



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



HISTÓRIA DA ARTE: REVISÕES E DESAFIOS.

Os artistas modernos e os brinquedos: Joaquín Torres-García

Maria Lúcia Bastos Kern

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
CNPq e CBHA

Resumo: O ensaio focaliza o desinteresse dos estudiosos de História da Arte pelas artes aplicadas e teorias pedagógicas, como é o caso dos brinquedos para a formação infantil e a invenção de linguagens visuais modernas.

Palavras-chave: História da Arte, Brinquedos, Arte Moderna.

Résumé: Cet article se concentre sur le manque d'études parmi les spécialistes de l'histoire de l'art et des arts appliqués et théories pédagogiques. Tel est le cas des jouets pour l'éducation des enfants et l'invention des langages visuels modernes.

Mots-clés: Histoire de l'art, Jouets, Art Moderne.

I. Introdução:

Na atualidade, a disciplina de História da Arte tem sido tema de intensos debates pelos estudiosos na

busca de revisão de conceitos, teorias e métodos, bem como de seu próprio objeto de estudo. A expansão de suas fronteiras e as conexões com outros campos do conhecimento ampliaram os enfoques dos estudiosos sobre os objetos de arte ao considerarem os seus processos de instauração social e as modalidades de visualização como fenômenos culturais. Os historiadores a partir da apropriação de conceitos e metodologias das ciências sociais têm procurado focalizar as condições sociais, tais como o espectador, a visualização, a circulação, os processos de consagração, as questões técnicas e materiais, os espaços expositivos, os espaços e os tempos que constituem os objetos.

Diante das interrogações que a arte e os novos conhecimentos colocam, os historiadores praticam a interdisciplinaridade e revêem o conceito de arte, o delimitando como fenômeno cultural, e propõem suplantar o enfoque restrito às antigas categorias de arte para abordar distintos tipos de imagem e objetos, considerando-os como produtores de significados culturais.

Entretanto, o historiador tem consciência de que a arte é um fenômeno complexo, gerado por processos experimentais e formais, dotado de singularidades e pensamentos próprios, distintos de outras imagens e objetos do cotidiano, mas passíveis de comparações.

O distinto e o específico que compõem a cultura não podem ser ignorados, pois de outra forma, a arte seria concebida num cenário de renúncia, de perda

de singularidades e dos meios que a formalizam como linguagem visual, em prol do campo institucional externo.¹

É a partir desses pressupostos que o presente ensaio procura resgatar os brinquedos criados por artistas modernos, relacionados às novas teorias pedagógicas e às experimentações plásticas efetua das nas primeiras décadas do século XX, como instauradores de novas linguagens visuais. Apesar da importância dos jogos e objetos infantis para a criação artística moderna, na qual os seus protagonistas reivindicaram a pureza e a essência, eles foram pouco estudados pelos historiadores da arte.

II. Artista moderna e a criação de brinquedos

Na última década, verifica-se o interesse de museólogos e curadores de exposições internacionais² pelos inventários de objetos infantis criados por artistas modernos, na primeira metade do século XX. Nos textos que acompanham estas mostras, os discursos dos curadores se pautam na importância pedagógica dos mesmos, no conhecimento de novas teorias de educação e de estímulo às crianças que emergem no século XIX.

¹ MÁRCHAN F. Las artes ante la Cultura. In: BREA, J. L. Estudios Visuales. Madri: Akal, 2005. p. 83-90.

² *Los juguetes de las vanguardia*, no IVAM, Valencia (2010); *Los juguetes de las vanguardias*, Museu Picasso, Málaga (out. 2010-jan. 2011); *Des jouets et des hommes*, no Grand Palais (com grande parte do acervo do Musée des Arts Décoratifs), Paris (set. 2011-jan. 2012), no Museu de Arte, em Helsink (fev. 2012-maio 2012); *Growing by design 1900-2000*, no MOMA, New York, julho-novembro 2012. O cinema também tem focalizado a história de brinquedos.

Essas exposições e textos retomam a história dos brinquedos, desde o mundo antigo ao mundo contemporâneo, e focalizam a passagem da produção artesanal para industrial. Nelas os curadores procuram criar percursos em que recuperam as concepções de estudiosos relativas à educação das crianças e enfatizam os pensamentos Friedrich Fröbel (1782-1852)³ e Maria Montessori (1870-1952),⁴ bem como a execução de jogos e objetos utilizados para suas formações e ingresso no mundo adulto. Os curadores acentuam a importância de Fröbel e de seus jogos, cujas formas e volumes sólidos geométricos eram orientados à construção, à manipulação e à criatividade infantil. Eles despertaram o interesse industrial e de artistas de vanguarda do início do século XX.

Os curadores e estudiosos apresentam as retóricas educativas dos brinquedos, a partir da noção de que a criança é um ser em desenvolvimento que deve ser orientada para sua formação futura, e, ressaltam, mais recentemente, a dominante ênfase na retórica do divertimento, como meio de prazer e aprendizagem. Os

³ Formado em arquitetura e pedagogia, Fröbel foi o criador do jardim de infância (1837) e de brinquedos educativos que tinham em vista o desenvolvimento da percepção sensorial, da cognição da criança e de sua autonomia, a partir da destruição (análise) e composição dos objetos (síntese). Seu projeto fundamentou-se em estimular dons (a partir de objetos sólidos geométricos até os planos e as linhas criados pelo pedagogo para trabalhar a sensibilidade) e ocupações, (a sequência se processa ao contrário, da linha ao sólido e os materiais que eram transformados pelas crianças). As atividades deveriam ser direcionadas para invenção de formas de vida, de conhecimento (baseadas nos números, na ordem e proporção) e de beleza (exercitada na fantasia e na criação de modelos simétricos). BORDES, Juan. Jugando a construir la vanguardia: los juguetes comerciales em el siglo XIX derivados de programas educativos. In: Los juguetes de lãs vanguardias. Málaga: Museo Picasso, 4 oct. 2010- 30 enero 2011. p. 26-9.

⁴ Montessori criou a Casa del Bambino e um método educacional, no qual os objetos e materiais de apoio tinham relação com as propostas de Fröbel. As suas teorias foram aplicadas mais na Alemanha e Holanda.

jogos e brinquedos se constituem como miniaturas do real e colocam em cena o universo dos adultos e os papéis sociais que as crianças são orientadas a desempenhar no devir.⁵ Assim, a cultura lúdica modela a infância, socializando-a e preparando-a para conhecer o seu mundo social. Ela é simbólica e representa também os ideais e os meios pelos quais os adultos procuram preparar as crianças para a maturidade, num jogo que se processa entre o real e o imaginário.

Essas mostras evidenciam ainda como os brinquedos no passado se dirigiam de modo distinto aos dois sexos, com objetos que preparavam a instauração de imaginários femininos e masculinos. O mundo das meninas era formado por bonecas, objetos domésticos e de beleza, orientados para a maternidade e atividades do lar; enquanto aos meninos era apresentado um cenário mais amplo de aventura, de guerra, de participação ativa e de descoberta do mundo que os rodeava. Esse tipo de exposição revela como foram modeladas as distintas percepções e de imaginário social.⁶

Entretanto, ao se observar os brinquedos e jogos criados por artistas, do início do século XX, se identificam outras funções que os mesmos procuraram exercer. Eles não se limitaram apenas a propiciar estímulos às

⁵ BROUGÈRE, Gilles Comment le jouet s'adresse aux enfants? In: Des jouets et des hommes. Paris : Grand Palais, 14sept. 2011-23 janvier 2012. p. 24-5.

⁶ Após a II Guerra Mundial, a indústria de brinquedos expandiu-se e utilizou intensamente a publicidade como estímulo ao consumo, direcionado ao mundo infantil. Nuremberg que era o centro artesanal e industrial deste setor foi suplantado pelos EUA, e os ideais éticos se tornaram menos importantes, em prol do divertimento e do consumo. Sobre estas questões ver os textos do catálogo da exposição *Des jouets et des hommes*. Grand Palais, Paris sept. 2011-jan. 2012.

crianças e momentos de prazer, mas também a difundir nova visualidade em paralelo às suas experimentações artísticas. Os novos objetos infantis ao comporem os seus processos de experimentações se orientavam à construção de formas puras e ao uso de materiais e técnicas, oriundos da sociedade industrial moderna, apesar de preservarem distintas representações comuns do passado.

Neste novo cenário de brinquedos e jogos, os objetos deveriam ser manipulados e movimentados ou as peças de volumes geométricos teriam que ser montadas para formarem novos objetos, porém sempre conectados com as representações visuais do mundo moderno e menos direcionados às diferenças de gêneros. Eles se constituíram em jogos e mecanismos de descoberta e invenção, para conhecer as novas linguagens artísticas e integrá-las à vida cotidiana.

Apesar da retórica da originalidade das práticas artísticas modernas, com a qual os historiadores da arte até recentemente se apoiaram, verifica-se que em muitos casos os objetos criados por alguns artistas tinham forte relação com as propostas teóricas e formas geométricas trabalhadas por Fröbel, além de remanescentes de brinquedos artesanais antigos.

Os artistas buscaram no mundo infantil a espontaneidade, a inocência e a ausência de estereótipos e convenções como subsídios para desenvolver livremente os seus processos criativos. Produziram brinquedos, cenários de teatro, marionetes e mobiliário, cujas formas

se baseavam na pureza da geometria, tal como estavam elaborando em suas obras, desligadas de representações presas à mimesis.

A diversidade de materiais – madeira, metal, tecido, cartolina, papelão etc. – e a execução em geral artesanal exigiam o domínio técnico do artista, distinto das práticas pictóricas e mesmo escultóricas. Fortunato Depero, na sua *Casa del Arte Futurista* em Rovereto, identificada por ele como laboratório de experiências, criou *assemblages* de materiais diversificados e objetos para o teatro infantil. Ele e Giacomo Balla consideravam os brinquedos pouco atrativos e monótonos e se dedicaram a realizar novas modalidades, mais criativas, coloridas e dinâmicas, com vistas a estimular a imaginação das crianças.⁷

O foco dos artistas modernos à criação de objetos de interesse infantil era também oriundo das atividades e dos programas pedagógicos que eles exerciam, baseados nas novas teorias de ensino, e que vinham sendo aplicadas na projeção de materiais didáticos, nos jogos e nas aulas ministradas. Diversos artistas ainda produziram brinquedos para os seus filhos como, por exemplo, Paul Klee, Picasso e Torres-García.⁸

⁷ Eles também projetaram mobiliário adequado ao mundo infantil com designer moderno. Sophie Tauenber-Arp começou a fazer brinquedos em 1918, sobretudo, marionetes, mas só foram inseridos no sistema das artes, em 1939, quando apareceram na revista *XXe. Siècle* e, em 1948, em catálogo de exposição. Na Bauhaus (1919-33), vários professores projetaram e produziram brinquedos, sendo que Johannes Itten (1919) escreveu textos reflexivos sobre os mesmos. Paul Klee efetuou 50 marionetes e brinquedos, que se relacionavam com as suas primeiras esculturas, além de barcos e estação de trem. Alguns artistas não integraram seus brinquedos no conjunto de suas obras artísticas. Calder, ao contrário, ao identificar a sua arte com o jogo incluiu o *Circo* (1926-31) na exposição de esculturas e móveis realizada em Paris (1926). TURNER, C. La infancia recuperada: el arte de los juguetes infantiles. In: Los juguetes de las vanguardias. Opus Cit, p. 302- 306.

⁸ Desde o final do século XIX, os brinquedos começaram a ser industrializados e

Durante muito tempo, esses brinquedos não foram estudados pelos historiadores de arte por não terem o estatuto de objeto de arte, mas de arte aplicada. Entretanto, muitos dos próprios artistas os identificavam como arte e estavam imbuídos de um projeto de integração das diferentes modalidades de expressão visual e de maior conexão da arte com a vida. Apesar deste projeto moderno de ampliação das práticas artísticas, os brinquedos compõem ainda na atualidade os acervos de museus de artes decorativas, como objetos de artes aplicadas⁹ ou estão nos acervos de fundações ou de museus especializados num artista, como suas atividades paralelas. Neste caso, se tem como exemplos as instituições dedicadas às obras de Paul Klee (Suíça), Fortunato Depero (Itália), Torres-García (Uruguai).

Vários artistas criaram peças únicas, outros fizeram reproduções artesanais e alguns procuraram industrializar e comercializar os brinquedos, mas nem todos conseguiram atingir as metas programadas. Nas distintas situações, muitos deles não deixaram de expô-los nos espaços consagrados de artes e de motivarem textos analíticos da crítica de arte e de outros artistas. É o caso de Joaquín Torres-García, cujos brinquedos em madeira policromada foram criados e industrializados

comercializados sob concepções pedagógicas modernas difundidas, amplamente debatidas e utilizadas pelas escolas, tais como os métodos e ideias de Friedrich W.A. Fröbel (1782-1852) e de Maria Montessori.

⁹ Museu de Artes Decorativas de Paris, fundado em 1905, possui um acervo de 12 mil brinquedos, mas o departamento especializado só foi criado em 1975. Em Londres, o Victoria and Albert Museum foi fundado em 1852 e é considerado um dos maiores do mundo dedicados às artes decorativas e design. Vários municípios europeus e norte-americanos estão fundando museus de brinquedos com coleções privadas.

a partir de 1917, em Barcelona, e apresentados numa mostra *Joguines d'Art*, na galeria Dalmau (1918), depois, em Paris, em loja de design moderno nas proximidades da galeria Jeanne Boucher (1929), onde expôs as pinturas e objetos tridimensionais.¹⁰ Estas mostras motivaram considerações de colegas, como Michel Seuphor, Maria Helena Vieira da Silva,¹¹ Theo Van Doesburg, dentre outros.

O artista holandês num artigo (1929), sobre a obra de Torres-García, referiu-se aos *juguetes*:

“Ele coloca diante de nós um pequeno objeto plástico de madeira pintado ou um simples brinquedo criado por ele, e nos parece que estas coisas respiram (...); ele combina estes pequenos objetos plásticos, objetos de três dimensões, com quadros planos, e se abre um novo mundo, um mundo íntimo de criação humana.”¹²

Van Doesburg salienta a integração entre os diferentes objetos, que se relaciona com a preocupação recorrente do uruguaio de conexão da arte com a vida cotidiana e com a formação desde a infância de nova percepção de mundo e de instauração da visualidade moderna.¹³

¹⁰ Torres-García fez os primeiros brinquedos com fins pedagógicos, em 1914, mas a industrialização começou em 1917. Apesar de seu interesse pelas artes plásticas, a produção de brinquedos foi canalizada para poder manter a sua família, num período de crise econômica gerada pela I guerra mundial, e os comercializou em feiras de produtos industrializados, além das galerias de artes.

¹¹ Em 1929, a artista portuguesa descobriu os brinquedos de Torres-García na loja de móveis do arquiteto Pierre Chareau e a sua pintura na galeria de Jeanne Boucher (ambas na rue Cherche-Midi). A sua obra lhe interessou de imediato ao identificar os caminhos abertos à abstração e o rigor da modulação de suas estruturas.

¹² VAN DOESBURG, Théo. “El planismo de Torres-García.” Paris, 13 maio 1929. IN: *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 15 set.-15 out. 1987. p. 99.

¹³ O artista declarou nesta época que a arte não deveria continuar divorciada da vida, mas se integrar a esta. Daí a necessidade de criar objetos industrializados, pois seria o meio de estetizar a vida. TORRES-GARCIA, J. IN: *El descubrimiento de sí mismo*.

Se por um lado, os brinquedos se constituíram em peças para serem reunidas, montadas, manipuladas de distintas modalidades, sensibilizar as crianças pela beleza plástica e para estimular a criatividade.¹⁴ Por outro, eles exerceram um grande fascínio nos artistas e os conduziram a incentivar as crianças e os adultos a perceberem nas suas criações que não deveriam “renunciar à graça e à imaginação infantis que é só o que permite através deles de reinventar o mundo”.¹⁵

III. Joaquín Torres García e os brinquedos

A diversão e o jogo, segundo Torres-García, consistiam no exercício do espírito criador e estimulavam o conhecimento. No entanto, não era apenas o aspecto lúdico que o condicionou a produzir objetos tridimensionais em madeira, visto que ele também se interessou pelo conhecimento intuitivo que, a seu ver, possibilitava a criação artística.

O uruguaio em textos escritos aconselhou aos seus colegas: “Imit(a)em as crianças: jog(a)uem. Jogar é (...) trabalhar com liberdade (...) o artista deve se despojar e jogar para se “libert(e)ar da realidade (...) Jogue(m).

Barcelona: 1917. p.12.

¹⁴ Essas peças ainda são reproduzidas pela Fundação Torres-García. Entretanto, o sucesso de seus projetos e empreendimentos foram muito restritos, motivados por acidentes e mal entendidos. Ele fundou com Francisco Rambla a Sociedade do Brinquedo Desmontável, de 1917-20, em Barcelona; em 1921, trabalhou como desenhista na Dover Farms Industries; depois de 1921 Artist Toy Makers e 1923-24 a Aladdin Toy Company (incendiou em dezembro de 1924), em New York; em 1923, novas indústrias, no Tirreno, e em 1924, em Ville Franche-Sur-Mer, direcionadas à exportação para grandes capitais europeias.

¹⁵ BERRY, Vincent. Du jouet au jouet vidéo et réciproquement. In: Des jouets et des hommes. Opus Cit, p. 93.

Imite(m) as crianças. (...) Nunca deixe(m) de ser criança.”¹⁶

Como artista moderno, ele batalhou pela livre experimentação, distante de ideias e convenções pré-estabelecidas. As suas reflexões teóricas, publicadas em livros,¹⁷ expressavam o seu objetivo de produzir a arte pura, como a infantil. No texto de apresentação dos brinquedos, ele sublinhou que o processo é de “construir *juguets*” em vez de “*hacer juguets*”, no momento em que as suas investigações artísticas e concepções teóricas se orientavam para o uso de formas construídas. O futuro construtivismo do uruguaio estava começando a germinar.

As suas pesquisas formais e lúdicas parecem que se fundamentam nas teorias e práticas pedagógicas efetuadas na Catalunha,¹⁸ bem como nas suas atividades desde criança na marcenaria de seu pai, em Montevideu, e em obras de artes decorativas encomendadas para residências, igrejas e instituições públicas e privadas catalãs. As produções gráficas, no período de sua formação artística, colaboraram para a realização dos catálogos e cartazes publicitários dos brinquedos industrializados e de sua comercialização.

¹⁶ TORRES-GARCIA. J. Hechos. Barcelona: 1922. s.p.

¹⁷ TORRES-GARCIA. J. Notes sobre Art. Barcelona, 1913. s.p. TORRES-GARCIA. J. El descubrimiento de sí mismo. Barcelona, 1917. s.p. Nestes livros, ele negou o naturalismo, defendeu a plasticidade e a livre experimentação artística.

¹⁸ Ele ministrou aulas particulares de desenho a partir de 1904; participou de moderno projeto pedagógico na Escola Mont D'Or, dirigida à elite catalã (1907); da Escola Horaciana (1916) da rede pública; e fundou uma escola de decoração (1913), em Terrassa. Os brinquedos foram tão bem recebidos, que em 1919, ele ministrou uma conferência e fez uma exposição na Universidade Industrial de Barcelona. Nesta oportunidade, apresentou os métodos de ensino de arte para crianças, tendo como foco o desenho.

Carlos Pérez salienta a importância que os intelectuais do Novecentismo (1906-31) davam às modernas teorias pedagógicas, aos novos materiais didáticos e aos projetos em prol do desenvolvimento educacional na Catalunha.¹⁹ Ele acredita que Torres-García deveria conhecer as propostas de Fröbel e Montessori, através dos pedagogos e amigos, Joan Palau Vera e Manuel Ainaud, que fundaram a Escola Mont D'Or; assim como pelas suas atividades exercidas na Escola Horaciana, instituição pública cujo modelo de ensino era avançado na época. O interesse pela educação permeou a trajetória do uruguaio, levando-o a fundar uma escola de artes decorativas (1913) com o objetivo de integrá-las à arquitetura e, na última década de sua vida, em Montevidéu, liderou o *Taller Torres-García*, onde se dedicou à formação de artistas.²⁰

Ele se dedicou aos brinquedos (1917), no momento em que a sua pintura se modificava e a cidade lhe proporcionava novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Como artista inserido nos debates contemporâneos, ele era sensível aos signos modernos,

¹⁹ O Novecentismo insere-se em um movimento nacionalista emergente, liderado pelas elites políticas e intelectuais, que formulam programas de construção da cultura nacional e de modernização da Catalunha em oposição à política centralizadora do Estado espanhol e à perda de parte de suas colônias na América e África, fato que prejudica a economia local. O catalanismo, progressivamente, deixa de ser um movimento regionalista liderado por uma minoria e assume um caráter coletivo e de ação política de teor nacionalista, tendo como objetivo a futura autonomia. Torres-García recebe encomendas de pinturas para o Palácio da Catalunha, em Barcelona, em que resgata as tradições do Mediterrâneo, a partir das origens greco-romanas. Para tal, ele vai à Itália para conhecer os afrescos do Quatrocento.

²⁰ PEREZ, C. p. 151-3 A sua esposa Manolita Pina conhecia as práticas pedagógicas modernas e o estimulou à produção de brinquedos, assim como executou bonecas que foram expostas na Galeria Dalmau (1918). O autor destaca ainda que as teorias de Fröbel foram adaptadas pelo pedagogo Pau Vila, continuador de Palau Vera, e publicadas em livro em 1912 e praticadas na Escola Horaciana.

à velocidade e ao fluxo incessante das mudanças em Barcelona e, mais tarde, em Nova Iorque (1920-22) e em Paris (1926-32). A publicidade, a arquitetura, a multidão, os luminosos, os meios de transporte, o relógio compunham as pinturas e os desenhos, cujas formas, de colorido intenso, eram fragmentadas e construídas.

Essas pinturas de cidades foram utilizadas, algumas vezes, nas exposições como cenários dos brinquedos que representavam os meios de transporte modernos. Elas eram articuladas por retículas que constituíram, aos poucos, a estrutura geométrica, pela introdução de palavras e números, em caixa alta, que se integravam à representação da cidade, e a identificava, como por exemplo, *New York City* (1920).²¹ Essas pinturas e os brinquedos, ao celebrarem o moderno, revelam a preocupação do artista com a síntese formal e a prática de conceitos, que eram divulgados em suas publicações (1907-1922),²² e importantes para o andamento de seu processo investigativo.

Torres-García também executou os brinquedos a partir de construções de formas depuradas de todo ornamento e conectados com o cenário cotidiano da cidade moderna. Os primeiros brinquedos versavam sobre os meios de locomoção – carros, caminhões, carroças, trens e navios – e o mundo animal dos zoológicos e,

²¹ Em Nova Iorque, Torres-García se deslumbra: "Que vida! Que movimento! tudo é mecânico, ordenado, limpo (...)! Esta é a civilização (...). Oh, que velha e triste é a Europa!" *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona: Paidós, 1990. p. 151. Nos cenários para teatro infantil ele representou a dinâmica comercial e social da cidade.

²² *La nostra ordinación el nostre camí* (1907); *Notes sobre art* (1913); *Dialects* (1914); *Un ensayo de clasicismo* (1916) e vários artigos em periódicos.

em menor proporção, do campo. Muitos destes objetos eram estruturados em partes ou peças que deveriam ser articuladas ou montadas pelas crianças, possibilitando assim movimentá-los e criarem novas formas a partir de suas intervenções.

A montagem da produção industrial, em grande escala, exigiu que ele realizasse desenhos de cada parte dos brinquedos e os numerasse para que fossem seguidos corretamente os projetos. Nos catálogos constavam as representações ordenadas, sistematizadas e técnicas desses desenhos, as fotografias e as modalidades de exibição comercial dos brinquedos. Neles, observa-se a adaptação e o domínio do desenho técnico do artista à produção industrial, especialmente, a partir da estadia em New York. Entretanto, ele nunca distinguiu os brinquedos dos objetos de arte ²³ e os mesmos foram percebidos pelos colegas e críticos de arte como peças de grande plasticidade.

“Depois de tanto tempo de não pintar nada. Os brinquedos me arrastam a isso. Porque é o mesmo que o outro” (pintura). “Tudo é brinquedo e pintura! (...) o belo que é viver para essas coisas.”²⁴

A cidade de New York exerceu um grande impacto e o estimulou à invenção de novos brinquedos, cujas representações se pautavam na metrópole e na velocidade modernas. Os arranha-céus, as largas avenidas, o transporte, o comércio e os luminosos serviram de cenários

²³ In: GARCIA-SEDAS, Pilar. J. Torres-García y Rafael Barradas. Um diálogo escrito: 1918-1928. Barcelona: Parsifal, 2001.

²⁴ Carta de Torres-García a Rafael Barradas, 15 de marzo de 1919. In: GARCIA-SEDAS, Pilar. J. Torres-García y Rafael Barradas.

para a produção de teatro infantil e para os automóveis, caminhões, bondes e tipos sociais urbanos.

Nesses cenários, as peças relativas às representações de homens, mulheres e animais eram construídos, em geral em madeira, por formas planas, frontais, policromadas e móveis, porém condicionadas à síntese figurativa. Elas atestam o esforço do artista em fugir do sistema naturalista e de acentuar a plasticidade, constituindo-se em objetos tridimensionais,²⁵ que apresentavam forte conexão com outras práticas artísticas, tais como: as esculturas, enquanto construções geométricas fixas, e as pictografias dos pequenos livros, publicados nos anos de 1920. Os brinquedos revelam²⁶ a construção de linguagens formais que estavam em processo de experimentação, e que se assemelham aos objetos sólidos e geométricos em madeira de Fröbel.

Nas esculturas, o artista ainda explorou os aspectos artesanais e primitivos, através dos cortes, das texturas originais da madeira ou de seu estado quase bruto, sem lixar, e os pregos aparentes. A construção de superfícies geométricas sobrepostas e policromadas partiram das linguagens formais dos brinquedos, evidenciando como estes foram importantes para o seu amadurecimento artístico e para a invenção do *Universalismo Constructivo*.²⁷

²⁵ Paralelo à pesquisa plástica, ele produziu uma série de pequenos livros, escritos e desenhados, nos quais sistematizou as noções de seu construtivismo, para refletir sobre as mesmas e divulgá-las. Nesses livros, ele explicou as ideias através de pictografias, que também compunham as suas pinturas, representando símbolos relacionados com as suas concepções místicas, oriundas das antigas civilizações.

²⁶ Para o Magazine Printemps, em Paris, ele executou 8 mil peças, e exportou para Holanda, Suíça e EUA.

²⁷ Os conceitos norteadores do *Universalismo Constructivo* apareceram, inicialmente, no livro *Notes sobre art* (1913), onde ele delimitou a noção de estrutura, como uma espécie

A integração de diferentes categorias artísticas vinha sendo perseguida pelos artistas modernos abstratos, futuristas e construtivistas, sendo que para muitos a forma pura se relacionava com as aspirações místicas e de ordenação do cosmos. Torres-García também acreditava que a forma geométrica representava o sentido de ordem/ estabilidade e, ao mesmo tempo, era expressão universal e metafísica. No entanto, ele não abandonou completamente a figuração como propuseram os artistas abstratos e construtivistas. No clima de regeneração e de reconstrução europeia do pós 1^a. Guerra Mundial, muitos artistas procuraram estabelecer a ordem, sendo que alguns mais idealistas tentaram projetar um novo mundo, no qual os valores espirituais predominassem e a arte se compusesse a vida cotidiana.

Torres-García defendia que o essencial para a sua criação era a estrutura ortogonal que terminava com a hierarquia figura/fundo na pintura, em prol da construção geométrica e da ordem. Assim, as suas imagens preservavam o referencial e se constituíram como símbolos, permeados por convicções místicas e éticas, presentes também nos seus textos. Verifica-se que muitas das figuras oriundas dos brinquedos e das pequenas esculturas foram utilizadas nas pinturas e que o seu pensamento idealista se aproximava com certas teorias pedagógicas modernas aplicadas no início de século XX.

Observa-se ainda que nas esculturas, a estrutura já era aparente e as formas se apresentavam ora

de organismo da obra, sendo anterior à forma e à cor, porque ela revela as ideias.

esquemáticas e figurativas, ora abstratas. Elas se assemelhavam aos brinquedos cujas estruturas móveis ou fixas eram também deixadas aparentes pelo corte na madeira ou pela pintura.²⁸ Nas peças figurativas, o artista conservou a mesma plasticidade dos *juguets*, seja pelo frontalismo e depuração formal, seja pela policromia.

Os objetos tridimensionais, as pinturas e as pictografias se concretizaram ainda a partir de estudos efetuados nas artes primitivas. Elas despertaram o seu interesse pela depuração formal, busca de essência, em contraposição a qualquer tipo de ilusionismo.²⁹

Para o uruguaio, a forma geométrica permitiria conduzir a “expressar mediante os símbolos” o “nascer de um novo mundo de coisas e formas.”³⁰

O foco de Torres-García, como de muitos outros artistas modernos, foi nas pesquisas dos mundos infantil e primitivo que revelam a contraposição à história evolutiva e pautada no progresso, mas sem deixar de se direcionar ao devir. Conhecer as origens foi o mecanismo pelo qual ele pensou suplantando as antigas convenções e

²⁸ Para ele, a estrutura se particularizava pela construção a partir da regra de ouro e significava a ordem em oposição ao caos do pós I guerra mundial. Ela se constituía no meio pelo qual ele conciliava o pensamento racional com os sentimentos, porém os últimos eram expressos de modo controlado. Ele integrou a estrutura com o imaginário infantil e a arte primitiva, em busca da essência e como meio de “encontrar o segredo primitivo e o lugar do homem no cosmos.”

²⁹ O crítico de arte norte-americano, Daniel Robins, assinalou que cada peça do conjunto de brinquedos se constituía numa pequena escultura, uma forma plástica. ROBINS, Daniel. Joaquín Torres-García, 1874-1949. Providence. Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970. p.17. In: TORRES, Cecília. Los juguetes de Torres-García. Opus Cit., p. 266.

³⁰ MEFFRE, L. Introduction In: EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles: Le Part de l’Oeil, 2003. p. 8 Carl Einstein observa o interesse pelas forças criativas arcaicas, que durante muito tempo foram neutralizadas pelo excesso de racionalidade e de convenção. Ele considera esse momento como uma espécie de “intervalo romântico”, que possibilita ao artista entrever outras formas e construir outra realidade.

encontrar a essência e a pureza para construir a arte e a visualidade modernas.³¹

Na apresentação dos brinquedos (1918), ele escreveu no catálogo o que o teria motivado: “Em primeiro lugar tem que considerar que a criança se move sobre realidades (...), o passado não lhe interessa (...), porém a visão intuitiva a conduz ao verdadeiro conhecimento, que inclui a mais pura e real imagem estética”.³² Verifica-se a procura de outras modalidades de conhecimento em detrimento do racional, como solução para o projeto de um mundo melhor, perseguido por muitos artistas diante das barbáries das guerras.

Apesar das adversidades vivenciadas pelo artista, devido aos mal sucedidos empreendimentos em prol da industrialização dos brinquedos, durante e após a I guerra mundial, ele perseguiu a sua concepção de que a arte no mundo moderno deveria estar integrada à vida e exercer funções sociais efetivas, como acreditava que existisse antes do Renascimento.

A obsessiva busca de ética permeou os seus discursos e as suas práticas artísticas, bem como o seu espírito cooperativo e os valores universais, eternos e modernos que procurou difundir através de textos escritos e de atividades pedagógicas. Ele projetava que os *juguetes* se tornassem os meios efetivos de educação, assim como apresentassem formas estéticas

³¹ MUHLESTEIN, Hans. “Des origines de l’art et de la culture.” IN: *Cahiers d’art*, 2, Paris: 1930.p. 59.

³² TORRES-GARCÍA, J. *Juguetes objetos de arte, maderas*. Montevideu, julho 1974. s/p. A exposição de brinquedos é realizada em dezembro de 1918, na Galeria Dalmau, em Barcelona.

atualizadas para que as crianças pudessem “conhecer em profundidade a vida.”³³

O intelectual argentino, Roberto Payró, já nas primeiras mostras de brinquedos, observou em carta a Torres-García que a sua produção “não se trata(va) de uma indústria pela indústria, mas de uma maneira de fazer amar a arte e de inculcá-la (...) desde a infância.”³⁴

A suspeita de conhecimento do pensamento de Fröbel pelo uruguaio é tributária do fato deste ter sugerido em suas teorias a execução de brinquedos desmontáveis e jogos dirigidos a instruir através do deleite, criativos e que valorizassem a estética. Para o pedagogo, estes brinquedos deveriam representar a ação e o transporte modernos. A partir deste indício, o estudioso percebe que as formas geométricas pesquisadas pelas vanguardas já tinham sido praticadas por Fröbel e eram utilizadas no processo de formação das crianças desde o século XIX.³⁵

Os objetos e jogos infantis criados pelo artista uruguaio permitem ao historiador identificar em conjunto com a sua obra a importância que eles exerceram para o andamento de suas reflexões teóricas e experimentações formais que deram origem ao *Universalismo Constructivo*. O estudioso pode ainda verificar que as atividades pedagógicas por ele exercidas foram significativas para a invenção dos brinquedos, bem como as intenções que o artista tinha em relação aos mesmos. Também permite

³³ *Juguetes objetos de arte, maderas*. Montevideu, julho 1974. s/p.

³⁴ Arquivo, Fundação Torres-García. Nesta carta, o jornalista sugeriu, em janeiro de 1919, que o preço dos brinquedos deveriam ser baratos para beneficiar os deserdados.

³⁵ “Abecedário”, formado por vinte e seis peças intercambiáveis, com o fim de formar palavras, fato que também demonstra a sua intenção pedagógica.

observar que os artistas modernos concebiam a arte de modo mais amplo do que foi considerado, por muito tempo, pela historiografia e pelas instituições de arte.