

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS  
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

MARINA MACHAIN FRANCO

AS ARQUITETURAS DE XUL SOLAR

Imagem e Texto

São Paulo  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

AS ARQUITETURAS DE XUL SOLAR

Imagem e Texto

Marina Machain Franco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador Prof. Dr. Jorge Schwartz

São Paulo  
2007

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F825 Franco, Marina Machain  
As arquiteturas de Xul Solar : imagem e texto / Marina Machain Franco ; orientador Jorge Schwartz. -- São Paulo, 2007.  
219 f.

Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispanoamericana. Área de concentração: Língua e Literaturas Espanhola e Hispanoamericana) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Xul Solar, 1887-1963. 2. Artes – América Latina – Século 20. 3. Arquitetura – Argentina – Século 20. 4. Pintura – Argentina – Século 20. 5. Línguas artificiais. 6. Avant-garde - América Latina. I. Título.

21ª. CDD 700.98  
720.222

Aos meus pais,  
Manoel Ribeiro Franco (in memoriam)  
e Lady Machaim Franco.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Jorge Schwartz pela oportunidade que me foi dada de conhecer a obra de Xul Solar, pelo orgulho de tê-lo tido como meu orientador e pelo grande aprendizado que me proporcionou este convívio.

Ao CNPq pela bolsa de incentivo à pesquisa que me foi concedida durante dois anos.

À minha mãe pelo apoio incondicional no decorrer de todo o processo do Mestrado e sempre.

A duas pessoas que me deram muito mais do que uma segunda casa em São Paulo, Tê, uma tia muito especial, e Nêna.

Aos meus irmãos, Mário e Maurício, respectivamente Mestre e Doutor, pelo encorajamento naquelas inevitáveis horas de “dissabores” que também fazem parte do trajeto na pós-graduação e pelo exemplo que foram para mim e, também, aos tios Antonio e Cida pelo incentivo de sempre.

Aos professores Ana Cecília, Teresa Barreto, Neide González, Marcos Natali, Julio Pimentel e Ivan Teixeira da USP e aos professores convidados Enrique Mandelbaum e Jorge Romero, tanto pela contribuição intelectual dada através de seus respectivos cursos, os quais tive o privilégio de frequentar, como pela atenção dispensada individualmente e, à Prof<sup>a</sup> Maite pelas esclarecimentos.

Aos professores Gênese Andrade e León Kossovitch pelos pertinentes comentários no processo de qualificação, fundamentais para um melhor direcionamento do projeto de pesquisa.

À Edite da secretaria do DLM e à Regina do Serviço de PG pelos inúmeros esclarecimentos.

À Marise, da biblioteca, pelas concessões de empréstimos especiais, à Elizabete e ao Anderson.

Ao *Museo Xul Solar* em Buenos Aires pela disponibilização de material para fotocópia.

Ao Sr. Natalio Jorge Povarché da *Galería Rubbers* em Buenos Aires, pela entrevista concedida.

Ao artista *Madí* Gyula Kosice de Buenos Aires pelos textos e pelas informações dadas via e-mail.

Ao poeta Reynaldo Jiménez pela atenção e pelos artigos enviados de Buenos Aires.

À colega Patricia Labastie da *Universidad de Rosario* pelos textos enviados e aos autores Adriana Armando e Guillermo Fantoni pela disponibilização do referido material para fotocópia.

Ao Abner pelo livro da UFRGS, ao Moacir da Unicamp pelo material sobre Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, à Denise, à Lucilla e à Prof<sup>a</sup> Ione pelas colaborações.

A Emerson Dionisio pela gentileza de enviar-me sua pesquisa sobre Victor Brauner.

Enfim, aos colegas e novos amigos da USP, Fabiana, Rui, Silvia, Rita, Ivania, Marco Aurélio, Paula, Jorgelina, Roberta, Gustavo, Leandro, Karine, Marcelo e aos tantos outros, os velhos amigos *das Minas Gerais* pelas trocas, pelo incentivo, pelo carinho, pela paciência...

*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 panajedrasta y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época.[...] La apasionada arquitectura, los colores felices, los muchos pormenores circunstanciales, los laberintos, los homúnculos y los ángeles inolvidablemente definen este arte delicado y monumental.*

*(Jorge Luis Borges, 1949)*

## RESUMO

Esta pesquisa trata-se de um estudo das aquarelas de Xul Solar, artista argentino do século XX, nas quais o tema representado é a arquitetura. Parte de uma conceituação da arquitetura concebida apenas como imagem, o que a torna, muitas vezes, objeto das Artes Plásticas. Em seqüência, é feita uma síntese das diferentes séries de arquiteturas que o artista pinta ao longo de sua vida, entre as quais, são selecionadas quatro obras como modelos representativos de seus respectivos blocos. Com base nessas obras, procura-se fazer uma análise que considere o contexto em que está inserida cada aquarela e o tema predominante sobre a série, estabelecendo paralelos tanto entre as obras pares como entre obras do artista de outros períodos ou, ainda, entre produções de outros artistas/arquitetos. Assim, o primeiro estudo aborda os edifícios da etapa inicial em que o artista vive na Europa e sua pintura apresenta fortes afinidades com o Expressionismo alemão e a *Cadeia de Cristal*; o segundo trata de um urbanismo prospectivo a partir da imagem de uma singular cidade que voa, única obra que recebe do artista um posterior texto homônimo e que reflete seu interesse por questões de avanços científicos, mas ainda em paralelo com a espiritualidade sempre presente em sua obra; o terceiro discorre sobre as palafitas, as arquiteturas mais “factíveis” de todo o conjunto e que foram pensadas para um lugar específico e de acordo com a geografia local, e, por fim, o quarto estudo discute a questão das línguas artificiais criadas por Xul Solar, a *panlengua* e o *neocriollo*, e como esta última é inserida em suas fachadas, conformando suas arquiteturas “semânticas”. Em síntese, uma arquitetura situada entre a imagem e o texto.

**Palavras-chave:** Xul Solar – pintura – arquitetura – línguas artificiais – vanguardas latino-americanas



## ABSTRACT

This research concerns a study of the watercolors of Xul Solar, an Argentinean artist of the 20<sup>th</sup> Century, in which architecture is the theme. It originates from a conception of architecture as only an image, which often turns it into an object of the plastic arts. Following that, a synthesis of the different series of architectural pieces that the artist painted throughout his life is done. Among them, four pieces are selected as representative models of his respective blocks. Based on these pieces, an analysis is attempted considering the context in which each watercolor is placed and the predominant theme of the series. This establishes parallels among both the pair pieces and pieces of the artist of other periods or, still, among the production of other artists/architects. Therefore, the first study approaches the buildings of the initial period in which the artist lived in Europe and his painting presented strong affinities with German Expressionism and the *Glass Chain*. The second study treats a prospective urbanism from the image of a singular flying city, the only piece that receives a homonymous posterior text by the artist and that reflects his interests in issues of scientific advancements, while still in parallel with the ever-present spirituality in his work. The third study discusses the stilt-houses, the most “feasible” architecture in the collection that was considered for a specific place, according to the local geography. Finally, the fourth study discusses the question of artificial languages created by Xul Solar, the *panlengua* and the *neocriollo*, and how the last one is inserted in his façades, conforming to his “semantic” architectures. In short, it is an architecture situated between the image and the text.

**Key words:** Xul Solar – painting – architecture – artificial languages – Latin-American vanguard

## RESUMEN

Esta investigación se trata de un estudio de las acuarelas de Xul Solar, artista argentino del siglo XX en las cuales el tema representado es la arquitectura. Parte de una conceptualización de la arquitectura entendida solamente como imagen lo que la convierte, muchas veces, en objeto de las Artes Plásticas. En seguida, es hecha una síntesis de las diferentes series de arquitecturas que el artista pinta a lo largo de su vida, entre las cuales son elegidas cuatro obras como modelos representativos de sus respectivos bloques. A partir de estas obras se plantea un análisis que considera el contexto en que cada acuarela está enmarcada y el tema que predomina sobre la serie, estableciendo paralelos tanto entre las obras pares como entre obras del artista de otros períodos o aún entre producciones de otros artistas/arquitectos. Así que el primer estudio abarca los edificios de la etapa inicial en que el artista vive en Europa y su pintura presenta fuertes afinidades con el Expresionismo alemán y la *Cadena de Cristal*, el segundo trata de un urbanismo prospectivo a partir de la imagen de una singular ciudad que vuela, única obra que recibe del artista un posterior texto homónimo y que refleja su interés por cuestiones de avances científicos pero aún en paralelo con la espiritualidad siempre presente en su obra; el tercero, discurre sobre los palafitos, las arquitecturas más “factibles” de todo el conjunto y que fueron pensadas para una región específica y acorde con la geografía local y, por fin, el cuarto estudio discute la cuestión de las lenguas artificiales creadas por Xul Solar, la *panlengua* y el *neocriollo*, y como esta última es insertada en sus fachadas conformando sus arquitecturas “semánticas”. En síntesis, una arquitectura ubicada entre la imagen y el texto.

**Palabras-clave:** Xul Solar – pintura – arquitectura – lenguas artificiales – vanguardias latinoamericanas

## SUMÁRIO

1 – Introdução.....	10
2 – A arquitetura como imagem e utopia.....	13
3 – Xul Solar: pintor de arquiteturas.....	24
3.1 – <i>Proyecto</i> (1918): o início pelos templos e a fusão das artes.....	35
3.1.1 – O Expressionismo alemão, marco referencial.....	44
3.1.1.1 – A Cadeia de Cristal.....	52
3.1.1.2 – O símbolo da catedral.....	57
3.1.2 – Castelo de barro, adornos e coroa: o edifício catedral.....	60
3.2 – <i>Vuelvilla</i> (1936), a visão da cidade futura em dois tempos: ficção e espiritualidade.....	67
3.2.1 – A década de trinta, as visões e o contexto da <i>V.V</i> na Buenos Aires moderna da i/migração.....	75
3.2.2 – A imagem <i>Vuel Villa</i> .....	77
3.2.3 – O texto referencial: ficção científica com gênese no <i>Apocalipse</i> sagrado.....	83
3.2.3.1 – A <i>Nova Jerusalém</i> celeste.....	87
3.2.4 – O urbanismo espacial do século XX no contexto das vanguardas arquitetônicas.....	92
3.2.5 – O pouso.....	95
3.3 – <i>Proyecto Pan Klú Delta</i> (1954): construções sobre a água.....	97
3.3.1 – Cores e retas na paisagem do Tigre.....	100
3.3.2 – Uma arquitetura realizável (?).....	109
3.3.3 – O <i>Pan Klub</i> : da fachada do Delta à Laprida de Buenos Aires.....	112

3.4 – <i>Proyecto ciudad/San Villa</i> (1954): as arquiteturas “semânticas”.....	117
3.4.1 – Escrita e imagem nas vanguardas: fronteiras abertas entre o verbal e o visual.....	122
3.4.1.1.–As línguas e linguagens de Xul Solar.....	127
3.4.2 –O “texto edificado” ou o “edifício textual”.....	136
4 – Considerações finais.....	148
5 – Referências Bibliográficas.....	152
Anexo <i>Imagens</i> .....	161

## 1 – Introdução

O interesse por esta pesquisa, centrada na obra do artista argentino Xul Solar, pseudônimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887-1963), surge, pontualmente, durante o curso de Pós-Graduação ministrado pelo Prof. Jorge Schwartz intitulado “Primitivismo e Expressionismo nas vanguardas latino-americanas: Poesia e Pintura” em 2003. O artista, até então, pouco trabalhado academicamente no Brasil, teria, nesse momento, sua hermética e heterogênea obra introduzida junto a nomes como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. A partir de um seminário que me coube apresentar sobre sua produção, emerge uma série de razões que me levam a acreditar ser a obra “sincrética” de Xul Solar o objeto ideal para uma pesquisa que em sentido mais amplo e em ainda em projeto embrionário, objetivava tratar de um estudo interartes.

Mas o fascínio que desperta a obra de Xul Solar se faz proporcional à sua complexidade. Homem profundamente espiritualizado, conhecedor de diferentes idiomas e inventor de outros, criador de marionetes, de um inusitado jogo de xadrez e de um novo teclado para o piano, astrólogo, tradutor, escritor, versado em muitas culturas, pré-hispânicas, futuristas, muitas vezes transcendentais, pintor e arquiteto de aquarelas. A enorme simbologia que o artista deposita em todas essas criações e suas incursões por um universo espiritual para além de qualquer alcance, torna o acesso, ainda que a um específico aspecto de sua obra, um intrincado empreendimento.

Neste sentido, de restringir o campo de estudo para tornar possível uma leitura de seu trabalho, a arquitetura surge como tema primeiro. Recorrente em toda a obra de Xul Solar, fascinante pela forma como o artista confere a ela sempre originalidade em diferentes fases, suporte de sua escritura pictórica, esclarecedora de seu próprio texto e pouco estudada isoladamente, a arquitetura de Xul delimita, assim, o campo desta pesquisa, do qual, a língua, protagonista dos experimentos solarianos e que alcança também suas obras visuais, não poderia deixar de fazer parte.

Uma obra em especial deve ser destacada como de fundamental importância no desenvolver deste estudo, o catálogo intitulado *Xul Solar: the Architectures*, resultado de uma singular exposição ocorrida em Londres, no Courtauld Institute Galleries, em 1994 e único trabalho, até então, dedicado exclusivamente e de forma mais extensa e abrangente a esse

aspecto da obra de Xul Solar. A referida obra tem contribuições de Christopher Green, John King, Katya García-Antón, Mario H. Gradowczyk e Dawn Ades.

Definido o tema maior – a arquitetura solariana como imagem e texto –, a delimitação do *corpus* parte de um critério de seleção que considera momentos e exemplares significativos da produção de arquiteturas de Xul Solar e que estão relacionados a quatro aspectos específicos de sua vasta obra, a saber, sua aproximação com os ideais do Expressionismo alemão, que se percebe na gênese de seus projetos em forma de templos; seu interesse por questões também mais práticas, relativas ao avanço tecnológico que se vê refletido em um bem-humorado urbanismo prospectivo – alternado entre a aquarela e o ensaio científico – e que, aparentemente, se desprende da forte carga espiritual que envolve toda sua obra; seu olhar sobre o regional com uma arquitetura de palafitas atenta ao aspecto geográfico de uma paisagem alagada nos arredores de Buenos Aires – mesmo local onde passa a infância e os últimos anos de sua vida –, e, por fim, o momento mais maduro de sua obra em que seu persistente projeto lingüístico, indo além de suas incursões literárias ou de seus demais temas pictóricos, alcança também as fachadas dos edifícios, conformando o que Aldo Pellegrini (1990, [1967], p. 30) denomina, de maneira bastante original, de “arquitectura semántica”.

Para abrir caminho para as referidas discussões, tomam-se como ponto de partida as obras *Proyecto* de 1918, *Vuel Villa* de 1936, *Proyecto Pan Klub Delta* de 1954 e *Proyecto ciudad (San Villa)*<sup>1</sup>, também de 1954, tendo sido a primeira pintada na Europa, continente no qual se estabelece de 1912 a 1924, a segunda em Buenos Aires, na mesma década, em que desenvolve muitas pinturas baseadas em suas visões místicas denominadas *San Signos* e as demais na região do Delta do Tigre, local para onde se muda em 1954 e onde permanece até seu falecimento, em 1963, aos 75 anos de idade.

No capítulo que aborda os projetos para a região do Delta, o tópico final é dedicado a um dos grandes projetos que aspirava concretizar Xul Solar, o *Pan Klub*, intento que o artista deixa claramente registrado já na fachada de uma de suas palafitas. Tal desejo deu origem ao moderno projeto do *Museo Xul Solar* em Buenos Aires, obra do arquiteto Pablo Beitía, inaugurado em 1993 e que tem suas bases fincadas nos próprios planos do artista, transmitidos por sua viúva Micaela Cadenas ao encarregado do projeto. O museu, construído no local onde viveu o casal,

---

<sup>1</sup> Cf. il. 1,2,3 e 4 respectivamente. As notas que constam ao longo deste trabalho referentes a ilustrações (il.), remetem ao Anexo *Imagens*.

divide o espaço com a *Fundación Pan Klub*, idealizada por Xul para ser um clube universal, um local de encontro e comunhão de idéias, arte e espiritualidade. A fundação e o museu, que guardam a maior parte das obras e objetos do artista, são administrados por um grupo de discípulos, amigos e admiradores de seu trabalho sob a presidência do Sr. Natalio Jorge Povarché, membro fundador da *Fundación Pan Klub*, e que, gentilmente, contribuiu para esta pesquisa, concedendo uma entrevista informal sobre Xul Solar na galeria Rubbers, em Buenos Aires, galeria esta que expôs obras do artista em diversas ocasiões.

Busca-se, assim, levando-se em conta os quatro aspectos mencionados e a partir de uma obra específica tomada como modelo representativo do conjunto, por abarcar um número maior de características significativas dentro de sua respectiva série, alcançar um raio maior que ultrapasse o plano de expressão individual e que envolva o contexto em que a aquarela está inserida e as características gerais do grupo. Desta forma, embora os capítulos centrais sejam introduzidos com o título de uma única obra, o estudo não deixa de abordar também seus pares – seja no sentido da consonância seja na dissonância –, entendendo que a maioria dessas produções foram realizadas em blocos ou que podem também estar associadas a momentos cronológicos e fases artísticas distintos, porém com características afins.

São considerados momentos importantes que marcaram a vida e a obra de Xul Solar, como sua aproximação a doutrinas espiritualistas ligadas também ao Expressionismo alemão, seu contato com a obra de Rudolf Steiner – criador da Antroposofia – e pessoal com Aleister Crowley – figura responsável por sua iniciação no ocultismo –, ou ainda, a proximidade, provavelmente, indireta mas significativa com os ideais de Bruno Taut e dos arquitetos da *Cadeia de Cristal*. Quando de seu retorno à Argentina, sua participação no periódico de vanguarda *Martín Fierro* e como membro integrante do grupo *Florida* em Buenos Aires, a amizade com Jorge Luis Borges – amigo e interlocutor –, seu interesse por obras de ficção, por inventos científicos e por mudanças na anatomia humana, sua idealização de um clube universal, o *Pan Klub*, a criação de dois idiomas artificiais, a *Panlengua* e o *Neocriollo*, o primeiro, monossilábico e universal, o segundo, uma mistura de várias línguas, entre elas, o português, e que estaria destinado aos povos da América Latina. Todos esses temas paralelos às arquiteturas, mas que se refletem diretamente nelas, são abordados em momento oportuno, inseridos cada qual no contexto das obras que mais se lhes aproximam.

Este trabalho tem, ainda, um momento de feliz coincidência com a grande retrospectiva da obra de Xul Solar, que ocorre em 2005, primeiramente, no Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – e, em seguida, na Pinacoteca do Estado de São Paulo com a exposição *Visiones y Revelaciones* sob a curadoria de Patricia Artundo, estudiosa da obra de Xul Solar e curadora de livros especiais e manuscritos da *Fundación Pan Klub*. A mostra na versão brasileira é acrescida do módulo *Xul/Brasil: Imaginários em diálogo*, sob a curadoria de Jorge Schwartz, o qual estabelece, além de uma relação entre a obra de Xul Solar e de artistas brasileiros do mesmo período, também seu ponto de contato com o Brasil por meio da incorporação da língua portuguesa na base de seu *neocriollo*. Assim, os catálogos de ambos os módulos tornam-se também fontes importantes para esta pesquisa, cujas obras abordadas são reproduzidas no anexo *Imagens*, que conforma a parte final deste volume, complemento imprescindível desta parte textual. Como as arquiteturas de Xul, trata-se de uma pesquisa situada entre o Texto e a Imagem.

## **2 – A arquitetura como imagem e utopia**

Em seu estudo sobre *A correspondência das Artes*, Étienne Souriau (1983[1969]) questiona o que denomina de “grosseira” classificação a qual encerra uma clara e limitada distinção entre “artes do tempo” – música, poesia – e “artes do espaço” – arquitetura, pintura, escultura –, defendendo que todas elas ocupariam ambos – espaço e tempo – assim como também põe à prova aquela que distingue as artes da visão e da audição, por considerar tal teoria que o caráter estético se concentra somente nestes dois sentidos. Por outro lado, Souriau estabelece a diferença, segundo ele, “considerável, mas de apreensão muito sutil” entre as artes ditas “presentativas” as quais designa artes de “primeiro grau” – dança, música, arquitetura – e as “representativas” ou “imitativas” que corresponderiam, sob seu ponto de vista, às de “segundo grau” – escultura, desenho, pintura –, classificação esta que situaria, por sua vez, arquitetura e pintura já em classes distintas, embora, de acordo com o mesmo autor,

a única, a grande diferença entre os dois grupos de artes reside no fato de que, nas artes representativas, essa organização [coisal] só apreende uma parte ou certas partes do, como se diz, ‘conteúdo’ da obra; e concerne



diferentemente à obra enquanto coisa ou aos seres por ela evocados em ficção. Nas artes presentativas, decorativas ou musicais, tal organização coisal apreende totalmente a obra e a ela concerne diretamente catedral ou obelisco, sonata ou quarteto, pavana ou chacona. [...] É essa dualidade dos sujeitos ontológicos de inerência – de um lado, a obra, de outro, os objetos representados – que caracteriza as artes representativas. Nas artes presentativas, obra e objeto confundem-se.[...] A obra representativa suscita, por assim dizer, ao lado e fora dela [...], um mundo de seres e coisas que não poderiam confundir-se com ela. (SOURIAU, 1983 [1969], p. 72).

No mesmo estudo, Souriau (1983 [1969]) esclarece que o fato de denominar como de “segundo grau” as artes “representativas”, não significa, de modo algum, que faz referência a alguma inferioridade hierárquica destas ante as demais, mas sim, que se refere a uma dualidade formal que elas comportam ou seja, são tipos de arte que conteriam duas formas, uma primária, concernente à obra em si – como ocorre com as artes “presentativas” –, que poderia ser, por exemplo, tratando-se do desenho de um cubo, as linhas retas que compõem uma forma, que, por sua vez, sugere um cubo em três dimensões, sendo esta forma tridimensional, que se faz entender e que é inerente ao próprio cubo e não ao desenho plano, então, sua forma secundária. Em síntese, a primária seria ela mesma, a secundária, a hipótese de algo que é externo a ela, mas sugerido pelo discurso que encerra em sua forma primária. Neste sentido, as artes “representativas” conteriam, conseqüentemente, em uma de suas formas, também as artes “presentativas” em menor ou maior grau, considerando-se, por exemplo, o fato de que, como ressaltado pelo autor, nas artes contemporâneas, a forma de primeiro grau passa a sobressair perante a forma de segundo grau, até então, evidenciada na pintura representativa, levando a situá-las, inclusive, em categorias diferentes, no caso, por exemplo, do que denomina de “pintura pura” – sem referente externo, autônoma – e que estaria inserida já na categoria de arte “presentativa” e não mais “representativa”.

Ainda sob a mesma base de raciocínio, não se pode desconsiderar também que, muito embora pintura e arquitetura se distingam claramente pela própria natureza da matéria de que são constituídas, o estado “representativo” do desenho faz parte das etapas que, normalmente, antecedem a materialização do edifício, levando em conta que há todo um processo pelo qual passa o fazer arquitetônico, cuja gênese está justamente na concepção de um projeto.

Dessa maneira, as pinturas de arquiteturas, estando na mesma classificação “representativa” de um desenho técnico arquitetônico – considerando-se, evidentemente, as devidas diferenças –, são chamadas, muitas vezes, de “arquiteturas”, embora sejam, de fato, apenas parte de um processo maior que vai da concepção ao usufruto. É como se, assumindo

precocemente essa natureza, desenhos e pinturas de edifícios evocassem, de certa forma, de maneira antecipada, o objeto que virá – ou poderia vir – a ser ou que já é, no caso de representarem uma forma já existente, o que, por sua vez, se trataria do mesmo processo apenas em sentido inverso. Assim, embora sob um ponto de vista distinto, tal afirmação recai sobre a mesma teoria de Souriau, ou seja, de que a arquitetura construída não alude a uma realidade externa a ela<sup>2</sup> – ela já é o fim em si mesma, embora uma arte “representativa”, freqüentemente a anteceda – enquanto o desenho e a pintura de arquiteturas, sim, fazem remeter ao espaço construído e, ainda que denominados informalmente de “arquiteturas”, não o são por completo, devido, sobretudo, à sua natureza bidimensional.

Estando sob esse ponto de vista, a arquitetura é entendida, como assevera Elvan Silva (1994, p. 57-8), entre outras acepções, como um processo de concepção, de capacitação intelectual, não como um produto unicamente. Segundo o autor, o próprio Boullée<sup>3</sup> definia a arquitetura como a arte de projetar, diferenciando-a da arte de construir ao defender que “a essência da virtude arquitetônica está na elaboração mental”. Mesmo que Silva reconheça como acertada tal fundamentação, observa que esse “processo de elaboração mental só se manifesta, objetivamente, quando suscita a materialização da obra arquitetônica, que é um *objeto*” e complementa que

[...] todas as proposições que afirmam ser a arquitetura uma arte, seja de projetar, seja de construir, seja de organizar forma e/ou espaços, estão identificando-a com um processo. Pois o emprego de um verbo no infinitivo, indicando uma operação – projetar, construir, organizar, etc. – define um processo. (1994, SILVA, p. 58-9)

Há que se ressaltar ainda que, embora Souriau (1983 [1969] p. 103-14) estabeleça as diferenças categoriais com base em um diagrama no qual classifica os dois tipos de arte – tendo em conta apenas as artes de combinação única –, enumerados em correspondência com seus pares – primeiro grau/segundo grau, estando, assim, a arquitetura em paralelo com a escultura –, não deixa de considerar outras associações possíveis, entre elas, a síntese da pintura com a

<sup>2</sup> Embora, mesmo neste sentido, ainda seja possível um questionamento a respeito de certas arquiteturas “temáticas” que remetem claramente a formas externas a elas, já existentes.

<sup>3</sup> No trabalho intitulado *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, são reunidas obras dos três arquitetos franceses do século XVIII apresentadas em uma exposição itinerante de 1968 originária da *University of St. Thomas*, Houston. LEMAGNY, J. C. 2002 [1968]. 240 p.

arquitetura, as quais situa lado a lado. O autor considera também a possibilidade da redução da “escultura pura” à mesma categoria da arquitetura, fazendo sobressair, assim, a idéia de arquitetura não somente como espaço funcional, utilitário, mas também como “estética autônoma dos sólidos”.

Sobre essa relação da arquitetura com a pintura e a escultura, pode-se afirmar que ela se mostra de diferentes formas. Se, por um lado, a pintura usa a arquitetura como tema, por outro, a arquitetura se apropria, muitas vezes, de formas oriundas das artes visuais, conforme observa Perrone (1993, p. 269):

Dado que, na pintura e na escultura, as possibilidades de transformação formal são mais diretas e amplas, tanto pela simplicidade individual e econômica de procedimentos, quanto pela imediatez de resultados, muitos dos elementos do repertório visual moderno manifestaram-se preliminarmente nessas atividades artísticas, sendo absorvidos e reconfigurados pelas manifestações arquitetônicas.

Por outro lado, aspectos formais exteriores influenciaram na concepção de elementos relacionados com o espaço, ainda que esta influência tenha ocorrido, por exemplo, por meio da negação da realidade externa vista a partir de um só ângulo, como ocorre no Cubismo. O mesmo autor assim complementa que “esses elementos são gerados pela transformação ocorrida na concepção do espaço, levada a cabo pela pintura, sobretudo no que tange à representação do uso da perspectiva, apenas fundado na representação monocular renascentista” (PERRONE, 1993, p.269).

É a partir desse ponto, que toca na relação entre arquitetura e as artes visuais, já levantado no mencionado estudo teórico de Souriau, mais especificamente, da arquitetura considerada também como forma estética – o que não implica em perda de seu caráter funcional – e da arquitetura em síntese com a pintura, que se pode inserir, como exemplos concretos, muitas obras de artistas e arquitetos que, ao longo da história, propuseram um tipo de fazer arquitetônico diferenciado fosse pela inexequibilidade das propostas, fosse por pretender representar apenas como imagem um ideal de arquitetura, ainda que factível, ou mesmo pelas características plásticas, colossais ou insólitas que a obra construída encerrava. A variedade de arquitetura produzida com tais características fez surgir também uma série de adjetivos para designá-la,

sendo denominada, em sentido mais amplo, ora visionária, ora fantástica<sup>4</sup>, outras vezes utópica, prospectiva ou expressionista, denominações estas usadas, não raro, indistintamente ou de maneira diversa entre os estudiosos do tema. Em sentido mais restrito – considerando-se as variações e as particularidades relacionadas, por exemplo, com a proporção, o material, a forma, o local, a extravagância – surge ainda como orgânica, de vidro, alpina, subterrânea, aérea, ciclópica ou mesmo, em alguns casos, *kitsch* ou bizarra, entre outras acepções.

Em seu estudo sobre as cidades futuristas, Michel Ragon (1970, p. 31,34) adverte sobre essa confusão que se opera no que se refere especificamente aos termos fantástica, visionária e prospectiva. O autor, conquanto estabeleça uma diferença entre aqueles que denomina de visionários de uma fantasia arquitetônica gratuita – os pintores de maneira geral e também aqueles que produzem arquiteturas mais próximas da escultura e da decoração como Cheval – e os visionários de uma fantasia prospectiva, ligados mais a pesquisas técnicas, não desconsidera que ambos podem apresentar, em um mesmo trabalho, tanto elementos fantasistas como construtivos e que o fantástico, *a priori* considerado gratuito, pode ser mais realista do que se imagina e admite que tanto as obras de Desiderio como de Piranesi, por exemplo, não são mais “fantásticas” que os zigurates babilônicos, os templos hindus ou as pirâmides egípcias, astecas e maias.

Ragon (1970, p. 34,36) cita, ainda, Leonardo da Vinci como exemplo dessa falsa impressão com sua cidade ideal, a qual, diferentemente de ser uma fantasia de sonho, trata-se, sim, de acordo com o autor, de uma fantasia de antecipação, de ordem tecnológica. De forma semelhante, Ragon refere-se à arquitetura alpina de Taut, de 1918, que propunha climatizar uma montanha, tida, então, como utópica mas que se mostra, posteriormente, viável com o uso das cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, capazes de climatizar cidades e regiões inteiras, ou ainda as formas curvas de Mendelsohn, também vistas como uma espécie de arquitetura escultural gratuita, mas que conduziram a obras posteriormente construídas como o museu Guggenheim em Nova York de Frank Lloyd Wright.

Faz-se importante ressaltar que o estudo de Ragon está direcionado para as arquiteturas de cunho mais tecnológico e prospectivo propostas por arquitetos e engenheiros – ainda que visionários e utópicos – e que não entra em sua discussão a arquitetura no âmbito específico das

---

<sup>4</sup> Sob este nome *Architectures fantastiques* é o número 102 da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* que traz interessantes e variados exemplos desse tipo de arquitetura. VALEIX, D. (Org.). Paris, jun./jul. 1962. 111 p.

artes plásticas, o que justifica, de certa forma, a maneira como alude às pinturas de arquiteturas realizadas por artistas e não arquitetos, embora ele mesmo reconsidere a falsa impressão de pura fantasia que algumas obras possam causar.

Em estudo no qual discorre sobre a usina de sal de Arc-et-Senans do arquiteto do século XVIII Claude-Nicolas Ledoux – citado também por Ragon (1970, p. 34) como um arquiteto de antecipação –, Alberto Manguel comenta, por exemplo, sobre esse tipo de arquitetura entendida, sob seu ponto de vista, já como “filosofia”.

Às vezes uma construção é apenas ficção, erigida em palavras ou imagens, em papel e tinta. [...] A Cidade Ideal quinhentista de Luciano de Laurana, no muito real Palazzo Ducale de Urbino, os melancólicos arcos e pátios ensolarados de Giorgio de Chirico no século XX, as masmorras de pesadelo de Piranesi no século XVIII, e as Torres de Babel em espiral de Pieter Brueghel, dois séculos antes, só ocupam áreas imensas na nossa imaginação. Todos propõem, entretanto, uma teoria; contêm uma filosofia do que as nossas habitações poderiam significar e sugerem ao leitor ou espectador fábulas para morrer e viver sob certa noção de telhado. (MANGUEL, 2001, p. 256)

Fernando Fuão (1999), por sua vez, discute a respeito das mesmas arquiteturas sob o nome de “fantásticas” – ainda que estabeleça diferenciações dentro deste único termo –, assumindo esse adjetivo, em seu estudo, uma amplitude tal que lhe permite aludir igualmente a nomes como os de Ledoux, Piranesi, Brueghel e Chirico como também aos de Lequeu, Boullée, Bosch, Leonardo da Vinci, Ferdinand Cheval, Gaudí, Le Corbusier, Julio Verne, Bruno Taut, Sant’Elia, Mendelsohn ou ainda, ao cemitério judeu de Praga, ao Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, às cidades de Veneza e Amsterdam, entre uma infinidade de outros exemplos, compondo todos a mesma categoria de arquiteturas “fantásticas” ou o que intitula também de “miscelâneas da imaginação” (FUÃO, 1999, p.29-30).

Por um outro caminho, Roberto Ponge (1999, p. 113-36) propõe uma visão dessas arquiteturas a partir da literatura, apontando, já de início o mito bíblico da Torre de Babel – também tido como origem e causa do surgimento e proliferação das diferentes línguas e que seria, por sua vez, segundo alguns historiadores, uma alusão aos reais e históricos zigurates mesopotâmicos – como símbolo de arquiteturas que escapam à normalidade, tendo sido retomado, por exemplo, no século XIX, pelos opositores à construção da Torre Eiffel em Paris. O autor aponta ainda como possíveis modelos desse tipo de arquitetura – considerando a palavra

arquitetura em seu sentido lato, podendo, assim, referir-se tanto a edifícios isolados como a conjunto de edifícios, sua organização, o espaço urbano – encontrada no contexto literário, incluindo o oral, o mito do labirinto de Dédalo na Grécia antiga e obras como a *Odisséia* de Homero, a *Divina Comédia* de Dante, as *Viagens através de várias e longínquas nações de Gulliver* de Jonathan Swift e, ainda, o tão procurado *El Dorado* no novo continente.

Há que se observar, com relação aos exemplos mencionados, que, apesar de surgidas em contexto literário, grande parte dessas arquiteturas foram, em algum momento da história da arte, também representadas em obras visuais como temas de pinturas, gravuras ou desenhos que buscavam resgatar e “congelar” cenas da literatura.

Uma diferença relevante, no entanto, deve ser considerada no que concerne ao tipo de imagem de arquitetura a que se pode fazer referência. De acordo com estudo de Rafael Perrone (1993, p. 1-67), o desenho de arquitetura – e, por extensão, no presente contexto, a pintura – apresenta-se sob duas vertentes, ou seja, como desenhos “representativo-sugestivos” – nos quais se encaixariam os exemplos acima citados – ou como desenhos “descritivo-operativos”. Essa classificação mais abrangente permite compreender a diferença que existe entre um desenho que busca “representar” a arquitetura como ideário e que, de certa forma, a substitui como imagem e um desenho que objetiva cooperar com a configuração da obra, oferecendo descrições operacionais. Perrone distingue, assim, a partir desta classificação primária, direcionada de acordo com a finalidade arquitetônica do desenho e que, segundo o autor, possibilita “[...] que possamos distinguir entre uma paisagem de Canaletto e um estudo arquitetônico de Bramante, ou entre um quadro de representação urbana de Boccioni e um desenho de Sant’Elia” (PERRONE, p. 27), várias outras subdivisões, entre as quais, estariam – compondo o quadro dos desenhos “representativo-sugestivos” – aquelas que denomina de “desenhos de finalidade prospectiva” e que seriam os chamados fantásticos ou visionários, cuja finalidade é mais ilustrativa e de propagação de novas propostas arquitetônicas do que propriamente de execução.

Ressalta ainda Perrone (1993, p. 63-4) a importância de tais desenhos de arquitetura, os quais “eliminam as diferenças entre obras executadas e não executadas”, defendendo que ‘obras em papel’ são, muitas vezes, tão significativas quanto obras construídas no sentido de que “a arquitetura desenhada liberta-se das limitações impostas pela realização, adentra no campo das utopias, cristaliza visões, opera na modificação de procedimentos estratificados”. Sintetiza o autor, por fim, as variadas possibilidades que pode oferecer o desenho de arquitetura no sentido

de que “[...] assume o caráter de propagador/enunciador da arquitetura, estabelece um fio condutor na gestação das obras e permite a transmissão e o conhecimento do ideário contido nas proposições realizadas ou imaginadas pelos arquitetos.”

No presente contexto, considerando-se, especificamente, as imagens de arquiteturas que não configuram proposições operacionais, mas, sim, que buscam especialmente representar ideais de arquitetura, podem-se entender – tomando-se de empréstimo os termos usados por Perrone – como “sugestivo-representativas” as arquiteturas inseridas no terreno das artes plásticas ou, ainda, aquelas que, embora propostas por arquitetos – como ocorre em muitos casos da arquitetura expressionista – não objetivavam como ideal primeiro a efetiva concretização.

Nesse sentido, um fator significativo a ser considerado é que esse tipo de arquitetura como imagem, muitas vezes, aparece, em maior ou menor medida, associado à palavra “utopia”, e esta, por sua vez, também, inevitavelmente, ligada aos movimentos de vanguarda. O mesmo Ragon (1970, p. 36), anteriormente citado, em seu estudo sobre as arquiteturas prospectivas, ressalta que “el problema que parecen olvidar aquellos que rechazan a los visionarios y los tratan de utopistas radica en que no hay prospectiva sin utopía y que es siempre mejor ver más y más lejos que demasiado poco y demasiado cerca.”

Jorge Glusberg (1994, p. 287), antes de associar o termo a produções vanguardistas, revolve o passado para chegar à sua origem mais remota:

Es el nombre que acuñó el inglés Tomás Moro para designar a la república isleña descrita e su libro de 1516. El término fue tomado del griego: *ou* (no) y *topos* (lugar); en efecto, era un país inexistente el señalado por Moro; sin embargo, el humanista y político británico tuvo también en cuenta el homófono vocablo *eu-topos*, esto es, *país de la felicidad*.

Había antecedentes de la literatura utópica. Sus creadores fueron los filósofos griegos, especialmente Platón, quien elaboró estos tratados a comienzos del siglo IV a. C. Pero no eran las suyas, como no lo serían las de Moro y muchos de sus sucesores, obras de ficción sino documentos morales de actualidad, enderezados a la crítica del sistema imperante por medio del relato de las condiciones y formas de otras sociedades armónicas, libres y sensatas, nacidas en la mente del autor. La imaginación estaba puesta, así, al servicio de las ideas, nunca al revés.

Assim, o nome dado por Tomás Moro à sua ilha, descrita na obra de 1516 e já com antecedentes na obra de Platão alcança um espaço significativo entre as discussões que concernem à organização social, ao urbanismo e à arquitetura, temas que remetem sempre a um lugar e a um ideal de vida em sociedade.

O teórico da arquitetura móvel Yona Friedman (1977, p. 97) aponta a cidade como “la utopía por excelencia”, pois, segundo ele, “la ciudad es una utopía realizada, quizás incluso la primera utopía humana realizada. Parece evidente que el objetivo perseguido en la mayoría de las utopías concierne al mejoramiento de esta organización que es la ciudad, ya que es más una organización que un territorio ocupado”.

Também Glusberg (1994, p. 291) corrobora esta afirmação ao observar que “[...] la ciudad fue la máxima invención de la arquitectura, y la arquitectura es, en sí y por sí, una utopía [...] la construcción de su vivienda por el hombre, que así reemplazaba a la caverna, resultó ser, hace milenios, una utopía, un plan de acción, y sigue siéndolo hasta hoy.”

Por conseguinte, considerando-se a imagem de arquitetura como representação desta, a utopia está diretamente relacionada com os desenhos e pinturas de edifícios e espaços urbanos, e, pode-se afirmar que ainda em maior proporção, pois, em estado de pura imagem o caráter utópico da arquitetura se acentua. Glusberg (1994, p. 291, 293), nesse sentido, argumenta que ela

no existe concretamente en ningún lugar antes de ser realización (y entonces deviene en *sin-topía*) pero puede vivir en estado de diseño, sin por ello dejar de ser [...] un plan de acción.[...] el acto del diseño es ya la utopía; o, si se prefiere, la utopía se encarna en el diseño. Que la obra sea edificada – y esto es siempre deseable – corona la utopía pero no la fortalece ni la acrecienta.[...] Parece obvio señalar que no todo diseño es utópico por naturaleza, aunque constituya un plan de acción *lato sensu*.

Talvez por este fato, de que a própria natureza do desenho implica uma utopia – ainda que, por vezes apenas temporária – e que o desenho de arquitetura, por sua vez, propõe um ideário de construção, as imagens de arquiteturas estejam paradoxalmente tão próximas e tão distantes da concreta arquitetura. Elas, por um lado, anseiam *vir a ser*, por outro, são registros de algo que poderá, em igual medida, *nunca vir a ser*, não existir em lugar algum. Em sentido bastante amplo, se é fato que tais imagens são arquiteturas representadas, também o é que são somente arquiteturas utópicas por ainda não existirem de fato em um espaço real.

Esta utopia, segundo Glusberg (1994, p. 293) “exige ánimo de ruptura, rechazo de las convenciones, aptitud innovadora, pulsión imaginante” com o que se pode concluir que não sem motivos esteve tão exacerbada durante o período das vanguardas, um período, vale ressaltar, não de rupturas gratuitas mas de um pensar novo, um projetar além do presente e uma considerável



“solidariedade” entre as diferentes formas de arte, entre os artistas e entre estes e o mundo. Ferreira Gullar (1993, p. 126) sintetiza bem este fato, ao declarar que:

Os movimentos de vanguarda não nasceram por acaso, não são representação espúria da arte de nossa época. Surgiram de motivações profundas, de causas tanto estéticas como sociais. E uma dessas causas é a necessidade muito viva no homem contemporâneo de romper o isolamento individualista, de participar de seu tempo, de contribuir para a moldagem do futuro. Os movimentos de vanguarda representaram, em sua origem, o equivalente, no plano artístico, dos partidos no plano político. E não por acaso se apresentavam através de manifestos e encabeçados por um líder.

Tal citação faz-se pertinente no contexto do termo “utopia”, porque as vanguardas históricas – como o próprio nome já indica – carregam em si, como algo inerente a elas, esse caráter “premonitório”, dito de outra forma, “utópico” e talvez seja esse fator o que confere atemporalidade a tantas obras pensadas ou realizadas em momentos passados, em especial nos princípios do século XX. Glusberg (1994, p. 296) conclui seu estudo sobre a utopia na arquitetura, realçando justamente o fato de que as propostas de arquitetos utópicos dessa época em questão como o futurista italiano Sant’Elia ou o construtivista russo Chernikhov, “[...] no aparecen hoy como reliquias de museo o episodios históricos superados. Por el contrario, están llenas de contemporaneidad [...]”.

Entendida a utopia como parte do universo arquitetônico em seu sentido amplo, Claudio Guerri (1994, p. 332-3), em estudo sobre a dimensão utópica na arquitetura, esmiúça ainda mais o termo, estabelecendo três tipos de utopia arquitetônico-urbanística e que estão associadas tanto ao conteúdo – sempre projeção além da realidade – como à forma – verbal ou gráfica – da enunciação, o que confere a ela caráter de possibilidade ou de probabilidade, resultando em utopias irrealizáveis ou possíveis. O primeiro trata-se da projeção imaginária de cidades e que diz respeito à organização, ao modo de funcionamento delas, podendo ter como exemplos Campanella, Platão e Tomás Moro, cujas obras não se tratam de arquiteturas exatamente. O segundo seria a projeção concreta de projetos arquitetônicos ideais, que buscam um melhoramento do mundo e cuja inviabilidade depende mais dos recursos tecnológicos, econômicos e políticos, não representando em si mesmos uma utopia, como, por exemplo, o plano de Le Corbusier para Buenos Aires. O terceiro seria a projeção concreta de formas irreais tratadas unicamente como formas manipuladas e que não podem, geralmente, converter-se em

realidade, um exemplo deste seria a obra de Piranesi e Escher. Assim, cada um desses três tipos de utopia corresponderiam, respectivamente, a um aspecto da arquitetura, a saber, o valor de habitar – está além da arquitetura –, a existência da arquitetura – está além do tempo – e a pura forma arquitetônica que, por sua vez, está além da linguagem.

Dentro dessa classificação de Guerri, é possível acrescentar, ainda, que, mesmo a pura forma arquitetônica que estaria associada, como pelos exemplos citados, diretamente às arquiteturas produzidas por artistas plásticos, podem encerrar também arquiteturas possíveis. O fato de manipular a forma não exclui a possibilidade de execução, assim como a utopia possível não está, necessariamente, isenta de inovações formais e estéticas, tal o exemplo do próprio Le Corbusier e suas formas modernas.

Eduardo Subirats (1986, p. 265, 276) também comenta, em dois momentos, sobre a dupla função da arquitetura e do arquiteto, demiúrgica e filosófica ou poética, funcional e estética:

Ya Vitruvio había puesto de manifiesto esta doble característica de la arquitectura y el arquitecto: por una parte, ellos reúnen los atributos de un poder máximo, de características demiúrgicas, pues, como los demiurgos, el arquitecto impone un orden sobre las cosas y el mundo; mas, por otra parte, el arquitecto reúne también las cualidades del poeta y del filósofo. En la conjunción de ambas actividades, la arquitectura ha definido clásicamente su función ordenadora de la vida individual y colectiva. Ella fija funciones, distribuye papeles, organiza el poder y la comunicación social y también crea un universo de imágenes y de símbolos colectivos.[...]

En los tratados ya clásicos de la estética moderna, la arquitectura ocupaba un lugar particular: por una parte, su finalidad práctica la define, al contrario del arte, en términos de utilidad. La arquitectura es, en este sentido, un artefacto técnico, dotado de una serie de funciones sociales, económicas y humanas. Por otra parte, la arquitectura comparte con las demás artes un lenguaje simbólico y una naturaleza expresiva. Su valoración no es por eso funcional solamente, sino también estética.

Especificamente no que concerne à arquitetura do século XX, esta também – e em grande medida – fez surgir inúmeras novas possibilidades de construção, muitas das quais construções apenas em imagens, utopias em duplo sentido, outras, literalmente construídas, conseguiram manter o caráter de obra de arte que sempre é mais fácil alcançar no papel, fato que, por alguma razão que escapa unicamente à questão técnica, as diferenciam ainda hoje de uma arquitetura comum. Talvez o que uma e outra, a pintura ou desenho de arquiteturas e esse objeto tectônico diferenciado tenham em comum – independentemente das já comentadas diferenças – seja mesmo o grau de expressão alcançado, seu valor estético que não se perde em meio à função, a simbologia que, muitas vezes, oculta, ou mesmo, como afirma Subirats, algo como “poesia”.

Sobre esse conteúdo “poético”, passível de se encontrar em qualquer linguagem artística, e, portanto, também na arquitetura, Octavio Paz (2003 [1956], p. 20) comenta:

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros – plásticos o musicales – son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Sus lenguajes son diferentes, pero son lenguaje. Y es más fácil traducir los poemas aztecas a sus equivalentes arquitectónicos y escultóricos que a la lengua española.

Pode-se dizer que tal conteúdo, no contexto arquitetônico, pôde ser encontrado ao longo da história tanto entre artistas não arquitetos, que procuraram contribuir com o ajustamento do espaço externo – como no caso de Xul Solar –, utilizando seu próprio nicho como meio propagador de uma arquitetura que propunha transformar a realidade, como também entre arquitetos que, em diferentes momentos, conseguiram criar obras portadoras de certas qualidades que as fizeram projetar-se para além do anonimato. Algumas, de fato, eternamente utópicas em papel ou tela, arquiteturas para se ver; outras, utopias concretas, arte para habitar.

### 3 – Xul Solar, pintor de arquiteturas

*– Oh! Qué manos, qué llamadas, me llevarán al aire puro,  
al sol radioso y al satisfecho mediodía? En esta lucha  
angustiosa me haré veterano; con mis manos, mis ojos  
y oídos ávidos, con mi ardiente é hirviente cerebro encontraré  
el camino; si no lo hay, si no hay país sin angustia para mí,  
todo yo, dentro de mis pensamientos,  
para mis hermanos, me haré un mundo!*<sup>5</sup>

(Xul Solar)

Xul Solar não foi um arquiteto de formação, foi, sim, um pintor – entre outras faculdades – que teve a arquitetura como um dos mais significativos temas de suas pequenas aquarelas. Beatriz Sarlo (2002, p. 49-50) afirma que “tres motivos persisten a lo largo de la obra de Xul

---

<sup>5</sup> Fragmento de texto inédito de Xul Solar reproduzido no catálogo da FUNDACIÓN PAN KLUB; MUSEO XUL SOLAR, 1990 [1910], p. 10.

Solar: seres fantásticos, arquitecturas y banderas” e acrescenta “los elementos arquitectónicos son una presencia constante en la obra de Xul Solar. Incluso tardíamente, [...] señala una obsesión continua por el paisaje urbano que comparte con otros artistas de la vanguardia argentina. Sin embargo, a diferencia de Borges<sup>6</sup>, Xul Solar no siente nostalgia por la ciudad hispánica del pasado o por los suburbios criollos que, a principio del siglo, aún rodean Buenos Aires.”

De fato, a arquitetura está presente em toda a produção de aquarelas de Xul Solar, desde o início de sua trajetória na Europa, durante o longo período em que vive em Buenos Aires, quando retorna e também, como ressaltado por Sarlo, com bastante ressonância, na fase final de sua vida, quando se muda para a região do Delta, próxima à capital argentina.

Mário de Andrade ([1965], p. 71) – de quem Xul guarda em sua biblioteca um exemplar de *Macunaíma* com dedicatória do próprio autor<sup>7</sup> –, em texto sobre o desenho, diria que “sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança.”<sup>8</sup> Aplicando-se tal citação, não ao desenho especificamente – Xul pinta mais do que desenha –, mas à pintura de Xul Solar, poder-se-ia afirmar que ela está, igualmente, tão ligada ao texto como à arquitetura, também entre o tempo e o espaço, não somente presa a um. O artista descreve cidades e mundos em seus escritos visionários, que se convertem em aquarelas, constrói arquiteturas em papel que bem poderiam ter três dimensões, pinta uma cidade alada que, anos mais tarde, surge em texto e há ainda momentos de junção do próprio texto com a arquitetura intermediados pela pintura, o que confere à sua obra, muitas vezes, um caráter sincrético, de união de linguagens.

Assim, não seria pertinente dar à arquitetura de Xul Solar uma única e inflexível classificação, pois ela atravessa momentos distintos. O que se pode afirmar, sim, é que há uma estreita aproximação de sua obra aos adjetivos visionário e utópico, ainda que tais termos permitam exceções em alguns casos. Ambos adjetivos estão, por sua vez, relacionados com os ideais que circulam pela arquitetura expressionista do início do século XX.

---

<sup>6</sup> Cujas obras inspiraram também uma pesquisa a respeito das arquiteturas intitulada *Borges y la arquitectura*. GRAU, C. Madri, 1999 [1989]. 189 p.

<sup>7</sup> De acordo com SCHWARTZ (2005b, p. 4), dentre as publicações brasileiras que constam na biblioteca de Xul Solar, além desta citada, estão *A estrela de absinto*, romance de Oswald de Andrade de 1927, a *Revista de Antropofagia* de maio de 1928, e o livro de poesia dos membros da revista *Verde* de Cataguases, também de 1928.

<sup>8</sup> De certa forma, tal afirmação de Mário de Andrade vai ao encontro da posterior teoria de Étienne Souriau com relação ao questionamento que faz sobre a distinção existente entre as artes do tempo e do espaço.

Visionário no sentido literal da palavra, pois muitas de suas pinturas, incluindo assim arquiteturas, não se tratam de meros devaneios, são produto de visões místicas que tem o artista e que estão relacionadas a seus *San Signos*, os textos nos quais descreve essas visões embora ainda neste sentido Xul Solar se autodefina, de maneira interessante, não como visionário, mas, como recorda Borges em conferência na inauguração da exposição de Xul Solar no *Salón de Exposiciones del Museo Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires* em 1968<sup>9</sup>, como “un pintor realista, era un pintor realista en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o de líneas, era lo que él había visto en sus visiones”. Desta forma, no contexto solariano, o termo visionário não se ajustaria simplesmente ao ver mais adiante, além do tempo, mas “ver dentro”, visões internas alcançadas mediante um processo de transe induzido.

Utópico, em um sentido mais amplo, quando propõe um distanciamento da realidade aparente e cria edifícios cuja viabilidade não está em questão, são quimeras de lugares ideais não existentes, projetos imaginados, mas não necessariamente resultado de visões místicas. Neste sentido, faz-se necessário recordar que alguns autores encontram ainda, nesses projetos de Xul, uma lógica que os aproxima do factível, se comparados com obras de outros artistas/arquitetos contemporâneos seus, cuja inviabilidade e fantasia são inquestionáveis. Há que se salientar ainda que o termo “utópico” está relacionado, de fato, à obra de Xul Solar e, com muita frequência, quando o tema em questão são seus experimentos lingüísticos, aos quais não caberia melhor definição.

Outras arquiteturas estão mais próximas de projetos reais, o que as exclui de qualquer generalização. Um exemplo são suas palafitas, construções perfeitamente adequadas para regiões alagadas, apesar do uso diferenciado que dá Xul Solar à cor das casas e da trama geométrica excessivamente trabalhada das finas estacas de madeira, o que, portanto, lhes reservaria um lugar à parte com relação às demais que somente habitam o universo de Xul.

Outro caso particular são seus edifícios com letras, que pinta na mesma época das palafitas e que estão mais próximos de um *letrismo*, cabendo uma discussão relacionada não exclusivamente com a arquitetura mas também, com o uso do grafismo nas artes plásticas. A estas últimas o crítico Aldo Pellegrini (1990[1967], p. 30) atribui o original nome de arquiteturas “semánticas”.

---

<sup>9</sup> BORGES, 1990 [1968], p. 15.

A aquarela *Vuel Villa*, por sua vez, uma obra única e que representa não somente um edifício, mas uma cidade do futuro, estaria já associada a uma espécie de urbanismo prospectivo, o que não a isenta de um caráter utópico, muito embora os recursos tecnológicos que propõe para essa arquitetura, à primeira vista, sugiram mais preocupações materiais, de cunho prático, do que propriamente espirituais como as contidas na maioria de suas arquiteturas que sugerem de imediato um raio de alcance maior, “cósmico”, sem lugar nem tempo determinados.

Em seu breve estudo sobre a obra de Xul Solar, Berenice Gustavino (2003, p.20) divide as paisagens do artista apenas em dois grupos, a saber, o que denomina de “vistas ‘naturais’” e o de “vistas urbano-arquitetônicas” e argumenta que estas últimas constituem “visiones de un mundo y una civilización ‘mejorados’, optimizados en términos urbanísticos y sociales” e, portanto, estariam associadas ao duplo sentido da palavra utopia, ou seja, um lugar não existente e um lugar de felicidade. A autora, considerando as divisões propostas por Guerri (1994), insere essas vistas utópicas dentro da terceira categoria, a de “formas irreales, tratadas sólo como formas” eximindo, no entanto, suas palafitas desta classificação.

Outra classificação que aplica Gustavino (2003, p. 21) às arquiteturas de Xul como um todo, é baseada na teoria de Umberto Eco, o qual faz uma distinção entre os “mundos possíveis críveis, verossímeis e concebíveis” e “mundos críveis”, ainda que tal caracterização se dirija ao campo da narrativa. Nesse texto, Eco (2004, [1990], p. 173-5), rememorando um estudo de Barbara Hall Partee (1989), esclarece que a autora considera que “os mundos concebíveis não são a mesma coisa que os mundos possíveis: alguns estados de coisas concebíveis poderiam ser de fato impossíveis, e certos mundos possíveis poderiam achar-se além de nossa capacidade de concepção.”

A partir dessa afirmação, Eco estabelece três tipos diferentes de mundos, a saber, “os mundos possíveis que parecem verossímeis e críveis e podemos concebê-los”, os “mundos possíveis que se nos afiguram inverossímeis e escassamente críveis sob o ponto de vista de nossa experiência atual” e os “mundos inconcebíveis” possíveis ou impossíveis e que estão “além de nossa capacidade de concepção, porque seus supostos indivíduos e propriedades violam nossos hábitos lógicos e epistemológicos”. Esta última categoria seria, conforme o autor, “um exemplo extremo de mundos possíveis impossíveis”, como sugerem as gravuras de Escher.

Assim, com relação a essas categorias de Eco, Gustavino (2003, p. 22) associa as visões urbanas de Xul Solar aos mundos possíveis inverossímeis, segundo a autora, porque “no

respondem a exigencias de concreción, pero que funcionan dentro de un universo particular del lenguaje poético, plástico en este caso.”. Também dessa classe, a autora exclui as palafitas para o Delta, as quais caberiam dentro de outra categoria.

Independentemente das possíveis classificações, o fato é que a arquitetura, como toda a obra criada por Xul Solar, tem um sentido altamente simbólico e que deve ser observado. Suas construções estão, quase sempre, como as demais pinturas, também carregadas de um profundo caráter espiritual, o que as torna, não raras vezes, herméticas. Um exemplo é sua série *Pan Tree*, que são edifícios universais com base na Cabala e na Árvore da Vida; também o conjunto de pinturas monocromáticas de meados dos anos 1940 nas quais representa moradias em meio a vales e montanhas, repletas de infundáveis rampas e escadas, símbolos da ascensão espiritual que tanto almeja Xul alcançar e para a qual a arquitetura torna-se um meio.

De acordo com Gradowczyk (1994a, p. 43), referindo-se aos primeiros projetos de Xul, que coincidem com o final da primeira guerra, o artista “se propone participar en la construcción del mundo de posguerra y adhiere – sin saberlo – a una afirmación de Adolf Behne publicada en 1919: *La misión de la arquitectura, sería servir para unir todas las artes para crear una última afirmación de unidad: unidad del hombre con el hombre, el hombre con la naturaleza, el hombre con el cosmos*<sup>10</sup>.” De fato, disso se tratam os ideais da arquitetura expressionista e do grupo ligado à Cadeia de Cristal, aos quais a obra de Xul Solar irá apresentar fortes aproximações, embora o artista não se vincule explicitamente a nenhum movimento. Em seu texto “Explica” de 1953 republicado por Artundo (2005b, p. 158-9), expõe em *neocriollo* que

todas las ‘escuelas’ plásticas en buena fe son legítimas aunke parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas. Los artistas plásticos muy ocupios en ser originales y personales, junto con los críticos que los siguen, como la goma sigue al lápiz, no tienen tiempo ni gana para examinar el origen de su originalidad y menos aún, el ‘yo’ de su persona, pero los filosofistas bellólogos han de resolver por fin, ke las diversas posibles ‘escuelas’, ke se suceden y contradicen como partidos políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones, (formilalias), de los temperamentos básicos [...]

É possível afirmar que essa suposta imparcialidade com relação às escolas artísticas faz-se perceptível também no que se refere à espiritualidade do artista, a qual parece tampouco se

---

<sup>10</sup> Itálico do autor.

prender a uma religião específica. Como observa Schwartz (2005b, p. 7), ao estabelecer relações entre Xul Solar e Ismael Nery, “embora Xul se volte para as grandes religiões, tentando articulá-las para chegar a uma síntese universal, o cristianismo é a base que estrutura todo o pensamento e a prática de ambos os artistas”.

Outro fato que também merece ser ressaltado é que, mesmo que Xul seja um pintor e não um arquiteto, o início de sua arte passa, sim, literalmente, pela arquitetura acadêmica em algum momento.

Segundo Artundo (2002, p. 202-3), pode-se encontrar, talvez como a origem da trajetória artística de Xul Solar, um início na *Facultad de Ingeniería* entre 1906 e 1907. O artista desenvolve também a prática de recortes de temas de seu interesse que o acompanhará por toda a vida e uma primeira aproximação ao desenho se dá por meio do método *Le dessin pour tous*, baseado na cópia, considerando que Xul não recebe educação formal nas áreas de desenho e pintura. De acordo com a autora, suas primeiras pinturas são de 1911 e já refletem um sentido transcendental, evidenciado em seu declarado interesse de ‘fundar una nueva religión sobre mi arte y crear un mundo para mis seguidores’<sup>11</sup>, escrevendo, também nessa época, o que denomina de “su primer poema dramático y musical.” (ARTUNDO, 2002, p. 203).

A partir de 1912, com a viagem à Europa, sua arte seguirá em crescente desenvolvimento, ramificando-se por caminhos os mais variados, mas sempre atenta ao sentido transcendental das coisas, e com a arquitetura, por volta de 1918, já sobressaindo entre seus temas e cuja recorrência, a partir desse ponto, demonstrará a importância que o artista dispensa a estas representações em sua obra, a ponto de tê-las igualmente presentes e com grande intensidade tanto no início como no final de sua trajetória artística.

Em uma passagem de seu estudo sobre a obra de Xul Solar, Mario Gradowczyk (1994a, p. 39) resume as diferentes formas de expressão do artista, entre elas, a arquitetura, já em seu período inicial, então, na Europa:

En el período 1917-1919 en toda Europa se produce el avance de las utopías [...] los artistas, los intelectuales, los soldados, los obreros sueñan con un mundo sin guerras, con una mejor repartición de las riquezas, sin hambre y sin huelgas, un mundo donde la expresión íntima del hombre y de la mujer pueda manifestarse libre de limitaciones y discriminaciones. Xul percibe que ese mundo nuevo para él y para sus hermanos está más cerca. Y a ese mundo hay que construirlo: es el Xul **arquitecto**; hay que diseñar

---

<sup>11</sup> Xul Solar apud ARTUNDO, 2002, p. 203.



muebles, tapices y utensilios: es el Xul **diseñador**; hay que comunicarse con los hombres y las mujeres para elevar su nivel espiritual: es el Xul **comunicador**; hay que inventar nuevos idiomas para facilitar esa comunicación: es el Xul **lingüista**; hay que expresar en imágenes las visiones que capta o las que su inconsciente genera: es el Xul **artista**; hay que exteriorizar su intimidad: es el Xul **poeta**.<sup>12</sup>

Nesse contexto, pode-se entender, pelas datas de suas aquarelas, que o “Xul arquitecto” surge de fato por volta de 1918, pois não há referências a pinturas com esse tema de período anterior e tampouco obras de arquiteturas divulgadas e reproduzidas com data que antecede a essa. Ali permanecerá durante doze anos, durante os quais, pintará edifícios relacionados a temas distintos, muitos dos quais serão retomados anos mais tarde com maior realce. De acordo com Gradowczyk (1994a, p. 21), é o pai de Xul, que trabalha como engenheiro na Penitenciária Nacional em Buenos Aires, que manterá financeiramente o filho – como também a mãe e a tia de Xul, que decidem ir ao seu encontro em 1913 – em sua longa estada no velho continente.

Assim, nesse período, pinta, primeiramente, um conjunto de arquiteturas que são fachadas de edifícios, muitos deles semelhantes a catedrais, outros de formas mais retas e limpas – embora não somente estes, conforme se pode observar em uma aquarela intitulada *Casas*, que destoa dessas séries –, cujos títulos variam entre *Bau*, *Proyecto*, *Catedral*, *Estilos* e que estão relacionadas com o seu contato com as vanguardas, com as quais cruza nesse momento, principalmente o movimento expressionista alemão, dentro do qual a arquitetura tem uma grande ressonância. Concomitantemente a tais projetos, o artista envereda também pela pintura de motivos de tapeçaria, cenários, objetos e móveis.

Em 1919, Xul retrata uma paisagem que lhe é familiar, a região do Delta do Tigre, próxima a Buenos Aires e que será tema de uma série que retratará nos anos 1950 quando então se muda para esse local. Essa obra aproxima-se ainda das casas em blocos sobrepostos de 1922.

No ano seguinte, pinta *Mansilla 2936*, o endereço da casa de seu pai em Buenos Aires e que merece destaque por ser uma arquitetura singular, que sugere uma dúbia forma de planta baixa e também de um pássaro, o que, provavelmente, está ligado ao seu desejo de retorno à casa paterna. Também por essa época, surgem edifícios nos quais Xul contrasta a limpeza do modernismo com o excesso de elementos nas fachadas.

No início dos anos 1920 cria insólitas moradias nas montanhas – *Lago Monti* –, as quais terão uma fase especial e diferenciada pelo seu monocromatismo na produção de Xul Solar nos

---

<sup>12</sup> Negritos do autor.

anos 1940; também pinta edifícios formados por biombos – como *Bau biombo* –, elemento que será recorrente em vários momentos da obra solariana e não somente em uma fase específica; cria ainda paisagens urbanas representando locais abertos com vários edifícios – *Ciudad* – tema que inclusive voltará com relevo na década de 50 com projetos de praças e quando Xul fará sobressair mais a linha com o uso do nanquim. Elementos de culturas primitivas, como totens e figuras simbólicas, como a da serpente, aparecem em algumas construções como em *Salve*, uma espécie de templo oriental. Tanto os totens como as serpentes surgirão em arquiteturas posteriores.

Também se verificam algumas arquiteturas que remetem elas próprias ao primitivo, são suas construções em forma de pirâmide, como *Pirámide*, *Neo bau* ou ainda *Baubiombo*. De acordo com biografia de Artundo (2002, p. 204), um ano depois de sua chegada na Europa, estando em Londres, Xul visita o *British Museum*, onde adquire livros sobre coleções de antiguidades e etnografia, o que já demonstra, segundo a autora, seu interesse pelas civilizações pré-colombianas. Artundo (2005a, p. 25) observa que

[...] tanto sus proyectos arquitectónicos como aquellas pinturas que integran lo que se conoce como su ciclo americano están lejos de un interés puramente etnográfico o arqueológico. Para él, el mundo precolombino – con su sistema de creencias y sus ritos – se mostraba todavía ‘vivo’ y, como artista nuevo, era capaz de refundizarlo y dotarlo de una nueva significación. En este mismo contexto, el Nuevo Mundo – América – ser revela como espacio físico y espiritual donde ha de desarrollar su acción el nuevo hombre [...]

Assim, se a aspiração universal e um futuro utópico são fortes na obra de Xul Solar, tal caráter oscila sempre para um retorno à origem, para a busca da identidade – tanto no período europeu, sobretudo no início da década de 1920, quanto depois de seu retorno à Argentina –, seja com relação especificamente ao seu país com pinturas de temas americanistas, com um sentido nostálgico ou nacionalista, ou ligado a um passado mais remoto, de civilizações pré-hispânicas, seja mesmo com relação mais específica à questão lingüística, considerando que Xul se interessa, por exemplo, pela língua “tupi”<sup>13</sup>. O próprio Xul, em entrevista de 1953 a Carlos A. Foglia,

<sup>13</sup> De acordo com ARTUNDO (2002, p. 223), “como lingüista consagrado al estudio del guaraní, Xul es invitado a participar del Primer Congreso de la Lengua Guarani-Tupí, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo” que ocorre em 1951 e para o qual sugere o tema ‘Las voces tupí-guaraníes incorporadas a la lengua española y portuguesa. Su grafía y fonetización’. Também segundo SCHWARTZ (2005b, p. 5) “Xul revela especial interesse pelas expressões afro-brasileiras e pelos coloquialismos. Prevaecem em seu processo seletivo os efeitos sonoros dos significantes voltados para um universo semântico afro-brasileiro: aliteraões, cacofonias e paranomásias. Tudo sugere uma espécie de saudade de um universo concebido, desejado,

republicada por Artundo (2005b, p. 81), afirma “Entiendo que para estar en la 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.”

O tema do primitivismo, dentro da obra de Xul Solar, é estudado por Adriana Armando e Guilherme Fantoni (1997, p. 26), os quais salientam que

resulta llamativo que el núcleo más importante de las pinturas primitivistas de Xul Solar haya sido realizado en 1922 y 1923, durante sus prolongadas estadias en Alemania, donde confluían la indagación de diferentes estilos modernistas con la gravitación del mundo precolombino. Allí, poco antes de su regreso a la Argentina, pudo entrar en contacto con las colecciones etnográficas de los museos, con los estudios y publicaciones sobre el tema y con la obra de los artistas de vanguardia.

Os autores (1997) associam algumas obras do artista – que não se tratam de arquiteturas – diretamente aos deuses e códices mexicanos. Armando e Fantoni (2001, p. 12,17) acrescentam, no entanto, que o primitivismo em Xul Solar não se restringe a esse direcionamento mas que “se expande hacia otras regiones del continente a través de las leyendas de las tierras bajas sudamericanas, la literatura oral de los guaraníes y las concepciones mítico religiosas del mundo andino” e também do mundo egípcio, estes dois últimos tendo fundamentalmente o sol como deidade.

Se Xul incorpora esses elementos em sua arte ainda na Europa, quando retorna e se junta ao grupo de *Martín Fierro*, verá, também neste periódico, a presença de tais elementos. Armando e Fantoni (1999, p. 479-80) explicam, quanto a esse fato, que

a partir de junio de 1925, el periódico *Martín Fierro* integró un repertorio de imágenes que hasta ese momento no habían aparecido en sus páginas: esculturas de México, cerámicas peruanas y motivos arqueológicos del Noroeste argentino fueron acogidos como obras equivalentes a piezas modernas y celebrados por sus valores estéticos.

---

sonhado ou imaginado, sonoramente como primitivo.”. Informa ainda que Xul fazia, no verso de convites para *vernissages* datados de 1940, listas de palavras em português em ordem alfabética, muitas das quais de origem tupi. O autor acredita, inclusive, que Xul possa ter tentado, em algum momento, incorporá-las ao seu idioma *neocriollo*.

Há que se notar que, além das obras visuais relacionadas com o primitivo, Xul também escreve “Cuentos del Amazonas, de los Mosetenes y Guarurús. Primeras historias que se oyeron en este continente”, publicados em 1933 e reproduzidos por Artundo (2005b, p.116-20).

Ainda em 1922, Xul produz um grupo de aquarelas nas quais representa casas em forma de grandes blocos que se sobrepõem. Estas pinturas remetem, inevitavelmente, às suas futuras palafitas das quais sugerem ser uma antecipação, se, por um lado, menos elaboradas que as coloridas casas de 1954, por outro, condizentes com uma arquitetura moderna que Xul presencia naquele momento.

A partir de seu retorno à Argentina em 1924, nota-se, em suas paisagens urbanas, uma proliferação de personagens – à diferença dos edifícios inabitados do período europeu –, escadas e bandeiras em obras que demonstram sua preocupação com o nacional e a independência cultural e que, de acordo com Gradowczyk (1994a, p. 120), “están ligadas a su manifiesto deseo de dedicarse a la construcción de la cultura de su país”. Nesse contexto, como bem recorda Bonet (2002, p. 190), Xul vive “una época bonaerense de mucha construcción moderna, inmejorablemente fotografiada por Horacio Coppola; de intenso debate arquitectónico, de visitas de grandes figuras extranjeras [...]”.

Nos primeiros anos da década seguinte, as paisagens de Xul voltam-se para mundos imaginários com a predominância de muros sobrepostos e que se diferem do país representado nos anos 1920 e que, segundo Daniel Nelson (2005, p. 49-69), surgem ao redor das visões místicas denominadas *San Signos*, que somam 64 e que estão relacionadas com os 64 hexagramas do *I Ching: o livro das mutações*. De acordo com o autor, tais visões teriam sido empreendidas por Xul a partir de um pedido feito por Aleister Crowley<sup>14</sup>, o ocultista inglês, que o inicia nas ciências esotéricas, quando de sua estada na Europa. Conforme nota Nelson, uma mesma visão poderia estar descrita em várias aquarelas e não somente em uma, como é o caso de *Poema*, a descrição de uma paisagem urbana e a primeira a ser publicada pelo artista em 1931.

Em meados dos anos 1930, o interesse de Xul Solar por temas de ficção científica se manifesta em suas aquarelas, é quando pinta, em 1936, sua singular cidade voadora *Vuel Villa*, a qual receberá um texto homônimo anos mais tarde. Em 1939, surge *Ciudad lagui*, uma cidade

---

<sup>14</sup> Especificamente sobre esse encontro, correspondências de Crowley – com o qual também estabelece ligação o escritor português Fernando Pessoa – e o método para alcançar as visões, as quais Xul intitula *San Signos* – segundo Artundo conhecidos contemporaneamente também como *Libro del Cielo* – de forma sistemática, trata, minuciosamente, o artigo de ARTUNDO, 2006, p. 187- 199.

supostamente fabril, que também se distancia dos mundos herméticos que predominam no período, mas que tampouco se aproxima do urbanismo futurista da cidade alada.

Nos anos 1940 as cores, antes mais vivas em Xul Solar, desaparecem para dar lugar a paisagens místicas e sombrias. São obras monocromáticas de montanhas, vales, abismos, infundáveis rampas e escadas – segundo Gradowczyk (1994, p. 174), “sólo Piranesi había logrado un impacto visual tan dramático utilizando el simbolismo de la escalera” –, locais insólitos, mas habitados, ainda que por figuras igualmente incomuns, supostos peregrinos, e que remetem a imagens extraterrenas. O mesmo autor (1994a, p. 175) chama atenção para o fato de que, nessas obras, Xul utiliza o sistema duodecimal<sup>15</sup> para datar.

Ao final dessa década, paisagens “rítmicas”<sup>16</sup> vão recobrando as cores, reaparecem muros e biombos – elemento que surge já em seu período europeu – e a referência à guerra, que dessa vez não presencia, emerge em obras que representam ruínas.

A etapa final de suas arquiteturas na década de 1950, quando deixa Buenos Aires e se instala no Delta do Tigre, é composta, predominantemente, pelas séries *Pan Tree*, por locais públicos como praças, pelas arquiteturas nas quais insere signos verbais, conformando, algumas vezes, textos em *neocriollo* e pelas palafitas, moradias adequadas à região em que vive naquele momento; é também nesse período que pinta a singular *Barrio*, um conjunto de edifícios geométricos, pontiagudos e desarticulados.

Dentro desse panorama geral, que abarca os anos compreendidos entre 1918 e 1955, diferentes são os aspectos que podem ser observados em suas diversas e *polifásicas* arquiteturas, entre as quais, encontram-se *Proyecto, Vuel Villa, Proyecto Pan Klú Delta e Proyecto ciudadá/San Villa* com seus respectivos abarcamentos.

---

<sup>15</sup> Como observa SCHWARTZ (2005a, p. 37), dentre as várias questões que Xul Solar tinha o constante afã de ‘mejorar’, está o sistema decimal na aritmética que deveria passar, segundo ele, para duodecimal por questões relacionadas com os doze signos zodiacais. Disso resulta o fato de que Xul tenha datado muitas de suas aquarelas com dois anos diferentes, um decimal e um duodecimal.

<sup>16</sup>Cf. CRISTIÁ, 2005, p. 61-9 sobre a influência da música na obra pictórica de Xul Solar. A mesma autora defendeu, em 2004, a tese intitulada *Xul Solar y la música* na Universidade de Paris-Sorbonne, Paris IV.

### 3.1 – *Proyecto*<sup>17</sup> (1918): o início pelos templos e a fusão das artes

*¿Cómo sin arquitectura, el gran templo de Salomón,  
donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición  
y la traza, y el sabio rey sólo fue sobrestante que la ejecutó;  
donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo,  
cornisa sin alusión, arquitrabe sin significado; y así de otras  
sus partes, sin que el más mínimo filete estuviese sólo por el  
servicio y complemento del arte, sino simbolizando cosas mayores?*<sup>18</sup>

(Sor Juana Inés de la Cruz)

O ponto de partida das arquiteturas de Xul Solar são seus edifícios em forma de templos, as catedrais e que têm lugar na Europa por volta de 1918 (GRADOWCZYK, 1994a, p. 40). É em Milão, cidade para a qual viaja em 1917 e novamente em 1918, que Xul pinta suas primeiras aquarelas – segundo Abós (2004, p. 65), momento em que inaugura seu interesse pela “fusión de la pintura con la arquitectura” –, que representam edifícios semelhantes a catedrais, muitos dos quais contendo, conforme Tedin (2005, p. 159-60), “características neogóticas semejantes a la arquitectura de catedrales como la de Milán y, otras, a la arquitectura sagrada de templos orientales.”<sup>19</sup> Nessa época, pinta também, de acordo com a mesma autora, seus elementos decorativos denominados *Decoras*,<sup>20</sup> que incluem copos, jarros e motivos de tapeçaria e expõe, na cidade italiana e individualmente, pela primeira vez. Nessa exposição, que compartilha com o escultor italiano Arturo Martini, apresenta, entre outras pinturas, tanto suas *Décoras* como seus projetos arquitetônicos. Cria ainda cenografias<sup>21</sup> e estudos de estilos<sup>22</sup> – retomando sociedades antigas – como colunas, capitéis e frisos, segundo Tedin, provavelmente, influenciado pelos *Omega Workshop*, que havia em Londres e que propunham em suas oficinas “la unión entre la arquitectura y las artes decorativas, el diseño de muebles y los objetos domésticos”. Xul projeta, inclusive, alguns móveis, os quais intitula *Tronos*.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Cf. il. 1.

<sup>18</sup> Em “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz” do livro *Sor Juana Inés de la Cruz: Obras selectas* de RIVERS, G. S.; RIVERS, E. L. (Orgs.), 1976, p. 778.

<sup>19</sup> Cf. il. 1.73 e 1.37 respectivamente. Nessa última, percebe-se a presença de elementos da cultura primitiva.

<sup>20</sup> Cf. il. 1.1, 1.2, 1.14, 1.15, 1.19 1.21, 1.24 e 1.25.

<sup>21</sup> Cf. il. 1.28 a 1.30 e 1.34 a 1.36.

<sup>22</sup> Cf. il 1.9, 1.10 e 1.22.

<sup>23</sup> Cf. il. 1.20.

Com relação aos trabalhos de Xul relacionados com o tema do teatro, faz-se importante notar que, embora tenham tido início e uma maior ocorrência nessa fase inicial até por volta do ano 1921 e concomitantemente a suas primeiras arquiteturas, eles ainda seriam produzidos alguns anos mais tarde, em 1924, como se pode ver em *Escena*<sup>24</sup> e *Teatro*<sup>25</sup> e como ocorrerá também com alguns de seus edifícios remanescentes das catedrais do primeiro período, que prevalecem até data ainda mais tardia.

Embora bem posteriores e já tridimensionais também devem ser consideradas, em se tratando do tema do teatro em Xul Solar, suas máscaras<sup>26</sup> e marionetes<sup>27</sup> – também copos<sup>28</sup> – em papel machê, arame e madeira, estes últimos, segundo Abós (2004, p. 233), queimados em um incêndio em sua casa anos depois de sua morte. O próprio Xul Solar assim o explica em entrevista de 1953 a Carlos A. Foglia e republicada por Artundo (2005b, p. 86):

este teatro pretende llenar una finalidad llevando a escena sólo obras de sentido religioso, místico o poético, del teatro universal. Los personajes son tipos astrológicos [...]. Su fundador estima que el éxito financiero no ha de ser muy grande dados los intereses del público y porque estará destinado para adultos de cierta cultura.

Conforme cronologia biográfica de Tedin (2005, p. 167), esse teatro de marionetes para adultos data do ano 1953 e seus personagens representam os doze signos da astrologia. Sobre algumas de suas características, sabe-se que as máscaras de marionetes são articuladas e os movimentos dados pela parte inferior (GRADOWCZYK, 1994a, p. 194).

Com relação aos trabalhos de cenografia e estampas de tapeçaria<sup>29</sup> realizados por Xul Solar e que estão também muito próximos do tema das arquiteturas, merece destaque o estudo de Schwartz (2005b, p. 8) sobre o diálogo – não pessoal – entre o artista argentino e seus contemporâneos brasileiros Ismael Nery, Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Antonio

<sup>24</sup> Cf. il. 1.39.

<sup>25</sup> **Cf. il. 1.40. Esta obra é pormenorizadamente analisada na dissertação de mestrado *Poética metafísica na Pintura da Modernidade Latino-Americana* de CEZARETTI, M. E. L. USP, 1994, p. 67-78.**

<sup>26</sup> Cf. il. 1.56 a 1.61.

<sup>27</sup> Cf. il. 1.55.

<sup>28</sup> Como não consta a data desses objetos, pode-se supor que tenham sido criados na mesma época em que Xul trabalha na elaboração dos outros objetos em papel machê. Cf. il. 1.51 a 1.53.

<sup>29</sup> Cf. il. 1.11 a 1.13, 1.16 a 1.18 e 1.23.

Gomide, que também produziram obras semelhantes e fizeram, igualmente, o que denomina de “peregrinação cultural” pela capital francesa, na qual Xul esteve em 1913, segundo nota do autor, e à qual retorna, conforme Tedin (2005, p. 159) em 1914 – ano em que apresenta, de acordo com a autora, suas primeiras influências do Expressionismo – e em 1915. É em sua primeira visita a Paris que, segundo Schwartz (2005b, p. 8), Xul assiste à apresentação da companhia de balé russo a qual também teria sido vista por Rego Monteiro e que, provavelmente, teria influenciado ambos os artistas em seus trabalhos posteriores de cenografia. Também une os trabalhos dos artistas brasileiros e de Xul, conforme mostra Schwartz, a temática primitiva representada em estamparias com motivos de tecelagem indígena ou de cerâmica pré-colombiana. O autor, em meio ao diálogo entre os artistas latino-americanos, chama a atenção para aquele momento raro em que pintura, escultura, música, poesia, dança e teatro igualmente interagiam.

Um exemplo dessa interação pode estar na própria *Bauhaus* alemã – escola de arte criada por Walter Gropius e mais conhecida pela arquitetura e pelo desenho –, fundada em 1919 e na qual o teatro tinha também um lugar especial. Segundo Argan (1992, p. 272), apesar de seu propósito racionalista, ali “o ensino da arte teatral era fundamental [...]; e não apenas como arquitetura do teatro e cenografia mas também como direção, coreografia, ação cênica e dança.” As arquiteturas da época, e entre elas as aquarelas de Xul, não estariam excluídas dessa parceria, preconizada então pelo Expressionismo alemão.

Para Gradowczyk (1994a, p. 40) tais construções em aquarela refletem a ideologia de uma arquitetura como elo entre homem, natureza e cosmos e expressam o pensamento místico do artista argentino, o qual, acredita o autor, se aproxima do conceito da *Gesamtkunstwerk* ou obra de arte total, tão idealizada naquele momento.

Conforme sintetiza em seu estudo Elisabete Sousa (2000, p. 174), “*Gesamtkunstwerk* é o termo que permanece entre as designações utilizadas por Wagner para drama musical, por nele transparecer uma forma de arte onde todas as outras deixam a sua marca, mesmo se aparentemente ausentes do resultado final.” Segundo a autora, a primeira definição de *Gesamtkunstwerk* data de 1849, ano em que o compositor Richard Wagner se refere a essa nova arte, que deve conter todas as demais.

A grande obra de arte global que tem por missão abarcar todos os ramos particulares da arte, para, em certo sentido, consumir e destruir cada um deles, com vista a atingir o objectivo comum a todos, nomeadamente a



representação incondicional e imediata da natureza humana perfeita, - [o espírito] não reconhece esta grande obra de arte global como a acção arbitrariamente possível do indivíduo isolado, mas como a obra logicamente necessária e colectiva dos homens do futuro. (Wagner apud SOUSA, 2000, p. 174)<sup>30</sup>.

Esta união das artes na obra de Xul Solar é estudada por Cíntia Cristiá (2005, p. 62-3) a partir do ponto de vista musical, um dos grandes interesses do artista e que se reflete também em sua pintura. Para a autora, a origem dessa fusão já é perceptível antes mesmo da viagem de Xul à Europa, e tem relação direta com o contato do artista com os dramas wagnerianos, aos quais teve a oportunidade de assistir no Teatro Colón desde sua inauguração em 1908 e também por meio do contato com a obra de Baudelaire, poeta que, segundo a autora, consta nas anotações feitas por Xul em seu diário. De acordo com Cristiá (2005, p. 64), o interesse pela fusão das artes na obra solariana

termina de consolidarse en Europa, donde el artista se encuentra con movimientos como el *Stile Liberty*, que busca unificar las artes consideradas mayores y menores o aquél que se genera en torno al *Almanaque del Jinete Azul*<sup>31</sup>, en el cual participan pintores, músicos y poetas.[...] La figura principal del Almanaque, Wassily Kandinsky, otro gran admirador de Wagner<sup>32</sup>, es también un entusiasta defensor de la reunión de las artes, sobre la cual escribe en *Punto y línea sobre plano* y en *De lo espiritual en el arte* [...].

Segundo estudo de Schwartz (2005a, p. 42), além do *Der Blaue Reiter*<sup>33</sup> e do *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky – duas obras essenciais do Expressionismo alemão –, é

<sup>30</sup> Segundo nota da autora, trecho retirado de *A estética wagneriana e a Miragem Oitocentista da Fusão das Artes* com tradução do alemão de Aires Graça e Maria Antónia Amarante, *Runa*, n. 2, Lisboa, 1984, p. 27-42.

<sup>31</sup> Segundo DAHER (1979, p. 20) em seu estudo, o núcleo formado em torno do *Cavaleiro Azul* “é o melhor exemplo de como o Expressionismo favoreceu a passagem de uma arte a outra: Schöenberg expôs quadros, Kandinsky, Barlach e Kokoschka escreveram peças de teatro, pintores tornaram-se arquitetos, e assim por diante”. No entanto, no “Prólogo a la edición española” do almanaque, CASALS (1989, p. 13-4) adverte que, ali, embora uma mesma sensibilidade se expresse ao mesmo tempo em linguagens diferentes, não se trata propriamente da *Gesamtkunstwerk* wagneriana no sentido de que “no hay adaptación sino tan sólo encuentro [...] La conjugación de lenguajes encuentra su base en el respecto de su mutua independencia; es desde esta distancia recíproca desde donde deben establecerse las relaciones” e cita Kandinsky com ‘todo arte tiene su propio lenguaje, es decir, unos medios que sólo a él le pertenecen’. Em seguida admite que no fundo tais relações possuem um ponto de convergência onde a própria identidade se despe e, assim, acrescenta “Por debajo de la diversidad lingüística late una necesidad común. Se manifiesta una correspondencia entre medios de expresión distintos y una misma voluntad expresiva. Una síntesis. Pero no una síntesis entre lenguajes, que son irreductibles unos a otros, sino entre cada uno de estos lenguajes y la interioridad de la que fluyen”.

<sup>32</sup> A ele se refere no almanaque em texto intitulado “Sobre la composición escénica”. Cf. CASALS, 1989, p. 177-93.

<sup>33</sup> Sobre a leitura deste livro Xul escreve “Me he comprado un libro *Der blaue Reiter* sobre el arte más avanzado de los *fauves* (fieras), *futuristas* y *cubistas*. Son cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y

possível que Xul tenha lido também *Abstracción y Naturaleza*, livro de 1908 de Wilhelm Worringer – teórico do Expressionismo –, no qual o autor “establece las relaciones entre la trascendencia y el afán de abstracción en el arte”.

Worringer, que influenciaria consideravelmente a cultura expressionista, além de suas reflexões sobre abstração, trataria também da retomada do gótico. De acordo com Antonio Pizza (1998, p. 46), em um ensaio de 1911 Worringer “subraya la validez actual de un ‘nuevo ojo para el arte primitivo’, entendida no como nostálgica recuperación de paraísos perdidos, sino como una oportuna y diferente organización del conocimiento”, identificando no gótico uma época que refletia grande impulso espiritual e aspiração transcendental, aspectos dos quais carecia a arquitetura desse período (PIZZA, 1998, p. 49). Segundo o autor (1998, p. 54), tendo lido a defesa do gótico feita por Worringer, não seria de estranhar que Paul Scheerbart<sup>34</sup> sentasse as bases de sua posterior *Arquitectura de Cristal* também neste estilo. Da mesma forma, Bruno Taut publicaria em 1914, na revista expressionista *Der Sturm*,<sup>35</sup> um artigo no qual projetava seu interesse em construir um edifício – que se concretizaria na *Glashaus*<sup>36</sup> de Colônia –, cuja arquitetura pudesse contemplar uma estreita ligação com a pintura, a escultura e as outras artes (PIZZA, 1998, p. 69). Assim, nesse artigo de Taut

se establecen los requisitos básicos de una arquitectura apta para representar una intensa religiosidad, con referencia directa al ejemplo histórico de las catedrales góticas. Consideradas como prototipos de la unión entre las diversas artes bajo un único fin espiritual y colectivo, estas construcciones se convertirán en un modelo válido para la arquitectura de los templos actuales [...] (PIZZA, 1998, p. 68).

Ainda do mesmo ano e pelo mesmo caminho da fusão das artes, seria conduzido o primeiro *Goetheanum*<sup>37</sup> de Rudolf Steiner, que buscava plasmar uma arquitetura orgânica como

---

colores solamente [...]”. (GRADOWCZYK, 1994a, p. 29). Segundo ARTUNDO (2005a, p. 22) Xul o adquire em fins de 1912.

<sup>34</sup> Segundo H. Walden – criador do principal periódico expressionista em 1910, a revista *Der Sturm* – (apud PIZZA, 1998, p. 16), Scheerbart teria sido ‘el primer expresionista’.

<sup>35</sup> Que era também o nome de uma galeria de arte.

<sup>36</sup> Cf. il. 1.68 a 1.72.

<sup>37</sup> Construído inteiramente em madeira sobre uma base em concreto e com formas orgânicas – próximo às tendências do *Art Nouveau* – arredondadas, entre 1913 e 1919, em Dornach, na Suíça, sob orientação de Steiner e destruído em um incêndio em 1922, é considerado, por muitos historiadores e teóricos da arquitetura, modelo de arquitetura expressionista e escultórica do sec. XX (BRAGA, 1999). Cf. il. 1.65 a 1.67.

metamorfose pautada no ‘método global’ de Goethe<sup>38</sup>. Braga (1999, p. 40) em seu estudo sobre a arquitetura de Steiner, esclarece sobre esse método que

a adoção de um bloco bruto que vai sendo cavado e esculpido, sugere um método que incorpora o princípio da metamorfose a este processo. O princípio da metamorfose não aparece aí como forma final, mas como processo na concepção formal, quando na modelagem física a partir de material que tenha plasticidade, uma determinada opção formal é a metamorfose da opção anterior.

Segundo as palavras de Willy Rotzler (apud BRAGA, 1999, p. 164), em artigo de 1960, “nas linhas estruturais do Goetheanum ‘o pensamento da obra de arte total se concretizou com raros poder e pureza’.” De acordo com Braga, Steiner designava a característica da ‘Síntese das Artes’, proposta pelas correntes renovadoras da arquitetura, também como ‘Reconciliação das Artes’. Sobre a obra de arte total, concretizada no primeiro *Goetheanum*, comenta:

Trata-se de uma construção plástico-orgânica onde os elementos modelados (capitéis, arquitraves, etc.), que anteriormente eram simplesmente acrescentados à arquitetura, passam a fazer parte desta. E a pintura, como a escultura, também é integrada à arquitetura, sendo que os motivos pintados no interior das cúpulas foram realizados como continuação dos motivos plásticos das arquitraves. Esta integração das artes alcançada no interior do Primeiro Goetheanum contemplou uma aspiração artística do Art Nouveau: a obra de arte total. Gropius fez sua reivindicação por esta integração em 1919 no manifesto da Bauhaus, o que foi depois considerado como princípio artístico desta escola que, na verdade, remonta às aspirações por um renascimento artístico na virada do século. Esta intenção foi alcançada no Primeiro Goetheanum constituindo-se num importante exemplo de obra de arte total. (BRAGA, 1999, p. 82)

A figura do arquiteto do primeiro *Goetheanum* de 1914 e do segundo *Goetheanum*<sup>39</sup> de 1924, e também criador da Antroposofia – ramo desgarrado da Teosofia de Helena Blavatsky – e das escolas Waldorf, exerce grande influência na vida e obra de Xul Solar, como inclusive, segundo Benson (2001, p. 37), irá influenciar muitos expressionistas, como Finsterlin, Hablik e

<sup>38</sup> Do qual Xul Solar faz a carta astral. Cf. catálogo do MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA., 2002, p. 195.

<sup>39</sup> Construído no mesmo local para substituir o primeiro, apresenta formas angulares, e o material é o concreto armado. Considerado também um modelo de arquitetura escultórica – este ainda mais próximo da tendência expressionista –, foi iniciado em 1925, após a morte de Steiner, e aberto inacabado em 1928, tendo sido concluído somente em 1957. Entre o primeiro e o segundo *Goetheanum*, Steiner orientou a construção de mais 9 edifícios (BRAGA, 1999). Cf. il. 1.87.

Kandinsky. De acordo com Svanascini (2002, p. 33), Xul simpatiza especialmente com dois conceitos de Steiner:

No lugar do homem que reflete, concebemos uma organização cósmica de entidades que suscitam, dentro delas, dois complexos, com a diferença de que sua reflexão não é terrenal como a do homem, mas sim cósmica: um complexo mental, isto é, um complexo que manifesta algo, que se encontra em efetiva aplicação exterior e outro, de natureza ávida, que se caracteriza por sua vida em agilidade interior, abundando e impregnando de agilidade.

Somente na medida em que, no campo intelectual, afetivo y moral, nos convertamos em homens melhores, seremos capazes de oferecer a pedra de toque para a fecundidade das verdades que emanem da Ciência Espiritual. (Steiner<sup>40</sup> apud SVANASCINI, 2002, p. 33-4)

A leitura da obra de Steiner<sup>41</sup> teve início, provavelmente, em 1914, a partir de obras como *La science occulte*, e, desse momento em diante, Xul irá adquirir trinta obras do fundador da Antroposofia assim como assistirá a conferências dele em março de 1923 na cidade de Stuttgart. É nesse ano também que estabelece seu primeiro contato com Aleister Crowley<sup>42</sup>, o mago do ocultismo, chamado *A besta*, que o iniciará nas ciências ocultas dez anos mais tarde estando em Londres, próximo de seu retorno a Buenos Aires, e que lhe dará a incumbência de transcrever sistematicamente suas visões baseadas nos 64 hexagramas do *I Ching*, as quais denominará Xul de *San Signos* (ARTUNDO, 2002, p. 205-10). Em uma delas, “Apuntes de neocriollo” escrita em 1925 e publicada em 1931, a visão do templo é recorrente e assim descrita:

[...] un gran templo muy vivo, rojo, chato, como de coral orgánicamente blando o carne herida, se alza como una gruta múltiple, grumosa, de 60 metros de altura; tiene estalagmitas metálicas, columnas, obeliscos, torres y apéndices altos que llegan hasta 200 metros. [...] <sup>43</sup>

[...] otro templo altísimo, de columnas y múltiples pisos, verdín y azul; forman su base muchos estratos de nubes, sobre el techo, que son múltiples techos de nubes, y hasta lejos alrededor hay bosques y jardines de pequeñas frondas. Está relacionado con el templo de antes [...] <sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> *Gênesis y Navidad, Pascuas, Pentecostés*, texto sem citação de data, em versão espanhola, traduzido aqui para o português. Tradução nossa.

<sup>41</sup> A essa figura Xul dedicará, em 1961, um de seus retratos-grafias. Cf. il. 4.18.

<sup>42</sup> A ele o artista dedicará também um de seus retratos-grafias. Cf. il. 4.19.

<sup>43</sup> ARTUNDO, 2005b, p. 177.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 180.

Conforme Abós (2004, p. 100), Steiner deixou profundas marcas em Xul, despertando neste, sobretudo, o interesse pela Teoria das Cores,<sup>45</sup> elaborada por Goethe e também pela idéia de “arquitetura como síntesis suprema de los contenidos filosóficos, artísticos y religiosos”.

A mesma idéia da síntese das artes que culmina, como já citado anteriormente, no próprio manifesto de criação da *Bauhaus* de Weimar em 1919, cuja xilogravura ilustrativa de Lyonel Feininger traz a representação de uma catedral na qual as três estrelas superiores, segundo Fagiolo (1977b, p. 230), representam o “símbolo de las artes, unidas en la ‘gran arquitetura’”. No texto do manifesto, Gropius (apud PERRONE, 1993, p. 326) expressa o desejo de que ‘juntos concebamos e criemos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade, e que um dia será levantado contra o céu pelas mãos de milhares de trabalhadores como o símbolo de cristal de uma nova fé’.

De acordo com Subirats (1986, p. 266),

en la cultura moderna, este objetivo civilizador de la arquitectura ha sido desarrollado y cumplido por sus exponentes más álgidos. [...] Esta concepción radical de la arquitectura desempeña un papel fundamental en los pioneros del Movimiento Moderno. Se encuentran claramente formulados en la arquitectura del expresionismo y en la Bauhaus bajo la doble dimensión de la arquitectura como forma simbólica o representación simbólica de un orden ideal, y de la obra de arte total; es decir, la integración de todas las actividades plásticas y vitales humanas en la arquitectura.

É nesse contexto da arquitetura moderna que Xul Solar insere, em seu trabalho, o tema arquitetônico ao representar fachadas de edifícios – às vezes, isolados, às vezes, em conjunto –, tema que o acompanhará em toda a sua carreira artística, acentuando-se ainda mais na fase final de sua obra, já nos anos 1950, quando pinta as palafitas para o Delta do Tigre na Argentina e seus edifícios letrados.

O que difere esta etapa inicial das demais é que nela parece prevalecer a aproximação da obra de Xul com a simbologia da catedral – colocada muito a seu modo – e com as questões da espiritualidade que envolviam o Expressionismo alemão<sup>46</sup> naquele exato momento e, conseqüentemente, com a já referida busca da fusão das artes ao redor de uma arquitetura

<sup>45</sup> Sobre este tema relacionado com o ensinamento dos professores da *Bauhaus* como Klee e Kandinsky trata a dissertação de Mestrado *A cor na Bauhaus: teorias e metodologias didáticas e a influência da doutrina de Goethe* de BARROS, L. R.M. 2001. 224 p.

<sup>46</sup> Embora as aquarelas dessa etapa pareçam ter sido produzidas principalmente na Itália, conforme GARCÍA-ANTÓN e GREEN, 1994, p. 22.

cosmogônica, que ia muito além de uma apropriação do espaço terreno, mas, sim, que buscava aquela elevação mística já vislumbrada por Worringer como algo inerente aos tempos modernos e que podia ser resgatada do passado gótico.

Um fator importante a se considerar com relação a esses edifícios como templos – fator semelhante ao já mencionado com relação às obras relacionadas com o teatro – é o fato de que, embora Xul os tenha iniciado e produzido com maior constância enquanto estava na Europa e bem próximo do Expressionismo alemão e também com formas mais orgânicas nesse período, depois de seu retorno a Buenos Aires, em 1924, em companhia do amigo argentino Emilio Pettoruti, eles ainda aparecerão em sua obra embora, é fato, com menor freqüência e com claras diferenças das catedrais do período inicial. Tais diferenças podem ser notadas em algumas obras intituladas *Bau*<sup>47</sup>, de 1926, que apresentam linhas mais retas e simétricas. Faz-se relevante levar em conta ainda que, da mesma forma que não todos seus edifícios da primeira etapa, até esse ano de 1926, representam somente a forma da catedral, também é fato que não todos se vinculam exclusivamente à ideologia do edifício de caráter universal e místico, embora este sentido esteja sempre muito presente nas arquiteturas de Xul. Isto porque, conforme aponta Gradowczyk (1994a, p. 76-7), se, por um lado, sempre próximo daquela arquitetura de aspirações cósmicas, Xul não deixa de reconhecer, também, as vantagens do Funcionalismo tanto na arquitetura como no desenho.

Assim, o que se modifica alguns anos depois do término da primeira guerra no contexto da arquitetura que surge ao redor do Expressionismo alemão – e que predominará na década de 1930 com uma arquitetura mais racionalista funcionalista<sup>48</sup> – parece ser mantido por Xul Solar ao longo de toda a sua obra, tanto em suas arquiteturas como nas demais pinturas, e que é uma arte que plasma a criação mundos – talvez como Klee, para o qual “a arte é uma parábola da criação. Ela é sempre um exemplo, assim como o terrestre é um exemplo do cósmico”<sup>49</sup> –, nos quais a

---

<sup>47</sup> Cf. il. 1.41 a 1.43.

<sup>48</sup> Que tem como nome representativo o arquiteto Le Corbusier e o documento intitulado *A Carta de Atenas* a qual reunia o resultado dos trabalhos do IV CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – iniciado em um navio e concluído em Atenas em 1933. Com textos publicados originalmente nos *Anais Técnicos* em 1933, foi publicada, em 1941, sob o título *A Carta de Atenas*, com a organização das conclusões por Le Corbusier, o qual acrescentou ao texto sua forma de ver as questões. O documento resume o pensamento do Urbanismo Racionalista ou Funcionalista que prevê, entre outras coisas, a padronização das construções e a submissão da propriedade privada aos interesses coletivos. (SCHERER, 1993 [1986], p. 14-29). Segundo GRADOWCZYK (1994a, p. 80) Xul se interessava pela concepção estética de Le Corbusier e possuía seus livros *Vers une architecture* de 1923 e *Urbanisme* de 1925.

<sup>49</sup> Do ensaio “Confissão criadora”. KLEE, 2001a [1920], p.49.

espiritualidade – não necessariamente representada em forma de templo – estará em constante evidência, um conceito de cosmos carregado de uma simbologia sempre pouco decifrável.

### 3.1.1 – O Expressionismo alemão, marco referencial

Xul, que estabeleceria, a partir de sua volta a Buenos Aires e de sua integração ao grupo *Florida* formado ao redor da revista *Martín Fierro* nos anos 20, uma amizade com Jorge Luis Borges, compartilharia também com este a afinidade pelo Expressionismo alemão, adquirida na estância européia de ambos e mantida pelos mesmos após seus respectivos retornos à Argentina, Borges, em 1921, e Xul em 1924. Borges (apud GRADOWCZYK, 1994a, p. 158) teria afirmado em entrevista em 1962 sobre esse movimento “Me gusta más que el surrealismo o el dadaísmo que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y filosofías orientales, la aspiración a una hermandad del mundo...”

Em texto posterior, Gradowczyk (1998, p. 18-9) destaca mesmo o Expressionismo como um “aspecto chave” na relação entre Xul e Borges, atentando para afinidades compartilhadas entre os dois e que se associam ao referido movimento alemão, como, por exemplo, as explorações em torno da linguagem, como a do poeta alemão Christian Morgenstern, ou os interesses por William Blake e Swendenborg. Borges (apud HELFT, 1998, p. 30) teria dito ainda ‘interessou-me muito o expressionismo alemão, que ainda creio ser superior a outras escolas contemporâneas como o imaginismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo e outras’.

Em Xul, esse interesse também é claro. O mesmo Borges, no prólogo à exposição ‘Homenaje a Xul Solar’<sup>50</sup> no *Museo Nacional de Bellas Artes* em 1963, declara que

si fuera necesario vincular la obra pictórica de Xul a una escuela determinada, esa escuela sería el expresionismo alemán, pero nadie ignora que las escuelas son convenciones o ficciones de los historiadores, cuando no estratagemas de la ambición. Lo perdurable son los individuos.

Já o próprio Xul escreve, embora sem usar o termo “expressionismo” e, segundo López Anaya (2002, p. 15), talvez ingenuamente, sobre sua afinidade com o referido movimento após a

---

<sup>50</sup> BORGES, 2002 [1963], p. 197.

leitura de *Der Blaue Reiter*, afirmando “Estoy muy satisfecho porque veo cómo yo solo, sin ninguna inspiración de afuera, he trabajado en la tendencia dominante del arte más elevado del porvenir [...]”. O autor reconhece aqui como evidente o conhecimento do pintor, então com 32 anos de idade, do movimento europeu ao qual alude.

Segundo Francisco Jarauta (2002, p. 179),

una lectura atenta de los primeros trabajos de Xul tras su llegada a Europa permite reconocer e identificar una clara y directa herencia expresionista.[...] Es el mundo interior el que se impone con toda su violencia, suspendiendo aquella complacencia naturalista que había dominado buena parte de la segunda mitad del siglo XIX.

De acordo com García-Antón e Green (1994, p. 22), a relação de Xul com o contexto cultural alemão vai mais além das aparências, partindo já do fato de ter o artista argentino descendência paterna alemã e de falar e ler o referido idioma. Segundo biografia de Tedin (2005, p. 159-61)<sup>51</sup>, em seu percurso pela Europa entre 1912 e 1924, Xul vai à Alemanha – onde adquire a maioria dos 229 livros que leva em seu retorno à Argentina – especificamente nos anos 1916<sup>52</sup>, em companhia do artista argentino Emilio Pettoruti o qual conhece em Florença nessa mesma época; em 1921, a Munique, onde participa dos *Talleres de Arte y Enseñanza de Artes Decorativas* e estuda o trabalho de Paul Klee e onde permanece até 1923 e nesse período final, entre 1922 e 1923, passa férias em um mosteiro perto de Kelheim além de visitar diferentes cidades, entre elas, Stuttgart, onde assiste às conferências de Steiner. Em 1924, dirige-se a Hamburgo para de lá regressar à Argentina juntamente com Pettoruti.

Para que se possam situar as arquiteturas de Xul Solar no contexto do Expressionismo presente nesses anos, faz-se pertinente percorrer, em síntese, por onde passa a arquitetura nele inserida. Segundo Franz Roh (1927, p. 25-6), em sua pioneira discussão em defesa de uma arte pós-expressionista, a qual denomina então “Realismo Mágico” e na qual reconhece persistentemente compenetrações entre seus antecedentes, tanto com o mais distante, o

<sup>51</sup> Em um texto – com palavras em *neocriollo* –, escrito a seu pai logo após o final da guerra quando está em Londres e, ao que parece, não muito otimista, Xul demonstra já interesse em retornar à Argentina. Nele se lê “Mi querido tata: Esperaba ya este año volverme á la patria desde Londres. [...] Cansado de tanto salvajismo i atraso ke hai en Europa [...]” (ARTUNDO, 2002, p. 206).

<sup>52</sup> A autora não informa qual cidade visita Xul Solar nesse ano, apenas que, juntamente com Pettoruti, o artista vai à Alemanha, Itália e França.



Impressionismo, como com o mais próximo, o próprio Expressionismo, este último tem como data precisa de seu verdadeiro nascimento o ano 1890, cujas raízes estariam associadas, entre outros, aos nomes de Van Gogh e Gauguin e aos quais acrescenta ainda Argan (1992, p. 194), o arquiteto espanhol Gaudí, considerando o autor sobressair nesses três nomes já a visualidade expressiva em antítese à anterior pura impressão. Roh (1927) aponta como características do movimento que antecede imediatamente a “pintura nueva” a predileção por objetos fantásticos, supraterrrestres e por temas religiosos, o rechaço da imagem natural existente em prol de um mundo espiritual, sendo a realidade subjugada pela idéia e apontando como prova do aspecto tempestuoso do Expressionismo os próprios títulos de séries e revistas da época, como “El juicio final, Fuego, Tormenta, Aurora” (ROH, 1927, p. 36).

No entanto é justificável esse caráter “tempestuoso” já no início do Expressionismo tão ressaltado por Roh como também são compreensíveis as criações utópicas dos arquitetos da época, considerando-se, como aponta Wolfgang Pehnt (1973, p. 27), que a guerra reduziu consideravelmente o campo da construção.

Assim, se é fato a predominância de um aspecto pessimista perante a história e a vida humana nessa arte marcante do século XX – sentimento justo, posto que surge e se sustenta entremeadada pela guerra –, Eduardo Subirats (1986, p. 246) acrescenta a esse aspecto, e com razão, outro, de fundamental importância, característico do Expressionismo e que é “la voluntad utópica de trascender la realidad histórica a través del arte y de la arquitectura”. Assim, traduz esses dois aspectos no contexto arquitetônico:

En la arquitectura en particular estos dos aspectos se traducen en dos dimensiones definidas: por una parte, ella es representación y expresión de la realidad y, por otra, la fuerza privilegiada capaz de transformarla y ordenarla. La arquitectura aparece así como símbolo de la civilización y, al mismo tiempo, como su factor ordenador. Estas dos características pueden atribuirse a las obras arquitectónicas más importantes de nuestro siglo, desde Taut o Gaudí, hasta Kahn o Niemeyer, poniendo al descubierto dos principios fundamentales de la cultura moderna: la emancipación de la subjetividad, de la sensualidad o el inconsciente, y la ordenación racional o tecnológica de la sociedad. (SUBIRATS, 1986, p. 246)

Essa arquitetura de caráter ordenador, que surge no contexto do Expressionismo alemão – e com um certo atraso em relação ao movimento como um todo<sup>53</sup> –, em torno da Primeira Guerra

---

<sup>53</sup> Se comparada a outras atividades artísticas ligadas ao movimento como a pintura *O grito* de Edward Munch de 1893 ou os grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, de 1905 e 1911 respectivamente (PERRONE, 1993, p. 324).

Mundial, mais destacadamente em 1919, com a *Gläserne Kette* ou Cadeia de Cristal, e sob a forma, segundo Timothy O. Benson (2001, 8-9), de fantasias utópicas freqüentemente inconstruíveis, aflora como uma crença, por parte de arquitetos e artistas, no poder da atividade estética de modelar um mundo melhor e que não pode ser entendida dissociada de seus precedentes expressionistas pré-guerra, o *Die Brücke*<sup>54</sup> (A ponte) de Dresden, 1905 e o *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) de Munique, 1911. Assim, o autor, considerando o percurso do Expressionismo como entre os anos 1905 e 1920, com ecos ainda nos anos subseqüentes e envolto em discussões mantidas ao redor de cartas – como as correspondências<sup>55</sup> do grupo *Gläserne Kette* –, artigos, manifestos e livros, aponta para uma efetiva mudança ocorrida no decorrer desse período e que é uma irônica atitude anti-utopia que se instala ao redor nos membros da Cadeia que têm seus anteriores pensamentos de aspectos mais utópicos suplantados pelo Funcionalismo da estética da máquina. Tal atitude se reflete, segundo o autor, também na *Bauhaus* e em suas produções baseadas na *Gesamtkunstwerk* ou obra de arte total.

O objetivo da *Bauhaus* era, segundo o próprio Gropius (2004 [19--], p. 37-8)<sup>56</sup>, seu fundador e diretor até 1928,

formar pessoas com talento artístico para serem designers na indústria, artesãos, escultores, pintores e arquitetos [...] tendo por meta o trabalho em equipe na construção. [...] Visto que tanto o futuro artesão quanto o futuro artista eram submetidos, na *Bauhaus*, à mesma formação básica, esta base tinha de ser tão ampla que cada talento pudesse encontrar seu próprio caminho.

A escola fundada em Weimar em 1919, transferida para Dessau em 1925 e fechada em 1933, conseguiu agrupar, em determinado momento, conforme recorda Warchavchik

---

<sup>54</sup> De acordo com PIZZA (1998, p. 35-6), no ato da fundação do grupo, em 1905, já se encontrava exposta uma primeira versão dos valores característicos do expressionismo e que podem ser percebidos no programa escrito por Kirchner (apud PIZZA) ‘Con la fe en un desarrollo, en una nueva generación, sea de artífices sea de entendidos, convocamos a toda la juventud, y cuales representantes del futuro deseamos procurarnos libertad de trabajo y vida contra las más antiguas fuerzas conservadoras. Pertenece a nosotros quienquiera que rinda con espontaneidad y sinceridad aquello que lo impulsa a crear’. Segundo Pizza, “el puente,[...] como metáfora de la provisionalidad de la condición humana (son raros los puentes habitados), encarna el sentido del ‘pasar’, del transcurrir de un estado a otro; y como concreción visible de un recorrido que *trans-forma*, que conduce hacia otras tierras, materializa un proceso metamórfico. En él coexisten y se entrecruzan itinerarios contrapuestos, impregnando tal conexión arquitectónica de una sustancial ambigüedad.”

<sup>55</sup> Cf. il. 1.77.

<sup>56</sup> Nesta edição o texto de Gropius sob o título “Minha concepção da idéia da Bauhaus” vem com nota do organizador indicando três textos do criador da *Bauhaus* com datas de 1935, 1937 e 1952. No entanto, não aponta a data exata em que foi escrito o texto citado, tampouco o ano da primeira edição do livro original em alemão.

(2004[1969], p. 12-3)<sup>57</sup>, e graças ao seu criador, “os mais representativos nomes de ‘um momento culminante’ da história das artes do século XX.[...] Uma equipe de altitudes nas artes contemporâneas, como jamais se reuniram, como nunca mais houve oportunidade de ver reunidas, para um trabalho artístico e didático plasmador de gerações [...]”.

Entre essa equipe de professores, estava Paul Klee e Wassily Kandinsky, nomes conhecidos e estudados por Xul Solar e que, além de terem trabalhado juntos na *Bauhaus* de Weimar e Dessau, se respeitavam mutuamente, como se pode ler nas palavras de Klee com relação a Kandinsky “Seu estágio de desenvolvimento era superior ao meu: eu poderia ser seu aluno, e em certo sentido fui, porque uma ou outra de suas palavras tiveram a oportunidade de iluminar minhas buscas de um modo benéfico e reconfortante”<sup>58</sup> e de Kandinsky, em tributo a Klee, na ocasião de sua saída da *Bauhaus* em 1931, lê-se “[...] exemplo de dedicação inabalável ao seu trabalho, todos nós poderíamos aprender algo com Klee, e certamente aprendemos.”<sup>59</sup>

Em seus *Diários*,<sup>60</sup> Klee, em 1912, também se refere a Kandinsky como o mais ousado dos artistas que colaboram com a “reforma vindoura” e que “também procura atuar através da palavra” citando o *Sobre o espiritual na arte*. O mesmo Klee que compartilha com Xul Solar o gosto pela música e a aproximação da arquitetura – natural, considerando-se que Klee foi professor na *Bauhaus* – com a pintura ou com o desenho, muitas vezes, no caso do primeiro. Na visita de Klee à Itália entre 1901 e 1902, local onde Xul também desperta para as arquiteturas, parecem estar igualmente as raízes da representação pictural dos elementos arquitetônicos do pintor suíço, conforme se lê em algumas passagens de seus *Diários*:<sup>61</sup>

Esse dom de contemplar as formas eu devo às impressões que me causou a arquitetura. Gênova: *São Lorenzo*. Pisa: *catedral*. Roma: *São Pedro*. [...] <sup>62</sup>

Na Itália pude entender o elemento arquitetônico (hoje eu diria o elemento construtivo) das artes plásticas [...] Meu objetivo mais próximo, e ao mesmo tempo mais longínquo, será conseguir uma fusão entre a pintura arquitetônica e a poética, ou pelo menos uma harmonia entre elas.[...] <sup>63</sup>

Na Itália, quando aprendi a compreender as obras de arte da arquitetura, imediatamente algo se esclareceu. Embora se trate de construções voltadas para uma determinada finalidade, essa forma de manifestação da arte preservou sua pureza com uma uniformidade maior do que as obras de outras formas de arte. Seu

<sup>57</sup> Em capítulo intitulado “Homenagem a Walter Gropius”.

<sup>58</sup> Do ensaio “Wassily Kandinsky”. KLEE, 2001b[1926], p. 91.

<sup>59</sup> Do anexo “Tributo a Klee”. KANDINSKY, Ibid. [1931], p. 101.

<sup>60</sup> Da edição brasileira, KLEE, 1990 [1957], p. 301.

<sup>61</sup> KLEE, 1990 [1957].

<sup>62</sup> Anotação de “2/11/1901”. Ibid., p. 85.

<sup>63</sup> “Retrospectiva”. KLEE, 1990 [1957], p. 151.

organismo espacial foi para mim a escola, o ensinamento mais salutar [...] Pelo fato de as inter-relações entre as partes que as compõem serem obviamente calculáveis, a obra de arte arquitetônica oferece ao ingênuo iniciante um treinamento mais rápido do que os quadros ou mesmo a ‘natureza’.[...] <sup>64</sup>

Afora as aparentes coincidências entre um e outro <sup>65</sup>, Svanascini (1962, p. 40), já em seu pioneiro ensaio sobre a obra de Xul Solar, defende que “la obra de Xul supera sin embargo en imaginación la del pintor suizo: las combinaciones que logra con la integración de elementos dispares o criaturas absolutamente nuevas son inagotables.”

Embora a *Bauhaus*, a partir de 1923, comece a demonstrar interesse pela produção mecânica e a tecnologia industrial, de 1919 até esse ano, assimila muitos aspectos do expressionismo, sendo, conforme Rayner Banham (apud DAHER, 1979, p. 63), a maioria de seus professores, pintores – como o próprio Klee – e considerados expressionistas. Talvez por tal fato, também, paire sobre essa escola uma certa ambivalência entre o funcional e o espiritual ou expressionista, como parece ocorrer no contexto mais amplo da Arquitetura Moderna, aspecto observado por Subirats (1986, p. 252-60).

Nesse momento, na Europa, e não somente na Alemanha, a arquitetura dava saltos de vanguardismo, embora tenha sido especialmente esse país o que deu, segundo Gropius (2004, p. 99), “a principal contribuição à ‘nova arquitetura’”, chamando a atenção para o fato de que, bem antes da guerra, já havia ali a chamada *Deustcher Werkbund* ou Liga de Ofícios Alemã – onde se buscava a ligação entre artistas e indústria –, ao que chama de “receptáculo da inovação” e da qual houve uma exposição em 1914. Mas também, no período pré-guerra, de acordo Gropius (2004, p. 99-106), outros países se destacavam com figuras como Auguste Perret na França, Otto Wagner e Adolf Loos da Áustria e Sant’ Elia e Marinetti – o qual visitaria Buenos Aires <sup>66</sup> em 1926 – na Itália com o Futurismo. Posteriormente, por volta de 1917, surgia o grupo *De Stijl* na Holanda, mesma época em que começava a atuar na França Le Corbusier – que também visitaria Buenos Aires, em 1929 –, publicando mais tarde a revista *L’Esprit Nouveau* <sup>67</sup> e após o término

<sup>64</sup> “Dezembro de 1903”, KLEE, 1990 [1957], p. 174-5.

<sup>65</sup> Para uma leitura que objetive aprofundar a respeito do diálogo entre a obra de Xul e Klee, cf. catálogo intitulado *Paul Klee invita a Xul Solar* da exposição que teve lugar no *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, em 1999, com textos de Jorge Glusberg, Michael Baumgartner e Jorge López Anaya.

<sup>66</sup> Em decorrência dessa visita, um número especial da revista *Martín Fierro* de junho de 1926 trazia como manchete “Homenaje a Marinetti” com pequenos textos de diferentes autores, inclusive o “Primer Manifiesto del Futurismo” do próprio. *Martín Fierro, junio de. 1926, p. 209-11.*[edição facsimilar].

<sup>67</sup> Periódico “purista” publicado de 1920 a 1925 (GARCÍA-ANTÓN e GREEN, 1994, p. 26).

da primeira guerra, surgia a já comentada *Bauhaus* na Alemanha, onde, de acordo com Gropius, o movimento arquitetônico fluía com mais constância e encontrava maiores ressonâncias.

Assim, dentre esses movimentos que ocorriam, como se percebe, simultaneamente ou com poucos anos de distância entre uns e outros, importa mais, no contexto da obra de Xul Solar, destacar aqueles que, embora distribuídos em diferentes ramificações, acabavam se convergindo, em algum momento, e seus membros pertencendo a mais de um – diretamente relacionados com o Expressionismo alemão, movimento ao que esteve mais próximo, e em especial, com o nome do arquiteto Bruno Taut e sua Cadeia de Cristal, com os quais parece apresentar uma proximidade mais perceptível. Deve-se entender aqui, como ligados diretamente ao Expressionismo, aqueles que exploram “tendências onde a ‘visão expressiva pessoal’ do arquiteto ultrapassa os aspectos técnicos e funcionais da arquitetura”<sup>68</sup> e que não se enquadram nos esquemas teóricos racionalistas, conforme Daher (1979, p. 47), e, tendo sido, por esse motivo, segundo o autor, excluídos dos estudos de alguns historiadores de arquitetura.

Por outro lado, sintetizando o Expressionismo alemão no terreno da arquitetura, Jolanda Nigro Covre (1977, p. 185) pondera que podem ser definidos como obras pertencentes a esse movimento tanto aquelas ligadas ao racionalismo da *Bauhaus* – mas com características expressionistas – como as que incorporam simbolicamente elementos originários de estilos históricos ou ainda aquelas em que a valorização da superfície é dada por meios não propriamente arquitetônicos, mas, sim, pictóricos ou plásticos. A arquitetura expressionista atingiria, assim, uma justaposição entre construção e pintura ou escultura.

Braga (1999, p. 59-60), por sua vez, em seu estudo específico sobre a obra de Steiner mas resumindo a arte e a arquitetura do final do séc. XIX e início do XX, onde se inserem as arquiteturas deste, percebe basicamente duas orientações entre as quais elas oscilam e que são o mecanicismo racionalista e o organicismo de tendência expressionista e, entre alguns dos exemplos que toma dessas diferentes manifestações, aponta, por um lado, Gropius seguindo mais o viés do racionalismo e, por outro, o modernismo de Gaudí e o expressionismo de Mendelsohn, dirigindo-se para a organicidade, uma organicidade que está também associada ao *Art Nouveau*, tendência à qual aderem muitos arquitetos do séc. XX.

O *Art Nouveau*, que surge na virada do séc. XIX salientando as formas curvas e a representação de elementos da natureza, antecipa mesmo, segundo Pehnt (1973, p.54), muitas das

---

<sup>68</sup> Reyner Banham apud DAHER, 1979, p. 47.

características da arquitetura expressionista, compartilhando com esta, por exemplo, a uniformidade dos contornos, o tratamento escultórico das massas e a integração das artes.

Essa forma arquitetônica como bloco único e modelado esculturalmente, tem mesmo como exemplo apropriado, o projeto da Torre Einstein<sup>69</sup> de Eric Mendelsohn que apresenta uma organicidade também semelhante à de Steiner.

Outro fator distinto, mas de igual importância, que deve ser considerado no contexto do Expressionismo e que está presente também na obra de Xul Solar, em especial, em pinturas do início dos anos 20 – embora em maior medida em temas não relacionados especificamente à arquitetura –, é a retomada de culturas primitivas. Como observa Covre (1977, p. 192-3), os pintores alemães, nesse momento, seguindo o mesmo caminho de Gauguin, Van Gogh e Picasso, redescobrem, além da Idade Média, também a arte africana, o Oriente e a arte primitiva em geral. Armando e Fantoni (1997, p. 26) acrescentam ainda que

la aparición de motivos americanos en obras realizadas en Europa podría interpretarse como una expresión del interés europeo por el arte primitivo de África, Asia, Oceanía y América, tanto en el sentido más amplio que le daba el siglo XIX – que incluía todas las grandes civilizaciones – como en el más restringido a lo tribal inaugurado con el siglo XX. 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 Art 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.

Nessa direção, os autores associam a obra de Xul Solar diretamente a temas provindos dos códices *mesoamericanos*, os quais, levados para a Europa precocemente, teriam, a partir do século XIX, começado a circular em edições facsimilares, podendo tal fato ter repercutido nas elaborações formais do artista argentino. (ARMANDO; FANTONI, 1997, p. 31).

Assim, entre todas essas atividades e personagens mencionados da arquitetura dos princípios do século XX e especialmente no contexto alemão, é que Xul Solar inicia também suas pinturas de arquiteturas. A aquisição e leitura de importantes obras ligadas diretamente a esse movimento, o interesse pelo primitivo e por questões espirituais as quais o levaram, inclusive, a

---

<sup>69</sup> Cf. il. 1.80 e 1.81.

um contato direto com o ocultismo de Crowley, só ratificam a aproximação de sua pintura com os ideais expressionistas. Acrescente-se a isso, também, a importância dada ao “propor” idéias para uma nova arquitetura, tanto por parte de Xul quanto dos arquitetos relacionados a esse contexto europeu. Assim, o artista argentino, embora não fosse um arquiteto de formação, poderia estar de paridade com aqueles do movimento alemão que, em caminho inverso, como arquitetos, se expressavam, muitas vezes, mais próximos das artes plásticas do que da arquitetura propriamente dita. Pettoruti (apud SVANASCINI, 1962, p. 41) afirma que Xul

no violenta a la naturaleza, como los expresionistas, recreála y, destilándola por el filtro de su curiosa fantasía, crea otra totalmente nueva. No busca la verdad común, aquella establecida como tal; busca la suya, que es la única en todo artista. Pintura de esprit, de cultura y, sobre todo, de signos, la de este nuestro artista, como la del sobrealista Paul Klee.

### 3.1.1.1 – A Cadeia de Cristal

Taut, arquiteto das primeiras décadas do século XX e mais conhecido por suas visões utópicas do que propriamente por seus edifícios, publica também manifestos, artigos e livros, entre eles, *Die Stadtkrone* e *Alpine Architektur* ambos de 1919 (BENSON, 2001, p. 267).

Em 1918, Taut funda a *Arbeitsrat für Kunst* – Conselho de trabalho para a arte – em Berlim, com o objetivo de promover a cooperação entre intelectuais e o proletariado na construção de uma nova comunidade e junta-se também ao *Novembergruppe* – grupo que propõe, segundo Covre (1977, p. 187), uma recusa à ação e um refúgio na utopia com construções irrealizáveis, projetos anti-projetos, um comunismo ‘cósmico’ – tendo participado, também, da anterior exposição *Werkbund* em 1914 (BENSON, 2001, p. 267).

De acordo com Benson (2001, p. 291), Taut organiza, ao lado de Gropius, em abril de 1919, a *Ausstellung für unbekannte Architekten* ou “Exposição dos Arquitetos desconhecidos,” em cujo panfleto, no lugar de um catálogo, um manifesto dos dois arquitetos e do crítico de arte Adolf Behne proclama a unificação das artes ao redor da arquitetura. Nele, Gropius propõe:

Painters and sculptors break through the barriers to architecture and become fellow builders, fellow strugglers for the final goal of art: the creative conception of the cathedral of the future, which will once again be all in one shape, architecture and sculpture and painting. (Gropius apud BENSON, 2001, p. 292)<sup>70</sup>

Em novembro de 1919, dá início à *Gläserne Kette*<sup>71</sup>, uma rede de correspondências sob autoria de pseudônimos adotados pelos membros do grupo e que se tornaria o mais significativo diálogo de teoria arquitetônica do século XX (BENSON, 2001, p. 267-8). Entre estes pseudônimos, usados para fins de sigilo, podem-se citar “Glas” (Bruno Taut), “Prometh” (Hermann Finsterlin) e “Anfang” (Carl Krayl), conforme Benson (2001, p. 301-5). Também Paul Gösch<sup>72</sup> que pinta aquarelas de temas religiosos e mitológicos e fantasias arquitetônicas em formas de colunas, vãos de entrada e pináculos junta-se à Cadeia de Cristal sob o pseudônimo *Tancred* (BENSON, 2001, p. 205).

Fagiolo (1977b, p. 207) comenta que, depois que os arquitetos desconhecidos renunciaram mesmo à arquitetura concreta em seus projetos visionários, não seria casual que os iniciados da posterior *Gläserne Kette* renunciassem “incluso a la proyección misma, limitándose casi exclusivamente, para transmitir el secreto de la ‘tradición’, a los instrumentos de comunicación oral (verbo, palabra, parábola)”. Como define Jarauta (2002, p. 183), trabalhos que representam “ciudades que todavía no poseen forma ni nombre y que emergen en el imaginario cultural como especie de promesa y augurio.”

A Cadeia de Cristal fazia referência à pioneira Arquitetura de Cristal proposta por Paul Scheerbart. Segundo Pizza, (1998, p. 64-7), Scheerbart propõe sua original *Glasarchitektur*, publicada por *Der Sturm*, em 1914, e a dedica então a Taut – o qual havia conhecido no ambiente da mesma revista por volta de 1912 –, que, em troca, lhe dedica sua *Glashaus*<sup>73</sup>, um “autêntico diamante”, construída para a exposição de artes e ofícios da *Deutscher Werkbund* em Colônia, em 1914, uma casa de cristal com aforismos de Scheerbart nas paredes para representar a indústria deste material e que não tinha, segundo ele, outra função que a de ser bela. Uma troca do literário pelo arquitetônico em defesa de um material comum, o vidro.

<sup>70</sup> Segundo BENSON (2001, p. 291), esse texto de Gropius corresponde muito proximamente ao Manifesto da *Bauhaus*.

<sup>71</sup> BENSON (ibid., p. 37) refere-se à Cadeia de Cristal como uma irmandade, uma sociedade secreta “pseudo-massônica”, composta de um seletivo grupo de doze membros. Cf. il. 1.77.

<sup>72</sup> Cf. il. 1.82 e 1.83.

<sup>73</sup> Cf. il. 1.68 a 1.72.



Pizza (1998, p. 72), por sua vez, faz notar que a *Glasarchitektur* já existia, de certa forma, nas antigas estufas que foram as que incorporaram as novas construções em vidro e ferro:

Generados por la urgencia del hombre de reintroducir ámbitos vegetales dentro del paisaje industrial, los invernaderos ‘públicos’ nacen cual manifiesta *simulación* de territorios naturales [...] materializando la ilusión de un paraíso a menudo exótico llegan a asumir la identidad de verdaderas y propias ‘heterotopías’ [...].

Segundo Pizza (1998, p. 62-3), a simbologia vítrea empregada por Scheerbart e assimilada pelos expressionistas no pós guerra se converteria em

un emblema de las capacidades transformadoras del arte, que subliman y ennoblecen cualquier realidad prosaica; su superficie facetada se extiende más allá de la rígida estereometría de los prismas elementales, transportando en sí resonancias de la irregularidad de la forma gótica, y enriqueciéndose de indudables connotaciones místicas.[...] Y el traslado directo a la iconografía arquitectónica admirada por los Expresionistas, exaltará las asociaciones con las ideas de metamorfosis y trascendencia [...].

O próprio Scheerbart (1998 [1914], p.85) assim justifica sua original *Glasarchitektur*:

De modo geral, vivemos em espaços fechados. Estes formam o meio no qual se desenvolve nossa cultura. Nossa cultura é, em grande medida, o produto de nossa arquitetura. Se quisermos elevar nossa cultura a um nível superior, para bem ou para mal, estaremos obrigados a transformar nossa arquitetura, e isso somente nos será possível se dos espaços que habitamos subtrairmos seu caráter fechado. Isto podemos conseguir com a introdução da arquitetura de cristal, que deixa que a luz do sol, a luz da lua e das estrelas não se filtre só através de um par de janelas, mas sim que entre diretamente através do maior número possível de paredes que sejam por inteiro de cristal, de cristal policromado. O novo entorno que teremos criado desta forma tem que nos trazer uma nova cultura.<sup>74</sup>

Em outro momento, Scheerbart (1998 [1914], p. 173) ratifica ainda mais o poder da arquitetura de elevação do caráter humano ao afirmar:

[...] Esperamos que a arquitetura de cristal consiga melhorar o homem em seu comportamento ético. Parece-me que é precisamente a principal vantagem das reluzentes, multicoloridas, míticas e grandiosas

---

<sup>74</sup> Todas citações de Scheerbart traduzidas ao espanhol por Pizza foram, neste trabalho, convertidas ao português. Tradução nossa.

paredes de cristal. Uma vantagem que, no meu modo de ver, não é uma mera ilusão mas sim algo verdadeiro; uma pessoa que possa ver e desfrutar diariamente das delícias do cristal já não será capaz de cometer mais atos vandálicos. [...]

É nesse sentido, de elevação da cultura por intermédio da arquitetura e da crença na capacidade transformadora de tal arte, que Artundo (2005a, p. 24) reconhece a proximidade da obra de Xul com a *Glasarchitektur* de Scheerbart e não propriamente mediante a preocupação com a estrutura de ferro e vidro, a qual não se impunha sobre o artista argentino. De fato, observando-se as aquarelas de catedrais de Xul, em poucas está presente a representação do vidro. *Proyecto*<sup>75</sup>, tomada aqui como modelo representativo dessa categoria de arquiteturas, permite visualizar com uma proximidade maior elementos associados tanto à Cadeia de Cristal como da particular leitura de Xul – como um castelo modelado em barro – da retomada da catedral como símbolo do edifício universal. Um dado importante com relação a este tema é que, segundo a mesma autora, se até o momento não havia documentos que comprovassem a relação de Xul com a Cadeia de Cristal,

en un carnet de apuntes del año 1920 Xul hizo varias anotaciones y una en particular nos interesa. Allí consignaba ‘Salas (palacios) de cristal cristaliformes’, agregando a su lado el boceto de un edificio que respondería al principio de la arquitectura de vidrio. Uno de sus diseños en particular, datado en 1921, presenta una coronación vidriada y las ventanas se cierran de la misma manera, mientras que los muros son formas trapezoidales definidas por planos de color.

Para Gradowczyk (1994a, p. 44), não se pode afirmar que Xul teve contato com esses arquitetos e tampouco que deu início a suas visionárias arquiteturas a partir deles, pois, segundo o autor, o artista argentino começa a pintar suas fantasias arquitetônicas em 1918, e os arquitetos-artistas alemães, entre 1919 – já García-Antón e Green (1994, p. 24) afirmam que estiveram ativos a partir de 1918 – e 1920 mas, por outro lado, acredita ser possível especular que tenha lido o artigo de Taut de 1914 e que estivesse informado sobre a Cadeia de Cristal, considerando, inclusive que adquire um exemplar de *Ruf zum Bauen* – embora informe que o tenha adquirido depois de outubro de 1921 –, publicação que contém reproduções das arquiteturas fantásticas dos membros da Cadeia de Cristal.

---

<sup>75</sup> Cf. il. 1.

Para García-Antón e Green (1994, p. 23-4) lhes parece inegável a influência das idéias de Taut nos edifícios produzidos pelo artista argentino entre 1918 e 1921, e, para López Anaya (2002, p. 16-7), embora seja evidente a coincidência de Xul com o expressionismo em torno de *Der Sturm* e da Cadeia de Cristal, não há provas que demonstrem ter conhecido o trabalho de Taut antes de sua viagem a Munique em 1921 – o que é questionável com as informações de Artundo citadas anteriormente –, assim como de ter conhecimento do *Goetheanum* – o que também contradiz a afirmação de Svanascini (2002, p. 33) de que, em sua biblioteca, Xul tinha uma foto desse edifício – de Steiner, ainda que produzindo obras sob ideologias afins.

Mesmo tomando como fato tais proximidades, há que se admitir que esses projetos iniciais de Xul, em certa medida, parecem beirar mais à realidade, se comparados com muitas das fantasias utópicas dos expressionistas que, como esclarece Covre (1977, p. 186), mais do que propor soluções, o protesto expressionista denuncia problemas, primeiro, pela negação da forma e, depois, pela recusa da produção. Para Gradowczyk (1994a, p. 44,8), de maneira diferente das fantasias utópicas da Cadeia de Cristal, Xul “subvierte las utopías y las transforma en posibilidades reales” e, embora somente com fachadas e elementos decorativos, seus projetos possuem uma lógica estrutural que os aproxima da realidade.

De fato, tal afirmação se aplica a esses primeiros projetos e, ainda, poderiam se estender aos últimos, destinados à região do Delta em Buenos Aires, mas não, por exemplo, aos projetos urbanísticos de aspecto extraterreno das aquarelas monocromáticas da década de 1940 como *Ciudad y abismos*, *Fiordo* e *Valle Hondo*<sup>76</sup>, nas quais há um certo grau de sobrenaturalidade embora Gradowczyk (1994a, p. 170) encontre para elas também correspondentes no mundo terreno, em geografias de lugares da China e Turquia, em que uma fantástica, mas natural paisagem, forma igualmente abismos e rochas escavadas.

Duas aproximações do aspecto dessas pinturas posteriores também com as que se propõem no contexto expressionista são, por um lado, o clima sombrio na qual se via inserida novamente a sociedade diante de uma guerra,<sup>77</sup> e, por outro, uma aproximação com a *Alpine Architektur*<sup>78</sup> de Taut no sentido de que, como aponta Pehnt (1973, p. 97), “[...] the forms of the

<sup>76</sup> Cf. il. 1.48, 1.46 e 1.47 respectivamente.

<sup>77</sup> Cf. il. 1.47 e 1.48. Como observa BONET (2002, p. 192), o reflexo da segunda guerra na obra de Xul Solar é ainda mais expressivo nas aquarelas da série “Ruínas” como em *Rua ruini* de 1949 – na qual está representada a suástica – e *Ruinas* de 1950. Sobre a suástica, faz-se importante notar que Xul a utiliza, como observa SCHWARTZ (2005a, p. 39), bem antes de que ela se convertesse em símbolo do nazismo.

<sup>78</sup> Cf. il. 1.74 a 1.76.

earth are [...] extendend imaginatively into the realm of a second, artistic nature.” Esta extensão da natureza como parte da arquitetura ou vice-versa também está presente em algumas das catedrais de Xul que se assemelham a montanhas ou castelos de barro e, talvez, mais no sentido da arquitetura imitando formas da natureza do que da arquitetura se incorporando à natureza, como ocorre nas aquarelas dos anos 1940, onde a forma natural – ou “sobrenatural” – das montanhas é mantida ao mesmo tempo em que se transforma em moradia, cujo acesso é possível pela escada, símbolo freqüente de ascensão espiritual nas aquarelas de Xul.

García-Antón e Green (1994, p. 24) também concordam que o fantástico nos edifícios de Xul está sempre próximo do factível e tem menos relação com os projetos mais extravagantes da Cadeia de Cristal, tais como os de Hermann Finsterlin, do que com os mais viáveis, por exemplo, os de Hans Hansen e Wilhelm Brückmann,<sup>79</sup> que aparecem em *Ruf zum Bauen*. Os autores associam ainda esses trabalhos ao primeiro *Goetheanum* de Steiner que tem, segundo Penth (1973, p. 137), como impulsionador de sua arquitetura antroposófica, o mesmo estado de espírito ideológico e religioso que se espalhou também pela arquitetura expressionista e a *Bauhaus* dos primeiros anos.

Em meio às incertezas com relação a influências mais diretas, o fato é que, historicamente, Xul começou a produzir mais ou menos na mesma época suas primeiras arquiteturas e, geograficamente, muito próximo de tudo o que ocorria; além disso, os conteúdos espirituais também estavam vigorosamente presentes em seu trabalho como estavam nos projetos dos membros da Cadeia. Há que se considerar, ainda, como já se viu, que a Cadeia de Cristal não foi a primeira e única manifestação do Expressionismo alemão na arquitetura, que, antes dela, o surto expressionista se espalhava entre arquitetos e teorias, de diversificadas maneiras, como pela arquitetura do primeiro *Goetheanum* de Steiner, pelo artigo *Eine Notwendigkeit (Uma necessidade)* de Taut de 1914, os ensaios de Scheerbart ou mesmo, as anteriores propostas de Worringer.

### 3.1.1.2 – O símbolo da catedral

É fato evidente a presença marcante das grandes catedrais nas cidades modernas e que remontam às catedrais góticas do séc. XII, algumas ainda em suas construções e formas originais,

---

<sup>79</sup> Cf. il. 1.86, 1.84 e 1.85 respectivamente.

outras posteriores, mas que ainda preservam o estilo medieval. Segundo Simson (1986, p. 15) “ningún otro monumento de la cultura radicalmente diferente de la nuestra participa tanto de la vida contemporánea como la catedral”. Assim, é ela ainda o ponto referencial da cidade, o edifício pontiagudo, que parece estar mais próximo dos céus, embora o autor atente para o fato de que o conceito moderno de catedral difere daquele do pensamento medieval partindo já da mudança do significado de “símbolo” (SIMSON, 1986, p.17).

Para o homem medieval, “como ‘símbolo del reino de Dios sobre la tierra’, la catedral miraba desde la altura a la ciudad y a sus habitantes, situándose por encima de todos los demás intereses de la vida de la misma manera que se situaba por encima de todas sus dimensiones físicas”, para esse homem, o mundo físico não possui realidade senão como símbolo, ao passo que, para o homem moderno, o símbolo é uma imagem que dá um significado poético à realidade física. Assim, para concepções de mundo distintas, distintas formas de perceber a atividade artística; para aquele, a imagem é revelação de uma verdade que vai além da existência, enquanto este, é livre para criar. (SIMSON, 1986. p. 17-8).

Sintetizando as idéias básicas no estudo de Simson (1986), na Idade Média, o templo, era o próprio umbral do paraíso e a questão do sobrenatural se manifestava em todos os sentidos, sendo a catedral gótica concebida, inclusive, como a própria representação da Jerusalém Celeste – tema que será abordado por Xul Solar em seu posterior texto “Vuelvilla” – e não somente da Jerusalém do *Apocalipse*, mas também como do Templo de Salomão – a Jerusalém terrena – e do Templo de Ezequiel, sendo os três considerados, então, como uma descrição do mundo vindouro. Neste sentido, a catedral assumia um simbolismo duplo, ou seja, por um lado, era o modelo do cosmos imitando o mundo visível e, por outro, a imagem da Cidade Celestial, indicando a perfeição de um mundo que ainda estava por vir.

Outra associação feita com relação ao templo medieval diz respeito à música. Segundo Simson (1986, p. 59), Abelardo é “el primer autor medieval que sugiere que las proporciones del Templo eran las de las consonancias musicales y que esta perfección ‘sinfónica’ la que hacía de él una imagen del cielo. [...]” e, mais adiante, sintetiza o autor (1986, p. 62) que, “para la experiencia medieval, la composición musical y la artística eran muy semejantes. Y que las leyes de la música expresan un principio cósmico, que ‘abarcen todo’ y se extienden a todas las artes, era un axioma expresado con frecuencia en la Alta Edad Media.” Sob esse ponto de vista, talvez seja pertinente recordar a questão da *Gesamtkunstwerk* simbolizada pela catedral no contexto do

Expressionismo, podendo-se associar também a música às demais artes sob a forma do templo. Importante recordar, ainda, a presença da música na obra de Xul Solar, aspecto estudado por Cíntia Cristiá.

Assim, voltando-se para o espiritual, não é de se estranhar que o Expressionismo arquitetônico – e, inserida nele, a *Bauhaus* em que a capa de seu Manifesto<sup>80</sup> de 1919 é a própria catedral –, retome a catedral gótica como um dos pilares de sustentação da nova ordem que se propunha e que, se, por um lado, previa o edifício do futuro, ao mesmo tempo, fazia renascer a nostalgia de questões transcendentais ao plano físico. De acordo com Perrone (1993, p. 326), a afinidade do Expressionismo visionário do séc. XX com as antigas catedrais góticas se deve, principalmente, “à sua ‘eficiência visual’, como signo, na identificação de domínio do ‘espírito’ sobre a ‘matéria’”. Ainda segundo o autor, a catedral foi tomada como “metáfora visual” pelos expressionistas por abarcar três aspectos compatíveis com o ideal expressionista, a saber, a arte como um trabalho orgânico, coroando a natureza, a arte em comunhão com a comunidade, fundindo a arquitetura e o povo e a busca de uma unidade total entre todas as artes.

Scheerbart (apud PIZZA, 1998, p. 165), em seus ensaios de 1914, sobre a importância do gótico no contexto específico da arquitetura de cristal, afirma que “[...] toda a arquitetura de cristal parte da idéia da catedral gótica, sem a qual a arquitetura de cristal seria inimaginável; a catedral gótica é pois seu ‘prelúdio’.” e em defesa do cristal acrescenta que “a arquitetura de cristal transforma as habitações humanas em algo parecido a catedrais, de forma que deverão produzir os mesmos efeitos em nós.” (Scheerbart apud PIZZA, 1998, p. 210).

No comentário que faz sobre o texto de Scheerbart, Pizza (1998, p. 53) entende que a referência a uma tradição, no caso, ao gótico, funciona também como uma garantia de credibilidade para algo que proclama o novo, mas que se pauta, ao mesmo tempo, em um passado já consagrado e assim afirma “El futuro profetizado [por Scheerbart] no tendría crismas de realizabilidad si en él no fuese identificable una astilla del pasado, en condición de comprobarlo”. Corroborando a afirmação de Pizza, Scheerbart<sup>81</sup> conclui seus ensaios com as seguintes palavras “Nós também queremos nos agarrar ao antigo. Está claro que não queremos desfazer-nos das pirâmides do Egito. No entanto, também queremos aspirar ao novo, e além disso com todas as nossas forças; que estas sejam cada vez maiores!”.

---

<sup>80</sup> Cf. il. 1.78 e 1.79.

<sup>81</sup> PIZZA, 1998, p. 218.

Da mesma maneira que não parece estranha a retomada do gótico pelo movimento que unia a arte a fortes aspirações espirituais nas duas primeiras décadas do século XX, tampouco o fato de que Xul Solar começasse suas incursões pelo tema da arquitetura a partir da catedral parece carecer de compreensão. Estando na Europa, naquele momento, mais precisamente na Itália, onde acabara de visitar a *Duomo* de Milão, e ainda sob as teorias de uma arquitetura que tomava para si a responsabilidade de arcar com um ideal maior de rearranjar a sociedade e que ainda, assumia outras artes como parte de sua própria natureza, não mais como elementos afins, mas como fazendo parte de uma única e grande arte maior, via-se em terreno mais do que propício para inaugurar ali não só uma de suas mais características representações pictóricas, que o acompanharia por toda a sua obra, mas, também, já como indício, talvez, de que o templo, como representação do celestial na terra, seria o lugar ideal para o batismo de suas arquiteturas.

#### **4.1.2 – Castelo de barro, adornos e coroa: o edifício catedral**

De acordo com Gradowczyk (1994a, p. 40), os primeiros projetos arquitetônicos propostos por Xul – suas catedrais – apresentam características expressionistas com um caráter simbólico, reforçado pelo uso dos elementos decorativos presentes nas fachadas de aparência neogótica.

De fato, essas aquarelas aproximam-se do conceito da catedral expressionista então corrente e se vale de uma simbologia que busca mais do que uma proposta arquitetônica de ordem prática, aquele misticismo já proposto por Worringer. Porém, a forma com que Xul trabalha suas fachadas iniciais – especificamente as do ano 1918 – apresenta características muito peculiares.

Em primeiro lugar, uma visualização panorâmica sobre esses primeiros projetos permite afirmar que, apesar da provável influência da Cadeia, a maioria não tem como elemento simbólico o cristal e que a forma orgânica de aparência artesanal dos projetos iniciais prevalece sobre as estruturas mais retas e angulares, presentes nos posteriores. Em muitos deles o plano de expressão não se resume exclusivamente ao elemento central do edifício, ele envolve toda a superfície do suporte a partir do momento em que Xul preenche com elementos decorativos e simbólicos as quatro bordas laterais. É como se a figura central necessitasse dar lugar também

aos detalhes que a complementam e que não poderiam ser vistos a olho nu na pequena escala da imagem principal; assim, amplia-se o que supostamente está ali contido como ornamento em alguma parte do edifício. Das fachadas apresentadas, duas aquarelas *Proyecto, Estilos 2, Estilos 3* e *Catedral*<sup>82</sup>, todas de 1918, apresentam tais elementos, nas demais desse mesmo ano e nas posteriores até 1926, eles não aparecem. Para Gradowczyk (1994a, p. 42) essas “extrañas simbologías” como “medallones con serpientes, capiteles con formas humanas o geométricas, frisos, cortinados [...] son productos del mundo hermético de Xul.”

Outro fator interessante de notar é que Xul Solar intercala a pintura de edifícios em forma de catedrais medievais com outros de formas mais modernas, como grandes blocos maciços de linhas retas, como em *Ba,u* de 1918, *Bau (2)*, de 1920, *Kine Hol* e *Cine*, de 1921, e *Bau*,<sup>83</sup> de 1926. Destas, vale observar a semelhança entre os tons utilizados em *Kine Hol* e *Otro neo bau*<sup>84</sup>, outra aquarela do mesmo ano, apesar de esta última se aproximar mais do formato de um templo. Com relação a *Bau (2)* e *Cine* Gradowczyk (1994a, p. 77-8), refere-se a elas como resultado da peculiar e bem-humorada visão de Xul a respeito do modernismo, como uma possível crítica à brancura e à limpeza da arquitetura funcional, dado que o artista preenche, em ambas as obras, todo o bloco claro com motivos repetidos e elementos pontiagudos no teto, além de hastear sobre o primeiro as bandeiras da Argentina e do Brasil. O autor associa, ainda, ao movimento moderno da década de 1920 e ao então funcionalismo de Le Corbusier obras como *Dos rúas*,<sup>85</sup> de 1922, uma de uma série pintada também nessa época e na qual Xul se vale, para representar suas casas, de blocos quadrados, acessíveis por escadas – como serão também suas futuras palafitas da década de 50 – com a peculiaridade de serem sobrepostos uns aos outros, produzindo um efeito de transparência.

Vale notar ainda, em algumas das obras mencionadas, como *Kine Hol* e *Bau* de 1926 a presença de estatuárias – como ocorre também em *Baubiombo*<sup>86</sup>, um edifício em forma de pirâmide formada com a sobreposição de muros – sobre o edifício que remetem ao mundo primitivo de Xul. Nesta última também a figura da serpente aparece nas duas laterais do edifício em sentido ascensional como, igualmente, os dois pássaros que alçam vôo.

---

<sup>82</sup> Cf. il. 1, 1.3, 1.5, 1.6 e 1.7 respectivamente.

<sup>83</sup> Cf. il. 1.8, 1.27, 1.32, 1.33 e 1.44 respectivamente.

<sup>84</sup> Cf. il. 1.32 e 1.31 respectivamente.

<sup>85</sup> Cf. il. 2.2.

<sup>86</sup> Cf. il. 2.1.



Outra obra relacionada com as catedrais do período inicial, mas já de 1926 – dois anos após o retorno de Xul a Buenos Aires e estando ele inserido no contexto de *Martín Fierro* –, e que pode ser associada a trabalhos posteriores é *Bau*<sup>87</sup> que apresenta características e cores vivas aparentemente, mais próximas de suas coloridas fachadas, como peças de montar de 1954 do que de seus iniciais templos, com a diferença de que nesta os blocos seriam os cortes horizontais que dividem o edifício em várias faixas como em um arco-íris. Também nela Xul insere a figura da serpente, animal de forte simbologia nos códices aos quais está vinculada sua pintura de temas primitivos também desses anos e grava uma tríplice marca “X”, a qual, em muitas de suas aquarelas, deixa de ser apenas assinatura para converter-se em imagem. García Antón e Green (1994, p. 29) percebem nessa fachada, simétrica e moderna, alusões óbvias às formas dos templos maias e mexicanos.

As outras fachadas desse ano, 1926, embora ainda associadas aqui ao contexto das catedrais de 1918, são sensivelmente distintas daquelas no sentido de que não apresentam mais a aparência artesanal das anteriores e tampouco os elementos simbólicos laterais, assim como o formato do templo antigo já se perde, aproximando-se de edifícios mais modernos. Outra característica que difere as de 1918 e 1920 das obras de 1926 é que, nas primeiras, a assinatura de Xul Solar e o ano ou não aparecem ou não estão bastante claros como nas últimas.

Segundo García-Antón e Green (1994, p. 25), o contexto cultural dessas arquiteturas produzidas em Buenos Aires é muito distinto tanto do ponto de vista da produção como da recepção, e, se a questão do espiritual e universal eram centrais, também a questão do racional e funcional estavam muito em evidência, lembrando que, nesse ano, Buenos Aires recebe a visita de Marinetti e, 3 anos depois, de Le Corbusier. De acordo com os autores, quando Xul retorna a Buenos Aires, em 1924, ele se depara com um ambiente antagônico ao vivenciado na Europa das construções sem função dedicadas à arte e que tem um nome de relevo em Alberto Prebisch – declarado discípulo de Corbu por Oliverio Gironde (1925) em *Martín Fierro* –, arquiteto e colaborador do periódico ao lado de Vautier e que combate a arte decorativa e o arquiteto ou designer que pretende fazer arte, ou seja, contrário a todas as prerrogativas de Taut com seus projetos sem função dedicados à revelação espiritual. O mesmo Prebisch (1926, p. 221) que, em artigo para *Martín Fierro*, relata a exposição no “Amigos del Arte,” em consequência da visita de

---

<sup>87</sup> Cf. il. 1.45.

Marinetti, da qual participa Xul Solar ao lado de Pettoruti e Norah Borges e ao qual se refere com “el arte misterioso e simbólico.”

Sarlo (1997, p. 214) sobre isso comenta que “a tecnologia e o maquinismo reivindicados pelos arquitetos Prebisch, Vautier e Wladimiro Acosta representam [...] uma opção global: o estilo da modernidade”.

Posteriormente Kern (2005, p. 76) também comentará sobre esse tema:

Si, por un lado, había multiplicidad de expresiones literarias en la revista *Martín Fierro*, por otro, en artes plásticas y arquitectura había una ‘nítida firmeza de (...) orientación’, apoyada en las ideas de Le Corbusier, difundidas en el periódico *L’Esprit Nouveau* (1920-1925). Este fenómeno era consecuencia de la presencia, en los años 20, de varios artistas y arquitectos argentinos en Europa, incluidos Prebisch y Vautier, que habían entrado en contacto con las nociones de la arquitectura racionalista, fundamentadas en parte en la tradición clásica, en la máquina, en los volúmenes geométricos primarios y el control de la expresión personal.

Já Xul, se por um lado, mostra aproximações com o Funcionalismo arquitetônico enquanto ainda está na Europa, por outro, demonstra, conforme Gradowczyk (1994a, p. 202), oposição às idéias extremas desse mesmo Funcionalismo e do sentido pragmático e utilitário do Movimento Moderno, considerando que sua proposta vai além de tais questões. Ratificando tal comentário, Sarlo (2002, p. 54), afirma que Xul Solar “evidentemente no es un fanático de la ‘modernidad blanca’”. No entanto, para exemplificar a aproximação com esse Funcionalismo Gradowczyk (1994a, p. 77) cita também alguns objetos projetados por Xul como *Casi vuelo* e *Pájaro*<sup>88</sup> e acrescenta que, embora tais desenhos nunca viessem a concretizar-se, mais tarde, na Argentina, pintaria copos de vidro<sup>89</sup> com figuras estilizadas.

Os títulos de seus primeiros projetos arquitetônicos em forma de fachadas de catedrais, que datam de 1918, variam entre “Proyecto”, “Estilos”, “Bau” e “Catedral” e, ainda que a presente discussão se centre ao redor do tema deste último, nem todos, como já exemplificado, representam propriamente um templo de aparência neogótica. O fator que torna a catedral aqui o modelo representativo das primeiras obras associadas à arquitetura no período europeu de Xul é justamente a grande simbologia à qual estava vinculada esse edifício naquele contexto, o que leva a crer que não seria apenas uma mera coincidência a dedicação de Xul a esse tema repetidas

<sup>88</sup> Cf. il. 1.24 e 1.21 respectivamente.

<sup>89</sup> Cf. il. 1.54.

vezes nessa sua etapa inicial, estando ele ao lado das vanguardas expressionistas, cujo espelho de edifício universal remonta justamente à catedral gótica.

Importante notar também, por outro lado, que os títulos dessas aquarelas de Xul, embora, às vezes, tratando-se de obras muito semelhantes, são distintos entre si, como é o caso de “Proyecto”, “Estilos” e “Catedral”, aquarelas que igualmente representam fachadas de catedrais com elementos decorativos nas quatro laterais, mas com títulos diferentes; o contrário ocorre com as que levam o título “Bau,” pois, sob este título, nem todas apresentam a forma da catedral. Também “Estilos” tanto pode ser título de uma fachada como de uma aquarela que traz somente elementos avulsos<sup>90</sup> e que não constituem propriamente um edifício.

A obra *Proyecto*,<sup>91</sup> de 1918, divide com outras como *Proyecto* e *Bau I*,<sup>92</sup> uma aparência mais orgânica, remetendo à visão de montanha ou monte de barro modelado; a própria cor predominante é a cor da terra, graduada entre o marrom, o laranja e o amarelo. Tal característica, a do edifício como montanha, era, segundo García-Antón e Green (1994, p. 24), um tema comum nos projetos da Cadeia de Cristal e, embora associe os edifícios como montanhas de Xul aos de Taut publicados em *Der Alpenarkitektur*,<sup>93</sup> de 1919, chama novamente a atenção para a aparente maior viabilidade das obras do artista argentino em comparação com a arquitetura climatizada com cristais para a região alpina do arquiteto alemão, sobre a qual também comenta em seu estudo, Perrone (1993, p. 327), afirmando que se trata de “uma arquitetura que transforma e geometriza as formas das montanhas” e que “está bem distante de qualquer preocupação de exequibilidade tecnológica ou funcional, servindo apenas de guia expressivo de propósitos de transformações sociais ideais”. O autor pondera, sobre esse tipo de arquitetura, que “a intervenção construtiva já comparece esculpindo cristalizações sobre as formas naturais, como se o gesto humano pudesse ser compreendido como uma outra força anônima da natureza.” (PERRONE, 1993, p. 328).

Como nas arquiteturas monocromáticas dos anos 1940 ou já em *Lago Monti*,<sup>94</sup> pintada também em sua fase européia, nas três obras mencionadas – *Proyecto* e *Proyecto e Bau I* – e em algumas outras, estão presentes as aberturas como portas ou janelas perfuradas na matéria orgânica, o que vai ao encontro novamente das questões expressionistas como a apontada por

<sup>90</sup> Cf. il. 1.5, 1.6 e 1.9 respectivamente.

<sup>91</sup> Cf. il. 1.

<sup>92</sup> Cf. il. 1.4 e 1.26 respectivamente.

<sup>93</sup> Cf. il. 1.74, 1.75 e 1.76.

<sup>94</sup> Cf. il. 1.38.

Perrone (1993, p. 327) da “interdependência da forma exterior e interior da arquitetura e a da sua inserção ‘orgânica’, ou seja, a da busca de um entendimento entre a natureza ‘orgânica’ e a natureza produzida pelo homem.” Esta qualidade, dentro do conceito de obra de arte total, relacionado a Xul Solar por Artundo (2005a, p. 23) ao fazer menção à sua mescla de arquitetura, pintura e escultura e à idéia do artista como artesão, pode associar-se ainda, nesse sentido, à arquitetura de Gaudí<sup>95</sup> – cujo projeto para um hotel americano coincide, segundo Fagiolo (1977b, p. 221), com o tema da montanha sagrada – à qual se refere Argan (1992, p. 223):

é significativa a coincidência da concepção [de Gaudí] com a idéia wagneriana da obra de arte como resumo de todas as artes, a *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. Gaudí une a obra do construtor, que define estruturas, a do escultor, que modela as massas, e a do pintor, que delimita superfícies com a cor; além disso faz convergir para a obra várias especialidades do artesanato [...].

O edifício em Xul, como um castelo modelado de barro ou areia, mantém suas torres pontiagudas como indicação ascensional e as colunas de sustentação se estendem ao longo de toda a entrada do edifício, como em *Proyecto* – esta representada em perspectiva lateral – ao passo que em *Bau I* o canal de acesso dá-se somente no centro da fachada, cuja abertura se apresenta mais como um cortinado que se derrama como estalactites de uma caverna como ocorre também em *Catedral*<sup>96</sup>. A caverna aqui, talvez, como a utopia em caminho inverso à utopia mencionada por Glusberg (1994, p. 290-3), na qual, segundo o autor, o homem substitui, com o passar do tempo, sua pré-histórica moradia por uma casa construída. Também neste sentido, Artundo (2005a, p. 23), chama a atenção para o aspecto antropomórfico das colunas e capitéis de Xul que parecem “cobrar vida a la arquitectura”.

De todas essas obras, *Proyecto*<sup>97</sup> de 1918 é, curiosamente, a única que traz a representação da cúpula de vidro, embora a representação do vidro em outros locais do edifício, como em vitrais e portas, esteja presente também em obras como *Bau* e *Bau*<sup>98</sup>, ambas de 1926 como nas fachadas de blocos coloridos e nas palafitas dos anos 1950. Em *Proyecto*, a cúpula coroa o edifício de quatro andares e de formas orgânicas – como o cristal sobre a formação geológica –,

---

<sup>95</sup> Cf il. 1.62, 1.63 e 1.64.

<sup>96</sup> Cf. il. p. 1.7.

<sup>97</sup> Cf. il. 1.

<sup>98</sup> Cf. il. 1.42 e 1.43 respectivamente.

construído com diversos volumes sobrepostos representados em uma sutil perspectiva, que é sugerida apenas pela profundidade dada por detrás das torres laterais.

Segundo Fagiolo (1977, p. 211)

el sueño de revestir la tierra, o al menos de dar una cubrición a las más importantes actividades humanas, con una construcción de cristal, tiene una historia secular en la civilización del occidente, [...] la concepción de colocar la vida ‘in vitro’, como en un invernadero, [...] un paraíso terrestre. El hombre intenta embellecer su prisión, hacer de oro sus cadenas y encender las luces que se dirijan hacia él, al tiempo que se mueve elegantemente dentro de un acuario.

Acrescenta o autor que, nos primeiros anos do século XX, “se dan las dos máximas interpretaciones de la esfera y la cúpula: apertura infinita al cielo y, a la vez, círculo mágico que guarda y protege los secretos de la humanidad” (FAGIOLO, 1977, p. 211). Nesse sentido, segue a Arquitetura de Cristal de Scheerbart (1998 [1914], p. 108):

A face da terra experimentaria uma profunda mudança a partir do momento em que a arquitetura de cristal suplantasse por completo a arquitetura de tijolo. Seria como se a terra se enfeitasse com jóias de esmalte e brilhantes. A maravilha de um espetáculo semelhante é totalmente inimaginável. Deste modo teríamos por todo o planeta algo ainda mais esplêndido que os jardins das mil e uma noites. Teríamos então o verdadeiro paraíso terrenal e não sentiríamos a necessidade de desejar a chegada do reino dos céus.<sup>99</sup>

Entre outros exemplos de imagens arquitetônicas que plasmaram a simbologia da cúpula, o autor (1977, p. 214) menciona o primeiro *Goetheanum* de Steiner sobre o qual, com base nas próprias conferências de Steiner, esclarece que

el templo-teatro de Dornach (1913-1920) expresaba, a nivel universal, mediante la cúpula grande y la pequeña, el diálogo de las órbitas celestes del sistema solar; a nivel filosófico, el lazo existente entre micro y macrocosmos; a nivel individual, el encuentro entre lo físico y lo espiritual (la esfera equivale al sentimiento del yo); a nivel social, la unión de la fraternidad y de la paz.

Em seu estudo, Braga (1999, p. 65) acrescenta, sobre esse aspecto, que

Steiner acreditava que o edifício de dupla cúpula propiciaria uma maior liberdade ao usuário, graças ao equilíbrio entre o efeito circular da cúpula e o efeito do eixo longitudinal. E ao penetrar dentro da grande cúpula poderia ser possível ter-se uma sensação de calma e harmonia propiciada pelo espaço esférico e ao mesmo tempo experimentar o espaço estruturado num eixo longitudinal, resultante do prolongamento até a pequena cúpula do mesmo eixo da grande. O homem poderia experimentar nesse ambiente um despertar da sua liberdade individual. Steiner determinou a relação das cúpulas a partir de considerações muito

---

<sup>99</sup> Tradução nossa.

importantes a respeito da correspondência das cúpulas como expressões do físico (cúpula maior) e do espiritual (cúpula menor).

Em Xul, apesar de a representação da cúpula se resumir a *Proyecto*, tal fato singular, somado, obviamente, às outras evidências, é suficiente para que se reconheça a real ressonância do então expressionismo arquitetônico em suas arquiteturas iniciais, que, mais próximas da montanha – que o acompanharia em muitas de suas posteriores obras – e menos do cristal, dois elementos marcantes da Cadeia, concede a seus templos não menos sacralidade que a catedral gótica resgatada reclama e não menos exuberância que o cristalino almeja. A originalidade de Xul em *Proyecto* esteja talvez em saber coroar com o brilho resplandecente do cristal um edifício de barro, levando a pensar que também existe uma natural nobreza neste contida, talvez, justamente na sua tão primitiva função de abrigar.

### **3.2 – *Vuel Villa*<sup>100</sup> (1936), a visão da cidade futura em dois tempos<sup>101</sup>: ficção e espiritualidade**

*And did the Countenance Divine  
Shine forth upon our clouded hills?  
And was Jerusalem builded here  
Among these dark Satanic mills?*<sup>102</sup>

(William Blake)

Em 1936, Xul Solar pinta a aquarela *Vuel Villa* que, como o próprio título já indica, mais do que a fachada de um único edifício – como em grande parte de suas arquiteturas – trata-se da apresentação de uma utópica e bem humorada proposta de urbanismo espacial, na qual o pintor coloca sua projeção da cidade futura, que habitará os céus. Urbanismo aqui no sentido dado pelo engenheiro Le Ricolais, um dos precursores dos estudos sobre estruturas espaciais e que o define como quando se deixa de ver o objeto isolado e passa a ver o grupo.<sup>103</sup> O próprio Xul refere-se a

---

<sup>100</sup> Cf. il. 2.

<sup>101</sup> A expressão “em dois tempos” é aqui utilizada como referência ao fato de que Xul Solar pintou a aquarela *VuelVilla* em 1936 e só supostamente mais de uma década depois escreveu um texto homônimo, no qual parece complementar a pintura anterior, texto este inédito até sua publicação por Patricia Artundo em 2003. Tal expressão pode ser associada, também, aos dois termos do título “ficção e espiritualidade”, aspectos aparentemente distantes que, em *Vuel Villa*, são postos lado a lado.

<sup>102</sup> Em “Preface”, p. 213 do livro *Milton, a poem – The Illuminated Books*, vol. 5, de William Blake, Princenton, 1993.

<sup>103</sup> RAGON, 1970, p.126.

V.V.,<sup>104</sup> em seu texto de 1959-1960,<sup>105</sup> como “una ciudad digámosla villa” ou como facilitadora de um “variable urbanismo”. Mas não se trata de um urbanismo espacial nos termos das propostas de Yona Friedman,<sup>106</sup> também da mesma época (1958-1959), com seus projetos de arquitetura móvel com estruturas fixas no solo; em Xul, a ousadia é maior, toda a cidade é móvel e é ainda levada por uma espécie de barco dobrável. Tampouco se trata de um projeto no sentido arquitetônico do termo, mas, sim, de uma pintura que contempla uma proposta de urbanismo.

Representada com humor a imagem V.V. se divide entre a ficção tecnológica e uma sutil – mas não por isso imperceptível – aproximação da questão espiritual; é a representação da cidade que voa e que viaja literalmente entre o céu e a terra, mas que, diferentemente do que ocorre na maioria de suas obras, parece, à primeira vista, estar mais associada aos aspectos mundanos, como a preocupação com a questão demográfica e com o futuro das cidades superpovoadas, do que com questões propriamente espirituais.

Ímpar entre as cidades de Xul Solar por ser esta “alada”, V.V. tem também a peculiaridade, entre as demais aquarelas do artista, de ser a única<sup>107</sup> que compartilha com um texto escrito o mesmo tema e o mesmo título. Se, na aquarela de 1936, o artista deposita o retrato de seu projeto para a cidade móvel, denominada então *Vuel Villa*, no texto homônimo<sup>108</sup>, cuja posterioridade ultrapassa, pela data suposta de sua escrita, os 20 anos, o artista desenvolve a viabilidade da proposta, os materiais utilizados, suas funções e seus recursos, fazendo crer que esse seria a extensão de uma idéia arquitetônica e urbanística iniciada já havia duas décadas.

O texto original “Vuelvilla”, segundo Artundo (2005b, p. 188), datilografado, provavelmente, por volta de 1959 e 1960 e recentemente republicado pela autora (2005b, p. 188-94), em *Alejandro Xul Solar: Entrevistas, artículos y textos inéditos*, no capítulo “Textos inéditos” foi publicado, pela primeira vez, por Artundo em *Hispanamérica* (2003, p.45-53), precedido de um texto introdutório da mesma autora intitulado “Visiones de la era espacial: una introducción a ‘Vuelvilla’ de Xul Solar,” acompanhado de alguns esboços – nos quais não consta

<sup>104</sup> Neste trabalho serão utilizadas freqüentemente as iniciais V.V. para referir-se tanto à imagem *Vuel Villa* quanto ao texto *Vuelvilla*. O próprio Xul Solar em seu texto *Vuelvilla* adota esta sigla, exemplo de seu pensamento condensatório relacionado aos estudos linguísticos.

<sup>105</sup> ARTUNDO, 2003, p. 48-53. Este texto é reproduzido no anexo *Imagens 2.20*.

<sup>106</sup> Ao lado de Édouard Albert, em 1958-9, foi um dos precursores das idéias de urbanismo espacial e da arquitetura móvel que propunham, entre outras coisas, a cidade de várias plantas que pudesse ter multiplicada sua superfície original. Cf. RAGON, p. 125-171.

<sup>107</sup> Única no sentido do que já foi dado a conhecer por publicação.

<sup>108</sup> Os dois termos *Vuel* e *Villa*, que lado a lado formam o título da aquarela, no título do texto aparecem unidos formando uma só palavra, “Vuelvilla”. Cf. anexo 2.20.

a data – feitos pelo artista<sup>109</sup>. Faz-se necessário ressaltar que tal publicação é, até o momento, o único trabalho específico sobre o texto *Vuelvilla* e que o fez conhecido publicamente. Enquanto a aquarela *Vuel Villa* de 1936, já dada a conhecer há mais tempo, teve sua imagem reproduzida em quase todos os livros e catálogos, cujos autores e organizadores se debruçaram sobre a obra do artista argentino.

De qualquer forma, independente da distância que separa a produção de um e outro, a clara relação entre imagem e texto homônimos faz com que seja este último apoio fundamental no estudo que aqui se inicia da referida aquarela, que, entendida como uma extensão das tantas faces da arquitetura pintadas por Xul, pode ser colocada de paridade com esse aspecto de sua obra. Esta, produzida ao redor de um contexto ficcional que fomentava na época e que, também no âmbito das artes, já havia sido pensada, a seu modo, dentro da arquitetura expressionista de princípios do século XX e ainda na que seria, posteriormente, proposta pelos arquitetos do urbanismo espacial, talvez neste último já em termos mais práticos do que teóricos ou plásticos.

Embora seja a única entre as aquarelas de Xul Solar que traz a representação da cidade voadora, compartilha com *Mestizos de avión y gente*<sup>110</sup> do mesmo ano – já anteriormente, em 1932, pinta *Paisaje*,<sup>111</sup> na qual também aparece um objeto que voa – o tema da tentativa, por parte do homem, de conquistar os céus, seja como a visionária expectativa da cidade móvel que não mais estivesse ligada a uma base fixa na terra, como se percebe na primeira, ou como resultado da própria melhora humana, no caso da última. Nas duas, Xul coloca, respectivamente, suas visões de melhoramento urbano e humano e se, para a imagem *Vuel Villa*, existe um texto escrito e publicado posteriormente, para as fantasias de um homem dotado de capacidades as mais peculiares, Xul escreve também mais tarde “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”<sup>112</sup>, publicado, originalmente, segundo Artundo (2005b, p. 146), na revista *Lyra* de Buenos Aires em 1957. Na nota que faz a autora, consta que acompanhavam tal texto, as reproduções das obras *Mestizos de avión y gente* e *Duendes*<sup>113</sup> de 1935, uma prova de que os três se associavam.

---

<sup>109</sup> Cf. il. 2.16.

<sup>110</sup> Cf. il. 2.8.

<sup>111</sup> Cf. il. 2.7.

<sup>112</sup> ARTUNDO, 2005b, p. 146-5.

<sup>113</sup> Obra mencionada décadas antes já por SVANASCINI (1962, p. 42) ao lado de outra intitulada “Filántropos” e de “Mestizos de avión y gente”, as três, segundo o autor, relacionadas com a criação de seres compostos, animal e máquina, tentativas de melhoras anatómicas. As duas primeiras não foram encontradas em nenhum dos catálogos e livros consultados para esta pesquisa.



Outro texto que, de acordo com a Artundo (2003, p. 46), ainda está relacionado com a mesma temática é “Autómatas en la historia chica”. Neste texto, de acordo com nota de Artundo (2005b, p. 132), publicado em *Mirador: Panorama de la Civilización Industrial*, também em 1957<sup>114</sup>, Xul refaz o percurso de inusitadas invenções criadas pelo homem ao longo da história e que deram às máquinas automáticas funções que as aproximavam, muitas vezes, de sua própria espécie partindo do Egito antigo até seus contemporâneos<sup>115</sup>. A autora (2005b, p. 44) suspeita que também o texto “Vuelvilla” estaria associado à proposta desenvolvida para a revista *Mirador* como o anterior.

Além dessas obras, pode-se acrescentar ainda como estreitamente relacionadas com o tema tratado por Xul Solar na pintura e no texto *V.V.*, os desenhos feitos com lápis de cor sobre papel reproduzidos por Gradowczyk (1994a, p. 160-1) e intitulados *Dos mestizos de avión y gente*<sup>116</sup> e *Cuatro mestizos de avión y ciudad*<sup>117</sup>, ambos de 1935, e *Gente kin vuelras*<sup>118</sup> de 1936. Ainda, a obra *Sin título*,<sup>119</sup> também de 1936, divide com as anteriores as propostas do artista de modificações para o corpo humano e da mistura do homem com a máquina, que resultaram em fantásticas criaturas voadoras, cujo tema é associado por Gustavino (2003, p. 25), no contexto da obra de Xul Solar, aos *cyborgs*, segundo a autora, “concepto surgido a la luz de la interacción humana con las nuevas tecnologías” e, podendo ser analisado “bajo la perspectiva de una proyección utópica optimizante vinculada con una vertiente tecnológica”.

Há ainda um texto inédito intitulado “Esbozo de un proyecto de cambios para el cuerpo humano”, de acordo com Lorenzo Alcalá (1994, p. 80-1), parcialmente reproduzido por Svanascini em 1961 e posteriormente por Alcalá, que considera que tal texto, sem datar, seja provavelmente anterior a 1957 e menos ambicioso que “Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, embora trate também de modificações corporais resultantes das evoluções que conjectura Xul.

É em meio a essas criações do homem máquina, todas da década de trinta, que surge também a imagem *V.V.*, a cidade como máquina voadora.

Desta maneira, define-a Svanascini (2002, p. 40):

<sup>114</sup> Segundo a autora, acompanhado da reprodução de um retrato de Xul Solar e de vários exemplos de autómatas citados no texto, além de considerações de Edgar Allan Poe em *Maelzel's Chess-Player*, um desses exemplos.

<sup>115</sup> ARTUNDO, 2005b, p. 132-45.

<sup>116</sup> Cf. il. 2.9.

<sup>117</sup> Cf. il. 2.10.

<sup>118</sup> Título em *neocriollo*. Cf. il. 2.11.

<sup>119</sup> Cf. il. 2.12.

Entre sus pinturas-invenciones, Xul Solar imagina una nave aérea sostenida por grandes globos e impulsada por motores (*Vuel Villa*, 1936). Su base remeda un biombo, del que sobresalen ruedas, hélices y escalas, y en su superficie se advierte una pagoda oriental, chimeneas humeantes, y diferentes construcciones. Pareciera la medida exacta del sueño de lo posible [...]

Como bem nota o autor, o lado inventor de Xul Solar em *V.V.* – embora se dissesse “recreador, no inventor”<sup>120</sup> – é já evidenciado; assim o será também em seu *Pan-ajedrez*<sup>121</sup> e em sua *Panlengua*, nos posteriores anos de 1945-6, ou em suas modificações para o piano, por volta de 1947,<sup>122</sup> ou, em seu vitalício e mais elaborado projeto lingüístico, o *Neocriollo*, que aparece pela primeira vez publicado, segundo Schwartz (2005a, p. 39), em uma tradução do poeta alemão Cristian Morgenstern, na revista *Martín Fierro*, em 1927. Mas é na aquarela de 1936 que talvez esteja sutilmente representado seu invento visual mais audacioso, a cidade que voa. Scheerbart (1998, p.171),<sup>123</sup> já em seus ensaios de 1914 sobre a *Arquitetura de Cristal*, afirmava que

con los inventos no es precisamente sencillo ganar mucho dinero. A pesar de todo, cualquiera podría asegurarme que el número de inventores va cada día en aumento. No hay que temer que gran cantidad de inventores pierda todos sus bienes y haberes por no lograr realizar nada en absoluto, porque el inventor que vive en completa miseria es, a pesar de todo, una verdadera excepción. Los fracasos son fuente de humor y mientras éste exista nada es del todo irremediable. Quede dicho esto sólo como un inciso. No cabe la menor duda de que los inventores del futuro, cuya cifra aumenta a diario, tal como se ha dicho, podrían o deberían tener un gran porvenir. [...]

Xul, o também futuro inventor, que se encontra na Europa quando Scheerbart escreve essas palavras tardaria ainda mais de duas décadas para traduzir para o papel a visão da cidade aérea que já havia sido proposta, mesmo de diferentes formas, por outros arquitetos/artistas utópicos das vanguardas de princípios do século XX – principalmente no contexto do Expressionismo alemão – e, se, ao pintar *V.V.*, não está inserido em um movimento organizado

<sup>120</sup> Palavras de Xul Solar contidas em uma das mais conhecidas auto-definições do artista, reproduzida por muitos autores que tratam de sua obra. É citada por PELLEGRINI (1990, p.27) no texto que compõe o catálogo do *Museo Xul Solar* e por ARTUNDO (2005b, p. 43). Nela, o artista, após uma aparente demonstração de negativismo com relação à incompreensão de sua própria obra, muda, completamente, o sentido de suas palavras ao acrescentar, no final, o advérbio “ainda”.

<sup>121</sup> Sobre o qual também escreveu um texto intitulado “Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo”, sem datar, escrito, provavelmente, por volta de 1945, segundo Artundo, 2005, p. 194 e assim como o texto “Vuelvilla” foi inserido no capítulo “Textos inéditos”.

<sup>122</sup> TEDIN, 2005, p. 157-69.

<sup>123</sup> Cujo escrito original data de 1914, sendo esta edição de 1998 traduzida ao espanhol a partir da edição alemã de 1986.

ao redor da arquitetura prospectiva – como tampouco estava com relação aos arquitetos expressionistas anos antes – isso não o faz mais distante destas propostas contemporâneas à sua cidade alada.

E, assim como ocorreu com muitos dos projetos desses arquitetos/artistas do começo e de meados do século XX, sua cidade futurista permaneceria também apenas no âmbito da fantasia, semelhante ao das arquiteturas prospectivas mais extraordinárias, no sentido de fazerr ver o que ainda está distante, mas, nesse caso, talvez oscilando entre “elementos fantasistas y elementos constructivos,” possibilidade apontada por Ragon (1970, p.31). No próprio texto *V.V. Xul* (2003, p. 53), parece dividir-se entre aquele que acredita na real possibilidade construtiva de seu projeto e aquele que percebe seu elevado grau de fantasia. Quando escreve “[...] sobre ciudades del futuro, pululantes, varias capas aéreas de repletos domicilios colgados del cielo [...],” vislumbra *V.V.* como algo pertencente ao futuro e, em outra passagem, “[...] ya parece factible la *V.V.* Más próximos de ella estaremos cuando [...]” já parece entender sua cidade voadora como algo mais viável, mas ainda dependente de certas condições para tornar-se fato.

Para López-Anaya (2002, p. 25) – cujo livro *Xul Solar: una utopía espiritualista* traz também, dentro da biografia escrita por Artundo, uma imagem dos esboços<sup>124</sup> feitos pelo artista da cidade que voa com data suposta de 194[-], ou seja, posterior à conhecida pintura – a aquarela *Vuel Villa* é uma complexa versão da irrealidade fantástica, dividindo com as variantes de “Mestizos de avión y gente” o mesmo teor de fantasia. Já Artundo (2003, p. 45), no texto que antecede a primeira publicação de *V.V.*, chama a atenção para o fato de que, além dos recorrentes canais de acesso à obra de Xul Solar, como aqueles relacionados com a lingüística, o ocultismo, a música, a astrologia ou as religiões, é possível estabelecer, também, uma leitura pautada em um contexto histórico mais além da aparente utopia, afirmando a autora (2003, p.47), no que se refere especificamente a essa obra, que “Lejos de aparecer como una propuesta utópica, Xul concedía a su ciudad la posibilidad de obtener por sí misma sus propios recursos y ser autosuficiente.”

Dessa forma, é possível afirmar que, se, no amplo conjunto da produção pictórica de Xul Solar, a busca da aproximação com o espiritual é muito evidente, exacerbando a questão da transcendência, do oculto, do hermético, em *V.V.*, ao contrário, o que se percebe é um homem preocupado com aspectos muito mais práticos de uma sociedade que se desenvolve rapidamente e

---

<sup>124</sup> Cf. il. 2.17.

que busca propostas para a resolução ou apaziguamento dos problemas causados por esses indicadores da modernidade.

Se no texto em que desenvolve a idéia apresentada na anterior aquarela parte de uma citação relacionada com o campo espiritual, ao fazer referência às palavras contidas na Sagrada Escritura, ao longo de seu desenrolar, aborda uma discussão muito mais mundana e relacionada com o campo tecnológico do que propriamente espiritual. No entanto a presença do sagrado também em meio a um tema ligado mais propriamente aos avanços tecnológicos justifica-se pelo fato de que, como aponta Artundo (2003, p. 47), “Sin lugar a dudas, es poco probable que se contentase [Xul] con asignarle [a la *Vuelvilla*] sólo funciones mundanas y la misma presentación de su “Vuelvilla”, en términos de una Jerusalén celeste, retrotraen su propuesta al plano de lo espiritual que es el que, en definitiva, modelaba sus acciones e ideaciones.” Talvez uma necessária justificativa para um homem, que, apesar de inserido na Buenos Aires fervescente de princípios do século, não se encontrava de forma alguma isento dos incessantes questionamentos referentes a questões espirituais, como deixou bem marcado no decorrer de toda a sua vida e obra; o mesmo Xul que se dividia também entre as bandeiras da América e a bagagem trazida da Europa, entre a realidade e suas visões interiores. Nesse ponto, parece ser possível perceber uma aproximação de Xul ao caráter de dualidade presente no contexto expressionista na forma como é apontado por Pizza (1998, p. 76):

[...] en tales experiencias nos topamos con contraposiciones fácilmente dialectizables, que frecuentemente estallan en polaridades disociadas, como sucede en muchas manifestaciones de la *koiné* expresionista: primitivismo-modernidad, catastrofismo-utopía, naturaleza-metrópolis, caos-geometría. [...]

E mais especificamente em torno dos valores que envolvem o grupo *Die Brücke*, o mesmo autor (1998, p. 39) também afirmaria:

El puente, en definitiva, singulariza el momento de cristalización, de fijación de las tensiones humanas constitutivas: aquellas entre vida y muerte, entre individuo y sociedad, entre trascendencia y materialismo. De hecho, en su configuración, no se excluye ninguno de los dos extremos; simplemente, ambos estarán dirigidos a representarse en el instante suspendido de una *imposible*, y sin embargo ensayada, coincidencia de las oposiciones.

Em outro ensaio, este de Scheerbart, citado por Fagiolo (1977, p. 228) o idealizador da

*Arquitectura de Cristal* diria:

Los artistas del Imperio de la Utopía habían demostrado en los últimos años una decidida preferencia por las formas artísticas del pasado, y habrían reconstruido muchas ciudades antiguas de una manera tan real que quien se hubiese encontrado ante sus muros habría creído hallarse en una remota antigüedad. Muchos utópicos acabaron, finalmente, viviendo en dichas ciudades, imitando vestidos y costumbres del tiempo. Al cabo de algún tiempo se provocó una reacción, y muchos pintores, escultores y, sobre todo, arquitectos sintieron el gran deseo de habitar el futuro.

No contexto específico do artista argentino, Beatriz Sarlo (2002, p. 52) assim comenta sobre a questão da dualidade relacionada ao passado e ao futuro tecnológico:

La mezcla de lo antiguo y lo nuevo es característica de una línea de la vanguardia europea, que Xul Solar conoce. Este rasgo [...] corresponde – en el caso de Xul Solar – al tema que atrapa a la cultura argentina contemporánea: ¿cómo es posible integrar el pasado en la construcción del futuro?; ¿cuántos elementos de la tradición sobreviven en una cultura moderna tensionada por una poderosa intervención tecnológica?

Torna-se assim pouco estranha a ambigüidade apresentada sob diversos aspectos na arte de Xul, se entendida dentro desse contexto. Revisita construções pré-colombianas e, paralelamente, tem visões de cidades futuras carregadas de tecnologia, exalta a nação de origem com símbolos claramente nacionalistas e, ao mesmo tempo, dialoga com a mais inovadora vanguarda européia, cria uma língua para os países da América, mas necessita também de um idioma universal; proclama a introspecção espiritual em busca do divino, mas se vê cidadão do mundo imerso em avanços tecnológicos. Talvez sejam estes fatores que levam García-Antón e Green (1994, p. 18) a afirmarem que o trabalho de Xul pode ser considerado como “a multi-disciplinary creative project dedicated to the exploration of the macrocosmic in pan-national terms”.

Em seu recente trabalho biográfico sobre Xul Solar – mistura de realidade e ficção, em razão das inúmeras suposições do autor –, Abós (2004, p. 165) acrescenta que a culminação de *Vuel Villa* tinha antecedentes no próprio trabalho de Xul Solar, tanto em seus já aqui mencionados desenhos com o tema do homem que voa aos que Abós denomina “hombres-pájaros, insectos-voladores, helicópteros personales...”, como também com as vinhetas de 1928 para *El idioma de los argentinos*<sup>125</sup> de Borges.

---

<sup>125</sup> Cf. il. 2.6.

Abós (2004, p. 164) salienta ainda a influência nesse trabalho da ficção científica do século XIX, destacando os romances de Julio Verne, especialmente, *La isla de hélice* do qual, segundo ele, Xul tinha um exemplar em sua biblioteca. Sobre essa aproximação de Xul com os avanços científicos da época, um fator preponderante é o fato, constatado por Artundo (2003, p. 46), de que o artista havia organizado, entre os anos 1939 e 1942, uma pasta com recortes sobre o tema da aviação, as inovações nessa área e os modelos realizados ou não de mecanismos de vôo. Segundo a autora (2003, p. 46), esse interesse de Xul pela possibilidade de acesso ao espaço por parte do homem teve sua aparente origem justamente com as pinturas de *Mestizos de avión y gente* e *Vuel Villa* de 1935 e 1936, respectivamente, e que retomam os inventos de Da Vinci até o avanço das pesquisas relacionadas ao tema do século XIX.

### **3.2.1 – A década de trinta, as visões e o contexto de V.V. na Buenos Aires moderna da i/migração**

Em seqüência à agitada e culturalmente produtiva década de vinte, os anos 1930, na Buenos Aires da aquarela V.V., presenciam acontecimentos não menos significativos, e o caráter de metrópole moderna se acentua conforme as palavras de Sarlo (1997, p.203):

[...] os fios de iluminação elétrica, já em 1930, tinham substituído os antigos sistemas a gás e querosene. Os meios de transporte modernos [...] tinham-se expandido e ramificado; em 1931, em meio a um escândalo denunciado por alguns jornais, autoriza-se o sistema de ônibus. A cidade é vivida a uma velocidade sem precedentes, e as conseqüências desses deslocamentos rápidos não são apenas funcionais. A experiências da velocidade e a experiência da luz modulam um novo elenco de imagens e percepções [...]

Mudanças que, conforme aponta a autora (1997, p.204-17), eram mais fortes no centro que nos bairros e que incluíam, entre outras coisas, a consolidação de um mercado editorial local de editoras e revistas – gerando, conseqüentemente, um circuito de leitores –, um novo jornalismo iniciado na década de XX em plena atividade, uma mudança no perfil das ofertas publicitárias, a expansão das salas de cinema, atingindo, em 1930, em todo o país, um número superior a mil e uma duplicação da população em menos de 25 anos, considerando que, ainda em 1936, conforme Sarlo (1997, p. 205), “[...] a porcentagem de estrangeiros superava os 36,1, e a taxa da população masculina chegava a 20,9 entre os não-nativos”, sendo a cidade, assim, formada por 75% de imigrantes e filhos desses.

É também nesse cenário que nasce, de acordo com Sarlo (1990, p. 38), a revista *Sur* de Victoria Ocampo em 1931 a qual busca promover o modernismo arquitetônico. Nessa mesma revista, nove anos mais tarde, estará o nome de Xul Solar na sessão *Crítica de Arte*, na qual Julio E. Payró (1940, p. 83-4) dirá que o criador de *V.V.* “[...] evoca un mundo irreal, y algo burlón, de hombrecillos de la Luna, mujeres-gusanos y para ‘Vuelgente’”.

Sarlo (1990, p. 38) atenta também para o fato de que, nesse momento, “la arquitectura, el urbanismo y la pintura miran, rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva”, sendo a rua um dos lugares onde ocorrem as tentativas de “ocupación simbólica”, um local descrito por vários escritores dos anos 1920 e 1930, como Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón e Jorge Luis Borges. Uma cidade nova, que como *V.V.*, respira tecnologia e superação dos limites da máquina. Ainda segundo Sarlo (1990, p. 37),

La tecnología es la maquinaria novedosa del escenario urbano; ella produce nuevas experiencias de la especialidad y de la temporalidad: utopías futuristas vinculadas a la velocidad de los transportes, a la iluminación que produce un corte vigoroso con los ritmos de la naturaleza, a los grandes recintos cerrados que son otras formas de la calle, del mercado, del ágora.

De acordo com King (1994, p. 13), por volta dos anos 1930, Buenos Aires detinha 20% da população do país, uma porcentagem que aumentaria a cada ano em decorrência da imigração interna. Gradowczyk (1994a, p. 147-8) comenta que essa década, que tem início com a derrubada do presidente Yrigoyen, presencia um panorama sombrio em que fatores econômicos e políticos externos influenciariam a vida política e cultural da Argentina e, conseqüentemente, a obra de Xul Solar, o qual começa, a partir de 1931, a pintar suas visões de “países imaginarios”, pinturas em uma dimensão um pouco maior que as anteriores.

Nesse ponto, faz-se importante notar que essas pinturas de visões estão estreitamente relacionadas com textos escritos por Xul Solar e organizados, segundo Artundo (2006, p. 188), por volta de 1936-1938, os quais intitula *San Signos*, ou, como conhecido contemporaneamente, *Libro del Cielo*. Três deles – “Poema”, “Apuntes del neocriollo” e “Visión sobre el trigramma”<sup>126</sup> –, publicados em vida pelo artista, todos na década de 1930, conforme Nelson (2005, p. 49-69).

Embora grande parte das aquarelas de Xul desse período tenham relação com os *San*

---

<sup>126</sup> Todos eles traduzidos para o espanhol por Daniel E. Nelson em ARTUNDO (org.), 2005b. p. 172-84 em capítulo intitulado “Visiones místicas”. O mencionado autor é o único que se dedica de maneira sistemática a traduzir os *San Signos* de Xul do *neocriollo* ao espanhol.

*Signos* – que vislumbram, conforme Nelson (2005, p.49), “un insólito mundo extraterreno” –, tanto V. V. como as pinturas de homens-máquina voadores, mencionadas anteriormente, não parecem indicar associação com esse mundo de visões místicas, não são produto de um transe, pois estão muito mais relacionadas, como já observado, com um mundo científico e tecnológico e que almeja soluções práticas para os seres que nele habitam. Os textos que se associam a essas pinturas seriam, portanto, aqueles escritos posteriormente a elas e escritos em espanhol – como o texto V.V., que trata de uma projeção consciente de um futuro “tragicômico,” como o próprio autor a denomina – e não aqueles resultantes das precedentes visões de Xul escritos em *neocriollo* e em época bem próxima à de suas respectivas transcrições visuais. Assim, embora a cidade superpovoada e de proliferação desenfreada esteja presente em ambos os trabalhos, eles possuem natureza distinta como também são resultado de um processo diferente.

Na década de 1930, Xul participa também de várias exposições divididas entre Buenos Aires, La Plata, Montevideu e Mar del Plata e, exatamente no ano de nascimento de V.V., conhece Micaela Cadenas que será sua futura esposa (TEDIN, 2005, p. 164).

### **3.2.2 –A imagem *Vuel Villa***

Na “pequeña joya” *Vuel Villa*, como é denominada por Bonet (2002, p. 190), uma aquarela sobre papel medindo 34 x 40 cm, a sustentação da cidade flutuante ou alada – como também é chamado por Gradowczyk (1994a, p. 162) esse tipo de cidade – dá-se por meio de balões que igualmente aparecem nas representações dos seres que voam e que, acompanhados de uma série de hélices, se encarregam do deslocamento da cidade. O movimento é perceptível pelos círculos de vento na cor branca que rodeiam as hélices inferiores e também pela queima de um suposto combustível, que produz uma fumaça escura expelida por três espécies de escapamentos superiores. O branco, que aparece como ondas de ar, também é responsável pelo efeito acinzentado da fumaça e das ondas da água.

Com um formato sanfonado, a base da cidade flutuante, que se assemelha a um barco de madeira ou a um biombo na horizontal, parece permitir uma certa flexibilidade de movimentos no sentido de ser capaz de se contrair ou estender. Em cada lateral inferior, uma roda pronta para a aterrissagem. Edifícios representativos de diferentes nacionalidades, como os que se assemelham a moinhos de vento ou construções orientais – comuns na obra de Xul –, compõem o conjunto



arquitetônico da vila e presente, como em grande parte de suas aquarelas, está também a bandeira. Escadas aqui, não no sentido ascensional como um elo com níveis espirituais superiores, mas, sim, com caráter prático, de acesso à base da cidade alada, que ligam aos balões ou à base do barco, penduradas e soltas ao vento em meio a um céu vermelho e cinza sem sol nem lua, apenas uma gaivota, ao contrário da maioria de suas visões dessa década em que tais elementos circulares aparecem de forma bastante significativa.

Também se apresenta pendente a pequena assinatura de “Xul” que se encontra do lado direito como se estivesse, igualmente, sendo levada pelo barco voador, que sustenta a cidade. Pequenas são ainda algumas figuras que sugerem pessoas, presentes na versão terrestre, mas que não são claramente identificáveis. No lado oposto, o ano “1936” registrado na vertical, como em várias de suas aquarelas.

Se poucos anos depois de seu retorno a Buenos Aires, Xul, em seu afã de identidade nacional associado ao ideal de união latino-americana, cria dragões alados – como em *Mundo* de 1925, *Drago* e *Otro drago*,<sup>127</sup> ambas de 1927 – condutores das diversas pátrias, simbolizadas pelas bandeiras, em sua posterior *V.V.*, de 1936, ainda parece permanecer essa idéia do cruzamento de fronteiras, da liberdade que sempre está associada à ascensão, ainda que, nessa obra, sob outro aspecto, o aspecto do desafio humano ante as leis da natureza que o prendem ao chão. O dragão alado é em *V.V.* substituído por uma espécie de barco de madeira, mas que também serve de veículo para um fim, aqui, uma possível amenização do problema da superpopulação, o lazer e até o “turismo romântico,” como aponta seu próprio autor (19 [--], p. 52) no texto de mesmo título.

Abaixo, a paisagem da cidade estática vista por Xul – também aqui, provavelmente, como vista por Sarlo (1990, p. 38), a própria Buenos Aires, imagem da modernização que se converte em cena e suporte – erguida em planos geométricos, e cujas construções são formadas por edifícios de linhas retas, em sua maioria, de tijolos aparentes, estreitos e altos, e cortada pelas águas que se vêem ao longe em um azul mais escuro e claramente delimitado pela diferença de tonalidade das águas mais costeiras, mais claras. Dois navios cruzam a cidade e, mais distantes, outros tantos se mostram apenas esboçados. O verde ainda está presente nas três montanhas que a circundam e que servem de base para os edifícios estreitos e pontiagudos.

---

<sup>127</sup> Cf. il. 2.3 a 2.5 respectivamente.

Esses dois planos paralelos, a cidade alada superior e a cidade base inferior, poderiam ilustrar, respectivamente, a *V.V.* e sua subsidiária *Ruedivilla*, descritas no texto escrito posteriormente, mesmo a cidade inferior sendo fixa, ao contrário da vila sobre rodas, que se move pela terra. Ambas dividem a imagem em duas quase exatas medidas que cortam a aquarela em uma linha imaginária em sentido horizontal e que poderiam gerar, sem perda de qualidade, cada qual uma aquarela independente. Ao contrário de *V.V.* e *Ruedivilla*, na pintura, ambas parecem ser auto-suficientes, autônomas. No texto posterior, haveria uma certa dependência entre elas, como ocorre entre as inevitáveis cidades-satélites ou cidades dormitório da modernidade e a cidade principal, esta última onde se concentra o trabalho.

Também em *V.V.*, estão presentes, embora não em toda sua extensão, como em pinturas anteriores, as aparentes linhas horizontais perceptíveis graças à diferença cromática dada por Xul aos planos. Característica recorrente em muitas obras precedentes com faixas não só na horizontal como na vertical, ainda presente de forma análoga em outra paisagem urbana, *Ciudad lagui*<sup>128</sup>, pintada três anos mais tarde. Faixas talvez ainda remanescentes da influência que, segundo Gradowczyk (1994a, p. 104), recebeu Xul do artista Paul Klee na época em que esteve em Munique e que foram mais significativas, abarcando todo o espaço do quadro, em algumas obras de Xul da década de 1920.

*Ciudad lagui* seja talvez, da década de 1930, a que mais se aproxima de *V.V.* no sentido de que, diferentemente de suas claras representações de visões místicas, há uma maior proximidade do real. *Ciudad lagui* seria uma cidade possível, não fossem talvez suas diversas escadas, que, além da função de ligação entre os diversos edifícios, também são o elo com o plano superior que se dá sob um enorme sol; seria ainda mais factível se não pendesse de seu céu, misteriosamente, uma pequena luz. Mas, à exceção da presença desses elementos e de compartilhar com a visão *San Monte Lejos*,<sup>129</sup> de 1938, a marca da sobreposição dos planos – como muros sobrepostos – muito freqüente nas pinturas de visões, os edifícios de *Ciudad lagui* em nada sugerem irrealidade. Assim, também *V.V.* seria uma cidade possível não fosse a figura de uma cidade alada que cruza a metade do quadro, a qual, no entanto, não existindo, excluiria igualmente o sentido do próprio título. Mas são justamente esses detalhes que fazem de uma e outra não cidades comuns, mas

---

<sup>128</sup> Cf. il. 2.13.

<sup>129</sup> BONET, 2002, p. 191, a classifica também como uma visão.

idades solarianas, nas quais sempre há, mesmo por detrás de uma aparente normalidade, algum símbolo, alguma manifestação da subjetividade espiritualizada do artista.

*Ciudad lagui* é uma cidade que se mostra ativa, como uma cidade fabril, com pessoas que deixam o local, enquanto que, em *V.V.*, o movimento é apenas perceptível na cidade alada, que expelle também fumaça. A cidade estática mostra-se praticamente vazia e sem vida.

Outro elemento recorrente na maioria das visões de Xul dessa época, como também em *Ciudad lagui* – e inclusive em *Mestizos de avión y gente* – e que não aparece em *V.V.* é a figura do sol ou de seu correlato, a lua, que, muitas vezes, se partem formando semi-círculos. A forma circular desses elementos em *V.V.* é substituída pelos três balões que sustentam a cidade. O céu é vermelho da cor da terra, das casas e do biombo voador e parece indicar um meio termo entre dia e noite, mas sem a presença de astro algum. O sol, tão forte e presente em Xul, assim como a luz estando diretamente associado ao nome de Xul Solar<sup>130</sup>, dessa vez, não aparece.

A escada também constante em quase toda a obra de Xul Solar e talvez de maneira mais evidente nas aquarelas de caráter nacionalista da década de 1920, nas monocromáticas da década de 40 e nas palafitas dos anos 1950, surge em *V.V.*, mas não com o mesmo valor simbólico que o das obras relacionadas a suas visões ou outras pinturas, mas, sim, com o real significado que possui tal elemento no plano físico, ou seja, o de permitir o acesso de um patamar a outro, de um plano a outro de um edifício. Assim é em *V.V.*, a escada está ali para permitir que se entre ou saia do barco voador como o seria em um balão ou para que se alcance o topo dos próprios balões e também aparece apoiada sobre um edifício na lateral inferior direita como objeto de acesso à sua parte superior. A mesma função utilitária, talvez, que é dada a esse elemento nos projetos de palafitas para o Delta, mais próximos do realizável.

A função do biombo é em *V.V.* alterada, o elemento que também é recorrente ao longo da obra de Xul tanto em imagens, como nos títulos, transforma-se aqui na base da arca voadora, ao ser representado na horizontal e em perspectiva. Seu aspecto segmentado permanece como uma imensa dobradiça e, assim, o grande leque de madeira permite que alguns edifícios ocupem níveis mais elevados que outros, como normalmente ocorre nas construções terrenas, com seus naturais desníveis.

---

<sup>130</sup> GRADOWCYK, 1994a, p. 30; SCHWARTZ, 2005a, p. 38.

As figuras do biombo e do muro aparecem na obra de Xul já nos anos 20 como em *BauBiombo*<sup>131</sup>, de 1921, a fachada de um edifício formado por seis andares de biombo multicoloridos, apresentando cada um deles uma entrada central e contendo ainda, cada andar, uma espécie de vigia que olha por sobre o muro; bandeiras nas duas laterais, inclusive a do Brasil, sugerem a idéia do retorno ao novo continente. Em 1948, Xul pinta também *Muros-biombos*<sup>132</sup>, em 1949, *Templo*<sup>133</sup> e em 1955, *Paisaje con biombos*<sup>134</sup>. Em ambas o biombo quadriculado – como é também em *V.V.* – é o elemento principal e se desdobra por toda a extensão da superfície do quadro e, ao mesmo tempo em que sugere ser construído de um material resistente, pedra ou tijolo, apresenta-se com uma espessura mínima, como de grande fragilidade. Segundo Gradowczyk (1994a, p. 138), essas imagens são propícias para ambientes espiritualizados e místicos, porque “están limitados sólo por el suelo y los planos verticales y se prolongan hacia el cielo- o hacia el infinito [...]”. Analisando por este ângulo, percebe-se uma aproximação à simbologia que é atribuída à muralha no Egito, baseada em sua altura, e que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2006 [1982], p. 626), está ligada ao vertical mais do que ao horizontal, indicando uma “elevação acima do nível comum”. De acordo com os autores,

a muralha, é tradicionalmente a cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior. Ela tem o inconveniente de *limitar* o mundo que ela encerra, mas a vantagem de assegurar sua *defesa*, deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste.

Essa forma do muro-biombo está presente também em *Pedreira*<sup>135</sup> de Klee, uma aquarela de 1915. Nela, vários elementos coloridos se unem formando um muro visivelmente dobrável com o qual se assemelham os posteriores muros-biombos de Xul.

Como na Arca de Noé do *Antigo Testamento*, também construída em madeira e com a finalidade de salvar as espécies do dilúvio<sup>136</sup> e que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006 [1982], p. 73), está associada ao simbolismo da navegação, a imagem da arca de Xul, construída em forma de biombo, poderia também pretender guardar diversas nacionalidades – como em seus recorrentes dragões alados –, representadas pelos edifícios exóticos, estando, no entanto,

<sup>131</sup> Cf. il. 2.1.

<sup>132</sup> Cf. il. 2.14.

<sup>133</sup> Cf. il. 2.15.

<sup>134</sup> A mesma pintura é reproduzida por GRADOWCZYK, 1994a, p. 198 com o título de *Muros-Biombo*. Cf. il. 2.19.

<sup>135</sup> Cf. il. 2.23.

<sup>136</sup> *Gênesis*, 6, 17-20. Paradoxalmente este livro sagrado encontra-se no extremo oposto do *Apocalipse* da Jerusalém Celeste, mencionado por Xul em seu texto.

mais associada à navegação espacial do que à aquática, sem, contudo, ser descartada esta última possibilidade, conforme as palavras do próprio Xul em seu texto referencial.

A bandeira, um dos símbolos mais característicos do artista, aparece, desta vez, timidamente, em apenas um exemplar e, por ser esta desconhecida, pode-se inferir que seja a bandeira criada para a nova cidade voadora – como também cria uma bandeira para a América Latina nas cores do arco íris e outra para o seu *Pan Klub*<sup>137</sup> – e que apresenta as mesmas cores da bandeira do Peru, que, por sua vez, está presente, entre outras de países da América e não só da América, em muitas obras de período anterior, como *Mundo* e *País* de 1925, ou *Drago* e *Otro drago* de 1927, em que figuras voadoras portam os símbolos de diferentes nações.

Sarlo (2002, p. 54) assim discorre sobre esse símbolo tão recorrente em Xul Solar:

Las banderas abundan en los paisajes urbanos y fantásticos de Xul Solar, principalmente en las obras realizadas en los años veinte y comienzos del treinta. Coronan las cabezas de sus criaturas flotantes, adornan la vestimenta de sus personajes, decoran el cuerpo de dragones o las alas de pájaros, flotan libremente en el espacio, aparecen en los mástiles de los barcos, en las fachadas de los edificios o en las plataformas de máquinas voladoras, pintadas en las paredes de las casas o colgando naturalmente de cuerdas. Las banderas hablan el lenguaje de la nacionalidad, y su presencia alude a lo diverso (conflictivo o sintetizable) como cualidad central del imaginario. Junto con los signos religiosos y mágicos (todo tipo de cruces, estrellas judías, flechas, jeroglíficos, números y letras, fórmulas cabalísticas, notaciones astrológicas), las banderas se suman a la organización de un espacio universal, donde las diferencias pueden legitimarse. Como en el caso de los mitos y la religión, la pintura de Xul Solar incorpora y sintetiza diferentes elementos: banderas reales e inventadas coexisten como epítetos visuales del espacio, y de los seres y artefactos fantásticos que lo habitan.

Em sentido simbólico e religioso, Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 118) mencionam o fragmento do *Êxodo* ‘Jeová é minha bandeira,’ que aponta para ao significado da proteção Divina, sendo que aquele que ergue tal símbolo “[...] lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno”, um significado apropriado para a bandeira de V.V.

Os planos dos edifícios, em V.V., apresentam-se mais espaçados que em *Ciudad lagui* ou em sua visão *San Monte lejos*, não causando, assim, o forte efeito de justaposição dos espaços apontado por Gradowczyk (1994a, p. 166) nessas obras, como também se observa em *Barrio*<sup>138</sup> de 1953; uma característica muito presente em diversas arquiteturas de Xul, onde são representadas várias construções e não somente um edifício, sendo que, em algumas delas, dos

---

<sup>137</sup> Cf. il. 3.24 e 3.25.

<sup>138</sup> Cf. il. 2.18.

anos 20 como *Dos rúas*<sup>139</sup> de 1922, mais do que se justapor uns aos outros, os planos se mesclam por meio de uma transparência que permite visualizar os planos posteriores e sem apresentarem a sensação de perspectiva que se percebe em *V.V.*

Considerando os termos apontados dentro de sua singularidade *V.V.* talvez seja uma das mais representativas imagens de Xul Solar em que o místico perde lugar para o lúdico – da mesma forma como se refere López Anaya (2002, p. 28) aos projetos das palafitas para o Tigre –, sem, contudo, deixar de existir, pois se mostra por meio do texto futuro, o qual, sem a pretensão de descrever literalmente a imagem criada anos antes, tratará, sim, de explicar detalhes de seu funcionamento, de sua construção e formas de arrecadação de recursos.

### 3.2.3 – O texto referencial<sup>140</sup>: ficção científica com gênese no *Apocalipse sagrado*

Ainda que posterior à pintura e sem referência explícita a ela, a não ser o parágrafo inicial, em que o autor faz alusão a um esboço de cidade feito anos antes, o texto *Vuelvilla* de Xul Solar – conforme observa Artundo (2003, p. 45), originalmente redigido em espanhol e não em *neocriollo*, como ocorre com seus *San Signos* e que, pela redação clara e data registrada, estava provavelmente, pensado para publicação – pode ser lido como a descrição daquela mesma cidade idealizada sobre asas em imagem anteriormente; como o discurso verbal que faltava do que não era perceptível de todo unicamente pela pintura, e ambos se complementam.

No texto (reproduzido no anexo 2.20), o pintor/escritor, após o parágrafo introdutório no qual se refere a um “alguém” – e que, pode-se supor, seria o próprio artista com sua aquarela pintada há cerca de 23 ou 24 anos de antecedência – que já haveria feito um esboço de uma cidade ou vila, que, para fins de facilitação da nomenclatura, poderia ser chamada simplesmente de *V.V.*, cita o trecho do *Apocalipse* que descreve a visão que tem João da *Jerusalém* celeste. Esse segundo parágrafo, discutido pormenorizadamente no subtítulo que segue, talvez seja o único que dê acesso ao aspecto espiritualista nessa obra de Xul Solar, pois os demais tratarão de questões práticas que visam à resolução de uma questão urbana.

Após a citação do versículo 2 do cap. XXI, do *Apocalipse*, Xul segue seu discurso partindo do que se esperaria de *V.V.* como uma forma de publicidade que poderia estar em

---

<sup>139</sup> Cf. il. 2.2.

<sup>140</sup> Cf. reprodução do texto no anexo 2.20.

diferentes partes do mundo – por sua facilidade de locomoção –, mas que, a despeito de sua independência no que se refere à capacidade de deslocamento, ainda assim, dependeria do apoio terrestre de uma sub-vila. Considera que seu empreendimento poderia ser acatado ou por alguma empresa comercial ou por algum partido político ou pela UNESCO – Artundo (2003, p. 47) recorda o fato do *Año Geofísico Internacional* entre 1957 e 1958 e de constar na biblioteca de Xul material a esse respeito – ou ainda por idealistas ou organizações sem fronteiras. Mas entende que, se, naquele momento, não pudesse ocorrer a nenhum desses órgãos executar tal façanha, pelo menos um esboço mereceria ser levado em conta como princípio da idéia.

A partir desse ponto, os parágrafos do texto são classificados por quatro tópicos sendo o primeiro deles sobre a mobilidade no qual é especificado que a maneira mais barata de se deixar levar pelos ares é por meio de balões, como é o caso de V.V., e que tal fato põe em evidência a importância de um bom serviço meteorológico de apoio que possa prever as variações do tempo, considerando ainda a possibilidade de ter que fazer uso de motores no caso de que os ventos não estejam favoráveis.

O parágrafo seguinte trata do tipo de balões que seria utilizado em V.V. cujo material deveria ser de tecido, borracha ou plástico, sua forma um pouco cilíndrica ou triangular, rígida, resistente e leve. Já se prevê, nesse momento, o uso de um gás o mais leve possível – mas não o hidrogênio – como o utilizado nos dirigíveis modernos e que não fosse inflamável. O gás almejado para o empreendimento de V.V. é o hélio, a despeito do custo caríssimo, como é salientado pelo autor.

Na seqüência, sob o subtítulo de “otrosí,” o autor trata da proposta de pavimentos que, apoiados sobre balões achatados, poderiam ser usados como ligação entre duas unidades e que funcionariam, como no caso específico de V.V., como cobertura completa para praças, bairros, campos, rochas e colinas terrestres, gerando novos espaços cobertos ou até mesmo novas cidades estendidas vertical ou horizontalmente mesmo sobre a água, onde por certo V.V. poderia pousar ou até navegar. Neste ponto, é pertinente uma comparação que aproxima as idéias de Xul às propostas de solos artificiais de Yona Friedman, comentada em subcapítulo posterior.

O tópico que segue aborda a necessidade de uma sub-vila terrestre que pudesse dar suporte a V.V. Denominada “Ruedivilla” ou “Villa Ruedas”, essa cidade base seria a responsável pelo transporte de todo mantimento pesado, incluindo combustível e maquinaria, além de objetos, móveis e coisas afins. Essa vila sobre rodas manteria contato constante com V.V., mas poderia

também ser independente dela, sendo possível que obtivesse até mais êxito comercial que a outra dada sua maior capacidade de transporte de mercadorias. V.V. poderia, inclusive, ser subsidiada em grande parte por seu complemento terrestre, não perdendo, no entanto, sua superioridade em termos de cultura, mente e espírito. Enfim, ambas se complementariam, embora a função de apoio da vila sobre rodas estivesse limitada a regiões de mais fácil acesso.

Os cinco parágrafos seguintes do texto são dedicados aos recursos de V.V., sendo previamente considerado que, em razão do alto custo do empreendimento e do próprio gás utilizado na cidade voadora, seria conveniente que esta tivesse início por partes menores, ou seja, pequenos bairros e com poucos habitantes, embora coesos entre si, não dissociados. A forma de obter recursos por meio de V.V. é apontada em quatro itens específicos. O primeiro deles aponta como atividade rentável o “turismo romântico”, ou seja, viagens de casais em lua-de-mel que poderiam usufruir da exclusividade de V.V. de poder partir e chegar de e a qualquer parte do planeta.

Em segundo lugar, estariam as visitas guiadas por turnos pelo complexo atrativo de V.V.. O teatro aparece como terceiro recurso de arrecadação de receita e que poderia funcionar com V.V. pousada sobre amplos espaços como campos, quadras ou pistas, transformando-se, desta forma, em um grande palco compatível até com atores gigantes<sup>141</sup>, considerando a possibilidade de que, da mesma forma como existem anões, também seres exageradamente grandes pudessem vir a existir como consequência do uso crescente de energia atômica. Assim, nesse teatro de proporções descomunais, também as marionetes seriam gigantes e controladas por compridas varas de salto ou cordas, dependendo de ser seu manuseio superior ou inferior. Nesse aspecto, é observada também a necessidade da previsão meteorológica devida aos ventos e de ajuda mecânica pelo grande peso dos objetos.

O quarto e último recurso proposto seria o comércio, apoiado na base subsidiária “Ruedivilla” e que poderia valer-se, além da venda de artesanato, também de atividades, como exibição de filmes, venda de quadros, conferências, atendimento médico, etc. Alguma semelhança poderia, talvez, ser encontrada, neste ponto, com os “Edificios transportables,” propostos também por Scheerbart (1998, p. 170) já em seus ensaios sobre a *Arquitetura de Cristal* em 1914:

---

<sup>141</sup> Nesse ponto do texto percebe-se a presença da preocupação de Xul Solar com o tema das modificações humanas, recorrente em outros de seus textos e pinturas, já mencionados.



También es posible fabricar edificios transportables. Éstos son especialmente aptos para fines relacionados con ferias de muestras o exposiciones. Semejantes construcciones no son precisamente fáciles de realizar. Pero no hay que olvidar que para la materialización de algo nuevo, lo primero que se toma en consideración es, a veces, lo más difícil.

Os dois últimos parágrafos do texto de Xul Solar funcionam como fechamento da idéia proposta com algumas considerações finais sobre sua real possibilidade de viabilização. Assim, o autor demonstra que, apesar das indiscutíveis justificativas para o novo empreendimento abordadas ao longo do discurso, ele mesmo, irônica e paradoxalmente, não acredita nessa proposta como solução para o sério problema populacional, nem para sua época nem para um futuro, mas, sim, que poderia estar lançada uma proposta tragicômica para as futuras cidades super-povoadas.

No último parágrafo, o autor parece apresentar-se mais otimista no que se refere à viabilidade de V.V., considerando que a proximidade dela depende de um conselho municipal que se auto-eleja para planejar, com o apoio de alguns “amigos” de V.V., a concretização de algo tão complexo como leve e arredo, em meio às nuvens.

No texto V.V., o próprio título que é reduzido a duas iniciais, por motivo bem justificado pelo autor no primeiro parágrafo, ou outros termos utilizados por ele ao longo do discurso, que levam a uma facilitação da escrita – como “villa ruedas” e “ruedivilla” –, recurso utilizado por Xul em muitos dos títulos de suas pinturas, podem fazer remontar à sua constante e talvez indissociável alusão ao *neocriollo*, mesmo em um texto em que prevalece o idioma espanhol, uma das particularidades observadas por Artundo (2003, p. 45), ao ressaltar que grande parte de seus escritos foram redigidos em *neocriollo*. Segundo Schwartz (1995, p. 58), o uso de formas contraídas ou aglutinadas, a favor da síntese e contra a redundância, fazia parte dos projetos lingüísticos de Xul Solar. Tal regra se aplica também, conforme comentário do mesmo autor (2005a, p. 38), às variantes pelas quais passou a assinatura de Xul Solar em suas obras até chegar a Xul, como é no caso de V.V., ou simplesmente X. como em outras tantas.

Colocados lado a lado, não se pode afirmar que o texto V.V. explica verbalmente a exata imagem V.V. em todos seus elementos ou, o contrário, tampouco que a imagem, pintada anteriormente, ilustra literalmente o que se lê no texto posterior, que contém um número incontestavelmente maior de elementos descritos, mas, sim, que, além do título idêntico, o tema

abordado e a proposta que se projeta de um urbanismo prospectivo são iguais, ainda que separados por, supostamente, 24 anos. O que parece uma peculiaridade de V.V., no sentido de que com essa aquarela, o caminho é o inverso ao que se vê comumente na obra de Xul Solar, na qual os textos antecedem as imagens, não é visto por Artundo (2003, p. 47) com surpresa, no sentido de que recorda que suas pinturas sempre foram vistas como “verdaderos textos narrativos en imágenes.” Completa a autora que V.V. e *Ruedivilla* receberiam posteriormente, em 1941, estudos astrológicos e que só a partir deles é que a porção verbal da cidade voadora se manifestaria.

### 3.2.3.1 – A Nova Jerusalém celeste

Segundo Thomsen (1994, p. 18-23), o tema da *Heavenly Jerusalem*, trazida por Deus à terra, esteve sempre presente entre pregadores, poetas e arquitetos que buscavam ou evocar metaforicamente a comunidade religiosa ou projetar cidades ideais, tendo sido muito familiar e freqüente durante a Idade Média, que, misturando arte e teologia, a fazia ressurgir por meio de imagens em sermões, hinos e comentários do *Apocalipse*, assim como relacionando-a à identidade do castelo e das altas muralhas protegidas por torres, que aludiam à residência real; tal aproximação, conforme o autor, fazia crer ser permitido estar face a face com Deus e, ao passo que a literatura eclesiástica se ocupava das descrições da arquitetura religiosa da Cidade Ideal, escritos antigos traziam também a associação desta com o profano, fazendo de cidades reais, a própria Jerusalém Celeste com seu formato quadrado<sup>142</sup>.

Ainda de acordo com o autor, com o decorrer da história, diminuía a ênfase dada ao tema da Jerusalém Celeste nos ideais medievais, à exceção, talvez, na literatura mística onde era com freqüência revivido. Considera, no entanto, que, até os dias atuais, ainda perdura a imagem da Jerusalém Celeste na imaginação dos homens, quando um se depara com visões de utopias sociais, como no caso de Brasília, que o autor cita como exemplo concreto de confrontação em busca de uma harmonia entre uma visão utópica e realidades municipais e nacionais e, entre os

---

<sup>142</sup> O modelo quadrado refere-se ao fato de que, como explica CHEVALIER e GHEERBRANT (2006, p. 517), o formato da Jerusalém Celeste é quadrado, o que a distingue do Paraíso terrestre, geralmente, representado em forma circular.

tantos escritores e poetas que abordaram o tema, menciona William Blake<sup>143</sup>, poeta, pintor e gravador inglês do séc. XVIII, admirado por Xul Solar como também por Borges o qual percebe uma semelhança entre os dois primeiros à qual alude em diferentes ocasiões, como em conferência de 1968 quando afirma que

si tuviéramos que encontrar algún hombre parecido a Xul, tendríamos que pensar en William Blake: su obra no se parece, desde luego, nadie puede confundir un cuadro de Xul con un cuadro de Blake, pero se parece em el sentido de que ambas obras salieron de experiencias íntimas; los dos fueron pintores místicos. (BORGES, 1990 [1968], p. 14).

No prefácio da tradução do livro de Blake, *Canções da inocência e da experiência*, Coutinho e Gonçalves (2005, p. 11) relatam que

Blake viveu exatamente o período inicial da revolução industrial inglesa (1760/1830). Esse, o período histórico no qual a Inglaterra mudou de uma economia agrária/artesanal, (“na terra verde e aprazível da Inglaterra”, como o poeta a descreve no seu livro Milton) para uma economia industrial, de intensa produção fabril (“fábricas negras e satânicas”,<sup>144</sup> mesmo livro). William Blake testemunhou essa mudança e, de uma certa maneira, sua obra é um comentário e uma reação às suas conseqüências.

Xul, por sua vez, mais de um século depois, testemunharia, não obstante em contexto distinto ao de Blake, também uma mudança na fisionomia de Buenos Aires. Mas, se as vanguardas que sucederam o poeta inglês em seu continente traziam ainda marcas da industrialização, na América Latina, a visão era sob outro ângulo conforme aponta Subirats (2004, p. 148):

Las vanguardias históricas europeas expresaban, en primer lugar, una desesperante crisis civilizatoria local, señalada por la irrupción histórica de las masas proletarias, por la liquidación de la ciudad tradicional, por las guerras y la violencia industrial. Semejante crisis no se daba en las culturas de América Latina, ni en Asia ni en África, donde el industrialismo era recibido más bien como una promesa de riqueza social, y no como una realidad angustiante y amenazadora que auguraba un siglo de destrucción ambiental y exterminio étnico.

Xul, não somente em V.V., mas em todas as suas cosmogonias, o que busca é a

<sup>143</sup> Do qual Xul Solar faz a carta astral reproduzida no catálogo do MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2002, p. 197.

<sup>144</sup> Verso citado na epígrafe deste capítulo.

criação de novos e mais perfeitos mundos, cidades e países imaginários e ideais. De acordo com Manguel (2001, p. 253-4), que cita, em seu texto, como exemplo de arquitetura como filosofia que atingiu o processo de construção, o sítio *Arc-et-Senans*, obra prima do arquiteto visionário Claude-Nicolas Ledoux do sec. XVIII,

Existe uma tradição pela qual nossas moradas terrenas são modelos imperfeitos da arquitetura divina, começando com a descrição da Jerusalém celestial no Apocalipse, que desce dos céus no final dos tempos. [...] A nossa tarefa humilde e impossível (segundo essa tradição) é construir essa Jerusalém sobre a terra, e muitas das cidades medievais [...] são construídas segundo esse modelo quadrado [...]

Na paisagem argentina de Xul Solar, também essa cidade era perseguida e não somente por ele. Abós (2004, p. 194), em seu comentário sobre a amizade de Xul com o arquiteto Julio Molina y Vedia, intermediada por Macedonio Fernández, escreve:

Xul y Molina y Vedia perseguían la ciudad ideal, auténtica obsesión de estos dos creadores de Buenos Aires, quienes a lo largo de sus vidas intentaron apresar esa utopía. Lo hizo Borges en Tlön, lo hizo Marechal en la Cacodelphia del Adán Buenosayres, lo hizo Macedonio en la ciudad de los amigos del Museo de la Novela de la Eterna, lo hizo Xul en tantos cuadros, y sobre todo en el maravilloso Vuelvilla, su visión de la Jerusalén Celeste.

Não fosse o texto que a sucedeu, talvez a imagem *V. V.* carecesse de uma prova de que o aspecto espiritual, tão enfatizado por Xul Solar na maioria de suas pinturas, também ali estava presente, devendo contentar-se o espectador com a idéia da ascensão, não por meio das simbólicas escadas em direção ao alto, mas, sim, com o próprio alçar vôo da cidade rumo aos céus. Porém o texto que, posteriormente, escreveu o artista cumpriu a tarefa de realçar o fato de que aquela não se tratava de uma cidade comum, era a própria pretensão da Jerusalém Celeste do século XX, como o sagrado que, mais uma vez, se junta ao profano – ainda que de maneira diversa à de suas anteriores catedrais –, fato que, embora não apontado claramente, pode ser concluído pelo leitor a partir da citação do segundo parágrafo.

A referência de Xul à *Jerusalém do Apocalipse* parece já estar presente no contexto das vanguardas artísticas anteriores à época de *V.V.*, pelo que demonstra o texto de Fagiolo (1977b, p. 228-35), no capítulo intitulado “La nueva ciudad de Jerusalén”. Nele, o autor trata da

*Stadtkrone*<sup>145</sup> ou *Coroa da Cidade*, símbolo da sociedade do futuro e um dos livros de Bruno Taut publicado em 1919, e afirma que “el sueño de Taut coincide con la revelación de una Jerusalén celeste”<sup>146</sup>, fazendo referência, nesse momento, à epígrafe do livro que traz uma narração de Paul Scheerbart denominada “La vida nueva. El Apocalipsis arquitectónico”.

Assim, mesmo nessa aquarela já aparentemente distanciada dos ideais expressionistas pelos anos, a aproximação de Xul às questões vivenciadas na Europa não podem ser desconsideradas e o ponto de citação do fragmento da bíblia torna-se aqui um dos aspectos consideráveis dessa proximidade, se não explícita, pelo menos indireta.

A afinidade de Xul Solar pelos temas espirituais, pelo esoterismo e ocultismo através do contato com personalidades como Aleister Crowley e Rudolf Steiner e de sua identificação com o Expressionismo alemão, permite uma abertura para que se façam possíveis associações com o tema da *Jerusalém Celeste*. Se o templo é visto como o lugar destinado aos homens pacíficos, a construção da *Jerusalém Celeste* no coração do homem constitui, para os iniciados, segundo Fagiolo (1977b, p. 236) em seu estudo do *revival* das artes relacionado com o campo da espiritualidade, “el fin último de todo movimiento esotérico,” esoterismo este que, por sua vez, está também associado ao Expressionismo alemão. Fagiolo (1977b, p. 207) afirma que o referido movimento não se trata de um renascimento do esoterismo, mas de uma etapa deste, cuja “tradicón” se centra en las posiciones de la Masonería, de los Rosacruces y de la Teosofía, que convergen, a partir de los últimos años del siglo XIX.”. Em nota de seu estudo, o autor (1977a, p. 117) atenta para o fato de que, embora tratem de diferentes linhagens, as três vertentes têm origens comuns, ou seja, o mundo alquímico da Idade Média e o Oriente.

Xul Solar alimenta-se também de muitos desses saberes. Da Teosofia, aproxima-se da obra de Helena Blavatsky – que será a raiz da Antroposofia de Rudolf Steiner<sup>147</sup> com a qual Xul também tem grandes afinidades –, ainda em sua instância na Europa, assim como de outros mestres místicos, como Jakob Böhme e Emanuel Swedenborg, de acordo com Gradowczyk (1994a, p. 31). Conforme cronologia biográfica de Tedin (2005, p. 165), da primeira irá traduzir do inglês ao espanhol anos mais tarde, em 1940, a obra transcendental *La voz del silencio*. Com

<sup>145</sup> Segundo FAGIOLO (1977b, p. 228), a *Stadtkrone* foi “suspendida entre la guerra y la paz”, considerando que o livro foi iniciado em 1916 e publicado em 1919, servindo de “puente entre el pasado de la ‘tradicón’ y el futuro de una nueva sociedad”. Cf. il. 2.24 e 2.25.

<sup>146</sup> De maneira distinta, PEHNT (1973, p.79) relaciona a *Stadtkrone* de Taut não à Jerusalém celeste mas ao Templo de Salomão da Jerusalém na terra.

<sup>147</sup> Sobre esta origem, comenta FAGIOLO (1977b, p. 207), BRAGA (1999 p. 21-2) e ABÓS (2004, p. 98).

relação aos Rosa-cruzes, a Xul lhe é outorgado pela *Logia Keppler*, da Ordem Rosa Cruz, o título de instrutor, em 1929, segundo a mesma autora (2005, p. 163), embora, segundo Abós (2004, p. 74), seja uma interrogante a participação de Xul em atividades relacionadas diretamente à Maçonaria, apesar do considerável número de adeptos desta organização na Argentina.

No contexto do clima espiritualista do Expressionismo alemão, Fagiolo (1977b, p. 199-203) aponta diversas aproximações entre este movimento e aspectos esotéricos, como o fato de ter o ideograma dos Arquitetos Desconhecidos – coincidentemente, semelhante ao posterior símbolo do nazismo<sup>148</sup> e, por isso, ocultado pelos próprios artistas Taut e Gropius – claras relações com símbolos da maçonaria. Também atenta para a coincidência do adjetivo “desconhecidos” agregado ao nome escolhido para a exposição do grupo de arquitetos expressionistas com os “desconhecidos”, depositários y apóstolos da única verdade da Ordem Rosa Cruz.

A Jerusalém Celeste, por sua vez, no ambiente expressionista, parece estar muito mais próxima à questão do cristal. No texto do *Apocalipse*, de onde tira Xul sua citação, também se lê:

Y vino uno de los siete ángeles [...] y me transportó en espíritu hasta la cima de un alto monte, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo. [...] La luz que irradiaba era de una preciosísima piedra, como de jaspe, como el cristal [...] El material de la muralla era de jaspe, y la ciudad de oro puro, como de vidrio puro [...] Y la plaza de la ciudad, oro puro semejante al vidrio transparente. Y no vi en ella templo alguno, porque su templo es el Señor Dios omnipotente, y el Cordero. Tampoco necesita esta ciudad del sol ni de la luna para que resplandezcan en ella, porque la gloria de Dios la ilumina...<sup>149</sup>

É por meio dessa citação da Jerusalém Celeste do *Apocalipse* que Fagiolo (1977b, p. 232,3) se aproxima da obra de Bruno Taut, a *Stadtkrone*, sobre a qual escreve que “en el centro de la Jerusalém celestial no hay un templo sino um símbolo divino. De igual manera en el centro de la ciudad imaginada por Taut no encuentra un real y verdadero templo, sino un palacio de cristal exento de toda función concreta.” Segundo o autor (1977b, p. 229), existe um fragmento de Taut em que este parece fazer um comentário sobre o trecho acima citado do *Apocalipse* “dando un sentido de religiosidad cósmica al descubrimiento del valor metafísico de la luz y el misterio del espectro solar [...]”.

<sup>148</sup> Cf. nota 77 deste trabalho sobre a suástica na obra de Xul Solar.

<sup>149</sup> *Apocalipse*, cap. 21, 9-23 apud FAGIOLO, 1977b, p. 229.

O versículo 2, citado por Xul em seu texto, não aproxima sua V.V. dos ideais específicos da *Arquitectura de Cristal*, como no caso mencionado da obra de Taut, o material que usa Xul para a base de sua cidade é, como já apontado, a madeira, material que, na proposta de Scheerbart (1998 [1914], p. 93-5), deveria ser substituído por algo mais duradouro. Segundo ele, esse material deveria ser evitado também no interior das casas e justifica sua afirmação, acrescentando que “por su carácter efímero ha de evitarse el uso de la madera. La revalorización del hierro en la construcción sigue paralela al progreso.”

Apesar das diferenças, a proximidade do texto do *Apocalipse* em ambos os casos vem somente reafirmar, pelo menos, a afinidade do artista argentino com ideais expressionistas mais amplos e, mais especificamente, com a obra de Bruno Taut, conforme discutido em capítulo anterior. Também Klee – segundo Gradowczyk (1994a, p. 100) “el artista europeo más admirado por Xul” – pinta, anos antes, em 1914, a obra intitulada *Jerusalém, minha glória suprema*<sup>150</sup>.

### **3.2.4 – O urbanismo espacial do século XX no contexto das vanguardas arquitetônicas**

Como referido por Gradowczyk (1994a, p. 162), o tema das cidades voadoras era muito comum na época de Xul Solar, aparecendo nos quadrinhos de Flash Gordon e compartilhado por outros nomes do mesmo período, entre os quais ele cita o arquiteto russo Giorgi Krutikov<sup>151</sup>, Wenzel Haablik<sup>152</sup> – que, de acordo com o autor, em suas cidades flutuantes, não atingira “la belleza plástica, el clima feérico y el nivel de desarrollo tecnológico de la propuesta de Xul” – e ainda seu conterrâneo Gyula Kosice, vendo, em sua *Ciudad Hidroespacial*,<sup>153</sup> uma retomada das idéias solarianas.

Kosice, fundador do Grupo *Madi*<sup>154</sup>, redator de seu manifesto de 1946 e outro admirador da obra de Da Vinci, em seu texto sobre a *Ciudad Hidroespacial* no qual trata de “Arquitectura y urbanismo hidroespacial,” declara:

<sup>150</sup> GRADOWCZYK, 1994a, p. 136, reproduz também esta obra mas em contexto distinto. Cf. il. 2.22.

<sup>151</sup> Cf. il. 2.28.

<sup>152</sup> Cf. il. 2.21 e 2.26.

<sup>153</sup> Cf. il. 2.32 e 2.33.

<sup>154</sup> RAMÍREZ e OLEA, 2004, p. 492-3. De acordo com BONET (2002, p. 187) consta na biblioteca de Xul publicações Madi.

Hasta ahora, sólo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales, adaptadas a módulos que de alguna manera, derivan de la arquitectura occidental llamada moderna o “funcional”. [...] Sin contar con la decidida repulsa de los arquitectos e ingenieros que no admiten que toda la nomenclatura en la construcción de edificios pueda algún día, ser suplantada por otro lenguaje arquitectónico, marcadamente revolucionario. [...] La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. Esta transformación adelantada por la ciencia y la tecnología, nos hace pensar que no es una audacia infiltrar en investigar lo absoluto, a través de lo posible, a partir de una deliberada interacción imaginativa y en cadena. [...] De ahí que el primer proyecto de ciudad suspendida en el espacio y el manifiesto madí donde se anunciaba la necesidad de crear una arquitectura móvil y desplazable (año 1946), no fueron hipótesis o teorías de apoyo, sino más bien originadas por una visión intuitiva, pero marcada por una racionalidad inminente e implacable. La arquitectura ha dependido del suelo y las leyes gravíticas. Dichas leyes pueden ser utilizadas científicamente para que la vivienda hidroespacial pueda ser una realidad. [...] La arquitectura hidroespacial estará condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente. La vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos sobre la validez de la propiedad. Apunta asimismo a la única apertura del artista politizado que no sabe asumir sus propias contradicciones. [...] Al destruirse todo intermediarismo, el arte se integra tácitamente al habitat, se envuelve y es su presentación, su “modus vivendi”. [...] Y no como una alteración de la aventura humana, sino como una explicable necesidad que emite nuestra condición. (KOSICE, 1972).<sup>155</sup>

Se é fato que as palavras do artista radicado na Argentina e que faz também incursões artísticas pelo caminho do urbanismo móvel precedem o texto *V.V.*, o mesmo não se pode dizer com relação à imagem *V.V.*, pintada oito anos antes. Da mesma forma, a aquarela surge também anteriormente às propostas do arquiteto israelita Yona Friedman,<sup>156</sup> cuja tese sobre urbanismo espacial – “respuesta directa a la explosión demográfica” (RAGON, 1970, p. 37) – e móbil é publicada, segundo Ragon (1970, p. 137), pela primeira vez em 1958, data bem próxima já ao texto *V.V.*. Conforme o mesmo autor, o princípio da cidade espacial proposta por Friedman consistia na multiplicação da base original da cidade mas não em pontos isolados e, sim, cobrindo inteiramente a sua superfície total em vários níveis. Para esse arquiteto, a criação de solos artificiais seria uma solução para a ocupação humana na terra. Alguma semelhança aqui com as propostas de Xul no texto *V.V.*, especificamente no parágrafo em que o autor trata de “otrosí”. Ali, o artista argentino propõe – de forma muito similar às idéias de Friedman – que sejam criados novos pavimentos apoiados por balões, cobrindo áreas inteiras de praças, bairros, colinas, etc. e gerando assim, inclusive, novas cidades sobre solos artificiais.

De acordo com Ragon (1970), em seu detalhado estudo sobre os mais representativos nomes na história da arquitetura que projetaram cidades do futuro, as noções de mobilidade são abordadas pela primeira vez no décimo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em agosto de 1956, em Dubrovnik, onde dois jovens arquitetos, o citado Yona

<sup>155</sup> Obra não paginada.

<sup>156</sup> Cf. il. 2.29 e 2.30.



Friedman e o francês Charles Péré-Lahaille apresentam seus projetos relacionados com o tema. Em 1957, é fundado o Grupo de Estudos da Arquitetura Móvil (GEAM), e Friedman publica um primeiro artigo sobre sua teoria da mobilidade; em março de 1958 acontece a primeira reunião do GEAM e, em 1959, Édouard Albert cria o manifesto da arquitetura espacial.

Ragon (1970, p. 163-4) salienta, no entanto, que tanto o urbanismo espacial quanto a habitação móvel tinham já seus precursores. Para o primeiro, aponta os trabalhos do engenheiro Le Ricolais e de Wachsmann, nos quais se encontra a origem dos estudos sobre estruturas espaciais e, para o segundo, remete às previsões de Sant-Elia em seu manifesto da arquitetura futurista, já em 1914, assim como aos trabalhos de Buckminster Fuller de 1927, nos quais dava mobilidade à moradia como em sua torre transportável,<sup>157</sup> que poderia ser desprendida de um local e reimplantada em outro distinto. Fuller, autodidata tanto na engenharia como na arquitetura e que, a princípio, se interessa pela aviação, tem a idéia de adaptar o processo de construção de aviões à arquitetura, criando, assim, uma arquitetura mais ligada à tecnologia maquinista (RAGON, 1970, p. 76-7). Retomando V.V., faz-se pertinente recordar que também ela se trata de um produto da tecnologia aérea.

Ao lado de Sant-Elia e Fuller, o autor aponta também Frederick Kiesler, arquiteto vienense que, em 1925, expõe em Paris seu projeto de cidade espacial, suspensa sobre distintos níveis. Segundo Ragon (1970, p. 86), na ocasião, Le Corbusier teria ironizado o projeto de Kiesler perguntando-lhe se sua cidade seria sustentada por zepelins, o mesmo Corbu que, mais tarde, adotaria a construção sobre pilares.

Outro nome, entre esses tantos prospectivos, que poderia estar, também, de certa forma, próximo às idéias de Xul em seu texto, no que concerne à gama de lazer que poderia proporcionar V.V., como forma de arrecadação de recursos, talvez seja o artista Nicolas Schoffer, que se preocupa particularmente, segundo Ragon (1970, p. 201), com as cidades de lazer que permitem excursões pelo espaço ou ainda, debaixo d'água. Talvez como Xul, ousa pensar alto, acreditando, por exemplo, “que podemos imaginar ciudades de ocio extraterrestres, ya sea en satélites artificiales ya posadas sobre la luna o en la superficie de otros astros relativamente habitables.”

---

<sup>157</sup> Cf. il. 2.27.

Para concluir, ainda segundo Ragon (1970, p. 203), faz-se pertinente citar Guy Rottier, que cria a casa de férias voadora, uma espécie de helicóptero<sup>158</sup>, exposta em Paris em 1964 e na qual poderiam viver dois adultos e duas crianças.

Embora não se possa afirmar que Xul tenha tido conhecimento na época de tais discussões desses estudos específicos no campo da arquitetura prospectiva, mencionados nos parágrafos anteriores, é possível, sim, perceber aproximações entre as idéias desses e do artista argentino, considerando, principalmente, a proximidade de tais projetos da época ora com texto, ora com a imagem *V.V.*

### 3.2.5 – O pouso

A aquarela *V.V.* talvez ocupe, no contexto das arquiteturas de Xul Solar, um lugar único no sentido de que não se pode tomar como seus pares nem as anteriores catedrais – projetos que, apesar de estarem envolvidos em uma atmosfera simbólica, são retratos de templos factíveis –, nem com suas contemporâneas e também posteriores visões de mundos espiritualizados, que atingem o âmbito do extraterreno, nem ao menos com suas palafitas para o Delta do Tigre, projetos que têm lugar literalmente fixo na geografia da região de Buenos Aires, e menos ainda, com seus edifícios letrados, pura comunicabilidade visual, e tampouco com suas reminiscências ao passado pré-hispânico.

*V.V.* parece estar, sim, no campo das “proyecciones futuras”, conforme a temporalidade atribuída por Kern (2005, p. 72) às cidades criadas por Xul Solar, mas uma projeção futura no sentido de que está dotada de recursos mais avançados tecnologicamente. Um futuro que é dado de forma a fazer pensar, a princípio, no envolvimento de Xul com os acontecimentos da época, registrado por meio dos recortes que ele colecionava, a partir, segundo Artundo (2003, p. 45-7), de poucos anos depois da criação da aquarela, e que registravam acontecimentos que precederam a apresentação da *V.V.* textual como o lançamento do Sputnik I, o advento da Segunda Guerra Mundial e o calendário do Ano Geofísico Internacional pela UNESCO em 1957.

Mas além da significativa relação desses avanços tecnológicos na obra de Xul Solar e sua inegável capacidade inventiva, há que se considerar também a possível associação do tema abordado em *V.V.* com o entorno artístico que havia presenciado até então, principalmente no que

---

<sup>158</sup> Cf. il. 2.31.

concerne ao campo da vanguarda arquitetônica, que sempre esteve, por um lado, ligada ao funcionalismo da máquina de morar de Le Corbusier e, por outro – este, ao que parece, o mais genuíno nas arquiteturas de Xul –, atuante como veículo ordenador entre o homem espiritualizado que habita e o universo maior que o circunda, entre o micro e o macrocosmo; como aponta Subirats (1986, p. 271), “a fin de cuentas, la arquitectura no puede abandonar su condición de mediadora entre la tecnología y el arte, entre la utopía y el poder, entre el conocimiento y la poesía”.

V.V. trata-se, sim, de uma projeção futura no estilo do melhor artista-inventor, mas que também almeja a ascensão, aqui, não de um ou alguns seres recolhidos em meditação, mas de toda uma coletividade, é uma cidade inteira que ascende, como são, também, muitas as nações guiadas por seus dragões alados. O mesmo sentido de coletividade que, em termos de adesão a um movimento artístico específico, não funciona em Xul, mas que não o impossibilita de coincidir.

Cria uma imagem que, por sua aparência lúdica e considerando a relação feita por Abós, bem poderia ilustrar as fantasias de Julio Verne, ao mesmo tempo em que, pelas afinidades de Xul com o Expressionismo alemão e a espiritualidade que envolvia tal movimento – e igualmente percebida em sua citação do *Apocalypse* –, talvez estivesse também mais próxima do que os 16 ou 40 anos – respectivamente imagem e texto – que a separam da *Stadtkrone* de Bruno Taut. Igualmente próxima poderia estar também, pelo discurso contido no texto V.V. em prol das vantagens do novo empreendimento urbanístico e pelas datas muito aproximadas, dos discursos, manifestos e projetos concretos dos arquitetos europeus, que defendiam um urbanismo espacial em termos realmente construtivos.

Em uma conversa com Jorge Luis Borges, citada por E. Nelson (2005, p. 57), a respeito da exclusiva autoria do *Neocriollo*, teria dito Xul Solar que “No, si fuera sólo una invención mía no tendría ningún valor; las invenciones deben ser colectivas [...]”. É possível que a mesma fala coubesse a respeito de V.V., a cidade prospectiva compartilhada com seus pares visionários diante de uma modernidade latente, que “é um cenário de perdas mas também de fantasias reparadoras”, segundo Sarlo (1997, p. 217), a mesma autora que sempre considerou os quadros de Xul Solar como “um quebra-cabeça de Buenos Aires”<sup>159</sup>. Nesse exemplar único do artista, é

---

<sup>159</sup> SARLO, 1997, p. 201.

como se a figura do jogo só se formasse a partir da visão panorâmica a bordo da outra cidade, a que sobrevoa a capital argentina.

Como uma metáfora da *Jerusalém Celeste*, V.V. brinca com o poder do homem de habitar os céus ao mesmo tempo em que não deixa, por meio do texto, de se render ao caráter espiritualizado de Xul Solar, o qual demonstra sempre sucumbir ao sagrado como para sugerir que mesmo as mais inusitadas conquistas do homem só são possíveis por intermédio do Alto.

### 3.3 – *Proyecto Pan Klú Delta*<sup>160</sup> (1954): construções sobre a água

*Todo en la creación es posible, nada hay  
que pueda ser soñado, que no pueda acaecer.  
El ser no conoce un no.[...]*<sup>161</sup>

(Macedonio Fernández)

Em 1954, Xul se muda para uma casa sobre o rio Luján, no Delta do Paraná, com sua esposa Lita, onde projeta e constrói seu ateliê (GRADOWCZYK, 1994a, p. 194). Neste local, desenvolve seus projetos de casas suspensas sobre estacas de madeira, espécie de palafitas. No mesmo ano, pinta também suas fachadas com grandes blocos coloridos superpostos e projetos com letras para, no ano seguinte, desenvolver projetos de conjuntos de edifícios em que as colunas são totens, talvez como uma reminiscência de obras com características primitivistas de anos anteriores. Em todos esses projetos, como em outros do mesmo ano, que representam locais abertos como praças<sup>162</sup> – algumas com estatuárias primitivas – ou ainda temas variados como montanhas, rampas, estreitos edifícios modulares, biombos, grades<sup>163</sup>, a maioria em nanquim, lápis e aquarela, a linha se faz mais aparente, contornando, em alguns casos, o colorido das formas, uma característica mais forte nesse período, considerando-se que, em grande parte de suas pinturas, não se percebe o traço do desenho. Também do mesmo período das palafitas são os edifícios com base na *Cabala* e na *Árvore da Vida*, denominados *Pan Tree*. Segundo Gradowczyk (1994a, p. 185), suas pinturas ligadas ao estudo da Cabala se situam entre 1951 e 1954.

<sup>160</sup> Cf. il. 3.

<sup>161</sup> FERNÁNDEZ, 1975 [1967], p. 225.

<sup>162</sup> Cf. il. 3.17 a 3.19.

<sup>163</sup> Cf. il. 3.22, 3.21, 3.23, 2.19 e 3.20 respectivamente.

Dada a diferença entre os projetos mencionados, pode-se inferir que, nesse período final de sua produção, Xul delimita e, ao mesmo tempo, ressalta três grandes preocupações e interesses refletidos através de suas arquiteturas e que leva cada um, uma característica mais marcante. Desta forma, enquanto suas palafitas condizem com as condições do espaço geográfico em que vive naquele momento e que lhe é familiar, suas fachadas com letras marcam fortemente sua preocupação com a língua, e os edifícios universais ou *Pan Tree*, por sua vez, explicitam ainda mais o caráter espiritual de sua arte. Mas a presença dos experimentos lingüísticos de Xul é uma característica comum a todos os blocos, se não no espaço da própria pintura, pelo menos no título de muitas delas.

Assim, grande parte desses projetos trazem no título palavras em *neocriollo*, o idioma criado por Xul para a América Latina, como em *Pi casa*, *Sendas upa* ou mesmo a palafitas *Proyecto San lar de Tigre* e *Proyecto Pan Klú Delta*. “Pi” em *neocriollo* seria “encima”, “upa” significaria “para arriba”, “San” se traduz por “Santo” e “klú” caberia na regra de Xul na qual aponta “No escribir la letra ke no se pronuncia”.<sup>164</sup>

A peculiaridade das coloridas palafitas dessa época é que elas são, dentro do conjunto das conhecidas arquiteturas de Xul Solar e ao lado das ímpares *En el Tigre* de 1919 e *Mansilla 2936*<sup>165</sup> de 1920 – exclusiva arquitetura em forma de planta baixa na qual aponta com exatidão a rua e o número da casa de seu pai –, as únicas<sup>166</sup> que têm endereço claramente especificado de localização, pois grande parte de suas arquiteturas sugere paisagens universais, extraterrenas, muitas vezes, não propriamente existentes no plano físico, ou edifícios públicos para alguma cidade ideal não determinada explicitamente. Com as palafitas, isso não ocorre, a região tem

<sup>164</sup> As traduções das palavras seguem, respectivamente, as “glosas” de Xul Solar em “Apuntes de neocriollo”(1931), as traduções de “Poema” (1931) e “Visión sobre el trilíneo”(1936) feitas por Daniel Nelson, todas reproduzidas por ARTUNDO (2005b) e notas de Xul reproduzidas por GRADOWCZYK, 1998 [1997], p. 18.

<sup>165</sup>Cf. il. 3.1 e 3.3 respectivamente. Uma característica que se deve notar na singular *Mansilla 2036* é sua semelhança em termos formais com outra de 1919, intitulada *Fija la mente en prisiones eskemáticas* (Cf. il. 3.2), a qual, embora tratando-se de tema completamente distinto, apresenta as mesmas características de divisões em planos chapados e também uma aproximação em termos cromáticos. Se nessa última o que se tem é um suposto rosto de perfil constituído de formas retangulares e quadradas, observando-se a partir de outro ângulo, a aparência do conjunto se aproxima a uma planta baixa, o que é ainda mais salientado com as indicações das palavras, podendo dar também a idéia de uma imagem dúbia, como em *Mansilla*, que é, ao mesmo tempo, uma planta baixa e um pássaro. Com relação a esta obra, ARTUNDO (2002, p. 202) informa que a família se muda para Buenos Aires em 1901 e em 1902 para o endereço em *Mansilla*, 634, sendo o nº indicado na obra, o segundo endereço da família nesta mesma rua.

<sup>166</sup> Outras paisagens urbanas em que a arquitetura se torna um tema secundário, sendo a questão do nacionalismo a que se faz mais evidente com a representação exacerbada de personagens e bandeiras, também indicam o lugar exato, ou seja, a cidade de Buenos Aires, como em *B.A. de 1929*. Cf. LÓPEZ ANAYA, 2002, p. 118. Em uma outra interessante obra, bem anterior, de 1919 de nome bem sugestivo, *Lugares*, Xul Solar escreve em meio às imagens os nomes *Nuevo Sur, Roma, España, Andes, Balboa e Pacífico i Futuros*. *Ibid.*, p. 59.

nome, é o Delta do rio Paraná, onde Xul adquire uma casa à qual denomina, segundo Tedin (2005, p. 168), ‘Li-Tao’. Ali, no cais *Los Ciruelos*, ele virá a falecer em 1963 (GRADOWCZYK, 1994a, 240-1).

Nessa mesma região, na localidade de San Fernando, nasce, em 1887, Óscar Alejandro Agustín Schultz Solari, uma região de casas sobre pilotis já com tráfego sobre o rio Luján e onde o futuro Xul Solar passaria os treze primeiros anos de sua vida. (ARTUNDO, 2002, p. 201). Tais dados demonstram, assim, o retorno de Xul Solar, nessa etapa final, à sua região de origem, local onde irá produzir grande parte de suas arquiteturas.

Gradowczyk (1994b, p. 7), no prefácio para o catálogo *Xul Solar: the architectures*, aponta esses projetos finais de Xul para o Delta do Paraná como propostas de construções pré-fabricadas por trás das quais reside um urbanismo visionário que se opõe ao racionalismo dominante da época. Em outro momento, o mesmo autor (1994a, p. 198) comenta sobre a possibilidade de que as propostas arquitetônicas de Xul para os edifícios dessa época – embora, neste caso, esteja referindo-se aos de grandes blocos coloridos – pudessem ter sido uma tentativa adequada para se evitar “la proliferación de edificios anónimos y los problemas sociales que éstos conllevan”. Tal afirmação serviria, conforme o anterior apontamento do autor, também para as palafitas que estão longe de serem edifícios anônimos construídos sobre o rio. Ao contrário, Xul, com esses projetos, preocupa-se com edifícios conformando uma comunidade homogênea, mas, ao mesmo tempo, atribui a cada construção alguma particularidade, o que faz com que nenhuma seja igual à outra, ainda que todas apresentem a mesma estrutura de madeira e os mesmos tons fortes e variados.

Nesse sentido, de distanciamento da arquitetura funcional, faz-se pertinente retroceder ao ano 1922 e a obras como *Cinco casas, Dos rúas, Tres rúas, Dos casas* ou *Casas en alto*,<sup>167</sup> nas quais Xul trabalha com a justaposição de planos translúcidos com grandes blocos quadrados e com a escada, elemento marcante em suas aquarelas. Gradowczyk (1994a, p. 77) também associa tais pinturas ao Movimento Moderno de então, mas, nesse caso, no sentido de coincidirem de certa forma com algumas características deste. Há que se recordar, no entanto, que, no momento em que pinta esses projetos de casas com planos deslocados e justapostos, Xul está na Europa em pleno contato com as manifestações dos movimentos de uma nova arquitetura pós-guerra, uma realidade e natureza diferentes das que ele observa no período das palafitas na Argentina trinta e

---

<sup>167</sup> Cf. il. 3.4, 2.2 e 3.5 a 3.7 respectivamente.

dois anos mais tarde, embora, como se verá, sejam estas, ao que tudo indica, as antecedentes mais próximas das casas do Tigre .

Se o que se nota de distinto no conjunto total das arquiteturas produzidas por Xul, ao longo de toda sua vida, em relação a essas casas endereçadas para o Delta, é que elas se destinam especificamente para aquele local, próprias para aquela região alagada, isso conduz a outro fator dentro de sua obra, que é o fato de, normalmente, essas palafitas não serem vistas associadas a outras produções do artista ou ligadas, ainda que indiretamente, a algum movimento, como ocorre, por exemplo, com seus edifícios do período inicial. As palafitas têm, sim, por outro lado, uma estreita ligação com o próprio espaço geográfico em que está vivendo Xul Solar naquele momento. É como se, nessa série de arquiteturas, Xul se deixasse envolver também por uma realidade mais objetiva, que vivencia ao seu redor, e se desprendesse um pouco de seu universo interno, sem, no entanto, afastar-se completamente dele.

As palafitas sugerem, assim, um fim mais prático ante as tantas outras arquiteturas de Xul as quais conduzem, na maioria das vezes, a questões do mundo espiritualizado e oculto do artista. Entretanto também elas, em alguns aspectos, direcionam para esse caminho, como, por exemplo, quando o artista representa certas imagens nas fachadas ou faz um uso excessivo de escadas, um dos símbolos mais recorrentes no sentido da busca pela ascensão espiritual, ou ainda, quando faz referência ao *Pan Klub*, mostrando a necessidade que sente de, ali mesmo, em meio às águas e em um lugar de acesso não muito fácil, existir um local de partilha e comunhão. Artundo (2005a, p. 30), nesse sentido, percebe em tais projetos uma orientação de Xul mais voltada para a adequação ao espaço geográfico e para o sentido de “[...] proyectar y construir un espacio para el hombre más acorde con su naturaleza espiritual y que, al mismo tiempo, fuese un lugar de reunión comunitario.”

É, portanto, nesse contexto, de uma geografia singular e dividindo com outros blocos de arquiteturas de igual relevância os mesmos tons vibrantes de uma aquarela que dez anos antes se mostra monocromática, que emergem as palafitas de Xul.

### **3.3.1 – Cores e retas na paisagem do Tigre**

À diferença de *V.V.* e de forma semelhante a *Proyecto* e à grande maioria das aquarelas de Xul, a pintura em questão não pode ser analisada como um exemplar único, totalmente

independente, pois faz parte de mais uma das tantas séries nas quais está dividida a obra do pintor e, dentro das quais, ele produz sempre um certo número de obras pares e, embora se tenha dito que as palafitas apresentam características muito próprias, pouco associáveis a outras obras anteriores do artista, uma obra em especial ainda de seu período europeu e não observada no contexto das palafitas nos estudos da obra de Xul Solar, tem, sim, estreita relação com as construções sobre a água dos anos 50. Trata-se da aquarela pintada em 1919 e que leva o título *En el Tigre*<sup>168</sup>. A pequena pintura, em formato retangular, remete, assim, claramente à região do Delta, onde Xul passa sua infância e onde passará também os últimos anos de sua vida, fato que deixa em aberto duas possibilidades, ou seja, nesse momento em que está, provavelmente, em Milão e começando a pintar suas arquiteturas, tanto pode, por meio dessa aquarela que retoma sua terra, estar demonstrando a nostalgia que sente de tempos passados nessa região alagada, como também já estar prevendo uma futura aproximação a esse local.

O fato é que, de maneira interessante, em meio a pinturas com temas totalmente distintos, universais, transcendentais, muito próximas do Expressionismo alemão, e antes mesmo de iniciar suas aquarelas mais primitivistas relacionadas a civilizações pré-hispânicas ou com alusões específicas ao seu continente ou país, Xul retrata uma paisagem tão peculiar dessa região próxima a Buenos Aires e completamente distante da realidade em que vive naquele momento.

Assim, essa pioneira aquarela com construções sobre estacas parece esclarecer as pinturas de 1922 com casas de blocos quadrados sobrepostos e várias escadas, que sugerem um protótipo das futuras palafitas, mas nas quais Xul não identifica o local. Se em *Cinco casas*<sup>169</sup>, na qual as moradias em forma de blocos aparecem sustentadas por estacas e já sobre uma água representada, então, de forma pouco realista e sem a transparência alcançada nas águas que circundam as futuras palafitas, a aproximação com a região do Tigre se faz ainda maior, observando-se a obra *En el Tigre* que a antecede, esta aproximação pode ser comprovada, pois, na obra de 1919 as construções são muito parecidas às de 1922 – à exceção da ausência de contorno em preto –, encarregando-se o título da ligação direta com as palafitas do Delta. Faz-se interessante notar como a paisagem do Delta se mistura com formas da Arquitetura Moderna que Xul vivencia naquele momento, duas naturezas muito diferentes. Nota-se, mais uma vez, a dualidade da obra de Xul Solar, que oscila constantemente entre a origem, o familiar e o

---

<sup>168</sup> Cf. il. 3.1.

<sup>169</sup> Cf. il. 3.4.



cosmopolita, o cósmico, dualidades que se afiguram tanto em suas arquiteturas como em suas buscas lingüísticas.

Em *En el Tigre*, Xul representa, de forma simples, quase primitiva, bem menos elaborada que suas palafitas de 1954 e sem as vivas cores destas, três casas em blocos e uma paisagem natural com pássaros, árvores, montanhas, pessoas supostamente nadando e uma figura a cavalo. A água e o céu dividem com as casas as formas retas e quadradas. Nas aquarelas para o Delta, de 1954, as formas ganham maior delicadeza, são refinadas, as cores de um vivo com poucos precedentes em sua obra, e a paisagem natural dá lugar às casas que dominam o espaço do quadro, apresentando, em algumas poucas, um verde apenas esboçado em segundo plano. Entre a pintura de 1919 e as de 1954, há um enorme caminho pelo qual percorre Xul Solar, que, assim como se desdobra em variados projetos, também parece enxergar sob outro ângulo uma mesma paisagem vista uma vez desde a Europa, outra sob seus próprios pés.

Dentre a série de casas para o Tigre, a particularidade da obra selecionada neste bloco *Proyecto Pan Klú Delta*, com relação às demais, centra-se especialmente no fato de ser esta a que traz a inscrição de palavras em sua fachada, pois, no mais, embora a distribuição dos quadrados e triângulos – as formas que predominam no conjunto – seja diferente em todas, o grupo, à primeira vista, é bastante homogêneo. A importância dessas palavras na palafita em questão é que elas concentram um dos grandes projetos de Xul Solar que viria a ser realizado – embora não nesse local –, anos mais tarde, e que é um clube universal.

Algumas diferenças mais marcantes podem chamar a atenção também em outras obras, como ocorre, por exemplo, com *Proyecto Fachada Delta*,<sup>170</sup> uma palafita na qual, no lugar de letras, Xul pinta figuras de anjos, imagens cujas cabeças são rodeadas por auréolas de luz e animais com fisionomia humana – figuras que remetem ao universo oculto de Xul Solar e que se assemelham às imagens de seu zodíaco<sup>171</sup> –, representados de perfil, e dá à construção central uma vizinha, que, embora representada apenas em parte, abriga um espectador da primeira.

Também *Proyecto fachada para el Delta*<sup>172</sup> – a única do grupo em que as estacas e escadas recebem cor, o amarelo – apresenta três figuras nas fachadas, duas imagens com auréolas de luz e uma espécie de peixe ou serpente. Faz-se necessário recordar, neste ponto, que imagens

---

<sup>170</sup> Cf. il. 3.9.

<sup>171</sup> O seu jogo de cartas de tarô e obras relacionadas com os signos do zodíaco são também pintadas nesta época, mais especificamente, em 1953. Cf. GRADOWCZYK, 1994a, p. 190-1.

<sup>172</sup> Cf. il. 3.15.

angelicais estão presentes na obra de Xul Solar já em suas primeiras pinturas, como em *Anjos*<sup>173</sup> ou *Dos anjos*<sup>174</sup>, de 1915. Também a figura da serpente é freqüente em grande parte das aquarelas do artista – já aparece em obras de 1918 e 1919 –, principalmente naquelas relacionadas com o tema do primitivo, orientado para questões mais americanistas, de civilizações pré-colombianas como em *Chaco*,<sup>175</sup> de 1922, *América* ou *Tlaloc, dios de la lluvia*<sup>176</sup>, ambas de 1923. Aparece também, conforme já mencionado em capítulo anterior, representada na fachada de dois edifícios, na obra *Bau e Bau*, ambas de 1926, e ainda na planta baixa *Mansilla 2936*<sup>177</sup>. Se em muitas obras em que está presente a figura da serpente este animal surge de dentro da água e associada a outras deidades desta, nessa palafita, a água não é só uma representação, ela é um elemento real, a geografia local é a natureza viva do quadro, o habitat natural da serpente.

Em algumas delas, Xul deixa mais clara sua intenção de proximidade entre as casas – conseqüentemente, entre os “irmãos” –, representando, na lateral da construção central, uma outra palafita, apenas sugerida. Tal característica ocorre em *Proyecto Pan Klú Delta*, *Proyecto fachada para el Delta* e *Proyecto fachada Delta*<sup>178</sup>. Já em *Proyecto Fachada Delta*,<sup>179</sup> a construção está dividida em três partes, mas que estão interligadas pelas escadas e também pelas bandeiras, algumas existentes, outras criadas por Xul. Desta forma, parece aproximar as moradias lacustres sugerindo o desejo de uma comunidade que estivesse mais unida tanto pelos edifícios públicos, locais de encontro, como deveria ser o Pan Klub ou aquele com as imagens pintadas na fachada – que, provavelmente, deve se tratar de um local religioso –, assim como pela própria proximidade geográfica das construções em madeira, no caso dos projetos que mostram duas construções separadas apenas por pouca distância pelas águas ou aquelas separadas, mas interligadas pelas escadas.

Nas palafitas, com título *Proyecto Fachada Delta* e em *Proyecto San Lar de Tigre*,<sup>180</sup> como em grande parte de suas arquiteturas, Xul coloca algum habitante, neste caso, situado normalmente próximo às escadas. Em outras poucas, a paisagem das casas coloridas ainda sugere

<sup>173</sup> GRADOWCZYK, op. cit., p. 27.

<sup>174</sup> Catálogo do MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 94.

<sup>175</sup> TORTOSA, 1998 [1997], p. 9. Esta obra é a única do artista pertencente a um museu brasileiro, o MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo sido adquirida em 1986, segundo informações da autora, ibid., p. 10.

<sup>176</sup> LÓPEZ ANAYA, 2002, p. 87 e 91, respectivamente.

<sup>177</sup> Cf. il. 1.44, 1.45 e 3.3 respectivamente

<sup>178</sup> Cf. il. 3, 3.15 e 3.9 respectivamente.

<sup>179</sup> Cf. il. 3.10.

<sup>180</sup> Cf. il. 3.11, 3.13, 3.16 e 3.14 respectivamente.

locais vazios, como é o caso de *Proyecto Pan Klú Delta*, *Proyecto Fachada para el Delta* e *Proyecto Fachada Delta*<sup>181</sup> que, embora sem habitantes, ganha um observador da construção vizinha. Já nas casas de 1922, há um movimento maior de pessoas, cada janela ou porta comporta uma figura; em algumas, há pessoas nas escadas ou caminhando por entre as construções, como se caminha pela rua, portanto, um lugar que não está alagado. Nas palafitas de 1954, não há trânsito de pessoas, não há barcos à entrada das casas.

Desta forma, ao mesmo tempo em que o desejo de proximidade parece estar presente, quando Xul dispõe uma casa próxima à outra ou quando propõe edifícios de encontro, como o *Pan Klub*, as poucas pessoas ali representadas parecem também isoladas, o que de fato caracteriza esse tipo de local, em que o acesso é restrito e dependente de embarcações, inclusive para o comércio de bens de consumo.

Com relação ao uso da bandeira, se ela é um símbolo freqüente na obra de Xul Solar desde seu período europeu como demonstração de nostalgia da terra natal e desejo de regressar, sendo usada, posteriormente, em obras de caráter nacionalista e refletindo sua preocupação com a integração da América Hispânica e seus projetos lingüísticos, nas palafitas, além da representação do cordão de bandeiras retangulares e triangulares, como em *Proyecto Fachada Delta* e *Proyecto Fachada Delta* ou da bandeira única em *Proyecto San Lar de Tigre*<sup>182</sup>, as próprias construções – à semelhança de *Bau* de 1926 – assemelham-se a bandeiras pintadas nas paredes das fachadas pela forma como seus blocos de triângulos, retângulos e quadrados em cores muito vivas são dispostos, principalmente naquelas em que essas três figuras se juntam, formando diferentes motivos. Assim, as “formas” das bandeiras são mais valorizadas e não apenas seu valor simbólico, até então, privilegiado nas obras de Xul. Tais formas aparecem também em algumas outras aquarelas da época, como *Plaza (I)* e *Casas verticales 4*<sup>183</sup> ou já em *Escena*<sup>184</sup> de 1924. É o quadrado ou retângulo cortados por um “X”, a letra que, como observado por Schwartz (2005a, p. 39), “se convierte en un verdadero logotipo en muchas de las pinturas de Xul.” Nessas figuras, embora de forma mais dissimulada, ela também está presente.

Esse uso que faz das formas geométricas, especialmente, no caso da forma triangular, coincide com o momento em que Volpi desenvolve no Brasil também suas fachadas coloridas

<sup>181</sup> Cf. il. 3, 3.15 e 3.9 respectivamente.

<sup>182</sup> Cf. il. 3.10, 3.16 e 3.14 respectivamente.

<sup>183</sup> Cf. il. 3.17 e 3.23 respectivamente.

<sup>184</sup> Cf. il. 1.39.

dando início à valorização da forma das bandeirinhas, que se firmarão como sua marca característica. No entanto Xul Solar não parte para a abstração das formas e para uma total bidimensionalidade, como Volpi em suas fachadas e casas, nas quais já não há fundo. Apesar de uma também maior geometrização das formas nessa fase de sua obra, as palafitas de Xul não estão isentas de perspectiva, o que é perceptível, sobretudo, observando-se as escadas e as laterais de algumas construções; nelas, há também uma paisagem natural de fundo, ainda que discreta.

Os títulos desse grupo de obras – à semelhança do que ocorrerá com os projetos com letras da mesma época, que sugerem fachadas de edifícios públicos para uma cidade – são quase todos iguais, indicando que são projetos próprios para a região do Delta do Tigre, dividindo-se apenas em *Proyecto Fachada (para el) Delta*, *Proyecto Pan Klú Delta* e *Proyecto San lar de Tigre*, este último, com o termo em neocriollo “San”, fazendo menção a um lugar santo. Tais projetos compartilham, também com os edifícios com letras, a forma de representação das janelas, quadriculadas e envidraçadas – em *Proyecto Fachada Delta*<sup>185</sup> também há circulares –, embora, neste caso, o jogo que se vê é um jogo de finas varetas, considerando-se seu aspecto lúdico. Talvez por esta delicadeza aparentemente frágil das estacas de madeira como recurso de sustentação, Svanascini (2002, p. 43) se refira ao seu aspecto como “endeble, casi como una escenografía.”

Ao lado da forma muito peculiar dessas construções, a cor é, indubitavelmente, um elemento que se destaca de imediato já no primeiro contato com tais pinturas, fato semelhante ao que ocorre ao se caminhar pelo bairro *La Boca* em Buenos Aires, com suas pitorescas casas pintadas nas fortes cores dos barcos. A fase em que o artista se vale mais dos tons alegres e fortes é justamente esta, a que corresponde à etapa mais madura de sua produção. Tal característica é igualmente perceptível nas fachadas com letras e nas *Pensiformas* ou *Grafias plastiútiles* do mesmo período.

Se em todas predominam tons mais vivos, em algumas, há uma seleção de poucas cores que se repetem, como em *Proyecto Fachada Delta*, em que Xul usa quase que completamente apenas os tons “brasileiros” verde e amarelo – embora a bandeira do Brasil não figure entre as que estão dispostas ao longo do cordão que une as casas – ou em *Proyecto fachada Delta*, em que as cores se dividem em amarelo, vermelho e roxo, em *Proyecto fachada Delta* nas cores azul,

---

<sup>185</sup> Cf. il. 3.16.

roxo, amarelo e laranja, ou ainda como em *Proyecto Fachada Delta*<sup>186</sup>, a que possui tons mais suaves que se alternam entre azul, rosa claro e marrom.

Nas demais<sup>187</sup>, há uma maior variedade de tons, sendo *Proyecto Pan klú Delta* a que possui esta característica mais ressaltada, talvez por ser uma construção um pouco mais densa, de espaços mais fechados, e aparentemente, mais próxima do observador. Essa palafita divide também com *Proyecto fachada para el Delta*<sup>188</sup> a predominância das formas quadrangulares, com poucos triângulos, tanto nas formas da fachada como na própria pintura. Esta última se destaca ainda por ser a mais “luminosa” de todas, porque é a única em que Xul pinta de um amarelo bem vivo as escadas e todas as demais “madeiras” expostas.

De fases anteriores, há algumas obras que também se salientam pelas cores fortes, fato que as diferencia de seus respectivos grupos, por não ser esta uma característica das séries em que estão inseridas e, por outro lado, aproxima-as das palafitas nas quais Xul usa os mesmos tons vivos. É o caso de *Neo bau* de 1922, um edifício em forma de pirâmide, mas com cores fortes e variadas, *Bau*, o edifício em forma de bandeira nas cores do arco-íris de 1926 e que também sobressai pelas formas geométricas na fachada, ou ainda a planta baixa *Mansilla 2936*<sup>189</sup>.

A escada ou rampa, elemento usado simbolicamente por Xul em diversas aquarelas, como em *Ciudad y abismos*<sup>190</sup> de 1946, nas palafitas, aparecem também de forma significativa, embora, nestas últimas, por se tratarem de projetos mais pautados na realidade do que em visões místicas, também esse elemento pareça retornar à sua real função, sendo representado sempre em cuidadosa perspectiva. Casas suspensas, construções lacustres ou instaladas em locais de inevitável alagamento, necessitam realmente de escadas para que o acesso a elas seja possível. Mas, mesmo diante dessa aparente aproximação com a realidade, García-Antón e Green (1994, p. 30), acreditam que também as palafitas de Xul, acessadas por escadas desde a água e elevadas ao céu como se fossem livres de gravidade, podem ser lidas como símbolos da ascensão espiritual.

Mas nesses exemplares, o caráter de ascensão parece estar concentrado também diretamente nas construções e em sua leveza, que sugere a levitação da matéria sobre as águas e não somente no símbolo da escada como na maioria de suas obras, nas quais, de acordo com Gradowczyk (1998[1997], p. 16), “é difícil discernir qual é o plano da realidade e onde estão os

<sup>186</sup> Cf. il. 3.10, 3.11, 3.13 e 3.16 respectivamente.

<sup>187</sup> Cf. il. 3, 3.9, 3.12, 3.14 e 3.15.

<sup>188</sup> Cf. il. 3 e 3.15 respectivamente.

<sup>189</sup> Cf. il. 3.8, 1.45 e 3.3 respectivamente.

<sup>190</sup> Cf. il. 1.48.

mundos antagônicos ou, em outras palavras, para onde apontam as escadas, símbolos da ascensão.” Mesmo naquelas aquarelas dos anos vinte, de blocos deslocados produzidas no momento do despontar da Arquitetura Moderna, as escadas, às vezes parecem levitar no espaço sem apoio, exceto em *Cinco casas*<sup>191</sup>, em que elas terminam na água como nas palafitas posteriores.

Nas palafitas do Delta, as escadas ou rampas têm um destino certo, o acesso às casas que estão construídas em um nível mais elevado, em consequência da realidade local onde a rua é o rio, embora, em se tratando da obra de Xul Solar e do uso recorrente que faz deste elemento com um caráter ascensional altamente simbólico, não se pode afirmar que, mesmo nas palafitas com suas peculiares características, tal uso não ultrapasse o de ser meramente funcional. Em *Proyecto San Lar de Tigre*<sup>192</sup>, por exemplo, o número de escadas é bem maior, como se o edifício, mais do que conformar uma moradia, propusesse um exercício ascensional para uma solitária figura colocada exatamente no centro da construção. Em sentido oposto, os espaços fechados são em menor quantidade, o que confere a ela uma grande leveza, se comparada às demais da série. Também é a única paisagem que traz a figura do sol, ao lado de uma bandeira semelhante à do Peru.

Assim, embora a escada seja um elemento imprescindível para o acesso a casas sobre estacas, considerando-se a natureza da obra de Xul Solar, tal elemento não poderia, ainda nesse contexto, perder de todo sua simbologia. De acordo com Eliade (1992, p. 46),

a escada contém um simbolismo extremamente rico, sem deixar de ser perfeitamente coerente: *ela representa plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a um outro; ou, colocando-nos sob o plano cosmológico, que torna possível a comunicação entre Céu, Terra e Inferno. É por isso que a escada e a escalada desempenham um papel considerável tanto nos ritos e mitos de iniciação como nos ritos funerários, sem falar de entronização real ou sacerdotal, ou nos ritos de casamento.*

Também pelo fato de serem as casas construídas sobre as águas e parecerem emergir de dentro delas com suas finas estruturas de sustentação, sendo a escada o elo de ligação entre as duas, tal figura pode assumir um significado ainda mais representativo nessas paisagens de Xul. Ainda segundo Eliade (1991, p.151-2),

---

<sup>191</sup> Cf. il. 3.4.

<sup>192</sup> Cf. il. 3.14.

as águas simbolizam a soma universal das virtualidades [...], reservatório de todas as possibilidades da existência; elas *precedem* toda forma e sustentam toda criação. A imagem exemplar de toda criação é a ilha que subitamente se ‘manifesta’ em meio às águas. Por outro lado, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento.

Assim, se, na obra de Xul Solar – especialmente naquelas de caráter mais transcendental –, a criação de novos mundos é uma constante, nas palafitas, considerando-se o simbolismo acima referido, esta característica cosmogônica pode ser tomada em seu sentido literal. O elemento água que circunda as construções favorece a representação do gesto cosmogônico de forma mais natural. Tal fato constituiria um paradoxo no sentido de ser justamente nessas arquiteturas mais realistas que a cosmogonia, tão procurada por Xul em outras obras de conteúdo mais hermético, se evidencia.

Suas palafitas poderiam representar, ainda, segundo Svanascini (1962, p. 45-6), um local que antecede o céu, conforme comenta o autor:

La bonhomía del hombre delgado, asombrado y sonriente, llega a imaginar estos monumentos fantásticos, endebles como las casas de té japonesas, con grandes ventanas y zonas vastas de color, simplemente para que se propongan como antesala del cielo. Aparte del colorido, esta serie se destaca por la superposición geométrica de sus elementos. Xul Solar compone hábilmente, equilibrando planos triangulares, cuadrangulares y rectangulares, intercalando amplias ventanas y sustituyendo los contornos que estructuran algunas obras de Matisse o Rouault, por sobresalientes listones pintados, a la manera de recuadros, soportes o apoyos, tendientes a controlar los planos en el vacío.

Também a aproximação com as casas japonesas é bem pertinente; a madeira e a leveza das construções, a proximidade da água, todos estes fatores remetem, de fato, a esse tipo de construção oriental. Talvez a mais próxima disto seja *Proyecto fachada Delta*,<sup>193</sup> a qual, além de todas essas características, traz ainda várias lanternas pendentes como as lanternas japonesas. Ao contrário de muitas outras obras de Xul, em que uma luz pende misteriosamente do infinito, nesta, as luminárias surgem literalmente do teto. Essa mesma aquarela chama também a atenção pela forma singular com que Xul representa as nuvens, um encaracolado de finas linhas.

Svanascini (2002, p. 43), em texto posterior, irá associar esses projetos de

---

<sup>193</sup> Cf. il. 3.11.

Palafitas também às futuras propostas de artistas como Robert Smithson e Christo. É provável que tal associação se deva ao fato de que ambos trabalham com a interferência na geografia do lugar em que são inseridas suas obras.

Mas afora as poucas associações já feitas com essas casas coloridas para o Delta com outros tipos de construções, as palafitas, com relação ao conjunto total das arquiteturas do próprio Xul Solar, tampouco permitem muitos paralelos, além da já mencionada relação com a obra de 1919 e as de 1922, das cores de algumas obras também dessa década e das formas geométricas de *Bau*. Talvez por isso, seja nesse grupo, especificamente, que se possa encaixar de forma mais apropriada o conceito atribuído por Romualdo Brughetti (1991, p. 75) à obra total de Xul Solar como um todo devido à sua originalidade de que “[...] no se parece más que a sí misma”. As casas sobre estacas somente se aproximam de outras casas sobre estacas no universo de Xul e todas, seja a de 1919, sejam as de 1922 ou as últimas de 1954, remetem a uma mesma região alagada de uma geografia familiar ao artista argentino.

Observando-se essas arquiteturas finais juntamente com os projetos iniciais em forma de templos, nota-se um início de formas mais orgânicas – que vai se geometrizando com a entrada dos anos vinte – e cores mais ocre e um final, ao contrário, repleto de retas e formas geométricas e uso de tons fortes. No entanto, conforme já mencionado, algumas obras se desgarram, vez por outra, entre o padrão da série em que estão inseridas, o que denota que, em se tratando de Xul Solar, não se pode generalizar. Se as arquiteturas vão tomando formas mais retas nos anos vinte, nos anos quarenta, as construções insólitas de vales e montanhas adquirem novamente organicidade, e os tons se restringem, sendo as obras desse grupo todas monocromáticas. Dessas para as palafitas, embora tão próximas pelos anos, há uma enorme distância de cores e formas.

### **3.3.2 - Uma arquitetura realizável (?)**

À diferença de grande parte de seus projetos arquitetônicos em aquarela, a referência normalmente a essas construções multicoloridas de Xul é que elas estão mais próximas da realidade por serem, talvez, projetos perfeitamente factíveis dentro da geografia do local baseadas nas próprias construções já existentes na região, ou seja, são um tipo de casa adequado especificamente para locais alagados e úmidos como é o Delta.



García-Antón e Green (1994, p. 30) referem-se a esses projetos como “quasi-realistic,” e Gustavino (2003, p. 23-4), em seu sucinto estudo sobre essas construções de Xul, aponta como dois indicadores da particularidade desses projetos a explicitação de seu caráter “proyectual” e a clara referência ao local para o qual estão concebidos, ou seja, o Delta sustentando que “[...] la serie Proyecto fachada delta se ubica en un nivel de mayor ‘posibilidad’ [...]. La indicación de una locación específica y la referencia al mejoramiento de estructuras ya existentes motivan una observación que las ubica cerca de posibilidades concretas de ejecución.” Neste sentido, a autora isenta a série das palafitas do caráter estritamente utópico, como representação de formas irreais que atribui às demais paisagens urbanas do artista, segundo a classificação de Guerri (1994), e considera-as como utopias possíveis, mais próximas de uma viabilidade, inserindo-as, ainda, a partir da caracterização elaborada por Eco (2004 [1990]) sobre os mundos possíveis concebíveis, críveis e verossímeis, dentro da qualidade específica de “‘mundos posibles creíbles, verosímiles y concebibles,’” considerando a autora que “los elementos plásticos y la combinación que de éstos realiza Xul Solar mantienen al *Proyecto fachada delta* dentro de los márgenes del verosímil utópico, al tiempo que se erigen como posibilidades ‘creíbles’ según las experiencias arquitectónicas”. A autora não dispensa, no entanto, a qualidade utópica que, segundo Glusberg (1994), é inata a todo desenho arquitetônico, enquanto ainda puramente desenho, com o que se conclui que, especificamente neste sentido, as palafitas encerrariam o mesmo grau de utopia das demais paisagens arquitetônicas de Xul.

No que concerne ao caráter “proyectual” salientado por Gustavino, se este se refere à especificação “proyecto” dada por Xul nos próprios títulos das palafitas, há que se recordar que tal característica não é exclusiva desses projetos e, portanto, não seria esta a justificativa mais plausível para a exequibilidade dessas construções. Muitos dos edifícios do período inicial de Xul denominam-se *Proyecto*, bem como as fachadas com letras pintadas no mesmo período das palafitas. Assim, tal característica conferiria a esses outros projetos também a mesma intenção de viabilidade que as construções para o Delta.

Por outro lado, embora outras arquiteturas de Xul Solar de anos anteriores, como desses edifícios da etapa européia, também beirassem mais a realidade se comparadas com muitos projetos de seus contemporâneos expressionistas alemães, as palafitas, pelo próprio tipo de construção das casas da região do Tigre, parecem estar realmente ainda mais próximas dessa viabilidade. Elas não se encaixariam, de fato, entre seus projetos totalmente utópicos ou

relacionados com as suas visões místicas. Está claro que tais construções fazem parte de sua realidade externa embora à qual não poderia deixar de acrescentar, evidentemente, algum grau de mistério.

García-Antón e Green (1994, p. 30) acreditam que essas construções de Xul, de aspecto claramente prático, talvez tenham sido inspiradas nos modelos de muitos povos habitantes de lagos da América Latina, os quais construía suas casas sobre estacas leves, com frágeis estruturas erguidas sobre a água e com grande engenhosidade e capacidade de adaptação ao meio ambiente, também, freqüentemente, pintadas em cores brilhantes, como as do lago Sinamaica, na Venezuela e López-Anaya (2002, p. 28), ao referir-se às palafitas do Delta, aproxima-as de um caráter lúdico, distanciando-as do aspecto místico dos anos vinte.

Xul, ao mesmo tempo em que busca um refinamento nas construções de cores exuberantes, representa, supostamente, a madeira como material para a suspensão das casas, como normalmente utilizado nesse tipo modesto de moradia. Assim, com as cores vibrantes e o uso maciço desse material, Xul Solar procura dar vida e flexibilidade a esse conjunto de casas de características homogêneas, mas, ao mesmo tempo, tão diversificado pela variedade com que dispõe as formas geométricas.

Uma peculiaridade dessas casas é que as escadas já terminam diretamente na água, algumas em um ângulo de quase noventa graus. Xul não representa o cais privado que é a porta de chegada às casas do Tigre. À exceção de *Proyecto Pan Klú Delta* na qual a representação da rampa se aproxima mais do que realmente se vê na região, nas demais o acesso às casas se dá já diretamente pelas escadas, pois, na paisagem de Xul, a região já está completamente tomada pelas águas, como em um período de cheia do rio.

Em seu pioneiro estudo sobre a obra de Xul Solar, Svanascini (1962, p. 45-6) já comenta sobre esses projetos de palafitas como uma tentativa de Xul de transformar a paisagem da região:

Xul Solar tenía un plan tendiente a cambiar la fisonomía un tanto repetida del Tigre, para lo que creó estructuras llenas de color y de formas superpuestas y variadas, un tanto caprichosas a veces siempre optimistas. Estas casas flotando entre parantes que se hunden en el agua son capaces de estimular una nueva sensación de infancia, una alegría incluso física. Colores rojos y verdes, celeste y amarillos, van a destacarse contra el cielo y reflejarse muy simplemente sobre el agua oscura. De aquellos valles y abismos confundidos con el mundo que debemos tal vez rescatar, a estas construcciones terrestres, sólo media el tránsito que va de la alegría silenciosa, recatada, a la alegría visual.

A alusão que faz o autor à “sensação de infância” pode ser entendida não só

pelo aspecto lúdico das coloridas casas, mas também pelo fato de estar Xul Solar em contato com a região onde passa sua infância, motivo talvez desse maior retorno à realidade. Mais uma vez, a referência ao caráter mais realista das palafitas é salientado opondo-se às paisagens misteriosas de locais desconhecidos, ocultos aos olhos do mundo externo. Ao referir-se às construções do Tigre como “terrestres,” embora estejam sobre as águas, o autor parece atribuí-lhes ainda mais o aspecto de viabilidade que elas sugerem, considerando-se as tantas outras supostamente extraterrenas que conformam o amplo universo de Xul Solar.

Talvez pela proximidade com as obras de 1946 – moradias nas montanhas com rampas e escadas escavadas na própria paisagem natural, profundamente herméticas e, por vezes, sombrias, que fogem às regras normais de habitação –, as palafitas se destacam ainda mais como as arquiteturas de Xul Solar mais realistas, próximas da possibilidade de construção, uma realidade que pode ser, com as pinceladas do então morador da região, mais colorida do que é de fato.

### **3.3.3 – O *Pan Klub*: da fachada do Delta à Laprida de Buenos Aires**

A peculiaridade da obra *Proyecto Pan Klú Delta* está precisamente nas palavras inseridas na fachada da construção, que apontam a que se destina o local, como a placa indicadora de uma localidade. Nas pequenas palavras “Pan Klú” – que divide as paredes da fachada com outras palavras desconhecidas, provavelmente, no idioma de Xul –, escritas no lado esquerdo da palafita onde está localizada uma das duas rampas de acesso que possui a casa, concentra-se um importante projeto de Xul Solar, que ganha, então, sua versão para o Delta; trata-se de um local de reunião, um clube universal que aspira concretizar o artista.

Assim, essa pintura da casa sobre a água, com a inscrição indicando o que virá a ser o futuro *Pan Klub* encontra-se entre a idealização, que surge anos antes, e a concretização do projeto, que se dá anos depois em Buenos Aires.

Pela carta astral feita por Xul Solar para o *Pan Klub*<sup>194</sup> infere-se que a idéia deste local nasce pontualmente às 12: 25 do dia 27 de novembro de 1939, conforme notas do próprio artista na lateral superior esquerda do mapa. Segundo López Anaya (2002, p. 28), posteriormente, Lita Cadenas faz referência ao ‘Buenos Aires Pan kléu’ em carta de 1940 e, em 1945, ao “Pan Klub,”

<sup>194</sup> Reproduzida no catálogo da FUNDACIÓN PAN KLUB; MUSEO XUL SOLAR. 1990, p. 49 e também no catálogo do MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. 2002. p. 199.

mas é somente após a morte de Xul Solar que tal projeto será posto em prática por sua esposa a qual tampouco chega a vê-lo concluído pois, só em 1993, cinco anos depois de seu falecimento, é que o *Museo Xul Solar* – sede também do *Pan Klub* – é finalizado.

De acordo com cronologia de Tedin (2005, p. 165), no mesmo ano da concepção da idéia, ou seja, em 1939, inaugura-se o *Pan Klub* na casa de Xul. Mas, considerando-se que o *Pan Klub* tal como existe hoje só é formalizado em 1986, pode-se inferir da afirmação anterior que a inauguração a que se refere Tedin diz respeito às reuniões que, segundo Artundo (2002, p. 219), eram realizadas com frequência na casa de Xul, já por esta época, entre artistas, escritores, amigos e seus seguidores. Adolfo de Obieta – filho de Macedonio Fernández –, citado pela mesma autora, a respeito do que representa a casa de Xul em Buenos Aires nesse momento, dirá que

era uno dos los gabinetes más irradiantes de la vida secreta de Buenos Aires. Allí se habían acumulado libros y láminas sobre lo humano y lo divino; allí se hacían ejercicios de meditación y de concentración y de oración; allí se estudiaba la cábala y el Zohar, las tradiciones aztecas y mayas, las evidencias enigmáticas de la Isla de Pascua; allí se examinaban y comparaban miles de horóscopos; allí, en aquellas solitarias reuniones de amistad con el Misterio, cada uno procuraba dar algún paso firme en el laberinto o levantar siquiera una punta del velo de lo desconocido.

Segundo Abós (2004, p. 257), essa “comunidade universal de artistas” seria uma comunidade de artistas livres nos moldes da *Bauhaus* de Walter Gropius e para a qual havia inclusive, feito uma carta astral com base em sua “naci-hora”<sup>195</sup>. É possível que a associação do autor se fundamente no fato de serem ambas propostas de reunião de artistas e intelectuais em torno de ideais comuns e, se não adeptos, pelo menos simpatizantes das questões espiritualistas, nas quais se vê com frequência imersa a imagem de Xul Solar, fato que coincide com a realidade de muitos dos nomes ligados à *Bauhaus*.

Em seu discurso para a inauguração do Museo Xul Solar – mesmo espaço do *Pan Klub* –, anos mais tarde, o arquiteto Pablo Beitía (1998, p. 8) dirá, comentando sobre a expectativa de Lita Cadenas com relação ao local, que “[ella] siempre vio como él, en esta casa, un lugar para el

---

<sup>195</sup> Segundo GRADOWCZYK (1994a, p. 153), quando Xul Solar conhecia uma pessoa, o primeiro que lhe perguntava era sua hora e data de nascimento, ou seja, sua “naci-hora,” para que pudesse fazer sua carta astral. O autor remete tal informação a Ernesto Mario Barreda em *Por los reinos de la Cábala, La Nación, 20 de octubre de 1929, p. 32*. Também Aldo Pellegrini posteriormente fará referência a esta característica de Xul afirmando “De todas las personas que conocía, Xul Solar quería averiguar su estructura astrológica; era el modo de conocerlas y estimarlas.” PELLEGRINI, 1990 [1967], p. 30.

perfeccionamiento en las virtudes del espíritu a través de las artes, las letras, las ciencias, la piedad religiosa: un San-Lar, en términos de Xul Solar.”

Ao que tudo indica, o artista realmente idealiza tal projeto para o qual pinta bandeiras— como também cria bandeiras para a América nas cores do arco-íris<sup>196</sup> – e organiza, inclusive, uma tabela de correspondências.

M<sup>a</sup> Cecilia Bendinger (2004, p. 37-8), em seu estudo sobre as grafias de Xul Solar reproduz essa tabela de correspondências para o *Pan Klú*, que elabora o artista e que seria, conforme a autora, um conjunto de pistas – considerando, de acordo com ela, que ‘Klu’ se pronuncia como ‘clue’ em inglês e que significa “indicio, pista, clave” – para compreender sua obra pictórica. A tabela é denominada *Hier Coeco Zieli Según Natura*, sendo que *Hier* estaria relacionado com o “maestro de una ciencia oculta”, *Coeco*, a união de “correspondencias y ecos”, *Zieli* é o céu e *Según Natura*, “según los planos físicos de la naturaleza”. Assim esclarece a autora sobre o tema:

La tabla dejada por Xul Solar, para el Pan Klu: Hier Coeco Zieli según Natura, es un **patrón** que comprende las relaciones entre el arte plástico, musical, del lenguaje con el cosmos. Aquél que pueda dominar las “claves” – klu – clue: astrológicas, fonéticas, musicales y de color que obran, actúan, sobre los planos físicos de la naturaleza, ponen a los hombres en contacto con las huestes de los seres superiores o angélicos, despertando las capas profundas del alma.

Há que se recordar que, em entrevista concedida a Gregory Sheerwood em 1951 e republicada por Artundo (2005b, p. 77), Xul Solar já disserta sobre sua tendência à universalização das coisas, como a língua, a música, a escrita e o jogo de xadrez, ao afirmar “en la universalización de esas cosas y otras cosas radica la fraternización; la fraternización es la esencia de la religión de Cristo. Lo comprendí hace años, cuando me hastié de la existencia vulgar y me marché al otro lado del mundo metido en un carguero”.

Dessa forma, como resultado dos planos de Xul, anos mais tarde, em 1993 e no mesmo endereço da casa do artista – um edifício de mais de cem anos localizado na rua Laprida, 1212-1214 –, onde, em 1939, já se reúnem os amigos e seguidores de Xul Solar, se concretiza o projeto de inauguração da obra do *Museo Xul Solar*, que funcionaria juntamente com a *Fundación Pan Klub*, esta formalizada anos antes com a iniciativa de Micaela Cadenas, viúva de Xul, e um grupo de amigos e discípulos do artista.

---

<sup>196</sup> Cf. il. 3.24 e 3.25.

O projeto do museu, realizado pelo arquiteto Pablo Tomás Beitía sob encomenda da mesma Lita, seria um dos selecionados para o *Primer Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana*<sup>197</sup> em 1998.

O projeto do museu<sup>198</sup> se concebe em sintonia com a arquitetura que propõe Xul Solar, a forma um tanto quanto labiríntica e o uso que faz Beitía das escadas remetem ao universo solariano. Assim descreve o próprio arquiteto (1998, p. 8) a antiga e mesma casa que antes abriga o casal Xul e Lita e que hoje guarda as obras do artista:

Austeramente clasicista, edificada casi sin hierro y sin cemento en los suburbios del Buenos Aires de 1870, con techos y solados sobre tirantería de lapacho y paredes asentadas en barro, tanto esa casa como el palafítico refugio cerca del río Luján (completado por el propio artista con sus manos) aportan elementos de arquitectura al juego plástico, onírico y musical de los espacios que inventa Xul Solar.

Allí están muros y tabiques como cartones para acuarela envueltos en luz, ingravidos; vigas y columnas, arcos y pilares, articulados libremente en el espacio más como seres conscientes, en danza, que meros componentes edilicios; la luminosidad tenue del bosque y el recorte geométrico de la luz de la ciudad; y misteriosas lámparas suspendidas del cielo sobre solitarios personajes o sobre la urbe misma. Senderos flotantes y escaleras de toda clase, múltiples, como las figuras en marcha que en hospitalaria atmósfera van en íntima elevación.

A clássica fachada<sup>199</sup> desse edifício em nada reporta à arquitetura de Xul Solar e tampouco sugere guardar ali um interior em concreto armado, que contrasta com a aparência externa do edifício, e um conjunto de pinturas com símbolos, seres e casas tão inusitados. No entanto o antigo espaço alterado pelo arquiteto Beitía, se, por um lado, conserva a fachada centenária, por outro, entra em conformidade com a obra do artista em seu interior, à medida que, além de concretizar o espaço almejado por Xul para o Pan Klub, remove paredes, abre espaços, expõe escadas e abre entrada à luz solar.

O projeto das três plantas<sup>200</sup> que compõem o edifício comporta, no térreo, o *Museo Xul Solar* com as salas de exposição permanente, uma das quais funciona também como palco para teatros, concertos e conferências – o núcleo do projeto –; no primeiro piso, também salas de exposição permanente, banheiros, uma arquibancada da qual se pode visualizar o palco do piso

---

<sup>197</sup> A informação sobre o prêmio é mencionada por BONET, 2002, p. 186. Segundo informação contida no site oficial do museu, a obra, além de ser finalista no prêmio referido anteriormente, obteve também o *Premio Década 2003*, outorgado pela *Universidad de Palermo* e a *Fundación Oscar Tusquets* de Barcelona.

<sup>198</sup> Cf. il. 3.26 a 3.34.

<sup>199</sup> Cf. il. 3.27.

<sup>200</sup> Cf. il. 3.28 a 3.30.

inferior e a sala de reuniões da *Fundación Pan Klub* e, no último piso, as dependências da fundação, uma área aberta e o local onde era a casa de Xul Solar com seu ateliê particular.

Em entrevista a Silvia Arango (1993, p. 20-33), o arquiteto, que começa afirmando “había que hacer una obra a medida de un artista plástico”, o que justifica estabelecer associações, esclarece que, depois da formação do *Pan Klub*, em 1986, e o encargo por parte de Lita Solar para que se fizesse realizar o projeto de Xul, ele e uma equipe de arquitetos começam o trabalho em 1987. Para a reconstrução da fachada, foram feitas restaurações nas peças escultóricas e, embora a construção ostentasse uma fachada elegante e secular, a casa estava assentada em barro e estruturas de madeira. O trabalho de substituir os materiais originais por concreto armado foi lento. De acordo com Beitía, o fio condutor da obra foram as próprias intenções do artista transmitidas por Lita e que dariam seqüência ao que representava a casa de Xul, ou seja, um local para “tertulia cultural”. Deste modo, o projeto é elaborado em função do espaço central da planta baixa, que seria um grande salão, o núcleo ao redor do qual outros espaços menores são criados e através dos quais se pode percorrer um caminho livre de ordem, predominando o objetivo de transformar uma casa particular em um lugar público, e a cor, ausente em outros lugares, surge “donde no está Xul”, ou seja, no terraço.

O arquiteto afirma, na mesma entrevista, não se tratar de um projeto de reciclagem, mas, sim, de “un edificio viejo arriba de uno nuevo,” e o local secreto onde Xul trabalhava fica hoje entre esses dois tempos. A idéia de trocar as paredes por concreto, segundo Beitía, era fazendo uma estrutura semelhante a um “castillo de naipes, pero al revés: colgados”, com estes planos substituindo as vigas convencionais e, ao mesmo tempo, organizando o espaço – que não pretendem dividir, mas orientar – e a disposição das pinturas. E conclui Beitía: “si alguien descubre asociaciones con los senderos flotantes de Xul, yo lo dejo...”

Essa associação é inevitável para o visitante conhecedor da obra de Xul como é, segundo o próprio arquiteto com relação ao seu desafio, formular idéias em cima de imagens do artista e de analogias com sua obra., sendo a casa o próprio local onde Xul desenvolve grande parte de suas aquarelas, fato que adquire uma proporção ainda maior, considerando-se que o artista era um pintor também de arquiteturas. Elementos como a escada, algumas em posições atípicas como nos mundos de Xul, os planos de concreto, como os muros biombos de Xul, suspensos, como suspensas são suas palafitas remetem ao insólito mundo solariano, que está ali mesmo nas

paredes da casa, cuja fachada dissimula elegantemente toda a obra, agora, cercada por outra em três dimensões.<sup>201</sup>

### 3.4 – *Proyecto ciudad/San Villa*<sup>202</sup> (1954): as arquiteturas “semânticas”

*Qué hermosa es toda, sí, toda lengua,  
si en ella se diga, no se charle.*

(Cristian Morgenstern em versão de Xul Solar)<sup>203</sup>

Simultaneamente aos projetos de palafitas para o Delta do Tigre de 1954, Xul Solar cria também fachadas de edifícios vivamente coloridos, ora em forma de grandes blocos pré-moldados montáveis, ora como imensos letreiros, os quais parecem comunicar ou do que se trata o local ou são apenas letras distribuídas de forma aparentemente aleatória, como em um jogo “verbivocovisual”<sup>204</sup>. Este termo, no contexto solariano, é utilizado por Héctor Olea (2004, p. 64-6), que o resgata do universo de Joyce para demonstrar como Xul tenta condensar todo o universo em uma única palavra – à maneira de Borges em *El Aleph* – e também para fazer uma analogia entre os dois, James Joyce e o artista argentino, buscando em ambos parâmetros similares de hibridismo entre significado, sons e imagens e tomando como referência principal para tal comparação os projetos linguísticos *panlengua* e *neocriollo* de Xul aliados à natureza interdisciplinar do artista que o leva, inclusive, a ser considerado por Aldo Pellegrini, conforme recorda o autor, como um “poeta visual”.

É em texto de 1967, publicado em *Argentina en el arte*<sup>205</sup>, republicado no catálogo do *Museo Xul Solar*<sup>206</sup> e, posteriormente, em tradução para português, com algumas modificações, em *Vanguardas argentinas: anos 20*<sup>207</sup>, que Pellegrini 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 é também no mesmo texto que o autor, referindo-se às arquiteturas solarianas, menciona as “viviendas urbanas en las que se unían una gran fantasía con un sentido

<sup>201</sup> Cf. il. 3.35 a 3.38.

<sup>202</sup> Cf. il. 4.

<sup>203</sup> “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern” traduzidos ao *neocriollo* por Xul Solar e publicados em *Martín Fierro, año IV, nº 41, 28 de mayo de 1927*. Texto reproduzido por ARTUNDO, 2005b, p. 113-6.

<sup>204</sup> Termo que, no contexto brasileiro, ganha ressonância com os poetas concretos.

<sup>205</sup> Vol.I, nº 9, Viscontea Editora, Buenos Aires, 1967.

<sup>206</sup> PELLEGRINI, 1990, p. 40 e 30, respectivamente.

<sup>207</sup> PELLEGRINI, 1992, p. 238 e 233, respectivamente.



funcional y en cuyos frentes utilizaba formas con significados, que podían ser leídas, conformando una verdadera arquitectura semántica.” É neste sentido, dentro das “arquitecturas semânticas”, que uma aproximação com os experimentos lingüísticos de Xul Solar torna-se necessária para se possam compreender também seus últimos projetos de arquitetura, nos quais as fachadas se transformam em suporte de textos.

Especificamente nesse grupo, entre as demais arquiteturas de Xul, é que o artista faz uso também de seus experimentos lingüísticos nas arquiteturas, experimentos estes que estão presentes já desde o início de sua produção – embora, naquele momento, ainda não em suas arquiteturas –, tanto nos títulos de aquarelas, assim como no próprio corpo de várias obras compartilhando o espaço com a imagem. A diferença é que, no início, seus experimentos lingüísticos aliados à imagem se centram, basicamente, ao redor do *neocriollo*, língua para a América e, nesse período final, em que pinta as arquiteturas com letras, Xul vai mais além, criando paralelamente aos projetos arquitetônicos uma nova forma de escrita, mais plástica, que são as grafias. As arquiteturas, então, serão apenas um dos aspectos dessa nova etapa em que os signos verbais têm papel de relevo. Assim, somando-se às suas duas invenções lingüísticas iniciais – *neocriollo* e *panlengua* –, surge também uma língua mais codificada e totalmente fundida à pintura, como a culminação mais madura de um processo que cruza toda a sua obra e que está em constante aperfeiçoamento. Nas arquiteturas, especificamente – também denominadas por Gradowczyk (1994a, 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, além das já conhecidas letras do alfabeto.

Assim, embora sejam desta época as palafitas do Tigre e os espaços urbanos abertos nos quais há pouca presença de signos verbais – com exceção, talvez, entre estes últimos, de *Árboles y letras* de 1955 e *Rótulo* de 1960<sup>208</sup> –, é nessa etapa final de sua vida e produção que Xul Solar mais incorpora a língua em suas pinturas seja em suas arquiteturas, seja nas grafias as quais pinta entre os anos 1950 e princípios dos 60. Sobre essa nova escrita pictórica, Gradowczyk (1994a, p. 205) expõe 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

<sup>208</sup> Cf. il. 4.14 e 4.9 respectivamente.

clasificación de estilos se las denomina **pensiformas** en neocriollo, y que Xul también llama **grafías plastiútiles** o grafías.<sup>209</sup>

Já anos antes, em seu artigo de 1967, Pellegrini (1990, p. 36-40) classifica esse período centrado ao redor de 1960, como a terceira fase da obra de Xul Solar, sendo a primeira compreendida entre 1917 e 1930 e a segunda a partir dessa década e marcada por elementos esotéricos e uma etapa em que usa menos a cor e produz paisagens extra-terrenas e futuras. Nessa etapa final, Pellegrini já classifica como sendo cinco – cursiva, geométrica entre outras – os sistemas de “escritura plástica”, nome dado pelo autor para definir o tipo de obra produzido por Xul nesse momento, a qual, para Pellegrini, pode ser perfeitamente legível, conhecendo-se a clave semântica.

Posteriormente, Gradowczyk (1994a, p. 215-6) relata haver sido identificadas, entre essa escrita plástica, seis sistemas básicos, a saber: as “geométricas”, as de “bloque de letras”, as “guardas”, as “cursivas”, as “vegetales” e as “antropomórficas y zoomórficas”, considerando ainda, outras subclasses resultantes da combinação destas e que poderiam ser denominadas de “grafías mixtas”.<sup>210</sup> Informa também que a primeira tentativa de decodificar tais grafías encontra-se no trabalho de Jorge García Romero,<sup>211</sup> de 1972, realizado, então, com a ajuda de Micaela Cadenas, viúva de Xul Solar, embora dez anos antes, em seu pioneiro ensaio sobre o artista argentino, Svanascini (1962, p. 47) tenha já se referido a elas e suas classificações, apontando para a denominação dada pelo mesmo Xul ao seu último período como ‘modos de escritura’.

Mais recentemente, Bendinger (2004, p. 54-8), em sua pesquisa sobre as *pensiformas* do artista argentino, buscou decodificar os segredos dos, segundo a autora, 12 alfabetos morfológicos com os quais Xul teria construído suas grafías. Segundo seu estudo, estes alfabetos se classificam em “1.Geométrico”, “2.Geométrico con inclinación de vocales”, “3.Geométrico de bordura”, “4.Geométrico de bordura con inclinación de vocales”, “5.Geométrico y antropomorfo (caras)”, “6.Geométrico y antropomorfo (caras, manos y pies)”, “7.Geométrico de bordura y antropomorfo”, “8. Antropomorfo euritmista”, “9. Estenográfico”, “10.Estenográfico zoomorfo y antropomorfo”, “11. Silábica” e “12. Árboles”.

<sup>209</sup> Negritos do autor.

<sup>210</sup> Cf. il. 4.17, 4.15,4.16,4.21, 4.22, 4.24 e 4.23 respectivamente.

<sup>211</sup> *Alejandro Xul Solar*. Monografía apresentada na *Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata* em agosto de 1972.

Interessante notar que, segundo Bendinger (2004, p. 55), as grafias “Antropomorfo euritmista,”<sup>212</sup> nas quais “Xul Solar utiliza figuras humanas que están realizando diferentes movimientos que expresan consonantes y vocales formando palabras”, recordam a Eurgia, arte do movimento que se desenvolve a partir de 1911 na Suíça por Rudolf Steiner e que, por meio de Marie Von Sivers, se desenvolve para ser uma arte cênica. Assim, poder-se-ia afirmar que seria esta, talvez, mais uma aproximação de Xul Solar à obra de Steiner, já anos depois de seu contato na Europa com o criador da Antroposofia.

Bendinger (2004) estabelece, assim, ao longo de seu estudo sobre essas grafias, uma estreita relação com as propostas de Rudolf Steiner, seja no que concerne ao tipo de grafias euritmistas, seja com relação à teoria das cores de Goethe ensinada por Steiner e que teria, segundo ela, influenciado a obra de Xul como de tantos outros, como Kandinsky, Klee e Taut ou, ainda, aproximando-os pela própria denominação “plastiútiles” ou “pensiformas” dada por Xul a suas grafias, que, tendo como significado “formas de pensamiento” coincidiria, de acordo com a mesma autora (2004, p. 65), com o livro *Formas de pensamiento* escrito por Besant e Leadbeater, teósofos que, junto a Steiner, ensinam o conceito do pensamento vivo de Schopenhauer, sendo que Xul Solar também traduz para o espanhol *El pensamiento Vivo de Schopenhauer* de Thomas Mann. E ainda, com relação ao *Goetheanum* de Steiner, a autora (2004, p. 78) considera que este coincide com as mesmas leis interiores, os mistérios do cosmos e a eurgia de seus quadros.

Por esse caminho, o referido estudo de Bendinger tenta possibilitar maior aproximação do significado das mensagens codificadas nas grafias dessa última etapa da obra solariana, sendo que a autora (2004, p. 66) classifica também as arquiteturas semânticas de Xul desse período como parte de suas grafias, às quais chama, então, de “grafias-Baus”. No entanto, há que se salientar que tais arquiteturas antecedem as demais grafias produzidas ao redor dos anos 60.

Há que se considerar, no entanto, que, apesar de ser nesse momento que Xul intensifica a fusão entre língua e imagem por meio de formas codificadas nas referidas grafias, tal proposta já se vê em sua obra a partir de 1935, ano em que o artista pinta, segundo Gradowczyk (1994a, p. 205), sua primeira *Grafia*<sup>213</sup> – e que coincide com o ano da pintura *Sucessão*<sup>214</sup> de Kandinsky, também uma espécie de grafia, semelhante a uma partitura –, seguida de outras entre 1938 e

<sup>212</sup> Cf. il. 4.20.

<sup>213</sup> Cf. il. 4.3. Importante notar que esta não é a única grafia produzida neste ano.

<sup>214</sup> Cf. il. 4.32. PEREIRA (1976, p. 10) descreve tal obra como “formas não-figurativas, talvez, organismos em embrião; contudo, por outro lado, são também resíduos de pictogramas, de hieróglifos, de caracteres fonéticos, de sinais de pontuação, etc.”

1939 e que estão mais relacionadas com a classe das cursivas, cujo modelo será retomado, então, nos anos 1950. No entanto, com relação às arquiteturas, é somente nessa etapa final que elas receberão letras.

Além dessas seis categorias especificadas pelo autor e das grafias-Baus, consideradas por Bendinger, deve-se acrescentar ainda que Xul pinta, também nessa época, uma outra espécie de escrita pictórica que é caracterizada por conformar retratos de personagens conhecidos da história, como Jesus, Moisés, Santo Inácio de Loyola, São Paulo de Tarso ou pessoas com as quais ele mesmo tem contato e que representam uma significativa influência em seu trabalho, como Aleister Crowley e Rudolf Steiner<sup>215</sup>. São retratos-grafias pintados entre 1961 e 1962, nos quais as linhas de contorno do rosto são formadas pelo seu modelo de escrita cursiva e que constituem, segundo Artundo (2005a, p. 30), um número aproximado de vinte pinturas “[...] a las que Xul les asignaba un valor especial, el de ser maestros espirituales”.

Ainda do período das arquiteturas letradas, há um outro grupo de pinturas significativas na obra de Xul Solar – devido à sua evidente relação com a questão espiritual – e que é a série *Pan-Tree* ou *Pan-Árbol*, cuja base está no estudo da Cabala, para a qual, como em outros de seus projetos, Xul também propõe modificações, conforme nota Gradowczyk (1997, p. 114), em seu estudo sobre mito e simbolismo na obra de Xul Solar, e do artista uruguaio Torres García, seu contemporâneo. Ali, informa o autor que “Xul Solar ha incrementado a doce el número de las sefirot para combinar los conceptos de la Cábala con su propio pensamiento astrológico”.

Entre essas pinturas, devem ser destacadas aqui *Pan Árbol* e *Coecos<sup>216</sup>-fachada<sup>217</sup>*, ambas de 1954, levando em conta que, mais do que a aparente exclusiva representação da Árvore da Vida, como na maioria da série, elas se apresentam visivelmente também como fachadas de edifícios, aspecto que se percebe principalmente pela presença de figuras humanas postas à entrada destes; tais obras, assim, dentro do contexto das arquiteturas de Xul, poderiam ser entendidas como tal e, de fato, Xul as propõe como verdadeiros edifícios universais. Gradowczyk (1997, p. 114) declara que

---

<sup>215</sup> Cf. II. 4.19 e 4.18 respectivamente.

<sup>216</sup> BENDINGER (2004, p. 37) esclarece que o termo “coeco” corresponde à junção de “correspondencias y ecos,” explicando que “Los misterios del cosmos enseñan el lenguaje real y nos dice que el hombre se compone del eco del cielo”.

<sup>217</sup> Cf. il. 4.11 e 4.12 respectivamente.

Xul también propuso su versión arquitectónica del mundo de la Cábala en su serie Pan-tree (Árbol universal). El Árbol de la Vida se ha transformado en un templo universal.; reencontramos en esta transmutación de una estructura mística en un proyecto específico – apto para ser construído en el mundo real – el espíritu de sus primeras *Gesamtkunstwerken* expresionistas [...] En el árbol de la Cábala el estudioso asciende lentamente hacia los mundos superiores, pero ni siquiera los más sabios alcanzarán – en la tierra – los niveles más elevados. Al proponer como símbolo de ese renovado misticismo un edificio universal, quizá Xul haya visualizado nuevos caminos para el crecimiento espiritual, más adecuados a la condición de la sociedad actual.”

Nesses edifícios universais, de bases cabalísticas, também estão presentes signos verbais, como se pode observar em *Pan Tree*,<sup>218</sup> onde aparecem, além de letras, também números. O fato de que essas pinturas não façam parte do grupo das arquiteturas letradas ou grafias produzidas na mesma época – embora, segundo García-Antón e Green (1994, p. 31), o contrário seja verdadeiro, ou seja, nas arquiteturas com letras e na grafias, Xul confirma sua crença no poder cabalístico das letras e palavras – vem ratificar uma das características de Xul Solar, que é o trabalho concomitante em distintos projetos, nos quais mantém, quase sempre, um eixo comum dividido entre o caráter espiritual e o lingüístico, sendo que a pintura se torna, na maioria das vezes, o instrumento para expressão de ambos. Em alguns, o sentido espiritual é mais evidente, como na referida série *Pan Tree*, em outros, como nas grafias e nas arquiteturas com letras, é o lingüístico que se destaca à primeira vista, embora permaneça sempre o cunho espiritual. Ambos os aspectos são igualmente relevantes na obra de Xul Solar, e, se o religioso já está muito próximo de seus edifícios do período inicial no contexto europeu do Expressionismo, nesse momento, a atenção se volta mais para a língua, que igualmente fará retomar o contexto das vanguardas de começos do século XX, momento em que a fusão desta com a imagem também se acentua.

### **3.4.1 – Escritura e imagem nas vanguardas: fronteiras abertas entre o verbal e o visual**

Estando as arquiteturas de Xul Solar situadas no plano da pintura, ou seja, de representações bidimensionais de fachadas e cidades, é possível associá-las, a partir daí – no caso específico das arquiteturas semânticas –, à questão da linguagem verbal, colocando-as em paralelo com outras produções de pintores-escritores das primeiras décadas do século XX, época

---

<sup>218</sup> Cf. il. 4.13.

em que o uso de letras na pintura ressurgiu com intensidade e que coincide exatamente com o período em que Xul começa a inserir letras e palavras em seus quadros, embora ainda não em suas arquiteturas. Sendo assim, suas arquiteturas semânticas finais poderiam ser entendidas como um aperfeiçoamento do que ele inicia nessa época anterior e que reflete o momento de “solidariedade” artística vivido pelas vanguardas, em que artistas, como ele, multifacéticos, põem em diálogo o verbal e o visual. Mas tal característica, que se intensifica nos movimentos de princípios do século XX, vem já de um passado distante.

Wilson Pereira (1976), em seu estudo sobre o uso da escrita nas artes plásticas, mostra que ambas estiveram ligadas desde uma origem bastante remota, passando pela cultura árabe, vasos e pergaminhos egípcios, pelos judeus e pela civilização pré-colombiana, para adquirir maior relevância na Idade Média, e que, ainda na Renascença, era freqüente o uso de textos nas obras plásticas. A partir desse momento, segue o autor, tal prática cai em um certo ostracismo durante um período no Ocidente, havendo, do século XV ao XIX, uma clara distinção entre o signo verbal e a representação visual e estando seu uso concomitante, quando ocorre, sempre subordinado a uma hierarquia de um sobre outro. Após essa separação entre literatura e artes plásticas, a escrita ressurgiu com intensidade em meio à imagem a partir do final do século XIX e início do XX, coincidindo o reaparecimento das letras com as crises do sistema da figura. Nesse momento, ocorre a grande virada nas artes com relação ao emprego de grafemas – o que concede novamente à escrita um sentido espacial –, que se estenderá por vários movimentos de vanguarda, a partir, conforme aponta o autor, do cubismo e passando pelo futurismo, dadaísmo, surrealismo, abstracionismo, letrismo, pop... Segundo Pereira (1976, p. 8), depois do cubismo o uso dos grafemas se fez como em uma tradição, recorrendo toda a primeira metade do século. Explica ainda que:

[...] à medida que são dispostos na superfície do quadro (gravura, desenho) ou manuseados juntamente com volumes escultóricos, esvaziam-se como elementos que se oferecem tão-somente à nossa leitura, passando a convocar também a nossa sensibilidade para as formas plásticas. Logo, as eventuais palavras ou letras, ou frases, já não operam mais como puros estímulos literários; ao contrário, existindo agora como signos de significante lingüísticos, desafiam-nos a uma complicada visão/leitura. (PEREIRA, 1976, p. 27)

Pereira (1976, p. 55-9), no entanto, não deixa de considerar, os defensores de distintas posturas no que se refere à subordinação de uma linguagem sobre a outra no uso simultâneo de ambas; de um lado, aqueles que apostam nas formas verbais como o sistema de linguagem

central, diante do qual, as demais linguagens seriam acessórias; de outro, os que acreditam na imagem como plena de estrutura informacional e com a característica vantajosa de assimilação quase instantânea.

Um estudo mais recente e aprofundado do uso da tipografia na arte moderna – neste caso, porém, levando em conta igualmente a poesia visual – é desenvolvido por Johanna Drucker (1994), no qual a autora discorre, a partir do legado do poeta simbolista Mallarmé, sobre os movimentos de vanguarda que atentaram para isso, como o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo nas primeiras décadas do século XX.

No estudo, a autora considera, também como fator de transformação no uso de experimentos tipográficos, o crescimento do design gráfico para comércio e indústria que se desenvolve por essas décadas. Importante ressaltar ainda a observação que faz de que no âmbito literário, a tipografia experimental esteve, de certa forma, adormecida para, depois de 1945, ressurgir com o que ela denomina de “vengeance,” com o trabalho de Isidore Isou e os Letristas e com os poetas Concretos no Brasil e na Alemanha, que recuperam, de certo modo, os conceitos de Mallarmé. Já com o advento da Pop arte, o uso da linguagem como forma visível ressurge nas artes visuais, gerando outras considerações sobre as fronteiras entre visual e literário, o que, por sua vez, será novamente transformado com a chegada da Arte Conceitual (DRUCKER, 1994, p. 226-8).

Sobre este diálogo entre as artes e a escrita que se estabelece de maneira recorrente nos movimentos de vanguarda do século XX, agora com alusões ao Expressionismo alemão, Maria Helena H. Simões (2000, p. 13), em seu artigo, assim sintetiza:

Se a música é, no século XIX, a irmã dilecta da literatura, as artes plásticas afirmam-se, no, no século seguinte, como parceiro privilegiado da literatura. Assim, entre outros, o Expressionismo, a colagem literária, a poesia visual dos anos 50 e 60 e o iniludível renascimento, nos nossos dias, do “Bildgedicht” (em inglês, “iconic poem”, em português, por analogia, poema icônico), isto é, poemas redigidos a partir de quadros, gravuras, esculturas, etc. [...] que, nas últimas décadas, encontramos em todas as literaturas, [...], ilustram cabalmente a estreita afinidade entre as “artes irmãs”.

No Expressionismo, as duas linguagens, a literária e a pictórica, interpenetram-se nodalmente, [...]

O Expressionismo é, porém, um entre vários movimentos que, logo em começos do século XX, documentam a miscigenação de meios artísticos quer na literatura, quer nas artes plásticas. A ligação entre as duas artes é tão estreita que novas formas híbridas se afirmam, como é, por exemplo, o caso da colagem literária, a que correspondem, nas artes plásticas, entre outros, os famosos ‘papiers collés’ de Picasso ou Braque. Por outro lado, a poesia visual, cujas raízes remontam [...] à Antiguidade Clássica, inicia a sua história moderna com a publicação dos *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire (1913-1916), ainda que, em momentos anteriores, encontremos já manifestações deste tipo em, por exemplo, Mallarmé (*Un coup de Dés*) (1897) ou, na Alemanha, em Arno Holz, para atingir, nas décadas de 50 e 60, um momento áureo no contexto da poesia concreta.

Tal contexto de livre trânsito entre as fronteiras artísticas<sup>219</sup> nos princípios do século se percebe também nas palavras de Sarlo (1988, p. 117), ao referir-se à época citada como “años de cercanía entre escritores y artistas plásticos”. Exatamente por esses, anos Xul Solar se encontra na Europa.

Em seu estudo sobre a escrita pictórica na obra do artista argentino, Sabsay-Herrera (2000, p. 35-46) chama a atenção justamente para o fato de como o ver e o ler se tornam uma característica da vanguarda européia e como artistas como Miró já em 1917 – um ano antes Xul Solar já o faria –, e Magritte, entre 1927 e 1931, também fazem uso das palavras em seus quadros.

Essa migração relacionada com o uso da linguagem verbal praticada pelos modelos acima citados, manifesta-se em diversas ramificações, ou seja, no terreno da literatura com diferentes tipos de poesia visual, nos quais a língua se alia a uma imagem ou forma ela mesma uma; no campo das artes plásticas, com as pinturas verbais, nas quais às imagens se incorporam textos ou se cria a fusão de ambos; com esculturas nas quais signos verbais tomam forma palpável ou, ainda, já no terreno da arquitetura, com arquitetos que atuam mais como pintores/desenhistas/escritores – um exemplo, a *Cadeia de Cristal* –, ou ainda aqueles, como nesse caso de Xul Solar, que, também no contexto da arquitetura pintada, inserem letras em meio aos edifícios, como o fazem em outros temas que pintam.

Outro fator a considerar no contexto da linguagem escrita associada às artes é a questão do título e o valor que se dá a ele em alguns casos. Um exemplo próximo a Xul Solar, no contexto em estudo pelas diversas e claras afinidades já antes mencionadas, entre elas, o fazer da arquitetura um tema recorrente em sua pintura, é o pintor Paul Klee, que também insere signos verbais em seus quadros, como é o caso de *Villa R* de 1919, em que a letra que dá nome à casa e que está contida no próprio título é também a forma verbal inserida na pintura ou, ainda, do desenho com palavra inserida ao meio e com título em forma de texto *Berlin dageggen unsere Hochburg buchte jähre Verzehnfachung seiner Bürger (Berlim, todavia, nossa cidadela, sofreu*

---

<sup>219</sup> Cf. também SILVA, G. A. da. 2001. Em sua tese *Imagens eloqüentes: a escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos* a autora discorre sobre este tema a partir do conceito de *ekphrasis*.



*um súbito décuplo de seus cidadãos*)<sup>220</sup>. Sobre este aspecto da função do título na obra de Klee, Günther Regel (2001, p. 15, 6) comenta que

a capacidade que Klee tinha de expressar o indizível, por meio de recursos oferecidos pela poesia, também se mostra em muitos títulos de seus quadros [...]. O fato de se referir algumas vezes à nomeação de suas pinturas como um ‘batismo’ não deve ser considerado simplesmente como uma brincadeira, mas ser entendido sobretudo como um indicador da sua compreensão da função e do sentido profundo que o título tem. Trata-se de uma tentativa de comunicar o resquício – indecifrável para além dos olhos – do conteúdo da forma artística visual. Ao mesmo tempo, o título, indispensável, completa a pintura e ajuda o observador a explorá-la; mas não constitui nenhum apoio fácil para a interpretação, tampouco uma mera explicação da forma visível. [...] Os títulos, que costumam ser enfatizados pela caligrafia como elementos relativamente independentes, ficam subordinados à forma pintada, de modo que não só fazem parte da pintura, mas devem ser considerados como imagens. Eles acentuam a poesia visual do trabalho de Klee.

E o próprio Klee, citado por Regel (2001, p. 115), com respeito a esse mesmo tema, assim registrará em suas anotações:

A caligrafia diz respeito ao ato de tomar nota mediúnico, de desenhar para o interior, à manifestação da particularidade típica da escrita à mão. Penso na China. Segundo o modelo chinês, a pintura não é considerada uma técnica, um ofício, mas é posta lado a lado com a caligrafia. De acordo com os conceitos chineses, a essência da caligrafia não consiste por exemplo na limpeza e regularidade da escrita à mão, que poderia levar facilmente à frieza, mas sim o fato de se apresentar aquilo que é expresso com a maior perfeição possível, porém com o mínimo de recursos. Manifestar a característica caligráfica na arte gráfica e na pintura é um meio, ou seja, uma parte constitutiva da obra de arte. Portanto, mais um auxílio para a clareza. Quanto mais nossa escrita à mão for capaz de escrever, mais sensíveis são os desenhos. (KLEE, 1956).

Tais palavras se aplicariam em igual medida à obra de Xul Solar no que se refere à questão da língua relacionada à sua pintura e que não se limita à inserção de signos lingüísticos na imagem, mas que alcança elementos externos a ela, ou seja, o título é também – assim como a pintura – um modo de praticar seus experimentos lingüísticos. De acordo com Schwartz (1998, p. 43), “os títulos dos quadros, com muitos termos em português, e as ‘pinturas verbais’ fazem parte deste projeto lingüístico de Xul”.

Mas se, para Xul Solar, o título pode contribuir como um relevante apoio para a pintura e também para a prática de seu novo idioma, muitas vezes, o que gera é, em realidade, uma ainda maior incógnita em *neocriollo* a ser decifrada. No caso de suas pinturas com texto, o título, não raro, é uma parte retirada deste ou até a transcrição integral do que se lê no quadro. Outras vezes, como aponta Abós (2004, p. 153), seus títulos dão uma pista falsa da imagem ou são comentários irônicos acerca desta.

---

<sup>220</sup> Cf. il. 4.26 e 4.27 respectivamente.

Como se percebe pelo exemplo anterior do pintor suíço, o uso de letras e palavras na pintura de arquiteturas não se dissocia dessa mesma prática dentro das artes plásticas em geral, ou seja, o tema arquitetônico, abordado por muitos pintores da época é mais um dos temas que recebem signos verbais para complementá-la. Assim como a arquitetura recebe, no contexto do Expressionismo alemão, um papel de importância como tema representativo no desenho ou na pintura, os signos verbais ressurgem com igual relevância dentro das artes plásticas nesse momento; a junção de ambos, por consequência, resultaria também em modelos de arquiteturas contendo letras ou inserção de textos. A arquitetura surge, ainda, como experimentação de idéias, como conceito, saindo, muitas vezes, do plano mesmo da construção. É a palavra não somente escrita sobre o plano da pintura de edifícios, mas ainda como sustentação para o discurso de uma nova arquitetura.

No caso de Xul, trata-se de um discurso que leva também a uma “abstração”, não da forma, mas do conteúdo – sempre carregado de simbologia – que busca transmitir e que, aliado à palavra inserida na imagem, vai alcançar, não raras vezes, o oposto ao entendimento que pretende a comunicação e que é o hermetismo do mundo de Xul. Em suas arquiteturas semânticas dos anos 1950 pode-se dizer que o artista alia os dois aspectos observados com relação ao que ocorre com a arquitetura e as artes plásticas de princípios do século XX, ou seja, a arquitetura como tema da pintura e a aliança da letra com esta última.

#### **3.4.1.1. – As línguas e linguagens de Xul Solar**

A interdisciplinaridade, na obra de Xul Solar, está clara desde o início de sua carreira artística, conforme já se tem observado ao longo deste estudo, mas a peculiaridade dessa fase final consiste no fato de haver o artista incorporado já às anteriormente fundidas pintura e arquitetura também o seu projeto mais ambicioso, ou seja, a capacidade de “manipulação” da língua dentro de sua arte. Assim, se Xul Solar, no decorrer de sua produção artística, infiltra-se por diferentes áreas e se expressa por meio de uma mistura de linguagens como a pintura, a arquitetura, os motivos de tapeçaria, a música, os inventos, os fantoches, os escritos, também a criação de linguagens verbais artificiais e híbridas, que igualmente fazem parte de seu repertório, não escapam às arquiteturas. Desta forma, para que se entenda como, nas décadas finais de sua produção, a questão da língua chega a alcançar também as fachadas dos edifícios – até então,

livres de signos verbais –, faz-se pertinente compreender em que momento e de que forma se dá o início da fusão de suas pinturas com a linguagem verbal, que culmina nessa última fase de suas arquiteturas, as quais estão bem próximas do desenvolvimento das “grafias plástiútiles”, seu último projeto.

De acordo com Gradowczyk (1994a, p.31), é na aquarela *Man-Tree*,<sup>221</sup> de 1916, que Xul Solar manifesta uma de suas primeiras tentativas de fusão da imagem com elementos verbais, ao escrever no quadro a palavra “Androdendro,” que, em *neocriollo*, significaria, entre outras possíveis interpretações, “hombre-árbol” considerando que os termos “andro” e “dendro” correspondem às raízes das respectivas palavras. Segundo o mesmo autor, é por essa época que Xul começa a desenvolver timidamente – e estando na Europa – sua proposta da nova língua para a integração da América, o *neocriollo*, segundo Schwartz (2005a, p. 41), uma fusão, predominantemente, de espanhol e português, mas que inclui vocábulos também de outras línguas como o inglês, o italiano, o francês e o alemão.

Embora nessas pinturas iniciais Xul já experimente a fusão de língua e imagem, Gradowczyk (1994a, p. 205) observa que, por meio do caderno de anotações de Xul, pode-se perceber que suas pesquisas, no sentido de elaborar um sistema de comunicação visual, iniciam-se a partir dos anos 1920 e recorda que o artista tinha conhecimento das experiências tanto de Paul Klee e Marinetti como de Apollinaire, dos artistas dadaístas e de Pavel Mansourov.

Esses experimentos se farão ainda mais ativos quando de seu retorno à Argentina em 1924, como uma consequência talvez, conforme as palavras de Alfredo Rubione (1987, p.39), da chamada ‘babelización’ de Buenos Aires, assumindo as buscas lingüísticas de Xul Solar – por estarem tão contextualizadas –, o processo de mistura lingüística imigratória a que se vê subordinada a referida cidade naqueles anos.

A partir então do referido início europeu, muitas pinturas de Xul conterão palavras soltas ou pequenas frases e aforismos em sua mistura de idiomas, sendo tal característica perceptivelmente mais intensa tanto nessa etapa inicial como na fase final de sua obra e não somente letras irão integrar as aquarelas de Xul. Por volta do ano 1923, segundo Gradowczyk (1994a, p. 90), Xul começa a incorporar também a suas pinturas, números – como em *Pareja*<sup>222</sup> – com caráter simbólico, segundo o autor, “[...] para transmitir mensajes a los que sólo acceden

---

<sup>221</sup> Cf. il. 4.1.

<sup>222</sup> Cf. il. 4.2.

mentes iniciadas.” Ao lado das letras, os números que surgem por essa época também voltarão de forma significativa nos anos 1953 e 1954, em suas obras com base na Cabala, da série denominada *Pan Tree*.

Sobre a incorporação de elementos distintos em sua obra, assim se refere o próprio Xul Solar em uma entrevista de 1953 a Carlos Foglia republicada por Artundo (2005b, p. 80-7):

Trato de que mis pinturas [...] 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 abstracto, cosas que no buscan en general los abstractos modernos.

As palavras do artista, no contexto acima, respondendo mais à especulação astrológica de seus quadros, podem ser tomadas de empréstimo para justificar também a incorporação dos elementos lingüísticos nas aquarelas finais, pois, se, por um lado, algumas grafias podem ser decodificadas e lidas, é bem verdade que outras estão submersas em um hermetismo tal que dificulta sua compreensão, e mesmo as que permitem uma aproximação exigem de antemão um prévio conhecimento, como já notado por Pellegrini em 1967, de sua particular língua, o *neocriollo*. No caso das arquiteturas, Xul utiliza as letras comuns do alfabeto em meio à imagem, o que facilita, de certa forma, sua decodificação quando se trata de realmente conter um texto. O mesmo não ocorre com as demais obras de grafias, nas quais as imagens contêm uma grande variação de alfabetos, conforme o já mencionado estudo de Bendinger (2004). Mas, tanto nas arquiteturas como nas grafias, o próprio título contém, muitas vezes, uma mensagem ou aforismo em *neocriollo*, o que irá exigir do leitor, conseqüentemente, quase sempre, uma posterior tradução, como é o caso da obra em questão *Proyecto ciudad (San Villa)*.

Mas antes de se propor uma síntese do que seria o *neocriollo* de Xul Solar, língua que exerce função tão relevante em suas pinturas e que se pretende como um idioma para os povos da América, há que se aclarar que, além desta, o artista desenvolve também a proposta de uma língua universal, a *panlengua*, projetos – se bem igualmente utópicos<sup>223</sup> – distintos tanto pela estrutura e grau de sistematização, como também pelo objetivo a que se propõe cada um, embora

---

<sup>223</sup> O tema das línguas utópicas criadas ao longo da história, como em uma busca da restituição da língua adâmica que tem início a partir do original castigo Divino da Torre de Babel contido no *Gênesis* é pormenorizadamente estudado por Umberto Eco em *A procura da língua perfeita*, no qual o autor discorre, como o próprio sintetiza no início do texto, sobre diversos tipos de línguas como as históricas, as línguas-mãe, as artificiais, as mágicas, as oníricas, as fictícias, as de *bricolage*, as veiculares, as formais e, ainda, sobre o que denomina de ‘loucos da linguagem’. ECO, U. 1996 [1993], 357 p.

alguns autores não estabeleçam claramente essa diferença e façam referências a ambos indistintamente.

É o próprio Xul Solar, em entrevista de 1951 a Gregory Sheerwood, publicada por Artundo (2005b, p. 77), que deixa já clara tal distinção:

– Estamos viviendo la época de los grandes bloques: Panamérica, Paneuropa, Panasia [...]. El ‘criol’ o ‘neocriollo’ podría ser el idioma auxiliar de Panamérica; la ‘panlingua’ sería la lengua complementaria entre los tres bloques.

Considerando-se esse fato, faz-se pertinente destacar que, quando se trata dos poucos glossários que se têm publicados sobre a singular língua de Xul Solar, assim como dos textos – *San Signos* – escritos em seu novo idioma, trata-se do *neocriollo*. Estão em dois de seus três *San Signos*<sup>224</sup> já publicados e traduzidos deste novo idioma ao espanhol por Daniel Nelson “Apuntes de neocriollo” e “Visión sobre el trilíneo”, as “glosas” do próprio autor, com intuito de sistematização da língua e, provavelmente, de fazer-se entender pelo público leitor. Ao final do último citado, o autor conclui que “esta glosa, [que parece] más larga que el texto anterior al cual corresponde, puede servir mucho para *crioldriol* (practicar el criol)”.

Posteriormente, em uma conferência de 1962, publicada por Artundo (2005b, p. 199-203) Xul Solar dá a conhecer um pouco mais de seus projetos lingüísticos; esta última explicação é, de acordo com Schwartz (2005a, p. 39), a mais didática de todas. Nesse mesmo estudo, o autor acrescenta, ainda, como tentativa de didatismo a “Nota del traductor,” que acompanha tradução dos aforismos de Cristian Morgenstern feita por Xul para *Martín Fierro*, em 1927, e que seria o primeiro texto publicado nesse idioma. Schwartz (2005a, p. 40-1) reproduz também dois textos inéditos que seriam transcrições de um poema de Baudelaire feitas por Xul em *neocriollo*.

Há ainda um pequeno texto inédito, citado por Gradowczyk (1998 [1997], p. 18), contendo novas regras gramaticais, segundo o autor, escritas por Xul Solar, provavelmente, durante sua viagem a Londres, considerando que está em um caderno de notas com textos em *neocriollo* e inglês. Também as palavras inseridas nas aquarelas de Xul são em *neocriollo*, que, de seus dois projetos lingüísticos, é o mais sistematizado.

<sup>224</sup> O terceiro deles, denominado “Poema” e considerado um “relato en prosa poética” por Naomí Lindstrom (1982, p. 245), é tema de uma original análise da mesma autora na qual busca descrever as estruturas utilizadas por Xul Solar, segundo ela, “con referencia especial a la visión global del autor de la cultura y la comunicación”. LINDSTROM, 1982.

Especificamente com relação à *panlengua*, o próprio artista, em entrevista a Foglia (1953) e republicada por Artundo (2005b, p. 85), assim a explica:

– 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. [...] Cada consonante representa toda una categoría de ideas calificadas por las vocales dispuestas en polaridad positiva y negativa. El nuevo idioma es regular; no tiene excepciones y es de acento evidente para que las palabras sean reconocibles. [...] El diccionario de esta lengua, que propondré en su oportunidad es el tablero del panajedrez. Las consonantes son las piezas del juego y las vocales con sus combinaciones son los escaques del tablero, que suman ciento sesenta y nueve.

Nessa mesma entrevista, Xul Solar fornece ainda alguns exemplos formados a partir da consoante “T,” que, em junção com cada uma das cinco vogais, gera um significado diferente e de variados verbos formados a partir da “Rr”.

Já para a definição do *neocriollo*, é bastante animador o seguinte fragmento da mesma entrevista concedida a Gregory Sheerwood (1951) por Xul Solar, citada parágrafos antes:

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 [...] (ARTUNDO, 2005b, 76).

Com relação a este último, o *neocriollo*, há discussões mais aprofundadas. Em seu estudo sobre “As Linguagens Imaginárias,”<sup>225</sup> 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 também a atenção para a influência dos experimentos lingüísticos de Xul na obra de Borges, declarada pelo próprio autor 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

---

<sup>225</sup> Em nota consta ter sido este capítulo publicado pela Revista USP (1991-1992). Foi publicado também em espanhol pela Biblioteca Ayacucho (1997) sob o título “Utopias del lenguaje: nuestra ortografía bangwardista”, em cuja observação o autor esclarece que sua publicação original data de 1989 em *América Latina: palabra, literatura y cultura*.

de algumas formas fonéticas já imaginadas anteriormente por González Prada e também usadas por Mário de Andrade.

Também Alfredo Rubione (1987, p. 38) em seu ensaio sobre utopia e vanguarda em Xul Solar, 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 .

Posteriormente, Olea (2004, p. 67) ratifica as anteriores observações apontando também para as reminiscências dos experimentos lingüísticos de Xul – e também de Borges – tanto em Gironde como no posterior Julio Cortázar<sup>226</sup> e seus neologismos. Conforme sugere o autor, teriam sido ambos influenciados por Xul Solar e sua *echolalia* – ‘uma poesia de som e imaginação ao invés de uma poesia de razão’<sup>227</sup> –, da qual, segundo Olea, foi Xul um pioneiro na Argentina.

Já em estudo mais recente, Schwartz (2005a, p. 35-47) se debruça criteriosamente sobre o *neocriollo*. O autor toma o título da pintura *Dos Anjos*, de 1915, como exemplo para o ponto de partida do cruzamento lingüístico de Xul, que acarretaria em seu novo idioma, uma forma de linguagem coloquial, agauchada com estruturas lingüísticas da vanguarda *criollista* da época. Esse aspecto é colocado como um dos pontos fortes de similaridade entre Xul e Borges no que se refere aos primeiros textos do autor de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que, de maneira semelhante a Xul busca, em seu retorno da Europa, um idioma argentino próprio, de características orais e mais próximo de uma tradição. De acordo com o autor, no caso de Xul, suas primeiras tentativas de criar um idioma “oralizado, fonetizado y con utilización de contracciones que le permiten la aglutinación de palabras” estão registradas já em correspondências que envia a seus familiares da Europa.<sup>228</sup> Outro fator importante de notar dentro da questão lingüística em Xul Solar e que é

<sup>226</sup> Por sua vez, David Lagmanovich estabelece, em “Los ‘lenguajes inventados’ como recurso literário,” uma espécie de estudo comparatista entre o *glíglico* deste e as experiências lingüísticas de Borges. O autor, neste ensaio, aponta Huidobro como precursor do uso do *glíglico* cortazariano e discute ainda relações entre este e o *lunfardo* de Buenos Aires. Cf. LAGMANOVICH, 1997 [1988], p. 263-77.

<sup>227</sup> Trad. nossa. Alfonso Reyes apud OLEA, 2004, p. 67. Segundo este autor, a *echolalia*, assim denominada por Reyes – intelectual mexicano e embaixador do México na Argentina e no Brasil –, de origem mais remota, teria sido introduzida na América Latina pelo poeta cubano Mariano Brull, no começo do século. Reyes cita, em 1955, como exemplo da *echolalia* de Brull, um fragmento de “Jitanjáfora” de cerca de 1900. No caso de Xul Solar, Olea cita como exemplo “Poema”, publicado em *Imán* indicando o ano de 1925, embora o ano correto da publicação apontado por ARTUNDO (2005b, p.161) deste texto seja 1931.

<sup>228</sup> GRADOWCZYK (1994a, p. 40) reproduz um cartão postal enviado por Xul a seu pai em 1918, em cujo texto são claramente perceptíveis já nuances do *neocriollo*. Outro postal de 1919, também igualmente dirigido a seu pai e com

também elucidado por Schwartz, é o seu auto-batismo. Considerando-se uma série de variantes pelas quais passa sua assinatura até 1931 – Oscar, Alejandro, Alex, Alec, A. Xul Sol, Shul, A. Xul Solal, Xul Solá – a que se mantém, efetivamente, a partir da junção e simplificação dos sobrenomes paterno Schulz e materno Solari é, então, Xul Solar.

Com relação à data do efetivo início do uso da sigla simplificada “Xul” pelo artista Schwartz (2005a, p. 38) aponta o ano 1923 em uma carta dirigida à mãe e à tia e, sob o ponto de vista místico, cita um *San Signo* de 1924 onde sugere fazer um pacto, embora Jorge Romero, como é lembrado pelo mesmo Schwartz, apontaria o ano 1916.

Tais variações podem levar à conclusão de que, se, por um lado, não se pode negar que já em 1915 Xul assina a obra *Otra ofrenda cuori* com esta sigla – como também assinaria outras de 1916 e 1918 como “Shul Solar” e outras muitas apenas como “X.” –, a afirmação de Schwartz se baseia em registros escritos pelo próprio Xul assumindo tal assinatura, ou seja, uma constatação a partir de documentos reais, nos quais o mesmo artista se refere a esse fato. Talvez seja correto afirmar que, embora já estivesse utilizando tal assinatura há algum tempo, só a partir desses registros escritos é que a assume efetivamente como uma “missão”, devido ao caráter simbólico de “Xul” como lux, luz.

No mesmo artigo, o autor observa o valor que carrega tal nome e não somente a sigla – que, inclusive, poderia, segundo ele, já ser entendida como um prenúncio do *neocriollo* considerando-se a apropriação da fonética aportuguesada da letra inicial<sup>229</sup> – como também a simples letra “X,” que remete à cruz cristã e que está presente em diversas aquarelas de Xul, ora solta no espaço da pintura, ora como assinatura ainda mais simplificada (SCHWARTZ, 2005a, p. 38-9). Há que se ressaltar que há ainda casos, como ocorre em algumas palafitas, em que o “X” surge de maneira mais dissimulada, compondo formas geométricas na imagem.

Assim, a despeito das contradições que envolvem esses projetos lingüísticos e as constantes modificações que sofriam, esse empreendimento utópico não passa despercebido por alguns companheiros de *Martín Fierro*, principal revista da vanguarda Argentina da qual Xul é colaborador e escreve em três ocasiões, um artigo sobre o artista Emilio Pettorutti (1924)<sup>230</sup>, um

---

as mesmas características é reproduzido tanto por ARTUNDO (2002, p. 206) como por LÓPEZ ANAYA, 2002, p. 16.

<sup>229</sup> Em sua “Glosa” Xul escreve “x como sh, a la antigua”. Cf. ARTUNDO, 2005b, p. 170.

<sup>230</sup> “Pettorutti” publicado em *Martín Fierro*, Año 1º, Números 10 y 11 de octubre de 1927. Texto reproduzido por ARTUNDO, 2005b, p. 107-11.



texto de despedida a Marechal (1927)<sup>231</sup> e a tradução de alguns pensamentos de Cristian Morgenstern (1927)<sup>232</sup>. Em *Martín Fierro*, Xul tem também algumas de suas obras reproduzidas.

Um desses companheiros é Leopoldo Marechal (1994[1948]), que, em seu romance *Adán Buenosayres*, dá a Xul Solar um personagem, o astrólogo Shultze; Macedonio Fernández, por sua vez, refere-se a ele como o “exquisito estrellador de cielos, y de idiomas”, em *Papeles de Recienvenido* (FERNÁNDEZ, 1966 [1929], p. 70) e em *Museo de la Novela de la Eterna*, obra metafísica constituída de eternos prólogos e publicada postumamente em três edições por seu filho Adolfo de Obieta<sup>233</sup>, recorre ao “taller lingüístico del singular artista Xul Solar” para uma consulta (FERNÁNDEZ, 1975 [1967], p. 47).

Quanto a Borges, em seu conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1989 [1940] p. 435), à maneira de Macedonio, também recorre ao idioma de Xul Solar, quando trata do idioma do planeta Tlön, e refere-se a ele ainda, em *Las inscripciones en los carros* (1989 [1930], 150) e em *Las Kenningar* (1989 [1936], p. 378). Há também uma referência, segundo Gradowczyk (1997, p. 20) apócrifa, a Xul em *El tintorero enmascarado Hákim de Merv* (1989 [1935] p.324-8). Para Borges, Xul ilustra com vinhetas seus primeiros livros *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928)<sup>234</sup> e, ainda, *Un modelo para la muerte* de 1946<sup>235</sup>, este último de Borges em conjunto com Adolfo Bioy Casares.

Mas as afinidades com Jorge Luis Borges ultrapassam a questão lingüística. Além de ser o maior interlocutor e experimentador das criações de Xul, ambos compartilham interesses comuns como, entre outros, pela mística judaica e pelo já comentado Expressionismo alemão. Para Alina Tortosa (1998 [1997], p.8), no catálogo da exposição Xul/Borges que ocorre no Brasil em 1998, 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.[...]”

<sup>231</sup> “Despedida a Marechal” publicado em *Martín Fierro*, a. 4, n.37, 20 de enero de 1927. Texto reproduzido por ARTUNDO, 2005b, p. 112-113.

<sup>232</sup> Cf. nota 203.

<sup>233</sup> Além das edições de 1967, 1975 e 1982 há ainda uma edição crítica de 1996.

<sup>234</sup> As edições de 1994 de ambas as obras trazem na capa obras de Xul Solar.

<sup>235</sup> Todas estas referências a Xul feitas por Borges e contribuições de Xul em livros de Borges são citadas com os dados completos em “Xul e Borges: uma radiografia”, texto que conforma o catálogo da exposição *Xul Solar/J.L. Borges: Língua e Imagem*. Cf. GRADOWCZYK, 1998 [1997], p.12-23 .

Esse encontro se dá quando do retorno de Xul em 1924, ano de intenso ambiente cultural em Buenos Aires e da fundação de várias revistas de vanguarda como discorre Maria Lúcia B. Kern (2005, p. 71-9), em seu detalhado estudo sobre o campo de arte na capital argentina daquele momento. Nesse mesmo ano, como explica a autora, surge, além da mencionada *Martín Fierro* – em sua segunda fase –, também a *Asociación de los Amigos del Arte*, onde Xul irá expor suas obras em 1926, assim como a revista *Proa* e a *Revista de América*. Ainda em 1924, expõe pela primeira vez em seu país no *I Salón Libre de Buenos Aires*, sendo sua arte, de acordo com Kern, não muito compreendida naquele momento tanto pelo público como pela crítica.

Também nos anos 1930, Xul e Borges irão compartilhar a participação em outros meios editoriais, como em *Destiempo* e em *La revista de Crítica para los hogares argentinos* e, ainda, nos anos 1940 em *Los anales de Buenos Aires*, conforme estudo de Annick Louis (2005, p.82) sobre a relação entre o artista e o escritor.

Mas talvez a revista que mais se destaque entre essas seja mesmo *Martín Fierro*, que vem acompanhada da interessante e pública<sup>236</sup> rivalidade Florida x Boedo. Schwartz (1992, p. 12) expõe de forma breve as tendências de ambos os grupos:

Em linhas gerais, o Boedo representa o setor urbano vinculado à periferia e ao proletariado e agrupa os escritores com preocupações literárias socializantes, interessados na obra de arte pelo seu conteúdo, em detrimento de toda preocupação de ordem formal. Em contraposição, os escritores do grupo da Florida [...], de acentuado cosmopolitismo, têm como preocupação maior a incorporação ao panorama cultural argentino dos novos valores estéticos da vanguarda européia, tanto na literatura como nas artes plásticas, na música e na arquitetura.

Xul, assim como seus companheiros anteriormente mencionados, colaboradores de *Martín Fierro*, faz parte, evidentemente, de Florida, e é nesse contexto nacionalista/cosmopolita, portanto, que seguirá desenvolvendo seus experimentos lingüísticos, o que, de certa forma, coincide com o fato de ser o *neocriollo* para a América e a *panlengua*, para o mundo.

Tomando de empréstimo a afirmação de David Lagmanovich (1997 [1988], p. 274), com relação ao *glígligo* da *Rayuela* de Cortázar, de que este não seria possível fora do espanhol e que, limitando-se essa particularidade lingüística aos personagens e não se estendendo à voz narrativa

---

<sup>236</sup> Roberto Mariani escreve um artigo para *La Campana de Palo 4* (1925), no qual define ironicamente um grupo e outro, defendendo existir, sim, em lugar de *Boedo*, uma literatura de subúrbio. Este texto surge um ano depois de ter publicado em *Martín Fierro* um artigo no qual critica a própria revista. Tal artigo recebe um comentário prévio de Evar Méndez, diretor de *M. F.*, em defesa do grupo. Ambos são reproduzidos por SCHWARTZ (1995, p. 509-13) em *Vanguardas Latino- Americanas*.

encontra-se no nível da fala e não da língua, em Xul, poder-se-ia dizer que a proposta lingüística é menos limitada, ou seja, seu *neocriollo* talvez não existisse não fora somente do espanhol, mas também do português, do inglês, do alemão, do italiano e do francês, e se não encontra falantes que o ponham em prática, busca, por sua vez, uma teoria esclarecedora, ainda que sistematizada “a medias” e nem sempre claramente inteligível. Como bem reconhece Rubione (1987, p. 39), “Xul concibe una lengua hecha con todos y para todos, pero cuyo secreto código le pertenece”; não em vão também Sarlo (1988, p. 118) se refere ao *neocriollo* de Xul como a “realización más exasperada” de una tentativa de reforma ortográfica, o que “no implica sólo un esfuerzo de mimetismo respecto a la oralidad, sino, básicamente una refutación de la norma en todos los niveles.”

### 3.4.2 – O “texto edificado” ou o “edifício textual”

Assim descreve Bendinger (2004, p. 66) as arquiteturas com letras de Xul Solar, considerando-as também como parte das grafias:

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 en donde lo que se trabaja, 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.

Talvez seja o fato de serem essas arquiteturas “estruturas de pensar” que tenha levado Aldo Pellegrini a referir-se a elas como “semânticas”, pois compreender um significado implica, necessariamente, fazer uso do pensar. Esse termo associado à arquitetura pode-se tornar mais compreensível quando se tem em consideração que esta, de forma geral – tanto a construída como a que é somente pintura ou que ainda carrega em si palavras que sugerem significados –, pode ser analisada a partir desse ponto de vista, ou seja, do ponto de vista semântico.

Elvan Silva (1985, p.119) inicia suas reflexões sobre o termo “semântica” aplicado à arquitetura, atentando para a necessidade de se admitir, *a priori*, a possibilidade que a arquitetura tem tanto de *ser* como de *significar* e que, assim entendido, a análise semântica desta se ocuparia do *significar*, considerando-se que o *ser* já é um fato pré-existente. Neste ponto, um parêntese deve ser feito para que se possa, em seguida, retomar as arquiteturas de Xul Solar, e é o recordar

que, nela, o *ser* não é um fato no sentido exato do termo associado a um espaço físico construído pois sendo sua arquitetura somente pintura e signos verbais, ela se esgotaria no *significar*. Talvez o objetivo de Pellegrini, ao referir-se somente a essas arquiteturas letradas como semânticas, tenha sido justamente ratificar que, nestas, o intento de significar algo é mais fortemente declarado por Xul Solar, ao querer se fazer entender não só pela representação das fachadas, como ocorre com suas catedrais ou mesmo com as palafitas, mas também fazendo uso de um reforço bastante relevante, o da escrita.

Christian Norberg-Schulz, citado por Silva (1985, p. 119), a respeito do referido termo associado especificamente à arquitetura, assim se manifesta:

Quando nós empregamos este termo (Semântica) em conexão com a arquitetura, é para asseverar que as dimensões do escopo arquitetônico (*building task*), da forma, e da técnica estão inter-relacionadas, e que a realização formal e técnica manifesta um propósito, um ‘conteúdo’.

Mais uma vez, há que se dar particularidade ao uso do termo com relação a essas arquiteturas de Xul, ratificando que nelas não há a realização formal no sentido de execução da obra, mas permanece, sim, o conteúdo formal e lingüístico que compõe a pintura.

Gradowczyk (1994a, p. 198,202) faz notar que o propósito último de Xul com esses projetos de caráter lingüístico é fazê-los atrativos como meio de comunicação e que expressariam eles, de acordo com o autor, idéias afins ao ‘lenguaje poético’ – distinto do ‘lenguaje estándar’, técnico, construtivo – de Michael Graves, segundo o qual, nas palavras do autor, “la concepción arquitectónica [...] se apoya en la valorización del muro y de la fachada como elemento plástico en sí mismo”, o que o distanciaria, assim, das posições extremas do Movimento Moderno de arquitetura no sentido de que, conforme já comentado em capítulo anterior, o poético transcende o caráter puramente pragmático, funcional e utilitário que ele prega. O próprio Graves, citado por Gradowczyk (1994a, p.202), afirma que “[...] las formas poéticas en arquitectura son sensibles a actitudes figurativas, asociativas y antropomórficas de una cultura [...]”.

Outro fator interessante de observar, também neste aspecto, levando-se em conta a linguagem verbal específica e padronizada da arquitetura utilizada para facilitar a leitura dos projetos, é que, no caso das fachadas semânticas de Xul, a linguagem verbal que há é, ao contrário, uma linguagem bastante subjetiva, que precisa ser decodificada, como no caso, por exemplo, das fachadas com frases em *neocriollo*. Além disso, nelas, Xul Solar joga com a

disposição das letras dentro das formas do edifício, fazendo perder a linearidade do texto e ocultando, desta forma, uma leitura mais clara; não são letreiros com uma escrita totalmente linear, são, sim, uma espécie de palavra cruzada em que a letra nem sempre parece encaixar-se no espaço que deveria.

Fazem parte desse grupo de arquiteturas compostas de fachadas com signos verbais, além de *Proyecto ciudad (San Villa)* de 1954, também aquarelas como *Iglesia de María, Proyecto ciudad* e *Proyecto Fachada para ciudad*, todas igualmente de 1954.

Nessas arquiteturas verbais produzidas na década de 1950, podem-se destacar diferentes tipos de texto. Retomando o ano 1953, Xul Solar pinta *Barrio*<sup>237</sup>, um conglomerado de formas geométricas, desconexas, quebradas e pontiagudas, com predominância da forma triangular formando um interessante conjunto de edifícios justapostos, em que a fachada do que se encontra em primeiro plano na lateral esquerda sugere já, intencionalmente ou não, uma perfeita letra “A” em caixa alta, como para lembrar que o signo verbal já alcança também suas arquiteturas.

Em 1954, pinta aquarelas como *Proyecto fachada para ciudad, Proyecto Fachada para Ciudad* e *Proyecto ciudad*<sup>238</sup>, que, conformando o bloco das arquiteturas desse período pela semelhança de formas e cores, nelas, não se percebe, no entanto, a presença de letras claramente visíveis, embora algumas formas se aproximem delas. Estão, sim, mais próximas de aparentes blocos montáveis, apresentando algumas semelhanças com a obra *Wonhaus und Atelier* de Wenzel Hablik<sup>239</sup> – membro da *Gläserne Kette* como *W.H.* e também ligado ao *Arbeitsrat für Kunst* (Benson, 2001, p. 210) –, como em um jogo infantil e onde a bandeira, um dos símbolos recorrentes em Xul Solar, também se faz presente.

Já em *Proyecto fachada para ciudad*<sup>240</sup>, a visão que se tem é de diversas e claras letras gigantes, sem, contudo, se fazer possível a junção destas na conformação de um texto, e, por isso, talvez mais próxima de um *letrismo* que permite a autonomia das letras. Apresenta também semelhanças com a obra *L’art de la conversation*<sup>241</sup> de Magritte, produzida quatro anos antes.

De acordo com Butor, *L’art de la conversation* origina-se do verso de Baudelaire ‘Je suis belle, ô mortels, comme un revê de pierre...’, e na qual dois pequenos observadores – embora em *Proyecto...* também haja pessoas diante da fachada, o observador de Xul que mais se aproxima

---

<sup>237</sup> Cf. il. 2.18.

<sup>238</sup> Cf. il. 4.4, 4.7 e 4.10 respectivamente.

<sup>239</sup> Cf. il. 4.30.

<sup>240</sup> Cf. il. 4.5.

<sup>241</sup> Cf. il.4.34.

aos de Magritte parece ser o de *Rótulo* – contemplam um imenso monumento de pedra, segundo o autor, uma espécie de *Stonehenge*. No interior deste, lê-se a palavra “rêve”, sendo que, pela posição das pedras, pode se transformar também nas palavras ‘Eve, trêve, rêver’. A forma em que são distribuídos os grandes blocos de letras em ambas as obras são semelhantes, embora, em *Proyecto fachada para ciudad*, não seja possível encontrar a palavra, e esta se apresente mais como uma versão modernizada e transformada em edifício do anterior *Stonehenge* de Magritte.

Cabe mencionar ainda que essa arquitetura de Xul dentro do bloco das semânticas poderia ser vista – apenas hipoteticamente, por não ser possível precisar a ordem de produção da série – como uma intermediária entre aquelas que representam blocos não legíveis e aquelas que já conformam textos completos. Ao lado dela, embora se tratando de espaços abertos e não propriamente de fachadas arquitetônicas, mas igualmente apresentando letras soltas, estão *Árboles y letras* de 1955 e *Rótulo* de 1960, à qual se refere Bonet (2002, p. 191) como “monumental y casi pop”; o mesmo autor que, ao tratar dessas arquiteturas faz lembrar também da presença de *Les mots en liberté futuristes*<sup>242</sup> e outros materiais de propaganda futurista na biblioteca de Xul Solar, assim como de seu contato com Marinetti em 1926.

Faz-se pertinente notar, por meio dessas observações de Bonet, como a questão da linguagem verbal inserida na pintura de Xul Solar, nessa fase das arquiteturas letradas, 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, como se percebe na associação feita pelo autor entre *Rótulo* e o pop, uma arte que, por sua vez, embora contemporânea das arquiteturas letradas de Xul de 1954 – sendo as duas ainda próximas do *letrismo* de Isidore Isou –, lembra também 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 *Proyecto ciudad*<sup>243</sup>, apresentando já textos que podem ser lidos. Na primeira, Xul utiliza um texto em latim *Turris Davidica, eburnea, Domus aurea, Janua coeli* [Torre de David, [Torre] de marfil, Casa de oro, Puerta del cielo] e, na segunda, recorre a palavras em seu próprio idioma *neocriollo* na inscrição *Teato de San Darmo*.

<sup>242</sup> Segundo o mesmo autor (2002, p. 186), trata-se de exemplar de 1918 dedicado por Marinetti quando este visita Buenos Aires.

<sup>243</sup> Cf. il. 4.8 e 4.6 respectivamente.

*Tauros. Un bon bafo met lug* [Teatro de Religión Santa. Urbanización Tao. Un buen lugar de reunión].<sup>244</sup>

É neste último bloco que se insere *Proyecto ciudad (San Villa)*<sup>245</sup>, também do mesmo ano e em cujo texto se lê “San Villa neo roxa del teo reino” (GRADOWCZYK, 1994a, p. 194), o que, na tradução apontada por Bendinger (2004, p. 66), significaria “santa villa nueva, roja, del reino de dios”. Também na entrada do edifício, as palavras – uma em alemão, outra em português, línguas que conformam seu *neocriollo* – “Haus Lar” indicam a que se destina o local.

Pode-se perceber, com a leitura dos respectivos textos, que, nas três obras, Xul Solar faz referência a lugares relacionados com o sagrado, ao espiritual. Assim, *Iglesia de Maria*, como o próprio título já indica, trata-se de um templo, entrada para o céu; *Teato de San Darimo* traz a palavra “santo” – termo muito freqüente em seu *neocriollo* como “san” – e sugere um local de reunião relacionado tanto com o lazer e a cultura como com a religiosidade e, por fim, *Proyecto ciudad (San Villa)*, que parece ser uma casa o que está indicado em três palavras, a saber, “Villa”, “Haus” e “Lar”, respectivamente, em espanhol, alemão e português. 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 determinada, mas ideais para conformarem 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 grupo de edifícios públicos estaria pensado para conformar alguma cidade ideal.

Observando-se a imponência desses textos nessas arquiteturas, há que se recordar que se a língua volta como característica relevante nesta etapa, não se pode desconsiderar que ela surge em seus quadros já em 1917, embora com um fator importante a se destacar, que é o fato de que, se nas obras iniciais a palavra parece entrar timidamente como um complemento da pintura, nas grafias e arquiteturas finais, ambas se fundem, não permitindo mais uma distinção entre uma e outra, pois adquirem igualdade dentro do quadro, tornando-se os signos verbais também uma imagem e a imagem a representação dos signos verbais. Esta distinção é assim observada por Sabsay-Herrera (2000, p.42):

<sup>244</sup> Traduções segundo a referência das obras do catálogo do MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 179.

<sup>245</sup> Cf. il. 4.

Dans les aquarelles des années vingt, les lettres et les mots s'insèrent dans des lignes, des figures, des signes et des couleurs, dans un espace qui reste fondamentalement pictural. Dans les tableaux des années cinquante, en revanche, Xul pulvérise toute différence entre peinture et écriture. Cette fois-ci, rien ne distingue le signe de la lettre, la création plastique de l'écriture.

Barthes (1982, p. 32-3), em sua discussão sobre a retórica da imagem, estabelece as funções que pode assumir a mensagem lingüística associada à imagem, estando a primeira ou no papel de elucidação da mensagem icônica – podendo, no entanto, adquirir um valor repressivo sobre ela – ou como complementação desta, ao que chama, respectivamente, de função de ancoragem e etapa, sendo esta última, segundo o autor, mais rara na imagem fixa e podendo ambas, ainda, coexistirem em um mesmo conjunto. Quando isso ocorre, é a dominação de uma sobre a outra que vai determinar a forma de recebimento da informação, ou seja,

sempre que a palavra tem um valor diegético de etapa, a informação é mais dispendiosa, visto que necessita da aprendizagem de um código (a língua); sempre que ela tem um valor substitutivo (de ancoragem, de controlo), é a imagem que detém a carga informativa, e, como a imagem é analógica, a informação é de certo modo mais 'preguiçosa' [...] (BARTHES, 1982, p. 33-4).

Numa tentativa de aplicar tais conceitos – direcionados no texto acima mais à imagem publicitária – às pinturas com textos de Xul, poder-se-ia entender que seus primeiros quadros, que trazem palavras ou frases inseridas em tamanho menor e ocupando um espaço mais reduzido no conjunto, estariam mais próximos da função de ancoragem acima descrita, como é o caso de *Man-Tree*, em que a palavra “Androdendro” busca explicar a imagem. Nesta obra, é realmente a imagem que parece dominar o conjunto.

Por outro lado, nas arquiteturas semânticas da fase final, em que há um texto completo como em *Proyecto ciudad (San Villa)*, que busca também explicar do que se trata o local, este mesmo texto também faz parte da imagem, sugerindo, assim, que, nesse caso, ocorre uma coexistência de ambas as funções, ou seja, o texto, ao mesmo tempo em que busca elucidar a imagem, funciona concomitantemente como complemento das formas da fachada. Portanto, nestas arquiteturas, o texto não poderia estar inserido timidamente na lateral do quadro em letras pequenas e distribuído linearmente, se assim o fosse, ele perderia a função relevante que Xul provavelmente objetivava, a de ser parte integrante na construção das formas do edifício. O texto, neste caso, divide o domínio com a imagem ao se fundir a ela.

Com relação a esses edifícios com letras, de maneira geral, algumas associações podem ser feitas. Gradowczyk (1994a, p. 194), por exemplo, relaciona esses últimos projetos



arquitetônicos com letras de Xul Solar com os edifícios dadaístas de Carl Krayl e com uma obra em específico, o pavilhão de livros da Bienal Internacional de Artes Decorativas de Fortunato Depero de 1927<sup>246</sup>, mesmo ano em que se vê, em *Martín Fierro*, um artigo sobre uma exposição do artista em Milão e no mesmo número em que se publica a tradução dos aforismos de C. Morgenstern feita por Xul Solar. Estabelece também o mesmo autor (1994a, p. 214) pontos de contato entre as grafias de Xul e os pictogramas do artista uruguaio Joaquín Torres García<sup>247</sup> – seu contemporâneo e do qual faz também sua carta astral – denominados “constructivos libres”, ressaltando que a associação feita refere-se não à questão formal, mas ao uso de símbolos arquetípos do inconsciente coletivo, no caso de Xul, convocando o observador a uma aproximação ao cósmico.

Com relação a Carl Krayl, pode-se afirmar que a associação efetuada por Gradowcyk faz sentido, quando se observam alguns desenhos de Krayl de 1920<sup>248</sup>, um deles pertencente ao *Ruf zum Bauen*, do qual, segundo o mesmo autor (1994a, p. 44), Xul possui um exemplar. Tais desenhos, conforme Penth (1973, p. 100), “mostram criações dadaístas inspiradas na construção e tipografia de estruturas de publicidade da grande cidade”<sup>249</sup>. Nas fachadas de Xul, igualmente é perceptível a aproximação com a questão dos grandes letreiros de publicidade urbana, embora, naquelas em que o texto é legível, o que prevalece seja ainda o caráter espiritual que envolve toda a sua obra, neste caso, como indicação de lugares santos, como é o caso das já mencionadas *Proyecto ciudad (San Villa)*, *Iglesia de Maria* ou *Proyecto ciudad*.

Faz-se pertinente ressaltar ainda que Krayl pertence também ao grupo de correspondentes da *Gläserne Kette* – organizado por Bruno Taut, com o qual trabalha e que, como ele, segundo Penth (1973, p. 100), tanto odiava as cidades quanto sentia fascínio por elas –, sob o pseudônimo de *Anfang (beginning)*, e também se envolve com outros grupos, como *Arbeitsrat für Kunst* e *Novembergruppe* (BENSON, 2001, p. 231), grupos cujas ideologias se aproximam das propostas arquitetônicas de Xul Solar, principalmente no contexto de seus primeiros projetos, que, por sua vez, coincide com a época em que começa a incorporar também textos em suas aquarelas. Embora no caso das arquiteturas a inserção de textos surja somente na fase final, não se pode dissociar esse momento do período inicial europeu, que foi, sem dúvida, a base de toda produção

---

<sup>246</sup> Cf. il. 4.31.

<sup>247</sup> Cf. il. 4.33.

<sup>248</sup> Cf. il. 4.28 e 4.29.

<sup>249</sup> Tradução nossa.

futura, inclusive esta última. É nesse momento que surgem as mais férteis afinidades artísticas na carreira de Xul, as quais, sem dúvida, repercutirão em suas criações posteriores.

Além de Krayl, outro expoente alemão associado também ao *Novembergruppe* e que insere letras em suas cidades é Otto Möller. Segundo Benson (2001, p. 244), Möller, que recebe influência do Cubismo e do Futurismo, “usava fragmentos de palavras retiradas da vida diária ou de publicidade”<sup>250</sup>. Em *Berliner Expression*<sup>251</sup>, no entanto, o que mais se percebe é uma imagem confusa de cidade e letras, enquanto em Xul há um total equilíbrio de formas e nitidez da imagem. À maneira de Möller, também George Grosz insere palavras em sua imagem de uma caótica cidade em movimento em *Erinnerung an New York (Memory of New York)*<sup>252</sup> de 1916-7. Os exemplos mencionados corroboram a afirmação de Benson (2001, p. 90) de que “certainly a crucial site of modernity in Expressionist art is the metropolis”, mas uma metrópole da qual o espectador participa – à diferença do *flâneur*, que a observa passivamente –, inserido na multidão, na rua, imagem compartilhada com a celebração futurista. O autor completa citando Jost Hermand, que argumenta:

Expressionism was, from the very outset, a modernistic, avant-gard, metropolitan art...Indeed, Expressionism was – despite many tendencies pushing into the biological, mystical, utopian, primal – the first real metropolitan art in Germany [...]

Também podem ser encontrados, já sob outro ponto vista, paralelos da arquitetura com letras de Xul Solar, mesmo em projetos de arquitetura, com intuito de execução como nas propostas de dois arquitetos, Biro e Fernier, – mencionados por Ragon (1970, p. 150) – com sua cidade em “X”<sup>253</sup>. No caso dessas arquiteturas, o edifício toma de empréstimo a forma da letra X, cujas funções de cada andar são determinadas a partir, justamente, deste formato gerado pelo cruzamento de retas em diagonal. De acordo com Ragon (1970, p. 150), a parte formada pelo cruzamento central destina-se à circulação, inclusive, de veículos; na parte superior, onde as retas se distanciam, e sobre sete andares a partir do centro, encontram-se os apartamentos com sacadas e terraços; já as partes inferiores estão destinadas aos escritórios, armazéns e depósitos de veículos e, finalmente, a parte inferior, já em solo natural, destina-se à agricultura, instalações

---

<sup>250</sup> Tradução nossa.

<sup>251</sup> Cf. il. 4.40.

<sup>252</sup> Cf. il. 4.25.

<sup>253</sup> Cf. il. 4.41. No texto, não consta o nome completo dos dois arquitetos, informa apenas que eram jovens e instalados em Paris; tampouco consta a data do projeto.

esportivas e diversão. Assim, essa cidade em forma de letra, reúne, segundo o autor, três aspectos da atividade humana, a saber: lar, trabalho e lazer.

Outra cidade com propósito de construção em forma de letra, também citada por Ragon (1970, p. 214), é a cidade em “A”<sup>254</sup> de um engenheiro chamado Présenté – que foi colaborador de Le Corbusier durante 5 anos e do qual recebe fortes influências – com colaboração de um arquiteto de nome Miranda. A cidade em A trata-se de um edifício com 52 metros de base e somente 20 metros na parte superior, 150 metros de comprimento e 50 de altura, com a capacidade para alojamento de 2500 pessoas. É, assim, um edifício cidade, sendo que os três primeiros andares comportam garagens, lojas e cinema. No terceiro andar, que coincide com a barra que corta a letra A, configura uma rua esportiva com piscina e quadras. O andar dezoito, que coincide com a barra superior da letra A, trata-se de um imenso terraço com escola e jardim de infância, e todos os apartamentos estão rodeados também por terraços com muita área verde.

Afora as semelhanças devidas à forma de letras, essas arquiteturas diferem das aquarelas de Xul não somente pelo fato de se tratarem de projetos realizados por engenheiros e arquitetos e destinados mesmo à execução, embora como propostas futuristas, mas também porque, conforme se pode observar, o signo verbal que se resume em apenas uma letra – embora faça parte também do corpo do edifício e cuja forma é perceptível também pela fachada como nos projetos de Xul – adquire uma função que é a de determinar a partir de sua forma elementar, seja ela X ou A, todo o funcionamento do interior do edifício, ou seja, as funções estão subordinadas à forma e se adaptam a ela.

Mais próximos da grande dimensão que Xul dá a suas letras nas fachadas, mas posteriores a ele cronologicamente e que, à diferença do artista argentino, transportam a escrita para o espaço físico urbano, criando esculturas verbais, poder-se-ia citar Rubens Gerchman e Robert Indiana.

Ambos artistas são tomados como exemplo de uso da escrita na pintura e na escultura. O primeiro, pelo estudo que faz do tema Pereira (1976, p. 36), estaria relacionado com a questão do “escritema” inserido na paisagem com sua obra *AIR*<sup>255</sup> de 1969, uma escultura ao ar livre para o Central Park de Nova Iorque; o segundo, citado por Claus Clüvers (2000, p. 26,7), em seu estudo sobre as relações entre artes irmãs na cultura contemporânea, doze anos após os projetos semânticos de Xul Solar serem criados, escreve também a palavra em seu quadro *LOVE*,

---

<sup>254</sup> No texto, não consta a data do projeto embora se saiba que Présenté tenha sido contemporâneo de Le Corbusier, tampouco consta o nome completo do mencionado engenheiro e de seu colaborador, o arquiteto Miranda.

<sup>255</sup> Cf. il. 4.38.

tornando o texto, conforme aponta o autor, simultaneamente palavra e imagem indissociáveis para, mais tarde, em 1970, transformá-la em escultura de aço<sup>256</sup>.

Xul, por sua vez, não materializa suas fachadas no espaço físico, não dá a elas forma edificada. Suas fachadas não carecem de tridimensionalidade, porque parecem cumprir o papel que é destinado a elas de sustentar um texto apenas no plano bidimensional da pintura. Assim, da arquitetura, basta-lhe a fachada, sem perspectiva que indique a profundidade do edifício e que distorça o texto. As letras não sugerem acompanhar o interior da construção, elas cumprem, sim, a função única de texto, de letreiros, mas não de delimitação de espaços no interior. Tampouco se fazem esculturas que possam ser contornadas, embora bem próximas a estas estariam, sim, *Rótulo e Árboles e letras*.

Outro caso posterior a Xul Solar, também hispano-americano e que irá também fazer uso da escrita no terreno das artes plásticas, é León Ferrari<sup>257</sup>, outro argentino que, quase uma década depois das arquiteturas verbais de Xul já haverem se pronunciado, também faria falar seus quadros por meio de palavras, embora de forma bem distinta das complexas, coloridas e codificadas formas de pensamento de Xul, o qual, mesmo quando utiliza também a primária escrita cursiva – como fará Ferrari – em suas grafias, o faz de uma forma completamente singular e codificada.

Voltando o olhar para dentro da própria obra de Xul Solar, outra associação pertinente, neste caso, é a questão da cor dessas últimas arquiteturas relacionadas com obra anterior. Se a cor das fachadas finais chama a atenção pelos tons vibrantes – à diferença, por exemplo, das catedrais iniciais ou de seu período monocromático na década de 1940 –, já em 1926, ele pinta *Bau*<sup>258</sup>, que mais parece pertencer ao grupo das arquiteturas dos anos 50 tamanha a proximidade das cores e das formas como grandes blocos horizontais, podendo ser vista até como uma “fachada-bandeira”, dada a semelhança das faixas horizontais com a bandeira que propõe Xul Solar para a América Latina nas cores dos arco-íris<sup>259</sup> e que é elemento constante em diversas obras da década de 20.

Nos edifícios de Xul, a intenção é mais a de um comunicador visual do que a de um arquiteto prospectivo, o qual utiliza a arquitetura como base para seu texto, e, por isso, a proposta

---

<sup>256</sup> Cf. il. 4.37 e 4.39 respectivamente.

<sup>257</sup> Cf. il. 4.35 e 4.36.

<sup>258</sup> Cf. il. 1.45.

<sup>259</sup> Cf. il. 3.24 e 3.25 respectivamente.

não ultrapassa o plano da fachada, suporte no qual escreve e, embora as letras – no caso de Xul, muitas – componham também o corpo do edifício, elas não dão a idéia de profundidade, conforme já comentado anteriormente, como deveria ser, se o objetivo fosse o de interferência também no espaço interior. A escrita, assim, aparece como um imenso letreiro que oculta o que está por detrás, como que camuflando a verdadeira forma do edifício – sem, contudo, desgarrar-se dele – e deixando aparente do que está em plano posterior apenas o telhado, como no caso de *Proyecto ciudad, Iglesia de María e Proyecto ciudad (San Villa)*<sup>260</sup>. No entanto as janelas, em todos os exemplos mencionados das arquiteturas semânticas de Xul, encaixam-se nos espaços vazios das letras. Neste sentido, o texto determina, sim, a função no que se refere à entrada de luminosidade.

Em síntese, o período final da produção de Xul Solar apresenta maior evidência no que diz respeito 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 um “texto edificado” ou um “edifício textual”, no qual não se pode distinguir onde termina a palavra e onde tem início a construção, tal a fusão das linguagens em harmonia. 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 os quais haviam estado, ao longo de sua vida, em constante modificação e aperfeiçoamento e, por isso mesmo, tomando de empréstimo a apropriada denominação atribuída por Schwartz (2005a, p. 43) – embora no caso específico do *neocriollo* – podendo ser vistos como uma espécie de *utopia in progress*.

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 à tentativa de expressar em um sentido espiritual, como um mensageiro iniciado que se vê responsável por uma contribuição em duplo aspecto, por um lado, uma espiritualidade latente que deve manifestar-se em qualquer objeto que crie assim mesmo como uma missão à maneira das transcrições de suas visões encarregadas por Aleister Crowley 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

---

<sup>260</sup> Cf. il. 4.6, 4.8 e 4 respectivamente.

torne objeto de uso na comunhão dos homens, mais especificamente, dos homens da América Latina. Mas, entre um e outro, é a arquitetura que se faz mediadora, delimitando o espaço da mensagem.

A decodificação e posterior tradução das frases em *neocriollo* nas arquiteturas de Xul configuram um conjunto de recursos – língua, arquitetura, pintura – aos quais recorre para reafirmar sua crença na necessidade de transformação do homem, transformação esta que passa pela moradia, no caso, edifícios públicos propostos para uma possível cidade ideal e que trazem eles mesmos uma mensagem inscrita.

Se a língua que cria e utiliza – seja nessas arquiteturas, seja nas grafias, seja nas demais pinturas ou nos próprios textos – pode alcançar maior ressonância na comunicação a que se propõe justamente pela própria peculiaridade que implica, é questionável dado justamente ao hermetismo que contém, uma das contradições dos experimentos lingüísticos de Xul. Mas a peculiaridade não se limita à língua que cria e utiliza, mas estende-se também à disposição que dá às letras e formas no espaço e esse espaço, no caso, é um espaço delimitado dentro de uma forma arquitetônica. E nesse sentido, parece pertinente associá-lo, sim, ao espaço dentro do poema reportando ao estudo de Rubione (1987, p. 39), no momento em que afirma que:

[...] 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 Girondo. 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.

Xul, em suas arquiteturas semânticas, faz de uma fachada o espaço em que joga com as palavras e um jogar em duplo sentido, o espectador/leitor de sua arquitetura deve ser capaz, primeiro, de encontrar a palavra, e descoberta esta, deve 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*.

#### 4 – Considerações finais

Fazer incursões pelas arquiteturas de Xul Solar é um desafio fascinante, mas esmiuçá-la a ponto de atingir a gênese mais profunda de sua criação é tarefa comprovadamente impossível. Haveria que cruzar muitas ciências, algumas, inclusive, “ocultas”, para alcançar tal grau de entendimento. Mas, afora certos domínios inatingíveis, alguns passos solarianos deixam claros rastros.

Entre os diversos temas abordados por Xul em suas aquarelas, a arquitetura é perceptivelmente, um dos mais recorrentes em todas as suas fases. O artista argentino, espectador de uma sociedade abatida pela guerra e disposta a se reerguer com a ajuda de uma arquitetura, muitas vezes, utópica, compartilha com o velho continente seus orgânicos templos de forma quase artesanal, como um visitante que acolhe a causa daquele que o recebe sem perder, no entanto, sua singularidade; de volta a seu país e perante uma sociedade voltada para o futuro, envolto pelas mais fantásticas criações humanas, Xul, em seu engenho de “recreador” e acreditando que a realidade está mais próxima da ficção do que se imagina, ultrapassa a barreira do tempo e se lança a projetar uma cidade de asas, a qual, ainda hoje, o mundo não alcançou edificar; evocando cores e geometrias nas mais variadas composições propõe uma possível fantasia sobre estacas duplicada pelo reflexo das águas, na qual já confia a realidade de seu futuro *Pan Klub*; traduzindo para a moradia seu persistente anseio de comunicação, estampa, em fachadas, seu particular idioma.

É notável que, conforme sua obra amadurece, retoma questões passadas com novas formas, como ocorre com as palafitas, representadas já em seu período europeu e muito posteriormente com elementos e cores totalmente novos. A fase inicial dos edifícios em forma de catedrais, por sua vez, permanece concentrada no primeiro período, mas a influência do Expressionismo parece deixar marcas em toda a sua produção. Assim, a busca de uma arquitetura cósmica, que possa servir de elo entre o homem e o universo por uma via espiritual e o caráter sincrético que dá a suas pinturas no sentido de unir linguagens, seja arquitetura, seja música, seja texto, vai na mesma direção da *obra de arte total*, pregada por tantos artistas/arquitetos do início do século XX. Talvez a diferença consista apenas em que, no caso de Xul, em nenhum momento será a própria arquitetura erguida que plasmará a justaposição das outras artes, mas, sim, a

pintura – ainda que sob o nome de “arquitetura” –, a que sempre carregará tal encargo, o de justapor a construção com as demais formas de expressão, delineando contornos e volumes.

Assim, além da persistência do edificar em papel, Xul Solar não recusa a intersecção das linguagens em nenhum momento e em nenhum sentido. A forma modelada da escultura delineia suas primeiras e rústicas catedrais ladeadas por objetos e estilos, a aliança de sua arquitetura com seus estudos lingüísticos chama a atenção pela originalidade, se não pelo uso de signos verbais – outros também o fizeram – pela palavra que cria em um idioma muito próprio. A música, já estudada em sua obra visual, serve-lhe de instrumento para dar ritmo a casas e montanhas habitáveis, o teatro encontra-se com a arquitetura em suas criações cenográficas. A pintura é o meio que o artista usa para unir a todas em sua singular *Gesamtkunstwerk neocriolla*.

Por todas suas arquiteturas e línguas, Xul Solar é, mais do que um ser espiritualizado, um ser humano que busca, em cada momento em que vive, alcançar um outro patamar com os recursos que tem às mãos, tinta e papel. A simbologia que evoca em suas arquiteturas deixa em aberto o sentido exato de cada construção. Algumas são visões meditativas, outras visões reais do mundo exterior que pretende tornar melhor, outras, resgate de civilizações já extintas ou, ainda, no extremo oposto, antecipações de mundos vindouros ou extra-terrenos. Disso se conclui a ineficácia de uma tentativa pontual de classificação de sua obra; cada bloco discutido propõe novas especulações, conduz a um universo de possibilidades que, a princípio, não se fazem ver, é como se o *work in progress*, que se manifesta em seus projetos inacabáveis, se apoderasse também daquele que pretende compreendê-los. Mas o mesmo Xul resume, de maneira positiva, todos os seus projetos não aplicados e, por vezes, incompreendidos, em uma simples e premonitória frase “Esto que parece negativo, deviene (werde) positivo con un adverbio: aún y un casi: creciente.”<sup>261</sup>

O próprio caráter de inconclusão e de constante mutabilidade que Xul confere a seus projetos demonstra sua insatisfação diante do acabado, como se sua arte, assim como o ser humano, devesse sempre alcançar um ponto mais alto, de maior comunhão, de maior unidade. Talvez seja este o fator que justifique a fase final de suas aquarelas, que é quando tal sintonia atinge um grau mais elevado. Nesse período, Xul consolida projetos anteriores como as grafias de uma forma mais intensa e madura, a ponto de incorporá-las também às fachadas dos edifícios.

---

<sup>261</sup> Fragmento de nota autobiográfica inserida no texto “Alejandro Xul Solar. Autómatas en la historia chica” de 1957 republicado por ARTUNDO, 2005b, p. 132-3.



Também a intensidade das cores, já presente em algumas aquarelas de fases passadas, se estabelece. Nesse momento, culminam diferentes buscas vitalícias, a arquitetura, a língua, a religião que toma forma também de edifícios universais cabalísticos.

Em instante algum da obra solariana, o sentido espiritual se afasta e, ainda sob a aparente pura cientificidade de alguns trabalhos que cria, é possível perceber uma gênese que transcende a figuralidade e a matéria. A incansável persistência pelo melhoramento humano e urbano e seu interesse pelos avanços tecnológicos não pairam somente sobre a questão material embora acredite que o aperfeiçoamento espiritual se alcança por meio de vários setores, entre eles, a moradia. Em um pequeno trecho escrito pelo artista, essa convicção se mostra clara, ao referir-se a si próprio, resumindo que “Autodidacto en varios ramos, dentro y fuera de escuelas. [...] Ha escrito sobre temas y problemas diversos, cosas que pretenden ser útiles. Quiere que él mismo y este mundo sean mejores.” (Xul Solar apud LÓPEZ ANAYA, 2002, p. 22-3)

É fato que seus mundos jamais se constroem mas também o é que se revigoram a cada nova tentativa de edificação de um universo ideal, aquele tão buscado pelos expressionistas utópicos e que ganha lugar na capital portenha a partir de seu retorno, transferindo-se, mais tarde, para o Tigre, quando então, em idade já mais madura, Xul, paradoxalmente, pinta arquiteturas caracterizadas de “lúdicas”.

Embora Xul Solar projete constantes construções utópicas, dentro dos domínios que a aquarela lhe permite, talvez seja prudente reconhecê-lo mais como um comunicador visual do que propriamente como um arquiteto prospectivo utópico – embora não se desconsiderando suas afinidades com os ideais expressionistas alemães – no sentido de que a busca dialógica, sempre de fundo espiritual, está acima de qualquer tema. Assim, o anseio de comunicação persegue insistentemente também suas paisagens urbanas, aderindo-se a elas, impregnando-as de informações verbais e, quando não estão as letras visivelmente presentes, falarão as entrelinhas da simbologia de que se vale o artista também como forma de dizer o que não está escrito nas fachadas. A utopia, assim, não se restringe às suas arquiteturas, alcança igualmente seus demais projetos e, muito em especial, a linguagem verbal.

É Jorge Luis Borges – quem, talvez, com maior constância, tenha sabido manter com Xul esse diálogo que ele tanto almejava –, que, em homenagem ao amigo, melhor traduz sua inalcançável figura:

No hemos sabido ser dignos de él. Cuando se habla de un hombre de otra época, y ya Xul es de otra época, ya yo soy de otra época, ya yo soy un arcaísmo – esto lo comprendo – se dice que dado aquel tiempo, lo que aquel hombre hacía era audaz; pero en el caso de Xul no ocurre eso; en el caso de Xul ocurre exactamente lo contrario. Creo que seguiremos viviendo, nuestros hijos seguirán viviendo, nuestros nietos seguirán viviendo, y sé que no habrán alcanzado a Xul, ese hombre extraordinario. (BORGES, 1990 [1968], p. 16).

Xul Solar parecia ter consciência disso, ao afirmar, ele mesmo, que sua arte só seria compreendida “en el año 2000” (GRADOWCZYK, 1994a, p. 227), fato para o qual contribui o Brasil, com a mostra do artista em 2005 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, abrindo caminho, nesse momento, para novos diálogos entre o argentino e seus vizinhos.

Finalizada esta pesquisa, fica a consciência do grande vazio que ainda há entre esses mundos de Xul e o que o nosso restrito mundo é capaz de abarcar. Espera-se, no entanto, ter sido possível acrescentar algumas palavras novas ao pouco vocabulário já dedicado exclusivamente às suas arquiteturas. Se, no pioneiro trabalho, a elas dedicado em 1994, a observação recaí sobre uma perspectiva mais panorâmica da produção européia, entrecruzada com o momento cultural argentino, nesta, procurou ater-se a obras mais pontuais e ao momento justo em que foram criadas, buscando alcançar seus pares e promover um diálogo entre eles, um diálogo, conscientemente não concluído, como não poderia ser em se tratando de uma pesquisa que versa sobre uma obra em constante metamorfose.

Para concluir, o mesmo Souriau (1983 [1969], p. 83), mencionado no princípio deste trabalho, ao discutir sobre as artes e suas matérias, já afirmava que “[...] acerca de uma única e mesma arte, podem-se evocar todas as matérias. [...], se a poesia evoca tão facilmente o ar, a água, ou qualquer outro elemento material, é talvez precisamente porque não recorre materialmente a nenhum, salvo a tinta e o papel. Efetivamente, nela, a matéria só aparece (pelo menos esse ar e essa água) no ‘terceiro’ plano existencial da arte [...] – lá, onde existem apenas construções espirituais”.

Talvez tal afirmativa possa explicar, também, a arquitetura de Xul Solar, a qual, ao longo de seu percurso, justamente por evocar outras formas de expressão da linguagem e valer-se delas para sua construção, pôde dar forma tanto a templos de barro como a cidades futuristas, casas sobre a água ou edifícios verbais.

## 5 – Referências Bibliográficas

### 5.1 – Xul Solar

ABÓS, A. **Xul Solar**: Pintor del misterio. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. 288 p.

ARANGO, S. Esencias y entrañas. **Summa**, n.3, Buenos Aires, p. 18-35, 1993.

ARMANDO, A.; FANTONI, G. El mundo andino en la obra de Xul Solar. **Separata**, Rosario, n.1, p. 12-21, mar. 2001.

\_\_\_\_\_. El primitivismo martinfierrista: de Gironde a Xul Solar. In: ANTELO, R. (Coord.). **Oliverio Gironde**: Obra Completa. Madrid: ALLCA XX/Colección Archivos, 1999. p. 475-89.

\_\_\_\_\_. Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar. **Ciencia Hoy**, Buenos Aires, v. 7, n. 37, p. 25-33, 1997.

ARTUNDO, P. El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar. In: FABRIS, A. (Org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.187-99.

\_\_\_\_\_. Papeles de trabajo: Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar. 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, 2005a. p. 20-33. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Alejandro Xul Solar**: Entrevistas, artículos y textos inéditos. Buenos Aires: Corregidor, 2005b. 240 p.

\_\_\_\_\_. Visiones y revelaciones de la era espacial: una introducción a ‘Vuelvilla’ de Xul Solar. **Hispanérica**. Revista de literatura. Maryland, n.95, p. 45-7. 2003.

\_\_\_\_\_. El libro del cielo: cronología biográfica y crítica. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Xul Solar**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. p. 201- 27. Catálogo de exposição.

BEITÍA, P. Museo Xul Solar: 1987-1993. **Revista 3**, Buenos Aires, n. 10, p. 8-10, 1998.

BENDINGER, M. C. **Xul Solar**: grafías plastiútiles, pensiformas. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2004. 83 p.

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.

BORGES, J. L. Textos sobre Xul Solar, 1949-1968. In: LÓPEZ ANAYA, J. (Org.). **Xul Solar: una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2002. p. 195-200.

\_\_\_\_\_. Conferencia. 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. 13-18.

CRISTIÁ, C. Xul Solar y la música: la reunión de las artes. 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.60-9.

GARCÍA ANTÓN, K.; GREEN, C. The Architectures of Alejandro Xul Solar. In: COURTAULD INSTITUT GALLERIES. **Xul Solar: The architectures: catálogo**. London: University of London, 1994. p. 17-35. Catálogo de exposição.

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.

\_\_\_\_\_. Torres García y Xul Solar: ¿Ritual o Simbolismo? In: KERN, M. L. B.; BULHÕES, M. A. (org.) **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997. p. 102-19.

\_\_\_\_\_. **Alejandro Xul Solar**. Buenos Aires: Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, 1994a. 255 p.

\_\_\_\_\_. Preface. Trad. Katya García-Antón. In: COURTAULD INSTITUT GALLERIES. **Xul Solar: the Architectures**. London: Courtauld Institute Galleries/University of London, 1994b. p. 5-7. Catálogo de exposição.

GUSTAVINO, B. Proyecto fachada Delta. In: ÁNGELES DE RUEDA, M. (Org.). **Arte e utopía: la ciudad desde las artes visuales**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003. p. 17-25.

HELFT, N. Borges: uma apresentação. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Xul Solar, J. L. Borges: Língua e Imagem: catálogo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/Memorial da América Latina, 1998. p. 28-41. Catálogo de exposição.

JARAUTA, F. El espacio visionario de Xul Solar. In: LÓPEZ ANAYA, J. (Org.). **Xul Solar: una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2002. p. 8-16.

KING, J. In: COURTAULD INSTITUT GALLERIES. **Xul Solar: The architectures: catálogo**. London: University of London, 1994. p. 17-35. Catálogo de exposição.

LINDSTROM, N. El utopismo lingüístico en Poema de Xul Solar. In: **Texto crítico**. n. 24-25. jan-dez. 1982. p.242-55.

LÓPEZ-ANAYA, J. Xul Solar: una utopía espiritualista. In: \_\_\_\_\_.(Org.). **Xul Solar: una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2002. p. 9-32.

LOUIS, A. Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva. 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.80-8.

NELSON, D. Los San Signos de Xul Solar: El libro de las mutaciones. 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. 48-59. Catálogo de exposição.

PAYRÓ, J. E. Crítica de arte. **Sur**, Buenos Aires, n. 71, p. 80-5, agosto 1940.

PELLEGRINI, A. Xul Solar, explorador de arcanos. In: SCHWARTZ, J.; ALCALÁ, M. L. (Orgs.). **Vanguardas argentinas: anos 20**. Trad. Maria A. Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992. 264 p.

\_\_\_\_\_. 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.

PREBISCH, A. Marinetti en los "Amigos del arte". **Martín Fierro**, Buenos Aires, n.30-31, p. 219-221, jul. 1926. [edição facsimilar]

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

SABSAY-HERRERA, F. **Personne ne lit mes tableaux: Xul Solar ou la recherche d'une écriture picturale**. Frontières éclatées. Peinture et écriture 3. Paris: La Différence/Éditions Unesco, 2000. p. 35-46.

SARLO, B. El caso Xul Solar: invención fantástica y nacionalidad cultural. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Xul Solar**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. p. 45-55. Catálogo de exposição.

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, 2005a. p. 34-47. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. **Xul/Brasil: Imaginários em Diálogo: catálogo.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005b, 20 p.

\_\_\_\_\_. Os enigmas visuais de Xul Solar. In: **Cult: Revista Brasileira de Cultura.** São Paulo, n. 8, p.40-3, mar. 1998.

SVANASCINI, O. Xul Solar: una poética percepción. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Xul Solar.** Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. p. 33-43. Catálogo de exposición.

\_\_\_\_\_. **Xul Solar.** Buenos Aires: Ediciones Culturales argentinas, 1962. p. 7-48.

TEDIN, T. Cronología biográfica y artística. 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. 155-69. Catálogo de exposición.

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.

XUL SOLAR, A. Vuelvilla. In: ARTUNDO, P. Visiones y revelaciones de la era espacial: una introducción a 'Vuelvilla' de Xul Solar. **Hispanamérica.** Revista de literatura. Maryland, n.95, p. 45-7. 2003 [ca. 1959-1960].

## 5.2 –Arquitetura/ Expressionismo alemão/ Utopia

ARGAN, G. C. **Arte Moderna.** 8 ed. Tradução Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. 709 p.

BENSON, T. O. **Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy.** Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001. 339 p.

BRAGA, R. V. **Goetheanum: arquitetura enquanto metamorfose.** 1999, 200 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CASALS, J. Prólogo a la edición española: El horizonte de la abstracción. In: KANDINSKY, W.; MARC, F. **El Jinete Azul.** Trad. Ricardo Burgaleta. Barcelona: Paidós, 1989. p. 9-15.

COVRE, J. N. El revival en Austria y en Alemania de la Secesión vienesa a la fundación de la Bauhaus. In: ARGAN, G. C. et al. **El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro.** Colección Comunicación Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 165-97.

DAHER, L. C. **Arquitetura e Expressionismo**. 1979. 257 f. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

FAGIOLO, M. Los grandes iniciados. El revival Rose + Croix en el período simbolista. In: ARGAN, G. C. et al. (Orgs.) **El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977a. p. 95-125.

\_\_\_\_\_. La catedral de Cristal, la arquitectura del expresionismo y la “tradición” esotérica. In: ARGAN, G. C. et al. (Orgs.) **El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977b. p. 199-258.

FRIEDMAN, Y. **Utopías realizables**. Trad. Francesc Serra Catarell. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 128 p.

FUÃO, F. F. Fantástico na arquitetura. In: \_\_\_\_\_.(Coord.). **Arquiteturas Fantásticas**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1999. p. 13-36.

GIRONDO, O. Cuidado con la arquitectura. In: **Martín Fierro**. Buenos Aires: n.24, out. 1925, p. 173. [edição facsimilar]

GLUSBERG, J. Aquitectura y utopía: Sant’Elia y Chernikhov. In: **Utopías**. Buenos Aires: Corregidor, 1994. p. 287-96.

GROPIUS, W. **Bauhaus: novarquitectura**. Trad. J. Guinsburg; I. Dormien. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 220 p.

GUERRI, C. Utopía y dimensión utópica en arquitectura: de Tommaso Campanella a Peter Eisenman. In: FORTUNATI, V. et. al. (Comp.). **Utopías**. Buenos Aires: Corregidor, 1994. p. 331-44.

GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 135 p.

KOSICE, G. **La ciudad Hidroespacial**. Buenos Aires: Anzilotti, 1972.

PEHNT, W. **Expressionist Architecture**. London: Thames and Hudson, 1973. 231 p.

PERRONE, R. A. C. **O desenho como signo da arquitetura**. 1993. 3 vol. 461 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993.

PIZZA, A. Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la Glaskultur). In: SCHEERBART, P. **La Arquitectura de Cristal**. Trad. Alejandro Pinós; Marisa García. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998. p. 13- 79.

PONGE, R. Arquiteturas fantásticas na literatura: Um passeio exploratório. In: FUÃO, F. F.(Coord.). **Arquiteturas Fantásticas**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1999. p. 113-36.

RAGON, M. **Las ciudades del futuro**. Trad. Domingo Santos. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1970. 254 p.

REGEL, G. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-40.

ROH. F. **Realismo Mágico post expressionismo**. Madrid: Revista de Occidente, 1927. 141 p.

SCHEERBART, P. **La arquitectura de Cristal**. Trad. Alejandro Pinos; Marisa García. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1998 [1914]. 218 p.

SCHERER, R. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. Trad. Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC:EDUSP, 1993. p. 14-29.

SILVA, E. **Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994. 191 p.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura & Semiologia: notas sobre a interpretação lingüística do fenômeno arquitetônico**. Porto Alegre: Sulina, 1985. 180 p.

SIMSON, O. V. **La catedral gótica**. Madrid: Alianza editorial, 1986. 322 p.

SUBIRATS, E. **Una última visión del paraíso**. México: FCE, 2004. 1998 p.

\_\_\_\_\_. **La flor y el cristal: ensayos sobre arte y arquitectura modernos**. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986. 302 p.

THOMSEN, C. W. **Visionary Architecture: from Babylon to virtual reality**. Munich/New York: Prestel - Verlag, 1994. 192 p.

WARHAVCHIK, G. Homenagem a Walter Gropius. In: GROPIUS, W. **Bauhaus: novarquitectura**. Trad. J. Guinsburg; I. Dormien. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 9-16.

### 5.3 – Língua/ Imagem

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 13-41.

BORGES, J. L. **Obras Completas**. Tomo I. Barcelona: Emecé Editores, 1989. 638 p.

BUTOR, M. **Les mots dans la peinture**. Genebra: Skira, 1969. 181 p.

CLÜVER, C. Liaisons incestueuses: The Sister Arts in Contemporary Culture. **Entre Artes e Culturais**. Coleção: Alteridades, cruzamentos, transferências. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa/ Centro de Estudos Comparatistas, n. 2, p. 9-37, set.2000.



COUTINHO, M. A.; GONÇALVES, L. Prefácio. In: BLAKE, W. **Canções da Inocência e da Experiência**. Trad. Mário A. Coutinho; Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. p. 9-23.

DRUCKER, J. **The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909 -1923**. Chicago/London: TheUniversity of Chicago Press.1994. 298 p.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1990]. 315 p.

FERNÁNDEZ, M. **Museo de la novela de la Eterna**. Buenos Aires: Corregidor, 1975. 270 p.

\_\_\_\_\_. **Papeles de Recienvenido: Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelânea**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966. 331 p.

KANDINSKY, W. Confissão criadora. In: KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a. p. 43-50.

KLEE, P. Wassily Kandinsky. In: \_\_\_\_\_. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a.p. 91-92

\_\_\_\_\_. Wassily Kandinsky. In: \_\_\_\_\_. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001b.p. 91-92

\_\_\_\_\_.**Diários**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 462 p.

LAGMANOVICH, D. Los “Lenguajes inventados” como recurso literario. In: SOSNOWSKI, S. **Lectura Crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales**. Tomo IV. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. p. 263-77.

MANGUEL, A. Claude-Nicolas Ledoux: A imagem como filosofia. In: \_\_\_\_\_. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo et. al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 247-68.

MARECHAL, L. **Adán Buenosayres**. Madrid: Clásicos Castalia, 1994. 979 p.

PAZ, O. **El arco y la lira**. 13ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 305 p.

PEREIRA, W. J. **Escritema e Figuralidade nas artes contemporâneas**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1976. 83 p.

SIMÕES, M. H. H. O diálogo das artes. Relações da literatura com as artes plásticas. **Ariane: Revue d'études littéraires françaises**. Le Cercle des Muses. O diálogo das Artes (II). Lisboa: Faculdade de Letras, n. 17, p. 11-22, 2000-2001.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes**. Trad. Maria Cecília Q. M Pinto. São Paulo: Cultrix, 1983. 271 p.

SOUSA, E. Baudelaire e Mallarmé na gênese do Wagnerismo. **Ariane**: revue d'études littéraires françaises. Lê Cerccke des Muses/O diálogo das artes (II). Lisboa, n. 17, p. 171-91, 2000-2001.

#### 5.4 – Vanguardas Latino-americanas

ANDRADE, M. de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, [1965], 96 p.

BRUGHETTI, R. **Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina**: De los orígenes a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1991. 317 p.

KERN, M. L. B. El campo del arte en Buenos Aires: debates y prácticas artísticas. 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. 70-9.

LORENZO ALCALÁ, M. La utopía perdida. In: \_\_\_\_\_. **Vanguardia argentina y modernismo brasileño**: años 20. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano. Colección Temas, 1994, p. 71-83.

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.

SARLO, B. Buenos Aires, Cidade Moderna. In: \_\_\_\_\_. **Paisagens Imaginárias**. Trad. Rubia P. Goldoni. São Paulo: edusp, 1997. 287 p.

\_\_\_\_\_. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, A. M. M.(Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p. 31-43.

\_\_\_\_\_. Vanguardia y utopía. In: \_\_\_\_\_. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. p. 95-120.

SCHWARTZ, J. Utopías del lenguaje: nwestra ortografía bangwardista. In: SOSNOWSKI, S. **Lectura crítica de la Literatura americana**: vanguardias y tomas de posesión. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1997. p.122-46.

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

\_\_\_\_\_; ALCALÁ,M.L.(Orgs.). **Vanguardas argentinas**: anos 20. Trad. Maria A. Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 9-19.

## 5.5 – Símbolos

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Silva Costa e Silva et. al. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 996 p.

ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José A. Ceschin. 9 ed. São Paulo: Mercuryo, 1992. 175 p.

\_\_\_\_\_. **Imagens e símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia C. Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 178 p.

**ANEXO *IMAGENS***

## SIGLAS DAS FONTES UTILIZADAS

### Catálogos

**MX** – FUNDACIÓN PAN KLUB; MUSEO XUL SOLAR. **Xul Solar**: Catálogo de las Obras del Museo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub; Museo Xul Solar. 1990, 119 p.

**RS** – MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Xul Solar**: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Telefónica, 2002. 242 p.

**TA** – COURTAULD INSTITUT GALLERIES. **Xul Solar**: The architectures. London: University of London, 1994. 63 p.

**VR** – MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Xul Solar**: Visiones y Revelaciones: catálogo. Buenos Aires/ São Paulo: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, 255 p.

**XB** – SCHWARTZ, J. **Xul/Brasil**: Imaginários em Diálogo: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, 20 p.

**YF** – FRIEDMAN, Y. **Une utopie réalisée**: catálogo. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1975. 82 p.

### Dissertações/Teses

**GO** – BRAGA, R. V. **Goetheanum**: arquitetura enquanto metamorfose. 1999, 200 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

### Livros

**AC** – SCHEERBART, P. **La Arquitectura de Cristal**. Tradução Antonio Pizza. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998 [1914]. 218 p.

**AF** – CONRADS, U.; SPERLI, H. G. **Architecture Fantastique**. Paris: Delpire éditeur, 1958. 175 p.

**AM** – ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. 8 ed. Tradução Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. 709 p.

**CF** – RAGON, Michel. **Las ciudades del futuro**. Tradução Domingo Santos. Barcelona: Plaza & Janes, S. A. 1970. 254 p.

**CH** – KOSICE, G. **La ciudad Hidroespacial**. Buenos Aires: Anzilotti, 1972.

**DK** – KLEE, P. **Diários**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 462 p.

**EA** – PEHNT, W. **Expressionist Architecture**. London: Thames and Hudson, 1973. 231 p.

**EC** – CLÜVER, C. **Liaisons Incestueuses: The Sister Arts in Contemporary Culture**. In: BUESCU, J. C.; DUARTE, J. F. (Orgs.). **Entre Artes e Culturas**. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/ Ed. Colibri, 2000. p.9-37.

**EF** – PEREIRA, W. J. **Escritema e figuralidade** nas artes plásticas contemporâneas. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.1976.83 p.

**EU** – BENSON, T. O. **Expressionist Utopias**. Los Angeles/Berkeley/London: University of CALIFÓRNIA Press, 2001. 339 p.

**GP** – BENDINGER, M<sup>a</sup> Cecilia G. **Xul Solar: grafías plastiútiles**. Buenos Aires: Arkurator, 2004. 83 p.

**IU** – RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. **Inverted Utopias: Avant-garde in Latin America**. Houston: Museum of Fine Arts, 2004. 586 p.

**LA** – ANAYA, L. **Xul Solar: Una utopía espiritualista**. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, 2002. 232 p.

**MG** – GRADOWCZYK, M. H. **Xul Solar**. Buenos Aires: Ediciones AIBA/ Fundación Bunge y Born, 1994. 255 p.

**MP** – BUTOR, M. **Les mots dans la peinture**. Genève: Albert Skira Éditeur, 1969. 181 p.

**PK** – PARTSCH, S. **Klee**. South Korea: Taschen, 2005. 96 p.

**PP** – ARGAN, G. C. et al. **El pasado en el presente: el Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro**. Barcelona: 1977. 312 p.

**VA** – THOMSEN, C. W. **Visionary Architecture: from Babylon to virtual reality**. Munich/New York: Prestel - Verlag, 1994. 192 p.

### Periódicos

**HI** – ARTUNDO, P. Visiones y revelaciones de la era espacial: una introducción a ‘Vuelvilla’ de Xul Solar. **Hispanamérica. Revista de literatura**. Maryland, n.95, p. 45-7. 2003.

**PM** – BEITÍA, P. Museo Xul Solar: 1987-1993: láminas. **Revista 3**, Buenos Aires, n. 10, p. 8-10, 1998.

**SU** – ARANGO, S. Esencias y entrañas. **Summa**, Buenos Aires, p. 18-35, 1993.

**CORPUS**

1 – <i>Proyecto</i> , 1918 (MG, p. 42) – acuarela s/ papel, 19,5x 24,5 cm., Colección privada, Buenos Aires <sup>262</sup> .....	17
8	
2 – <i>Vuel Villa</i> , 1936 (VR, p.122) – acuarela s/ papel, 34 x 40 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	194
3 – <i>Proyecto Pan Klú Delta</i> , 1954 (VR, p.147) – acuarela s/ papel, 24 x 35,5 cm., Fundación Pan Klub .....	204
4 – <i>Proyecto ciudad (San Villa)</i> , 1954 (MG, p. 197) – acuarela s/ papel , 25 x 33 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	212

**OBRAS DE XUL SOLAR RELACIONADAS****1 – Proyecto**

1.1 – <i>Frascos</i> , cerca de 1917 (TA, p. 36) – aquarela, imagem 16 x 11,5 cm; montagem 22,4 x 17,2 cm.....	179
1.2 – <i>Varias cosas</i> , cerca de 1917 (TA, p. 36) – aquarela, imagem 16,4 x 13,2 cm; montagem 18,9 x 14,7 cm.....	179
1.3 – <i>Proyecto</i> , 1918 (VR, p. 99) – acuarela s/ papel montada s/ cartulina, 21 x 25,2 cm, Fundación Pan Klub.....	179
1.4 – <i>Proyecto</i> , 1918 (LA, p. 40) – acuarela s/ papel, 19,5 x 24,5 cm., Fundación Pan Klub.....	179
1.5 – <i>Estilos 2</i> , cerca de 1918 (TA, p. 38) – aquarela, imagem 20,4 x 24,2 cm, montagem 23,9 x 28,3 cm.....	179
1.6 – <i>Estilos 3</i> , 1918 (MG, p. 41) – acuarela sobre papel, 19,9 x 24,9 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	179

<sup>262</sup> Nos dados referentes a cada obra foram mantidas as línguas originais das respectivas fontes no caso de serem em português ou espanhol. Os dados de fontes em outros idiomas foram traduzidos para o português.

- 1.7 – *Catedral*, 1918 (MG, p. 43) – acuarela sobre papel, imagen 20,5 x 25 cm., Colección privada, Buenos Aires.....180
- 1.8 – *Bau*, cerca de 1918 (MG, p. 45) – acuarela sobre papel, 12 x 16 cm., Colección privada, Buenos Aires.....180
- 1.9 – *Estilos*, cerca de 1918 (MG, p. 44) – acuarela sobre papel montada en cartón, imagen 20 x 25 cm., montaje 23,6 x 28,4 cm., Colección privada, Buenos Aires.....180
- 1.10 – *Egipto*, 1918 (MG, p. 44) – acuarela sobre papel, imagen 16 x 12 cm. montaje 19,4 x 14,8 cm., Colección privada, Buenos Aires.....180
- 1.11 – *Tapeçaria*, 1918 (XB, p. 12) – acuarela sobre papel, 14,5 x 11 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....180
- 1.12 – *Tapeçaria*, 1918 (XB, p. 12) – acuarela sobre papel, 14,5 x 11 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....180
- 1.13 – *Tapeçaria (15)*, 1918 (XB, p. 13) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 16 x 12 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....181
- 1.14 – *Cosas*, 1918 (VR, p. 98) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 16 x 12 cm., montaje 19,1 x 14, 1 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....181
- 1.15 – *Objetos*, cerca de 1918 (VR, p. 98) – acuarela sobre papel, 16 x 12 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....181
- 1.16 – *Tapiz*, 1918 (MG, p. 46) – témpera sobre papel montada en cartulina, imagen 16 x 12 cm., montaje 22 x 16,8 cm., Colección privada, Buenos Aires.....181
- 1.17 – *Tapiz*, 1918 (MG, p. 46) – témpera sobre papel montada en cartulina, imagen 16 x 12 cm., montaje 22,6 x 17 cm., Colección privada, Buenos Aires.....181
- 1.18 – *Tapiz*, 1918 (MG, p. 47) – témpera sobre papel montada en cartulina, imagen 14 x 11 cm., montaje 18,6 x 15, 2 cm., Colección privada, Buenos Aires.....181
- 1.19 – *Frascos*, 1918 (MG, p. 48) – acuarela sobre papel montada en cartulina, imagen 16,2 x 12 cm., montaje 19,4 x 14,5 cm., Colección privada, Buenos Aires.....182
- 1.20 – *Tronos*, cerca de 1918 (TA, p. 37) – acuarela, imagen 12,1 x 15,9 cm, montagem 15,7 x 18,3 cm.....182
- 1.21 – *Pájaro*, 1918 (LA, p. 44) – acuarela s/ papel, 10,9 x 9,8 cm., Colección particular.....182
- 1.22 – *Sin título*, cerca de 1919 (VR, p. 99) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 16,1 x 12,1 cm., montaje 19 x 14,2 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....182



- 1.23 – *Tapeçaria*, cerca de 1919 (XB, p. 13) – aquarela s/ papel montada s/ cartolina, 16 x 12 cm, montagem 19 x 14, 2 cm, Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....182
- 1.24 – *Casi vuelo*, 1919 (LA, p. 54) – acuarela s/ papel, 11 x 9,8 cm., Colección particular.....182
- 1.25 – *Dos caras*, 1919 (LA, p. 52) – acuarela s/ papel, 9,8 x 9,3 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....183
- 1.26 – *Bau 1*, 1920 (TA, s/ p., correspondente à ilustração nº 19) – aquarela, têmpera e lápis, imagem 14 x 24 cm, montagem 21 x 26,1 cm.....183
- 1.27 – *Bau (2)*, 1920 (MG, p. 76) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 16 x 22 cm., montaje 19 x 24 cm., Colección privada, Buenos Aires.....183
- 1.28 – *Cena 3*, 1920 (XB, p. 10) – aquarela s/ papel montada s/ cartolina, 15 x 21 cm, Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....183
- 1.29 – *Escena 4*, 1920 (VR, p. 101) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina 15 x 21 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....183
- 1.30 – *Escena teatri (I)*, 1920 (VR, p. 101) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 15 x 21 cm, Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....183
- 1.31 – *Otro neo bau*, 1921 (VR, p. 102) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 19,2 x 22,4 cm., montaje 23,5 x 27,8 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....184
- 1.32 – *Kine Hol*, cerca de 1921 (VR, p. 102) – acuarela sobre papel, 19,9 x 24,6 cm., Fundación Pan Klub.....184
- 1.33 – *Cine*, 1921 (MG, p. 76) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, imagen 19,6 x 22,4 cm., montaje 21,5 x 25,2 cm., Colección privada, Buenos Aires.....184
- 1.34 – *Portal*, 1921 (XB, p. 10) – aquarela sobre papel, 15 x 21 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....184
- 1.35 – *Escena I; Escena II*, 1921 (VR, p. 100) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 15,6 x 11,9 cm., montaje 15,7 x 11,9 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....184
- 1.36 – *Escena*, 1921 (TA, p. 40) – têmpera, imagem 11,9 x 15,8 cm; montagem 16,9 x 22 cm.....184
- 1.37 – *Salve*, 1921 (LA, p. 65) – acuarela s/ papel, 26 x 21 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....185
- 1.38 – *Lago Monti*, 1921 (LA, p. 64) – acuarela s/ papel, 22,5 x 31 cm., Museo Xul Solar.....185

- 1.39 – *Escena*, cerca de 1924 (MG, p. 49) – acuarela sobre papel, 25 x 32,5 cm., Colección privada, Buenos Aires.....185
- 1.40 – *Teatro*, 1924 (MG, p. 121) – tinta y acuarela sobre papel, 28 x 37,5 cm., Colección privada, Buenos Aires.....185
- 1.41 – *Bau*, 1926 (TA, s/ p., correspondente à ilustração nº 32) – aquarela; imagem 11,9 x 15 cm, montagem 17,1 x 22 cm.....185
- 1.42 – *Bau*, 1926 (TA, s/ p., correspondente à ilustração nº 33) – aquarela; imagem 11,9 x 15,9 cm, montagem 17,3 x 21,7 cm.....185
- 1.43 – *Bau*, 1926 (TA, s/ p., correspondente à ilustração nº 34) – aquarela; imagem 11,9 x 16,2 cm, montagem 16,9 x 21 cm.....186
- 1.44 – *Bau*, 1926 (LA, p. 111) – acuarela s/ papel, 19 x 24 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....186
- 1.45 – *Bau*, 1926 (LA, p.113) – acuarela s/ papel, 15,6 x 20,6 cm., Colección particular.....186
- 1.46 – *Fiordo*, 1943 (VR, p. 127) – témpera, 35 x 50 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....186
- 1.47 – *Valle Hondo*, 1944 (VR, p. 127) – témpera sobre papel montada sobre cartón, 35 x 50 cm., Colección particular.....186
- 1.48 – *Ciudad y abismos*, 1946 (VR, p. 128) – témpera y acuarela sobre cartón 35 x 50 cm., Malba, Colección Constantini, Buenos Aires.....186
- 1.49 – *Rua ruini*, 1949 (LA, p. 143) – acuarela s/ papel, 35 x 50 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....187
- 1.50 – *Ruinas*, 1950 (LA, p. 146) – acuarela s/ papel, 35 x 50 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....187
- 1.51 – *Vaso*, sem data (LA, p. 176) – papier maché, 9 x 15 x 13 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....187
- 1.52 – *Vaso*, sem data (RS, p. 193) – papier maché, 16 x 9 x 8 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....187
- 1.53 – *Vaso*, sem data (RS, p. 193) – papier maché, 9 x 10 cm, Colección Galería Rubbers, Buenos Aires.....187
- 1.54 – *Vaso pintado (caras)*, sem data (RS, p. 184) – óleo sobre vidrio, 10 x 6 cm., Museo Xul Solar.....187

1.55 – Títere <i>Muerte</i> , sem data (RS, p. 187) – madera, alambre y papier maché, 210 x 67 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.56 – Máscara, sem data (RS, p. 188) – alambre, 20 x 16 x 14 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.57 – Máscara, sem data (RS, p. 189) – alambre y madera, 23 x 20 x 19 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.58 – Máscara <i>Tauro</i> , sem data (RS, p. 190) – alambre, madera, papier maché y pintura, 43 x 26 x 16 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.59 – Máscara, sem data (RS, p. 191) – alambre y madera, 24 x 20 x 17 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.60 – Máscara <i>Escorpio</i> , sem data (RS, p. 192) – alambre, madera y papier maché, 26 x 28 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	188
1.61 – Máscara Sagitario, cerca 1953 (VR, p. 140) – alambre, madera y cartón, 38,5 x 25 x 19,5 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	189

## 2 – *Vuel Villa*

2.1 – <i>Baubiombo</i> , 1921 (LA, p. 64) – acuarela s/ papel, 23,9 x 18,9 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	195
2.2 – <i>Dos rúas</i> , 1922 (MG, p. 78) – acuarela sobre papel montado sobre cartulina, imagen 13 x 18,5 cm., montaje 22 x 25,6 cm., Colección privada Buenos Aires.....	195
2.3 – <i>Mundo</i> , 1925 (MG, p. 125) – acuarela sobre papel, 25,5 x 32,5 cm., Colección privada, México, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	195
2.4 – <i>Drago</i> , 1927 (VR, p. 116) – acuarela sobre papel, 25,5 x 32 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	195
2.5 – <i>Otro drago</i> , 1927 (MG, p. 124) – acuarela sobre papel, 23 x 31 cm., Colección privada, Nueva York, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	195
2.6 – Viñetas para el libro <i>El idioma de los argentinos</i> de Jorge Luis Borges, 1928 (MG, p.159).....	195
2.7 – <i>Paisaje</i> , 1932 (MG, p. 162) – lápiz y tinta sobre papel, 13 x 21,6 cm., Colección particular, Buenos Aires.....	196

2.8 – <i>Mestizos de avión y gente</i> , 1936 (VR, p. 122) – acuarela sobre papel, 32 x 46 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	196
2.9 – <i>Dos mestizos de avión y gente</i> , 1935 (MG, p. 160) – lápices de color sobre papel montado en cartón, 17,6 x 22,2 cm., Colección Eduardo y Teresa Costantini, Buenos Aires.....	196
2.10 – <i>Cuatro mestizos de avión y ciudad</i> , 1935 (MG, p. 160) – lápices de color sobre papel, 17,1 x 22,2 cm., Colección privada, Nueva York.....	196
2.11 – <i>Gente kin vuelras</i> , 1936 (MG, p. 161) – lápices de color sobre papel montado en cartulina, imagen:16,7 x 22 cm., montaje: 21,1 x 25,8 cm., Colección particular, Nueva York.....	196
2.12 – <i>Sin título</i> , 1936 (RS, p. 140) – témpera y grafito, 33,5 x 49 cm., Colección Martín Varsavsky, Madrid.....	196
2.13 – <i>Ciudad lagui</i> , 1939 (VR, p. 121) – acuarela sobre papel, 37,5 x 52 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	197
2.14 – <i>Muros Biombos</i> , 1948 (MX, p. 76) – acuarela, 34,5 x 40 cm., Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	197
2.15 – <i>Templo</i> , 1949 (LA, p. 139) – acuarela s/ papel, 34 x 40 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	197
2.16 – <i>Desenhos que acompanham o texto “Vuelvilla”</i> , sem data (HI, p. 48), Buenos Aires.....	197
2.17 – <i>Bocetos de “vuel-villas” de 194[-]</i> (LA, p. 211) – lápiz s/ papel, 22 x 13,1 cm.....	197
2.18 – <i>Barrio</i> , 1953 (MX, p. 91) – témpera, 40 x 56 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.....	197
2.19 – <i>Muros-biombo</i> , 1955 (MG, p. 198) – tinta sobre papel montada en cartón, imagen 17 x 22 cm., montaje 22,5 x 28 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	198
2.20 – <i>“Vuelvilla”</i> , texto sin datar, [ca. 1959-1960], (HI, p. 49-53) – datiloscrito original, cinta negra, autógrafo en lápiz negro, correcciones en lápiz negro; 6 páginas, numeradas, medidas: 298 x 218 mm. Archivo Documental. Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar .....	198

### **3 – Proyecto Pan Klú Delta**

3.1 – <i>En el Tigre</i> , 1919 (VR, p. 115) – acuarela sobre papel, 10 x 23,80 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	205
3.2 – <i>Fija la mente en prisiones eskemáticas</i> , cerca de 1919 (MG, p. 52) – acuarela sobre papel montada en cartulina, imagen 10,5 x 10,6 cm, montaje 17 x 14 cm., Colección John P. Axelrod, Boston, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	205
3.3 – <i>Mansilla 2936</i> , 1920 (MG, p. 71) – acuarela sobre papel, 14 x 19 cm., Colección privada, México.....	205
3.4 – <i>Cinco casas</i> , 1922 (MG, p. 79) – acuarela sobre papel montada en cartulina, imagen 13,7 x 18,5 cm, montaje 16,2 x 20 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	205
3.5 – <i>Tres rúas</i> , 1922 (MG, p. 77) – acuarela sobre papel montada en cartulina, imagen 14 x 18,5 cm., montaje 17,5 x 21 cm., Colección privada, Italia, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	205
3.6 – <i>Dos casas</i> , 1922 (MX, p. 59) – acuarela, 14 x 19 cm. ....	205
3.7 – <i>Casas en Alto</i> , 1922 (MX, p. 21) – acuarela, 14 x 19 cm.....	206
3.8 – <i>Neo bau</i> , 1922 (VR, p. 112) – acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 20 x 24 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	206
3.9 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (VR, p. 146) – acuarela s/ papel montada sobre cartón, 25 x 36,5 cm., montaje 33 x 41,5 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	206
3.10 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (VR, p. 146) – acuarela sobre papel montada sobre cartón, 26 x 36 cm., Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	206
3.11 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (MG, p. 203) – acuarela s/ papel montada en cartón, imagen 26 x 36 cm., montaje 33 x 41,5 cm., Colección privada, cortesía Rachel Adler Gallery.....	206
3.12 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (MG, p. 201) – acuarela sobre papel montada en cartón, imagen 25 x 36 cm., montaje 33 x 41 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	206
3.13 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (MG, p. 200) – acuarela sobre papel montada en cartón, imagen 25,5 x 36,5 cm., montaje 33 x 41,5 cm., Colección privada, Buenos Aires.....	207
3.14 – <i>Proyecto San Lar de Tigre</i> , 1954 (LA, p. 164) – acuarela s/ papel, 24,5 x 35, 4 cm., Fundación Pan Klub.....	207

3.15 – <i>Proyecto Fachada para el Delta</i> , 1954 (LA, p. 164) – acuarela s/ papel, 26 x 36 cm., Fundación Pan Klub.....	207
3.16 – <i>Proyecto Fachada Delta</i> , 1954 (MX, p.95) – acuarela, 26 x 36 cm.....	207
3.17 – <i>Plaza (I)</i> , 1955 (LA, p. 166) – acuarela s/ papel, 17 x 22 cm., Colección particular.....	207
3.18 – <i>Plaza 1</i> , 1955 (TA, p. 50) – nanquim e aquarela sobre papel, imagem 16,4 x 22,2 cm.; montagem 24,3 x 29 cm.....	207
3.19 – <i>Plaza (II)</i> , 1955 (LA, p. 166) – tinta y acuarela s/ papel, 16,2 x 22,2 cm., Colección particular.....	208
3.20 – <i>Rejas</i> , 1955 (TA, p. 46) – lápiz e nanquim sobre papel; imagem 16,8 x 22,2 cm.; montagem 22,5 x 28 cm.....	208
3.21 – <i>Sendas upa</i> , 1955 (TA, p. 48) – aquarela e nanquim sobre papel; imagem 16,8 x 22,2 cm.; montagem 23,3 x 27,8 cm.....	208
3.22 – <i>Pi casa</i> , 1955 (TA, p. 48) – lápiz e nanquim sobre papel; imagem 16,4 x 22,2 cm.; montagem 24,3 x 29 cm.....	208
3.23 – <i>Casas verticales 4</i> , 1955 (TA, p. 49) – nanquim e aquarela sobre papel; montagem 22,6 x 30 cm.....	208
3.24 – <i>Bandeiras para o Pan Klub</i> , cerca de 1960 (IU, p. 68) – lápiz de cor, de cera e nanquim nas bordas, 14,3 x 10,2 cm, Fundación Pan Klub, Buenos Aires.....	208
3.25 – <i>Bandeira</i> (LA, p. 206) – acuarela en el dorso de fragmento de borrador para texto sobre Emilio Pettoruti, [Munich, 1923] 11 x 14,4 cm.....	209

#### **4- Proyecto ciudadá (San Villa)**

4.1 – <i>Man-Tree</i> , 1916 (MG, p. 33) – acuarela sobre papel montada en cartulina, imagen 22,2 x 12,6 cm.; montaje 33 x 18 cm.; Museo Xul Solar.....	213
4.2 – <i>Pareja</i> , 1923 (VR, p. 108) – acuarela sobre papel 27,7 x 33,9 cm.; Malba, Colección Costantini.....	213
4.3 – <i>Grafía</i> , 1935 (MG, p. 207) – témpera sobre papel montada en cartón, imagen 16,5 x 21,6 cm.; montaje 22,3 x 31 cm.; Colección privada, cortesía Rachel Adler Gallery.....	213

4.4 – <i>Proyecto fachada para ciudad</i> , 1954 (MG, p. 196) – acuarela sobre papel montada en cartón, imagen 24, 3 x 35,4 cm., montaje 31 x 41,3 cm., Colección privada, Buenos Aires, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	213
4.5 – <i>Proyecto fachada para ciudad</i> , 1954 (MG, p. 196) – acuarela sobre papel montada en cartón, imagen 25,4 x 36,5 cm.; montaje 33 x 41,5 cm., Colección privada, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	213
4.6 – <i>Proyecto ciudadá</i> , 1954 (VR, p. 145) – acuarela sobre papel 25,2 x 33 cm., Fundación Pan Klub.....	213
4.7 – <i>Proyecto Fachada para Ciudad</i> , 1954 (VR, p. 145) – acuarela sobre papel montada sobre cartón 25,5 x 36,5 cm., Fundación Pan Klub.....	214
4.8 – <i>Iglesia de María</i> , 1954 (VR, p. 144) – acuarela sobre papel montada sobre cartón 33,3 x 24,2 cm.; montaje 45,8 x 30,8 cm.; Colección particular.....	214
4.9 – <i>Rótulo</i> , 1960 (MX, p. 97) – ténpera, 48 x 56 cm .....	214
4.10 – <i>Proyecto ciudadá</i> , 1954 (TA, p. 45) – aquarela, imagen 24,5 x 33 cm.....	214
4.11 – <i>Pan Árbol</i> , 1954 (TA, p. 44) – aquarela sobre papel, imagen 35,2 x 23,3 cm.; montagem 36,7 x 25 cm.....	214
4.12 – <i>Coecos-fachada</i> <sup>263</sup> , 1954 (TA, p. 44) – ténpera sobre papel, imagen 24,2 x 34,4 cm.; montagem 31,8 x 41,6 cm.....	214
4.13 – <i>Pan Tree</i> , 1954 (LA, p. 165) – acuarela s/ papel, 35 x 23,5 cm., Fundación Pan Klub.....	215
4.14 – <i>Árboles y letras</i> , 1955 (TA, p. 49) – lápiz e nanquim sobre papel, imagen 16, 5 x 22,2 cm.; montagem 24,2 x 29,3 cm.....	215
4.15 – <i>Santa María</i> , 1960 (LA, p. 169) – ténpera s/ papel, 17,5 x 23 cm.; Fundación Pan Klub.....	215
4.16 – <i>San Pablo say</i> , 1961 (VR, p. 148) – ténpera sobre papel montada sobre cartón, 16,8 x 22 cm.; montaje 22,4 x 27,5 cm.; Fundación Pan Klub (“[To Tesalónica, 1º, V] ¡Xamine todo retene lo bon! (Per pray!) 1961.1775. Baires”.....	215

<sup>263</sup> Na fonte LA, p. 68, a mesma obra consta com o título *Apoyo moral doi* – que, estranhamente, difere dos demais da série *Pan- tree* – e como sendo do ano 1922 o que, provavelmente, trata-se de um equívoco pois pode-se ler com clareza, no lado esquerdo da aquarela, a data “27 III 1954”. A imagem, aqui reproduzida, foi retirada desta fonte por estar em cores mas manteve os dados da fonte TA por parecerem estes os corretos.

4.17 – <i>¡Xamine todo!</i> , 1961 (VR, p. 148) – t�mpera sobre papel montada sobre cartón, 16 x 22,5 cm.; montaje 22,3 x 27,5 cm.; Fundación Pan Klub (“[To (1�) Tesalonica V] ¡Xamine todo! Retene lo bon ¡Pray sin cese! San Pablo say. 1961-1775”).....	215
4.18 – <i>Rudolf Steiner (Steiner)...</i> , 1961 (MG, p. 218) – t�mpera sobre papel montado en cartón, 30,5 x 21 cm.; Colección privada, Nueva York, Cortesía Rachel Adler Gallery.....	215
4.19 – <i>Muy mago</i> , 1961 (VR, p. 153) – t�mpera sobre papel montada sobre cartón, 22,2 x 16,5 cm.; montaje 30 x 22,5 cm.; Fundación Pan Klub (“Muy Alistar Crowley, bon. Mori Mastro. Muy Mago”).....	216
4. 20 – <i>Todo for Teo Reino Melior mundo San Raza. BRS.</i> 1961. (GP, p. 45) – T�mpera s/ papel 22 x 15 cm., Fundación Pan Klub. (“Todo para el reino de Dios Mejor mundo Raza santa”).....	216
4.21 – <i>Donia Bona Micaela</i> , 1962 (MX, p. 101) – t�mpera, 28 x 38 cm.....	216
4.22 – <i>Mwi worke for teo reino</i> , 1962 (LA, p. 173) – acuarela s/ papel, 17,5 x 23 cm.; Fundación Pan Klub.....	216
4.23 – <i>Piu mui Worke</i> , 1962 (LA, p. 174) – t�mpera s/ papel, 21,5 x 34 cm.; Fundación Pan Klub.....	216
4.24 – <i>Xamine todo</i> , 1962 (VR, p. 149) – t�mpera sobre papel montada sobre cartón; 17 x 23 cm.; montaje 22,2 x 24,7 cm.; Fundación Pan Klub.....	216

## OBRAS DE OUTROS ARTISTAS/ARQUITETOS RELACIONADAS

### 1 – *Proyecto*

1.62 – Projeto da igreja da <i>Colonia G�uell</i> , aproximadamente 1900 de Antoni Gaudí, Barcelona (AF, p. 33).....	189
1.63 – Eleva�o da fachada da <i>Casa Mil�</i> , 1906 de Antoni Gaudí, Barcelona (EA, p. 61).....	189
1.64 – Projeto para um hotel americano, 1908 de Antoni Gaudí (EA, p. 61).....	189
1.65 – Desenho preliminar para o primeiro <i>Goetheanum</i> , 1913 de Rudolf Steiner, Dornach (EA, p. 141).....	189
1.66 – Primeiro <i>Goetheanum</i> , 1913-20 de Rudolf Steiner, Dornach (EA, p. 142).....	189



1.67 – Escada interior do primeiro <i>Goetheanum</i> , 1913-20 de Rudolf Steiner, Dornach (GO, p.87).....	190
1.68 – <i>Glashaus</i> , 1914 de Bruno Taut, Colonia (AC, p.65).....	190
1.69 – Cascada de <i>Glashaus</i> , 1914 de Bruno Taut, Colonia (AC, p. 65).....	190
1.70 – Escalera de <i>Glashaus</i> , 1914 de Bruno Taut, Colonia (AC, p. 66).....	190
1.71 – Perfil da cúpula da <i>Glashaus</i> , 1914 de Bruno Taut, Colonia (EA, p. 76).....	190
1.72 – Detalle de la cúpula de <i>Glashaus</i> , 1914 de Bruno Taut, Colonia (AC, p. 66).....	190
1.73 – Tarjeta del <i>Duomo</i> de Milán, 1918 (MG, p. 40) – enviada por Xul Solar a su padre.....	191
1.74 – <i>Alpine Architektur</i> , 1918 de Bruno Taut (AF, p. 122) – desenho do “vale-flor”.....	191
1.75 – Ilustrações do <i>Alpine Architektur</i> , 1919 de Bruno Taut (EA, p. 83).....	191
1.76 – <i>Der Alpenarkitektur</i> , 1919 de Bruno Taut (TA, p. 25).....	191
1.77 – Carta a la Cadena de Cristal, 23 de diciembre de 1919 de Bruno Taut (AC, p. 71).....	191
1.78 – Programa da <i>Bauhaus</i> de Weimar, 1919 de Lyonel Feininger (EA, p. 108) – xilogravura.....	191
1.79 – <i>Catedral</i> do Manifesto da <i>Bauhaus</i> de Weimar, 1919 de Lyonel Feininger (PP, p. 231) – xilogravura (com indicação da ‘pedra angular’, símbolo massônico no frontão principal em branco e apontando circuladas as três estrelas, símbolo das artes, unidas na ‘grande arquitetura’).....	192
1.80 – Desenho para a <i>Torre Einstein</i> de Erich Mendelsohn, sem data Potsdam (AM, p. 250).....	192
1.81 – <i>Torre Einstein</i> , 1919-23 de Erich Mendelsohn, Potsdam (AM, p. 250).....	192
1.82 – Sem título (fantasy architecture) cerca de 1919 de Paul Gösch, Ungers collection (EU, p. 117) – aquarela e nanquim, 20,6 x 33 cm.....	192
1.83 – Town hall, sem data de Paul Gösch, Oswald Mathias Ungers Collection, Cologne (EA, p. 96) – aquarela.....	192
1.84 – Ilustração do <i>Ruf zum Bauen</i> , 1920 de Hans Hansen, Berlim (EA, p. 91) – complexo de edifícios.....	192
1.85 – Ilustração do <i>Ruf zum Bauen</i> , 1920 de Wilhelm Brückmann (EA, p. 98).....	193
1.86 – <i>Traum aus Glas (Glass Dream)</i> , 1920 de Hermann Finsterlin (EU, p. 32).....	193

1.87 – Segundo *Goetheanum*, 1925-28-57 de Rudolf Steiner, Dornach (GO, p. 124).....193

## **2 – Vuel Villa**

2.21- *The construction of the air colony*, 1908 de Wenzel Haablik (EU, p. 212) – lápiz, 22 x 18,1 cm.....201

2.22 – *Jerusalém, minha glória suprema*, 1914 de Paul Klee, Siegfried Rosengart, Lucerna (DK, p. 330) – bico-de-pena, 19 x 18,5 cm.....201

2.23 – *Steinbruch*, 1915 de Paul Klee, Berna, Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee (PK, p. 34) – aquarela e lápis s/ papel s/ cartão, 20,2 x 24,6 cm.....202

2.24 – *Stadtkrone*, 1919 de Bruno Taut (EA, p. 79) – planta baixa e elevação .....202

2.25 – *Stadtkrone*, 1919 de Bruno Taut (PP, p. 230) – perspectiva.....202

2.26 – *Flying settlement*, 1925 de Wenzel Haablik (EU, p. 212) – água-forte, 24,9 x 19,1 cm.....202

2.27 – Torre transportável por zepelim, 1927 de Richard Buckminster Fuller (AF, p. 19).....202

2.28 – *Ciudad voladora*, 1928 de Giorgi Krutikov (MG, p. 162) – tinta e lápiz s/ papel fotográfico, 114,5 x 88 cm.....203

2.29 – *La ville spatiale*, 1958-9 de Yona Friedman (YF, p. 27).....203

2.30 – *La ville spatiale*, 1958-9 de Yona Friedman (YF, p. 28).....203

2.31 – *Helicóptero habitable*, 1964 de Guy Rottier (CF, p. 158).....203

2.32 – *La Ciudad Hidroespacial*, 1972 de Gyula Kosice (CH, s/ p.) .....203

2.33 – *La Ciudad Hidroespacial*, 1972 de Gyula Kosice (CH, s/ p.).....203

## **3 – Proyecto Pan Klú Delta**

3.26 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, p. 9) – Primeras perspectivas de estudio.....209

3.27 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 1) Fachada sobre calle Laprida .....209

3.28 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 2) – Planta baja.....209

3.29 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 3) – Planta entpiso.....	209
3.30 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 4) – Planta alta.....	209
3.31 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 5) – Corte AA.....	210
3.32 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 6) – Corte BB.....	210
3.33 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 7) – Corte indicando el uso del Museo como Teatro.....	210
3.34 – Projeto Museo Xul Solar, 1987-93 de Pablo Beitía (PM, lámina 8) – Axonométrica indicando entpisos.....	210
3.35 – Museo Xul Solar, 1993 de Pablo Beitía (SU, p. 21) – Foto interior/salão central.....	210
3.36 – Museo Xul Solar, 1993 de Pablo Beitía (SU, p. 29) – Foto terraço/escada.....	210
3.37 – Museo Xul Solar, 1993 de Pablo Beitía (SU, p. 27) – Foto teto.....	211
3.38 – Museo Xul Solar, 1993 de Pablo Beitía (SU, p. 20) – Foto fachada.....	211

#### **4 – Proyecto ciudadá (San Villa)**

4. 25– <i>Memory of New York</i> , 1916-7 de George Grosz (VA, p. 14) – desenho.....	217
4.26 – <i>Villa R</i> , 1919 de Paul Klee, Basileia, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (PK, p. 44) – Óleo sobre cartão, 26,5 x 22 cm.....	217
4.27 – <i>Berlin dageggen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger (Berlin, however, our citadel, experienced a sudden decupling of its citizens)</i> , 1919 de Paul Klee, Kunstmuseum Bern (EU, p. 108) – nanquim sobre papel, 28,9 x 22,0 cm.....	217
4.28 – <i>Forms</i> , 1920 de Carl Krayl (EA, p. 97) – de <i>Stadtbaukunst alter und neuer Zeit. Frühlicht</i> .....	217
4.29 – <i>Composition</i> , 1920 de Carl Krayl, Berlim (EA, p. 97) – de <i>Ruf zum Bauen</i> , .....	217
4.30 – <i>Wonhaus und Atelier (Residence and studio)</i> , 1921 de Wenzel Hablik, Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe (EU, p. 170) – lápis de cor e lápis sobre papelão, 65,1 x 50,0 cm.....	217
4.31 – Pabellón de libros para Trevis-Bestetti-Tuminelli, 1927 de Fortunato Depero, Bienal Internacional de Artes Decorativas, Monza (MG, p. 198) –.....	218
4.32 – <i>Succession</i> , 1935 de Wassily Kandinsky, Washington, Phillips Collection (MP, p. 164) – 81 x 100 .....	218

- 4.33 – *Composición*, 1938 de Joaquín Torres García, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva Cork, Donación Sr. Y Sra. Walter Nelson Pharr (MG, p. 216) – têmpera sobre cartón, 81,3 x 104,2 cm. ....218
- 4.34 – *L’art de la conversation*, 1950 de René Magritte, Bruxelas, coleção Mme H. Robillart (MP, p. 92) – 65 x 80.....218
- 4.35 – *Carta a un general*, 1963 de León Ferrari, coleção do artista, Buenos Aires (IU, p. 358) – nanquim sobre papel, 30 x 24 cm. ....218
- 4.36 – *La razón*, 1964 de León Ferrari, coleção do artista, Buenos Aires (IU, p. 358) – nanquim sobre papel, 24 x 14 cm.....218
- 4.37 – *Love*, 1966 de Robert Indiana, Indianapolis Museum of Art (EC, p. 26) – acrílico sobre tela, 72 x 72, .....219
- 4.38 – *AIR (ou AR), Projeto para o Central Park* 1969 de Rubens Gerchman, Nova Iorque (EF, p. 59) – escultura ao ar livre.....219
- 4.39 – *Love*, 1970 de Robert Indiana, Indianapolis Museum of Art (EC, p. 27) – aço.....219
- 4.40 – *Berliner Expression (Berlin expression)*, sem data de Otto Möller, Los Angeles County Museum of Art. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies (EU, p. 26) – litografia, 25,2 x 20,5 cm.,.....219
- 4.41 – *Cidade em “X”*, sem data de Biro e Fernier (CF, p. 124) – corte.....219



1 – *Proyecto*, 1918



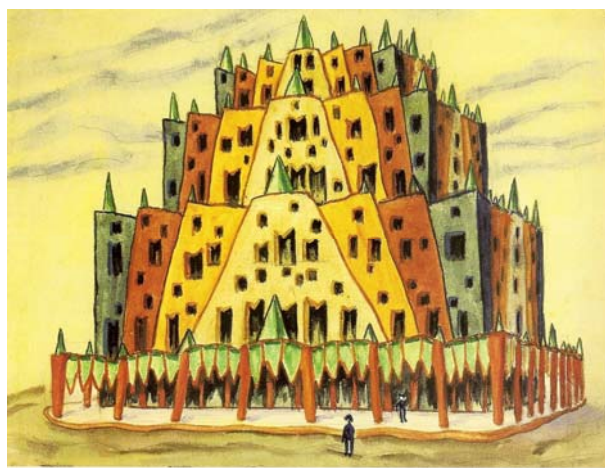
1.1 – Frascos, cerca de 1917



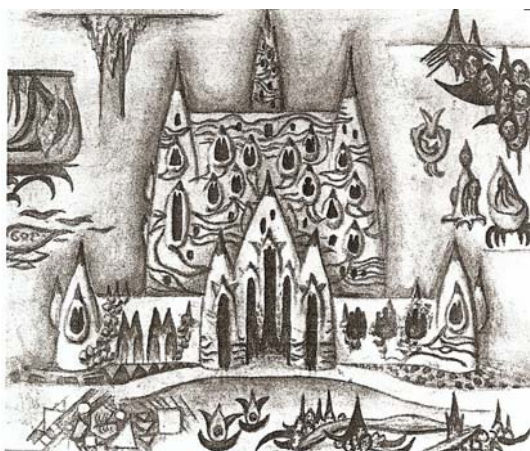
1.2 – Varias cosas, cerca de 1917



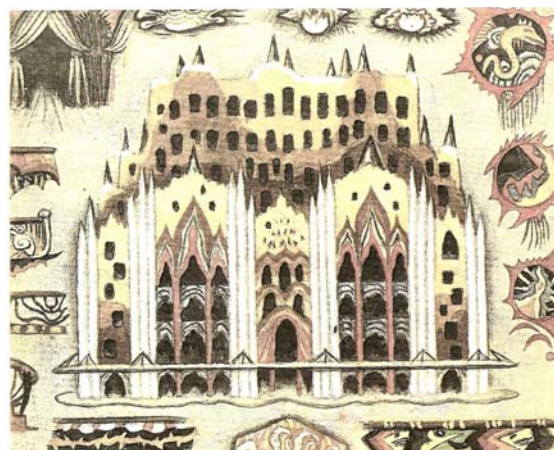
1.3 – Proyecto, 1918



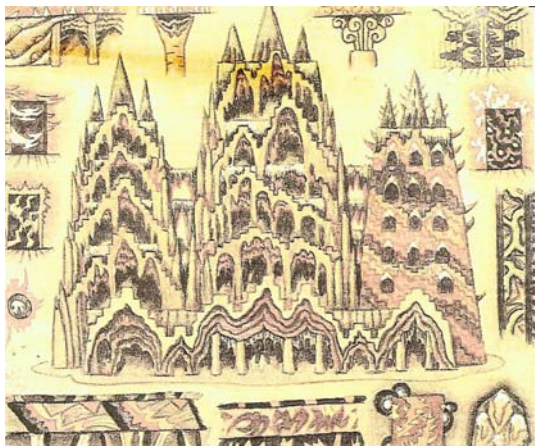
1.4 – Proyecto, 1918



1.5 – Estilos 2, cerca de 1918



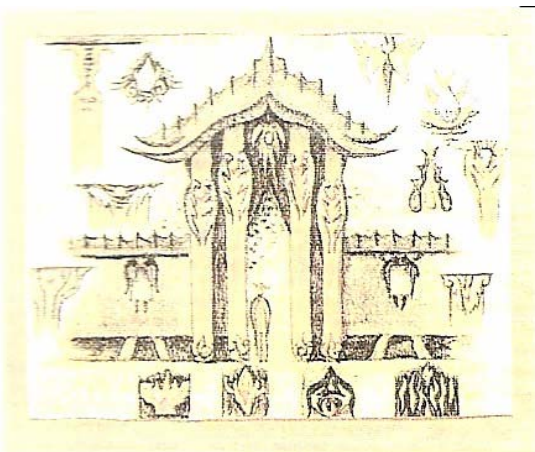
1.6 – Estilos 3, 1918



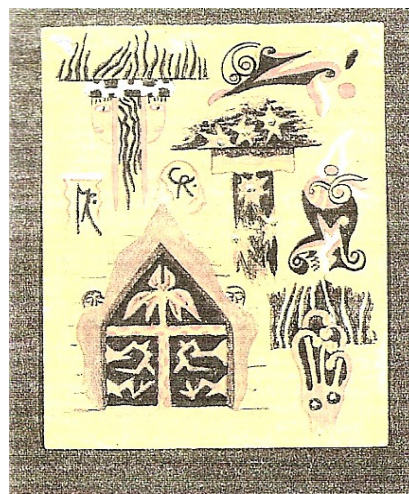
1.7 – *Catedral*, 1918



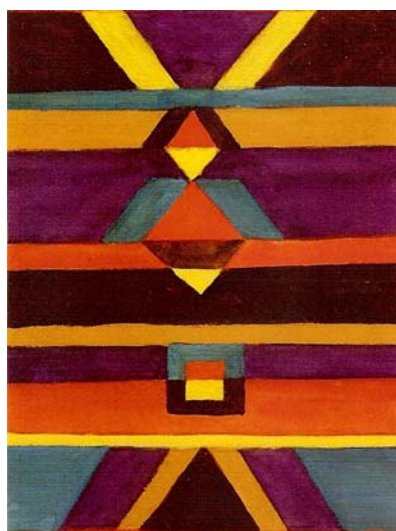
1.8- *Bau*, cerca 1918



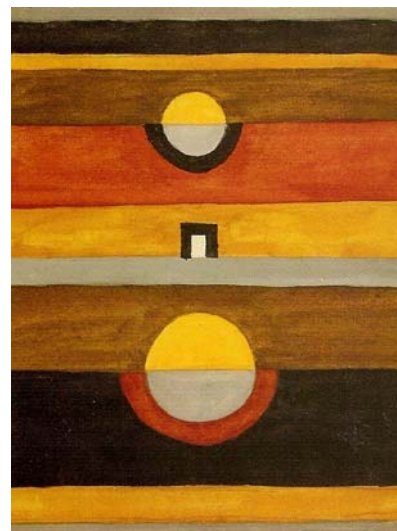
1.9 – *Estilos*, cerca de 1918



1.10 – *Egipto*, 1918



1.11 – *Tapeçaria*, 1918



1.12– *Tapeçaria*, 1918



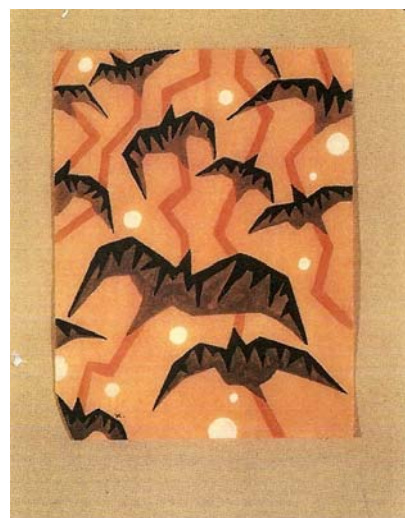
1.13 – *Tapeçaria (15)*, 1918



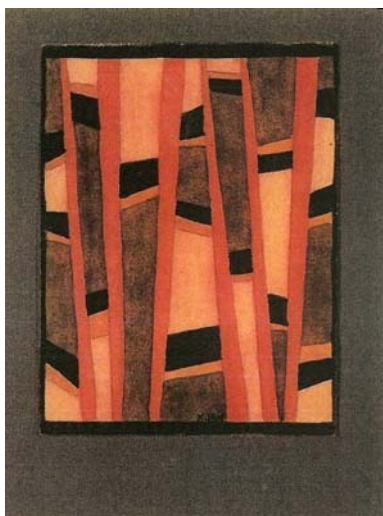
1.14 – *Cosas*, 1918



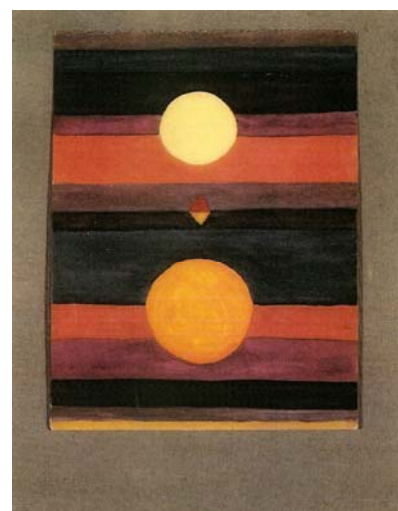
1.15 – *Objetos*, cerca de 1918



1.16 – *Tapiz*, 1918

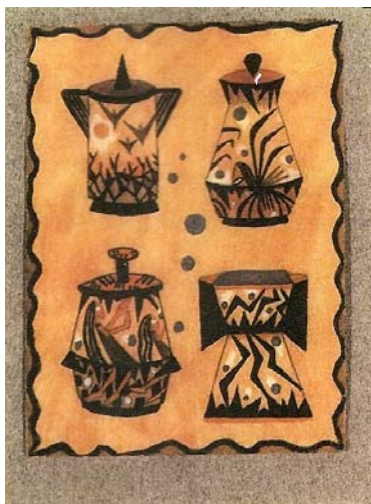


1.17 – *Tapiz*, 1918



1.18 – *Tapiz*, 1918





1.19 – Frascos, 1918



1.20 – Tronos, cerca de 1918



1.21 – Pájaro, 1918



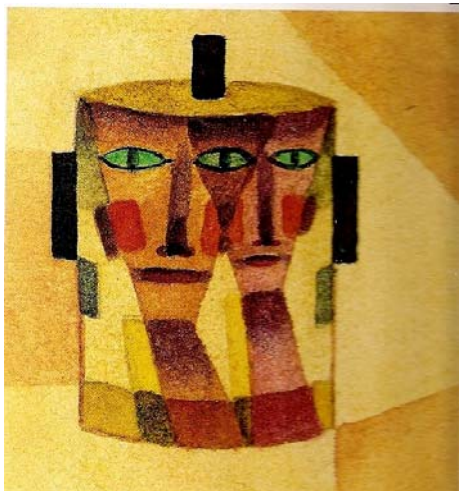
1.22 – Sin título, cerca de 1919



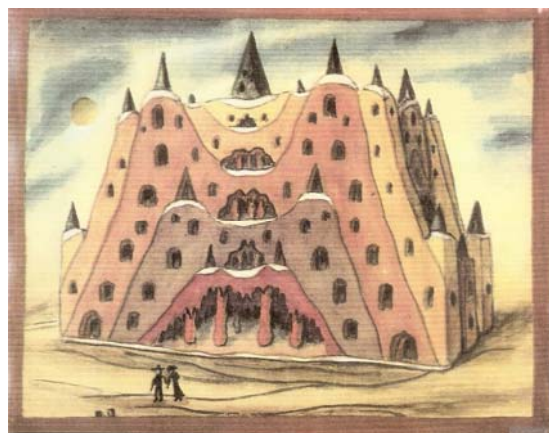
1.23 – Tapeçaria, cerca de 1919



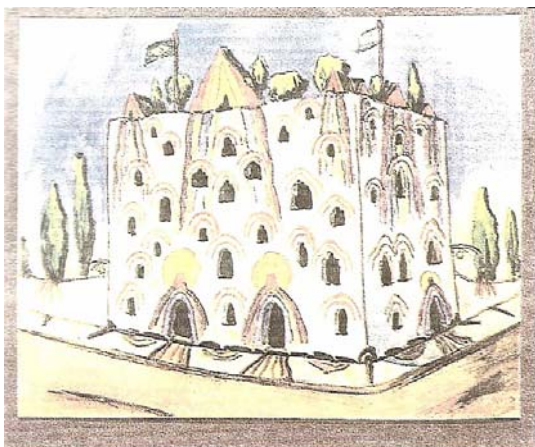
1.24 – Casi vuelo, 1919



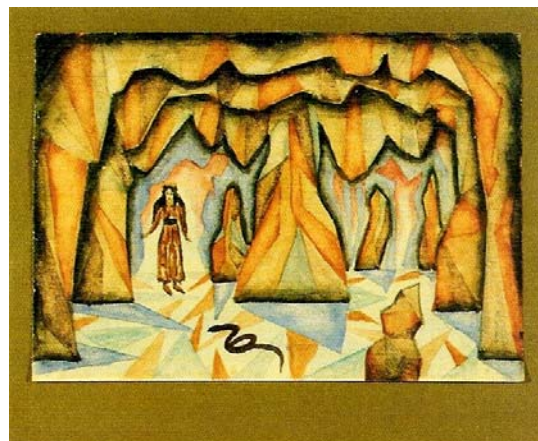
1.25 – *Dos caras*, 1919



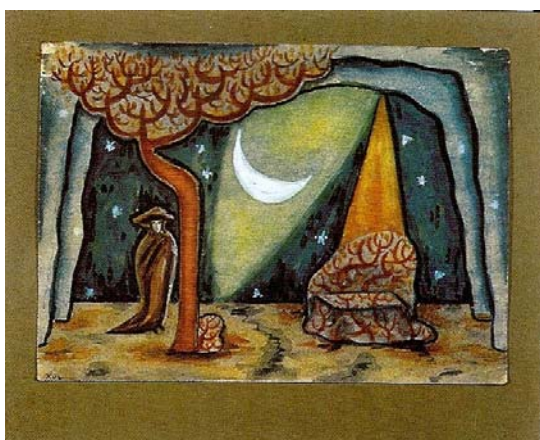
1.26 – *Bau I*, 1920



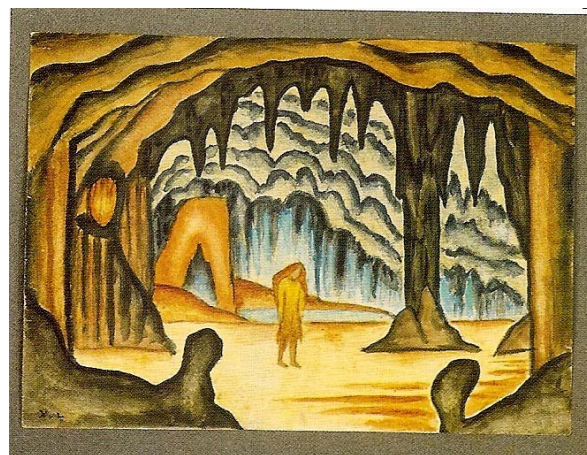
1.27 – *Bau (2)*, 1920



1.28 – *Cena 3*, 1920



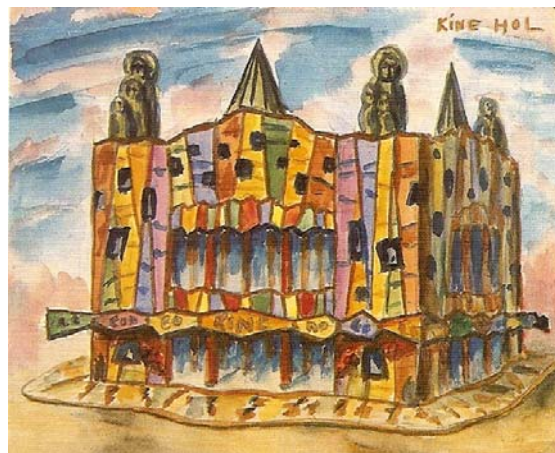
1.29 – *Escena 4*, 1920



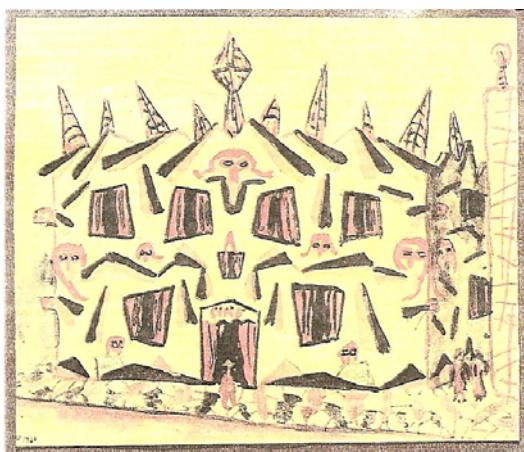
1.30 – *Escena teatri (I)*, 1920



1.31 – Otro neo bau, 1921



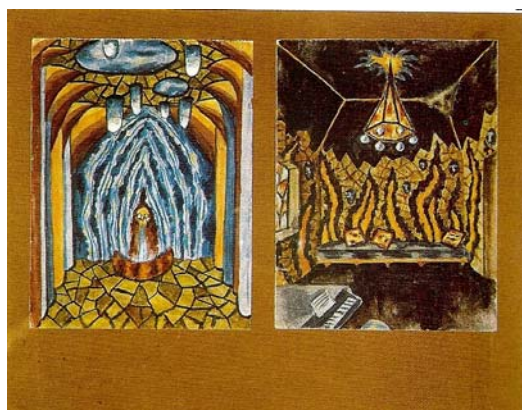
1.32 – Kine Hol, cerca de 1921



1.33 – Cine, 1921



1.34 – Portal, 1921



1.35 – Escena I; Escena II, 1921



1.36 – Escena, 1921



1.37 – *Salve*, 1921



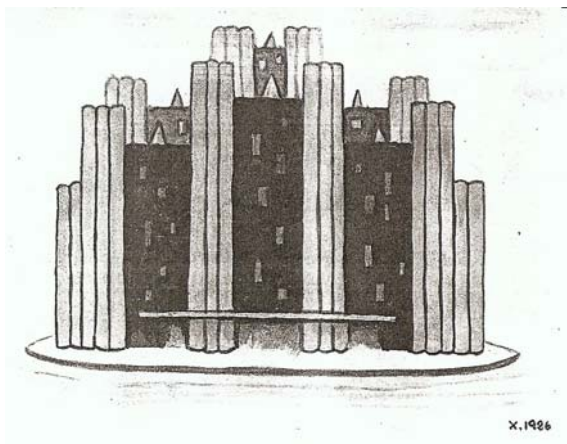
1.38 – *Lago Monti*, 1921



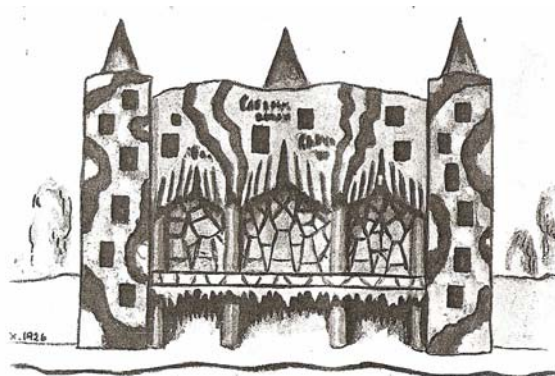
1.39 – *Escena*, cerca de 1924



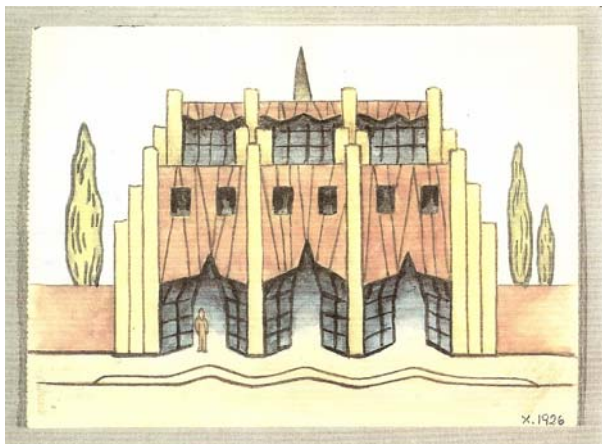
1.40 – *Teatro*, 1924



1.41 – *Bau*, 1926



1.42 – *Bau*, 1926



1.43 – Bau, 1926



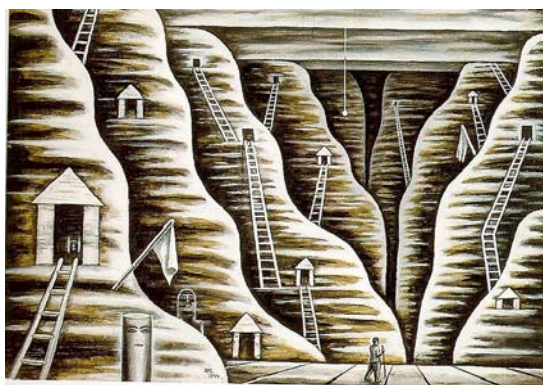
1.44 – Bau, 1926



1.45 – Bau, 1926



1.46 – Fiordo, 1943



1.47 – Valle hondo, 1944



1.48 – Ciudad y abismos, 1946



1.49 – *Rua ruini*, 1949



1.50 – *Ruínas*, 1950



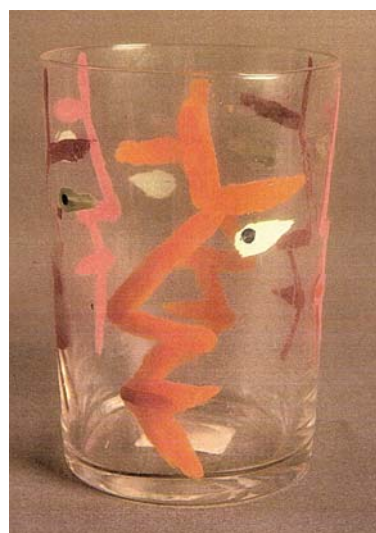
1.51 – Vaso, sem data



1.52 – Vaso, sem data



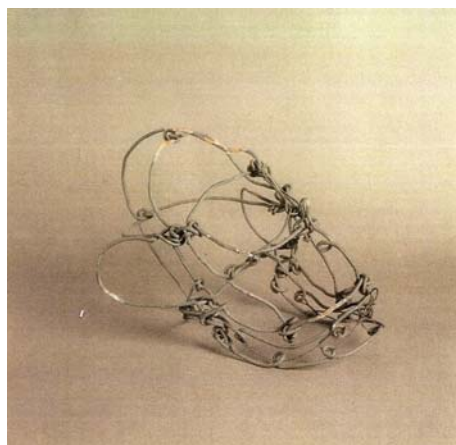
1.53 – Vaso, sem data



1.54 – Vaso pintado (*caras*), sem data



1.55 – Títere *Muerte*, sem data



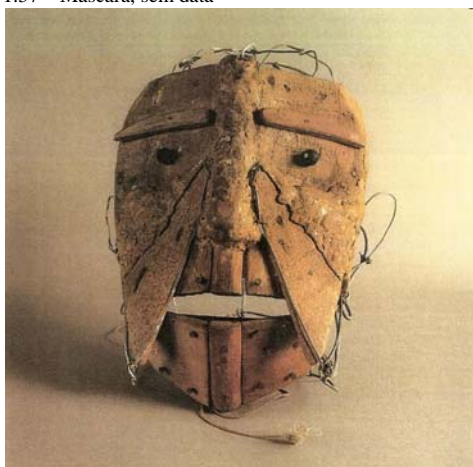
1.56 – Máscara, sem data



1.57 – Máscara, sem data



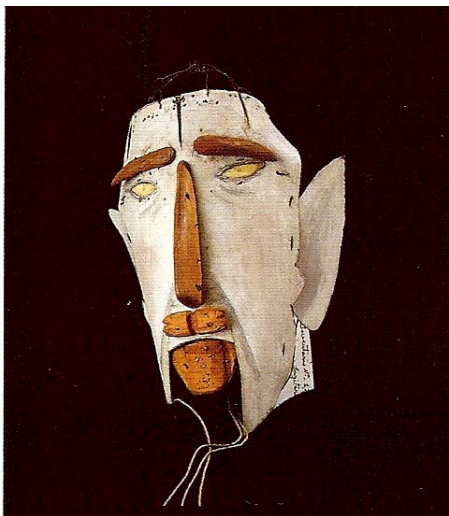
1.58 – Máscara Tauro, sem data



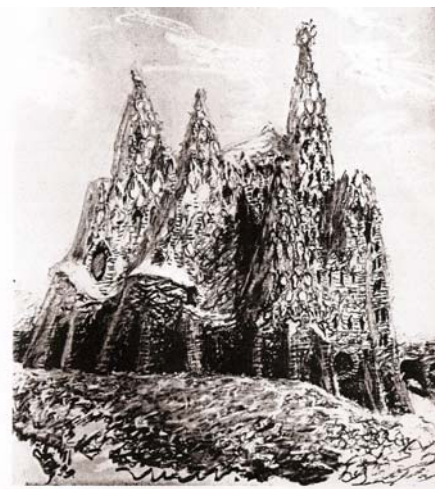
1.59 – Máscara, sem data



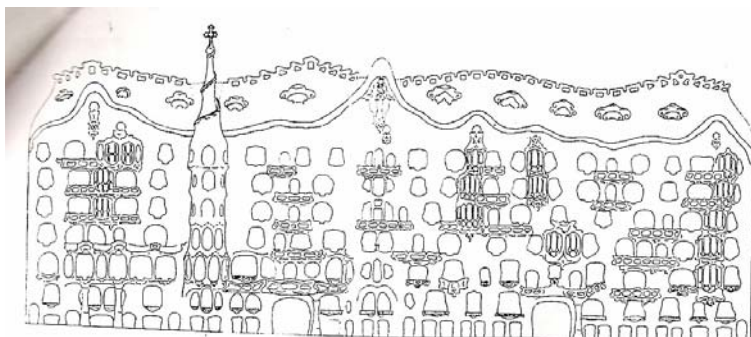
1.60 – Máscara Escorpio, sem data



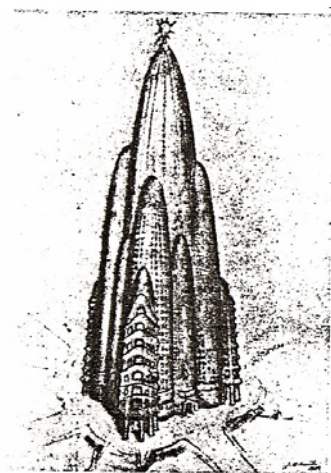
1.61 – Máscara Sagitário, cerca 1953



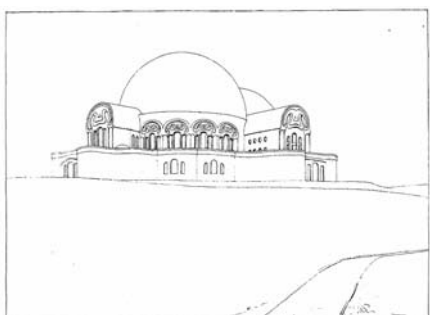
1.62 – Projeto igreja *Colonia Güell*, 1900



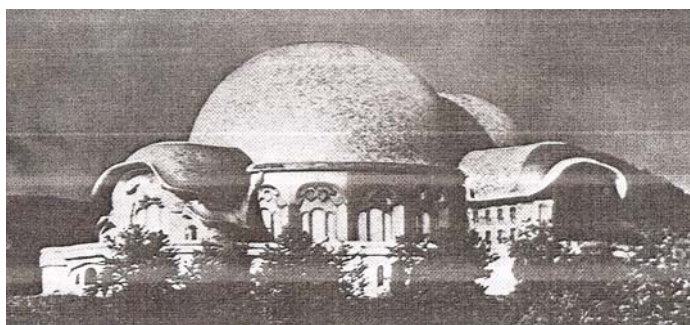
1.63 – Elevação *Casa Milá*, 1906



1.64 – Projeto para hotel, 1908

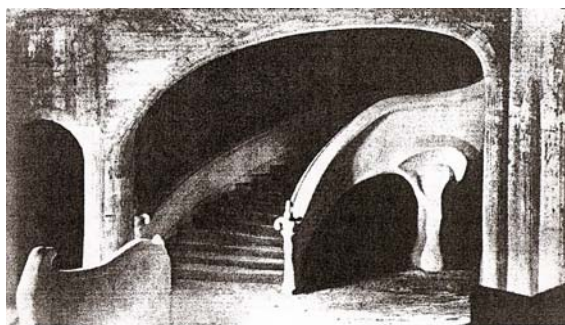


1.65 – Desenho preliminar primeiro *Goetheanum*, 1913-20



1.66 – Primeiro *Goetheanum*, 1913-20





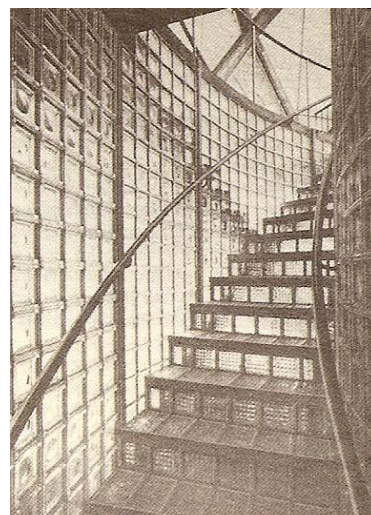
1.67 – Escada interior do primeiro Goetheanum, 1913-20



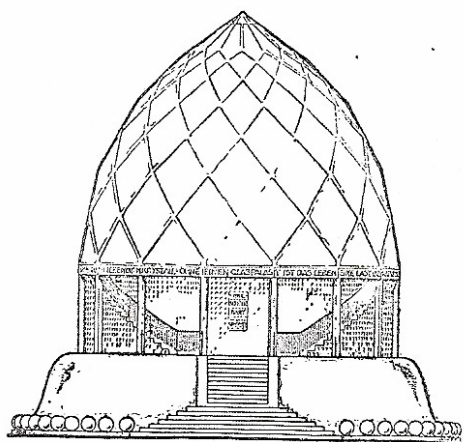
1.68 – Glashaus, 1914



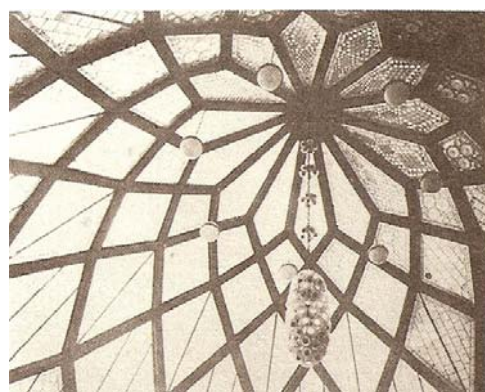
1.69 – Cascada de Glashaus, 1914



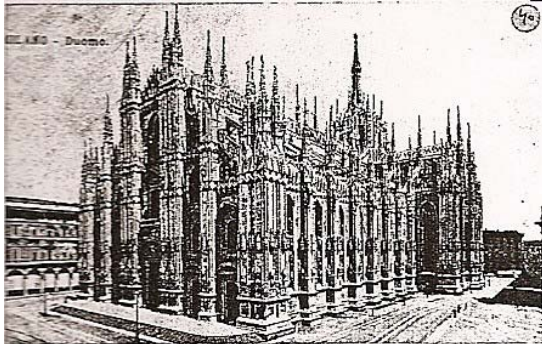
1.70 – Escalera de Glashaus, 1914



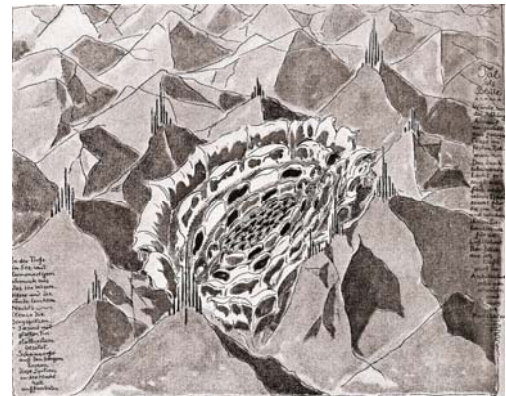
1.71 – Perfil da cúpula da Glashaus, 1914



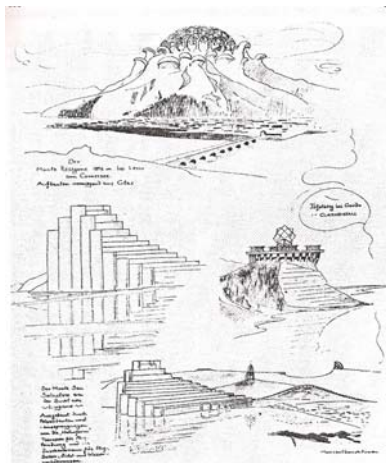
1.72 – Detalle de la cúpula de Glashaus, 1914



1.73 – Tarjeta del Duomo de Milán, 1918



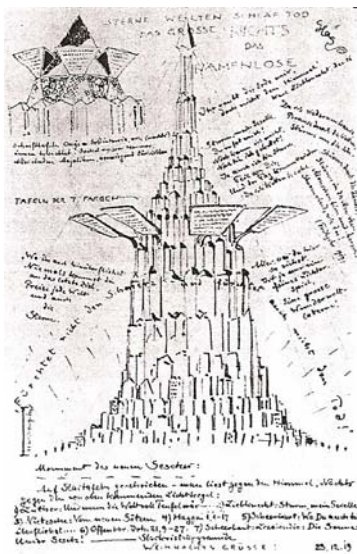
1.74 – Alpine Architektur, 1918



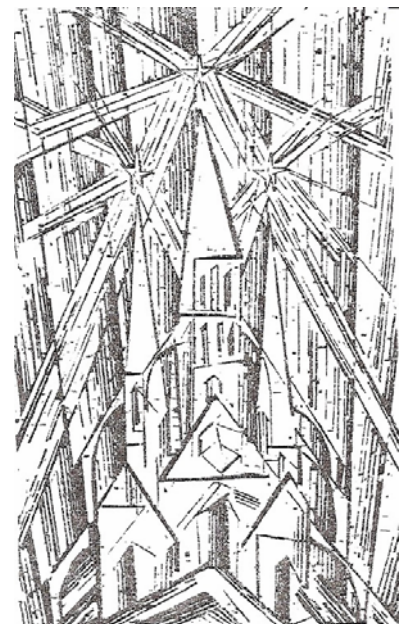
1.75 – Ilustrações do Alpine Architektur, 1919



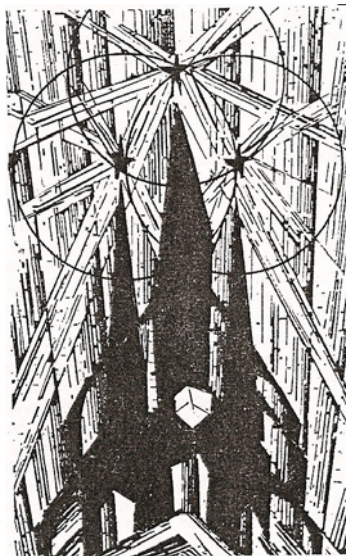
1.76 – Der Alpenarkitektur, 1919



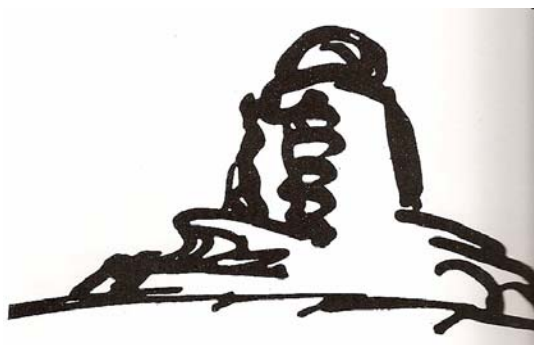
1.77 – Carta a la Cadena de Cristal, 1919



1.78 – Programa da Bauhaus de Weimar, 1919



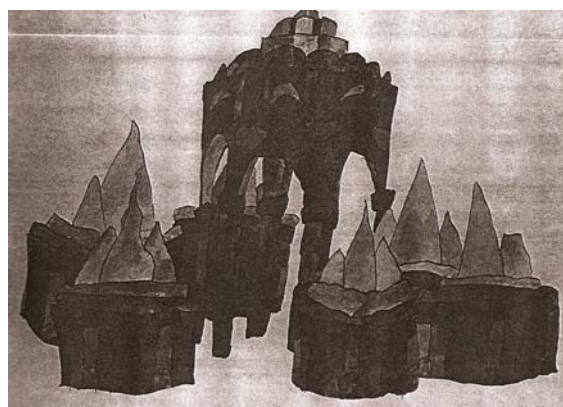
1.79 – Catedral do Manifesto da Bauhaus de Weimar, 1919



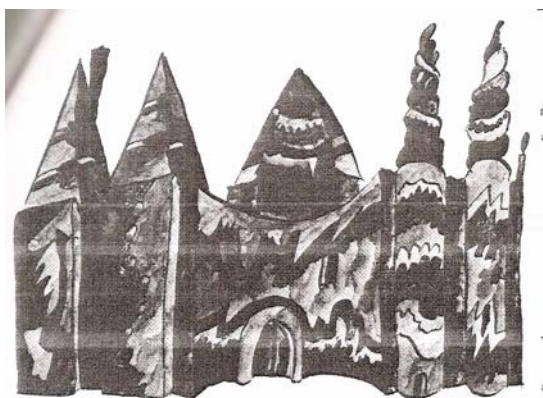
1.80 – Desenho pra a *Torre Einstein* , s/ data



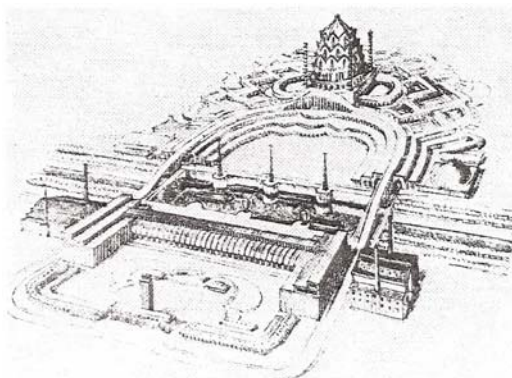
1.81 – *Torre Einstein*, 1919-23



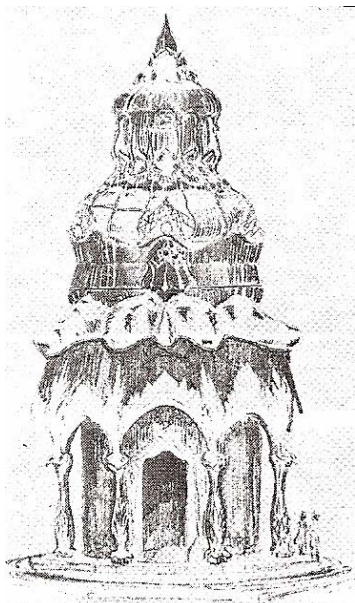
1.82 – Sem título, cerca de 1919



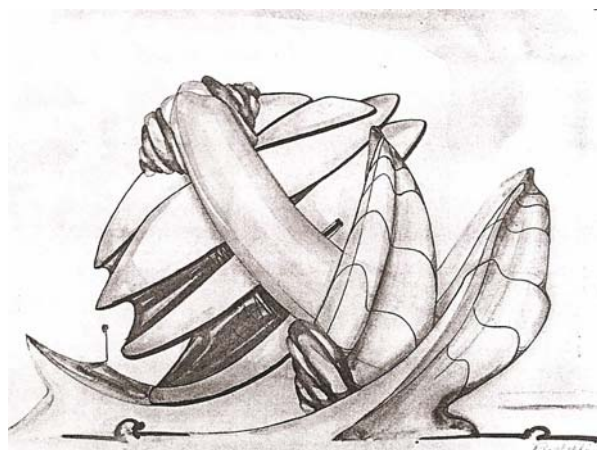
1.83 – Town hall, sem data



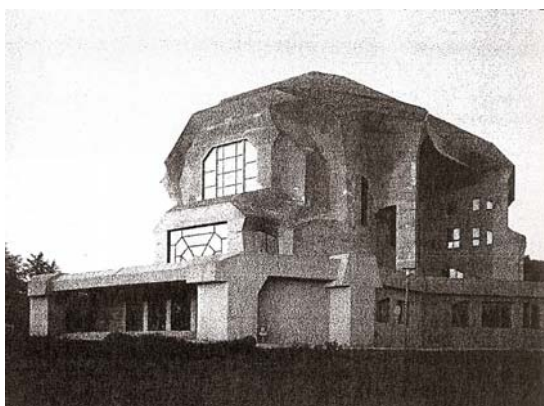
1.84 – Ilustração do *Ruf zum Bauen*, 1920



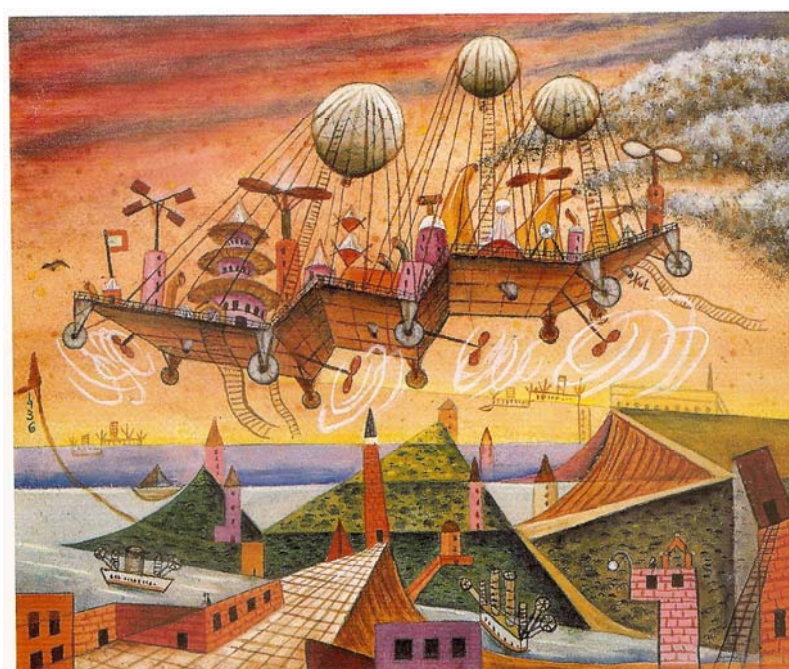
1.85 – Ilustração do *Ruf zum Bauen*, 1920



1.86 – *Traum aus Glas (Glass Dream)*, 1920



1.87 – Segundo *Goetheanum*, 1925/28/57



2 – *Vuel Villa*, 1936



2.1 – Baubiombo, 1921



2.2 – Dos rúas, 1922



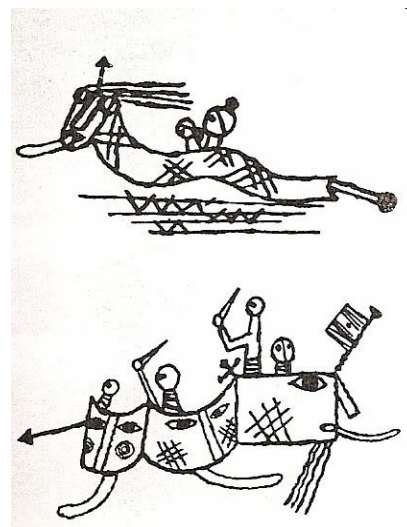
2.3 – Mundo, 1925



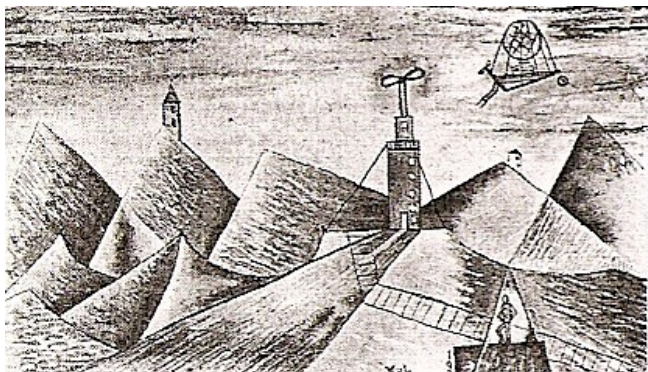
2.4 – Drago, 1927



2.5 – Otro drago, 1927



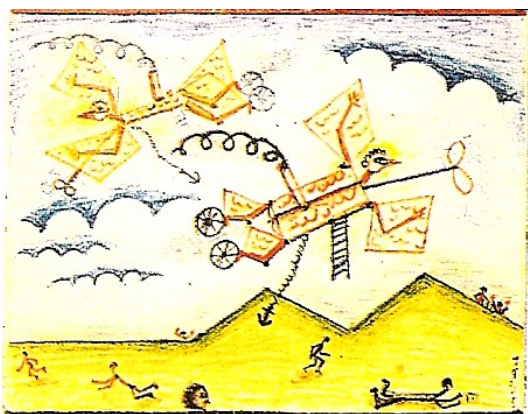
2.6 – Viñetas para *El idioma de los argentinos*, 1928



2.7 – Paisaje, 1932



2.8 – Mestizos de avión y gente, 1936



2.9 – Dos mestizos de avión y gente, 1935



2.10 – Cuatro mestizos de avión y ciudad, 1935



2.11 – Gente kin vuestras, 1936



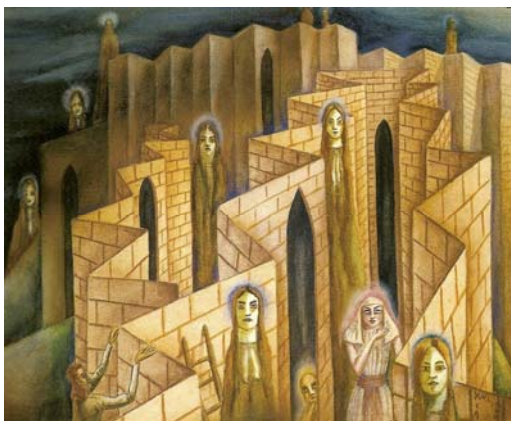
2.12 – Sin título, 1936



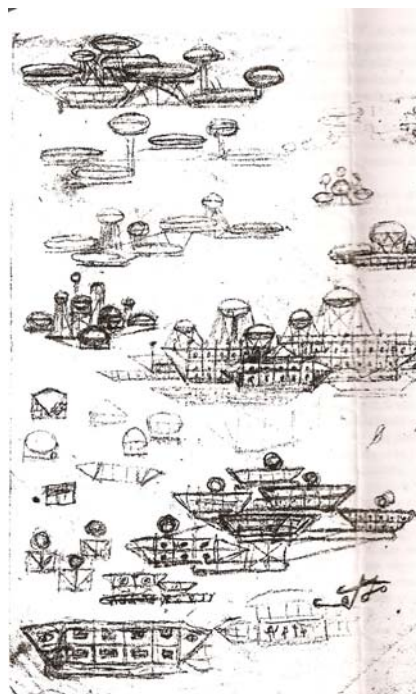
2.13 – *Ciudad lagui*, 1939



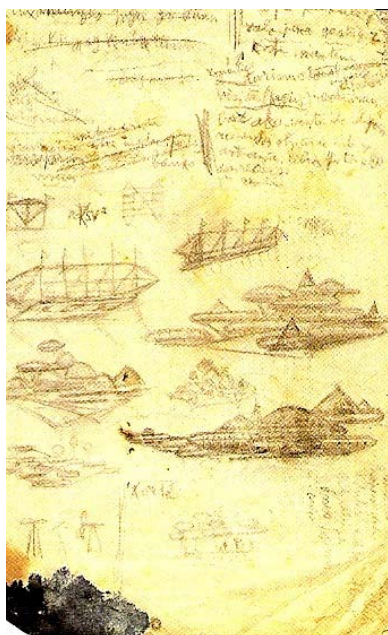
2.14 – *Muros biombos*, 1948



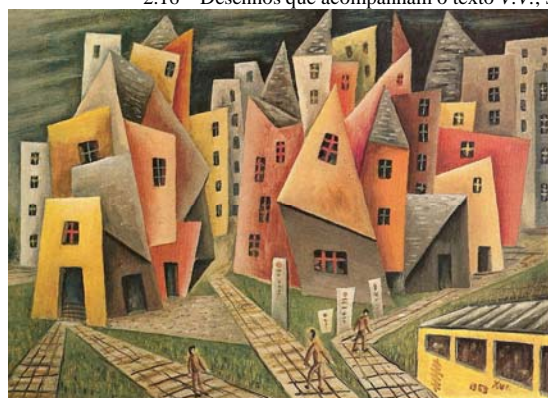
2.15 – *Templo*, 1949



2.16 – *Desenhos que acompanham o texto V.V., s/ data*

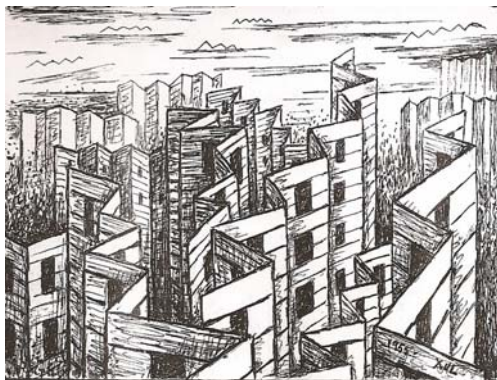


2.17 – *Bocetos de "vuel-villas"*, [194?]



2.18 – *Barrio*, 1953





2.19 – Paisaje con biombos, 1955

## 2.20 – Vuelvilla

Alguien en B. Aires tenía, ya desde varios años algún proyecto en boceto, de una ciudad digámosla villa, que cualquier día podría presentarse sobre el horizonte, asomarse por entre las nubes, aparecer en cualquier lugar del aire donde no había nada el día antes, es decir una villa que flote, derive o navegue por los aires, una villa volante, una Vuelvilla, que por brevedad llamemos V.V.

Bajar del cenit, como dice el Apocalipsis, cap. XXI, 2: Y yo, Juan, vi la santa ciudad, la Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, ataviada como novia para su marido.

Es natural que se quiera ver en ella ante todo una novedosa forma publicitaria que alcanzaría, y en tiempo más o menos rápido, aunque sea poco previsible el dónde y el cuándo, casi a cualquier parte de la tierra del mundo, sin contar su agua; pero como una subsidiaria subvilla sobre ruedas debería acompañarla, aun de cuando en cuando con demasiado peso para covolar, hay que rebajar ese casi. Más bien habría que considerarla como un núcleo, centro semoviente o capital de cultura desparramada, de varios Xn ramos, de importancia y catálisis en imprevisibles perspectivas.

Esta V.V. es emprendible por ahora por: Iº, alguna activa empresa comercial privada o socialista, aun solo como ensayo al principio, para ampliar sus ventas, ya indirectamente por la difusa publicidad que manejaría, ya por ventas directas; IIº, por algún partido político y/o religioso, para hacer prosélitos “al vuelo”; IIIº, la U.N.E.S.C.O podría botarla al espacio para penetrar más lejos con su tan útil obra; IVº, algunos idealistas con recursos podrían querer elegir su futura gente, perdida o escondida por el mundo, oteándola desde la V.V.; Vº, y podría ser cualquier organización de objetivo sin fronteras, que quiera o que no quiera lucrar en el negocio tan vario que ofrecería la V.V., al tiempo que actúe por sobre todo lucro.

De cualquier modo, aunque por ahora nadie corra este albur, un boceto siquiera de V.V. sería muy útil, si no necesario, como primer ensayo de pensar en el asunto, como ejemplo y/o contraejemplo, y como germen de otro tal mejor, idem de cuentos o novelas.

Movilidad: El modo más barato de viajar por aire, sin gasto de combustible, será siempre el de hacerse llevar por el viento en globo. Esto ya dice lo principal que debe ser para V.V. un buen servicio meteorológico, que prefije itinerarios según los vientos a favor; que aproveche las calmas para estacionarse en cualquier lugar conveniente, sobre o cerca de ciudades populosas, y que soslaye o evite mucha lluvia, fuertes vientos, granizo, tormentas, etc., subiendo a motor o a

lastre perdido por encima de tales, hasta varios miles de metros, con hélices de inclinación variable. En esos casos, cuando por menor densidad del alto aire ambiente, aumente la presión expansiva interna del gas, que en los globos clásicos se dejaba escapar por válvulas, para que no estallara la envoltura, en V.V., y para evitar el consiguiente desperdicio de un gas caro, se haría pasar su excedente (en función de la altura alcanzada), a otros *ad hoc* más chicos, compensadores, los que, viceversa, cuando se redescienda a mayor densidad de aire, o sea más presión atmosférica, serían bombeados de su gas, que iría hacia su anterior lugar, y estos globos al margen, o se rellenarían de aire con justa presión, para no deformarse con resistencia del aire, en la marcha contra el viento, o se podrían plegar como acordeones hasta lo requerido, y redesplicándose, sin desplazarlos. En casos urgentes, por fechas precisas o plazos impostergables, son imprescindibles los motores, si los vientos no ayudaran.

Globos. La forma esférica común de globos no es cómoda con vientos fuertes, ni en la marcha a motor, por su mucha superficie contra el aire, en vuelo dirigido. Nuestra V.V. sería llevada por globos de tela y goma, según tradición, o de algún material plástico; de forma muy alargada, más o menos cilíndrica, o prismática triangular, rígida por su armazón de duraluminio, en estrechas láminas ensambladas, y tubos, para la máxima resistencia y el mínimo peso. Estos globos, mejor dicho, envolturas externas, rígidas para no deformarse por resistencia del aire, la que acabaría con el equilibrio del conjunto, si por menor volumen del gas, aflojara lo tenso de una tal envoltura sin soporte, encerrarían otros varios globos llenos de un gas lo más liviano que haya y convenga, como es el uso en los dirigibles “modernos”.

Este gas de ningún modo ha de ser hidrógeno (aunque sea lo más liviano), ni gas de Quemar común (el más barato, aunque cinco veces más pesado que el hidrógeno), por ser ambos tan inflamables, a merced de rayos, meteoritos, tiros de cualquier enemigo o mal intencionado, (bicho nada raro). El único gas apto, por ahora, es el helio, inerte, no inflamable, que pesa poco más de la mitad que el hidrógeno, y cuyo único defecto es el de ser carísimo. En los Estados Unidos se usa mucho en dirigibles y globos militares de observación.

Otrosí. Serían los pisos de chapas plásticas o de madera o similmadera esponjosa, o de cualquier buen material liviano incombustible, usable también en plataformas, tabiques, techos, rampas (mejores que escaleras, las que toman mucho volumen, salvo las verticales), barandas, etc. Estos pisos, sobre todo los muy amplios, que uniendo dos o más unidades, como plazuelas de barrio, se apoyarían en globos chatos, cuase colchones, para muy aliviar en total peso. Con estos pisos, y es decir con toda la V.V., se puede cubrir plazas, hasta barrios enteros, de una ciudad terrestre, haciendo de techo; sobre un campo, lo transforma en cancha, pista, salón o patio cubierto, etc.; sobre rocas y colinas, las diversas unidades pueden redisponerse, en variable urbanismo hacia lo alto o en ancho, como una nueva villa cada vez; sobre río, puerto, lago y mar, V.V. puede rodear las costas, o cubrir el espejo de agua, y también, con flotadores, posarse en el agua, y en ciertas condiciones hasta navegar, asaz torpemente, por cierto.

Subvilla. Todo el material pesado: objetos, libros, muñecos, estatuas, aparatos, etc., para venta; los muchos bancos o sillas para conferencias, conciertos, teatro, etc.; paneles de fondos, decorados teatrales, armatostes figurativos didácticos, artísticos, religiosos, de propaganda, mágicos, etc., cuadros en exposición, mercadería pesadas y otras tales cosas, tendrán que ir por tierra, en tren de camiones o carros, en caravanas de camellos o llamas, con furgones por tractores, por trineos, etc., según países, según convenga. Por cierto que gasógenos, combustible, vituallas, tanques, algunos pontones, para balsas o puentes que sea, taller de emergencias, y alguna maquinaria esencial, han de ir también por ruedas. Por radio habrá continua comunicación con V.V. y lo demás.

Todo este rodaje puede tener en parte vida autónoma también. Pagarse sus gastos, no solo, sino además ser fuente separada de ganancia, educación, etc., sobre las mismas bases y fines que V.V. y es muy posible, dado que esta Ruedivilla, o Villa Ruedas, puede transportar un volumen sin límite de mercaderías, sea un mayor éxito comercial que V.V., tanto que la subvilla, como un barrio de V.V. subsidie en parte, o en mayor parte, las finanzas a veces aleatorias de la otra, la que triunfaría siempre en su faz superior, de cultura, espíritu y mente, sobre ésta. Han de ser dos ramas de una misma empresa, tanto más bella cuanto más ideales sean sus objetivos. Claro está que en regiones sin caminos o de acceso difícil, esta subvilla no podría llenar sus funciones de complemento, ni las de su trabajo por cuenta propia, regiones que son las más en nuestro continente – y en algunos otros. Pero, como se supone, son esas las partes menos pobladas, y por tanto menos atractivas para dichas coactividades.

\*\*\*

RECURSOS. – Dado el gran costo inicial de V.V. y del gas helio, se puede empezar con unidades (digamos barrios) en chico, de pocos habitantes, o como se dice de naves de mar y aire, tripulantes. Con los crecientes provechos, crecerá también el cuerpo de V.V. con sus servicios y servidores. Uno puede preguntarse si no sería más práctico que las varias unidades o barrios maniobren y queden separados; pero, aparte de la comodidad circulatoria interna, por las calles, o si se quiere, pasajes o pasadizos, con las trabazones triangulares de los diversos soportes entre los miembros determinados por cada globo, se consigue mucha estabilidad y se evita dispersión en los movimientos. La cohesión de las partes, además, preserva y robustece con el tiempo la persona ideal de la V.V., o como diría un antiguo, hace vivir su ‘nombre’.

Los recursos más inmediatos los darían, aparte de la ideal finalidad básica, más o menos azarosa en ganancias y pérdidas, algunas entradas calculables y probadas en otras partes. Por ej.: Iº, pasajeros en turismo romántico, dependiente del viento sin saber hacia dónde, ni dónde quedarse, ni por cuánto tiempo, el que sería la medida de los precios, además de un justo ajuste por el combustible. Este hotel vagamundo, con cimientos en el viento y caprichosa geografía, puede buscar, recibir y dejar clientes en cualquier insólita región. Esto sería lo ideal en viajes de boda, o lunas de miel, y atraería inversiones seguras de capital, hasta como negocio exclusivo.

IIº, visitas explicadas pagas, por turnos limitados, para no recargar lo ya pesado: lo interior de los grandes globos, con sus complejas armazones metálicas, y observar los diversos organismos de V.V. serían, aun por una sola vez, gran atracción de público, que así estaría receptivo para la enseñanza que impartan los guías, la que se presupone perfecta, en arte, ciencia y moral.

IIIº, teatro: esta V.V. haciendo enorme techo al posarse sobre una cancha, pista o campo, si con desniveles en andenes tanto mejor, puede cubrir gran masa de público, con enorme lugar para escenario, lo que pondría fuera de escala, hasta lo absurdo, a los actores humanos (de estatura normal: no se sabe qué, o si, las mutaciones provocadas en lo futuro por radioactividad, en el uso cada vez mayor de energía atómica, nos darán gigantes además de enanos, y si serían viables, actores los que podrían hacer su teatro en la subvilla, según lo usual, en medida humana. Entonces, este teatro de marco descomunal, ha de ser también gigante, con grandes y grandísimos títeres, visibles por muchos miles de mirones y manejados, si desde el suelo, por pértigas con varios sirvientes, o con otros tales por cuerdas, si desde arriba, y por supuesto, con mucha ayuda mecánica, por el asaz peso de los susodichos. Aquí también hay que depender de vientos, bajo previsión del buen servicio meteorológico de V.V.

IVº, con ayuda o base en la subvilla, Ruedevilla, pueden ocurrirse muchos ramos de comercio no adecuados para una V.V., descargando sus pesos y/o volúmenes de surplús siempre

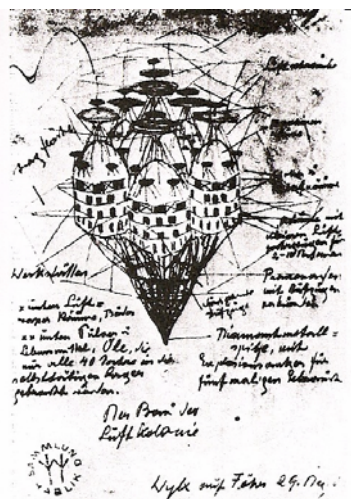
cerda de tierra, por ej.: pueden presentarse filmes en pantalla gigante, exponer y vender cuadros, dar conferencias y lecciones, atender enfermos por médicos de V.V., vender objetos de artesanía propia, etc., etc., muchos etc.

\*\*\*

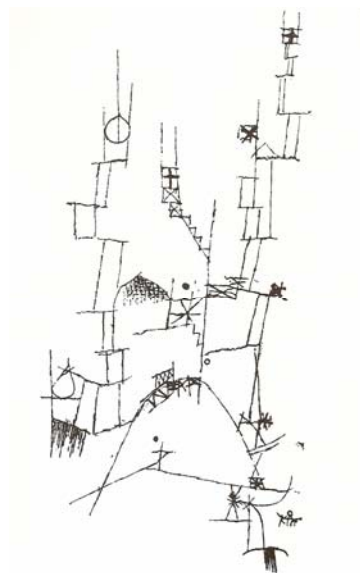
Todavía en nuestra época no serían ninguna solución ni muchísimas V.V. para el grave problema de la superpoblación, ni tampoco más tarde; empero, medio en broma, puede posarse como tema, tragicómico, éste: sobre ciudades del futuro, pululantes, varias capas aéreas de repletos domicilios colgados del cielo, de cualquier modo y estrechez, como anticipa una vieja caricatura inglesa.

\*\*\*

En resumen, con lo dicho, y algún detalle olvidado o preterido, que el ducho lector sabrá suplir, ya parece factible la V.V. Más próximos de ella estaremos cuando se junten unos cuantos presuntos premiembros del Concejo Municipal de la V.V., autoelegidos, y se aprueben entre sí como tales, para planear, en constante mejora y sin doblez utilitaria, con apoyo y colectas de unos presupuestos “amigos de la V.V.” y formar unos esqueletos y armatostes mentales, que, cuando ya haya una inicial base numeraria (de moneda “fuerte”), se vayan adensando hasta lo palpable, hasta lo metálico (duraluminio), en algo muy complejo, muy liviano y huidizo por las nubes, la Vueltilla, la V.V. alta en el cielo.



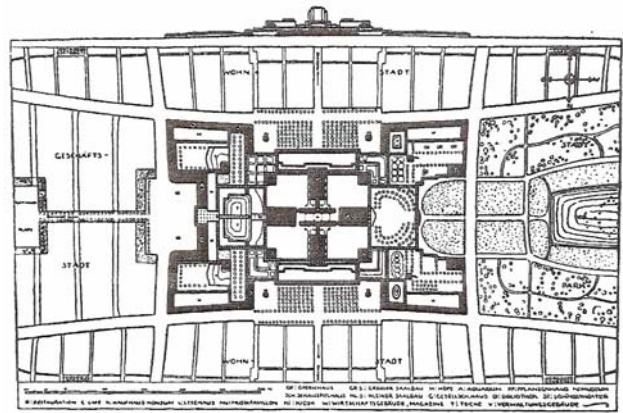
2.21 – The construction of the air colony, 1908



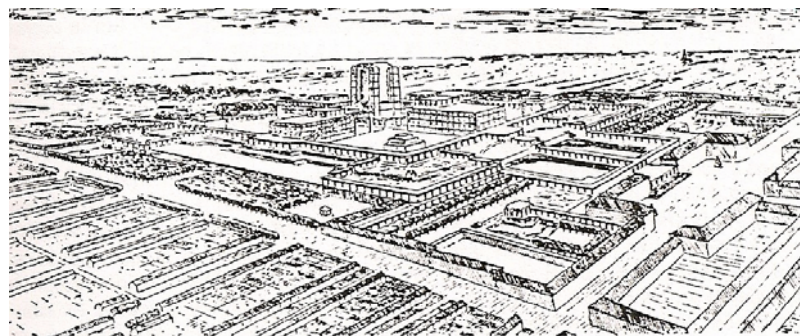
2.22 – Jerusalém, minha glória suprema, 1914



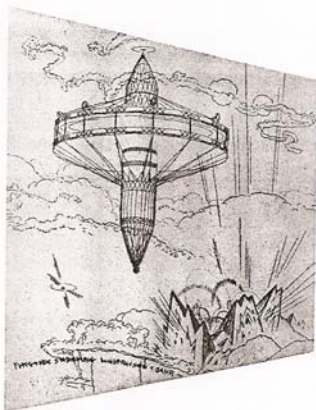
2.23 – Steinbruch, 1915



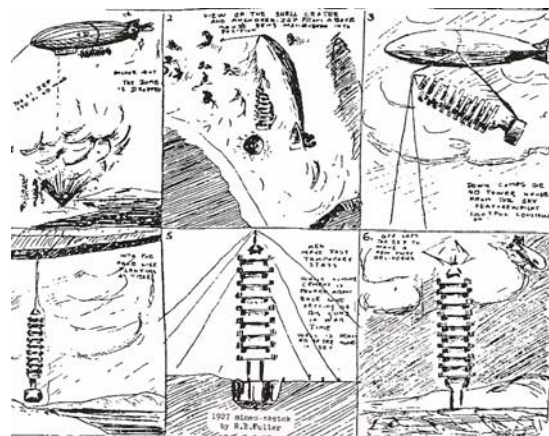
2.24 – Stadtkrone, 1919



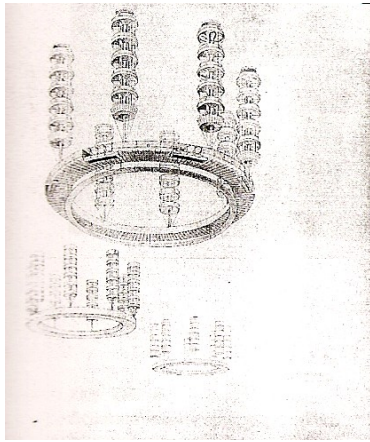
2.25 – Stadtkrone, 1919



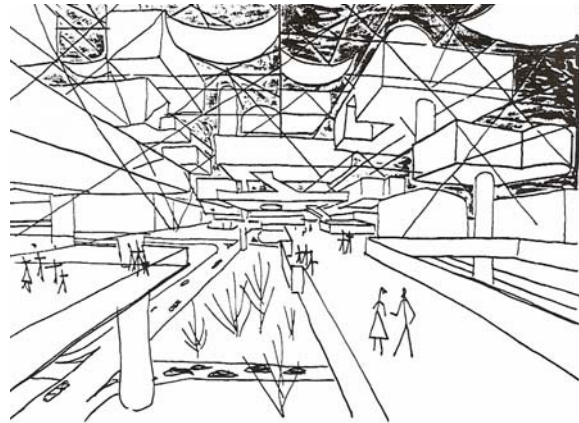
2.26 – Flying settlement, 1925



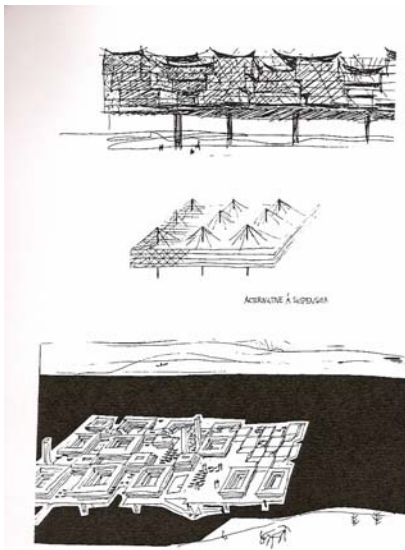
2.27 – Torre transportável por zepelim, 1927



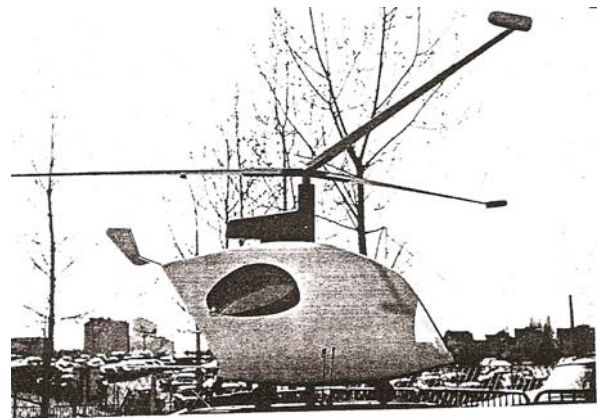
2.28 – Ciudad voladora, 1928



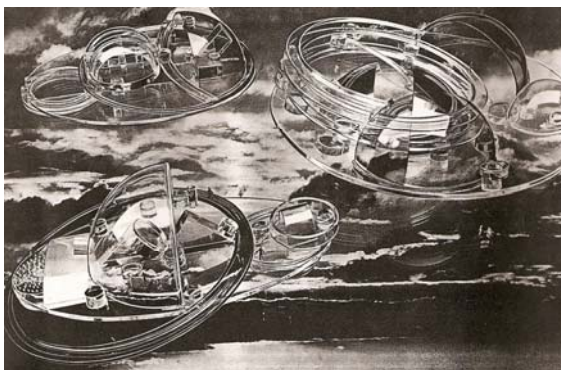
2.29 - La ville spatiale, 1958-9



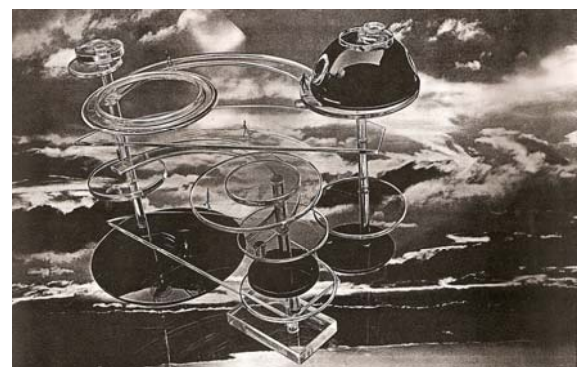
2.30 – La ville spatiale, 1958-9



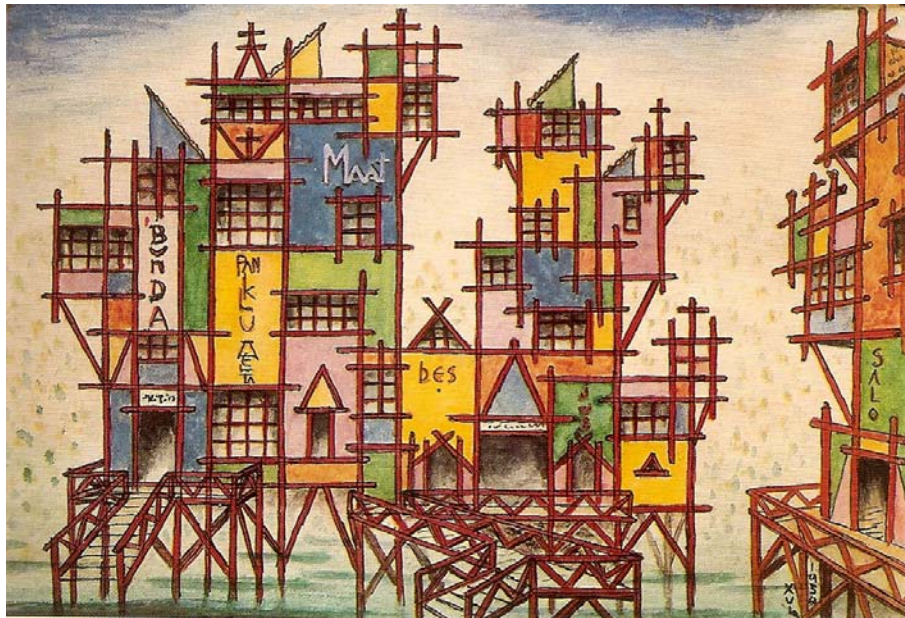
2.31 – Helicóptero habitable, 1964



2.32 – La ciudad Hidroespacial, 1972



2.33 – La ciudad Hidroespacial, 1972



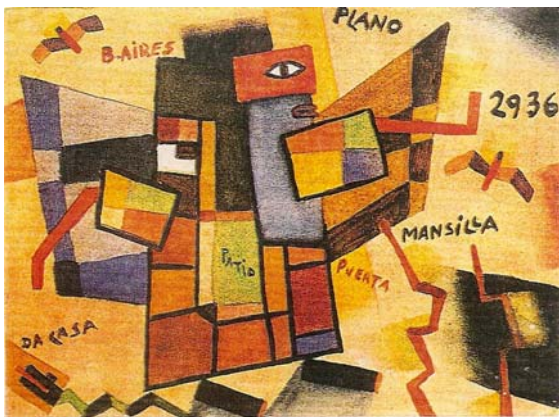
3 – Proyecto Pan Klí Delta, 1954



3.1 – El el Tigre, 1919



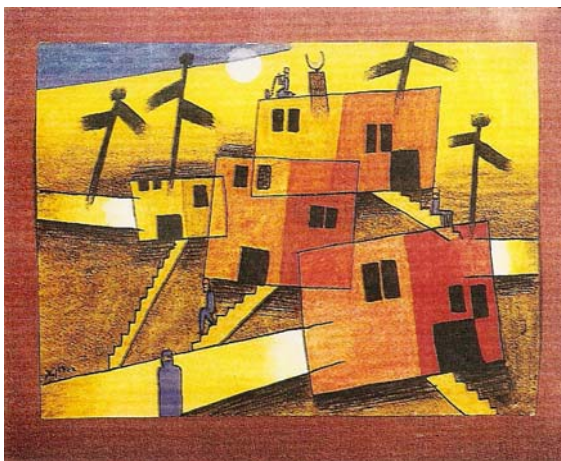
3.2 – Fija la mente em prisiones eskemáticas, cerca 1919



3.3 – Mansilla 2936, 1920



3.4 – Cinco casas, 1922

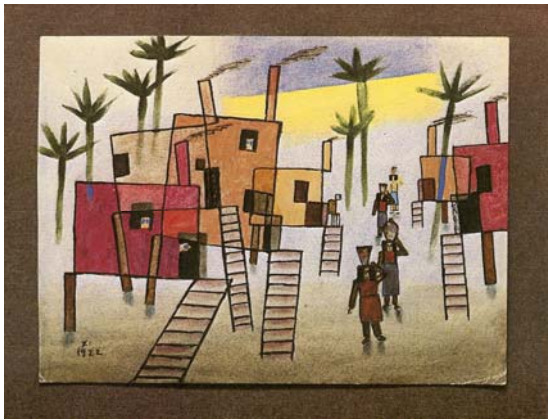


3.5 – Tres rúas, 1922

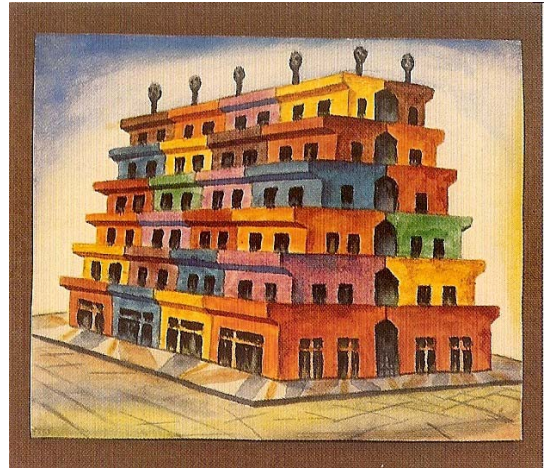


3.6 – Dos casas, 1922





3.7 – Casas en alto, 1922



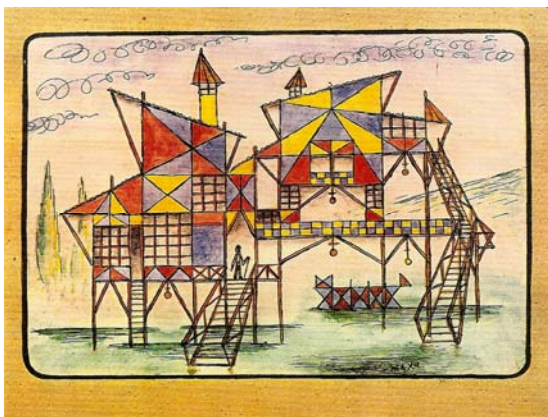
3.8 – Neo bau, 1922



3.9 – Proyecto Fachada Delta, 1954



3.10 – Proyecto Fachada Delta, 1954



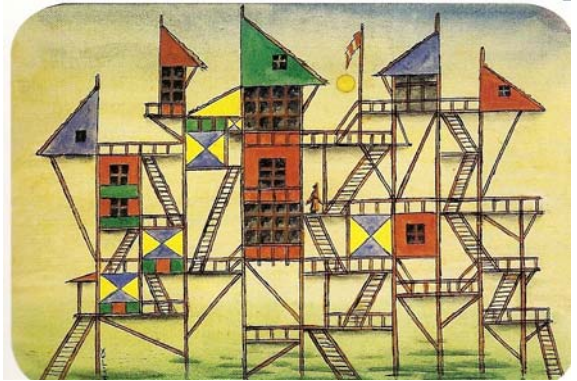
3.11 – Proyecto Fachada Delta, 1954



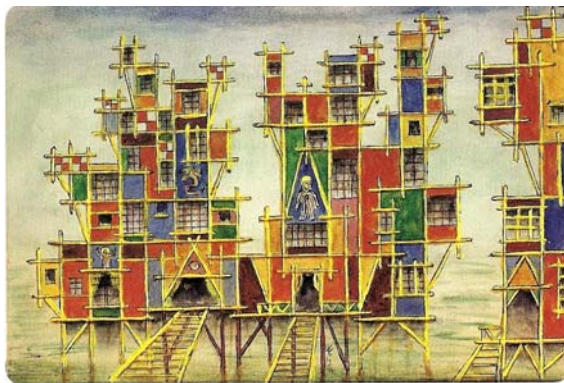
3.12 – Proyecto Fachada Delta, 1954



3.13 – Proyecto Fachada Delta, 1954



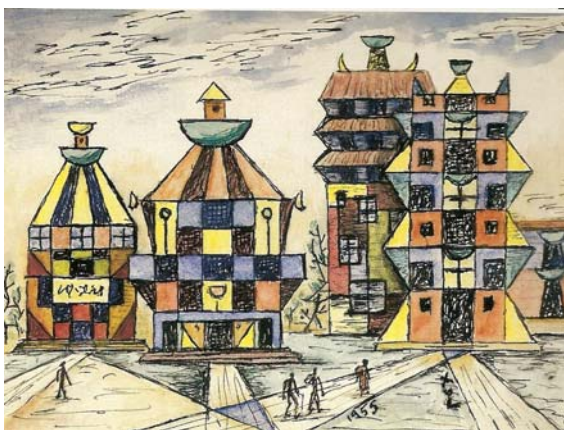
3.14 – Proyecto San Lar de Tigre, 1954



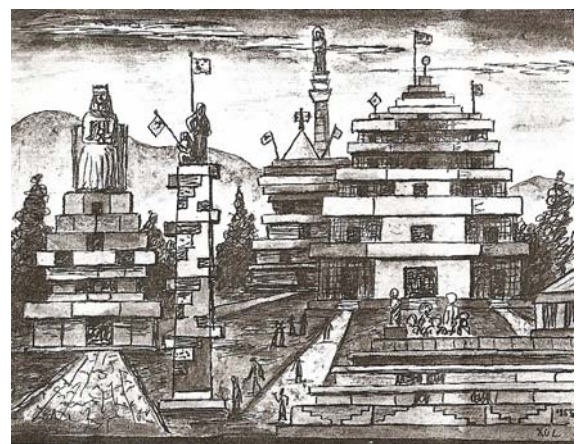
3.15 – Proyecto Fachada para el Delta, 1954



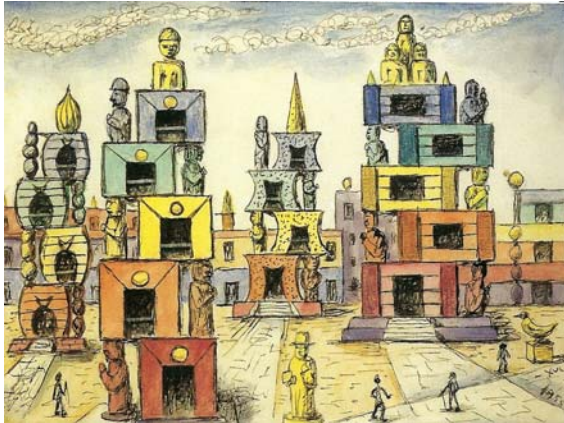
3.16 – Proyecto Fachada Delta, 1954



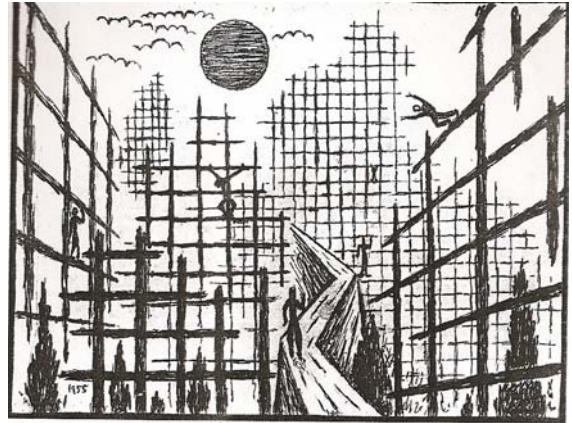
3.17 – Plaza (I), 1955



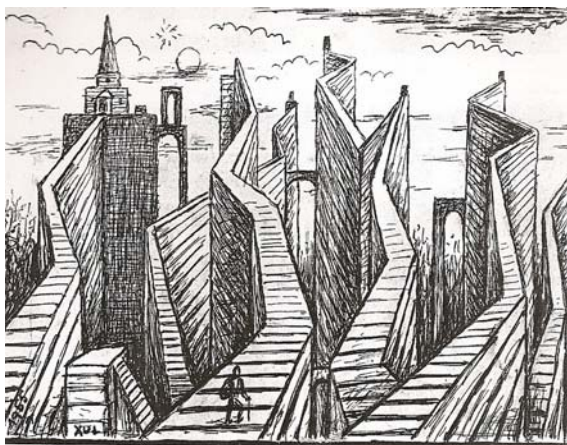
3.18 – Plaza I, 1955



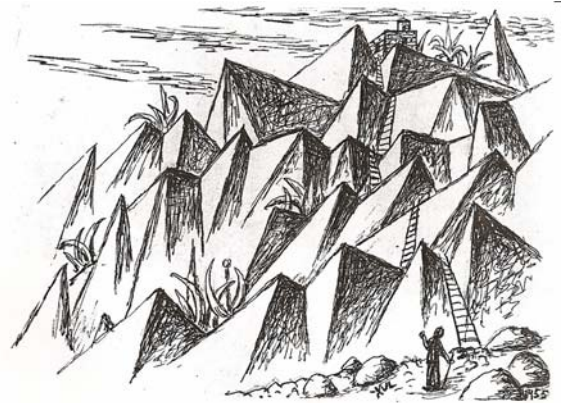
3.19 – Plaza (II), 1955



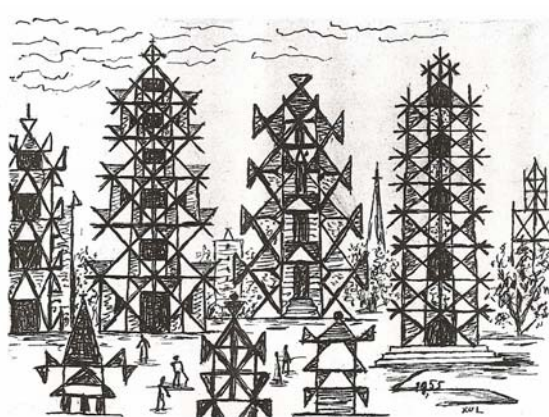
3.20 – Rejas, 1955



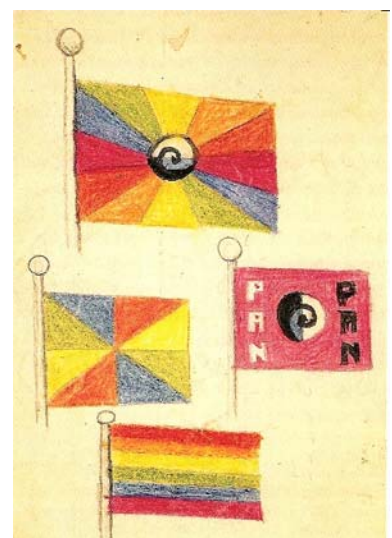
3.21 – Sendas upa, 1955



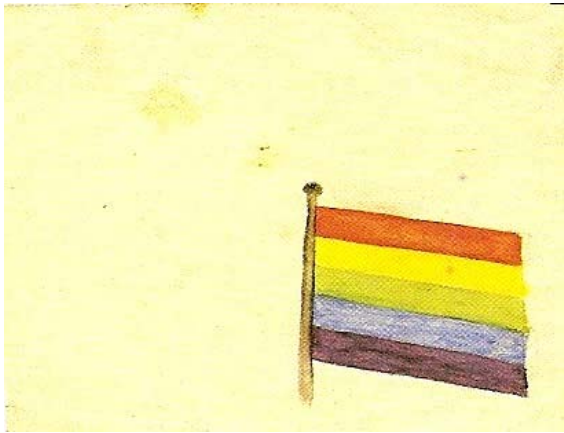
3.22 – Pi casa, 1955



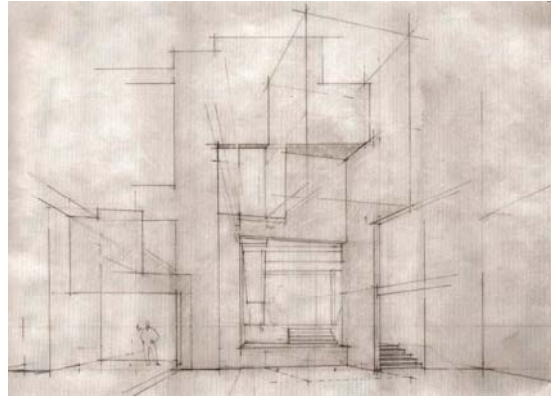
3.23 – Casas verticales 4, 1955



3.24 – Bandeiras para o Pan Klub, cerca de 1960



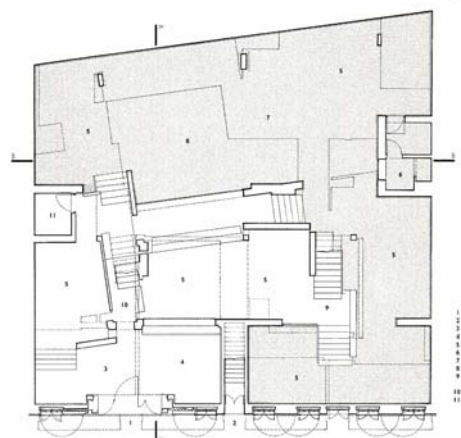
3.25 – Bandeira em dorso de texto de 1923



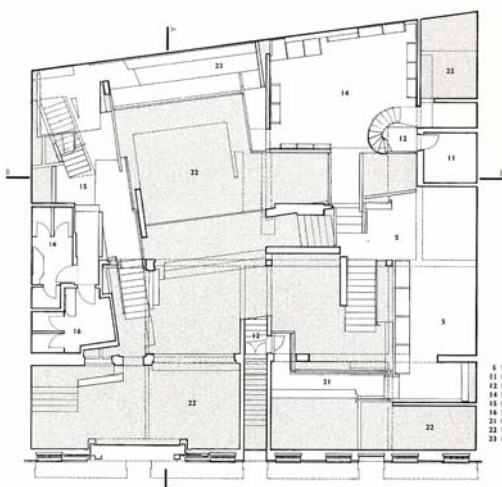
3.26 – Primeras perspectivas de estúdio, 1987-93



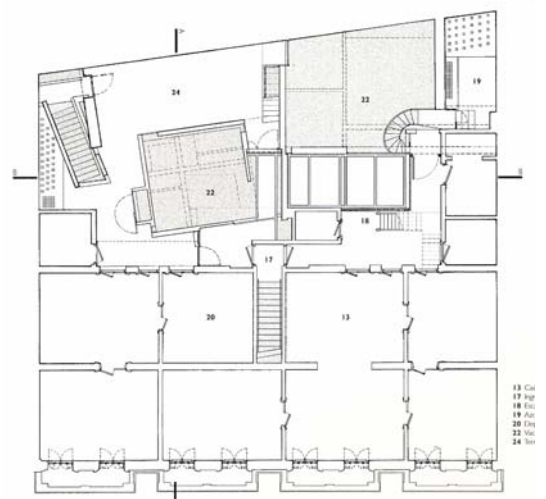
3.27 – Fachada sobre calle Laprida, 1987-93



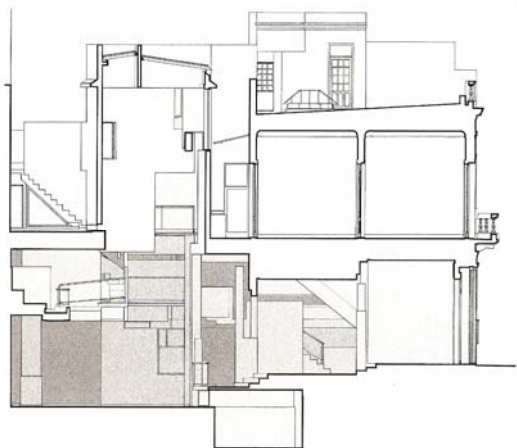
3.28 – Planta baja, 1987-93



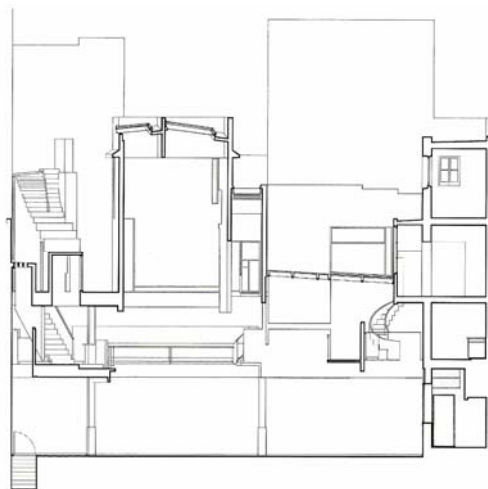
3.29 – Planta entresuelo, 1987-93



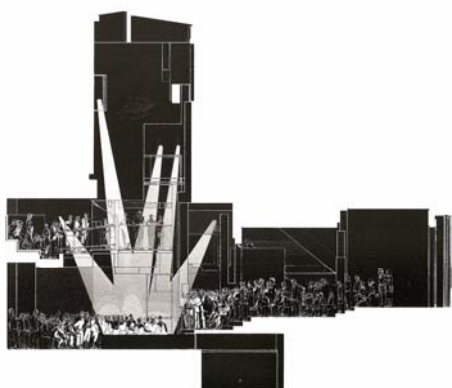
3.30 – Planta alta, 1987-93



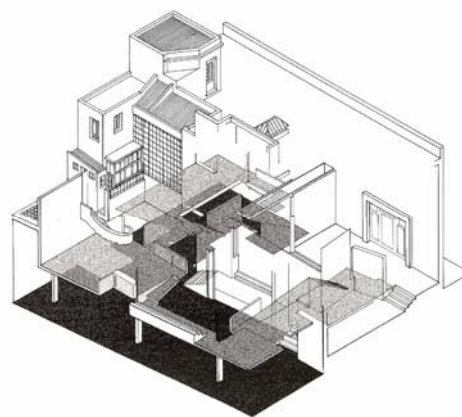
3.31 – Corte AA, 1987-93



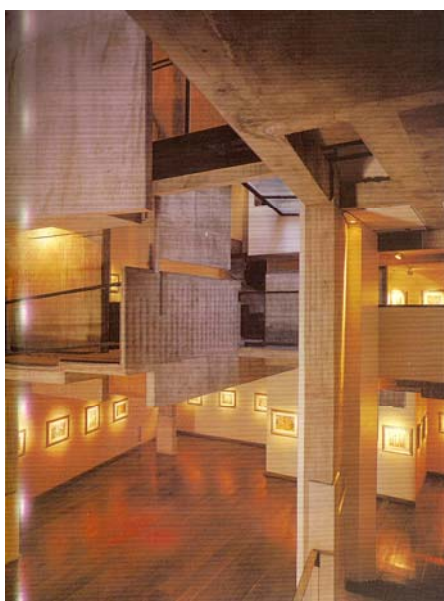
3.32 – Corte BB, 1987-93



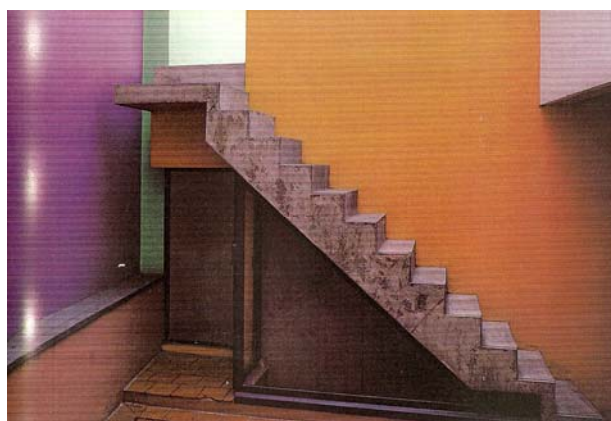
3.33 – Corte indicando el uso del museo como teatro, 1987-93



3.34 - Axonométrica indicando entrepisos, 1987-93



3.35 - Foto interior/ salão central, 1993



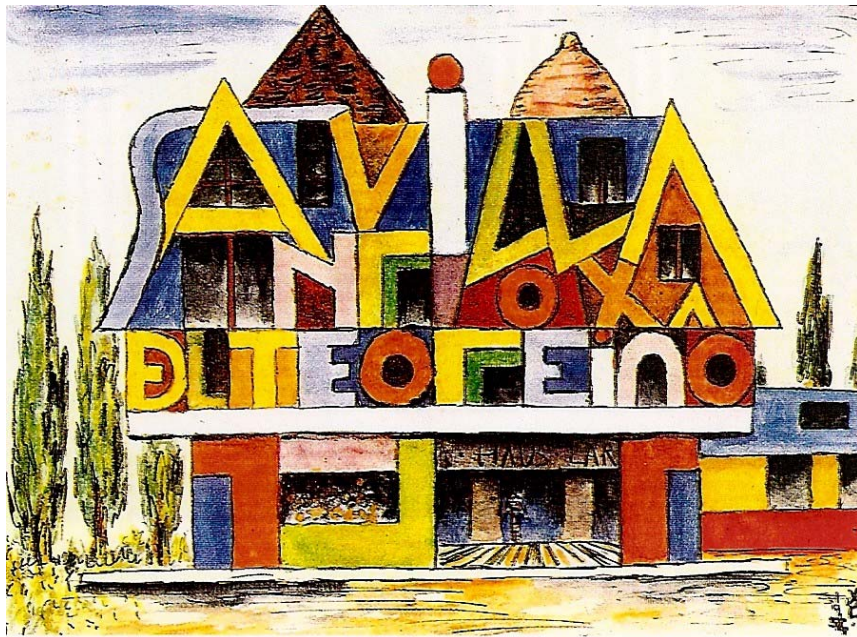
3.36 – Foto terraço/ escada, 1993



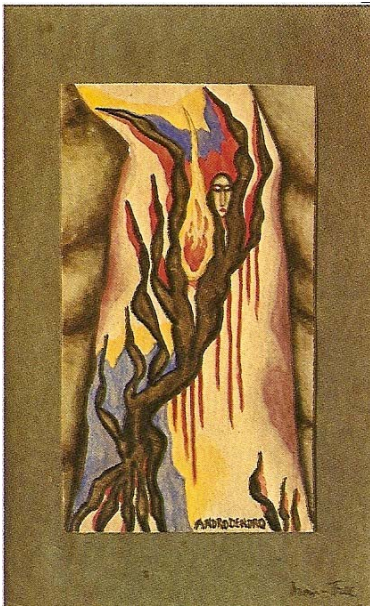
3.37 – Foto teto, 1993



3.38 – Foto fachada, 1993



4 – Proyecto ciudad (San Villa), 1954



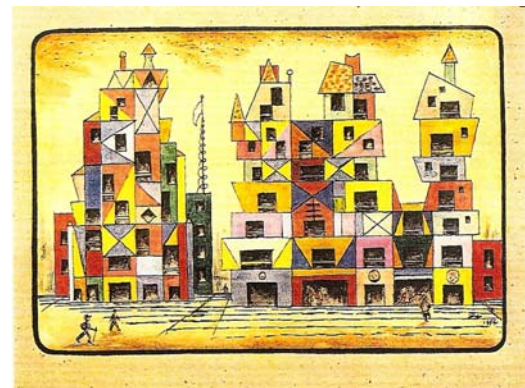
4.1 – *Man-Tree*, 1916



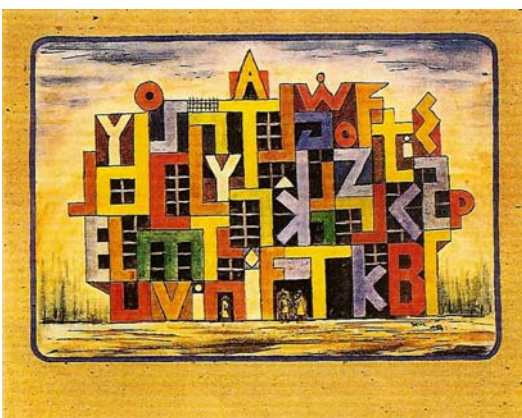
4.2 – *Pareja*, 1923



4.3 – *Grafia*, 1935



4.4 – *Proyecto fachada para ciudad*, 1954

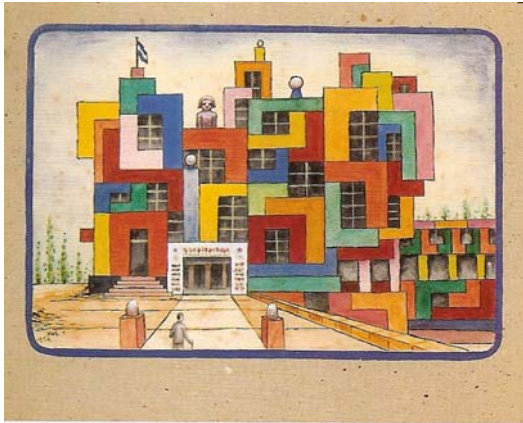


4.5 – *Proyecto fachada para ciudad*, 1954

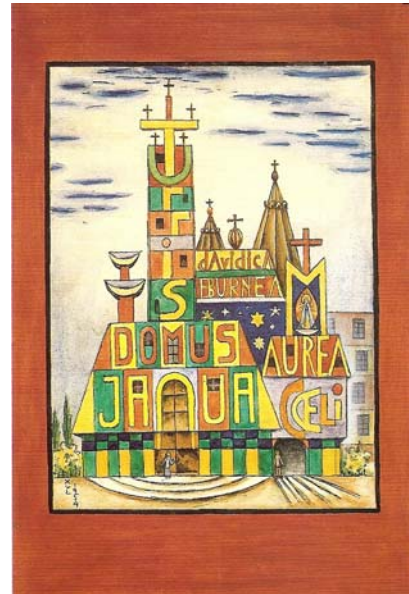


4.6 – *Proyecto ciudad*, 1954





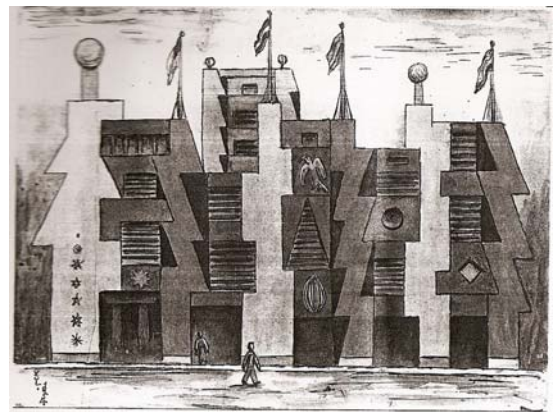
4.7 – Proyecto Fachada para Ciudad, 1954



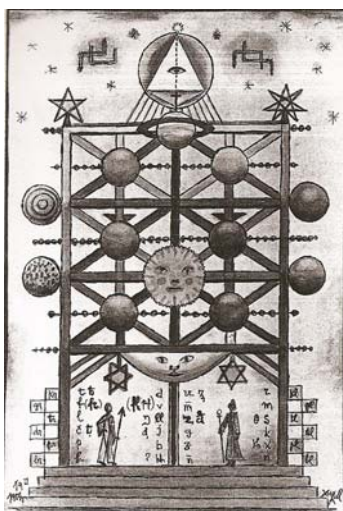
4.8 – Iglesia de María, 1954



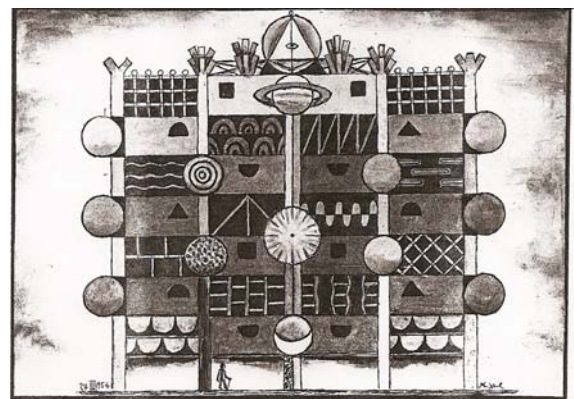
4.9 – Rótulo, 1960



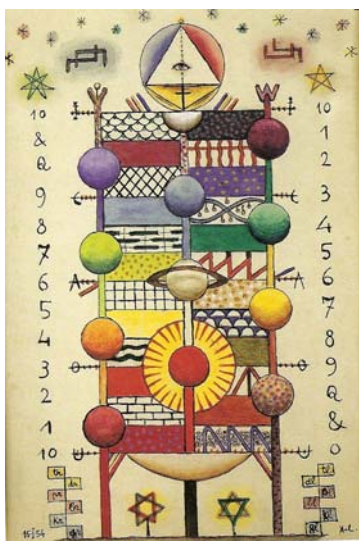
4.10 – Proyecto ciudad, 1954



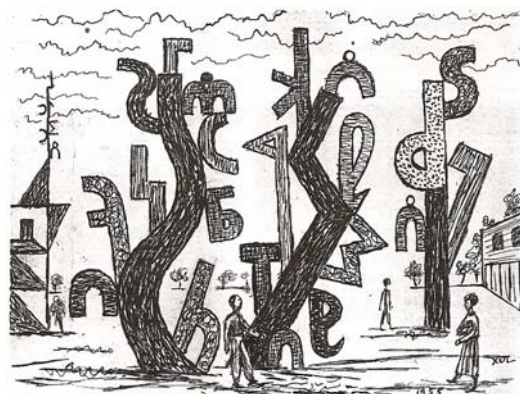
4.11 – Pan Árbol, 1954



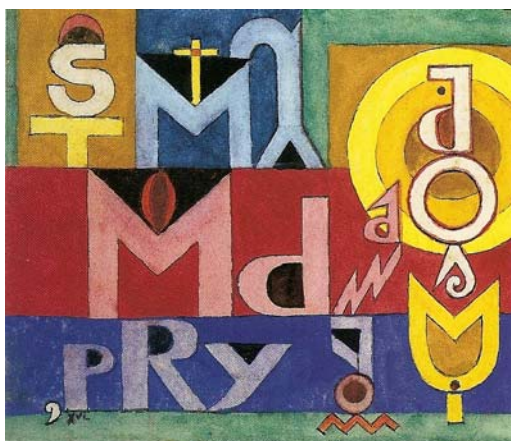
4.12 – Coecos-fachada, 1954



4.13 – Pan Tree, 1954



4.14 - Árboles y letras, 1955



4.15 – Santa Maria, 1960



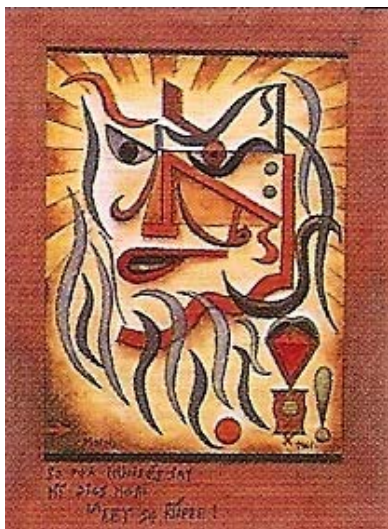
4.16 – San Pablo say, 1961



4.17 - ¡Xamine todo!, 1961



4.18 – Rudolf Steiner (Steiner)..., 1961



4.19 – Muy mago Krowley Alistor (Crowley Aleister), 1961



4.20 – Todo for Teo Reino Melior mundo San Raza. BRS, 1961



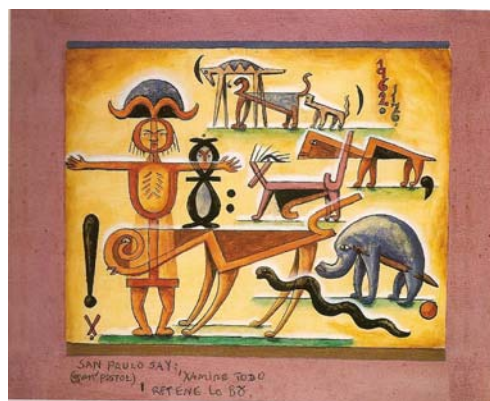
4.21 – Donia Bona Micaela, 1962



4.22 – Mwi worke for teo reino, 1962



4.23 – Piu mui worke, 1962



4.24 – Xamine todo, 1962



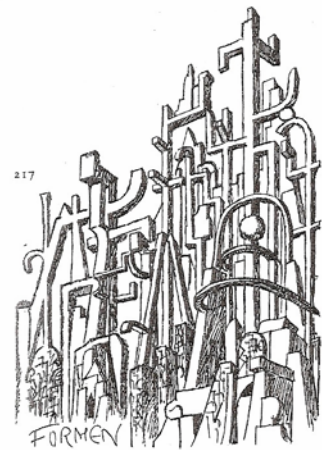
4.25 – *Memory of New York, 1916-7*



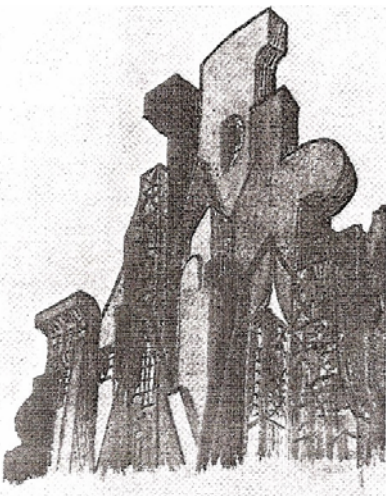
4.26 – *Villa R, 1919*



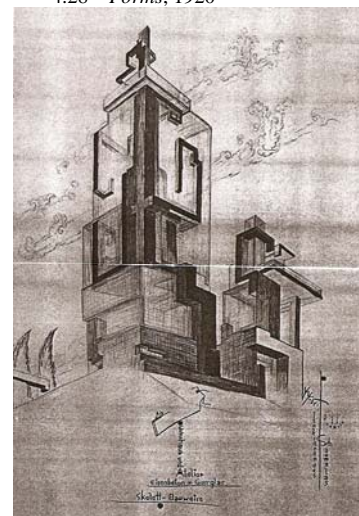
4.27 – *Berlin dagegen unsere Hochburg heißt die Kreisfahrtung Seiner Bürgere...*, 1919



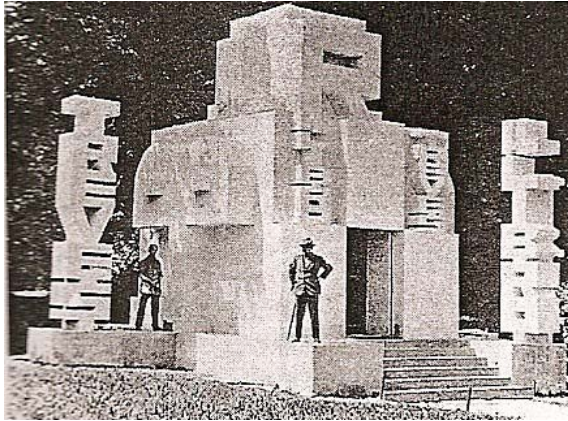
4.28 – *Forms, 1920*



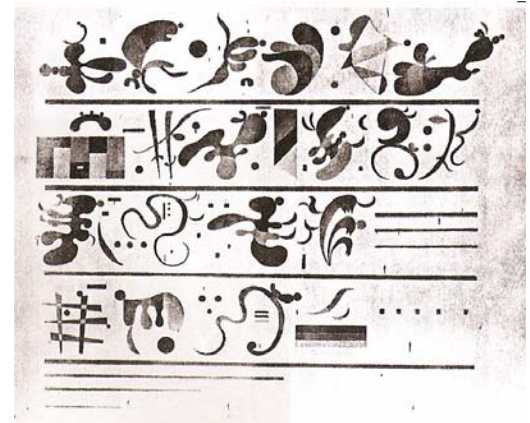
4.29 – *Composition, 1920*



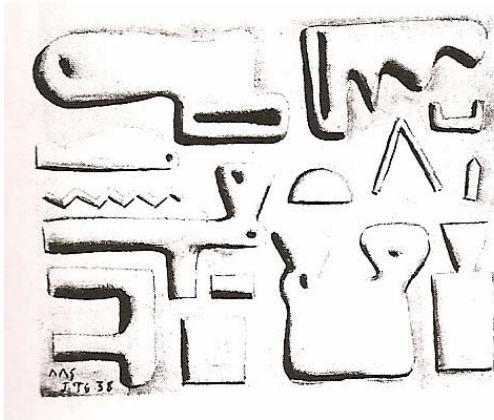
4.30 – *Residence and studio, 1921*



4.31 – Pabellón de libros, 1927



4.32 – Succession, 1935



4.33 – Composición, 1938



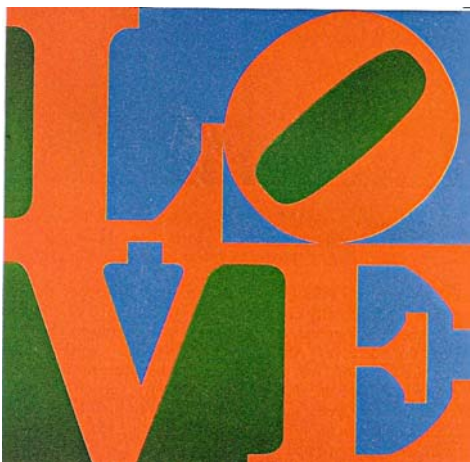
4.34 – L'art de la conversation, 1950



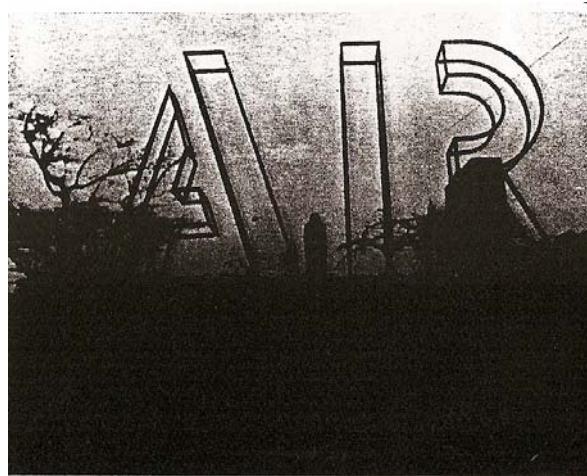
4.35 – Carta a un general, 1963



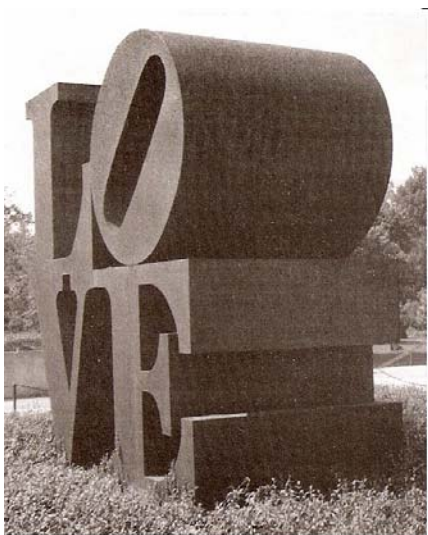
4.36 – La razón, 1964



4.37 – Love, 1966



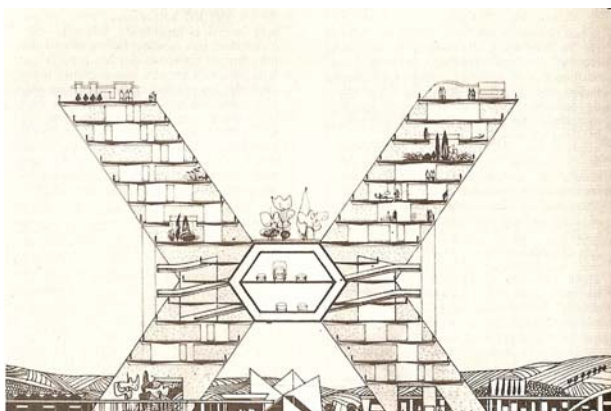
4.38 – AIR, 1969



4.39 – Love, 1970



4.40 – Berlin expression, sem data



4.41 – Cidade em "X", sem data

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)