

O DUALISMO POÉTICO DE MAURÍCIO SALGUEIRO

Michele Cristine Marques Rebello
chellmarques@yahoo.com.br
Mestranda em Artes PPGA-UFES

Resumo: Na presente oportunidade faremos uma reflexão sobre o estudo da produção do artista capixaba Maurício Salgueiro, que entre as décadas de 1960 e 1970 deu início a sua série de maior inventividade, a série Urbis, cuja poética foi essencialmente a paisagem urbana, onde nota-se tanto elementos positivos como negativos. Verificaremos como as construções das obras produzidas por Salgueiro respondem ao conceito de experimentação quebrando conceitos modernos vigentes no início do século XX, como a perspectiva, a representação real e outros valores da escultura, bem como de que maneira a série Urbis lança questionamentos que circundam diretamente os percalços e prazeres da cidade urbana. Salgueiro não descarta a ação comportamental do homem urbano nas cidades grandes e considera que tal comportamento influi no dinamismo da paisagem. Na poética de Salgueiro, a máquina se torna obra, e a obra fala da máquina e da cidade.

Palavras-chave: Arte e tecnologia, cidade, máquina, Maurício Salgueiro, Série Urbis,

O DUALISMO POÉTICO DE MAURÍCIO SALGUEIRO

A cidade e as suas características particulares expõem o comportamento, a competência, a agilidade, a potência, o caos e o transtorno da vida dos homens que a habitam. As várias facetas e modos de vida dos homens urbanos evidenciam o dualismo presente no cotidiano de cada indivíduo, como o caos e a ordem, por exemplo.

Via de regra, o termo *dualismo* quando agregado a um tema vem a ser antagônico do termo *monismo*. Podem ser considerados monistas aqueles que afirmam como princípio uma única substância, excluindo sua contrapartida, esta apresentada pelo dualismo. Pertence, porém, igualmente ao monismo a tendência em encontrar, a partir da antinomia, um princípio unitário que as abarcaria, esta passando a constituir o verdadeiro princípio da realidade caso específico. Compreendendo o dualismo em seu sentido mais geral, como a contraposição de duas tendências irreduzíveis entre si, pode-se apreender suas manifestações ao longo da história da arte sob uma enorme variedade de formas: bem e mal, matéria e espírito, alma e corpo, limitado e ilimitado, uno e múltiplo, liberdade e determinação, razão e emoção, e sujeito e objeto são algumas das maneiras como ele se pode apresentar.

Em 1872, o filósofo Friedrich Nietzsche veio a dizer que

o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (NIETZSCHE, 1872, p. 24)

O estudo de caso abordado ao longo do texto fará menção direta ao termo *dualismo* e as suas diretrizes: o cartesiano¹ e dionisíaco. Explicitaremos seus aspectos a partir de apontamentos julgados necessários, que ao longo da escrita serão elucidados. O estudo de caso em questão será a série *Urbis* produzida pelo artista plástico capixaba Maurício Salgueiro² (1930) nas décadas de 1960 e 1970.

As paisagens urbanas – os cenários da cidade - são o ponto de partida para a mente criativa e analítica do artista. O início da sua produção artística abarcou o universo das esculturas de Vênus produzidas em argila, mármore, ferro e solda, porém a partir da década de 1960, sua inventiva capacidade de criação o levou para outros caminhos. Escultor tradicional e engenheiro, Salgueiro dispôs-se de destrezas que transpassaram o terreno estético do academismo, que se utilizava técnicas tradicionais, como o uso da representação formal no sentido de intermediação entre o mundo da realidade plástica e o mundo da realidade externa a esta realidade.

Sua produção escultórica ganhou outras formas no início da década de 1960. Após retornar, em 1963, da Europa, onde se especializou em metais nas academias de Londres, Bromlay Art School, e Paris, Academie Du Feu, e de ter vivido e visto de perto o caminho que a arte européia estava seguindo. O artista alça outros voos. Mais maduro em relação às formas escultóricas que gostaria de produzir, rompe com a escultura acadêmica e põe-se a criar esculturas cujos materiais principais são o motor, a luz e o som. Salgueiro, então, dá início à produção de uma série composta por esculturas que possuem mecanismos eletromecânicos que fazem com que a obra se movimente. A partir dessas mudanças, a crítica nacional relacionou as esculturas produzidas pelo artista, entre as décadas de 1960 e 1970, à tendência cinética.

A expressão *Arte Cinética* foi incorporada pela teoria artística na metade de 1950, ao ser mencionada no catálogo da exposição denominada *Le Mouvement*, apresentada na Galeria Denise Renè. Segundo o autor Frank Popper, o artista torna-se um operador social

catalizador, programador, criador de sistemas interativos. Se mostra um forte interesse por métodos científicos e descobertas de ponta, ou suas aplicações tecnológicas, faz sempre presente a imaginação estética, a vontade de criar e comunicar. (POPPER, 1993, p. 212).

A contribuição da Arte Cinética à História da Arte do século XX foi expressiva, uma vez que a vertente incorporada à teoria artística em meados da década de 1950 trouxe ao campo das artes outras maneiras de invenção e criação. A arte

se transformou e se ampliou tanto na maneira de produzi-la, fazendo o uso de novos materiais industriais, como na interatividade que os artistas propuseram, a partir da aproximação entre o público com a obra, havendo a permissividade do manuseio da obra pelo observador.

Assim, pode-se pensar que ao longo do século XX, a estética da maquinização ganhou força, mesma com a crítica à mecanicidade das relações. A poética da modernidade e da dinâmica do movimento leva à materialização de uma especialidade da arte moderna voltada para, especificamente, as relações da dinâmica das formas na expressão dos artistas. Essa é a especificidade da arte cinética: nela o movimento constitui o princípio de estruturação, a obra é apresentada como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa o movimento, mas que está em movimento.

Os construtivistas e os futuristas anteviram o futuro do mundo da tecnologia, ao mencionar que, para a formulação de objetos dotados de movimento, não bastaria habilidade e conhecimento de técnicas artísticas, mas era imprescindível juntar a elas os conhecimentos científicos e técnicos, o que significava imbricar engenharia e arte.

Os artistas italianos Umberto Boccioni (figura 1), Carlo Carrà, Luigi Russolo já haviam feito experimentos com luz elétrica na década de 1920 e perceberam que o mundo das artes não precisava ser somente imóvel e que a luz e o movimento transformaram a maneira de enxergar o objeto, possibilitando a ele estar em constante mutação. Por esta razão, “a necessidade de uma arte que desse vazão a esse sentimento de idolatria que o homem nutria pela máquina, pela vida moderna, pela guerra mecanizada.” (LYNTON, 1991, p. 73)

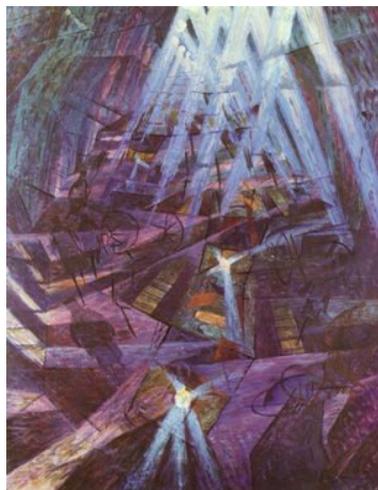


Figura 1 – Umberto Boccioni - Forças de Uma Rua, 1911
Óleo s/ tela. 1,00 x 1,80 m.

A experiência óptica e emocional oferecida por uma artéria citadina à noite
– a paisagem urbana numa perspectiva da arte.

Essa ode à máquina não é, entretanto, um sentimento novo na expressão das artes. No século XX, principalmente após a II Guerra Mundial, com o advento da era mecanicista, os avanços da ciência e da técnica, e o aumento da produção de materiais industriais, tornaram possível aos artistas, as criações de diversificados objetos dinâmicos, movidos por artifícios eletromecânicos. Aquilo que era ficção em *Metrópolis* (figuras 2 e 3), filme de 1927, do cineasta austríaco Fritz Lang, vai, ao longo daquele século ganhando contornos de realidade. Tanto a paisagem urbana idealizada na estética do cineasta, quanto o próprio entendimento das possibilidades de uma inteligência artificial se materializam ao longo dos anos que se sucedem, com a criação das grandes metrópoles, dos efeitos sonoros advindos da música moderna, das cores exacerbadas e do ritmo constante das máquinas.

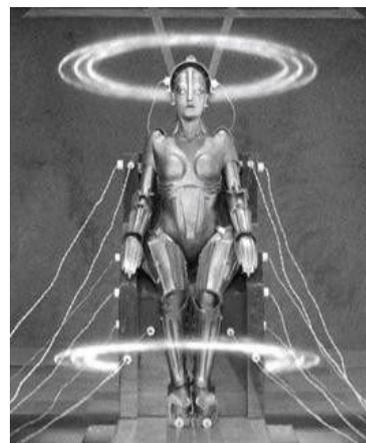


Figura 2 e 3 – frames do filme *Metrópolis*, 1927
Paisagem urbana idealizada pelo espírito modernista e iluminada pela possibilidade de criação de máquinas humanas.

A série *Urbis* lança questionamentos que circundam diretamente os percalços e os deleites da cidade. Salgueiro faz da cidade a sua obra de arte ao desenvolver esculturas cinéticas que refletem e que caracterizam a cidade do Rio de Janeiro, vista aos olhos dele³. A cidade e a paisagem se divergiram na série, uma vez que o artista utiliza materiais variados que podem ser encontrados em várias regiões da paisagem urbana. Salgueiro não descarta a ação comportamental do homem urbano na cidade do Rio de Janeiro e ele considera que tal comportamento influi no dinamismo da paisagem que leva consigo a rapidez, a agilidade, o dinamismo, o ritmo intenso, ou seja, ações físicas praticadas pelos habitantes. Na poética de Salgueiro, a máquina se torna obra, e a obra fala da máquina e da cidade.

Maurício Salgueiro utiliza a tecnologia de exatidão, o que lhe permite produzir obras que propõem a participação do público e recorrem a quase todos os seus sentidos: tato, olfato, audição e visão. Suas esculturas se movimentam, se apagam e se acendem, jorram líquidos, podem ser tocadas pelo público e emitem sons. Salgueiro é precursor, no Brasil, nesse tipo de produção e um dos primeiros no mundo a utilizarem sons, luzes, fazendo parecer que suas obras quisessem se “expressar”, “verbalizar”.

Nessa série inventiva, Maurício Salgueiro possibilita ao espectador – e habitante da cidade - um nível de interatividade com as obras - cidade -, pois em cada obra há um interruptor que precisa ser acionado para que o movimento gerado pelo motor se inicie. O artista desenvolve um modo de interação entre público e obra, pois cabe ao público decidir se quer assistir a outra face da obra, talvez indesejável, que só é evidenciada após apertar o botão do interruptor que liga a escultura, ou se o público deseja que ela permaneça imóvel.

Se for tentar localizar suas influências, Salgueiro não pode deixar de lembrar-se de “momentos de épocas passadas que se instalaram na memória, como a preparação para o vestibular de engenharia com cálculos, equações, regras, regulamentos, a beleza da física e da química, marchar numa parada de 7 de setembro, enfrentar a “disciplina” de colégios religiosos, destruir os brinquedos que ganhava para ver como eram por dentro e como eram fabricados. E tantos outros que todos nós temos e que nos guiam em cada passo que damos.”⁴

O artista, engenheiro de formação, preparado nas escolas de engenharia para entender e propor a cidade em sua complexidade urbana continua transformando o sonho modernista da máquina em obra. Não uma obra que se justifica pelo seu movimento encerrado em si mesmo, mas uma obra tomada da imagem da cidade. Uma obra que toma da própria cidade em sua paisagem antropológica, o tema de seu projeto de criação. Sua poética parece ser a cidade do vigor de sua urbanidade.

Os movimentos gerados pelo motor, os olhares dinâmicos, o corpo e a máquina, eis um dualismo da Urbis. A desconstrução e a construção das sensações presentes na cidade são visualizadas por um parâmetro diverso: esculturas que carregam em si dispositivos sensitivos. A coesão e os vestígios do que está por vir quando o interruptor da obra é acionado. A robustez da cidade nas mãos do observador. A preocupação com conjunto de causas é parte fundamental para processo de criação da série.

A presença do sentimento incomum: transtorno e passividade. Caminhos guiados, estes, todavia, sem volta, uma vez que ao entrar no cerne da cidade o homem não tem mais a possibilidade de se libertar de tal aflição e excitação. Rumores, agitos, alardes, desordem, vindos de passantes e de automóveis, o som representando o alvoroço do acaso recorrente: a agitação da cidade.

Pela clara necessidade de ser visto, ver e ouvir, ver e ser ouvido, o homem torna-se artefato para a consagração de conflitos com a era modernista. Os detalhes da série são as engrenagens e os botões, os atos comportamentais programados para entrarem em ação são os signos dos passantes que se vão e que não voltam. O desconforto como causa e razão, detalhes de uma geração de transação que incomoda. O incômodo, como ato, visto como a certeza da existência do incerto e do duvidoso.

O processo da experiência vivida está diretamente ligado ao comportamento do artista e dos habitantes urbanos, são apontamentos feitos com maçarico, martelo, ideias e sensações, a série é o local resoluto, símbolo de movimento. As expectativas, os anseios, a cidade como oferta visual, envolvente, sufocadora, fauna urbana, desprendimento com a não-realidade, sensações e sentimentos, inconformismo. A fuga, o resto que explica a história que fica para os que permanecem na cidade. Símbolos do alfabeto citadino: mármore, ferro, solda, luz fluorescente. Cidade é a oferta visual, mecanizada e mecanicista, sufocada, sufocante.

A lâmpada fluorescente é uma oferta da tecnologia com características particulares: cores vibrantes, dançantes, espectros de formas longilíneas presentes nos letreiros coloridos espalhados pela cidade. Seja num letreiro de cinema, teatro, restaurante, lojas de conveniência, posto de gasolina, fachadas de banco, motéis, bares, casas noturnas e hospitais. As Esculturas Luminosas (figura 4) possuem lâmpadas de néon que não denunciam a mão do escultor. Os materiais utilizados foram comprados prontos e acabados. Criadas entre 1964 e 1966, nessas obras o autor utiliza luzes de lâmpadas fluorescentes de

tamanho e cores variadas, [...] “essas são fixadas em caixas de madeira ou numa base de metal, obedecendo a uma ordem cromática pré-estabelecida pelo artista.” (GAMA, 2005, p. 41)

O movimento da obra dá-se através do ritmo e do tempo com que as lâmpadas coloridas se acendem e se apagam, provocando ou estimulando a imaginação do observador. As obras quando estão ligadas parecem dançar sem saírem do lugar. As cores se alternam, criando variadas tonalidades de cores e causando ao observador a sensação de amplitude do espaço físico ocupado pela obra.

Outro artista brasileiro que utilizou a luz como elemento plástico foi Abraham Palatnik (1928). Sua produção de gênero pictórico, conhecida como Optical Art, uma vertente da Arte Cinética, teve início na década de 1950, período o qual o artista trabalhou basicamente com luz. Naquela época Palatnik propôs pintar com a luz, cuja função era ocupar o espaço físico. Tomemos como exemplo, os seus *Cinecromáticos* (figura 5), que eram

uma espécie de pintura de luz com cor, cujas formas abstratas pareciam mutantes e dotadas de movimento, pois sugeriam uma constante mutação entre forma e cor. Tais efeitos eram provocados por lâmpadas coloridas, lentes e um mecanismo eletro-mecânico.” (LOPES, 2007, p. 27)

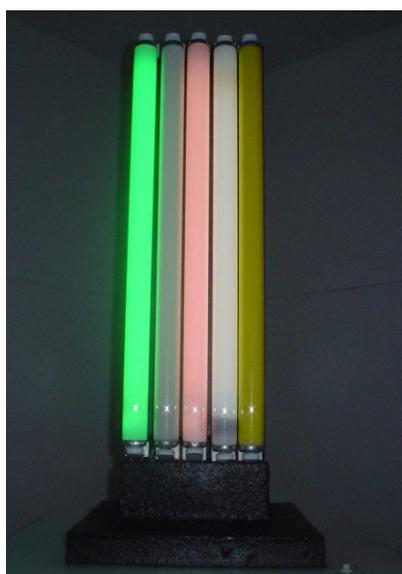


Figura 4: Maurício Salgueiro. *Escultura Luminosa II* (1964).
Metal, madeira, lâmpadas fluorescentes, socorro eletromecânico e motor.

Alt: 1,80m x 0,56m x 0,56m.
Museu de Arte do Espírito Santo (MAES)

Palatnik foi o pioneiro na utilização de fontes luminosas artificiais na arte, e fez experimentos com luzes coloridas que pintavam telas transparentes, porém sem a utilização de tinta e sim, através de recursos mecânicos desenvolvidos para tal função, criando uma nova técnica de pintura.

Diferentemente de Salgueiro que produziu obras luminosas de caráter escultórico que ao serem ligadas não envolviam, em primeira instância, o ambiente o qual a obra está inserida. Tal envolvimento das luzes no espaço físico dava-se a partir da percepção do observador que, ao admirar a obra, percebe ao redor dela as cores refletidas da escultura cinética no espaço onde a obra se encontra. Portanto, o resultado final proposto por Salgueiro se diferenciava da proposta de Palatnik, pois a série Urbis, pretendia evidenciar comportamentos, atitudes, ações e reações do homem na cidade moderna, já Palatnik criava pinturas com luzes, porém sem indagar ou questionar, a partir das criações, o comportamento do homem na cidade e a cidade em si, propondo, primeiramente, a criação de um experimentalismo da luz em um espaço tridimensional.

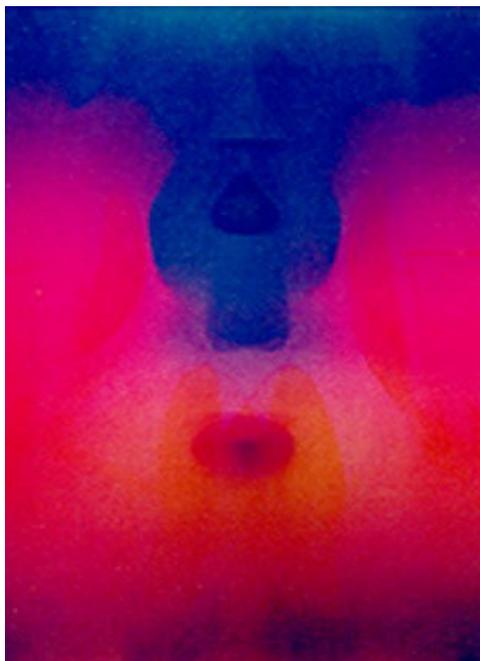


Figura 5: Abraham Palatnik – Aparelho Cinecromático, 1958.
Objeto Cinético. 110 70 x 20 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Reprodução fotográfica: Rômulo Fialdini.

Maurício Salgueiro afirma que “a luz torna as massas livres dos contornos e as cores livres das linhas, como ocorre na pintura.” (GAMA, 2005, p.41) De tal modo, o espaço da exposição pode tornar-se parte integrante da obra, sofrendo também variações cromáticas. No entanto, cabe ao artista

resolver uma forma em determinado espaço ao acaso da luz que lhe possa ser emprestada ou “resolver a luz de determinado espaço em função de formas. (apud MAURÍCIO, Jayme. 1965)

O minimalista americano Dan Flavin (1933) também inicia a produção de suas esculturas fazendo uso de lâmpadas fluorescentes na década de 1960, sendo uma influência direta para a produção das esculturas luminosas desenvolvidas por Salgueiro. As intenções plásticas dos dois artistas eram divergentes, visto como

o minimalismo procurava através da redução e limpeza formal e da produção de objetos em série, transmitir ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam. (BATCHELOR, 1998)

Já Salgueiro trabalhou com lâmpadas fluorescentes fazendo menção aos letreiros coloridos espalhados na cidade, evidenciando o caráter estético das noites de uma cidade grande. Se no início da década de 1960 o artista deu prioridade à criação de obras com som e luz. No final da mesma década iniciava a construção de esculturas de complexidade ainda maiores, nas quais nota-se um sentido irônico.

Os *Vazamentos* são um salto para a liberdade, forma de escapar, vazamento da história, da teoria, da dor e do prazer, do suor, vazamento é hemorragia. Lixo fonte de documentação importante do homem, o lixo explica a história do homem, a história da cidade. Que seja uma máquina, mas que tenho um coração dentro. Que seja a cidade, mas que tenham homens nela.

Fixemos nosso olhar para a obra *Vazamento XI - A Poça*. Nota-se na obra uma conotação crítica por parte do artista. Do ponto de vista formal, essas esculturas/máquinas se parecem com os cubos ou blocos compactos minimalistas, porém se divergem dessa vertente artística, por não serem caixas regulares ou estruturas vazias. Essa obra ao ser acionada jorra um líquido viscoso, de odor peculiar. Após manter-se exposto por um tempo pré-determinado pelo artista, o cilindro/falo vai se recolhendo lentamente, até submergir por inteiro dentro do corpo escultura/máquina. Após a imersão do cilindro/falo ouve-se o som de gozo ou condolência?

No ano de 1976, o crítico de arte Frederico Moraes escreveu:

E a esses impactos visuais soma-se a batida rouca, tensa e sofrida do coração da escultura/máquina. Me explico: no interior dessas estruturas metálicas Salgueiro colocou motores hidráulicos (“bombas”) que, ao se movimentarem, provocam os ditos ruídos e a expulsão espasmódica do óleo viscoso e que a própria máquina se encarrega de recolher. Em outros termos, a sístole e a diástole do coração. (FREDERICO MORAIS, 1976.)

Das questões levantadas por Salgueiro, a que se faz mais presente é a qualidade do homem de poder estar na cidade, mas não se esquecer de si mesmo. Que sejam pensadas máquinas, mas que elas tenham coração dentro.

Apesar da iminência do ato de “ser levado” para a cidade a partir da escolha de um interruptor, o artista não busca o fim da ação e, sim, a dúvida. Seu processo é racional e sua intenção a de causar a dúvida. O artista registra a cidade sabendo que ela será outra em breve, a cidade é o próprio elemento plástico. A arte de Salgueiro está no processo da experiência vivida e não no objeto em si. A cidade é o símbolo do movimento e da transformação e a amálgama de materiais para a criação das obras também identifica na poética tal transformação.

Notas

¹ Não faremos uso da palavra *apolíneo* para descrever as obras da série, mas, sim, a palavra *cartesiano* que será sustentada como sentido adverso ao termo *dionisíaco*.

² O artista capixaba, radicado no Rio de Janeiro, colaborou na fundação da Escola de Belas Artes, hoje Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e inicialmente foi contratado para a cadeira de desenho de modelo vivo.

³ No final da década de 1950, Salgueiro muda-se com a sua família para o estado do Rio de Janeiro.

⁴ Trecho do relato concedido pelo artista via internet em 5 de maio de 2010.

Referências Bibliográficas

Livros

BATCHELOR, D. **Minimalismo**. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

LYNTON, Norbert. “Futurismo”. In: STANGOS, N. (org). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

POPPER, Frank. **Arte Cinética**. São Paulo, *Artes 15*, ano III, 1968. p. 95.

_____. “As imagens artísticas e a tecnociência (1967-1987)”. In: ANDRÉ PARENTE (Org.) **Imagem Máquina**. São Paulo. Editora: 34, 1999. p. 212.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo. Companhia das Letras, 2007, p. 24

Atigos

LOPES, A. S. “**A Arte cinética e as máquinas pulsantes de Maurício Salgueiro**”. In: Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Tiradentes - MG. XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2005. p. 19-30.

_____. “**O discurso crítico sobre a Arte Cinética de Palatnik (1951-1965)**”. In: Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Salvador - BA. 2007. p. 23-31.

Periódicos

MAURÍCIO, Jayme. “A nova escultura de Maurício Salgueiro”, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 maio 1965.

MORAES, Frederico. Maurício Salgueiro, “Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes: Eis as esculturas cinéticas de Maurício Salgueiro”, **O Globo**. Rio de Janeiro, 9 setembro 1966.

Monografias

GAMA, Maria Cristina Vaneli. **Maurício Salgueiro e a Arte Cinética**. (2005). Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos (DFTA) para obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas, sob a orientação da Prof^a Dr^a. Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

Currículo resumido:

Michele Rebello é bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestranda em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da UFES. Michele pesquisa o artista Maurício Salgueiro e a série Urbis desde 2009, tendo feito iniciação científica sobre o tema.