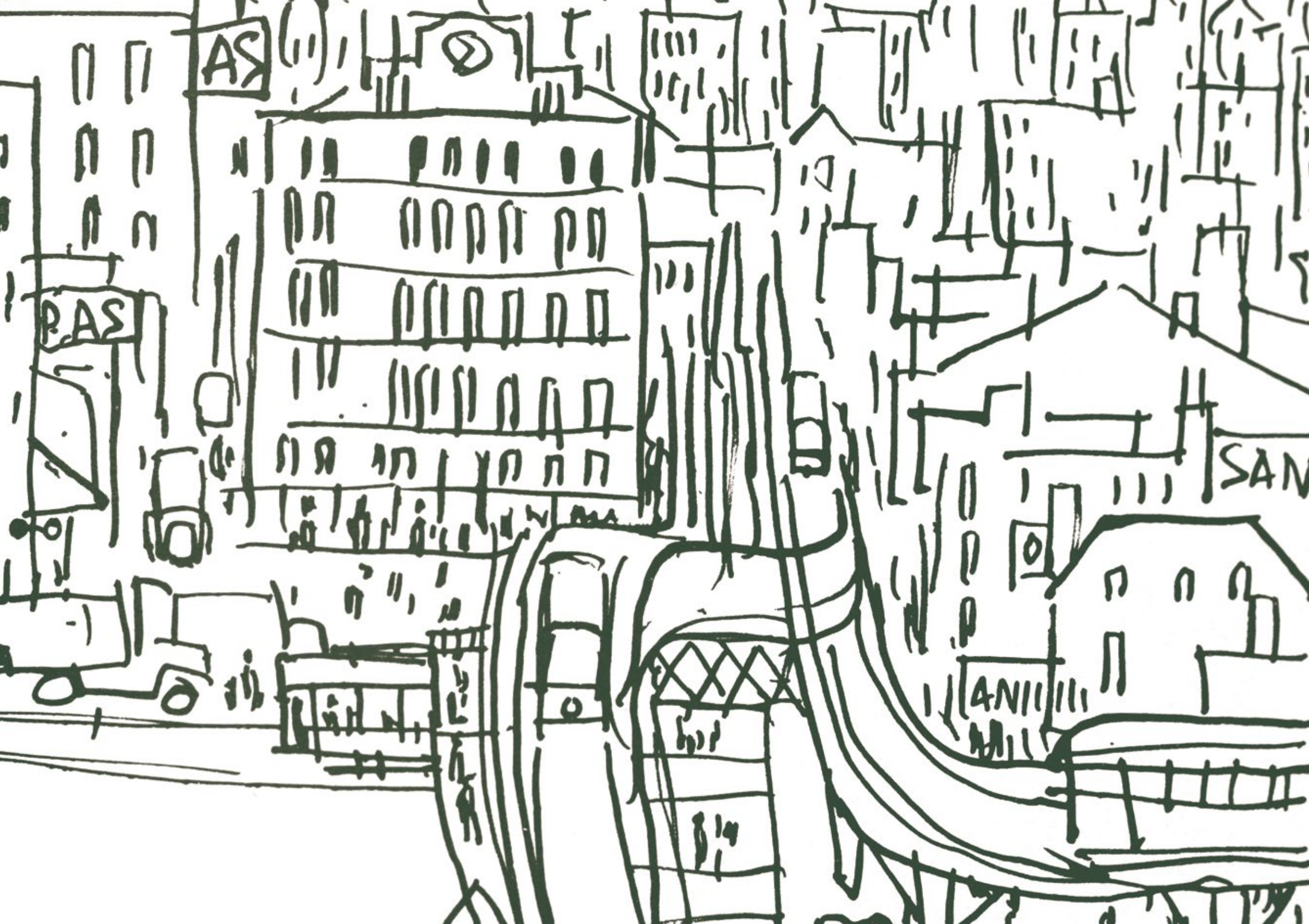


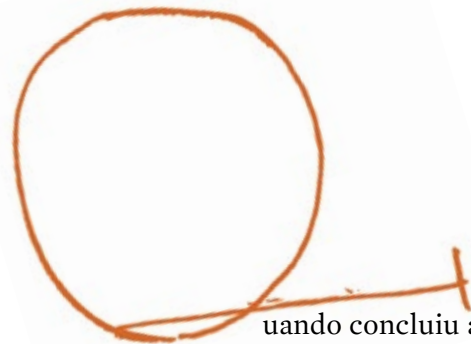
a cidade sem nome de torres-garcía

organização e textos
gustavo piqueira

colecção
gráfica
particular

LOTE **42** & CASA **REX**





Quando concluiu a impressão de sua Bíblia, por volta de 1455, Gutenberg não apenas iniciou uma das maiores revoluções tecnológicas já testemunhadas pelo Ocidente como, ao desenvolver um sistema voltado à produção de textos impressos, ampliou de forma drástica o vão que separava a linguagem verbal da visual. A cisão, contudo, já existia e remonta a tempos quase imemoriais. Basta comparar a variação nas distinções outorgadas a texto e imagem na intermediação com o divino por parte de judeus, católicos, protestantes e muçulmanos para se notar como tal assunto permeia nossa história de forma muito mais profunda do que habitualmente supomos.

Não se deve considerar, no entanto, que antes da invenção dos tipos móveis o registro de palavras e figuras era tarefa executada por uma mesma pessoa: os manuscritos medievais envolviam um complexo trabalho de equipe e sua confecção não só era dividida entre especialistas em caligrafia e miniaturas como desmembrava-se em diversas funções secundárias, tal qual a de rubricador ou a de responsável pelos douramentos. Até mesmo os chamados *xylographica*, antecessores diretos da impressão tipográfica, nos quais imagens e letras eram gravadas conjuntamente em uma única matriz de madeira, com frequência não eram entalhados por um só artesão.

É inegável, porém, que a utilização de ferramentas, procedimentos e substâncias comuns — mesmo que manejados por diferentes indivíduos — possibilitava riquíssimos diálogos entre códigos visuais e verbais numa página, e que esse intercâmbio foi seriamente danificado com a chegada da impressão tipográfica.

Outro de seus mais sensíveis efeitos ocorreu na consolidação da supremacia da palavra escrita, cujo protagonismo e difusão propiciados pela nova tecnologia foram logo utilizados como inquestionáveis atestados de que o alfabeto latino pairava muito acima das representações figurativas, bem como de todos os outros sistemas de escrita. Assim, sua lógica estrutural não emergiu como uma entre muitas possibilidades de se comunicar através de marcações gráficas, mas como o ápice de um processo evolutivo global que, automaticamente, impôs aos demais modelos — e aos povos que os utilizavam — um indelével carimbo de “atrasados”. E, se lembrarmos que a impressão tipográfica é contemporânea do início das Grandes Navegações, marco inaugural da expansão territorial europeia pelos quatro cantos do planeta, não é difícil concluir quanto essa simultaneidade nos acontecimentos passou longe de se constituir em um mero acaso.

Durante o século XX, não foram poucas as tentativas de fissurar essas barreiras, sobretudo na esfera formal. Elas, porém, concentraram-se majoritariamente em alguns campos definidos, como a apropriação do desenho tipográfico enquanto elemento plástico feita pelas artes visuais ou a incorporação da dimensão formal de palavras e manchas de texto realizada pela poesia visual em suas múltiplas vertentes. Exemplos de fusão entre as linguagens que não se encaixaram em um desses dois casos não foram muito numerosos, assim como rarearam as obras não acadêmicas que levantaram o viés eurocêntrico na disseminação do alfabeto. Ter sido uma das poucas exceções a ambas as regras faz de *La ciudad sin nombre*, pequeno livro de autoria do uruguaio Joaquín Torres-García, publicado em 1941, um precioso objeto.

Nascido em Montevideú, em 1874, filho de pai catalão e mãe uruguaia, Joaquín Torres-García emigrou com a família para a Espanha do patriarca aos dezessete anos. Três anos depois, em 1894, ingressaria na Escola de Belas-Artes de Barcelona, onde passaria a participar ativamente da vida cultural da cidade, pintando e expondo com relativo êxito.

Por volta de 1917, rompe com os fios condutores de seu trabalho até então e publica o relato autobiográfico *El descubrimiento de sí mismo*, cuja capa não deixa dúvidas sobre a transformação: uma paisagem urbana estruturada sobre uma grade geométrica que em nada remete à Arcádia pastoral de seus murais novecentistas. No livro, Torres-García se autodefine como “um sujeito que vai encontrando sua arte à medida que molda a si mesmo”, síntese de uma obsessiva busca pela integração total – vida, obra, cosmos – que perpassaria sua trajetória. Na mesma época, para muitos influenciado tanto pela breve experiência prévia como professor em uma escola infantil quanto pelo nascimento de seus filhos, começa a produzir brinquedos de madeira. Sua intenção declarada era a de encontrar uma fonte de renda mais segura do que a venda de quadros, mas foi nos pequenos artefatos que ele executou as primeiras combinações entre estruturas geométricas e aquilo que,



Capa de *El descubrimiento de sí mismo*.



Fruits madurs (1905).

na época, era classificado como “primitivo” – termo genérico então utilizado para abarcar a expressão plástica tanto de crianças quanto de sociedades não ocidentais ou de doentes mentais. Como desdobramento desses movimentos, em 1920 parte com a mulher e os três filhos para Nova York. Torres-García acreditava que no “incessante assalto aos sentidos” da metrópole norte-americana encontraria o ambiente ideal para produzir obras que traduzissem a essência de seu tempo presente. Mas, apesar de ter se integrado com grupos de artistas e galerias locais, termina por se frustrar com a cidade na qual “a qualidade do trabalho pouco importa, trata-se apenas de ganhar [dinheiro]” e, dois anos depois, deixa os Estados Unidos rumo à Itália, onde prossegue produzindo seus brinquedos até 1925, quando um incêndio destrói o armazém que mantinha em Nova York e o força a abandonar a atividade.



New York Street Scene (1920).



Cachorro (1924).

Seria apenas na mudança seguinte, para Paris, em 1926, que o inquieto Torres-García amadureceria tamanha variedade de experiências, ao aprofundar o contato com os dois elementos que, fundidos numa síntese extremamente particular, se tornariam a base de seu trabalho até o fim da vida: o neoplasticismo e as culturas da América pré-colombiana.

Em 1928, seu trabalho é recusado no Salão de Outono parisiense e, junto a outros artistas igualmente excluídos, ele organiza a exposição “5 Refusées”. O holandês Theo Van Doesburg visita a mostra e ambos estabelecem um contato que logo colocaria Torres-García próximo a outros nomes emblemáticos do abstracionismo, como Piet Mondrian e Hans Arp. Sempre um entusiasta de ações coletivas, ele se torna um dos fundadores do Circle et Carré (Círculo e Quadrado), grupo dedicado à difusão da arte abstrata que, além de promover uma das mais importantes exposições do gênero, em 1930, também edita a revista homônima, cuja curta duração — apenas três números — não traduz o tamanho de sua influência.

Porém, se o rigor construtivo e as bases filosóficas elevadas do neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg tiveram inegável impacto em Torres-García, ele nunca se deixou seduzir completamente por sua frieza, que classificava como “falta de sentimentos ou emoção”. “Eu quero ser um primitivo. O homem da ciência, das máquinas, está errado. O homem da natureza é sábio. Ele é quem verdadeiramente vive.”



Logotipo do Circle et Carré.

*Na página ao lado:
Theo van Doesburg,
Composição XX (1920).*

