

AS GRAFIAS DE XUL SOLAR

Apontamentos sobre a tradução intersemiótica na feitura do objeto artístico

Yara dos Santos Augusto Silva (UFMG)

Introdução:

A investigação da evolução do arrolamento entre as artes do texto e da imagem conduz a pensar a materialidade visual do texto, e compreender que a escrita concebida para o deleite visual do receptor não consiste em uma criação contemporânea, nem mesmo moderna. O fato de que o ato de escrever está baseado em certa imaginação visual se explicita ao pensarmos em alguns sistemas de escrita, como aqueles baseados nos pictogramas, hieróglifos e ideogramas. Existem alguns autores, como Anne Marie Christin, que argumentam com a devida pertinência que, nos primórdios da civilização, mais do que a partir da representação de uma fala, a escrita teria se originado da imagem, que “a escrita foi tornada possível pela imagem” (CHRISTIN, 2004, p.287).

A proposição defendida por Christin vai ao encontro do que argumenta Foucault, em *Isto não é um cachimbo*, quando o filósofo afirma:

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras. (...) Texto em imagem. (FOUCAULT, 1989, p.25)

Barthes, em “Variações sobre a escrita”, discorre, por sua vez, sobre certo interesse pela escrita enquanto ato de traçar o signo, gesto de escrever, impressão gráfica, que não se reduziria, nas palavras dele; a uma “dama de companhia (retardatária) da fala”, de modo que o simbolismo que move o signo escrito não deveria ser ignorado (BARTHES, 2004, p. 174-253).

O entendimento da imagem como algo inerente à origem do texto é algo bastante provocativo, que nos evoca como texto e imagem se encontram inter-relacionados ao longo da história das artes, pois remete a toda uma tradição artística, composta de poéticas e artes visuais que exploraram o veio da materialidade visual da linguagem. As práticas artísticas que se pautam pelo diálogo entre diversos meios semióticos, ao promoverem a aproximação entre a literatura e as artes visuais, fazem com que a relação entre texto e imagem adquira distintas conformações. Sentidos se inscrevem e novas formas surgem ao conformar um objeto artístico singular. E na passagem de um sistema de significação ao outro, com a geração de uma nova obra, tal processo parece se intensificar.

A tradução intersemiótica requer uma imaginação produtiva que, como na tradução criativa interlingual, sem ater-se ao ideal de fidelidade ao original, realize a transposição, suprimindo deficiências do processo de travessia e instaurando novos focos de interesse para o receptor. Este estudo investiga a relação entre literatura e pintura, a partir de uma análise das operações de tradução envolvidas no processo de produção da obra pictórica do artista plástico argentino Alejandro Xul Solar. Pretendemos focar as operações tradutórias intra e intercódigos, em suas línguas e linguagens, conferindo maior ênfase, sobretudo, à análise da tarefa tradutória de caráter intersemiótico elaborada como objeto artístico. Para tanto, focalizaremos nossa análise, especialmente, no estudo de obras realizadas a partir da década de 50, que dispõem mensagens pintadas, “textos em imagem”, e compõem a série *Grafias Plastiútiles*.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887-1963), ou Xul Solar, como gostava de ser chamado, foi uma das personalidades mais instigantes da vanguarda artística latino-americana. Xul Solar partilhou dos ideais modernistas de liberdade estética, pautados pela mediação entre cosmopolitismo e nacionalismo; concepções vanguardistas (futurismo, cubismo, expressionismo etc.) e mitos regionais e indígenas; bem como a busca por novos meios formais. O universo de interesses do artista abarcava notações e instrumentos musicais, bibliotecas orientais e ocidentais, o moderno e o pré-colombiano, oráculos e

misticismo, línguas e matemática, jogos, pinturas e arquiteturas. Xul Solar se dedicou a todos estes conhecimentos e artes, a partir dos quais produziu uma obra que promove o diálogo entre distintos sistemas semióticos.

Filho de pai letão e mãe italiana, Xul Solar nasceu em San Fernando, província de Buenos Aires, cidade que, verdadeira Babel moderna, vivia uma forte corrente imigratória desde o último quarto do século XIX. No período, a Argentina vivenciava um intenso processo de crescimento e modernização. Após abandonar os estudos universitários de arquitetura, Xul Solar partiu rumo a Europa em 1912, onde residiu na Itália e na Alemanha. E também realizou incursões frequentes a cidades como Londres e Paris. Ao retornar a Buenos Aires doze anos depois, Xul Solar mostra-se interessado em uma proposta de renovação estética, e passa a integrar o grupo organizado em torno da edição do periódico vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927). A partir de então, torna-se amigo e interlocutor de figuras como Leopoldo Marechal, Macedônio Fernández e, sobretudo, de Jorge Luis Borges.

1. Sobre as línguas e linguagens de Xul Solar

A formação escolar em colégios bilíngües estudando o inglês e o francês, o lar trilíngüe da família de imigrantes e a longa estada na Europa, somados a uma habilidade notável de aprendizagem, converteram Xul Solar em um conhecedor de mais de uma dezena de línguas. Conforme assinala o jornalista da revista *Weels* (s.a, 2005, p.90), em 1956, dominar variadas línguas possibilita “a Xul ler os autores em seu idioma original, uma vantagem que ninguém ignora. Fala francês, inglês, alemão, italiano, português, russo, guarani. Conhece latim, grego, chinês e sânscrito. Isso de “conhecer” consideramos uma modéstia de sua parte (...)”.

Em um contexto de revisão das questões de dependência cultural, Xul Solar, assertivamente, propõe-se o desafio de renovar as linguagens correntes, em busca de um novo mecanismo expressivo para o ambicionado novo homem americano. A partir de seus vastos conhecimentos lingüísticos, e imbuído dos ideais estéticos vanguardistas, a que se convencionou denominar de “crioulismo de vanguarda”, Xul Solar elabora um projeto de simplificação da linguagem vigente. Uma proposta de trabalho que pretensamente facilitaria a comunicação na América e promoveria a união entre os povos. Constata-se que já é possível definir uma tentativa de emprego desta nova língua pouco antes do início da década de 20, quando Xul ainda se encontrava em solo europeu.

Xul Solar não renegava o espanhol corrente, entretanto, o idioma lhe soava “cacofônico” e “antiquado” em determinadas regras de uso idiomático e, portanto, necessitava ser reformado. Dessa maneira, com a nova língua a ser criada, nomeada por Xul de *neocriollo*, *creol* ou, ainda, *neocreol*, ele aspirava “corrigir” e “melhorar” o idioma. Uma pretensão cultivada até o final da vida. Em estágio inicial, o léxico do *neocriollo* era composto por palavras do espanhol, português e inglês. Posteriormente, Xul agregaria ao idioma vocábulos oriundos do alemão, francês, sânscrito, grego, latim, dentre outras línguas.

O interesse de Xul Solar por línguas e linguagens atravessa toda a obra do artista, o que demarca uma necessidade de procura pelo meio expressivo adequado, que se reverbera para além do momento inicial das vanguardas. Além de dedicar-se ao projeto de elaboração do *neocriollo*, Xul concebeu a *panlengua*. O artista ambicionava que a *panlengua* consistisse em uma língua monossilábica universal, de base astrológica e numérica, que fosse pronunciada da mesma maneira que escrita.

Criar *línguas artificiais* é para Xul um exercício de jogar com signos, o que, de certa maneira, implica reinventar todas as outras línguas pré-existentes. De tal processo, surgem novas construções de sentido a serem utilizadas em seus objetos artísticos e trabalhos em pintura. Um fazer artístico que se compõe de textos e imagens. Dessa maneira, a obra desenvolvida por Xul Solar é particular, pois está estabelecida a partir de uma concepção de arte que demanda a constante invenção e recriação dos sistemas expressivos, e que se faz um lugar de correspondências entre as artes.

2. Processos tradutórios nas grafias plastiútiles

Leo Hoek, no texto “A transposição Intersemiótica: Por uma classificação pragmática” (HOEK, 2006, p.168), apresenta uma proposta teórico-metodológica, segundo a qual o ponto de partida para a análise das relações entre texto e imagem corresponde à classificação da natureza do objeto estudado e à adoção de

uma perspectiva de trabalho definida a partir da situação de comunicação - a produção ou a recepção da obra. A produção estaria conectada ao critério de sucessividade (primazia da imagem sobre o texto ou primazia do texto sobre a imagem), por outro lado, a recepção estaria relacionada à simultaneidade (do texto e da imagem).

Podemos observar que, muitas obras de Xul apresentam a inscrição dos títulos na superfície que compõe a própria pintura. A pintura em aquarela sobre papel é montada sobre cartão, cuja extremidade inferior recebe o texto. É como se fosse delimitado um núcleo, onde estão situadas as imagens, e a obra se diluísse em relação à periferia do quadro, onde surge o texto. Como obra emblemática do período, temos *El sol herido* (“O sol ferido”, 1918).

Em *El sol herido*, como em outros trabalhos, o título da obra passa pelo processo de tradução interlingual, e se inscreve timidamente no quadro, em inglês (*The wounded sun*), e em francês (*Le soleil blessé*), juntamente com a assinatura do artista, em um texto grafado em caligrafia bem cuidada, na parte inferior do trabalho. Além da função de legendagem, que referenda os conteúdos retratados na obra, ao apresentar-se em duas línguas estrangeiras, o texto parece sinalizar uma necessidade de comunicação com diferentes públicos, o que exprime uma possível gênese da necessidade de partilhar a cultura e que teria fomentado a criação do *neocriollo*.

Em *El sol herido*, temos a imagem que precede o texto, inscrição que, em seu caráter de legenda, existe em relação direta com a cena pintada, e está submetida a ela. Ao examinarmos a obra elaborada a partir da justaposição entre imagem e texto, com a primazia da primeira, temos um tipo de transposição intersemiótica, que parte da imagem à escrita e ocorre no interior de uma única obra de arte. Conforme esclarece Hoek (HOEK, 2006, p.171), isso se dá “quando o texto - título inscrito sobre a moldura do quadro, legenda da imagem, palavras grifadas na margem - tem por função nomear e identificar uma imagem: função esta que resulta em uma obra multimedial.”

A obra multimedial, ou multimídia, segundo a denominação posteriormente conferida por Claus Clüver (CLÜVER, 2006, p.19), esboça um tipo de relação intersemiótica na qual temos um todo textual que é composto por textos de distintos sistemas de significação. Estes textos que compõe a obra devem ser completos de sentido e, portanto, passíveis de serem isolados sem que, com isso, percam a coerência. Na obra enfocada, o texto verbal e a imagem pintada se encontram justapostos, e não combinados em uma mescla de texto e imagem, como ocorre no caso dos cartazes de publicidade ou das revistas em quadrinhos, que recebem, por sua vez, a denominação de discurso misto (HOEK, 2006, p.185), ou ainda, mixmídia (CLÜVER, 2006, p.32).

Clüver realizou uma adaptação do plano de classificação das relações intersemióticas entre palavra e imagem formulado por Hoek, ao inserir junto ao esquema original de Hoek os termos relativos aos estudos intermediáticos empreendidos por ele, o que gerou o estabelecimento de uma correlação de terminologias. Clüver argumenta que, na contemporaneidade, o termo mídia se apresenta como um conceito geral, capaz de abranger melhor todo o campo de estudos, que já haveria ultrapassado os limites daquilo a que se denomina de arte e de sistemas semióticos. A concepção de mídia seria capaz de abarcar as mídias impressas, eletrônicas e digitais, os meios de comunicação, bem como se referiria ao suporte material (CLÜVER, 2006, P.19).

A teorização e a crítica acerca da arte de Xul Solar, entretanto, parecem comportar bem o enfoque semiótico proposto pela categorização de Hoek. Não se trata de um artista contemporâneo, mas de vanguarda, moderno, cuja natureza do trabalho permite afirmar que o conceito dinâmico de mídia pode ser dispensado. Ainda sim, assinalamos que os critérios de conceituação da terminologia de Clüver estão diretamente associados às categorias de Hoek, a elas se somando.

Posteriormente, na década de 50, Xul Solar desenvolve um novo modo de criação artística que converge escritura e pintura, promovendo a reunião das artes em uma nova conformação. Podemos salientar que o emprego da tradução se complexifica, juntamente com o imperativo expressivo do artista, a partir da concepção das chamadas *grafias plastiútiles*. Estes trabalhos, provavelmente, constituem o mais arrojado projeto pictórico de Xul Solar. A designação *grafias plastiútiles* faz referência às grafias criadas para deterem uma valorização de seu caráter plástico, ou seja, visualmente elaboradas, e detentoras de uma mensagem, comunicadoras, e, por isso, utilitárias. Estas obras são também nomeadas de *pensiformas*, em *neocriollo*, em alusão às “formas pensamentos”, que o artista ambicionou desenvolver.

Sobre as obras, Mario Gradowczyk observa que, “anos depois de suas primeiras pinturas verbais, pintadas entre 1918 e 1923, Xul se propõe a combinar as pinturas verbais e os poemas visuais em uma única classe de imagens que integre todos os textos e todas as formas; são suas formas pensamentos” (GRADOWCZYK, 1994, p.205). O artista idealizou suas grafias como a integração de textos (poemas, aforismos, provérbios) com as formas geométricas ou pictóricas que os representariam, visando promover

uma nova comunicação visual. Uma singular escritura plástica, na qual as figurações sígnicas representadas na pintura referem-se a uma escritura cuja significação atravessa e ultrapassa a visualidade do quadro, e cujo novo código instaura uma gramática visual própria.

Para promover a fusão entre pintura e escritura, Xul Solar idealizou alfabetos morfológicos, cuja combinação dos signos produziria uma escritura a partir da construção pictural. Nessas obras, mensagens em *neocriollo* são traduzidas ao sistema próprio de escrita elaborado pelo artista, e representadas na superfície do quadro. Diante disso, além de uma elaboração pictural, as pinturas reuniram o *neocriollo*, geralmente, em inscrições na parte inferior da obra, e, ao menos, uma qualidade de *grafia plastiútil*.

A têmpera *Pax, Worke, Love* (1961) foi feita a partir do sistema alfabético estenográfico, semelhante a uma inscrição manuscrita, ou ainda, de certa inspiração oriental, que nos alude aos alfabetos árabe e hebraico, ou à escrita hieroglífica. Dessa maneira, o caráter estético dos signos do sistema estenográfico é notório. Em *Pax, Worke, Love*, o título referencia a mensagem representada na pintura da *grafia plastiútil*, “Paz, Trabalho e Amor”, por meio dos signos estenográficos conformados no referido texto, e esteticamente elaborados por meio do uso da cor e da luz.

Além de expressões próprias, Xul Solar também utilizou, em suas *grafias plastiúteis*, aforismos e ditos de escritores, poetas e místicos, tais como Shakespeare, Baudelaire, São Paulo, Lao Tse, Krishna, Buda Sidarta, e Dostoiévski, assim como mensagens do *I ching* e mantras, dentre outros. Estes textos-base passam, no mínimo, por dois processos de tradução - interlingual e intersemiótica - para, finalmente, conformarem-se nos textos-alvo que compõe o objeto artístico híbrido, intersemiótico.

Os textos são, inicialmente, vertidos ao idioma concebido por Xul Solar, o *neocriollo*. Retextualizados na nova língua, após o processo de tradução interlingual, os textos passam a operar como o foco de trabalho do artista, e determinam diretamente a composição pictural. A seguir, as mensagens em *neocriollo* são convertidas no sistema ou sistemas de grafias escolhidos, e geram, por conseguinte, uma conformação visual a partir das associações dos diversos grafismos alinhados em sua ordem sintática, o que compõe o arranjo do quadro. Isso se dá a partir da tradução intersemiótica, encarada como uma tradução criativa ou transposição, na medida em que os textos-imagem ou as imagens-textos representados recebem um tratamento artístico independente do texto original. Cores, formas e fundo contribuem para o resultado final desse fazer artístico concebido como um pintar-escrever.

Estamos diante de um trabalho que supõe a simultaneidade do texto e da imagem na produção e recepção do objeto, em que tais modos de significação se encontram imbricados, e, portanto, indissociáveis. Ao compor o que Hoek classifica de discurso sincrético (HOEK, 2006, p. 179); composto de “signos heterogêneos, que dizem respeito ao texto e à imagem ao mesmo tempo, ainda que em graus variados”, as grafias se alinham a trabalhos como os caligramas e aos sistemas de escrita construídos a partir de ideogramas e pictogramas.

Conclusão

Há nas criações lingüísticas de Xul Solar um desejo do novo, da busca por uma nova linguagem que bem expressasse o pensamento do homem americano. Entretanto, o que, em princípio, poderia soar apenas como um grito utópico de vanguarda segue e reverbera-se em criações lingüísticas e pictóricas originais, até a data de falecimento do artista. Xul Solar notabiliza-se por ser alguém que, invariavelmente, analisa a lógica entre os saberes, mas, que interessado em difundir e “aperfeiçoar”, segue traduzindo tudo segundo um sistema filosófico próprio e, por vezes, hermético.

No que tange às *grafias plastiúteis*, Xul Solar realiza uma complexa transformação da língua espanhola para adequá-la aos sistemas de escrita pictórica elaborados por ele. A criação das obras ocorre a partir da apropriação de toda uma tradição literária, representada nos textos pintados. Ao analisar as tarefas tradutórias inerentes a seu fazer artístico, verificamos, especialmente, como a tradução intersemiótica é relevante nos processos de retextualização operados durante a feitura do objeto artístico. A tradução intersemiótica contribui, dessa maneira, para a feitura de imagens artísticas que se fazem escritura.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: *Inéditos Vol.1- Teoria*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 174-253.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SUSSEKINK, Flora; DIAS, Tânia. (Org.). *A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita: do manuscrito ao hipertexto*, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, p.279-292.

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, jul - dez 2006, n° 14, p.11-41.

FOUCAULT, Michel. O caligrama desfeito. In: *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p.17-36.

GRADOWCZYK, Mario Horacio. Xul, un comunicador visual. In: *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994, p.205-226.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível: Ensaios sobre Escrita e Imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2006, p. 167-189.

SOLAR, Alejandro Xul. El sol herido. 1918. Aquarela sobre papel. 25 x 21 cm. In: GRADOWCZYK, Mario. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires; Ediciones Alba/ Abrams, 1994, p.36.

SOLAR, Alejandro Xul. Pax, Worke, Love. 1961. Têmpera sobre papel. 16,4 x 22 cm. (Sistema Estenográfico). In: MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Xul Solar: Visões e Revelações*. Buenos Aires/ São Paulo: MALBA/Pinacoteca de São Paulo, 2005, p. 151. Catálogo de exposição.

Xul Del Solar: um mago práctico. In: ARTUNDO, Patrícia M. (Org.). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p.90-92.