

Quando o dragão assume o lugar do cavalo: um caráter pós-colonialista na obra *criolla* de Xul Solar

When the dragon takes the horse's place: a post-colonial character in Xul Solar's criollo painting

Maria Bernardete Ramos Flores*

RESUMO

A figura de São Jorge na luta contra o dragão, que tanto aparece nas pinturas de Kandinsky, funcionava como um xamã guerreiro e curador dos males da sociedade moderna. Xul Solar, representante da vanguarda *criolla* argentina, na crença de que a América, com seus sistemas de mitos e crenças, revelava um espaço espiritual, no qual se desenvolveria a nova humanidade, toma o dragão para subverter os fluxos da colonização. Na aquarela *Drago*, de 1927, tida como a melhor representação de sua utopia de unidade latino-americana, um dragão engalanado pelas bandeiras da América Latina desliza por sobre o mar em direção à Europa, saudado pelas bandeiras das Metrópoles. O homem montado no dragão segura um bastão encimado por um triângulo (que para Kandinsky era o símbolo da vida espiritual), para levar ao Velho Mundo a mensagem do Mundo Novo.

Palavras-chave: mito da serpente; deus e códigos; pós-colonialismo.

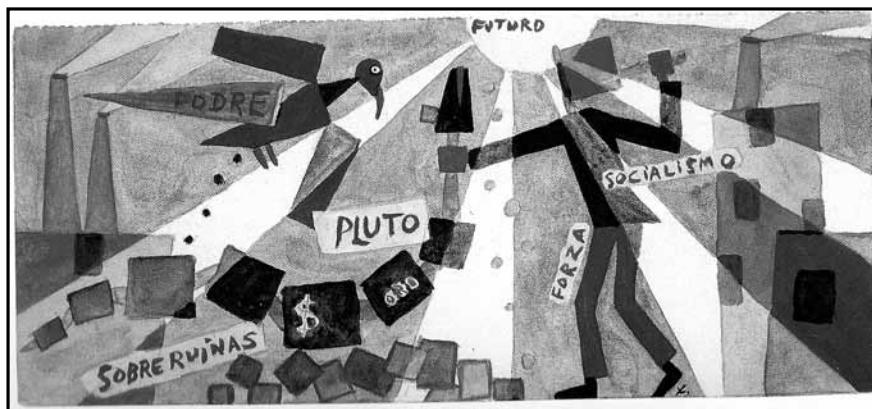
ABSTRACT

The figure of St. George in the fight against the dragon, which appears in the many paintings of Kandinsky, functioned as a warrior shaman and healer of the ills of modern society. Xul Solar, a representative of the Argentinean *criolla* vanguard and the belief that America, with its myths and belief systems, revealed a spiritual space in which a new humanity would develop, uses the dragon's role to subvert the flow of colonization. In the 1927 watercolor *Drago*, regarded as the best representation of his utopia of Latin American unity, a dragon adorned by the flags of Latin America glides over the sea towards Europe, greeted by the flags of the metropolitan countries. The man riding the dragon holds a staff topped by a triangle (which for Kandinsky was the symbol of spiritual life), to carry the message of the New World to the Old World.

Keywords: serpent myth; gods and codes; post-colonialism.

* Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Campus Trindade – Caixa Postal 476. 88040-900 Florianópolis – SC – Brasil. bernaramos@yahoo.com

A figura montada, que tanto aparece nas pinturas de Kandinsky, funcionava como um xamã guerreiro e curador na luta contra o materialismo da sociedade moderna.¹ Na posição de São Jorge, o cavaleiro desempenha o papel de libertador da sociedade personificada pela virgem. Trata-se do tema no qual São Jorge ataca o dragão, frequente na pintura russa e em ex-votos bávaros. Kandinsky pintou o santo guerreiro em inúmeras variações, mesmo na sua fase mais abstrata (a exemplo de *Picture with White Border*, de 1913).² A figura de São Jorge contra o dragão ilustra a capa do almanaque *Der Blaue Reiter*, editado por Kandinsky e Franz Marc, em 1911, como um manifesto do grupo primitivista de Munique. Ainda que tenha compartilhado com outros artistas o gosto pela cultura arcaica e desenvolvido a arte abstrata, o primitivismo abstrato de Kandinsky diferenciou-se pelo argumento da espiritualidade. Ele via as referências visuais da Rússia antiga como meio de evocar os laços espirituais com uma autêntica cultura. A figura do cavaleiro, nos seus quadros, encarna a ideia dessa busca, o símbolo da luta do espírito contra o materialismo e a vitória da vanguarda sobre a tradição.



Podré, 1919. Aquarela sobre papel

O artista argentino Xul Solar (1887-1963), por sua vez, também se dedicou ao tema da morte do dragão, como se pode ver na sua aquarela *Podré*, de 1919. A palavra *podré*, que no *neocriollo*, língua artificial inventada por Xul, significa *poder*, aparece junto a um pássaro que, tudo indica, anuncia o novo tempo. Saindo da parte superior, um grande sol, dentro do qual se lê a palavra ‘futuro’, lança seus raios na extensão do quadro, dividindo-o em dois espaços: à esquerda, estão os símbolos que nos reportam às representações do capitalismo; à

direita, os do socialismo. Em primeiro plano, sobre essa estrutura, posicionado à direita, um homem, cuja cabeça formada por uma bandeira vermelha nos remete ao símbolo da Revolução Russa e dos movimentos de esquerda, pelo menos desde a Comuna de Paris. Sobre o homem, as palavras *forza* e *socialismo*. O homem golpeia a cabeça de uma serpente, cujo corpo é formado por pequenas figuras quadradas esverdeadas que podem aduzir à moeda em papel, e que se arrasta no lado oposto do quadro, por sobre um monte de ruínas, trazendo em seu lombo o cifrão do dólar, a palavra *oro* (ouro) e a palavra *pluto* (que no grego antigo quer dizer rico, mais uma metáfora para simbolizar a serpente como representante do capitalismo). O artista compõe, assim, plasticamente, uma narrativa literal da oposição entre socialismo e capitalismo e da crença de que o segundo está a desmoronar.

A morte do dragão ainda é representada por Xul Solar em mais duas aquarelas. Em *Hombre y dragón*, de 1922, uma grande serpente ocupa a extensão do quadro, horizontalmente, num fundo iluminado por raios solares. Em posição vertical, um pouco à direita, um homem empunha uma arma em forma de relâmpago, com a qual está prestes a atingir a cabeça do dragão. Além dos raios solares, a cena é iluminada por castiçais, o que confere ao local um aspecto ritualístico.

Em *Drago San Jorge*, de 1923, novamente a cena da morte do dragão. Aqui, o homem, posicionado à direita do quadro é identificado como são Jorge pelas palavras que Xul insere sobre ele. O homem está montado em um círculo, o que nos sugere a representação formal que Kandinsky elegeu para representar o cavaleiro em seus quadros abstratos. Na mão esquerda, o homem segura um estandarte com a cruz de são Jorge. A mão direita empunha a espada na direção do corpo do dragão seccionado, que atravessa o quadro horizontalmente da esquerda para a direita. A fatura pictórica novamente induz aos aspectos místicos, próprios do pensamento de Xul Solar. Na parte superior, um sol vermelho, e na inferior, o caminho de luz por onde passa são Jorge, ladeado por cactos e traços cruzados que podem sugerir espinhos ou cruces.

Encontramos nestas três obras – *Podré*, *Hombre y dragón* e *Drago San Jorge* –, claramente, a configuração do tema da luta de são Jorge contra o dragão, como signo da luta espiritual contra o materialismo, trabalhado por Kandinsky nas suas formulações abstratas. A produção inteira de Xul Solar foi marcada por essa fé na possibilidade de a arte permitir o acesso a um mundo espiritual e no papel do artista dotado de espiritualidade, que tem olhos que sabem ver o que a ciência não pode explicar.

Pouco depois de sua chegada à Europa, Xul adquire o almanaque *Der*

Blaue Reiter. Animado, escreve um postal a seu pai, mostrando-se confiante e entusiasmado, ao descobrir que vinha trabalhando sozinho numa tendência que seria a mais elevada do porvir.³ Xul Solar permanece na Europa por 12 anos (1912-1924), com estadas em Londres, Paris, Florença, Milão, Turim e Munique, em meio ao *revival* espiritual que 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.

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 antimaterialismo, sem chegar, contudo, a desenvolver propriamente uma linguagem plástica própria da abstração. Xul primava por uma forma expressiva que comunicasse suas mensagens espirituais, fazendo o uso recorrente de símbolos, do repertório peculiar de seu mundo atemporal, universal e visionário: números, palavras, signos, flechas, serpentes, dragões, pássaros, anjos, sol, lua, estrelas, ovos, bandeiras, montes, escadas, máscaras, deuses pré-colombianos, figuras egípcias, figuras humanas estilizadas, ruínas, árvores, símbolos de seu próprio cunho e outros pertencentes à tradição filosófica e religiosa (pré-colombiana, chinesa, indiana, cabalística, tarô, alquimia, zodíaco, cruz gamada budista, estrela de Davi e demais símbolos cristãos). Os elementos são recorrentes; variam as composições e as concepções formais de suas aquarelas e têmperas de pequeno tamanho. Xul fundou suas soluções plásticas na justaposição de símbolos em espaços imaginários formados, essencialmente, pelas cores, transparências e ritmos estruturais. Talvez, plasticamente, fique mais próximo de Paul Klee. Mas, se nos trabalhos de Klee se repetem alguns elementos gráficos, entre outros, flechas, números e palavras, em Xul os símbolos são ainda mais diversos e mais constantes e ainda assumem o conteúdo hermético de suas referências ocultistas.

A MEXICANIDADE

O argentino Xul Solar encontrara na Europa um ambiente propício para um jovem artista, músico e pintor, que se declarara a si mesmo, pouco antes da sua partida, “muy estudioso de las bases de la cultura, y en especial del simbolismo y la religión, ayudado por su comprensión filosófica de la astrología”.⁴ Ao desembarcar em Londres, em 1912, permanece aí por uns dias, antes de ir a Paris. Entre suas andanças pela cidade, frequenta o British Museum, onde era forte a presença de objetos da antiguidade indígena americana. Nele houve a *Exposição de 1889*, da qual Gauguin copiou esculturas astecas.⁵

Numa segunda estada em Londres – entre novembro de 1919 e maio de 1920 –, a par de outros interesses, Xul estuda os símbolos antigos africanos, pré-colombianos e orientais,⁶ na voga do primitivismo que eivou a arte europeia. A *mexicanidade* construída no México pelos muralistas, que tornara a cultura indígena visível e celebrada, incorporou-se ao primitivismo artístico europeu. Entre os anos de 1908 e 1910, Rivera viajara por diversos países, tais como França, Inglaterra, Bélgica e Holanda, até se estabelecer em Paris, em 1911, sendo influenciado especialmente pelo cubismo, mas também reforçando o imaginário mexicano entre os artistas.⁷ Temos o exemplo do pintor Jean Charlot (1889-1979), que em 1921 migrara para o México, participara do muralismo e produzira mais de quatro dezenas de pinturas de cavalete pequeno em óleo sobre tela de assuntos mexicanos.⁸ Em 1911, Franz Marc, afetado pelos seus estudos de escultura africana e peruana, escreveu: “Devemos ser corajosos e virar as costas a quase tudo o que até agora consideramos precioso e indispensável do nosso pensamento, se quisermos escapar do esgotamento e do nosso mau gosto europeu” (Goldwater, 1967, p.127).

Enfim, a estetização de objetos pré-colombianos teve impacto significativo na arte primitivista, como indicam a exposição de *Objects of Indigenous American Art* no Burlington Fine Art Klub de Londres, em 1920, e a mostra *Les arts anciens de l'Amérique*, no Musée des Arts Decoratifs, no Louvre, em 1928.⁹ Xul não alcançou em Londres a exposição no Burlington,¹⁰ mas teve, em seu contexto imediato, a publicação do livro *Vision and Design* (1918) de Roger Fry, reconhecido crítico de arte. No capítulo “American Archeology”, ele lamenta o quanto a humanidade perdia ao não conhecer as civilizações pré-colombianas, tal como conhecia Grécia e Roma. No artigo Fry aborda as coleções de antiguidades asteca, maia e inca do British Museum; cita a série de artigos de Thomas A. Joyce, levantando vestígios arqueológicos e dando a conhecer documentos originais e relatos dos conquistadores espanhóis sobre a cultura antiga do México e do Peru; igualmente, faz menção à obra de nove volumes sobre o México antigo de autoria do lorde Kigsborough.¹¹ Convém lembrar ainda que é da década de 1920 o romance *A serpente emplumada*, de D. H. Lawrence.

Entre o fim de 1921 e o fim de 1923, Xul radica-se na Alemanha, onde o diário de viagem de Humboldt ao México, no começo do século XIX, tornara conhecidos muitos dos aspectos da cidade mexicana, das divindades e da cosmologia dos astecas, e era grande a gravitação dos modernistas em torno dos motivos pré-colombianos. Xul pode entrar em contato com coleções etnográficas, estudos, publicações e obras de artistas. Durante esses dois anos, Xul

Solar adquire 229 livros.¹² Na lista, encontram-se quatro títulos referentes à cultura mexicana, entre os quais um de autoria de Theodor Wilhelm Danzel, que trata dos códices mexicanos.¹³ Embora Xul não tenha sabido da Conferência de Aby Warburg de 1923, não publicada na ocasião, sobre o ritual das serpentes no Novo México, convém mencioná-la aqui para fazer notar o interesse à época pela cultura da Mesoamérica.

Na referida Conferência, Warburg faz uma descrição da dança das serpentes, sob o título “Dança da serpente, história cultural, culto e memória”, relacionando os rituais dos *pueblos* do Novo México aos da Grécia arcaica, e também à herança simbólica pagã da cultura ocidental cristã, afirmando que a memória do culto da serpente é reiterada porque ela seria uma resposta simbólica à pergunta sobre destruição, morte e sofrimento elementar do mundo. Segundo Warburg, o que interessava a ele, como historiador da cultura, era que, em meio a um país que fizera da civilização tecnológica uma arma de precisão na mão do homem intelectual, estava encravada uma humanidade primitiva que se mantinha lutando com grande pragmatismo a fim de sobreviver. Essa humanidade pagã tinha uma veneração religiosa pelos fenômenos naturais, pelos animais e pelas plantas, aos quais os índios atribuíam almas ativas que eles acreditavam poder influenciar, pelas suas danças. Essa convivência de magia fantástica e atividade pragmática que podia parecer aos europeus o sintoma de uma contradição interna, para o índio, dizia Warburg, não tinha nada de esquizoide, ao contrário, era uma experiência que liberava infinitas possibilidades da relação entre o homem e seu entorno.¹⁴

Ademais, os códices, ou *Codex* em latim, livros manuscritos e pictográficos, com registros de uma gama de temas da cultura das grandes civilizações da Mesoamérica, datados de épocas remotas, de antes da Conquista, e alguns com datas posteriores, até do século XVIII, começaram a aparecer na Europa desde o século XIX, em edições fac-similares. Ainda que, em 1562, o franciscano Diego de Landa, bispo de Yucatán, na localidade de Maní, tenha mandado queimar 27 deles, hoje se conservam 21 códices (Armando; Fantoni, 1997, p.32), alguns dos quais datam de depois da Conquista. O códice Florentino, por exemplo, foi escrito pelo franciscano Frey Bernardino de Sahagún, que chegou ao México depois de Cortés com a missão de cristianizar os indígenas. Apreendeu a língua Nahuatl e, com a ajuda dos informantes, criou uma enciclopédia histórica dos astecas, narrando seus costumes, deuses, danças e cerimônias, sob o título *Historia general de las cosas de Nueva España*.¹⁵

Estudiosos dos códices alertam para o fato de que, ainda que os produzidos em data posterior à Conquista reúnam informações e interpretações vin-

culadas aos interesses da cristianização, é graças aos códices que temos conhecimento de vários temas da Mesoamérica, culturais e científicos, crenças religiosas, ritos, história, genealogia, aliança dos senhores, noções geográficas, sistema econômico etc. Os mais recentes já dão conta também de aspectos da cristianização, da hibridização da cultura e dos problemas econômicos e sociais que surgiram com a presença dos espanhóis.¹⁶

O CRIOLLISMO DE XUL SOLAR

Antes de embarcar, quando de seu retorno à Argentina, em 1924, Xul participou, em Paris, da *Exposition d'Art américain-latin*, na Musée Galerie,¹⁷ apresentando três aquarelas de inspiração indígena: *Cabeza*, *Composición* e *Mujer y serpiente*, obras que fazem parte do final do ciclo de pinturas que se estende de 1918 a 1927, que se convencionou designar por período 'pré-colombiano'. Durante todo esse período, a serpente, junto de referências ao universo da Mesoamérica, forma o principal tema de suas aquarelas. É aqui que se insere o objetivo deste artigo: ao reivindicar, em suas pinturas, na década de 1920, um dos símbolos mais fortes da Mesoamérica, Xul Solar propôs reabilitar a serpente não como uma representação do materialismo moderno, mas, ao contrário, como a evocação de forças espirituais para seu programa pictórico de criação de um novo mundo.

E se Kandinsky via a cultura arcaica da Rússia como uma 'autêntica cultura', Xul acreditava que a América revelava, com seus sistemas de mitos e crenças, um espaço espiritual no qual se desenvolveria a nova humanidade, frente à Europa destruída pelas guerras. Já não bastava mais vestir-se como um *criollo* – há depoimentos de companheiros, conforme nos relata Mário Gradowczyk, que falam de Xul nos cafés de Montparnasse, sempre vestido com um poncho de listras azuis e brancas. Junto a seu conterrâneo, o cubista Emilio Pettoruti, seu plano era o de voltar para produzir um impacto no meio artístico portenho.

Digamos del pintor argentino *Pettoruti*, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro ... Somos y nos sentimos nuevos ... Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos más de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como *Colonia*, a la gran *América Ibérica* con 90 millones de habitantes.¹⁸

Ao chegar à Argentina, Xul ingressa no movimento *criollista* da revista *Martín Fierro* (1924-1927), que agrupara os jovens poetas da vanguarda argentina: Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Macedônio Fernández, Eduardo González Lanuza. No *criollismo* de Borges, Xul encontrou não só uma interlocução, mas um meio de se expressar: ilustrou com suas vinhetas *El idioma de los argentinos* (1928) e fez a capa da revista *Proa* (1925), que levava no subtítulo “União Latino-Americana”, e tinha por objetivo veicular ideias de renovação estética. Na imagem, a tripulação de um barco, rumo ao leste, empunha facões em riste, acompanhada por vivazes serpentes que parecem vibrar e aplaudir. Borges e Xul não tinham por princípio a procura de uma essência perdida, mas, ambos, com longa estada na Europa, queriam, na América Latina, transcender o tempo e o local, articular o nacional e o universal, a identidade e a alteridade.

A hipótese, portanto, é a de que Xul, nutrido pelos princípios estéticos de Kandinsky, ao reivindicar em suas pinturas um dos maiores símbolos da Mesoamérica, propôs tomar a serpente para compor plasticamente a mensagem do Novo Mundo, invertendo os espaços de colonização, não para dominar a Europa, mas para combater seu estado de decadência com armas espirituais, fornecidas pela cosmologia de interação entre humano e divino que o artista concebia na América *criolla*.

A SERPENTE E O MUNDO NOVO

No imediato pós-Primeira Guerra Mundial, Xul se estabelece na Itália e se vê cada vez mais afetado pela decadência europeia e tocado pelas utopias espiritualistas do continente. São desse período suas arquiteturas denominadas *Bau* ou *Estilos*, de características expressionistas, mescladas a elementos tipológicos como arcos e filigranas nas fachadas com referências neogóticas, e que mais parecem visualizar a intenção do artista em materializar a *Volksbau* (edifícios para o povo), onde as massas poderiam congrega-se para lavrar um novo mundo. Ou realizar o preceito de Adolf Behne, para quem a missão da arquitetura era a de unir todas as artes a fim de criar uma última unidade: do homem com o homem, o homem com a natureza, o homem com o cosmo.¹⁹ É nesse momento também que aparece sua aquarela *Nuevo Mundo* (1919).

Nesse sonho, expresso iconograficamente, a serpente torna-se sua ‘fiel’ companheira ou ajudante. Ela faz sua primeira aparição na aquarela *Otro mundo* (1918), título que por si só nos remete à visualização de um mundo diferente. Em primeiro plano, por detrás de dois montes estão duas figuras huma-

nas circuladas por auras azuis. Uma das figuras olha e a outra parece discursar para quatro cobras que se erguem, do solo para o alto, como se estivessem a escutar o palestrante. Em 1919 Xul pinta uma pequena aquarela na qual duas serpentes se arrastam sobre um fundo abstrato, formado por diversas cores entre as quais sobressai o avermelhado. Intercaladas às serpentes, palavras formam a frase: “Da sabia culebra esta es la casa de su pai serpenton”.

Poucas criaturas têm sido tomadas com tamanha riqueza de simbolismo iconográfico quanto a serpente. Ela tem sido usada como símbolo de fertilidade, mortalidade, sabedoria e prosperidade. Em razão de suas tocas subterrâneas e de seu poderoso veneno, 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, a serpente tornou-se conectada com a prosperidade e a vida. Com a habilidade de trocar sua pele, aparece com o poder de renovação, juventude, força, imortalidade e sabedoria. Enfim, simbolicamente, ela é respeitada e temida.

Na Mesoamérica, embora vários animais poderosos – jaguares e águias, por exemplo – sejam também importantes na iconografia, as serpentes assumem o mais amplo e variado papel como símbolo religioso: em estado de êxtase, deuses dançam a dança da serpente; grandes cascavéis adornam colunas de suporte desde Chichen Itzá até Tenochtitlan; deuses como Mixcoatl, Quetzalcoatl e Coatlicue são representados iconograficamente pela figura da serpente. Duas características do comportamento da serpente foram provavelmente o motivo desse uso pelos mesoamericanos: primeiro, as cobras engolem suas presas inteiras, deixando que se decomponham dentro do seu corpo (imageticamente, as grandes serpentes sobrenaturais arrotam (*belch*) criaturas por sua boca – um guerreiro, um humano, um deus ou um esqueleto); segundo, cobras trocam de pele. Sua pele se divide ao meio ao longo de suas costas, possibilitando que a cobra deslize para fora, deixando para trás a pele velha, e no caso das cascavéis, deixando até os chocalhos. Essa característica dota as cobras da ideia de veículos de renascimento e transformação. Três noções fundamentais acompanham a serpente mesoamericana: um, que a serpente é água e, portanto, condutora da água; dois, que de sua boca se abre uma caverna; e três, que a serpente é o céu. No suporte linguístico maia sobrevive esse último conceito: as palavras cobra e céu são homófonas, *coatl* e *caan* ou *chan*, dependendo do idioma.²⁰

A dança da serpente, rica em simbolismos – nas *performances*, em coreo-

grafias, no uso de adereços e vestes –, acompanha as cerimônias a diversos deuses, comemorações de calendários, festividades e ritos dedicados a evocarem forças mitológicas ou da natureza, associadas aos rituais de fecundidade e fertilidade.²¹



Sandanza I, 1925. Aquarela sobre papel, 23 x 31 cm

Warburg, na famosa conferência já citada anteriormente, descreve o ritual da dança da serpente no Novo México com o propósito de pedir às serpentes que provoquem as chuvas. Xul Solar, em 1925, produz a série *Sandanza*, na qual aparecem aproximações com os códices mexicanos no que se refere às narrativas, integrando imagens e textos sobre danças com serpente ou coreografias que imitam movimentos serpentinos ou grupos de bailarinos que usam vestes e adereços com inferências a serpentes e *performances* com objetivos rituais.

Além da inspiração no tema do dragão vindo do pensamento místico-plástico de Kandinsky, bem como do uso da iconografia da Mesoamérica para seus fins, é de se supor que na sua estada italiana, quando a figura da serpente começa a entrar em sua 'fauna' pictográfica, Xul tenha entrado em contato com outras fontes. Ele era um estudioso, e mais do que trabalhar como pintor para ser reconhecido como artista, conforme relata seu amigo Emílio Pettoruti,²² 'metia-se' em museus, bibliotecas e arquivos. Em suas buscas, pode ter entrado em contato com a literatura sobre mitos e símbolos da cultura arcaica. Entre os antigos etruscos, que viveram na península antes da migração

indo-europeia e da chegada dos latinos por volta 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”.²³

Outra fonte, com a qual Xul pode ter tido contato na Itália, é o livro de Filippo Picinelli, um abade italiano que, no século XVII, fez uma compilação, uma espécie de grande enciclopédia da iconografia da serpente e de outros animais.²⁴ Esse livro, com várias edições, foi muito usado pelos artistas nos séculos XVII a XIX. A serpente aparece em uma polivalência 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 exercido pelos monarcas cristãos, até os segredos da metafísica neoplatônica. 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. Constatou plasticamente em distintas tradições simbólicas: nas mitologias clássicas, na heráldica, medalhista, hieroglífica, emblemática. São três os grandes ensinamentos revelados pela serpente, diz Filippo 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).

DEUSES E CÓDICES

As serpentes, nas aquarelas de Xul, começam a surgir, como se disse, quando ele se encontra na Itália, após a Primeira Guerra Mundial, no momento mais agudo da sensação de que a civilização europeia estava em ruínas. Elas surgem de seus esconderijos ou se arrastam em meio às folhagens, como em *Troncos* (1919) ou em *Una Drola* (1923). Alçam às alturas, como em *Reptil que sube* (1920). *Serpientes* (1919) apresenta uma figura estranha, um híbrido de homem, pássaro e serpente. Em outras obras, a serpente protagoniza a cena com figuras humanas de caráter esotérico, como em *Figura i sierpe e Dama, pájaro y drago* (1921), *Tú y Yo* (1923) e *Tres* (1924). Em *Composição Surrealista* (1923), 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 homem se encontram e se

desafiam. Em *Tres y sierpe* (1921), três rostos de mulher contemplam com olhares espectrais. São rostos inquietantes que sugerem expressão de assombro, surpresa, expectativa, medo. 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. É o que se observa também em *Drago T e Dos dragos* de 1920, *Hado e Rei Rojo* de 1922, *Ña Diáfana*, de 1923. Em várias delas, as figuras humanas são compostas por cilindros, as mãos têm dedos compridos, os olhos são grandes e pronunciados. Em outras tantas, são corpos transparentes com os órgãos à vista, diluindo as fronteiras entre o dentro e o fora. Ou ainda, em outras, justaposições de várias personagens, diluindo as identidades individuais. Ou superposições de temas no mesmo quadro. Trata-se, neste caso, de condensação de aspectos vinculados, mas diferentes, que, através de espaços abstratos e sínteses formais, remetem alusivamente aos deuses e às sucessões de idades, a mitos cosmológicos, à celebração de ritos, a emblemas de poderes divinos e a práticas mágicas.

O ano de 1923 é de grande riqueza cromática, plena de referências a deuses pré-colombianos com aproximações às narrativas dos códices, como *Juzgue, Cuatro Cholas, Homme das serpents, Por Su Cruz Jura, Jefe de Dragones, Hombre y dragón, Dios estaki*. Em *Homme das serpents*, uma figura central aparece ladeada por três serpentes que se erguem – uma delas parece querer lambe o rosto do homem ou falar-lhe ao pé do ouvido. Simetricamente, uma grande flecha, como chama ou falo, erige-se. A inclusão da palavra ‘doma’, à luz de outras obras como *Jefe de dragones*, nas quais os personagens aparecem exercendo um poder sobrenatural sobre as serpentes, situaria essas pinturas na esfera dos magos que, segundo o relato de Sahagún, tomam cobras vivas para curar com elas. 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.

Nas aquarelas em que Xul Solar expressa seu propósito de retorno à Argentina, e quer, junto a seu conterrâneo “*criollo*, tão *criollo*” como um índio,²⁵ o cubista Emílio Pettoruti, produzir um impacto no meio artístico portenho, a serpente transforma-se em barco, para fazer a travessia atlântica, como em *Fluctua nave sierpe por la extensión y su cornake, Año Patria, Chaco*, datadas de 1922. Em 1923, há outra série: outro *Chaco, América, Drago y dama fluctúa*. Se a serpente não assume a figura do barco, ela é companheira de viagem seguindo a embarcação, protetora da travessia, como em outro *Chaco* de 1923. Em *Despedida* (1923), o viajante ocupa um barco estilizado e duas serpentes saúdam sua passagem. Em *Mansilla 2936* (1920) já aparece clara-

mente o desejo de regresso. O título do quadro indica o nome da rua e o número da casa de seu pai em Buenos Aires, conforme interpretação de Mário Gradowczyk, já citado. A imagem é sugestiva: ao centro, um homem cujo corpo está constituído pela planta arquitetônica da casa do pai; o rosto de perfil está esquematizado 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 as vezes de plataforma da casa-homem, enquanto duas aves 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 e la casa*, e o número 2936.



Tlaloc, dios de la lluvia, 1923.
Aquarela sobre papel, 26 x 32 cm



Nana-Watzin, 1923.
Aquarela sobre papel, 25,5 x 31,5 cm

O ano de 1923 é singular. Junto da extrema criatividade no uso de cores, linhas e planos simples que sugerem espaços com perspectivas e profundidades, é forte a presença de certos signos na sua linguagem plástica: bandeiras, especialmente a da Argentina, algumas somente sugeridas pela cor, letras e números como símbolos enigmáticos, palavras em *neocriollo*, representações de deuses pré-colombianos. Percebe-se, nesse momento, que o artista está cada vez mais ligado aos efeitos da iconologia da Mesoamérica e cada vez mais determinado a regressar com um projeto de renovação estética. Deste modo, a referencialidade aos elementos pré-colombianos, em suas aquarelas, adquire toda expressão.

Tlaloc e Nana Watzin, tomados em sequência, nos sugerem a narrativa do nascimento do Quinto Sol e da Lua, com aproximações ao que consta no códice Florentino, cuja história mostra a importância central do sol e o ritual do sacrifício para o seu nascimento.²⁶

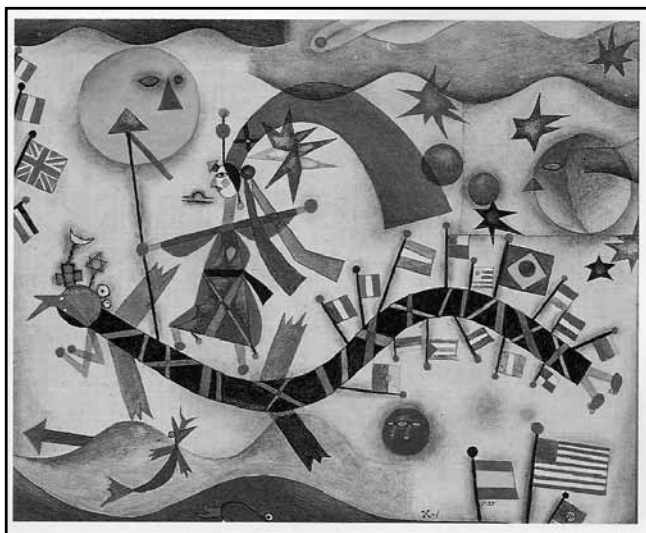
No primeiro quadro, Tlaloc, o deus da chuva, ergue-se integrando os planos do céu e da terra, fazendo a união dos contrários que constituem o duplo aspecto dessa divindade, cujas relações duais aparecem vinculadas à água e ao fogo. As serpentes, as palavras *agua*, *Tlaloc* e *alt*, que significa água em náhuatl, e mais os raios que descem do céu anunciando a chuva, completam a unidade formal da obra. Conforme a narrativa, as chuvas que Tlaloc mandava para seus filhos, os Tlaloques, fecundavam os campos que o deus Xipe, o deus Cintéotl e o deus Xochipilli 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 que 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 inferior do quadro saindo das águas. Com essa sequência, na qual a quarta idade é representada pela presença dos peixes (que aparecem na parte inferior do quadro saindo das águas), ocorre a quinta, a idade do Sol, a qual está associada à deusa Nanahuatzin.

Nessa concepção cíclica do tempo, a idade do Sol começa em Teotihuacán, no momento em que os deuses se reuniram em torno de um grande fogo, cuja cena vê-se no segundo quadro, *Nana Watzin*. Neste, Nanahuatzin está sobre as chamas e outro personagem encontra-se ao seu lado de joelhos, como se estivesse em orações. É possível que se trate de Tecuciztécall esperando o momento do sacrifício para converter-se em lua. Sobre um altar, a *Mama Terra*, *Tlazolteotl*, *lenha* e *paixão* – tudo indicado por formas geométricas e por palavras inscritas – avivam o fogo (sentido reforçado pela palavra *s'exalta*), cujas chamas, como flechas, sobem até o sol e a lua, suspensos na parte superior da cena. No plano da terra, sobre abetos pontiagudos, a inscrição *Xolotl*, deus associado ao mundo subterrâneo, contracena com um pássaro de asas abertas, nas alturas. Uma forte luminosidade, conseguida através de faixas amarelas e cor de laranja, cobre o espaço em todas as direções. Formas geométricas claras e escuras formam o plano de fundo sobre o qual as palavras *Renovación por fogo santo*, de um lado e, de outro, *Germina ora adora da-se* se distribuem.

As duas cenas distribuídas nos quadros aduzem à aproximação com as narrativas dos sóis cosmogônicos do universo nahua, que dá conta de uma concepção cíclica do tempo. Segundo a versão transmitida pelos informantes de Sahagún, o Quinto Sol, o sol em movimento, foi criado em Teotihuacan quando os deuses se reuniram em torno de um braseiro. Um deles devia jogar-se sobre as chamas para transformar-se, mediante a morte pelo sacrifício, no

novo sol. Nanahuatzin jogou-se, transformando-se em sol. Tecuciztécal se-guiu o gesto e transformou-se em lua. Porém, sol e lua permaneceram imóveis. Para que seguissem seu curso, os outros deuses decidiram morrer.

No códice de Albin, Tlaloc aparece intimamente ligado à fundação do México e à cidade asteca de Tenochtitlan. Tláloc chamaria um sacerdote e diria que a cidade de Tenochtitlan seria a casa de seu filho Huitzilopochtli.²⁷ Já no códice Vaticano, Tlaloc possui várias funções, dentre elas, era regente do sol, da chuva e do fogo, companheiro dos quatro ventos e dos quatro tempos do ano. Suas ações podem ser benéficas ou maléficas. Aos deuses da chuva, um dos quais era Tlaloc, na antiguidade eram concedidos poderes particulares. “Ellos son los que dan el valor y el mando, son los guardianes de la tradición y su dominio residen los antepasados llamados ‘gigantes’.”²⁸



Drago, 1927. Aquarela sobre papel, 25,5 x 32 cm

O NOVO MUNDO-AMÉRICA OU EPÍLOGO

Diante do exposto neste artigo, pode-se considerar a aquarela *Drago* (1927) a melhor representação do *criollismo* de Xul Solar. Em primeiro plano, uma grande personagem de pé, desafiante, transportada por um dragão engalanado pelas bandeiras da América Latina e ladeado, talvez saudado, pelas bandeiras das metrópoles – Itália, França, Iugoslávia, Estados Unidos e

Portugal – desliza por sobre o mar, saindo da América em direção à Europa, invertendo o fluxo da colonização. A cena confere à obra uma sensação de dinamismo e velocidade, uma determinação e a certeza de uma missão a desempenhar. O sol, a lua, as estrelas e um cometa que cruza o céu conferem à cena uma aura mística com referências às divindades pré-colombianas. A hipótese é de que Xul Solar subverte o lugar do dragão. Se, em Kandinsky, o cavalo montado por São Jorge ataca o dragão (como símbolo do materialismo moderno), Xul, acreditando que a luta contra o materialismo moderno vem da América, toma a serpente (cabe lembrar que Cortés venceu os astecas montado a cavalo), para transportar a ‘boa nova’. No lugar da espada de São Jorge, o 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: cristianismo, judaísmo e islamismo, que para Xul eram fontes de sabedoria. Com esse tema, um dragão feito barco saindo da América em direção à Europa, Xul pintou além do *Drago* de 1927, *Outro Drago*, 1926; *Mundo*, 1925; *País*, 1925, e *Horóscopo*, 1927.

Graças às narrativas de frei Sahagún temos conhecimento sobre o mito do *Quetzalcóatl*, chamado também *Serpente Emplumada* – mistura de serpente com pássaro –, deus supremo, senhor do milho, da arte da tecelagem, do mosaico, da dança e da música, da ciência da cura de doenças, do artesanato, do comércio, do tempo, das estrelas no céu, do calendário, das orações e do sacrifício. A *Serpente Emplumada* era a *performance* do milagre, mágico, feiticeiro e guarda dos segredos de todo o encantamento. No entanto a *Serpente Emplumada*, em sua mitologia, enfrentava o seu gêmeo do mal, Tezcatlipoca. De acordo com a crença asteca, Tezcatlipoca infiltrou um de seus servos que intoxicou a Serpente Emplumada e sua irmã, fazendo que os dois dormissem juntos, quebrando seu voto de castidade. A Serpente Emplumada, carregando um sentimento de culpa e agonia, abandonou suas posses na terra e começou um voo épico: uma peregrinação para purificar-se, que resultou na proliferação de sua imagem e de seu nome através do México antigo, sempre em direção ao horizonte leste. Prometeu que retornaria no *Ce Ácatl* do calendário asteca, que acontece a cada 52 anos. Vestiu uma máscara turquesa e um manto de penas, pediu uma balsa feita de serpentes e sentou nela como se fosse uma canoa, e assim partiu, navegando sobre o mar. Em seguida a Serpente Emplumada explodiu em chamas. As cinzas de seu coração subiram e, como fênix, transformaram-se no planeta Vênus.

Ironicamente, o ano de 1519, quando os barcos espanhóis foram avistados à costa de Veracruz, coincidiu com *Ce Ácatl*. Supõe-se que isso foi entendido

pelos astecas como o retorno da Serpente Emplumada: muitos dos intérpretes da Conquista consideram que a boa receptividade a Cortés deu-se porque os astecas achavam que ele fosse Quetzalcóatl retornando (Baldwin, 1998, p.9).

Hoje, as obras de Homi Bhabha, Said, Barbero, Canclini e Stuart Hall, entre outros, contêm o tema do pós-colonialismo, considerando a potência cultural das áreas colonizadas. Serge Gruzinski destaca a coívenção na criação da cultura americana, o intercâmbio ou a mistura que se produziu entre as metrópoles e os saberes indígenas. O colonizado digeriu a cultura do colonizador para melhor fundi-la com a cultura nativa e não agiu por simples assimilação ou imitação. Os colonizados não ficaram passivos. Os *Cantares* não são obras ameríndias nem europeias: são mestiças. Gruzinski toma o verso de Mário de Andrade, “Sou um tupi tangendo um alaúde”, para dizer que “é possível ser tupi – portanto, índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde”.²⁹

Mas talvez possamos, em defesa da tese da inversão, ou do caminho de volta, citar o poema “Erro de português”, de Oswald de Andrade, que vê as coisas de modo mais dialético: “Quando o português chegou / debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português”. Para Oswald, a Europa não saiu imune do contato com o novo mundo. Foi a descoberta do homem americano que inspirou os europeus a criarem o gênero literário utópico, pois afinal, já nascemos como ‘homem novo’: “As utopias são uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América”.³⁰ Segundo o poeta, a geografia das utopias situa-se na América. Foi um nauta português que descreveu para Morus as gentes e os costumes de uma terra que não se situava na Europa. Campanella, na *Cidade do Sol*, reportou-se a um amador genovês que lembra Cristóvão Colombo. Bacon escreveu a *Nova Atlântida* com base na expedição ao Peru.

No ensaio *O achado de Vespúcio*, Oswald comenta a carta intitulada *Mundus Novus*, que o nauta enviara a Pedro Lourenço de Médici, em 1503: “Foi Vespúcio quem ofereceu à tarda Europa ptolomaica, um panorama diferente da espécie humana” (ibidem, p.210). A carta, segundo Oswald, teve grande êxito de divulgação à época, em vários idiomas, e as imagens do mundo novo que trazia desencadearam um movimento intelectual de primeira grandeza. Com elas, abriu-se “um horizonte para o homem europeu, confinado na terra plana e imóvel entre o céu e o inferno”. As imagens da América foram as parceiras das utopias europeias, pois a Europa descobrira que do outro lado do mundo, as terras eram habitadas por gente diferente. Para corroborar sua tese,

Oswald reporta-se ao livro de Afonso Arinos intitulado *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, no qual o embaixador postulou que o modo de viver de nossos índios influenciou o pensamento dos humanistas Thomas Morus, Erasmo, Montaigne, John Locke, o conceito de bondade natural do homem selvagem de Rousseau, fundamento da Revolução Francesa de 1789.

A conclusão é a de que os europeus não saíram imunes do contato com o Novo Mundo. Como vimos, a cultura mexicana tornou-se argumento dos europeus para criticar seu próprio mundo, embora no espaço dos artistas e não das ciências. A iconografia pré-colombiana inseriu-se na visualidade dos modernistas europeus. E não foi apenas a partir da fala ou da interpretação dos europeus, para quem o mundo era dividido entre europeus e não-europeus. A *mexicanidad* fora construída dentro do próprio México pelos muralistas. Levada à Europa, por Diego de Rivera, influenciou artistas europeus. Em *Orientalismo*, Said diz que o pensamento orientalista domesticou um saber científico capaz de legitimar a autoridade do Ocidente sobre o Oriente: o Oriente é uma invenção do Ocidente, diz o autor. Mas, mais sutil e subjetivo, acrescenta Said, é o que se percebe nas obras literárias de poetas e romancistas que nunca viajaram para o exterior: o fascínio pelo Oriente, o qual inseriu em suas obras um imaginário e uma estética marcados pelos efeitos do orientalismo.

Xul Solar, como vimos, acreditava que a América, com seus sistemas de mitos e crenças, estava dando “al mundo convulsionado un gran ejemplo de convivencia, de confraternidad, de mutuo respecto, sobre todo entre los países de origen latino”.³¹ Seu desejo *criollista* era levar “Al mundo cansado, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta...”.³² Seu patriotismo era encontrar “el más alto ideal posible de humanidá – realizarlo y extenderlo al mundo” (ibidem, p.99).

NOTAS

¹ WARREN, Sarah. The reality of the abstract image: rethinking spirituality in abstraction. In: KROMM, Jane; BAKEWELL, Susan B. *A history of visual culture*. Oxford & New York: Berg, 2010. p.319-330.

² Denise Bonato constatou a presença do cavaleiro na obra de Kandinsky, explícita ou implícita, em estudos ou obras concluídas, de aproximadamente 120 trabalhos, entre 1901 e 1943. Na fase mais abstrata, o círculo assume a importância da figura do cavaleiro. BONATO, Denise. *Kandinsky e o Cavaleiro*. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Instituto de Artes, UNB. Brasília, 2006.

- ³ Cf. GRADOWCZYK, Mário. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ed. Alba; Fundación Bunge y Born, 1994. p.29.
- ⁴ ARTUNDO, Patrícia M. (Org.) *Xul Solar, Alejandro: entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p.7.
- ⁵ GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books, 1967. p.66.
- ⁶ Cf. KERN, Maria Lúcia B. As invenções da paisagem na modernidade. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Org.) *Paisagem*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010. p.144.
- ⁷ BRETT, Guy. Mexicanidad. In: HILLER, Susan (Org.) *The myth of primitivism*. London & New York: Routledge, 2005. p.128.
- ⁸ THOMPSON, Karen. *Jean Charlot: artist and scholar*. Disponível em: libweb.hawaii.edu/libdept/charlotcoll/J/; Acesso em: 23 ago. 2011.
- ⁹ ARMANDO, Adriana; FANTONI, Guillermo. Dioses y códices en la obra de Xul Solar. *Ciencia Hoy*, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v.7, n.37, p.26, 1997.
- ¹⁰ ARTUNDO, Patricia. Papeles de Trabajo. In: *Xul Solar: visiones y revelaciones*. Buenos Aires: Malba; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2005. p.21.
- ¹¹ FRY, Roger. Arte americana antiga. In: _____. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.145-152.
- ¹² FISCHLER, Graciela Viviana. *Xul Solar: 2 años y 229 libros*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História da Arte) – Faculdade de Humanidades e Ciências Sociais, Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2005.
- ¹³ Ver: FLORES, Maria Bernardete Ramos. Xul Solar e o Brasil: sobre uma biblioteca muito particular. *Eadem Utraque Europa*, Revista del Centro de Estudios en Historia Cultural e Intelectual Edith Stein de la Escuela de Humanidades, p.119-154, 2010.
- ¹⁴ WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. Madrid: Sextopiso, 2008. p.12.
- ¹⁵ BALDWIN, N. *Legens of the Plumed Serpent: biography of a Mexican god*. New York: Publicaffairs, 1998. p.8.
- ¹⁶ GALARZA, Joaquín. Códices Prehispánicos. *Arqueología Mexicana*, Revista Bimestral, Ciudad de Mexico: Museo Nacional de Antropología, v.IV, p.6-15, jan.-fev. 2007.
- ¹⁷ Folheto da Exposição, acervo: Fundação Pan Klub, Museu Xul Solar.
- ¹⁸ XUL SOLAR: ‘Pettoruti’ Datiloscrito original, s.f. [1924?]. In: ARTUNDO, 2005, p.98-99.
- ¹⁹ GRADOWCZYK, 1994, p.77. Para melhor compreensão das arquiteturas de Xul Solar, remeto a: FRANCO, Marina M. *As arquiteturas de Xul Solar: imagem e texto*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

- ²⁰ MILLER, M.; TAUBE, K. *An illustrated dictionary of the gods and symbols of Ancient México and the Maya*. New York: Thames and Hudson, 1993. p.149-151.
- ²¹ MARTÍ, Samuel; KURATH, Gertrude Prokosch. *Dances of Anáhuac: the choreography and music of precortesian dances*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1964. p.38-56.
- ²² PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Ed. Solar, 1968. p.141.
- ²³ HOSTELLER, Kristen Lee. Iconography Serpent. *Journal of the Etruscan Foundation*, v.10, jan. 2007. Disponível em: scholarworks.umass.edu/etruscan_studies/vol10/iss1/16/; Acesso em: 12 mar. 2011.
- ²⁴ PICINELLI, Filippo. *El mundo simbólico: serpientes y animales*. Trad. Rosa Lucas González. México: Ed. El Colegio de Michoacán, 1999.
- ²⁵ XUL SOLAR. Emilio Pettoruti. In: ARTUNDO, 2005, p.98.
- ²⁶ MARKMAN, Roberta. The creation of the Sun and the Moon, from the Florentine Codex. In: _____. *The flawed God: the Mesoamerican Mythological tradition*. New York: Harper Collins, 1994. p.120-125.
- ²⁷ OLIVIER, Guilhem. Tláloc: el antiguo dios de la lluvia y de la Tierra en el Centro Del México. *Arqueología Mexicana*, Ciudad de Mexico: Museo Nacional de Antropología, v. XVI, p.40, mar.- abr. 2009.
- ²⁸ CONTEL, José. Los dioses de la lluvia en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, Ciudad de Mexico: Museo Nacional de Antropología, v.XVI, p.25, mar.-abr., 2009.
- ²⁹ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.28.
- ³⁰ ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. VI: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.149.
- ³¹ SHEERWOOD, Gregory. Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la 'panlingua'. In: ARTUNDO, 2005, p.76; SHEERWOOD, Gregory: "Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la 'panlingua'", en Mundo Argentino. Buenos Aires, 1951. In: ARTUNDO, 2005, p.76.
- ³² XUL SOLAR, Alejandro. *Pettoruti*. [1923-1924]. In: ARTUNDO, 2005, p.99.