

9. “Sílabas as Estrelas componham”: Xul Solar e o *neocriollo**

Para Juan Manuel Bonet

— O que é que o senhor faz?

— Sou pintor, utopista profissional.

Xul Solar¹

Ora, o interessante — o espantoso — é que nada, absolutamente nada, distingue essas escritas verdadeiras e essas escritas falsas: nenhuma diferença, a não ser de contexto, entre o não decifrado e o indecifrável. Somos nós, nossa cultura, nossa lei, que decidimos o status [referencial] de uma escrita. Que quer isso dizer? Que o significante é livre, soberano. Uma escrita não precisa ser legível para ser plenamente uma escrita.

Roland Barthes²

* Este ensaio e o seguinte contaram com o apoio da Fapesp, o que permitiu um período de dois meses (fevereiro-março de 2003) de pesquisa no Archivo Documental da Fundación Pan Klub — Museo Xul Solar, em Buenos Aires. Agradeço à diretora do museu, Elena Montero Lacasa de Povarché, pela liberdade para a pesquisa nos arquivos e na biblioteca de Xul, e também ao presidente da Fundación Pan Klub, Natalio Jorge Povarché, por seu entusiasmo. Sem os conhecimentos,

O espanhol no qual coube a Xul Solar nascer é um fenômeno típico da cosmópolis babilônica na qual Buenos Aires se transformou a partir do final do século XIX. “Há um século era uma cidade pequena de 41 mil habitantes, hoje tem 2,5 milhões; e não por fecundidade própria, mas sim por aluvião de todas as nações do mundo”, registra um espantado Amado Alonso, em um artigo de 1932, cinco anos depois de haver imigrado para a Argentina. O reconhecido filólogo é testemunha de uma língua em crise sem precedentes.³

Se Borges nasceu em um lar bilíngue, caberia a Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari ser trilingue por antonomásia: o alemão vem por parte do pai, Emilio Schulz Riga (1853-1925), de Riga (Letônia), e o italiano, por parte da mãe, Agustina Solari (1865-1958), de San Pietro de Roveretto (Itália). Esse primeiro cruzamento de famílias linguísticas saxãs e latinas, somado a uma vocação inata para a aprendizagem de línguas e à experiência vital dos doze anos de residência em diversas cidades europeias — especialmente em Londres, Paris, Florença, Milão, Munique e Stuttgart —, leva-o a converter-se em um destacado poliglota.

“O domínio de várias línguas permite a Xul ler os autores em seu idioma original, uma vantagem que ninguém ignora. Fala francês, inglês, alemão, italiano, português, russo e guarani.

a colaboração e a generosidade permanente de Patricia M. Artundo, este ensaio não teria sido possível. Agradeço também a Teresa Tedin de Tognetti, Daniel E. Nelson, Daniel Molina e Berta Waldman.

“Sílabas las Estrellas compongan” é um verso extraído do poema de sóror Juana Inés de la Cruz, “Pinta la proporción hermosa de la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes Esdrújulos”, que aún le remite desde Méjico a su Excelencia”, em *Inundación castálida* (1689). *Obras completas I* (Ed.: Alfonso Méndez Plancarte). México: Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 171.

Conhece latim, grego, chinês e sânscrito”, comenta seu entrevistador da revista *Wells*, em 1956.⁴ É na Europa que dá forma aos primeiros sinais de uma nova escritura que posteriormente evoluirá para o *neocriollo*: uma língua aglutinante, mistura de espanhol e de português, pensada em função de uma utopia de confraternização latino-americana.

Em 1915, o título da pintura *Dos anjos* [Dois anjos], realizada sem dúvida na Europa — possivelmente em Paris —, já se revela como o cruzamento das duas matrizes linguísticas básicas do futuro *neocriollo*. O sema angelical imprime ao título conotações místicas iniciais que farão parte, nos próximos anos, de um complexo sistema de escritura e pintura esotéricas. É surpreendente que Xul Solar seja o único vanguardista hispano-americano que, em vez de utilizar como língua estrangeira o francês — língua franca da cultura latino-americana da época — (como o fizeram, de forma circunstancial, entre outros, Vicente Huidobro, César Moro, Oswald de Andrade e até Torres García nos textos-manifestos), percorra uma rota linguística insólita, determinada por um princípio geopolítico, e escolha, como parte do projeto, o português do Brasil.

O *neocriollo* é fruto de um processo que tem como ponto de partida a adaptação escrita de uma língua coloquial, *agauchada*, definidora do que se supõe que seja uma cepa argentina, com expressões próprias da vanguarda *criollista* do período.⁵ Essa busca de “argentinidade” (ou “*argentinidad*”) dos primeiros textos de Xul é muito similar ao que poderíamos chamar “variantes” das primeiras versões de *Fervor de Buenos Aires* (1923), que o próprio Borges se encarregaria de normatizar nas várias reedições em vida. O “*criollismo* de vanguarda”, estudado e definido por Beatriz Sarlo,⁶ obedece, sem dúvida, a uma linguagem que busca forjar uma identidade, seja como gesto de independência linguística com relação às rígidas normas da Academia de la Lengua Española

— que ainda em 1927 levariam Guillermo de Torre, com não poucas conseqüências, a defender um “meridiano irtelectual madrileño” para a América Hispânica —, seja como tentativa de neutralizar a contaminação dos estrangeirismos introcuzidos pela massa imigratória do período. “*Aki hay mucha cancha polémica*” [Aqui tem muito campo polêmico], Xul diria, sem dúvida, a Guillermo de Torre.

A esse panorama se soma, no caso de Borges e de Xul, a saudade de uma geografia distante e ausente, mas registrada na memória e no desejo de um lugar de origem. Depois de sete anos na Europa, Borges volta a sua cidade natal para recriar, ou “fundar”, uma Buenos Aires voltada para o passado, para seus mitos, próceres e tradições, em uma linguagem *agauchada* e muito oral, diminuindo assim as distâncias entre as rígidas normas da língua escrita e as vivas modificações da fala. Uma Buenos Aires o mais argentina possível, em detrimento do europeu e do cosmopolita.⁷

A trajetória de Xul obedece a mecanismos e motivações em princípio semelhantes, mas com desdobramentos totalmente diversos: o resultado desembocaria em uma cidade imaginária, esotérica, que olha para o futuro, e, mais que cosmopolita, universalmente cósmica, inundada de bandeiras, com uma linguagem em que o elemento coloquial, em vez de ser herdeiro de uma experiência coletiva da fala, corresponderia à invenção de uma nova linguagem para o novo homem do continente latino-americano. Estaria ele rejeitando o europeu da mesma maneira que os próprios vanguardistas europeus rejeitaram seu continente, importando, como solução, o primitivismo africano ou polinésio? De Londres, no final da década de 1910 (1919?-20?), escreve a seu pai em um incipiente *neocriollo*: “*Mi querido tata: Esperaba ya este año volverme á la patria desde Londres. Envez estoi aquí desde ha poco i ikedaré 2 ó 3 meses. Cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa [...]*”⁸ 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 e civilizado” e imagina uma solução local ou, mais do que isso, mental. *Cosa mentale*.

Os primeiros textos de Xul que indicam a possibilidade de criar uma nova língua escrita e oral são domésticos: surgem na correspondência que, da Europa, mantém com sua família de Buenos Aires, especialmente com suas duas “mães”, chamadas carinhosamente de “viejas” (Agustina e sua tia Clorinda Solari). Quando, em 1912, com 25 anos de idade, parte para a Inglaterra, nada indica — ou, pelo menos, não encontramos registros de — uma prática de modificação da linguagem. Em sua correspondência inicial de 1913, dirigida ao pai, Oscar Alejandro revela um domínio total do italiano e de um castelhano castiço sem variantes, identificado com a língua geral.⁹ Também lhe escreve em francês e em alemão. Mais tarde, toda a sua correspondência familiar estará escrita em uma linguagem “argentinizada”: oralizada, fonetizada e com utilização de contrações que lhe permitem a aglutinação de palavras.

Nesse momento, Xul, que ainda assina “Alec” em muitas de suas cartas, escreve em *criollo* ou *pré-criollo*: “Después deste destierro ya muy largo kizá cuando será la reunión de nuevo en la kerencia!” (Gênova, 9 de julho de 1917?); “Ya estoy aquí, pero no instalao, no sencuentra pieza, quizás acabaré en una pensión aunque sea cara, serálo menor quel hotel. Ya empecé a ir á lácademia [...]” (Munique, 1921). O processo de *acriollamento* da linguagem é lento e tem oscilações. Ainda na correspondência com as “viejitas”, em 1923, são detectadas contradições nas flexões verbais: um uso muito castiço, cruzado com formas *acriolladas* (“me teneis *alarmao*”, “vos escribi *regularmente*”, ou “Si estuvieseis aqui *llamaçme pues*”. Munique, março de 1923). A partir de que momento e por que razão transforma essas particularidades no projeto de uma língua utópica?

O APÃ DE CORREÇÃO

Xul não se propõe a negar o espanhol, sua língua materna,¹⁰ mas sim pretende “corrigi-lo” e “melhorá-lo”, para usar sua própria terminologia. É um afã que o acompanhará durante toda a vida. Sete meses antes de sua morte, aos 75 anos de idade, na importante “Conferencia sobre la lengua [...]”, insiste nas falências e erros da língua existente e no sonho de corrigi-la: “Alguma vez há de chegar a hora de criticar em boa-fé e de *corrigir os defeitos e falhas de nosso idioma* [...]”¹¹ (grifos meus).

A invenção de uma língua em Xul — tanto no caso do *neo-criollo* quanto no da panlíngua —, além de constituir-se como um projeto utópico, justificado por uma ideologia humanista de confraternização de povos de diferentes origens, tem em sua base um desejo permanente de correção. Trata-se de um personagem que não só inventa e modifica, mas que tem como ponto de partida a visão do existente como algo equivocado, que há que corrigir, começando pela própria linguagem. Sua discípula e esposa Lita (Micaela) Cadenas recorda:

Os equívocos de nossa linguagem o incomodavam. Por exemplo, odiava ouvir a palavra *suculento*. Por que não *sucurápido*? — perguntava-se. E, em uma expressão quase antológica de seu *neo-criollo*, era um costume seu pedir — mesmo àqueles que acabava de conhecer — “*Me fona plis?*”. Nunca ninguém lhe pediu esclarecimentos.¹²

A quantidade de projetos que havia que “melhorar”, de acordo com sua expressão, é inumerável. Na aritmética, por exemplo, havia que substituir o sistema decimal pelo duodecimal (aqui há conotações esotéricas, considerando os doze sigmos do zodíaco).¹³ Por isso, grande parte de seus quadros, especialmente as grafias

e arquiteturas, vem assinada com duas datas. Assim, na grafia *San Pablo say*, aparecem as duas datas: a decimal de 1961 e a duodecimal de 1775.¹⁴ Em música, desenvolve um piano com três teclados, para encurtar o tempo de aprendizagem; as teclas cromáticas, possivelmente viriam carregadas de significados simbólicos, de herança pitagórica e goethiana. Na cabala, diz Xul, “*el adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan árbol ke es neo mejoría del árbol de la vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en orden cósmico*”.¹⁵ O complexo sistema do panxadrez merece a didática explicação da monografia de Jorge O. García Romero:

O tabuleiro tem treze casas por lado, sendo a primeira sobreposição da última, tal como em um acorde de oitava, ou seja, cada lado corresponde ao sistema duodecimal. As peças são astrológicas e zodiacais, representando as constelações. As casas correspondem aos dias, semanas, meses e anos, e, além do transcurso do tempo, cada divisão representa dez minutos de tempo, uma nota musical ou dois graus e meio de arco. Cada jogador intervém com trinta peças e há uma, o acaso, que é para ambos, e pode decidir uma partida, não por sorte, mas sim por combinações ou cálculos lógicos de um adversário. Em um jogo tão racional e matemático como o xadrez, as combinações se multiplicam ao infinito.¹⁶

Xul foi vítima de sua própria compulsão inventiva como um processo permanente de rotar os signos (para utilizar a expressão de Octavio Paz) em uma combinabilidade em moto-perpétuo. Um de seus contemporâneos, Osvaldo Svanascini, autor do primeiro livro sobre Xul e organizador de sua última exposição, atribui o impulso para a modificação permanente a uma ânsia de perfeição:

Entre o muito que haveria que recordar deste admirável artista argentino, corresponde separar sua consequente necessidade de perfeição. Isso dificultou a regulamentação de seus jogos, caligrafias, idiomas e outros inventos. Quem aprendia a ver ou jogar em um dia determinado, ia ser corrigido no dia seguinte, já que Xul havia introduzido melhoras em sua própria obra. Inclusive, enquanto explicava, voltava a projetar novas modificações que igualmente aumentavam o interesse criativo.¹⁷

Cerca de vinte anos mais tarde, em uma conferência, Borges corrobora que o caso de Xul é o de uma espécie de máquina inventiva, aberta em fuga para o imprevisível, quase um lance de dados de Mallarmé:

Eu disse que Xul vivia inventando continuamente. Havia inventado um jogo, uma espécie de xadrez, mais complicado — como ele diria, mais “pli”, porque em lugar de complicado dizia “pli”. Um xadrez mais “pli” e quis explicá-lo a mim muitas vezes. Mas, à medida que o explicava, compreendia que seu pensamento já havia deixado para trás o que explicava, ou seja, ao explicar ia enriquecendo-o e 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.¹⁸

Além de descrever o processo de invenção, modificação e correção de uma linguagem, o mais interessante é buscar entender certas motivações, pouco estudadas ainda, que revelariam o *neocriollo* como projeto cósmico de uma língua artificial monolíngua, e que, vistas do ponto de vista da religião, poderiam desvelar chaves místicas ou ocultistas.

O universo, como série permutável de signos, inscreve-se nessa espécie de autobatismo que, depois de uma série de variantes, se cristaliza de forma permanente no esotérico e formidável Xul, trilogia reversível na qual o amálgama dos sobrenomes paterno (Schulz) e materno (Solari) gera o jogo anagramático da XUL / LUZ SOLAR.

Na correspondência mantida, da Europa, com seus pais e sua tia, acompanhamos a sucessão de assinaturas: Oscar (Marselha, 1913), Alejandro, Alex (Munique, 1922), Alec (na maior parte de suas cartas à família, e também nome que recebe carinhosamente de Pettoruti em sua correspondência dos anos 1920), A. Xul Sol (com que assina o artigo "Pettoruti y obras", datado de Munique, 1923), Shul (uma etapa rumo à fonetização, anterior à de Xul, que figura em aquarelas datadas de 1918 e em que os títulos em inglês e em francês, *The Wounded Sun*, *Le Soleil blessé* e *Worshipped Face*, aparecem de próprio punho junto com a assinatura Shul-Solary e Shul Solary).¹⁹ Em 1926, as imagens reproduzidas em *Martín Fierro* registram a clara assinatura A. Xul Solal.²⁰ Trata-se de três ilustrações com a mesma assinatura repetida, o que elimina totalmente a possibilidade de um erro tipográfico. Uma última variante, Xul Solá, aparece como assinatura na versão *agauchada* de "Apuntes de neocriollo" (1931), em que o anagrama fonetizado SCHULZ / XUL / LUZ define uma grafia permanente: Xul Solar. São as oscilações preliminares, a partir de uma primeira correção do próprio nome.

A sigla XUL aparece escrita pela primeira vez em uma carta, de Munique, dirigida a suas "viejitas" ou "mamás", com data de 14 de março de 1923: "Mi dirección aquí es A. Xul Solar" [Meu endereço aqui é A. Xul Solar]. Essas variações são explicadas — a meu ver

de maneira um pouco limitada por Jorge O. García Romero, que antecipa a data do batismo do nome Xul:

Em 1916, descontente com a extensão excessiva de seus prenomes e sobrenomes, com sua sonoridade desarmoniosa e com a dificuldade que sua pronúncia representa para os demais, transferiu o sobrenome paterno (Schulz) do alemão para seu equivalente fonético castelhano: Xul, e converteu o sobrenome italiano materno (Solari) em Solar.²¹

A tudo isso se acrescenta o elemento místico. O caráter visionário dessa grafia surge depois do encontro com o místico e mestre Aleister Crowley (Paris, 1924), e aparece assim descrito em um de seus *San Signos*, na transcrição do diálogo com um anjo que marca em seu corpo, em vermelho fogo, a letra "X". Um batismo divino selado a ferro candente por uma inscrição corporal:

Hexagrama 45 (Visión 14. 9 de octubre, 1925):

luego serre los oqos, i noai mas luzes. dige: "sou lu mas negro keas veido, i sou too luz, i mi nombres lux, es dize, xul al revéz". entón le digu: "¿sou tú o eres yo? si mi nombr'es el tuyo". él dige: "eres too, sou too, cadauno es too". me arroibu en él, me le unu, mas luego me coxibu, i pr'untu porké sou tan fiaco, tan tolo, tan meskino, porké olvidu nel mundo, i me'ponde: "te grafaré mi nombre nel pecho, ke te kemilembre".

i su mano me glif'en rogo fuego nel cuor'lao: xul, con gran gor'letras, ke me gozigustiaran. luego me insulte: "vil, pigro, cobarde, ruin...", i más ke olvidu, i me corte o me arranke trozos mo crustas

*ke qondicaian asta el mar triste ke se abre i los trage, i mi cuerpo kede otro, no ya negro sinó hial'azúl sobre oriaura, con oripenacho.*²¹

Essa espécie de pacto escrito com sangue (“te grafaré mi nombre nel pecho, ke te kemilembre? i su mano me glif’en roqo fuego nel cuor’lao” [escreverei meu nome em seu peito, para que se lembre pela queimadura]) tem ressonâncias fáusticas e recorda a assinatura de sóror Juana Inés de la Cruz, feita com seu próprio sangue, no livro de registro, quando ingressa, definitivamente, no Convento de los Jerónimos.²³ Nenhum símbolo poderia encarnar melhor a persona de um ser iluminado por desígnios superiores que o nome de XUL. A radiação solar, fonte primária de energia, aparece na cor predominante dos sóis e nos tons alaranjados e vermelhos das aquarelas das primeiras décadas. Seu nome se reveste quase de um valor alegórico. Além de ser portador do nome como uma missão divina,²⁴ e embora o registro escrito dessa visão seja vários anos posterior à adoção do nome Xul, há uma espécie de fascinação pelo “X”, que traduz diretamente a conotação cristã da cruz. A equação de uma geometria abstrata de

* Hexagrama 45 (Visão 14. 9 de outubro, 1925): depois fecha os olhos e não há mais luzes. diz: “sou o mais negro que você viu, e sou todo luz, e meu nome é lux, isto é, xul ao contrário”. então lhe digo: “sou você, ou você é eu? se meu nome é o seu”, ele diz: “você é tudo, sou tudo, cada um é tudo”. me extasio nele, me uno a ele, mas depois me coíbo e pergunto: por que sou tão preguiçoso, tão bobo, tão mesquinho, por que esqueço no mundo? e me responde: “escreverei meu nome em seu peito, para que se lembre pela queimadura”.

e sua mão escreve em mim em vermelho fogo do lado do coração: xul, com grandes letras gordas, que me ardem com gosto e gozo. depois me insulta. “vil, negligente, covarde, desprezível...”, e mais que esqueço, e me corta ou me arranca pedaços como crostas que caem fundo até o mar triste que se abre e os engole, e meu corpo fica outro, já não negro, mas sim azul cristalino sobre uma aura dourada com um penacho dourado. [grifos do autor]

fundo místico não poderia estar mais bem representada do que por esse nome, por essa letra e por essa imagem.

O “X” converte-se em um verdadeiro logótipo em muitas das pinturas de Xul.²⁵ Quando fica solto no espaço da pintura, como no caso de *Los Místicos*, o que encontramos é uma verdadeira construção enxadada, em que os “X” se superpõem, dialogam com cruces e se multiplicam nos espaços verticais das colunas que se repetem na geometria da pintura. Em *Algo marcial*, grandes “X” emoldurados desenhavam uma espécie de sintaxe aérea, como se fosse uma sucessão de pipas no espaço. Em *De Egipto* [Do Egito], vê-se uma procissão ritual egípcia, na qual duas das figuras vestem seus corpos com emblemáticos “X”. Ainda uma variante, a mais sintética de todas, quando assina apenas com o “X” (a pintura caligráfica *Gran Rey Santo Jesús Kristo*)²⁶ (figura 31).

O nome XUL já tem algo a ver com o *neocriollo*? A rigor, a pronúncia em castelhano, ou pelo menos em Buenos Aires, teria que ser KSUL ou SUL. Mas sempre foi pronunciado com a fonética portuguesa, ou abasileirada: SHUL. É assim que ouvimos Borges dizer.²⁷ Pode ser que, nesse exercício de homofonias, também o nome fosse um signo inicial do *neocriollo*, em que se fundem o espanhol e o português. No repertório de signos esotéricos, o “X” exerce um papel autoral simbólico, fonético e religioso preponderante, mas não é o único. Em *Ronda*, por exemplo, voam no espaço da aquarela, junto com os “X” que revestem sete corpos de seres caminhantes, várias estrelas de davi e suásticas, mesmo antes que esse símbolo adquirisse as tintas do nazismo (figura 32).

EXPLICA?

O paradoxo mais notório do *neocriollo* é que, enquanto Xul Solar passa praticamente uma vida buscando sistematizar uma

língua artificial e de uso coletivo, uma espécie de utopia latino-americanista em que se combinam radicais predominantemente hispânicos e brasileiros, essa mesma língua se torna hermética. Não somente pela dificuldade de compreensão do *neocriollo* para um leitor comum, mas também pelas conotações ocultistas que pode conter. Trata-se de uma língua que é simultaneamente transparente e opaca, destinada às massas e, no entanto, somente compreensível para os iniciados.

Surpreendem sua insistência e determinação em divulgar o *neocriollo* entre o público leitor. A primeira publicação nessa língua aparece justamente em *Martín Fierro*, periódico no qual já havia colaborado ao apresentar Emilio Pettoruti e em que aparecem reproduzidas várias de suas aquarelas.²⁸ A tradução do alemão para o *neocriollo*, sob o título “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”,²⁹ pode ter parecido aos leitores da legendaria publicação um exotismo vanguardista, jogos sonoros talvez, não muito distante das excentricidades de Oliverio Gironde ou de Macedonio Fernández. Os aforismos traduzidos revelam uma identificação de Xul com as ideias do poeta alemão por meio de jogos de linguagem, de poesia nonsense e de vínculos com a teosofia de Rudolf Steiner. Além da aglutinação no título (“piensos” por “pensamientos”), o português também se faz presente: “ome” — forma fonetizada de “homem” — e “então”. Surgem formas orais *acriolladas* (“tirao”, “espiritualidá”, “seriedadá”), o frequente uso de contrações (“s’estimen”, “q’esto”, “dellas”) etc. Alguns dos aforismos de Morgenstern (1871-1914) poderiam pertencer tranquilamente ao ideário linguístico de Xul e inclusive pode ser que até o tenham inspirado: “*Con el dialecto comienza recién la lengua hablada*” [Somente com o dialeto começa a língua falada], advogando uma nova língua dialetal. A defesa de uma linguagem diferenciada da língua geral, acessível a poucos iniciados, é clara se entendemos por democracia da

linguagem a capacidade de sua compreensão universal. “*La peor consecuercia de las ideas democráticas es qe tan bién las palabras s’estimen iguales*”, nos traduz Xul.

O que chama a atenção nessa primeira publicação em *neocriollo*, e similarmente em quase todas as outras, é que vem acompanhada de uma explicação aparentemente didática. “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern” (1927) tem como epígrafe uma “Nota del traductor”;³⁰ “Apuntes de neocriollo” (1931) é sucedido por uma “Glosa”, assim como “Visión sobrel trilíneo” (1936). O título do texto “Expica” (1936) pode dar-nos uma aparência de falso didatismo. Estes três últimos textos são na realidade *San Signos*, ou seja, transcrições em *neocriollo* de suas próprias visões. E na “Conferencia sobre la lengua [...]”, de 1962, há um empenho final (entendo por “final” seu último esforço, o que não significa que fosse definitivo), e o mais didático de todos, em explicar a estrutura do *neocriollo* e a estrutura silábica da panlíngua.³¹ No espaço de quase quarenta anos, são muito poucos os textos publicados em *neocriollo*, mas quase todos eles vêm acompanhados por essa vontade didática de explicação.³²

XUL TRANSCRIADOR

Xul vive intensamente o *neocriollo*: no nível cotidiano de suas conversas e na correspondência com Lita, na transcrição de suas visões, no “letrismo” de suas pinturas, nas diversas publicações nessa língua, nas declarações públicas de caráter teórico e, ainda, em seu ofício como transcriador.³³ Além desses usos, que vão do pragmático ao esotérico, tratou também de imprimir status literário ao *neocriollo*. Prova disso são alguns exercícios ficcionais, como o conto infantil inédito *El mundo despiertio. Una historia pa*

*nénitos i mamues. Con glosas margi en hebreo i latín, pa uso dus sabues i calues,*³⁴ ou poemas como “Pampa rojiza”.³⁵ É, sem dúvida, em suas visões, inicialmente transcritas em espanhol e posteriormente vertidas para o *neocriollo*, que exerce com mais empenho essa operação tradutora. Um exemplo no qual poderíamos nos deter com interesse é a transcrição para o *neocriollo* do soneto de Baudelaire “La Mort des amants” (de *Les Fleurs du mal*, 1857).³⁶ Contamos com uma primeira versão inédita, um difícil manuscrito do Archivo Documental, da Fundación Pan Klub — Museo Xul Solar, transcrito por Daniel E. Nelson:

La muerte dos Keriy

Mui wil ten kâma plen de huêlie leve

Yi divân tumbihondoè

Yi drolflor sur xêlfo

deselosia pa mui sub keûlo maior

siêl plu' bel

gastin pórfín xus lasti hotie

warmie

naxi cuôr wil sé duo vasti gran tôrche

ke wil reflecte xus bilûx

nen naxi mên-te, kwes twin mîrro

hâlma

psyûh

soar

Wan soire de rose yi myusti blu

Mwil xanje' un uni' lampo

blitzo

'mo diu sobe

long zasplore

plen cargie de salûto gretie

sauda grûsie

Yi lueçó un anjo fiel yi gay

leal

va vere?, terabrir lo puêrta

pa linpie li mîrro turbio Yi

cleanse

yi renime li flamo muerta

pa o

Uma versão muito menos elaborada em termos do *neocriollo* — não sabemos se anterior ou posterior ao manuscrito — é o texto datilografado que aqui reproduzimos, assinado X. S.:

La muerte d'os amantes

Tendremos camas frag'illenas

i divanes tumbihondos

i flores drolas en estantes

abrias pa noh, sob ceos mejores

Gastin porfue xus poscalores

nuestros cuoreh serán dos granteas

qereflejarán xus biluzes

en nuestras mentes, coespejos.

Una tarde rósea i mistia

trocremos un lampo uni,

'mo la rgo sollozo

plencarg'io de adioses

I luego un ángel, fiel i jubli

vendrá entreabrin las puertas

*pa limpie los espejos empañados
i reanime las flamas muertas.*

Charles Baudelaire (trad. X. S.)

O que primeiro chama a atenção é a modificação estrutural da clássica forma de catorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, ou um sexteto, Xul passa a quatro quartetos, ou seja, dezesseis versos, sem métrica fixa e sem rima. Desconstrói, assim, a estrutura formal do soneto, mas não os conteúdos. O que sem dúvida atraiu o artista foi o tema da morte mística dos amantes, que, unidos como um único raio, serão recebidos por um anjo que reanimará as imagens mortas e especulares. Uma versão redentora, oposta ao clássico tema barroco do *carpe diem*, eternizado por Góngora no verso “*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*” [em terra, em fumaça, em pó, em sombra, em nada] (do poema “*Mientras por competir con tu cabello*”).

A presença do anjo, os tons cálidos das chamas, a tocha e o raio, as luzes místicas, a possibilidade de um além-mundo: toda essa iconografia verbal poderia estar traduzida em uma das inconfundíveis aquarelas de Xul. O processo de contração e síntese do vocabulário aparece em vários momentos: “*frag’illenas*” (por “*pleins d’odeurs légères*”); “*tumbihondos*” (por “*profonds comme des tombeaux*”); “*biluzes*” (por “*deux vastes flambeaux*”); “*coespejos*” (por “*miroirs jumeaux*”). O *agauchamento* permite-lhe também as contrações “*pa*” (por “*para*”), “*noh*” (por “*nosotros*”), “*mistia*” (por “*mística*”), “*mo*” (por “*como*”), e a fonetização da conjunção “*i*” (por “*y*”). Também a inserção sutil do português “*ceos*” (forma antiga de “*céus*”) e do galicismo “*drolas*” (de “*drôle*”, por “*extranhas*”).³⁷ Finalmente, outro dos aspectos curiosos e constantes no *neocriollo* é o deslocamento dos acentos agudos, que transforma as palavras em proparoxítonas: “*ámantes*” e “*empañidos*” [embaçados]. A explica-

ção para esse emprego tão frequente nos textos *neocriollos* de Xul pode ser encontrada no final da “*Conferencia sobre la lengua [...]*”, de 1962, no tópic *x. Acento*:

Defeito de nossas línguas (e outras) é que são acentuadas nos finais de palavras aumentando sem conta as rimas “*pobres*”, ruins em prosa também, como mostram tantos documentos oficiais, transbordantes de: -ão, -ado, -dade etc. Em oposição, acentuar o radical o que for possível.³⁸

Antes de qualquer outra coisa, Xul é recriador de si mesmo. Traduz as imagens visionárias em texto escrito, passa o mesmo texto para o *neocriollo* e o reescreve ad infinitum. Não podemos falar em versões definitivas, nem sequer entre as publicadas: não há uma única página, manuscrita, datilografada ou impressa, que não sofra seu constante e irrefreável processo corretivo. E quando se detém em outros textos e os transcreve, como esse de Baudelaire, podemos decifrar uma releitura, mais que de Baudelaire, de uma extensão de seus próprios interesses e preocupações.³⁹

O NEOCRIOLLO: UMA ENCRUZILHADA

O *neocriollo* evolui para uma utopia pan-americana, de confraternização entre os povos, mediante uma linguagem com tendência à aglutinação na qual se mesclariam, predominantemente, o espanhol e o português. Isso não exclui, da prática de Xul, a introdução de termos em inglês, francês, alemão e italiano.

A base nacionalista do projeto residiria inicialmente na defesa e tentativa de definir uma língua argentina, muito oralizante, e que foi defendida por grande parte da geração vanguardista argentina. Embora pareça paradoxal, o *gaucho*, símbolo

por excelência da literatura nacionalista do século XIX, renasce na vanguarda, entronizado no título do periódico *Martín Fierro*, e na linguagem *agauchada* como definidora de um padrão moderno e nacional.⁴⁰ A isso se mistura um projeto linguístico/social de confraternização internacional entre os povos. Umberto Eco, no magnífico *A busca da língua perfeita na cultura europeia*, postula um princípio aparentemente simples: “Para buscar uma língua perfeita é preciso pensar na possibilidade de que ela própria não o seja”.⁴¹ E Xul buscou durante toda a vida chegar a uma língua perfeita, modificando a própria. Na “Conferencia sobre la lengua [...]”, de 1962, afirma:

Contudo, e ainda que isto esteja algo longe do ideal *de uma língua perfeita*, o inglês, pela simplicidade de sua gramática, e, acompanhado, como creio, por nossas outras duas línguas, tem capacidade para tornar-se veículo mundial, mesmo que seja provisório, por longo tempo, preenchendo a necessidade comum de intercâmbio e entendimento.⁴² [grifos meus]

O “ideal da língua perfeita” pode ter várias motivações: seja por razões religiosas, o desejo de voltar a uma língua original e universal, para reparar a maldição babélica que condenou os homens à diversidade linguística e, em consequência, à incompreensão; seja por razões ideológicas de confraternização entre os povos; seja pelo notável progressismo do século XIX que, para acelerar os tempos de comunicação escrita e oral, gera uma variedade de linguagens alternativas tão ampla como a das línguas existentes.

No *neocriollo*, cruzam-se, então, várias vertentes. Trata-se, sem dúvida, de uma língua artificial, que parte de linguagens existentes ou naturais. Não é o caso da glossolalia, conhecida também como “falar em línguas”, comum em sessões espíritas, ritos pentecostais ou casos clínicos, entre os quais o mais famoso é o de Mlle.

Hélène Smith, paciente do dr. Flournoy,⁴³ em que a língua — considerada marciana — é praticamente indecifrável, pois não pertence a nenhum sistema social. Quando Xul transcreve suas visões em espanhol, e as traduz do espanhol para o *neocriollo*, transforma-as deliberadamente em uma linguagem esotérica própria de um vidente e pensada para iniciados. Isso o relaciona com outras tradições que ajudam a explicar sua trajetória artística e mística. Em primeiro lugar, com a onda espiritualista da segunda metade do século XIX e início do XX que circulou nos meios expressionistas, especialmente na Alemanha. É possível que tenha lido *Abstração e natureza* (1908), de Wilhelm Worringer, que estabelece as relações entre a transcendência e o afã de abstração na arte. E se, em 1924, trouxe em sua bagagem um exemplar de *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] (1912), dirigido por Wassily Kandinsky e Franz Marc, é muito provável que tenha lido também o clássico *Do espiritual na arte* (1912).

Graças às informações de “El Libro del Cielo”, de Patricia M. Artundo, inteiramo-nos de que Xul volta da Alemanha com livros dos principais teósofos: Helena P. Blavatsky, que, em 1875, funda, em Nova York, a Sociedade Teosófica; Annie Besant e Rudolf Steiner, a cujas concorridas conferências Xul havia assistido durante sua estadia na Alemanha. Essa trajetória espiritualista tomará um rumo definitivo depois do encontro com Aleister Crowley em Paris, em 1924, quando recebe como missão a transcrição de suas visões, acompanhadas dos 64 hexagramas do *I Ching*.⁴⁴ Depois de ter passado por um período de iniciação, e de acordo com a diferença que Maurice Tuchman estabelece entre misticismo e ocultismo, penso que se poderia inscrever Xul na tradição dos ocultistas.⁴⁵ Em *Desarrollo del Yi Ching* [Desenvolvimento do I Ching], têmpera de 1953, os santos autores do *I Ching* aparecem elevados em montes. O último deles, na extrema esquerda, não deixa dúvidas: “NOW XUL”,⁴⁶ que se retrata como um dos grandes iniciados, possivelmente depois

de haver reescrito o *I Ching*, segundo a missão dada por Crowley em 1924 (figura 64).

Preocupado com a invenção de uma língua universal, Gottfried W. Leibniz (1646-1716) foi um dos primeiros europeus que tiveram acesso ao *I Ching*. Assim como Xul, trata os 64 hexagramas como um sistema sagrado e divinatório, mas também como um sistema lógico e permutável. Sobre o pai da lógica binária, nos diz Umberto Eco: “O fantasma da combinatória obceca-o durante a vida inteira”.⁴⁷ Borges, que acompanhou as reflexões teóricas de Leibniz sobre o sistema binário de numeração e suas relações com o *I Ching*, comenta: “Lembro-me de que Xul Solar costumava reconstruir esse texto com palitos ou fósforos”.⁴⁸

Os arquivos de Xul mostram que, além de ter uma preocupação prática com o *neocriollo* e a panlíngua, estava a par de teorias sobre línguas perfeitas, universais e artificiais. Surpreende inclusive a atualidade do esperanto, língua artificial proposta em 1884 pelo dr. Lejzer Ludwik Zamenhof (assinava Doktoro Esperanto, ou seja, Doutor Esperançado), e ainda em plena vigência, há mais de um século de sua fundação.⁴⁹ Na importante entrevista concedida a Gregory Sheerwood, Xul conceitualiza o *neocriollo* e a panlíngua, considerados, assim como o volapuque, o esperanto e a interlíngua, *línguas internacionais auxiliares*:

Estamos vivendo a época dos grandes blocos: Pan-América, Pan-Europa, Pan-Ásia — prossegue meu interlocutor. O “criol” ou “neocriollo” poderia ser o *idioma auxiliar* da Pan-América; a “panlíngua” seria a *língua complementar* entre os três blocos. A “panlíngua” é notavelmente simples e de grafia parecida com a esteno ou taquigrafia.⁵⁰ [grifos meus]

Entre algumas curiosidades de seu arquivo, encontramos uma descrição detalhada de um “Sistema de escritura condensada

y abreviada” denominado *Densografía*, do dr Mario Deveze, depositada em Buenos Aires no Registro Nacional de la Propiedad Intelectual. Mais do que outra curiosidade, a publicação *Larjentiome. Fdletin Mensual Novel Idioma Argentino* (1º de abril de 1946) é um documento folclórico. O lema da revista — cuja capa é ilustrada por duas fotografias de igual formato de D. F. Sarmiento e do diretor T. J. Biosca — é “*El novel idioma Argentino no toleraa ke als Arjertinos nos digan Argentinos perfeccion gramatical*”. Esse sistema linguístico também se ampara na confraternização e na justiça social: “*Larjentiomaestriases Panamerigloble Argentryanki-francés sistem Biosca*”.

PAN, TRANS, SAN SIGNOS

O projeto de escritura em Xul não pode ser visto separadamente de quase nenhuma de suas outras iniciativas. Na base de seu pensamento há uma busca permanente do espiritual e do absoluto, em que vida e arte não se distinguem. Como toda uma geração, vê-se influenciado pelo espiritualismo da vanguarda alemã, que se estende do começo ao final do século xx.⁵¹ Até mesmo um artista de base tão racional como Torres García atravessa a experiência da vertente espiritualista.⁵²

Coerente com a tradição simbolista das correspondências, Xul busca abastecer vasos comunicantes, dando um sentido de unidade a suas invenções. Seu piano, com vários teclados coloridos, muito mais que um piano, é um sofisticado sistema que busca integrar o musical ao cromático e ao algébrico.⁵³ Retoma a tradição pitagórica, que introduziu a noção de um mundo sagrado regido por relações numéricas e pela música das esferas.⁵⁴ A isso se somam os princípios goethianos da interpretação das cores, passando pelas vibrações cromáticas das *Formas de pensamento*, de

Annie Besant (1847-1933), em que estão representadas e explicadas as chaves dos significados das cores.⁵⁵ Relações semelhantes surgem no panxadrez, em que a geometria sagrada do tabuleiro permite a Xul jogos combinatórios nos quais o numérico se combina com o astrológico. Suas pinturas, escrituras, grafias e neoplastias, as arquiteturas, o *I Ching*, o tarô, as *Pan-tree* de origem cabalística, as centenas de mapas astrais, o sistema duodecimal e os doze signos do zodíaco, tudo conduz a um projeto cósmico unificador, coerente com um rumo místico e fundamentalmente cristão, paradoxalmente oposto — por mais moderno que Xul possa parecer — a dois dos maiores mitos introduzidos pela modernidade: a ideia do novo e uma visão fragmentada do mundo. “Por que essa sua tendência a universalizar uma língua, a música, a escritura, um jogo tão antigo como o xadrez?” — pergunta-lhe Sheerwood; ao que Xul responde: “Na universalização dessas e de outras coisas reside a fraternização; a fraternização é a essência da religião de Cristo”.⁵⁶ Um verdadeiro sistema de signos místicos mutantes e pansemióticos.

Como se definem, dentro desse projeto, o *neocriollo* e a panlíngua? O princípio aglutinador culmina ao longo do tempo no projeto de um idioma monossilábico. Aos 66 anos de idade, em uma entrevista concedida a Carlos A. Foglia, Xul revela:

— Atualmente trabalho em uma língua monossilábica — acrescenta nosso entrevistado —, sem gramática, que se escreve tal como se pronuncia, de radicais básicos, unívocos e invariáveis, combináveis à vontade, de fonética fácil, musical, e na qual todos os sons pronunciáveis estejam registrados. Essas características devem ser, por madura reflexão, as básicas em toda língua a priori. Cada consoante representa toda uma categoria de ideias, qualificadas pelas vogais dispostas em polaridade positiva e negativa. O novo idioma é

regula, não tem exceções e é de acento evidente para que as palavras sejam reconhecíveis.

— O senhor poderia nos dar alguns exemplos ilustrativos?

— A letra mais dura, correspondente a Saturno e que representa quantidade, que é como a lei deste mundo, é o T

“Tasignifica quanto; Ti, pouco; Tu, muito; Te, nenos; e To, mais.

“O Rr é a mais movediça; corresponde a Sagitário, indicando verbo: de ação: Rra, agir; Rri, fazer ou fabricar; Rru, desfazer; Rre, intercambiar, e Rro, mover-se.

“O dicionário dessa língua, que proporei em sua ocasião, é o tabuleiro do panxadrez. As consoantes são as peças do jogo e as vogais com suas combinações são as divisões do tabuleiro, que somam 169.”⁵⁷ [grifos do autor]

O perfil minimalista e a fixidez que Xul quer dar à linguagem não deixam de ter seus inconvenientes, já previstos por Amado Alonso no ensaio mencionado inicialmente: “Suprimam da língua o sangue renovador dos estilos, deixem-na em sua estrita condição de repertório de designações e combinações fixadas, e a haverá convertido em uma língua morta”.⁵⁸ O *neocriollo* é um projeto de língua blindada na diacronia, invulnerável ao tempo, que, ao incorporar as outras línguas — hipoteticamente, o português —, se hibridiza, mas elimina as alteridades, transformando-se em uma espécie de mônada linguística sul-americana. A única flexibilidade é o processo contínuo de autocorreção, que paradoxalmente impede Xul de chegar a uma versão definitiva. A isso poderíamos acrescentar outro tipo de crítica, como a de Annick Louis:

“Tlöm, Uqbar, Orbis Tertius” pode ser lido como uma homenagem às ideias de Xul Solar sobre a linguagem, mas é também inegável que pode ser interpretado como sendo uma paródia dessas ideias, ou, ainda pior: como uma leitura ideológica. Na narração, o idioma

criado não é apenas um jogo praticado por uma pequena elite; também o instrumento de um totalitarismo que leva ao desaparecimento dos outros idiomas.⁵⁹

Outra das contradições permanentes na constituição do *neocriollo* é que, se por um lado se trata de uma língua de contato sul-americana cuja utilização levaria à confraternização entre os povos, por outro seu caráter ocultista se volta para o que Macedonio Fernández chegou a denominar, ironicamente, língua da incomunicação.⁶⁰ Pode ser que Xul não tenha querido, ou podido, elaborar um sistema definitivo do *neocriollo*. Talvez o tenha mantido como *utopia in progress* pelo caráter empírico das alterações, por sua compulsão a alterar, corrigir ou reinventar, ou por ser consciente do paradoxo de propor um sistema imutável no tempo (a elaboração e definição de regras permanentes) para uma sociedade cuja cultura, e por conseguinte a língua, muda na diacronia.

Finalmente, é preciso tecer algumas considerações sobre o estatuto do “poético” no *neocriollo*, especialmente nos *San Signos*. Aleister Crowley dá a Xul a missão de reescrever os 64 hexagramas do *I Ching*, tarefa que o insere, a meu ver, em um projeto mais amplo de reescritura do mundo. Seriam “64 desenhos simbólicos de *prosa curta ou descrições poéticas*”⁶¹ (grifos meus). Supomos o desafio que isso terá significado para alguém como Xul, que, segundo Borges, “abraçou o destino de propor um sistema de reformas universais”.⁶² Ele próprio poderia estar convencido da função poética da transcrição de suas visões, como o demonstraria o título “Poema”, o primeiro dos *San Signos*, divulgado na revista *Imán*, em Paris (1931), cuja origem — que é parte da esfera do sagrado — nunca foi revelada publicamente por ele.⁶³ O *neocriollo* é uma língua cifrada. Embora seja um sistema traduzível, como o comprova com talento Daniel Nelson, as “explicações” ou

“glosas”, aparentemente didáticas, pouco ajudam para uma maior compreensão do sistema linguístico.

Da mesma forma, Xul despista o leitor chamado “Poema” a um texto em prosa que, a meu ver, não satisfaz as regras básicas da função poética, mas cujo título sem dúvida colaborou para que o texto fosse identificado como tal.⁶⁴ A versão em espanhol (o *neocriollo* é uma tradução) revela ao leitor um universo visionário que impede, inclusive, classificar o texto como prosa poética. A estranheza provocada pelo efeito de leitura do *neocriollo* e a dificuldade em decifrá-lo podem nos levar a pensar, equivocadamente, em regiões limítrofes entre prosa e poesia.

Por exemplo, leiamos os primeiros parágrafos de “Poema”, segundo a versão publicada na revista *Imán*, e reescrita posteriormente em vários manuscritos. Fomos informados por Patricia M. Artundo que Xul transcreveu suas primeiras visões em inglês, que em uma segunda instância foram traduzidas para o castelhano e, em seguida, para o *neocriollo*, passando por etapas de permanente correção. Existem no Archivo Documental da Fundación Pan Klub quatro cadernos manuscritos dos *San Signos*, posteriormente datilografados, com a possível intenção de prepará-los para uma publicação que jamais se realizaria. É notável o processo de modificação e rarefação da linguagem, de “*neocriollização*”, que se adverte entre a primeira e uma das últimas versões em *neocriollo*, pertencentes aos vários manuscritos e cópias datilografadas corrigidas, assim como a síntese que se evidencia quando comparamos a sintaxe *neocriolla* e a espanhola.⁶⁵

*Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos
cérrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y hervor.
En sus gyrumos i espumas dismultitú omes flotan pasivue, disdestellan,
hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.*

*Se transpenvén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá sólida
terri, sin ningun rapor con este Hades, qes aora lô real.**

Essa versão inédita, transcrita e traduzida também por Daniel E. Nelson, vem acompanhada, como todos os *San Signos* manuscritos, pelo desenho de um dos 64 hexagramas do *I Ching* (o terceiro), na margem superior esquerda, com a data e a hora da meditação: “*San Signos* 36, 36 pri, 8 mai 1926, 13h”. Nenhuma das versões publicadas traz hexagramas ou datas de meditação. A inscrição explícita do hexagrama 3 modifica o estatuto do texto que, de aparente “poema”, passa para a esfera do oculto, mais explicitamente, uma das visões de Xul. É importante esclarecer que a numeração dos hexagramas não coincide necessariamente com a das visões.⁶⁶

*Es una bría fluida, casi vapor, sin ceo,⁶⁷ sin fondo, fuei rufa mo en
ohoh cérrioh so el sol, agítia en endotempestá, vórtizes ondas i yervór.
En sas grumos i espumas i olicrestas dismultitú de omes d’rivan des-
tellan discrón; hai tamién solos maiores péxoides ke luzan suavi. Xe
penven fantasmi tran too eso las casas i gente ándindo i suelo de una
sólida mundiurbe sin ningún rapór con esta bría kes aora lu real.***

* É um Hades fluido, quase vapor, sem céu, sem solo, de cor avermelhada, como a cor que se vê com os olhos fechados sob o sol, agitado por uma tempestade interior, em vórtices, ondas e fervor. Em seus grumos e espumas, diferentes multidões de homens flutuam passivamente, centelham de diversas maneiras, há também seres sós, maiores, em forma de peixes, e luzem contínua e suavemente. Através de tudo isso, apenas se podem ver fantasmagoricamente as casas e a gente e o solo de uma sólida cidade terrestre sem nenhuma relação com este Hades que é agora o real.

** É um mundo espiritual fluido, quase vapor, sem céu, sem fundo, de cor avermelhada abrasada como a cor que se vê com os olhos fechados sob o sol, agitado por uma tempestade interior, em vórtices, ondas e fervor. Em seus grumos e espumas e nas cristas de suas ondas, diferentes multidões de homens vão à deriva e centelham em diferentes momentos; há também seres como grandes peixes

Em vários momentos, Xul definiu sua obra pictórica como uma descrição de suas visões. Reconheceu em sua arte uma pintura semântica em que prevaleceria a função referencial. Foi assim também que Forges a interpretou: “Xul me disse que ele era um pintor realista; era um pintor realista no sentido de que o que ele pintava não era uma combinação arbitrária de formas ou de linhas, era o que ele havia visto em suas visões”.⁶⁸ Na análise dos *San Signos*, Patricia M. Artundo corrobora esse caráter referencial nas escrituras de Xul: “[...] suas visões haviam sido extraídas dos cadernos nos quais haviam sido lançadas imediatamente depois de produzidas, pois na realidade *se tratava de um registro o mais exato possível daquilo que havia ‘visto’ e ‘ouvido’*”⁶⁹ (grifos meus). Além da intencionalidade do autor, e independentemente da oscilação entre a função referencial e a poética, a obra pictórica supera essa questão e se impõe como grande obra de arte, hoje com reconhecimento nacional e internacional. E se o referente ocultista obtém na imagem um resultado artístico extraordinário, essa equivalência não se produz na escritura. Xul, um dos pintores mais originais das vanguardas históricas latino-americanas, desdiz em seu processo escritural o lema horaciano “*Ut pictura poesis*”.

Não creio que ele tenha pensado em seus *San Signos* em *neocriollo* como literatura. Lita Cadenas também não achava que pertenciam à série literária.⁷⁰ Sem dúvida, existem em sua prosa elementos inerentes ao literário: personagens, relações tempo-espácio, um ponto de vista narrativo, símbolos, metáforas, aliterações, paronomásias, muitíssimas palavras *portemanteau* de caráter aglutinante e o efeito de estranheza (*ostraniene*), apontado pelo formalista russo Viktor Shklovsky, em sua *Teoria da prosa*

que estão sós e luzem suavemente. Apenas se veem fantasmagoricamente através de tudo isso as casas e a gente andando e o solo de uma sólida cidade do mundo físico sem nenhuma conexão com este mundo espiritual que é agora o real.

(1925), como essencial para definir o objeto artístico. Mas me atrevera a afirmar que a soma de todas essas condições não é suficiente para converter os *San Signos* em prosa poética. Exemplos clássicos como os *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, o *Finnegans Wake*, de Joyce, *Espantapájaros*, de Girondo, *Catatau*, de Paulo Leminski, ou as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, têm uma legitimidade literária inegável, de difícil percepção na obra de Xul. Inclusive, quando o poeta concretista transcrevia a Bíblia em português (o Gênesis e o livro do Apocalipse), embora sua finalidade privilegie a literariedade do texto — o que nunca foi uma prioridade nas traduções canônicas da Bíblia —, sua versão não chega a modificar o estatuto religioso básico.⁷¹ Também não cremos que os diálogos de John Dee com os anjos ou a infinidade de textos psicografados em sessões mediúnicas sejam vistos como textos literários. Fenômeno semelhante ocorre com *A Vision*, do poeta simbolista W. B. Yeats, embora as visões, da mesma forma que influenciaram a pintura de Xul, tenham influenciado sua poesia.⁷²

Xul revisou incansavelmente seus manuscritos, destinados a uma futura publicação que nunca se realizou em vida, e até hoje permanecem praticamente inéditos. Quando Barthes afirma que “somos nós, nossa cultura, nossa lei, que decidimos o status [referencial] de uma escrita”,⁷³ nos permite definir os *San Signos* em *neocriollo* como visões de céus marginais, em busca perpétua de uma forma escrita que nunca termina de definir-se e de um gênero limítrofe que, em última instância, poderia oscilar entre um referencial do “além” e o poético do “aquém”.

O comentário da obra de Xul Solar é infinito e também circular, infinito por ser justamente circular. Cabe-nos acompanhar a espiral de situações que essa obra propõe: situações repetidas, variantes dobradas sobre si mesmas. O texto-comentário que acompanha esse movimento lança uma luz sobre ele, sem dar-lhe,

entretanto, um sentido definitivo. Só nos resta seguir trabalhando com o gesto do assombro permanente diante dos materiais (re)escritos. Os *San Signos* permitem a análise e o comentário, mas algo sempre escapará a uma interpretação, que nunca chegará a ser definitiva. Decifrar esses textos fascinantes que resistem a uma interpretação signífica enfrentar o risco de ser devorado pela Esfinge.

Irvine, março de 2005.

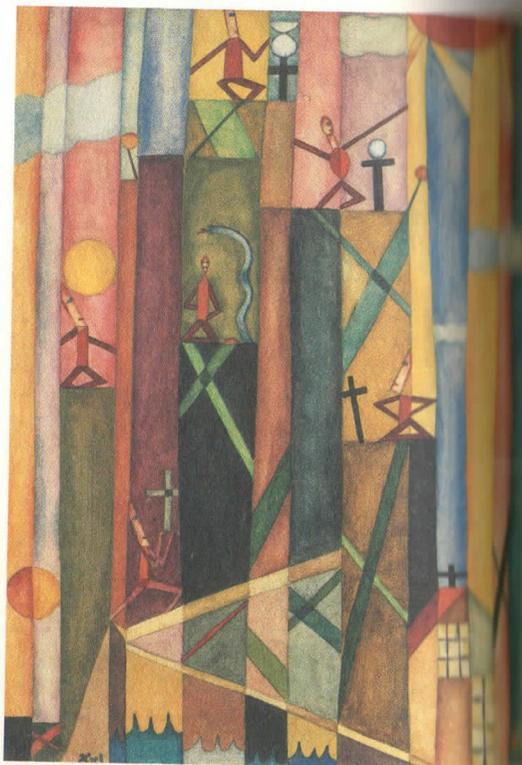
[Texto original em espanhol. Publicado em *Xul Solar: Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: Malba — Colección Costantini, 2005, pp. 35-47 (catálogo de exposição com curadoria de Patricia Artundo). Publicado em português em *Xul Solar: Visões e revelações* (trad.: Gênese Andrade). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, pp. 35-47 (catálogo de exposição com curadoria de Patricia Artundo).]

31. Xul Solar, *Místicos*,
1924, lápis e aquarela sobre
papel, 36,5 × 26 cm.

32. Xul Solar, *Ronda*,
1925, aquarela sobre papel
montada sobre cartolina,
25 × 31 cm.

33. Xul Solar, *Drago*, 1927,
aquarela sobre papel,
25,5 × 32 cm.

34. Xul Solar, *Ña Diáfana*
ou *Diamujer*, 1923, aquarela
sobre papel, 26 × 32 cm.



33



34

47. Xul Solar, *Tlaloc*
ou *Tlaloc (divo lluvi)*, 1923,
aquarela sobre papel,
26 × 32 cm.

48. Xul Solar, *Pirâmide*,
1921, aquarela sobre papel,
19,9 × 24,8 cm.

49. Xul Solar, *Chaco*, 1923,
aquarela sobre papel,
9,8 × 23,2 cm.



47



48



49

62. Pedro Figari, Ilustração em *El arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928. Edição fac-similar. Montevidéo: Vintén Editor, 1998, p. 11.

63. Joaquín Torres García, Ilustração em *La ciudad sin nombre*. Montevidéo: Asociación de Arte Constructivo, 1941, s.p.

64. Xul Solar, *Desarrollo del Yi Ching*, 1953, têmpera sobre papel, 35 x 50 cm.

