

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Antonio Manuel no Salão da Bússola: o debate crítico de um imaginário urbano

Rodrigo Krul
UFRJ

Resumo

Por meio da observação do debate entre os críticos de arte Mario Schenberg e Walmir Ayala diante da premiação da obra de Antonio Manuel no Salão da Bússola em 1969, esta comunicação procura problematizar as questões da autonomia da obra de arte e seus critérios de seleção; os discursos críticos sobre os avanços tecnológicos e sobre a precariedade técnica e o imaginário urbano que se formou entorno da obra do artista e a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Salão da Bússola; Antonio Manuel; crítica de arte no Brasil

Abstract

Through the exam of the debate between art critics Mario Schenberg and Walmir Ayala about the award won by Antonio Manuel in 1969's Salão da Bússola, this essay aims to analyze the artwork's autonomy and the selection criteria in the salon; the critical discourse on technological breakthroughs and technical precariousness; and the urban imaginary around the artist's work and the city of Rio de Janeiro.

Keywords

Salão da Bússola; Antonio Manuel, Brazilian art criticism

Realizado em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o Salão da Bússola explicitava no quarto item de seu regulamento: “No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto, etc...”¹ Este “etc” constante no regulamento foi interpretado por alguns artistas como uma categoria independente, e, por conta disso, o evento também ficou conhecido na época como “Salão dos etc”.

Embora tal atitude representasse uma forma de protesto diante da crise dos salões e da repressão cultural promovida pela ditadura militar, apenas sete trabalhos foram inscritos nessa outra categoria (entre eles, as obra de Cildo Meireles *Arte física: caixas de Brasília/clareira* e *Arte física: 30 km de linhas estendidas*, ambas selecionadas). O significado literal do “etc” não pareceu relevante aos artistas como conceito, mas como prática artística, direcionada às aplicações experimentais e à ruptura com os códigos de sistematização da arte.

O questionamento promovido pelo “etc” obteve repercussão maior entre os jurados do Salão da Bússola – como se verá, neste estudo, especificamente em relação a Mario Schenberg (representante do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e Walmir Ayala (representante da Associação Internacional de críticos de Arte). É interessante observar como as diferenças profissionais entre os dois (um físico e um poeta, respectivamente) possibilitaram a contribuição teórica ideal para um projeto artístico cuja proposta permaneceria em suspensão.

Antonio Manuel inscreveu, na categoria “pintura”, o trabalho *Soy loco por ti*, instalação formada por plantas comigo-ninguém-pode, música rancheira e um procedimento no qual o fruidor, por meio de uma corda, acionava um painel negro que revelava um outro painel, com o mapa da América Latina em vermelho. Somava-se a esses elementos uma cama de mato, que tornava o espaço da obra ponto de encontro, lugar de integração entre os visitantes e o indicativo de uma consciência coletiva que permeava a subjetividade de uma situação geopolítica. Embora premiada, a obra não foi adquirida: devido ao mau-cheiro do mato em decomposição, inverteu-se a ordem mercadológica e a pertinência entre os significados espaciais da arte e os da instituição.

Walmir Ayala, em uma tentativa de defesa de seus critérios de julgamento, publicou o artigo “Salão dos ETC” em 28 de outubro de 1969, no *Jornal do Brasil*. Iniciou-se um debate no qual foram discutidas as relações entre ordem e espaço público, entre um sentido histórico do progresso tecnológico e os critérios da crítica, e quanto à ação artística inserida nos padrões instaurados dos salões de arte:

Insurjo-me também contra a premiação de um dos trabalhos [...], do artista Antonio Manuel. Não creio que uma obra com tal feição merecesse a premiação. E digo merecesse não no sentido de não valer para premiação, mas no sentido de que considero a premiação, no caso, um ultraje para o artista e sua obra. O trabalho é macabro, antivida, perecível. Houve outro membro do júri que, num rasgo de teorização, disse ser a primeira obra que correspondia à fisionomia do Rio de Janeiro, sendo portanto a primeira obra carioca que ele tinha visto. Ora, a obra em questão é também anti-Rio, seja qual for a posição sob a qual nos coloquemos, ou antivida-

1 SALÃO DA BÚSSOLA, regulamento da exposição, documento original, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.

*lismo que nos incendeie. A obra é pessimista, soturna, acuada. Impossível de identificar, por mais que nos esforcemos, com qualquer aspecto, mesmo o mais negativo, da cidade do Rio de Janeiro. Culpa não do artista, mais do esforço do membro do júri para encontrar justificativa ao seu voto. A situação é esta, o Etc. está aí, para quem quiser conferir.*²

Ayala agiu de maneira incoerente em relação ao próprio formato dos salões, ao argumentar que a premiação fora ultrajante para o artista. Economicamente, os valores dos prêmios oferecidos pelo Salão da Bússola foram um incentivo ímpar para os artistas, e o desejo de ter uma obra adquirida poderia ser um dos objetivos do artista no ato da inscrição. É perceptível no discurso do crítico um sutil paradoxo: sua polidez de não destituir o artista de sua figura criadora, através da negação da obra mas não da subjetividade daquele que a criou. A concepção *a priori* do artista é desprezada, assim como suas intenções para com a potencialidade interpretativa do público. A obra é definida por uma significação *a posteriori*, imposta pela crítica de arte.

Nesse ponto, a opinião do crítico sobre o vencedor do primeiro prêmio, Cildo Meireles, também foi contraditória: Ayala afirma que o artista é “merecedor de todo o respeito e confiança, mais em razão do nível de trabalhos com que vem se apresentando em coletivas esporádicas, [...] do que propriamente pelo trabalho apresentado no Salão da Bússola”.³ Com esta afirmação, o crítico parece não observar um fundamento ético do júri: delimitar o campo estético a que se destinam as obras inscritas e julgá-las a partir daí.

Em *A criação plástica em questão*,⁴ livro em que Ayala elaborou um questionário aberto com temáticas nas quais, em suas palavras, as suas funções de poeta e de aprendiz de crítico pudessem emergir a partir das respostas dos artistas, é possível identificar algumas possíveis linhas-mestras para o contorno de seus critérios de julgamento: a clássica noção de construção da realidade através da co-criação expressiva com a natureza; o processo criativo como identidade e a obra de arte como identificação de uma finalidade; as práticas de pesquisas artísticas e o conceito de antiarte como evolução criativa; a participação do espectador como experiência potencial da visualidade.

Por outro lado, considerando uma das principais propostas do Salão da Bússola – expandir a relação arte e tecnologia por meio dos processos de comunicação –, o pensamento de Mario Schenberg é nuclear. Cientista pioneiro no Brasil, Schenberg fez parte de um grupo de intelectuais cuja metodologia buscava a interdisciplinaridade com outros campos, como a antropologia, a física, a psicanálise, a teoria da informação e a ciência da comunicação.

Em um jogo de tensão, Schenberg ressaltava a necessária distinção das relações entre arte e ciência e arte e tecnologia, devido às críticas feitas à civilização industrial com base apenas no capitalismo e na sociedade de consumo. Apontava ainda também para artistas de uma vertente contemporânea “antitecnológica”, que utilizava o subdesenvolvimento como elemento cultural e cor-

2 AYALA, Walmir. Salão dos ETC, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 28 out. 1969.

3 Idem.

4 AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Vozes: Petrópolis, 1970.

ria risco de perder “a intuição de um dos elementos essenciais da dialética [arte e tecnologia] da história neste momento crucial”.⁵

Para Schenberg, o conceito de obra de arte é o de “um instrumento do processo de comunicação artístico: o suporte material da comunicação”.⁶ Em suas abordagens, o crítico indicava também as matrizes operacionais de circulação dos objetos e dos detritos da civilização industrial, apontando também para os seus possíveis valores de posse e de descarte operados pela sociedade. As atividades humanas direcionadas para a construção de múltiplos, com isso, tenderiam a convergir, à maneira da gravura, para que, ao permitirem a larga escala e a diminuição do valor econômico unitário de uma obra de arte, contribuissem com a aceitação de obras de arte efêmeras.

A polêmica diante da premiação da obra efêmera também definiu o discurso acerca da relação entre arte e tecnologia: de um lado, Ayala e sua tendência à equalização e à preservação dos valores tecnológicos tradicionais; do outro, Schenberg e sua tendência à diferenciação e à mutação tecnológica como atributo sensível e transformador da realidade em que se insere a cultura do cotidiano e a personificação do momentâneo.

A partir dessas características do pensamento de ambos, é possível delimitar o eixo principal em que se destaca a importância do debate entre Ayala e Schenberg: a atuação da crítica de arte e a expansão de sua estrutura profissional a partir de meados da década de 1960, levando ainda em conta a discussão acerca de outros critérios envolvidos na emergência de obras e práticas conceituais; mais especificamente, um critério suscitado por uma característica da obra de Antonio Manuel: o seu processo criativo como imaginário urbano.

No processo criativo desse artista, um imaginário urbano e seu tempo de ação estão presentes como prática indissociável de sua poética. A linguagem é adaptada para outras instâncias da realidade, como comprovam os desenhos sobre jornal no princípio de sua carreira, as serigrafias políticas e os *Flans*, a reconversão de uma exposição censurada pela instituição em um jornal de *0 a 24 horas*, a figura anônima de uma testemunha *Fantasma* sendo entrevistada. No entanto, é precisamente uma obra em que as referências do artista não são demarcadas pelo território urbano em si, mas por uma amplitude maior – através de uma geopolítica expressiva, em que se confrontam o tempo, o mapa latino-americano e a podridão do mato – que fez repercutir na crítica de arte a lembrança do Rio de Janeiro em seu processo de devastação social e ambiental.

Descrita em “Salão dos ETC”, a aversão de Ayala a uma possível “liberação total da arte”, “uma arte antimuseu, antigaleria, antiartística”,⁷ foi reiterada enquanto pensamento do espaço urbano quando este citou, indiretamente, *When Attitudes Become Form*, organizada pelo suíço Harald Szeemann em 1969. Esta exposição provocou opiniões controversas na população de Berna, indignada com a suposta destruição de seus bens públicos, que obrigou o conselho

5 SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. In: GULLAR, Ferreira (Org.) *Arte brasileira hoje: situações e perspectivas*. São Paulo: Paz & Terra, 1973. p. 85.

6 Idem, p. 87.

7 AYALA, Salão dos ETC, cit.

municipal a se manifestar, dizendo que os acontecimentos em frente à Kunsthalle não ameaçavam as vidas das pessoas e que os danos causados no asfalto estavam dentro dos “limites do tolerável”.⁸

A principal característica de *When Attitudes Become Form* foi uma combinação entre mapeamento crítico de poéticas conceituais e adequação mercadológica. Somou-se a isso uma atitude revolucionária em sua montagem caótica, considerada um “canteiro de obras”, na qual são imediatas as associações com as barricadas estudantis nas ruas parisienses em maio de 1968. Nessa exposição emergiram limites artísticos que precisavam se respaldar em critérios administrativos, em discussões acerca da ética da utilidade de uma obra de arte nos planos público e privado, bem como da sua natureza dentro de um imaginário urbano.

Em suma, tais limites possibilitaram questionamentos a respeito das sensibilidades coletivas e da institucionalização da arte. Partindo dessa tensão, como o debate crítico em torno da obra de Antonio Manuel representava o imaginário urbano do Rio de Janeiro? Porque Walmir Ayala denominou a obra de Antonio Manuel de “Anti-Rio”, enquanto Schenberg, citado pelo poeta, a considerava a “mais autenticamente carioca e brasileiro da mostra”?⁹

Adrián Gorelik propõe que os imaginários urbanos manifestam-se através de duas dimensões: a primeira é uma *reflexão cultural* sobre as “mais diversas maneiras como as sociedades representam a si mesmas nas cidades e constroem seus modos de comunicação e seus códigos de compreensão da vida urbana”.¹⁰

Visualizando essa dinâmica em um contexto próximo, pense-se que na década de 1960 tem início um contato maior da classe média e dos artistas com a cultura popular dos morros cariocas, em parte pela representação cultural carnavalesca do Rio de Janeiro e de sua mitologia urbana. A catábase de Orfeu, sua jornada aos infernos em busca da amada Eurídice, é realizada no sentido inverso por Hélio Oiticica – no caso, sua “subida aos morros” em busca de uma idealização da marginalidade heróica, na cosmogonia de deuses anônimos que encontravam o júbilo em seu Olimpo. Vinícius de Moraes teria encontrado a “Arcádia negra” de sua peça *Orfeu da Conceição* na Praia do Pinto, considerada a maior favela horizontal da cidade, uma inversão demográfica que tornava a zona sul periférica em relação a sua extensão e à sua posição estratégica, entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e o mar.

A segunda dimensão proposta por Gorelik é a imaginação urbana como *reflexão político-técnica*, geralmente relativa a uma integração profissional entre a arquitetura e o urbanismo – ou “acerca de como a cidade deve ser” –, ambas as áreas amparadas no “signo cultura/civilização”.¹¹

Trazendo novamente esse modelo para perto, veja-se como, também na década de 1960, as políticas de urbanização e de remoção de comunidades irregu-

8 SZEEMANN, Harald. *When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme)*: Berne, 1969. In: KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (Org.) *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1998. p. 369.

9 AYALA, cit.

10 GORELIK, Adrián. *Imaginários urbanos e imaginación urbana: para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos*. Disponível em: www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm.

11 GORELIK, cit.

lares foram praticadas pelo governo militar através da Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio de Janeiro (CHISAM). Exemplo dessas práticas é a favela do Esqueleto, assim denominada porque havia sido construída sobre a estrutura perdulária do Hospital das Clínicas da Universidade do Brasil, interrompida pelo governo. Completamente extinta em 1965, deu lugar a um trecho da Avenida Radial Oeste e à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Em 1969, a já citada favela da praia do Pinto teve um fim mais controverso: um incêndio, que provocou suspeitas quanto à sua real natureza, a de uma remoção forçada. Situada no espaço onde hoje é o condomínio conhecido como “Selva de pedra”, significativamente habitado por militares, seu terreno (assim como o da Catacumba, que seria removida em 1970 pelo governo Negrão de Lima) foi alvo da especulação imobiliária que transformou a paisagem da lagoa nos últimos trinta anos.

As remoções dessas favelas ilustram as políticas de reordenação urbana praticadas no período do Salão da Bússola – e, também, a atuação crítica de Schenberg e Ayala, cujas citações à cidade do Rio de Janeiro parecem sintomáticas: nos supostos caracteres “anti-Rio” ou na afirmação da autenticidade carioca da obra de Antonio Manuel, a crítica de arte se concentrou na realidade ética e na consciência anti-tecnológica do cotidiano, aplicadas às tendências artísticas e ao significado dos objetos, atribuindo-lhes sua historicidade cultural.

Esses traços das personalidades dos dois críticos podem ser verificados também em um momento em que ambos concordaram: a não-adesão ao boicote da Bienal de São Paulo de 1969, quando seus posicionamentos convergiram para a defesa do sistema da arte. Discordando plenamente da decisão pelo boicote total tomada por Mario Pedrosa, que, segundo Ayala, não consultou os outros integrantes da ABCA, o crítico estava preocupado com a atuação individual da profissão “crítico de arte”. Já Schenberg ressaltava a necessidade preventiva da manutenção dos circuitos de arte mesmo diante das proibições.

Ou seja, no contexto do Salão da Bússola, apesar de certa aversão a certas linguagens, Ayala desempenhou importante papel para a identificação de critérios para a crítica de arte; ao mesmo tempo, Schenberg, devido ao seu caráter moderador, teve relevante influência na compreensão da identidade das obras que ali se inscreveram, repercutindo nas divergências entre os avanços tecnológicos e a precariedade técnica presente nas poéticas dos artistas do período.

Presente nas convicções profissionais desses críticos, duas frases parecem resumir e definir o imaginário urbano ao redor da obra de Antonio Manuel: como afirma o físico Mario Schenberg “o caos e o aleatório tornaram-se elementos integrantes do Cosmos”¹²; já o poeta Walmir Ayala, em sua condição de artista-teórico, enfatiza: “não aceito a crônica, quero a poesia”.¹³

12 SCHENBERG, cit. p. 99.

13 AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*, cit. p. 14.

Referências bibliográficas

AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**. Vozes: Petrópolis, 1970.

AYALA, Walmir. Salão dos ETC, Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 28 out. 1969.

GORELIK, Adrián. *Imaginários urbanos e imaginación urbana*: para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm>.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (Org.) **L'art de l'exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle. Paris: Éditions du Regard, 1998. p. 369.

SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. In: GULLAR, Ferreira (Org.) **Arte brasileira hoje**: situações e perspectivas. São Paulo: Paz & Terra, 1973. p. 85.

SALÃO DA BÚSSOLA, regulamento da exposição, documento original, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.