



Maurício Salgueiro e a poética da máquina

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo
Comitê Brasileiro de História da Arte

Se no final da década de 50 o artista capixaba radicado no Rio de Janeiro ainda recorria a uma figuração de raízes expressionistas, pouco depois de seu retorno da Europa, em 1963, dava início à produção de objetos tridimensionais, de grande porte e de complexa e sofisticada execução, que o colocam como um dos precursores das esculturas lumino-sonoras no Brasil. Entretanto, mesmo nas esculturas realizadas no período imediatamente anterior ao seu contato com a vanguarda europeia não enfatizava o caráter narrativo das formas, mas explorava a plasticidade de materiais às vezes pouco convencionais ou inusitados. É o que revela, por exemplo, um conjunto de esculturas em cimento, denominado *Formas estáveis e instáveis, Entre aqui e ali e Daí p'ra qui por ali* (1954), que Salgueiro inscreveu na III Bienal de São Paulo, no qual ressaltava o aspecto rude e certa agressividade, que transparecia tanto na aparência do material como na deformidade das figuras humanas. Isso significa que antes mesmo de concluir o curso acadêmico, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o jovem escultor pautava o foco de sua praxe artística, no desenvolvimento de pesquisas com diferentes materiais e na construção de sintaxes que lhe permitiam estabelecer novos agenciamentos espaciais e outras possibilidades de criação.

O prêmio de “Viagem ao estrangeiro”, conquistado no Salão Nacional de Belas Artes, em 1959, com a escultura da bailarina “Sandra Dickens”, permitiu ao capixaba seguir no ano seguinte para a Europa. Depois de circular por vários países fixou-se em Londres e Paris onde se especializou em metais, respectivamente na “Brombley Art School” (1961) e na “Academie du Feu” (1962).

Maurício Salgueiro chegou à Europa num momento de grande efervescência criativa, euforia essa que era também uma forma de oposição e de enfrentamento à depressão e ao desalento que se seguiram ao conflito mundial. Numa época em que a Abstração já havia completado seu ciclo, o espectro de praxes, de suportes, de materiais e linguagens se diversificou, ao mesmo tempo em que o sistema convencional de arte passava por transformação ou começava a ser posto em xeque. Basta citar que no ano de 1960 Pierre Restay havia cunhado a expressão “Nouveau Réalisme”, para destacar a produção artística de Arman, Daniel Spoerri, Yves Klein, César, Niki de Saint-Phalle e Jean Tanguely, por ocasião de uma exposição desses artistas em Milão. Percebia o crítico que a arte francesa apresentava características que escapavam aos tradicionais sistemas de pintura e de escultura e a sua intenção parecia evidente: diferenciar a produção europeia da americana, a qual sob o rótulo de Pop Art deslocara, definitivamente, o centro artístico de Paris para Nova York.

Se a praxe artística desenvolvida por Maurício Salgueiro após a sua volta ao Brasil revelava transformações, também se confirmava a verve experimental do mesmo, quando de detém por algum

tempo a explorar as possibilidades expressivas do brilho dos materiais. Isto antecipava, em algum sentido, o seu interesse pelos efeitos da luz que o levaria a iniciar a produção, poucos meses depois, de farta quantidade e variedade de objetos nos quais explorava a propriedade volátil e a imaterialidade da luz. Esta, ao emanar de uma fonte fixa, provoca uma espécie de renovação permanente dos elementos estruturais que compõem o objeto escultural, ao mesmo tempo em que invade e se propaga no espaço circundante, diluindo, assim, as fronteiras entre espaço real e espaço virtual, subvertendo, conseqüentemente, o antigo conceito de escultura.

A experiência adquirida na Europa por Maurício Salgueiro, tanto através de cursos realizados como de visitas a exposições, museus e galerias, certamente não deixaram o brasileiro indiferente diante da produção inusitada de artistas como César e Tanguely. O primeiro fazia, naquele momento, esculturas a partir de carrocerias de automóveis esmagadas e comprimidas em grandes blocos, nas quais transpareciam fragmentos do metal pintado, que geravam uma multiplicidade cambiante de formas e uma visão efusiva de cores, que remetiam à pintura abstrata, mas que, no entanto, não se assemelhavam, nem constituíam linguagem pictórica. Herdeiro do Dadaísmo Tanguely elaborava insólitos objetos tridimensionais destituídos de lirismo, que eram, na verdade, engenhocas mecânicas, sonoras e luminosas, que resultavam da junção de sucata industrial e de objetos descartados pela sociedade de consumo. Esses objetos eram agrupados e se comunicavam ou se tocavam entre si ao serem postos em movimento, o que os fazia provocar ruídos e batidas, mais ou menos estridentes, acender lâmpadas e expelir fumaça ou tinta, ao serem acionados ou impulsionados por motores elétricos. Os motores tornaram-se, assim, parte integrante da obra e, em alguns casos, as máquinas se autodestruíam provocando um espetáculo inusitado diante de um público excêntrico, mas que não deixava de se mostrar atônito ou desorientado diante do que via.

A experiência vivenciada na Europa transforma, ainda, a percepção do artista brasileiro que se deixa contagiar pela energia e pelo ritmo efusivo de formas, cores, luzes e movimentos: do ruído polifônico dos ambientes dos cafés, dos transeuntes atravessando as gares, à alegria e à excitação multicolorida de luzes e formas das ruas, capazes de gerar um espetáculo tanto de deslumbramento como de estranheza e contradição. Mas para essa mudança radical parece ter contribuído, também, a vivência de Salgueiro nos Estados Unidos, onde expõe em 1964 e para onde viajou, com o prêmio "Esso", no ano seguinte. E mesmo que essa virada no processo artístico do brasileiro tenha começado um pouco antes, parece ser a partir daí que definiu melhor que rumo assumir, seja na sua concepção criativa, que passava a ter uma estruturação mais sintética e mais dinâmica, seja na escolha do naipe de materiais. Isso parece validar-se considerando que, após retornar da Europa, o escultor capixaba ainda produziu, mesmo que durante curto espaço de tempo, esculturas em ferro, que lembravam seres aterrorizantes ou insólitos animais pré-históricos. Tirava partido dos efeitos obtidos com a solda elétrica para criar texturas rugosas, encrespadas ou táteis sobre a superfície das chapas de ferro, que lembravam cicatrizes ou feridas em corpos fustigados pelo fogo e pelo tempo, o que ainda o aproximava, de alguma maneira, do expressionismo inicial. Todavia, logo passou a engendrar instigantes objetos escultóricos que refutam o primado do visual, do decorativo e do estético, para mobilizar a reflexão, ativar a percepção e incitar a ação do público. Rompia, pois, com toda e qualquer alusão figurativa, ao mesmo tempo em que abandonava os processos e as sintaxes convencionais de esculpir, que ainda faziam parte, naquele tempo, da praxe da maioria dos escultores brasileiros. Ao invés do caráter narrativo das formas, passa a explorar as potencialidades táteis das matérias, às quais incorpora luz, som e movimento. Agregava num único objeto escultórico, materiais de napes diferentes: das sobras e detritos a sofisticados produtos industriais, numa gama que inclui alumínio, cobre, aço, chapas de ferro, latão, madeira, resina de poliéster, gesso, lâmpadas fluorescentes, buzinas, semáforos de trânsito, isoladores, motores, entre outros. Dessa junção surgem objetos inusitados e provocativos. Apropria-se, num primeiro momento, de ferramentas desgastadas pelo uso (pás, martelos, serrotes, picaretas, molas), e, portanto, contaminadas por uma dimensão temporal, elegendo objetos oxidados ou corroídos pelo tempo, os quais, por essa razão, perderam a sua função e foram descartados. Essas ferramentas tanto eram introduzidas nos objetos escultóricos sem qualquer interferência do artista ou eram por ele dobradas, cortadas ou torcidas, e acopladas a chapas de ferro, aos quais agregava buzinas, lâmpadas ou

semáforos, que acendiam, piscavam e entravam em ação ao simples toque do interruptor pelo público. A idealização dessas esculturas polimatéricas e polimorfos – que deram origem à série batizada de *Urbs* – parece aproximar o artista brasileiro de alguns preceitos da ideologia futurista, no que se refere à exaltação da “beleza da velocidade”, da tecnologia, do fascínio pela energia mecânica e pelo dinamismo da vida moderna que a eletricidade tornou possível.

Vale, entretanto, salientar que o deslumbramento provocado pela máquina, pelo movimento e pela luz seduzia, de longa data, cientistas e artistas, sendo que um número sempre crescente de expressivos nomes – que atuou em diferentes tempos e espaços - se empenhou em produzir objetos artísticos dotados de som, luz e movimento, ao longo de todo o século XX. Das propostas dos futuristas e dadaístas como Picabia e Duchamp – de modo especial alguns ready-mades assistidos como *Um ruído secreto*, ou os *Rotative Plaque Verre* (1920), ao ideário Construtivista de Tatlin, El Lissitzky (expresso em forma de esboços, maquetes, ou desenhos), e aos objetos vibráteis e luminosos criados por Naum Gabo e Moholy-Nagy, são apenas algumas das propostas que precederam a produção de arte cinética. O Brasil também não ficaria alheio a essas experiências por muito tempo, se considerarmos que adentramos a era das pesquisas no campo da luz e do movimento em 1949, quando Abraham Palatnik construiu o primeiro de seus “aparelhos cinecromáticos”, o que lhe concede o pioneirismo nesse gênero de linguagem artística entre nós.

No caso de Maurício Salgueiro, deve-se salientar que a maioria desses objetos constitui um longo projeto, que nunca se completará, denominado *Urbs*, denominação genérica para nomear objetos de materiais, sintaxes e funcionamentos diferenciados, através dos quais seu autor aponta para os danos e as fobias gerados pelo progresso, em forma de sons estridentes, luzes intermitentes, movimentos inquietantes, ações repetitivas. Enquanto as primeiras obras da série *Urbs* primam pelo excesso de elementos: chapas de ferro cortadas, soldadas e potencializadas pela densidade tátil das texturas obtidas com a solda, que se mesclam com sinais luminosos e buzinas, que também podem estar associados a pedaços de madeira pintados de branco e a fios elétricos. Pelo seu aspecto singular e rude essas últimas estruturas fazem lembrar postes, guardiões solitários e desengonçados dos quais emana luz, ente esse que contribuiu para tornar mais fascinante a vida na metrópole moderna. Em outros casos, o arcabouço formal pode ser comparado a cruces - remetendo tanto aos flagelos, como às contradições, desigualdades e injustiças sociais geradas pela moderna vida urbana, o que confere a essas obras alguma conotação política. Talvez por isso, Frederico Morais tenha sentido “emanar delas uma certa nostalgia de outros tempos e espaços” (*O Globo*, 1976).

Paralelamente à elaboração dos postes, ainda dentro do projeto *Urbs*, engendra outros objetos de maior simplificação formal e estrutural. A eles Salgueiro também agrega menor variedade de elementos formais, além de construí-los com uma gama pouco diversificada de materiais. Os elementos estruturais desses objetos são agora adquiridos prontos pelo artista em lojas de materiais elétricos, o qual se encarrega de montá-los e de fazê-los funcionar. Recorre, nesse caso, a lâmpadas brancas e coloridas (de cores primárias), que são conectadas a uma base de madeira ou de ferro, soquetes, isoladores e socorros mecânicos, mecanismos que permitem que as lâmpadas fluorescentes ou de néon sejam acesas e transbordem luz e cor, para além do próprio objeto escultórico, em tempos e espaços pré-determinadas, sincronizados ou arrítmicos. Os efeitos luminosos e coloridos que emanam das lâmpadas, se movimentam, se transformam e se contaminam uns aos outros, ora dando-nos a sensação de que se intensificam e se potencializam, ora que se tornam esbatidos ou esmaecem, até se completar o seu ciclo programático e a escultura se desligar, para ser outra vez acionada pelo público e exibir as suas potencialidades, numa alusão ao eterno recomeçar. É através da participação e do ato de tocar o interruptor que a escultura-máquina é acionada, acendendo as lâmpadas ou acionando as sirenes e buzinas. O público não se comporta, portanto, como um ser passivo, mas é convocado e torna-se um agente ou um co-participador, alimentando e dando novo sentido à obra. Nessas esculturas, engenharia, arquitetura e arte se aproximam, se integram e se completam, tornando-as objetos plurissensoriais, dinâmicos ou cinéticos, que não mobilizam apenas o olhar, mas também a audição, a percepção e o tato. Entretanto, se há variação da cor das lâmpadas – o que permite a geração de efeitos luminosos de tons sempre renovados –, o mesmo ocorre com os sons, que tanto podem ser estridentes,

provocados por buzinas de automóveis ou por sirenes de viaturas policiais ou de ambulâncias. Mas também podem ser emitidos de maneira mais sutil ou menos incômoda, quando são gerados pelo reator elétrico que faz as lâmpadas acenderem e piscarem, embaralhando as diferentes cores e suas gradações. Algumas das esculturas da série *Urbs* foram construídas com várias buzinas de automóvel, as quais ao serem acionadas estabelecem entre si uma espécie de diálogo estridente e irritante, o que permite entendê-las como uma mistura de escultura abstrata e música concreta. As buzinas ao serem acionadas incomodam, inquietam e desestabilizam os interlocutores, transformando a escultura numa espécie de acontecimento que remete, entre outras coisas, aos sobressaltos da vida moderna e aos problemas da comunicação no mundo moderno.

O uso desse material industrial e sintaxe plástica era, naquele momento, uma invenção nova, bastando considerar que é difícil precisar se o pioneirismo cabe a Maurício Salgueiro ou a Dan Flavin, considerando que os primeiros trabalhos com lâmpadas fluorescentes e tubos de néon, desenvolvidos pelo americano datam de 1964, ao que parece, no mesmo ano em que o brasileiro também os utilizou. E se a historiografia artística internacional atribui a Flavin a posição de pioneiro, Frederico Moraes afirma que “Salgueiro vai à frente de seus colegas escultores”, no que se refere àqueles aspectos polimáticos e “ao uso programado de lâmpadas de néon sobre suportes de madeira” situando a sua praxe como anterior à de Dan Flavin (Moraes, 1975 e 1976).

Enquanto aquele artista americano produziu instalações luminosas de grandes proporções, para serem apresentadas em locais específicos, cujas lâmpadas eram produzidas com dimensões especiais – o que lhes atribuída a aparência de tubos luminosos – atravessando de um extremo a outro o espaço das salas de exposição, as esculturas luminosas de autoria de Maurício Salgueiro utilizam lâmpadas brancas e coloridas que são conectadas e fixadas, na posição vertical, a um socorro de metal montado sobre caixas de laminado branco e possuem dimensões mais modestas e variadas que as de Flavin. Mas, embora de dimensões menores, as gradações que emanam das lâmpadas que compõem esses objetos-máquina salgueiranos não se querem estáticas, ao contrário do que propunha o americano.

Na maioria dessas obras luminosas, apenas as lâmpadas das extremidades possuem cores puras, sendo as demais brancas. Entretanto, a luz colorida parece se desmaterializar e matizar a luz branca com tons mais sutis e aparentemente mais luminosos que os da fonte geradora, num processo em que as ondas de luz fluem e refluem no interior do próprio campo-corpo luminoso, gerando a sensação de um movimento cambiante e fazendo com que todo o objeto assumira uma aparência diáfana e a luz reverbere.

O público é solicitado a agir, pois, ao ligar o objeto é ele quem dá vida e sentido à escultura. A um toque num botão o conjunto de lâmpadas é acionado e mantém-se aceso durante um tempo programado, desligando-se em seguida, até que outro “interlocutor” o ligue novamente.

E mesmo que, enquanto objetos, as lâmpadas sejam estáticas, ao serem ligadas e acesas dão a sensação de movimento, considerando que além da luz se propagar no espaço ampliando e expandindo as dimensões da obra para muito além da própria estrutura que a compõe, isso permite que o espectador e o espaço circundante passem a integrar a obra, ao serem tragados e envoltos pela luz colorida. O artista consegue obter, assim, com a luz um atraente efeito pictórico, como se pintasse com a ela, pondo em discussão a relação material x imaterial, expansão x retração da matéria, visão x percepção entre outras questões.

Foi com uma série de esculturas lumino-sonoras que o artista participou, em 1965, da VIII Bienal de São Paulo e de importantes mostras internacionais, entre elas o Salão Comparaisons e a IV Bienal de Paris, provocando grande estranhamento entre os organizadores e o público visitante. Chegou-se a dizer, na época, que as obras quase foram impedidas de ser expostas em Paris, pois a sonoridade estridente que elas emitiam, trazia aos franceses as lembranças da Guerra. Mesmo decidindo-se, finalmente, por expô-las, as obras salgueiranas foram montadas num espaço fechado e com isolamento acústico, cuidados suficientes para que o barulho não incomodasse os visitantes da mostra. Tais providências apenas disfarçaram a rejeição às esculturas, que além de não terem sido vistas por muitos visitantes do Salão, também não participaram da premiação. O crítico Pierre Restany, ao escrever sobre

a Bienal de Paris, na Revista Domus, de Milão, em janeiro de 1966, dá destaque à produção do artista brasileiro e lamenta o fato delas não terem concorrido à premiação, citando: “As montagens de objetos com elementos audiovisuais integrados de Maurício Salgueiro mereciam igualmente participar da premiação”. Por sua vez, o crítico inglês Georges Orléy, ao comentar a mesma Bienal francesa, na revista Studio International, em novembro de 1965, referia-se à extrema atualização da produção artística do brasileiro, destacando, o fato dela solicitar a participação do público, o que era ainda novidade em todo o mundo. Dizia o crítico: “Son et Lumière vivem intensamente nos planos rígidos das esculturas em metal de Maurício Salgueiro do Brasil”. Vale lembrar que esse gênero artístico era ainda novidade em Paris, considerando que isso ocorreu quase que paralelamente à realização, em Berna, da exposição denominada “Lumière et Mouvement”, que apresentou naquele mesmo ano, as realizações da produção cinética européia.

Ao conceber a máquina como um mecanismo vivificador e ao associar o movimento incessante da vida humana ao frenesi do mundo moderno, o artista revivifica, mais uma vez, determinados conceitos do pensamento futurista. Na complexa execução desses objetos escultóricos Salgueiro faz confluír sensações variadas: sonoras, visuais, luminosas, olfativas, táteis e dinâmicas. Todavia, esses atributos não impedem que determinadas esculturas-máquina se desvinculem de uma aparência fria, nostálgica ou mesmo dramática. É a sensação que provocam certas engenhocas mecânicas salgueiranas, que foram construídas entre o final da primeira metade dos anos 60 e o início da década de 1970, seja porque nos irritam com seu ritmo cadenciado e repetitivo, seja porque lançam uivos desesperados, quando são acionadas, ou ainda porque pulsam e jorram um líquido viscoso vermelho, que lembra sangue. Tais singularidades permitem atribuir a essas obras uma dimensão crítica, estabelecendo algum tipo de analogia com o período político de atrocidades que marcou a história recente do País.

A extensa e profícua obra de Maurício Salgueiro, não se restringe, evidentemente, aos exemplos abordados, mas por questões de tempo atemo-nos aqui apenas à análise das esculturas lumino-sonoras desse ousado artista brasileiro. Entretanto, as obras mencionadas são suficientes para mostrar o pesquisador incansável de processos e significados, capazes de manter o seu autor em perfeita sintonia com o seu tempo. São obras que surpreendem, provocam polêmica e inquietude, mas também instigam a reflexão e provocam a percepção. Ao acrescentar à sucata industrial movimento, sinais luminosos, lâmpadas fluorescentes, motores e outros materiais e mecanismos industriais, Salgueiro inaugurava uma nova sintaxe escultórica, cujo significado e singularidade ainda não foram devidamente dimensionados e avaliados em conjunto.

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Trad. Alexandre Krug e Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Salgueiro no Paraguai, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1969.
- ESCULTURA no Paço das Artes, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 novembro de 1971.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- SALGUEIRO, Maurício. *Maurício Salgueiro: Sólido Insólito*, Folder das mostras simultâneas do artista nas: Galeria de Arte e Pesquisa da UFES e Galeria Homero Massena; no Espaço Cultural Consultime, Shopping Vitória, Espaço Cultural Yázigi e Centro de Artes da UFES, em julho de 1994.
- MÈRIDIEU, Florence. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994.
- MORAES, Frederico. Maurício Salgueiro: esculturas de grande porte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1975.
- MORAES, Frederico. Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes: eis as esculturas de Maurício Salgueiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1976.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Participação ou rejeição? *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 dezembro de 1970.