

Considerações sobre a Natureza na obra de Alejandro Xul Solar

Yara Augusto, UFMG

Resumo: Este estudo propõe uma reflexão crítica sobre o lugar da natureza na modernidade, a partir de um enfoque da obra do artista plástico Alejandro Xul Solar (1887-1963) e do contexto da modernidade argentina. Diante da vasta produção do artista, foi proposto um percurso que privilegia a problematização da relação entre natureza e cultura.

Palavras-chave: Natureza; Cultura; Modernidade.

Entre a linguagem e a teoria da natureza, existe portanto uma relação que é de tipo crítico; conhecer a natureza é, com efeito, construir, a partir da linguagem, uma linguagem verdadeira que descobrirá, porém, sob que condições toda linguagem é possível e dentro de que limites pode ter ela um domínio de validade.

Foucault¹

Da Antiguidade Clássica à contemporaneidade, sob distintas perspectivas, a natureza constitui um prolífico tema, que incita teorizações e especulações filosóficas diversas. A gama de estudos dedicados ao tópico perpassa desde as elucubrações dos ditos “filósofos da natureza”, da Grécia Antiga, que percebiam na natureza, como *physis*, não somente um exterior dado (ou imposto), mas um agente, dinâmico e transformador, até as contribuições críticas de áreas de estudos emergentes, como a Ecocrítica literária (*Ecocriticism*), que versa sobre os possíveis arrolamentos entre a literatura e o meio ambiente. Ao problematizar o domínio do natural, essa variedade de trabalhos teóricos, a despeito de ser regida por distintos enfoques e epistemologias, detém uma característica comum, que se faz proeminente tanto em estudos de filósofos como Kant, Schiller e Adorno, quanto nos debates críticos contemporâneos. Tais trabalhos convergem, visto que ao se dedicarem a refletir sobre a natureza, inquiram, por outra parte, o lugar do homem, e, por conseguinte, da subjetividade e da cultura na totalidade universal. Nesse sentido, a abordagem das relações entre os âmbitos da natureza e da cultura, em suas dissonâncias e confluências, constitui uma temática perene da filosofia ocidental.

Nos debates sobre o natural e a natureza, o homem, enquanto parte componente e agente modificador da natureza, adquire especial destaque, a partir da inauguração da tradição filosófica moderna, com a obra de Descartes, que proclama a filosofia reflexiva ou da consciência. Sob a assertiva cartesiana do *Cogito ergo sum* (Penso, logo existo), a modernidade ascende como a era em que o desenvolvimento humano passa a ter por base o conhecimento e a razão, o que confere ao homem uma posição de superioridade frente ao exterior, com o qual se sente no direito de manter uma relação de poder e sujeição. Como observa Capra², a partir dos séculos XVI e XVII, a concepção de um universo orgânico, vivo e sagrado entra em declínio, pois cede lugar a uma visão do mundo como máquina. Isso acontece, segundo o teórico, em decorrência do surgimento da ciência

moderna, a partir das descobertas efetuadas nos campos da Física, Matemática e Astronomia, por cientistas como Copérnico, Galileu, Newton e Bacon. Nesse contexto, procede-se, portanto, uma reorientação do valor conferido aos conceitos de razão e natureza, que culmina na ascensão da ideia de cultura, como campo da liberdade, das possibilidades, da intervenção e da criação. Conforme assinala Marilena Chauí, se o termo cultura, oriundo do latim *colere*, originalmente significava o ato ou processo de cultivar a terra e criar animais, em consequência das mudanças que se impuseram, no século XVIII, passa a se relacionar, por extensão, com o conceito de civilização. Nesse período, “avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que ela traz a uma civilização.”³

Com a valorização da técnica e do artifício na modernidade, rompe-se o cordão umbilical com a ideia de natureza-mãe, provedora e dadivosa, e emerge a concepção kantiana de natureza como reino da necessidade e da determinação. Segundo Jean-Marie Vaysse, para Kant, “o progresso não pode ser natural, pois procede da liberdade [humana] que se opõe à natureza. Moralmente neutra, (...) a natureza é, nesse caso, um conjunto de virtualidades que somente a cultura pode atualizar”.⁴ Com a queda definitiva da mítica rousseauiana do retorno ao natural e as atenções voltadas à modernização e ao civilizatório, a noção de natureza adquire um caráter de grandeza negativa, torna-se imbuída de um sentido relacional e contrastivo, definido, muitas vezes, mediante o que se insere no âmbito do humano e da cultura. Nesse sentido, Georg Otte, ao refletir sobre a noção de natureza na modernidade, assevera que:

Tanto a modernidade tecnológica e civilizatória progressista do Iluminismo, quanto a decadente dos poetas malditos se caracteriza por um distanciamento da natureza: para o Iluminismo, o progresso consiste em superar as limitações da natureza e para um poeta como Baudelaire, ela é o paraíso perdido ou uma fantasmagoria romântica, como mostram suas reflexões em “O pintor da vida moderna”, que culmina na pergunta retórica “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”⁵

No século XIX, a poesia decadentista interpreta a modernidade como uma segunda queda, uma nova expulsão do paraíso, que equivaleria à perda de um “estado de natureza” e do otimismo frente à existência. Na produção de Baudelaire, a natureza, como tela de projeção do humano, é representada como decaída, viciada e, por vezes, abjeta, como no célebre poema “Uma carniça”. Trata-se, nessa acepção, da expressão de uma *anti-natureza*, quando comparada com o ideal de harmonia, verdade e autorregulação, tradicionalmente atribuído à noção de natureza. Desse modo, os aspectos sombrios da modernidade, vislumbrados por Baudelaire, parecem se prolongar na visão do poeta sobre a natureza, concebida por ele como algo corrompido.

Walter Benjamin, para quem a obra de Baudelaire consubstancia o paradigma da modernidade e sua arte, também se posiciona criticamente diante do alinhamento que identifica a cultura e a civilização com o ambicionado ideal de progresso. Inserido na tradição da crítica cultural (*Kulturkritik*), Benjamin desenvolve, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), uma teorização sobre a modernidade, que se vale de uma comparação entre natureza e cultura, que gera, sob um viés negativo, uma identificação entre as noções. No texto, o autor sustenta que apesar das mudanças e avanços tecnológicos que a modernidade provoca, esta não redefine de maneira relevante as relações entre o homem e o seu entorno. Isso ocorreria porque, segundo ele, o homem não consegue controlar o enredado mundo que criou, e que lhe parece tão intrigante e

ameaçador quanto a natureza selvagem foi para o homem primitivo. Benjamin erige, desse modo, uma crítica ao progresso, na medida em que denuncia que a complexificação da cultura, ao gerar um universo que escapa ao domínio do homem, conforma uma “segunda natureza” que, ainda que tecnicizada, apresenta-se hostil a ele:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma *segunda natureza*, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa *segunda natureza*, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira.⁶

Ao contrário do que se possa pensar, a rigor, os conceitos de natureza e cultura não correspondem a ideias absolutamente inconciliáveis. Isso se evidencia no fato de que a natureza não somente corresponde ao campo da “exterioridade”, do espaço, da totalidade do meio ambiente e dos recursos naturais, conforme concebida em seu sentido mais corrente. De acordo com a sua significação dicionarizada⁷, a noção abrange ainda a “combinação específica de qualidades originais, constitucionais ou nativas” dos seres, “de caráter inato”, ou seja, características inerentes “que regem o comportamento e o temperamento”. Dessa maneira, no tocante ao ser humano, remete-nos àquilo que se compreende como a natureza particular de um dado indivíduo. O natural estaria, portanto, implicado nas disposições psíquicas e nos modos de agir, que repercutem na capacidade inventiva, de manejar linguagens e de produzir arte e cultura. Mediante essa acepção, percebemos que a dissociação entre natureza e cultura é algo intrincado, difícil de ser operado, em consonância aos seguintes argumentos de Merleau-Ponty:

É impossível sobrepor no homem uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de “naturais” e um mundo cultural ou espiritual fabricado. Tudo é fabricado e tudo é natural no homem, assim como diríamos, nesse sentido, que não há uma só palavra, uma só conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico, e que, ao mesmo tempo, não escape da simplicidade da vida animal (...). Os comportamentos criam significações que transcendem o dispositivo anatômico, mas que, no entanto, são imanentes ao comportamento enquanto tal, uma vez que ele é aprendido e compreendido.⁸

Como conceitos que sugerem uma dicotomia, mas que, em realidade, cruzam-se e interpenetram-se, na mesma medida em que se repelem, natureza e cultura constituem noções coligadas, seja por convergência ou por contraste. Sob tal perspectiva, podemos observar que toda produção cultural se vale da orientação por algum tipo de disposição natural para se concretizar. E em contrapartida, constatamos que fatos e práticas da esfera da cultura, recorrentemente, não são interpretados como tal, mas tomados como naturalizados, pertencentes ao campo do essencial, à ordem regular das coisas. Conforme salienta Merleau-Ponty, não cabe, portanto, sobrepor a cultura à natureza, como se compusessem duas camadas justapostas, e tampouco reduzir ou assimilar uma dimensão à outra. Importa, antes, buscar avançar no entendimento das particularidades dos diferentes âmbitos, assim como das articulações diversas que estabelecem entre si. A tarefa de divisar tais conceitos, bem como os campos semânticos que abarcam, constitui, por conseguinte, uma estratégia de investigação, que advém da necessidade de refletir sobre questões teóricas, segundo as relações estabelecidas a partir dessas distintas dimensões da realidade.

Diante de tais pressupostos de trabalho, o estudo dos lugares da natureza na modernidade encontra na obra do artista plástico argentino Alejandro Xul Solar (1887-1963) um prolífico objeto de análise. Nascido na província de Buenos Aires e filho de imigrantes, de mãe italiana e pai alemão, Xul Solar é, por princípio, alguém que vivencia a soma de referências e tradições diversas que se inscrevem no país, no momento de seu processo de modernização. Essa condição de artista de identidade múltipla, formado em uma cultura compósita, reflete-se na produção de Xul Solar, que se faz representativa da conflituosa relação entre os vestígios da cultura rural *criolla* e a premente engenhosidade e contingência do civilizatório. Nesse sentido, interessa-nos inquirir de que modo o artista tematiza o natural e a natureza em face das mudanças, perdas e novas possibilidades propiciadas pelos processos de modernidade e modernização, que acenavam para um novo panorama cultural argentino. E para dar início a essa abordagem, cabe retomar uma instigante apresentação, entre *natura* e cultura, que Jorge Luis Borges realizou acerca de Xul Solar, com quem manteve uma longa amizade, baseada em afinidades intelectuais e contribuições recíprocas:

Hablo de Xul y pienso en una imagen, no sé si es de Conrad o si es mía, total qué importa, las imágenes son las mismas, y es ésta: es la de un navegante que atraviesa el mar e ve una línea que es una realidad en el horizonte. Y entonces piensa: esa realidad es el Africa, o es Asia o América. Y piensa que detrás de esa claridad (...) hay *un continente* (...) hay *religiones, dinastías, ciudades, selvas, desiertos* (...) Ahora siento que en ese momento soy ese navegante. Tengo que hablar de ese grande continente, de este vasto país con sus *imperios, su historia y sus mitologías, su botánica y su zoología*, todo eso que fue Xul Solar. (...) yo he estado frente a *un hombre de genio*. Se ha abusado de la palabra *genio*, pero en este caso creo que es indudable.⁹

Na lírica descrição, Borges se refere a Xul Solar como alguém de horizontes amplos, um criador arguto, cuja tarefa de se aproximar de uma definição de sua personalidade requer que pensemos tanto em termos de natureza (selvas, desertos, zoologia e botânica), quanto de civilização (impérios, dinastias, cidades, história, mitologias). Indubitavelmente, o que mais impressionou a Borges não foi a erudição de Xul Solar, mas a inclinação do criador para a mescla, a habilidade de conjugar elementos heterogêneos, na produção de novas formas expressivas. Ao final do trecho citado, para coroar a descrição, Borges confere a Xul Solar o atributo da genialidade. Para Kant, o conceito de gênio pode ser definido como “o talento (dom natural) que dá regra à arte [bela].”¹⁰ Desse modo, a genialidade consistiria em uma capacidade inata de criar obras de advento, não de continuidade ou por imitação. Como artista cuja obra lança um novo espaço de expressão estética e segue ainda produzindo reverberações, Xul Solar parece fazer jus ao título que lhe foi imputado.

No início do século XX, o campo da arte em Buenos Aires vivenciava um intenso debate acerca do nacionalismo, do cosmopolitismo e da arte moderna face às dinâmicas de modernidade e modernização. Com o processo de transformação da cidade em uma metrópole cosmopolita, ocorre a conseqüente perda progressiva dos traços da cultura rural *criolla*, diretamente relacionada à densidade das tradições e valores de um passado, que diziam respeito a um imaginário de nação. Festejado pela literatura regionalista e gauchesca do século XIX, o passado *criollo* persistia, revestido de uma estrutura de mítica nacional, no discurso de grande parte da intelectualidade. Dessa maneira, com o insistente destaque concedido à temática *criolla*, intelectuais, como Ricardo Rojas e

Leopoldo Lugones, pretendiam salvaguardar a memória do país e os conteúdos e ideais nacionalistas da ameaça da modernidade e da contaminação por discursos estrangeiros.

No contexto descrito, as instâncias legitimadoras endossavam a representação mimética da realidade, que Clément Rosset define como a tradição de conceber a arte/ o artifício como extensão da natureza - o natural continuado por outros meios¹¹. Além da arte dita *retiniana*, estimulava-se a representação de temáticas da vida campestre, como a paisagem do pampa, as estâncias, as criações de animais e a figura social do *gaucho*, como mecanismo de resistência às mudanças que se impunham desde o século anterior, com o avanço da modernização, a torrente imigratória e a consequente emergência da pluralidade sociocultural. Em uma estratégia defensiva, a representação da natureza era identificada com uma expressão do nacional, da cultura local, da essência e da verdade sobre as pessoas. Sob tal aspecto, o juízo de valor estético posto em relevo pelo campo da arte em Buenos Aires correspondia ao que Kant¹² define como um julgamento de *beleza aderente*, condicionada, por oposição ao que se entende por *beleza livre*. A arte era tida, portanto, como algo que deveria pressupor um conceito ou padrão, responder a um “dever ser” enquanto obra, para satisfazer um modelo e ser considerada *bela*.

Em 1924, Xul Solar retorna a Argentina, após um longo período de complementação de sua formação artística na Europa, com o objetivo de retomar suas raízes e trabalhar em prol de uma nova sensibilidade estética. Ao se defrontar com as restrições do campo artístico local, encontra no núcleo de pensamento de vanguarda organizado em torno do periódico cultural *Martín Fierro* (1924-1928), ao qual imediatamente adere, um grupo de intelectuais e artistas que, movidos pelo ímpeto de liberdade estética, dispunham-se a atuar pelo surgimento da modernidade de pensamento e expressão no país. Reivindicava-se a autonomia da arte em termos de representação - a “arte pela arte” - dissociada das normativas que tolhiam a criatividade.

No que se refere a Xul Solar, tal exigência se formula a partir de uma ruptura com a concepção de que a arte deveria corresponder à representação de uma natureza externa ao sujeito. Tal proposição se relaciona tanto com a concepção duchampiana de uma “pintura de ideias”, quanto com a emergência da arte abstrata, que não tencionava reproduzir o mundo exterior, mas esboçar o íntimo da alma humana. Xul Solar¹³ se afirmava um pintor realista, pois, em um mergulho interior, executava representações fiéis às cores e formas de seu universo particular. O entusiasmo do artista pelo expressionismo alemão, pautado pela subjetividade e a substituição da figura pelo signo, faz-se perceptível desde 1912, quando adquire o almanaque *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul): “sobre a arte mais avançada dos *Fauves* (feras), Futuristas e Cubistas. São coisas espantosas para os burgueses, *quadros sem natureza*, somente linhas e cores. Por exemplo, assim, [inclui um desenho em que reproduz uma obra abstrata], se não me recordo mal”¹⁴. O artista não abandona, contudo, a pintura de paisagens e temas da natureza, mas busca representá-los mediante seus próprios parâmetros, o que implica em novos aspectos formais.

Como uma alegoria das batalhas travadas pela modernidade, Xul Solar pinta a aquarela *Proa* (Fig.1, p. 14), que foi capa da revista de vanguarda homônima, dirigida por Borges. Na obra datada de 1925, os vanguardistas são representados como marinheiros que, a bordo de uma embarcação, enfrentam as terríveis intempéries da natureza, com o objetivo de alcançar - como nos esclarece a inserção de uma palavra na parte superior direita da pintura - a conquista do “eldorado”, uma espécie de novo mundo, que simboliza um estado de coisas distinto, a ambicionada abertura do campo estético. No desafio às forças naturais retratado em *Proa*, assinala-se a reivindicação da vanguarda pela autonomia da arte em relação à natureza, o desejo de maior liberdade

expressiva. A representação nos sugere ainda a capacidade humana de resistir às forças naturais, que “nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza”¹⁵.

Diante da impossibilidade de encontrar esse éden perdido, de recuperar a inocência, ao dar a volta ao mundo, para encontrar uma possível porta dos fundos do paraíso - como propunha o personagem de Kleist¹⁶ - e alcançar o original “estado de natureza”, o natural como campo da eterna unidade, emerge a faculdade da liberdade do homem e a necessidade da mistura. Como afirma Silviano Santiago, o desvio da norma e a mescla constituem uma eloquente resposta cultural latino-americana:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza* (...) que transfigura os elementos feitos e imutáveis, que os europeus exportavam para o novo mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar a sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia - silêncio, uma cópia muitas vezes fora de moda.¹⁷

Nas décadas de 20 e 30, a efervescente Buenos Aires conformava uma nova metrópole que, mobilizada pelos processos de modernização e modernidade, fazia-se um espaço de intensos cruzamentos culturais. A cidade consistia em um *locus* em plena mutação, no qual a modernidade se construía e se reconstruía de forma recorrente. Nessa perspectiva, a distinção que Kant realiza do homem enquanto dotado de liberdade, de uma vida de temporalidade própria e da capacidade de ocupação do espaço, por oposição à natureza, tida como campo da necessidade, da determinação e da eterna unidade, parece ser exacerbada com o avanço da modernidade. A busca pela pureza, ponto fundamental na estética kantiana, que visa a um mundo circunscrito, organizado mediante categorias estritas, contrapõe-se, no entanto, às descontinuidades, imbricações e instabilidades que caracterizam a modernidade.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Buenos Aires recebe uma massiva imigração europeia, que afeta substancialmente a cidade. Segundo Gladys Viviana Gelado¹⁸, isso contribui diretamente para que passe de pouco mais de um milhão e meio de habitantes em 1914 para o número de dois milhões e meio em 1936. Dessa maneira, os seus habitantes têm de conviver não somente com a heterogeneidade cultural e discursiva, mas assimilar o impacto das mudanças ocorridas em uma cidade que duplicara a sua população em menos de um quarto de século. Por outra parte, com o surgimento do anonimato em meio à multidão desconhecida, a cidade campestre que se converte em metrópole alcança a oportunidade, anteriormente inviável, da *flanêrie*, o caminhar incógnito por entre a gente, a observar o outro à distância, que, no dizer de Benjamin, equivaleria “a fazer botânica no asfalto”¹⁹.

Com o crescimento acelerado e o avanço capitalista, irrompem novas experiências espaciais e temporais, a partir da criação de uma zona comercial, da instalação da iluminação elétrica, da expansão dos meios de transporte modernos, como o bonde, e da criação de novos modos de comunicação. A cidade emerge, portanto, como espaço de circulação de bens industrializados, que afastam o homem da natureza. E como sintetiza Beatriz Sarlo²⁰, a potência imaginária urbana oblitera definitivamente o impulso mítico do campo. Apesar do traçado citadino já ter sido definido, Sarlo ressalta que, ainda sim, a cidade conservava “muitas partes sem construções, terrenos baldios e ruas sem calçada”²¹, o que parece denunciar a presença de vestígios da antiga aldeia. Nessa Buenos Aires,

Babel moderna, emergiam as trocas culturais, a mistura de línguas, o contraste entre passado e presente, assim como os embates de interesses.

Diante dos impasses e possibilidades advindos dos vertiginosos processos de modernização urbana, imigração e modernidade cultural que acometiam Buenos Aires nas décadas de 20 e 30, Sarlo²² define a cultura argentina como uma “cultura de mescla”, tensionada entre os componentes residuais da cultura rural *criolla* e os programas reformadores. Nesse cenário de conflito e mistura, Xul Solar apreende, no modo como se davam, na cidade, a colisão e a mediação entre os elementos *criollos* (da terra, autóctones) e as aspirações de modernidade e cosmopolitismo, os possíveis mecanismos de um processo criativo singular. Nas descontinuidades e fissuras da marcha modernizadora, que modifica freneticamente o espaço urbano, o artista percebe a justaposição de elementos heterogêneos, que configura a modernidade não como espaço de sequencialidade, mas como reino do heteróclito. Com isso, as dinâmicas de mescla cultural presentes na metrópole passam a alimentar o ímpeto criativo de Xul Solar e contaminam a representação de seus quadros.

Sob a pressão avassaladora da modernização, no choque entre novo e inatual, entre presente e passado, a tradição rural *criolla* se fragmenta, porém não desaparece. Ao contrário, espalha-se, pois, na qualidade de resíduo ou detrito, ganha maior mobilidade para transitar. O moderno se constrói em meio a essas ruínas, sobrepondo-se a elas, mas sempre dando a ver algo dessa existência outra, que, por vezes, emerge e assinala a sua *sobrevivência*. Nesse sentido, diferentes elementos coabitam a mesma realidade, sob uma dinâmica de contato e relação, que desdobra os seus sentidos, ao os arranjar e rearranjar mediante a mudança de uma temporalidade à outra. Ainda que imerso no ambiente de modernização e implicado na busca pela modernidade expressiva, Xul Solar consegue se desvencilhar da premissa do “sempre novo”, ao divisar no embate entre tempos históricos a origem de um espaço aberto, multidimensional, de confluência e circulação de signos e imagens.

Atento à vasta matéria poética que se expunha pelo meio urbano, Xul Solar vislumbra a possibilidade expressiva de justapor elementos diversos e, por vezes, conflitantes, como um recurso de estilização, produtor de analogias e descontinuidades. O artista se empenha em realizar recortes da realidade, para, a seguir, promover a operação de livre montagem dos distintos fragmentos em seus quadros. Em suas obras do período, colidem as aspirações modernas e tecnológicas e a tradição autóctone, a natureza e a cultura, as várias facetas da heterogeneidade cultural e discursiva, em uma junção de fragmentos que, postos em relação, tanto se aproximam, quanto se repelem.

Como enfatiza Didi-Huberman, “a montagem corta a coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas (...) máquina de produzir pó no espaço e vento no tempo”²³. Xul Solar se vale da técnica que, ao reunir o diverso, não o dissolve em uma amálgama, mas descortina afinidades imprevistas, ao mesmo tempo em que reforça a heterogeneidade dos elementos constituintes. Desse modo, ele cria trabalhos que, ao justaporem o que é distinto, nos sentidos sincrônico e diacrônico, são consoantes à sensibilidade moderna, que preconizava a necessidade de ser, concomitantemente, revolucionário e conservador, de viver sob o signo da contradição e do paradoxo. Conforme define Beatriz Sarlo, os quadros do artista constituem “legítimos quebra-cabeças de Buenos Aires”, uma vez que “o que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e diferença rioplatense; aceleração e angústia; tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda”²⁴.

Ao privilegiar a circulação de signos e empregar a montagem como método de trabalho em sua obra, Xul Solar elabora pinturas que se aproximam da noção de imagem dialética, formulada por Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas.²⁵

Os trabalhos do artista privilegiam a interposição de campos e a geração de novas imagens a partir do dado, por meio da ruptura com o sequencial, a partir das descontinuidades geradas pelo método da montagem. Como imagens dialéticas, cindidas, ao estabelecerem ligações entre partes dispersas, os quadros implicam em uma imaginação do real e da existência, que une passado e presente, ao acenar para um futuro. Nesse aspecto, remetem-nos à atuação de um espírito lúdico ou função de jogo, tendo em vista que, segundo Huizinga, embora o conceito não possa ser totalmente circunscrito em uma definição unívoca, “o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação da realidade” (ou seja, a transformação desta em imagens) (...) ao dar expressão à vida, o homem cria um mundo poético, ao lado do da natureza”²⁶. O jogo constitui, portanto, a possibilidade de “remontar” a realidade e a história, sob o prisma do estético e de acordo com regras próprias, em um tempo e espaço distintos do que é vida corrente.

Para além dos pressupostos da vanguarda que, tida como tradição heterogênea, celebra a reunião do novíssimo com o arcaico, Xul Solar se interessa pela intermitência de signos e imagens devido a um gosto pessoal pelo jogo do manejo de significantes. Segundo Schiller²⁷, é na intersecção entre o impulso sensível (materialidade/ sensorialidade/ vida/ natureza) e o impulso formal (razão/ abstração) que se originaria o jogo, como *forma viva*, detentora de qualidades estéticas e de *beleza*. Nesse sentido, o jogo seria um impulso aglutinador, capaz de fazer convergir as forças diversas postas em relação. Perante as distintas propensões atuantes em seu meio, é pela via do jogo estético que Xul Solar consegue realizar a síntese de elementos conflitivos em suas obras. Sob tal aspecto, percebemos que “a pintura do artista se apropria do que expõe o espaço urbano, para conceber uma cosmovisão lúdica, que exacerba, em suas representações, a diversidade abrigada e contraposta pela cidade que se moderniza.”²⁸

Uma obra representativa desse jogo de mescla e montagem é *Mestizos de avión y hombre* (1936). A paisagem citadina, tema recorrente na obra pictórica de Xul Solar, bem como na literatura da época, como espaço tecnológico, de conflito, mistura e novas possibilidades, fomenta no artista o interesse pela criação de mitologias modernas. Diante disso, na referida pintura (FIG.2, p.14), temos a representação do surgimento de uma nova natureza biológica - entre homem e máquina - um *Homo novus*, para empregar a expressão de Leopoldo Marechal, em *Adán Buenosayres*. Como figuração central do quadro, surgem duas estranhas criaturas, homens-avião, que sobrevoam pessoas aterrorizadas, em um espaço que, ao não se sugerir como cidade moderna, já que consiste em um local aberto, onde crescem gramíneas e árvores, e existe apenas uma construção solitária, contrasta consideravelmente com a alta tecnologia desses entes novos. A composição pictural se elabora, portanto, a partir da aproximação e embate entre a natureza e o artifício, o humano e o tecnológico, o dado e o porvir. Com um olhar

dirigido ao futuro, Xul Solar não sente nostalgia da sociedade *criolla* que se desconstrói, tampouco insiste em preservar o que resta de campestre em meio à metrópole moderna. Interessa-lhe, como modo criativo, a associação e a síntese do diverso, que culmina em novas formas expressivas, de caráter híbrido, que comunicam, sob diversas ordens, mediante os diferentes componentes que incorporam.

Em uma sorte de *fugere urbem*, Xul Solar passa os dez últimos anos de sua existência no Tigre, região de rios navegáveis, em que as construções são realizadas em ilhotas distribuídas ao longo da paisagem. Diante disso, a atitude do artista parece corroborar a proposição de Schiller²⁹ de que os homens detêm uma predisposição moral a buscar a simplicidade do ambiente natural. Em meio à acolhedora natureza, trabalhando em seu jardim, ele se dedica, entretanto, a retomar a relação entre homem e máquina, ao redigir dois instigantes ensaios sobre as utopias tecnológicas e a “nova natureza” do pós-humano. Ao viver em contato com a natureza, paradoxalmente, Xul Solar parece buscar o que poderia haver de não natural no humano e exacerbá-lo nas formas criadas.

Em *Autómatas en la historia chica* (1957), Xul Solar, que foi autor de um teatro de títeres para adultos, discorre sobre as proezas e habilidades de curiosos autómatos, que teriam se relacionado com figuras ilustres da história. A bem-humorada narrativa, que flerta com a literatura fantástica e de ficção científica, parece se compor de uma sequência de anedotas. No mesmo ano, também redige *Propuestas para más vida futura, Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos*, no qual propõe ao homem peculiares melhorias corporais, a partir de enxertos, apêndices integrados ao corpo e estímulos artificiais. No limite de um inverossímil visionário, o texto distorce a seriedade do discurso científico a partir de um tom de chiste, que ironiza a obsessão tecnológica. Além de descrevê-las, Xul Solar se dedicou a fazer esboços e desenhos dessas prodigiosas melhoras anatómicas. Segundo *Propuestas ...*, as figurações sincréticas de *Mestizos de avión y gente*, quadro que ilustrou o texto na ocasião de sua primeira publicação, poderiam ser enquadradas na categoria “combinação e criação livre de seres imaginários em literatura, artes plásticas, teatro e cinema”³⁰.

Este texto solariano se contrapõe ao ponto de vista exposto em *Sobre o teatro das marionetes*, texto clássico de Kleist³¹, em que temos um elogio à destreza dos títeres, que executam os movimentos com perfeição, uma vez que não possuem a afetação dos bailarinos humanos. Como humanista que foi, Xul Solar faz um elogio da habilidade dos autómatos, robôs e bonecos, acompanhado pela ressalva de que “por mais que se melhorem os quase cérebros eletrônicos que já existem, lhes faltará o ego próprio que nos distingue como humanos neste mundo”³², o estado de consciência que diferencia o homem da máquina. Dessa maneira, o artista afirma a particularidade da natureza do humano, enquanto ser imbuído da faculdade da razão, portador de uma consciência reflexiva, e nos reporta, por conseguinte, à concepção kantiana³³ de obra de arte como obra humana, somente concebida como produto oriundo de ponderação racional mediante liberdade. A antropologia moderna corrobora que o homem se distingue do artifício e do restante do domínio da natureza, pois, em seu caráter de *Homo symbolicus*, é quem detém a capacidade de projetar pensamento abstrato – competência requerida para a aquisição da linguagem e o desenvolvimento das artes. Nessa interseção, natureza e cultura parecem confluir, pois a cultura é produto exclusivo de uma capacidade inata do sistema cognitivo humano e, por outra parte, o que define o homem enquanto espécie é a sua singular propensão a produzir cultura.

No percurso que buscamos desenvolver, enfocamos como a natureza, e, por conseguinte, a relação que esta estabelece com o homem e a cultura, compõe um tema perene dos estudos filosóficos. Ressaltamos que, com o Iluminismo e a ciência moderna,

que promovem uma valorização do civilizatório e do artifício, a natureza deixa de corresponder a uma totalidade orgânica e sagrada, e passa a ser vista como algo a ser subjugado. Isso culmina, no século XVIII, em uma reorientação das concepções em torno das noções de natureza e cultura, em que o valor se desloca, ao converter o natural em grandeza negativa, de caráter contrastivo, e promover a ascensão do cultural como índice de evolução civilizatória e modernidade tecnológica. No século XIX, figurado de modo depreciativo, o natural, corrompido, é visto por Baudelaire como uma *anti-natureza*, em consonância à percepção da faceta soturna da modernidade. De modo análogo, Benjamin, em uma crítica ao progresso, aproxima as noções de natureza e cultura por meio de uma identificação negativa. Para o teórico alemão, a cultura conforma uma *segunda natureza*, na medida em que, fora de controle, mostra-se tão ameaçadora ao homem moderno quanto teria sido a natureza ao homem primitivo. Salientamos, nesse aspecto, que natureza e cultura não constituem conceitos irreparavelmente inconciliáveis, mas, antes, noções coligadas, que se mantêm em diálogo, seja por convergência ou por contraste. Diante disso, buscamos inquirir de que modo Xul Solar representa o natural e a natureza em sua obra artística, tendo em vista os conflitos e possibilidades gerados pelos processos de modernidade e modernização, que modificam consideravelmente o panorama cultural da Argentina.

Inserida no contexto argentino do início do século XX, que vivenciava a conflituosa relação entre os resquícios da cultura rural *criolla* e a engenhosidade e transitoriedade do civilizatório, a obra de Xul Solar oferece uma eloquente resposta estética à problemática instaurada. O criador se engaja na luta por uma maior abertura do campo artístico local, que se mantinha arraigado a uma concepção de natureza como essência de um povo, em uma estratégia defensiva perante a emergente diversidade sociocultural. Nesse sentido, Xul Solar elabora uma proposta artística, pautada pela liberdade expressiva e a mescla cultural, a partir da técnica da montagem e do jogo estético. Em contraposição à premissa, endossada pelas instâncias legitimadoras da arte, de que o artístico deveria representar mimeticamente o universo exterior ao sujeito, ele pinta *Proa*, aquarela que simboliza a reivindicação vanguardista de autonomia da arte em relação à natureza. E perante a impossibilidade de recuperar o “paraíso perdido”, a natureza como *locus amoenus*, Xul Solar se defronta com a cidade moderna, em toda a sua heterogeneidade. A partir do modo como esta promove o embate e a mediação entre o elemento *criollo*, autóctone, e os anseios de modernidade e cosmopolitismo, o artista depreende os mecanismos de seu singular processo criativo.

Xul Solar promove uma síntese de elementos conflitivos em suas obras, a partir da justaposição de distintos fragmentos, reunidos por meio da montagem, recurso gerador de analogias e descontinuidades. Os quadros do artista supõem, portanto, determinada imaginação da realidade, que tanto aproxima quanto contrapõe a heterogeneidade reinante, em uma espécie de cosmovisão lúdica do que a metrópole abriga e contrasta. Como expoente desse jogo estético de mescla e montagem entre natureza e cultura, humano e artifício, passado e futuro, *criollismo* e modernidade, temos a pintura *Mestizos de avión y gente*. Ao visar ao futuro, o artista não se ressentido do declínio da vida *criolla* nem tenta salvaguardar seus vestígios, pois o que lhe atrai, como expressão criativa, é a possibilidade de realizar cruzamentos culturais, a partir da aproximação e síntese do diverso, na composição de formas artísticas híbridas.

A temática da relação entre o humano e o artifício instiga também a veia literária de Xul Solar, que a despeito de se interessar pelos avanços tecnológicos, assevera a singularidade do homem, enquanto ser imbuído de razão e consciência reflexiva. Sob tal aspecto, cabe ressaltar que se a criação artística é uma prerrogativa exclusiva do ser

humano, o homem se define enquanto tal, uma vez que detém a capacidade de elaborar pensamento simbólico, requerida no desenvolvimento da linguagem e da produção estética. Em outros termos, a arte é produto do humano e o homem somente é homem, pois produz arte. Nesse ponto nodal, sobre o qual ainda se sabe muito pouco, natureza e cultura se implicam e convergem, sem que, sequer, nos demos conta disso.

Abstract: This study proposes a critical reflection about the place of nature in modernity, focusing the work of the artist Alejandro Xul Solar (1887-1963) and the context of Argentinian modernity. Given the artist's vast production, we proposed a itinerary that favors the questioning of the relationship between nature and culture.

Keywords: Nature; Culture; Modernity.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Yara. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*. 2011. Dissertação (Estudos Literários: Teoria da Literatura). Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.165-196. (Obras Escolhidas. Vol. I.)

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, vol. III).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. e coord. Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Ed. UFMG, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Conferencia. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires, 17 de jul. de 1968. In: GRADOWCZYK, Mario. (Coord.). *Xul Solar*. Catalogo de obras del museo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, 1990. p. 13-18. (Pronunciada na inauguração da exposição de Xul Solar).

BORGES, Jorge Luis. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. In: *Comunicaciones 3*. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1990. p. 2-11.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Trad. Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2006.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la Historia I. Trad. Inés Bertoldo. Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2008.

FOUCAULT, Michel. O discurso da natureza. In: _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.172-178.

GELADO, Viviana Gladys. *Poéticas da Transgressão*. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: Sete Letras; São Paulo: EdUSFCar, 2006, p.194-281.

GRADOWCZYK, Mario Horacio. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba; Fundação Bunge y Born, 1994.

HUIZINGA. Natureza e significado do Jogo como Fenômeno Cultural. In: _____. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Mendes. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.3-31.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo Estética. In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p.45-201.

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.

NATUREZA. In: HOUAISS, Antônio *et al. Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=natureza> >. Acesso em 16 de jul. de 2012.

OTTE, Georg. Natureza e História em Walter Benjamin. In: *Revista Literatura e Autoritarismo - Dossiê: Walter Benjamin e a Literatura Brasileira*. Nº 5, Nov. de 2010, p.1-8. Disponível: < http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php >. Acesso em 17 de jul. de 2012.

ROSSET, Clément. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. *Modernidade Periférica*. Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac & Naif, 2010, p. 29-57.

SARLO. Uma paisagem para Borges. In: _____. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.23-44.

SCHILLER, Friedrich. Carta XV. In: _____. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2010, p.73-77.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e sentimental*. Trad., apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAYSSE, Jean-Marie. Natureza. In: *Vocabulário de Immanuel Kant*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.52-53.

XUL SOLAR. Automatas en la história chica. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Org. e pro. de Patrícia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 132-145.

XUL SOLAR, Alejandro. *Mestizos de avión y gente*. 1936. 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. 122. (Catálogo de exposição).

XUL SOLAR, Alejandro. *Proa*. 1925. In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010. p.72. (Catálogo de exposição).

XUL SOLAR. Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos. In: _____. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Org. e pro. de Patrícia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p.146-147.

Anexos



FIG. 1 - Xul Solar. *Proa*. 1925. Aquarela sobre papel, 50x 33 cm.
 FONTE - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 2010, p. 72.
 Catálogo de exposição.

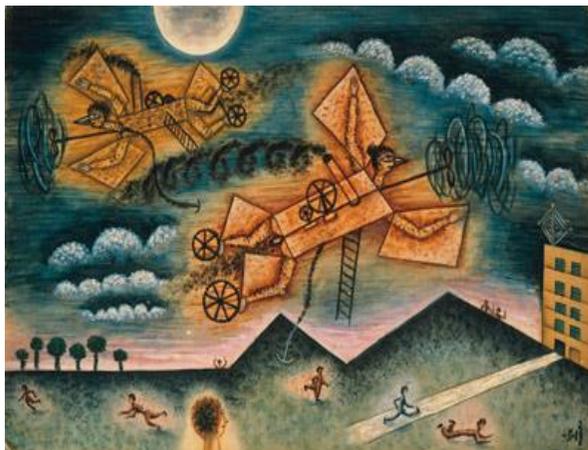


FIG. 2 - Xul Solar. *Mestizos de avión y gente*. 1936. Aquarela sobre papel, 32 x 46 cm.

FONTE - MUSEO DEL ARTE LATINOAMERICANO;
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2005, p. 122.
Catálogo de exposição.

Notas

- ¹ FOUCAULT. O discurso da natureza, p.177.
- ² CAPRA. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*, p. 26
- ³ CHAUI. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*, p.130.
- ⁴ VAYSSE. *Natureza*, p.53.
- ⁵ OTTE. *Natureza e História em Walter Benjamin*, p.3.
- ⁶ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.174. (Grifo meu.)
- ⁷ HOUAISS *et al.* *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, s.p.
- ⁸ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p.220-221.
- ⁹ BORGES. *Recuerdos de mi amigo Xul Solar*, p. 3. (Grifo meu.)
- ¹⁰ KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo Estética*, p.153.
- ¹¹ ROSSET. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*, p. 19.
- ¹² KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo Estética*, p. 75.
- ¹³ XUL SOLAR *apud* BORGES. *Conferencia*, p.15.
- ¹⁴ XUL SOLAR *apud* GRADOWCZYK. *Alejandro Xul Solar*, p.29. (Trad. e grifo meus)
- ¹⁵ KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo Estética*, p.107.
- ¹⁶ KLEIST. *Sobre o Teatro das Marionetes*, p.25.
- ¹⁷ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso latino-americano*, p.15.
- ¹⁸ GELADO. *Poéticas da Transgressão*, p.198.
- ¹⁹ BENJAMIN. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*, p. 34.
- ²⁰ SARLO. *Uma paisagem para Borges*, p.25.
- ²¹ SARLO. *Buenos Aires, cidade moderna*, p.43.

- ²² SARLO. Buenos Aires, cidade moderna, p. 56.
- ²³ DIDI HUBERMAN. *Cuando las imágenes toman posición*, p.159. (Trad. minha)
- ²⁴ SARLO. Buenos Aires, cidade moderna, p. 31-32.
- ²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, p. 505.
- ²⁶ HUIZINGA. Natureza e significado do Jogo como Fenômeno Cultural, p.7.
- ²⁷ SCHILLER. Carta XV, p.73.
- ²⁸ AUGUSTO. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*, p. 49.
- ²⁹ SCHILLER. *Poesia Ingênua e sentimental*, p. 43-44.
- ³⁰ XUL Solar. *Propuestas para más vida futura*, p. 150.
- ³¹ KLEIST. *Sobre o Teatro das Marionetes*, p. 21-27.
- ³² XUL SOLAR. *Propuestas para más vida futura*, p. 147 (Trad. minha)
- ³³ KANT. Crítica da Faculdade do Juízo Estética, p.149.