

A obra-texto de Joaquín Torres-García – uma introdução

Mário Azevedo

O estudo que se segue vem da reelaboração de algumas seções de uma tese de doutorado¹ que, por sua vez, veio da minha insistente vontade de realizar uma tradução de qualidade dos *carneets* de Joaquín Torres-García, do desejo de compreendê-los mais profundamente² junto a outros textos de sua autoria e de sua obra plástico-visual. Esta é bem divulgada entre nós, mas pouco se sabe de sua produção teórica, bastante significativa também.

Essas cadernetas com textos e desenhos – a que me refiro como *carneets*, entre o escrito-de-artista e o livro-de-artista – são objetos mestiços, que permanecem meio escondidas até mesmo de pesquisadores e aguardavam um estudo mais detido, além de sua definição como categoria. Há um crescente registro e edição das declarações e reflexões dos artistas em nosso panorama, e os termos *textos e/ou escritos de artistas* mostram-se cada vez mais presentes, próximos e comuns no campo da arte contemporânea. Esse material, produzido a partir de necessidades da própria obra e de seus agentes produtores, reúne e conduz uma série de referências fundamentais para o conhecimento consistente das operações da arte e produz diversos sentidos, tanto no interior da própria criação artística quanto no que constitui ecos em seu entorno. Quando o texto ainda se coloca como um objeto artístico, pode alcançar níveis de importância bastante consideráveis, definindo a maior dimensão de sua força enquanto *opera*.

Assim, a obra-texto – como chamo esse *tipo de coisa* –, livre de se formatar sempre em um objeto ou livro/caderno, pode explorar e se estender por modalidades e aspectos muito diversos. Como objeto formal ou acabamento estrutural, ela pode brotar de uma caixa ou de uma exposição em processo, pois sua potência

¹ AZEVEDO, Mário. *A obra-texto de Joaquín Torres-García*. Porto Alegre, 2005-2010. 1997. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

² Outros estudos que já publiquei sobre o tema são: AZEVEDO, Mário. *La regla abstracta [A regra abstrata]*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, p. 14-17, 1997. AZEVEDO, Mário. *Os Carnets de Torres-García. Uma análise de 'Ce que je sais, et ce que je fais par moi même' ['O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo']*. In: CATTANI, Icleia (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010. p. 65-87; AZEVEDO, Mário. *Dessins [Desenhos]*. *Dez Faces – Jornal de ensaios, prosa e poesia*, Belo Horizonte, p. 21-24, 2011. *Razão e natureza: Joaquín Torres-García, uma apresentação*. *Olympio: Literatura e Arte*, Belo Horizonte, 3, p. 273-301, abr. 2022.

pode ser formulada por várias linguagens plástico-visuais. Esses trabalhos de Torres-García são, essencialmente, estruturas lúdicas, jogos potenciais (conforme seus *juguets*, que são brinquedos moduláveis), e sua leitura só foi possível quando encarada como um grande *puzzle* (quebra-cabeça, enigma, problema, embaraço; também decifrar, resolver; ou ainda exercício ou ponderação sobre um problema) montado ou desmontado sob uma *lógica* aberta, sensível e errática, naturalmente inter-relacionado com toda a produção do artista.

O meu próprio trabalho se conforma assim e, portanto, escrevo aqui também como um artista que vê/lê a obra de um outro artista, acreditando que Torres-García nos legou um trabalho em arco suficientemente rico para uma exploração atualizada. Esses *carnets* de Torres-García representam uma abertura e um legado precioso da sua produção, especialmente a partir de uma operação tomada em conjunto em direção a um extenso *campo de saber*, que também se configura como espaço de invenção e local de reflexão, de conformação artística plena. Na sua formatação tão singular, eles redefinem a posição do artista enquanto plástico-teórico: assim, uma obra de arte também pode ser, ela mesma, um veículo de criação e teorização, um objeto de arte e de conhecimento, conforme as colocações a seguir.

Para, enfim, uma aproximação com os conteúdos dessa obra-texto de Torres-García, o ideal seria partir do princípio de que o leitor já conhece seu trabalho plástico-visual. Porém, é essencial tratar de alguns dados biográficos para uma introdução ao tema, pois eles oferecem circunstâncias específicas para que certos recursos sejam, diga-se, criados e desenvolvidos pelo artista, entre outros processos.

Desenhista, pintor, escultor, *designer*, teórico e pedagogo, Joaquín Torres-García nasceu em julho de 1874 e morreu em agosto de 1949 em Montevidéu, Uruguai. Durante seus 75 anos de vida, sua carreira e trabalho foram se abrindo e se solidificando em etapas distintas por meio da vivência de experiências de riquezas diversas, gerando ciclos de alcances surpreendentes.

Ao fim de seus 16 anos, sua família se transfere para a Catalunha, região de origem de seu pai, onde ele inicia seus estudos de arte, abraçando a carreira e a *causa artística*, até voltar definitivamente para seu país, aos 60 anos, no auge de seu trabalho de criação. Nesse intervalo, além da Espanha (onde viveu ainda em Madrid e em alguns povoados ao redor de Barcelona), reside e trabalha nos Estados Unidos (Nova Iorque), na Itália (Fiesole e Livorno) e na França (Villefranche-sur-mer e Paris). Viveu mais de 43 anos *pelo mundo* e menos de 32 em sua terra natal.

Em seus tempos de Barcelona, conviveu com Picasso, Miró e Julio González, fez parte da equipe de colaboradores de Antoni Gaudí na edificação e decoração

da Catedral de Palma de Maiorca, além de ter participado ativamente do movimento *Novecentista*, com Eugeni D'Ors, no início do século XX. Depois, quando vive em Nova York, conhece Edgar Varése, Joseph Stella, John Graham e Stuart Davis, além dos membros da *Société Anonyme* Marcel Duchamp, Katherine Dreyer e Gertrude Vanderbilt Whitney, que adquirem obras suas na época. De volta à Europa, em Paris, se torna amigo de Michel Seuphor, Theo van Doesburg e Piet Mondrian, através de quem trava contato com Amedée Ozenfant, Le Corbusier, Georges Vantongerloo, Fernand Léger, Jean Arp e Kandinsky, com quem expõe e publica a revista *Cercle et Carré*. Quando volta definitivamente para o Uruguai, funda a *Asociación del Arte Constructiva* e continua a edição da, agora, *Círculo y Cuadrado*, que depois se transformam na revista do *Taller Torres-García*, e ainda publica o periódico *Removedor*. Entre seus discípulos uruguaios, podemos destacar Francisco Matto, José Gurvich e Gonzalo Fonseca, além de seus filhos Augusto e Horácio. O artista ainda foi muito próximo do uruguaio Rafael Barradas e da portuguesa/francesa Maria Helena Vieira da Silva, que viveu alguns anos no Brasil. A marca de Torres-García na arte de seu país é inegável e se estende pela Argentina, notadamente através do Grupo Madí, pela obra de Carmelo Arden Quínn e outros.

Torres-García foi sempre estrangeiro entre o tempo e o lugar; condignamente livre, sempre chegando, sempre partindo,³ estranhamente dividido entre um forte senso gregário e uma pesada solidão. Talvez ainda – ou por isso mesmo – tenha optado por uma pátria simbólica, ideal, bem mais do que por um espaço histórico-político real: um lugar utópico e mestiço – um Uruguai, uma América – criados também pelo artista, por seus ideais, suas obras e suas teorias. Assim, suas imagens, seu texto e suas frases são como o desenho da reflexão em curso; uma página de seus *carnets*, um discurso *entrevendedor* são sempre como um enunciado babélico, coerente em si, simbólico e aberto como um diário de bordo ou uma caixa-preta. Como em um tabuleiro de jogo ou na percepção de um alfabeto estrangeiro, ao mover o pensamento entre as peças ou tentar criar um sentido a partir de algo, a obra já se inscreveu em nós como leitores, e a mensagem foi capturada e internalizada de alguma maneira.

A abundante presença em sua obra de âncoras, navios, bússolas, barcos, sextantes e outros elementos ligados à navegação – além de veículos de transporte – e às viagens reafirma o sentido e o valor de seus incansáveis trânsitos, por onde passou agregando culturas e saberes. Isso foi também direcionando

³ A única exceção deste estado de ânimo é o seu retorno da Europa ao Uruguai, sua viagem derradeira.

seu vocabulário para uma espécie de esperanto que, enquanto o transportava, foi se tornando seu (como as oposições carroça e locomotiva, barco e casa). “Por trás desse princípio de *apropriação*⁴ estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido e sua circunstância.”⁵ Ele foi *um homem do mundo*; o *nowhere man*⁶, mesmo que intensamente ligado à terra, às ideias e sentimentos de uma pátria afetiva. Talvez esses incessantes deslocamentos tenham sido favoráveis tanto a uma idealização universalista no centro de sua obra quanto a uma necessidade sempre renovada de escrever sobre suas elaborações plástico-mentais, militando por um esclarecimento de sentido utópico por onde passava, testemunhando uma reflexão plástico-textual bastante livre (importantes para sua produção, principalmente, mas também para sua situação artística e/ou conceitual).

Torres-García sempre considerou igualmente a própria estrutura da obra e a estrutura dos signos inscritos nela, tratados sobretudo como imagens; mesmo em sua caligrafia, há muito desse desenho formado pelas figuras geométricas básicas, acima (ou por dentro) de quase todos os alfabetos ocidentais. A estrutura, por sua vez, é também um grande signo, que naquela instância talvez esteja também representada no que é pequeno. Ao inserir nas grades dinâmicas de sua obra homens, coisas e palavras (em linguagens diversas), essencializados e geometrizados, o artista *inscreve* algo em seu próprio idioma ordenador, em busca da congregação harmoniosa de todas as suas peças, recolhidas, reunidas, conjugadas, espalhadas e redistribuídas novamente. No livro *Universalismo constructivo – o legado teórico do artista, reunindo 150 lições –*, ele combina esse repertório multifacetado a uma estrutura dinâmica e anima um espaço que nunca estaciona, um lugar jamais desabitado. Há sempre um jogo de dimensões e significações superpostas, como em toda sua obra, na qual a parte está harmoniosamente para o conjunto, assim como o conjunto está para a parte – um universo em pleno funcionamento – *ad infinitum*.

Afirma-se que Torres-García é o “primeiro pintor semântico”, um “pioneiro das gramáticas plásticas”.⁷ São suas aspirações de totalidade e absoluto

⁴ Grifo do autor para reforçar a ligação entre apropriação, formas de hibridismo e mestiçagem.

⁵ CATTANI, Icleia. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 75. (Pensamento Crítico).

⁶ Um homem de lugar nenhum ou um homem sem lugar.

⁷ KALENBERG, Angel. O Universalismo Construtivo: Joaquín TG. In: PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1978. p. 42.

que o conduzem a uma noção ampla de síntese, estruturando a expressividade e restabelecendo ao homem universal – *el hombre abstracto* – sua própria medida e proporção, relação extensiva ao todo, em perfeita unidade cósmica.⁸ O artista conta que chegou a essa articulação “obedecendo inconscientemente a uma visão interna”, e foi colocando “nos nichos [da estrutura] de uma pintura, uma casa [como as desenhadas pelas crianças], um barco, uma âncora, a letra B, um homem, o sol, a lua e um peixe”,⁹ indicando a elaboração dos seus primeiros *constructivos* habitados. Mesmo antes dessa *fase* se abrir em sua pintura, a convivência articulada entre essas imagens sintéticas já se encontrava no espaço das páginas de seus *carnets*, por entre as letras e frases de seus textos, em que sempre há uma ordem, mesmo que subjacente.

Com o tempo e o aprofundamento de sua prática e sua(s) teoria(s), as montagens de símbolos vão incorporar cada vez mais variações e culturas agregadas sob estruturas diversas, abrindo-se para o universo do homem total (aquele mesmo que desenha e escreve ao mesmo tempo). Os vocábulos simbólicos do artista se abrem, e além do cotidiano, vão se basear ainda nos signos da astrologia, da cabala, dos hieróglifos e das línguas perdidas, que ele concebe como parte do patrimônio cultural da humanidade. Torres-García classifica sua textualidade – perfeitamente inserida em sua obra – como um *cosmos*, derivada de três planos: o intelectual, o natural (vegetal, animal e mineral) e o magnético, em que este último exerceria papel de síntese entre os outros dois, por sua vez tese e antítese¹⁰ (Figura 1). Apoiando-se na teoria do inconsciente e nas noções do arcaico e atemporal, ele “afirma que o símbolo, quanto mais antigo, mais se converte em valor coletivo e universal” e, ao “considerar as reflexões de Jung, ele investiga nas culturas primitivas (principalmente, as americanas) elementos para a formulação de seu vocabulário.”¹¹ Daí em diante, sua semântica construtiva incorpora muitos outros dados (vindos de uma espécie de depósito coletivo de signos de toda a humanidade), que ele “esvazia de suas semânticas originais e re-semantiza, para criar uma nova sintaxe.”¹²

⁸ Houve, claramente, uma chama do sonho de renascentista de Leonardo da Vinci no coração moderno de TG. O artista era um admirador das teorias pitagóricas e um estudioso da *regra de ouro*, largamente aplicada em seu trabalho.

⁹ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Montevideu: Arca, 2000. p. 140.

¹⁰ Há uma bela anotação do artista com esse registro, traçando uma espécie de tabela de correspondências visuais.

¹¹ KERN, M. Lúcia. Do Mediternanismo ao Universalismo Construtivo. In: BULHÕES, M. Amélia (Org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: ED. UFRGS, 1994. p. 67.

¹² KALENBERG, Angel. O universalismo construtivo: Joaquín TG. In: PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina*, p. 37.

FIGURA 1 – CADERNO DE NOTAS, 1932 (1)



A textualidade nos *cadernos* é um jogo do desenho em pensamento discursivo; o signo (letra ou símbolo) é a unidade estrutural que brinca com o espaço ordenado de uma composição abstrata, cujo teor também é ordenado como um conjunto de ideias, para além do simples signo de acesso ao código da escrita ou da simbolização visual, que se desenvolve em sequências compostas no campo da página e nos domínios do entendimento plástico. A ação e a reflexão se encontram

juntas, em sequências: imagem e texto se expandem em razão e intuição, coletivo e individual, expressionismo e concretismo, primitivo e moderno. Aí se unem o pensamento construído, a imagem constituída e a sua própria reflexão: como no jogo citado, cada elemento é parte de algo maior; cada unidade remete a um todo; cada conjunto se remete ao outro, e outro e mais outro.

Torres-García “opera por soma e subtração de formas abstratas para chegar aos símbolos concretos”.¹³ Um retângulo e um triângulo isósceles justapostos formam uma faca; um triângulo equilátero sobre um quadrado, uma casa; um círculo, invadido por pequenos traços acompanhando sua curva interna, um relógio; são sínteses esquemáticas, geométricas. São da mesma natureza das divisões criadas pelo *molinete*,¹⁴ o polígono de quatro lados estendidos, regular ou irregularmente, em quatro direções opostas, que domina a estrutura modular das obras mais maduras, sempre prestes ao movimento. “Reunindo esses símbolos, converte cada obra num microcosmo e num universo onde tudo tem seu lugar.”¹⁵ Além das palavras-imagens (“grafismos que essencializam e aludem, por sua vez, às outras espécies deste mundo e à pintura”,¹⁶ à própria arte ou à sua história), as coisas, os animais, os instrumentos, os seres, os astros e as plantas, se reúnem e *dançam* conosco, em um só universo (Figura 2).

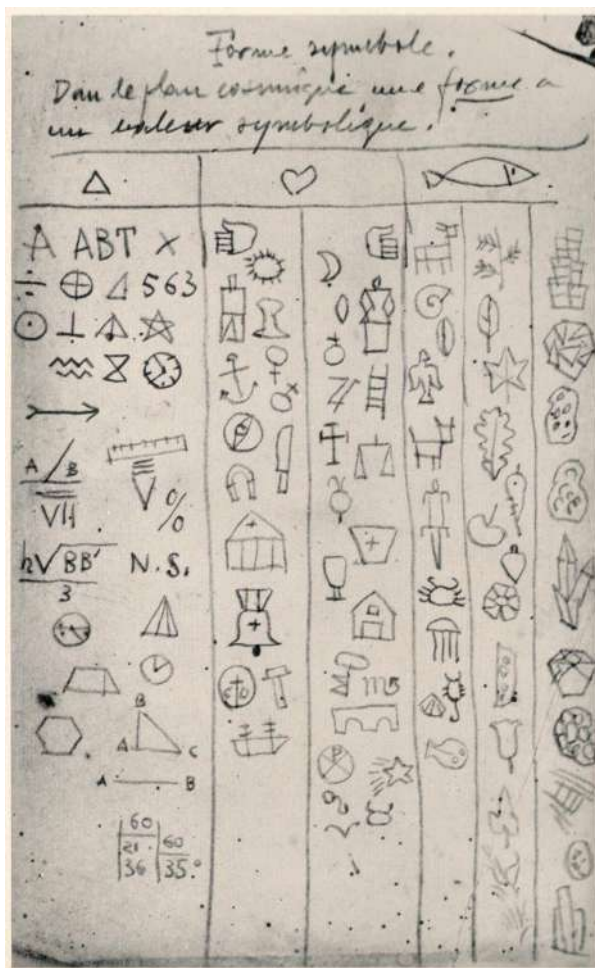
¹³ Ibid., p. 38.

¹⁴ Ibid., p. 34.

¹⁵ Ibid., p. 38.

¹⁶ Ibid.

FIGURA 2 – CADERNO DE NOTAS, 1932 (2)



Essa escrita/desenho é perfeitamente adequada ao formato do *carnet*, pequeno, delicado e de acabamento artesanal muito simples. A maioria das peças acomoda uma caligrafia pessoal, clara e retilínea, bem de acordo com os ideais *constructivistas*, traçadas diretamente a pena e nanquim.

Durante esse tempo de pesquisa recente dedicado aos *carnets*, conheci 15 peças, sendo possível acessar – direta ou indiretamente – apenas nove delas. São livros/

cadernos trabalhados à mão,¹⁷ em exemplares únicos, e apenas cinco foram editados em *fac-símile* a partir dos originais (três deles sob a tutela do artista ainda vivo, através da *Asociación del Arte Constructiva*). É possível que Torres-García considerasse a possibilidade de publicação de todos eles, mas não os compunha com esse objetivo. Conforme a disposição reflexiva do artista, é natural que, a princípio, eles fossem apenas objetos para si mesmo; mas com o tempo e a necessidade de expor também suas ideias, eles *ganharam* a possibilidade de se tornarem, abertamente, públicos. O conteúdo dessas reflexões foi abertamente discutido em vários artigos e outras publicações do artista. Também é preciso considerar sintomáticas a atração de Torres-García pelos livros, pela leitura, pela escrita e, consequentemente, pelo pensamento artístico paralelo ao fazer, desde a sua mocidade em Montevidéu, além de sua lida e convivência com as revistas de arte e por uma militância artística desde o início de sua carreira, ainda em Barcelona.

No caso dos *carnets*, os textos não são ilustrados pelas reduções desenhadas, e nem elas (esses pictogramas ou *figurinhas*) são simples alusões visuais ao que ali está como escrita. Funcionando equilibradamente e interagindo na sua comunicação (quase constantemente), nenhum dos dois se impõe sobre o outro. Como nas artes da escrita chinesa e japonesa – e mesmo na árabe –, o próprio registro da sua caligrafia corresponde a dados sutis e determinantes sobre o autor e o texto; ela é também um elemento semântico, pictográfico em seu grafismo, gestualidade e intensidade, se conjugando para dar ao aspecto visual do texto uma inteligibilidade una e completa.¹⁸

Enfatizando essas especificidades, Torres-García também é o editor e o *designer* desses *carnets*; aquele que liga o tema, o texto e a imagem – com toda a liberdade de uma conceituação própria e adequada aos objetivos em questão – como o único responsável pelos aspectos visuais dos volumes, desde o tipo de encadernação ao *formato* do conteúdo. Assim, a escrita é francamente plasticizada, e aquilo que seria a figuração é aproximado de um caráter sígnico, igualando as suas condições de registro e de comunicação, de desenho-escrita, transmissão e legibilidade. Não há nenhuma homogeneização entre os blocos de texto ou entre as páginas, ao mesmo tempo em que a folha e seus espaços não são *poupados* pela trama do texto, ao contrário de um caráter tipificado; aí, o que se apresenta é uma intensa variação de composições da mancha gráfica.

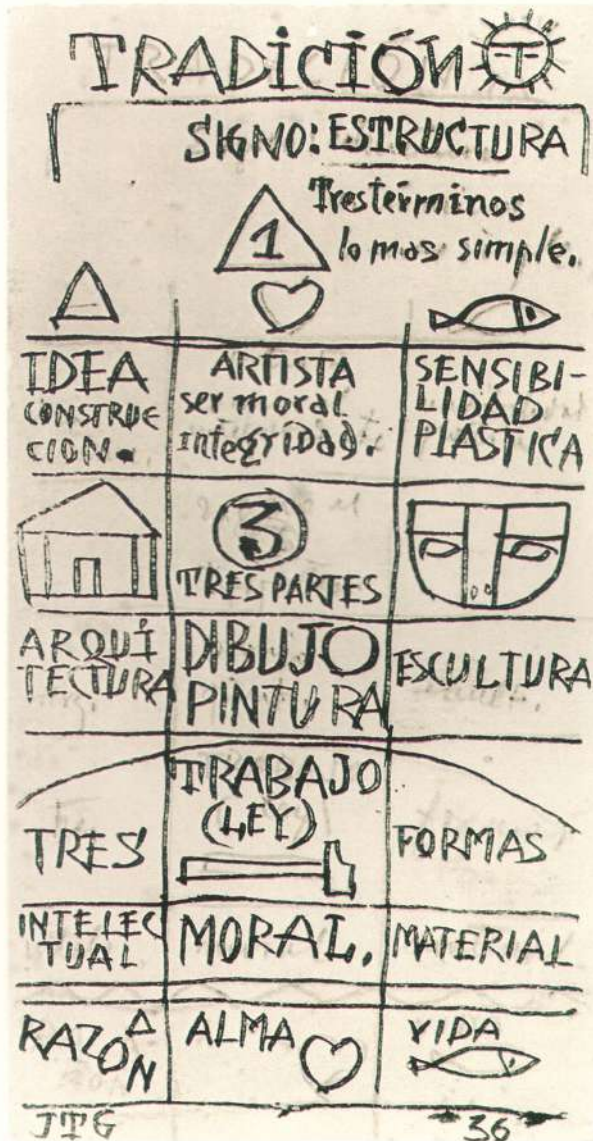
¹⁷ Esse dado sobre o número de livros manuscritos (que prefiro chamar de *carnets*) foi recolhido no site do *Museo Torres García* em dezembro de 2007.

¹⁸ JEAN, Georges. *L'écriture, mémoire des hommes*. Paris: Gallimard, 1986. p. 46.

São peças que resguardam uma reverência ao ato de escrever, atemporais e meio toscas, na contramão da edição comercial, mais vulgar e apta ao consumo. São objetos dignos de um esmero por parte do artista, solicitando a mesma atitude cuidadosa ao leitor, perfeitamente nivelados ao trabalho *oficial* do autor. Mesmo não exibindo a força de seus trabalhos em madeira ou a exuberância de suas pinturas, essas peças possuem um impressionante vigor concentrado, presente nos objetos capazes de significar, ao mesmo tempo, densidade e simplicidade, além de balizar todo o empreendimento geral de sua obra, convidando à leitura aberta das imagens.

Seus *escritos* trazem a materialização do seu pensamento, independentemente da possibilidade de sua leitura ordinária (atendo-se apenas ao texto), da significação e do desvendamento de suas imagens; do que pode ser legível em sua caligrafia antirretórica, carregada de intimidade, e do texto que ali está inscrito entre suas imagens cifradas, que crescem em sua formatação plasticizada e sensivelmente organizada – com uma organicidade arcaica – segundo suas concepções pessoais. O processo de que se encarrega, o movimento intrínseco que ele retém e lança, conforme nossa aproximação, o eleva a uma condição de obra aberta, variada e mutante, concretizando-se como reflexão em curso. A certa altura de seu trabalho, ele desenha como escreve, escreve como pinta, pinta como se desenhasse. Para ele, *tudo e todas as coisas* se dirigiam à unidade, e os *carnets* podem suportar perfeitamente esse roteiro, compostos pela fusão de conceitos, gêneros, conteúdos e formatos; redigidos sob um espaço entre o estudo teórico (notas, reflexões, ensaios) e o estudo prático (rascunhos, croquis, imagens), constituindo-se também como objetos de arte em si, inteiramente autônomos (Figura 3).

FIGURA 3 – CADERNO DE NOTAS, 1936 (3)



O *carnet* já sinaliza sua potência no exato momento de sua percepção como objeto múltiplo. Basta acompanhar a evolução das páginas desses pequenos volumes e perceber como são capazes de transformar a mera anotação de uma ideia ou um registro de pensamento mais exigente em campos de pura plasticidade, tomando a formatação do texto como uma estrutura legível em uma perspectiva de riqueza plástico-visual muito aberta. A conformação das páginas e de suas sequências é também estrutura, texto-imagem, imagem-pensamento, em uma declaração própria de sua experimentação e/ou construção, de seu processo vivo de redação e leitura.

Abandonando a textualidade corrente, os sentidos clássicos do estudo, da nota, da demonstração do *croqui*, do esquema e do rascunho, seu texto produz uma *superimagem* do processo de pensar por imagens, acatando uma outra continuidade e formulando uma operação de fixação; uma deposição aberta de raciocínios, um projeto infinito de busca pelo traço comum do signo, do símbolo e da letra, ou uma memória da obra em si, em nós. Essa união de campos cheios e vazios, de rabiscos, imagens, figuras, sinais, números, letras, palavras e frases, tem sua ordem e harmonia conjugadas, protegidas nesse poderoso objeto e no seu estatuto; na sua intensidade de objeto agregador, materializando o próprio depósito de ideias, da arte – seja no texto ou na imagem –, veículo da procura do conhecimento, do encontro do saber, do registro e da comunicação de pensamentos.

Assim, a obra-texto de Joaquín Torres-García se desloca do campo dos livros de artista e não se acomoda como simples texto, se reconfigurando em um espaço entre ambos, ou em outro lugar, esse mesmo que agora inventamos para ele, aqui e agora, equiparando, nivelando e misturando imagens e textos, como poucos outros o fizeram.¹⁹ O artista ainda tem uma extensa obra teórica publicada, na qual se destacam: *Ecrits sobre art*, uma reunião de textos esparsos (1904/1919), *Historia de mi vida* (1934), *Estructura* (1935), *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), *Universalismo constructivo: 500 textos para contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1944), *Lo aparente y lo concreto en el arte* (1947), *Mística de la pintura* (1947) e *La recuperación del objeto* (1952). Quanto aos seus *carnets*, esse trabalho se baseou em nove deles, comentados brevemente a seguir.

¹⁹ A título de enriquecimento, em meu trabalho de doutorado, propus comparações e diálogos entre a obra-texto de TG e os trabalhos de Leonardo da Vinci, William Blake, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, principalmente, além de outros, pontualmente. Considero que os quatro artistas citados acima também produziram o que chamo de obras-texto.

O texto do manuscrito “Desenhos”²⁰ (“*Dessins*”) é um discurso quase contínuo – interrompido apenas por alguns poucos desenhos soltos –, redigido em francês e não datado pelo autor. Na fonte original, a legenda das imagens do volume registra: *encre de Chine a la plume sur papier chiffon ocre* (nanquim à pena sobre papel rascunho de cor ocre), 18,0 × 13,0 cm, 1922.²¹ Na reprodução do *carnet*, a capa é bege-amarelada e as 26 folhas internas, acinzentadas, sendo impossível identificar o seu tipo de encadernação.²² Através de colocações pontuais – quase como um roteiro –, o texto pode ser considerado uma declaração de princípios do artista, um pequeno manifesto, tratando de temas que baseiam e dominam seu universo de criação durante toda a vida.

O próprio título da obra já sugere uma variante de leitura, um possível jogo entre expressão e significado. Por que “Desenhos”, se o texto não trata desse tema? Ao longo de suas 25 páginas, a palavra *dessin* não se repete e não há qualquer alusão direta aos seus conteúdos especulativos enquanto técnica ou modalidade artística. Talvez o artista aproxime as ideias de desenho a projeto,²³ registro, objetivo, intento, esboço e/ou anotação de base, levando o mesmo sentido a essa elaboração *simples* de suas convicções e conclusões a respeito do seu trabalho; essa sequência de reflexões livres – mesmo que básicas na constituição de suas teorias e de sua obra – entremeadas de registros gráficos também livres marcam

²⁰ Reprodução fac-similar do original em: GUIGNON, Emmanuel (Org.). *Joaquín Torres-García: un monde construit*. Strasbourg: Hazan, 2002.

²¹ É preciso registrar que considero essa datação duvidosa. Em 1922, TG acabava de retornar para a Europa de Nova York, se estabelecendo em Fiesole, na Itália, de onde se transfere para Livorno depois. Nessa época, sua atenção estava especialmente voltada para as possibilidades de fabricação e distribuição dos *juguets*, e tinha pouco tempo para se dedicar às artes plásticas como desejava de fato. É somente em 1925 que ele vai para a França, se estabelecendo em Villefranche-sur-mer até 1926, quando se muda definitivamente para Paris. Portanto, não existe nenhuma justificativa para que ele escreva em francês antes dessa época, vivendo ainda na Itália.

²² O site do Museo Torres García não traz nenhum registro ou referencia deste *carnet*. Porém, uma nota de rodapé no prefácio de *Universalismo constructivo* registra uma edição fac-similar desse mesmo “*Dessins*” pela Ediciones Cultura Hispanica, Madrid, 1975 (TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza, 1984).

²³ Segundo o *Le Robert*, a palavra *dessin* quer dizer representação ou sugestão de coisas sobre uma superfície, através de meios gráficos; desenho, croquis, esboço, registro, projeto (DESSIN. In: LE ROBERT. Paris: Éditions Le Robert, [202-]. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dessin>. Acesso em: 28 set. 2023). *Dessein*, por sua vez, quer dizer executar qualquer coisa; desígnio, intento, objetivo, projeto ou mesmo o desejo de fazer algo (DESSEIN. In: LE ROBERT. Paris: Éditions Le Robert, [202-]. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dessein>. Acesso em: 28 set. 2023). Portanto, a confusão é provável, já que TG não dominava bem a língua francesa nessa época. Na página 24 desse *carnet*, por exemplo, ele usa o ponto de exclamação invertido, à moda espanhola, como recurso poético ou distração, pouco importa; mas ele certamente demonstra estar entre dois mundos verbais.

e demarcam sua presença no panorama dos acontecimentos artísticos de então, anunciando seu projeto *in progress*. As variações de tamanho das letras, as capitulares e os espaços mantidos *em branco* ainda acomodam uma relação espacial bastante afinada – nas manchas das próprias páginas ou entre elas – à maneira de seus próprios desenhos, pinturas e objetos (alguns deles especialmente inseridos entre frases ao longo do texto).

O texto do manuscrito “No ponto”²⁴ (“*Mise au point*”) é um discurso interrompido apenas por alguns desenhos soltos, redigido em francês e datado pelo autor: Paris, 19 de março de 1928. A legenda das imagens do volume, na fonte original, registra: *crayon et encre sur papier* (lápis e tinta azul sobre papel), e as dimensões não são citadas. Na reprodução, a capa é alaranjada e as folhas internas, pardo-acinzentadas.²⁵

No texto, Torres-García escreve que a verdade está no ponto do *equilíbrio harmônico*, em uma dimensão sutil da realidade que nos cerca. Ao se posicionar sobre uma espécie de fluxo natural das coisas e *superconsciente* da vida – no seu caso, igualmente rebatido no trabalho da arte –, tenta definir um sentido de orientação que difere das articulações da inteligência e/ou dos simples impulsos.

Nesse segundo *carnet*, a conjugação das linguagens verbal e visual e a elaboração de sua tipologia pessoal continuam tímidas como no *carnet* anteriormente analisado. Portanto, estas duas são peças bastante semelhantes, seja no trabalho com os desenhos ou na condução do texto.²⁶ A diferença imediata é que esse tem um grafismo mais solto e menos geométrico, mais vibrante e menos duro (revelado pelos traços mais finos de uma caligrafia próxima do modelo cursivo) de poucas variações, e pelas linhas dos desenhos, mais elaborados. O texto parece ter sido escrito de uma vez – como uma conversa com alguém –, sem considerar sua falta de encadeamento ou de nitidez, deixando o discurso entrecortado e hermético, marcas de outros *carnets* de Torres-García. Se fosse dirigido a si próprio, essas características se explicariam mais facilmente.

A identidade entre as letras e as figuras (e o próprio texto), pelas mãos de Torres-García, já aproximam os elementos visuais num mesmo diapasão: as duas linguagens que podem se fundir visualmente. Para o artista, há um ponto ou uma linha, um espaço possível, entre o cumprimento das regras (para ele, um exercício

²⁴ Reprodução fac-similar do original em: GUIGNON, Emmanuel (Org.). *Joaquín Torres-García*.

²⁵ O *site* do Museo Torres García não traz nenhuma referência a esse *carnet*.

²⁶ O que reforça a hipótese de datação duvidosa do *carnet* anterior, “*Dessins*”. É mais provável que ele tenha sido elaborado próximo a esse, quando Tg já estava morando em Paris, ou ao menos em Villefranche-sur-mer, já na França.

de liberdade) e o exercício da intuição (que não é o instinto). A estrutura universal *constructiva* já nascia e ainda não havia sido nomeada.

O texto do manuscrito “Fé”²⁷ (“Foi”) é um discurso curto e contínuo, redigido em francês e datado duas vezes pelo autor: no verso da primeira capa, 1931, e ao final do texto, Paris, 5 de janeiro de 1930. O exemplar disponível – uma edição fac-similar com número 315 carimbado – não traz nenhum dado sobre o local e a data da edição. A peça tem 14,0 × 10,0 cm (aproximadamente) e 34 páginas, sem numeração. Escrito com tinta preta sobre *papel jornal* dobrado ao meio, tem a capa em papel acartonado azul, com arremate de papel preto plastificado na lombada e grampeamento simples de metal. A capa traz o título e um desenho do autor sobre um recorte do mesmo papel do miolo, colado sobre o papel mais espesso; a última capa traz a mesma colagem de papéis, sem desenho algum. O *carpet* só tem mais um desenho do autor, logo abaixo do final do texto, na última página; assim, ele se diferencia das outras peças aqui examinadas.²⁸

Ao contrário dos dois *carpets* anteriores, “Fé” não traz os seus típicos desenhos aliados à escritura. Em “Desenhos” e “No ponto”, examinados anteriormente, Torres-García se utiliza do texto e da representação plástico/visual, ainda que ligadas de maneira frágil, concebendo uma obra que já sinaliza significações para além do simples texto, podendo ser considerados um aquecimento para algo que já se elabora. As comparações entre os desenhos de ambos os textos e as pinturas que o artista produz no período atestam uma qualidade extra nesses registros. Esses primeiros *carpets* são, antes de tudo, escritos reflexivos que dividem o espaço das páginas dos seus pequenos cadernos com desenhos variados – ambos nivelados como anotações –, preparando a consistência do que chamamos de obra-texto. Em “Fé”, o texto corre sozinho, sem intervalos, da primeira à última página. Conforme se verifica, só há imagens na capa e na página final. Pode-se pensar esse volume como um atestado da própria fé que o artista deposita no que escreve, na força do registro de suas reflexões, independentemente de sua destinação ao outro se cumprir ou não; o texto vale, sobretudo, para o artista e seus processos, como um mantra ou uma prece.

O discurso desse terceiro *carpet* traça uma espécie de oração através de uma religiosidade baseada na fé de cada um, em cada um; no credo em cada ser, nos outros

²⁷ Publicação fac-similar do manuscrito original, sem quaisquer referências, pelo Museo Torres García, Montevideo. O exemplar em questão foi adquirido na loja da instituição, em 2005.

²⁸ O *site* do Museo Torres García informa que “trata-se de uma edição recente, feita com certeza em Montevideú” e não traz outras informações sobre ele. Disponível em: www.torresgarcia.org.uy, site oficial do *Museo Torres García*, consultado em 15 de fevereiro de 2007.

seres, no respeito e na liberdade ecumênica entre iguais. A consciência do sentido da vida e do verdadeiro trabalho da arte – segundo a ótica espiritual de Torres-García – são os temas dessa preleção auto-reflexiva.

Texto redigido em francês, “O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo”²⁹ (“*C’est que je sais et ce que je fais par moi même*”), é como a anotação de uma fala contínua, datado pelo autor: Losone, 5 de setembro de 1930. O exemplar disponível – uma edição fac-similar com 16 × 20 cm, aproximadamente – registra sua primeira edição em Montevideú, 1974, pelo Museu Torres García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. O texto é inteiramente manuscrito e diagramado em espaços soltos, livres de alinhamento, acompanhado de muitos desenhos em preto sobre *papel jornal*; a capa é do mesmo papel, mais escuro e pesado, e a encadernação artesanal é amarrada com um cordão de algodão pelo centro de um único grupo de folhas duplas.

Nesse texto, o autor teoriza sobre a natureza e o potencial dos *seus* signos – linguagem conjugada entre a escrita e a imagem – mediados pela intuição. O sentido do *constructivo* em Torres-García guarda relação estreitamente ligada à ideia de uma montagem intuitiva de elementos, do estabelecimento de um jogo repartido entre o criador e os outros (o espectador, o leitor, o jogador). Na sua experiência, o *aprender* deve basear-se sempre em uma continuidade do *saber*, e a intuição é o fio condutor do essencial, que amplia e aprofunda a experiência humana, pessoal e universal: somos todos iguais, diferindo na expressividade, na conformação pessoal. Os meios gráficos/simbólicos que estão na origem da humanidade e da escrita se encontram na expressão intuitiva (na *sinceridade* infantil, nos calígrafos orientais), formulando uma base comum a tudo e todos. No panorama *constructivo universal* estabelecido pela linguagem de Torres-García – esclarecido sob a dinâmica de *outra* racionalidade –, a intuição se apresenta como a via de ação mais produtiva; de exploração simultânea, mais livre e mais consequente. É tudo o que aprendemos e sabemos, por nós mesmos; é aquilo que tem valor.

Texto redigido em francês, “Pai Sol”³⁰ (“*Père Soleil*”) é datado pelo autor: Paris, 29 de julho de 1931. O exemplar disponível, uma edição fac-similar

²⁹ “*Ce que je sais, et ce que je fais par moi même (Cours complet de dessin et de peinture, et d’autres choses)*” foi escrito durante uma temporada do artista em *Lausanne* (que o artista nomeia como Losone, conforme a língua espanhola), na Suíça, no verão de 1930. Publicação fac-similar do manuscrito original por Fundación Torres-García; Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

³⁰ Publicação fac-similar do manuscrito original por Fundación Torres-García; Ministerio de Educación y Cultura (Montevideú, 1974).

(exemplar sem numeração), registra sua primeira edição em Montevidéu, 12 de junho de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. Formatado com 17,5 × 13,0 cm, tem 60 páginas, sem numeração. O texto é manuscrito em preto sobre papel de tipo ignorado (1/2 folha de ofício), com pausas, espaçamento e diagramação bastante livres, dobrado ao meio; o acabamento é manual com costura simples, em cordão de algodão rústico.

A capa, em papel acinzentado de gramatura média, é desenhada e traz o nome do autor no alto, sendo dividida ao meio: em cima, a representação sintética do sol, com feições humanas, e, em baixo, uma espécie de paisagem também sintética, habitada por animais variados (peixe, elefante, cobra, cavalo), um casal de figuras humanas, árvores, folhas, frutos e flores (lembrando uma espécie de figuração do paraíso terrestre). Uma linha vertical liga o rosto do sol, em cima, ao meio do casal, em baixo. Tanto as páginas da esquerda quanto da direita, internamente, são trabalhadas pelo autor.³¹

Dentre os nove *carnets* que sustentam esse trabalho, este é, sem dúvida, o que tem a linguagem mais hermética. Lembrando (novamente) uma espécie de oração pessoal, um ato de contrição ou um mantra, Torres-García parece repetir para si mesmo que, próximo de deus-cristo/pai-sol, há um plano mantido pelo exercício do bem e pela crença positiva. O texto traz alusões a doutrinas religiosas, como o cristianismo e o animismo, a condutas esotéricas e à filosofia e poesia gregas; é também um testemunho do pensamento universalista de Torres-García, de sua firmeza no exercício da arte e na vida.

Repetindo-se, o autor declara sua fé e renova sua mística; o verdadeiro ser vive entre a arte e o universo. A arte é também uma prece, que enleva o homem à sua integração com a harmonia universal, movida pela fé, seja ela qual for, e o sol representa todos os deuses da terra, de todas as religiões.

Redigido em francês e datado pelo autor em Paris, maio de 1932, o exemplar disponível de “Razão e natureza – Teoria”³² (“*Raison et nature – Theorie*”) (Figuras 4, 5 e 6) registra sua edição em Montevidéu, em 30 de setembro de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai; o formato é de 23,0 × 17,0 cm, com 50 páginas sem numeração.³³

³¹ O site da Fundación Torres-García registra o formato do *carnet* com 17,0 × 12,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado.

³² Publicação fac-similar do manuscrito original, Ministério de Educacion y Cultura, Montevideo, 1974.

³³ O site da Fundación Torres-García também informa que a primeira edição foi em Montevidéu, em 1954, e que “embora traga na primeira capa a inscrição Editions Imán – Paris 1932, o livro nunca foi publicado”, com TG ainda vivo. Ele ainda registra o formato do *carnet* em 25,5 × 19,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado.

FIGURA 4 – RAISON ET NATURE, 1932 (CAPA)

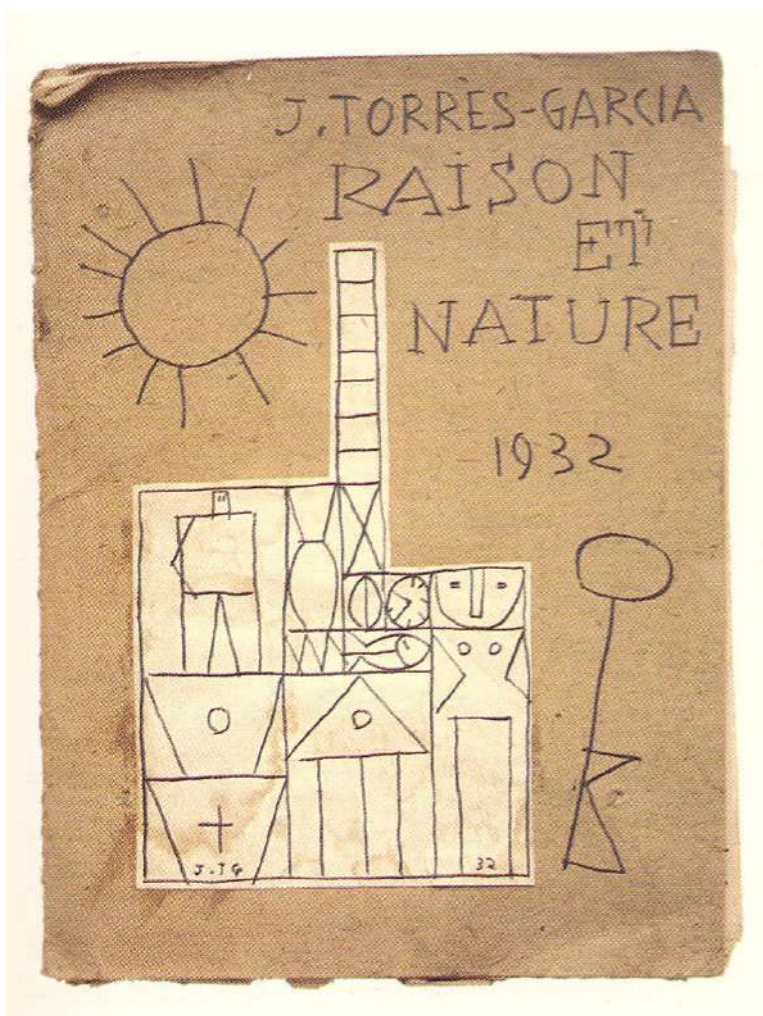
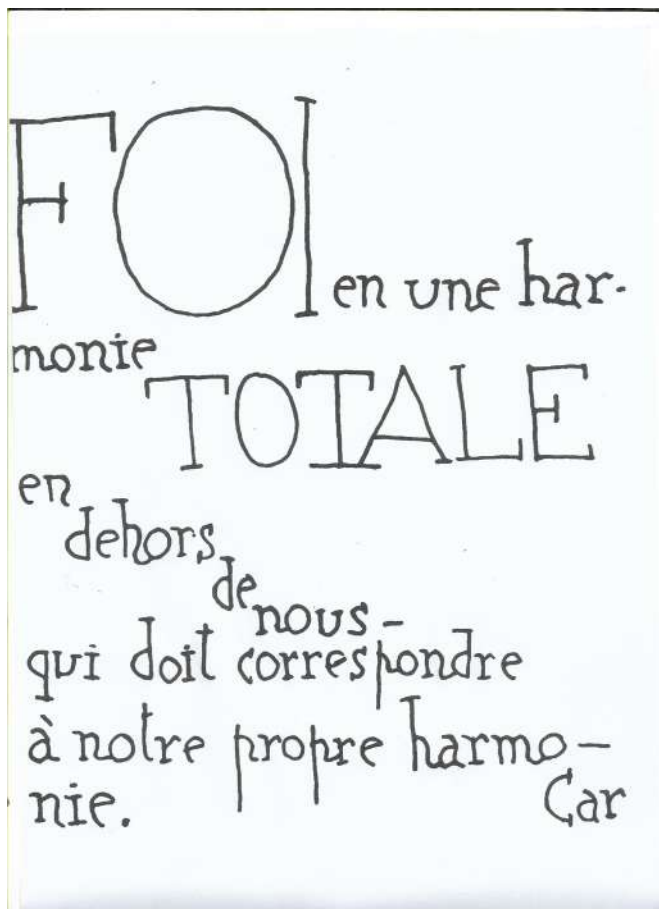


FIGURA 5 – RAISON ET NATURE, 1932 (P. 10)



FIGURA 6 – RAISON ET NATURE, 1932 (P. 32)



Texto manuscrito, parcialmente corrido e diagramado em espaços soltos, acompanhado de muitos desenhos (estilizações figurativas) em preto sobre papel jornal pardo claro, dobrado ao meio, *costurado* com cordão elástico preto, passado por dois furos no centro das folhas. Capa em papel pardo mais escuro, de gramatura média, em duas cores – marrom e bege –, mistura impressão mecânica com um desenho centralizado do autor: uma figura humana estilizada, modulada em áreas geométricas redondas, quadradas e retangulares, fundida ao seu entorno sobre um espaço também recortado pelo mesmo tipo de modulações. Há ainda

palavras e números distribuídos pelo espaço, tomando parte no grafismo da diagramação/composição (ou indicando ainda algumas das tematizações do texto). O discurso é relativamente bem elaborado, se comparado aos outros já comentados, e se configura como uma espécie de tratado.³⁴

Bárbara Duncan comenta que esse texto é “um resumo de suas teorias sobre o significado metafísico que (in)forma seu estilo *constructivo*”,³⁵ sendo escrito e composto como um *carnet* em Paris. Torres-García redige muito nessa fase de sua vida; está conformando suas teorias, desenhando e trabalhando bastante nas pinturas ao mesmo tempo. Trata a maioria desses manuscritos com toda a dedicação, formando e encadernando um número considerável deles já como *carnets*.

Em síntese, o texto coloca que a razão e a estrutura são faculdades de criação; ideias, cálculos e projetos não balizam sozinhos a construção; o caminho do meio se estabelece junto da intuição, do coração e da espiritualidade. Há também um “outro lado: a VIDA. Tudo isso deve ser inscrito no sistema do HOMEM – que é a RAZÃO – para encontrar o equilíbrio (entre RAZÃO e NATUREZA) para a arte e para a vida.”³⁶ O equilíbrio é o melhor trajeto; a celebração de uma humanidade, o testemunho de uma experimentação, uma operação que expõe seus componentes e seu instrumental, sem afetação. Aqueles que conhecem *a lei*³⁷ sabem por onde passar, aprendem por onde ir e, enfim, aonde querem chegar. “E se o equilíbrio é obtido, nós teremos a obra perfeita; o que não quer dizer extraordinária, mas normal.”³⁸

O exemplar disponível de “A tradição do homem abstrato”³⁹ (“*La tradición del hombre abstracto*”) registra sua edição em Montevidéu, em 30 de setembro de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai.⁴⁰ O texto original foi redigido em espanhol e datado pelo autor em Montevidéu, outubro de 1938.

³⁴ Este mesmo texto é transcrito, com este mesmo título, para a *lección* n. 82 de *Universalismo Constructivo* quase integralmente. Ver: TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*, p. 487-490.

³⁵ DUNCAN, Bárbara (Org.). *Joaquín Torres-García, 1874-1949: cronología y catálogo de la colección familiar*. Austin: Museo de Arte de la Universidad de Texas, 1974. p. 34.

³⁶ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Razão e natureza*. [S. n.: s. l.], [1932?]. p. 21-23.

³⁷ Grifo meu para enfatizar a sentido de regra, de sentido ordenador, de equilíbrio, enfim.

³⁸ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Razão e natureza*, p. 42-43.

³⁹ Publicação fac-similar do manuscrito original por Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

⁴⁰ O site da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da Associação de Arte Construtiva (AAC) em 1938, a cargo da Lacano Hinos Impresores. O site ainda registra o formato do *carnet* em 25,5 × 19,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado, de 19,0 × 15,0 cm.)

Trata-se de um manuscrito com caligrafia variada em preto sobre papel de cor creme, diagramado em espaços soltos e intercalado por desenhos (além de algumas esquematizações), com 78 páginas, sem numeração. O bloco único tem encadernação em brochura simples, com grampeamento duplo. A capa traz uma xilogravura (com o título e uma figura humana geometrizada, vazados em branco sobre fundo preto) e a contracapa, o desenho reproduzido de uma estrutura linear, ambos do próprio autor. Nos arquivos da Fundación há um exemplar do mesmo *carnet* com uma capa diferente, na qual um retângulo vertical traz o título e o nome do autor na parte de cima e um quadrado em baixo, abrigando alguns signos habituais do artista (o número 1, triângulo, chave, figura humana geometrizada, sol, balança, águia, peixe, régua de proporção áurea, casa, escada, sino, pote etc.).

O texto principal é acompanhado ainda de duas seções anexas; a Advertência, logo no início, e um Esclarecimento, no final, além de uma série de ilustrações (um conjunto variado de *modelos* relacionados com as questões teóricas apresentadas no texto) sob o tema *Arte Geométrico*. Nesse primeiro *carnet* redigido em espanhol, ele repete vários comentários feitos no “Razão e natureza”, o último *carnet* redigido em francês. Enquanto este último é mais direto e solto, o uruguaio é mais vago e ordenado; cada um tem a sua ênfase poética em um dado.

A primeira fala pública de Torres-García em Montevideu, de volta ao Uruguai, inaugura um ciclo de conferências intitulado *Arte e cultura popular*, demonstrando que o artista já está disposto a enfatizar as questões da herança ameríndia em suas reflexões. Como professor convidado da Faculdade de Arquitetura, continua tratando do tema – modelando o que viria a ser o *Universalismo constructivo* – e faz uma retrospectiva de seus trabalhos. Passa a agregar signos e símbolos das culturas maia, inca e asteca em sua obra, buscando sintonizar muito mais o seu senso geométrico e sua religiosidade que os seus signos ou símbolos propriamente.

O exemplar disponível de “A cidade sem nome”⁴¹ registra sua edição em Montevideu, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai, em 20 de setembro de 1974, com texto manuscrito – cuidadosamente – em espanhol e datado pelo autor em Montevideu, 16 de dezembro de 1941. Seu formato é de 29,0 × 20,5 cm, com 100 páginas, sem numeração.⁴²

⁴¹ Publicação fac-similar do manuscrito original por Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

⁴² O site da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da AAC e dos *Talleres Graficos Sur* (a cargo da Impressora L.I.G.U.), de 1941. Ele ainda registra o formato do *carnet* em 15 × 11,5 cm, medidas que não conferem, novamente, com o exemplar aqui examinado.

O texto é diagramado em espaço corrido, intercalado por muitos croquis alusivos à narrativa. O título é escrito à mão pelo autor, com letras de tipologia especial, como letras vazadas em forma. Os desenhos ocupam as páginas em disposições muito diferentes entre si, desde as laterais, na vertical, ou criando uma linha no meio do texto, compondo uma barra no pé da página ou em pequenos conjuntos. Montado com cadernos costurados, de lombada quadrada e capa forrada de tecido, tem uma aparência mais clássica que todos os outros *livros-cadernos* do grupo. Pode-se dizer que ele é uma variação do *carnet*, mais próximo de um livro, com seu longo conto ou crônica fantástica; nessa obra, Torres-García explora sua veia de escritor/ficcionista. É preciso esclarecer que o projeto de edição original do artista é desconhecido, portanto, o formato que está em circulação não conforma definitivamente, salvo outras informações, o objeto original.⁴³

Trata-se de uma narrativa que encerra uma discussão metafórica; uma proposta de convivência pacífica e consciente, estética e ideológica, em formato de ficção. Obra da maturidade do artista – uma narrativa cheia de alusões a metrópoles movimentadas, como Paris, com seus cafés e estações, Nova Iorque, cheia de veículos, e Montevidéu, com seus portos – que trata do choque entre as visões conservadoras e inovadoras, através dos encontros do narrador com vários outros personagens, em uma *cidade sem nome*, onde uma espécie de desordem adocece mentalmente seus habitantes. A localidade é identificada pelo fato de o artista apresentar espaços tradicionais e modernos dessas cidades – tanto no texto quanto nos desenhos que compõem o livro –, em contraponto, em uma cultura destituída de identificação própria, de vagas memórias sobre seu passado remoto. Nela se formam as projeções dos lugares opostos onde Torres-García viveu e trabalhou, da América pré-colombiana a Nova York, da pacata Montevidéu do século XIX à borbulhante Paris dos anos 1920/1930; uma cidade simbólica que tão bem representa Torres-García: ocidental, multifacetado, arcaico e moderno.

A bagagem de uma vida cheia de experiências e deslocamentos pode ser relativizada sob os aspectos políticos, sociais e estéticos, expostos no panorama que o acolhe em sua volta à terra natal. Modernismo, Arte Moderna, Velho Mundo e Novo Mundo são comentados em suas nuances e diferenças, entre si e em seus casos específicos. O texto trata, enfim, da proposta estética de Torres-García aos intelectuais e artistas seus conterrâneos, uma conciliação com a realidade de seu

⁴³ Lembro que tive a oportunidade de examinar os seus originais nos *Archivos* da Fundación Torres-García (conforme uma citação anterior) e, com exceção do papel suporte e das dimensões, a *ideia* desse texto me parece a mesma dos demais *carnets*; já com relação ao objeto, é quase impossível dizer o que o artista planejava exatamente; apenas suposições são possíveis. O original, sem dúvida, previa a edição em grande escala por meios mecanizados.

país. Próximo de seus 70 anos de idade (ele morrerá aos 75 anos), é interessante perceber que seu gênio *leonino* tenha feito algumas concessões e que esteja disposto a um movimento conciliador, procurando expandir suas circunstâncias complexas e dividir, mais ainda, sua experiência e sabedoria. A cidade sem nome é o mundo – materialista, confuso, superficial, e inóspito – em que ele vive em missão de paz, em vista de novos horizontes, de volta do seu périplo ao ponto original, que é, afinal, o tempo-espço que mais o interessa.

Texto manuscrito em espanhol “A regra abstrata”⁴⁴ (“*La regla abstracta*”) (Figuras 7, 8 e 9) é datado pelo autor em Montevidéu, 5 de fevereiro de 1946,⁴⁵ com formato de 33,5 × 24,5 cm e 16 páginas numeradas. O *site* da Fundación Torres-García informa que ele foi incluído – mesmo sendo um texto autônomo – em *Nueva escuela de arte en el Uruguay. Pintura y arte constructivo. Contribución al arte de las tres Américas*, editado em Montevidéu apenas em 1967.

⁴⁴ Reprodução fac-similar do original em JARDI, Enric. *Torres-García*. Paris: Cercle d’Art, 1979. A identificação do tipo de encadernação é impossível através das imagens disponíveis.

⁴⁵ O *site* da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da AAC, em Montevidéu (a cargo da Impressora L.I.G.U.), em 1946.

FIGURA 7 – LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 9)

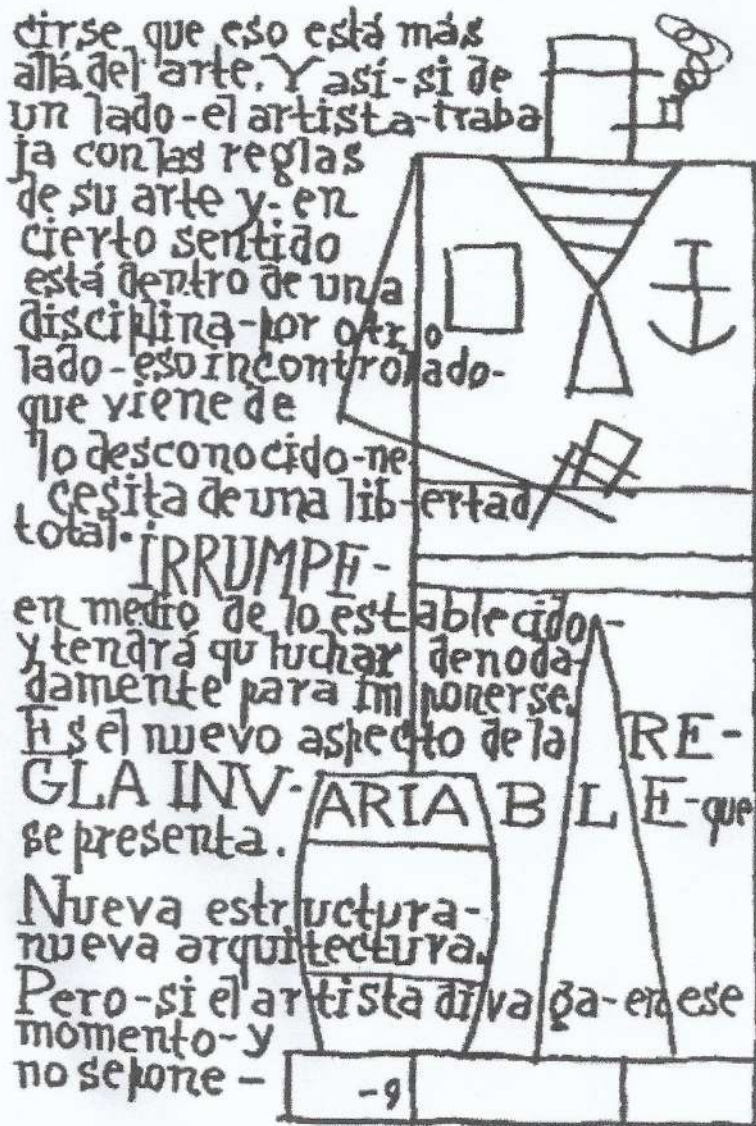
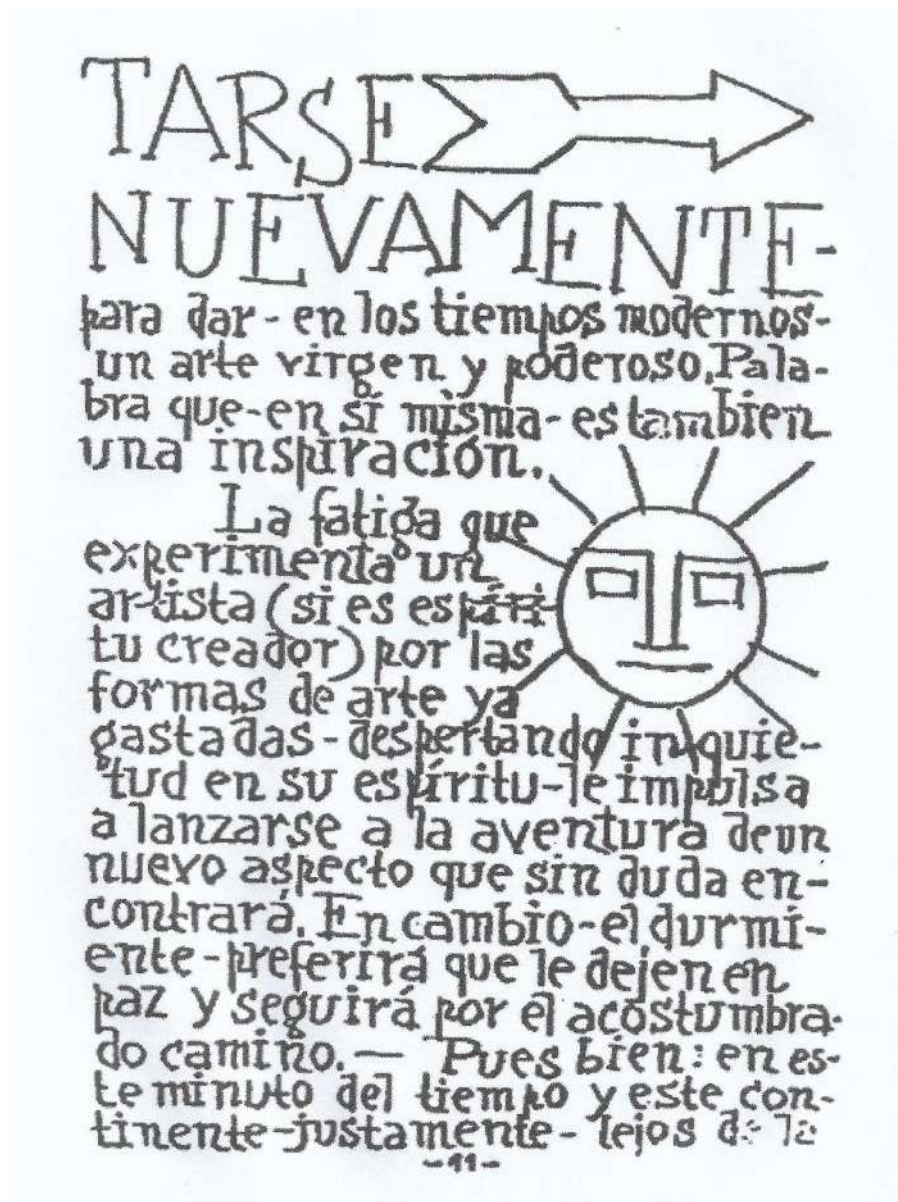


FIGURA 8 - LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 10)

al unísono de las cosas en el pre-
 sente - puede malograr - en parte - su
 esfuerzo.
 rib-bas-
 labra-
 el "SÉSAMO"
 de pier te en su del cuento-
 un alma todo
 sólo iné- mundo (no
 de tal profundidad - sino - además - nue-
 vo también - por trasuntar las nue-
 vas cosas) = que piense - por ejem-
 plo - que está en el
 "NUEVO MUNDO" - que
 piense que vive en el
 SIGLO XX = que
 piense - en fin - que
 AMÉRICA TO
 DA - ha de LEVAN-

FIGURA 9 – LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 11)



A distribuição de desenhos, signos e/ou esquemas ao longo do texto é bastante pontual; o mais relevante aqui é a escrita e a comunicação de seu conteúdo. A variação das letras e a liberdade quanto ao alinhamento das frases são tímidas, produzindo a impressão de uma escrita pensada e bem acomodada ao espaço concedido. Ao longo do *carnet*, porém, é notável como o texto vai *soltando* um pouco mais as letras e as massas de frases ganham um ritmo com mais tonalidades. As relações relevantes no terreno dos signos, das intersecções entre texto e imagens, são quase neutras nessa obra em particular. Arriscando uma opinião, pode-se supor que ele tenha sido produzido especialmente para essa edição, como parte de um conjunto de peças, um catálogo literal (com obras de outros artistas, seus amigos e seguidores inclusive), o que pode tê-lo intimidado em sua composição; o teor formal reforça essas indicações.

Quando esse texto foi produzido, Torres-García já havia lançado seu livro-testamento, *Universalismo construtivo – contribuição para a unificação da arte e da cultura das Américas*, e estava com mais de 70 anos. Seu espírito batalhador ainda continuava ativo, mas sua posição está mais consolidada e suas ideias, mais difundidas. É preciso considerar que depois de mais de uma década vivendo em Montevideú e mantendo um ritmo constante de produção e publicação de textos esparsos – através da *Círculo e Quadrado* e do *Removedor*, além das crônicas do periódico *Marcha* –, seu discurso tenha se tornado repetitivo. Mas o texto aqui examinado também pode ser apontado como uma fala estratégica, considerando o formato de sua publicação em um conjunto de dados que conformam uma espécie de catálogo *oficial*, lançando uma visão panorâmica – na qual ele está inserido com destaque, de fato – e formatando um documento coletivo mais consistente, no qual se inclui e se renova sua prédica.

Pode-se dizer que, nesse *carnet*, suas convicções em relação ao exercício do *constructivismo* – seu doutrinamento – se dirigem, mais claramente, à sua circunstância ampliada; o seu recado – e aquele de sua obra – é indicado à ideia de uma América consciente, renovada e renovadora; aos uruguaios, argentinos e outros do continente americano em geral. Assim sonhou Joaquín Torres-García.