

TORRES-GARCÍA REVISITADO:  
A EXPOSIÇÃO TIEMPO DE MIRAR E A (RE)A PRESENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE DESTRUÍDAS

Maria de Fátima Morethy Couto<sup>1</sup>

Isabela De Vita Jaha<sup>2</sup>

TORRES-GARCÍA REVISITED:  
THE TIEMPO DE MIRAR EXHIBITION AND THE (RE)PRESENTATION OF DESTROYED ARTWORKS

TORRES-GARCÍA REVISITADO:  
LA EXPOSICIÓN TIEMPO DE MIRAR Y LA (RE)PRESENTACIÓN DE OBRAS DE ARTE DESTRUIDAS

---

1 Professora Titular da Unicamp, bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e líder dos grupos MODOS e Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7012290045005793>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>. E-mail: [mfmcouto@unicamp.br](mailto:mfmcouto@unicamp.br).

2 Graduada em bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela Unicamp, professora de Artes da rede municipal de Louveira, artista visual e pesquisadora. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1357311179283791>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0992-3325>. E-mail: [isa.jaha@hotmail.com](mailto:isa.jaha@hotmail.com).

## RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar a expografia da mostra *Tiempo de Mirar: visita virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro*, ocorrida no *Museo Torres-García* em 2018, bem como estudar os fragmentos ali exibidos. Em julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sofreu um trágico incêndio que destruiu diversas obras de arte, incluindo 74 trabalhos - entre pinturas, esculturas e brinquedos - de Joaquín Torres-García, artista uruguaio cujas obras foram as mais afetadas numericamente. A mostra *Tiempo de Mirar* dedicou-se a rerepresentar estas obras destruídas para o público, via realidade aumentada. Os visitantes podiam acessá-las pela câmera do celular ao apontar para os QR Codes nas paredes. A mostra também colocou em exposição fragmentos de trabalhos bastante deteriorados pelo incêndio, fazendo conviver, no mesmo espaço, ausência e presença, e provocando um processo de rememoração.

**Palavras-chave:** Joaquín Torres-García; destruição; exposição *Tiempo de Mirar*; história da arte moderna

## ABSTRACT

This article calls attention to the exhibition *Tiempo de Mirar: visita virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro*, held at the Museo Torres-García in 2018, and its expography. It also studies some of the fragments displayed at the exhibition. In July 1978, the Rio de Janeiro's Museum of Modern Art suffered a tragic fire that destroyed several works of art, including 74 works - paintings, sculptures, and toys - made by Joaquín Torres-García, a Uruguayan artist whose works were, numerically, the most affected. *Tiempo de Mirar* reintroduced these destroyed works of art to the public, via augmented reality. The visitants could access them through the smartphone camera by pointing at the QR Codes on the walls. The exhibition also presented Torres-García's artworks fragments that were severely damaged by the fire but not destroyed, making absence and presence coexist in the same place, and provoking a remembrance process.

**Keywords:** Joaquín Torres-García; destruction; *Tiempo de Mirar* exhibition; History of Modern Art

## RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar la expografía de la exposición *Tiempo de Mirar: visita virtual a las obras perdidas en el incendio de Río de Janeiro*, realizada en el Museo Torres-García en 2018, así como estudiar los fragmentos allí expuestos. En julio de 1978, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro sufrió un trágico incendio que destruyó varias obras de arte, entre ellas 74 obras - entre pinturas, esculturas y juguetes - de Joaquín Torres-García, artista uruguayo cuyas obras fueron las más afectadas numéricamente. La exposición *Tiempo de Mirar* estuvo dedicada a representar al público estas obras destruidas, a través de realidad aumentada. Los visitantes podían acceder a ellos a través de la cámara de su teléfono móvil apuntando a los códigos QR en las paredes. La exposición también mostró fragmentos de obras que habían resultado gravemente dañadas por el incendio, reuniendo ausencia y presencia en un mismo espacio y desencadenando un proceso de recuerdo.

**Palabras clave:** Joaquín Torres-García; ruina; exposición *Tiempo de Mirar*. historia del arte moderno

“America toda ha de levantarse nue-  
vamente”  
Joaquín Torres-García

### O incêndio de 1978: “Pertinho do mar, ainda faltou água”

Na madrugada do dia 8 de julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (doravante MAM Rio) ardeu em chamas. O acervo do museu, fundado em 1948, mas cuja sede foi transferida para o Aterro do Flamengo em 1958, com a inauguração do Bloco Escola, foi em grande parte transformado em cinzas em questão de minutos. Pegou fogo todo o segundo andar e uma fração do terceiro andar do edifício, onde só restou a cinemateca - que conseguiu este feito graças às paredes de concreto que a revestiam - e o restaurante do Museu. Além do acervo artístico, a biblioteca também foi incendiada, e estima-se que das cerca de 9.000 obras da biblioteca (entre livros e documentos) apenas 50 teriam sobrevivido, o que significou uma perda de 99,4% (Rio Memórias, 2020).

Até hoje não se sabe a causa do incêndio, mas algumas versões indicam que a tragédia teve início com uma guimba de cigarro acesa (Braga, 2017) ou um curto-circuito provocado por instalações elétricas defeituosas na sala “Corpo e Som” do museu (Torres, 2003), onde teria ocorrido uma apresentação musical do grupo chileno *Agua* horas antes, embora seus integrantes tenham relatado que não havia nenhuma anormalidade na parte elétrica durante e após o show (Incêndio, 1978a). O jornal *O Estado de S. Paulo*, um dia após o ocorrido, dedicou uma página inteira para noticiar a tragédia do incêndio e apontar possíveis causas. Nela, afirma-se que o incêndio se iniciou na madrugada, por volta das 3:40 do dia 8 de julho de 1978 (Incêndio, 1978a). Um dos vigias do MAM Rio teria visto um foco de incêndio e, após uma tentativa frustrada de

usar o extintor do local, rapidamente acionou os bombeiros, mas o jornal conta que eles demoraram mais de uma hora para chegar e mais de um terço do prédio estava coberto por chamas quando de sua intervenção. Já o *Jornal do Brasil* apontou que um pequeno grupo de bombeiros chegou ao local e lá se deparou com mangueiras furadas, até outro grupo expressivamente maior ter chegado e apagado o fogo (Incêndio, 1978b).<sup>3</sup>

Ainda segundo O *Estado de S. Paulo*, o filho da diretora do MAM Rio (Heloísa Lustosa), Pedro Luiz Lustosa, estaria passando pela região do Aterro do Flamengo quando viu o início do incêndio; ele teria se dirigido até a delegacia mais próxima, porém não foi bem recebido. O jornal apresenta a tragédia como resultado de uma série de situações e fatores que teriam contribuído para uma rápida propagação do fogo e que poderiam ter sido evitados. Ainda, as chamadas da página evidenciam o sentimento de desolação, como é o caso das frases “A dois quilômetros, bombeiros dormiam” e “incalculável a extensão de perdas”.

Cortinas, tapetes e divisórias de madeira espalhados por todo o museu auxiliaram o fogo a proliferar pelo espaço. Na página do *Jornal do Brasil* dedicada ao incêndio do MAM Rio afirma-se: “O Rio de Janeiro perdeu ontem o seu Museu de Arte Moderna. Quarenta minutos de fogo, um extintor enguiçado, o atraso dos bombeiros e a falta de água consumiram, enquanto a cidade dormia, o acervo da instituição” (Incêndio, 1978b). Além do ambiente propício para a rápida propagação do fogo, o MAM Rio não contava na época com o sistema *sprinkler*, que, segundo os bombeiros que cuidaram do incêndio e do trabalho de rescaldo, era uma tecnologia que deveria estar disponível em um prédio moderno, cujas instalações completas, projetadas por Affonso Eduardo Reidy, foram finalizadas e inauguradas em 1967 (Incêndio, 1978c).<sup>4</sup>

3 Também a matéria do jornal *Estado de S. Paulo* comenta que algumas mangueiras estavam furadas.

4 A inauguração do Bloco Escola se deu em janeiro de 1958, com a presença do presidente Juscelino Kubitschek. Ele foi o primeiro a ficar pronto e serviu como espaço

Sobre as obras de arte perdidas no incêndio, como as de Salvador Dalí, Vincent Van Gogh e Pablo Picasso, não há um consenso a respeito da quantidade de trabalhos destruídos integralmente; alguns autores e jornais apontam que cerca de 1.000 obras foram perdidas, ou mais de 900 (Braga, 2017, p. 6912), enquanto o MAM Rio, em seu site, afirma que o dano total foi de 586 obras. A edição do jornal *O Globo* de 9 de julho de 1978 não chega a expressar números exatos, mas indica a quantidade altamente significativa de perda de 90% do acervo (Incêndio, 1978c, p. 1).

A Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP) redigiu à época uma nota ante os acontecimentos no MAM Rio, em que alegaram estar perplexos com a falta de segurança nas casas de cultura brasileiras, que não contavam com equipamentos adequados (Incêndio, 1978c, p. 20). Enquanto isso, o ex-prefeito João Carlos Vital, que cederá o terreno do Aterro do Flamengo ao MAM Rio, relatou que o prédio poderia ser perfeitamente reconstruído, “[...] mas não as obras de arte. Será muito difícil reconquistar seu acervo” (Incêndio, 1978c, p. 20). O Aterro do Flamengo é uma região muito próxima ao mar, o que configura uma certa ironia perante as dificuldades dos bombeiros em apagar o fogo. “Pertinho do mar, ainda faltou água. É a ironia da tragédia” (Incêndio, 1978a).

Para a cultura brasileira, este trágico episódio evidenciou a questão estrutural da desvalorização da arte e dos espaços culturais no país, que obteve poucos e irrisórios incentivos e financiamentos, ainda mais se levarmos em consideração que o museu estava passando por percalços e certa crise financeira já na década de 1970 (Incêndio, 1978c, p. 20).

O MAM Rio e a classe artística rapidamente se mobilizaram na tentativa de reerguer o museu e sua imagem no pós-incêndio, com

---

de exposições provisório até 1967, quando o Bloco de Exposições foi finalizado.

a intenção de fazê-lo ressurgir das cinzas; “O MAM renascerá”, dizia a revista *Arte Hoje* na edição de agosto, um mês após o desastre (Mello, 2016, p. 188). Este sentido de reconstrução e renascimento da instituição surgiu rapidamente como uma reação direta à tragédia: tornar o MAM Rio ativo novamente no circuito artístico o quanto antes.

Passados quase cinco décadas do evento, há uma série de estudos acadêmicos (em sua maioria recentes) sobre o incêndio no MAM Rio e seus desdobramentos, que buscam compreender histórica, cultural e socialmente o episódio e refletir sobre seu impacto na arte e na história da arte brasileiras, o que revela que as marcas da tragédia não foram apagadas e precisam ser constantemente debatidas.<sup>5</sup>

### “No incêndio, a maior tragédia é a perda da obra de Torres-García”

É indubitável que diversos artistas e instituições culturais (que possuíam obras desses artistas em seus acervos) foram altamente prejudicados pelo incêndio do MAM Rio, nos sentidos mercadológico, econômico e cultural. Entretanto, o legado do artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949) foi, sem dúvida, o mais abalado, dentre todos, pela tragédia. Das obras do artista que estavam presentes no museu na época, todas foram danificadas, sendo que pouquíssimas conseguiram sobreviver à destruição completa, restando alguns vestígios materiais que comprovam a “ainda existência”<sup>6</sup> dos trabalhos. Perderam-se, ao total, 74 obras, assim discriminadas: 53 pinturas (das quais sete eram

---

5 Dentre eles, destacamos as dissertações de mestrado de FERREIRA (2018) e MACHADO (2019); as teses de doutorado de MELLO (2019) e BRAGA (2021), bem como os artigos resultantes dessas pesquisas: FERREIRA (2019) e BRAGA (2022).

6 Escreve-se aqui “ainda existência”, entre aspas, porque os trabalhos permanecem no mundo físico, mas com visualidade e materialidade nitidamente distintas.

murais executados para o Hospital Saint Bois e que haviam sido recentemente restaurados), 15 esculturas e seis *juguetes* (brinquedos em madeira pintada). As obras que ali estavam eram de significativa importância para a compreensão da trajetória de Torres-García e de suas ideias. Elas estavam programadas para seguirem para São Paulo e serem expostas na Pinacoteca do Estado.

As obras de autoria de Torres-García não pertenciam ao acervo do MAM Rio; algumas faziam parte da coleção particular do galerista Jean Boghici, francês residente no Rio de Janeiro, outras foram emprestadas pela viúva do artista, Manolita Piña, e outras pelo Museo Nacional de Artes Visuales do Uruguai (doravante MNAV), na figura de seu diretor, Ángel Kalenberg. “As cores primárias de Joaquin Torres Garcia [sic] agora estavam vertidas em tons de cinza”, afirma Felipe Braga (2021, p. 26). Elas estão catalogadas em um raro livro, intitulado *Obras destruídas en el incendio del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro*,<sup>7</sup> que homenageia a memória do artista e seu legado para a arte uruguaia e latino-americana.

A mostra no MAM Rio era uma das etapas de um ambicioso projeto de expor o trabalho de Torres-García em diversos museus ao redor do mundo, com o intuito de comemorar o centenário de nascimento daquele que é, ainda hoje, um grande expoente da arte latino-americana. Joaquín Torres-García foi, além de pintor, escritor de diversos livros e poemas, criador de esculturas e *juguetes*, e autor da teoria do *Universalismo Constructivo*, que viria a ser uma de suas mais célebres criações. Sua obra *El Norte es el sur*, na qual inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul, talvez seja uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) de nossa arte moderna.

---

7 Trata-se de livro raríssimo e evidentemente de difícil acesso, e estima-se que foram lançados apenas 100 exemplares. Pela internet, pode-se ter acesso a oito páginas de seu conteúdo.

Nascido no dia 28 de julho de 1874 em Montevideu, Torres-García pertencia a uma família em que o interesse pela arte surgiu de forma espontânea. Sua família era de origem catalã e imigrou para o Uruguai, onde seus membros trabalharam em um empório e com carpintaria, mas os negócios não ocorreram como o esperado e em 1891 decidiram retornar para Mataró, povoação de origem de seu pai (Bardi, 1979, p. 8). Em 1892, Torres-García mudou-se para Barcelona, onde conheceu Manolita Piña, com quem se casou em 1902. Apesar de ter iniciado os estudos em artes na Escola Noturna de Artes e Ofícios da Catalunha, sua formação artística foi majoritariamente autodidata. Trabalhou ilustrando livros e revistas, e tinha como inspiração a ancestralidade mediterrânea presente no cotidiano catalão.

Insatisfeito com os rumos da política na Catalunha, Torres-García decidiu viajar para os Estados Unidos, em 1920, com sua esposa e seus dois filhos<sup>8</sup> - Augusto e Olimpia Torres -, mais especificamente para Nova Iorque, motivado pelo “desejo de ver uma grande cidade moderna” (Kern, 2012, p. 152). Ao chegar, deparou-se com uma cidade distinta dos padrões europeus, e pensou que seria uma boa oportunidade para impulsionar sua carreira artística. “No entanto, o deslumbramento inicial cedeu lugar ao desânimo, porque seus projetos não foram bem-sucedidos” (Kern, 2012, p. 152). Apesar de ter participado de algumas exposições enquanto lá residia, Torres-García logo percebeu que a cena artística estadunidense não condizia com suas expectativas, e retornou à Europa em 1922, permanecendo menos de dois anos na América do Norte.

Seu retorno à Europa teve como ponto inicial a Itália, mais precisamente a região de Gênova. Em 1926, Torres-García passou uma curta temporada em Villefranche-sur-Mer, cidade localizada no sul da França,

---

8 O terceiro filho do casal, Horacio Torres (1924-1976), ainda não havia nascido.

até que se mudou para Paris, onde permaneceu até 1932. Foi lá que sua obra pôde ser formalizada num construtivismo próprio, que lhe rendeu exposições e a participação na fundação do grupo artístico *Cercle et Carré* em 1929. Este grupo surgiu com a ideia de difundir a arte abstrata, além de se opor “[...] ao individualismo exacerbado e à ausência de seriedade [do surrealismo] e projetava estabelecer a ordem diante da crise social e política europeia” (Kern, 2013, p. 87). A participação no *Cercle et Carré* foi de significativa importância para a carreira de Torres-García enquanto artista. O grupo era formado por artistas oriundos de países, escolas e movimentos artísticos diversos e não demorou muito para que começassem a surgir divergências, que resultaram em sua dissolução em 1931, dando origem a uma nova associação com propostas semelhantes, a *Abstraction-Création*, da qual o artista uruguaio não participou.

No período parisiense, Torres-García passou a adotar, em suas obras, planos de cor sob linhas e formas simplificadas, experimentando alguns dos princípios que, mais tarde, viriam a constituir seu *Universalismo Constructivo*. Foi também na capital francesa que teve início seu interesse pelas artes dos povos nativos das Américas, o que lhe propiciou uma base para a criação de seu construtivismo. “A produção elaborada por povos de outros continentes vinha sendo incorporada com vigor pelas vanguardas, notadamente o cubismo e o surrealismo, ainda que quase sempre reduzida ao âmbito estético. Mas não pelo abstracionismo - muito menos em sua radical síntese geométrica do neoplasticismo”, afirma Gustavo Piqueira em livro sobre o artista uruguaio para ressaltar que ele conseguiu estabelecer conexões entre tempos e geografias distintos (Piqueira, 2020, p. 13).

Em 1934, após residir dois anos em Madri, Torres-García decidiu retornar a sua cidade natal, Montevideú. Quando lá chegou, deparou-se com uma cidade quase estagnada, com um ritmo de vida diferente de Nova Iorque e das metrópoles europeias. O artista foi bem recebido pela

imprensa e por figuras públicas que sabiam de sua relevância no exterior, mas sua “decepção” com o cenário artístico de Montevideú levou-o a dar início a uma série de aulas e conferências, com o objetivo de difundir suas ideias sobre a arte construtiva. Também foi responsável pela *Asociación de Arte Constructivo* (1935) e pela revista *Circulo y Cuadrado* (1936) e criou o *Taller Torres-García*, escola-oficina que serviu de catalisador para a consolidação de seu pensamento estético. “É quando ganha ênfase o discurso que realçava as culturas pré-colombianas - sobretudo a cosmovisão das sociedades andinas - como a grande força motriz de sua produção artística e base do *Universalismo Constructivo*” (Piqueira, 2020, p. 17).

Os anos que passou em sua cidade natal, os últimos de sua vida, foram integralmente dedicados à propagação do *Universalismo Constructivo*, à produção artística e à escrita de seus *carnets*, manuscritos que facilmente podem ser confundidos com desenhos ou objetos, e que por isso não se enquadram em uma categorização que não respeite sua autonomia (Azevedo, 2007). Em 1944, foi concluído um dos mais reconhecidos projetos do *Taller Torres-García*: a produção dos murais do Hospital Saint Bois. O artista criou “sete grandes obras nas cores primárias, branco e preto. Trata-se de uma arte planista, fundamentada no valor material dos elementos plásticos: valor real, concreto, absoluto do plano de cor, da linha e da medida” (Castillo 1994, p. 21).

### A exposição de 1975 e o incêndio de 1978

Torres-García faleceu em 1949 e desde então várias iniciativas procuraram lançar novas luzes sobre seu trabalho. A série de exposições planejada para comemorar seu centenário de nascimento começou em Montevideú e logo seguiu para Buenos Aires, mas foi em Paris que

o projeto tomou uma nova dimensão, com a individual *Torres-García: Construction et Symboles*, ocorrida em 1975 no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Segundo o Museu Torres-García, o que diferenciou esta exposição das outras ocorridas nas capitais sul-americanas foi sua ênfase na arte construtiva. Sobre o escopo da retrospectiva parisiense, afirma:

Das 96 obras expostas, somente 27 formavam parte da seleção inicial, a qual foram acrescentadas outras 46 obras provenientes de Montevideu, seis do galerista Jean Boghichi, seis de coleções de Barcelona e 11 de coleções locais. Possivelmente foi a mostra mais importante realizada sobre a obra construtiva de Joaquín Torres-García.<sup>9</sup> (Dossier Prensa, 2018, p. 6).

Este comentário sugere que o conjunto de trabalhos exposto em *Torres-García: Construction et Symboles* era de suma importância para a compreensão da fase construtivista do artista. Nela, destacava-se a presença dos sete murais pintados pelo artista no Hospital Saint Bois, que foram retirados de seus locais originais e transferidos para telas (Torres et. al., 2005). Apesar das diferenças expográficas e dos variados recortes cronológicos dos trabalhos presentes nos diferentes espaços que acolheram o projeto, manteve-se o texto curatorial utilizado em Montevideu e Buenos Aires, como uma maneira de unificar a homenagem ao artista (Torres et. al., 2005). No catálogo *raisonné* da obra Joaquín Torres-García (2015) estão listadas as 96 obras que participaram da mostra em Paris,

9 No idioma original: De las 96 obras expuestas, solamente 27 formaban parte de la selección inicial, a la que se agregaron otras 46 obras provenientes de Montevideo, 6 del galerista Jean Boghici, 6 de colecciones de Barcelona y 11 de colecciones locales. Posiblemente haya sido la muestra más importante que jamás se haya podido realizar sobre la obra constructiva de Joaquín Torres-García

sendo a maior parte composta por pinturas, seguida por brinquedos e esculturas.

Ao final da exposição de 1975, ocorreu um evento inesperado. Pensava-se que as obras seriam devolvidas às suas respectivas coleções de origem logo após o fechamento da mostra, porém o MNAV, responsável pelo envio e empréstimo das obras ao museu parisiense, por algum motivo, não conseguiu repatriá-las rapidamente. Jacques Lassaigue, conservador-chefe do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, supostamente enviou uma carta ao diretor do MNAV, Ángel Kalenberg, solicitando que ele providenciasse a retirada das obras, pois o seguro estava prestes a vencer. Porém, elas permaneceram por três anos no depósito da instituição (Dossier Prensa, 2018, p. 6).

Em 1978, o projeto finalmente seguiu seu curso rumo ao Rio de Janeiro, após um acordo entre o MNAV e o MAM Rio. Foi resolvido que o museu carioca custearia o transporte de toda a exposição de Torres-García da França ao Brasil, integrando-a à mostra *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível*, de curadoria de Roberto Pontual. Apesar de as obras de Torres-García não terem feito parte do projeto original de *Arte Agora III*, sua incorporação atendia aos propósitos gerais da exposição e relacionava-se com o conjunto ali reunido: trabalhos de artistas latino-americanos que dialogavam com uma geometria sensível, ou seja, uma geometria que não era puramente matemática e racional, como costuma ser associada. Em relação aos 96 trabalhos de Torres-García expostas em Paris, 22 não viajaram para o MAM Rio (Torres et. al., 2005), pois seus proprietários (colecionadores particulares e instituições museais) solicitaram sua devolução. A inauguração da mostra ocorreu em 8 de junho, com 74 obras do artista uruguaio.

Ao todo, 26 artistas vivos, convidados pela curadoria, participaram com trabalhos inseridos nos campos da pintura e escultura, enquanto Torres-García foi o único artista já falecido - totalizando, desta forma,

27 integrantes. Com o intuito de apresentar ao público a produção dos últimos 50 anos desses artistas, a *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível* “[...] quis ser uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolvem uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo, ou construtivista” (Pontual, 1978, p. 8).

Uma das grandes motivações dessa exposição, com foco na produção de artistas latino-americanos e não apenas brasileiros, foi o crescente interesse despertado pela arte produzida por artistas da (ou na) América Latina, uma vez que, na época, assistia-se ao chamado *boom* da literatura latino-americana, em especial na Europa, mais voltado ao realismo mágico. Também houve um aumento de eventos acadêmicos e artísticos sobre a arte e cultura latino-americana, que procuravam dar destaque à discussão sobre o conceito de latinidade, sobre os possíveis traços e condicionantes da produção artística da região. Buscava-se criar uma identidade latina que não fosse sobrepujada pelas interpretações essencialistas e arquétipos generalistas impostos pelos países hegemônicos; uma exposição criada por e para latino-americanos.

Apenas três artistas integrantes da mostra *Arte Agora III* não haviam nascido em países da América Latina: Alfredo Volpi (Lucca, Itália), Mira Schendel (Zurique, Suíça) e Vicente Rojo (Barcelona, Espanha); entretanto, todos radicaram-se nas Américas - Volpi e Schendel no Brasil, e Rojo no México. Isso significava que suas produções dialogavam com referenciais, temáticas e estilos em debate nas Américas, além de terem aqui sido realizadas - o que ia ao encontro da proposta curatorial de Roberto Pontual, citada anteriormente.

A decisão do curador de incorporar as obras de Torres-García que estavam em Paris se deu por diversos motivos, mas sobretudo pelo desejo de romper com o desconhecimento que predominava no Brasil a

respeito da obra e pensamento do uruguaio, bem como pelo anseio de criar novas conexões para a compreensão do pensamento construtivo no Brasil e na América Latina (Pontual, 1978, p. 8). O projeto expográfico da *Arte Agora III* separou as obras de Torres-García em uma sala e as dos artistas restantes em outra, o que suscitava distinções temporais e estilísticas, ainda que os trabalhos estivessem conectados pelo elo da geometria sensível. Porém, o que não se esperava era que uma das maiores tragédias para a arte no século XX estivesse prestes a acontecer.

### Entre homenagens e restaurações: algumas estratégias de instituições culturais

O trabalho de memória sobre o legado de Torres-García atingido pelo incêndio no MAM Rio se resumiu, por décadas, em reunir documentos e fotografias sobre as obras perdidas, catálogos das últimas exposições nas quais os trabalhos figuraram e notícias, estudos e novas informações sobre o desastre. No século XXI, após um distanciamento temporal da tragédia, algumas instituições se dedicaram ao processo de restauração, revalorização e homenagem aos artistas envolvidos e às obras que se perderam no deplorável episódio.

Como a instituição diretamente mais afetada e, de certa forma, responsável por alguma resolução no pós-incêndio, o MAM Rio realizou um projeto de restauração de algumas obras de seu acervo que foram danificadas no incêndio, mas não completamente destruídas, e que se encontravam na reserva técnica desde 1978. O museu conseguiu apoio para este projeto apenas em 2012, finalizando-o em 2014. Com ele, realizou o trabalho de restauração de 13 obras do acervo das quais uma teve de ser replicada, dado o estado em que o trabalho se encontrava.<sup>10</sup> Trata-se

10 O projeto foi intitulado “Restauração de Parte da Coleção MAM Anterior à

de *Homenagem a Fontana*, 1967, de Nelson Leirner, único artista vivo na época do andamento do projeto – dentre todos os artistas das 13 obras em restauro – e cuja réplica foi realizada por ele mesmo em 2013; em algumas exposições pós-restauração, o trabalho recente de Leirner foi exibido com o original danificado ao lado, chamando a atenção do espectador para a proposta.

Nenhuma obra de Torres-García foi restaurada durante este projeto, cujo final foi marcado por uma exposição no próprio museu e por um catálogo que mostra o antes e o depois das obras. Foi realizada uma pesquisa da documentação histórica simultaneamente ao processo de restauração, e, segundo a conservadora Fátima Noronha, como técnica “[...] os restauradores escolheram o retoque pontilhado, absolutamente perceptível a olho nu, deixando evidente as áreas reintegradas, evitando a contrafação da técnica e da fatura dos artistas” (MAM Rio, 2014).

Entende-se que essa restauração foi feita com o intuito de transparecer que se tratava, de fato, de restaurações da visualidade das pinturas e vivacidade das cores que se perderam nas chamas, fuligem e vestígios do incêndio, e não tentativas de replicar os trabalhos como um simulacro das pinceladas e técnicas dos artistas. O que foi restaurado retornou para o acervo do museu, juntando-se a uma coleção que se restabeleceu com o passar dos anos, a partir de doações e aquisições.

Por sua vez, em 2003 a Cecilia De Torres ltd., galeria com sede em Nova Iorque, realizou uma exposição intitulada *Homage: Geometria Sensível - 25 Years Later, Sensitive Geometry Recalled*, e que contou com diversas obras contemporâneas às que foram expostas em *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível*. Com curadoria de Henrique Faría,

---

1978”, MAM Rio, 2014. Foram restauradas obras de Alberto Magnelli, Djanira, Ivan Serpa, Jorge Paes Vilaró, Lygia Clark, Manabu Mabe, María Luisa Pacheco, Michel Patix, Oton Gliha, Serge Poliakoff, Silvia de Leon Chalreo e Wega Nery (MAM Rio, 2014).

reuniu-se um conjunto de obras de artistas que, de fato, participaram da *Arte Agora III* - Alejandro Otero, Carlos Cruz-Díez e Jesús Rafael Soto - além de artistas cujas produções foram discutidas no catálogo de 1978.<sup>11</sup> Ainda, houve a participação de Torres-García com uma obra [Figura 1] que havia sido exposta em *Torres-García: Construction et Symboles*, em 1975, e que não viajou ao Rio de Janeiro porque seu proprietário não quis ceder o trabalho; o *release* da exposição afirma que: “É um lembrete simbólico das outras 73 obras construtivistas de Torres-García que foram destruídas”<sup>12</sup> (De Torres, 2003).

É por isso que esta obra de Torres-García que ali figurava possui grande caráter simbólico: por não ter participado da *Arte Agora III*, ela sobreviveu. Ao mesmo tempo que isso pode ser lido como um “alívio”, há também o ponto de vista da consternação, posto que ela invoca a ausência daquilo que se foi, como um elo que não pode ser desfeito. *Homage: Geometria Sensível* é um ponto de reflexão, um momento para ponderar sobre o que foi e o que não foi perdido; o que essa exposição propôs foi uma forma de lembrar a tragédia a partir do que não foi destruído no incêndio.

Em 2015, Cecilia De Torres, da citada galeria Cecilia de Torres ltd., publicou *online* o catálogo *raisonné* de Joaquín Torres-García. Cecilia conheceu Torres-García, de quem era vizinha em Montevideu, e se casou com o pintor Horacio Torres, seu filho mais novo. Sua galeria tem por propósito promover nos Estados Unidos a produção dos artistas do *Taller Torres-García*, onde ela estudou e entrou em contato com diversos de seus frequentadores, dentre eles o uruguaio José Gurvich, com quem manteve uma grande amizade.

---

11 Vale clarificar que as obras desses artistas expostas na *Homage: Geometria Sensível* não foram as mesmas discutidas no catálogo.

12 No idioma original: “It is a symbolic reminder of the other 73 constructivist works by Torres-García that were destroyed”.



FIGURA 1.

Joaquín Torres-García, *Arte Constructivo*, 1943. Óleo sobre tela, 51 x 68 cm.

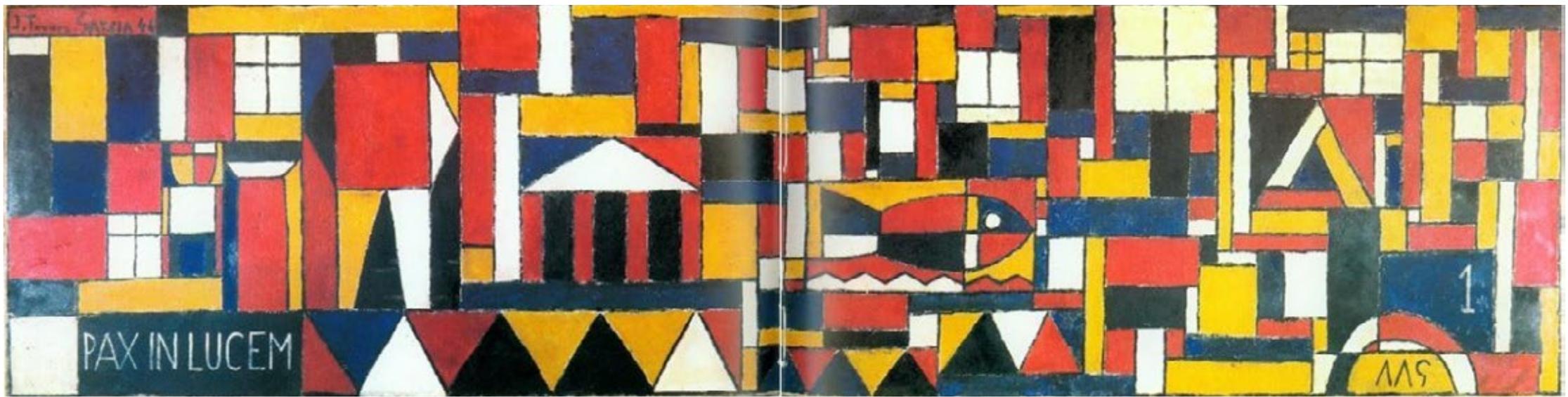
Disponível em: [https://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/focus/homage\\_geometria\\_sensvel\\_-\\_25\\_years\\_later](https://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/focus/homage_geometria_sensvel_-_25_years_later).

Acesso em: 4 jun. 2022.

O catálogo *raisonné* de Torres-García representa, portanto, mais de 40 anos de pesquisa liderada por Cecilia, e inclui exposições que o artista participou e mostras póstumas, imagens das obras que se têm conhecimento, uma cronologia da vida do artista e documentos diversos, incluindo-se seus diversos escritos, publicados ou não. Além disso, há uma seção dedicada às obras destruídas no incêndio do MAM Rio em 1978, que contém imagens das 74 obras destruídas e informações técnicas, incluindo suas proveniências e as exposições de que participaram.

Outro projeto que buscou homenagear a obra de Torres-García, desta vez com a finalidade de produzir fac-símiles de um de seus trabalhos, foi *Pax in Lucem*, coordenado pelo Museo Torres-García. Batizado com um dos títulos dos setes murais do Hospital Saint Bois criados pelo artista uruguaio e alunos do *Taller Torres-García* [Figuras 2 e 3], este projeto teve início em 2011 e segue em curso até os dias atuais (Canal, 2024); seu ambicioso objetivo é a reprodução fac-similar dos murais de Torres-García destruídos no MAM Rio em 1978, com a ajuda de profissionais das áreas de artes visuais, conservação e restauro. Em 2024, foi lançado o documentário *Pax in Lucem*, dedicado a apresentar ao público o processo da reprodução do mural de mesmo nome, além de mostrar a pesquisa de Alejandro Díaz, bisneto do artista e diretor do Museo Torres-García, sobre a origem da obra e do interesse de seu bisavô por uma arte nova, de caráter construtivo (Pax, 2024).

A concretização do projeto *Pax in Lucem* é resultado de uma sucessão de acontecimentos, a começar pela aposentadoria de Ángel Kalenberg da diretoria do MNAV em 2005. Jacqueline Lacassa, sucessora de Kalenberg no cargo, descobriu uma caixa com vestígios das obras de Torres-García destruídas no incêndio, que ficara guardada durante anos no depósito; os trabalhos encontrados foram brevemente expostos no MNAV (Díaz, 2018). Dali, surgiu a ideia de elaborar um projeto de restauração, que foi submetido a diversos editais e em 2011 foi selecionado



**FIGURA 2.**

Joaquín Torres-García, *Pax in Lucem*, 1944. Esmalte sobre parede; transferido para tela em 1972, 110 x 427 cm. Destruído no incêndio do MAM Rio em 1978. Disponível em: <https://torresgarcia.com/catalogue/entry.php?id=1826>. Acesso em: 4 jun. 2024.

pela Prefeitura de Montevideu. O trabalho foi iniciado com o mural *Pax in Lucem*, o que sugere o motivo da escolha do nome. Sobre o projeto, assim escreve o diretor: “Entendemos que a sua reprodução fac-símile é pertinente porque existe uma ideia e uma forma de o fazer que vai além da mão do pintor. O grande desafio é fazer essas reproduções muito bem”<sup>13</sup> (Ultima Hora, 2014).

Inaugurado em 28 de julho de 1955, data de aniversário de Torres-García, o Museo Torres-García foi pensado pela viúva do artista e por seus familiares com o objetivo de compartilhar e preservar o legado desse grande artista uruguaio. Atualmente, o museu situa-se em um edifício de 5 andares localizado na Ciudad Vieja, bairro mais antigo de Montevideu; a instituição possui grande reconhecimento não apenas no Uruguai, como também no cenário artístico internacional, resultado de parcerias com outras instituições culturais na realização de exposições sobre Joaquín Torres-García e seus parceiros e discípulos.

A respeito do *Pax in Lucem*, o projeto se mostra laborioso ao necessitar de uma equipe composta por diversos artistas e especialistas na área de restauro, além de não ter uma previsão para a finalização dos trabalhos. Tendo se iniciado em 2011, foi em 2018 que o vestígio do mural foi reproduzido (Canal, 2018).

### **Tiempo de Mirar: um novo olhar para as obras destruídas de Torres-García**

*Pax in Lucem* não foi o único projeto realizado pelo Museo Torres-García relacionado ao trabalho de memória sobre o artista e seu legado,

13 No idioma original: “Entendemos que es pertinente su reproducción facsimilar porque hay una idea y una manera de hacer que va más allá de la mano del pintor. El gran desafío es hacer muy bien esas reproducciones”.



**FIGURA 3.**

Alejandro Díaz, diretor do *Museo Torres-García*, apresentando os vestígios do mural, em processo de restauração na época da fotografia, em 2014. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/los-murales-del-artista-uruguayo-torres-garcia-renacen-sus-cenizas-n777219.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

pois no dia 29 de novembro de 2018, 40 anos após o incêndio no MAM Rio, a instituição inaugurou a exposição *Tiempo de Mirar: Visita Virtual a Las Obras Perdidas en el Incendio en Rio de Janeiro*.<sup>14</sup> Como o próprio título sugere, a mostra consistiu em uma apresentação de 71 obras de Torres-García que foram destruídas no trágico episódio de 1978. Segundo o *release* da exposição, ela buscou evocar a “ausência das obras perdidas” ao mesmo tempo que implicava o espectador no presente, pois o visitante só poderia visualizá-las no espaço do museu, através da tecnologia de realidade aumentada, por meio de *QR Codes* distribuídos nas paredes da exposição que disponibilizavam as imagens das obras, algumas coloridas e outras em preto e branco. Os *QR Codes* podiam ser acessados em um sítio eletrônico desenvolvido para a mostra, que pedia a permissão para utilizar a câmera do celular do visitante (Ave Interactive, 2022). Sem a necessidade de cadastro ou de *download* de nenhuma plataforma ou aplicativo, o espectador visualizava os trabalhos ao apontar a câmera para os espaços vazios das paredes, demarcados por quadrados ou retângulos [Fig. 4] que simbolizavam o tamanho real das obras perdidas (DossierPrensa, 2018, p. 1).

A equipe responsável pela curadoria, projeto expográfico e tecnologia da *Tiempo de Mirar* era composta por Alejandro Díaz, os artistas plásticos Gustavo Serra, Federico Méndez e Maria Burger, a historiadora da arte Elena O’Neill e o museógrafo Nicolas Restelli, que estiveram sob orientação da Ave Interactive, grupo especializado em projetos interativos e multimídia (Ave Interactive, 2022). Esta intersecção de ocupações é de grande relevância para um tipo de projeto como este, que envolve diferentes frentes de trabalho.

---

14 A escolha da data de inauguração não foi aleatória, pois ela marca o dia exato em que Torres-García terminou de pintar seus murais no Hospital Saint Bois em 1944, que, como vimos, foram expostos e destruídos no MAM Rio.



**FIGURA 4.**

Registro da exposição e das “obras” nas paredes. Disponível em: <https://www.aveinteractive.com/tiempo-de-mirar.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

Cada *QR Code* era único e somente podia ser acessado individualmente, ou seja, não era possível visualizar a exposição em seu conjunto. Esta pode ser considerada uma limitação porque é consideravelmente comum que projetos expográficos instalem as obras e objetos em uma grande sala, que pode ser visualizada a partir de uma perspectiva geral. Neste caso, a limitação era também tecnológica, dado que a tecnologia de *QR Code* permite que apenas um código seja lido por vez. O que se podia abarcar, de uma só mirada, eram os quadrados e retângulos em branco que preenchiam as paredes da sala, também pintadas de branco [Figura 4].

Para o espectador que não tinha celular ou internet disponível no momento, o museu fornecia aparelhos móveis e conexão gratuita à internet, garantindo o acesso das obras a todos. O *website* utilizado para a visualização dos códigos foi o único desenvolvido especialmente para a exposição, sendo que não era possível acessar os códigos em outro endereço eletrônico ou pelo aplicativo convencional da câmera do celular. A maior parte das imagens das obras eram em tons de cinza; isso é resultado das reproduções fotográficas de que se têm conhecimento dos trabalhos perdidos, em sua maioria pertencentes a catálogos de exposição. Esta foi, portanto, outra limitação que *Tiempo de Mirar* teve de enfrentar: a pouca quantidade de reproduções fotográficas coloridas das obras e a baixa qualidade do que se tem disponível. Das 74 imagens dos trabalhos inseridas no catálogo *raisonné* de Torres-García, apenas 25 são coloridas, e muitas delas são fotografias de fotografias presentes em outros catálogos.

Além das obras apresentadas com a tecnologia de realidade aumentada, foram exibidos materiais gráficos, como catálogos, livros, revistas e jornais da época do incêndio, além de documentos históricos - a maioria de difícil acesso - que registram a tragédia de 1978 e reproduções das obras perdidas de Torres-García. Eles estavam expostos em

vitruines e não podiam ser manuseados, mas foram instalados totens interativos com tela *touchscreen* (Ave Interactive, 2022). Com isso, nota-se que os diversos recursos tecnológicos presentes na *Tiempo de Mirar* buscavam agregar tecnologias digitais às artes e às instituições culturais para, assim, criar maneiras de se relacionar com as obras e com os conteúdos disponíveis.

A tecnologia, porém, não escondia algumas marcas que não pretendiam ser apagadas, que eram a ausência, o vazio e um episódio sombrio da história. Este é um dos fatores que, a nosso ver, fazem com que esta exposição seja instigante: o desejo do museu em provocar esse vazio, que preenchia o espaço também com angústias.

*Tiempo de Mirar* expôs também os pouquíssimos trabalhos que sobreviveram ao incêndio e terminaram em vestígios, restos que perderam quase todas as suas qualidades e características originais. Os fragmentos de cinco pinturas – sendo duas delas murais – tornaram-se o contraponto aos quadrados e retângulos em branco nas paredes, ao permanecerem ali presentes, ainda “vivos”. “Por um lado, estamos mostrando os restos das obras destruídas, porque sobreviveram seis partes de obras<sup>15</sup> que são muito impactantes. E, por outro lado, estava essa parte de como mostrar o que não sobreviveu e aí surgiu a ideia da realidade aumentada” (Díaz *apud* UOL, 2018). Os murais que não foram expostos a partir de seus vestígios - pois não mais existem - foram exibidos por meio de óculos de realidade aumentada, disponíveis para o público durante a exposição.

Dentre os cinco fragmentos de murais expostos na *Tiempo de Mirar*, o mural *Pax in Lucem* (1944) era o único que estava em processo de reprodução fac-similar na época [Figura 3]. Resta menos de um terço do

15 Vale ressaltar que os vestígios de um dos murais danificados pelo incêndio não foram expostos em *Tiempo de Mirar*.

trabalho, que mede cerca de quatro metros de largura e um de altura, o que significa uma perda expressiva da obra original. No que diz respeito à camada pictórica, o mural perdeu praticamente todas as suas características originais, sobretudo a fatura e a vivacidade das cores utilizadas, que podem ser vistas na imagem retirada do catálogo *raisonné* do artista [Figura 2]. Apesar desse alto grau de dano, é possível perceber algumas particularidades que demonstram que se trata, afinal, de um trabalho de Torres-García, a começar pela maneira como as formas geométricas estão construídas por meio da proporção áurea, mas também por alguns símbolos que permaneceram como resquícios na obra danificada e que, como vimos, são muito característicos da obra de Torres-García, sobretudo em sua fase do *Universalismo Constructivo*.

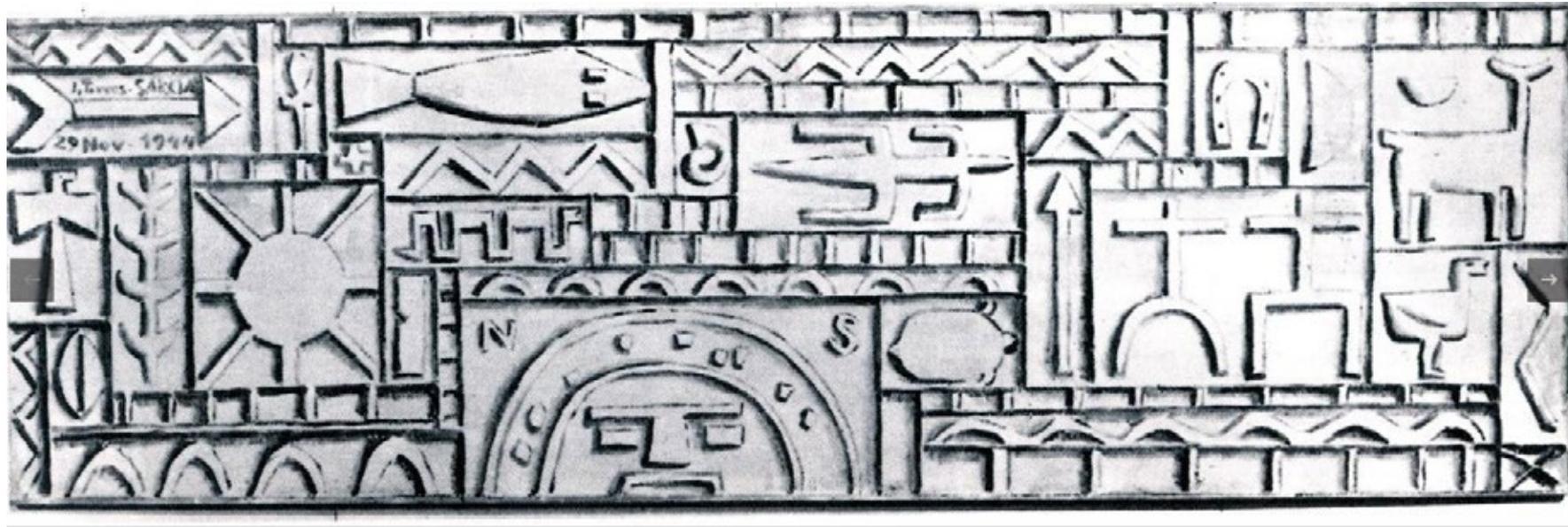
*Pachamama* (1944) também era um mural para o Hospital Saint-Bois [Figuras 5 e 6], e apresenta uma composição que ainda se utiliza de símbolos, como o peixe, o sol e a lua, embora de maneira distinta de *Pax in Lucem*. A maior diferenciação entre esses dois murais está na construção das formas e na composição em si, porque em *Pachamama* as formas geométricas foram construídas em tamanho maior e com linhas mais espessas, com o predomínio de tons de cinza e uma espécie de sombreamento que confere certo volume à obra, mesmo que ela seja inteiramente bidimensional.

O título *Pachamama* faz referência a uma divindade dos povos andinos, que está relacionada à terra, à fertilidade e ao feminino. Os símbolos presentes no mural podem estar relacionados à mãe natureza: animais, o sol e um símbolo que se assemelha a um galho, podendo ser uma representação do solo, da terra. Há pouquíssimas imagens disponíveis desse trabalho, sendo que o catálogo *raisonné* possui um registro fotográfico que se assemelha a uma fotografia de outra publicação.



FIGURA 5.

Mural *Pachamama* exposto sob uma vitrine. Disponível em: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Realidad-aumentada-para-ver-obras-perdidas-de-Torres-Garcia-uc703444>. Acesso em: 4 jun. 2024.



**FIGURA 6.**

Joaquín Torres-García, *Pachamama*, 1944. Esmalte sobre parede; posteriormente transferido para tela em 1972, 87 x 280 cm. Disponível em: <https://torresgarcia.com/catalogue/> Acesso em: 4 jun. 2024.

### **Tiempo de Mirar como possibilidade expográfica**

Sabe-se que o trabalho de arquivar e preservar documentos que atestem que as obras algum dia existiram não são suficientes para encobrir as consequências de catástrofes no campo das artes, mas não se deve necessariamente pensar que a obra de arte destruída está totalmente perdida, pelo menos no sentido de ela não poder ser instrumento de análise para a história da arte, ou não poder ser apreciada em espaços expositivos, uma vez que novas estratégias podem ser pensadas para que estes trabalhos retornem ao olhar do público. Como assinala Vítor Serrão (2001), há uma vertente da história da arte que se ocupa do estudo de obras de arte perdidas, destruídas ou roubadas, a chamada cripto-história da arte. Ela visa analisar peças e objetos de arte que não conseguiram sobreviver à incúria dos tempos ou à crueldade dos seres humanos. Um dos argumentos utilizados por Serrão é o de que a história da arte não se faz (ou pelo menos não deveria se fazer) apenas com recurso a obras vivas, no sentido de que esta área do conhecimento não deveria estudar somente o patrimônio que ainda sobrevive e que não foi destruído ou perdido para sempre. O que ele propõe na cripto-história da arte é o combate a uma história da arte reduzida aos estudos das existências (2001), e que a disciplina se envolva em novos casos e situações que se encontram em posições mais específicas e delicadas, como o da própria obra de arte que não mais existe.

Os fragmentos de obras de Torres-García estão, como vimos, no limbo entre a existência e a inexistência, entre a obra de arte viva e a obra de arte morta (Serrão, 2001). Esta posição específica do vestígio chama a atenção para uma grande particularidade que trabalhos como esses enfrentam: como voltar a expor obras de arte altamente danificadas? Elas devem ser restauradas? Elas podem ser expostas na mesma frequência que obras que permanecem intactas? São perguntas de difíceis respos-

tas, justamente por conta da complexidade que o debate carrega. Pelo fato de estarem fragilizadas, talvez não seja ideal que elas circulem em diversas exposições em um curto espaço de tempo, pois o deslocamento poderia proporcionar-lhes maiores danos. Além disso, é importante ressaltar que a maneira como os trabalhos se encontram no presente, visual e esteticamente, não é a mesma como o artista as produziu, ou seja, essas obras não poderão mais ser apreciadas da forma que Torres-García as pensou, projetou e concebeu.

Um ponto-chave de *Tiempo de Mirar* foi a sua proposta de homenagem ao artista e a apresentação dessas obras novamente ao público, para que se conheça esses trabalhos perdidos por tantos anos. Porém, mais valioso ainda foi a compreensão, por parte do museu, de que não é possível esquecer que a tragédia no MAM Rio ocorreu. Assim, a exposição evidenciou a extrema importância da existência de medidas preventivas em museus e instituições culturais, além de políticas públicas voltadas para a segurança, conservação e restauro de obras de arte.

Em *Tiempo de Mirar* não se criou uma resolução para esses trabalhos, mas uma possibilidade de projeto expográfico que se utilizou da realidade aumentada para levar obras “mortas” ao público novamente. Entretanto, uma exposição desta natureza exige registros das obras com a maior resolução possível, pois imagens em alta qualidade permitem uma melhor visualização, fruição e compreensão dos trabalhos. Este não foi o caso da *Tiempo de Mirar*, que contou com boa parte das imagens em baixa qualidade, sendo algumas delas fotografias retiradas de catálogos. Esta é outra dificuldade em organizar exposições sobre o patrimônio perdido em realidade aumentada, pois como as obras não podem mais ser fotografadas, elas somente podem ser visualizadas por meio dos registros já existentes, se eles de fato existirem. Obras de arte destruídas para sempre e que não possuem registros fotográficos não poderiam participar de exposições como a *Tiempo de Mirar*, dado que a obra

se transforma em seu próprio registro e sem ele não teria o que inserir nos *QR Codes*. No caso de trabalhos assim, eles poderiam ser expostos por meio de projetos que buscassem compreender como eles eram antes da perda, mas para isso seria necessária uma extensa pesquisa documental que comprovasse que eles de fato existiram no passado.

*Tiempo de Mirar* teve boa recepção do público visitante, que se interessou pela proposta e utilizou o próprio celular para conhecer os trabalhos perdidos de Torres-García; ela abriu uma intrigante maneira de visualizar obras de arte, juntamente com sua proposta conceitual de homenagear o artista e não esquecer que aquilo é resultado de uma tragédia. Os *QR Codes* não estão disponíveis para consulta no *site* do museu (e em nenhum outro), mas pode-se acessar o *site* utilizado para a leitura dos códigos, pois ele ainda está ativo. É possível que outras edições desta exposição ocorram em museus distintos, para que esta parte do *Universalismo Constructivo* retorne ao conhecimento do público e que o legado de Joaquín Torres-García seja revisitado.

## REFERÊNCIAS

AVE INTERACTIVE. Tiempo de Mirar - Exposición Realidad Aumentada. In: **Ave Interactive**, 2022. Disponível em: <https://www.aveinteractive.com/tiempo-de-mirar.html>. Acesso em: 5 jun. 2024.

AZEVEDO, M. Os *Carnets* de Torres-García. In: CATTANI, I. (org.) **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007, pp. 65-87.

BARDI, P. M.; JARDI, E. **Joaquín Torres-García**. São Paulo: Masp, 1979.

BRAGA, F. P. A Parte do fogo: aproximações, equivalências e narrativas no incêndio do MAM. **Anais Eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro, p. 6912-6917, 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?ano=2017>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BRAGA, F. P. **O que Queima, a Parte do Fogo e as Cinzas**: uma análise sobre o incêndio do MAM. 2021. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2021.

BRAGA, F. P. MAM Rio em Chamas: reconstruções sobre novas bases. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 2, p. 350-378, maio 2022. CANAL 10 Uruguay. Se estreia el documental: PAX IN LUCEM. YouTube, 01 ago. 2024. 16 minutos. Disponível em: [https://youtu.be/C1\\_VYNs7vUE?si=hAV\\_JdROcnKY1pEN](https://youtu.be/C1_VYNs7vUE?si=hAV_JdROcnKY1pEN). Acesso em: 28 nov. 2024.

CANAL Comunicación Museo Torres García. Pax in Lucem. YouTube, 28 nov. 2018. 7 minutos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mDp\\_CuwXZug&t=24s](https://www.youtube.com/watch?v=mDp_CuwXZug&t=24s). Acesso em: 28 nov. 2024.

CASTILLO, J. Vanguarda e Classicismo. In: **Joaquín Torres-García**. São Paulo, XXII Bienal de São Paulo, 1994.

DE TORRES, C. **Homage**: Geometria Sensível - 25 years later, sensitive geometry recalled. Cecília de Torres Ltd., 2003. Disponível em: <https://>

[www.ceciliadetorres.com/pdf/press\\_46.pdf](http://www.ceciliadetorres.com/pdf/press_46.pdf). Acesso em: 4 jun. 2024.

DE TORRES, C. *et al.* **Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné**. Cecília de Torres Ltd., 2015. Disponível em: <https://torresgarcia.com/catalogue/>. Acesso em: 26 maio 2024.

DÍAZ, A. Tiempo de Mirar: Visita virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro. **Museo Torres-García**, 2018. Disponível em: <https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/tiempo-de-mirar/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

DOSSIER Prensa - Tiempo de Mirar. Museo Torres-García, 2018. Disponível em: [http://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/tiempo-de-mirar/Museo%20Torres%20Garc%C3%ADa\\_Tiempo%20de%20mirar\\_Prensa%20noviembre%202018.pdf](http://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/tiempo-de-mirar/Museo%20Torres%20Garc%C3%ADa_Tiempo%20de%20mirar_Prensa%20noviembre%202018.pdf). Acesso em: 5 jun. 2024.

FERREIRA, Thiago. **O MAM Rio e a construção discursiva do pós-incêndio**. 2018. 129 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERREIRA, Thiago. MAM Rio e a Esfera Pública. **Revista Arte & Ensaios**, n. 37, pp. 50-59, 2019.

FOGO destrói o Museu de Arte Moderna do Rio. **Jornal Folha de São Paulo**, p. 01, 9 jul. 1978.

INCÊNDIO destrói o Museu de Arte Moderna do Rio. **Jornal O Estado de São Paulo**, p. 34, 9 jul. 1978a.

INCÊNDIO destrói todo acervo do MAM. **Jornal do Brasil**, p. 1, 9 jul. 1978b.

INCÊNDIO destrói 90% do acervo do MAM. **Jornal O Globo**, p. 1-20, 9 jul. 1978c.

MACHADO, D. de S. **Construção e destruição na América Latina: Torres-García e o incêndio do MAM-RJ (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes)** – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019

MAM RIO. **Obras restauradas**. Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978. Rio de Janeiro: MAM Rio, 2014. Disponível em: <https://mam.rio/pesquisa-documentacao/biblioteca/obras-restauradas/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

MELLO, A. P. C. Entre a obra e a imagem: a sobrevivência da escultura Mademoiselle Pogany II de Constantin Brancusi. **Revista Poiésis**, vol. 17, n. 27, p. 181-194. 2016. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1727.181-194>

MELLO, A. P. C. **Mãos à obra**: a construção da imagem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no pós-incêndio de 1978. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

KERN, M. L. B. Um artista entre Europa e Novo Mundo: Joaquín Torres-García. **Estudos Ibero-Americanos**. Rio Grande do Sul, v. 38, p. 150-159, dez. 2012. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2012.s.12480>

KERN, M. L. B. O Construtivismo de Joaquín Torres-García e Suas Projeções Estéticas para a América Latina. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, [S.l.], v. 12, n. 23, p. 86-96, 2013.

PAX in Lucem. PAXINLUCEM Trailer Oficial. YouTube, 15 jul. 2024. 2 minutos. Disponível em: [https://youtu.be/rVN\\_DjIm7-Q?feature=shared](https://youtu.be/rVN_DjIm7-Q?feature=shared). Acesso em: 29 nov. 2024.

PIQUEIRA, G. **A Cidade sem nome de Torres-García**. São Paulo: Lote 42, 2020.

PONTUAL, R. Do Mundo, a América Latina. Das Geometrias, a Sensível. In: PONTUAL, R. (org.). **América Latina: geometria sensível**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil / GBM, 1978.

RIO Memórias. Incêndio no MAM. **Rio Memórias**, 2020. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/acervo-do-mam/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

SERRÃO, Vítor. **A Cripto-História da Arte**: análise de obras de arte inexistentes. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

UOL Entretenimento. Tecnologia “recupera” no Uruguai obras de Torres García queimadas no Brasil, 29 dez. 2018. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2018/12/29/tecnologia-recupera-no-uruguai-obras-de-torres-garcia-queimadas-no-brasil.htm>. Acesso em: 4 jun. 2024.

ULTIMA HORA. Los murales del artista uruguayo Torres García renacen de sus cenizas. **Jornal Última Hora**, 2014. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/los-murales-del-artista-uruguayo-torres-garcia-renacen-sus-cenizas-n777219.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

Data de submissão: 19/07/2024

Data de aceite: 08/01/2025

Data de publicação: 16/04/2025