado pela montagem, distinguimos, no âmbito geral, o caráter arcaizante da expressividade moderna e, de modo específico, a tendência ao primitivismo de que se imbuem tanto as correntes de vanguarda europeias quanto as latino-americanas. Em obras plásticas e poéticas desse período, colidem, portanto, valores autóctones, o passado indígena e as aspirações modernas e tecnológicas, o local e o estrangeiro, a natureza e a cultura, as várias facetas da heterogeneidade cultural e discursiva – a tradição e a modernidade –, em uma amálgama de fragmentos diversos que, postos em relação, tanto se aproximam quanto se repelem.

Processo que arranja aos sentidos sob uma lógica imprevista, a montagem é uma técnica moderna que emerge como prodigioso mecanismo estrutural das obras vanguardistas, nas quais induz a instigante e provocativa interposição de realidades absolutamente diversas. Espécie de coexistência de fragmentos de sentidos, a montagem aproxima os diferentes, ao revolver o tempo, o espaço, os lugares sociais, o que favorece o contraste entre os elementos que reúne. Nesse processo de recolha e de acumulação, a montagem não dissolve a diversidade que aglutina em uma espécie de amálgama que oblitera a diferença; ao contrário, a técnica descortina afinidades imprevistas, ao mesmo tempo que salienta a heterogeneidade dos componentes reunidos. Ao induzir a combinação de incontável número de elementos, sob um conjunto irrestrito de composições, consiste em um método articulador que conquista poetas, escritores e artistas, em razão das inusitadas possibilidades expressivas que insere no campo da criação.

Como é próprio à técnica e consoante às perspectivas diversas em que é empregada pelos vanguardistas, a montagem ganha configurações diferentes nos trabalhos de Andrade, Gironde, Xul Solar e Torres-García. Com o emprego da montagem, esses criadores encontram o dispositivo por meio do qual elaborar a justaposição de componentes afins ou demarcadamente diversos, nas perspectivas sincrônica e/ou diacrônica, o que se mostra coerente com a sensibilidade moderna, que enaltecia a habilidade de ser concomitantemente revolucionário e conservador, de viver sob a influência de incongruências e contradições. A ênfase concedida à circulação de signos e ao emprego da montagem como método de articulação de sentidos nas obras de

¹⁴⁵ “*el montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. [...] máquina de producir polvo en el espacio e viento en el tiempo.*” In: DIDI-HUBERMAN. *Cuando las imágenes toman posición*, p. 159. (Tradução nossa)

tais criadores contribuiu para a concepção de poemas e pinturas que se aproximam da noção de imagem dialética, formulada por Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas.¹⁴⁶

A imagem dialética sugere, entre os sentidos que evoca, a dinâmica de um movimento pendular entre o próximo e o distante, espécie de conexão e corte, que suscita o anacronismo e culmina na fugacidade de uma aparição. Diante de sua força conceitual, a noção benjaminiana irrompe como detentora de poderes de ruptura e de transformação, associados à remontagem da história e do tempo, que é simbolizada por meio do mecanismo do choque, desse embate de épocas, que gera estilhaços, restos que se recompõem. Geradora de descontinuidades e da interposição de campos, a imagem dialética torna os tempos visíveis e permite uma atuação sobre o passado, em uma espécie de reelaborar da história. Inquietações passíveis de serem associadas à obra de arte moderna que, em seu caráter plural, ambíguo, fraturado, nos desorienta a percepção, desafiando-nos a entrar em jogo com os sentidos que veicula.

As obras poéticas de Andrade e de Girondo e as produções pictóricas de Xul Solar e de Torres-García constituem criações inquietantes, que privilegiam a interseção entre os sentidos diversos e a produção de novas imagens a partir do dado. Caracterizam-se por estruturações fragmentárias e pela ruptura com o sequencial, que são instauradas por meio das descontinuidades suscitadas pelo método da montagem. Nos trabalhos desses poetas e pintores, emergem imagens cindidas, de caráter dialético, nas quais se estabelecem conexões entre fragmentos dispersos, que acarretam uma imaginação do real e da existência, que reorganiza e une passado e presente, ao especular sobre possíveis mecanismos criativos de uma arte futura. Mediante esse modo de construção, as obras referidas são capazes de desdobrar, de projetar em torno de si, uma série de outras imagens relativas a elas, convocadas pelo intérprete desses

¹⁴⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 505.

trabalhos, que exercita, por sua vez, uma interação que oscila entre a aproximação e o distanciamento com as obras. Desse modo, a relação que o receptor estabelece com as criações mobiliza, portanto, uma espécie de dialética da percepção.

A Modernidade ascende como uma potência criadora que projeta um pensar em constante deslocamento, detentora de um caráter destruidor, capaz de implodir os tempos históricos e promover uma completa rearticulação de sentidos. Em meio à poeira dos escombros, os poetas e os artistas encontram fragmentos díspares, oriundos de variadas fontes e temporalidades, que se dedicam a reposicionar e a mesclar, operando a transgressora e inventiva junção, que interrompe o que até então era compreendido como o fluir linear da história. As vanguardas estéticas ambicionavam ser as derradeiras emissoras de um discurso novo e, também, os gritos primitivos de uma origem imemorial, o que surpreende e contraria a crítica, que tem de recepcionar uma enunciação complexa, repleta de ressonâncias e de cortes. Atacada, não sem razão, em virtude da radicalidade e da soberba com que desaloja a tradição imperante¹⁴⁷, para impor uma pluralidade de modos de concepção estética, constitui, por outra parte, um reflexo do intenso período de instabilidades e transformações no qual se insurge. Nesse sentido, a arte moderna, crítica de si mesma, construída não somente a partir de rupturas, mas também de retomadas, buscaria o “novo”, entendido como o “diferente”, passível de ser identificado no alheio, em outra técnica artística ou no longínquo primitivo. Isso se daria com a finalidade de negar a tradição e interromper sua continuidade e, sobretudo, como estratégia para promover a abertura do campo estético, estimular novos regimes representativos e incitar o diálogo intercultural/intermediático.

¹⁴⁷ Ao constatar que, desde o início do século XIX, o moderno é considerado uma tradição e a ruptura é encarada como um mecanismo privilegiado de mudança, Octavio Paz se questiona sobre em que perspectiva seria possível referir-se ao moderno como tradição. No ensaio “Tradição de Ruptura” (1984), o crítico argumenta que o moderno constitui uma tradição, mas um tipo bastante peculiar de tradição, fundada a partir de interrupções, de rupturas, cortes divisórios e sobreposições, feita de fraturas e recomeços, de ciclos que, ao se alterarem, não se fecham. Nas palavras de Paz, a modernidade consiste em “uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade”. Isso o conduz a concluir que a “modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra [...] o moderno é autossuficiente: a cada vez que aparece, funda a sua própria tradição”, e que ao negar-se a si própria, a modernidade conforma “uma espécie de autodestruição criadora”. (PAZ. A tradição da ruptura. In: _____. *Filhos do barro*, p. 18.)

2.4 Primitivismo e voracidade das vanguardas

Tupi, or not tupi that is the question. [...]
 Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias.¹⁴⁸ Comi-o. [...]
 Antropofagia.
 Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.
 A humana aventura. A terrena finalidade.

Oswald de Andrade¹⁴⁹

Nas primeiras décadas do século XX, em meio a intensos processos de modernidade e modernização que instauraram grandes quebras e discontinuidades, emergem questões que conduzem a um pensamento da realidade local orientado em torno da identidade mestiça do homem latino-americano. Ao ambicionarem produzir um deslocamento, uma reorientação do panorama artístico, que valorizasse as bases culturais americanas sob uma expressão estética e de pensamento de caráter moderno, as vanguardas do continente dirigem um olhar ao passado autóctone, às raízes primitivas ancestrais,¹⁵⁰ das quais recuperam a temática da devoração e da antropofagia. Paradoxalmente, a alteridade da arte conduz os vanguardistas, que ambicionavam exprimir uma inovadora visão de mundo, a se voltarem ao passado distante ou às civilizações primevas, e a se deterem nas temáticas do “selvagem” e do “primitivo”, para delas extrair novos sentidos. Sob a premissa de uma voracidade dirigida ao apetitoso, ao nutritivo ou ao que se harmonize bem com os demais elementos degustados, e que despreze a todo resto, surge a metáfora da devoração, compreendida,

¹⁴⁸ “Galli Matias” sugere, a partir da junção das duas palavras que compõe a expressão, a formação do termo galimatias, que tem a acepção de um discurso verborrágico, vazio de sentido, desconexo, incompreensível até mesmo para o seu próprio enunciador.

¹⁴⁹ ANDRADE. *Manifesto Antropófago*. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concurso e ensaios, p. 13-15.

¹⁵⁰ A incontestável contribuição de Andrade para o debate em torno da premissa vanguardista de identificação do moderno com o primitivo, manifesta em sua militância artística e ao longo de sua obra literária, ganha derradeiro reforço quando ele escreve “A reabilitação do primitivo” (1954), comunicação a ser apresentada no “Encontro dos Intelectuais”, no Rio de Janeiro. Ao fim da vida, com o estado de saúde comprometido, Andrade se empenha em reiterar a importância de “uma revisão de conceitos sobre o homem da América: “A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. Todo mundo sabe o conceito deprimente de que se utilizaram os europeus para fins colonizadores. [...] Ficou, no entanto, um resíduo que consiste no preconceito de julgar inferiores as raças primitivas. Ora, ao nosso indígena não falta sequer uma alta concepção da vida para se opor às filosofias vigentes que o encontraram e o procuraram submeter.” (ANDRADE. *A reabilitação do primitivo*. In: _____. *Estética e política*: obras completas de Oswald de Andrade, p. 372).

para além do engolir passivamente, como uma atitude crítica e de ação cultural. Com essa estratégia, as vanguardas encontram o mecanismo para elaborar teoricamente essa identidade cultural de mescla, fortemente tensionada entre a presença da tradição local e as aspirações de novidade e modernidade, representadas pelas influências europeias.

A retomada do primitivismo pelos criadores latino-americanos, que faz apelo à ritualística canibal, antropófaga,¹⁵¹ em acordo com o ideal vanguardista de identificação do moderno com o primevo, que já dispunha do substrato *nietzschiano* da filosofia trágica, ganha considerável matéria teórica com o lançamento, em 1912, de *Totem e Tabu*, por Sigmund Freud, obra que relaciona o parricídio ao canibalismo, na transição da horda ao clã. Como antecedentes da devoração latino-americana, teríamos, ainda, o desenvolvimento da estética cubista, que faria surgir no campo da arte moderna o interesse pelas referências tribais, as cosmogonias remotas e as culturas primitivas oriundas de diversas civilizações, em especial aquelas de matriz africana, bem como a publicação do *Manifesto Canibal Dadá*, em 1920, por Francis Picabia, que prefigura a curiosidade dadaísta em torno da magia ritualística praticada por grupos tribais. Essas manifestações estéticas precederiam a atenção surrealista dirigida à etnografia, à “consciência primitiva” do homem e aos mitos e ritos de regiões como América e Oceania.

A tendência “primitiva” ganhara relevo, no território da arte, desde o final do século XIX, como traço diferencial da estética moderna, embora a acepção difundida de “primitivo” e de “selvagem” no meio social ainda estivesse impregnada de um ranço pejorativo, sendo interpretada como sinônimo de outro incivilizado, pouco evoluído, inferior. Os artistas “primitivistas”, por sua vez, percebiam no olhar que lançavam sobre

¹⁵¹ Antropofagia é uma expressão proveniente do grego, surgida por meio da junção dos termos “*antropos*” (homem) e “*phagein*” (comer). Nos escritos de Heródoto, datados do século V a.C., já existem registros que fazem referência a tal prática. Já os termos “canibal” e “canibalismo”, muito mais recentes, encontram-se diretamente relacionados à expansão ultramarina realizada no século XVI. Em 1492, a esquadra comandada por Cristóvão Colombo passa pelas ditas Ilhas Pequenas, o Caribe. O povo caraíba, população indígena habitante das Antilhas, tinha o costume de comer carne humana em rituais religiosos e se autointitulavam “caríba” ou “caribe”, o que significava “bravo”, “ousado”, “corajoso”. A falha europeia quanto a compreender o vocábulo indígena dá origem à expressão “caníba”, da qual derivaria, mais tarde, a palavra espanhola “canibal”, que logo passa a designar toda e qualquer cultura que pratique a devoração de indivíduos da mesma espécie, invariavelmente considerada como subalterna, de estrato inferior, um povo selvagem. Por extensão, surgiriam as palavras *cannibale* e canibal, nas línguas francesa e portuguesa. Para uma explicação mais detalhada sobre a origem da palavra canibal, que se detenha sobre a discussão de outras hipóteses e comente controvérsias, consultar: ALBA, José G. Moreno. “Minucias del language. Canibal”. Disponível em: <http://estepais.com/inicio/historicos/201/23_galaxia_minucias_moreno.pdf>. Acesso em: 26 set. 2014.

o outro a oportunidade de desenvolver uma visão crítica acerca do presente. A partir dessa tendência, o apelo ao selvagem se converte em uma via de escape à lógica logocêntrica e tecnicista que regia a vida em sociedade, porque passa a coincidir com a concepção de uma “pureza” externa à cultura viciada, a originalidade do que não foi aculturado, uma existência mais simples e, ao mesmo tempo, mais rica¹⁵², conectada com a natureza e o espiritual. É sob essa perspectiva que o termo “primitivo” é ressignificado no campo da História da Arte, tem o seu sentido ampliado e conquista a atenção de artistas envolvidos com os movimentos de vanguarda estética. Segundo resume Arley Andriolo, o “primitivismo artístico” passa a contemplar também o mito do “artista marginal”, “desenvolvendo uma série de representações não apenas dos outros estranhos à Europa, mas também de camponeses, ciganos, loucos, prostitutas, criminosos, artistas de circo; ou seja: sobre o outro do interior de sua própria cultura”.¹⁵³ Isso descortina todo um novo rol iconográfico a ser explorado pelos artistas modernos, alinhados aos mais distintos estilos, que contempla de Henri de Toulouse-Lautrec a Vincent Van Gogh, de Marc Chagall a Edvard Munch, de Pablo Picasso a Egon Schiele.

No que se refere ao primitivismo pré-colombiano, Adriana Armando e Guillermo Fantoni,¹⁵⁴ no ensaio “*Dioses y códigos préhispanicos en la obra de Xul Solar*” (1997) – em que analisam a expressão mitológica e iconográfica pré-colombiana na produção pictórica do artista argentino –, esclarecem que, no período em que Xul Solar viveu na Europa, as civilizações pré-colombianas compunham um tema de grande circulação. De acordo com eles, o surgimento de motivos americanos em obras produzidas na Europa exprime o interesse europeu pela arte primitiva dos demais continentes, que se imbuíu de uma acepção ampliada no século XIX, quando era

¹⁵² Em contraste com a pobreza que a Primeira Guerra Mundial teria causado nos homens, ao afetar-lhes a capacidade de comunicar e transmitir experiências, conforme identifica Walter Benjamin, em *Experiência e Pobreza* (1933). Sob esse ponto de vista, o filósofo inaugura um novo conceito de barbárie, que se difere do alinhamento com o “primitivo”, uma vez que diz respeito à sociedade comandada pelo modo de produção capitalista e tecnicista, que ao recrudescer culturalmente, caracterizava-se pela pobreza de experiências transmissíveis. Segundo ele, os homens ““devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN. *Experiência e Pobreza*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura, p.118). A partir disso, Benjamin lança um “conceito novo e positivo de barbárie”, segundo o qual os pensadores e os artistas seriam impelidos, partindo de um marco zero, a reelaborar e renovar a cultura.

¹⁵³ ANDRIOLO. A questão da alteridade no “primitivismo artístico”. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2, 2006, Campinas. *Atas*, p. 16-17.

¹⁵⁴ Sobre a temática do primitivismo, Adriana Armando e Guillermo Fantoni são também autores de um ensaio de caráter comparativo, que investiga as obras de Gironde e Xul Solar: ARMANDO, Adriana; FANTONI, Guillermo. El ‘primitivismo’ martinfierrista: de Gironde a Xul Solar. In: GIRONDO. *Oliverio Gironde*: Edición crítica. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. 475-489.

manifesto por todas as grandes civilizações,¹⁵⁵ e de um sentido inaugural e restrito, no século XX, que contempla especialmente o tribal.¹⁵⁶ Como observam os autores, a emergência do primitivismo pré-colombiano na Europa sobrevém, especialmente, na década de 1920, período em que, na América, eclodem os movimentos de vanguarda:

O impacto da revolução primitivista, dentre as quais uma das manifestações foi a estetização dos objetos pré-colombianos, teve um momento particularmente significativo na década de 20, como o indicam a exposição do *Burlington Fine Art Club de Londres*, de 1920, e a mostra *Les arts anciens de l'Amérique*, organizada pelo *Musée des Arts Décoratifs* no Louvre, oito anos depois. Outro gesto de revalorização estética dos objetos do novo mundo foi a publicação, inicialmente no âmbito alemão, de numerosas obras sobre a história da arte pré-colombiana, que tiveram difusão europeia em traduções ao inglês e ao francês.¹⁵⁷

Nesse contexto, é manifesto que os artistas e intelectuais latino-americanos envolvidos com os movimentos de vanguarda e a renovação cultural detinham conhecimento sobre a descoberta europeia do “primitivismo”, uma vez que estavam atentos às premissas estéticas dos distintos “ismos” propagados pelo continente. No entanto, se é patente que se tornam cientes e se nutrem de tais ideias em circulação na conjuntura histórica dada, cumpre considerar que o referente europeu não constitui o único elemento em jogo. Ao afirmar, pela estratégia do sobressalto e da ruptura, que uma nova concepção de arte latino-americana seria possível – o que lhes redefine, portanto, os pressupostos e os objetivos –, as vanguardas latino-americanas se comprometem a impor uma cisão entre o que seria o velho modo de construir sentidos, ancorado na e à sombra da cultura colonizadora, para reivindicar uma identidade cultural mestiça, cindida, aberta e em constante elaboração. Desse modo, a condição de nações que se formaram *a posteriori*, de culturas que emergiram em segundo plano, é

¹⁵⁵ Embora a cultura das nações africanas tenha se convertido em objeto de interesse dos artistas europeus apenas no século seguinte.

¹⁵⁶ ARMANDO; FANTONI. Dioses y códigos pré-hispánicos en la obra de Xul Solar. In: *Ciencia Hoy*. Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v. 7, n. 37, 1997, p. 26

¹⁵⁷ “El impacto de la revolución primitivista, una de cuyas manifestaciones fue la estetización de los objetos precolombinos, tuvo un momento particularmente significativo en la década de los 20, como lo indican la exposición del *Burlington Fine Arts Club de Londres*, de 1920, y la muestra *Les arts anciens de l'Amérique*, organizada por el *Musée des Arts Décoratifs* en el Louvre, ocho años después. Otro gesto de revalorización estética de los objetos del nuevo mundo fue la publicación, inicialmente en el ámbito alemán, de numerosas obras sobre la historia del arte precolombino, que tuvieron difusión europea en traducciones al inglés y francés.” In: ARMANDO; FANTONI. Dioses y códigos préhispánicos en la obra de Xul Solar. In: *Ciencia hoy*. Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v. 7, n. 37, 1997 p. 27. (Tradução nossa)

revertida em favor de uma noção positiva de hibridismo cultural, movido pela fome e ao sabor da devoração, atenta e direcionada, dos mais distintos referentes.

Em *Oswald Canibal* (1979), obra de referência sobre o poeta e ficcionista brasileiro, Benedito Nunes contesta veementemente o método crítico de vertente *causalista*, pautado por uma lógica que discrimina as obras em antecedentes e sucedâneas, ao enaltecer as fontes determinadoras e repreender os trabalhos que a estas estariam submetidos como “influências”. O crítico rejeita essa postura teórica cerceadora das possibilidades da obra de arte, que identifica em argumentações críticas, como a desenvolvida no ensaio *Canibais europeus e Antropófagos Brasileiros* (Introdução ao estudo da Antropofagia), publicado, em 1968, por Heitor Martins. No referido texto, Martins condena e diminui a proposta antropofágica brasileira a mero eco do canibalismo europeu (o modelo culinário-erótico de Marinetti/o modelo agressivo antiburguês de Picabia). Nunes refuta essa visão crítica, tendo em vista que se trata de um enfoque que ignora a lógica da História da Literatura, que pressupõe uma posta em diálogo,¹⁵⁸ valoriza a emergência da dita “influência”, que compõe, na verdade, uma confluência intertextual, que dilata sentidos e lança novas possibilidades ao literário.

De modo semelhante, no ensaio “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia” (1990), Leyla Perrone-Moisés desenvolve uma argumentação que subverte completamente o esquema analítico guiado pelo binômio fonte/influência, ao enaltecer os mecanismos de devoração crítica como o meio de se proceder a uma abertura à cultura do outro, amparada pela seleção crítica. Com esse posicionamento, ela sustenta que a antropofagia constituiria uma via de mediação entre a restrição do “fechamento em si” e a desmedida adesão à cultura estrangeira: “Só a Antropofagia nos salva desses enganos [a “ânsia de dependência”¹⁵⁹] e dessa má consciência [patriótica], por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em

¹⁵⁸ NUNES. *Oswald Canibal*, p. 13-15.

¹⁵⁹ A expressão “ânsia de dependência” parece ser empregada com um sentido próximo de “angústia da influência”, terminologia cunhada pelo crítico norte-americano Harold Bloom, em obra homônima, datada de 1973. A “angústia da influência” diz respeito à ânsia de estar sob a influência de determinados precursores, que deve ser enfrentada pelos criadores, com o intuito de se libertarem dessa genealogia e produzirem obras autônomas. Essa argumentação é coerente com o que propõe T. S. Eliot no ensaio “Tradição e talento individual”, ao se referir ao novo autor e defender que “as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”. Segundo ele, no sistema literário, a obra criada é agenciada pela tradição que lhe precede, do mesmo que as obras precursoras seriam ressignificadas a partir da adição da nova obra (ELIOT. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*, p. 38).

próprio, do *deja vu* em original”¹⁶⁰. Essa observação é arrematada com uma pontuação extremamente relevante, que nos remete à manipulação linguageira, à translação de signos, ao manejo do simbólico, tão celebrados pelos vanguardistas: “Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo”.¹⁶¹ Na composição de diferentes elementos, na mescla de referências que constroem novas conformações de sentido, o que promoveria a “transformação do totem em tabu”, transmutando valores e invertendo as instâncias de legitimação da arte, emerge o diferencial do criador antropófago.

Em consonância com essa perspectiva, observamos que é evidente o modo como Oswald de Andrade lê e rearranja, redefinindo os contornos daquilo que absorve. Isso se manifesta, por exemplo, na interpretação bastante particular que ele realiza da abordagem freudiana do canibalismo, carnavalizando-lhe os sentidos, em favor de sua própria concepção de antropofagia, desenvolvida no *Manifesto Antropófago* (1928). Outra expressão desse jogo estético, que compreende a incorporação que apropria e transforma ao alheio, convertendo-o em lirismo autêntico e particularizado, pode ser reconhecida no fato de que o referido manifesto constrói um discurso diverso (diríamos, talvez, mais eloquente e consistente, se o movimento Dadá não reivindicasse o *non-sense* da linguagem), que produz reverberações culturais distintas daquelas ensejadas pelo *Manifesto Canibal Dadá*,¹⁶² recorrentemente apontado como uma de suas “fontes”. Estabelecer um esquema de filiações teóricas se torna, enfim, menos relevante do que buscar conhecer o que acrescenta a proposta estético-crítica sucedânea. No entendimento da condição de sacrifício e ressignificação inerente à ritualística antropofágica de vanguarda, Nunes apresenta uma defesa bastante pertinente do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, que considera não ter sido propriamente copiado dos canibais europeus, uma vez que:

¹⁶⁰ PERRONE-MOISÉS. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*, p. 98-99.

¹⁶¹ PERRONE-MOISÉS. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*, p. 99.

¹⁶² O Manifesto canibal Dadá, de Francis Picabia, foi lido na noite Dadá do *Théâtre de la Maison de l'Oeuvre*, em Paris, em 27 de março de 1920. Trata-se de importante referência sobre o canibalismo, que expande a circulação dessa temática no cenário cultural europeu. De modo algum, porém, pode ser isolado como a fonte unívoca da devoração crítica latino-americana. Na época, o potencial de significação do canibalismo foi explorado como metáfora por outros movimentos, a exemplo do Surrealismo e do Fauvismo. Além disso, a antropofagia oswaldiana e as metáforas de devoração de outras vanguardas latino-americanas têm como importante referência o canibalismo primeiro, praticado por seus ancestrais indígenas e registrado nos relatos dos conquistadores europeus.

A imagem oswaldiana do antropófago e o conceito respectivo de assimilação subordinam-se, portanto, a uma forma de concepção que os vários canibalismos da época reunidos não podem preencher. Há muita riqueza nessa loucura sem método. [...] Defendemos, isto sim, o caráter específico da antropofagia oswaldiana, como ensaio de crítica virulenta, que atinge, ao mesmo tempo, visando à desmistificação da história escrita, à sociedade patriarcal e à cultura intelectual a que esta deu nascimento.¹⁶³

As condições de emergência do espírito de diálogo intercultural, ensejado pela devoração crítica, encontram-se diretamente relacionadas a uma espécie de superação da dialética estabelecida entre o particular e o universal ou, em termos mais apropriados, uma mediação entre o localismo e o cosmopolitismo. Para que isso ocorresse, foi necessário que despontasse um processo de reavaliação dos componentes da identidade nacional, algo por muito tempo ensaiado pelos criadores brasileiros, cujo percurso se desenvolveu de maneira similar em outras nações latino-americanas. Até a emergência do modernismo brasileiro e das vanguardas do continente¹⁶⁴, a condição de ser um povo miscigenado e tropical, que se alimenta de referências diversas, uma vez que detém uma cultura oriunda tanto da herança colonizadora europeia quanto das matrizes ameríndias e africanas, era motivo de constrangimento e recalque. Os elementos identitários e constituintes da ideia de nação, ao contrastarem com o modelo europeu, eram, antes, subestimados e considerados uma espécie de falta, o que fazia com que fossem idealizados ou relegados a um segundo plano. Em contrapartida, no contexto vanguardista, tais referentes ascendem e passam a serem investidos de sentido positivo, ressurgem interpretados como virtudes e trunfos, símbolos das particularidades culturais da nação.

¹⁶³ NUNES. *Oswald Canibal*, p. 36.

¹⁶⁴ No Brasil, o rótulo modernista é atribuído à arte e à literatura produzidas entre a segunda década e pouco mais que meados do século XX, a partir de diferentes “fases” e, por conseguinte, variados estilos. O marco inicial do movimento foi a *Semana de Arte Moderna*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, entre 11 e 18 fevereiro de 1922, da qual participaram nomes como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Patrícia Galvão (Pagu), Menotti del Picchia e outros. Entretanto, no restante da América falante de língua espanhola, o estilo literário denominado de modernista se desenvolveu no campo da poesia e tinha vinculações com o Romantismo e o Simbolismo europeus. A publicação da obra *Azul*, de Rubén Darío, em 1888, constitui um marco do estilo, que perduraria até a chegada da década de 1920. O cubano José Martí foi outro de seus expoentes. Diante do fato de que o movimento modernista brasileiro, em seu momento inicial, a chamada “fase heroica” e pouco depois, e os movimentos de vanguarda hispano-americanos convergem nas propostas de liberdade estética, de abertura do campo artístico e de afirmação de uma identidade cultural nacional conectada com a modernidade, assim como também se aproximam quanto ao período em que ocorreram, opta-se, neste trabalho, a exemplo de outros autores, por também designar o movimento modernista brasileiro como vanguarda.

Diante do assinalado, compreendemos que a valorização do “primitivismo” e da temática da devoração pelos criadores vanguardistas de países como Brasil, Argentina e Uruguai emerge tanto a partir do interesse pelas premissas estéticas vigentes na Europa quanto por meio de um enfoque renovado da própria tradição, que busca redescobrir a cultura nacional. Ao reconhecer e estimar a heterogeneidade de referentes que interferem na composição da nacionalidade, a vanguarda parece reconhecer que a própria cultura latino-americana incorpora e faz a mediação entre fatores díspares, o que a tornaria, em si, desde sempre, devoradora, antropofágica. Sob esse aspecto, a vanguarda estética atuaria no sentido de elevar o nível crítico dessas escolhas, aglutinações e rupturas, com o intuito de projetar novas expressividades. Nessa perspectiva, Antonio Candido afirma que a temática primitiva, operacionalizada como expressão moderna, tem melhor encaixe na América, na cultura e na arte do Brasil, do que na conjuntura cultural europeia, pois supõe, além da assimilação do componente vanguardista europeu, o desrecalque da realidade local:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predisponha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia.¹⁶⁵

Ao compor espaços interseccionais de mistura e choque cultural, que congregam entrecruzamentos de elementos diversos e propiciam emaranhados de representações culturais e deslocamentos de sentidos, a América Latina se caracteriza por valorizar o híbrido e os processos de hibridação, em detrimento de categorias supostamente uniformes e estanques. De acordo com Robert Stam, apesar de o hibridismo ter sido recentemente recodificado como um sintoma do momento pós-moderno, pós-colonial e pós-nacional, ele constitui um componente perene da arte, da

¹⁶⁵ CANDIDO. *Literatura e Sociedade*, p. 128-129.

crítica cultural e do discurso oficial sobre a América Latina.¹⁶⁶ No transcurso da história latino-americana, em que se assinalam extensivamente mesclas etnoculturais, migrações e práticas culturais sincréticas, como assevera o teórico, o hibridismo recebeu, entretanto, diferentes rótulos e definições, tais como “*mestizaje, indigenismo, diversalité, creolité, raza cósmica*.”¹⁶⁷,¹⁶⁸ Dentre todo um rol de expressões, destacamos a noção de *criollismo*, originária do termo *criollo* (crioulo), que promoveu o desenvolvimento de um pensamento crítico em torno das dinâmicas de mescla e diálogo intercultural na Argentina.

Nas décadas de 1920 e 1930, Buenos Aires vivenciava a euforia e o assombro causados por intensos processos de modernização urbana, imigração e modernidade cultural, que incitavam grandes mudanças, geravam conflitos e descortinavam novas possibilidades para a existência. Ao refletir sobre esse contexto, que define como uma “modernidade periférica”, Sarlo assevera que, tensionada entre os elementos residuais da cultura rural *criolla* e os programas reformadores, a cultura argentina constituiria uma “cultura de mescla”¹⁶⁹. No período em que insurge uma consciência primeva sobre isso, o movimento de vanguarda reunido em torno do periódico cultural *Martín Fierro* (1924-1928)¹⁷⁰, para o qual colaboravam Oliverio Girondo e Xul Solar, inicia uma discussão em torno da identidade cultural nacional. Disso decorre a proposição vanguardista de defesa do *criollismo*; trata-se, porém, de um *criollismo* conectado a ideais modernos, um *criollismo de vanguardia*, postura teórica e

¹⁶⁶ STAM. Hybridity and Aesthetics of Garbage: The case of Brazilian cinema. In: *Estudios transdisciplinarios de America Latina y el Caribe* (E.I.A.L), v. 9, n. 1, jan.-jun. 1998. p. 1-2.

¹⁶⁷ Poderíamos acrescentar aos termos elencados por Stam a noção de “heterogeneidade”, desenvolvida por Antonio Cornejo Polar na obra *O Condor voa: literatura e cultura latino americanas*. Segundo ele, a “heterogeneidade” diz respeito à problemática em torno da formação compósita das nações latino-americanas que, em suas “impurezas” e contradições, não se enquadram bem no ideal de ordem e fixidez eurocêntrico, a partir do qual foram moldadas (CORNEJO POLAR. In: VALDÉS, M. J. (Org.). *O Condor voa: literatura e cultura latino americanas*, p. 220).

¹⁶⁸ STAM. Hybridity and Aesthetics of Garbage: The case of Brazilian cinema. In: *Estudios transdisciplinarios de America Latina y el Caribe* (E.I.A.L), v. 9, n. 1, jan.-jun. 1998. p. 2.

¹⁶⁹ SARLO. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. *Modernidade Periférica*. Buenos Aires 1920 e 1930, p. 32.

¹⁷⁰ Surgido em 1924, *Martín Fierro*, que se intitulava periódico quinzenal de arte e cultura livre, aglutinou em torno de si a vanguarda do grupo Florida, elite intelectual, engajada na renovação das letras e das artes, que propunha a “arte pela arte”, cujo ideário contrastava com as aspirações do grupo Boedo, composto por imigrantes, seus descendentes e membros da classe baixa, que ambicionavam a revolução artística e a mudança social. Esse periódico é batizado em alusão ao destemido e heróico *gaucho* Martín Fierro, símbolo de argentividade e protagonista do poema épico homônimo de José Hernández, datado de 1872. Entre seus colaboradores, temos nomes como os escritores Evar Méndez, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Pablo Rojas Paz, Ernesto Palacio, Cayetano Córdova Iturburu e Eduardo González Lanuza, assim como os artistas Xul Solar, Emilio Pettoruti e Norah Lange. Até a data de seu encerramento, circulou quarenta e cinco números, com a expressiva cifra de aproximadamente 14.000 exemplares vendidos.

artística que preconizava a valorização do elemento autóctone e da tradição nacional, sem, no entanto, incorrer em privação de diálogo com a cultura ocidental.

A criouliização de referências, o hibridismo, caracteriza-se como via de trabalho pertinente, um recurso plausível, uma vez que não há qualquer meio de se retornar à condição de Éden perdido, conforme o continente teria sido inicialmente idealizado pelos conquistadores europeus. Nessa impossibilidade de se retroceder ao “estado de natureza” original – o natural entendido como o campo da eterna unidade –, irrompem o livre arbítrio do homem e a necessidade de mesclar referências. Diante disso, conforme argumenta Silviano Santiago, o desvio da norma e a mistura de elementos surgem como possíveis mecanismos de resistência, ao conformarem uma eloquente resposta cultural latino-americana:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza* [...] que transfigura os elementos feitos e imutáveis, que os europeus exportavam para o novo mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar a sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio, uma cópia muitas vezes fora de moda.¹⁷¹

Com a proposta da devoração direcionada e seletiva, os vanguardistas engendram um profícuo mecanismo crítico que lhes estimula a se dedicarem cada vez mais a estabelecer um diálogo com a cultura ocidental, a partir de uma reflexão acerca da própria tradição artístico-cultural. Nesse contexto, sobrevém o anseio de elaborar uma nova arte a partir de uma identidade própria, seja brasileira, argentina ou uruguaia, vinculada a ideais modernos, mas não obliterada por eles, assim como a proposição de alçá-la a um plano sem fronteiras. Logo, a circunstância de se encontrar em um local marginal, periférico, do mundo, assume conotação positiva para os vanguardistas latino-americanos – como Andrade, Gironde, Xul Solar e Torres-García –, tendo em vista que se converte, por conseguinte, na vantajosa possibilidade de poder interpretar e de se apropriar das mais diversas tradições. Como consequência, dirime-se a dialética entre localismo e cosmopolitismo, particular e universal, em favor da instauração de um

¹⁷¹ SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, p. 15.

diálogo intercultural. Além disso, a instância de valoração cultural ganha mobilidade, converte-se em relacional, pois o valor deixa de ser pré-definido e passa a adquirir sentido somente mediante a relação estabelecida com diferentes literaturas, artes e culturas.

Investigador das culturas híbridas e dos gêneros impuros, o crítico mexicano Néstor García Canclini reconhece pontos de convergência entre as propostas da vanguarda argentina, reunida em torno do periódico *Martín Fierro*, e os preceitos estéticos dos modernistas antropófagos brasileiros. De acordo com ele, as manifestações das vanguardas argentina e brasileira conformariam exemplos de processos que precedem o que viriam a ser as dinâmicas de *descoleção* e *desterritorialização* dos processos simbólicos, muito frequentes na contemporaneidade.¹⁷² A *descoleção* consiste, segundo Canclini, na ruptura e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais¹⁷³. Já a *desterritorialização* é definida como o processo de “perda da relação natural da cultura com os territórios geográficos e sociais”.¹⁷⁴¹⁷⁵ Diante disso, constatamos que já se insurgia, na época, a concepção de que trocas, contatos e contaminações culturais podem ser estabelecidos a partir de múltiplas direções, o que aproxima entre si os distintos centros irradiadores de história e cultura.

Ao considerarmos as propostas e as visões estéticas dos dois movimentos, detendo-nos, especialmente, nas produções artísticas do poeta e líder *martínfierrista* Gironde, do pintor *neocriollo* Xul Solar e do poeta antropófago Oswald de Andrade, podemos ressaltar que há nítida convergência entre a vanguarda argentina e a brasileira, no que tange aos processos de criação de uma arte sincrética e de instauração do diálogo intercultural. Não há casualidade na escolha de elaborar uma arte e uma produção culturais “crioulizadas”, de natureza heterogênea. Nesse sentido, conforme argumenta a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, a valorização ou não da pureza como qualidade relevante da arte estaria menos relacionada com o estilo e a mídia empregados, do que vinculada com as intenções do criador.¹⁷⁶ Nos contextos argentino

¹⁷² CANCLINI. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 339.

¹⁷³ CANCLINI. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 283.

¹⁷⁴ CANCLINI. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 309.

¹⁷⁵ A desterritorialização se contrapõe, por conseguinte, à *reterritorialização*, compreendida como a dinâmica das “relocalizações territoriais, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 309).

¹⁷⁶ KRAUSS. A circulação do signo. In: _____. *Os papéis de Picasso*, p. 23.

e brasileiro, a devoração crítica, que reitera a necessidade da mescla, emerge como um mecanismo capaz de engendrar um jogo diferencial, ao reconfigurar as relações interculturais. Desse modo, produz-se aquilo que Silviano Santiago afirma ser “um ‘descentramento’ importante no pensamento ocidental, pois deixa a cultura europeia de ser a detentora da verdade, de manter-se como cultura de referência, estabelecida por excelência das hierarquias”.¹⁷⁷

A vanguarda argentina organizada em torno do grupo Florida reivindica as metáforas de assimilação e de digestão, concebidas como atitudes de apropriação crítica de formas culturais e valores estrangeiros. Orientada por pressupostos próprios, essa atitude crítica legitima a enunciação da intelectualidade nacional, concedendo expressão à margem, frente aos discursos proferidos no centro europeu. No quarto número do periódico *Martín Fierro*, foram apresentadas ao público as premissas vanguardistas de trabalho, reunidas no *Manifiesto Martín Fierro* (1924). Redigido em tom contundente e provocativo, como é próprio ao gênero, o texto é de autoria de Gironde, considerado, pelo crítico literário Noé Jitrik, no período de ascensão da vanguarda, como o mais “destrutivo do grupo”.^{178 179} A partir do que estabelece como prerrogativas de trabalho, o movimento de vanguarda afirma, com a veemência pertinente aos manifestos, o seu caráter impetuoso e devorador, ao asseverar que o grupo: “Tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nosso ouvido, em nossa capacidade digestiva e de assimilação”.¹⁸⁰ Como resposta eloquente ao colonialismo cultural, a estratégia crítica inerente à metáfora da devoração é convocada como modo de reinventar a identidade cultural argentina e promover maior abertura do campo estético local à produção artística de expressão moderna.

Dois anos antes da redação do manifesto, ocorrera a publicação do primeiro livro de poemas de Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, considerado uma das manifestações mais significativas da atitude renovadora latino-americana. Nessa obra, Gironde já se referia à metáfora da devoração como mecanismo de mediação de sentidos, de estabelecimento de diálogo com emissões de outros centros

¹⁷⁷ SANTIAGO. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, p. 17.

¹⁷⁸ JITRIK. Un horizonte de rupturas. In: _____. *Panorama histórico de la literatura argentina*, p. 181.

¹⁷⁹ Embora Evar Méndez desempenhasse o papel de diretor do periódico, durante o ano de 1925, Gironde participa da direção da publicação, juntamente com Eduardo J. Bullrich, Sergio Piñero e Alberto Prebisch.

¹⁸⁰ GIRONDE. Manifiesto Martín Fierro. In: SCHWARTZ. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, p. 143.

irradiadores de cultura. A espécie de epígrafe ou dedicatória, dirigida a “Púa”,¹⁸¹ que forja para o livro, constitui uma mostra de seu espírito brincalhão e zombeteiro, pois o poeta se vale de um tom irônico e inconformista, para afirmar com veemência o apetite e a aptidão latino-americana ao bem digerir:

A “La Púa”

– *Cenáculo fraternal, – con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago eclético, libérrimo, capaz de diferir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla.*

Oliverio¹⁸²

Na qualidade de sujeitos dotados “do melhor estômago do mundo, do estômago eclético”, os latino-americanos estariam propensos, portanto, ao labor digestivo, ou criativo, de processar toda uma ampla variedade de matéria alimentar. Mais do que isso, é possível divisar no banquete da criação latino-americana, que nos apresenta Gironde, uma abertura à diversidade cultural, um convite para que intervenham muitos pratos e sabores, das mais diversas origens, a se harmonizarem mediante o apetite de quem os degusta, com eles se farta, para nutrir-se de *outros* e elaborar-se como eu. No abundante banquete, a identidade cultural latino-americana é alinhada a esse apetite selvagem, que “difere” para discriminar, “digere” para absorver e tornar próprio, alimentando-se para criar. De acordo com a interpretação do crítico literário peruano Camilo Cozman, no emprego da expressão “cenáculo fraternal”, presentifica-se “a utopia da unidade latino-americana embasada pelo conceito de plasticidade cultural, que consiste em um processo de *neoculturação* a partir da

¹⁸¹ Espécie de confraria ou sociedade, “La Púa” compunha um grupo dedicado às discussões em torno da arte, da literatura e do estético, que alternava os seus encontros entre Buenos Aires e Paris. Representou um relevante antecedente da vanguarda composta pelo grupo *Martín Fierro*. Até 1921, tinha como integrantes Gironde e seus irmãos Alberto e Rafael, Evar Méndez, Raúl Monsegur, René Zapata Quesada, Vicente Martínez Cuitiño, Rafael Crespo, o Visconde de Lascano Tegui, Absalón e Nerio Rojas, Adán Diehl, Ricardo Güiraldes e, ainda, Alfredo González Garaño.

¹⁸² GIRONDE. *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*, p. 4. Segue a tradução do poema segundo a edição brasileira da obra: “A LA PÚA/ – Cenáculo fraternal – com a certeza reconfortante de que, em nossa condição de latino-americanos, possuímos o melhor estômago do mundo, um estômago eclético, libérrimo, capaz de digerir, e de digerir bem, tanto uns arenques setentrionais ou um cuscuz oriental como uma narceja grelhada ou um daqueles chouriços épicos de Castela./Gironde” (GIRONDE. *20 Poemas para ler no bonde*, p. 29).

assimilação das contribuições de civilizações distintas da nossa.”¹⁸³ No cenáculo de Gironde, o foco da ação se dirige, sobretudo, ao experimentar, verbo que pode ser empregado tanto para a ação de provar um alimento, degustar uma iguaria, quanto para designar um exercício criativo inovador. A experimentação é, por princípio, o embasamento para a escolha daquilo que se quer consumir, da arte que se deseja criar, de quem se almeja ser.

Como sumariza Jorge Schwartz, “dez anos antes das propostas da Antropofagia de Oswald de Andrade e várias décadas antes do Universalismo Construtivo de Torres-García, Xul rejeita o ‘europeu civilizado’ e imagina uma solução local ou, mais do que isso, mental. *Cosa mentale*”.¹⁸⁴ Nascido na província de Buenos Aires, filho de imigrantes, de mãe italiana e pai alemão, Xul Solar foi um artista que vivenciou e se dedicou a pensar a soma de culturas e tradições distintas que se inscreviam no país, no período de seu processo de modernização. Essa condição de criador de identidade múltipla, formado em uma cultura híbrida, reflete-se tanto na heterogeneidade de sua produção, executada segundo distintos estilos, técnicas e campos artísticos, quanto no caráter híbrido, intersemiótico, das obras concretizadas por ele. Ao incorporar elementos estruturais de fontes diversas em sua obra, Xul Solar desenvolveu um discurso conceitual e artístico sobre a criouliização, que culminou em dinâmicas de diálogo intercultural. Em face das experiências da época, ele conceituaria a sua busca criativa, que não aspirava apenas a redefinir a identidade cultural argentina, mas também a projetar uma nova identidade cultural latino-americana, como uma soma produtiva de expressões heterogêneas: “CORES: Raça branca, raça vermelha, raça negra; com o sonho azul do futuro, a auréola dourada intelectual, e o pardo das mesclas.”¹⁸⁵

Ao se propor a desenvolver uma arte vinculada a distintas tradições, culturas e mitologias, Xul Solar investiu em um projeto estético que primava pelos contatos e trocas culturais. O artista asseverou a importância dessa abertura à alteridade, como um

¹⁸³ “*la utopía de la unidad latinoamericana sobre la base del concepto de plasticidad cultural que consiste en un proceso de neoculturación a partir de la asimilación de las contribuciones de civilizaciones distintas de la nuestra*”. In: COZMAN. La retórica de la antropofagia en tres poetas latinoamericanos: César Vallejo, César Moro y Oliverio Gironde In: *African Yearbook of Rhetoric: Rhetoric in South America*. Cape Town: Association for Rhetoric and Communication in Southern Africa, 2013, v. 4, p. 41. (Tradução nossa)

¹⁸⁴ SCHWARTZ. Sílabas as estrelas componham: Xul Solar e o neocriollo. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e Literatura na América Latina. p. 151-152.

¹⁸⁵ “*COLORES: Raza blanca, raza roja, raza negra, con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas*”. In: XUL SOLAR. Emilio Pettoruti. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 97. (Tradução nossa).

modo de estar conectado com a atmosfera de sua própria época. Na concepção de Xul Solar, para ser moderno o artista deveria, portanto, não se fixar, mas buscar a diversidade de referências, no passado e no presente, na sua cultura e nas demais, visar a interculturalidade. Regido por essas premissas de trabalho, Xul Solar se constituiu como criador de visão transnacional e transcultural que, por meio da crioulização cultural, praticou o estimulante exercício de abandonar a identidade de *raiz única* para entrar na difícil complexão de uma identidade de relação.¹⁸⁶ Ao transitar por diferentes tradições e culturas, como uma raiz em busca de outras raízes, Xul Solar compreendeu que a identidade una e coesa constitui uma falácia e vislumbrou, no *criollo* e na mescla cultural, possibilidades teóricas e artísticas imprevistas.

Nesse contexto, Xul Solar ressignifica os termos *criollo* e crioulização, ao fundar a concepção de uma identidade *neocriolla*; isto é: associada tanto ao novo e ao moderno – tão aspirados pela vanguarda – quanto à tradição própria e ao local. Em consonância com essas proposições, a noção de crioulização cultural, conforme operacionalizada por Xul Solar, compreende a hibridação, a mescla cultural, como processo de aproximação e negociação entre elementos díspares. Isso se evidencia em um ensaio de 1924 em que Xul Solar, ao discorrer sobre a vanguarda *neocriolla*, preconiza que “diferenciemo-nos”, “assimilemos sim, o digerível, amemos a nossos mestres, mas não desejemos mais nossas únicas Mecas em ultramar.”, e ainda “incitemos em nós e ruminemos o já admitido, e busquemos o desejado”¹⁸⁷. Desse modo, ele enfatiza a seleção daquilo que é palatável e se apresenta como referente produtivo a ser consumido, assim como reitera a necessidade de reavaliar – ruminar – o que já foi engolido como tradição. Conforme descrita por Xul Solar, a proposição *neocriolla* supõe um mecanismo de assimilação ativa, devoração crítica e orientada, que propicia uma inserção diferenciada no universal. Sob tal concepção, a “crioulização” cultural se aproxima, por conseguinte, da noção de antropofagia cultural, formulada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*. Diante dessa afinidade de pensamento, Xul Solar foi, inclusive, convidado, por Alcântara Machado, diretor da *Revista de*

¹⁸⁶ GLISSANT. *Introdução a uma poética da diversidade*, p. 28.

¹⁸⁷ “Diferenciémonos. [...] Assimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos mas nuestras únicas Mecas en ultra mar [...] Hurguemos en nosotros y rumiemos lo ya admitido y busquemos lo antojado.” In: XUL SOLAR. Pettoruti. In: _____. *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, p. 99. (Tradução nossa e grifo do autor)

Antropofagia,¹⁸⁸ com quem manteve correspondência, a integrar o grupo de colaboradores do periódico brasileiro.



FIGURA 3 - AMARAL. *Abaporu*. 1928. Óleo sobre tela, 85x73cm. Acervo MALBA. Fonte: RIBEIRO. *Tarsila do Amaral*, p. 73.

¹⁸⁸ Em seu demarcado viés irônico, crítico e bem-humorado, a *Revista de Antropofagia* surge, em consequência da *Semana de Arte Moderna* e, sobretudo, do *Manifesto Antropofágico*, como publicação que divulga as aspirações de renovação estética e modernidade que mobilizavam os modernistas brasileiros. A revista se desenvolveu em duas fases, ou “dentições”, como os vanguardistas preferiam designar. Na *1ª dentição*, sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp, a revista publicou dez edições mensais, no formato 33x44 cm, com oito páginas, entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Já a *2ª dentição*, dirigida por Geraldo Ferraz, teve circulação semanal e foi publicada de 17 de março a 1 de agosto de 1929, em página inserida no jornal *Diário de São Paulo*.

No contexto da vanguarda modernista brasileira, o marco do desejo de uma revolução estética se dá com a publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), escrito por Oswald de Andrade, que se inspirara no quadro *Abaporu* (1928),¹⁸⁹ de Tarsila do Amaral, então sua mulher, que lhe ofertara a pintura na ocasião de seu aniversário. Intrigados com a representação, Oswald de Andrade e Raul Boop batizaram a obra de *Abaporu*, termo que provém da junção de expressões indígenas, da família linguística tupi-guarani, cujo significado seria “homem que come carne humana”. Da pintura à escritura, insurge-se um modo de elaboração do homem e da arte brasileira, a partir do qual se reorientará completamente o campo artístico, em uma mostra da infinda carga de significados e expressividade oriunda da possibilidade de estímulo mútuo entre as artes. Bastante inovador, o manifesto ressignifica a ideia de antropofagia para além do engolir desatento, do digerir desprovido de critério, tendo em vista que preconiza uma postura crítica e de ação cultural. Sob essa orientação, há que se comer, por certo, mas deglutir somente o que apraz, cuspir e desprezar ao insosso ou indigesto. A devoração se processa em um jogo de experimentação, seleção e incorporação daquilo que pode ser nutritivo e impulsionar a produção de uma prática artística e poética de ruptura, contribuindo para a elaboração de um pensamento singular.

Como na narrativa mítica amazônica do índio Kobeua, anteriormente referida, no *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade, o ávido devorador-mor da cultura brasileira, enunciava também esse olhar sumariamente dirigido ao alheio, desejoso de se apropriar do que não lhe pertence: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem, lei do antropófago”¹⁹⁰. A metáfora da devoração cultural, que supunha a necessidade de “engolir”, “deglutir o outro”, para que esse se tornasse intrínseco a nós, foi evocada pelo poeta modernista como meio eficaz de se apropriar da cultura estrangeira e adquirir conhecimento sobre o outro. Do comer empírico ao comer empregado como figura de linguagem, o devorar se converte em uma noção que simboliza a aproximação à diferença, a possibilidade de, efetivamente, se colocar em contato com a alteridade e instaurar o diálogo intercultural. Em outro plano, também afirma a força, a autonomia daquele que devora, cuja voracidade se dirige a aquilo que escolhe comer e que come, digerindo e “transformando” o que ingere. Nessa

¹⁸⁹ Atualmente, esse quadro, arrematado, em leilão, pelo colecionador argentino Eduardo Constantini, pertence ao acervo do MALBA (Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires), e é avaliado como o mais importante trabalho da história da pintura brasileira.

¹⁹⁰ ANDRADE. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios*, p. 14.

perspectiva, Eduardo Viveiros de Castro ressalta a produtividade do pensamento antropofágico que, como potência de alteridade, esquiva-se do fechamento em si e privilegia uma lógica relacional, o que o aproximaria da Antropologia:

Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer ‘eu penso, logo existo’ [...] o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: ‘o outro existe, logo pensa’ [...] Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropólogo.”¹⁹¹

Ao cunhar o conceito de antropofagia cultural, Oswald de Andrade propunha uma atitude de devoração ritual das referências estrangeiras que, pela valorização da diferença, promoveria uma via de escape à concepção de endividamento, de mera cópia do modelo eurocêntrico, de semelhança de segunda classe. Nesse sentido, a antropofagia compreende a metáfora da deglutição crítica como modo de trazer a cultura do outro para si, assimilá-la, transformando-a e convertendo-a em expressão particularizada. Na abertura a outras tradições, Oswald de Andrade preconizava a mediação crítica de valores culturais, em busca de uma espécie de síntese de interlocução que conduzisse a uma cultura de feições próprias. Conforme sumariza Mário da Silva Brito sobre o contexto em que Andrade principia a sua atuação cultural, o Brasil vivenciava um período de desenvolvimento e de avanço material, que ainda não se refletira no plano da cultura, bastante arraigado ao passado. Nas palavras do crítico, com “o desejo de atualizar as letras nacionais [...] o que se aspirava era tão somente a aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones, e concomitantemente, a colocação do país, então sob o influxo do progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era”¹⁹².

Nessa empenhada busca pela elaboração de uma identidade cultural latino-americana moderna, Torres-García exerceu um papel notável, que merece destaque em razão da singularidade de seu projeto estético. Na qualidade de artista que enxergava na

¹⁹¹ VIVEIROS DE CASTRO. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. Entrevista a Luísa Elvira Belaunde. In: SZTUTMAN (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*, p. 117.

¹⁹² BRITO. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p.32.

América Latina a síntese de todos os povos do mundo, ele vislumbrou a produção de uma arte que promovesse a conjunção de múltiplas culturas, isenta de freios ou barreiras e pautada por parâmetros próprios. Artista já experimentado e que convivera com outros criadores das vanguardas europeias durante o extenso período em que vivera no exterior, retorna, aos sessenta anos de idade, à sua pátria, movido por uma inquietação artística que lhe impede de se estagnar. Ao resgatar as bases da cultura indo-americana, com seus signos, códigos e mitologias, que aglutina e mescla às modernas referências europeias e aos simbolismos de uma série de outras culturas, ele exprime, em sua prática criativa, o sacrifício antropofágico da arte latino-americana. Nesse sentido, Torres-García também se vale da devoração crítica, da antropofagia cultural, para instigar a autenticação da enunciação latino-americana, ao reorientar imagens e metáforas, produzindo uma mudança de perspectivas. Dentre os exercícios criativos que pratica de maneira consoante a essa orientação, podemos destacar a reconfiguração do mapa cultural da América Latina, sobre o qual Carlos A. Jáuregui afirma:

O gesto de Andrade é mais ou menos comparável ao que posteriormente faz Joaquín Torres-García com seus mapas invertidos (1936, 1946). Torres-García pega o mapa da América e o reorienta “antropofagicamente” para se localizar em um lugar de autoridade, finalmente, segundo nos recorda Suely Rolnik, “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago”; quer dizer, tem sensibilidade antropofágica (expropria, apropria, transvalora); a cartografia se refere às formações do desejo no campo social da cultura.¹⁹³

Com o galhardo e transgressor gesto de dispor a América do Sul de ponta a cabeça, por meio da inversão de seu mapa, o que converte Norte em Sul, transforma Sul em Norte, Torres-García exprime o premente desejo de romper com o determinismo cultural e alçar a América e a sua arte a uma nova posição em meio à cultura global. A partir do deslocamento geográfico, o artista busca produzir uma subversão do eixo valorativo da arte, com inversão radical de julgamento estético, ao conceder relevância e visibilidade à cultura do hemisfério sul. No renomado ensaio “Escuela del Sur” (1935),

¹⁹³ “El gesto de Andrade es más o menos comparable al que más tarde hace Joaquín Torres-García con sus mapas invertidos (1936, 1946). Torres-García toma el mapa de América y lo reorienta “antropofagicamente” para localizarse en un lugar de autoridad, al fin y al cabo según nos recuerda Suely Rolnik, “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago”; es decir, tiene sensibilidad antropofágica (expropria, apropria, transvalora); la cartografía se refiere a las formaciones del deseo en el campo social de la cultura.” In: JÁUREGUI. Antropofagia; consumo cultural, modernidad y utopía. In: _____. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, p. 433-444. (Tradução nossa)

publicado no livro *Universalismo Constructivo* (1944), o artista justifica o mecanismo de inversão proposto, com os seguintes dizeres: “Na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição, ao nosso Sul. Por isso, agora pomos o mapa ao revés, e então já temos a justa ideia de nossa posição, e não como quer o resto do mundo.” E arremata a sua defesa de uma valorização da identidade cultural latino-americana, ao sintetizar: “A ponta da América, desde já, prologando-se, assinala insistentemente o Sul, nosso norte.”¹⁹⁴



FIGURA 4 - TORRES-GARCÍA. *América Invertida*. 1936. Naquim sobre papel. 15x 12cm. Capa de seu livro *Estructura*. Coleção Museo Torres-García.

Fonte: DIAZ. JIMENA. *Joaquín Torres-García: geometria, criação, proporção*, p. 45

¹⁹⁴ “En realidad, nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición, a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.” In: TORRES-GARCÍA. *Escuela del Sur*. In: *Universalismo Constructivo*, p. 193. (Tradução nossa)

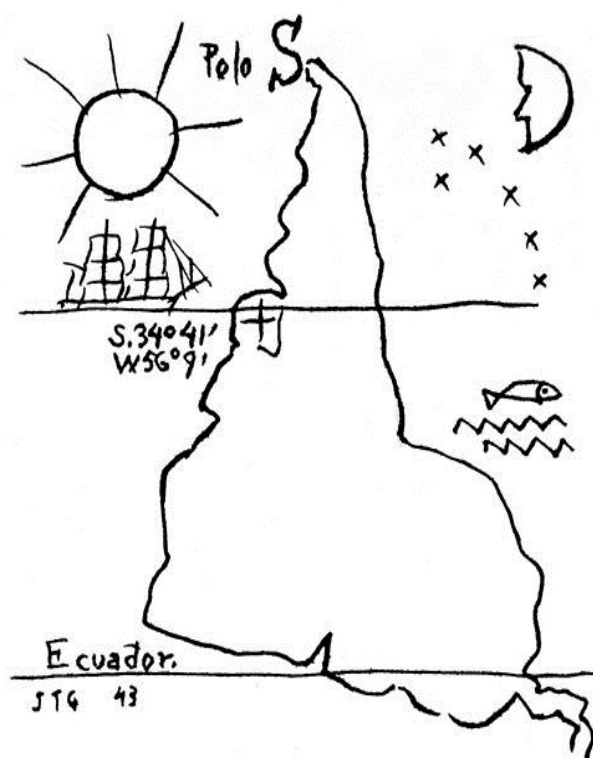


FIGURA 5 - TORRES-GARCÍA. s.t.. 1943. Desenho. Tinta sobre papel. Coleção particular da família Torres-García.

Fonte: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres-García*, p. 62.

A partir da manipulação das coordenadas geográficas como estruturas quiméricas de pensamento, Torres-García desconstrói o que podemos compreender como um ideário da arte, de concepção europeia, que determina os limites da criatividade por meio de linhas imaginárias, ao qual o criador uruguaio justapõe uma prodigiosa resposta latino-americana. O artista nos revela o seu caráter de latino-americanista e, portanto, de devorador, ao se apropriar da concepção de arte valorada

pela Europa, que se apresentava como centro uno da alta cultura, em detrimento das demais manifestações expressivas produzidas ao redor do globo, para, a partir da interioridade do (pre)conceito, minar tal julgamento de valor, ao salientar o quanto essa perspectiva soava absurda. Diante da imposição do cerceamento do campo estético no âmbito ocidental, que identificava a cultura de vulto como cultura europeia, a agressividade do gesto de corromper a convenção geográfica se ameniza, ganha uma perspectiva de reação à altura do imperialismo cultural, em prol de uma arte sem fronteiras, esquivada à imposição de limites.

Diante do apresentado, há uma corrente crítica que se insurge contra essas propostas, ao condenar a verve utópica, a não mensurada ruptura com a tradição, a idealização ufanista e o *bolivarianismo* incontido que permeiam os projetos dos quatro vanguardistas. Nesse aspecto, é forçoso reconhecer que, a despeito do desmedido entusiasmo com que tais ideais foram defendidos, não logramos retornar a viver sob o “Matriarcado de Pindorama”,¹⁹⁵ a “Revolução Caraíba” não se fez, conforme o propunha Andrade, ou que não desfrutamos de uma união irrestrita entre as nações do continente, a partir da adoção de uma identidade latino-americana *neocriolla*, como defendia Xul Solar. Embora tenham ocorrido avanços, o imperialismo cultural persiste determinando atitudes estéticas e propostas criativas, o que interfere na criação e na recepção artísticas. E a competição econômica prevista no sistema financeiro globalizado ainda parece dificultar, em muitos aspectos, a fraternidade das nações latino-americanas. Analogamente, apesar da crença de vanguardistas, como Gironde e Torres-García, na contribuição intelectual da América, ainda não foi possível vencer devidamente a dependência cultural e alçar completamente a arte latino-americana à ambicionada posição de destaque. Nesse sentido, a arte do hemisfério norte segue supervalorizada em relação ao que se cria em outros pontos do mundo. Indubitavelmente, as estéticas vanguardistas conquistaram maior reconhecimento e valorização, inserindo-se no sistema e no mercado de arte, o que lhes proporciona melhores condições de circulação e recepção, na atualidade. Contudo, devido à intrincada

¹⁹⁵ Em contraposição à opressão social, aos vícios e aos interditos castradores da sociedade burguesa e capitalista, identificada com o patriarcado, Oswald de Andrade defende o retorno ao “Matriarcado de Pindorama”, a partir de uma superação revolucionária da autoridade centralizada, da estratificação social e do direito à propriedade e ao lucro. Com isso, propõe um regresso a uma existência primitiva, regida por uma vida coletiva, desprovida de hierarquias e pautada pela liberdade e o prazer, que constituiria uma espécie de nova Idade de Ouro. A antropofagia, em seu mecanismo dialético de destruição e reconstrução, constituiria a ferramenta para dessacralizar a herança cultural europeia e atingir essa nova forma de Estado, processo de transformação social ao qual Andrade denomina de “Revolução Caraíba”.

semiose dessas obras, seguem constituindo instigantes desafios interpretativos ao receptor contemporâneo. De modo geral, o regime representativo mimético e as representações de caráter mais tradicional, bem como o discurso linear e sem grandes percalços, continuam a constituir a preferência do grande público que, pouco experimentado, muitas vezes se intimida diante das produções vanguardistas, considerando-as de difícil compreensão.

Mediante o assinalado, avaliamos que questões tão complexas e abrangentes, diretamente determinadas pela macroestrutura econômica e pela governança política, não foram dirimidas pela produção estética e pela atuação cultural dos vanguardistas latino-americanos (como igualmente nenhuma criação artística anterior ou sucedânea foi capaz de fazê-lo). Isso não significa, porém, que não se produziram abalos e deslocamentos que ecoaram para além do campo da arte. Se nem todas as proposições defendidas pelas vanguardas – enunciadas, não raramente, a título de provocação e de ironia crítica, a partir de um desejo de transformação de mentalidades e de promoção de uma expansão dos horizontes culturais – tiveram o êxito desejado, o relevante papel desempenhado pelos vanguardistas latino-americanos como agitadores culturais não deve ser minimizado. A partir da atuação vanguardista, produziram-se novas bases para a criação, que repercutiram em obras arrojadas e contestadoras, passíveis de serem classificadas como inovadoras tanto no plano da forma quanto do conteúdo. Além disso, com as propostas de verve combativa, transformadora e utópica, esses criadores alcançaram inaugurar novas vias de trabalho para um pensamento crítico sobre a América Latina. A expressividade e o embasamento teórico-crítico dessas produções inspiraram outros criadores e movimentos artísticos posteriores, bem como seguem despertando interesse e ecoando em produções contemporâneas das letras e das artes visuais, elaboradas dentro e fora da América.

O componente de fabulação lúdica, de sonho e de desejo utópico que perpassa a criação vanguardista impulsiona, portanto, novos fazeres artísticos, novas visões de mundo. A frase redigida por Oswald de Andrade no verso da folha de rosto da edição original de *Serafim Ponte Grande* já proclamava: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”.¹⁹⁶ Diante das incontáveis reverberações geradas pela produção vanguardista, poderíamos acrescentar, ainda, que o processo de apropriação e expansão do fazer artístico diz respeito não somente “a todas línguas”,

¹⁹⁶ ANDRADE. *Serafim Ponte Grande*, p. 36.

mas também a todas as linguagens. Nesse sentido, os ideais quiméricos e as criações transgressoras se coadunam em expressividades de naturezas diversas, que compõem, inclusive, discursos verbo-visuais, o que promove a emergência de novos gêneros literários e pictóricos e impulsiona novas formas de pensamento.

Ao valorizarem a expressão de um olhar, de uma identidade particularizada, de uma revisitação da tradição autóctone, os criadores reivindicavam a possibilidade de realizar interpretações próprias de mecanismos e técnicas da modernidade artística europeia, tais como: os discursos não-lineares, que valorizam os cortes e as descontinuidades, na pintura e na escritura; os recursos da colagem e da montagem; a valorização da espacialidade da página e do caráter imagético da escrita; a ênfase concedida ao escritural na pintura, a cidade moderna compreendida como médium escritural; a substituição da figura pelo signo nas artes visuais; as representações não-miméticas, que exploram a particularidade do estilo e das visões de mundo do artista, etc. A gaia barbárie desses vanguardistas latino-americanos, pautada pelo jogo de signos, de referentes, de linguagens artísticas, culminaria, desse modo, na produção de expressividades atraentes e ousadas, fundadas a partir da convergência entre pictórico e escritural, que podem ser compreendidas como expressões de poéticas visuais. Desse flerte entre literatura, pintura, escritura e artes visuais, decorrem as plasticidades poéticas manifestas nas obras de Andrade e Gironde, assim como as escrituras picturais presentes nos trabalhos de Torres-García e Xul Solar, sobre as quais discorreremos nos capítulos seguintes.

Sob essa perspectiva, é pertinente evocar a emblemática defesa do direito ao sonho e ao delírio, entendidos como forças propulsoras, por parte de Eduardo Galeano, jornalista uruguaio e autor do visceral e histórico livro *As veias abertas da América Latina* (1971). Sobre um debate universitário em Cartagena das Índias, do qual participa junto com o diretor de cinema argentino Fernando Birri, Galeano recorda a instigante resposta¹⁹⁷ do amigo à indagação feita por um estudante que o questionara a respeito de para que serve a utopia: a utopia se encontra no horizonte. Diante disso, há a plena consciência de que jamais poderá ser alcançada, porque, se é possível avançar cinco passos em sua direção, logo ela se distanciará outros dez passos mais. Invariavelmente, ela se esquia, à medida que dela tentamos nos aproximar. Logo, a utilidade prática, o

¹⁹⁷ GALEANO. Entrevista concedida a Jaume Barberà, no programa *Singulars*, da emissora catalã TV3, em 23 de maio de 2011.

sentido da utopia reside justamente em conduzir adiante; a utopia serve para fazer caminhar.

Nessa conjuntura de proposições utópicas e de arrojo criativo, ao se defrontarem com a problemática da dependência cultural e de um campo artístico restritivo, Andrade, Xul Solar, Gironde e Torres-García divisaram, na abertura ao outro, ao legado cultural europeu – visto como inescapável –, não a adesão irrestrita, mas a possibilidade de estabelecer diálogo e de construir uma dicção própria. Pautadas pela mescla cultural, as propostas desses pintores e poetas conseguem abrandar o rigor de hierarquizações binárias – tais como fonte/influência, centro/periferia e diferença/repetição – e acenam, por conseguinte, para novas possibilidades expressivas, constituídas a partir de um espaço intervalar, terciário, um *entre-lugar* discursivo. Esse lugar de enunciação, de natureza intermediária e paradoxal, corresponde, segundo Silviano Santiago, ao *locus* do ritual antropófago latino-americano, que se realiza “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”.¹⁹⁸

Nesse processo de revisão de valores culturais e de reelaboração da identidade artística latino-americana, o recurso ao jogo, pela via da burla, da ironia crítica, do manejo de significantes, como estratégia de desconstrução de ideias e padrões impostos, apresenta-se fundamental para o projeto vanguardista, que ambicionava conceder novo ânimo ao campo cultural latino-americano. Inerente às dinâmicas de devoração, o lúdico ascende como constituinte das dinâmicas de mediação crítica, bem como mecanismo de manipulação de sentidos, que atua na articulação dos elementos envolvidos nas criações artísticas e obras poéticas dos vanguardistas. Jogo livre, a criação estética de vanguarda visava a contestar e a subverter as regras impostas no campo da arte, a partir de sua interioridade, ao promover o manejo de referentes diversos e a expansão das possibilidades criativas. Diante disso, concluímos que a voracidade e a mescla cultural, ao fraturarem os esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, permitem o alcance de uma zona de descentramento, de um espaço de jogo com os sentidos, que atesta a heterogeneidade cultural latino-americana e desloca a cultura europeia como referência única.

¹⁹⁸ SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, p. 15.

3. PLASTICIDADES POÉTICAS

A alegria é a prova dos nove.
Oswald de Andrade¹⁹⁹

De temperamento irreverente e alegre, *bons vivants*, bem-nascidos, mundanos, viajados, de ímpeto idealista e polêmico, dados ao convívio intelectual em meio a comunidades de escritores e de artistas, os poetas Oliverio Girondo e Oswald de Andrade leram o mundo sob o prisma da burla, da inversão, do sonho e do jogo. É com as tintas fortes dos manifestos artísticos e da insurrecta poesia de vanguarda, repleta de imagens de choque, de cortes bruscos, de aglutinações imprevistas e de flerte com o estrato figural da escrita, que se delineia o lúdico que permeia a existência criativa desses autores. Personagens ilustres da história cultural latino-americana do século XX, eles protagonizaram trajetórias de vida ricas de experiências instigantes, plenas de conflitos de ordens existencial e estética, permeadas por um lirismo inventivo e desafiador. As obras de Girondo e de Andrade traduzem, pela via do poético, com intensidade e agudeza, as proposições que regeram o vibrante e fértil período de modernização em que viveram. Entre o deslumbre e a estranheza, a blague e a melancolia, souberam plasmar, a partir da particularidade de suas visões criativas, a fertilidade e a desorientação proporcionadas por um momento histórico promissor, mas, igualmente, espantoso.

No caso de Andrade, há biógrafos e críticos que não se furtam em afirmar que uma história de vida tão singular é capaz de rivalizar com a própria produção do autor. Durante um longo período, essa foi uma das justificativas empregadas pela crítica especializada para diminuir sua contribuição literária, tachando-o de promessa não cumprida como escritor, de figura controversa, pretensamente mais devotada às polêmicas do que à criação. Outra vertente histórico-crítica defende a proposição de que os dados biográficos de Andrade constituem uma espécie de paratexto a ser acessado pelos intérpretes de sua obra. Em perspectiva semelhante, declarou, em carta, Rudá de Andrade, o filho que teve com Patrícia Galvão (Pagu): “Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida”²⁰⁰. Segundo tal orientação, elementos da existência do autor auxiliariam na leitura

¹⁹⁹ ANDRADE. Manifesto Antropofágico. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios*, p. 18.

²⁰⁰ ANDRADE, R. Carta de Rudá de Andrade. In: CANDIDO. *Vários escritos*, p. 89.

de sua obra, tendo em vista a recorrente manifestação de conteúdos autobiográficos em seus textos. Para além dessas abordagens, esses traços da vida do escritor, que emergem como signos de memória incorporados à obra, aos quais Barthes denomina *biografemas*,²⁰¹ parecem constituir, por meio da ruptura com a pretensa objetividade do texto literário, instaurada a partir da intervenção do autor, mais uma manifestação de ironia e de jogo presente na produção do vanguardista. A obra de Andrade funda-se em uma zona criativa que explora os limites entre realidade e ficção, porque aproxima a vida do artista e a sua arte, o que compõe o jogo concomitantemente sério e brincalhão de sua literatura.

De modo análogo, podemos apontar que a poesia instigada pelas experiências de viagem, que resulta nos livros *Veinte poemas par ser leídos en el tranvía* e *Calcomanías*, de Gironde, alude a essa interseção entre a vida e a obra do poeta. É como se o leitor tivesse a preciosa oportunidade de penetrar no universo do poeta, partilhando algo da vida dele, entrando em contato com o que cada lugar lhe suscitou, o que, de certa maneira, significa ser uma espécie de companheiro de viagem. O itinerário poético, esboçado em textos e imagens, que o leitor se lança a percorrer, permite-lhe vislumbrar paragens, paisagens e personagens impressionantes, sem que, contudo, se saiba se foram suscitados a partir de situações empíricas ou apenas originaram-se da imaginação do poeta. Discuti-lo parece deter, no entanto, uma importância menor, já que o substrato que estimula a produção da poética, quer tenha sido uma experiência vivida ou não, diz respeito ao estímulo que as viagens, a existência vivida, imprime no autor e, por conseguinte, em seus leitores.

3.1 Mecanismos postos em jogo

Nous admirons dans le jeu l'élan librement épanoui de la vie.

Eugen Fink²⁰²

²⁰¹ Em *A câmara clara*, Barthes define os biografemas simplesmente como “certos traços autobiográficos” (BARTHES. *A câmara clara*, p. 51). Já no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, ele explora essa ideia de maneira mais aprofundada, ressaltando os significados e a circulação de tais fragmentos de memória: “Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra” (BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12).

²⁰² FINK. *Le jeu comme symbole du monde*, p. 19. “Nós admiramos no jogo o elã livremente alegre da vida”. (Tradução nossa)

Constatamos que a alegria, o temperamento indômito e o espírito lúdico dos quais os criadores se encontravam notoriamente imbuídos, quer seja na militância artística ou no convívio social, contaminam e transparecem nas produções poéticas de Andrade e de Gironde. Possuidores de um *savoir-vivre* e dedicados a uma prática poética lúdica e provocativa, podemos pensar que Gironde e Andrade foram, por conseguinte, os modernos trovadores de uma estética de ruptura, cujas produções poéticas constituíram as expressões vanguardistas de um gaio saber. Em consonância com a filosofia estética e existencial dos cantadores medievais do gaio saber, que preconizava o prazer do fazer poético e o bem viver, percebemos que a alegria, a ironia e o jogo perpassam tanto as movimentadas vidas quanto as inovadoras obras de ambos os poetas. A sublevação de valores estéticos, orquestrada com a elaboração de novas formas poéticas que convulsionariam os campos artísticos de seus respectivos países, foi, além de seu caráter utópico, tributária da fabulação e do lúdico. Nas criações literárias de Gironde e de Andrade, há a celebração do (extra)ordinário da vida, situada entre a gaiatice e o sarcasmo, que não dispensa o enigma e o símbolo, o escárnio e o riso, o regozijo e a fruição, pertencentes ao âmbito do jogo.

3.1.1 A ironia crítica como postura enunciativa

Le matériau de prédilection de l'énoncé ironique ne serait-il pas constitué plutôt, et plus généralement et plus "abstraitement", de l'ensemble des systèmes de valeurs (normes, hiérarchies, orthodoxies, axiologies) qui régissent un société: systèmes moraux, esthétiques, idéologies, technologiques ? [...] Comme si seule la structure du zig-zag, du "paradoxe" (ou de la parodie) était efficace pour lutter contre le discours qui va tout droit, "l'ortho-doxie". La définition de l'ironie pourrait alors se rebattre, coïncider, avec celle du fait du style en général: toute introduction d'un écart, ou d'une surprise, dans un système de règles et des régularités textuelles (M. Rifaterre).

Philippe Hamon²⁰³

Embora constituam francas manifestações de modernidade, as obras de Gironde e de Andrade aludem ao gaio saber e, por conseguinte, ao domínio do lúdico, que, conforme salientamos anteriormente, desperta maior interesse teórico-filosófico a partir do século XVIII, em meio à ascensão da Estética Romântica. Em sua demarcada atração pelo passado, o

²⁰³ HAMON. *L'ironie littéraire: essai sur les formes d'écriture oblique*, p. 9.

Romantismo, ao promover a evasão no tempo e no espaço, enaltece e se vale de fontes diversas, dentre as quais, cumpre destacar que exalta o período medieval; a nostalgia; a melancolia; o exotismo; o homem natural, o primitivismo e a cor local; e, finalmente, o recurso ao jogo e à ironia impetrados pelo eu. Se as vanguardas latino-americanas, em consonância com essa estética, celebraram o selvagem e o primitivo como valores de culto, igualmente se interessaram pela ironia, como recurso estilístico que permite contestar e criticar uma questão ou contexto, ao mesmo tempo que diverte e transmite certa comicidade, concedendo um tom espirituoso ao discurso. Sobre a ironia romântica, Vítor Manuel de Aguiar e Silva explicita, a partir da concepção de Friedrich Schlegel, que implica uma atitude de superação do caráter contraditório da realidade:

“A ironia”, afirma Friedrich Schlegel, o grande responsável pela introdução do conceito de ironia na estética romântica, “é a clara consciência da eterna agilidade da plenitude infinita do Caos”, isto é, a ironia nasce da consciência do caráter antinômico da realidade e constitui uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo. [...] A ironia romântica, por conseguinte, que exprime a superação dialética dos limites que se opõem ao espírito humano, vela-se também de perturbantes sombras: é-lhe subjacente a consciência de que cada triunfo é apenas um prelúdio de um novo combate.”²⁰⁴

Conforme descrita, a ironia romântica compreende a apreensão de que a realidade é feita de agudezas, porque contempla disparidades e incongruências, o que pode ser salientado e manobrado pelo literário. Com o Romantismo, aquilo que era tradicionalmente manifesto a partir da atuação de um eu irônico, que apontava contrassensos, passa a ser também expresso a partir de circunstâncias ou de contextos em que a ironia, empregada como estratégia formal que estabelece o paradoxo, é exposta e pode ser apreendida como tal. Diante disso, o teórico D. C. Muecke, autor de diversos estudos sobre a ironia, discrimina duas formas principais de manifestação da ironia, a saber: a “ironia instrumental” e a “ironia observável”. Sobre a primeira categoria, à qual qualifica de “ironia instrumental” ou, ainda, de “ironia verbal”, compreendemos que abrange o discurso que se vale de uma inversão dos sentidos explícitos para comunicar algo a partir da conotação. Nesse sentido, a ironia se exprime não pelo que declara diretamente, mas a partir das ideias às quais alude, por

²⁰⁴ AGUIAR E SILVA. *Rococó, pré-romantismo e romantismo*. In: _____. *Teoria da Literatura*, p. 480.

contraposição ou extensão, como recurso que, em sua complexidade e sofisticação, postula uma ideia, para significar algo diverso daquilo que foi afirmado.

A respeito da “ironia instrumental”, compreendida como um jogo de significação que se estabelece entre o enunciador e o seu interlocutor, Muecke afirma: “Uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia, tem apenas o som de uma palmada. Em outras palavras, a “ironia instrumental” é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo o que ela é)”.²⁰⁵ Nessa necessidade de que o receptor coopte com o seu jogo, a ironia parece prescrever a condição de seu bom funcionamento. Muecke complementa afirmando que o ironista, no “papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante”.²⁰⁶ Sob essa perspectiva, a ironia se processa como um jogo que requer participação ativa do leitor, uma vez que o estimula a refletir sobre as condições de validade do discurso, bem como acerca dos possíveis sentidos subentendidos que o texto pode abranger. Como recurso expressivo, a ironia prefigura uma espécie de brincadeira que atinge a sua finalidade somente se o leitor captar o mecanismo lúdico de subversão posto em causa. Nesse aspecto, constitui mais do que uma adivinhação, que nos é abertamente apresentada, porque contempla, antes, um mecanismo lúdico que irrompe em meio ao fluxo discursivo e enreda o receptor em sua trama, testando-lhe a percepção e provocando o efeito de surpresa, de admiração ou, ainda, de sarcasmo e de comicidade.

As inovações da ironia romântica, por sua vez, relacionam-se à ironia como recurso formal, que expõe os mecanismos de elaboração textual, susceptível de desvelar a ficcionalidade – verossimilhança, fabulação, pacto lúdico com o leitor, ficção – da obra literária. A exposição do engenho da criação deflagra, por conseguinte, a consciência de que existe um autor, responsável por engendrar os mecanismos da obra. Nesse sentido, a dita “ironia observável”, também denominada de “situacional”, por Muecke, refere-se a um contexto, a uma cena ou a uma conjuntura apresentados de modo a serem percebidos pelo receptor como irônicos, sem que um sujeito “ironista” tenha de demonstrá-lo objetivamente. De maneira similar à “ironia instrumental”, é preciso que o receptor adote uma postura atenta e observadora, para que possa captar a ironia. Conforme sintetiza Muecke, a teorização de Schlegel, grande responsável pela inserção da noção de ironia na estética romântica, tem a prodigiosa capacidade de divisar no Romantismo os elementos incipientes do que viria a

²⁰⁵ MUECKE. *Ironia e o irônico*, p. 58.

²⁰⁶ MUECKE. *Ironia e o irônico*, p. 58.

compor o Modernismo²⁰⁷. Para Schlegel, o homem, que, em seu caráter de ser finito, busca compreender a realidade infinita que o circunda, estaria imerso, por princípio, em uma condição metafísica irônica. Nessa situação incontornável, ciente de que “a ironia irrita, “porque ela nega as nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade (Kundera)”,²⁰⁸ a crítica canadense Linda Hutcheon, na obra *Teoria e política da ironia*, afirma que a ironia atua sempre no sentido de “complexificar” o discurso, porque não lhe cabe dirimir ambiguidades.

A teorização desenvolvida em torno da temática por Hutcheon preconiza o que define como as “arestas” (ou ferrões) da ironia, passíveis de cortar de “vários lados”, a partir da concepção de que existe um engajamento afetivo envolvido na motivação e na recepção do irônico. Segundo a autora, embora a ironia seja elaborada, muitas vezes, com vistas a um público determinado, a sua intenção subversiva não tem garantias de se concretizar. Discurso que manipula os sentidos, para atingir determinado “alvo”, o irônico constitui um campo de significação instável, que supõe o risco da incompreensão. Nessa acepção, Hutcheon confere um sentido ágil e relacional à noção de ironia, ao afirmar que ela “acontece como parte de um processo comunicativo, não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre as pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”.²⁰⁹ Como outro traço do caráter dinâmico da ironia, sobrevém a evolução da sua noção através dos tempos. Nesse sentido, compreendemos que o manejo e a subversão de elementos incongruentes, bem como a autocrítica do autor, que interpela o leitor sobre a obra, inerentes à ironia romântica, expandem-se com o tempo, aliando-se a outras questões, para compor o espectro geral que caracteriza a ironia como forma literária.

Na Modernidade, a ironia ganha diferentes formas de manifestação e exerce papel extremamente relevante para a expressividade das obras, o que a torna um mecanismo de trabalho largamente empregado pelos vanguardistas latino-americanos. Diante da perspectiva crítica que emerge no campo da arte a partir do surgimento de tais movimentos de renovação artística, a ironia se apresenta como possibilidade de combate ao dogmatismo imposto, seja como regra social estreita, seja como conduta estética incontornável. Emerge, portanto, como um recurso crítico que faz sobreviver as contradições e as inconsistências, tanto da vida moderna em sociedade quanto da realidade ficcional e estética, passíveis de serem subvertidas pela via da sátira, de uma inversão crítica. Nessa perspectiva, nas obras de Girondo e de

²⁰⁷ MUECKE. *The compass of irony*, p. 182.

²⁰⁸ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 33.

²⁰⁹ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 30.

Andrade, a ironia consiste em uma figura de linguagem, mordaz e/ou divertida, que contradiz a lógica de sentido corrente ou torna pungente determinada visão de mundo, para desvelar sentidos subjacentes ao que é interpretado como ordem natural, sistema estabelecido. Nesse sentido, trata-se de um recurso que exerce impacto direto no tom discursivo que caracteriza o texto literário. Como efeito estético, a ironia moderna conforma uma espécie de ruptura, de sobressalto, que emerge em meio ao discurso, para pontuar que não se trata de um texto conforme e apaziguador, mas de uma obra insólita, divertida, sarcástica.

Definir o que significa a ironia, em termos estritos, constitui, no entanto, um trabalho difícil de ser levado a cabo, comparável a buscar resumir o que é o riso, o humor ou o jogo. A abordagem da expressão do lúdico nas obras de Gironde e de Andrade nos conduz a constatar, por conseguinte, que a recorrente utilização da ironia é operada com diversos fins, nas obras dos dois poetas. Dentre esses usos, destaca-se, especialmente, o emprego da ironia com o intuito de desconstruir os discursos institucionalizados, que se sustentam, muitas vezes, na verborragia e no pedantismo, a despeito de seu esvaziamento de sentido. Como expressão disso, temos, na prosa poética de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Andrade, o prefácio redigido pelo personagem Machado Penumbra – figura que parodia a afetação grandiloquente da elite beletrista brasileira da época. Esse personagem, em sua fala amaneirada e repleta de rebuscamentos e preâmbulos, encontra-se sempre disposto a encarnar o papel de orador erudito, o que, em um momento de atenção aos falares nacionais, constitui vigorosa crítica ao cerceamento constituído por uma linguagem rigidamente encarcerada pela gramática normativa do português europeu, defendida pelos puristas. A sátira se dirige, ainda, à figura empertigada do intelectual da época, embora isso inclua os tipos com os quais convivia Andrade, nos ambientes em que circulava, e até mesmo certas características do próprio autor, como assinala Haroldo de Campos.²¹⁰ Com essas provocações, torna-se evidente que rir de si mesmo e da realidade adversa também constituía parte do jogo praticado pelo poeta brasileiro.

De mesma ordem, sobressai o emprego da ironia com o intuito de encenar a autocrítica do sujeito ou, antes, uma crítica dos códigos de valores convencionados, a partir da evocação de uma ideia controversa ou de uma imagem de choque. Como exemplo disso, destacamos um célebre poema em prosa, o poema 1, do livro *Espantapájaros (Al alcance de todos)* (1932), de Gironde, do qual selecionamos este trecho:

²¹⁰ CAMPOS. Miramar na mira. In: ANDRADE. *Memórias sentimentais de João Miramar*, p. 30.

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! -y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!

*Ésta fue – y no otra – la razón de que me enamorase, tan locamente, de María Luisa. [...]*²¹¹

A ironia empregada no poema parte do desdém do eu poético, que se mostra indiferente a uma série de características físicas femininas que, em geral, influenciam ou socialmente determinam que uma mulher seja julgada bonita e desejável ou feia e pouco atraente. Se a falta de critérios quanto à aparência da parceira amorosa pode causar ao leitor algum estranhamento, o grande efeito de surpresa advém com a descrição do quesito feminino indispensável, que lhe seria realmente fascinante e sedutor: a mulher deveria saber voar, planar como uma entidade etérea, ser “uma verdadeira pluma”, com quem pudesse sobrevoar qualquer parte. Dividido em dois movimentos, o poema primeiramente desconstrói o senso comum sobre a atratividade pela via da indiferença, para, a seguir, interpor uma imagem de choque, com a estimulante e mítica ideia da mulher voadora. O discurso sobre o ideal amoroso, que parte do desprezo pelas mulheres terrenas, construído sem sutilezas e com bastante irreverência, permite-nos uma associação com o binômio “amor Humor”²¹², que abre o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, dualidade em que o humor é um significante que ganha destaque, grafado com letra inicial maiúscula. Com o desejo pela mulher voadora, o discurso poético adquire, por consequência, um tom surrealista e insólito, ao ironizar, com pouco-caso, as características ditas naturais e possíveis e declarar o paradoxal entusiasmo pelo sobre-humano, encontrado na sublime María Luisa, sempre entre nuvens. Observamos, no entanto, que, em linguagem coloquial, é corriqueiro dizer de quem está apaixonado, que tem “a cabeça nas nuvens”, pois parece se encontrar a certa distância do que ocorre na vida terrestre.

²¹¹ GIRONDO. Poema 1. In: _____. *Espantapárajos* (Al alcance de todos), p. 78. “Pouco me importa que as mulheres tenham os seios como magnólias ou como figos secos; uma cútis de pêssego ou de lixa. Dou uma importância igual a zero ao fato de que amanheçam com um hálito afrodisíaco ou com um hálito inseticida. Sou perfeitamente capaz de suportar-lhes um nariz que ganharia o primeiro prêmio em uma exposição de cenouras; mas isso, sim – e nisto sou irreduzível – não lhes perdo, sob nenhum pretexto, que não saibam voar. Se não sabem voar, perdem o tempo as que pretendam seduzir-me!

– Foi esta – e não outra – a razão de me apaixonar, tão loucamente, por María Luisa. [...]”. (Tradução nossa)
²¹² ANDRADE. Amor. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, p. 45.

A relação entre amar e voar, estabelecida no texto poético, remete-nos à obra do pintor surrealista Marc Chagall, na qual a referida temática foi recorrentemente explorada, o que a sugere como um provável intertexto do poema. No ensaio “Pintura moderna” (s.d.), Gironde demonstra admiração pela produção de Chagall; especialmente, em razão da maneira humilde e audaciosa com a qual o pintor aclimata, com naturalidade, os absurdos, bem como pela forma com que abusa da arbitrariedade e se aproxima dos perigos que implica o literário.²¹³ Dentre os quadros do artista russo, destacamos *Por cima da aldeia* (1914-1918) como uma obra emblemática dessa identificação entre o amor e a sensação de alçar voo. Como no poema referido, o encontro dos amantes, retratado nessa pintura, provoca mais do que uma suspensão dos sentidos, porque, em seu alcance anímico, promove o sobrevoos, em uma espécie de “emancipação” do chão. Nesse aspecto, a repulsa em amar a uma “mulher pedestre”, proclamada pelo eu lírico, ganha sentido como possibilidade de transcender uma existência terrena. Em homenagem a Chagall, o artista paraense Ismael Néry, criador de uma pintura com influências surrealistas, de expressão onírica e simbólica, pintaria o belo quadro *Como meu amigo Chagall* (s.d.). Nessa representação, um casal, de mãos dadas, sobrevoa, em meio a nuvens, uma paisagem de serras e de mar. O requinte de sensualidade do quadro se acentua na nudez feminina e na expressão de êxtase da figura masculina. Devido ao caráter místico e esotérico de seus trabalhos, a produção de Néry foi, em algumas ocasiões,²¹⁴ aproximada das obras de Xul Solar. No que tange ao tema ora tratado, *Mestizos de avión y gente*, quadro de Xul Solar mencionado anteriormente, embora não contemple a temática amorosa, igualmente expõe o desejo humano de voar, como aspiração vanguardista. Depreendemos, por fim, que, conforme nos adverte Gironde, a arte de amar parece exigir, por princípio, algo de leveza, humor e liberdade.

²¹³ GIRONDO. Pintura moderna. In: _____. *Oliverio Gironde*: Edición crítica, p. 291.

²¹⁴ Como exemplo disso, no módulo *Xul/Brasil*: imaginários em diálogo, integrante da exposição *Xul Solar*. Visões e revelações, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005, realizou-se um enfoque que promovia a aproximação entre as produções dos artistas.



FIGURA 6 - CHAGALL. *Por cima da aldeia*. 1914/ 1918. Coleção Museu Trétiakov, Moscou.
 Fonte: BARBOSA; RODRIGUES. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*, p. 103.



FIGURA 7 - NERY. *Como meu amigo Chagall*. s.d. Aquarela, 27 x 38,5 cm. Coleção particular.
 Fonte: BARBOSA; RODRIGUES. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*, p. 103.

3.1.2 A cosmovisão carnavalesca

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.
Oswald de Andrade ²¹⁵

Além do arguto emprego da ironia, outro aspecto das obras de Andrade e de Gironde que nos remete ao jogo e ao campo semântico do lúdico diz respeito a uma espécie de visão carnavalesca da existência e dos costumes, ou, ainda, à elaboração de uma estruturação discursiva carnavalizada. Nas produções dos poetas, isso ocorre como recurso ou estratégia para atestar as discrepâncias e a heterogeneidade reinantes na vida, ao contradizer e zombar de valores, códigos sociais e poderes institucionalizados, por meio de uma visão crítica plena de humor e de espírito lúdico. Ao promover o diálogo entre elementos dissonantes, a cosmovisão carnavalesca é capaz de aproximar até mesmo o sério e o cômico, em extremada subversão de sentidos, que lhe confere um caráter desmistificador. Pioneiro na utilização do fenômeno sociocultural do carnaval como operador teórico a partir do qual pensar o literário, Mikhail Bakhtin esclarece que:

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permite penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas.²¹⁶

Ao examinar a aplicabilidade da transposição da ideia de carnavalização ao estudo de literatura, Bakhtin destaca a sátira *menipeia* como expoente literário da cosmovisão carnavalesca. De caráter provocativo e contestador, a sátira se caracteriza por uma composição jocosa, que se insurge de modo virulento ou ridiculariza as ideias e os comportamentos tidos como normas. Conforme alude a sua etimologia latina, sátira se refere a mistura. Na mescla e inversão de elementos diversos que promove, não dispensa, entretanto, o viés analítico. Nessa perspectiva, a carnavalização de sentidos que constatamos em trabalhos

²¹⁵ ANDRADE. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios*, p. 16.

²¹⁶ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 107.

de Andrade e Gironde, como no caso da sátira, prescreve não apenas a circulação e a reorientação de referentes, mas supõe a expressão de um posicionamento crítico frente a um determinado estado de coisas. Dessa maneira, a carnavalização atua como mecanismo que, ao romper com a ordem regular das coisas, promove o diálogo e a inter-relação, de modo menos pacífico e conciliador do que rigoroso e crítico, o que a torna apta a direcionar o questionamento entabulado a um novo lugar.

Jorge Schwartz, estudioso especializado nas obras de Andrade e Gironde, assim como nas produções de Xul Solar e Torres-García, recupera, nas memórias de infância de Andrade, uma importante experiência formadora: a descoberta do circo. Sobre o lúdico universo circense, cujas referências parecem subsistir no imaginário criativo do artista, Andrade o rememora nestes termos: “O circo foi um deslumbrado céu aberto na secura de emoções que me cercava. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano.”²¹⁷ Andrade parece ter apreendido muito da atmosfera que permeia esse ambiente criativo singular, repleto de fantasia, de emoções e de jogo, que promove linguagens artísticas e estímulos de ordens diversas. Conforme afirma Schwartz, essa vivência parece repercutir em um “sentido burlesco de mundo”, que lhe possibilita a tudo subverter, o que permite a ele dirigir um agudo olhar crítico sobre a realidade social de sua época. Na continuidade desse pensamento, o crítico acrescenta que “a ironia, o humor e a dimensão paródica representam uma interpretação carnavalesca da vida, que pode ter sido inspirada nessa descoberta inicial e que teria gerado a possibilidade de entender o mundo através do gesto circense.”²¹⁸

De maneira análoga à vida circense, que engaja completamente os seus artistas em existências comprometidas com a continuidade do espetáculo, Oswald foi um artista inveterado, que se manteve sempre disposto ao jogo da criação. As invenções artísticas e as propostas estéticas do vanguardista brasileiro se revestem de um caráter libertário e revolucionário, que contesta as imposições das esferas de poder político, econômico, religioso, a narrativa da História oficial, os determinismos e os papéis sociais, o conservadorismo da mentalidade artística nacional. As reivindicações, inseridas no âmbito do campo estético, e da vida de maneira geral, têm um caráter demasiadamente transgressor e subversivo, que desconstrói os ideais cristalizados e os mecanismos arregimentados, ao reorientar completamente os sentidos. Como exemplo disso, temos a manipulação da lógica vigente e do referente cultural ocidental, em uma acepção de descolonização e de imersão no

²¹⁷ ANDRADE *apud* SCHWARTZ. Uma visão circense do mundo. In: ANDRADE. *Oswald de Andrade*, p. 6.

²¹⁸ SCHWARTZ. Uma visão circense do mundo. In: ANDRADE. *Oswald de Andrade*, p. 6.

contexto brasileiro, inerente à proposição da “Revolução Caraíba”, que prima por uma absoluta subversão de valores. O exacerbado manejo lúdico de sentidos que rege o pensamento de Andrade evidencia uma visão de mundo que carnavaliza e transforma a realidade, a partir da fabulação e do jogo. De modo comparável a Andrade, Girondo exercita um pensamento audaz e inconformista, que se refuta a aceitar passivamente as coisas ao redor, para questionar sentidos subentendidos, outras possibilidades de ser, o que faz com propriedade, ao empregar inversões semânticas e humor sarcástico.

No livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Girondo, Schwartz identifica a manifestação de uma cosmovisão carnavalesca, sobre a qual discorre detalhadamente em “Veinte poemas: um texto carnalizado”, seção do livro *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20* (1983). A partir do conceito de carnavalização proposto por Bakhtin, o crítico identifica três fatores principais que explicitam a visão carnavalizada do mundo presente na referida obra. De acordo com Schwartz, “além da “presentificação” do objeto descrito e de uma relação crítica com a tradição literária”, cumpre destacar que “as inversões, a reunião de contrários coexistindo graças aos efeitos da verossimilhança textual, configuram o traço formal e conteudístico mais importante da literatura carnavalizada, especialmente de *VP*.”²¹⁹ Conforme ressalta Schwartz, na obra carnavalizada, a preponderância do tempo presente e o rompimento com a tradição, expresso, sobretudo, a partir da fusão entre sério e cômico, risível e grotesco, alia-se, portanto, à coexistência dos contrários, às rupturas de ordem formal e léxica, bem como à dessacralização e à desierarquização de temas, a partir da aproximação entre o sublime e o vulgar e profano. Todas essas sublevações empreendidas no plano da forma e do conteúdo concorrem para a elaboração da obra como representação de ruptura. Nesse sentido, concluimos que em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Girondo se vale de uma cosmovisão carnavalesca, que perturba o determinismo presente na organização social, invertendo e subvertendo aos sentidos, para promover uma perspectiva crítica acerca dos meandros inerentes à vida em sociedade.

²¹⁹ SCHWARTZ. Veinte poemas: um texto carnalizado. In: _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, p. 145.

3.1.3 A releitura crítica

Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía.

Oliverio Girondo²²⁰

Em meio a outras opções mais lineares e seguras presentes na estante da biblioteca ou da livraria, o leitor que opta por se deter sobre a poética de Girondo ou de Andrade escolhe a leitura como experiência arrojada e assume os riscos do desafio. Deve obedecer à regra de se entregar à partida, ao cooptar com a necessidade de entrar em jogo com uma obra que brinca com as possibilidades de um limite expressivo, de ordem escritural, intertextual, interartística/intermediática. Ele assume, portanto, a audácia de uma leitura não pacificada que o acirra e estimula, pois adentra um terreno desconhecido e de topografia irregular, cujos contornos poéticos não lhe são imediatamente revelados. E a fruição de sua leitura ocorre exatamente na interação com esse texto provocativo que, ao apresentar o insólito, em contrapartida, também exacerba o quanto aquilo que é tomado como banal e corriqueiro é passível de ser encarado como fantástico e esdrúxulo.

Embora representem a sensibilidade artística que a florara no princípio do século XX, as obras desses autores, ao se concretizarem pela experimentação de um extremo de linguagem, seguem atraentes à sensibilidade contemporânea, despertando o interesse de leitores de poesia. A experiência de leitura se apresenta bastante instigante, uma vez que esses poetas se valeram de práticas de radicalização e de reconstrução de sentidos, como a criação coletiva, os jogos com a enunciação, a mescla de gêneros, a imbricação entre as artes e a dissolução dos limites entre as linguagens, de modo bastante sagaz, quando esses eram ainda recursos incipientes, pouco explorados no meio literário. Se o momento atual é muito propício à releitura/leitura de tais produções literárias transgressoras, no período original de publicação dessas obras, constatamos que foram recebidas com algum interesse e curiosidade, mas, sobretudo, com receio, resistência ou rechaço. Embora tenham sido capazes de apreender o seu próprio tempo com maestria, identificando-se e dialogando com ele, Girondo e Andrade foram postos à margem, devido à visão particular sobre as coisas que não se furtaram em estabelecer. Nessa circunstância de mau encaixe, que lhes propiciou um olhar privilegiado sobre o período em que viveram, afirma-se a contemporaneidade de ambos os artistas,

²²⁰ GIRONDO. Poema 14. In: _____. *Espantapájaros* (Al alcance de todos), p. 95.

manifesta em seus modos singulares de criar e na representatividade do sonho vanguardista. Em consonância com isso, Giorgio Agamben afirma, em reflexão que dedica ao tema da contemporaneidade,²²¹ que, para se discernir a própria época, a adesão não pode ser irrestrita. Desse modo, como o fizeram Gironde e Andrade, é preciso valer-se de certa inaturalidade, de uma dissociação ou de um distanciamento da realidade pretensamente imposta como padrão, para ser capaz de perceber, com acuidade, as premissas do tempo em que se vive.

Em um giro teórico-crítico, eles ressurgem, portanto, como precursores de mecanismos e práticas que inspiraram muitos artistas e movimentos estéticos posteriores. Ainda que tardiamente, a criação poética de Gironde passa a ser lida sob novos prismas e recebe o devido reconhecimento literário. Destacado personagem do movimento de vanguarda reunido em torno do periódico *Martín Fierro*, inicialmente apontado como liderança e grande inovador do grupo, Gironde teve a importância de sua obra – qualificada de admirável, porém complexa e dificultosa – paulatinamente obliterada. Isso ocorreu em favor da emergência do mito erguido em torno de Jorge Luis Borges, o seu grande rival no acalorado meio das revistas literárias argentinas, bem como no âmbito amoroso (disputa na qual Gironde se sagrou vencedor, ao conquistar a escritora argentino-norueguesa Norah Lange, com quem se casou).

Conforme observa Delfina Muschietti, a inserção de Gironde na vanguarda de *Martín Fierro*, caracterizada pela criação estética desprovida de engajamento social e pela moderação ideológica, ocorria a contrapelo do programa proposto pelo grupo. Isso repercutiu na marginalização gradual de sua figura e na consequente inversão de sua posição no campo literário argentino, em favor da ascensão de Borges.²²² Na visão da autora, é possível verificá-lo ao se comparar o espaço dedicado por Diez-Canedo, em 1923, na publicação *Nosotros*, aos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, considerada uma obra exitosa, e ao tão somente promotor *Fervor de Buenos Aires*, livro de Borges. Logo, Gironde deixaria de ser avaliado como o exímio autor de “um dos acontecimentos mais interessantes do ano literário que acaba de transcorrer”,²²³ imbuído de apurado exercício verbal, de humor inteligente, de modernidade agressiva e de metáforas imprevistas. Como destaca Muschietti, quatro anos mais tarde, esse panorama já se delineava completamente reverso, o que se dá a ver no ensaio “*Doce poetas nuevos*”, de Evar Méndez. Segundo o novo juízo de valor, Borges passa a ser visto como o poeta do *criollismo urbano*, autor de uma “poesia personalíssima”, em diálogo

²²¹ AGAMBEN. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios, p. 58-59.

²²² MUSCHIETTI. Oliverio Gironde y el giro de la tradición. In: JITRIK. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. v. VII. Rupturas, p. 130.

²²³ DIEZ-CANEDO *apud* MUSCHIETTI. Oliverio Gironde y el giro de la tradición. In: JITRIK. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. v. VII. Rupturas, p. 128.

com os grandes autores clássicos e os mestres da poesia universal, ao passo que Gironde é reduzido a simples “humorista” e/ou “desenhista”, o que termina por excluí-lo do campo da poesia.²²⁴

Em maio de 1984, a revista de poesia *XUL. Signo viejo y nuevo* publica o seu sexto número, inteiramente dedicado à poética de Gironde, cujo editorial assinala esse dilema da ausência/presença da contribuição de Gironde nos campos da crítica e da historiografia literária argentina:

A prova de existência de Gironde se afirma também em uma ausência: a dos meios massivos de designação niveladora. "Eu não tenho nem desejo ter sangue de estátua. Eu não pretendo sofrer a humilhação dos pardais. Eu não aspiro a que me babem o túmulo de lugares comuns, já que o único realmente interessante é o mecanismo de sentir e de pensar. Prova de existência!" Esta ausência remete a certas lógicas, algumas políticas, várias estéticas — todas elas exiladas — enfim, aos corpos atópicos que não podem ser incluídos dentro do modelo de *ratio lobotômica*.²²⁵

A publicação reconhece nessa pretensa “inexistência” do devido reconhecimento de sua produção poética pelas instâncias legitimadoras da arte, ao qual Gironde parecia fadado, não o motivo de repúdio e rebaixamento de seu trabalho, mas o traço distintivo de sua habilidade criadora, cujo talento e originalidade se afirmam a partir de sua relutância em se enquadrar no modelo preconizado. Desse modo, a “existência” da poesia de Gironde ou, ainda, a sua “resistência”, exprime-se a partir do caráter singular de sua voz poética moderna, que determina uma expressividade transgressora e esquivada às classificações. Nessa mesma publicação, porém, um testemunho concedido por Borges, quase quinze anos após o falecimento de Gironde, reafirma as divergências com o antigo companheiro de periódico. Sob tais circunstâncias, a despeito das homenagens e dos textos elogiosos presentes na revista, Borges não se furta a crivá-lo de críticas negativas: “Se há um paralelismo comigo? Mas, não! Eu creio ter escrito alguma página resgatável. Oliverio era infeliz, Xul Solar, em contrapartida, era um homem de gênio. Ele ria de Xul Solar e depois o plagiou tardiamente no

²²⁴ MUSCHIETTI. Oliverio Gironde y el giro de la tradición. In: JITRIK. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. v. VII. Rupturas, p. 130.

²²⁵ “La prueba de existencia de Gironde se afirma también en una ausencia: la de los medios masivos de designación niveladora. "Yo no tengo ni deseo tener sangre de estatua. Yo no pretendo sufrir la humillación de los gorriones. Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes, ya que lo único realmente interesante es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia!" Esta ausencia reenvía a ciertas lógicas, algunas políticas, varias estéticas — todas ellas exiladas — en fin, a los cuerpos atópicos que no pueden ser incluidos dentro del modelo de *ratio lobotômica*”. In: FERRO; PEREDNIK; SANTANA (conselho editorial). *Editorial*. In: *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*. Buenos Aires. N. 6, maio de 1984, p. 3. (Tradução nossa)

livro que se chama *En la masmédula*.²²⁶ Ao mencionar Xul Solar, Borges se referia, provavelmente, à experimentação artística executada a partir de uma mescla de referentes diversos, bem como ao extensivo trabalho com a criação linguística, que o amigo pintor iniciara anos antes da redação dessa obra de Gironde.

No contexto brasileiro, podemos igualmente assinalar que, durante um longo período, Andrade teve o seu papel como poeta e agitador cultural diminuído pela historiografia literária brasileira. Um marco importante no processo de revisão da obra do autor foi a publicação de *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1957), de Mário da Silva Brito. Entretanto, segundo constata Cristina Fonseca²²⁷, o juízo de valor acerca do artista e de sua obra veio a se modificar de modo significativo somente a partir de 1964, ano em que o falecimento do autor completara dez anos. Isso ocorreu graças à publicação de diversos ensaios críticos de revalorização de sua obra, de autoria de Antonio Candido, dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari. Além disso, outros fatores importantes nesse processo foram a primeira montagem da peça *O rei da vela* (1933), de Andrade, dirigida por José Celso Martinez, em 1967, e, ainda, entre 1967 e 1968, a emergência da *Tropicália*, movimento de música e cultura popular brasileira que redescobre e celebra ao autor. Recentemente, assim como Gironde, Andrade²²⁸ tem ascendido cada vez mais como autor de vulto, a partir da reavaliação crítica de sua obra, iniciada nas últimas décadas.

Lideranças das vanguardas argentina e brasileira, Gironde e Andrade convulsionaram os cânones artísticos e os contextos de recepção das obras, ao subverterem os modos tradicionais de elaboração de sentidos e intercederem em causa de novos regimes representativos. Com afinco, desempenharam o papel de promotores da nova arte, ao atuarem como agitadores culturais que cultivaram a prática de desafiar continuamente o instituído como regra, com bom humor e ironia crítica. Sob esse aspecto, diferenciaram-se de outros criadores que participaram de movimentos de vanguarda e reivindicaram a insurreição criativa

²²⁶ “¿Si hay un posible paralelismo conmigo? ¡Pero no!, yo alguna página rescatable creo haber escrito. Oliverio era un infeliz, Xul Solar en cambio era un hombre de genio. El se reía de Xul Solar y después lo plagió tardíamente en un libro que se llama *En la masmédula*.” In: BORGES et alii. Testimonios. In: FERRO; PEREDNIK; SANTANA. XUL. Signo viejo y nuevo. *Revista de poesía*. Buenos Aires, n. 6, maio de 1984. p.10. (Tradução nossa)

²²⁷ FONSECA. *O pensamento vivo de Oswald de Andrade*, p. 22.

²²⁸ Atualmente, considerado o autor mais inovador da primeira fase do modernismo brasileiro, Andrade ganha visibilidade no meio literário e fora dele. Em 2011, foi o grande homenageado da 9ª edição da Festa Literária de Paraty - FLIP (Rio de Janeiro). No segundo semestre do mesmo ano, foi tema de exposição no Museu da Língua Portuguesa (São Paulo).

e a liberdade expressiva, para, posteriormente, aderirem ao conformismo estético do bem-aceito e à inserção cômoda no sistema do cânone literário. Movidos por uma visão carnalizada da vida, Gironde e Andrade se mantiveram fiéis a uma busca estética que primava pela inversão de códigos, pela experimentação artística e pelo interesse em explorar as fronteiras expressivas entre as artes. Essa atitude criativa insubordinada, que congrega a alegria audaciosa e irreverente e a burla espirituosa e mordaz com uma profunda visão crítica da sociedade, constitui um relevante componente da dimensão lúdica das obras de Gironde e de Andrade.

Constatamos, ainda, que, além do emprego de recursos como a ironia crítica e da expressão de uma cosmovisão carnavalesca, o diálogo estabelecido entre literatura e artes visuais contribui sobremaneira para a dinâmica de jogo prescrita na invenção das obras desses poetas. A interação lúdica entre escritural e pictórico destaca-se, portanto, entre os mecanismos de jogo que se manifestam em suas criações, como uma espécie de estratégia privilegiada, altamente ativada, na partida travada pelos autores com a criação. Como campo aberto à experimentação, as obras de Gironde e de Andrade promovem a fruição e o livre jogo das linguagens artísticas, o que, a partir de suas implicações estéticas, acarreta a emergência de novas possibilidades expressivas. Em vista disso, propomos-nos a realizar um enfoque teórico-crítico acerca do jogo interartístico/intermediático, promovido a partir da aproximação entre texto e imagem ensejada nas obras de Andrade e Gironde, a fim de compreender melhor os mecanismos de jogo que animam as criações dos autores. Nessa perspectiva, buscamos verificar de que modo o jogo entre as artes do texto e da imagem, incitado nas obras desses poetas, concorre para que desenvolvam processos criativos extraordinários, que repercutem em regimes representativos inovadores.

3.2 O jogo entre as artes em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de Oswald de Andrade

O MAIS CURIOSO TALVEZ dos modernistas brasileiros. “É um blagueur!”, dizem. É. Mas quase sempre blague em perspectiva. Não organiza a brincadeira nem é farsista de intenção. Toma sempre a sério o que empreende. Acredita no que faz. Está certo de que descobriu a pólvora e agora a arte vai se remodelar. Faz. E muitas vezes a empreitada vira blague. Tem assim duas das maiores riquezas do artista: fé criadora e dom de divertir. Inalterável confiança em si mesmo e nos outros. Admiráveis qualidades de *clown*.

Mário de Andrade²²⁹

Com engenho e humor malicioso, Mário de Andrade construiu um texto blague que busca esclarecer algo sobre o ímpeto criativo do *blagueur* Oswald de Andrade, na ocasião em que o livro *Memórias sentimentais de João Miramar* havia sido publicado. É notório que o vocabulário empregado para descrever a personalidade e o modo de criação do amigo, com quem ainda não havia rompido e que tratava com intimidade por “Oswaldo”, perpassa, invariavelmente, o campo semântico do lúdico (*blague*; *blagueur*; brincadeira; farsista; dom de divertir; *clown*). A “blague em perspectiva”, sobre a qual se refere o autor de *Macunaíma*, representa a possibilidade de se ler o mundo com acuidade, pela via subversiva da sátira e do jogo. Nessas circunstâncias, “Oswaldo” é descrito como alguém que transita entre o cômico e o sério, com a desenvoltura de artista e a gravidade de agenciador de transformações e de grande empreendedor. Engaja-se intensamente na brincadeira que estabelece, à qual dedica seriedade, o que não lhe impede, entretanto, de se divertir em meio à empreitada inventiva. Em sua “fé criadora” e seu “dom de divertir”, ele demonstra uma espontaneidade de expressão, repleta de picardia e gracejos, que não são, de maneira alguma, incompatíveis com a manifestação de questões sérias e fundamentais.

O jogo por ele praticado tem muitas facetas, cuja fruição independe de tentar discernir os limites que diferem a brincadeira da seriedade, porque esse interstício criativo é, especialmente, intrigante e atrativo. Ao nos determos sobre os elementos caracterizadores da dimensão lúdica da obra de Andrade, percebemos que a experimentação contínua de novas jogadas, de novas situações de jogo, prevalece como o verdadeiro rigor mantido no jogo estético. Nesse proceder, diluem-se muitas das regras externas que orientam o proceder do

²²⁹ ANDRADE, M. Oswaldo de Andrade. In: ANDRADE. *Memórias sentimentais de João Miramar*, p.7.

jogador/criador, o que contribui para dissolver os limites tradicionalmente impostos entre os campos artísticos, acirrando as jogadas. Com a interação lúdica entre as artes literárias e visuais, posta em jogo na obra de Andrade, expandem-se, portanto, os recursos empregados e as possibilidades expressivas, o que faz com que o próximo lance da partida seja ainda mais instigante e incerto.

Ao examinarmos a obra de Andrade, buscamos analisar como a instância de jogo entre texto e imagem anima a produção do poeta. Para tanto, partimos de um enfoque do jogo manifesto na criação do livro *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918), álbum de convivência da *garçonnière* de Andrade. A escolha dessa obra ocorreu em razão de reconhecermos que nela se manifestam, de maneira livre, despretensiosa e original, técnicas, mecanismos e práticas que aproximam verbal e visual, posteriormente adensados e reverberados em outras obras do autor, e que inspiraram, ainda, tantos outros criadores. A seguir, de modo análogo, abordamos algumas questões referentes ao jogo interartístico/intermediático em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Girondo. No livro inaugural de sua instigante poética, Girondo promove uma conjunção entre o literário e o pictórico, para construir as suas instigantes impressões de viagem, o que demarca o seu interesse pelo figural. Desse modo, investigamos algumas das implicações formais e semânticas das manifestações dessa reunião de pictórico e escritural, que gera novos mecanismos expressivos, ao compor escrituras de caráter lúdico, imbuídas de plasticidade visual.

3.2.1 A convivência festiva na *garçonnière*

*Viva a religião da Amizade! Vivôo
Ventania & Vivi*

*Viva a religião do Amôr
Cyclone & Miramar*

Oswald de Andrade²³⁰

Registro expressivo da estimulante e prazerosa convivência dos amigos que frequentavam a *garçonnière* mantida por Oswald de Andrade (1890-1954), *O perfeito*

²³⁰ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 173.

cozinheiro das almas deste mundo tem uma estrutura composicional que reflete muito da atmosfera de jogo e de divertimento em que se constituiu. Criação coletiva, a obra foi executada conjuntamente pelos companheiros de Andrade – escritores e artistas – que a empregaram como um mecanismo de comunicação, de estímulo e de provocação inerente à confraria que se formara, com o intuito de alimentar a interação entre eles. O caderno da *garçonnière* foi paulatinamente produzido, no período de 30 de maio a 12 de setembro de 1918, em meio aos animados encontros do grupo, sempre embalados ao som de peças de Wagner ou de Chopin. Da estimulante relação entre os amigos, que se tornam parceiros na criação, decorre um diálogo que agrega não apenas relatos, brincadeiras e ironias, mas ao qual adere toda uma variedade discursiva, material e artística. O jogo travado entre os frequentadores do estúdio supõe, portanto, uma imbricação criativa que repercute em uma escritura pansemiótica, de marcada plasticidade.

Embora ainda pouco conhecida, em virtude de sua publicação tardia, ocorrida apenas em 1987, como edição fac-similar²³¹, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* configura uma obra absolutamente singular no conjunto da Literatura Brasileira. Em seu texto de abertura, escrito por Pedro Rodrigues de Almeida, apresenta-se, em estilo pretensioso e teatral, como o “livro mais útil, mais prático e mais moderno deste século de grandes torturados”, ao que se acrescenta que “muito de arte entrará nestes temperos, arte e paradoxo, que, fraternalmente, se misturarão para formar, no ambiente colorido e musical deste retiro, o cardápio perfeito para o banquete da vida”.²³² A descrição viva e entusiasmada permite inferir o clima experimental e festivo que anima a feitura da obra, que compõe uma das atividades que permeiam a ditosa convivência desses jovens escritores e artistas. Segundo Maria Eugenia Boaventura, o caderno da *garçonnière* consiste em “uma reportagem viva e movimentada da vida intelectual do Brasil *art nouveau*; uma crônica alegre do dia-a-dia de um grupo de intelectuais de São Paulo do início do século”, que lograram construir “um texto engraçado, irreverente e moderno quanto à concepção e estrutura.”²³³

²³¹ Após a restauração do original, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* foi publicado, como livro, somente em 1987, isto é; quase setenta anos após a produção da obra original, em uma cuidada edição fac-símile de tiragem limitada, produzida pela editora *Ex Libris*, em parceria com o Instituto Moreira Salles. A edição, sob a direção de Frederico Nasser, preservou as suas características de livro-objeto de arte, como as dobras e as colagens. Esgotada, converteu-se em obra rara, objeto de desejo. Posteriormente, a Editora Globo republicou a transcrição do texto presente no livro, acompanhada de reproduções de algumas páginas do caderno, a título de ilustração, para que o leitor possa compreender melhor a riqueza de elaboração da obra original.

²³² ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. p. 1-2.

²³³ BOAVENTURA. A crônica mundana. Uma leitura de O perfeito cozinheiro. In: *Seminário sobre a crônica*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, out. 1988, p. 1.

O estúdio alugado ²³⁴, na região central de São Paulo, por Andrade, que o compartilhava com os amigos, era destinado aos encontros amorosos, que, na época, faziam-se com discrição e, muitas vezes, na clandestinidade. Localizado no epicentro elegante e abastado da capital paulista, o imóvel era desprovido de cozinha e área de serviço, em razão de se situar na proximidade de cafés, restaurantes, teatros e inúmeros outros serviços. De acordo com o anúncio imobiliário publicado na época, o prédio que abrigava o estúdio foi “a primeira casa de apartamentos para solteiros da cidade”.²³⁵ Segundo consta no livro, a decoração do local incluía quadros de Anita Mafalti e Di Cavalcanti, um retrato autografado da bailarina Anna Pavlova, assim como um florete disposto na parede acima de uma pele de tamanduá, a grafonola Columbia e uma coleção de discos, tapetes e almofadas, além de alguma mobília que Andrade herdara da mãe. Na saleta de entrada, o caderno da *garçonnière* ficava sobre um móvel, acompanhado de pena e de tinteiro. É no ambiente criativo e alegre desse recinto de reunião dos confrades que surge, espontaneamente, a proposição de elaborar essa espécie de álbum de registros de uma existência boêmia e pré-modernista. Em *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954), o seu livro de memórias, Andrade relembra esse momento de sua trajetória criativa:

Alugo uma garçonnière, à Rua Líbero Bardaró, nos fundos de um terceiro andar. Estamos no ano de 17. Dessa época, do ano de 18 a 19, componho com os frequentadores da garçonnière e com Deise, que se tornou minha amante, um caderno enorme que Nonê conserva. Chama-se – uma ideia de Pedro Rodrigues de Almeida – “O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo”.²³⁶

²³⁴ Em 20 de dezembro de 2015, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma reportagem sobre a obra, na qual se afirmava que o historiador e escritor paulistano José Roberto Walker havia identificado o apartamento que serviu de *garçonnière* a Andrade e seus companheiros. Embora, por décadas, tenha se acreditado que o imóvel tivesse sido demolido, em uma das muitas mudanças que sofrera a rua de sua localização, o estúdio, situado na Rua Líbero Badaró, 67, terceiro andar, sala 2, encontrava-se preservado, vazio e à venda, na ocasião da reportagem. Segundo o jornal: “O prédio ainda está de pé, espremido entre edifícios maiores. A porta principal de madeira de lei é a mesma, e ainda funciona o elevador de ferro, com a porta pantográfica – que, em 1918, era operado por um menino ascensorista, fardado. As escadas de mármore são decoradas com ladrilhos, nos três patamares, e ladeadas de corrimãos de metal e balaústres. A garçonnière apresenta a configuração original, ainda que o imóvel tenha sido invadido por sucessivos movimentos de sem-teto, e a banheira em metal com flores esmaltadas – onde Miss Cyclone relaxava e se insinuava aos *habitués* –, transportada para uma fazenda dos proprietários, no Acre. O banheiro, de cinco metros quadrados [...] não abriga nenhuma louça. Está nu [...] A saleta de entrada tem sete metros quadrados e a sala, 30. As janelas com venezianas de cor creme dão para dois fossos de luz – de frente para as janelas dos vizinhos. A forração do teto e o piso com disposição diagonal, ambos de madeira, são os mesmos sobre os quais passou a turma de Oswald.” In: GIRON. A garçonnière redescoberta. In: *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, dom., Ilustríssima, p. 4-7

²³⁵ GIRON. A garçonnière redescoberta. In: *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, dom., Ilustríssima, p. 4.

²³⁶ ANDRADE. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, p. 109.

Em 1918, ocorreram eventos marcantes na história da humanidade, como a letal pandemia de gripe espanhola, que se espalhou rapidamente pelo mundo e vitimou um número mais de cinco vezes maior do que a Primeira Guerra Mundial, cujo saldo de mortos foi algo em torno de nove milhões de pessoas. Nesse ano, mais de cinco mil paulistanos faleceram por causa da pandemia, o que ocasionou grande alarme e levou ao fechamento temporário de bares, cinemas e teatros. As pessoas se encerravam em casa, sem receber parentes ou amigos, na tentativa de se manterem imunes ao vírus letal. Conforme define a historiadora Liliâne Bertucci, “o tempo da epidemia é o da solidão, da suspeição generalizada, com o esgarçamento das relações humanas”.²³⁷ Além disso, no país, enfrentavam-se graves problemas na agricultura e pairava a ameaça de desabastecimento. Ano derradeiro do conflito bélico internacional, de proporções até então imprevisíveis, é quando o serviço militar se torna obrigatório no Brasil. Devido à dificuldade de importação, em razão de as nações europeias direcionarem seus investimentos, sobretudo, à produção de armamentos e de munições, o país passa a investir na industrialização, para evitar a carestia de produtos e, em virtude disso, ocorre um intenso desenvolvimento local. É em meio a todos esses acontecimentos de alcance incomensurável que, de modo espontâneo e desprezioso, irrompe a convivência festiva na *garçonnière* oswaldiana, que culmina na engenhosa criação de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. As circunstâncias de austeridade, isolamento e tratamentos impessoais não desestimulam os confrades, que optam por usufruir do encontro, da alegria compartilhada, dos mútuos estímulos criativos.

Em reação à realidade pungente e impressionante, o jogo emerge como recurso que propicia uma atmosfera permeada pela inventividade e pelo estético, passível de ser regida por parâmetros próprios, e que contrapõe o riso e o sarcasmo aos anseios e às atribulações. Disso decorre a carnavalização de sentidos operada na obra, que se abre ao experimentalismo para alcançar a livre expressão, em seu caráter de criação inédita e de contornos imprevisíveis. Como instrumental de jogo, emergem, portanto, o insólito, a ironia, as inversões de sentido e a subversão do dogmatismo social. A partir dessa visão carnavalizada da vida que permeia a sua elaboração, a obra expõe uma interpretação visionária do livro como objeto artístico, subverte padrões e estilos de escrita, rompe as fronteiras entre as artes e expande a ideia de que a criação vanguardista deve ser inovadora.

²³⁷ BERTUCCI apud SUGIMOTO. São Paulo, 1918: a capital do inferno. In: *Jornal da Unicamp*. Campinas: Universidade de Campinas. 17 a 23 de maio de 2004, p.12.

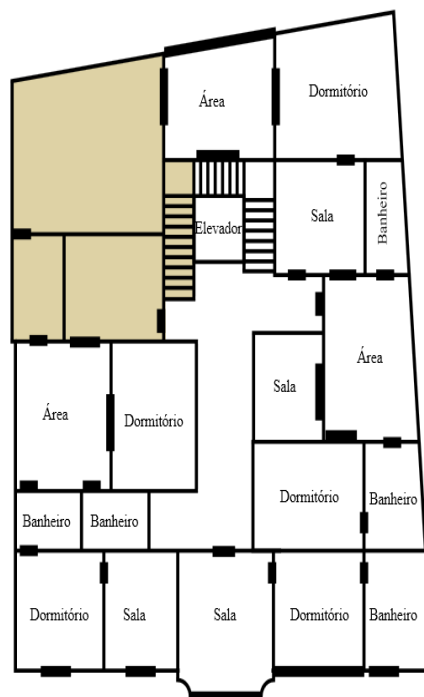


FIGURA 8 - Planta da *garçonnière* (sala, banheiro e saleta).

Fonte: GIRON. A garçonnière redescoberta. In: *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, dom., Ilustríssima, p. 6. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

Sob a veladura humorística e fantasiosa propiciada pelo emprego de pseudônimos, os frequentadores da *garçonnière* dissimularam as suas identidades e se forjaram personagens da obra a que se dedicaram a escrever. Esse mascaramento da autoria dos escritos, com o uso de codinomes ou iniciais, remete-nos, por conseguinte, em seu disfarce e teatralização, ao domínio do lúdico. E constitui algo bastante libertador, pois permite que as intervenções sejam executadas de maneira mais espontânea, descomprometida, com menos filtros e responsabilidades. Nesse aspecto, empregado como máscara ficcional, o codinome é uma espécie de ponte que une a personalidade de cada autor à figura de um personagem, culminando na criação de sujeitos ficcionais. Desempenhar um papel, desenvolver um personagem, é parte inerente ao jogo literário que entabulavam, uma vez que a *performance*

textual reorganiza as regras que regem a realidade, a vida corrente, com o objetivo de instaurar um espaço para o que é próprio à fabulação, ao faz-de-conta, ao fictício.

A partir do esclarecedor artigo de Mário da Silva Brito,²³⁸ publicado em 1968, tornou-se fato conhecido que, entre aqueles que frequentaram o covil oswaldiano, temos nomes como o desenhista Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac, Ventania, Jeroly), o escritor e futuro delegado de polícia Pedro Rodrigues de Almeida (João de Barros), os estudantes de Direito Sarti Prado (Miles) e Vicente Rao, o jovem estudante Edmundo Amaral (Viviano), os já reconhecidos escritores Léo Vaz (Bengala) e Menotti del Pichia (Paulo), o poeta Guilherme de Almeida (Guy) e, ainda, a figura de Monteiro Lobato (Frei Lupus, Ancilóstomo, Conselheiro Acácio, Chico das moças, Constante leitor). Segundo consta no livro, Lobato, provavelmente em momento de maior concordância estética do que, quatro anos mais tarde, na ocasião da *Semana de Arte Moderna*, teria, certa vez, esquecido por lá os manuscritos de *Urupês*,²³⁹ a sua grande obra. Na *garçonnière*, surge o personagem Miramar, espécie de *alter ego* de Andrade que, em seu caráter de intelectual irrealizado, anticatólico e boêmio incorrigível, posteriormente, protagonizaria *Memórias sentimentais de João Miramar*. O escritor, quem mais contribui e interfere no caderno da *garçonnière*, escreve, ainda, sob o pseudônimo de Garoa.

Todas as atenções dos *habitués* do recinto estavam dirigidas, no entanto, à musa absoluta da *garçonnière*, Maria de Lourdes Pontes, ou melhor; *Miss Cyclone*, o furacão Dasy: “Se a Cyclone estivesse entre os ventos da tempestade clássica de Virgílio, Éneas não escapava. M.”, escreve Andrade.²⁴⁰ A normalista de dezoito anos incompletos e mecha de cabelos sobre a testa, imagem conservada no busto em mármore que lhe dedicou Victor Becheret²⁴¹, foi a única representante do sexo feminino a participar do grupo e manteve um complicado romance com Andrade. “O pirão deste menu”,²⁴² como a definiu, Cyclone se converteu em objeto de afeto dos demais convivas, que por ela se confessavam arrebatados. Conforme bem definiu Haroldo de Campos, Cyclone, Miss Tufão ou Dasy, alguns de seus codinomes, foi a “musa dialógica da pré-história textual oswaldiana”, “a pré-Pagu da Idade Boêmia de Oswald de Andrade, da era em que o autor das *Memórias Sentimentais de João Miramar* – o Miramar/Garoa do *Cozinheiro* – acreditava que o contrário do burguês seria o

²³⁸ BRITO. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. VII.

²³⁹ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 16

²⁴⁰ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 10.

²⁴¹ Atualmente, a obra pertence ao acervo artístico do Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

²⁴² ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 26.

boêmio e não o proletário.”²⁴³ As idas e vindas de Cyclone ao estúdio, que, para isso, precisava driblar a vigilância familiar, zelosa por seus estudos e sua conduta, bem como a vida que os convivas especulavam que ela pudesse ter para além dos domínios da *garçonnière*, em outros redutos da cidade, incitavam a imaginação do grupo e a escritura de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*: “A Cyclone é a sphinge do deserto do Braz”,²⁴⁴ comenta Viviano.

A obra é atravessada pelo desenrolar do romance entre Andrade e Dasy – furtiva e instigante figura, desejada intimamente por todos –, que, como jogo amoroso, desenvolve-se em meio à partida criativa travada com os demais participantes. Como assinala Campos, Cyclone, “provocante e reticente, joga um jogo de esquivanças com seus mal-dissimulados pretendentes e com o próprio Miramante”,²⁴⁵ o que se dá a ver em diversos fragmentos da obra. Parceiro amoroso e de escrita, um cioso e possessivo Oswald, em momento de “Miramar...tir” ou “Miramar...ido”, alcunhas com os quais dele zombavam os confrades, escreve, como jogador desafiante, a *Miss*:

Cyclone

Veremos quem dirá, por último:
T’as gagnê la partie!
Miramar²⁴⁶

Enigmática e vanguardista – no sentido combativo dessa expressão – Miss Tufão galgava espaço, transgredia limites sociais e avançava para um território estritamente masculino, o que lhe concedia a sedutora imagem de protótipo do que viria a ser a mulher moderna e independente. Diante das dificuldades que enfrentava para se emancipar, ansiando por maior liberdade e afirmação femininas, Cyclone registrou uma melancólica constatação nas páginas do caderno: “A mulher não é nem o que quer.”²⁴⁷ A jovem não se intimidava diante das discussões, sarcasmos e pilhérias suscitados pelas companhias masculinas, intelectivas e de mais idade, porque se integrava bem a esse lúdico ambiente, dado à

²⁴³ CAMPOS. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história oswaldiana. In: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. XIII-XV.

²⁴⁴ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 22.

²⁴⁵ CAMPOS. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história oswaldiana. In: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. XX.

²⁴⁶ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 26.

²⁴⁷ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 105.

provocação e à transgressão. Cyclone não somente inspirava a produção alheia, mas também entrava em jogo com os companheiros da *garçonnière*, desfiando ironias e nutrindo afetos, o que se preservou inscrito nas páginas do caderno. Diante disso, na qualidade de exímia jogadora, foi uma participante engajada e perspicaz, que contribuiu, com inteligência, para a produção de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.

Além de assinarem intervenções próprias, os frequentadores da *garçonnière* cultivavam o gosto por embaralhar a autoria dos escritos, ao inserirem contribuições em nome dos companheiros, parafraseando-lhes os temas e os estilos de escrita, tal era a intimidade que mantinham uns com os outros. Isso se dava em tom de chiste, de trapaça bem-humorada, em uma espécie de brincadeira com o enigma da autoria, realizada a partir da instância de jogo criativo em que se inseriam. Em seu caráter de violação das regras da partida, essas ações foram, muitas vezes, descobertas e denunciadas aos demais participantes, como revelam algumas passagens da obra: “Isso não é meu, é do Ventania/Viviano/Alto lá, foi a Cyclone quem escreveu as coisas de cima/ Ventania/ Foi o Valente/Cyclone”.²⁴⁸ De modo análogo, sob o pretexto de reportar determinada opinião alheia ou pensamento inconfessado, os participantes, em tom de provocação, também impunham, com frequência, falas uns aos outros. Como exemplo, temos o seguinte fragmento, assinado pela inicial M., de Miramar: “Pensamento inconfessável da Cyclone: “Às meias luzes eu prefiro as meias de sêda” M.”²⁴⁹ A interpretação de sentimentos e de pontos de vista alheios ocorria sempre em tom jocoso, o que igualmente instigava a brincadeira da escrita. Com tais jogadas, dinamizavam-se os rumos da partida, renovando o interesse dos demais autores em interferirem no caderno, para produzirem réplicas e trélicas ao que se incitara.

Embora se trate de uma criação coletiva, a obra, pertencente ao espólio de Andrade, foi atribuída apenas ao escritor desde a ocasião de sua primeira publicação, realizada pelo Instituto Moreira Salles. E figura, hoje, entre os títulos da coleção de suas obras completas, publicados pela Editora Globo. Considerando-se que a obra problematiza a questão dos gêneros textuais e também pictóricos, mesclando modos expressivos, técnicas artísticas e estilos (o que parece ter contribuído para o seu reconhecimento tardio como “obra”), assim como oblitera a autoria das intervenções, em favor da expressividade propriamente dita, o que constituem traços próprios da produção artística de vanguarda, essa opção editorial permite contestações. Em contrapartida, o argumento de que Andrade é quem mais instiga o jogo, aquele que o dirige e que se apresenta como o participante mais ativo,

²⁴⁸ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 93.

²⁴⁹ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 15.

bem como o fato de que a partida surge do grupo aglutinado por ele e que processava sob os domínios de sua *garçonnière*, parecem ser levados em conta para que a autoria lhe seja conferida. Nesse sentido, a condução da proposta de criação, a conservação do caderno e as posteriores repercussões dessa experiência criativa na obra do autor se sugerem significativas para que lhe seja outorgada a autoria.

Fragmentado e dispersivo documento de uma convivência, no livro da *garçonnière* sobrevém, em primeiro plano, a celebração da amizade entre os convivas, o diálogo entabulado, a vida partilhada sob o signo da alegria, entre zombarias e blagues, paródias e inúmeros trocadilhos. A atmosfera de excitação, brincadeira, movimento e festa que lhes cerca o convívio e estimula a criação do álbum da *garçonnière* é, nesse sentido, própria do domínio do jogo. No processo criativo do livro, temos circunstâncias compatíveis com as propriedades atribuídas ao lúdico por Huizinga, que é sumarizado por ele como um impulso livre, cujos objetivos transcendem as necessidades e as obrigações imediatas, tendo em vista que ocorre em uma realidade autônoma e tem por essência a tensão, a alegria e o divertimento.²⁵⁰ Nos textos do álbum, emerge o cultivo das tiradas espirituosas, do riso de resistência e do humor como forma crítica que, posteriormente, seriam enaltecidos por Oswald de Andrade em criações literárias e textos teórico-críticos, como o *Manifesto Antropófago*, no qual enuncia a emblemática frase: “A alegria é a prova dos nove.”²⁵¹

3.2.2 O jogo exploratório do livro

Quando é que a gente podera fazer a arte?

M.

Depois que fizer a vida.

J. B.

Oswald de Andrade²⁵²

Nas duzentas páginas numeradas e escritas a tintas roxa, verde, vermelha, preta e, por vezes, a lápis de cor, de um caderno de capa negra e sem pautas, à maneira dos antigos cadernos de registro contábil, medindo trinta e três centímetros de altura por vinte e quatro de

²⁵⁰ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 4-6.

²⁵¹ ANDRADE. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios*, p. 18.

²⁵² ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 13.

largura, a partir da interferência de diversas mãos, que se alternavam entre o traçado de signos verbais, o desenho livre e a inserção de materiais vários, por meio da colagem, ganhou vida a obra *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Fragmentário, plural e descontínuo (ou ainda desenvolvido segundo uma continuidade particularizada), o álbum da alegre convivência na *garçonnière* de Andrade compreende uma criação extremamente inovadora, em termos de forma e de conteúdo. Invenção como gênero, ao se valer de um processo criativo intrincado, pautado pela articulação de operações de inscrição, marcação, recorte, colagem e montagem, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* é uma obra precursora e de estrutura singular, que subverteu padrões de escrita, ao ambicionar uma representação de ruptura, entre arte e paradoxo, conforme se anunciava. Nessa criação, que prima pela manipulação linguageira, pelo contato interartístico e o experimentalismo estético, vislumbramos a prática de uma escrita criativa concebida como atividade lúdica.

A grande disputa que se trava entre os frequentadores assíduos da *garçonnière* oswaldiana é o desafio do jogo coletivo, a despeito da já assinalada competição amorosa entre Cyclone e Andrade. Sobrevém, portanto, o chamado ao jogo da criação conjunta, da escritura construída de forma plural, cuja orientação se situa no limiar entre a zombeteira competição e a amigável parceria. Adotado esse processo inventivo, em que cada jogador intervém, contribui e pode desviar os resultados, a partida se modifica e se realimenta a cada contribuição. Ao se alternarem na elaboração do caderno, os autores não se preocupavam, de maneira alguma, em produzir contribuições de uma mesma natureza. Nesse sentido, um verso, por exemplo, poderia ser respondido com um trocadilho, um desenho, ou uma colagem. Em razão disso, a criação conforma um experimento aberto ao acaso, executado ao bel-prazer de quem nele colabora, o que conforma um “livro caixa de surpresas”,²⁵³ conforme o definiu Haroldo de Campos.

A pluralidade envolvida na construção do caderno não diz respeito somente à autoria coletiva, cujas múltiplas visões projetam distintos modos de ser na obra. Movidos pela rivalidade criativa e engajados na partida, os jogadores projetam grande diversidade de linguagens e gêneros discursivos em sua produção. Além disso, interpõem ou fundem os textos verbais a elementos materiais e a outras técnicas das artes visuais. Dessa maneira, promovem a interação lúdica entre a variedade de elementos composicionais, que aproxima textos e imagens, e culmina em uma criação elaborada como um jogo entre distintas artes, gêneros, textualidades, suportes, etc. A variedade discursiva, expressiva e material abarcada

²⁵³ CAMPOS. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. XIII.

pelo caderno torna a partida da criação ainda mais interessante aos jogadores autores que dela tomam parte. Analogamente, a obra decorrente dessa disputa estética, em seu caráter de jogo extremado de mídias e de significantes, torna-se, igualmente, um desafio instigante aos leitores jogadores, que devem também entrar em jogo com a obra, para concatenar seus sentidos.

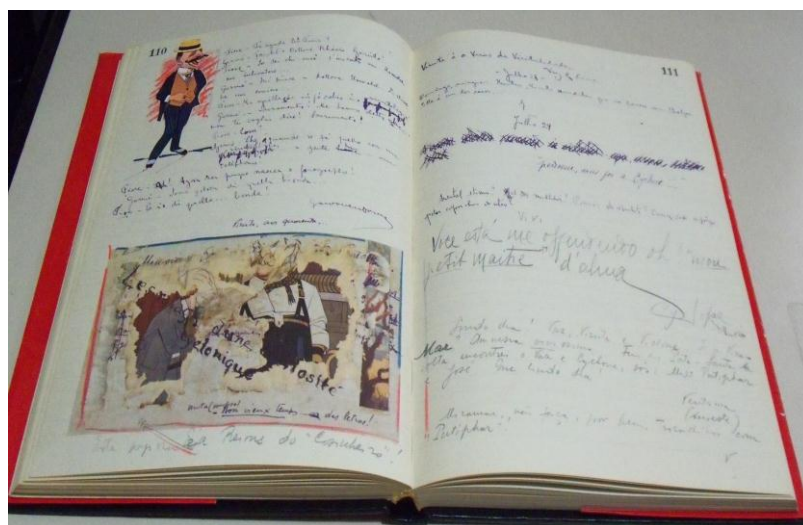


FIGURA 9 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Entre signos verbais e visuais, a lúdica escritura do álbum da *garçonnière*. 1987. Edição fac-similar.
Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 110-111. (Foto nossa)

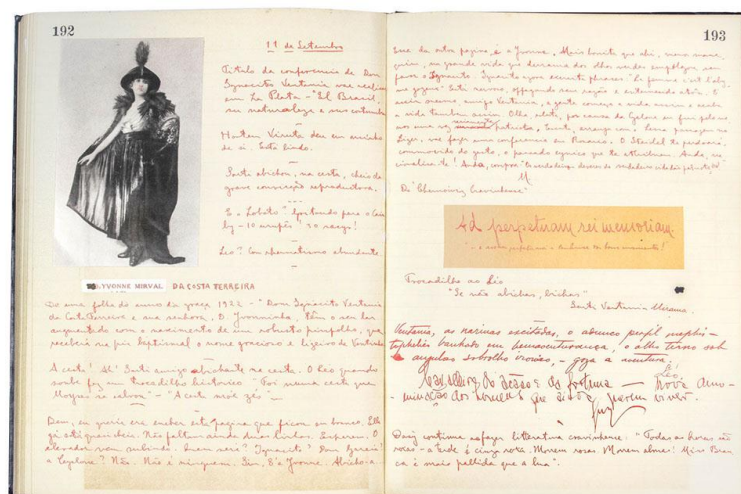


FIGURA 10 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Entremado de intervenções dos confrades e colagem de foto de Yvonne Merval. 1987. Edição fac-similar.
Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p.192-193. In: GIRON. *A garçonnière redescoberta. Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

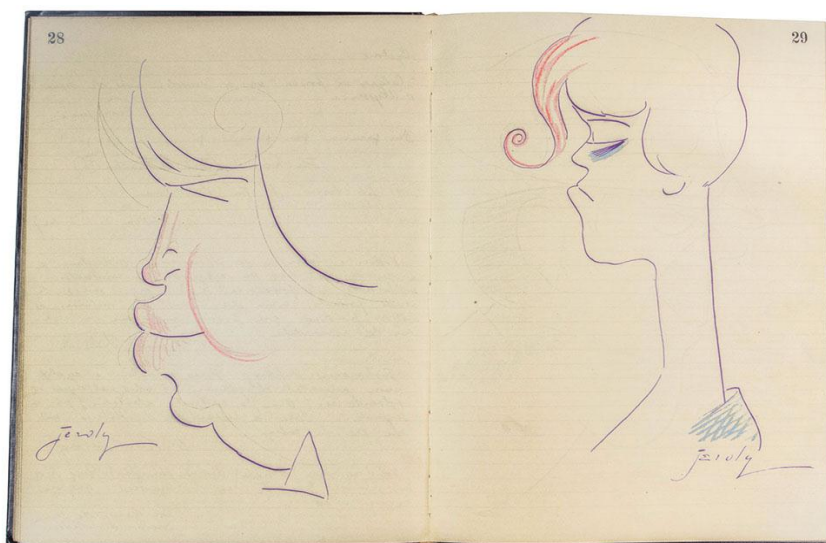


FIGURA 11 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Caricaturas de Oswald de Andrade e Deise, feitas por Jeroly. 1987. Edição fac-similar.

Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 28-29. In: GIRON. *A garçonnière redescoberta*. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

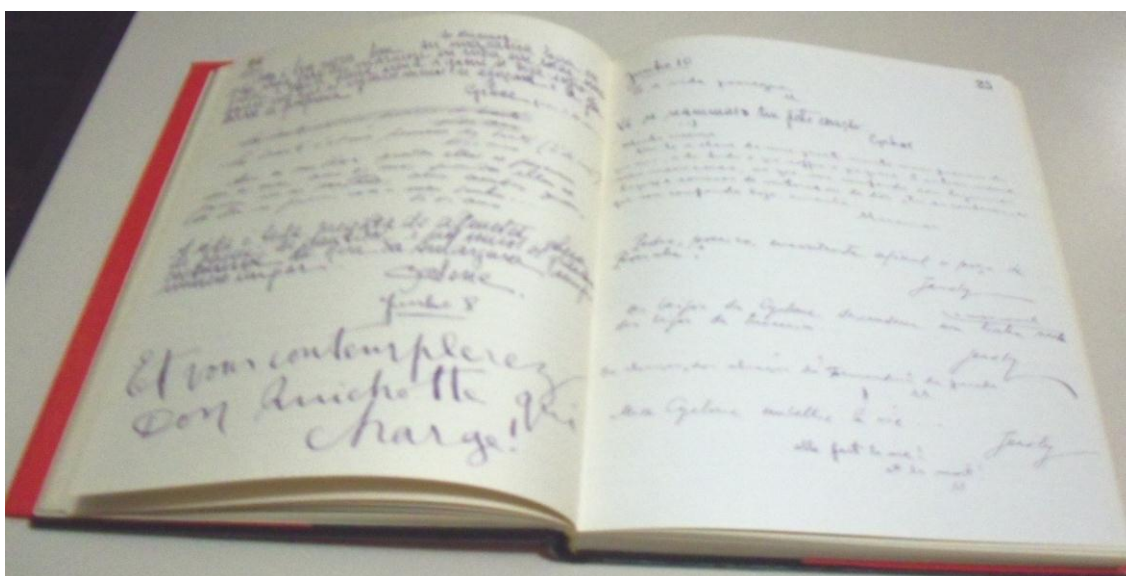


FIGURA 12 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Caligrafias, garatujas e escrituras. 1987. Edição fac-similar.

Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 24-25. (Foto nossa)

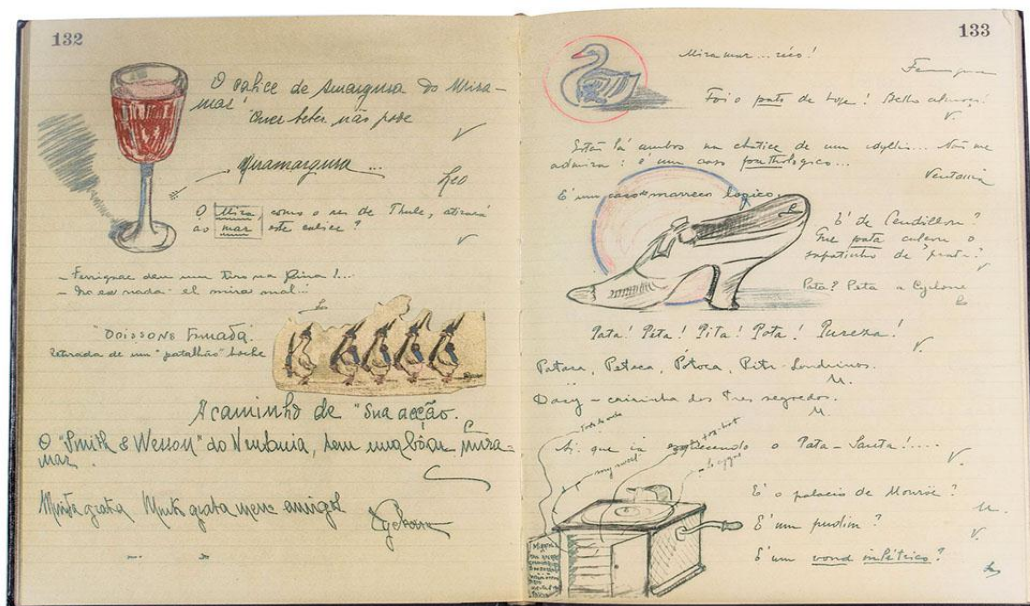


FIGURA 13 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Desenho, colagem e textos verbais. 1987. Edição fac-similar.

Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 132-133. In: GIRON. *A garçonnière redescoberta*. Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>. Acesso em: 20 dez. 2015.

A constituição da obra a partir de um trabalho de criação colaborativa nos remete ao exercício de uma espécie de prática lúdica surrealista, como o *cadavre exquis* (cadáver esquisito). Nas primeiras décadas do século XX, o *cadavre exquis*, que consiste em um jogo de escrita coletiva, foi inventado por artistas do movimento surrealista francês, que desejavam propor mecanismos experimentais, pautados pela escrita automática e capazes de transgredir o discurso literário convencional. De acordo com essa técnica, ao criar, os participantes se alternavam na escrita e nenhum deles poderia ver a colaboração ou as colaborações precedentes. Além disso, as frases a serem compostas pelos jogadores deveriam seguir uma estrutura sintática pré-fixada. O lúdico processo de invenção do álbum vanguardista é regido, porém, por regras mais flexíveis e maior liberdade de intervenção, uma vez que, por exemplo, não se oculta daquele que intervém o que já foi feito no trabalho. Ao contrário, aquilo que emerge no caderno constitui matéria propensa a ser apropriada e debatida, o que faz advir a interlocução esboçada no livro. Isso expande, por conseguinte, as possibilidades de jogo, porque amplia o campo de intervenção e privilegia a continuidade do diálogo, em detrimento do automatismo.

Paradoxo para uso interno:

A mulher é a costella de Adão,
o sopro de Deus e a saudade da Serpente.
João de Barros.

. . . ou a saudade de Deus, o sopro de Adão e a costella
da serpente.

Miramar

O perigo do engasgo de Adão não foi ter sido com a
Maçã e sim com a própria costella
M.²⁵⁴

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo surge a partir dessa dinâmica de jogo de sentidos, em que o processo de escritura vive em constante deslocamento, pois aquele que interfere parte da jogada anteriormente aferida (texto, desenho ou fragmento inserido), atuante como o dado, para projetar o seu “elemento novo”. Faz-se pertinente ser sensível ao já traçado ou inserido no diário, para compreender “o que está em jogo”, no ato de impor o novo conteúdo, embora isso não signifique que rupturas e mudanças de foco não ocorram oportunamente. Nesse fazer criativo, voluntaria ou involuntariamente, operam-se variações, cortes, transições e mudanças formais e de significação que concedem encadeamento próprio ao trabalho, fundado mediante um mecanismo que supõe a descontinuidade. Com exceção de algumas intervenções feitas em coautoria, não parece existir negociação entre as partes nesse jogo aberto em que cada participante interage com os outros, mas, na maioria das vezes, atua por si; ou melhor: pela feitura da obra. O espontaneísmo e a autonomia criativa quase dadaístas que incitam a criação da escritura polifônica do caderno, entre rupturas, interposições e retomadas textuais, suprime os limites entre as artes e projeta a aproximação entre texto e imagem.

Não se trata, absolutamente, de uma estrutura de significados estritamente estabelecida de forma unívoca e linear, o que exacerba o fato de que, ao se fundar pela via do jogo, o livro compõe um regime textual que se recusa a ser domesticado a partir de uma interpretação totalizadora de seu sentido. É, antes, um universo textual híbrido e fragmentado, formulado a partir de grande heterogeneidade discursiva e material, que supõe, igualmente, múltiplos caminhos de leitura e apreensão. Nesse sentido, conforme argumenta Hans-Georg Gadamer, autor de *A atualidade do belo: arte como jogo símbolo e festa*, que identifica no jogo a base antropológica da experiência estética: “O conceito de obra justamente não está

²⁵⁴ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 4.

ligado aos ideais clássicos de harmonia. Se existem também outras tão diversas formas [...] só existirá uma assimilação real (dessa obra), uma experiência real, para aquele que “joga junto”.²⁵⁵ O caráter fraturado da criação, em termos de linguagem e composição, torna proeminente que se reserva ao leitor uma abertura, um espaço de jogo e de manipulação de significados. Como intérpretes da obra, somos impelidos, portanto, a nos determos diante do jogo de significantes e, *derrideamente*, engajarmo-nos em uma atuação lúdica como receptores, ao nos empenharmos no estabelecimento de uma semântica própria, jogando com a nossa própria interpretação.²⁵⁶

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo põe em jogo grande variedade de gêneros textuais, de naturezas diversas, que, mediante o arranjo em que estão reunidos, conformam um todo de sentido híbrido e intersemiótico/intermediático. Tem-se, na composição do álbum, uma montagem livre e espontânea de uma infinidade de textos, dentre os quais destacam-se os gêneros que pressupõem o jogo e o humor, tais como: trocadilhos, paradoxos, jogos de palavras, paródias, pastiches, charadas, piadas, caricaturas, etc. Em uma dessas tiradas espirituosas, datada de 10 de agosto, escreveria Miramar: “O dia hoje accordou bom. Estou otimista, sera cynismo?”.²⁵⁷ A variedade textual empregada abrange reflexões sobre acontecimentos recentes; um cardápio muito sugestivo, que apresenta os membros da *garçonnière*; uma écfrase; madrigais; versos em latim; um poema de Guilherme de Almeida; colagens; cartas afixadas; bilhetes em pequenos cartões; recortes de jornais; cartões postais; enigmas pitorescos; carimbos que conformam um poema pré-concreto, executado por Oswald; charges de imprensa; esboços de desenhos; comentários de diversas ordens; entre outros. Com a promoção de uma interação lúdica entre tamanha variedade de textos verbais, aos quais também se associam textos imagéticos e intersemióticos/intermediáticos, o processo criativo da obra reverbera em uma semiose complexa, de alcance imprevisível ou ilimitado.

A obra mesclada evoca uma lógica de sentido que percebe na mistura, na impureza, nos cruzamentos de significantes, a possibilidade de uma expressividade ímpar. Na contracorrente de um pensamento coeso e unificado, projeta-se um objeto discursivo intersticial, que produz significados a partir do choque e da contaminação de sentidos. Dessa pluralidade material e expressiva, que origina uma criação polifacética, decorre, portanto, a dificuldade da crítica em classificá-la. Nessa perspectiva, Mário da Silva Brito ressalta que a

²⁵⁵ GADAMER. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, p. 42.

²⁵⁶ DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*, p. 421-426.

²⁵⁷ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 138.

amálgama criativa conformada pela obra constitui uma produção de singular tratamento gráfico:

O diário, por outro lado, tem ainda específico valor – é em si mesmo, com suas tintas de diversas cores, suas colagens, trechos a carimbo, caricaturas, charges e caligrafias, um objeto criativo, uma invenção como livro, peça rara em sua aparência e organização. É precursor de várias obras que, graficamente, tentam inovar as formas de comunicação. Texto e contexto, aspecto interno e externo, conteúdo, forma e fundo estão indissociavelmente ligados nessa rara peça que documenta uma época.²⁵⁸

As caligrafias bem delineadas e as garatujas e os garranchos, diminutos ou garrafais, surgidos ao prazer e à pressão exercidos sobre o papel por quem escreve, espalham-se sobre as páginas de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Desenhando sintaxes aéreas, bordam as margens da folha, invertem posições de leitura, ao constituírem uma visível escritura, vestígio do processo de marcação executado. Incorporam-se ao traçado dessa escritura de demarcada plasticidade outros elementos de mácula do suporte, como rasuras e borrões, que encobrem trechos ou textos inteiros, muitas vezes acompanhados da palavra “censura”, em explícita proibição ao leitor. A interdição de conteúdos configura, dessa maneira, outra faceta do jogo entabulado entre eles, que não prevê apenas a aceitação passiva da interferência realizada pelo outro participante. Há, ainda, marcas de batom e manchas surgidas devido a grampos de cabelos que se enferrujaram e flores que murcharam, guardados no interior do livro, que resistem como fragmentos indiciais de memória, preservados em meio às páginas do caderno. São rastros, sinais e veladuras, resíduos textuais que se fixam como impressões, delineadas sobre o meio que sofreu intervenção e, que, ao evocarem o gesto gráfico (ou lance incidental) que as deflagrou, fazem-nos compreender o escritural não somente como realidade abstrata, mas também como produto de um processo material.

O livro-invenção impressiona por seu trabalho manual de execução, pela beleza da composição manuscrita, que brinca com o *graphos*, aproxima verbal e visual e promove a lúdica investigação do suporte. Com a possibilidade de experimentar livremente a superfície de inscrição, corrompendo a brancura da página com o traçado de signos verbo-visuais, o que se instaura é o jogo exploratório do suporte, e, por conseguinte, do conceito de livro, em sua materialidade de objeto. Nessa brincadeira levada a sério, que permite pesquisar, testar e

²⁵⁸ BRITO. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. XII.

descobrir novos mecanismos expressivos, joga-se um jogo criativo de contornos imprevistos e surpreendentes. A investigação de novas expressividades, própria das vanguardas estéticas do início do século XX, reverbera-se em uma escritura heterogênea de caráter poético e de demarcada plasticidade que, a exemplo de “Um lance de dados”, de Stéphane Mallarmé, e das *Paroles in libertá*, de Filippo Marinetti, subverte a padronização formal dos textos e evidencia o seu caráter legível/visível, a partir de uma projeção constelar sobre a espacialidade da página.

Alguns dos papéis afixados conformam dobras que, quando abertas, precipitam-se sobre o texto ou se expandem para além da encadernação, ampliando os limites físicos do livro e da superfície de leitura. Isso produz intercalações espaciais entre textos diversos que, sobrepostos, ressaltam o caráter arquitetônico do livro como *medium* de escrita. A obra aglutina grande variedade expressiva, por meio de uma série de operações, entre as quais, a colagem, o que concorre para sua estrutura heterogênea, que se constrói como uma montagem de fragmentos de sentidos. Diante dessas características, embora não tenha sido propriamente elaborado com tal intenção, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, mosaico textual, “na novidade da estrutura aleatória e da forma *ready-made*, de livro-objeto”,²⁵⁹ é considerado pela crítica uma espécie de obra de advento, que põe em prática a ideia do livro como objeto de arte. Consoante a essa perspectiva, a poeta e pesquisadora Vera Casa Nova caracteriza esse trabalho como um “livro de artista ou livro-objeto-tipográfico e/ou lítero-plástico [...] verdadeiramente paradigmático, onde filósofos e poetas inscrevem sua picto-literatura, onde o desenho, o recorte, as colagens buscam um corpo numa letra-imagem-movimento.”²⁶⁰

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo consiste em uma obra que se contrapõe à concepção tradicional de livro, em nome de outra natureza de discurso literário, que engendra sentidos a partir do arranjo lúdico de fragmentos heterogêneos que alinha em relação. A excentricidade tipográfica e o desenvolvimento como objeto que se monta por meio de materiais descontínuos são característicos da criação em questão. Esses traços composicionais, no entanto, são, muitas vezes, apontados pela crítica como atentados contra a própria concepção de livro, conforme denuncia Roland Barthes. Na percepção do ensaísta, por outra parte, “o livro-objeto confunde-se materialmente com o livro-ideia, a técnica de impressão com a instituição literária, de sorte que atentar contra a regularidade material [e

²⁵⁹ CAMPOS. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história oswaldiana. In: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. XXIII.

²⁶⁰ CASA NOVA. O mais perfeito dos cozinheiros. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*, p. 144.

discursiva] da obra é visar à própria ideia de literatura.”²⁶¹ Essa argumentação vai ao encontro do que propõe o romancista e ensaísta Michel Butor, quando sustenta que todo escrito novo é uma intervenção na paisagem cultural anterior, na qual a nova obra causa estranheza, por não se enquadrar no padrão. Mas, de acordo com o escritor, essa estranheza configura, em contrapartida, a positiva introdução de uma crítica ao modelo vigente.²⁶²

Livro-objeto que encerra um acentuado jogo de significantes, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* é uma criação que acena em direção a novos regimes representativos para a obra de Oswald de Andrade e para a Literatura Brasileira. Nessa perspectiva, podemos afirmar que em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* nasce a proposta do livro como objeto de arte que Oswald expande “no *Pau-Brasil* e no *Primeiro caderno*, onde ilustração e texto se completam”,²⁶³ conforme assevera Maria Eugenia Boaventura. Laboratório de uma linguagem literária que se completa em sua relação com o imagético e se apresenta permeada de técnicas adaptadas do campo das artes visuais, como a montagem e a colagem, o caderno constituiu um campo aberto à criação. Ao compor essa obra, Andrade experimenta livremente os mecanismos expressivos que adensaria e desenvolveria, mais tarde, em sua produção literária ulterior. Em decorrência disso, nas páginas do álbum da *garçonnière* emerge uma escritura fragmentária e descontínua que flerta, incessantemente, com o visual e que se vale da ironia e do riso para exprimir uma visão carnavalizada, que promove a subversão de valores sociais, culturais e estéticos.

A lúdica escritura de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* nos permite constatar que o caderno já esboçava, ainda que de maneira incipiente, na composição do extremo expressivo de linguagem a que visava a criação, alguns dos recursos que caracterizam o que se produz atualmente no campo literário. Identificamos, nessa obra, portanto, as sementes de processos que a literatura contemporânea coloca em marcha, como a exploração do veio da escrita fragmentária ou, ainda, das formas literárias breves, a exemplo do gênero microconto, representado em livros como *Passaporte* (2001), de Fernando Bonassi, *Mínimos múltiplos comuns* (2003), de João Gilberto Noll, e a antologia *Cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire. A obra coletiva também foi pioneira na incorporação de recursos gráficos, de textos de naturezas diversas e de colagens à literatura, em profícuo diálogo entre texto e imagem, presente, hoje, em narrativas não-lineares que versam sobre sujeitos cindidos, a exemplo de livros como *Eles eram muito*

²⁶¹ BARTHES. Literatura e descontínuo. In: _____. *Crítica e verdade*, p. 113.

²⁶² BUTOR. Crítica e invenção. In: _____. *Repertório*, p. 194-195.

²⁶³ BOAVENTURA. A crônica mundana. Uma leitura de *O perfeito cozinheiro*. In: *Seminário sobre a crônica*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, out. 1988, p. 1.

cavalos (2001), de Luiz Rufatto, e de obras de Valêncio Xavier, como *O mez da gripe* (1998) e *Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006), entre outras publicações.

3.2.3 A colagem como apropriação crítica de referências

*A vida é toda pregada de alfinetes ... cheia
de "plisses" de franzidos e nós somos os grandes
costureiros da Rua da Amargura, sempre
número impar ...*

Cyclone²⁶⁴

Com a progressiva intensificação do processo de experimentação, irrompe, no caderno, a incorporação de caricaturas, charges, desenhos, bem como a prática da colagem, o que promove, por conseguinte, uma interação lúdica entre verbal e imagético. Embora a concretização dessas tarefas envolva uma série de escolhas e de operações complexas, o que pressupõe criatividade e fabulação, a feitura da obra é igualmente tributária do improvisado e da adaptação. Nesse aspecto, a heterogeneidade reinante no trabalho requer a habilidade de, continuamente, colocar em relação elementos diversos que dialoguem. Para tanto, no caso das intervenções gráficas e da colagem, é preciso recorrer aos materiais singelos de que dispõem à mão, como o lápis de cor e os recortes de jornal, utilizando-os no sentido de servirem ao propósito desejado. A respeito disso, é interessante o modo como é comemorado o surgimento de novo material artístico, registrado, no caderno, nestes termos: “Tinta nova e verde! Bravo! Isso vai nos trazer um novo colorido as nossas emoções eu por mim já andava farto de roxo batata doce; eis a razão de algumas batatas amargas... Vir.”²⁶⁵

Diante do jogo instaurado entre distintos significantes, que emerge a partir do prodigioso manejo do verbal, do visual e das mídias (a materialidade diversa, de natureza textual ou de outras ordens) aglutinadas pela colagem, consideramos que o proceder empenhado na criação do caderno guarda relação com a atividade de um *bricoleur*. Definido por Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem* (1963), esse conceito compreende aquele que emprega materiais e técnicas improvisados, quer dizer; com o propósito de cumprir uma

²⁶⁴ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 24.

²⁶⁵ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 113.

finalidade para a qual não foram originalmente idealizados, de forma criativa, sem a responsabilidade de incorrer em um modelo pré-concebido. A bricolagem constitui um processo que promove a rearticulação das funções dos elementos de que se apodera, o que os recria como instrumental e, por consequência, lhes atribui um novo objetivo e uma nova significação. A partir dessa travessia de usos e de sentidos que incita, é vista como um mecanismo capaz de projetar uma nova visão de mundo, perspectiva que se mostra bastante cara à sensibilidade vanguardista. Sobre os mecanismos envolvidos na prática exercida pelo *bricoleur*, Lévi-Strauss afirma:

Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado [...] ²⁶⁶

Cabe recordar que o autor brasileiro teve a oportunidade de conhecer pessoalmente o intelectual francês. Em 1935, Andrade e sua então esposa, Julieta, acompanharam Lévi-Strauss em uma excursão a Foz do Iguaçu, durante a visita do antropólogo ao Brasil. Há notória convergência entre as ideias posteriormente desenvolvidas por Lévi-Strauss acerca da bricolagem e o método que orienta o exercício de experimentação artística levado a cabo com *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Em conformidade com o trabalho de bricolagem, o caderno da *garçonnière* surge como uma criação composta a partir de uma série de fragmentos diversos, na qual é possível discernir esses elementos e partes integrados, que prefiguram o todo de sentido. Na feitura do caderno, em atividade própria de um *bricoleur* que, no movimento incidental, encontra a matéria poética, temos o jogo de seleção, recolha e inserção de materiais diversos no caderno, sob determinada articulação. Nesse aspecto, o tipo de arranjo aferido, responsável pela organização do conjunto de significantes, assim como a matéria aglutinada, é igualmente determinante para a significação. Desse modo, compõe-se uma estética de acumulação de rastros e detritos, de resquícios de vivências, que ressalta o caráter de álbum de memórias de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.

²⁶⁶ LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, p. 34.

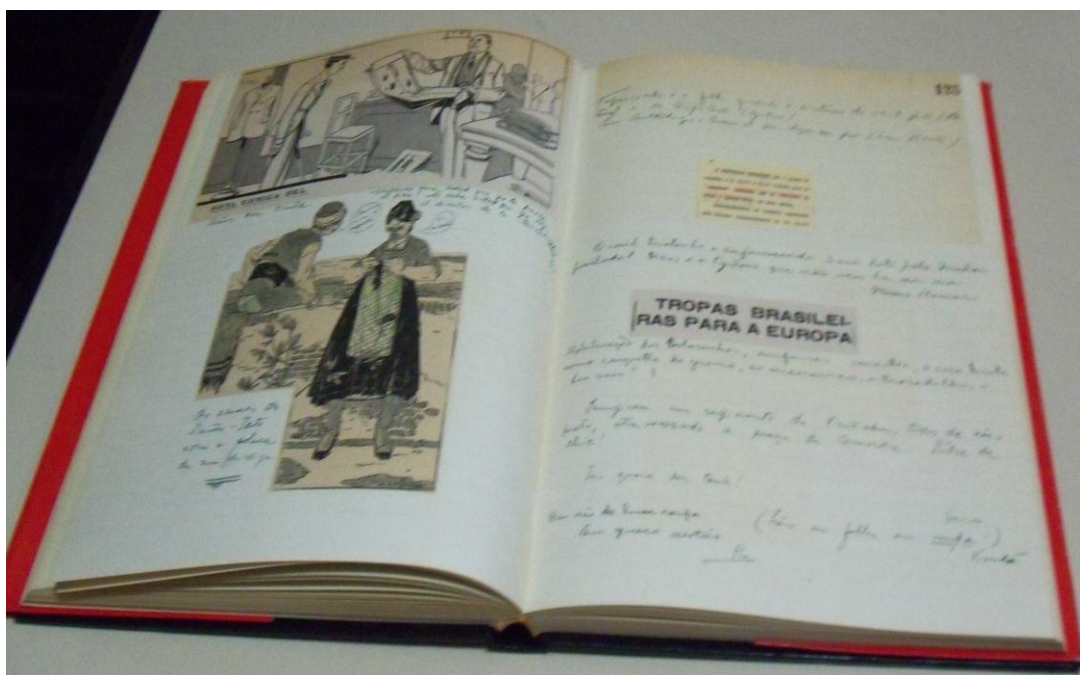


FIGURA 14 - ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Colagens pictóricas e escriturais. 1987. Edição fac-similar.

Fonte: ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 124-125. (Foto nossa)

Procedimento que consiste em integrar um fragmento (de natureza verbal ou não) a um novo sistema, a colagem constitui um recurso expressivo largamente empregado em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, que concorre para a singularidade de sua composição como obra. No livro experimental, Andrade se exercitou na técnica do recortar/colar, que retomaria, posteriormente, com a colagem de viés antropofágico, praticada na *Revista de Antropofagia*.²⁶⁷ Como apropriação crítica de referências a serem mescladas em uma identidade particularmente definida, o conceito de antropofagia, em sua gênese, parece estar imbuído de uma lógica de sentido próxima daquela que rege a colagem. Em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, manifesta-se a colagem material, que abrange desde a inserção de bilhetes, cartas e postais enviados entre amigos até charges, ilustrações, recortes de jornais, um cartão de visita, um convite a frequentar a *garçonnière*, entre outros elementos. Nessa obra, opera-se, também, a utilização da colagem como recurso de escrita que insere fragmentos da fala alheia no discurso que distinguimos como próprio.

²⁶⁷ Para uma análise do emprego da colagem na *Revista de Antropofagia*, conferir: BOAVENTURA, Maria Eugenia. A colagem. In: _____. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. p. 54-100.

Como técnica artística e recurso expressivo, a colagem é utilizada, desde os tempos mais remotos e por todas as partes, com distintos empregos e finalidades. De origem francesa, o termo deriva do verbo *coller* (colar), pois, como método de trabalho e resultado material, preconiza que elementos sejam afixados, colados, para compor um todo de sentido. Na Modernidade, ganha destaque e ascende como artifício capaz de exprimir a visão disruptiva, que rompe com a linearidade discursiva e incita o receptor à concatenação de sentidos, exaltada pelas novas estéticas. A inserção de elementos externos na obra de arte, a partir da colagem, reverbera, para além do aspecto formal, produzido pela justaposição material, em uma subversão de mecanismos expressivos, pois incorre em uma justaposição de sentidos. Nessa acepção, a crítica americana Marjorie Perloff ressalta o caráter distintivo da colagem moderna, que provoca uma translação de signos de um contexto situacional a outro:

O uso de materiais inesperados para criar uma imagem reconhecível é, está claro, um jogo engenhoso [...] “Si ce sont les plumes qui font le plumage”, disse Marx Ernst espirituosamente, “ce n’est pas la colle qui fait le collage”. A composição de colagem, tal como se desenvolveu simultaneamente na França, Itália e Rússia, e ligeiramente mais tarde na Alemanha e na América anglo-saxônica, é distinta das “colações” do século XIX pelo fato de que sempre implica a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado.²⁶⁸

Mediante tal circulação de referentes, que culmina em uma estrutura semioticamente heterogênea, a técnica artística praticada na modernidade acena para a possibilidade de ressignificação do dado, que ressurge como elemento novo, inserido em meio à totalidade da composição criada. Sobre a colagem enquanto mecanismo pictórico largamente explorado na Modernidade, salientamos, ainda, que adquire distintas configurações. Conforme enfatiza o poeta e escritor surrealista Louis Aragon, existe uma diferença funcional entre a técnica da colagem executada pelos cubistas, como Pablo Picasso e Georges Braque, de intencionalidade realista, e aquela praticada pelos artistas surrealistas, a exemplo de Max Ernst, considerada recurso poético, devido ao choque e ao estranhamento que causa no espectador.²⁶⁹ Diante dessa diferenciação, as colagens de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* se assemelham mais aos *papiers collés* cubistas do que às colagens surrealistas, tendo em vista que fazem sobrevir, especialmente, o apelo referencial e a

²⁶⁸ PERLOFF. *O momento futurista*. Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura, p. 102.

²⁶⁹ ARAGON. Max Ernst, peintre des illusions. In: _____. *Écrits sur l’Art Moderne*, p. 12-13.

materialidade rudimentar dos elementos introduzidos no caderno. Desse modo, preservam o aspecto realista de material externo propositalmente implantado em meio ao fluxo expressivo da obra. Inseridas ao longo do livro, junto às contribuições textuais dos confrades, as colagens de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* também se aproximam dos trabalhos cubistas, em sua orientação como recurso plástico, de caráter estético e arquitetônico.

Ainda de acordo com Louis Aragon, quanto à escrita, a concepção de colagem diz respeito à inserção de um texto de outra autoria ou de qualquer anotação da vida cotidiana no texto que nos dedicamos a escrever. Para o autor, a inclusão de um texto já formulado é considerada um ato consciente e planejado, de modo que toda a citação pode ser percebida como colagem.²⁷⁰ Tais inserções abarcam, portanto, vasta gama de procedimentos literários, que valorizam as associações verbais, os jogos de palavras e a função poética da escrita. Embora não constitua tarefa fácil dividir os conceitos de colagem e citação, explicitando-lhes objetivamente as diferenças, a convergência conceitual proposta por Aragon suscita controvérsias e discordância por parte de alguns teóricos. Outros autores, a exemplo de Antoine Compagnon, em seu *Trabalho da citação*, não estabelecem uma diferenciação precisa entre as noções. Como traço em comum, ambos os termos parecem aludir à inserção de uma expressão alheia em um discurso particular. No entanto, é algo intricado precisar, de maneira categórica, se na colagem, essa incorporação ocorreria de maneira mais aleatória ou intuitiva do que na citação, prática que tende a se apresentar mais propensa a referenciar a fonte utilizada.

Em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, a confluência entre citação e colagem literária parece possível, uma vez que, como prática semiótica de extirpação e transplante, a citação do outro se dá de maneira atravessada pelo eu. Isso ocorre a partir de mecanismos diversos, dentre os quais destaca-se a apropriação, que prevê não somente a ausência de inserção da referência do texto fonte e de recursos tipográficos que a delimitem, mas também a liberdade de manejo do significante. A colagem que emerge na escritura da *garçonnière* não preza por inserir a autoridade da fala alheia com o intuito de conceder autenticidade ao próprio discurso. Ao contrário, imbuída de espirituoso tom burlesco, a colagem prima pela subversão do sentido do original, pelo desvio do estabelecido, a partir de um nítido teor irônico e paródico. Trata-se, portanto, de uma colagem de reescrita, inventiva, praticada pelos companheiros da *garçonnière*, sobretudo, a partir de jogos de linguagem e de trocadilhos:

²⁷⁰ ARAGON. *Les collages*, p. 123-124.

Cúmulo de paciência:
 Catar carrapatos com luvas de box...
 Viruta

da impaciencia:
 Jogar box com luvas de pellica.
 M.²⁷¹

Primeira receita:
 Nos casos de amor, á Dulcinéia prefira-se a Dulce núa.
 Dr. xxxx²⁷²

Cyclone, que mais esperas? Vae para um convento, oh phillia!
 G.²⁷³

Receitas conventuaes
 - Quizeras estar no convento?
 - Nú com vento?
 - Prefereria estar nua com garôa!
 C.²⁷⁴

Em um ambiente intelectual em que a irreverência preponderava sobre a seriedade, tomar o texto alheio e corrompê-lo, seja para provocar humor ou apenas zombar de seu autor, consistia em uma prática recorrente, que compunha um lance inerente ao jogo escritural de produção da obra. Havia prazer em se apropriar do texto de outrem como matéria, manipulá-lo, a partir do léxico, da sonoridade ou do estilo, com o objetivo de extrair dele certas características, replicadas em um segundo texto de sentido modificado. Estabelecia-se, desse modo, um diálogo intertextual entre uma rede de fragmentos discursivos, à qual aderiam diferentes enunciações, detentoras de pontos de conexão. Nesse trabalho, é como se fossem recortados extratos de um texto-base, selecionado para ser fraturado, cujos fragmentos se colassem em outro discurso, como enxerto, conformando um novo texto. A linguagem devorada, que alimenta a produção de novas reflexões e a elaboração de novos mecanismos estéticos, repercute em uma colagem de reinvenção que contribui para a disposição lúdica da obra.

Sob essa perspectiva, a translação de elementos – significantes – de um sistema de inscrição de sentidos a outro ou, ainda, entre distintos modos enunciativos, não ocorre sem que, todavia, produzam-se alterações de significação. Na representação de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, esse movimento se faz patente. É preciso observar, contudo, que, apesar de o texto de réplica surgir, muitas vezes, de uma ambição de alteração

²⁷¹ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 10.

²⁷² ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 2.

²⁷³ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 90.

²⁷⁴ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. 105.

por uma sugestão de futura continuidade do caderno, o que não ocorreria, e que, por sua vez, é antecedida pela colagem de uma imagem do céu de Cravinhos, cidade natal da jovem, acompanhada de uma carta amorosa dirigida a Miramar, em que, sob o pseudônimo de Gracia Lohe, ela se despede: “Beijo-te o olhar verde”.²⁷⁶ Encerrava-se o processo criativo que instaurou a lúdica escritura de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*; emergia, por conseguinte, a obra, e, mais tarde, o jogo de circulação e desdobramento do livro²⁷⁷.

Na exposição *Oswald de Andrade, o culpado de tudo*,²⁷⁸ realizada no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, entre novembro de 2011 e fevereiro de 2012, foi instalado um cenário que reproduzia o ambiente da *garçonnière*. No espaço da mostra artística, uma pequena mesa dispunha um abajur e um exemplar fac-símile de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, no qual os visitantes da exposição eram convidados, à maneira dos frequentadores da *garçonnière*, a intervir, com inscrições e desenhos. A proposta era proporcionar ao público do evento a oportunidade de experimentar, desse modo, o processo criativo que rege a obra e também de deixar a sua marca no caderno. Obra coletiva e plural, fragmentária e descontínua, produzida no embaralhamento da autoria e a partir de grande heterogeneidade material e discursiva, o livro prima pelo manejo extremado de significantes, o contato interartístico e um forte experimentalismo estético. A instância de jogo que estimula a produção de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* repercute em uma criação singular, que inaugura novas perspectivas literárias e artísticas, a partir de sua composição elaborada como plasticidade poética. Do complexo entrelaçamento de múltiplas operações, tais como inscrição, bricolagem, recorte, colagem e montagem, emerge uma produção sincrética e de destacado aspecto estético, que pode ser compreendida como um livro-objeto de arte. Ao se fundar a partir de uma lúdica escritura, *O perfeito cozinheiro das almas deste*

²⁷⁶ ANDRADE. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, s.p.

²⁷⁷ O exacerbado teor lúdico de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* inspirou o Grupo de pesquisa em Poéticas Digitais (ECA/USP) a desenvolver o videogame “Cozinheiro das almas”, jogo “no qual o personagem principal se perde na São Paulo de 1918 e visita interativamente vários ambientes nos quais vai aos poucos descobrindo a trama. Tudo se passa em um só dia e o personagem é arremessado de lugar para lugar independentemente de sua vontade.” Para maiores informações, consultar o seguinte artigo: Grupo Poéticas Digitais ECA/USP. Apontamentos para o game Cozinheiro das Almas. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 2, n. 1, jul. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/1321/1020>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

²⁷⁸ A exposição-homenagem *Oswald de Andrade, o culpado de tudo*, realizada sob a curadoria de José Miguel Wisnik, com curadoria adjunta de Cacá Machado e Vadim Nikitin, e a consultoria de Carlos Augusto Calil e Jorge Schwartz, teve como tema de inspiração a seguinte frase do escritor: “Direito de ser traduzido, deformado e reproduzido em todas as línguas”. Em conformidade com essa proposição, a mostra ofereceu um enfoque da personalidade, vida e obra do escritor, segundo uma interpretação artística, efetuada a partir de diferentes linguagens estéticas e mecanismos expressivos. A mostra esteve em exibição durante o período de 27 de novembro de 2011 a 26 de fevereiro de 2012, no Museu da Língua Portuguesa (SP).

mundo preserva a sua atualidade como obra, projeta múltiplos caminhos interpretativos e continua sendo relido em novos contextos sócio-históricos.

3.3 A ironia pitoresca da poética de Oliverio Girondo

El arte no debe “servir” a nadie, pero puede servirse de todo...

Oliverio Girondo²⁷⁹

No início da década de 1930, Girondo promove, em Buenos Aires, o extravagante passeio de uma carroça fúnebre, ornada com coroas de flores, puxada por seis cavalos e conduzida por cocheiro e lacaio, que transportava, curiosamente, o boneco de um espantalho, paramentado com chapéu, monóculo e cachimbo. Esse evento, que desperta a atenção dos transeuntes e, também, das editoras, ocorre por ocasião da publicação da obra *Espantapájaros (Al alcance de todos)* (Espantalho. Ao alcance de todos), em 1932, com o intuito de divulgar o lançamento do livro. A ideia teria surgido no contexto de uma discussão com amigos sobre a importância da publicidade para a literatura, o que motiva a aposta de que venderia toda a edição com o auxílio de uma ação de propaganda. A ação surte um efeito extremamente positivo para as vendas, fazendo com que a edição de cinco mil exemplares, impressa em Paris, esgote-se em menos de um mês²⁸⁰. Com o original espetáculo que conquista a atenção e o interesse do público leitor para a sua obra, Girondo encontra uma eloquente e zombeteira forma de revidar à crítica especializada, que ignorara a publicação do livro. O desfile do espantalho, espécie de marcha contra a corrente, que toma o espaço público da metrópole e converte a rua em local próprio ao performático, ao poético, ao lúdico, irrompe como algo extremamente espantoso e transgressor para os padrões morais da época. Uma vez mais, a

²⁷⁹ GIRONDO. Arte, arte puro, arte propaganda. In: FERRO; PEREDNIK; SANTANA (conselho editorial). *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de Poesía*. Buenos Aires, n. 6, mai. 1984, p. 9. “A arte não deve “servir” a ninguém, mas deve servir-se de tudo”.(Tradução nossa). Este texto não consta das bibliografias e da edição das obras completas do autor. Publicado originalmente na revista *Contra*, em 1933, foi recuperado pelo pesquisador Alfredo Rubione e republicado na revista de poesia *XUL. Signo viejo y signo nuevo*, em seu sexto número.

²⁸⁰ A esse respeito, Rose Corral recorda, oportunamente, um aforismo de Girondo, presente no livro *Membretes*, que esclarece o duplo conceito que ele detinha de livro, como forma artística e, por outra parte, como mera mercadoria: “*Un libro debe construirse como um reloj, y venderse como un salsichón*” (Um livro deve construir-se como um relógio, e vender-se como um embutido). CORRAL. *Relectura de Espantapájaros (Al alcance de todos)*. In: GIRONDO. *Oliverio Girondo: Edición crítica*, p. 587.

partir de uma interpretação da realidade permeada pelo jogo e pela sátira, Girondo encontra os mecanismos com os quais exprimir-se de maneira inusitada.

A experiência inédita no ambiente cultural portenho, que se apropria do meio urbano e envolve os habitantes da cidade, afirma, portanto, a postura artística imaginativa e, por que não dizer, revolucionária, de um criador ousado e imprevisível. No contexto brasileiro, seria, talvez, uma atitude comparável às ações performáticas do artista polifacético Flávio de Carvalho (1899-1973),²⁸¹ detentor de uma personalidade desafiadora, que questionava ao imposto autoritariamente como regra social. Essa comparação se norteia não propriamente pelo modo de proceder dos criadores, mas, especialmente, pela pioneira interação com o público no espaço urbano, bem como pelo enfrentamento dos códigos sociais e estéticos. Nessa perspectiva, Alfredo Rubione destaca que, além da “boa ideia publicitária”, o evento, concebido e organizado por Girondo, foi “também um dos últimos gestos públicos (talvez o culminante) do mais extremo dos vanguardistas dos anos vinte.”²⁸²

²⁸¹ Em junho de 1931, Carvalho realiza a *Experiência N° 2*, durante a procissão de *Corpus Christi*, que ocorria no centro de São Paulo. Ele caminha em sentido inverso aos fiéis, em um enfrentamento corpo a corpo, portando um boné, comportamento que contraria os preceitos religiosos e é tomado como blasfêmia, o que ocasiona uma tentativa de lixamento, da qual se livra ao receber a voz de prisão. Posteriormente, o artista escreveria um livro homônimo, que narra essa experiência e reflete sobre a conduta das massas, com suporte teórico de estudos psicanalíticos e antropológicos. Vinte cinco anos depois, em mais uma mostra de sua irreverência, Carvalho, que assinava a coluna intitulada “A Moda e o Novo Homem”, no Diário de São Paulo, questiona a indumentária masculina que teria sido herdada dos colonizadores europeus, ao julgar que a tradicional composição de terno e gravata era pouco apropriada ao nosso clima. Diante disso, na *Experiência N° 3*, caminharia pelas ruas da capital paulista trajando o extravagante figurino que propunha ser apropriado ao “homem dos trópicos”, acompanhado pela multidão discordante.

²⁸² “una buena idea publicitaria, pero también uno de los últimos gestos públicos (quizás el culminante) del más extremo de los vanguardistas de los años veinte.” In: RUBIONE. La literatura bifronte. In: FERRO; PEREDNIK; SANTANA. *XUL*. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía, p. 29. (Tradução nossa)



FIGURA 15 - Capa da primeira edição de *Espantapájaros* (Al alcance de todos). 1932. Com ilustração de José Bonomi.
 Fonte: ARTUNDO. Cuaderno de Imágenes. In: GIRONDO. *Oliverio Girondo: Edición crítica*, p.14.



FIGURA 16 - GIRONDO. *Espantapájaros*. 1932. Papel machê. Museo de la Ciudad de Buenos Aires.
 Fonte: LA NACION/María Aramburú. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1726165-intrigas-policiales-bellamente-ilustradas>>. Acesso em: 12 mar. de 2015.

Nessa atitude de enfrentamento da realidade adversa, que é, por sua vez, repudiada e subvertida pela via do jogo e do humor, inerente a ação de propaganda que abre o mercado ao seu livro, percebemos uma espécie de continuidade de um processo ensejado na obra poética de Gironde. Exímio ironista, Gironde demarca, como um dos traços mais acentuados de sua poética, um ímpeto de convulsionar e de desconstruir os valores determinados como coerentes e legítimos, pela sociedade e pela cultura de sua época. A postura inconformista e o olhar crítico lançado aos significados encobertos pelo que é difundido como realidade naturalizada, característicos de sua poesia, incorrem, portanto, no desnudamento de paradoxos e de incongruências abrigados pela existência. Desse modo, emerge uma visão de mundo que não é edulcorada ou idealizada, pois supõe que a vida cotidiana abriga o contraste, o descontínuo, o absurdo. Para expor o que subjaz às construções sociais, as determinações que regem os signos da cultura, Gironde se vale dos recursos da ironia e da sátira para inverter significações, sublevar a realidade, de maneira lúdica e espirituosa. Como pontua Gaspar Pío Del Corro, o poeta não detinha soluções a oferecer, mas sentia a necessidade de denunciar as falácias de nossa civilização, o que o conduziu a produzir “uma mordaz e às vezes alegre caricatura do mundo”.²⁸³

A busca estética de Gironde conjuga, portanto, o impulso crítico e de desconstrução da trama de poderes e de interesses velados a procedimentos estilísticos de verve irônica, que conferem comicidade, sarcasmo e ludicidade ao texto, o que contribui para contrabalancear o tom do discurso poético. Diante disso, a poesia de Gironde manifesta interesse em se deter sobre as coisas do mundo, os hábitos culturais e as convenções sociais, a partir de um olhar sagaz, não domesticado. A matéria poética é, desse modo, bastante vária, porque aquilo que é considerado simples e trivial pode render uma estimulante reflexão. Em consonância com a ótica vanguardista, que preconizava a crítica ao modelo vigente, a derrubada do estado de coisas estabelecido, ao passo que também assinalava as possibilidades criativas que a vida oferece, Gironde alia esses vetores, que não se apresentam incompatíveis em seu projeto poético. Disso parece decorrer uma segunda característica que permeia a sua produção, que diz respeito à perspectiva vitalista que anima as suas criações. Conforme explicita Enrique Molina, renomado poeta argentino, com quem Gironde traduziu para a língua espanhola o poema *Uma temporada no inferno* (1873), de Arthur Rimbaud, a obra do poeta se energiza a partir de uma espécie de força vital:

²⁸³ DEL CORRO. *Oliverio Gironde*. Los límites del signo, p. 26.

A primeira impressão que se recebe, ao aproximar-se da obra de Girondo, é a de sua força vital. Não uma exuberância barroca, a voluptuosidade das molduras, as evoluções do ornamento, senão essa espécie de frescura permanente, de apaixonada disponibilidade para receber, sem nenhum prejuízo estético, arrebatado de entusiasmo, o enigma e o feitiço que cada coisa suscita. Vitalidade de grandes pulmões, de grande apetite, de sentidos dispostos a vibrar intensamente pelo voo de uma mosca ou uma montanha, pela presença de um cão ou a onda que o seduz com seu movimento.²⁸⁴

A trajetória poética de Girondo é caracterizada por esse apelo ao vital, assim como pelo constante imperativo de buscar novas formas expressivas, para além dos parâmetros ditados pela tradição poética vigente no período. Nesse aspecto, a sua espantosa vitalidade teria sido responsável por salvá-lo dos tiques frequentemente apresentados por intelectuais de sua estirpe, segundo complementa o poeta e crítico de arte Aldo Pellegrini²⁸⁵. Girondo é autor de uma poesia vibrante, libertadora e radical, que vai ao encontro da vida, para divisar o belo ou o absurdo; magnetizada pelos vetores da urbe moderna; povoada de paisagens e de impressões de viagem; inquisidora das normas e das convenções dos campos social e intelectual, de manifestação erótica; que celebra a manipulação e a impureza da linguagem e, também, a mescla de referências. Desde a primeira obra poética do autor, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, muitas dessas características do afã criativo de Girondo já se assinalam com propriedade. Sob tal perspectiva, Roberto Retamoso identifica em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o tácito empenho em romper com as formas da subjetividade lírica tradicional, em favor de adotar os mecanismos de uma subjetividade moderna, de caráter anônimo e impessoal, em consonância com as premissas vanguardistas. Nesse sentido, Retamoso compara os *Veinte poemas*, de Girondo, a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, primeiro livro do poeta chileno Pablo Neruda, para explicitar a empatia do poeta argentino com os temas simples, as situações ordinárias, os objetos comuns, desprezados como demasiadamente banais pela normativa literária preponderante:

²⁸⁴ “La primera impresión que se recibe al aproximarse a la obra de Girondo, es la de su fuerza vital. No una exuberancia barroca, la voluptuosidad de las molduras, las evoluciones del ornamento, sino esa especie de frescura permanente, de apasionada disponibilidad para recibir, sin ningún prejuicio estético, arrebatado de entusiasmo, el enigma y el hechizo que cada cosa suscita. Vitalidad de grandes pulmones, de gran apetito, de sentidos dispuestos a vibrar intensamente por el vuelo de una mosca o una montaña, por la presencia de un perro o la ola que lo seduce con su contoneo.” In: MOLINA. Oliverio Girondo en la médula del lenguaje In: FERRO; PEREDNIK; SANTANA (conselho editorial). *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de Poesía*, Buenos Aires, n. 6, mai. 1984, p. 18. (Tradução nossa)

²⁸⁵ PELLEGRINI. Mi visión personal de Girondo. In: GIRONDO. *Antología, Selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini*, p. 11-12.

Os vinte poemas de Gironde se situam, em consequência, nas antípodas de outros vinte poemas como os de Neruda: não querem falar das emoções nem das paixões que abrasam o sujeito lírico, consumindo-o; não querem falar de uma interioridade nem de um mundo íntimo que se apresenta como refratário a respeito do mundo gregário do prosaico [...]. Querem, pelo contrário, falar desse mundo vulgar de que a lírica não havia falado até então – composto por banhistas, comparsas, jogadores, bailarinos, e assim seguindo –; querem assim mesmo, falar das coisas pedestres que o povoam – fotografias, mictórios, automóveis, cães, e coisas do estilo –; e querem, sobretudo, aventar toda forma de densidade subjetiva.²⁸⁶

Ao privilegiar o que abarca o universo exterior, em detrimento de se encerrar apenas nas questões existenciais alimentadas no íntimo, a poesia de Gironde lança um olhar irrequieto e curioso para o simples, o corriqueiro, e igualmente digno de interesse, sob o devido ângulo, que compõe a vida de cada dia. É nesse proceder poético que visa às coisas do mundo, que Gironde parece ser sensibilizado pelo potencial expressivo da visualidade e se decidir a explorá-lo em sua poética. Múltiplas são as entradas possíveis para pensarmos a elaboração de uma plasticidade poética, de uma escritura do visível, na produção de Gironde. Considerado o primeiro e mais importante livro de autor da literatura argentina, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* constitui uma hipérbole desse desejo de reunião das artes, uma vez que foi originalmente publicado em uma edição que continha ilustrações feitas pelo próprio Gironde. O trabalho se constitui como obra híbrida, que intercala textos de poemas e a representação pictórica utilizada na ilustração de cenas, o que estabelece uma instigante dinâmica entre textual e figurativo. O criador se dedica a experimentar as possibilidades de uma poética que se associa ao pictórico, enriquecendo-se nesse contato interartes, que reverbera na textualidade semanticamente heterogênea de suas ironias pitorescas, traçadas a partir do jogo entre texto e imagem. Diante dessa instigante interação lúdica entre verbal e visual, incitada em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, que inicia e constitui uma expressão proeminente do diálogo interartes na produção do autor, enfocamos esta criação de maneira mais pormenorizada.

Nas obras que desenvolve a partir de seu primeiro livro de poemas, o poeta seguiria explorando as potencialidades expressivas das imagens verbais e visuais, a materialidade visual do signo linguístico, as formas textuais e a função desempenhada pela

²⁸⁶ “Los veinte poemas de Gironde se sitúan, en consecuencia, en las antípodas de otros veinte poemas como los de Neruda: no quieren hablar de las emociones ni de las pasiones que abrasan el sujeto lírico, consumiéndolo; no quieren hablar de una interioridad ni de un mundo íntimo que se presenta como refractario respecto del mundo gregario del prosaico [...] Quieren, por el contrario, hablar de ese mundo vulgar del que no ha hablado hasta entonces la lírica – compuesto por banistas, comparsas, jugadores, bailarines, y así siguiendo –; quieren asimismo, hablar de las cosas pedestres que lo pueblan – fotografías, mingitorios, automóviles, perros, y cosas por el estilo –; y quieren, sobre todo, aventar toda forma de espesor subjetivo.” In: RETAMOSO. *Oliverio Gironde: el devenir de su poesía*, p. 13. (Tradução nossa)

espacialidade do suporte na constituição de significados. Isso se evidencia em poemas como “Yo no sé nada”, que abre o livro *Espantapájaros (Al alcance de todos)*,²⁸⁷ cujos versos se organizam espacialmente, de modo a erigir, na página, sob uma estruturação de caligrama, o espantalho que concede título ao livro. O poema visual, originalmente impresso em vermelho e negro, assinala o interesse e o tributo de Girondo não somente a Apollinaire e aos poetas vanguardistas europeus, mas, provavelmente, também aos poetas latino-americanos atentos ao estrato visual do signo linguístico, como o chileno Vicente Huidobro. O *Espantapájaros* que se ergue no livro do poeta constitui um mecanismo com o qual insurgir-se contra o academicismo e o dogmatismo linguístico e literário. Imagética e pictórica, a inventiva poesia de Girondo se desenvolve de modo insolente, incisivo e sem freios, porque, ao contestar desde a hipocrisia das normas sociais à rigidez dos princípios da escrita, aspira a produzir um deslocamento, fraturar a linguagem cristalizada, por meio da transgressão e do jogo.

Como preconiza no poema “Mezcla”, de *En la masmédula* (1954), sua derradeira e mais transgressora obra, Girondo não prima por um purismo de formas ou pelo apego a convenções, mas joga com a “viva” e “plena” mescla: de gêneros, linguagens, sistemas semióticos, “[...] *la mezcla con que aderí mis puentes*”²⁸⁸. Nesse aspecto, cumpre observar que a preocupação com o projeto gráfico, a composição das capas e a criação de ilustrações foram uma constante ao longo de sua criação. Na década de 1950, Girondo incursionaria, ainda, pela produção de uma pintura de rasgos surrealistas, o que reitera o notório interesse do criador pelo pictórico. Em suas reflexões sobre o poeta, Molina mencionaria um dos quadros de Girondo, ao se recordar que a “inesquecível casa” do amigo, “povoada de ídolos e telas, tapeçarias da chuva, restos de naufrágios e cultos desaparecidos [...] estava presidida, além do *Espantapájaros* guardião a postos na entrada, por uma enorme imagem – pintada por ele mesmo – da Mulher Etérea²⁸⁹ em pleno voo”²⁹⁰.

²⁸⁷ Para uma análise detalhada da obra, que considera o diálogo estabelecido com o visual, ver o capítulo “Quem o espantapájaros espanta?”, do livro *Fervor das vanguardas*, de Jorge Schwartz: SCHWARTZ. Quem o espantapájaros espanta?. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e Literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 131-147.

²⁸⁸ GIRONDO. La mezcla. In: *En la masmédula*, p. 219. “[...] a mescla com a qual aderi minhas pontes”. (Tradução nossa)

²⁸⁹ A referida pintura de Girondo foi a imagem de capa do catálogo da exposição *Oliverio Girondo- Exposición Homenaje*, realizada no *Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub*, em Buenos Aires, entre 16 de outubro e 15 de dezembro de 2007

²⁹⁰ “La inolvidable casa de Girondo, poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos (...) estaba presidida, aparte del *Espantapájaros* guardián apostado en la entrada, por una enorme imagen – pintada por el mismo – de la *Mujer Etérea* en pleno vuelo.” In: MOLINA. Hacia el fuego central o la poesía de Girondo. In: *Oliverio Girondo*. Obras Completas, p. 30. (Tradução nossa)

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.
 La desorientación de mi generación tiene explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —isin discusión!— una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

“Cantar de las ranas”
 ¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
 su ba llí llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca quí quí ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba! jo! !... !... ba!... jo!...

FIGURA 17 - GIRONDO. Yo no sé nada. *Espantapájaros* (Al alcance de todos). 1932.
 Fuente: GIRONDO, Yo no sé nada. In: *Espantapájaros*. (Al alcance de todos). 1999, p. 77.

3.3.1 A lúdica escritura de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo

Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura? (...)

*Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio – sinónimo de vida – no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.*

Oliverio Girondo²⁹¹

²⁹¹ GIRONDO. Carta abierta a “La Púa”. In: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, p. 6. “O cotidiano, no entanto, não é uma manifestação admirável e modesta do absurdo? E cortar as amarras lógicas não implica a única e verdadeira possibilidade de aventura? [...] Eu, ao menos, em minha simpatia pelo contraditório – sinônimo de vida – não renuncio nem ao meu direito de renunciar, e atiro meus *Veinte poemas*, como uma pedra, sorrindo ante a inutilidade do meu gesto.” (Tradução nossa)

Na célebre carta dirigida a “La Púa”, a tertúlia literária da qual participava, primeiramente publicada no segundo número do periódico *Martín Fierro* e, posteriormente, utilizada como texto de apresentação dos seus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Girondo invoca o absurdo e o contraditório inerentes à existência, bem como o patente desejo de transgredir o convencional. Com isso, a despeito de afirmar, no mesmo texto, que “um livro – e, sobretudo, um livro de poemas – deve justificar-se por si mesmo, sem prólogos que o defendam ou expliquem”,²⁹² o poeta nos concede vislumbrar algo significativo acerca de sua visão de mundo, susceptível de compor uma espécie de operador de leitura de sua poética. De antemão, o leitor é, portanto, prevenido de que se depara perante um livro singular, pois o manejo realizado dos significantes da cultura não se atém a uma lógica convencional como usual, uma vez que se mostra consoante às regras de um movimento criativo próprio. Na possibilidade de determinar novos mecanismos e funções aos signos verbais\visuais, o que conflui em rearranjar aos sentidos, de modos, muitas vezes, imprevistos, Girondo divisa o engenho envolvido em seu jogo pictórico-escritural.

Nessa dinâmica de criação, que supõe a premência de reorganizar aos elementos com os quais se depara e que são captados segundo sua própria coerência, Girondo nos brinda com visões intrigantes, capazes de converter uma realidade ordinária em algo inesperado, cujos contornos são plenos de humor, de exuberância, de onirismo, de estranhamento e de corrupção. Isso já se pronuncia no poema de abertura do livro, cujo título original em espanhol, *Paisaje Bretón*²⁹³, carrega a ambiguidade de se referir à Bretanha, região administrativa do oeste da França, e de remeter, igualmente, ao escritor francês e líder do movimento surrealista André Bretón. Nesse sentido, podemos observar que a espontaneidade criativa e o desejo de romper com os entraves morais e psicológicos que motivam ao poeta, assim como as imagens poéticas evocadas pelo texto são compatíveis com a expressividade surrealista. O poema se inicia com uma imagem de ressaltado teor lúdico, uma vez que faz menção a uma espécie de jogada decisiva: um golpe de *cubilete*²⁹⁴, isto é; um lance de dados, que precede uma mudança de tom discursivo, a emergência de uma degradação.

²⁹² “un libro – y sobretudo un libro de poemas – debe justificarse por sí mismo, sin prólogos que lo defiendan o lo expliquen.”. GIRONDO. Carta abierta a “La Púa”. In: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, p. 5. (Tradução nossa)

²⁹³ A tradução conferida ao título do poema pela edição brasileira da obra, “Paisagem Bretã”, faz com que essa ambiguidade de sentido lamentavelmente seja perdida.

²⁹⁴ Em língua espanhola, *cubilete* designa o copo utilizado para lançar dados em jogos de mesa.

PAISAGEM BRETÃ

Douarnenez,
 numa virada de copinho,
 atola
 entre casas que são dados
 um pedaço de mar
 com um cheiro de sexo que esmorece.

Barcas feridas, a seco, com as asas pregadas!
 Tavernas que cantam com a voz de orangotango!

No cais,
 mercurizados pela pesca,
 marinheiros que se seguram pelos braços
 para aprender a caminhar
 e vão se estatelar
 num repelão de onda
 contra as paredes;
 mulheres salobras,
 iodadas,
 de olhos aquáticos, de cabeleiras de alga,
 que remendam as redes penduradas nos tetos
 como véus nupciais.

O campanário da igreja,
 numa proeza de prestidigitação,
 tira de dentro do sino
 um bando de pombas.

Enquanto as velhinhas,
 com gorrinhos de dormir,
 entram na nave
 para se embebedar de orações
 e para que o silêncio
 deixe de roer por um instante
 o nariz de pedra dos santos.²⁹⁵

²⁹⁵ GIRONDO. Paisagem Bretã. In: _____. 20 poemas para ler no bonde, p. 31.

Texto original em espanhol: PAISAJE BRETÓN

Douarnenez/ en un golpe de cubilete,/ empantana/ entre sus casas como dados/ un pedazo de mar/ con un olor a sexo que desmaya./;Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!;/ ¡tabernas que cantan con una voz de orangután!

Sobre los muelles/mercurizados por la pesca,/ marineros que se agarran de los brazos/ para aprender a caminar/ y van a estrellarse/ con un envión de ola/ en las paredes;/ mujeres salobres,/ enyodadas/ de ojos acuáticos, de cabelleras de alga/ que repasan las redes colgadas de los techos/ como velos nupciales.

El campanario de la iglesia,/ en un escamoteo de prestidigitación,/ saca de su campana / una bandada de palomas./ Mientras viejitas,/ con sus gorrinos de dormir/ entran a la nave/ para emborracharse de oraciones/ y para que el silencio deje de roer por un instante/ las narices de piedra de los santos. (GIRONDO. Paisaje Bretón. In: _____. 20 poemas para ler no bonde, p. 30).

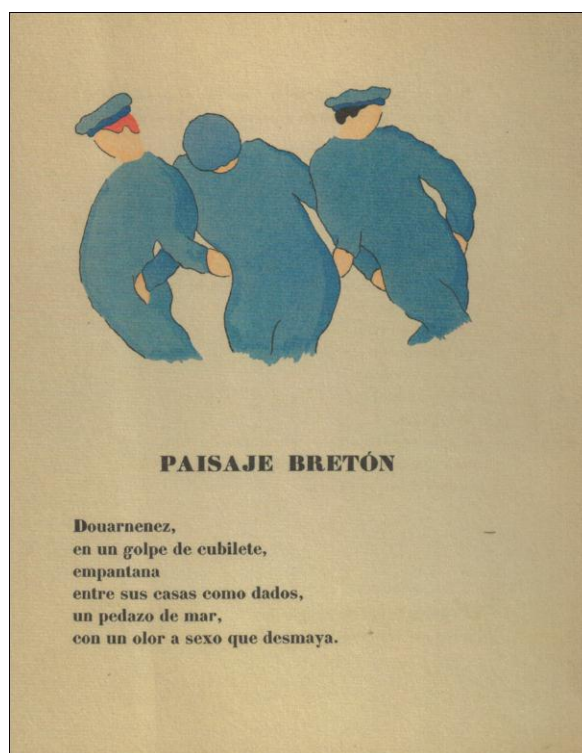


FIGURA 18 - GIRONDO. “Paisaje Bretón”. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edição fac-similar.
 Fonte: GIRONDO. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, s.p.

Na primeira estrofe, um golpe do acaso – um lance de dados – define a sorte de Douarnenez, pequena cidade litorânea da Bretanha, que joga as suas casas, como se elas fossem dados, pois, de súbito, o mar se converte em pântano.²⁹⁶ A imagem de local idílico e de beleza particular, de cartão postal irretocável, tradicionalmente atribuída à região costeira francesa, é corrompida, sem qualquer cerimônia, com a metáfora do mar, que tem a sua natureza comprometida e se transforma em acre pântano, ameaçando a vida na cidade. O poema parece hiperbolizar os efeitos de um fenômeno natural típico da Bretanha – que consiste na rápida subida da maré, o que faz com que o mar avance de maneira repentina e vigorosa sobre grandes distâncias de praia, modificando completamente a paisagem. No texto

²⁹⁶ No texto original, temos “*empantana*” no terceiro verso, do verbo *empatanar*, que possui o sentido de “tornar um pântano”, inundar como um pântano.

poético, esse evento adquire contornos mais contundentes e catastróficos, para causar maior impacto expressivo. Desse modo, como em um súbito revés no jogo, em um lance que desequilibra a partida, a ordem regular do lugar se altera, o que revela uma série de cenas inusitadas, que instigam a imaginação do leitor. Essa estrutura de perversão de um determinado estado de coisas, a partir da inversão, da decomposição de sua realidade, que exacerba incongruências, concede visibilidade aos conflitos, torna-se bastante característica da obra do poeta. No poema, a intempérie advinda da má sorte no jogo parece repercutir ou, ainda, espelhar uma série de outros transtornos e de eventos negativos. Os homens perdem o equilíbrio no caminhar e, na vã tentativa de não se estatelarem, imitando a onda que quebra na praia, buscam dar-se as mãos. E as mulheres, com os seus olhos aquáticos e cabeleiras de algas, descritas como seres salobros e iodados, sofrem um processo de animalização, que as assemelha aos peixes, o que exprime um inusitado tom surrealista. Em ordem oposta, como uma espécie de singelo contrapeso, temos, ao final do poema, o campanário da igreja, que suscita um positivo efeito de surpresa, a partir de um instante que se assemelha a um passe de mágica, em seu manifesto teor lúdico. A dita “mágica” de fazer surgir os pombos de dentro do sino é um acontecimento absolutamente corriqueiro que, visto de forma poética, ganha nova dimensão.

Nesse sentido, é interessante notar que a ilustração que acompanha o texto do poema, conforme assevera Patricia M. Montilla, não dirime as ambiguidades do texto lírico²⁹⁷. De acordo com a autora, como o texto verbal, o desenho de Gironde encerra dupla possibilidade de leitura quanto à inabilidade de caminhar dos marinheiros, que poderia ser atribuída tanto ao fato de estarem fora do mar por longo período quanto ao de terem bebido nas tavernas musicais. Habilmente elaborada, a imagem preserva um ponto indecível do texto, ao estimular a especulação em torno da razão pela qual os marinheiros se desequilibram. A figura que compõe a ilustração representa tão somente três marinheiros de braços dados, cujos corpos, orientados em distintas direções, sugerem que buscam se apoiar mutuamente, para se manterem de pé, melhor equilibrados. Nesse sentido, poderíamos afirmar, ainda, que a postura dos homens, representados com as cabeças posicionadas de modo inclinado e uma linguagem corporal sinuosa, sugere tanto uma possível embriaguez, em razão de terem frequentado as tavernas, mencionadas na estrofe anterior, quanto o enjoo e a tontura, o mareio causado pela árdua batalha contra o mar, que resultou nas barcas feridas, ancoradas na segura da praia.

²⁹⁷ MONTILLA. *Parody, the Avant-garde, and the poetics of subversion in Oliverio Gironde*, p. 17-18.

Em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, é marcante a função expressiva exercida pela visualidade como parte do jogo criativo que conflui em sua criação. Na qualidade de livro ilustrado por seu próprio autor, a obra promove um profícuo diálogo entre os textos verbais e os textos imagéticos que veicula. Os vinte poemas de que se compõe se encontram em interlocução direta com as dez ilustrações que os acompanham, tendo em vista que a obra intercala o pictórico em meio ao escritural. No livro, seis ilustrações emergem nas mesmas páginas dos textos poéticos, antecedendo-lhes ou, ainda, surgindo entre os elementos verbais, por meio de um trabalho de “diagramação”, que organiza a distribuição de ambos os componentes expressivos na espacialidade da página. Outras quatro ilustrações são representadas em página inteira, como uma imagem de abertura, que apresenta o texto poético registrado na página posterior, ou uma imagem de fechamento, que sucede o poema presente na página imediatamente anterior, reforçando-lhe o ponto mais expressivo. Além do que se exprime por meio das ilustrações, que veiculam imagens pungentes, podemos observar que os poemas, de maneira análoga, projetam suas imagens, eloquentes em sua expressão descritiva, que irrompem como instantâneos fotográficos das paragens visitadas.

Produzido entre março de 1920 e novembro de 1921, o livro é apontado, com frequência, como a provável primeira obra de vanguarda da Literatura Argentina. Nesse aspecto, para além do seu pioneirismo, importa destacar que consiste em um trabalho de uma modernidade furiosa que, a partir do contato interartes, desafia o conceito de livro de poemas até então estabelecido em seu meio. Em sua primeira edição, de mil livros, entre os quais constavam cento e cinquenta exemplares fora de comércio, assinados pelo autor, a obra foi publicada em dezembro de 1922, em Argenteuil, no entorno de Paris. O belo projeto editorial²⁹⁸, executado em grande formato, integrava as ilustrações feitas por Girondo e coloridas, por meio da técnica de *pochoir*, por Charles Keller. Com essa configuração, a criação se faz registro de um trajeto da mão, vestígio de um processo de marcação executado pelo artista, que oscila entre os traçados gráficos de signos verbais e visuais. A primeira edição argentina da obra, lançada três anos mais tarde, foi, no entanto, mais econômica ou, ainda, *tranviaria* – como a definiu o poeta –, tendo sido publicada pelo grupo *Martín Fierro* e comercializada a vinte centavos.

²⁹⁸ A obra foi relançada como edição fac-similar por Tajamar Editores, em Las Condes, no Chile, apenas em agosto de 2011, após quase noventa anos de sua publicação original. Logo, converteu-se em objeto de grande interesse e encontra-se, atualmente, esgotada. Com empenho e um pouco de sorte, foi possível obtê-la. Tive a oportunidade, ainda, de consultar a um exemplar da edição original, que encontra-se conservado, dentre as obras raras, na *Biblioteca Nacional de La República Argentina*.

Versão vanguardista que atualiza o caderno de viagens como subgênero literário, tornando-o cosmopolita, o livro foi formulado, segundo alude o seu título, como uma leitura breve e pungente, apropriada aos passageiros dos modernos bondes, em circulação pelo mutante e efervescente espaço citadino. Em conformidade com isso, Ramón Gómez de la Serna, escritor vanguardista espanhol, que percebia em Gironde um grande pintor, além de um exímio escritor, conta tê-lo lido a bordo do *tranvía* Nº 8, que percorria o maior trajeto em Madri.²⁹⁹ De composição moderna e estilo livre, essa obra apresenta uma linguagem espontânea e ágil, que, entre as inversões e a burla, compõe um caleidoscópio de relatos e impressões de viagem, de notas e desenhos feitos em trânsito, ao integrar o verbal e o visual com maestria, em sua textualidade. No livro, os poemas assinalam o local e a data em que foram elaborados, prefigurando a trajetória de um viajante de percepção aguçada e olhar sempre atento, que percorre Paris, Brest, Douarnenez, Biarritz, Mar del Plata, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Veneza, Pallanza, Verona, Sevilha e Dakar, em busca da matéria poética. Nesse aspecto, em uma aproximação entre arte e vida bastante característica das vanguardas, a obra alude ao itinerário do périplo vivido pelo próprio autor, contaminando-se do que a experiência de viagem lhe proporcionou a cada nova paragem. Como *Calcomanías* (1925), livro de poemas com duas ilustrações de Gironde – que versa sobre as suas viagens em território espanhol –, a obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* se impregna de registros de viagem, verbais e visuais, com possíveis traços de *biografemas*.

RIO DE JANEIRO

A cidade imita em papelão uma cidade de pórfiro.

Caravanas de montanhas acampam nos arredores.

O Pão de Açúcar basta para adoçar a baía inteira... O Pão de Açúcar e seu teleférico que há de perder o equilíbrio por não usar uma sombrinha de papel.[...] ³⁰⁰

Além das imagens intrínsecas ao texto poético e das ilustrações propriamente ditas, a referência à visualidade e ao imagético surge, também, a partir das menções às artes

²⁹⁹ DE LA SERNA. Oliverio Gironde. In: SCHWARTZ (Org.). *Homenaje a Gironde*, p. 183.

³⁰⁰ GIRONDE. *20 poemas para ler no bonde*, p. 39. Texto original em espanhol: “RÍO DE JANEIRO/ La ciudad imita en cartón, una cidade de pórfido./ Caravanas de montañas acampam en los alrededores./ El “Pan de Azúcar” basta para admirar toda la baía.../ El “Pan de Azúcar” y su alambre carril, que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel.” (GIRONDE. *20 poemas para ler no bonde*, p. 38).

visuais e aos gêneros pictóricos presentes nos poemas, como em “a cidade imita em papelão uma cidade de pórfito; “Paisagem Bretã”; “croqui na areia”; “por oitenta centavos, os fotógrafos vendem os corpos das mulheres que se banham”; “se respira uma brisa de cartão postal”; “Croqui sevilhano”; entre outros. Nos poemas, temos, ainda, diversas expressões que evocam o olhar e o sentido da visão, tais como “olhos aquáticos”, “olhos pantanosos”, “o olhar do público”, “os olhos das moças que se injetam romances e horizontes”, “os transeuntes que me entram pelas pupilas”; “as moças de Flores têm olhos doces como amêndoas açucaradas da *Confitería del Molino*”; “pupilas que se liquefazem ao virar de cartas”. Embora o livro aluda a outras formas artísticas e a outros sentidos, além das artes visuais e da visão, faz-se notório que a visualidade e o pictórico exercem papel preponderante na obra. Em perspectiva similar, o poeta Ronald de Carvalho, no artigo “Gente de *Martín Fierro*” (1927), uma das primeiras apreciações realizadas sobre a obra de Gironde no Brasil, corrobora a percepção do exacerbado jogo entre escritural e pictórico manifesto no livro, ao afirmar que:

Na pintura argentina, não existe nada mais pictórico que a poesia de Gironde. O autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* tem a ciência do croqui. Joga com a imagem, como um peixe com a cintilação da água. [...] Seu ritmo é rápido, sem cadências nem cortes solenes. Ritmo de um poeta que sabe saltar ao desconhecido, que lança toda uma teoria da cultura em cada imagem concentrada. Gironde é o típico humanista moderno. Quase sempre define as coisas ao contrário. Faz da realidade uma história para rir-se.³⁰¹

De modo análogo, Patrícia Artundo, responsável pela organização da seleção de imagens presente na edição das obras completas do poeta, destaca o papel exercido pela visualidade na produção do Gironde, ao asseverar que representa uma “chave interpretativa” de seu trabalho. Segundo a pesquisadora, “desde o seu primeiro livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), o escritor – caricaturista, desenhista e pintor – trabalhou sobre as possibilidades artesanais de seu fazer e as incorporou como matéria de seu exercício

³⁰¹ “En la pintura argentina no existe nada más pictórico que la poesía de Gironde. El autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* tiene la ciencia del croquis. Juega con la imagen, como un pez con el centelleo del agua. [...] Su ritmo es rápido sin cadencias ni cortes solemnes. Ritmo de un poeta que sabe saltar a lo desconocido, que lanza toda una teoría de la cultura en cada imagen concentrada. Gironde es el típico humanista moderno. Casi siempre define las cosas al revés. Hace de la realidad una historia para reírse”. CARVALHO. Gente de *Martín Fierro*. In: GIRONDE. *Oliverio Gironde*: Edición crítica, p. 617. (Tradução nossa)

discursivo.”³⁰² Em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Girondo pratica, de maneira extensiva, um trabalho com o imagético, o que seguiria explorando ao longo de sua produção, ainda que posteriormente abandone a ilustração e se concentre na experimentação com as imagens e a visualidade projetadas pela escrita poética. Percebemos, porém, que a visualidade não perpassou apenas a criação poética por ele desenvolvida. Ao considerar o conjunto da prática criativa de Girondo, desde os ensaios teóricos a sua produção poética, Jorge Schwartz elenca quatro distintas formas da expressão visual: “As manifestações explícitas sobre a arte, o caráter visual de sua palavra, o papel que as ilustrações propriamente ditas ocupam em sua obra e, finalmente, seu trabalho como editor, já que foi um verdadeiro artesão de livros”³⁰³.

Na observação dessa disponibilidade de Girondo a explorar as potencialidades expressivas do visual em suas criações, no prólogo da antologia *Oliverio Girondo. Textos Selectos. Muestra Individual*, publicada pelas edições Corregidor, Aníbal Jarkowski afirma, como já o haviam feito outros autores, que a obra de Girondo parece acompanhar a evolução pictórica do século XX. Ao destacar o intenso vínculo estabelecido entre poesia e pintura na obra do poeta, ele menciona as obras ilustradas, assim como os ensaios de Girondo sobre a arte moderna, que demonstram tanto o interesse quanto os conhecimentos do autor sobre a temática. Em virtude disso, a referida antologia apresenta a opção editorial de não se organizar em função dos livros por ele publicados. Ao ressaltar o aspecto pictural, a plasticidade da poesia de Girondo, a publicação se elabora em termos de: “Uma mostra individual, uma exposição retrospectiva, onde cada sala está dominada por um gênero ou uma estética pictóricos, que, em seu interior, ordena-se segundo um compêndio cronológico. Com isso, tentou-se oferecer uma dupla perspectiva de leitura.”³⁰⁴ Segundo essa orientação, a antologia se organiza em seções intituladas respectivamente de: “*Sala 1: Retratos*”; “*Sala 2: Autorretratos*”; “*Sala 3: Retratos femininos*”; “*Sala 4: Paisajes. Escenas Callejeras. Bodegones*”; “*Sala 5: Nocturnos*”; “*Sala 6: Abstracciones*” e, finalmente, a “*Sala 7: Telas em blanco*”.

³⁰² “desde su primer libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), o escritor – caricaturista, dibujante y pintor – trabajó sobre las posibilidades artesanales de su hacer y las incorporó como materia de su ejercicio discursivo.” In: ARTUNDO. Breve introdução. In: GIRONDO. *Oliverio Girondo*: Edición crítica, s.p. (Tradução nossa)

³⁰³ SCHWARTZ. Ver/ler: o júbilo do olhar em Oliverio Girondo. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina, p. 109.

³⁰⁴ “Una muestra individual, una exhibición retrospectiva donde cada sala está dominada por un género o una estética pictóricos que, en su interior, se ordena de acuerdo a un recorrido cronológico. Con eso, se ha intentado ofrecer una doble perspectiva de lectura.” In: JARKOWSKI. Prólogo. In: *Oliverio Girondo. Textos Selectos. Muestra individual*, p. 16. (Tradução nossa)

Além do prazer encontrado em uma *práxis* criativa lúdica, pautada pelo manejo de significantes que faz convergirem texto e imagem, o emprego de recursos pictóricos e o constante uso de metáforas que remetem ao visual na obra do autor parecem ter, ainda, outra razão de ser, discriminada em alguns de seus versos. Sobre isso, temos uma importante referência no décimo quarto poema de *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, que traz uma série de conselhos, estimulantes e pouco ortodoxos, atribuídos à avó do eu-lírico, que, como ele define, não era *tuerta*, quer dizer, a quem não faltava um olho, pois era uma pessoa de “visão”, alguém bastante reflexivo. No referido texto, que questiona os hábitos e a moral defendidos pela classe média burguesa, irrompe a seguinte constatação: “O costume nos tece, diariamente, uma teia de aranha nas pupilas. Pouco a pouco nos aprisiona a sintaxe, o dicionário, e ainda que os mosquitos voem tocando corneta, carecemos de coragem para chamá-los de arcanjos.”³⁰⁵ Diante dessa assertiva, irrompe a constatação de que o costume, modo de vida a que somos socialmente determinados e ao qual nos acomodamos, é responsável por nos turvar o olhar.

Os hábitos inerentes ao papel social introjetado pelo sujeito lhe comprometem a capacidade de ver, o que o torna, por conseguinte, desprovido da possibilidade de ser visionário, de enxergar além daquilo para o qual foi condicionado, do que lhe é imposto como norma. Muitas vezes, isso ocorre, sem que, no entanto, o indivíduo seja capaz de se dar conta disso. Diante de tais circunstâncias, para se opor a essa inércia, geradora de uma falta de acuidade, o criador e a sua arte devem promover sacudidelas, inversões de sentido, desvelamentos que façam ver melhor. Constitui função do escritor, do artista e do intelectual, portanto, promover uma arte que resista a essas formas de enquadramento cerceador, no intuito de combater ativamente a formação de teias de aranha nas pupilas de seu público. É preciso incitar a livre circulação das ideias, fora dos lugares habituais aos quais foram aprisionadas, invertendo e carnavalizando os sentidos, para dar a ver que existem outras possíveis formas de organização da realidade. Dessa necessidade de “ver bem”, de lançar um olhar sobre o dado, que divise novas perspectivas ou de expor o avesso dos sentidos, parece decorrer, em grande medida, o apelo ao olhar e à visualidade inerentes à poética do autor.

No que tange à permeabilidade do texto poético pelo visual e ao contato entre as artes em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, “Croqui na areia” (“*Croquis en la*

³⁰⁵ “*La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles.*” GIRONDO, Poema 14. In: _____. *Espantapájaros (Al alcance de todos)* p. 95. (Tradução nossa)

arena”) constitui uma expressão hiperbólica do jogo interartístico. Nesse poema, toda a ação que se passa em uma praia, ainda que de caráter comum e usual, constitui matéria de deleite para os olhos, o que suscita a incontida fabulação:

CROQUI NA AREIA

A manhã sai a passeio na praia polvilhada de sol.

Braços.
Pernas amputadas.
Corpos que se reíntegram.
Cabeças flutuantes de borracha.

Ao torneir os corpos dos banhistas, as ondas espalham seus cavacos sobre a serragem da praia.

Tudo é ouro e azul!

A sombra dos guarda-sóis. Os olhos das moças que se injetam romances e horizontes. Minha alegria de sapatos de borracha que me faz pular na areia.

Por oitenta centavos, os fotógrafos vendem os corpos das mulheres que se banham.

Há quiosques que exploram a dramaticidade da arrebentação. Criadas chocas. Sifões irascíveis, com extrato de mar. Rochas com peitos algosos de marinheiro e corações pintados de esgrimistas. Bandos de gaivotas, que fingem o voo destroçado de um pedaço branco de papel.

E diante de tudo está o mar!

O mar! ... ritmo de divagações. O mar! com sua baba e sua epilepsia.

O mar! ... até gritar
BASTA!
como no circo.³⁰⁶

³⁰⁶ GIRONDO. Croqui na areia. In: _____. *20 poemas para ler no bonde*, p. 35. Texto original em espanhol: *CROQUIS EN LA ARENA*

Brazos/ Piernas amputadas./ Cuerpos que se reintegran./ Cabezas flotantes de caucho.

Al torneirles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virtus sobre/ el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes./ Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres/ que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas/ cluecas./ Sifones irascibles, con extracto de mar./ Rocas con pechos algo-/ sos de marinero y corazones pintados de esgrimista./ Bandadas de gavio-/ tas, que fingen el vuelo destroçado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar! ... ritmo de divagaciones. ¡El mar! Con su baba y con su epilepsia.

¡ El mar! ... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

(GIRONDO. Croquis en la arena. In: _____. *20 poemas para ler no bonde*, p. 34)

O ambiente à beira-mar, em circunstância de relaxamento e de lazer, é convidativo a ação de olhar a paisagem, o que supõe dirigir-lhe, muitas vezes, uma atenção dispersa, que vaga pelos elementos que o local expõe. Nessa dinâmica de lançar um olhar em aberto, pelo puro prazer de ver, ao qual se intercalam as impressões decorrentes dessa ação de inquirir o espaço ao redor, surgem os temas tratados no poema. Na praia, a visão dos corpos dos banhistas que distingue membros como amputados, cabeças que boiam e corpos a se reintegrar, em seu caráter grotesco, compõe uma imagem do informe. A partição dos corpos e sua posterior recomposição, mediante novas formas, sugere o mecanismo que rege a técnica da colagem, praticada por artistas cubistas e surrealistas, com o objetivo de instaurar descontinuidades na estrutura de representação pictórica e do discurso literário. De modo análogo, no poema, a remontagem da realidade, realizada a partir de um exercício de fabulação, reorganiza as coisas do mundo a partir do olhar.

Ao captar o visual, o eu lírico não se limita a reduzir a imagem à sua forma, devolvendo-nos uma tautologia, porque se engaja em lhe conferir alguma elaboração, o que atribui novos sentidos ao que vê. Nesse processo de fabulação que projeta a abertura do poema ao visual e à visualidade, a linguagem literária adquire um caráter pictórico, conformando o que podemos denominar de uma plasticidade poética. Entre os recursos e mecanismos que confluem para isso, temos, na terceira estrofe do poema, uma expressa referência à arte da escultura. As ondas entalham, modelam ou agem como se fossem um torno, dando formas às curvas dos corpos das banhistas, e, posteriormente, abandonam os fragmentos de material residual, as *virutas* ou sobras do processo escultórico, como refugo desprezado junto à praia. Além disso, na quarta estrofe, a atmosfera de luminosidade, demarcada, na abertura do poema, com a manhã que se antropomorfiza para dar um passeio na praia, e contraposta, a seguir, com a imagem da sombra dos guarda-sóis, completa-se com a evocação da luminosidade e das cores do sol e do mar: “Tudo é ouro e azul!”. Irrompem, em seguida, referências que se reportam diretamente ao tema do olhar, associado tanto à afetividade e ao sonho, pois é pelos olhos das moças que se insurgem o romance e a promessa de novas possibilidades, quanto à fotografia, como uma arte comercial, que vulgariza os corpos das mulheres a preço ínfimo, o que suscita um efeito de humor. Em sequência, o voo das gaivotas, ou do pedaço branco de papel, surge como possibilidade de mácula do suporte, daquilo que se cria ou se criará, como o traço do poema, do desenho ou da pintura, ou, ainda, como um signo de perda e de malogro da criação artística.

Ao final, o texto é coroado com a poderosa imagem do mar que, em seu movimento de fluxo e refluxo, marca o ritmo das divagações, que emergem ao longo do

poema. Como croquis feitos na areia, as cenas e as reflexões esboçadas constituem traçados evanescentes, imagens fugazes, lampejos de sentido que, de súbito, desaparecem, do mesmo modo insubordinado como emergiram. Desde o título, que recorre à ideia de croqui, desenho de traços simples, esboço feito rapidamente, surge a proposta de uma poesia alicerçada no visual, que constitui, no entanto, um projeto iconográfico efêmero, o que é sublinhado por ser traçado na areia. Embora as imagens evocadas compreendam elementos expressivos fugidios, como um raio de sol, ou o mar que quebra na praia, compõem um imaginário surpreendente e de potente significação, devido ao irrestrito caráter de fabulação a partir do qual são motivadas. Somos, então, advertidos de que, para interromper essa cadeia incessante de imagens e de pensamentos que cintilam, por vezes, é preciso, com firmeza, dizer “basta”, como o fazem no espetáculo do circo. A inesperada menção ao circo nos remete, por conseguinte, a outro ambiente favorável ao regozijo do olhar, ao jogo, à fabulação. Nessa referência, talvez, haja indício de que a fabulação decorrente do olhar logo recomeça, encontrando o seu substrato em alguma imagem involuntariamente fixada, como uma memória latente, capaz de evocar esse ambiente de ordem distinta, mas igualmente lúdico, o que reiniciaria o jogo rítmico do olhar.

O poema de Gironde tematiza o mar, em seu movimento de ondas que vão e vêm, como uma figura análoga ao olhar, que atua sobre o real, como mecanismo envolvido na fabulação de imagens efêmeras, “croquis na areia”, que surgem e se dispersam. De modo similar, na obra *O que vemos, o que nos olha* (1992), Didi-Huberman compara o movimento do mar, assim como o bater do coração, que realiza um pulsar em sístole e diástole, à dinâmica envolvida no ato de olhar que seria, igualmente, fraturada em dois movimentos, que supõem aquilo que vemos, e em contrapartida, “o que nos olha” naquilo que vemos. No livro, que se apresenta como uma “fábula filosófica sobre a experiência visual”, o autor propõe um pensamento em torno do mundo visível e, sobretudo, da imagem artística, que inquirir o ato de ver como operação dialética. O trabalho se orienta a partir de um interesse crítico articulado entre o tratamento do que olhamos e a atenção dirigida a uma espécie de ver além, na remissão, inquietação ou mesmo esvaziamento que nos devolve a obra. A discussão desenvolvida ao longo do livro é fomentada a partir do argumento de que, estabelecido a partir da dinâmica entre o que é visto e o que, nessa ação, nos é desvelado, o ato de olhar compreende sempre uma operação fraturada, cindida: “O que vemos só vale – só vive – em

nossos olhos pelo que nos olha”, porque, paradoxalmente, “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”³⁰⁷.

Diante da imagem, irrompe o limiar entre a visibilidade, o olhar pragmático (o dado pretensamente mais estável), e, por outra parte, o sobressalto e o desvio provocados pelo que nos olha. Nesse procedimento da dialética do ver, paradoxalmente, aquele que olha seria, igualmente, o sujeito que pratica a ação e, também, o paciente. Desse modo, estaria duplamente instigado pelo ato de olhar, em razão de ser o receptor dos estímulos da imagem a que se dedica a observar. Em outras palavras, como processo ativo, quando o sujeito se põe a olhar algo, esse objeto de sua visão é capaz de atuar sobre ele, devolvendo-lhe, como resposta ao olhar dirigido, impressões e sensações. Descrita em tais termos por Didi-Huberman, a dinâmica do olhar parece assemelhar-se ao processo de fabulação instaurado no poema de Girondo, que se ativa a partir da circunstância de olhar o entorno da praia. Conforme descrito no poema, aquilo que a matéria poética, encontrada no ambiente litorâneo, devolve ao sujeito observador permite que ele atue sobre o real, pela via da fabulação. Sob essa perspectiva, podemos intuir que, daquilo que vê, o eu lírico de “Croquis na areia” devolve-nos o que o olha, a partir de uma visão que se mescla à fabulação, como jogo criativo, expondo-se em todo o seu estranhamento e encantamento.

Entre abril e maio de 1928, Mário de Andrade publicou, no *Diário Nacional*, uma trilogia de ensaios sobre a produção literária argentina contemporânea, sob o título de “Literatura Modernista Argentina”, o que demarca explícita vinculação entre a vanguarda do país vizinho e o movimento modernista brasileiro. No terceiro texto dessa série, o autor discorre sobre a literatura de Girondo, com um enfoque que destaca, especialmente, o emprego do imagético realizado em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

Um que em geral detesta a nudez é Oliverio Girondo (*Veinte poemas, Calcomanías*). Se veste de imagens. [...] Pra mim, o principal defeito do excesso de imagens é elas abrirem concorrência entre si. Nos poemas de Oliverio Girondo abriam. A gente às vezes esquece os versos e torce por um simples concurso de beleza. A obra de Girondo toma por tudo isso a aparência de festança dos bailes à fantasia. Mas no poeta que descreveu aquela Semana Santa Sevilhana não me parece que tenha leviandade apenas. As imagens são que nem as máscaras: muitas feitas dão pra realidade, uma realidade mais imediata e sincera. E Oliverio Girondo não demonstra aquela psicologia de desvario metafórico que os futuristas e expressionistas apresentam. Rima bem; e de rodada entre as metáforas curiosas se conserva dentro de um realismo natural.³⁰⁸

³⁰⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 39.

³⁰⁸ ANDRADE, M. *Literatura Modernista Argentina III*. In: MONEGAL. *Mário de Andrade/Borges*, p.104-105.

De início, o poeta brasileiro se apresenta reticente quanto ao que qualifica como o “excesso de imagens” que “veste” a obra, pois afirma que os elementos imagéticos competiriam entre si nos poemas de Gironde. Ele adverte, ainda, que ao utilizar-se do recurso às imagens de maneira exacerbada, a obra é capaz de distrair-nos, legando o que os versos comunicam a um segundo plano. Com o pertinente questionamento sobre a concorrência entre significantes, susceptível de desorientar ao leitor, conduz-nos, por conseguinte, a pensar criticamente a interação com dois códigos distintos, como experiência que pode ser tanto agregadora quanto desagregadora de sentidos. Em contrapartida, o autor ressalta o aspecto lúdico conferido a criação por meio das imagens que se encadeiam ao verbal, ao mencionar que, em razão disso, a obra detém uma “aparência festiva” e promove um jogo de máscaras, próprios dos “bailes à fantasia”. Nesse jogo de veladuras e descobrimentos representacionais, a imagem compõe parte de um discurso poético sincrético, que visa a desconstruir determinismos sociais e, também, normativas de linguagem, ao revolver a realidade prosaica com suas metáforas lancinantes e a sua visão carnalizada das coisas.

O poeta uruguaio Jules Supervielle, com quem Gironde manteve uma de suas mais longevas relações de amizade, na ocasião de lançamento de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, escrevera: “As aquarelas do autor ilustram com tanta perfeição estes poemas, que o inverso também é verdadeiro. Durante uma segunda leitura, não podemos evitar olhar os poemas de cima a baixo, e ler as ilustrações de esquerda a direita.”³⁰⁹ Com a brincadeira acerca da inversão dos modos convencionados de recepcionar o verbal e o visual, Supervielle nos remete às discussões estéticas em torno da escrita como arte do tempo e das artes visuais como artes do espaço, que datam das problematizações desenvolvidas no século XVIII, por G. E. Lessing, na incontornável obra *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Nesse intercurso, contudo, a poesia já havia se apresentado como arte do espaço e o pictural, igualmente, tinha se valido da temporalidade para afirmar novos modos artísticos. Em tal aspecto, o comentário do poeta atesta tanto o interesse quanto a falta de orientação sentidos pelo receptor, quando interage com uma obra como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Diante da obra híbrida, que se elabora a partir da reunião de distintas artes e coloca modos semióticos diversos em diálogo, não há, portanto, um roteiro definitivo sobre como proceder. Dessa maneira, é preciso deter-se sobre a criação e buscar novos caminhos interpretativos, que sejam condizentes com o tipo de expressividade com a qual se interage.

³⁰⁹ “Acquarelas del autor ilustran con tanta perfección estos poemas, que lo inverso también es verdadero. Durante una segunda lectura, no podemos evitar mirar los poemas de arriba a bajo y leer las ilustraciones de izquierda a derecha”. In: SUPERVIELLE. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, por Oliverio Gironde. In: SCHWARTZ (Org.). *Homenaje a Gironde*, p. 328. (Tradução nossa)

O emprego das ilustrações como signos icônicos complexos, aliados aos signos verbais convencionados, arranja dois níveis de significação combinados e em inter-relação, o que contribui consideravelmente para a elaboração da obra como forma de arte. Em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, as figuras – signos icônicos – descrevem e representam, como é cabível ao sentido inerente a “ilustrar”. Entretanto, fazem-no a partir de uma perspectiva moderna de ilustração, o que supõe representações instigantes em seu caráter formal, assim como relevantes do ponto de vista expressivo. Desse modo, são incumbidas da função de aludir ao texto, o que não significa que estejam isentas da função de produzir significados e de acrescer sentidos, a partir da interação com o leitor. Por outro lado, no livro, a textualidade verbal – signos convencionais –, empregada com a função poética, coloca em evidência as formas de expressão, os modos de comunicar, o que, implica buscar escapar das formas discursivas padronizadas. Na obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, em que a fuga da lógica normatizada se apresenta como uma tônica de criação, tal característica parece ser hiperbolizada. A matéria linguística é manipulada pelo poeta, com o objetivo de produzir-lhe inversões de sentido, ambiguidades e ironias, que expandem a compreensão que o leitor detém do universo ao seu redor. Nesse sentido, como a linguagem visual, compreende uma expressividade complexa, que demanda um trabalho de interpretação exploratório e não-linear. Ao serem combinadas, essas duas vertentes expressivas tanto se complementam quanto entram em tensão, na medida em que exigem do receptor a concatenação do processo de interação entre palavra e imagem, que põem em causa.

A relação estabelecida entre os poemas e as suas respectivas ilustrações em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* constroem a obra como um livro ilustrado de caráter simétrico, uma vez que texto e imagem são, de maneira geral, mutuamente redundantes. Embora, isto não queira dizer que não se complementem também em certos aspectos. A partir das representações pictóricas que intrigam e suscitam interesse, Girondo consegue representar em imagem, de forma direta, o acontecimento fulcral, a cena mais polêmica ou a figura mais vívida, presente no texto do poema. Diante disso, as imagens carregam a qualidade de condensar a essência do relato, da descrição ou da visão elaborados no texto poético, o que concorre, muitas vezes, para conferir destaque ao ponto que constitui o ápice do poema. Nesse trabalho de dupla criação, o fato de ser autor das narrativas parece contribuir bastante para a tarefa de fazê-lo com a devida acuidade. Além disso, de modo complementar ao interesse despertado pelo poema no leitor, podemos observar que a demarcada beleza plástica das ilustrações também angaria atenção e estimula o receptor a se interessar pela leitura da obra.

As ilustrações do livro primam por representarem fatos e situações de forma surpreendente, com uma verve de humor e de sarcasmo, que parece replicar no visual o tom irônico que é característico dos escritos do poeta. No entanto, as curiosas figuras, divertidas ou lúgubres, são atraentes por si próprias, a partir do que exprimem em suas inusitadas construções pictóricas. O aspecto formal das imagens remete a um estilo misto, que congrega a estética surrealista, a arte da caricatura, os croquis de propaganda característicos dos anos de 1920, a arte erótica e certos traços característicos do movimento simbolista. Como elemento composicional da obra, as ilustrações relacionam-se ao texto do poema, o que não as priva de existência própria, uma vez que conformam totalidades de sentido, que podem também ser lidas de modo independente. É dessa maneira que, na ilustração de “Croqui Sevillano”, o olhar feminino, que se desvela entre as grades do pátio, captura mais a atenção do que aquilo que o aspirante a amante esconde sob a sua capa. O músico argentino toca o *bandoneon*, encarnando a alma do baile, em “Milonga”. E o fotógrafo de “Croqui na areia” mostra-nos, não sem uma boa dose de humor, o produto de seu trabalho, ao registrar a mulher que se banha. Diante disso, podemos concluir que os distintos modos expressivos se contaminam e cooperam, no objetivo primeiro de subverter os modelos tradicionais de representação, para lograr avivar e reforçar o resultado final da obra.

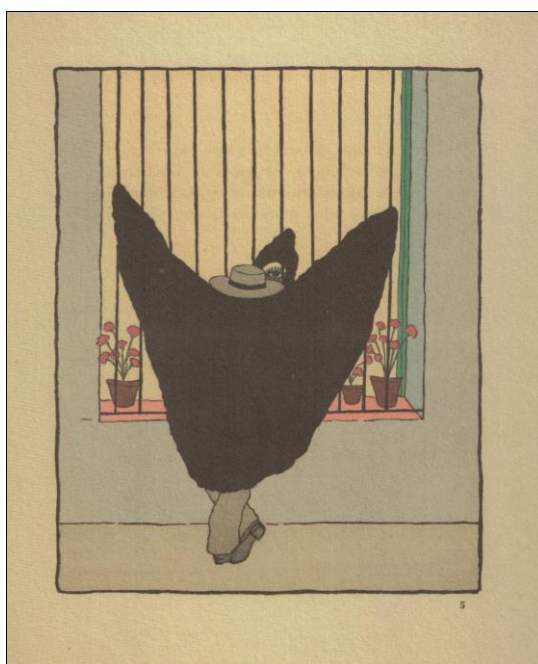


FIGURA 19 - GIRONDO. Ilustração de “Croquis Sevillano”. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edição fac-similar. Fonte: GIRONDO. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, p. 5.

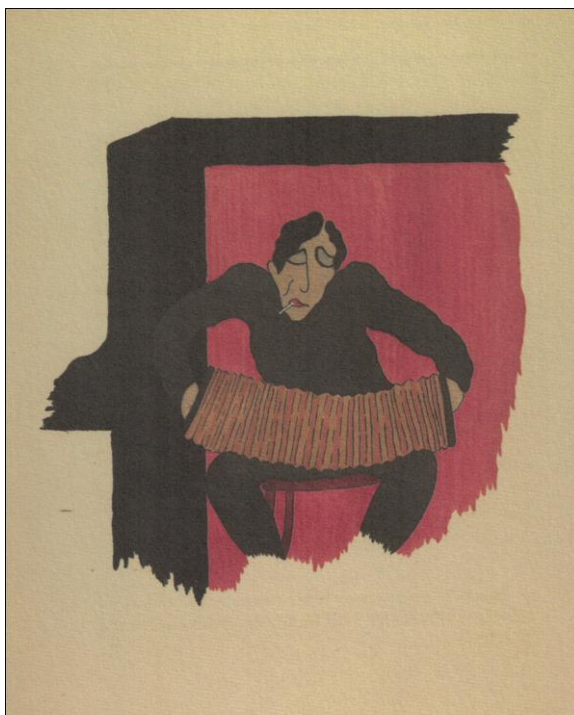


FIGURA 20 - GIRONDO. Ilustração de “Milonga”. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edição fac-similar.
 Fonte: GIRONDO. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, s.p.



FIGURA 21 - GIRONDO. “Croquis en la arena”. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edição fac-similar.
 Fonte: GIRONDO. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, s.p.

3.4 As plasticidades poéticas de Oswald de Andrade e Oliverio Gironde

!Es algo embriagador y deslumbrante!... [...] El esfuerzo que implica poseer una pupila de prisma.
Oliverio Gironde³¹⁰

“Oliverio Gironde é um mosqueteiro de 22. Enquanto nós aqui fazíamos a *Semana turbulenta*, [...] Gironde e seus companheiros de *Martín Fierro* levavam a alma autêntica da Argentina para os mesmos rumos expressionais donde sairia a fala nova.”³¹¹ Com esses dizeres, presentes no ensaio “Sol da meia-noite” (1943), fruto de sua atividade jornalística e integrante do livro *Ponta de Lança. Polêmica* (1945), Andrade estabelece uma filiação entre a atitude vanguardista de Gironde e as reivindicações estéticas da *Semana de Arte Moderna* de 1922, e, por conseguinte, de si próprio, como líder do movimento, o que afirma a afinidade entre os ideais artísticos de ambos. Conforme o autor esclarece, o texto foi redigido após a oportunidade de um encontro com Gironde e Norah Lange, na ocasião em que, recém-casados, realizaram uma viagem de seis meses pelo Brasil:

Agora mesmo, acabo de levar à estação o casal argentino Oliverio Gironde. E nesse gaúcho perfeito, como em sua suave companheira Nora Lange, senti que os intelectuais conseguem nas horas de suspeição estender os braços por cima dos interesses oportunistas. Outro seria o panorama americano, se conhecêssemos melhor as letras que produzimos, numa mesma expressão de virilidade nova e de terra acordada e num secular anseio de libertação.³¹²

No contato estabelecido com o casal de escritores argentinos, Andrade divisa a possibilidade de uma relação desinteressada e enriquecedora do ponto de vista das trocas culturais. Em tal aspecto, o autor afiança que o estabelecimento de uma circulação mais efetiva das obras e, por consequência, de melhor interlocução entre os criadores poderia modificar drasticamente o panorama artístico americano, proposta que, de modo semelhante, foi largamente defendida por Xul Solar. A identificação entre as lideranças das vanguardas brasileira e argentina, como intelectuais e agitadores culturais, parecia ser mútua, pois

³¹⁰ GIRONDE. Pintura moderna. In: _____. *Oliverio Gironde*: Edición crítica, p. 280.

³¹¹ ANDRADE. *Ponta de lança*. Polêmica, p. 63.

³¹² ANDRADE. *Ponta de lança*. Polêmica, p.63.

Girondo também declarou admirar a audácia criativa do escritor brasileiro, o que explicita em uma correspondência dirigida a Andrade: “O Sr. sabe que o que busco – e até exijo – em um produtor – especialmente em nossa América – é que seja um homem vivente. E o Sr. o é em larga medida.”³¹³

Visionários artífices, Andrade e Girondo podem ser aproximados, como criadores, em virtude de suas personalidades inconformistas, desafiadoras e espirituosas, dadas ao humor e à inventividade sem limites. Como consequência disso, podemos, igualmente, assinalar convergências entre a produção artística vanguardista dos autores, dentre as quais, destacamos a abertura do literário ao visual, ao pictórico. No arrefecido contexto de renovação dos modos de pensar e produzir o estético instaurado a partir da emergência das vanguardas latino-americanas, fazia-se premente o desejo de desarticular os dados estáveis, os componentes arregimentados da cultura, para, a seguir, reconstituí-los sob novas e transgressoras composições artísticas. Manifestava-se o anseio de produzir uma atualização dos parâmetros estéticos e de valores culturais, que conferisse uma identidade própria à literatura e às artes visuais da América. Com o debate teórico que contestava aos gêneros e às formas estabelecidas e o surgimento de novos recursos e técnicas artísticas, o exercício criativo se torna mais intrincado, e, em contrapartida, também mais instigante, ao diluir as fronteiras entre as artes, produzindo o híbrido, o semioticamente heterogêneo, como resultado interartístico. Na dianteira desses processos, no Brasil e na Argentina, Andrade e Girondo desenvolveram linguagens estéticas transgressoras, que estimularam o contato entre as artes literárias e visuais em suas obras. A partir da observação da relevância do componente pictórico na poesia de Girondo e de Andrade, Schwartz os distingue como autores pertencentes à tradição da poesia visual:

Nossos poetas conviveram intimamente com as artes visuais – especialmente a pintura – que deixou marcas indeléveis em suas obras. É impossível deter-se diante de qualquer de seus poemas, sem extrapolar para o pictórico. Ambos fazem parte dessa tradição poético visual que deriva de Blake, dos pré-rafaelistas e imagistas ingleses, assim como de Cendrars, Gertrude Stein e em especial de Apollinaire.³¹⁴

³¹³ “*Ud. sabe que lo que busco - y hasta exijo - en un productor - sobretudo en nuestra América - es que sea un hombre vivente. Y Ud. lo es en gran sumo.*” In: GIRONDO. A Oswald de Andrade. In: SCHWARTZ (Org.). *Homenaje a Girondo*, p. 239. (Tradução nossa)

³¹⁴ SCHWARTZ. Palavra, Imagem. In: _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, p. 172.

Com o vigoroso ímpeto de recusar o que consideravam fórmulas desgastadas e de expressividade inerte, para se arriscar na experimentação de recursos vivos e influentes, os autores encontraram no jogo poético entre texto e imagem o mecanismo com o qual arranjar os sentidos em suas obras. As criações de Andrade e Gironde se utilizam, de modo exacerbado, da visualidade, do imagético e de mecanismos provenientes das artes visuais, para expandir as possibilidades de fabulação e compor as expressividades de ruptura que distorceram e corromperam o código literário imperante. Diante disso, constatamos que a feitura de suas transgressoras produções é animada por um jogo entre pictórico e escritural, uma interação lúdica entre texto e imagem, que se apresenta determinante para o arranjo criativo e injeta novas variáveis nos processos de criação e recepção das obras. Conforme assevera Schwartz, a inter-relação estabelecida entre as artes do texto e da imagem culmina no surgimento de formas expressivas sincréticas, que adquirem o caráter de poéticas visuais. Com a diluição dos limites entre as artes, o que possibilita que poético e pictórico possam coincidir na textualidade de suas criações, os autores se permitem a liberdade de criar segundo seus próprios anseios, para além de gêneros textuais e de categorizações estéticas estanques. Nesse sentido, o jogo semioticamente heterogêneo, inscrito em suas produções, incita uma série de inovações formais e semânticas, o que demarca o lúdico como um fator que contribui de maneira bastante significativa para o caráter distintivo dos trabalhos de Gironde e Andrade.

Ao explorar as potências de expressão e de significação da palavra e da imagem, das metáforas literárias e visuais, Andrade elabora modos de escritura que confluem na singularidade de sua poética plástica. É patente o interesse do autor de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* pela irrestrita experimentação estética e o hiperbólico manejo de significantes, o que repercute na escritura pansemiótica, produzida em parceria com os colegas da *garçonnère*. O clima alegre e irreverente que estimula a criação da obra parece refletir-se na disponibilidade da produção em acolher contribuições realizadas a partir de distintas linguagens e técnicas artísticas, bem como uma grande variedade discursiva e material. Na referida obra, Andrade joga livremente com as potencialidades de um limite de linguagem, repleto de ironia crítica, sátiras e paradoxos, que se vale da materialidade visual da escrita e da espacialidade da página, da colagem (recurso plástico e literário), do desenho, e da montagem de seus textos-fragmentos. Recursos e técnicas que o autor se dedicaria a adensar nas obras vindouras. Invenção como gênero artístico, o trabalho promove um estimulante diálogo entre artes e mídias, o que concorre para a sua elaboração como livro-

objeto de arte. A partir do complexo de operações que intervêm na criação da obra, surge uma lúdica escritura de acentuado caráter imagético.

Segundo Haroldo de Campos, que definiu a Andrade como “um visual por excelência”, para compor *Memórias sentimentais de João Miramar*, o autor teria realizado no texto “a transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris”³¹⁵, o que denota o seu caráter de criador antropófago. O interesse de Andrade pela emergência de novas técnicas artísticas e modos de representação, instaurados a partir das vanguardas estéticas, que dirimem a tradicional separação entre forma e discurso, bem como o convívio com artistas e seu meio parecem determinar uma espécie de contaminação visual do texto por ele produzido, que se converte em uma escritura de destacada plasticidade. Nessa obra, de matizes futuristas e de linguagem livre e fragmentária, que abriu novos rumos à poesia e à prosa brasileiras, por se elaborar a partir de uma linguagem absolutamente inovadora, a imagística e a plasticidade desempenham uma função relevante na construção de forma e conteúdo do livro. Sob tal perspectiva, a obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, igualmente imbuída do contato interartes, de um estilo telegráfico e de uma irreverência dessacralizante, foi aproximada, por críticos como Régis Bonvicino,³¹⁶ em seu ímpeto moderno e a sua relação instantânea com as coisas, de *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Obra de modernidade arrefecida e de temperamento cosmopolita, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* irrompe como uma poética que se detém sobre as coisas prosaicas do mundo, sem, no entanto, privar-se de uma verve irônica, do engenho expressivo e de ressaltada beleza descritiva. No livro, concebido como um conjunto de impressões de viagem, pintam-se os “croquis” de diversas paragens, a partir de um instigante diálogo entre poético e pictórico instaurado na criação. Como livro ilustrado, promove a inter-relação entre texto e imagem, ao concatenar os sentidos dos dois modos semióticos, para projetar uma visão da existência plena de humor, de sarcasmo e de surpresa, que desconstrói o dado estável e lança novos efeitos de sentido. Ao se utilizar de metáforas que fazem apelo ao universo da visualidade e do pictórico, a textualidade poética presente na obra também se mescla ao imagético. Diante desses mecanismos composicionais e expressivos, a obra se caracteriza por sua destacada plasticidade poética. Ao contrastarmos as produções dos autores, poderíamos, ainda, associar *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* ao *Primeiro caderno do aluno de*

³¹⁵ CAMPOS. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*, p. 31.

³¹⁶ BONVICINO. Gironde, ponta de lança. *Diário de S. Paulo*, nov. 1978, p. 24.

poesia Oswald de Andrade (1927), terceira obra de Andrade, que, à semelhança de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, questiona a concepção tradicional de livro de poemas.

O livro *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* guarda certa semelhança estrutural com a obra inaugural de Gironde, porque, como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, constrói-se como um livro de poemas ilustrado por seu autor. Na produção de sua caderneta de poeta/artista, como o fizera Gironde, Andrade decide promover experimentações também no campo do traço pictórico, investindo no desenho de criação à mão livre. Ele dispensa uma contribuição mais extensiva de artistas como Tarsila do Amaral, esposa do poeta na época, que somente colabora com a produção da folha de rosto do livro, reproduzindo um esquema previamente esboçado pelo autor. E assume a tarefa de ilustrar os próprios escritos, ao compor uma obra híbrida, elaborada como um caderno de poemas e desenhos, à semelhança de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Surge, portanto, o jogo do menino eu lírico, artista e poeta, instaurado em um livro que se constrói a partir da evocação da dimensão lúdica da infância perdida. Entretanto, se por um lado, em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, o eu lírico é uma viajante emancipado, que lança um olhar bastante pessoal sobre o que vê, pontuado pela ironia, e, às vezes, por um humor negro, que tende ao grotesco, o que Gironde desenvolveria melhor em obras posteriores. Por outro, o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* é o exercício de uma enunciação-criança, que invoca a visão infantil, em seu caráter gracioso, ingênuo, reflexivo, que não se tolhe em afirmar o que pensa sobre as coisas, a partir de um humor singelo e paródico, próprio do pateta, do palhaço, que possui o carisma de divertir.

Na obra, a representação de um dado conteúdo ocorre, portanto, de modo duplicado, a partir dos dois sistemas de significação conjugados, do mesmo modo que em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. No livro de Gironde, os poemas somam mais do que o dobro do número de ilustrações. Já na criação de Andrade, todos os poemas recebem ilustrações, espécie de esboços, de traçado simples, à maneira dos desenhos e rabiscos infantis, e ainda arabescos e escrita em letra cursiva, em conformidade com a estética de um caderno de jovem estudante, no qual se inspirava. O aspecto formal das ilustrações, de expressão absolutamente caricatural e espontânea, contrapõe-se, portanto, às representações pictóricas mais elaboradas, realizadas por Gironde. Os poemas de Andrade são também mais breves, sintéticos, aforísticos, pois se realizam a maneira de rascunhos de textos e anotações escolares, o que parece incitar maior liberdade de criação das imagens do que no livro do autor argentino. Desse modo, as ilustrações que os acompanham, por vezes, aludem aos sentidos por meio de significantes “análogos”, que não coincidem exatamente com aqueles

mencionados no poema, embora pertençam a um mesmo campo semântico. É dessa maneira que, por exemplo, no poema “As quatro gares”, que se refere às fases da vida, representadas pela infância, adolescência, maturidade e velhice, temos o desenho de uma pantufa que ilustra a “estação” da velhice. Isso ocorre, embora o elemento não esteja diretamente mencionado no texto, que se resume a: “O netinho jogou os óculos/na latrina”³¹⁷. Trata-se, no entanto, de uma pantufa de bichinho, de aspecto pueril, o que parece reunir a primeira e a última *gares*, ao interligar a velhice à infância, o que se torna exposto apenas a partir do desenho.

A ironia crítica que rege a criação dos autores dialoga com o visual e se completa na relação estabelecida com o componente pictórico, manifesto sob distintas formas nos trabalhos de Gironde e Andrade. Nesse sentido, a leitura crítica que realizam dos costumes e da vida em sociedade prima por uma linguagem sincrética, que mescla o literário a referências visuais ou mesmo a elementos icônicos, que se integram e colaboram para a concreção de sentidos. Nas obras dos autores, o texto, a escritura, reveste-se de um acentuado caráter icônico/imagético, o que contribui para que a fonte tipográfica e a espacialidade do suporte sejam valorizados, a partir da dimensão diagramática ou caligramática incorporada à criação. E a imagem adquire novos usos, formas e funções, em virtude de sua relação com o signo verbal, o que contribui para a elaboração de expressividades instigantes, que, em suas construções de sentidos, assinalam possíveis analogias entre as artes. Em acréscimo a isso, percebemos que os signos do texto literário se desdobram em outras artes, quer seja pela criação de representações visuais a eles coligadas, ou ao produzir imagens, no decorrer do ato de leitura, por uso metafórico. Constatamos, ainda, que as imagens artísticas (pintura/desenho), presentes nas obras como ilustração, podem, muitas vezes, serem compreendidas como textos completos de sentido em sua própria representação, para além da relação estabelecida com o verbal. Ao inquirirmos de que modo se processam os jogos entabulados entre as artes literárias e as artes visuais nas produções literárias de Andrade e Gironde, concluímos que confluem em novos regimes representativos, ao gerarem as expressões de plasticidades poéticas em suas obras, que constituem manifestações de poéticas visuais.

³¹⁷ ANDRADE. As quatro gares. In: _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, p. 26.

4. ESCRITURAS PICTURAS

— *¿Qué es el señor?*
 — *Pintor, utopista de profesión.*
 Alejandro Xul Solar³¹⁸

Há quem possa viver sem poesia; eu, não. Há quem desprezará toda a poesia pela certeza matemática. Eu digo que saber muito de fisiologia não predispõe ao amor. E, há muitos anos, escrevi que preferia pensar que era Apolo, na sua carruagem, que trazia a luz do dia, do que o que nos ensinou a astronomia; queria desaprender. [...] Eu não quero saber, eu desejo ignorar; porque quero estar além do mistério. [...] A arte tem sua raiz na vida. Não é copiando a realidade, que se faz a arte. É sendo artista. E esse feito, ninguém poderá explicá-lo.

Joaquín Torres-García³¹⁹

Em *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*, no capítulo intitulado de “Fórmulas lúdicas da arte”, Huizinga assevera que “a produção da arte plástica desenrola-se completamente fora da esfera lúdica”, embora reconheça, ainda, que “é possível encontrar nas artes plásticas vestígios do fator lúdico”.³²⁰ Diferentemente da poesia, da música ou da dança – consideradas formas de arte dotadas de exacerbado ímpeto lúdico –, nas artes plásticas, o autor divisa “serem menos evidentes as relações com o jogo”.³²¹ Na explanação desenvolvida, Huizinga, inclusive, refere-se, indiretamente, a Schiller, e à sua teoria estética que correlaciona arte e jogo, ao comentar que “há muito tempo, apareceu uma teoria que pretendia explicar a origem das artes plásticas em função de um instinto lúdico (*Spieltrieb*) inato”.³²² Ao contra-argumentar, ele afirma que o fator lúdico adquire menor relevância no campo das artes visuais do que nas outras artes, porque essas estariam mais ligadas à matéria do que a ação, por serem dirigidas à “ornamentação, construção e imitação”. Para o teórico holandês, isso comprometeria completamente a liberdade de jogo, por incorrer em uma atividade que, na execução, é comparável ao trabalho.

³¹⁸ “— O que o senhor faz? / — Pintor, utopista profissional.” [Nota da redação]. Xul Solar, el hombre increíble. El mundo. Buenos Aires, 20 out. 1961. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, p. 93. Entrevista. (Tradução nossa)

³¹⁹ TORRES-GARCÍA. Lição VI - da Recuperação do objeto. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin. Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 103-104.

³²⁰ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 186.

³²¹ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 186.

³²² HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 187.

Esse argumento é aliado à concepção de que as artes visuais produzem obras “terminadas”, eternamente em exibição, e, por conseguinte, sempre prontas a produzir seus efeitos, o que, igualmente, eliminaria a possibilidade de emergência do lúdico no ato de recepção. Em outras palavras, isso excluiria a oportunidade de que o receptor, no contato travado com a obra, em busca de ativar os sentidos passíveis de serem evocados, com ela entabulasse um jogo interpretativo. Sob essa perspectiva, ele ainda rejeita a ideia de que a arte rupestre irrompe a partir de um sentido de jogo e considera que o desenho livre e as garatuñas, típicos de brincadeiras dos primeiros anos da infância, são expressões lúdicas de ordem inferior, surgidas em um momento em que ainda não se estabeleceu plenamente a “estrutura superior do jogo organizado”.³²³

A avaliação que o teórico realiza acerca da relação entre as artes visuais e o jogo parece-nos improcedente, tendo em vista que obscurece e exclui a presença do elemento lúdico nas formas artísticas visuais. Ao elaborar essa argumentação, ele parece ignorar o sem número de manifestações das artes visuais nas quais se faz patente a preponderância de uma dimensão lúdica. A hipótese de que, diferentemente das outras linguagens artísticas, as artes visuais estariam mais diretamente relacionadas à matéria do que a ação, por se fundamentarem na ornamentação, construção e imitação, parece-nos plenamente refutável. A começar pelo fato de que a literatura, a música e a dança também se formulam a partir dos mecanismos enumerados, ainda que de diferentes modos e com objetivos próprios. Do contrário, não seria uma atitude frequente nos referirmos aos ornamentos discursivos, à estrutura do texto, à construção rítmica da música, à imitação dos movimentos na dança, etc. Ainda assim, a utilização desses recursos não exclui a possibilidade de que as obras produzidas a partir dessas formas de arte detenham uma dimensão lúdica, e uma situação análoga parece ocorrer com as artes visuais. Quanto à imitação, constitui um tema bastante discutido e, muitas vezes, repudiado a partir da emergência das artes visuais modernas.

Se o processo criativo envolvido na produção estética requer engajamento do autor, quer se trate de qualquer dos modos criativos, isso não significa, necessariamente, a interdição do recurso ao jogo. Nessa perspectiva, talvez, possamos, em muitos casos, pensar em dinâmicas que não envolvam apenas a criação governada pelo acaso, pois se constituem como jogos de técnica, de habilidade. Sob tais circunstâncias, ainda que regidas por encargos ou mecenato, podem encontrar-se longe de se realizarem tão somente como trabalho, mero cumprimento de obrigação, em razão de aludirem ao prazer da prática de jogo. É

³²³ HUIZINGA. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura, p. 188.

característica fundamental da arte esse poder de libertar o criador das pressões da realidade e inseri-lo em dinâmicas de contornos próprios ao jogo criativo. Além disso, é bastante ingênua e pouco ponderada a observação de que o visual compreende uma expressividade acabada, despida do simbólico, de subentendidos, de intencionalidades, cujo sentido se encontra completamente exposto, acessível ao primeiro olhar. Finalmente, a exclusão da possibilidade de o espectador estabelecer uma interação lúdica com as criações das artes visuais se sugere igualmente irrefletida. Considerando que a emergência de uma dinâmica de jogo no contato com uma dada obra de arte depende tanto dos mecanismos de concreção e das possibilidades expressivas que ela oferece, quanto da atitude do sujeito que com ela interage, não parece ser razoável delimitar-se a possibilidade de interação lúdica de maneira genérica, mas somente ao tratarmos de produções artísticas e condições de interação específicas. Especialista em culturas clássicas e grande medievalista, autor da extraordinária obra *O outono da Idade Média* (1919), Huizinga foi contemporâneo do desenvolvimento dos movimentos estéticos de vanguarda. No entanto, parece-lhe faltar o devido distanciamento para avaliar com acuidade o que os fenômenos artísticos propiciam, uma vez que o teórico concebe as potencialidades expressivas das artes visuais, bem como as suas tendências lúdicas, de forma bastante limitada.

Destacados exemplos das possibilidades lúdicas das artes visuais, as obras de Torres-García e Xul Solar se utilizaram do jogo como conceito norteador ou, ainda, como mecanismo de seu desenvolvimento como criações estéticas. Nas produções do artista uruguaio e do criador argentino, o jogo de linguagens desempenha um papel determinante para a instauração de novos modos de composição artística, o que implica a emergência de imprevistas e provocativas expressividades. Artistas de perfil cosmopolita e integrador, eles souberam plasmar estilos e referências estéticas diversas em suas realizações artísticas, conservando suas respectivas identidades criativas. Nesse sentido, encontraram, no campo lúdico da arte infantil e da arte primitiva, importantes elementos que, associados a referentes modernos e a um ímpeto renovador, contribuíram para instigar a liberdade criativa, a experimentação com grafismos, signos visuais e formas simbólicas, a criação de brinquedos e jogos de arte. Ávidos reformadores de línguas e linguagens, de mecanismos artísticos e teorias estéticas, comprometeram-se completamente com a desbravadora luta pela modernidade de pensamento e expressão, apesar de deterem a consciência de quão difícil seria estimular o desenvolvimento de uma nova concepção de arte na América.

As obras de Torres-García e Xul Solar possuem uma demarcada dimensão lúdica, que envolve diversos mecanismos de jogo, dentre os quais, cumpre ressaltar, especialmente, o

papel desempenhado pelo jogo instaurado entre pictórico e escritural. Em suas criações artísticas, se estabelece a interação lúdica entre artes visuais e escritura, processo que, ao ser exacerbado, conflui em uma mescla, em uma imbricação entre as artes. A partir disso, conformam-se obras sincréticas, de natureza semioticamente heterogênea, que, ao disporem “texto em imagem”, expõem, portanto, imagens a serem lidas e textos a serem vistos, ao conformarem escrituras picturais. Nessas criações de Torres-García e Xul Solar, inaugura-se uma tendência estética que, ao experimentar os recursos expressivos propiciados por grafismos e formas simbólicas, valoriza sobremaneira o signo visual e a escrita na arte, o que, posteriormente, se manifestaria em obras de outros artistas latino-americanos. Como mecanismo preponderante do jogo interartístico, o manejo lúdico de significantes supõe uma circunstância que dinamiza sentidos, induz a circulação de referentes e reordena o real. Fórmula engenhosa e particular de jogo, que se vale da criação a partir do dado, consiste em uma intensa ação de reinvenção que desloca, associa, funde e reelabora sentidos para compor uma escritura por imagens, uma arte sígnica. Diante disso, interessa-nos inquirir de que modo se manifesta o jogo entre escritura, pintura e artes visuais – em suas potencialidades de influxos mútuos entre as artes, experimentação estética e de pluralidade de sentidos na recepção –, promovido por Torres-García e Xul Solar em suas obras.

4.1 Do signo a escritura pictural de Torres-García

Esta arte tão simples, tão pura, tão primordial tem tanta força que, diante ela, perdemos a sensação de estar diante de uma obra de arte, e nos sentimos no meio de um mundo novo, de uma constelação que aparece no céu, de repente, para enriquecer nossos olhares aqui da terra.

Vicente Huidobro³²⁴

Torres-García foi, seguramente, o artista latino-americano que obteve a melhor inserção nos círculos de vanguarda europeus do início do século XX. Somado ao fato de que residiu em diferentes países, faz-nos pensar que teve contato com todo tipo de arte e que conheceu a grande maioria dos artistas engajados em produzir formas estéticas arrojadas e transgressoras. Isso se demarca desde sua integração no núcleo artístico barcelonês, do qual

³²⁴ HUIDOBRO *apud* MUSEU OSCAR NIEMEYER. As artes na vida de um certo Joaquín. In: _____. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García, p. 21.

participaram Picasso e Miró; na convivência com artistas modernos americanos, como Marcel Duchamp e Frank Stella; na oportunidade de publicar no número único de *Vida Americana*, revista de David Siqueiros, e de conhecer Diego Rivera; na ocasião em que viveu na Itália do Futurismo, de Marinetti; em Paris, nas circunstâncias de encontrar-se rodeado de artistas e, todas as noites, organizar discussões estéticas em sua casa, de participar dos movimentos de vanguarda que reivindicavam a abstração e fundar o grupo *Cerclé et Carré*; bem como em sua reinserção na América do Sul e na criação do *Taller Torres-García*, a sua escola de artes e ofícios. Nesse percurso, Torres-García consegue plasmar toda a sorte de estímulos, que abrangem desde a cultura clássica às artes africana e pré-colombiana, a partir dos quais concebe propostas artísticas de teor eminentemente lúdico, segundo uma visão criativa própria, algo que o artista invocava como imprescindível à invenção estética.

No período de desesperança e embrutecimento que sucede o fim da Primeira Guerra Mundial, Torres-García decide investir na criação de brinquedos, em busca de renovar por completo a sua prática artística. Era esse um momento de crise pessoal, no qual decide rever as suas escolhas estéticas, o que faz com que mergulhe em *El descubrimiento de sí mismo*, como exprime o título do livro que escreve em 1916, e opte por explorar o universo lúdico da criança e dos brinquedos. Ele havia rompido recentemente com o movimento *Noucentisme* e ambicionava tornar-se independente do julgo do mecenato e da regulação do mercado de arte, o que o faz questionar os rumos de sua arte, bem como qual seria o seu papel como artista. Eis que, nesse contexto, ele adota um estilo pictórico moderno e se propõe a adensar a produção de brinquedos à qual se dedicava há alguns anos. Em conformidade com as premissas educacionais e estéticas que julgava pertinentes, cria os seus “brinquedos de arte”. O artista fabrica brinquedos desmontáveis, de peças manipuláveis e intercambiáveis, formulados com o intuito de incitarem o espírito criativo da criança, o que constitui um modo encontrado por ele de aproximar arte e vida. Conhecedor das novas propostas pedagógicas, entre as quais, destacavam-se os métodos de Friedrich Froebel e de Maria Montessori, docente experimentado e grande parceiro de brincadeiras de seus filhos, Torres-García desenvolve, ainda, uma reflexão teórica sobre o papel educativo do brinquedo e a sua função no processo de aprendizagem e desenvolvimento da criança.

Em meados da década de 1920, Torres-García decide novamente empenhar maiores esforços em seu trabalho com a pintura. Nesse contexto, o artista, que se interessava pela arte infantil, é também influenciado pela arte primitiva, tende à abstração e pinta as suas primeiras obras construtivas. Trata-se de uma pintura abstrata, efetuada a partir de símbolos, que preservam a qualidade icônica, o que a imbuí de um caráter de notação pictórica, de

escritura plástica. A partir disso, ele inquire as relações geométricas em seus estudos sobre a seção áurea, com o intuito de integrá-las à sua pintura. Logo, deixa de referir a si próprio como pintor ou artista para definir-se como um construtor, e passa a compreender o ato de pensar como uma operação correlata à ação de geometrizar.

A partir de 1931, Torres-García adensa as questões com as quais já se defrontava e desenvolve a concepção estética do Universalismo Construtivo, propondo uma arte puramente abstrata, concreta e universal, fundada sobre o conceito de estrutura e cuja linguagem integra grande variedade de formas simbólicas. Ele organiza o espaço plástico de seus quadros, com precisão matemática, de maneira que possam integrar os elementos escolhidos para conferir expressividade às obras. No simbolismo inerente aos signos arcaicos, arquetípicos e transcendentais, Torres-García encontra a possibilidade de vencer o dilema entre natureza e abstração, que há muito tempo o acompanhava, e, igualmente, obtém uma resposta à busca que empreende por uma arte que alcance o sentido da unidade universal. Estavam assentadas, assim, as bases de um novo modo de composição pictórica, que promove o jogo de signos, por meio da aproximação entre pintura e escritura que engendra, o que culmina na elaboração de uma forma de escritura pictural.

4.1.1 *Juguetes transformables*: da arte como brincar

Vive en la creación rodeado de un ambiente casi metálico. Observando a este pintor en su taller de Montmartre, se descubre al creador. Toca las cosas muertas, los materiales ordinarios y los anima. Coloca ante nosotros un pequeño objeto plástico de madera pintada o un simple juguete creado por él, y nos parece que esas cosas respiran de una manera milagrosa; combina esos pequeños objetos plásticos, objetos de tres dimensiones, con cuadros planos, y se abre un nuevo mundo, un mundo íntimo de creación humana. Se está en la intimidad de una envoltura espiritual donde todo respira esa atmósfera [...] de la creación.

Theo van Doesburg ³²⁵

³²⁵ DOESBURG *apud* GRADOWCZYK. *Joaquín Torres-García*, p. 33. “Vive na criação rodeado de um ambiente quase metálico. Observando esse pintor em seu ateliê de Montmartre, descobre-se o criador. Toca as coisas mortas, os materiais ordinários, e os anima. Coloca ante nós um pequeno objeto plástico de madeira pintada ou um simples brinquedo criado por ele, e nos parece que essas coisas respiram de maneira milagrosa; combina esses pequenos objetos plásticos, objetos de três dimensões, com quadros planos, e se abre um novo mundo, um mundo íntimo de criação humana. Está-se na intimidade de uma envoltura espiritual onde tudo respira essa atmosfera [...] da criação.” (Tradução nossa).

O jogo, – em seu caráter de atividade imbuída de tensão, movimento e beleza, susceptível de provocar o divertimento e o estético – é inerente à educação, à socialização e ao desenvolvimento do ser humano. Apesar de ser praticado em diferentes contextos da vida adulta, o jogo ganha soberba expressão na infância, período em que a criatividade e a imaginação ainda não foram tolhidas pelas regras de boa conduta social, pelas cobranças inerentes ao mundo do trabalho e pela necessidade de gerir a própria vida. Prazeroso e interativo, o jogo expande as possibilidades expostas pela realidade, para se dirigir a algo além, governado por regras mais curiosas, elásticas ou instigantes, o que é próprio do universo da criança. A infância, em sua evidente conexão com o lúdico, dispõe, ainda, de um mecanismo propositalmente formulado para tal finalidade: o brinquedo. Em seus aspectos estéticos ou de desenvolvimento como jogo, os brinquedos encantam, entretanto, as crianças e os adultos, o que suscita, muitas vezes, a brincadeira e o colecionismo. Nesse sentido, é como se, a despeito das obrigações e das pressões cotidianas, o adulto preservasse latente a sua inclinação à brincadeira e ao jogo, passível de sobrevir perante os estímulos lúdicos.

No campo da criação estética, os artistas não se mantiveram alheios às possibilidades expressivas inerentes aos brinquedos, o que se exacerba, especialmente, na arte moderna. As primeiras décadas do século XX constituem uma época em que a infância adquire não somente maior importância como estágio do desenvolvimento humano, mas também passa a ser valorizada, pelos artistas, como possibilidade de perspectiva expressiva autêntica, de visão livre, não contaminada pelos ditames civilizatórios. O estabelecimento de possíveis relações entre a arte moderna e a arte infantil, temática de pesquisa bastante explorada, advém do interesse dos artistas, especialmente aqueles vinculados às vanguardas, pelo universo da criança, o que confere um lugar privilegiado ao jogo e ao brinquedo em suas obras. Segundo Fernando Mejía, estudioso dos “brinquedos artísticos”, decorrem dessa aproximação entre arte e infância engendrada pelos criadores, as seguintes características estéticas principais: a preponderância da imagem conceitual sobre o visual; o esquematismo geométrico; o valor simbólico dos signos com os quais se articulam os esquemas formais; o subjetivismo; o rastro gestual; as proporções afetivas e o exagero das partes; a atividade lúdico-gestual e a ação plástica.³²⁶ Mejía esclarece, ainda, que a criação estética moderna encontra no universo infantil uma referência comparável, em importância, à arte primitiva, uma vez que ambas constituem fonte pura, não comprometida ou deturpada, de novos recursos e formas expressivas.³²⁷

³²⁶ MEJÍA. *Artistas y juguetes*, p. 35.

³²⁷ MEJÍA. *Artistas y juguetes*, p. 33.

Em uma perspectiva mais ampla, é possível afirmar que a inclinação artística a dedicar-se à temática da infância e, por conseguinte, ao brincar e ao brinquedo, constitui uma faceta da própria tendência primitivista, manifesta na arte moderna por meio de uma expressão dilatada, que passa a contemplar diversas alteridades. No período, todo um rol de personagens mundanos, à margem da sociedade, desprovidos de poder, entre os quais, a criança e o universo infantil, ganham importância e representatividade nas artes, como expressão dos *outros* inerentes à própria cultura. Com a invocação de um olhar infantil na criação estética, a antiquíssima interseção entre arte, jogo e conhecimento atualiza-se, ganhando novas contribuições teóricas e artísticas. Além disso, o crescente interesse nos brinquedos de arte, que já se manifestava desde o século XIX, adquire grande proeminência no contexto da arte do século XX, a partir da produção de diversos criadores, alguns deles vinculados à Escola Bauhaus e aos movimentos Dadá³²⁸ e Futurista³²⁹. Conforme sintetiza Benjamin, no ensaio “História cultural do brinquedo” (1928), “acontece que à falsa simplicidade do brinquedo moderno subjazia certamente o anelo de reconquistar o vínculo com o primitivo, com o estilo de uma indústria doméstica”³³⁰. Sob tal perspectiva, nesse período, Torres-García se sentiria inclinado a explorar as possibilidades lúdicas da criação de inspiração infantil, com o desenvolvimento de brinquedos artísticos, produzidos artesanalmente em madeira policromada, material sobre o qual afirmaria, ainda, Benjamin: “Entre todos os materiais, nenhum é mais apropriado ao brinquedo do que a madeira, em virtude tanto de sua resistência

³²⁸ A expressão “Dadá” deu nome ao movimento artístico de atitude contestadora, sarcástica, contraditória, que festejava o non-sense de linguagem, desenvolvido entre 1916 e início dos anos 1920, em uma perspectiva ativista e de reação à conturbada situação política e social reinante na época. Em seu segundo número, a revista berlinense *Der Dada* propunha a seus leitores a seguinte pergunta: “O que é dadá?”. Questionamento que era respondido das mais diversas maneiras, desde as proposições mais plausíveis às mais inesperadas. Embora constitua pretensamente um fruto do acaso, uma vez que teria sido compilado aleatoriamente no dicionário pelos artistas dadaístas, o termo “dadá” é tão indefinido quanto sugestivo, o que o torna condizente com a proposta de uma criação livre, anárquica, irracional. Na língua francesa, “dadá” significa “cavalinho de pau”, “brinquedo de criança”, o que explicita a sua relação direta com a brincadeira e o lúdico.

³²⁹ O movimento Futurista muito influenciou as obras de Xul Solar e a produção literária de Andrade, que tiveram contato com suas propostas artísticas quando chegaram a Europa em 1912. A estética futurista valorizava, sobretudo, a tecnologia, a maquinaria, a velocidade, com a primazia de contrastes e de sobreposições de elementos, o que imprimia dinamismo plástico, por meio de cortes, descontinuidades e interpenetrações de planos e de motivos. Com a exploração de tais temas, emerge o apelo a uma nova visão das coisas, a aspiração a uma espécie de reconstrução do universo. Os futuristas se atêm a possibilidades expressivas que vão além da estrutura plana da tela, em busca de novos materiais (papel, tecido, madeira, arame, etc.) e mecanismos, que lhes permitissem exprimir volumes, o dinamismo da forma, o movimento das coisas. Com os jogos e brinquedos que se propuseram a criar, os futuristas buscavam contestar a grotesca imitação do universo, identificada nos brinquedos e na arte tradicionais, e elaborar obras capazes de descortinar uma perspectiva mais alegre, imaginativa e intuitiva, destinadas às crianças e também aos adultos. No manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo* (Reconstrução Futurista do Universo, 1915), de Giacomo Balla e Fortunato Depero, artistas que projetaram brinquedos modernos, há, inclusive, uma seção que se intitula “O brinquedo futurista”, no qual essas ideias são desenvolvidas.

³³⁰ BENJAMIN. História cultural do brinquedo. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 92.

como da capacidade de assimilar cores”.³³¹ A rusticidade do material e a simplicidade das peças, que, em suas formas modestas, remetem ao jogo e às brincadeiras da infância, contribuem para que se convertam em objetos cativantes, que despertam interesse.

Se o apelo ao jogo e ao brinquete perpassa a história da arte, verificamos que o diferencial das vanguardas estéticas consiste, portanto, em pensar o brinquedo e a brincadeira a partir de uma reverência à infância, como período de espontaneidade e livre expressão. Muito antes de surgir a corrente estética contemporânea denominada de *Toy Art*,³³² o brinquedo já havia se convertido, por conseguinte, em artefato estético. Grandes nomes da arte moderna produziram brinquedos ou deles se utilizaram para gerar uma arte lúdica, ingênua, atrevida, que, em suma, apresentava-se estimulante, em seu olhar limpo e renovado. Pablo Picasso tinha grande apreço pela arte infantil, pois sentia que seu pai, professor de desenho, o havia induzido prematuramente à arte acadêmica e vislumbrava nessa forma de arte a possibilidade de recuperar a espontaneidade criativa que lhe havia sido usurpada. Desde a infância, cultivava a prática de recortar figuras de papel para entreter suas irmãs, o que, mais tarde, repetiria com seus filhos, netos e filhos dos amigos. Ele também produziu bonecas, teatros e instrumentos musicais, utilizando materiais diversos. Além de projetar esculturas-móveis e figuras móveis de animais em arame, Alexander Calder, um apaixonado pelo circo, recriou, em miniatura, com riqueza de detalhes, o universo desse espetáculo, com seus animais, acrobatas e palhaços, para se divertir à maneira das crianças. Como Wassily Kandisky, seu companheiro no grupo expressionista *O cavaleiro azul (Der Blaue Reiter)*, Paul Klee se exercitou no traço de naturalidade infantil, na vibração da cor, no delinear de grafismos e de sinais abstratos. Em 1902, remexendo em guardados, em busca de molduras, Klee encontrou desenhos que realizara na infância, entre três e dez anos de idade, e se encantou com a expressividade dos trabalhos. Incluiu alguns deles em seu catálogo de arte e, a partir de tal descoberta, rompeu com o rigor acadêmico. Klee também inventou diversos brinquedos e um teatro de marionetes para seu filho Félix. Na década de 1950, Henri Matisse, autor de uma arte altamente lúdica, intitulou uma exposição retrospectiva de *Looking at Life with the Eyes of a Child (Olhando a Vida com os Olhos de uma Criança)*. Nesse contexto de celebração do lúdico, Torres-García dá início à construção dos seus brinquedos desmontáveis,

³³¹ BENJAMIN. História cultural do brinquedo. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 92.

³³² Surgida na Ásia, durante a década de 1990, a *Toy Art*, tendência estética pautada pelo conceito de “brinquedos de arte”, diz respeito a objetos que, em suas formas coloridas e de aspecto *kitsch*, retratam heróis, seres e monstros. Michel Lau, artista chinês, foi pioneiro dessa corrente artística, a partir da customização de bonecos. Brinquedos para adultos, os bonecos da *Toy Art* são produzidos, muitas vezes, como itens exclusivos ou em pequenas séries de objetos colecionáveis.

compostos a partir de partes manipuláveis e concebidos como pequenas esculturas, que representam figuras atrativas e singelas.

A criação de seus “brinquedos transformáveis”, de montar, feitos em madeira pintada, a partir de pequenas peças intercambiáveis, constitui uma das facetas mais fascinantes e sedutoras da obra de Torres-García. A despeito disso, observamos que foi objeto de um número ainda reduzido de estudos e pesquisas acadêmicas, porque, em geral, as investigações sobre a obra de Torres-García preconizam o enfoque da pintura produzida por ele. Considerado o artista plástico uruguaio de maior renome e uma figura central da arte latino-americana, Torres-García desenvolve, com os brinquedos, obras que exacerbam o caráter lúdico inerente às suas criações. Na Catalunha, onde vivia desde que emigrara, com a família, aos dezessete anos, em razão da crise econômica uruguaia, Torres-García principia, em 1914, aos quarenta anos de idade, o exercício de criar brinquedos. Nessa época, o pintor já era pai do pequeno Augusto, de dois anos, e de uma menina, Olímpia, um ano mais velha. Sete anos antes, havia se iniciado na prática docente, lecionando Artes no Colégio *Mont d'Or*, de perfil pedagógico progressista e inovador, que praticava o método da educadora italiana Maria Montessori³³³, pautado pelo estímulo infantil ao prazer em aprender. A instituição de ensino se localizava na cidade de Tarrasa, onde construiu a sua casa de campo, batizada de *Mon Repòs*, cujas paredes cobriu de afrescos. A vocação para instruir e orientar³³⁴, da qual se encontrava notoriamente imbuído o artista e intelectual vanguardista, seria novamente posta em prática, anos mais tarde, com o ensino de Artes Aplicadas, ofertado no *Taller Torres-*

³³³ Maria Montessori (1870-1952) foi médica, pedagoga e educadora, criadora da *Casa del Bambino* e de um metodologia educacional que valoriza a espontaneidade da criança e visa a estimular as suas potencialidades e habilidades a partir de atividades atraentes, que lhe despertem a consciência sobre si mesma e sobre o processo de aquisição de conhecimento. Sua proposta pedagógica, que harmoniza liberdade e disciplina, guarda certa relação com o método de Froebel, em termos de premissas e de materiais de apoio. Na Catalunha das primeiras décadas do século XX, suas proposições encontraram campo fértil para se difundir, o que fez com que Torres-García conhecesse os fundamentos educacionais sugeridos pela pedagoga. Na Alemanha e na Holanda, o método montessoriano também foi bastante aplicado. Ainda hoje, é utilizado em instituições de ensino de diferentes países.

³³⁴ A crítica especializada enfatiza o papel de Torres-García como educador, em sua qualidade de mestre que orientou a artistas mais jovens, como Joan Miró, e docente que contribuiu para a formação de pensadores dedicados a arte e a estética, como o eminente crítico de arte Julio Payró. Se Torres-García formou e influenciou diversos artistas e teve muitos seguidores do estilo artístico que desenvolveu, o Universalismo Construtivo, não se pode afirmar o mesmo a respeito de Xul Solar. A produção do pintor argentino, que foi uma personalidade mais reservada, não se popularizou durante o seu período de vida. Somente mais recentemente, tem despontado e conquistado maior visibilidade, com o tardio início de circulação das obras em grandes mostras e exposições.

*García*³³⁵, fundado em Montevideú, em 1944. A relação com os filhos e a prática como educador concorrem para que ele se sinta inclinado a criar seus encantadores brinquedos: “Colocarei toda a minha pintura nos brinquedos; o que fazem as crianças me interessa mais do que qualquer coisa; brincarei [jogarei] com elas”, afirmou Torres-García.³³⁶

Inserida em um período de revisão de sua prática pictórica, a proposta de desenvolver brinquedos surge como possibilidade de reorientação criativa de sua produção estética. Anteriormente, o artista havia aderido ao *Noucentisme*, movimento artístico catalão, de forte motivação política e nacionalista, que se opunha ao requinte decadentista da estética *Art Nouveau*, em voga na época, e, de modo geral, à estética modernista. Diante disso, foi levado a produzir uma pintura alegórica, com inspiração clássica, porém, detentora de traços modernos, expressa em afrescos que retomavam a simplicidade e a leveza campestre de uma Arcádia perdida, em sua *Idade de Ouro*, que o pintor identificava na paisagem mediterrânea. Nessa conjuntura, o trabalho de Torres-García ganhara visibilidade, o que fez com que ele fosse considerado um dos mais importantes artistas de Barcelona. Entre 1904 e 1905, Torres-García trabalhou com Antoni Gaudí, dedicando-se à criação dos vitrais das catedrais de *Palma de Mallorca* e da *Sagrada Família* de Barcelona. Em 1910, adornou o pavilhão uruguaio da *Exposição Universal* de Bruxelas. Além disso, ele foi encarregado, entre 1913 e 1916, da prestigiosa missão de decorar, em estilo *noucentista*, com grandes afrescos que representavam alegorias da Catalunha, o salão *Sant Jordi*, do *Palau de la Generalitat de Catalunya* (Palácio da Assembleia da Catalunha).

Símbolo da autonomia da região, o prédio público teve a sua restauração executada por iniciativa de Enric Prat de la Riba, influente político nacionalista que, junto com Eugene d’Ors, escritor e filósofo, idealizador do *Noucentisme*, incumbiu *Torres-García* da tarefa de pintura. Em 1917, sucede o falecimento de Prat, financiador do projeto e, um par

³³⁵ De acordo com Jacqueline Barnitz, ao retornar a Montevideú, em 1934, esperava fundar uma escola de artes e ofícios, mas diferentemente da vanguarda mexicana, não obteve imediato apoio governamental para isso e decidiu conduzir o projeto por conta própria. O *Taller Torres-García* (TTG) foi uma consequência da *Asociación del Arte constructivo*, fundada no mesmo ano, e que prosseguiu em atividade, mesmo após o falecimento do artista, até 1962. (BARNITZ. *El taller Torres-García: Um movimento de artes aplicadas en Uruguay*. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *La Escuela del sur. El taller Torres-García y su legado*, p. 21). A escola fundada por ele preconizava o ensino das artes desprovido do “engessamento” expressivo próprio da academia. Essa liberdade criativa assegurou o êxito da oficina de ensino e criação de arte e pintura, baseados na filosofia do Universalismo Construtivo. Conforme comenta Juan Carlos Onetti, escritor de maior renome das letras uruguaias: “Claro que suas lições sobre raízes filosóficas e estéticas – e também podemos falar da poesia – não eram inteiramente compreendidas por todos os alunos. Mas os alunos intuía que eles pudessem interpretar o mundo com mais clareza e lucidez.” In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García, p. 23.

³³⁶ TORRES-GARCÍA. Cronologia. In: DIAZ; PERERA. *Torres García*. Traços de Nova York, p. 191. Grifo nosso. Em Língua espanhola, o verbo *jugar* cumpre a função de expressar tanto o sentido de brincar quanto o de jogar.

de meses depois, lamentavelmente, Torres-García teve o encargo interrompido, embora houvesse se oferecido para terminá-lo gratuitamente. Nessas circunstâncias, o artista não pôde realizar o quinto e último afresco, o que foi motivo de grande desgosto para o criador. Embora componham uma espécie de alegoria ao classicismo, os painéis tinham características modernas e inovadoras, em razão do estilo descomprometido e do simbolismo que exprimem, o que causou estranhamento e polêmica. Posteriormente, as pinturas produzidas por ele no prédio público foram encobertas por outras obras, de estilo acadêmico e amaneirado, caro ao gosto burguês, por ocasião da ascensão do governo ditatorial do militar Miguel Primo Rivera.

Em 1917, inaugurava-se uma nova fase criativa para o artista, que investia na interação com o público, em exposições e palestras. A pintura por ele desenvolvida se modificara profundamente, pois já manifestava a ruptura com os parâmetros do *Noucentisme* e da arte de expressão clássica.³³⁷ E apresentava uma nova proposta estética, em termos de temática e de aspecto formal, o que constitui um importante passo para ele se elabore como artista de vanguarda. Nesse mesmo ano, Torres-García conhece o pintor uruguaio Rafael Barradas, com quem estabelece uma amizade enriquecedora e compartilha a proposta de um novo estilo pictórico, denominado de *Vibracionismo*.³³⁸ Derivado do Futurismo e do Cubismo, o estilo propunha uma visão múltipla dos objetos, ao exaltar o dinamismo da vida urbana de Barcelona, a partir da representação de cenas de rua, do porto e do universo circense. Barradas é recorrentemente apontado pela crítica de arte como uma influência determinante para a obra de Torres-García, que dinamiza o seu encaminhamento ao Abstracionismo.

Em busca de novas expressividades, ainda em 1917, Torres-García decide explorar de maneira mais profunda, com interesse artístico e também comercial, a fabricação de brinquedos. A ruptura com o *Noucentisme* e a adoção de uma estética de características modernas em sua pintura, recebida com reticência pelo público habituado ao Classicismo, impõem-lhe muitos desafios e entraves. Logo, o artista vislumbra nos brinquedos, que já

³³⁷ A semente da mudança de estilo pictórico parece se demarcar à medida que o trabalho de pintura dos afrescos do salão *Sant Jordi* evolui. Sobre o quarto afresco realizado pelo pintor, Tomàs Llorens afirma que esse trabalho pode ser considerado um exemplo de representação genuína do *Noucentisme*, mas que já se difere do classicismo tanto estilística quanto iconograficamente, uma vez que, sob influência simbolista, representa uma cena de dança, em que os jovens bailam ao som da melodia do deus Pan. Para o autor, Torres-García foi um criador acometido pelo desejo de adentrar um caminho, sem, contudo, abandonar o anterior, o que repercutiria em uma soma de encruzilhadas que definiriam a sua obra. (LLORENS. *Torres-García en sus encrucijadas*, p. 12-13)

³³⁸ Como salienta Juan Manuel Bonet, Torres-García, mais tarde, definiu o estilo como uma visão concomitantemente expressionista e geométrica e, ainda, muito dinâmica da cidade, objeto dos desenhos e pinturas do artista. (BONET. *Introducción a Torres-García*. In: Museo de Pontvedra (Org.). *J. Torres-García*. *Obra Constructivista*, p. 26)

produzia esparsamente, a possibilidade de explorar mais intensamente um novo mecanismo artístico. Além disso, a fabricação dos brinquedos também constituía uma alternativa de subsistência, já que a situação econômica do artista se precarizara bastante, em decorrência dos fatores supracitados. No intuito de se libertar da necessidade de mecenato e dos ditames do mercado de arte, e, igualmente, de solucionar os próprios problemas financeiros, o artista firma parceria com o fabricante e industrial catalão Francisco Ramblá, para produzir os brinquedos em maior escala. Em carta enviada a Barradas, datada de 13 de novembro de 1918, Torres-García demonstra grande entusiasmo pelo projeto dos brinquedos que, para ele, detém relevância e causa satisfação, de modo comparável ao que lhe proporciona a produção de pinturas:

Eu volto a animar-me a trabalhar, depois de tanto tempo sem pintar nada. Os brinquedos me arrastam a isso. Porque é o mesmo que o outro (a pintura). Ao fim, creio que terei encontrado algo que, apesar de dar dinheiro – se é que o dá –, me fará feliz fazê-lo. Tudo é brinquedo e pintura! Já sabes o belo que é viver para essas coisas.³³⁹

Ao se dedicar com entusiasmo à produção dos brinquedos, Torres-García criaria uma grande variedade de curiosos e carismáticos personagens, tais como arlequins articulados, bailarinas e dançarinos, várias espécies de pássaros e aves de granja, carros esportivos e carroças, animais selvagens, como girafas, camelos, avestruzes e felinos, animais de fazenda, elefantes de circo, cachorros, homens e mulheres de diversas cores, egípcios, ferroviários, *gangsters*, construções citadinas, entre outros. Com as lúdicas criações, o artista parece repetir a experiência vivida na infância, quando acompanhava de perto as atividades da carpintaria, especializada em jogos de madeira, que o pai manteve em Montevidéu. Na época, ele precocemente já demonstrava talento para a criação e a produção manual. Tratava-se de um ofício de família, já que o seu avô paterno também fora carpinteiro. Desde o período de manufatura dos joguetes, concebidos para serem adquiridos pelas crianças, os brinquedos de Torres-García eram valorizados como objetos artísticos por parte do público adulto. Em perspectiva análoga, o crítico José María Podestá, que foi amigo do artista, comenta que os

³³⁹ “Yo vuelvo a animarme a trabajar, después de tanto tiempo de no pintar nada. Los juguetes me arrastran a eso. Porque es lo mismo que el otro (la pintura). Al fin creo que habré hallado algo que, a pesar de dar dinero – si es que lo da – me hará feliz hacerlo. ¡Todo es juguete y pintura! Ya sabe usted lo bello que es vivir para esas cosas!”. In: TORRES-GARCÍA apud GRADOWCZYK. *Torres-García. Utopía y transgresión*, p. 101. (Tradução nossa)

“deliciosos brinquedos” eram dotados de “bom humor, burlesco garbo e autêntica plasticidade”, que “transcendem com frequência o seu humilde destino”.³⁴⁰

A fabricação de brinquedos constitui uma relevante etapa da produção do artista, que se revezava entre sua invenção e outras práticas criativas como a pintura, o desenho e a teoria estética. Se já resulta vertiginosa a transição da pintura de afrescos, de ares bucólicos e de expressão clássica, à pintura moderna, de traços fortes e livres, que delineiam a efervescência da metrópole catalã, a criação dos brinquedos – representações de personagens, objetos e edificações, decorrentes da articulação de peças – resulta ainda mais transgressora. De acordo com Juan Fló, que destaca a relação entre os brinquedos, as pinturas e os objetos em madeira realizados pelo artista, é pertinente afirmar-se que os brinquedos constituem a legítima manifestação de uma criação vanguardista no conjunto de sua obra. A argumentação de Fló se baseia na restritiva concepção de que é tão somente nos brinquedos que, segundo ele, não supõem um enfrentamento direto das questões relacionadas ao futuro da arte, que Torres-García pôde, sem reticências ou qualquer reserva, se incorporar à arte de vanguarda.³⁴¹ Sob tal pensamento, o crítico assevera o papel distintivo dos brinquedos na arte desse criador:

Refiro-me ao fato de que, de certo ponto de vista, os brinquedos são as obras mais características da conversão de Torres-García à vanguarda. Dizer isso supõe como fundamento outra proposta talvez mais arriscada: os brinquedos são as obras que representam o modo menos conflituoso de sua integração à vanguarda, uma vez que mantêm as características mais pessoais e constantes de sua arte. Nessas obras, ocorre a fusão de dois aspectos que a vanguarda tecnológica, ao exaltar a técnica e a racionalidade instrumental, não podia associar: uma construção geométrica de partes que operam como peças de uma máquina transformável num material pobre, fraco e tradicional como a madeira. Esses opostos são o que fazem Torres-García um caso único.³⁴²

Ao defender a proposição de que os brinquedos inserem o artista na produção de vanguarda, Fló parece enfatizar a liberdade criativa que regia a criação deles, na qualidade de isentos dos determinismos e condicionamentos impostos por escolas e estilos artísticos, bem como de outras prerrogativas e orientações filosóficas instituídas, que guiassem e distinguíssem o que deveria ser a arte do futuro. O contraste entre os joguetes e o restante da obra do artista nos induz, portanto, a pensar nas teorias estéticas que embasaram, sobretudo, a

³⁴⁰ PODESTÁ, J. *Torres-García*, p. 33.

³⁴¹ FLÓ, Torres-García 1915-1922. Alguns enigmas. In: DIAZ, Alejandro, PERERA, Jimena. *Torres García*. Traços de Nova York, p. 100.

³⁴² FLÓ, Torres-García 1915-1922. Alguns enigmas. In: DIAZ, Alejandro, PERERA, Jimena. *Torres García*. Traços de Nova York, p. 100.

sua produção ulterior. Sob uma perspectiva diversa, porém, podemos pensar que, a despeito da espontaneidade formal e das prováveis pretensões artísticas menos ambiciosas, com as quais foram produzidos, como obras inovadoras, os brinquedos desafiavam a arte canônica e acenavam, por conseguinte, para as futuras formas da criação estética. Não o fizeram, propriamente, a partir de um discurso articulado em torno da obra de arte e de suas teorias, mas pela imposição de uma expressividade ímpar, que transgredia o conceito estético vigente e arrebatava o receptor, por seu aspecto lúdico, convidando-o a um retorno à infância. A técnica de composição, aliada à rudeza do material, concorre para a elaboração das obras como objetos artísticos, proposição estética que seria cada vez mais endossada com a transformação da arte, processada a partir das primeiras décadas do século XX.

As pequenas peças, produzidas cuidadosamente, de forma artesanal, a serem montadas à maneira de um quebra-cabeças tridimensional, compunham criações que se prestavam tanto ao alegre propósito da recreação e do divertimento quanto às finalidades sérias da aprendizagem e do desenvolvimento infantil. Com algum êxito, em 20 de dezembro de 1918, data próxima da festa natalícia, Torres-García expôs os seus primeiros brinquedos nas *Galerías Dalmau*, que também publicou um catálogo ilustrado, na qual constava um texto de sua autoria, que esclarecia o interesse do artista pelos brinquedos como ferramentas pedagógicas e artefatos estéticos. Em junho de 1919, ele apresentou os seus brinquedos na *VI Exposición de Juguetes y Artículos de Bazar*, na Universidade Industrial de Barcelona, uma vez mais acompanhados do catálogo de brinquedos. Dois meses depois, proferiu uma palestra sobre o ensino de arte para crianças, nessa mesma universidade. Diante de algum êxito inicial, Torres-García cogitou, inclusive, a possibilidade de exportar os brinquedos, mas a parceria com Ramblá, com quem fundara a *Sociedad del Juguete Desmontable*, não prosperou e ele teve de buscar novas alternativas para produzir as criações. Como observa Juan Manuel Bonet, se a produção dos brinquedos constituiria um grande fracasso empresarial, sob o ponto de vista estético, seria exitosa, ao gerar “extraordinários protótipos, de uma grande beleza formal e de um grande encanto.”³⁴³

No texto incluído no “Catálogo de manufaturas de brinquedos”, de Francisco Ramblá (1919), Torres-García defende que o brinquedo é um instrumento educativo, ao argumentar que “a criança aprende brincando. Pois o jogo, para ela, há de ser exercício de múltiplas experiências e atividades. De criação e descobrimento. De conhecimento das coisas e de si mesma. De iniciação a futuras empresas e estudos. De revelação de sua

³⁴³ BONET. Introducción a Torres-García. In: Museo de Pontvedra (Org.). *J. Torres-García*. Obra Constructivista, p. 26.

personalidade.”³⁴⁴ Na concepção de Torres-García, o jogo, a brincadeira, possui, portanto, a índole de experiência formadora, capaz de conferir significados aos elementos presentes no entorno do jogador e, ainda, ao próprio sujeito que joga. Na continuidade de seu pensamento, Torres-García acrescenta que a diversão e o jogo representam o exercício do espírito criador e o anseio da criança por conhecimento. No entanto, a observação que arremata o texto é o que mais se destaca, como informação que elucida algo a respeito do mecanismo que rege a composição de seus joguetes: “Se a criança quebra seus brinquedos, é, em primeiro lugar, para investigar; depois para modificar: conhecimento e criação. Devemos dar-lhe, pois, os brinquedos de peças, e que faça o queira. Assim nos adaptaremos à sua psicologia”.³⁴⁵

De modo inesperado, o artista se contrapõe à censura familiar que, muitas vezes, reprime a atitude exploratória da criança de desfazer e quebrar aos brinquedos, para conhecer os seus engenhos. Ao contrário, ele enaltece a disponibilidade da criança de inquirir e modificar os meios de concreção do brinquedo, como processos de aquisição de conhecimento e de fabulação criadora, inerentes ao desenvolvimento cognitivo infantil. A relevância da liberdade de jogo com os brinquedos é ressaltada pelo artista, porque permite que a criança experimente, sinta e descubra como se expressar, o que desenvolve a criatividade e supre o ímpeto infantil de aprender. Nesse sentido, os brinquedos – e, com eles, o brincar – salientam que a arte se integra à vida, por se constituírem como jogo que não se propõe a imitar a realidade, mas a criar a partir dela. Na observação da pré-disposição da criança em manusear as partes que compõem o todo de suas bonecas, carrinhos e jogos diversos, Torres-García propõe, por conseguinte, que os jogos de peças sejam oferecidos a elas. Em razão disso, os brinquedos que concebe, denominados de *Juguetes de Arte*, orientam-se pela proposta de manipulação das formas, de maleabilidade do significante, de uma circulação de sentidos no desenrolar do processo de jogo.

Bisneto do artista e diretor do *Museo Torres-García*, Alejandro Diaz³⁴⁶ identifica que o exercício de fragmentação e decomposição do plano e da forma – inerente à criação dos brinquedos – se apresenta em manifestações diversas de sua produção, realizadas

³⁴⁴ TORRES-GARCÍA. Texto incluído no “Catálogo de manufaturas de brinquedos”, de Francisco Ramblá. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p. 14.

³⁴⁵ TORRES-GARCÍA. Texto incluído no “Catálogo de manufaturas de brinquedos”, de Francisco Ramblá. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p. 15.

³⁴⁶ O *Museo Torres-García* organizou, sob a curadoria de Jimena Perera e de Alejandro Diaz, bisnetos do artista, a mostra itinerante *Joaquín Torres-García. Aladdin. Juguetes transformables*. Realizada entre 2005 e 2007, exibiu-se na *Fundación Bank Boston* (Santiago), no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba) e no *Museo del Arte Latino-americano de Buenos Aires* – Malba (Buenos Aires). Entre outubro e dezembro de 2015, a Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo), em parceria com o *Museo TorresGarcía*, também exibiu os brinquedos desmontáveis e transformáveis do artista uruguaio, na exposição “El niño aprende jugando”.

concomitantemente pelo criador. O autor menciona a fragmentação do espaço pictórico, em sentido literal, presente em um dos afrescos realizados na propriedade do industrial Emilio Badiella, em Tarrassa, entre 1916 e 1917. Ele faz referência, também, aos desenhos estruturados, datados de 1917, que primam pela fragmentação e recomposição das formas, anulando a perspectiva. Finalmente, sobre os brinquedos, com a observação de que as formas das peças podem ser fragmentadas, Diaz destaca o caráter dinâmico dos objetos, ao afirmar que:

A construção e a desconstrução da figura também são produzidas em um sentido real – quase arquitetônico – com a vertical e a horizontal como eixos organizadores por excelência. A compreensão da forma como elemento abstrato e a relação integral da mesma com a natureza é, então, produzida através da manipulação das peças essenciais e sua combinação para construir um todo harmonioso, que está também em relação com o real.

Ferdinán estima que Torres-García está desenvolvendo, assim, uma concepção de arte como formatividade e da forma como processo, como algo dinâmico. E essa concepção da forma é a base de um sistema de mediações e um contraponto tonal que tem, ao mesmo tempo, a motilidade e a monumentalidade, equilíbrio e dinamismo.³⁴⁷

O conceito de jogo de construir constitui o princípio norteador da criação de seus brinquedos transformáveis, surgidos da combinação de peças, de formatos geométricos e de cores variadas, que se justapõem e articulam. Essas obras se caracterizam, sobretudo, por serem desmontáveis, quer dizer, passíveis de serem decompostas e recompostas, à intenção e ao prazer de quem as manipula. Segundo tal elaboração, os joguetes eram edificados a partir da montagem de peças, a serem sobrepostas ou concatenadas pelo jogador, o que concederia forma às figuras armadas. Nessa brincadeira, o jogador poderia, além de alterar o modo de composição das peças de um mesmo joguete, intercambiar as partes de um brinquedo e outro, o que geraria novas criações, surgidas do original arranjo aferido. Desse modo, o jogo consiste em recompor uma dada figura conforme proposta ou, ainda, em explorar as inúmeras possibilidades de combinações proporcionadas pelo manejo de peças, o que pode vir a repercutir em uma ampla variedade de manifestações expressivas.

Com os seus brinquedos de arte, passíveis de serem desmontados e remontados, Torres-García propõe artefatos estéticos que estimulam a imaginação do receptor,

³⁴⁷ DIAZ, Joaquín Torres-García. Integridade da arte. In: DIAZ; PERERA. *Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção*, p. 21.

encorajando-o a investigar as potencialidades expressivas, os traços fundamentais e específicos do trabalho, bem como a agir de maneira autônoma e criativa, produzindo “novas” obras a partir do dado. Surgem, portanto, produções estéticas que, em seu interesse artístico e educativo, colocam em prática a ideia de montagem como operação de conhecimento, o que contempla uma maneira de apreender e de se exprimir frente ao mundo. Aquele que interage com o brinquedo, sente-se, portanto, propenso à fabulação e, por conseguinte, impelido a experimentar quais seriam os meios e os limites da arte. Como formas lúdicas da arte, os brinquedos projetados por Torres-García estimulavam a inventividade, do mesmo modo que enterneciam a crianças e adultos, fazendo-os apreenderem que não se deve abandonar a imaginação e a liberdade criadora cultivadas na infância. A proposta que norteia os brinquedos elaborados pelo artista guarda relação com a perspectiva pedagógica defendida por Froebel, que se embasava no estímulo a percepção sensorial, no aprimoramento das competências de linguagem e em práticas com brinquedos educativos – alguns deles, objetos sólidos geométricos a serem montados – desenvolvidos por ele. Em consonância com a proposta do educador alemão, pioneiro na defesa da utilização pedagógica de brinquedos em ambiente escolar, Torres-García concebe brinquedos que pudessem operar como um estímulo ao desenvolvimento perceptivo e motor, a partir do exercício de decomposição (destruição/análise) e recomposição (montagem/síntese) de seu todo de sentido.

A mescla das partes de diferentes brinquedos, que culmina na geração de novos objetos, novas representações, sugere-nos, por conseguinte, a ideia de jogo como dinâmica que rearticula aos sentidos. Conforme já referido, Huizinga concebe que a noção de jogo, como função significante, refere-se à manipulação de imagens; quer dizer: a uma dada “imaginação” da realidade (a transformação da realidade em imagens). De acordo com o teórico, ao se valer da expressão abstrata para criar um mundo poético, paralelo à vida corrente, o homem – e, poderíamos ainda precisar, o artista – coloca-se, portanto, em uma dinâmica de jogo. Nesse sentido, compreendemos que a remontagem de fragmentos dos brinquedos, que supõe o manejo e a reorientação do funcionamento das partes, prima, como modo de interação com a criação artística, por uma “imaginação” ou transformação da obra original. Com a projeção de novas imagens, a construção de novas representações, esse processo hiperboliza a função de jogo da qual a criação já se encontrava imbuída. Diante disso, podemos concluir que o manejo lúdico das peças reorganiza a realidade, ao modificar

as obras pré-existentes, para vislumbrar potenciais atualizações expressivas, que geram, por conseguinte, novos sentidos³⁴⁸.



FIGURA 22 – TORRES-GARCÍA. *Ferroviário*. 1928-1930. Madeira pintada.
Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p.39.

³⁴⁸ No ensaio “Velhos Brinquedos”, Benjamin reflete sobre os novos usos e sentidos atribuídos aos brinquedos pelas crianças, que com eles brincam, manipulando e reconfigurando as suas peças, fantasiando e conferindo outras formas e funções a eles, o que, indubitavelmente, constitui um exercício criativo. A esse respeito, ele observa: “jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos – sejam eles pedagogos, fabricantes ou literatos –, mas as crianças mesmas, no próprio ato de brincar. Uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças”. (BENJAMIN. Velhos Brinquedos. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 87)



FIGURA 23 – TORRES-GARCÍA. *Mulher com vestido azul. Mulher de vermelho.* 1930-1931. Madeira pintada.
Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin.* Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p.44.



FIGURA 24 – TORRES-GARCÍA. *Cachorro. Elefante.* 1922. Madeira Pintada.
Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García.* Traços de Nova York, p. 172.

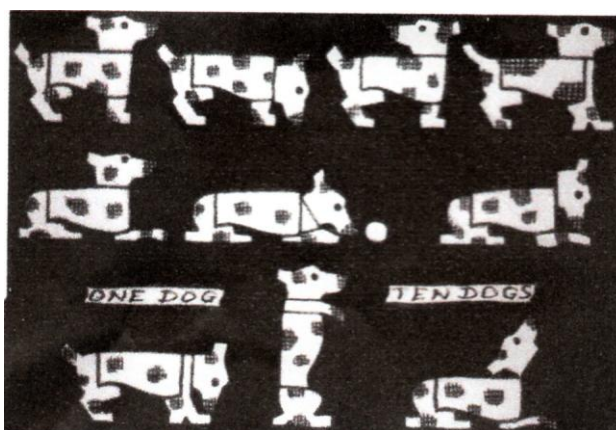


FIGURA 25 – TORRES-GARCÍA. *One dog, ten dogs*. 1920.
 Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. Traços de Nova York, p. 42.

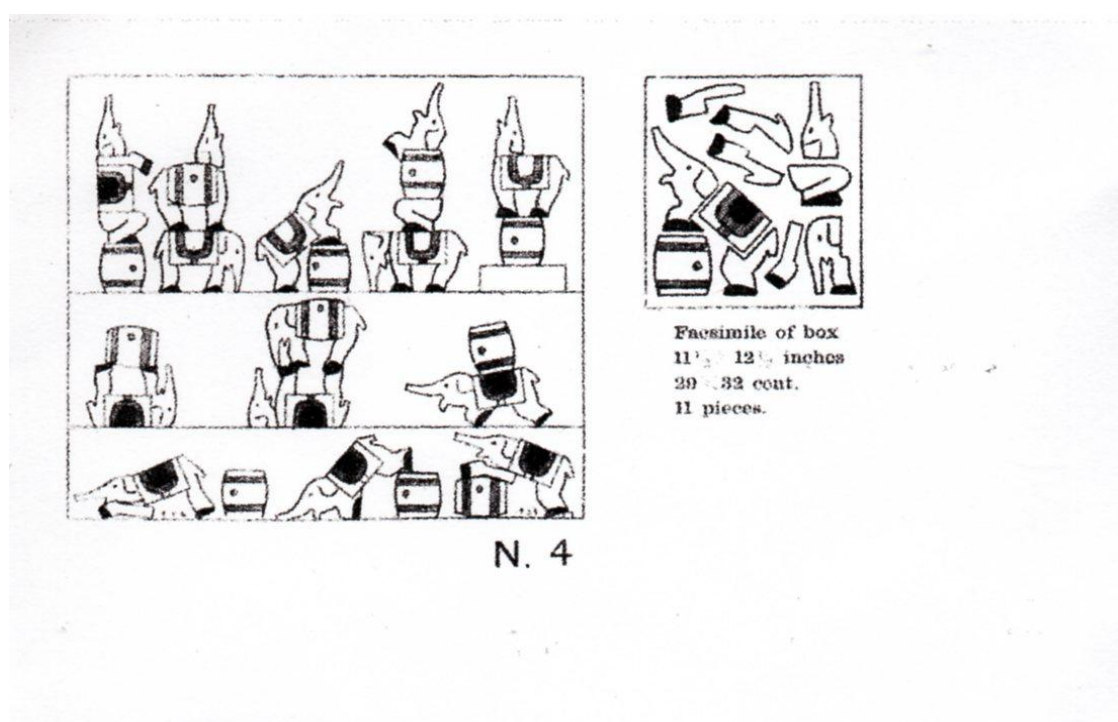


FIGURA 26 – TORRES-GARCÍA. *Aladdin Toys Catalogue*. 1922-1923. Apresentação do brinquedo *Elefante*, animal de circo. Onze peças e diversas formas de composição.
 Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p.60.



FIGURA 27 – TORRES-GARCÍA. *Gangster*. 1920. Madeira Pintada.
Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. Traços de Nova York, p.81.

Com o auxílio da imaginação dos filhos, Torres-García cria um grande número de figuras, que contemplam ampla gama de representações de personagens e de objetos. São homens de negócios ou trabalhadores, mulheres com vistosos vestidos, portando seus chapéus, casas e edifícios públicos, veículos de transporte, de carga e de passeio, pequenos animais de estimação. Com essas figuras, ele cria um universo expressivo miniaturizado, regido pelas regras que lhe impõem as crianças, ao manejarem os brinquedos, em meio à brincadeira de faz de conta. Nesse sentido, os brinquedos fundados por ele são signos plásticos e, mediante essa condição, atuam como representações de signos da cultura, que aludem a conteúdos e contextos situacionais. Eles reproduzem alguns dos elementos que compõem o ambiente social da vida agitada de uma metrópole, refletindo personagens, cenários, bens de consumo e construções da vida moderna. O jogo incitado pelos brinquedos prima por uma manipulação de signos da cultura, que são deslocados e reorientados, desconstruídos e rearranjados, o que conflui em uma reordenação do real pela via do estético.

Essa expressividade – que joga com os elementos da cultura inerente ao meio citadino – parece exacerbar-se quando Torres-García parte da Catalunha, rumo à Nova York, em 1920. Muito lhe seduzia a visão da cidade esboçada nos versos de Walt Whitman, o que contribui para a formulação de seu “sonho americano”. O artista muda-se, com a família, na intenção de vivenciar os estímulos expressivos da grande metrópole norte-americana e, igualmente, em busca de melhores oportunidades para promover a sua arte e, a partir dela, ser capaz de se sustentar. É fato observável que a produção do artista reflete o novo ambiente no qual se insere, ao fixar residência em uma cidade grande e desconhecida, situada em outro continente. No que se refere aos brinquetes, segundo observa Mejía, a produção efetuada na Catalunha era caracterizada por um apelo ao popular e ao tradicional, embora também representasse elementos da Modernidade, como carros e trens. Em contraposição, os brinquedos produzidos após o estabelecimento do artista em Nova York esboçam o vigor, a técnica e a fluidez da vida moderna. Conforme define Mejía, essa transição se encontra relacionada ao olhar que o artista lança sobre a nova cidade:

Em Barcelona, o *noucentisme* marcou seus primeiros brinquedos, que mantiveram uma forte conotação realista; mas assim que começou a considerar realizá-los de uma maneira comercial, dotou-os de uma simplificação de formas característica de suas pinturas e desenhos de meados e do final da década de vinte, o que permite captar a atenção da criança com o “realismo intelectual”. [...] Durante sua estada em Nova York, agudiza-se a percepção do dinamismo da cidade; o que se reflete nos personagens que se movem por ela, e é também expresso em automóveis, barcos e trens, em vários cadernos de desenhos, além de em seus brinquedos.³⁴⁹

³⁴⁹ “En Barcelona, el noucentisme marcó sus primeros juguetes, que mantuvieron una fuerte connotación realista; pero en cuanto comenzó a plantearse realizarlos de una manera comercial, les dotó de una simplificación en las formas característica de sus pinturas y dibujos de mediados y final de la década de los veinte, lo que permite captar la atención del niño con el “realismo intelectual”. [...] Durante su estancia en Nueva York, se agudiza la percepción del dinamismo de la ciudad; lo que se refleja en los personajes que se mueven por ella, también expresado en automóviles, barcos y trenes, en varios cuadernos de dibujos, además de en sus juguetes.” In: MEJÍA. *Artistas y juguetes*, p. 227. (Tradução nossa).

A pulsante e moderna cidade³⁵⁰ era incrivelmente atrativa aos olhos do artista, que ambicionava encontrar novas perspectivas para a sua produção estética. Ao se deter sobre a multiplicidade expressiva dispersa pelas ruas, com a qual se depara ao caminhar livremente pelo espaço citadino, o criador, à maneira dos *poetas flâneurs*, interessa-se pelos tipos urbanos e suas histórias. Dessa observação da vivacidade presente no urbano, manifesta a partir de seus personagens, decorre uma das séries mais cativantes de personagens. Referimo-nos à coleção de brinquedos batizada, com picardia, de *Funny People*, presente no catálogo de brinquedos *Aladdin Toys Catalogue* (1924). O olhar de estrangeiro, de sujeito fora ou à margem da cultura americana, o que, de certo modo, o identifica com alguns desses personagens que deseja retratar, permite a Torres-García vislumbrar quão interessantes são esses passantes, essas figuras anônimas que, para ele, conferem significado à cidade. Surgem, portanto, como brinquedos, as mulheres afro-americanas, os operários, os *gangsters*, os homens de negócios, etc. Nesse proceder, Torres-García brinca com o aspecto plástico e a caricaturização dessas figuras, para que possam aludir a ou simbolizar parcelas da diversidade populacional que habita a cidade.

Desapontado com o campo da arte em Barcelona, Torres-García busca se afirmar no meio artístico nova-iorquino e tenta estabelecer uma fábrica para os seus brinquedos em solo americano. Nessa nova ambiência, além de representar naturezas mortas, ele registra, compulsivamente, as suas visões e impressões sobre a cidade, também, em pintura, desenho e em uma série de textos e notas publicados em *La Publicidad*. Realiza, portanto, uma pintura que retrata paisagens urbanas, que esboça a pluralidade de sentidos e a dinamicidade do meio citadino, na qual irrompe a interação entre escritural e pictórico. Nas obras de sua fase nova-iorquina, surgem símbolos, números e palavras em meio à representação das formas traçadas em seus quadros, em um reflexo direto da heterogeneidade escritural que permeia a metrópole moderna, como um prodigioso *medium* de escrita, onde se proliferam panfletos; cartazes de propaganda; sinais de trânsito; fachadas comerciais; letreiros; luminosos e etc. De modo análogo, a relação entre a escrita e o meio urbano se manifesta no brinquedo *Abecedario*

³⁵⁰ No artigo “O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar”, Maria Lúcia Bastos Kern, pesquisadora especializada nas obras desses criadores, bem como na temática dos processos de modernização da arte latino-americana, destaca a importância da cidade como espaço no qual se realizam as mudanças agenciadas pela Modernidade, que interferem na vida cotidiana e sensibilizam os artistas, incitando-lhes novas percepções. Sobre a produção do criador uruguaio, Kern enfatiza que: “Ele faz da cidade, fonte de suas pesquisas com o fim de realizar experiências plásticas, a partir de signos modernos. O espaço urbano também é imaginado pelo artista para construir estruturas sociais mais harmônicas, conduzindo-o a formalizar na pintura e em outras práticas artísticas suportes para a sua “fala mítica”. (KERN. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar. In: *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXX, n. 2, dez. 2004, p. 67-88).

(1928 aprox.), composto de vinte e seis peças de madeira pintada, nas quais estão inscritas as letras do alfabeto e cujas formas aludem a partes de construções e veículos presentes na ambiente da cidade. Trata-se de um brinquedo que se vale tanto da expressividade construtiva, da materialidade da forma, quanto do estímulo à manipulação da linguagem, do jogo com o verbal, que origina a composição de palavras e textos mediante a junção das peças. Com a inserção do componente alfabético no brinquedo, que permite a criança se lançar em um processo de escrita com os significantes verbo-visuais, o artista lhe descortina um infindável campo de jogo com a linguagem.

Apesar do entusiasmo inicial que permeia a sua chegada a Nova Iorque, o artista enfrenta problemas para se adaptar e dificuldades financeiras, que o levam a aceitar pequenos trabalhos como cenógrafo, caricaturista e desenhista de publicidade. Nessa oportunidade, convive com intelectuais e artistas da vanguarda local, como Joseph Stella, Marcel Duchamp, Katherine Dreier, o pintor grego John Xceron, o pintor peruano Carlos Baca-Flor e o músico Edgar Varese, e também Max Weber e John Graham. Em julho de 1921, Torres-García constitui, com as *Anderson Galleries*, a companhia denominada de *Artist Toy Makers*, com o objetivo de produzir os seus brinquedos. A sociedade, porém, logo fracassa.



FIGURA 28 – TORRES-GARCÍA. s.t. 1920. Aquarela. *Álbum de aquarelas de Nova York*.
Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. Traços de Nova York, p.147.



FIGURA 29 – TORRES-GARCÍA. *Rua 14*. 1920.
 Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. *Traços de Nova York*, p.90.

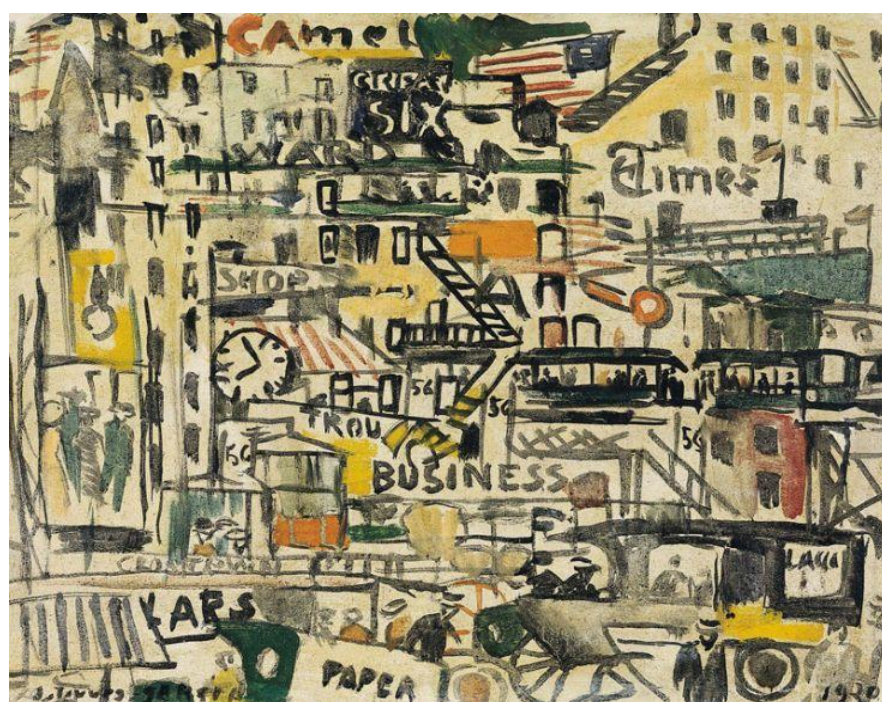


FIGURA 30 – TORRES-GARCÍA. *Síntese de Nova York*. 1920.
 Fonte: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. *Traços de Nova York*, p.90.

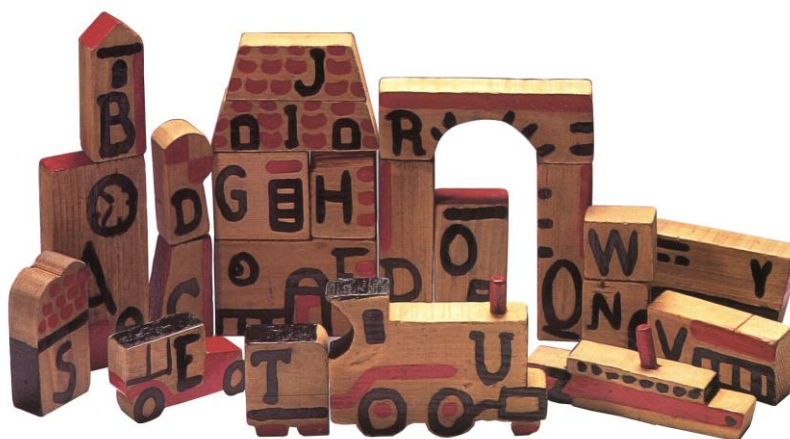


FIGURA 31 – TORRES-GARCÍA. *Abecedario*. Brinquedo de madeira pintada.1927-28.
Fonte: Disponível em : < www.torresgarcia.com>. Acesso em: 10 dez. 2015.

O artista não esmorece e segue trabalhando, prioritariamente, no desenho dos brinquedos e buscando uma carpintaria que se interessasse em produzi-los em solo americano. Acompanhado da família, deixaria Nova York em julho do ano seguinte, com destino à Itália, em busca de um custo de produção mais baixo. Passa por diversas cidades da Toscana, trabalha na fabricação dos brinquedos, na preparação de um mostruário a ser enviado a Nova York e vende uma linha de seus brinquedos em Florença. Ele ainda continuaria trabalhando intensamente na criação dos joguetes, nos dois anos seguintes, sendo que, em 1923, se dedicaria exclusivamente a esse projeto. Em fevereiro de 1924, John Agell, amigo do artista, cria, junto com ele, a *Aladdin Toy Company*, em Nova York, para promover a venda dos brinquedos. Com a instauração do fascismo na Itália, Torres-García passa a viver em Villefrance-sur-Mer, no sul da França, e comercializa seus brinquedos nas lojas *Metz & Co.*, em Amsterdam, e na *Selfridge's*, em Londres. Lamentavelmente, em fevereiro de 1925, um incêndio³⁵¹ no depósito que abrigava os joguetes destrói a sua produção de brinquedos, causando grande prejuízo, o que resulta no encerramento da sociedade. Diante de mais essa decepção, a fabricação industrial dos brinquedos recrudescer e o artista volta a produzi-los, esparsamente, de maneira artesanal e familiar. Em algumas ocasiões, precisa recorrer ao auxílio dos amigos para atender um pedido em tempo hábil.

Em uma dessas grandes ironias do campo da arte – que ignora ou repudia o talento artístico do criador no momento em que produz algo que não coincide com a

³⁵¹ Outro incêndio, ocorrido em 08 de julho de 1978, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destruiu completamente setenta e três quadros do artista, que compreendiam destacadas obras de seu período construtivista, o que gerou grande consternação, em virtude da perda inestimável. Entre as obras arruinadas, encontravam-se os renomados painéis do Hospital Saint-Bois, um dos trabalhos mais célebres do artista.

normativa estética vigorante para, posteriormente, exaltar a obra como a produção de um renovador visionário, algumas centenas de brinquedos conservados adquiriram o *status* de peças de colecionador e têm, atualmente, um alto valor cultural e de mercado. Reiteradamente, a crítica de arte endossa a concepção de que os joguetes do criador uruguaio preservam “essa rara qualidade do indefinível que os converte em obras de arte de uma categoria diferenciada”,³⁵² como bem define Gradowczyk. Em razão disso, os brinquedos são, muitas vezes, comparados a obras de arte contemporâneas: “As peças remanescentes dessa fase, já “octogenárias” e ainda tão atuais, nos propõem agora mais um jogo: embaralham os conceitos de antigo e contemporâneo e nos convidam a criar algo novo.”,³⁵³ conforme conclui a jornalista Amarílis Lage. O fato de os brinquedos, embora destinados às crianças, terem representações que não são infantilizadas, mas carregadas de uma expressividade que desperta curiosidade e interesse tanto nos pequenos quanto nos adultos, contribui diretamente para essa espécie de atualidade das suas peças.

A partir da projeção dos seus brinquedos transformáveis, o artista parece exercitar-se na representação de signos visuais, alusivos a elementos da cultura que, mais tarde, aglutinaria em sua pintura construtivista. Ele adensaria essa prática para produzir uma pintura de signos, imbricando texto e imagem em suas obras, o que origina o mecanismo artístico de uma escritura pictural. Com a concepção de brinquedos de arte e a proposta de que seriam manipuláveis e intercambiáveis, – o que o artista enfatizou em um catálogo dessas criações, produzido em fevereiro de 1924 –, Torres-García torna proeminente a dimensão lúdica da arte. O criador evidencia, portanto, que o jogo perpassa os processos de criação e de recepção dos objetos artísticos. Sobre o tema do jogo, certa vez, imerso na produção dos brinquedos e desgostoso da avidez capitalista norte-americana, Torres-García proferiu este conselho aos artistas, que constitui um estímulo a criar sem amarras:

O mais importante é manter o espírito desperto, vibrante, e há que se conseguir isso nessas divinas coisas inúteis. Imite as crianças: jogue. O mundo, levado a sério, é antiartístico e triste. A arte tem que trazer a alegria ao mundo. Seja extravagante, jogue!³⁵⁴

³⁵² “*esa rara cualidad de lo indefinible que los convierte en obras de arte de una categoría diferente.* In: GRADOWCZYK. Torres-García: Un constructor con maderas, p. 6. (Tradução nossa)

³⁵³ LAGE. Torres-García encanta com brinquedos. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 de ago. de 2007, p. 1.

³⁵⁴ “*Lo más importante es mantener el espíritu despierto, vibrante, y esto hay que conseguirlo en esas divinas cosas inútiles. Imita a los niños: juega. El mundo, tomado en serio, es antiartístico y triste. El arte tiene que traer al mundo la alegría. Sé extravagante, ¡juega.*” In: TORRES-GARCÍA *apud* ERLAN. *Los juguetes de un maestro uruguayo.* In: *Clarín*, Buenos Aires, 08 set. 2007, Sociedad. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2007/09/08/sociedad/s-05903.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2014. (Tradução nossa).

4.1.2 Universalismo Construtivo e jogo de signos

Agir segundo nossa própria natureza, eis o que deveria ser o único programa de nossas vidas [...] As palavras são um convencionalismo que nós inventamos para nos comunicar. As letras alfabéticas e os desenhos também. [...] Todo mundo pode se exprimir com mais ou menos habilidade por esse meio gráfico. Uma espécie de grafismo geométrico. Veja o desenho das crianças. E bem, é preciso desenhar como eles e não mais. O desenho que nós sabemos por natureza, e sem haver aprendido nada, nada de outros e por outros.

Torres-García³⁵⁵

O livro *Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même* (1930) consiste em uma publicação de demarcada plasticidade, na qual Torres-García desenvolve as proposições de seu ideário estético. De encadernação artesanal, a obra reproduz a caligrafia manuscrita, arredondada e firme do artista e é permeada de ilustrações elaboradas a partir do desenho à mão livre, cujos traçados delineiam apenas os contornos das imagens. Em razão de sua estrutura composicional e da interação entre texto e imagem que promove, à semelhança de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, a obra nos remete à ideia de livro como objeto de arte. Além disso, como na obra de Andrade e seus companheiros, identificamos uma criação cujo suporte é uma espécie de caderno, que aglutina visual e verbal em sua composição, de maneira combinada, quer dizer; sem que, no entanto, encontrem-se imbricados, pois coexistem na obra, mas podem ser identificados separadamente. Nesse sentido, para além de uma “concorrência” expressiva, o que existe é uma confluência, um entrecruzamento do que é evocado pelos diferentes modos semióticos postos em contato, tendo vista que a significação se constrói a partir do que é transmitido em texto e imagem. A partir do exame do diálogo estabelecido entre pictórico e escritural na referida criação, percebemos, portanto, que os sentidos se conformam a partir do que ambas as linguagens evocam, por meio do diálogo que instauram nessa obra.

Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même se insere na larga produção de livros manuscritos³⁵⁶ e de caráter plástico produzidos por Torres-García, nos quais ele realiza

³⁵⁵ “Agir selon nôtre propre nature, voilà ce que devrait être l’unique programme de nôtre vie. [...] Les mots sont un convencionalisme que nous avons inventé pour nous communiquer. Les lettres alfabétiques et les dessins aussi. [...] Tout le monde peut s’exprimer, avec plus ou moins d’adresse, par ce moyen graphique. Un sorte de graphisme géométrique. Voir le dessins d’enfants. Et bien, il faut dessiner comme eux et pas plus. Le dessin que nous savons par nature, et sans avoir bien rien appris, rien d’autres ni par d’autres.” In: TORRES-GARCÍA. *Ce que je sais, et ce que je fait par moi-même*. Cours complet de dessin et de peinture, et d’autres choses, s.p. (Tradução nossa)

o debate em torno do ideário estético e da visão de mundo que defende, o que se exprime a partir do jogo entre texto e imagem. O texto veiculado na obra em questão lança as proposições estéticas do artista acerca do desenho e da pintura, dentre as quais podemos salientar a ênfase concedida à abdicação da imitação, em favor da expressão de uma verdade pessoal na criação estética, bem como a valorização da arte primitiva, da arte popular e, sobretudo, da arte infantil. Torres-García convoca os criadores a se despirem das premissas de estéticas convencionadas, para buscar desenhar ou pintar à semelhança de como o faz uma criança. De acordo com o que propõe, seria preciso projetar livremente uma expressão própria, arriscar-se no traçado de signos visuais, e, desse modo, alcançar novas perspectivas estéticas. Na continuidade desse pensamento, ele assevera: “Nós temos todas as coisas do mundo em nós mesmos. E uma geometria em nós, que é nossa partida.”³⁵⁷ Com a defesa dessas proposições, que congregam a espontaneidade do traço, a simbologia irrestrita e a estrutura geometrizante na produção do pictórico, ele principiara a adensar o que seria matéria de maturação nos três próximos anos e, pouco mais tarde, nortearia a proposta artística do Universalismo Construtivo. Dois anos antes da publicação desse livro, o artista já começara a estabelecer um princípio construtivo e a introduzir símbolos diversos em suas representações pictóricas.

A partir de 1926, já instalado em Paris, Torres-García recomeça a priorizar a pintura como prática artística, com grande afinco. No período de quatro anos em que vivera entre a Itália e a *Côte D’Azur*, dedicado, especialmente, à fabricação de brinquedos, o artista pouco produziu em pintura. Entretanto, como já assinalado, é possível divisar que o trabalho de criação dos brinquedos, que conformam signos visuais, representativos de uma cultura, tem repercussões significativas nos quadros produzidos posteriormente. Se o artista proclamava que tudo era brinquedo e pintura, na carta a Barradas, anteriormente citada, os dois modos expressivos parecem, de certa maneira, convergir na criação de suas obras construtivas. Nas representações, temos a divisão da superfície pictórica pelo traçado de linhas ortogonais, que desenham nichos retangulares, seções de tamanhos variados, nas quais se inserem pequenos

³⁵⁶ Torres-García produziu em torno de vinte e cinco livros manuscritos, encadernados por ele, que compunham exemplares únicos. Na ocasião de seu aniversário de nascimento (1874-1974), sete dessas obras foram publicadas pela primeira vez em edição fac-similar: *Foi* (Paris, 1930); *Ce que je sais, et ce que je fais para moi-même* (Losones, 1930); *Père Soleil* (Paris, 1931); *Raison et Nature: Théorie* (Paris, 1932); *La tradición del hombre abstracto* (Montevideu, 1938); *La ciudad sin nombre* (Montevideu, 1931); *La regla abstracta* (Montevideu, 1946). Para maiores informações sobre os livros manuscritos do artista, consultar: AZEVEDO, Mário. A obra-texto de Joaquín Torres-García. 2007. Tese. (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre, 2007.

³⁵⁷ “*Nous avons toutes les choses de ce monde dans nous même. Et une géométrie a nous, que c’est notre départ.*” In: TORRES-GARCÍA. *Ce que je sais, et ce que je fait par moi même*. Cours Complet de dessin et de peinture, et d’autres choses, s.p. (Tradução nossa)

desenhos, esboçados em poucas linhas, e, às vezes, palavras. Os signos visuais presentes nas pinturas nos remetem, portanto, aos objetos e personagens formulados como brinquedos, que sensibilizaram o artista para todo um repertório de signos presentes na vida em sociedade.

Curador da mostra *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, realizada entre setembro de 1997 e janeiro de 1998, no *Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)*, Carlos Pérez observa que constitui tarefa complexa precisar os limites do jogo de influências mútuas entre as diferentes práticas criativas a partir das quais o artista se exprimia. Segundo ele, é difícil estabelecer, em alguns casos, até que ponto uma pintura determinou a estrutura final de um brinquedo e, por outra parte, se esse brinquedo teria repercutido em uma escultura ou sugerido uma tela.³⁵⁸ De modo comparável, os limites entre as linguagens artísticas, pintura e escritura, envolvidas na elaboração de seus quadros, também são obliterados em favor do surgimento de uma pintura simbólica. Nessa perspectiva, cumpre ressaltar que a técnica da montagem, inerente à proposição de um todo de sentido surgido a partir da articulação de partes constituintes, de diferentes naturezas, que rege o processo criativo de suas obras, constitui um notório ponto de convergência entre os brinquedos e as pinturas de Torres-García. Com a integração de elementos diversos em uma nova estrutura composicional, que passam a dialogar entre si e tem seus sentidos, por conseguinte, alterados, originando novas formas expressivas, o artista encontra um mecanismo que orienta a concreção de sua produção estética.

O ambiente artístico parisiense, palco dos movimentos de vanguarda e da interação entre os criadores, desempenha um papel extremamente relevante no desenvolvimento da produção estética de Torres-García. Nesse contexto, os estímulos criativos são muitos e as possibilidades de instaurar novas expressividades se sugerem ilimitadas. No entanto, ele precisa trabalhar concretamente para conseguir se inserir no círculo das artes e obter a almejada visibilidade para os seus trabalhos. Conforme resume Diaz, “sem amigos poderosos, sem padrinhos e sem habilidade própria para a autopromoção, a única forma que tem para se fazer respeitado nesse meio extremamente competitivo é pintando, não somente com qualidade, mas também em quantidade. [...] verdadeira euforia criativa”.³⁵⁹ Em novembro de 1928, o artista encontra, na Galeria *Marck*, o pintor holandês Theo van Doesburg, fundador e diretor da revista *De Stijl* (1917-1931), publicação porta-voz do movimento neoplasticista holandês, que convida Torres-García a visitar o seu ateliê. Logo, o

³⁵⁸ PÉREZ. *Les jouguines de Torres-García*. In: _____. *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, p. 11.

³⁵⁹ DIAZ. Joaquín Torres-García. Integridade da Arte. In: DIAZ; PERERA. *Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção*, p. 28.

artista conhece, também, o escritor belga Michel Seuphor e o pintor Piet Mondrian, e demonstra profundo interesse pela estética neoplasticista, que produziria impressões indeléveis em sua arte. Segundo a avaliação de Gradowczyk, o encontro entre o artista uruguaio e o líder do movimento neoplasticista é igualmente estimulante para ambos. Van Doesburg se interessa por sua proposta pictórica e compara o artista ao pintor tcheco Frantisek Kupka, uma vez que ambos abandonaram o classicismo para cultivar a arte abstrata. Por outra parte, para Torres-García, representa a grande descoberta do neoplasticismo:

O neoplasticismo propõe uma rigorosa estruturação geométrica do plano pictórico, subdividido por barras horizontais e verticais que delimitam áreas de cores primárias: vermelho, azul e amarelo, complementadas por branco, negro e cinza. Representa assim a concreção de uma ideia que ia mais além da proposta cubista e que, por outra parte, o próprio Torres, em forma retórica – e independente –, havia antecipado em seu artigo “Plasticismo”, de 1918, já presente, incipientemente, em seus trabalhos de 1917.³⁶⁰

Nos desenhos executados entre 1917 e 1918, que têm como tema a metrópole moderna, irrompem, em sentido embrionário, os aspectos essenciais da arte construtiva de Torres-García. Nesse período, já se manifesta o apelo à estrutura e o emprego de uma esquematização de formas, assim como a expressão de representações de caráter plano e frontal, o que, mais tarde, seria retomado e aprimorado por ele. A busca estética na qual o artista se engaja caracteriza-se, desde então, pelo desejo de lograr produzir representações pictóricas pautadas pela estruturação, o equilíbrio e a ordem.

Em parceria com Seuphor, Torres-García funda, no ano de 1930, o movimento *Cercle et Carré* (Círculo e Quadrado), bem como a revista homônima, com o intuito de difundir as premissas do pensamento construtivo e neoplástico. No mesmo ano, o movimento realizou uma exposição coletiva na *Galerie 23*, com uma conferência a cargo de Torres-García e a apresentação de cento e trinta obras abstratas, realizadas por seus membros. O grupo se contrapunha à estética surrealista, que se expandia e popularizava, por julgar que não conformava a devida ruptura com o mimético, pois representava uma extensão do velho modo

³⁶⁰ “O neoplasticismo propone una rigorosa estructuración geométrica del plano pictórico, subdividido por barras horizontales y verticales que delimitan áreas de colores primarios: rojo, azul y amarillo complementadas por blanco, negro y gris. Representa así la concreción de una idea que iba más allá de la propuesta cubista y que, por otra parte, el mismo Torres, en forma retórica – e independiente –, había anticipado en su artículo “Plasticismo” de 1918 y ya presente incipientemente en sus propios trabajos de 1917.” In: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres-García*, p. 33. (Tradução nossa)

de produzir arte. Nesse sentido, acreditava-se que a harmonia visual legítima proviria da abstração. O movimento adquiriu uma dimensão internacional, porque reuniu artistas abstracionistas de diferentes nacionalidades e orientações estéticas, o que o levou a atingir a expressiva marca de mais de oitenta integrantes. Dentre os seus membros, podemos destacar nomes como Hans Arp, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Le Corbusier, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Pedro Daura, Antoine Pevsner, Enrico Prampolini, Luigi Rosso, Alberto Sartoris, Kurt Schwitters, Georges Vantongerloo e Joseph Stella. Com a dissolução do movimento, no ano seguinte – o que não lhe oblitera a importância –, à diferença de Torres-García, grande parte de seus ex-membros se engajou na formação do grupo *Abstraction-Creation*, para se dedicar detidamente à criação abstrata. Em 1936, dois anos após se reestabelecer em Montevideu, Torres-García publicaria *Círculo y Cuadrado* (a segunda época de *Cercle et Carré*), em espanhol e francês, com colaborações de colegas da primeira agremiação, a exemplo de Mondrian e Boccioni.

Como os antigos companheiros do grupo *Cercle et Carré*, Torres-García repudiava a arte imitativa, de aparências, entretanto, o seu anseio criativo não estava dirigido apenas ao abstracionismo. A vertente da arte construtiva que o artista se propõe a fundar surge de uma possível interseção entre abstração e figuração, que gera representações nas quais os signos tem notável caráter icônico. Nos quadros do artista, que primam pela abstração da linguagem, os elementos pictóricos, as simbologias empregadas, compõem um código visual. O mecanismo de escritura pictural desenvolvido por ele não se atém a espelhar ou reproduzir uma língua corrente, pois se constrói a partir de uma codificação particularizada, que sugere um simbolismo de outra ordem, que se expressivo, a despeito de deter certo grau de hermetismo. Nessa perspectiva, podemos observar que, apesar de as obras surgirem do traçado de formas simbólicas, esquivam-se de um decalque, da reprodução de uma linguagem verbal, para compor uma escritura cuja expressividade é enaltecida pela visualidade, em suma; uma escritura imagética. Diante disso, as pinturas construtivas de Torres-García, em seu caráter de escritura por imagens, aproximam-se das ideias de pictograma e de poesia visual. Essa comparação é, inclusive, sugerida no título de uma de suas obras, *Pictograma Huidobro* (1931), que homenageia o eminente poeta vanguardista, que explorou as possibilidades expressivas da poesia experimental e visual. Em conformidade com a visão estética de Huidobro, Torres-García buscou desentranhar as possibilidades expressivas latentes do simbólico, para elaborar uma linguagem estética própria, alicerçada em sua engenhosa imaginação.

Conforme operada em seus trabalhos, a substituição da figura pelo signo adquire um caráter liminar, uma vez que origina não somente traços e grafismos, mas toda uma gama de símbolos arcaicos e modernos, cuja materialidade visual alude, por conseguinte, a uma série de significados e conteúdos existentes para além da representação. Nessa pintura construtiva, que se caracteriza como simbólica, nem mesmo os cortes e as divisões impostos pela estruturação geométrica dirimem a forte conexão entre os atos de ver e de ler, estabelecida na interação com as obras. Em decorrência disso, esse modo de composição pictórica, que supõe uma expressão simbólica e uma sintaxe visual absolutamente particulares, demanda a adoção de uma postura ativa do receptor que se coloca em contato com a obra de arte. Torres-García ambicionava alcançar os mecanismos de uma pintura construtiva, de caráter universal, que esboçasse ideias concretas, de maneira sensível, a partir do manejo lúdico de símbolos oriundos de diferentes épocas e culturas. O processo de transformação de seu estilo artístico é bastante longo e o criador apenas consegue satisfazer o seu espírito criativo nessa fase final de sua criação pictórica.

O Universalismo Construtivo de Torres-García, desenvolvido como estilo artístico e proposta estética original, constitui um dos mais relevantes movimentos artísticos desenvolvidos na América e enquadra-se no rol das grandes correntes construtivistas da arte no século XX. A partir dessa concepção artística, surgiria uma pintura concebida como essencialmente abstrata, concreta e universal. A proposição de abstração formulada pelo artista tem contornos muito próprios, porque, para ele, a representação de algo somente constituiria um problema se ocorresse a partir da imitação do real. A expressão simbólica – o emprego de signos visuais – fraturados como significantes gráficos e alusões a conceitos sobre objetos, apresentava-se coerente com a expressividade pretendida. De acordo com o artista, as obras se constituiriam como concretas, uma vez que as formas expressas nos trabalhos não são representadas segundo uma imitação da natureza. Nessa perspectiva, dizem respeito a um sentido metafísico subjacente, referem-se ao simbólico, ao inconsciente e ao transcendente. Finalmente, suas pinturas estariam imbuídas de um teor universalista, porque seriam produzidas em uma linguagem que, pretensamente, seria compreendida em qualquer tempo, por todos os povos. Para tanto, Torres-García emprega símbolos arquetípicos, passíveis de serem entendidos por várias culturas, nas construções de seus trabalhos.

As criações artísticas realizadas por ele, nesse período, surgem como resultado de um desejo de síntese das formas puras de pensamento e dos aspectos intuitivos do artista. Movido pela busca dessa nova forma de arte, de sentido integrador – que acreditava ser capaz de se interpor às dicotomias e de congregar concreto e abstrato, forma e conceito, material e

espiritual, razão e percepção intuitiva –, Torres-García adensa a proposta de sua pintura construtiva e logra encontrar uma expressividade artística absolutamente singular. Originam-se pinturas de signos, de perspectiva plana, que, por conseguinte, desprezam a terceira dimensão. O criador, que afirmara a crença em uma “harmonia total”, reivindicava o equilíbrio entre razão e natureza, “ordem racional” e “ordem vital” a partir da arte que se empenhou em elaborar. Como projeção utópica, que envolve um intenso labor teórico e filosófico, o Universalismo Construtivo detém uma acentuada preocupação espiritual – de ordem idealista –, que se contrapõe ao materialismo, em uma espécie de orientação espiritualista de bases neoplatônicas:

No pensamento de Torres-García, há geralmente sobrepostos dois planos ou dimensões. Por uma parte, o do mundo *real e Concreto*, ou das coisas materiais correntes. Nesse plano, o aspecto intelectual correspondente é o da razão e dos conceitos. Por outra parte, está o mundo do espírito, onde tudo é universal ou Abstrato: Ideias em termos platônicos, as essências de coisas em potência antes de transformar-se em coisas reais, em pensamentos ou conceitos. Já nesse ponto onde residem as coisas abstratas não é possível, para Torres-García, entrar de outro modo senão pela intuição. Como ele mesmo expressa ao escrever: “bem ao contrário do literato, o artista verdadeiro não sabe as coisas de uma maneira concreta, mas já as viu”, no pensamento de Torres-García a intuição é valorizada como o ponto de partida da reflexão teórica, que logo será traduzida em palavras e conceitos. E não me refiro aqui à intuição em sua acepção coloquial, [...] e sim à intuição como conhecimento direto e total de algo ou de um aspecto da realidade, no sentido que se utilizou, em grande medida, em contextos vinculados à experiência religiosa.³⁶¹

Anteriormente, o artista se defrontara com a antinomia entre a expressividade clássica e a audácia das propostas renovadoras, o que culminou em uma releitura que atualizou o modelo estético antigo. Diante do dilema entre o pensamento racional, discursivo e sequencial, e a “visão intuitiva”, originária da abstração, o artista busca integrar os dois planos, com a produção de obras construídas no interstício entre as artes, que promovem um impetuoso e denso jogo de signos, ao se configurarem como representações de pictogramas. A partir dessa proposta, emerge uma pintura que recobre o espaço do quadro com uma trama divisória, de estruturação geométrica, inicialmente construída por meio de linhas ortogonais e, posteriormente, a partir da ferramenta matemática dos retângulos áureos, denominada seção

³⁶¹ DIAZ, Joaquín Torres-García. Integridade da arte. In: DIAZ, PERERA. *Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção*, p. 15.

áurea ³⁶², o que determina as repartições nas quais são inseridos os símbolos. Desse modo, ele parte de um movimento orientado pela racionalidade matemática para, em seguida, escolher os elementos pictóricos entre uma variedade de signos, de forma livre e intuitiva, a partir de premissas próprias. Ao fundamentar a elaboração de suas criações a partir do conceito de estrutura – ideia aglutinadora diretamente relacionada à proposição de construção, o que motiva diversos aspectos de suas concepções estéticas, bem como relativos à composição de suas obras –, o artista encontra o mecanismo que lhe propicia a ambicionada forma de expressão universal.

³⁶² A concepção estética de Torres-García partia da ideia de que o homem expressa através de si e de sua arte duas forças: o princípio da natureza e o princípio espiritual. Em conformidade com isso, o artista, na ocasião de uma conferência, propôs que toda verdade estaria contida em duas linhas; uma vertical (espiritual) e outra horizontal (natureza). Sob essa perspectiva, ele propunha que a arte poderia ser universal e atemporal, em razão de remeter ao mistério do universo e da existência. Com o emprego da proporção áurea, combinada a elementos simbólicos, em suas criações pictóricas, o artista encontra o mecanismo de integração entre natural e espiritual, consciente e inconsciente, concreto e abstrato que tanto almejava. Sobre isso, esclarece Diaz: “a qualidade única da proporção áurea, que a distingue dos demais critérios de proporcionalidade, é bem conhecida. De dois segmentos proporcionados segundo a relação áurea, o maior deles está na mesma relação respeito à soma de ambos do que menor respeito do maior. Em termos matemáticos, sendo “a” a longitude do segmento menor e “b” a do maior, $a/b = b/(a+b) = 0.619$. Isso permite, então, estabelecer um sistema de proporções *constante*, no qual as partes de uma obra, das menores até as maiores podem estar sempre relacionadas pela seção áurea ou por um de seus múltiplos ou submúltiplos. Essa propriedade proporciona à obra uma organicidade e unidade inigualáveis. Mas, além disso, a seção áurea encontra-se abundantemente na natureza. Está presente em galhos de árvores, articulações de braços e pernas, distâncias entre olhos, nariz, boca no rosto humano, em caracóis e em flores. Essa qualidade a faz essencialmente atrativa, já que estabelece um vínculo bidirecional entre abstração e natureza, entre o mundo do concreto e o do abstrato. A proporção áurea será para Torres-García uma expressão do vínculo entre o plano *ideal* e o plano *real*.” (DIAZ. Joaquín Torres García. Integridade da arte. In: DIAZ; PERERA. *Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção*, p.34.)

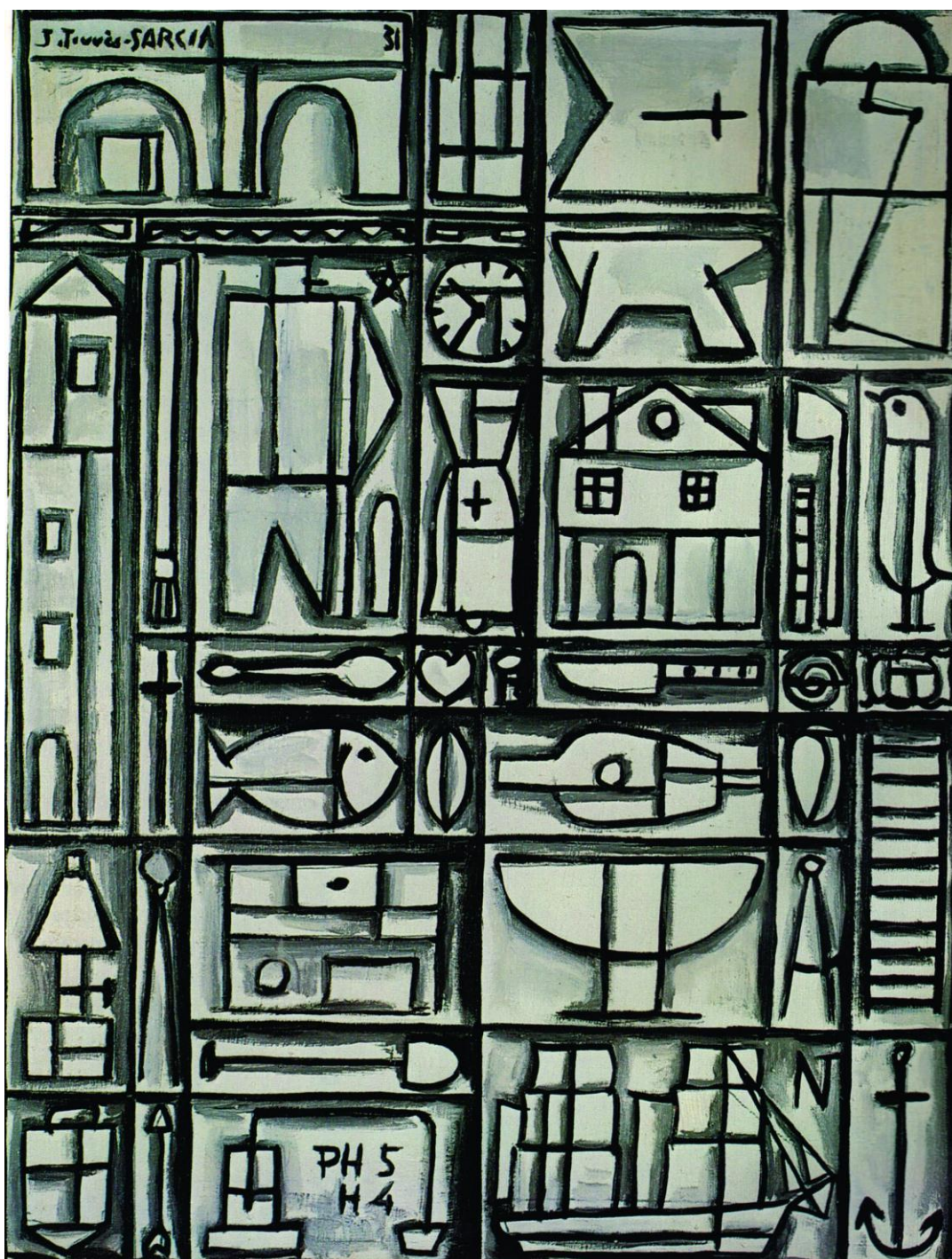


FIGURA 32– TORRES-GARCÍA. *Constructivo PH5*. 1931. Óleo sobre tela. 81,3 X 64,8 cm.
 Fonte: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres García*, p. 51.



FIGURA 33– TORRES-GARCÍA. *Constructif avec boussole*. 1932. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm.

Fonte: FUNDAÇÃO ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA. *J. Torres García*, s.p.



FIGURA 34 – TORRES-GARCÍA. *Composition Universelle*. 1937. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm.
Fonte: FUNDAÇÃO ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA. *J. Torres García*, s.p.



FIGURA 35 – TORRES-GARCÍA. *Indoamérica*. 1938. Óleo sobre cartão.
100x 80 cm
Fonte: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres García*, p. 65.



FIGURA 36 – TORRES-GARCÍA. Desenho. 1930 aprox. 15x 10 cm. “No plano cósmico, uma forma tem um valor simbólico.”
 Fonte: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres García*, p. 49.

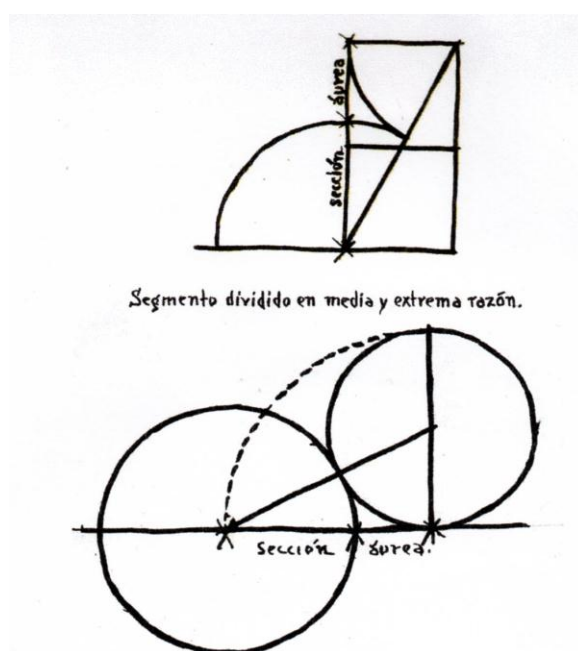


FIGURA 37 – TORRES-GARCÍA. Seção áurea. s.d
 Fonte: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin & Universalismo Construtivo*.
Joaquín Torres-García, p.13.

Em 1932, Torres-García redige um livro que versa sobre as elucubrações teóricas e o sentido metafísico que recobrem a criação de suas obras construtivas, que intitula de *Raison et Nature. Théorie* (Razão e Natureza. Teoria). Como *Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même*, trata-se de uma obra manuscrita, que se constrói a partir da integração entre visual e verbal, que atuam como códigos complementares na expressão dos sentidos que veicula. Esse trabalho teórico permaneceu, no entanto, inédito, durante a vida de seu autor, tendo sido publicado, pela primeira vez, como edição fac-similar apenas em 1954. Nesse livro, o artista, que se vale de um amplo conjunto de signos visuais de origem arcaica, ordenados e empregados em acordo com a sua interpretação mística da vida e do universo, propõe-se a classificá-los. Torres-García organiza a variedade simbólica que manipula mediante três planos de existência, a saber; intelectual, moral e físico, que são representados, respectivamente, pelo triângulo, o coração e o peixe, significantes recorrentemente utilizados em suas pinturas. Nesse sentido, os signos, que, presentes nas obras, encontram-se carregados de significados plásticos e poéticos, são elencados em um sistema de ordenação dos sentidos, em uma espécie de classificação da linguagem e do conhecimento. Trata-se, portanto, de uma investigação estética e filosófica, que sugere uma inquisição de possíveis analogias, de correspondências entre as artes e os saberes, em uma busca por um modo criativo que, integrador de expressividades diversas, caracterize-se como universal. Segundo esclarece Fernanda Terra, o Universalismo Construtivo não se reduz a uma concepção artística, porque contempla uma concepção universal da existência humana, o que é divulgado a partir da obra de Torres-García:

O artista cria a ideia de Homem-universo, que nos revela muito sobre sua obra: o homem, como manifestação do universo, está integrado a três planos de existência. O primeiro plano, o mental ou racional, é o mundo abstrato, das ideias, dos números e das regras gramaticais, representado pelo triângulo. O segundo, o plano emocional, é o da concepção intuitiva, representado pelo coração. Finalmente, o plano da matéria, representado pelo peixe, é a vida instintiva: a vida animal, vegetal e mineral. Dentro desses três planos, o artista constrói e estrutura a suas obras, criando uma síntese da existência humana no universal. A sistematização de palavras, números, formas geométricas e signos dentro da composição plástica atende a uma visão cósmica e total, bem como corresponde a uma linguagem metafísica do Homem-Universo.³⁶³

³⁶³ TERRA. Traços de Torres-García. In: DIAZ; PERERA. *Torres-García*. Traços de Nova York, p. 29.

As representações de seus quadros se compõem de uma pintura estruturada, subdividida em seções, que abrigam símbolos permanentes e identificáveis, oriundos de diferentes tradições e períodos históricos. O artista se interessa por simbologias e sistemas de signos diversos, que retrabalha, convertendo-os em um repertório, um léxico próprio, a ser empregado na elaboração do esquema pictórico de seus trabalhos. A partir da inserção em sua pintura, essa simbologia irrestrita e partilhada culmina por conformar uma classe particular de signos, o que configura a expressão de uma iconografia pessoal. Sob uma lógica de construção, Torres-García manipula a linguagem como matéria de composição da arquitetura de seus quadros, o que demanda o deslocamento e o rearranjo dos signos na superfície pictórica. Nesse procedimento, surge um ordenamento sintático não convencional dos signos, que provoca associações de sentido, reinvestindo-os de significados, ressemantizando o simbólico no contexto de um discurso sincrético, que explora as possibilidades expressivas de sua gramática visual. Sobre o processo de criação da arte construtiva, Torres-García sintetiza seus mecanismos de elaboração das formas simbólicas nestes termos:

Partirá, pois, o construtivo, só da ideia de estrutura (sempre dentro da geometria) e de tão somente e única ideia deverá surgir, como da matéria bruta no cosmos, um ser, uma vida, assim uma forma: muda em relação à linguagem inteligível habitual, mas eloquente em seu impenetrável mistério. Tal como uma catedral, a pirâmide, o obelisco, uma fuga ou uma sinfonia, os hieróglifos e os signos da arte rupestre, os signos da liturgia etc. [...] dentro do simbolismo plástico da forma em si, representando-se a si mesma e em seu perfeito acorde com o que é vital. Pois o ser, na natureza, anima e configura uma forma de vida, o mesmo tem que passar no campo da arte, e nesse sentido, será criação. O construtivo não saberá, ao tratar só de fazer uma estrutura, que expressão terá sua obra: guiado por um sentimento geométrico, deverá surgir a forma, que só então será símbolo. [...] Só assim poderá chegar a ideia-matéria.³⁶⁴

Com essa argumentação, Torres-García evidencia a inserção de sua pintura-escritura na ampla e longeva história da aproximação entre artes visuais e verbais, enfatizando que produz uma escritura do visível, que explora o caráter concomitantemente simbólico e plástico da forma. Os signos esboçados para a sua pintura/escritura, compreendidos pelo artista como “ideias-matéria”, são comparáveis à escrita egípcia, aos grafismos pré-históricos, em seu simbolismo plástico, cuja forma origina a ideia, que integra, por sua vez, todo um campo semântico. Esse apelo às escrituras primevas e rudimentares, manifesto no aspecto

³⁶⁴ TORRES-GARCÍA. Texto Inédito. Arquivo da Fundação Torres-García. In: Museu Oscar Niemeyer. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García, p. 77.

formal das obras e no discurso teórico do artista sobre suas criações, que propõe a reintegração verbo-visual ou, ainda, o endosso do caráter figural da escrita, faz sobrevir um interesse pelo emprego estético de símbolos arquetípicos. Dentre os elementos simbólicos utilizados na pintura de Torres-García, alguns se ressaltam como mais recorrentes, como, por exemplo: homem, mulher, mão, coração, sol, estrela, relógio, chave, régua, barco, escada, casa, templo, etc. São símbolos elementares e de origem arcaica, motivados por uma subjetividade que detém tanto um afã de sistematização das formas quanto um desejo de universalidade e de transcendência.

Além disso, destacam-se, em suas pinturas, simbologias provenientes das protoescritas pré-colombianas, que fazem sobrevir o passado indígena do continente, marcado pela criação e pela engenhosidade, o que se evidencia na sofisticação de tais sistemas de escrita, que imbricam o verbal e o visual para produzir sentidos.³⁶⁵ Com isso, mais do que símbolos, os caracteres se transformam em signos de memória, que fazem ressurgir modos de ser e de comunicar, que precederam a aculturação colonizadora europeia. Além do trabalho de recuperação de elementos desse simbolismo ancestral, também podemos observar que o aspecto plástico de algumas de suas obras nos remete, igualmente, às escritas primevas e aos códices pré-hispânicos. Esse é o caso de, por exemplo, *Indoamérica* (1938), obra que expõe explicitamente o seu alicerce nas escritas primevas do continente, o que se exprime tanto por meio de sua expressividade plástica, a partir dos signos e de seu arranjo, quanto por meio de seu título, que se refere diretamente ao passado indígena da América. Em outras obras do artista, a referência aos códices indígenas pode não ser, ao primeiro olhar, tão evidente, mas se encontra manifesta na frontalidade de uma pintura/escritura, que aglutina elementos simbólicos traçados com poucas linhas, de forma rudimentar, muitas vezes, em tonalidades entre o branco e o negro e variedades de sépia, o que igualmente alude aos antigos mecanismos de escritura, a exemplo de *Composition Universelle* (1937).

Como as origens da pintura construtivista de Torres-García remontam ao período em que o artista se encontrava no velho continente e tomava parte na vanguarda europeia, faz-se notório que estava atento à tendência escritural e a tendência à fragmentação da estrutura representacional que se insurgiam nas artes visuais. Nesse sentido, seus trabalhos podem ser comparados a obras de Paul Klee, Pablo Picasso, Férdinand Léger e outros. Cabe ressaltar, portanto, que esse retorno ao universo indígena pré-colombiano, com suas cosmogonias,

³⁶⁵ Conforme anteriormente assinalado, a retomada moderna das temáticas ditas primitivas constitui uma dinâmica de conversão do antiquíssimo em moderno, o que denota uma atitude muito característica aos artistas de vanguarda.

imaginários e mecanismos de escrita, constitui uma relevante característica de sua arte e uma dos diferenciais de seu trabalho como criador. A retomada dessa temática demanda conhecimento e pesquisa e, indubitavelmente, estimula o artista a engendrar uma aproximação entre as artes do texto e da imagem, uma vez que a relação entre verbal e visual era inerente à constituição dos códices indígenas. De modo geral, podemos resumir que, na técnica do registro gráfico dos códices, a linguagem oral era transposta em imagens, ou seja: desenhos esquemáticos, de natureza pictogramática, que eram combinados uns ao outros para compor uma cena, estabelecer uma rede de sentidos, como em um quadro. Fatores como a cor, o tamanho e o posicionamento das imagens, que nem sempre eram literais, pois possuíam significados adaptativos, mutáveis, influíam diretamente no processo de decodificação e entendimento das mensagens veiculadas. Esse mecanismo de construção de sentidos inerente aos sistemas de escrita primitivos, que prevê certa margem de criatividade na elaboração e interpretação dos registros visuais, imbuídos de simbolismo, se sugere em acordo com o que o artista viria a propor com sua pintura.

Em outra demonstração do seu interesse pelo passado do continente, Torres-García escreveria *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1940), obra que versa sobre as “bases construtivas essenciais”, encontradas nos primórdios da história do continente, que fundamentaram a arte construtiva que ele se propunha a realizar. Na visão do artista, a cultura indo-americana deveria ser valorizada não apenas como uma espécie de modelo, embasamento para a unificação sul-americana, mas também como possibilidade de uma “verdadeira cultura integral” e “autóctone”. Como observou o escritor francês André Malraux, é Torres-García quem estabelece a primeira ponte entre as artes da América pré-colombiana e a arte universal.³⁶⁶ O retorno à tradição dita “originária”, – a partir da recuperação do que seriam as raízes americanas, anteriores ao contato com o colonizador, cujo objetivo é conceder-lhe um novo enfoque sob um viés atual – insere-se em um projeto artístico que, na mediação entre a cultura autóctone e as aspirações de modernidade, buscava proporcionar maior visibilidade à arte latino-americana, alçando-a a um novo patamar. Torres-García se sente tomado pela ideia de que o artista americano necessitava impor-se a partir de uma nova arte, de que “toda América deveria levantar-se para criar uma arte poderosa e virgem.”³⁶⁷

O mecanismo de criação pictórica concebido por Torres-García constitui um sistema lírico de signos que constrói uma escritura híbrida, a partir da mescla de caracteres

³⁶⁶ MALRAUX *apud* CASTILLO. Vanguarda e classicismo. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 22, p. 14.

³⁶⁷ TORRES-GARCÍA *apud* MUSEU OSCAR NIEMEYER. As artes na vida de um certo Joaquín. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García, p. 20.

engendrada por esse pintor sincretista. A linguagem visual cunhada por ele joga com essa malha de signos e a capacidade simbólica que possuem de inscrever significados visuais na tela, ao gerar a convergência entre o escritural e o pictórico, entre texto e imagem, em seus quadros. Nessa perspectiva, com a produção artística semioticamente heterogênea, pautada pela simplicidade de formas e a singela paleta de cores, surge uma escritura por imagens, uma pintura de signos, que ordena uma diversidade de sentidos postos em inter-relação no espaço pictórico. A partir da vigorosa marcação de contornos, delinea-se um universo gráfico vário, resultado de arguto e lúdico manejo de signos. Com a imbricação entre texto e imagem em um todo de sentido, a partir do sistema de pintura/escritura concebido, o artista torna verbal e pictórico indissociáveis, produzindo o que podemos compreender como uma forma original de escritura pictural. Torres-García formula essa expressividade híbrida, que funde “texto em imagem”, como a proposta de um novo regime representativo, o que atrairia a atenção de outros artistas, interessados em produzir arte a partir desse mecanismo criativo.

Devido à macroestrutura plana e seccionada, repleta de signos e apresentada frontalmente ao espectador, os quadros do artista aludem, por conseguinte, ao esquema de composição dos jogos de tabuleiro, como o xadrez. Ao nos depararmos com eles, é como se estivéssemos diante de um jogo entabulado, de uma trama lúdica armada, em que os símbolos cumprem o papel de peças, alinhados em suas casas, definidas a partir das repartições e cortes presentes na superfície pictórica. Faz-se notório que alguns desses signos visuais constituem peças de maior relevância, uma vez que se ressaltam em meio à composição, seja pela posição de destaque, seja pelas características formais. Nessa perspectiva, é preciso jogar com eles, travar uma partida com essa heterogeneidade expressiva, para traçar correlações de sentido entre os elementos simbólicos exibidos nas representações, de modo a ativar ou desenvolver significados.

Há beleza e mistério na conformação das criações de Torres-García, cujas representações arrojadas nos levam a buscar caminhos interpretativos que se ajustem à expressividade construtiva. Diante dessas escrituras picturais, o receptor é impelido a desempenhar a função de participante ativo e a entrar em jogo com a expressividade exposta pelas obras, porque sente o ímpeto de mover os signos como se fossem verdadeiramente peças, a serem deslocadas, aproximadas, concatenadas. As pinturas construtivas são, portanto, um jogo coletivo, que mobiliza artista e público no arranjo e rearranjo de sentidos. Nesse sentido, a sensibilidade lúdica com a qual Torres-García se aproximou do universo da criança, para compor os seus brinquedos de arte, se sugere, uma vez mais, presentificada em sua pintura construtiva. Nas criações artísticas de Torres-García, como ocorre na obra de Xul

Solar, os jogos poéticos entre texto e imagem constituem um modo estimulante de produzir sentidos sob formas inovadoras.

4.2 Cruzamento das artes, circulação de sentidos: a inventividade de Xul Solar.

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 ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña.

Jorge Luis Borges³⁶⁸

Em conferência dedicada ao artista, Borges declarou que, ao conhecer a Xul Solar, com quem manteve uma longa amizade,³⁶⁹ baseada em afinidades intelectuais e estímulos criativos recíprocos, compreendeu que jamais havia tratado com “tão rica, heterogênea, imprevisível e incessante imaginação”.³⁷⁰ Descrito pelo escritor como cosmopolita, cidadão do cosmos, cidadão do universo, Xul Solar tinha uma imaginação criadora que alcançava além da renovação das artes e das letras na qual se engajaram os seus companheiros do movimento de vanguarda, porque, conforme ressalta Borges, inovava de modo verdadeiro e contínuo, sem se agarrar a uma única estética ou espelhar modelos pré-determinados. Foi avesso aos modismos literários e ao papel de mero subordinado às inovações das artes visuais, que, em grande parte, pareciam-lhe arcaísmos.³⁷¹ Embora Xul Solar tenha feito uso de

³⁶⁸ BORGES. Prólogo del catálogo de la exposición en la Galería Samos. In: GRADOWCZYK. *Xul Solar. Catalogo de obras del museo*, p. 11. “Homem versado em todas as disciplinas, curioso de todos os arcanos, pai de escrituras, de linguagens, de utopias, de mitologias, hóspede de infernos e de céus, autor panajedrecista e astrólogo, perfeito na indulgente ironia e na generosa amizade, Xul Solar é um dos acontecimentos mais singulares de nossa época. [...] Suas pinturas são documentos de um mundo ultraterreno, do mundo metafísico em que os deuses tomam as formas da imaginação que os sonha”. (Tradução nossa)

³⁶⁹ Em 1998, foi realizada a exposição *Xul Solar/Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*, sob a curadoria de Alina Tortosa, em parceria do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro) e da Fundação Memorial da América Latina. Essa mostra artística versou sobre a relação de amizade estabelecida entre o escritor e o artista, assim como sobre alguns dos pontos de contato entre as suas obras. O evento foi acompanhado do lançamento de um catálogo homônimo.

³⁷⁰ BORGES. Prólogo del catálogo de la exposición en la Galería Samos. In: GRADOWCZYK. *Xul Solar. Catálogo de obras del museo*, p. 13.

³⁷¹ Isso se evidencia nas reflexões estéticas do artista, nas quais ele afirma a atualidade de obras antigas, que seriam, no seu entendimento, comparáveis, quanto ao seu caráter expressivo, a produções de artistas modernos.

motivos, de técnicas e de estruturas representacionais da arte moderna, não se tornou um escravo da “novidade”, porque tinha, igualmente, interesse por temas e mecanismos expressivos de outras modalidades estéticas. Ele compreendia que a realidade pode ser modificada e se empenhava em fazê-lo, tomando a isso como a sua missão artística, o que supunha a incessante criação.³⁷² Em sua postura artística fiel à própria inventividade, Xul Solar foi o arguto produtor de uma obra atraente e cativante, de caráter original e altamente complexo, fruto de um intenso labor criativo. Os trabalhos do artista refletem a engenhosidade de seu pensamento, permeado de aspirações estéticas próprias, de proposições utópicas e de invenções prodigiosas, que, muitas vezes, congregam significantes diversos, para compor uma expressividade compósita, capaz de expor o seu emaranhado universo interior. O processo criativo do autor concede destaque, sobretudo, à pintura, às artes gráficas e à linguagem, elaboradas a partir de uma ancoragem mística e de sua qualidade de exímio colorista.

Apesar de não ter tido o seu talento devidamente reconhecido em vida, – uma vez que foi tomado como um *raro* e posto à margem em sua época –, Xul Solar ascende, atualmente, como um criador visionário, imbuído de capacidade de fabulação e talento irreprimidos, que deu vazão a uma série de propostas estéticas fantásticas e a uma pulsante e simbólica criação pictórica. Destaca-se, portanto, como um artista sonhador e de identidade definida, dotado de sensibilidade estética e de habilidade semiótica, que soube transitar por entre as artes, os sistemas de significação e as materialidades midiáticas, reunindo e concatenando distintos elementos. Nas últimas décadas, a sua obra foi revalorizada como expressão de uma visão criativa ímpar, o que a faz desfrutar de grande visibilidade e alcançar prestigiosos espaços de exibição e novos públicos, na América e em outras partes do globo. Hoje, em visita a uma livraria em Buenos Aires, é possível encontrar as suas criações reproduzidas nas capas de uma expressiva gama de títulos das áreas de Ciências Humanas e Sociais, que versam sobre temas variados, o que atesta a sua popularidade na contemporaneidade. Nesse sentido, a profecia do artista que, nas primeiras décadas do século XX, afirmou que sua obra somente seria compreendida por volta do ano 2000, parece começar a se cumprir.

³⁷² BORGES. Prólogo del catálogo de la exposición en la Galería Samos. In: GRADOWCZYK. *Xul Solar*. Catálogo de obras del museo, p. 14-15.

No Brasil, Xul Solar e sua produção ainda seguem, contudo, bastante desconhecidos do grande público,³⁷³ que parece distinguir melhor a obra de Torres-García, exibida em ocasiões diversas e enfocada em número muito superior de pesquisas e de estudos realizados no país. Em contraposição a isso, cabe observar que o artífice argentino tinha conhecimento da língua portuguesa, que compunha parte de seu projeto de reinvenção linguística, assim como dispunha de títulos no idioma, em meio ao acervo de sua extensa biblioteca. Dentre eles, podemos destacar um exemplar de *Macunaína*, com amigável dedicatória de Mário de Andrade, o livro *Estrela do Absinto*, de Oswald de Andrade, e, ainda, referências a Menotti Del Picchia e ao movimento “Verde-Amarelo”. Diante disso, manifestasse a sua simpatia e o seu interesse em cultivar uma interlocução, o que é afirmado, igualmente, em seus textos teóricos e de estética, já que demonstrava manter-se atento ao que se processava no campo cultural da nação vizinha.

A obra de Xul Solar prima por um extremo expressivo que se insurge contra a acomodação criativa e o código estético imposto como norma, para afirmar uma arte polifacética. As criações desenvolvidas por ele abrangem diferentes estilos e técnicas artísticas e, por conseguinte, utilizam-se de mecanismos diversificados para exprimir sentidos. Isso se evidencia na ampla gama de objetos de interesse do criador, que ele (re)elabora e transpõe para a sua produção artística. Dedicado a projetos de edificações e de arquiteturas quiméricas; estudioso de diversas filosofias, religiões e ciências herméticas, e de seus respectivos jogos divinatórios; atraído pelos mecanismos da música; experimentado leitor de poesia; conhecedor de uma dezena de línguas, assim como de sistemas de notação e de linguagens auxiliares, a exemplo da estenografia e da traquiografia; tradutor bissexto; exímio ilustrador e artista visual. Xul Solar joga com propriedade em vários campos da arte e do saber, de maneira dissociada ou associativa, manipulando uma extraordinária pluralidade de signos, que desloca, aglutina e contrapõe, para conceber as surpreendentes representações de suas obras.

As criações do artista subvertem ao convencionalizado como solução estética conciliadora, por instaurarem possibilidades criativas imprevistas, em termos formais e semânticos. Isso decorre, diretamente, da fundação de suas obras de arte segundo uma perspectiva que valoriza sobremaneira a fabulação, o sonho, a evasão fantástica e utópica, o que manifesta, portanto, uma evidente tendência lúdica. Nessa perspectiva, Xul Solar concebe

³⁷³ Isso ocorre, a despeito de uma grande mostra de trabalhos do autor, *Xul Solar. Visões e Revelações*, ter sido realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em co-produção com o *Malba – Colección Constantini*, sob a curadoria de Patricia M. Artundo, entre 24 de setembro e 30 de dezembro de 2005.

criações que são, efetivamente, jogos, ou que se desenvolvem como jogos, pois supõem a experimentação criativa incontida, contemplam uma dinâmica com os sentidos, a instauração de uma interação lúdica entre os significantes. O artista argentino é autor de um jogo de xadrez de significação hiperbólica; de línguas auxiliares inventadas; de grafismos especialmente formulados para a pintura; de um piano com notações musicais modificadas, ao qual foram adicionadas cores às teclas; de máscaras; de cabeças animadas para marionetes; da grande marionete “A morte”, personagem do “Teatro da vida”; de um quadro intitulado *Desarrollo del Yi ching* (1953), e dos *San Signos*, escritos realizados em *neocriollo*, uma das línguas que desenvolve, que remetem ao milenar oráculo chinês; de jogos de cartas, entre os quais dois baralhos de cartas de tarô e as cartas da *panlingua* (também denominada de *panlengua*), que permitem formar palavras no idioma por ele idealizado; dentre outras criações. Ao alicerçar a sua engenhosidade criativa no jogo, Xul Solar não somente funda as suas produções por meio de dinâmicas lúdicas, como também nos lega obras que, igualmente, demandam que o receptor entre em jogo com uma estrutura complexa de significantes, para alcançar elaborar a semiose das criações com as quais interage.

Diante disso, podemos inferir que existem múltiplas portas de entrada a partir das quais enfocar o jogo que anima as criações do artista, distintos caminhos para inquirir o lúdico como uma relevante dimensão de seu trabalho. A disponibilidade de Xul Solar ao jogo traduz-se, por princípio, em sua personalidade afeita ao manejo lúdico de elementos de uma dada realidade, que ele desconstrói e reconstrói, em uma brincadeira com os sentidos. Isso se torna bastante evidente em uma nota autobiográfica, irreverente e debochada, que acompanha a “Autómatas en la historia chica” (1957), ensaio sobre o processo de evolução tecnológica ocorrido ao longo dos tempos, publicado na revista *Mirador. Panorama de la Civilización Industrial*. Ao esboçar um perfil bem-humorado de si próprio, que permite entrever como atuou em diversos territórios artísticos, o artista impõe uma ruptura com a seriedade que caracterizava, até então, as apresentações dos colaboradores dessa publicação:

Alejandro Xul Solar, pintor, *escrevedor* e poucas coisas mais. Duodecimal e *catrólico* (*ca* – *cabalista*, *tro* – *astrológico*, *li* – *liberal*, *co* – *coísta* ou cooperador).

Recriador, não inventor, e campeão mundial de um *panajedrez* e outros sérios jogos que quase ninguém joga; pai de uma *panlengua*, que quer ser perfeita e quase ninguém fala, e padrinho de outra língua vulgar sem vulgo; autor de *grafias plastiútiles* que quase ninguém lê; exegeta de doze (+ uma total) religiões e

filosofias que quase ninguém escuta. Isto que parece negativo devém (*werde*) positivo com um advérbio: ainda, e um quase: crescente.³⁷⁴

Em seu caráter anticonvencional, o texto de apresentação do autor se elabora como uma espécie de currículo resumido que, a despeito da exaltação e da valorização próprias ao gênero, descreve o caráter do artista e apresenta uma síntese de sua produção a partir de uma série de negações e de antinomias, o que lhe confere um acentuado teor lúdico. Com graça e picardia, Xul Solar se vale de uma enunciação fundada em uma zombaria lamentosa para elencar as suas incríveis realizações nos campos da arte e da linguagem, que seguiam, entretanto, ainda desconhecidas da grande maioria do público. O tom deliberadamente cômico e jocoso do texto, bem como a sua estruturação a partir da contraposição de ideias, exprimem como Xul Solar preconizava a prevalência de um espírito de jogo em suas criações. Para não se levar demasiado a sério, ele brinca com o alcance de suas obras, o que parece despertar, em contrapartida, maior curiosidade e interesse por parte do leitor em descobri-las, do que se fosse empregada uma estratégia deliberada de elogiosa “propaganda pessoal”. Embora construído como texto satírico, traçado por meio de contradições, o paradoxal perfil do artista permite discernir elementos importantes da visão estética desse criador.

Na referida nota, Xul Solar se autodefine como “pintor, *escrevedor* e poucas coisas mais”, o que, devido à escolha lexical realizada, suscita a reflexão de que ele não se considerava, exatamente, um escritor, mas um “escrevedor” (*escribidor*). O binômio escritor/escrevedor, implícito na afirmação do autor, alude a uma distinção quanto à natureza da tarefa da escrita, o que posteriormente também seria realizado por Barthes, no ensaio “Escritores e escreventes” (1960). Ao discorrer sobre os diferentes modos de conferir tratamento ao verbal, Barthes define os “escritores” como produtores de uma linguagem intransitiva, conotativa e pessoal, que constitui as “escrituras”. Em contrapartida, denomina de “escreventes” aqueles que utilizam a palavra como um instrumental, empregado para testemunhar, explicar e ensinar, o que gera a linguagem transitiva, informativa e literal das

³⁷⁴ “Alejandro Xul Solar, pintor, *escribidor* y pocas cosas más. Duodecimal y catrólico (*ca – cabalista, tro – astrológico, li – liberal, co – coísta o cooperador*).

Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plástiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo, deviene (werde) positivo con un adverbio: aún, y un casi: creciente.” In: XUL SOLAR. *Autómatas en la historia chica*. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 132. (Tradução nossa)

escritas de uso pragmático e da comunicação denotativa.³⁷⁵ Nessa acepção, apesar de ser autor de textos de temática estética e de ter avançado muito na concepção dos mecanismos de sua escritura pictural, Xul Solar se intitula um “escrevedor” ou, ainda, um “escrevente”, ao supor que escreve sem essa espécie de intransitividade, de talento, que confere um estilo particular à escritura.

Como concerne à atmosfera de jogo entabulada, que se faz espaço de manipulação de sentidos, Xul Solar se delinea como simples escrevinhador, em um texto que, entretanto, escapa do âmbito da comunicação estritamente referencial. Nessa circunstância, os jogos de linguagem, os trocadilhos e as inversões, presentes no texto, desmentem, de imediato, a modesta afirmação do autor. Sob tal perspectiva, compreendemos que Xul Solar não se considerava um escritor, na acepção de autor de textos literários, veiculados em suportes convencionais, como o livro. Contudo, ele promoveu um extraordinário jogo com sentidos, efetuado na interioridade da linguagem, à semelhança de como atuam, com habilidade, alguns dos exímios poetas e autores da escrita literária. As propostas de reformas idiomáticas e de invenções linguísticas, integradas aos seus projetos pictóricos, atestam como ele se empenhou em um trabalho de criação languageira. Mediante a liberdade estética e o anseio de experimentar novas possibilidades criativas a partir da aproximação entre as artes, converte-se em um criador que explora amplamente o contato entre verbal e visual. Nesse sentido, configura-se, antes, como um pintor de escrituras, como um “escritor” que se utiliza de tintas, poeta de suportes diversos, criador de um modo singular de escritura pictural.

Ao se empenhar no desenvolvimento de notações linguísticas e de mecanismos escriturais como recursos intrínsecos à concepção de suas pinturas, Xul Solar buscava conceber uma arte que pudesse, concomitante, apresentar a plasticidade de sua composição e veicular conteúdos simbólicos. Em algumas de suas pinturas, realizadas na década de 1950, as representações sugerem um caráter estritamente abstrato, mas contêm um inerente conteúdo simbólico, o que promove a conjunção entre visibilidade e legibilidade. Nesse proceder, insinua-se a aspiração de elaborar uma espécie de *Gesamtkunstwerk*,³⁷⁶ de compor uma obra

³⁷⁵ BARTHES. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*, p. 33-36.

³⁷⁶ Desde as suas primeiras pinturas de arquiteturas, realizadas entre 1917 e 1919, a crítica identifica afinidades entre as criações de Xul Solar e a noção de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte integral, elaborada por Wagner. Entre 1908 e 1910, Xul Solar, que era pianista, assiste às numerosas apresentações de óperas desse músico alemão, no Teatro Colón. E torna-se um interessado por sua obra musical, assim como por suas propostas teóricas. Como o compositor, Xul Solar é imbuído de uma concepção artística que o impele em uma busca por uma arte compósita, que reúna em si os diversos modos de expressão estética. Para o artista argentino, importava que esses sistemas se harmonizassem, contribuindo cada qual para a composição da obra, que representaria um modo novo e mais eficaz de expressão. Diferentemente de Wagner, que considerava a ópera a mais alta forma de expressão, Xul Solar não preconiza uma única arte de natureza intrinsecamente híbrida, porque prefere elaborar obras que reúnam as diferentes artes em suas composições.

de arte total, susceptível de unificar os distintos modos artísticos, alinhados em uma correlação expressiva, que propiciasse um todo de sentido absolutamente ímpar. Qualificado, por Cintia Cristiá, como um *wagneriano criollo*,³⁷⁷ em razão de ser mobilizado por uma vocação artística integral, o artista manifesta, a partir de suas experimentações em diversas áreas do saber e campos artísticos, um premente desejo de reunião das artes. O auge de sua busca pela integração de sistemas de significação diversos se consubstancia na elaboração de um objeto artístico, que consiste em um jogo de xadrez estelar e pansemiótico. Em 1953, Xul Solar concedeu uma entrevista ao jornalista Carlos A. Foglia, que lhe atribuiu o epíteto de “pintor de signos efetivos”, na qual comenta o conceito que embasava a sua produção estética, pautada por um processo criativo que se abre a várias técnicas e tradições artísticas:

Trato que minhas pinturas – nos diz Xul Solar – tenham, além dos valores plásticos, símbolos efetivos que lhes deem 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.³⁷⁸

A partir da convergência que promove entre as artes do texto e da imagem, Xul Solar encontra os mecanismos de uma escritura de caráter plástico, que se presta à diversidade de seus propósitos artísticos, manifesta em sua pintura de grafias e nos objetos artísticos que concebe. O empenho em investigar os recursos da linguagem e a dedicação à invenção linguística parecem conduzir o criador a aproximar pintura e escritura em seu fazer artístico, de maneira progressiva, o que culmina na fusão das artes. Desse modo, o artista impõe diferentes configurações ao diálogo interartes, ao longo de sua produção pictórica, consagrando novas formas expressivas na arte latino-americana. Nesse sentido, Luis Pérez-Ojamas detecta, nas obras de Alejandro Xul Solar e nos trabalhos de Torres-García, a origem de uma tendência literária que se insurge nas artes visuais da Argentina e do Uruguai e que reverberaria, mais tarde, nas obras de Alberto Greco, Alejandro Puentes, Leandro Katz, Roberto Jacoby e León Ferrari. Conforme esclarece Pérez-Ojamas, trata-se de uma tendência

³⁷⁷ CRISTIÁ. Sinfonías astrales de un wagneriano criollo. In: *Ramona*. Buenos Aires, n. 28, jan. 2003, p. 44.

³⁷⁸ “Trato de que mis pinturas – nos dice Xul Solar – tengan, además de los valores plásticos, símbolos efectivos que les den carácter de escritura a los fines de definir y situar los elementos de un arte total y abstracto, cosas que no buscan, en general, los abstractos modernos. Entiendo que para estar en su época, el artista debe ser polifásico, es decir, no encasillarse solo en una cultura. Tan actual me resulta una pintura egipcia o budista como una de Picasso.” In: XUL SOLAR *apud* FOGLIA. Xul Solar, pintor de signos efectivos. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 81. (Tradução nossa).

que favorece o narrativo e o discursivo, o ilustrativo e o textual, como métodos de trabalho, em um processo de criação orientado pela relação entre a imagem e o código alfabético ou verbal.³⁷⁹ Pioneiros na ação de imbricar texto e imagem na arte moderna produzida no continente, Xul Solar e Torres-García foram responsáveis pela elaboração de regimes representativos inovadores, de natureza sincrética, que inauguraram, por conseguinte, estimulantes vias de trabalho aos criadores que os sucederam.

Na nota de apresentação, a caracterização que Xul Solar faz de si evoca também a sua espiritualidade, o que, em vez de dirimir o clima de chiste em favor de um tom de seriedade, reafirma a brincadeira, por meio da divertida qualificação com o trocadilho “*catrólico*”. Anteriormente empregado pelo artista para se definir como alguém concomitantemente “católico” e “astrológico”, o vocábulo tem o seu sentido expandido nesse texto. Decomposto nas sílabas das palavras “cabalista”, “astrológico”, “liberal” e “cooperador”, o termo ilustra bem a abertura de Xul Solar a uma grande variedade de formas de misticismo, filosofias de vida e religiões, em uma pluralidade de crenças e de conhecimentos ocultos, que contemplavam do Judaísmo à Antroposofia, das religiões orientais à Teosofia, e que constituíam parte do seu repertório sociocultural. O artista buscou travar contato com doutrinas que regem distintas abordagens da espiritualidade, e nelas se aprofundar, como uma forma de conhecimento, sem, no entanto, aderir completamente a qualquer culto ou religião.

Xul Solar menciona ainda o interesse pelo sistema de numeração duodecimal,³⁸⁰ cuja base doze estaria relacionada, segundo distintos fatores, ao funcionamento do universo³⁸¹, e, permeada, conseqüentemente, de uma dimensão cósmica e zodiacal. Nessas circunstâncias, a curiosidade e a atenção que esse sistema de numeração desperta no artista se apresentam coerentes com o fascínio que ele detinha pela Astrologia. Em conformidade com isso, na ocasião de uma entrevista concedida em 1946, o jornalista Tibor Sekelj definiu Xul

³⁷⁹ PÉREZ-OJAMAS. *León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets*, p. 16.

³⁸⁰ No final do século XVIII, o sistema duodecimal, anteriormente empregado por muitos dos povos primitivos, a exemplo dos sumérios, foi defendido pelo renomado naturalista francês Georges-Louys Leclerc (1707-1778), Conde de Buffon, em razão de suas possíveis vantagens sobre a base decimal. A base doze é mais rica em divisores que a base dez, o que facilitaria as operações, de acordo com aqueles que propõem esse sistema. Atualmente, é empregado, de modo geral, na medição de arcos, ângulos e da passagem do tempo. A contagem em dúzias também constitui um hábito herdado da proposição da base docenal.

³⁸¹ Para compreendê-lo melhor, basta pensar, por exemplo, nas doze grandes constelações, que correspondem aos doze signos zodiacais, aos doze ciclos lunares anuais e às medidas de tempo, que compreendem os doze meses do ano, as vinte e quatro horas do dia e os sessenta minutos de hora (todos múltiplos do número doze), entre outros.

Solar como “um homem que joga com as estrelas”.³⁸² Cabe ressaltar, portanto, a influência de mecanismos de ordem espiritual e hermética, plenos de simbolismo oculto, de difícil penetração para não-iniciados, que recobrem o ato de criação. Perante a heterogeneidade composicional das obras, que exacerba a pluralidade de sentidos emitidos, prevalece, portanto, para o receptor não experimentado nos códigos herméticos integrados às criações, o intenso aspecto lúdico dos trabalhos, que promovem a conjunção entre as potencialidades estéticas de diferentes artes e mecanismos de significação. A numeração duodecimal está envolvida na gênese criativa de muitas obras do artista, a exemplo do *Panajedrez* (panxadrez), o jogo de xadrez modificado, do qual Xul Solar anuncia, de maneira jocosa, ser o campeão mundial. É também a partir do sistema duodecimal que, a partir da década de 1940, o artista estabelece a datação de muitas de suas pinturas.

Detentor de um imaginário sem limites e de notável propensão ao jogo, o artista se mostrava imbuído de um incessante afã de correção e de melhora das coisas ao seu redor, o que repercute em uma série de projetos artísticos. Xul Solar possuía interesse pelas engrenagens e pelos mecanismos de funcionamento do mundo, cujas estruturas e engenhos estabelecidos se sentia fortemente compelido a investigar e a reformar. Ao se descrever como “recriador, não inventor”, ainda em sua nota biográfica, Xul Solar se refere a esse ímpeto reformista de que se encontrava imbuído, como artista, o que fez com que se dedicasse incansavelmente à revisão e ao aprimoramento de línguas, pinturas, jogos, instrumentos musicais, arquiteturas, etc. Obstinado reformador, incessantemente acometido pela sensação de necessidade de melhora, buscava novos e mais adequados engenhos para tudo quanto se dedicava a elaborar e refazer. Nesse sentido, algumas de suas criações eram constantemente retomadas, a exemplo do xadrez modificado, que constitui uma espécie de *work in progress*, cujo jogo de criação era constantemente reiniciado. Segundo observa Schwartz, “Xul Solar foi vítima de sua própria compulsão inventiva como um processo permanente de rotar os signos (para utilizar uma expressão de Octavio Paz), em uma combinabilidade em moto-perpétuo.”³⁸³ Nessa perspectiva, a propensão do artista à reformulação de ideias, de mecanismos de linguagem e de técnicas artísticas reitera que o manejo lúdico de significantes diversos constitui faceta bastante relevante da dinâmica de jogo que rege as criações de Xul Solar.

³⁸² SEKELJ. Jugar con las estrellas y hacer casas de arroz ... In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 66.

³⁸³ SCHWARTZ. Sílabas as estrelas componham: Xul Solar e o neocriollo. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e Literatura na América Latina, p. 154.

O artista acreditava na possibilidade de transformação, de mudança e de recriação, o que se assinala, inclusive, ao final do texto autobiográfico que, em uma inusitada reversão, converte a adversidade em condição positiva: “Isto que parece negativo devém (*werde*) positivo com um advérbio: ainda, e um quase: crescente”. Como observa Jorge López Anaya, ele sempre afirmava que ninguém conhecia os seus inventos linguísticos e as suas criações artísticas; contudo, acrescentava uma disposição utópica (e irônica).³⁸⁴ No texto, isso é manifesto a partir da ressalva temporal expressa por “ainda”. Golpe de sorte ou manobra ensaiada, na possibilidade de jogo, tudo pode ser alterado, a partir das operações de deslocamento, de reinserção, de mescla e de imbricação de sentidos, o que culmina em expressividades absolutamente surpreendentes. O jogo permite, portanto, lançar novas potencialidades de sentidos pela via da imprevisibilidade, bem como por meio do apuro e da técnica. Nessa perspectiva, detemo-nos especialmente, em criações que resultam do empenho desse artista em reformar a linguagem, que consistem, especialmente, na invenção de duas línguas artificiais, de verve utópica e, ainda, do jogo de xadrez semanticamente heterogêneo e de caráter universal. Ao focar essas criações, fundadas a partir de um extremo de linguagem, buscamos inquirir os mecanismos do jogo entre texto e imagem na obra de Xul Solar.

4.2.1 Línguas imaginárias e jogos de linguagem

O jogo consiste em criar línguas que ninguém fala, baseadas em idiomas existentes, combinando ressonâncias etimológicas, variantes fonéticas e fragmentos de palavras. A criatividade é exercida na própria base da linguagem, destruindo o aspecto comunitário de vários idiomas para criar a projeção futura de novas comunidades linguísticas: o “futur lenguo del Continente”.

Annick Louis³⁸⁵

Em novembro de 1962, Xul Solar profere a *Conferencia sobre Lengua*, no *Archivo General de la Nación Argentina*, na qual defende a necessidade de criticar com boa fé e de corrigir os “defeitos” e as “falhas” do idioma em uso. Ele argumenta que o português,

³⁸⁴ ANAYA, Jorge López. Xul Solar. Un pintor visionario. In: _____. *Ritos de fin de siglo*. Arte argentino e vanguardia internacional, p. 24.

³⁸⁵ LOUIS. Acontecimentos: Xul- Borges, a cor do encontro. In: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina. *Xul Solar/Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*, p. 45.

o espanhol e o inglês poderiam ser aproximados e fundidos em uma língua vulgar, que conformaria uma espécie de linguagem auxiliar para uso na América, e, provavelmente, no restante do mundo.³⁸⁶ Concebida com a intenção de facilitar os contatos, os intercâmbios e, por conseguinte, o entendimento, a nova língua não eliminaria os idiomas locais pré-existentes e se valeria também de contribuições de outras línguas. A reforma da linguagem e a criação de novas línguas, que norteiam a conferência, constituem um tema de trabalho ao qual ele se dedicou profundamente, durante toda a sua trajetória criativa. Xul Solar não se intimidava, de modo algum, em transgredir a concepção consolidada de língua como bem cultural, identificado com a ideia de nação e tido como algo a ser preservado e aceito em acordo com a normativa vigente. Impulsionado por um irrefreável ímpeto de manipulação de sentidos, Xul Solar vislumbra no jogo com os signos linguísticos, que promove a irrestrita reestruturação da linguagem, uma forma apropriada de conceder expressão ao seu imaginário criativo.

Diante de sua manifesta atração por simbologias, sistemas de escrita e códigos expressivos, o artista se sente impelido a manejar línguas e linguagens, segundo princípios próprios, a partir da interioridade de seus mecanismos. O pintor, que já possuía domínio do emprego da figura, do signo visual, passa a se ocupar, também, da problemática em torno do uso da língua e das falhas da comunicação, o que supõe deter-se sobre o signo verbal, para confrontá-lo e deslocá-lo. Se ele o faz com algum rigor, ainda assim não recai em uma aridez purista e absolutamente normativa. Como artista instigado pelo gosto de promover jogos de linguagem, Xul Solar concebe as pretensas mudanças e melhoras idiomáticas a partir de uma liberdade criativa, que lhe permite explorar a linguagem como campo expressivo. Nesse proceder, inventa línguas imaginárias e os seus respectivos dicionários extraordinários, a partir de um processo criativo que prima pela atuação de uma visão fabuladora sobre a realidade e por um intenso manejo lúdico de significantes diversos.

Nos primórdios desse processo de jogo com a linguagem, experimentação que, posteriormente, culminaria na conjunção entre artes do texto e da imagem, podemos assinalar a transformação linguística inerente à concepção do nome Xul Solar. O artista realiza um processo peculiar de “fonetização” e de “redução”, ao qual submete os seus sobrenomes estrangeiros, herdados do pai, Emilio Schultz, de Riga, Letônia, e da mãe, Clorinda Solari, de San Pietro di Rivoretto, Itália. Após um período de oscilações de nomes (Oscar, Alejandro, Alex, Alec, Xul Sol...), cuja evolução da transformação linguística é registrada nas assinaturas

³⁸⁶ XUL SOLAR. *Conferencia sobre Lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación* – 28 de agosto de 1962. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 198.

das correspondências que envia à família,³⁸⁷ ele alcança, finalmente, o escolhido. Em torno de 1921, Oscar Agustín Alejandro Schultz Solari se autobatiza Xul Solar, em uma mudança linguística que lhe ressignifica a identidade como homem e artista. É algo sintomático que isso ocorra pouco antes de ele retornar à Argentina, após um período formativo de doze anos na Europa, disposto a impactar o campo artístico local com as representações de ruptura de seus trabalhos pictóricos.³⁸⁸ Anagrama do vocábulo latino *lux* (luz), Xul é combinado à redução do sobrenome materno, Solar, o que culmina em um nome marcante, de evidente teor místico e vitalista, que alude à expressão “luz solar”. Em sua energia, brilho e intensidade, o sol é um signo representado recorrentemente nos primeiros trabalhos do artista.

Criado em um lar trilíngue e educado em escolas bilíngues (línguas inglesa e francesa), Xul Solar ampliou ainda mais o seu conhecimento de línguas e de culturas estrangeiras na época em que viveu na Europa. Autodidata em diversos idiomas e aplicado estudioso de teorias da linguagem, Xul Solar demonstrava uma extraordinária habilidade linguística. Além do espanhol, língua materna, era versado em diversos idiomas, tais como alemão, inglês, francês, italiano, português, russo e guarani, e detinha, ainda, conhecimentos de grego, latim, mandarim e sânscrito. Consoante à sua infindável curiosidade a respeito das estruturas de organização dos sistemas de comunicação em geral, irrompe o interesse de Xul Solar pelas possibilidades de significação da linguagem como mecanismo expressivo vivo e mutável, no qual se sentia capacitado a interferir e a promover transformações. Com a proposição de atuar sobre a linguagem, visando a modificar as suas bases de funcionamento, vislumbra a possibilidade de manipular a língua de maneira lúdica, integrando-a às suas criações pictóricas.

Em *Investigações filosóficas* (1953), Ludwig Wittgenstein se refere aos jogos de linguagem como os vários processos de uso das palavras e, ainda, o conjunto de atividades vinculadas a eles e à linguagem. O filósofo vislumbra na arbitrariedade que rege a referencialidade linguística, assim como nas particularidades inerentes ao desempenho dos usuários da língua, em distintas situações comunicacionais, um campo de elaboração e

³⁸⁷ Arquivo documental do *Museo Xul Solar - Fundación Pan K'Lub*.

³⁸⁸ É curioso observar que o ritual antropofágico indígena tupi supunha a morte honrosa do sacrificado e o renascimento de sua força no sujeito executor, que tinha o seu papel ressignificado perante a tribo e ganhava o direito de ser renomeado; quer dizer: recebia um novo nome para simbolizar a aquisição de força e bravura. Essas práticas culturais foram relatadas, inclusive, nos escritos de Hans Staden. De modo análogo, após a sua longa permanência no velho continente, onde apreende novas formas expressivas e modos de produzir sentidos, Xul Solar, criador que vivencia um processo de devoração crítica de temas e estilos que, combinados aos elementos da cultura latino-americana, seriam assinalados em suas obras, também opta por adotar um novo nome. Desse modo, ele parece salientar que se tornara um novo eu, que se ressignificara como criador e artista.

circulação de sentidos próprio do domínio do jogo. Nessa perspectiva, é segundo regras bastante próprias que Xul Solar decide investir na criação de seus próprios jogos de linguagem, ao conceber novas formas e usos para matéria linguageira. O espantoso domínio linguístico de Xul Solar, o engajamento do criador em uma busca por novos mecanismos expressivos, bem como as condições advindas de sua inserção no contexto multicultural instaurado em Buenos Aires, confluem, especialmente, para que ele se disponha a explorar a dimensão idealizada e utópica da linguagem. No anseio de que a manipulação dos mecanismos da linguagem constitua a efetiva oportunidade de aprimoramento e de enriquecimento de seus mecanismos expressivos, Xul Solar se aventura na criação de línguas imaginárias e inventa dois idiomas: o *neocriollo* e a *panlingua*. A partir dessas criações linguísticas, ele estabelece uma atitude crítica, frente à linguagem, que o diferencia dos demais artistas e pintores de sua época e lhe assegura o acolhimento no meio dos intelectuais e dos escritores vanguardistas.

O projeto de simplificação da linguagem, que origina a língua *neocriollo*, também denominada de *neocreol* ou *creol*, inicia-se quando Xul Solar ainda se encontrava na Europa. Ele considerava as regras que regiam a língua espanhola muito ultrapassadas e, em razão disso, decide reformar o idioma. Como afirmou certa vez, avaliava que o espanhol “estava atrasado em vários séculos”, e que era um “idioma de palavras demasiadamente longas, cacofônico”.³⁸⁹ Em seu caráter de língua destinada à América, a gênese do idioma *neocriollo* contava, ainda, com palavras oriundas do português e do inglês. Entretanto, Xul Solar agregou ao projeto linguístico, progressivamente, vocábulos de outros idiomas, à medida que trabalhava nos mecanismos dessa nova língua. A composição do novo idioma era pautada pela simplificação de regras gramaticais e pelo léxico formado a partir de palavras pré-existentes, tomadas de empréstimo de outras línguas, assim como por vocábulos gerados a partir da aglutinação de diferentes palavras, que produziam novas expressões compostas, à semelhança das palavras-valises joyceanas.

Como projeto de renovação linguística, imbuído de um sentido de utopia pan-americanista, o *neocriollo* proposto por Xul Solar se insere no contexto combativo das vanguardas, que almejavam uma redefinição da identidade cultural e do campo estético. Em conformidade com isso, Xul Solar compreende que a língua exerce uma atuação definidora no contexto de mudança do panorama cultural e artístico. A invenção linguística de vertente utópica responde à necessidade de se romper com as determinações de conteúdos arraigados,

³⁸⁹ XUL SOLAR *apud* BARREDA. *Por los reinos de la Cábala*. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 63.

ou, em outros termos; com o poder subjacente à linguagem convencionalizada. Sob tal perspectiva, Xul Solar atua em consonância com o que propõe Barthes em *Aula*, uma vez que parece compreender que para escapar à determinação da linguagem, é preciso jogar com a língua, trapaceá-la, e visar à “responsabilidade da forma”, por meio da literatura e da escritura.³⁹⁰

Na década de 1920, em meio às arrefecidas discussões sobre as relações entre língua, identidade e modernidade, irrompem outras propostas renovadoras da linguagem, em diferentes partes da América. Insufladas por um ardor nacionalista, ambicionavam atualizar os modos de se expressar ou, ainda, simplificar a língua escrita, a partir do apelo à oralidade. Nesse contexto, além do *neocriollo*, de Xul Solar, também emergiram outras manifestações linguísticas em países como Peru e Brasil. Conforme explicita Jorge Schwartz, no texto “As Linguagens Imaginárias” (1995), “a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à ideia de ‘país-novo’ e de ‘homem-novo’ americano.”³⁹¹ Em um momento histórico-cultural consagrado ao enaltecimento dos falares nacionais e à afirmação de uma identidade local, soa bastante provocativa a proposição, formulada por Xul Solar, de uma língua de composição heterogênea, que rompe fronteiras e se destinada à fraternidade da América. Além disso, com a inclusão da língua portuguesa no projeto e, por conseguinte, do Brasil, Xul Solar também dirime uma visão estreita, uma vez que nosso país é, muitas vezes, posto à margem do conceito de identidade latino-americana que, geralmente, é confundida ou interpretada como sendo apenas hispano-americana.

No poema “Itinerario de un vago porteño” (1927), escrito por Jorge Luis Borges em coautoria com Guillermo Juan Borges e publicado em *Martín Fierro*, dois versos assinalam: “*Con Xul en la calle México/ Le reformamos el léxico.*”³⁹² Segundo observa Mario Gradowczyk, importante referência nos estudos sobre Xul Solar e Torres-García, “a fascinação que originou a amizade entre um pintor marginal e um escritor quase cego vem do fato de que ambos quiseram realizar um programa de aspirações universais em um país periférico”³⁹³. Interlocutor costumeiro de Xul Solar, com quem partilhava o interesse pela linguagem, a filosofia, as mitologias, o expressionismo, a cabala, o misticismo, Borges foi um grande entusiasta das investigações e das propostas linguísticas do artista. Como amizade

³⁹⁰ BARTHES. *Aula*, p. 14-15.

³⁹¹ SCHWARTZ. As Linguagens Imaginárias. In: _____. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, p. 64.

³⁹² BORGES, J. L.; BORGES, G. Juan. Itinerario de un vago porteño. In: *Martín Fierro*, Buenos Aires, n. 39, Ano 4, p. 12.

³⁹³ GRADOWCZYK. Xul e Borges: uma radiografia. In: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina. *Xul Solar/ Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*. p. 17.

entre pares, a relação implicou influências mútuas, o que fez com que, por exemplo, o interesse pela inventividade linguística do amigo, manifesto por Borges, refletisse-se, inclusive, na produção literária do escritor, conforme comenta Jorge López Anaya:

É notória a atração que exerciam sobre Borges as concepções linguísticas de Xul Solar, como o *neocriollo* e a *panlengua*, na qual encontrava parentesco com o idioma analítico de John Wilkins. Eloquentes testemunhos dessa admiração é a dedicatória a Xul de “*El idioma infinito*”. Por outra parte, não há dúvida de que “*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*” pode ser lido como uma homenagem paródica às invenções linguísticas de Xul.³⁹⁴

Ao concluir o ensaio “*El idioma infinito*”, Borges afirma: “Estes apontamentos os dedico ao grande Xul Solar, já que, na idealização deles, não está limpo de culpa”.³⁹⁵ O referido texto integra *El tamaño de mi esperanza* (1926), um dos quatro livros do autor que foram ilustrados por Xul Solar. Juntamente com *Inquisiciones* (1925) e *El idioma de los argentinos* (1928), foi posteriormente renegado por Borges, em razão do que ele passa a considerar como uma linguagem demasiadamente *acriollada*, resultante da tentativa de plasmar o falar e a identidade locais. No conto “*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*”, um dos mais célebres textos de Borges, inicialmente publicado no livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, e, posteriormente, em *Ficciones* (1944), Xul Solar é convertido em personagem da narrativa literária. Convocado na qualidade de autoridade linguística apta a traduzir o insólito idioma da região de Tlön, que, sugere-se, por conseguinte, comparável à utopia linguística do *neocriollo*: “Xul Solar traduz com brevidade: “*upa tras perfluye lunó*”. “*Upward, behind the onstreaming it mooned*.”³⁹⁶ A ideia de uma língua misteriosa, dotada de imponderáveis potencialidades expressivas, enquadra-se bem no universo da narrativa fantástica. Desse modo, entre a reverência e a sátira, o conto expõe a curiosidade e o fascínio que as criações linguísticas de Xul Solar sempre exerceram sobre Borges.

Além das menções presentes nos textos de Borges, surgem mais referências literárias à imaginação linguística de Xul Solar e à língua *neocriollo* em obras significativas

³⁹⁴ “Es notória la atracción que ejercían sobre Borges las concepciones lingüísticas de Xul Solar, como el *neocriollo* y la *panlengua*, en la que encontraba parentesco con el idioma analítico de John Wilkins. Elocuente testimonio de esa admiración es la dedicatoria a Xul de “*El idioma infinito*”. Por otra parte, no hay duda de que “*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*” puede ser leído como una homenaje paródico a las invenciones lingüísticas de Xul.” In: ANAYA. Xul Solar. Un pintor visionario. In: _____. *Ritos de fin de siglo*. Arte argentino e vanguardia internacional, p. 21. (Tradução e grifos nossos)

³⁹⁵ “Estos apuntes los dedico al gran Xul Solar, ya que en la ideación de ellos, no está limpio de culpa”. In: BORGES. *El idioma infinito*. In: _____. *El tamaño de mi esperanza*, p. 43. (Tradução nossa)

³⁹⁶ BORGES. *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*. In: _____. *Ficciones*, p. 20.

de outros relevantes autores do período. O campo literário argentino não se mantivera, de modo algum, incólume à proposta de renovação da linguagem elaborada por Xul Solar, que instiga o imaginário dos escritores e ganha expressão e ressonância em seus textos. Um destacado exemplo disso é a produção literária do genial Macedonio Fernández, que dialoga diretamente com a proposta idiomática de Xul Solar. Em “El Prólogo a lo Nunca Visto”, apresentação do romance experimental *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), Fernández comenta ter consultado ao “insubstituível e irrepetível” Xul Solar, dono do “*taller ‘Idiomas en compostura’*”,³⁹⁷ espécie de oficina de linguagem, sobre uma palavra criada, entre o espanhol e o alemão, a ser empregada no livro. Já em *Papeles de Recienvenido* (1929), explora a ideia de uma linguagem literária de “incomunicação”, em seu caráter insurrecto e desconforme, o que o leva a prevenir o leitor sobre não ter se utilizado do *neocriollo* de Xul Solar, por haver alcançado a sua própria forma de linguagem para fazê-lo. Conforme complementa Mario Gradowczyk, “Macedonio Fernández que, em *Papeles de Recienvenido*, ofereceu um retrato muito apropriado do caráter de Xul, o estimulava a pensar ou escrever em atuação heróica.”³⁹⁸

³⁹⁷ FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*, p. 45.

³⁹⁸ GRADOWCZYK. *Xul e Borges. A linguagem de dois gumes*, p. 9.

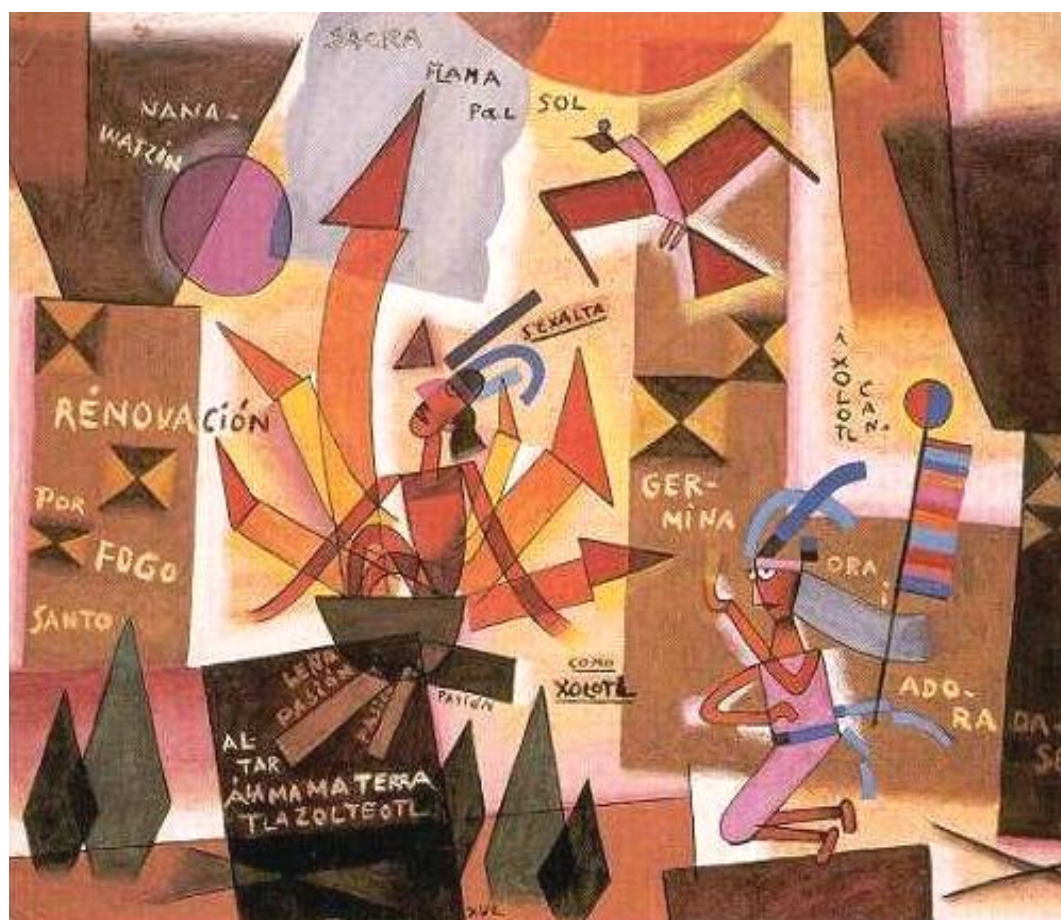


FIGURA 38 - Xul Solar. *Nana Watzin*. 1923. Aquarela sobre papel, 25,5 x 31,5 cm. Galeria Vermeer, Buenos Aires.
 FONTE - GRADOWCZYK, 1994, p. 85.



FIGURA 39 - Xul Solar. *Grafia Antica*. 1939. Têmpera sobre papel, 35 x 55 cm. Coleção Eduardo e Teresa Costantini, Buenos Aires.
 FONTE - GRADOWCZYK, 1994, p. 208



FIGURA 40 - Xul Solar. *Pax, Worke, Love*. 1961. Têmpera sobre papel, 16,4 x 22 cm. (Sistema silábico).
 FONTE - MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 150.

Ao investir concomitantemente na experimentação linguística e na criação pictórica, que partilhavam de um mesmo alicerce ideológico, Xul Solar aproxima as práticas estéticas e suprime os limites entre as artes. Nesse sentido, Patricia Artundo assevera 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 pinturas referidas por ela se constroem como representações que mesclam textos em *neocriollo* e imagens sobre a superfície pictural, para aludir às temáticas dos mitos pré-colombianos. Nesse sentido, podemos observar que muitas de suas criações artísticas estão investidas de uma inventividade linguística, o que contribui para a construção da complexa expressividade de suas obras, enquanto todos de sentidos sincréticos. Constatamos, em pesquisa anteriormente realizada – como dissertação de mestrado³⁹⁹, sobre a aproximação entre pictórico e escritural na produção do artista –, que o *neocriollo* se manifesta na composição de parte considerável de sua diversificada produção de pinturas, o que suscitou diferentes modos de integração entre as artes:

A língua interfere na produção imagética desde a 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 a 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.⁴⁰⁰

De acordo com Karl Erik Schollmammer, a convergência entre línguas (e poderíamos acrescentar, ainda, entre linguagens) acena em direção a busca por uma consciência universal. Segundo o pesquisador, 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 pan-americana, como o ‘*neocriollo*’, ou universal como a ‘*panlengua*’

³⁹⁹ A pesquisa *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar* (2011) foi desenvolvida como dissertação de mestrado, no Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰⁰ AUGUSTO. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*, p. 65.

ou ainda visual [...] como ocorreria nas linguagens gráficas”, desenvolvidas por Xul Solar em seus últimos trabalhos. Em perspectiva complementar ao exposto, Beatriz Sarlo concebe que as línguas artificiais de Xul Solar constituem uma leitura artística acerca da pluralidade de idiomas postos em contato, com o espanhol, língua-padrão, no contexto de uma cidade receptora de um intenso fluxo de imigrantes, das mais diversas origens, que definiria a Buenos Aires do início do século XX. Nesse sentido, tendo em vista a heterogeneidade linguística presente na multicultural capital argentina, para Beatriz Sarlo, em Buenos Aires, “desde o último terço do século XIX, também se falava uma *panlingua*, um jargão⁴⁰¹ *cocoliche*⁴⁰² de porto de imigração”.⁴⁰³

As tentativas de revisionismo linguístico, formuladas como modos de aprimorar a comunicação e de facilitar o entendimento entre as pessoas, partem de uma interpretação de Xul Solar sobre dificuldades reais de interação. Contudo, a reformulação de línguas e linguagens logo adquire uma perspectiva de jogo com os sentidos, de uma experimentação aberta, entusiasmada brincadeira que distorce a regulação. As línguas inventadas são regidas por uma visão particular que, ao se entreter com o manejo de significantes, esboça as suas próprias brincadeiras com a linguagem, modificando, de modo intermitente, as regras daquilo que se dispõe a criar. Isso ocorre a despeito do fato de que, em princípio, uma língua é constituída pelo uso, a partir das realizações comunicacionais que produzem, a partir dela, os membros da sua comunidade de falantes. Como inventos quiméricos, as línguas e as linguagens surgidas do imaginário criativo do artista, para além dos propósitos iniciais para os quais foram concebidas, reiteram a inventividade de Xul Solar e a dimensão lúdica de suas criações. Embora o *neocriollo* não tenha alcançado a difusão almejada pelo criador, como língua destinada à América, ele propõe uma nova língua, de pretensões ainda maiores, em sua ambição universalista, que, segundo ele, facilitaria o contato entre os povos, em nível global. Nesse aspecto, mais do que a busca de uma forma mais eficaz de comunicação ou de uma expressividade ímpar, o que instiga e arrebatava Xul Solar é a sedução pelos jogos de linguagem, como apontado na pesquisa anteriormente desenvolvida:

⁴⁰¹ Na obra original, Sarlo emprega o termo *pidgin*, cujo sentido, no contexto utilizado, parece-nos mais amplo e enfático do que a expressão jargão, utilizada na tradução brasileira do livro. Em Linguística, *pidgin* se refere ao sistema linguístico surgido da interação entre falantes de diferentes línguas, que serve apenas a fins limitados de comunicação, em um contexto específico. Constitui um sistema simplificado, resultado de uma negociação linguística e, por isso, não possui falantes nativos.

⁴⁰² Surgida na Argentina e no Uruguai, a expressão *cocoliche* era utilizada para designar, pejorativamente, o socioleto praticado pelos imigrantes, de origem, geralmente, italiana, que misturavam sua língua nativa e o espanhol.

⁴⁰³ SARLO. Buenos Aires, Cidade Moderna. In: _____. *Modernidade Periférica*. Buenos Aires 1920 e 1930, p. 32.

[...] 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 pela 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 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, 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.⁴⁰⁴

No final dos anos 1930 e início da década de 1940, Xul Solar investe esforços para inventar os mecanismos da *panlingua* ou, ainda, *panlengua*. Como o seu próprio nome sugere, a nova proposição linguística consistia em uma língua franca e universal, comparável ao esperanto, em sua fundação a partir do propósito de que ela “tanto contribuiria para que os povos conhecessem melhor uns aos outros.”⁴⁰⁵ Norteada pelos princípios de facilidade e de rapidez da comunicação, essa nova língua, de base numérica e astrológica, seria monossilábica e de fonética dedutível. A respeito das orientações que regem o seu projeto linguístico, Xul Solar esclarece: “Atualmente trabalho em uma língua monossilábica [...], sem gramática, que se escreve tal como se pronuncia, de raízes básicas, unívocas e invariáveis, combináveis à vontade, de fonética fácil, musical e na qual todos os sons pronunciáveis estejam registrados.” Sobre a *panlingua*, de estruturação notoriamente menos complexa que o *neocriollo*, o que auxiliaria a sua fluência no uso global, Xul Solar acrescenta, ainda, que “o novo idioma é regular, não tem exceções e é de acento evidente para que as palavras sejam reconhecíveis”.⁴⁰⁶

A concepção do projeto da *panlingua* se pautava, portanto, por uma linguagem simplificada, de grafia semelhante à estenografia ou à taquigrafia, que atuaria como língua complementar para os blocos geopolíticos. A língua auxiliar supostamente tornaria menos

⁴⁰⁴ AUGUSTO. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*, p. 66-67.

⁴⁰⁵ XUL SOLAR *apud* INDART. Xul Solar, creador del panejedrez. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 70.

⁴⁰⁶ “Actualmente trabajo en una lengua monosilábica [...], sin gramática, que se escribe tal como se pronuncia, de raíces básicas, unívocas e invariables, combinables a voluntad, de fonética fácil, musical y en la que todos los sonidos pronunciables estén registrados. El nuevo idioma es regular, no tiene excepciones y es de acento evidente para que las palabras sean reconocibles.” In: XUL SOLAR *apud* FOGLIA. Xul Solar, pintor de signos efectivos. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 85. (Tradução nossa).

emaranhada a comunicação, propiciando as trocas culturais e a confraternização entre as nações dos diversos continentes. Na construção dos mecanismos da língua *a priori*, o artista se preocupa, sobretudo, com elaboração do dicionário que regularia as questões concernentes ao idioma. Segundo explicitou Lita (Micaela) Cadenas, a esposa de Xul Solar, a *panlingua* “não é uma linguagem que esteja feita, mas que consiste na notação do *Pan-juego*”.⁴⁰⁷ Em conformidade com as perspectivas fantásticas que recobrem a língua imaginária, Xul Solar propõe-lhe um dicionário absolutamente inusitado: o *Panajedrez*, que consiste em um objeto artístico manipulável, formulado como um jogo de xadrez, que constitui uma hipérbole de sentidos. Nesse sentido, a *panlingua* constitui mais um experimento de Xul Solar no campo da linguagem, de aspiração utópica e sentido lúdico, que faz as artes do texto e da imagem convergirem, ao repercutir diretamente na criação pictórica do artista.

4.2.3 O xadrez pansemiótico de Xul Solar

En el caso de Xul aún se ignora que su signo (o sansigno, como decía él en su idioma neocriollo) fue el de una demiurgía constante o el de un 'Fuego creador' que lo encendía sin tregua y a cuyo mantenimiento consagró todos los combustibles de su alma. Lanzar al mundo criaturas nuevas, ya se tratase de un idioma o un juego, era un 'acto de amor' que realizaba él para los hombres, a fin de que se comunicaran en la universalidad de un lenguaje o en el field recreativo de un tablero de ajedrez. En tal sentido, Xul Solar tuvo el impulso caritativo de aquel 'buen ladrón' que fue Prometeo.

Leopoldo Marechal⁴⁰⁸

A obra de Xul Solar não impõe interdições aos cruzamentos de sentidos e à heterogeneidade expressiva, uma vez que o artista abdica da pureza de formas e vislumbra grandes potencialidades expressivas no diálogo entre artes e sistemas semióticos diversos. Esse contato entre distintos referentes estimula consideravelmente a potencialização dos

⁴⁰⁷ “No es un lenguaje que esté hecho, sino que es la notación del *Pan-juego*”. In: XUL SOLAR *apud* CIPOLLINI. Prólogo. In: XUL SOLAR. *Panlingua*, p. 11 (Tradução nossa).

⁴⁰⁸ MARECHAL. El panjuego, un acto de amor. In: *Cuadernos de Mr. Crusoe*, p. 166. “No caso de Xul Solar, ainda se ignora que seu signo (ou *sansigno*, como dizia em seu idioma *neocriollo*) foi de uma demiurgia constante ou o de um “Fogo criador” que o incendiava sem trégua e a cuja manutenção consagrou todos os combustíveis de sua alma. Lançar ao mundo criaturas novas, quer se tratasse de um idioma ou um jogo, era um ‘ato de amor’ que ele realizava para os homens, a fim de que se comunicassem na universalidade de uma linguagem ou no campo recreativo de um tabuleiro de xadrez. Nesse sentido, Xul Solar teve o impulso caridoso daquele ‘bom ladrão’ que foi Prometeu.” (Tradução nossa)

conteúdos expressivos, o que resulta, muitas vezes, em um extremo de linguagem. A produção artística de Xul Solar joga com a possibilidade de reformular e justapor os sistemas de significação, ao manipulá-los – desde a interioridade das estruturas produtoras de sentidos – para encontrar os meios de criar obras compósitas, que manifestem elaboradas significações, inseridas no domínio de uma relação de correspondência entre as artes. Criador que muito produziu, a partir de diversos campos artísticos, Xul Solar se sentia seduzido pelos efeitos estéticos suscitados por diferentes artes e investiu em uma intensa experimentação no campo da linguagem verbal. Especialmente instigado pela criação executada a partir do pictórico e do escritural, ele realizou uma longa trajetória artística, permeada pelo jogo de linguagens que se intensifica progressivamente, culminando na criação de obras absolutamente singulares.

Incontestavelmente, uma das mais fascinantes e intrincadas realizações desse artista consiste em um jogo pansemiótico, que hiperboliza as possibilidades expressivas do xadrez tradicional, ao qual denomina de *Panajedrez*. Em sua complexidade estética, ele constitui um objeto artístico sincrético, que acirra ao extremo o jogo de signos característico da produção do artista. A obra reúne toda uma variedade de formas simbólicas, oriundas de distintas filosofias, ciências, sistemas de significação. Em certa ocasião, Lita Cadenas definiu o xadrez de seu marido com as seguintes palavras: “Um dicionário, um horóscopo, uma partitura de música, um poema, quer dizer: era tudo.”⁴⁰⁹ Soma de potencialidades de sentidos, alinhadas em uma estrutura de jogo, o *Panajedrez* foi, originalmente, idealizado como um mecanismo que pudesse solucionar os problemas relativos à elaboração da *panlingua*. A ideia de estabelecer um dicionário linguístico – usualmente tido como recurso normativo, ferramenta pedagógica, que prega a fixidez e a homogeneidade da língua –, a partir desse mecanismo de jogo livre, que promove um exacerbado manejo de signos, e em muito ultrapassa a linguagem verbal, apresenta-se bastante ousada e desafiadora. Contudo, se considerarmos o teor lúdico inerente à proposta de invenção desse inusitado dicionário, o *Panajedrez* parece-nos bastante apropriado a constituir uma ferramenta associada a uma linguagem fantástica, apto a desempenhar o papel de mecanismo regulador de um idioma inventado por um artista. Nesse sentido, observamos que, em sua dinâmica de significação, o jogo dicionário seria expansivo e mutante, porque operaria a emergência e combinação de sentidos, como uma expressividade ativada ou uma estrutura viva, à semelhança da própria linguagem. Conforme argumentado

⁴⁰⁹ “Un juego, un horóscopo, una partitura de música, un poema, es decir: era todo.” In: CADENAS apud ARÉSTIZABAL. *Cubismos y arte moderno en América Latina. Años 20*. In: FUNDACIÓN TELEFÓNICA. *El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica*, p. 10. (Tradução nossa)

em investigação precedente, com o lúdico dicionário, Xul Solar carnavaaliza a proposta da semiologia de Saussurre, ao romper com a rigidez da linguagem e exaltar a liberdade de jogo com os signos:

Xul Solar concede novas feições ao jogo e carnavaaliza a proposta linguística de Saussurre, que baseou o sistema de sua semiologia na rigidez dos valores fixos do jogo de xadrez tradicional, sem, no entanto, preocupar-se com a escritura e a especificidade dos meios de expressão. Nos trabalhos de Xul Solar, esses componentes desprezados pelo linguista ascendem como objetos focais da elaboração estética. O artista também dispensa a fixidez do sistema convencional, porque a grande criação surge, especialmente, quando se é capaz de fazer rotar os signos, tornar o jogo pleno e livre. Xul Solar parece, em vista disso, aproximar-se do posicionamento sustentado por Henri Matisse (*apud* CHRISTIN, 2002, p. 12), quando este, ao justificar a sua aversão pelo xadrez comum, afirma: “Eu não posso jogar com signos que nunca mudam.”⁴¹⁰

Com a aglutinação de uma multiplicidade de elementos expressivos segundo uma conformação de jogo, o objeto artístico se preserva aberto a inúmeras jogadas, à inscrição de novos sentidos, quer sejam estimulados por seu autor ou por quem com ele interage. Xul Solar pretendia escrever um manual sobre o jogo, nos moldes dos tradicionais manuais de xadrez, mas não alcançou fazê-lo. No único texto de sua autoria inteiramente dedicado aos mecanismos do *Panajedrez*, intitulado de *Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo* (1945?), ele esclarece que a obra, de base duodecimal e astrológica, teria sido formulada com o propósito de constituir “um jogo de habilidade combinatória, independente do azar, para nossa civilização mais perfeita no intelectual, científico e estético, que há de criar nesta paz, cujo primeiro dia útil é hoje.”⁴¹¹ Embora o artista saliente que se trata de um jogo de destreza, conduzido pela competência nas escolhas das jogadas e pela habilidade de manejo de signos, não podemos ignorar a possibilidade de manifestação do acaso ou do destino, capaz de interferir na partida. A composição estrutural do *Panajedrez* inclui elementos astrológicos e signos de caráter místico e divinatório, o que injeta imprevisibilidade de jogo e, ainda, de leitura do objeto. Engenhosa criação, o artista iniciou o desenvolvimento da obra em torno de 1939 e aprimorou seus mecanismos durante aproximadamente sete anos. A despeito disso, podemos afirmar que o jogo, também nomeado de *Panjuego, Panjogo, Panchess* ou, ainda,

⁴¹⁰ AUGUSTO. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Xul Solar*, p. 162.

⁴¹¹ “Un juego de habilidad combinatoria, independiente del azar, para una nuestra civilización más perfecta en lo intelectual, científico y estético, que ha de crear en esta paz, cuyo primer día hábil es hoy.” In: Xul SOLAR. *Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo*. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 194. (Tradução nossa)

Ajedrez Criollo, seguiu “inacabado”, uma vez que o artista o corrigia e reformava constantemente, agregando-lhe novas potências de sentidos.

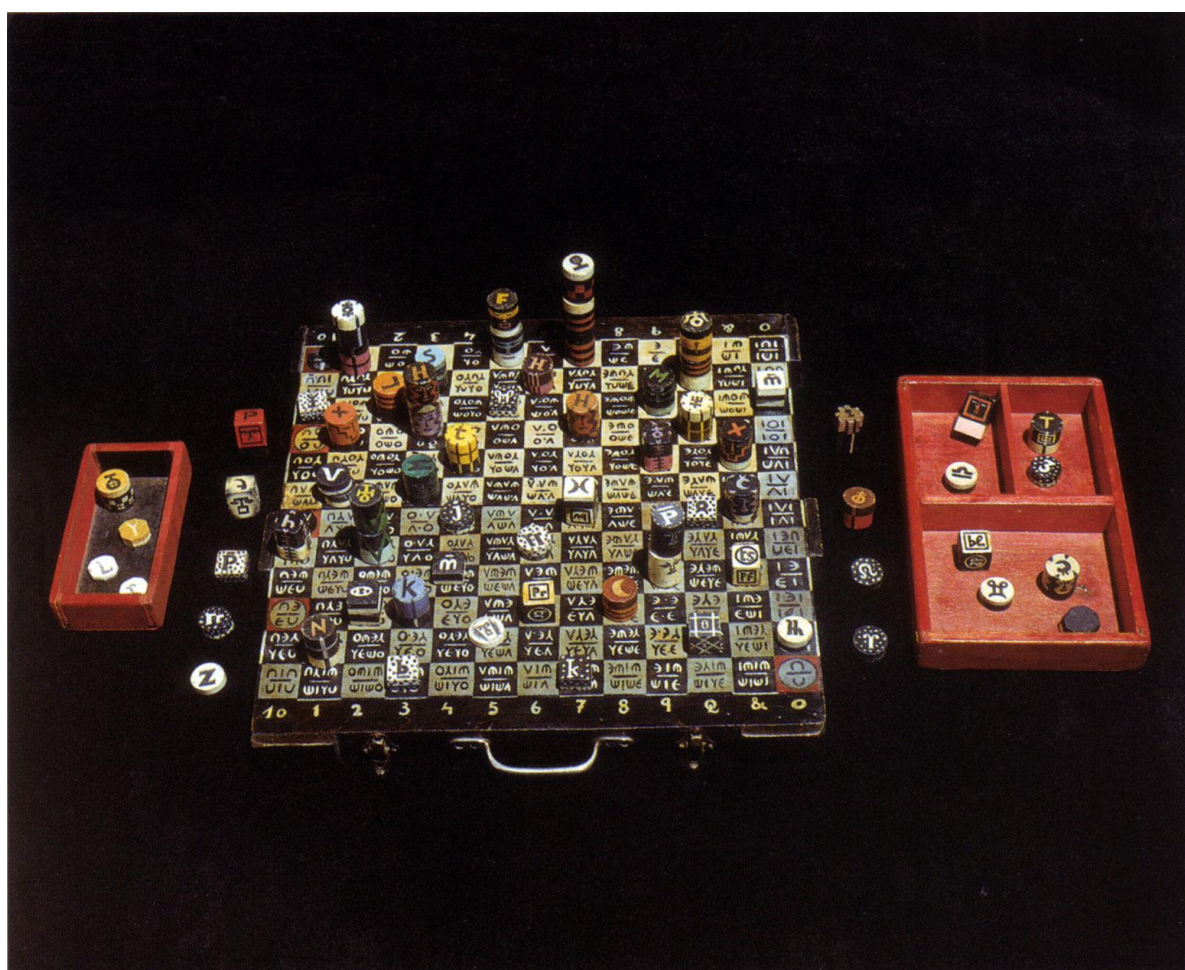


FIGURA 41 - Xul Solar. *Panajedrez*. 1945. Caixa tabuleiro transportável com 110 peças e mais duas caixas recipientes, madeira entalhada pintada a óleo, 43x 41x 2,7 cm.

Fonte: MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Xul Solar. Visões e Revelações*, p. 176.



FIGURA 42 - Alejandro Xul Solar jogando *Panajedrez* com Carlos A. Foglia.
Fonte: GRADOWCZYK. *Alejandro Xul Solar*, p. 240.



FIGURA 43 – XUL SOLAR. Detalhe do *Panajedrez*. 1945.
FONTE: GREENBERG, Philippe/*New York Times*. Disponível em: <
<http://www.nytimes.com/2013/04/19/arts/design/xul-solar-and-jorge-luis-borges-at-americas-society.html>>.
Acesso em: 12 mai. 2015.

Como outros trabalhos do artista, a exemplo de seus mecanismos gráficos para a pintura e invenções linguísticas, o *Panajedrez* persistiu como uma espécie de *work in progress*, em que subsistia incessantemente uma espécie de falta, o que demandava o constante acréscimo de algo, que não se sabia propriamente do que se tratava. Com as intervenções frequentemente realizadas nos mecanismos do *Panajedrez*, o artista torna mais e mais complexo algo já bastante intrincado, conferindo-lhe, progressivamente, novos elementos e, por consequência, novos índices de leitura. Nesse proceder, o artista termina por subverter a dimensão pedagógica a partir da qual a obra teria sido inicialmente concebida, para projetar uma criação que promove uma intensa circulação de sentidos. Diante disso, constatamos que ele atua de modo a promover uma contínua complexificação das regras da obra de arte. Conforme relata Borges, que experimentou jogar o *Panajedrez*⁴¹² com Xul Solar, a explicação que o amigo proferia sobre o funcionamento do jogo igualmente se investia da inventividade do artista, que revisava as regras, atualizando-as, ao mesmo tempo que as enunciava como fundamentos lúdicos já definidos e estáveis. Nessa perspectiva, a obra se imbuía do caráter de organismo em constante mutação e impunha dificuldades a aqueles que buscavam as direções de condução de jogo e, por conseguinte, de interpretação:

Eu disse que Xul inventava continuamente. Havia inventado um jogo, uma espécie de xadrez [...] e quis me explicá-lo muitas vezes. Mas, à medida que explicava, compreendia que seu pensamento já havia deixado para trás o que explicava, ou seja, ao explicar ia enriquecendo-o, por isso creio que nunca cheguei a entendê-lo, porque ele mesmo se dava conta de que o que ele dizia já era antiquado e acrescentava outra coisa. Enquanto o havia dito, já era antiquado e havia que enriquecê-lo.⁴¹³

O jornalista Gregory Sheerwood também jogou o *Panajedrez* com Xul Solar, durante toda uma noite, entretendo-se completamente, a ponto de não perceber a passagem do tempo, na ocasião em que preparava uma matéria sobre o artista, em 1951. Diante da pluralidade de interesses do criador e da riqueza de estímulos proporcionada pelo seu jogo, que surge da convergência entre artes, ciências, filosofias e doutrinas místicas, Sheerwood

⁴¹² Propositalmente, as peças possuem texturas, o que as identifica e permite que deficientes visuais possam fruir o jogo.

⁴¹³ “Dije que Xul vivía inventando continuamente. Había inventado un juego, una suerte de ajedrez [...] y quiso explicármelo muchas veces. Pero a medida que lo explicaba, comprendía que su pensamiento ya había dejado atrás lo que explicaba, es decir que al explicar iba enriqueciéndolo y por eso creo que nunca llegué a entenderlo, porque él mismo se daba cuenta de que lo que él decía ya era anticuado y agregaba otra cosa. En cuanto lo había dicho, ya era anticuado y había que enriquecerlo.” In: BORGES. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. Conferência. Fundación San Telmo, 3 set. 1980. In: *Comunicaciones* 3, p. 5. (Tradução nossa)

observou que Xul Solar seria: “Algo assim como um homem orquestra tocando contemporaneamente todos os instrumentos da arte e muitos que correspondem ao campo da ciência pura.”⁴¹⁴ Jogo fantástico e de alto teor simbólico, o *Panajedrez* eleva ao extremo o jogo de significantes experimentado ao longo da produção do artista.

Como o xadrez clássico, o *Panajedrez* consiste em um tabuleiro plano e retangular, feito em madeira pintada, subdividido em casas alternadamente brancas e negras, onde se alinham as peças móveis. Com a adição de diversos mecanismos de significação, a obra concebida por Xul Solar complexifica, entretanto, os mecanismos do xadrez tradicional, pois amplia enormemente as possibilidades expressivas de um jogo que, originariamente, já prevê um número imponderável de jogadas. Para tanto, o criador agrega ao jogo distintos sistemas semióticos, que se coligam a partir da pluralidade de significantes em circulação sob a superfície do tabuleiro. E amplia o sistema de divisão tradicional do tabuleiro, de oito por oito para treze por treze colunas, o que eleva o número de casas, de sessenta e quatro, no xadrez comum, para a quantia de cento e sessenta e nove casas no *Panajedrez*. A partir das inscrições no tabuleiro, as casas se alinham a toda uma rede de correspondências entre horas, graus, sons musicais, sons vocálicos, numeração e assim por diante. Por outra parte, as peças são coloridas e detém marcações, que remetem tanto às peças do xadrez convencional (rei, cavalo, torre, etc.), quanto a signos de toda ordem, como, por exemplo, símbolos astrológicos, consoantes, runas e números (peões). Além disso, o jogo permite a superposição das peças, que, por serem planas, podem empilhar-se, o que, igualmente, expande as possibilidades combinatórias e, ainda, as possibilidades expressivas do jogo.

Como o criador esclarece em fala reproduzida no texto do jornalista Carlos A. Foglia, *Xul Solar, pintor de signos efectivos* (1953), esse xadrez “se pode jogar em vários códigos; é um jogo de altíssima cultura, o que se evidencia no modo de jogá-lo.”⁴¹⁵ Considerado uma das primeiras tentativas de sistematização dos mecanismos do jogo, o texto de Foglia foi publicado juntamente com uma fotografia do jornalista jogando o *Panajedrez* com Xul Solar. Ao nos esclarecer alguns aspectos dessa obra, a descrição do jogo realizada por Foglia exprime, igualmente, a complexidade de sentidos inerente à sua elaboração:

⁴¹⁴ “Algo así como un hombre orquestra tocando contemporáneamente todos los instrumentos del arte y muchos que corresponden al campo de la ciencia pura.” In: SHEERWOOD. Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panejedrez e inquieto creador de la “panlingua”. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 75. (Tradução nossa)

⁴¹⁵ “Se puede jugar en varias claves; es un juego de altísima cultura, que se evidencia en el modo de jugarlo.” In: XUL SOLAR apud FOGLIA. Xul Solar, pintor de signos efectivos. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 83. (Tradução nossa).

As peças são astrológicas e zodiacais, razão pela qual permitem todas as combinações no círculo diurno. Cada casa representa dez minutos de tempo, uma nota musical ou dois graus e meio de arco; o tabuleiro tem treze casas por lado, sendo a primeira a sobreposição da última, tal como em um acorde de oitava [ou seja, cada lado corresponde ao sistema duodecimal]. Cada jogador intervém com trinta peças e há uma, o acaso, que é para ambos, e pode decidir a partida, não por sorte, mas sim por combinações ou cálculos lógicos de um adversário. É um jogo tão racional e matemático como o xadrez: as combinações se multiplicam ao infinito, o que torna quase impossível adivinhar os movimentos em contrário.⁴¹⁶

O jogo é elaborado como uma espécie de tábua de conhecimentos, que congrega uma diversidade de significantes e de sentidos, buscando repetir, em sua interioridade, a heterogeneidade expressiva inerente à vida. Na observação de que as características gerais que regem a noção de jogo – tais como movimento, beleza, mudança, ordem, ritmo, tensão, etc. –, relacionam-se diretamente com a linguagem e a arte, Xul Solar escolhe reunir diferentes linguagens a partir de uma articulação de jogo. Nesse xadrez *criollo*, de natureza mesclada, que se pretende um jogo universal, a base zodiacal rege a organização das distintas linguagens expressivas que compõem o objeto, conferindo-lhe também um sentido místico e divinatório. No xadrez de Xul Solar, a partir de uma simples jogada, projeta-se o mover de peças que estimula a combinação de: ideias; sons para música; cores para um quadro; letras para criar sílabas e, por fim, um poema; números para uma notação matemática; jogar a sorte do próprio destino. Desse modo, em seu desenvolvimento como jogo, o *Panajedrez* projeta uma escritura heterogênea e radial, que se desenvolve em múltiplas direções no espaço da obra. Podemos interpretá-la a partir da trajetória traçada, individualmente, pelos percursos de cada um dos componentes da diversidade de modos expressivos que envolve ou, ainda, pela totalidade de sentidos vários que se inscrevem no jogo. Diante disso, o tabuleiro é convertido em suporte no qual se desenha a expressão de uma escritura pictural, forma de escritura do visível que, em seu caráter pansemiótico e em sua demarcada materialidade visual, impõe e desdobra sentidos, à medida que as peças se intercalam e se superpõem. A descrição que o artista realiza acerca dos recursos envolvidos no funcionamento do jogo permite-nos compreender melhor a correlação de sentidos nele envolvida:

⁴¹⁶ “*Las piezas son planetarias e zodiacales, razón por la que permiten todas las combinaciones en el círculo diurno. Cada escaque representa diez minutos de tiempo, una nota musical o dos grados y medio de arco; el tablero tiene trece casillas por lado, siendo la primera la sobreposición de la última, tal como en un acorde de octava. Cada jugador interviene con treinta piezas y hay una, el azar, que es para ambos, pudiendo decidir ella una partida, no por suerte, sino por combinaciones o cálculos lógicos de un adversario. Es un juego tan racional y matemático como el ajedrez: las combinaciones se multiplican al infinito, o que torna casi imposible adivinar los movimientos en contrario*” In: FOGLIA. Xul Solar, pintor de símbolos efectivos. In: XUL SOLAR. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 82-83. (Tradução nossa)

O motivo e a utilidade, digamos também o diferencial deste novo jogo, reside no fato de que reúne em si vários meios de expressão completos, quer dizer, linguagens, em vários campos que se correspondem sobre uma mesma base, que é o zodíaco, os planetas e a numeração duodecimal. Isto faz com que coincidam a fonética de um idioma construído sobre suas polaridades, a negativa e a positiva e seu ponto médio neutro, com as notas, acordes e timbres de uma música livre e com os elementos lineares básicos de uma plástica abstrata, que, além disso, constituem uma escritura. Também coincidem as casas do tabuleiro, com os graus do círculo, com o movimento diurno e anual do céu, o tempo histórico e seu drama humano expresso nos astros.⁴¹⁷

Jogo extremamente inovador e polissêmico, o *Panajedrez* se diferencia de outros jogos de tabuleiro em razão da variedade de meios expressivos que congrega, a partir da articulação de uma série de correspondências de sentidos. Ao se construir a partir de um número considerável de sistemas de significação alinhados em relação, o *Panajedrez* prevê que cada jogada tenha múltiplas repercussões. Como suas peças se associam a consoantes, – exceto os peões, que equivalem a números – e as casas do tabuleiro são marcadas com vogais ou combinações destas, o movimento de jogo produz palavras, em sua pretensão de estabelecer o dicionário de uma língua inventada. Além disso, conforme esclarece Xul Solar, insurgia-se, a partir do jogo, a fonética de um novo idioma, os elementos de composições musicais livres, toda a sorte de desenhos abstratos, as posições dos astros na esfera celeste, entre muitas outras correspondências que completam o sistema de analogias que rege a criação de sua arte. Nesse sentido, é interessante observar que, diferentemente do xadrez clássico, o *Panajedrez* não supõe a competição, a disputa, o que o exclui da categoria *agôn*, da classificação dos jogos efetuada por Caillois, porque consiste em um jogo que não lega perdedores. Ao entrar em jogo com os seus mecanismos, todos os participantes ganham, uma vez que têm a oportunidade de colher sentidos em meio ao transcurso da partida.

Xul Solar desenvolveu um percurso artístico fundamentado em um processo criativo que preconizava a experimentação em diversos campos da arte e da cultura, em função do seu interesse por diferentes linguagens, filosofias, tradições e escolas estéticas. Movido pelo desejo de conjunção de sentidos, ele acreditava que as artes e demais esferas do

⁴¹⁷ “El motivo y la utilidad, digamos también lo único de este nuevo juego, está en que reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodíaco, los planetas y la numeración duodecimal. Esto hace que coincidan la fonética de un idioma construido sobre las dos polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro, con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura. También coinciden los escaques, con los grados del círculo, con el movimiento diurno y anual del cielo, el tiempo histórico y su drama humano expresado en los astros.” In: XUL SOLAR. Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo. In: _____. Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos, p. 195. (Tradução nossa)

domínio do sensível poderiam convergir para produzir obras de expressividade mais impressionante e efetiva. Nessa perspectiva, vincula-se a uma tradição teórica e artística que preconizava a analogia como mecanismo que instaura o princípio das correspondências,⁴¹⁸ do qual o místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) constitui um expoente teórico, e que foi revivida com intensidade na virada do século XIX. Além de ser um estudioso da obra de Swedenborg, que se punha a debatê-la com Borges, Xul Solar foi grande admirador de William Blake, criador que também foi partidário dessa tendência artística e filosófica. Nos seus cinco cadernos de poemas, conservados pelo *Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub*, em que registra, como em uma antologia pessoal, os seus poemas prediletos, há textos de Blake, assim como poemas e citações de Charles Baudelaire, poeta de “Correspondências”, de Arthur Rimbaud, que compôs o “Soneto das Vogais”, e de Paul Verlaine, autor de “Arte poética”. Sob essa perspectiva, as preferências artísticas e poéticas do criador igualmente endossam o seu interesse pelo que se denomina de “teoria das correspondências”.

No mesmo período em que produzia o *Panajedrez*, o artista desenvolveu uma concepção estética pautada pelas analogias de sentidos, que se manifesta em seus escritos teóricos que reivindicam uma “*total doctrina estética*” (*panbeldokie*), e no sistema de correspondências *Hier Coeco Zieli Según Natura*. Conforme afirma em “Explica” (1953), texto introdutório do catálogo da exposição *Pinties y Dibujos*, cujo título alude a uma explicação de sua teoria estética, o autor entende que todas as escolas artísticas seriam legítimas, ainda que parciais, como “cores puras”, e que, ao se unirem, conformariam o “arco-íris” de sua *panbeldokie*; quer dizer: da sua doutrina estética total. Nesse texto, o artista, que praticou o livre trânsito por diferentes tradições culturais e ramos artísticos, critica a forma como as escolas estéticas se contradizem e sucedem, como partidos políticos, a partir de uma lógica de mercado, e expõe o projeto de uma nova ordenação estética.

Anos antes, a partir de intenso trabalho de pesquisa, o artista já havia adensado a proposta de uma identidade superior entre as diferentes linguagens artísticas, com a

⁴¹⁸ A partir do período renascentista, a crença na existência de uma identidade superior entre as diferentes artes, datada de longínquas origens e imbuída de um sentido de transcendência, ganha impulso e se propaga. No período, sobrevém a concepção de que seria possível, por meio de uma espécie de linguagem universal e mágica, transmitir as sensações apreendidas por um sentido, repassando-as aos demais. A propagação dos estímulos sensíveis seria operada por meio da analogia, recurso expressivo característico da linguagem poética, o que engendraria revelações metafísicas. As repercussões da teoria no campo da arte representou a possibilidade de ruptura com a ênfase descritiva, o que favoreceu um modo criativo voltado ao intuito. Posteriormente, o desenvolvimento e a generalização desse pensamento concorreram para a concepção da teoria sinestésica da imagem, que preconiza a superposição de sensações, bem como para a valorização das ideias de poeta vidente e pintor profeta. A doutrina das correspondências, formulada pelo filósofo e místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), que reorganizou as relações entre poesia e pintura, desempenhou um papel fundamental nesse processo.

elaboração de uma complexa base de correlações, nomeada de *Hier Coeco Zieli Según Natura* (Sagradas Correspondências Celestes segundo a Natureza). No referido sistema de correspondências, Xul Solar registra o fundamento relacional das analogias entre linguagem verbal, artes visuais, música e uma série de outros elementos, utilizadas na produção de suas criações artísticas sincréticas. O alicerce do sistema de correspondências por ele concebido constitui-se a partir dos seguintes componentes: vogais, polaridades (negativo, neutro, positivo), números, signos zodiacais, planetas, cores (referentes às artes visuais), horas do dia (“bi-horas”, incluídas a partir do segundo manuscrito), notas musicais e consoantes, sendo que cada categoria varia segundo as três polaridades e totaliza doze elementos, em conformidade com o sistema duodecimal.

Auge da aplicação artística do sistema de correspondências aventado por Xul Solar, o *Panajedrez* foi concebido como jogo que proporciona possibilidades de busca, indagação, estudo e criação, a partir da multiplicidade de conhecimentos que reúne em seu tabuleiro. Empenhado em ampliar as possibilidades expressivas da arte, o artista concebe uma criação ímpar, que alinha diferentes artes, filosofias e ciências em uma correlação de sentidos que se harmonizam, na concreção do objeto artístico, para compor um todo repleto de significação. Em contato com essa obra de demarcado lirismo visual, construída a partir de signos que se cruzam e sobrepõem, que se conjugam e se repelem, é preciso que o receptor se permita assumir a posição de *panajedrecista*; quer dizer: atuar como jogador na partida das linguagens. Vislumbrar as possibilidades expressivas que a obra oferece, ainda que a partir de um jogo mental, é conectar-se com a proposta estética que embasa essa criação, exercitando-se em um processo lúdico. Xadrez totalizante, a obra promove um exacerbado jogo de signos e linguagens, o que resulta em elaborada conformação como poesia visual, pictural, sonora, por meio da pluralidade expressiva que enseja. O *Panajedrez* origina, a partir de sua heterogeneidade constitutiva e da liberdade de manejo dos significantes que incita, um campo muito particular de jogo, que se recobre de uma trama de sentidos em constante tensão e movimento.

4.3 As escrituras picturais de Torres-García e Xul Solar

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras. [...] Texto em imagem.

Michel Foucault⁴¹⁹

Criadores latino-americanos que se engajaram na produção de novas formas artísticas, em meio ao contexto das vanguardas estéticas do início do século XX, Torres-García e Xul Solar desenvolveram percursos criativos absolutamente singulares, que guardam, contudo, alguns paralelismos. No ensaio “Desde la biblioteca de Xul Solar”, Juan Manuel Bonet observa o notório fato de que alguns dos pesquisadores e críticos da obra de Xul Solar se dedicaram também a inquirir a produção de Torres-García. Nesse sentido, compreendemos que a crítica identifica em ambos, além da comum condição de artistas imersos em discussões e propostas renovadoras das vanguardas, uma espécie de elã criativo, uma vivacidade expressiva, uma incansável disposição criadora. Nessas circunstâncias, o crítico e historiador de arte espanhol investiga o possível vínculo estabelecido entre os artistas vanguardistas, a partir de um passeio pelo acervo da biblioteca do criador argentino:

Mas, houve contato entre um pintor e o outro? Já mencionei a presença, nesta biblioteca, da outra extremidade, de um dos livros do uruguaio. Também há um álbum com recortes sobre ele e uma fotografia... e sua carta astral. Quando Xul viajou a Montevideu, em 1950, foi em razão de um congresso em torno do idioma guarani, e havia um ano que Torres tinha falecido. Pouco mais sabemos, e o mais provável é que pouco mais jamais saberemos. Xul e Torres, em todo caso, em seu Sul compartilhado, como duas das pedras angulares sobre as quais inevitavelmente há de se construir o futuro da arte latino-americana.⁴²⁰

⁴¹⁹ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 25.

⁴²⁰ “Mas ¿hubo contacto entre uno y otro pintor? Ya he mencionado la presencia en esta biblioteca de la otra orilla, de uno de los libros del uruguayo. También hay un álbum con recortes sobre él y una fotografía... y su carta astral. Cuando Xul viajó a Montevideo, en 1950, fue con motivo de un congreso en torno al idioma guaraní, y hacía un año que Torres había fallecido. Poco más sabemos, y lo más probable es que poco más sabremos jamás. Xul y Torres, en cualquier caso, en su Sur compartido, como dos de las piedras angulares sobre las que inevitablemente ha de construirse el futuro del arte latinoamericano.” In: BONET. *Desde la biblioteca de Xul Solar*. In: ANAYA. *Xul Solar*. Una utopía espiritualista, p. 192-193. (Tradução nossa)

As especulações de Bonet sobre a possibilidade de Torres-García e Xul Solar terem se conhecido ou estabelecido contato mais estreito, que implicaria um diálogo de natureza intelectual e estética, conduz-nos à constatação de que, caso isso não tenha ocorrido, ainda assim Xul Solar tinha conhecimento e interesse pela produção do artista. Além das referências ao artista uruguaio e aos seus trabalhos, encontrados na biblioteca de Xul Solar, a presença de Torres-García e de suas criações no campo da arte argentina da época reforça essa ideia. Recebido com afetividade e expectativa no Uruguai, após quarenta e três anos de distância, Torres-García trabalha arduamente, oferece conferências, discursa no rádio, realiza exposições e publica artigos na imprensa de Montevideu e de Buenos Aires. É em Buenos Aires, pelo editorial *Poseidón*, que publica *Universalismo Construtivo* (1944), obra que reúne as cerca de cento e cinquenta conferências que proferiu entre 1934 e 1943, nas quais desenvolve suas concepções estéticas sobre uma arte latino-americana de expressão universal. Atento ao que se passava no campo da arte, Xul Solar não estava alheio a isso, o que sugere, do mesmo modo, que Torres-García tivesse também estabelecido contato com a obra do pintor argentino ou possuísse alguma informação sobre ela. Como ele, Xul Solar era figura bastante conhecida no âmbito das vanguardas, publicava em periódicos de arte e expunha as suas obras com alguma regularidade, no período em que o artista uruguaio retornou à América.

Torres-García e Xul Solar foram argutos criadores de forte ímpeto reformista, o que os impelia a buscar novas formas para a arte e a linguagem, que pudessem resultar em expressividades mais envolventes e penetrantes. Ao deixarem o ambiente cultural europeu, onde se integraram e viveram por muitos anos, ambos retornaram à América com a intenção de promover a atualização de valores culturais e de desenvolver uma arte de caráter moderno, a despeito das dificuldades impostas pelo circuito artístico local. Embora se empenhassem em questões relativas à identidade e à alteridade, visavam, como artistas cosmopolitas, a produzir criações que pudessem obter alcance universal, o que constituía uma tarefa mais difícil de ser realizada na América. No contexto atual, essa ambição parece se cumprir, pois a produção dos dois artistas ganha cada vez mais visibilidade, alcançando alguns dos espaços de exposição

mais prestigiosos do mundo.⁴²¹ Essa busca expressiva pela universalidade, que se manifesta nas criações dos artistas, estava orientada pelo interesse de proporcionar melhor entendimento e a conjunção entre as pessoas, o que a investe de um desejo de transcendência e de um sentido filosófico e místico.

Para alcançar esse objetivo, Torres-García e Xul Solar percebem que é preciso atuar no seio da linguagem, que designa e confere significado aos objetos do mundo, para ressemantizar as estruturas de sentido estanques e elaborar as novas expressividades pretendidas. Desse desejo criador, surgem formas artísticas interseccionais, que se valem do recurso à plasticidade, à materialidade visual, e à composição como objeto artístico, assim como do emprego do simbolismo, que valoriza o signo verbal e os mecanismos inerentes ao pensamento abstrato. Torres-García e Xul Solar partilham essa proposta de criação interartes; entretanto, concedem, cada qual, desenvolvimentos bastante estimulantes e originais a seus trabalhos, que conformam produções de identidades artísticas muito bem definidas.

Com o emprego de formas gráficas que abrangem símbolos arquetípicos, signos visuais e sinais diversos, que representem os seres e objetos do mundo, de modo relacional e indireto, por equivalência, Torres-García encontra um modo de expressão que lhe permite romper com a representação realista. Para acomodá-los à superfície pictórica, ele os insere em uma estrutura, regulada pela seção áurea, que aglutina uma variedade de símbolos arcaicos, de culturas originárias e de signos da contemporaneidade, que remetem à Modernidade. Isso faz com que diferentes realidades expressivas coexistam em uma totalidade de sentido que dilui as ideias de anacronismo e de novidade, em favor da universalidade expressiva. Sob essa perspectiva, Torres-García concebe o princípio gerador das obras pictogramáticas realizadas a partir da proposta estética do Universalismo Construtivo, cuja estrutura artística visa a aludir, por conseguinte, às estruturas do homem e do universo. Nessa transição de estilo pictórico, o artista procede à decomposição da imagem, para encontrar a sua estrutura, o que culmina na emergência do símbolo como unidade expressiva tensionada entre o aspecto figurativo de elemento visual e a função de signo, pertencente a um código e imbuído de significação. Como exercício prévio ao desenvolvimento da linguagem plástica de sua pintura de formas sígnicas, Torres-García produzira brinquedos em madeira, articulados a partir de peças

⁴²¹ Entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016, foi realizada uma grande exposição retrospectiva sobre a obra do artista, batizada de Joaquín Torres-García: The Arcadian Modernism, no MoMA (The Museum of Modern Art), em Nova York. Em 2014, sua produção participou da mostra coletiva *Geometría Radical: arte moderno de América del sur de la colección de Patricia Phelps de Cisneros*, exibida na Royal Academy of Arts, em Londres. Entre 18 de abril e 20 de julho de 2013, no America's Society, em Nova York, e, de outubro a dezembro de 2013, no *Phoenix Art Museum*, em Phoenix, Arizona, realizou-se a exposição *Xul Solar and Jorge Luis Borges: The Art of Friendship*. Em 2013, obras de Xul Solar, inclusive o *Panajedrez*, foram expostas na 55ª Bienal de Veneza.

desmontáveis e manipuláveis, que conformavam signos visuais de toda ordem, reproduzindo a heterogeneidade expressiva presente na metrópole moderna.

O curioso fato de que uma das propostas mais radicais (se não a mais radical) de reinvenção da linguagem manifesta no contexto das vanguardas argentinas se insurge a partir das criações de um pintor consiste, indubitavelmente, em algo fascinante e digno de atenção teórica. Com a proposta de reformar a linguagem, a partir da criação de línguas *a priori*, como o *neocriollo* – formulada para promover a união e a confraternização na América Latina –, e a *panlingua*, – língua auxiliar monossilábica e universal, Xul Solar eleva ao extremo a procura por novos mecanismos expressivos. Se as linguagens imaginárias do artista fracassaram quanto ao seu ideal de se difundirem como linguagens correntes, por outro lado alcançaram expressividade como temática da literatura de seus companheiros de movimento, bem como foram matéria expressiva em textos, pinturas e objetos artísticos criados pelo artista, a exemplo do *Panajedrez*. Jogo fantástico e de superlativo teor simbólico, o xadrez pansemiótico de Xul Solar permite que, em uma única jogada, inscrevam-se sentidos de diversas ordens. Objeto artístico que reúne uma pluralidade de artes, ciências e filosofias, a partir de uma conformação de jogo de tabuleiro, a obra prevê a manipulação das peças, que resulta no estabelecimento de analogias de sentidos entre as linguagens artísticas e os sistemas de significação nelas envolvidos. Ponto extremo do processo de imbricação entre diferentes linguagens e modos expressivos realizado em sua arte, a obra constitui o auge da aplicação estética do sistema de correspondências de sentidos idealizado por Xul Solar.

Na pintura estruturada realizada por Torres-García e no xadrez de linguagens concebido por Xul Solar, temos um traçado divisório sobre o suporte, que delimita nichos, pequenos quadros ou casas de um jogo, onde os significantes, alusivos a uma simbologia heterogênea, são alocados na superfície de representação. Com a elaboração de suas obras segundo essa configuração, Torres-García e Xul Solar jogam com propriedade em vários campos expressivos, ao manipularem elementos simbólicos diversos, que deslocam e aglutinam, para conferir a instigante expressividade às suas obras. A partir desse manejo lúdico de significantes, por meio do qual se perfazem as criações, emergem representações bastante originais, que compõem formas expressivas sincréticas, pois congregam simbolismo e plasticidade, e se elaboram como manifestações de escrituras picturais. Ao romperem os limites entre as artes, para se erguerem, a partir do seu interstício, como uma pintura-escritura construtiva, como um objeto plástico que joga com o simbolismo oriundo de distintos códigos expressivos, tais criações assumem um caráter heterogêneo que não é apenas composicional, mas que se reflete, ainda, na maneira como as obras produzem os seus efeitos de sentido.

Essas criações constituem trabalhos cuja natureza heteróclita e complexa aponta para distintas orientações expressivas, o que nos faz ponderar que, em sua qualidade de obras que dispõem “texto em imagem”, constituem formas de poéticas visuais. Mediante as intersemioses que articulam as escrituras picturais projetadas pelas pinturas construtivas e pelo *Panajedrez*, compreendemos que tais obras sincréticas se caracterizam como expressões de poéticas visuais. Nas pinturas elaboradas conforme a proposta de geometria simbólica do Universalismo Construtivo, a expressividade irrompe no limiar entre o pictórico e o escritural. E o *Panajedrez*, a partir da movimentação de jogo que suscita, faz emergir cores para desenhos e pinturas, sons para músicas, caracteres que conformam escrituras, além de possibilitar o manejo de muitos outros mecanismos de significação. Nessa perspectiva, como ressalta Casa Nova, as poéticas visuais podem assumir distintas expressões, bem como surgir a partir de diversos campos artísticos:

O território das poéticas visuais não tem limites, fronteiras. Desenho, pintura, cinema, vídeo, literatura, onde a letra é imagem e a imagem é letra, onde encontramos variações da escritura em intensidades variadas. [...] As poéticas visuais não constituem um corpo, mas uma diversidade de corpos, um diálogo entre as artes, que vão caracterizar um ‘*graphos*’ complexo de traços de uma prática textual.⁴²²

As poéticas visuais se caracterizam por não se reduzirem a uma linguagem artística única, assim como por abrangerem diversas formas representativas, sendo temas de distintas disciplinas de estudo. Segundo Klaus Peter Dencker, a “informação em texto e imagem, condensada e montada como fragmentos pode gerar um jogo poético”,⁴²³ o que origina a qualidade estética da poesia visual. De acordo com o teórico, na poesia visual, “ao lado das qualidades gráficas dos signos alfabéticos, elementos que podem compor um quadro (como cores, formas, desenhos, colagens e assim por diante) servem de contraste, de espelhamento, ou distorção da semântica das palavras usadas”.⁴²⁴ Nesse sentido, não se trata de um diálogo pacífico, mas de uma posta em relação de elementos díspares que, ao mesmo tempo que os aproxima, também os tensiona, sob a nova estruturação de sentido. De modo análogo, podemos inferir que o receptor da obra, cuja representação prima por uma estética de

⁴²² CASA NOVA. Considerações de um território. In: *Letras*. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Maria, v. 34 p. 181-182.

⁴²³ DENCKER. Da poesia concreta a poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: FLORES ; VIEIRA. *Intermedialidade e Estudos Interartes*: Desafios da Arte Contemporânea 2, p. 142.

⁴²⁴ DENCKER. Da poesia concreta a poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: FLORES ; VIEIRA. *Intermedialidade e Estudos Interartes*: Desafios da Arte Contemporânea 2, p. 142.

ruptura, como no caso das criações referidas, precisa inquirir o trabalho e se interrogar na busca por direções interpretativas. Para definir a poesia visual e as suas repercussões expressivas, Decker elenca uma série de fatores, que entendemos serem compatíveis com as referidas criações de Torres-García e Xul Solar, tais como o desenho de novos modelos de comunicação, estética, e conteúdos; a procura do destinatário como produtor; o questionamento das regras artísticas herdadas; o trabalho com materiais inventados ou encontrados.⁴²⁵ Descrita pelo autor como um “jogo calculado”, a poesia visual promove um movimento de influência mútua e a interpenetração das artes, que ganha força no século XX:

A poética visual é a relação instável entre arte visual e literatura; entre imagem e texto; entre elementos figurativos e semânticos. Há uma conexão entre diferentes formas de arte no espaço intermediário, capaz de produzir uma relação sensorial a qualquer tipo de comunicação vinda do meio ambiente, reservatório de importantes recursos de colagem, de arte conceitual, de arte concreta, que servem a diferentes tipos de realismo que provocam a imaginação, trazendo evidências desse meio ambiente e de todos os modos que uma linguagem lógica possa oferecer.

A poesia visual introduz novas formas de sensação através de um jogo calculado, um experimento que se opõe à tradição; logo, seu projeto artístico se desenvolve através da experiência.⁴²⁶

Criadores que assumiram a complexa missão de renovar as artes latino-americanas – ao conjugar a identidade local com ideais estéticos modernos –, Torres-García e Xul Solar encontraram no jogo entre as linguagens artísticas um mecanismo a partir do qual instaurar uma expressividade diferencial em suas obras. Empenhados em um manejo lúdico de significantes, buscaram criar a partir da interioridade das artes e dos sistemas de significação, para compor obras sincréticas que projetam instigantes formas de escrituras picturais. Decorre do jogo travado entre artes do texto e da imagem – que promove a imbricação entre os modos expressivos – a emergência de formas artísticas originais, que supõem novos regimes representativos, e que podem ser caracterizadas como poéticas visuais. Nessa perspectiva, o desejo de elaborar obras que conformassem representações estéticas de ruptura culmina na criação de novos mecanismos expressivos, que expandem as possibilidades estéticas do campo artístico latino-americano e projetam novos modos de produzir arte.

⁴²⁵ DENCKER. Da poesia concreta a poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: FLORES; VIEIRA. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* 2, p. 1, p. 144.

⁴²⁶ DENCKER. Da poesia concreta a poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: FLORES; VIEIRA. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea* 2, p. 145-146.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a retomada do acontecimento das vanguardas, há cem anos de sua emergência nos cenários artísticos europeu e latino-americano, pressupomos, neste estudo, a necessidade de buscar novos mecanismos a partir dos quais elaborar esse fenômeno criativo internacional. No percurso traçado, constatamos que lidar com a modernidade das criações artísticas e poéticas das vanguardas, ainda hoje, significa defrontar-se com manifestações estéticas de expressividade-limite, que se fazem altamente contestadoras das formas convencionais de instaurar sentidos, para impor os seus arrojados modos criativos. No contexto das vanguardas latino-americanas, essa condição criativa se acirra em virtude do desejo de se redefinir a identidade local a partir de uma arte renovada, que incitasse a valorização da alteridade e a superação da dependência cultural do modelo europeu. Pretendia-se, desse modo, alçar a produção artística do continente a um patamar estético próprio e estabelecer, por conseguinte, a possibilidade de diálogo intercultural com outros centros produtores de conhecimento e cultura. Surgidas em meio às ambiguidades da Modernidade, as obras que nos dedicamos a examinar foram produzidas a partir desse espírito criativo polêmico, irônico e de enfrentamento, governado pela empáfia de desalojar as tradições imediatamente anteriores, para, a partir da manipulação de línguas e linguagens, recuperar o arcaico, o primitivo, a espontaneidade infantil e investi-los de modernidade.

A proposta de pesquisar as produções de criadores das vanguardas latino-americanas, elaboradas como estéticas de ruptura, implicou a escolha de nos ocuparmos de representações de caráter estimulante e original, que promovem o cruzamento de estilos, gêneros e técnicas artísticas, o que, indubitavelmente, constituiu um desafio investigativo. Diante do profícuo diálogo estabelecido entre texto e imagem nas artes literárias e visuais produzidas pelas vanguardas – que repercutiu em influências mútuas entre as artes e, igualmente, incitou a pluralidade de modos de veicular sentidos nos trabalhos –, sentimo-nos impelidos a inquirir os mecanismos de construção de significados intrínsecos à concreção de obras de arte semioticamente heterogêneas, pertencentes a vertentes de expressão que contravêm os limites entre o pictórico e o escritural. Exímios criadores, experimentados na prática de desafiar a normativa estética instituída, com a proposição de formas artísticas absolutamente singulares e transgressoras, que surpreendem e fascinam por meio do que emitem tanto no plano da expressão quanto do conteúdo, os poetas Oliverio Girondo e

Oswald de Andrade e os artistas Joaquín Torres-García e Alejandro Xul Solar emergiram como autores das obras estudadas nesta tese. Exponentes da incipiente busca por modernidade de pensamento e de expressão artística na América Latina, com humor e engenho criativo, foram responsáveis por deslocar e carnavalizar sentidos, inverter e reformar a ordem das coisas, o que, por conseguinte, expandiu o campo das possibilidades estéticas e abriu novos caminhos para a invenção artística. As obras concebidas por eles exprimem sentidos mediante formas imprevistas, a partir de um endereçamento ao receptor que requer dele não uma postura passiva, de usufrutuário, mas um envolvimento efetivo na tarefa de produzir a significação. Diante de tais obras de arte, a postura crítica não pôde ser outra senão a de buscar, no seio das próprias criações, bem como dos seus contextos de produção, recursos e estratégias que nos suscitassem direções de interpretação, motivadoras de nossa própria leitura dos objetos investigados. Para melhor proceder, foi necessário, portanto, interagir, *entrar em jogo* com as obras, na busca por discernir como a semiose dos trabalhos estimula o manejo de sentidos.

O estudo da confluência de poético e pictórico nas produções dos criadores referidos representou, ainda, a oportunidade de explorar autores e obras anteriormente menos evidenciados ou mesmo menosprezados pelo cânone literário e artístico de seu tempo. As instâncias legitimadoras da arte e da cultura não perceberam ou admitiram que as obras realizadas por eles, com talento e maestria, teriam sido capazes de transpor, esteticamente, as ideias e os conflitos postos em causa pela atmosfera sociocultural da época. De modo análogo, permitiu-nos lançar um novo olhar sobre os feitos artísticos de criadores que, em virtude de suas inegáveis atuações como agitadores culturais, tiveram, inevitavelmente, suas produções estéticas legitimadas. Esse processo, porém, ocorreu em aspecto limitado e não acarretou as devidas condições à circulação e recepção das obras, pois, no contexto de emergência dos trabalhos, não evitou a rotulação restritiva da qualidade das criações e o enquadramento redutor dessas no sistema cultural. Por outra parte, permitiu-nos constatar que persiste uma espécie de “atualidade” de que se encontram imbuídas as produções desses autores, que obtêm no presente a valoração da crítica e a aprovação do público que o passado não lhes soube imputar. Ainda que sejam regidas por premissas criativas condizentes com a expressividade vanguardista, o inusitado das criações, a ironia crítica de valores e costumes, as propostas fabulosas e o alargamento de sentidos veiculados nas obras atraem cada vez mais admiradores.

O fio condutor da reflexão desenvolvida – que bifurca o seu interesse teórico no exame das criações de poetas seduzidos pelas técnicas das práticas pictóricas e de artistas

atraídos pela linguagem, pela escrita e por mecanismos de pensamento simbólico –, consiste na noção de jogo que, a partir da observação da evidente dimensão lúdica das obras investigadas, sobreveio como o pertinente recurso que nos permitiu avançar na compreensão dessas produções. Nesse processo, compreendemos que, embora resista a ser estritamente circunscrita e definida como um conceito estável, a ideia de jogo contempla um conjunto de características que lhe conferem contornos de atividade desinteressada e regrada, prazerosa e paralela à existência, que absorve quem dela participa e implica, especialmente, liberdade, estímulo, movimento, mudança, beleza, harmonia, ordem, ritmo e tensão. Segundo as propriedades que o determinam, o jogo prefigura um modo particular de ação, que se aproxima, portanto, da arte e do campo da criação estética. Sob tal perspectiva, inquirimos de que modo as obras enfocadas poderiam ter emergido de – ou estariam relacionadas a um – ímpeto de jogo e, ainda, como estimulariam uma interação lúdica entre pictórico e escritural. A partir disso, vislumbramos, no jogo estabelecido entre texto e imagem, presente nos trabalhos analisados desses poetas e artistas, um relevante ponto de interseção entre as obras dos quatro criadores latino-americanos.

Quanto ao teor lúdico das obras analisadas, podemos divisar afinidades entre as produções de Gironde, Andrade, Xul Solar e Torres-García, embora cumpra ressaltar que, ao fundarem trabalhos inovadores, que esboçam visões absolutamente próprias a respeito das possibilidades da arte, cada um deles joga à sua maneira, desempenhando sua própria estratégia lúdica de criação. A devoração crítica, que consiste em uma apropriação seletiva de referências, aliada à identidade cultural local e às aspirações de modernidade, constitui um tipo de jogada que ganha destaque na partida criativa impulsionada por esses artistas e poetas. Outro ponto comum a ser ressaltado consiste no fato de que suas obras, como criações estéticas de ruptura, motivam o manejo lúdico de significantes, conduzido a um limite expressivo que dirime a estrutura de significação arregimentada para produzir uma circulação e reorientação de sentidos, expandindo as potencialidades de significação. Isso se realiza a partir de operações como colagem; montagem; inversão irônica de sentidos; associação entre texto e ilustração; coexistência do traço pictórico e escritural; apropriação e imbricação de referentes e componentes diversos; entre outras. Com a imprevisibilidade de elementos expressivos, descolados de uma representação do real, que gravitam em meio às suas estruturas, tais criações se abrem, pela via da fabulação e do jogo, a uma dinâmica de rearticulação de sentidos, que promove certa “imaginação” da realidade, convertendo-a em imagens, a serem manipuladas e reinvestidas de significados nas obras.

Poetas e artistas visionários, com humor, artifício e capacidade inventiva, eles se utilizaram dessa instância criativa permeada pelo jogo para elaborar os mecanismos expressivos que lhes permitissem produzir significados complexos, a partir de uma correlação entre as artes. Em tais circunstâncias, irrompeu o exacerbado e transgressor jogo das vanguardas que, ao conjugar alegria e rigor tático, compôs estéticas modernas, tributárias do que podemos definir como *gaia barbárie*. Se muitas são as vertentes possíveis para se pensar o jogo na produção desses vanguardistas, dedicamo-nos a indagar, sobretudo, os modos de instauração do jogo entre linguagens artísticas, bem como quais seriam as suas repercussões, em termos formais e semânticos, nos trabalhos dos criadores.

Para tanto, focalizamos as obras poéticas de Gironde e Andrade, nas quais verificamos que a interação lúdica entre artes do texto e da imagem originaram manifestações expressivas elaboradas no limiar entre sistemas expressivos. Nessas criações, podemos elencar que o textual remete à visualidade e às artes visuais; empregam-se técnicas e recursos plásticos; valorizam-se a espacialidade do suporte e o caráter figural do signo linguístico; a escritura dialoga com a imagem ou torna-se imagética, entre outros mecanismos que aproximam as criações artísticas. Nesse sentido, as obras culminam em produzir manifestações expressivas geradas a partir da síntese de recursos heteróclitos, às quais qualificamos de plasticidades poéticas. Da mesma maneira, investigamos como os artistas Xul Solar e Torres-García criaram a partir de um notório interesse por línguas, linguagens e sistemas de notações diversos, o que repercutiu na elaboração de obras sincréticas, surgidas do jogo entre texto e imagem. Em seus trabalhos pictóricos, constatamos que as representações se investem de uma rede de simbologias que estabelecem analogias de sentidos entre diferentes artes e sistemas de significação. Além disso, com a convergência estabelecida entre as linguagens estéticas, a pintura se converte em um processo de escritura ou, ainda, a escritura constitui um modo de conceber a pintura. A partir da imbricação de modos expressivos que essas criações promovem, que torna texto e imagem indissociáveis, surgem obras que se caracterizam como hipérboles expressivas, às quais denominamos escrituras picturais.

Construída em meio aos encontros entre os confrades que frequentavam o ambiente alegre e festivo da *garçonnière* mantida por Andrade, no centro de São Paulo, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* é uma obra pré-modernista, de caráter experimental e grande apelo visual. Criação produzida a partir de um jogo coletivo, disputado por Andrade e seus convivas – intelectuais e artistas –, a obra se elabora como uma espécie de álbum de convivência, que registra e estimula o diálogo, as provocações e as

brincadeiras do grupo. A ironia, o trocadilho e a burla conferem um tom divertido e contestador ao livro, que transmite, em sua expressividade, a essência do clima lúdico e jocoso em que foi paulatinamente concebido. Muitos são os recursos de jogo inerentes à sua elaboração, dentre os quais, ressaltamos o jogo de alternância nas enunciações, que caracteriza a partida de criação; o mascaramento e a manipulação da autoria das intervenções no caderno, que corrompe identidades, criando personagens, e subverte os sentidos, provocando réplicas e trélicas; a disputa amorosa de Deise, na qual se engajam Andrade e os companheiros; a colagem, que contribui para o manejo lúdico de significantes, a partir de sua forma literária, com a colagem de reescrita, e a colagem pictórica, que confere novas textualidades e mídias à obra; e o recurso à montagem, que aglutina e organiza a variedade expressiva em um todo de sentido. Compreendemos que, em seu inusitado processo criativo, realizado de forma livre e despreziosa, com a adoção e criação de uma série de técnicas e recursos que atuam no sentido de aproximar verbal e visual, origina-se uma manifestação estética limítrofe, que se caracteriza como uma forma de plasticidade poética. Em suas colagens, dobras de caráter arquitetônico, coloridas caligrafias manuscritas, caricaturas e desenhos, o livro se constitui como objeto de arte. Na produção da obra, Andrade se exercita no emprego de mecanismos expressivos que repercutiriam na elaboração da linguagem telegráfica e no caráter eminentemente plástico de seus trabalhos posteriores. Nesse sentido, identificamos que a obra, igualmente, delineia-se como precursora de inúmeros processos que, hoje, disseminam-se na literatura brasileira contemporânea.

Definida com frequência a partir de sua perspectiva burlesca e pelas remissões à visualidade e ao pictórico, a obra poética de Gironde constrói-se a partir de ironias pitorescas, traçadas a partir do jogo entre texto e imagem, que desvelam paradoxos e incongruências inerentes à existência em sociedade. Verificamos que as reviravoltas discursivas e as inversões de sentido – que expõem a perversão de um estado de coisas, as incoerências encobertas pelo código social, recorrentes na poética de Gironde – são condizentes com a dinâmica de um jogo regido pela sorte, em que, a qualquer momento, a partir de um simples lance de dados, toda a conjuntura da partida pode mudar. A obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* – o primeiro e mais relevante livro de autor da literatura argentina – foi originalmente publicado em uma edição que assinalava o desejo de reunião das artes, uma vez que continha ilustrações realizadas pelo próprio Gironde. De constituição heterogênea, a obra incita a interação lúdica entre verbal e visual, ao intercalar representações pictóricas de cenas em meio aos textos dos poemas, o que desafiou o conceito de livro de poema ao qual estava habituado o campo literário de sua época. O livro se

enriquece de sentidos com o contato interartes, porque o pictórico compõe uma expressividade que gera significados sem, no entanto, extinguir a ambiguidade do literário. Ao serem combinados, poema e ilustração tanto se complementam quanto entram em tensão, porque demandam que o receptor concatene as duas expressividades veiculadas na obra, de modo a lhes encadear e/ou conferir sentidos. Nessa obra, além das ilustrações e das imagens inerentes ao texto poético, emergem alusões à visualidade e ao imagético, por meio das referências às artes visuais e aos gêneros pictóricos assinaladas nos poemas, o que demonstra que a obra se exprime a partir do interstício entre as duas linguagens artísticas, em seu caráter de plasticidade poética.

Com a criação e a fabricação de seus *Juguetes de arte*, Torres-García concebe brinquedos desmontáveis, cujas peças seriam manipuláveis e intercambiáveis, visando a estimular a criatividade infantil. Os encantadores brinquedos, produzidos em madeira, com suas representações de curiosos personagens, de traços singelos e rústicos, logo atrairiam também a atenção dos adultos. Observamos que as peças das obras eram passíveis de serem recombinações segundo novas conformações, a partir da remontagem das partes de um ou mais brinquedos, o que geraria novos objetos, novas representações, segundo a dinâmica de jogo estabelecida nesse proceder, que rearticulária, por conseguinte, os sentidos. A manipulação de peças e a sua montagem segundo uma nova estruturação supõem uma atividade criativa cujo mecanismo reorganiza o real a partir da imaginação, o que é algo intrínseco à noção de jogo. Torres-García propõe brinquedos que refletem a heterogeneidade expressiva intrínseca à metrópole, o que entendemos constituir um exercício criativo que explora a composição de signos visuais. Posteriormente, com a proposta estética do Universalismo Construtivo – que reivindicava uma pintura estruturada, de alicerce geométrico, fundamentalmente abstrata, concreta e universal –, o artista adensaria o emprego de signos visuais em suas criações. Interessado por diferentes mecanismos de escrita e simbologias, ele converte símbolos arquetípicos universais e caracteres das escritas pré-colombianas em signos de explícito caráter visual, pertencentes a uma iconografia pessoal, o que, por conseguinte, os ressemantiza nesse processo. Com a proposta do mecanismo de pintura/escrita inerente à sua arte construtiva, o que repercute em representações sincréticas, que projetam uma instigante forma de escritura pictural, Torres-García pretendia conceder maior visibilidade à arte latino-americana e promovê-la a um âmbito universal.

Inveterado reinventor de línguas e linguagens, Xul Solar dedicou-se incansavelmente a buscar melhores mecanismos e engenhos para a comunicação, a expressão e a arte. Ao longo de seu processo criativo, desenvolveu o idioma *neocriollo*,

inicialmente inserido em um projeto artístico pan-americanista, que ambicionava estimular uma maior integração entre os povos do continente, bem como difundir a arte produzida na América, elevando-a a um plano universal. Embora a sua proposta linguística não tenha alcançado a difusão pretendida, foi bem explorada pelo artista em suas pinturas, o que deu início à inserção do escritural em seus quadros e, posteriormente, resultaria na elaboração de sistemas gráficos para a pintura. A despeito do êxito restrito de seu primeiro idioma, o artista investiu na criação de uma língua monossilábica e de fonética deduzível, com aspirações ainda maiores, pois se propunha como língua planetária, o que constitui uma demonstração inequívoca do gosto de Xul Solar por promover o manejo lúdico de significantes, por estimular o jogo entre línguas, artes e diferentes sistemas de significação.

Como dicionário apropriado a solucionar os problemas de sua língua inventada, Xul Solar propôs uma obra surpreendente, cuja expressividade é caracterizada pela imponderável capacidade de emissão de sentidos, pois se elabora como um jogo de xadrez pansemiótico, de base astrológica e duodecimal, que congrega grande variedade de sistemas expressivos. O objeto artístico, formulado a partir de uma estruturação de jogo, permite que, a partir do simples ato de mover peças, seja possível jogar segundo vários códigos, o que suscitaria sons para música; cores para quadros; letras para compor poemas; números para operações matemáticas e, ainda, a possibilidade de consultar a previsão do próprio destino. No desenrolar da partida, o jogo incitaria a projeção sobre o seu tabuleiro, concebido como uma espécie de tábua de conhecimentos, de uma trama de significantes, de natureza heterogênea, radial e de demarcada plasticidade, que compreendemos constituir um mecanismo de escritura pictural, a qual instaura e desdobra sentidos por meio da intercalação e superposição de peças do jogo.

Constatamos, a partir dos resultados e perspectivas alcançados com a trajetória de pesquisa executada, que as obras de Gironde, Andrade, Xul Solar e Torres-García convergem, por distintas razões, dentre as quais, coube-nos ressaltar a eminente dimensão lúdica de que se encontram imbuídas. No plano geral, buscamos inquirir os modos pelos quais o sentido de jogo incita a criação e, igualmente, recobre as realizações artísticas dos autores – que primam por humor, ironia, espontaneidade criativa e, sobretudo, pelo manejo de significantes diversos –, e, de modo específico, dentre os distintos mecanismos de jogo que estimulam a elaboração das obras, optamos por dirigir maior interesse investigativo ao jogo entre linguagens artísticas estabelecido nas obras desses criadores vanguardistas, em seus respectivos mecanismos de realização e suas repercussões expressivas. Nessa perspectiva, verificamos que a abertura de uma instância de jogo entre artes do texto e da

imagem, nas obras desses artistas e poetas, ao confluir na produção de manifestações de plasticidades poéticas e de escrituras picturais, culminou na invenção de regimes representativos surpreendentes e instigantes, que descortinaram novos rumos expressivos para a arte da América. Considerando o caráter heterogêneo e complexo de suas criações artísticas, que imbricam “texto em imagem” e projetam sentidos segundo distintas direções expressivas, compreendemos que constituem formas de poéticas visuais. Diante disso, concluímos que a noção de jogo se constitui como produtivo mecanismo a partir do qual investigar as produções de poetas e artistas das vanguardas estéticas do continente, o que nos permitiu avançar na compreensão das obras de Gironde, Andrade, Xul Solar e Torres-García, criadores que revolucionaram o panorama estético e lançaram novas perspectivas para a arte latino-americana.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Rococó, pré-romantismo e romantismo. In: _____. Teoria da Literatura. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 461-486.

ALBA, José G. Moreno. *Minucias del lenguaje*. Caníbal. Disponível em: <http://estepais.com/inicio/historicos/201/23_galaxia_minucias_moreno.pdf>. Acesso em: 26 out. 2014.

ANAYA, Jorge López. Xul Solar. Un pintor visionario. In: _____. *Ritos de fin de siglo*. Arte argentino y vanguardia internacional. Buenos Aires: Emecé, 2003. p. 13-24.

ANDRADE, Mário de. Osvaldo de Andrade. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 7.

ANDRADE, Mário de. Literatura Modernista Argentina III. In: MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges*. Um diálogo dos anos 20. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 99-109. (Coleção Elos)

ANDRADE, Oswald de. A reabilitação do primitivo. In: _____. *Estética e política*. Obras Completas. Organização de Maria Augusta Fonseca. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concurso e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 13-19.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Obras completas. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Obras completas. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Polêmica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Obras Completas. São Paulo: Globo, 1991. p. 26.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Obras completas. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Obras Completas. 2. ed. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Rudá. Carta de Rudá de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p.70-89.

ANDRIOLO, Arley. A questão da alteridade no “primitivismo artístico”. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2, 2006, Campinas. *Atas...* Campinas: IFCH/ UNICAMP, 2006.

ANTROPÓFAGO. In: VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 19.

ARAGON, Louis. *Les Collages*. Paris: Herman, 1965.

ARAGON, Louis. Max Ernst, peintre des illusions. In: _____. *Écrits sur l'Art Moderne*. Paris: Flammarion, 1981. p. 12-16.

ARESTIZÁBAL, Irma. Cubismos y arte moderno en América Latina. Años 20. In: FUNDACIÓN TELEFÓNICA. *El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica*. Santiago do Chile: Fundación Telefónica, 2008. p. 45-56. (Catálogo de exposição).

ARMANDO, Adriana; FANTONI, Guillermo. Dioses y códigos préhispanicos en la obra de Xul Solar. In: *Ciencia Hoy*, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v. 7, n. 37, p. 25-32, 1997.

ARISTÓTELES. *Metafísica (Livros I e II) - Ética a Nicômaco - Poética*. (Os Pensadores). Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vincenzo Cocco, Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Victor Civita, 1984.

ARTUNDO, Patricia. Breve introdução. In: GIRONDO, Oliverio. *Oliverio Girondo*: Edición crítica. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. s.p.

AUGUSTO, Yara. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARNITZ, Jacqueline. El taller Torres-García: Un movimiento de artes aplicadas en Uruguay. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *La Escuela del sur. El taller Torres-García y su legado*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. p. 21-37.

BARROS, José d'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, abr. e out. 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de France. Pronunciada em 07 de janeiro de 1979. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. Escrever a Leitura. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de A. Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 28-29.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 31-39.

BARTHES, Roland. Literatura e descontínuo. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. imp., 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 111-124.

BARTHES, Roland. *Prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARREDA, Ernesto. Por los reinos de la Cábala. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 61-66.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita* - Precedida de A noção de dispêndio. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. Friandise cannibale. In: *Documents*, n. 4, Paris, ano 1, p. 216, set. 1929.

BATAILLE, Georges. L'homme de Lascaux. In: _____. *La Peinture Pré-historique: Lascaux ou la Naissance de l'Art*. Genebra: Skira, 1955. p. 17-39.

BELO, Fábio; SCODELER, Kátia. A importância do brincar em Winnicott e Schiller. In: *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, Sociedade Psicanalítica Iracy Doyle, v. 45, n. 1, p. 91-109, jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras Escolhidas 1).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Obras Escolhidas 3).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução do Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119. (Obras Escolhidas 1)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bollle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Velhos Brinquedos. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. p. 81-87.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Tradução de João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. A colagem. In: _____. *Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. p. 54-100.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. A crônica mundana. Uma leitura de O perfeito cozinheiro. In: *Seminário sobre a crônica*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, out. 1988. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~boaventu/page26e.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

BONET, Juan Manuel. Desde la Biblioteca de Xul Solar. In: ANAYA, Jorge López. *Xul Solar*. Una utopía espiritualista. Buenos Aires: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 2002. p. 185-193.

BONET, Juan Manuel. Introducción a Torres-García In: Museo de Pontvedra (Org.). *J. Torres-García*. Obra Constructivista. Pontevedra: Alfer Artes Gráficas, 1996. p. 25-30. (Catálogo de exposição)

BONVICINO, Regis. Gironde, ponta de lança. *Diário de São Paulo*, nov. 1978, p. 24.

BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones - El Aleph - El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayuacho, 1993.

BORGES, Jorge Luis; BORGES, Guillermo Juan. Itinerario de un vago porteño. In: *Martín Fierro*, Buenos Aires, n. 39, ano 4, p. 12, 1927.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo del Catálogo de la Exposición en la Galería Samos. Ano de 1949. In: GRADOWCZYK, Mario (Coord.). *Xul Solar*. Catalogo de obras del museo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 1990. p. 11.

BORGES, Jorge Luis *et alii*. Testimonios. In: FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S.; SANTANA, Nahuel (conselho editorial). *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*. Buenos Aires, n. 6, maio 1984, p. 10.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Tradução de David Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13-33.

BORGES, Jorge Luis. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. Buenos Aires, Fundação San Telmo, 03 set. 1980. In: *Comunicaciones 3*. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1990. p. 2-11.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRITO, Mário da Silva. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. VII-XII.

BUTOR, Michel. Crítica e Invenção. In: _____. *Repertório*. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191- 203.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 19-60.

CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. XIII- XXIII.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Ronald. Gente de Martín Fierro. In: GIRONDO, Oliverio. *Oliverio Gironde: Edición crítica*. Raúl Antelo (coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 616-621.

CASA NOVA, Vera. Considerações de um território. In: *Letras*. Santa Maria: Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Santa Maria, v. 34, p. 181-188, jan./jun. 2007.

CASA NOVA, Vera. O mais perfeito dos cozinheiros. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 140-147.

CASTILLO, Jorge. Vanguarda e classicismo. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 22. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 13-21.

CHANTOURY-LACOMBE, Florence. L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse) . In : *RACAR: revue d'art canadienne*. Montréal: Association d'Art des Universities du Canada, v. 34, n. 2, p. 20-27, 2009.

CIPOLLINI, Rafael. Prólogo. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Panlingua*. Buenos Aires: Editorial Mate, 1991. p. 7-15.

CORNEJO POLAR, Antonio. O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no "diálogo" de Cajamarca. In: VALDÉS, M. J. (Org.). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de I. Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 219-285.

CORRAL, Rose. Relectura de Espantapájaros (Al alcance de todos). In: GIRONDO, Oliverio. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 587-599.

COZMAN, Camilo Fernández. La retórica de la antropofagia en tres poetas latinoamericanos: César Vallejo, César Moro y Oliverio Girondo. In: *African Yearbook of Rhetoric: Rhetoric in South America*. Cape Town: Association for Rhetoric and Communication in Southern Africa, 2013. v. 4. p. 33-43.

CRISTIÁ, Cintia. Sinfonías astrales de un wagneriano criollo. In: *Ramona*, Buenos Aires, n. 28, p. 44-46, jan. 2003.

DE LA SERNA, Ramón Gómez. Oliverio Girondo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Homenaje a Girondo*. Organización, introducciones y notas de Jorge Schwartz. Buenos Aires: Corregidor, 1987. p. 180-198.

DEL CORRO, Gaspar. *Oliverio Girondo*. Los límites del signo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Paul Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Roberto Machado (Trad. e Coord.) *et alii*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Deleuze*. Produção de Pierre-André Boutang e entrevistas de Claire Parnet. Programa de televisão produzido entre 1988-1989 e exibido de nov. 1994 a maio 1995, no canal de TV franco-alemão ARTE (Association Relative à la Télévision Européenne). 144 min.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica de sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-272. (Coleção Estudos)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS)

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz da Silva, Pedro Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 407-426.

DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: FLORES, Thaís; VIEIRA, André. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/ UFMG, 2012. p. 133-153.

DIAZ, Alejandro. Joaquín Torres-García. Integridade da arte. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena (Org.). *Joaquín Torres-García: geometria, criação, proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. p. 7-35. (Catálogo de exposição)

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. Tradução de C. Frederico da Silva Ramos. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, v. 2. São Paulo, Fundação Bienal, 1998. p. 190-196.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la Historia 1. Tradução de Inés Bertoldo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance informe; ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Essais sur l'apparition, 1. Paris: Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um Jogador: apontamentos de um homem moço*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUFLO, Colas. *Jouer e philosopher. Pratiques Théoriques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DUFLO, Colas. *O jogo: de Pascal a Schiller*. Tradução de Francisco Settineri e Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artmed, 1999.

ELIOT, T. S. Ensaio. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ERLAN, Diego. *Los juguetes de un maestro uruguayo*. In: *Clarín*, Buenos Aires, 08 set. 2007, Sociedad. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2007/09/08/sociedad/s-05903.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Edição crítica coordenada por Ana María Clambong e Adolfo Obieta. Madri: ALLCA XX, 1997.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de reciénvenido y continuación de la nada*. Barcelona: Barataria, 2010.

FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S; SANTANA, Nahuel (conselho editorial). *Editorial*. In: *XUL*. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía. Buenos Aires, n. 6, p. 3, maio 1984.

FIANI, Ronaldo. *Teoria dos Jogos - com aplicação em Economia, Administração e Ciências Sociais*. 2. ed. São Paulo: Campus, 2006.

FINK, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Tradução de H. Hildebrand e A. Lindenberg. Paris: Éditions de Minuit, 1966. (Coleção Arguments)

FLÓ, Juan. Torres-García 1915-1922. Alguns enigmas. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García*. Traços de Nova York. Rio de Janeiro: Caixa Cultural/ Museo Torres-García/Artepadilla, 2010. p. 47-121. (Catálogo de exposição).

FOGLIA, Carlos A. Xul Solar, pintor de signos efectivos. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artigos e textos inéditos. Organização de Patricia Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 80-87. Entrevista.

FONSECA, Cristina (Org.). *O pensamento vivo de Oswald de Andrade*. Coordenação editorial Martin Claret. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

FOUCAULT, Michel. Linguagem ao infinito. In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização e Seleção de textos de Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos 3).

FOUCAULT, Michel. O caligrama desfeito. In: _____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1989. p. 17-36.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Organização e seleção textos de Manuel Barros da Motta e tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. (Ditos e Escritos II)

FOUILLET, Aurélien. *L'Empire ludique*. Comment le monde devient (enfin) un jeu. Paris: Éditions François Bourion, 2014.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer* (1920). Tradução de Luiz Alberto Hanns (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2, p. 135-136. (Obras Psicológicas de Sigmund Freud)

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Tradução de Marie Bonaparte & Mme E. Marty. Paris: Gallimard, 1933. (Colléction Idées, n. 243, 1971).

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GALEANO, Eduardo. Programa *Singulars*. Barcelona. Emissora TV3, em 23 de maio de 2011. Entrevista concedida a Jaume Barberà.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguardas e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GIRON, Luís Antonio. A garçonnière redescoberta. In: *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, dom., Caderno Ilustríssima, p. 4-7.

GIRONDO, Oliverio. A Oswald de Andrade. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Homenaje a Girondo*. Organización, introducciones y notas de Jorge Schwartz. Buenos Aires: Corregidor, 1987. p. 239-240.

GIRONDO. Arte, arte puro, arte propaganda. In: FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S.; SANTANA, Nahuel. *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de Poesía*. Buenos Aires, n. 6, p. 9, maio 1984.

GIRONDO, Oliverio. Espantapájaros (Al alcance de todos). In: _____. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999, p. 75-114.

GIRONDO, Oliverio. En la masmédula. In: _____. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 217-263.

GIRONDO, Oliverio. Manifesto *Martín Fierro*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 142-144.

GIRONDO, Oliverio. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.

GIRONDO, Oliverio. Pintura moderna. In: _____. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 279-301.

GIRONDO, Oliverio. *20 poemas para ler no bonde*. Edição bilíngue. Tradução de Fabrício Corsaletti e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición Facsimilar. Las Condes: Tajamar, 2009.

GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. In: _____. *Oliverio Girondo: Edición crítica*. Raúl Antelo (Coord.). Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 3-27.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GRADOWCZYK, Mario H. *Joaquín Torres-García*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985. (Coleção Artistas de América)

GRADOWCZYK, Mario H. Torres-García: un constructor con maderas. In: PEREZ, Carlos *et alii* (Org.). *Aladdin Toys*. Los juguetes de Torres-García. Valencia: Editorial Fundación Caixa Catalunya, 1998. (Catálogo de exposição)

GRADOWCZYK, Mario H. *Torres-García*. Utopía y transgresión. Montevideu: Museo Torres-García, 2007.

GRADOWCZYK, Mario H. *Xul e Borges*. A linguagem de dois gumes. Tradução de Cláudia Schelling. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2001.

GRADOWCZYK, Mario H. Xul e Borges: uma radiografia. In: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina. *Xul Solar/ Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina, 1998. p. 12-23. (Catálogo de exposição).

GRUPO POÉTICAS DIGITAIS ECA/USP. Apontamentos para o game Cozinheiro das Almas. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 2, n. 1, jul. 2006. Disponível em: <<file:///C:/Users/Samsung/Downloads/1321-3670-1-PB.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*: essaie sur les formes d'écriture oblique. Paris: Hachette, 1996.

HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Toda revolução é um lance de dados* (Toute révolution est un coup de dés). França, 1977, 35mm > 16mm, Cor, 10', Straub e Huillet, classificação livre.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

INDART, Hector. Xul Solar, creador del panejedrez. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 70-72.

ISER, Wolfgang. Debate. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 89-103.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 63-77.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. *Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 105-115.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luís (Org.). *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a theory of aesthetics response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

JARKOWSKI, Aníbal (Org.) *Oliverio Gironde*. Textos Selectos. Muestra individual. Buenos Aires: Edições Corregidor, 2005.

JÁUREGUI, Carlos A. Antropofagia; consumo cultural, modernidad y utopía. In: _____. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madri: Iberoamericana, 2008. p. 392-459.

JITRIK, Noé. Un horizonte de rupturas. In: _____. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009. p. 173-199.

KEHDI, Valter. *Morfemas do Português*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios)

KERN, Maria Lúcia Bastos. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar. In: *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXX, n. 2, p. 67-88, dez. 2004.

KLEE, Paul. *Théorie de l'Art Moderne*. Tradução de P. H. Gonthier. Paris: Denöel. 1985.

KRAUSS, Rosalind. A circulação do signo. In: _____. *Os papéis de Picasso*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 41-94.

LACAN, Jacques. *Televisão*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LAGE, Amarilis. Torres-García encanta com seus brinquedos. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 ago. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx0908200705.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

LAUAND, Luiz Jean. *O xadrez na Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Elos)

LEIBNIZ, G. W. Lettre de Mr. Leibniz a Mr. De Monmort. Hanover, 17 de janeiro de 1716. In : MAIZEUX, Pierre des (Org.). *Recueil de diverses pièces sur la Philosophie, la Religion naturelle, l'Histoire, les Mathematiques, &c.* Par Mrs. Leibniz, Clarke, Newton & autres auteurs célèbres. 2 ed. Revista, corrigida e aumentada. Amsterdam: François Changuion, vol.2, 1740. p.193-198.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 8. ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

LLORENS, Tomàs. Torres-García en sus encrucijadas. In: _____. *Torres-García a ses cruilles*. Barcelona: Museu Nacional de Arte de la Catalunya, 2011. p. 10-24. (Catálogo de exposição).

LOUIS, Annick. Acontecimentos: Xul – Borges, a cor do encontro. In: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina. *Xul Solar/ Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Fundação Memorial da América Latina, 1998. p. 42-49. (Catálogo de exposição).

MALGOUYRES, Pierre. Rabelais et le gay savoir ou le second antidépresseur de Lacan. In: *L'En-je lacanien*, Toulouse, Éditeur ÉRES, n. 13, p. 29-37, 2009/2. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2009-2-page-29.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o azar. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 149-175.

MARECHAL, Leopoldo. El panjuego de Xul Solar, un acto de amor. In: *Cuadernos de Mr. Crusoe*. Buenos Aires: O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, 1967. p. 166.

MARIATÉGUI, José Carlos. Oliverio Gironde. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Homenaje a Gironde*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. p. 175-177.

MEJÍA, Fernando. *Artistas y juguetes*. 2014. Tese (Doutorado em Desenho) - Departamento de Dibujo - Universidad de Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.

MOLINA, Enrique. Hacia el fuego central o la poesía de Gironde. In: *Oliverio Gironde. Obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1968. p. 9-42.

MOLINA, Enrique. Oliverio Gironde en la médula del lenguaje. In: FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S; SANTANA, Nahuel (conselho editorial). *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*. Buenos Aires, n. 6, p. 18-20, maio 1984.

MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

MONTILLA, Patricia M. *Parody, the Avant-garde, and the poetics of subversion in Oliverio Gironde*. Nova York: Peter Lang, 2007.

MUCCI, Latuf Isaías. O jogo especular do duplo. In: *Recorte - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações: Unincor - Universidade do Vale do Rio Verde, ano 3, n. 4, p.1-7. jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2113>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MUECKE, David. *The compass of irony*. Londres: Methuen, 1986.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUSCHIETTI, Delfina. Oliverio Gironde y el giro de la tradición. In: JITRIK, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. v. VII. Rupturas. Dir. do volume de Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. p. 121-145.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. As artes na vida de um certo Joaquín. In: _____. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 10-23. (Catálogo de exposição)

MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos)

BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo (Det Sjunde Inseglet)*. Suécia, 1956. Dvd, son. legendado, p&b, 96 min, *fullscreen*, 2003.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Porque releio sempre a Aula de Roland Barthes. In: *Revista Cult*, n. 100, mar. 2000. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/por-que-releio-sempre-a-aula-de-barthes/>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

PELLEGRINI, Aldo. Mi visión personal de Gironde. In: GIRONDE, Oliverio. *Antología, selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012. p. 11-12.

PÉREZ, Carlos. Les joguines de Torres-García. In: PEREZ, Carlos *et alii* (Org.). *Aladdin Toys*. Los juguetes de Torres-García. Valencia: Editorial Fundación Caixa Catalunya, 1998. (Catálogo de exposição)

PÉREZ-OJAMAS, Luis. *León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets*. São Paulo: The Museum of Modern Art of New York, Cosac Naif, 2009. (Catálogo de exposição)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de France. Pronunciada em 07 de janeiro de 1979. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 47- 95.

PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu: essai sur la littérature*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.

PICARD, Michel. *La Tentation: essai sur l'art comme jeu*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, Colléction Rayon Art, 2002.

PLATÃO. *A República: [ou sobre a justiça, diálogo político]*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PODESTÁ, José María. *J. Torres-García*. Buenos Aires: Losada, 1946.

PONS, Joan Sureda. *Torres-García. Pasión Clásica*. Madri: Ediciones Akal, 1998.

QUINET, Antonio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

RETAMOSO, Roberto. *Oliverio Gironde: el devenir de su poesia*. Rosario: UNR, 2005.

RUBIONE, Alfredo. La literatura bifronte. In: FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S.; SANTANA, Nahuel (conselho editorial). *XUL. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, Buenos Aires, n. 6, p. 28-29, maio 1984.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 29-57.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. As línguas imaginárias. In: _____. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 63-80.

SCHWARTZ, Jorge. Palavra, Imagem. In: _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 172-176.

SCHWARTZ, Jorge. Quem o espantapájaros espanta? In: _____. *Fervor das vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 131-147.

SCHWARTZ, Jorge. Sílabas, as estrelas comonham: Xul Solar e o neocriollo. In: _____. *Fervor das vanguardas. Arte e Literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 148- 177.

SCHWARTZ, Jorge. Uma visão circense do mundo. In: ANDRADE, Oswald. *Oswald de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudos de Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 6.

SCHWARTZ, Jorge. *Veinte poemas: um texto carnavalizado* In: _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 117-148.

SCHWARTZ, Jorge. Ver/ler: o júbilo do olhar em Oliverio Gironde. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEKELJ, Tibor. Jugar con las estrellas y hacer casas de arroz... Estas son las ocupaciones, intrascendentes en apariencia, pero todo lo contrario en realidad del astrólogo Xul Solar y la professora de manualidades Elena Castro de Borgioni. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organização e prólogo de Patrícia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 66-69.

SHERWOOD, Gregory. Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panejerez e inquieto creador de la “panlingua”. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organização e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 75-80.

SIMÕES JR., José Geraldo (Org.). *O pensamento vivo de Picasso*. São Paulo: Martin Claret, 1985. (Coleção O Pensamento Vivo)

STAM, Robert. Hybridity and aesthetics of garbage. In: *Estudios transdisciplinarios de America Latina y el Caribe* (E.I.A.L), v. 9, n. 1, p. 1-15, jan.-jun. 1998. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/stam.html>. Acesso em: 23 jun. 2012.

SUGIMOTO, Luiz. São Paulo, 1918: a capital do inferno. In: *Jornal da Unicamp*. Campinas: Universidade de Campinas. 17 a 23 de maio de 2004, p.12.

SUPERVIELLE, Jules. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, por Oliverio Gironde, In: SCHWARTZ (Org.). *Homenaje a Gironde*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. p. 328-329.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e os gregos. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005, p. 243-259.

TERRA, Fernanda. Traços de Torres-García. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García*. Traços de Nova York. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 17-30. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Ce que je sais, et ce que je fait par moi même*. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses. Montevideú: Fundación Torres-García, 1974. (Encadernação com cordel. Edição Fac-similar.)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Cronologia. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García*. Traços de Nova York. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 184-191. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Escuela del Sur. In: _____. *Universalismo Constructivo*. Madri: Alianza Editorial, 1984.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Lição VI - da Recuperação do objeto. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 101-110. (Catálogo de exposição).

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Raison et Nature*. Théorie. 3. ed. fac-similar. Montevideú: Fundación Torres-García, 1981.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Texto incluído no catálogo de manufaturas de brinquedos, de Francisco Ramblá. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 14. (Catálogo de exposição).

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Texto Inédito. Arquivo da Fundação Torres-García. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 76-77. (Catálogo de exposição)

VARGA, Zoltán Z. Les jeux de la théorie: La métaphore du jeu dans la théorie littéraire de Roland Barthes. In: SIMONFFY, Zsuzsa (Org.). *Jeu, enjeu, double jeu*. Pécs: Université de Pécs (Hungria), 2005. p. 1-11.

VIESENTEINER, José Luiz. *Experimento e vivência: a dimensão da vida como pathos*. 2009. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, São Paulo, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. Entrevista a Luísa Elvira Belaunde. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 117-118.

WARBURG, Aby. *Sandro Botticelli*. Madri: Casimiro Libros, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Coleção Psicanalítica)

XUL SOLAR, Alejandro. Autómatas en la história chica. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 132-145.

XUL SOLAR, Alejandro. Conferencia sobre Lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación – 28 de agosto de 1962. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 198-204.

XUL SOLAR, Alejandro. Emilio Pettoruti. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 96-111.

XUL SOLAR, Alejandro. Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 194-197.

Xul Solar, el hombre increíble. El mundo. Buenos Aires, 20 out. 1961. In: _____. XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organización e prólogo de Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 93-95. Entrevista.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928. Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Acervo MALBA. In: RIBEIRO, Maria Izabel. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Folha de S. Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. p. 73.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. (Entre signos verbais e visuais, a lúdica escritura do álbum da *garçonnière*). Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. 110-111.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. (Caligrafias, garatujas e escrituras). Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. 28-29.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. (Colagens pictóricas e escriturais). Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. 124-125.

ANDRADE, Oswald de. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, p. 192-193. In: GIRON. A garçonnière redescoberta. *Folha de S. Paulo*. 20 dez. 2015. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ANDRADE, Oswald de. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, p. 28-29. In: GIRON. A garçonnière redescoberta. *Folha de S. Paulo*. 20 dez. 2015. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

ANDRADE, Oswald de. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, p. 132-133. In: GIRON, Luís Antônio. A garçonnière redescoberta. *Folha de S. Paulo*. 20 dez. 2015. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

Capa da primeira edição de *Espantapájaros* (Al alcance de todos). 1932. Com ilustração de José Bonomi. In: ARTUNDO, Patricia. Cuaderno de Imágenes. In: GIRONDO. *Oliverio Girondo*: Edición crítica. Raúl Antelo (Coord.). Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris;

México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 14.

CHAGALL, Marc. Por cima da aldeia. 1914/1918. Coleção Museu Trétiakov, Moscou. In: BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. *Ismael Néry e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009. p. 103.

GIRONDO, Oliverio. *Espantapájaros*. Papel machê. 1932. Museo de la Ciudad de Buenos Aires. In: *LA NACION/María Aramburú*. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1726165-intrigas-policiales-bellamente-ilustradas>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

GIRONDO, Oliverio. Ilustração de “Croqui Sevilhano”. In: _____. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición Facsimilar. Las Condes: Tajamar, 2009. p. 5.

GIRONDO, Oliverio. Croqui na areia. In: _____. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición Facsimilar. Las Condes: Tajamar, 2009. s.p.

GIRONDO, Oliverio. Ilustração de “Milonga”. In: _____. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edición Facsimilar. Las Condes: Tajamar, 2009, s.p.

GIRONDO. Paisaje Bretón. In: _____. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Edición Facsimilar. s.p.

GIRONDO, Oliverio. Yo no sé nada. In: *Espantapájaros* (Al alcance de todos). GIRONDO, Oliverio. *Obra Completa*: Oliverio Girondo: edición crítica. Raúl Antelo (Coord.). Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 77.

GRADOWCZYK, Mario Horacio. Alejandro Xul Solar jogando *Panajedrez* com Carlos A. Foglia. In: *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994. p. 240.

Planta da *garçonnière* (sala, banheiro e saleta). In: GIRON, Luís Antônio. A *garçonnière* redescoberta. In: *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, dom., Caderno Ilustríssima, p. 6. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/20/oswald-de-andrade/>>. Acesso: 20 dez. 2015.

NERY, Ismael. *Como meu amigo Chagall*. s.d. Aquarela, 27 x 38,5 cm. Coleção particular. In: BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. *Ismael Néry e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF, MAMM, 2009. p. 103.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Abecedario*. Brinquedo de madeira pintada. 1927-28. Disponível em: <www.torresgarcia.com>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Aladdin Toys Catalogue*. 1922-1923. Apresentação do brinquedo *Elefante*, animal de circo. Onze peças e diversas formas de composição. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin*. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 39. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *América Invertida*. 1936. Naquim sobre papel. 15 x 12 cm. Capa de seu livro *Estructura*. In: DIAZ, Alejandro; JIMENA; Jimena. *Joaquín Torres-García: geometria, criação, proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. p. 45. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Cachorro. Elefante*. 1922. Madeira Pintada. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García. Traços de Nova York*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 172. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Composition Universelle*. 1937. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm. In: FUNDAÇÃO ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA. *J. Torres García*. Lisboa: 2016 . s.p. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Constructif avec boussole*. 1932. Óleo sobre cartão. 108 x 85 cm. In: FUNDAÇÃO ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA. *J. Torres García*. Lisboa: 2016 . s.p. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Constructivo PH5*. 1931. Óleo sobre tela. 81,3 X 64,8 cm. In: GRADOWCZYK, Mario H. *Joaquín Torres García*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985. p. 51.

TORRES-GARCÍA, Mario H. Desenho. 1930 aprox. 15x 10 cm. “No plano cósmico, uma forma tem um valor simbólico.” In: GRADOWCZYK, Mario H. *Joaquín Torres García*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985. p. 49.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Ferrovário*. 1928-1930. Madeira pintada. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 39. (Catálogo de exposição).

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Gangster*. 1920. Madeira Pintada. DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García. Traços de Nova York*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 81. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Indoamérica*. 1938. Óleo sobre cartão. 100x 80 cm. In: GRADOWCZYK. *Joaquín Torres García*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985. p. 65.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Mulher com vestido azul. Mulher de vermelho*. 1930-1931. Madeira pintada. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin. Universalismo Construtivo. Joaquín Torres-García*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 39. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *One dog, ten dogs*. 1920. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García. Traços de Nova York*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 42. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Rua 14*. 1920. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García. Traços de Nova York*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 90. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Seção áurea. s.d. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Aladdin & Universalismo Construtivo*. Joaquín Torres-García. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p.13.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Síntese de Nova York. 1920. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García*. Traços de Nova York: Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2010. p. 90. (Catálogo de exposição)

TORRES-GARCÍA, Joaquín. s.t. 1920. Aquarela. *Álbum de aquarelas de Nova York*. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena. *Torres-García*. Traços de Nova York. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p.147. (Catálogo de exposição).

TORRES-GARCÍA, Joaquín. s.t.. 1943. Desenho. Tinta sobre papel. Coleção particular da família Torres-García. GRADOWCZYK. *Joaquín Torres-García*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985. p. 62.

XUL SOLAR, Alejandro. Detalhe do *Panejedrez*. 1945. In: GREENBERG, Philippe/*New York Times*. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/2013/04/19/arts/design/xul-solar-and-jorge-luis-borges-at-americas-society.html> >. Acesso em: 12 mai. 2015

XUL SOLAR, Alejandro. *Grafia Antica*. 1939. In: GRADOWCZYK, Mario Horacio. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994. p. 208. (Coleção Eduardo e Teresa Costantini).

XUL SOLAR, Alejandro. *Mestizos de avión y gente*. 1936. In: MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Xul Solar: Visões e Revelações*. Buenos Aires/São Paulo: MALBA/ Pinacoteca de São Paulo, 2005. p. 122. (Catálogo de exposição).

XUL SOLAR, Alejandro. *Nana Watzin*. 1923. In: GRADOWCZYK, Mario Horacio. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994. p.85. (Galeria Vermeer, Buenos Aires).

XUL SOLAR, Alejandro. *Panejedrez*. 1945. Caixa tabuleiro transportável com 110 peças e mais duas caixas recipientes. In: MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Xul Solar: Visões e Revelações*. Buenos Aires/ São Paulo: MALBA/ Pinacoteca de São Paulo, 2005. p. 176. (Catálogo de exposição).

XUL SOLAR, Alejandro. *Pax, Worke, Love*. 1961. Têmpera sobre papel, 16,4 x 22 cm. (Sistema *silábico*). In: MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Xul Solar: Visões e Revelações*. Buenos Aires/ São Paulo: MALBA/Pinacoteca de São Paulo, 2005, p. 150. (Catálogo de exposição).

XUL SOLAR, Alejandro. *Vuel villa*. 1936. In: GRADOWCZYK, Mario Horacio. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994. p. 163. (Museo Xul Solar).