

‘Proyecto ciudad/San Villa’: as arquiteturas semânticas de Xul Solar

Ms. Marina Machain Franco¹ (USP/UFU)

Resumo:

Este estudo trata de um dos aspectos da arquitetura produzida por Xul Solar, artista/lingüista argentino do século XX. Suas representações de arquiteturas em aquarela, sempre em pequenas dimensões, têm início já em 1918, ano em que vive na Europa e próximo do Expressionismo alemão com o qual sua obra apresenta evidentes afinidades. A peculiaridade dessa etapa final de suas arquiteturas intermediadas pela pintura consiste em que Xul, nesse momento, incorpora à sua particular obra de arte total, também seu projeto mais ambicioso, ou seja, a capacidade de manipulação da língua – incluindo seu utópico e persistente projeto lingüístico para a América Latina, um idioma artificial o qual intitula ‘neocriollo’ – inserindo-a no próprio corpo de suas fachadas o que resulta no que Aldo Pellegrini (1967) denomina de ‘arquitectura semántica’, uma original espécie de ‘Gesamtkunstwerk neocriolla’.

Palavras-chave: Xul Solar, arquitetura, utopias, idiomas artificiais, vanguardas hispano-americanas

Introdução: a produção solariana em sua última fase

No período final de sua produção, Xul Solar – pseudônimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari – pinta fachadas de edifícios vivamente coloridos ora em forma de grandes blocos montáveis ora como imensos letreiros os quais parecem comunicar do que se trata o local ou que são apenas letras distribuídas de forma aparentemente aleatória como em um jogo “verbivocovisual”. Esse termo, no contexto solariano, é utilizado por Héctor Olea (2004, p. 64-6) que o resgata do universo de Joyce para demonstrar, em uma única palavra, como Xul tenta condensar todo o universo em sua arte – à maneira de Borges em *El Aleph* – pelo hibridismo de significado, sons e imagens que esta abarca aliado à natureza interdisciplinar do artista o que o leva a ser considerado por Aldo Pellegrini como um “poeta visual”.

É em 1967 que Pellegrini (1990 [1967] p. 40) afirma que “como artista, Xul Solar fue un poeta visual. Como poeta visual, utilizó la imagen, de la que supo arrancar la mayor fuerza comunicativa [...]”. E, referindo-se às últimas arquiteturas solarianas, menciona as “viviendas urbanas en las que se unían una gran fantasía con un sentido funcional y en cuyos frentes utilizaba formas con significados, que podían ser leídas, conformando una verdadera arquitectura semántica.” (PELLEGRINI, 1990 [1967], p. 31).

Assim, tal arquitetura estaria estreitamente relacionada aos seus experimentos lingüísticos, os quais têm origem já no início de sua trajetória. A diferença está que, no início, tais experimentos se centram basicamente ao redor do *neocriollo* – o idioma que cria – e, nesse período final, Xul vai mais além, retomando, em seqüência aos projetos arquitetônicos, uma diferente forma de escritura – iniciada anos antes –, mais plástica, que são as grafias. Surge, assim, uma língua codificada e totalmente fundida à pintura, como a culminação mais madura de um processo que cruza toda sua obra, uma obra que estará em constante modificação o que leva Jorge Schwartz (2005, p. 43) a chamá-la, no caso específico do *neocriollo*, de uma *utopia in progress*. Especificamente nas arquiteturas – também denominadas por Mario Gradowczyk (1994, p. 43) de “construcciones letristas” – prevalecerá ainda o uso de simples letras do alfabeto que dão forma, às vezes, a

palavras em *neocriollo*. Já para as novas grafias que cria, surgirão também novos códigos lingüísticos. Sobre essa singular forma de escritura pictórica, o autor explica que

Xul se propone a combinar las **pinturas verbales** y los **poemas visuales** en una única clase de imágenes que integre **todos** los textos y **todas** las formas; son sus **formas-pensamientos**, que de acuerdo con su clasificación de estilos se las denomina **pensiformas** en *neocriollo*, y que Xul también llama **grafías plastiútiles** o grafías.¹ (GRADOWCZYK, 1994, p. 205).

Maria Cecilia Bendinger (2004, p. 66), em sua pesquisa sobre tais *pensiformas* – nas quais percebe a influência de Rudolf Steiner, por cuja obra Xul se interessa – classifica também como grafias as arquiteturas semânticas desse período, as quais denomina, então, de “grafías-Baus”. Na verdade, as grafias têm origem em 1935², ano em que o artista pinta, segundo Gradowczyk (1994, p. 205), sua primeira obra nesses moldes, seguida de outras do mesmo ano e logo de 1938 e 1939. No entanto, com relação às arquiteturas, é somente nessa etapa final que elas receberão letras, embora o uso de textos nas obras plásticas, remontem já ao início da carreira artística de Xul, bem antes do surgimento das grafias propriamente ditas.

1 As línguas e linguagens de Xul Solar

De acordo com Gradowczyk (1994, p.31) é na aquarela *Man-Tree* de 1916 que Xul Solar manifesta uma de suas primeiras tentativas de união da imagem com elementos verbais ao escrever no quadro a palavra “Androdendro” que em *neocriollo* significaria “homem-árvore”. Segundo o autor, é por essa época, em que está na Europa, que Xul começa a desenvolver timidamente sua proposta de uma nova língua para a integração da América, o *neocriollo*, segundo Jorge Schwartz (2005, p. 41) uma fusão predominantemente de espanhol e português mas que inclui vocábulos também de outros idiomas como inglês, italiano, francês e alemão. Recorda ainda Gradowczyk (1994, p. 205) que o artista tinha, então, conhecimento, das experiências lingüísticas tanto de Paul Klee e Marinetti como de Apollinaire, dos artistas dadaístas e de Pavel Mansourov. A partir então desse início europeu muitas pinturas de Xul conterão palavras soltas ou pequenas frases e aforismos sendo tal característica perceptivelmente mais intensa nos extremos de sua produção, ou seja, nas etapas inicial e final.

Esses experimentos se tornarão ainda mais ativos quando de seu retorno à Argentina em 1924, como uma conseqüência talvez, conforme as palavras de Alfredo Rubione (1987, p.39), da chamada ‘babelización’ de Buenos Aires, assumindo as buscas lingüísticas de Xul Solar o processo de mescla imigratória a que se vê subordinada a cidade naqueles anos.

Mas antes de se propor uma síntese do que seria o *neocriollo* de Xul Solar, há que se aclarar que, além desta, o artista desenvolve também a proposta de uma língua universal e monossilábica, a *panlengua* – cujo dicionário é o próprio tabuleiro de xadrez –; dois projetos lingüísticos distintos – se bem igualmente utópicos – tanto pela estrutura e grau de sistematização como pelo objetivo a que se propõem.

É o próprio Xul em entrevista de 1951 que esclarece a diferença entre os dois idiomas:

Estamos viviendo la época de los grandes bloques: Panamérica, Paneuropa, Panasia [...]. El ‘criol’ o ‘neocriollo’ podría ser el idioma auxiliar de

¹ Negritos do autor.

² Mesmo ano em que Kandinsky pinta sua grafia *Sucessão*, uma espécie de partitura.

Panamérica; la ‘panlingua’ sería la lengua complementaria entre los tres bloques. (Xul Solar apud ARTUNDO, 2005, p. 77).

E sobre o *neocriollo* argumenta, de forma animadora, na mesma entrevista:

En estos momentos y dentro de sus fronteras, América está dando al mundo convulsionado un gran ejemplo de convivencia, de confraternidad, de mutuo respeto, sobre todo entre los países de origen latino. Qué mejor para consolidar esta tendencia de nuevo concepto de efectiva buena vecindad que un idioma común compuesto por palabras, sílabas, raíces sacadas de las dos lenguas dominantes en Centro y Sudamérica: castellano y portugués [...] (Xul Solar apud ARTUNDO, 2005, p. 76).

Com relação ao *neocriollo* há discussões mais aprofundadas. Em seu estudo sobre “As Linguagens Imaginárias” Schwartz (1995, p. 57-9) dedica parte do texto ao caso Xul Solar e suas línguas, segundo o autor, literalmente utópicas tendo em vista “a complexidade, o inusitado das regras de composição e o alto nível de abstração conjetural [...]”. O autor aproxima o aspecto lúdico do texto “Apuntes de neocriollo”, tomado como exemplo, às *jitanjáforas* de Mariano Brull no que concerne aos efeitos sonoros e chama a atenção para a influência dos experimentos lingüísticos de Xul na obra de Borges declarada pelo próprio nas palavras finais de “El idioma infinito”; admite ainda ser Xul Solar um precursor do Oliverio Gironde de *En la masmédula* sem contar a semelhança que nota no uso que faz o artista de algumas formas fonéticas já imaginadas anteriormente por González Prada e também usadas por Mário de Andrade.

Também Alfredo Rubione (1987, p. 38) não deixa de considerar o pioneirismo de Xul Solar no contexto argentino afirmando que “[...] son esos textos de Xul los primeros en la literatura argentina de los numerosos lenguajes artificiales fantaseados en el mundo”, além de fazer menção às influências em Gironde e no *glíglico* de Cortázar.

Assim, a despeito das contradições que envolvem esses projetos lingüísticos, de sua pouca sistematização e das constantes modificações que sofriam, tal empreendimento não passa despercebido por companheiros de *Martín Fierro*, periódico do qual Xul é colaborador e escreve em três ocasiões além de ter algumas de suas pinturas ali reproduzidas. Companheiros como Leopoldo Marechal que em seu romance *Adán Buenosayres* dá a Xul um personagem, o astrólogo Shultze; Macedonio Fernández refere-se a ele em *Papeles de Recienvenido* e em *Museo de la Novela de la Eterna* recorre aos seus conhecimentos lingüísticos. Borges em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* também recorre à língua de Xul e refere-se a ele ainda, em *Las inscripciones en los carros* e em *Las Kenningar*. Há também uma referência a Xul, segundo Gradowczyk (1998, p. 20) apócrifa, em *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*. Para Borges, Xul ilustra com vinhetas seus primeiros livros *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928) e, ainda, *Un modelo para la muerte* de 1946. Importante notar que as afinidades com este último ultrapassam a questão lingüística. Além de ser o maior interlocutor e experimentador das criações de Xul, ambos compartilham interesses comuns como pela mística judaica e pelo Expressionismo alemão. Para Alina Tortosa (1998 [1997], p.8), trata-se “de uma relação entre pares, onde o pensamento de um é alimento para o pensamento do outro; e lembra, de maneira significativa, a relação entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, no Brasil.[...]”

Nesse contexto seguirá Xul desenvolvendo seus experimentos entre os universos nacionalista/cosmopolita o que, talvez, justifique o fato de ser seu *neocriollo* destinado à América e sua *panlengua*, ao mundo. O utópico ou mesmo o paradoxal de ambas experimentações está, como aponta Rubione (1987, p. 39) em que “Xul concibe una lengua hecha con todos y para todos,

pero cuyo secreto código le pertenece”; o que leva Beatriz Sarlo (1988, p. 118) também a referir-se ao *neocriollo* de Xul não somente como “un esfuerzo de mimetismo respecto a la oralidad, sino, básicamente una refutación de la norma en todos los niveles.”

2 O “texto edificado” ou o “edifício textual”

No que concerne especificamente às arquiteturas letristas, talvez o objetivo de Pellegrini ao referir-se somente a elas como “semânticas” tenha sido ratificar que, nessas pinturas, a tentativa de fazê-las significar algo é mais fortemente declarada pelo artista ao querer se fazer entender não só pela representação de misteriosas fachadas, como ocorre com suas catedrais do período europeu mas, também, recorrendo a um reforço bastante relevante, o da escrita.

Assim, fazem parte desse grupo de arquiteturas que comportam um conteúdo lingüístico, além de *Proyecto ciudad* (*San Villa*), também aquarelas como *Iglesia de María*, *Proyecto ciudad* e *Proyecto Fachada para ciudad*, todas de 1954. Classificadas também como grafias por Bendinger, tais arquiteturas são assim descritas:

Xul Solar construye grafías-Baus que son construcciones de Pensamiento: construye edificios con letras, color, formas en las que se puede leer un texto [...]. Son Baus, edificios, de la palabra [...], como en los antiguos templos de la palabra de la antigüedad: El templo de Artemis, los misterios del Logos de Ephesus y el Goetheanum construido por el Dr. Steiner: fuerzas del cosmos en el color, forma, música y estructuras del pensar. (BENDINGER, 2004, p. 66).

Nessas “estruturas de pensamento” podem ser observados diferentes tipos de texto. Retomando-se o ano 1953, Xul Solar pinta *Barrio*, um conglomerado de formas geométricas, desconexas, quebradas e pontiagudas formando um conjunto de edifícios justapostos em que a fachada em primeiro plano sugere uma perfeita letra “A”, como para lembrar que o signo verbal nesse momento já alcança também suas arquiteturas.

Em 1954 pinta aquarelas como *Proyecto fachada para ciudad* e *Proyecto ciudad* nas quais ainda não há letras claramente visíveis embora algumas formas se aproximem delas. Essas pinturas apresentam semelhanças com obras de arquitetos expressionistas alemães, membros da *Cadeia de Cristal*³ da qual Xul toma conhecimento em seu período europeu. Já em outra *Proyecto fachada para ciudad* a visão que se tem é de inúmeras e claras letras, sem contudo se fazer possível, com a junção dessas, a conformação de um texto. Ao lado desta, estão os espaços abertos *Árboles y letras* de 1955 e *Rótulo*⁴ de 1960, à qual se refere Juan Manuel Bonet (2002, p. 191) como “monumental y casi pop”; o mesmo autor que, ao tratar dessas arquiteturas faz lembrar a presença de *Les mots en liberté futuristes* e outros materiais de propaganda futurista na biblioteca de Xul assim como de seu contato com Marinetti em 1926, quando de sua visita à Argentina. Pode-se notar, a partir dessas observações de Bonet, como a questão da linguagem verbal inserida na pintura de Xul Solar nessa fase das arquiteturas letristas remete tanto às vanguardas históricas do período europeu em que os pintores dão impulso à inserção da escrita em seus quadros como também se situam muito próximas de alguns elementos usados na cultura de massa daquele momento como se percebe na associação feita pelo autor entre *Rótulo* e a *pop* arte, a qual, por sua

³ A *Gläserne Kette* surge em 1919 e trata-se de uma rede de correspondências sobre a teoria arquitetônica de então composta por arquitetos visionários e utópicos que assinavam sob pseudônimos. (BENSON, 2001). De acordo com Gradowczyk (1994, p. 44), Xul adquire um exemplar do *Ruf zum Bauen*, publicação que contém reproduções das arquiteturas fantásticas dos membros da *Cadeia de Cristal*.

⁴ Esta obra faz lembrar *L'art de la conversation* de Magritte, uma espécie de *Stonehenge* pintada dez anos antes.

vez, embora contemporânea das arquiteturas semânticas de Xul de 1954 – sendo as duas ainda próximas do *letrismo* de Isidore Isou –, remete também a antecedentes dadaístas, ou seja, ambas as associações acabam levando a um mesmo berço, aqueles movimentos de início do século XX.

Também de 1954 são *Iglesia de María* e outra *Proyecto ciudad*, estas, apresentando já textos que podem ser lidos. Na primeira Xul utiliza um texto em latim e, na segunda, palavras em *neocriollo*. É nesse último bloco que se insere *Proyecto ciudad (San Villa)*, também do mesmo ano e em cujo texto se lê “San Villa neo roxa del teo reino” (GRADOWCZYK, 1994, p. 194), o que na tradução apontada por Bendinger (2004, p. 66) significaria “santa villa nueva, roja, del reino de dios”. Na entrada do edifício as palavras “Haus Lar” indicam a que se destina o local.

Nas três obras Xul Solar faz referência a lugares relacionados ao sagrado. Assim, *Iglesia de Maria* trata-se de um templo; *Teato de San Darro* traz a palavra “santo” e sugere um local de reunião relacionado tanto ao lazer e à cultura como à religiosidade e, por fim, *Proyecto ciudad (San Villa)*, supostamente uma casa, o que está indicado nas palavras “Villa”, “Haus” e “Lar”. Mas não se trata de uma casa comum, trata-se de uma casa santa. Assim entendidos, a igreja, o teatro e a casa são edifícios sagrados e, ao que parece, sem uma localização precisa mas propostos para uma cidade. Tal intenção é perceptível quando se observa que a maioria das obras desse grupo denomina-se ou *Proyecto fachada para ciudad* ou *Proyecto ciudad*, o que permite entender que, nos planos do artista, esse conjunto de edifícios públicos estaria pensado para conformar alguma cidade ideal.

Conclusão

Em síntese, o período final da produção de Xul Solar apresenta uma maior evidência no que se refere à sua tentativa de aproximação da linguagem verbal com a pintura e reflete o igual teor de interesse que o artista mantinha por ambas as linguagens. A arquitetura então, nesse contexto, deixa de se fundir somente à pintura e passa a se dividir entre esta e seus experimentos lingüísticos conformando o que se poderia chamar de um “texto edificado” ou um “edifício textual” no qual não se pode distinguir onde termina a palavra para ter início a construção. Tendo sido a última etapa de sua produção, é como se Xul Solar quisesse, naquele momento, plasmar, de uma só vez e, então, de forma mais madura, seus projetos vitalícios e sempre inacabados.

Muito embora Pellegrini já em 1967 tenha se referido a Xul como um “poeta visual”, a aproximação da língua a suas pinturas e entre elas, às arquiteturas, talvez beire menos o poético e mais a tentativa de se expressar em um sentido espiritual, como um mensageiro que se vê responsável por uma contribuição em duplo sentido, por um lado, uma espiritualidade nata que deve se manifestar em qualquer objeto que crie à maneira das transcrições de suas visões místicas – os *San Signos* – encarregadas por Aleister Crowley – o mago inglês que o inicia nas ciências ocultas em 1924 – e, por outro, uma nova língua que ao se tornar um dos meios dessas manifestações de mundos visionários, seja pelos textos que escreve, seja pelas inscrições nas pinturas, busca se fazer conhecida a fim de que ela mesma se torne objeto de uso na comunhão dos homens. Mas entre um e outro é a arquitetura que se faz mediadora delimitando o espaço da mensagem e conformando, assim, um novo modelo de *Gesamtkunstwerk* wagneriana ao qual recorre Xul para reafirmar a capacidade transformadora de tal arte, crença já declarada por Paul Scheebart em sua pioneira *Arquitetura de Cristal* de 1914.

Se a língua que cria e utiliza – seja nestas arquiteturas, nas grafias, nas demais pinturas ou nos próprios textos – pode alcançar êxito na comunicação a que se propõe, isso é questionável dado justamente ao hermetismo que a caracteriza. E a peculiaridade de Xul não se limita às

incógnitas de sua língua, ela se estende também à disposição que dá às letras e formas no espaço. Nesse sentido, parece pertinente o comentário que faz Rubione a esse respeito:

[...] el acrecentamiento de fantasías lingüísticas es cronológicamente coincidente con el proceso de semantización del espacio en la poesía moderna, desde Mallarmé hasta nuestros días. El espacio es el lugar en el que la significación se realiza. La palabra no es solamente pronunciable, de modo tal que la poesía abandona la linealidad del significante y se somete a la diagramación como si fuera un afiche.[...] la palabra es un microespacio sometido a las destrezas del montaje. De esta manera, la palabra en la poesía moderna se aproxima al ideograma. Esto es lo que hace Xul, esto es lo que hace Gironde. Por eso, utopía del lenguaje poético. Porque la *tekné* del poeta en la palabra aparece como un dato insoslayable, desde Xul Solar, en la poesía argentina. (RUBIONE, 1987, p. 39).

Xul, em suas arquiteturas semânticas, faz de uma fachada o espaço em que manipula as palavras deixando ao seu espectador/leitor a dupla tarefa de, primeiro, encontrar a palavra, e descoberta esta, desvendar sua “glosa”. Em um sentido mais amplo talvez tenha tentado Xul Solar sugerir que a moradia e a linguagem verbal fazem parte, literalmente, de um mesmo projeto para a construção de sua utópica *panamérica*.

Referências Bibliográficas

- [1] ARTUNDO, P. (Org.). **Alejandro Xul Solar**: Entrevistas, artículos y textos inéditos. Buenos Aires: Corregidor, 2005. 240 p.
- [2] BENDINGER, M. C. **Xul Solar**: grafías plastiútiles, pensiformas. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2004. 83 p.
- [3] BENSON, T. O. **Expressionist Utopias**: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001. 339 p.
- [4] BONET, J. M. Desde la biblioteca de Xul. In: LÓPEZ ANAYA, J. (Org.) **Xul Solar: una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2002. p. 185-193.
- [5] GRADOWCZYK, M. H. Xul e Borges: uma radiografia. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Xul Solar, J. L. Borges: Língua e Imagem**. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/Memorial da América Latina, 1998. p.12-27.
- [6] _____. **Alejandro Xul Solar**. Buenos Aires: Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, 1994. 255 p.
- [7] OLEA, H. Xul's Innermost Experience: The Verbivocovisual Presentiment. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. **Inverted Utopias**: Avant-garde in Latin America. Houston: Museum of Fine Arts, 2004. p. 63-71.
- [8] PELLEGRINI, A. Xul Solar. In: FUNDACIÓN PAN KLUB; MUSEO XUL SOLAR. **Xul Solar**: Catálogo de las obras del museo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub/Museo Xul Solar, 1990. p. 25-42.
- [9] RAGON, M. **Las ciudades del futuro**. Trad. Domingo Santos. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1970. 254 p.

[10] RUBIONE, A. Xul Solar: utopía y vanguardia. **Punto de Vista**. Buenos Aires, n. 29, p.37-9, abr./jul. 1987.

[11] SARLO, B. Vanguardia y utopía. In: _____. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. p. 95-120.

[12] SCHWARTZ, J. Sílabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo. In: MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Xul Solar: Visiones y revelaciones**. Buenos Aires/São Paulo: MALBA/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 34-47. Catálogo de exposição.

[13] _____. As linguagens imaginárias. In: _____.(org.). **Vanguardas latino-americanas**: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995. p.45 -59.

[14] TORTOSA, A. Xul Solar/Jorge Luis Borges: Língua e imagem. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Xul Solar, J. L. Borges: Língua e Imagem**. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/Memorial da América Latina, 1998. p. 8-11.

Autora

¹ **Marina MACHAIN FRANCO, Prof^a Ms.**

Universidade de São Paulo (USP)/ Universidade Federal de Uberlândia/MG (UFU)
machainf@uol.com.br