**Quando o dragão assume o lugar do cavalo. Xul Solar e seu ciclo pré-colombiano**

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES*

A figura montada que tanto aparece nas pinturas de Kandinsky,[1] mesmo na sua fase mais abstrata (a exemplo de *Picture with White Border* de 1913, no qual São Jorge ataca o dragão com uma grande lança branca), funcionava como um xamã guerreiro e curador na luta contra o materialismo tóxico da sociedade moderna.[2] O Almanaque *Der Blaue Reiter* (1911-1914) e sua obra *Do espiritual da arte* (1912) formam seu programa para a defesa da arte como um meio de alcançar a espiritualidade. Para Kandinsky, o artista é homem com força visionária e misteriosa. Ele vê e ensina.[3] O artista cria misteriosamente a verdadeira obra de arte por via mística, que separada dele adquire vida própria, um ente independente que respira de modo individual e que possui uma vida material real.

A produção do artista argentino Xul Solar (1887-1963) foi marcada por essa crença na possibilidade da arte permitir o acesso a um mundo melhor e no papel do artista dotado de espiritualidade que têm olhos que sabem ver o que a ciência não pode explicar. Logo que Xul chega à Europa, em 1912, escreve um postal para seu pai, mostrando-se confiante e entusiasmado.

> Me he comprado un libro *Der blaue Reiter* sobre el arte más avanzada de los fauves, futuristas y cubistas. Son cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y colores solamente. (…) veo cómo yo sólo, sin ninguna inspiración de afuera, he trabajado en la tendencia que será la dominante del arte más elevado del porvenir….[4]

---

* Professora de História da UFSC e Pesquisadora CNPq 1C.

[1] Denise Bonato constatou a presença do cavaleiro na obra de Kandinsky, explícita e/ou implícita, de aproximadamente 120 trabalhos, entre obras concluídas e estudos realizados entre 1901 e 1943, que ilustram a transição da obra do artista rumo a abstração, quando as formas geométricas, em especial o círculo, assumem para ele a importância dada à figura do cavaleiro. BONATO, Denise T. *Kandinsky e o Cavaleiro*. Brasília: UNB, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Arte Contemporânea.

[2] WARREN, Sarah. The reality of the abstract image: rethinking spirituality in abstraction. In: KROMM, Jane & BAKEWELL, Susan B. *A history of visual culture.* Oxfod; new York: Berg, 2010. pp. 319-330.

[3] KANDINSKY. W. *De lo espiritual em el arte.* Trad. Genoveva Dieterich. Buenos Aires: Paidós, 2008. 23-24. 1ª ed. 1912. p. 25.

[4] Cf. GRADOWCZYK, Mário: *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones ALBA, Fundación Bunge y Born, 1994, p. 29.

Sua estada na Europa entre 1912 e 1924, em meio ao *revival* espiritual, lhe possibilitou contatos com a estética de inspiração teosófica dos escritos de Mondrian, com o misticismo religioso e messiânico que atravessa a teoria e a prática pictórica de Malevich. Como para Klee, sua "alma-gêmea" [5], a arte devia tornar visível o invisível, simbolizar o mais profundo conhecimento do Universo, falar do espaço e do tempo, de suas forças de gravidade, de suas forças centrípetas e centrífugas, da criação e da destruição do ser, do indivíduo e do cosmo.[6] Em *Do espiritual na arte* de Kandinsky, Xul encontrara uma referência concreta que lhe ajudara a confirmar a intencionalidade de sua arte, idealmente ligada ao anti-materialismo de caráter utópico.

Neste texto, vou me deter na obra de Xul Solar, produzidas entre 1918 e 1927, sua fase pictórica que se convencionou designar por período "pré-colombiano", marcado por motivos com referências ao universo da meso-américa, com sua adesão ao neo-criolismo: no imediato pós- primeira-guerra, de 1918 a 1919, quando o artista se encontrava na Itália; entre novembro de 1919 e maio de 1920, fez uma estância em Londres e retorna à Itália; nos anos de 1921 e 1923, quando de sua estada em Munique e de sua preparação para voltar à Argentina; e por fim, já na Argentina, colaborando na revista *Martín Fierro*, que circulou de 1924 a 1927. O *criollismo* de Xul, tal como o de Borges, partia da crença de que a América revelava, com seus sistemas de mitos e crenças, um espaço espiritual, no qual se desenvolveria a nova humanidade. Borges e Xul não tinham por princípio a procura de uma essência perdida, mas, ambos com longa estada na Europa, queriam, a partir da América Latina, transcender o tempo e o local, articular o nacional e o universal, a identidade e a alteridade.

*Drago* (1927), que tem sido tantas vezes tomado como a melhor representação de Xul Solar para sua utopia de unidade latino-americana, traz em primeiro plano, uma grande personagem de pé, desafiante, iluminado pelo sol, a lua, as estrelas e um cometa que cruza o céu, transportado por um dragão que ergue sobre a cabeça os símbolos das três grandes religiões (cristianismo, islamismo e judaísmo). O corpo do dragão engalanado pelas bandeiras da América Latina e ladeado pelas bandeiras das metrópoles desliza por sobre o mar em direção à Europa, "invertendo os espaços de colonização e

[5] *Catálogo*. Paul Klee invita a Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: MNBA, 2000. p. 30.

[6] *Idem, 54.*

dominação" [7], não para dominá-la, mas para levar ao "Velho Mundo" a mensagem do "Mundo Novo". A cena confere à obra uma sensação de dinamismo e velocidade, a certeza de uma missão a desempenhar. "Al mundo cansado, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta nuestra misión de raza que se alza (…) "Nuestro (patriotismo) es encontrar el más alto ideal posible de humanidá – realizarlo y extenderlo al mundo." [8]

A hipótese que se levanta aqui é a de que Xul Solar subverte o lugar do dragão. Se em Kandinsky, o cavalo montado por São Jorge ataca contra o dragão (como símbolo do materialismo moderno), Xul (acreditando que a luta contra o materialismo moderno vem da América) toma a serpente (lembrar que as tropas montadas de Cortez venceram Montezuma), símbolo da cultura pré-colombiana, para transportar a "boa nova". No lugar da espada de São Jorge, o mensageiro, emissário, leva um bastão, encimado por um triângulo (que para Kandinsky, era o símbolo da vida espiritual); na cabeça do dragão, os símbolos das três grandes religiões: o catolicismo, o judaísmo e o islamismo (símbolos da espiritualidade). Com esse tema e essa representação, Xul pintou o dragão da capa de *Proa* (1925), revista do mesmo nome criada e dirigida Borges e que levava no subtítulo *União Latino-Americana*, e tinha por objetivo veicular idéias de renovação estética; mais o dragão da capa da *Revista da América* (1926); e além do *Drago* de 1927, que se viu acima, pintou outros dragões engalanados com as bandeiras da América Latina (*Mundo*, 1925; *País*, 1925, *Outro Drago*, 1926).

O Novo Mundo-América se revelava como um espaço físico e espiritual, no qual se desenvolveria o Novo Homem, e não resulta estranho que uma de suas obras desse período se intitule *Nuevo Mundo* (1919). Xul o recria em várias de suas obras, algumas vezes em seus mitos (*América*, 1923), em sua história (*En el Tigre*, 1919) ou como espaço a redescobrir (*Chaco*, 1922)[9] É nesse momento que aparece palavras em neo-criolo em seus quadros, compondo imagem e palavra. Já não lhe bastava vestir-se como um criolo – há depoimentos de companheiros que falam de Xul nos cafés de

[7] Conforme interpretação de ARTUNDO, In: *Catálogo Xul Solar*. Visiones y revelaciones. São Paulo: Pinacoteca; Buenos Aires: Malba, 2005. p.26.

[8] XUL SOLAR, Alejandro: *Pettorutti. [1923-1924]*, en XUL SOLAR, Alejandro: *Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 98-107, p. 99.

[9] ARTUNDO, Patrícia M. (Curadora) *Xul Solar*. Visiones y revelaciones. São Paulo: Pinacoteca; Buenos Aires: Malba, 2005. p. 25

Monparnasse, sempre vestido num poncho de listras azuis e brancas. Sente, agora, a necessidade de comungar-se com certos conteúdos culturais de seu passado para transformá-los em valores universais.

O mito da serpente

Durante toda a década de 1920, a figura da serpente aparece reiteradamente na composição plástica de Xul Solar. São serpentes que surgem de seus esconderijos ou se arrastam em meio às folhagens, como em *Trocos* (1919), ou que se alçam às alturas, como em *Reptil que sube* (1920). A serpente protagoniza a cena junto de figuras humanas de caráter exotérico, como em *Tres y sierpe* (1921), no qual, três rostos de mulher nos contemplam com olhares espectrais; estão construídas justapondo num plano que se equilibram com tons quentes e frios. São rostos inquietantes que sugerem expressão de assombro, surpresa, expectativa, medo. Os planos retangulares que definem os rostos iluminam as formas com sua transparência. Xul estabelece relações cromáticas com dissonâncias contundentes que refletem sua força expressiva e confere à obra uma beleza que provém de estranhos mundos imaginários. Os cinco X estão distribuídos na imagem, talvez para compensar os vazios, mas principalmente para assinalar a presença do artista. A serpente desenhada como uma faixa plana com sua aura cor de ouro parece reportar o espectador ao plano terreal, unindo as etéreas figuras femininas no plano cósmico. O que se observa também em *Drago T*(1920); *Dos dragos, 1922, Hombre y dragón, Dios estaki, Hado* **(**1922) e *Rei Rojo* (1922).

Quando, a partir de 1922, tornou-se cada vez mais firme seu propósito de retorno à casa, a serpente transforma-se em barco para atravessar o Oceano, como em *Fluctua nave sierpe por la extensión y su cornake* (1922), *Añoro Patria* (1922), *Chaco*, 1923**,** ou ela é companheira de viagem seguindo a embarcação, como uma protetora da travessia: *Chaco*, 1922, outro *Chaco* 1923, *América* 1923. Em *Despedida* (1923), o viajante ocupa um o barco estilizado e duas serpentes saúdam sua passagem. Em *Mansilla 2936* (1920) aparece claramente o desejo de regresso. O título do quadro indica o nome da rua e o número da casa de seu pai em Buenos Aires.[10] A imagem é sugestiva. Ao centro, um homem cujo corpo está constituído pela planta arquitetônica da casa do pai; a cara de

[10] GRADOWCZYK, op. cit., p. 70.

perfil está esquematizada por uma forma geométrica e os braços abertos, dois grandes retângulos, compõem a figura, numa mistura entre planta de um edifício e desenho de uma figura humana. O personagem se ergue sobre uma serpente que faz às vezes de plataforma da casa-home, enquanto duas aves (coadjuvantes recorrentes nos quadros de Xul desse período) sobrevoam o espaço. No centro da imagem, num retângulo verde, a palavra PATIO, e em torno da casa ou homem-casa, as palavras B. AIRES, PLANO, MANSILLA, PUERTA, LA CASA, e o número 2936. Na visão de Mário Gradowczyk, o rosto largo do homem, olhar decidido e grossos lábios correspondem ao semblante de Xul.

O que despertou em Xul esse interesse pela serpente, no período pós-primeira-guerra, quando a sensação de que a civilização européia estava em ruínas se abatera sobre o pensamento? Qual a mensagem, o sentido da serpente? São questões difíceis de serem respondidas, mas nos instigam a refletir sobre o caráter espiritual, místico e exotérico da trajetória artística de Xul Solar.

Poucas criaturas são tão ricas em simbolismo iconográfico quanto as serpentes. Na verdade a sua geração de símbolos é quase um aspecto universal do passado e do presente culturais. Através das culturas, a serpente tem sido usada como símbolo de fertilidade, mortalidade, sabedoria e prosperidade. Devido as suas tocas subterrâneas e ao seu poderoso veneno, elas têm sido associadas com a morte e o inferno ou o mundo inferior, guardiãs das almas dos ancestrais. Como o homem viu a serpente saindo de escuros esconderijos e nichos rochosos, ele a imaginou como guardiã da terra, protetora do que foi colocado no chão. Como um símbolo sexual, pela analogia com o membro viril, ela tornou-se conectada com a prosperidade e a vida. Com a habilidade de trocar sua pele, a serpente aparece com poder de renovação, juventude, força, imortalidade, sabedoria. Esta associação leva a associação com juventude, sabedoria, saúde, imortalidade. Enfim, simbolicamente, ela é respeitada e temida.

Entre os anos de 1917 e 1921, Xul radica-se na Itália, diante da catástrofe da primeira guerra-mundial. Xul ansiava por uma grande utopia transformadora do universo e era guiado pela firme crença na união entre os homens.[11] É desse período

[11] ANAYA, Jorge López: "Un pintor visionario", en *Lapiz*, Revista Internacional del Arte, n. 181, 2002, pp. 44-55, p. 52.

suas arquiteturas utópicas denominadas *Bau* ou *Estilos*[12], numa mudança de sua imagem pictórica, com características expressionistas, mescladas a elementos tipológicos como arcos e filigranas nas fachadas com algum vislumbre neo-gótico, e que mais parecem visualizar a intenção de Xul em materializar a *Volksbauen* (edifícios para o povo), onde as massas poderiam congregar-se para lavrar um novo mundo; parecem realizar o preceito de Adolf Behne, que disse, em 1919: "A missão da arquitetura deve servir para unir todas as artes para criar uma última afirmação de unidade: unidade do homem com o homem, o homem com a natureza, o homem com o cosmo".[13] É possível especular se Xul lera um artigo de Bruno Taut (líder do *Cadena de Cristal*) e se apossara dos conteúdos místicos e espirituais atribuídos a construção com cristal, como sugere a cúpula transparente de um de seus quadros (*Estilos,c*), mas os livros de Taut apareceram em 1919[14] e as arquiteturas de Xul começam a aparecer já em 1918, antes do grupo (Cadena de Cristal), Alemanha 1919-20, com exposições de projetos arquitetônicos visionários que atacou os cultores da arquitetura clássica e também os incipientes modernistas.

Mais do que trabalhar arduamente na pintura para ser reconhecido como artista, Xul era um estudioso. Metia-se nos museus, bibliotecas e arquivos. Nas suas buscas, na Itália, nessa época, pode ter entrado em contato com a literatura sobre mitos, símbolos, cultura arcaica. Na Itália, entre os antigos etruscos, que viveram ali antes da migração indo-européia e da chegada dos latinos ao redor do ano 1000 a.C., era forte a presença simbólica da serpente. "Os etruscos, que coexistiram com essas criaturas notáveis, muito provavelmente conheceram seus atributos."[15]

Outra referência, com a qual Xul pode ter tido contato, é o livro de Filipo Picinelli, um abade italiano que no século XVII, fizera uma compilação, uma espécie de grande enciclopédia da iconografia da serpente e de outros animais, publicado em dois livros: *El mundo simbólico – Serpientes y animales.* Esse livro, com várias edições, foi muito usado pelos artistas no século XVII, XVIII e XIX. A serpente aparece numa polivalência

---

[12] Conforme interpretação de GRADOWCZYK, Mário: *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones ALBA, Fundación Bunge y Born, 1994, p. 77.

[13] Mário, p. 43.

[14] Idem, p. 44.

[15] HOSTELLER, Kristen Lee. Iconography Serpent. *Journal of the Etruscan Foundation.* Vol.10, 1-1-2007. *scholarworks.umass.edu/etruscan_studies/vol10/iss1/16/.* Acesso: 12/03/2011.

de símbolos e significados. Entre a ”serpente mística”, que representa a imagem de Jesus curador, e a “serpente do pecado”, causa da queda de Adão e Eva, abre-se um leque de “fisiologias morais” que vai desde o domínio político, que exercem os monarcas cristãos, até os segredos da metafísica neo-platônica. Por antonomásia, ela representa várias dimensões da vida; maldita desde o Gênesis por engendrar a Soberba (como o pior de todos os pecados), é também exaltada e assimilada pelo cristianismo como a imagem mais acabada do conceito divino de Eternidade, a Encarnação do Verbo, a ressurreição de Cristo e o mistério da Santíssima Trindade. [16] Ela tem sido expressada plasticamente em distintas tradições simbólicas: nas mitologias clássicas, na heráldica, medalhista, hieroglífica, emblemática. São três os grandes ensinamentos que nos revela a serpente, diz Filipo Picinelli: a mudança periódica de pele com o auxílio das fissuras entre as pedras; a união de sua face com a cola; o ocultamento da cabeça sob o corpo enroscado como meio de prevenção. Não há emblemista, conclui-se pela leitura do livro, que não se detenha em alguma de suas qualidades reconhecidas: renovação e sagacidade (pele), imortalidade e universo (círculo), prudência e astúcia (espiral)

1923 – temas com referências pre-colombianas.

Entre novembro de 1919 e maio de 1920, Xul faz uma estância em Londres. Frequenta o British Museum[17] e analisa as obras de William Blake, adquirindo suas obras completas. Ainda devo falar de Blake.

Estuda Cabala e consegue *The Vision and The Voice, being The Cries of The Aethyrs* e compra *The Equinox*, ambos de Crowley. [18] É iniciado por esse mago para ter visões. De volta à Itália, assiste a XII Exposición Internacional de Arte, onde estão expostas obras de Archipenko, Gontcharova, Larionov e Survage, no pavilhão da arte russa, artistas que fazem uso da cultura arcaica da Rússia, uma descoberta da arte primitiva russa, com o tema de São Jorge e o Dragão. Aqui, tenho coisas interessantes sobre o sentido dessa arte primitivista russa.

---

[16] PICINELLI, Filipo. *El mundo simbólico – Serpientes y animales*. Editorial- El Colegio de Michoaccan - Instituto Mora.

[17] Instituição freqüentada, desde o século XIX, por intelectuais vinculados ao esoterismo e ao ocultismo que buscam no seu acero fontes de estudo.

[18] Catálogo *Xul Solar*. p. 206.

Em outubro de 1921, Xul Solar instala-se em Munique[19], onde se afirma como "expressionista plasticista". Nos quadros, quase sempre, um motivo central é rodeado por um conjunto de formas geométricas.[20] Em 1922, Xul escreve as suas *mamás* (a mãe e a tia): "Me salen cosas fantásticas." Em 1923 adquire livros e frequenta cursos de Rudolf Steiner que estuda a teoria das cores de Guethe. Contato com Klee.

Em 1923, na sua série de aquarela, aparece sua condição de colorista que utiliza extensa variação de tons, neutralizando os contrastes pelo emprego de meios tons e gris. As formas abstratas ou figurativas se acham tratadas em perfeita função de equilíbrio. Consegue assim perspectiva e profundidade quando se propõe, e sugere o espaço em oposição a enorme quantidade de figuras que se movem preferentemente em uma espécie de primeiro plano. Sobressaem carmins, vermelhos, amarelos, marrons avermelhados, contrastando a verdes, azuis e violetas. A aquarela lhe permite utilizar constantemente transparências e veladuras que inter-relacionam um tanto fantasticamente as coisas. Em algumas obras coloca letras, números e palavras, cada vez mais caracterizadas pela nova língua que Xul está criando, o neo-criollo, uma mistura de espanhol com português. De toda essa complexa estrutura surge a necessidade de destacar os planos mediante o contorno bem marcado, empregando sombras e luzes: mas ainda assim, muitas dessas figuras se acham contornadas com tons brancos esfumados, confundidos com os tons dominantes, plástica que confere a impressão de um halo mágico.

São deste ano de 1923, temas variados, mas em várias de suas obras se acha uma imagem humana acompanhada da serpente (*Figura i sierpe*, *Tú y Yo***,** *Juzgue*, *Drago y dama fluctúa*, *Ña Diáfana*, *Tú y Yo*, *Cuatro Cholas*, *Homme das serpents*, *Por Su Cruz Jura*, *Un Drola*, *Jefe de Dragones*, *Tlaloc*, *Nana-Watzin*. Às vezes essas figuras estão compostas por cilindros, as mãos têm dedos compridos, os olhos grandes e pronunciados.

---

[19] Xul adquire na Alemanha DANZEL, Theodor Wilhelm, Mexico. Textteil: Grundzüge der altmexikanischen Geisteskultur. Bildteil: Altmexikanische Bilderschriften. Band 1[México. Texto: Rasgos básicos del espíritu de la cultura del antiguo México. Láminas: Descripción de imágenes del antiguo México. Tomo 1]. Hagen. Folkwang, [1920, 1921, 1922, 1923?] SERIES: Schriften-Reihe Kulturen der Erde: 11 [SERIE: Sucesión de escritos sobre las culturas de la Tierra: 11]

FUHRMANN, Ernst, Mexico. Textteil: Über die religiösen Kulte, Tonatiu, Mexikanische Gebete. Bildteil: Mexikanische Plastik II. Band 3 [México. Texto: Sobre los cultos religiosos, Tonatiu (divinidad azteca del fuego y del quinto sol), oraciones mexicanas. Láminas: Plástica mexicana II. Tomo 3]. Hagen. Folkwang, [1920, 1921, 1923?] SERIES: Schriften-Reihe Kulturen der Erde: 13 [SERIE: Sucesión de escritos sobre las culturas de la Tierra: 13]

[20] Grad. 233.

Em *Homo das serpents* (1923), uma figura central aparece flanqueada por serpentes que se erguem. Uma delas, parece querer lamber o rosto do homem ou falar-lhe ao pé do ouvido. Uma flecha, como chama ou falo, se erige simetricamente. Segundo análise de Armando e Fantoni, há aí proximidade com uma narrativa que consta do códice Florentino, na qual HUITZILOPOCHTLI, com suas marcas de deus e com XIUHCÓATL, a serpente do fogo, nasce já adulto de sua mãe, COATLICUE. A inclusão da palavra DOMA afirma que é o ser humano que controla as energias que emanam das serpentes, por meio de sua Trinidad numérica (III) que vincula o homem e seu espírito com o princípio cosmológico da criação. [21]

Em *Composição Surrealista*, novamente uma serpente se ergue e se coloca frente a frente com uma figura de grandes olhos azuis. O olho da serpente e o olho do home se encontram e se desafiam. Em *Por Su Cruz Jura*, novamente a luta entre homem e serpente: agora as duas figuras encontram-se de costas, cada qual em movimento que nos induz a pensar que se afastam. Aparece claramente um diálogo entre a figura humana e a serpente em *Ña Diáfana, Jefe de Dragones, Cuatro Cholas, Jefe de Sierpes,*

Mais tarde, já em Buenos Aires, em *Sandanza* (1925), três figuras masculinas, em forma de estrela, o que lhe confere um aspecto espiritual, dançam sob o olhar de dois observadores. A serpente aparece de forma horizontal e um meio-sol preside a cena. Percebe-se claramente o interesse de Xul pela cultura precolombiana, talvez fazendo alusão ao "juego de pelota maya", um dos rituais representativos da cosmologia mesoamericana. Dedicado à serpente com plumas (Kukulkán, ou Quetzalcoatl para los Toltecas), o enfrentamento se desenvolve em um espaço que representa o universo. Ali, mediam suas forças duas equipes, identificados com o sol e a lua (elementos fundamentais na iconografia solariana), sob a arbitragem de Xibalta, o Senhor de Ultratumba. A serpente ondulante evoca a Kukulkán e parece dirigir-se a eles para transmitir algum tipo de mensagem, de revelação. Todos os personagens estão adornados com estilizações de plumas, com as quais os maias adornavam a cabeça em ocasiões importantes.[22]

---

[21] ARMANDO, Adriana e FANTONI, Guillermo. Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar. *Eldorado*. Del fin de siglo a las vanguardias. Fundación Universidad Nacional de Rosario, Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana, 1994, pp. 51-56.

[22] MARTÍ, Samuel and KURATH, Gertrude Prokosch. *Dances of Anáhuac.* The choreography and music of precortesian dances. Chicago: Aldine Publishing Company, 1964.

Em outro quadro, *Sandanza I* (1925), há um grupo de três figuras femininas, identificadas pelas mamas. A cena parece reporta-se à dança da fertilidade. De cor azul, marrom e vermelha, adornadas com tornozeleiras e colares dourados, as três bailarinas em forma de estrela de cinco pontas, se organizam em um conjunto de bela plasticidade e se pode constatar que se trata de uma dança bastante viva, refletida na animada coreografia. À direita, em tamanho proporcional e de forma estática, criando um elemento de força oposta ao dinamismo das bailarinas, há uma cruz fincada na terra, encimada por uma lua e um meio-sol, ao lado de uma serpente em posição vertical, com a língua de fora, que parece guiar o grupo.

Nos outros dois quadros da série, *Danza* e *Ronda*, a serpente não aparece, mas a performance e o dinamismo confere à cena o aspecto de danças com objetivos rituais. O espaço é ambíguo, mais céu que terra; há sóis, luas e símbolos astrais; há bandeiras argentinas, cruz de San André; há um grupo que dança em roda e veste roupas multicoloridas que lembram roupas mexicanas. A estrela de David, para simbolizar a unidade entre matéria e espírito, entre espírito ativo e passivo, evolução e involução; a suástica, como símbolo do movimento ao redor do centro, da ação, da regeneração perpétua (O termo em espanhol, esvástica provém do sânscrito *swastika*, que significa muy auspicioso, literalmente, forma bendita).

Cristiá, ao servir-se de um dicionário de símbolos, considera essa figura antropomórfica, de cinco pontas, a cabeça e os cinco quatro membros, com uma representação do espírito humano que alcança os confins do universo.[23] O sol e a lua atestam também esse conteúdo simbólico. As cruzes, a idéia de irmandade. A suástica, a energia coletiva. Em primeiro plano, um flautista destaca a presença da música. Quadrados e manchas coloridas, que se espraiam pela extensão do quadro, com alusão a Kandinsky, são sonoridades produzidas por um conjunto de instrumentos de percussão.

---

Os códices Borbonicus e Florentinus da origem azteca oferecem um rico material para o estudo dos ornamentos, costumes, máscaras, coreografia, idéias. É a mais completa fonte para o estudo da sociedade precortesiana em geral e em particular dos astecas. Foi escrito no século XVI pelo Frey Bernardino de Sahagún, a partir de relatos fornecidos pelos índios, inserido na sua monumental *Historia general de las cosas de Nueva España*. Teve sua primeira publicação impressa em 1930, por D. Carlos Maria Bustamante. O Códice Florentinus é um tesouro de informação não só para os estudiosos, pesquisadores americanistas, mas também para artistas, teologistas, coreógrafos, na verdade, quase a única contribuição para nossos limitados conhecimentos sobre os povos dos primórdios da América.

[23] CRISTIÁ, Cintia: *Xul Solar un músico visual – la música en su vida y obra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2007, p.49

Embora Xul Solar não tenha tomado conhecimento da Conferência de Aby Warburg, em 1922, não publicada na ocasião, sobre o ritual das serpentes no Novo México, convém mencioná-la aqui para nos fazer ver o interesse da época pela cultura da meso-américa. Warburg faz uma descrição da dança das serpentes, sob o título *Dança da serpente, história cultural, culto e memória*, relacionando os rituais dos Pueblo, da América do Norte aos da Grécia arcaica, mas, também, à herança simbólica pagã na cultura ocidental cristã, afirmando que a memória do culto da serpente é reiterada porque ela seria uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo.

O complexo ritual da dança da serpente no Novo México, conforme descreveu Warburg, é feito com uma série de mais ou menos cem cascavéis que vão sendo recolhidas pelos aldeões e depositadas sobre o solo de uma construção sagrada, a Kiwa, onde posteriormente uma delas será recolhida pelo alto sacerdote que a coloca dentro de sua boca durante o tempo em que a dança ritual se realiza, enquanto que as outras cobras, seguindo o barulho dos chocalhos tocados pelos músicos, seguem em procissão até serem liberadas e desaparecerem na paisagem. O propósito do ritual é o de pedir que as serpentes, que são intercessoras das chuvas, as provoquem!

Segundo Warburg, o que interessava a ele, enquanto historiador da cultura, era que no meio de um país que fez da civilização tecnológica uma admirável arma de precisão na mão do homem intelectual, estava encravada uma humanidade pagã primitiva que se mantêm lutando com um grande pragmatismo a fim de sobreviver. Esta humanidade pagã tinha uma veneração religiosa pelos fenômenos naturais, pelos animais e pelas plantas, as quais os índios atribuem as almas ativas que eles acreditam poder influenciar principalmente pelas suas danças das máscaras. Essa convivência de magia fantástica e atividade pragmática que pode aparecer a nós como o sintoma de uma contradição interna, para o índio, isso não tem nada de esquizóide, ao contrário, é a experiência que libera infinitas possibilidades da relação entre o homem e seu entorno. Nutrido por Nietzsche, Warburg encontra no ritual dos índios a concepção de um lado jubilosa e, de outro, frenética da música e da dança descrita no Nascimento da Tragédia.

*Tlaloc* e *Nana Watzin*

Em *Tlaloc* e *Nana Watzin*, ambos de 1923, vê-se claramente a incursão de Xul Solar no remas da mitologia azteca. Tlaloc, no centro do quadro, representando o deus da chuva, se ergue integrando e intercambiando os planos do céu e da terra, fazendo a união dos contrários, da água e do calor, que constituem o duplo aspecto dessa divindade, cujas relações duais, aparece vinculada à água e ao fogo. As serpentes também associadas a outras divindades da água, o sol, com deus supremo, as palavras AGUA, TLALOC e ALT, que significa água em náhuatle e mais os raios que descem do céu anunciando a chuva, completam unidade visual da obra.

Conforme a narrativa no Códice Bubônico, Tlaloc era divindade central do culto agráfio, deus da chuva, o senhor do raio, do trovão, do relâmpago, senhor do inferno (Tlalocan). Assim como Quetzalcoalt, Tlaloc era um deus de Teotihuacan, que foi incorporado pelos Toltecas quando conquistaram essa cidade. Tlaloc era temido, e não apenas adorado, pois também lhe eram atribuídas certas doenças. Xochiquetzal era sua esposa. Mais tarde tornou-se poderosa divindade no panteão asteca, responsável pela bem-aventuraça no mundo dos mortos (Mictlan). As chuvas que Tlaloc mandava para seus filhos, os Tlaloques, fecundavam os campos, onde o deus Xipe, o deus Cintéotl e o deus Xochipilli, se ocupavam. Na narrativa mitológica, na sucessão das idades do mundo, na terceira idade, o sol de água, colocado sob sua proteção, termina numa catástrofe espetacular: (o aparece na parte superior do quadro na chuva de fogo em forma de raios e relâmpagos), houve o desmoronamento do céu, o derramamento de todas as águas da terra e a conversão dos homens em peixes, que aparecem na parte bem inferior do quadro, saindo das águas. Com essa seqüência, na qual a quarta é representada pela presença dos peixes, sucede a quinta idade, a idade do Sol, a qual está associada à deusa Nana Watzin. Nessa concepção cíclica do tempo, a idade do Sol começa Teothuacán, no momento em que os deuses se reuniram em torno de um grande fogo. Um deles deveria jogar-se sobre a pira e transformar-se, pelo sacrifício, no novo Sol. Nanahuazin jogou-se; outro, Tecuciztécatl, emulado, o imitou e transformou-se em Lua. Como os dois permaneceram imóveis, os outros deuses resolveram morrer para que o Sol seguisse seu curso.

Em *Nana Watzin* (1923), na parte inferior do quadro, aparecem duas referências:

MAMA TERRA e TLAZOLTÉOTL, essa, deusa do sexo, com a capacidade de gerar paixões, cujos excessos poderiam ser expirados com o sacrifício. Aparece também como deusa da feminilidade e, em seu caráter de madre terra, manifesta os diversos sentidos do nascimento e da origem de Nana Watzin. Preciso analisar mais a narrativa do quadro e sua fatura.

Epílogo

A hipótese é a de que Xul, nutrido pelos princípios estéticos de Kandinsky, ao reivindicar em suas pinturas um dos símbolos da meso-américa - sabemos do forte significado da Serpente Emplumada – mistura de serpente com pássaro - como um dos principais deuses - propôs tomar a serpente como símbolo da liberdade criadora e de renovação para o projeto de criação de um novo mundo. As obras de 1923 relacionadas acima enfocam temas centrais do pensamento religiosos da meso-américa. São obras que refletem a constante interação do mundo humano com o divino, o que garante a ordem universal, na cosmologia da meso-américa pré-colombiana.

Hoje, depois das obras de Homi Bhabha, Said, Barbero, Canclini, Stuart Hall, entre outros, o tema do pós-colonialismo veio inserir no pensamento contemporâneo a potência da cultura das áreas colonizadas. Serge Gruzinski destaca a co-invenção e criação da cultura americana, o intercâmbio ou a mistura que se produz entre a metrópole e os saberes índios.

Para Oswald de Andrade "A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta português que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da terra. Um século depois, Campanella, na *Cidade do Sol*, se reportaria a um amador genovês, lembrando Cristóvão Colombo. E mesmo Francisco Bacon (possivelmente Shakespeare), que escrevia *A Nova Atlântida* em pleno século XVII, faz a partir da expedição do Peru."[24] Foi a descoberta do homem americano que inspirou os europeus a criarem o gênero literário utópico, pois afinal, já nascemos como "homem novo", e os europeus não saíram imunes desse contato. "As utopias são uma conseqüência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América".[25]

[24]ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias. In: *Obras completas VI*, op. cit., p.151

[25]Idem, p.149.