

**IMAGENS CENSURADAS: A FOTOGRAFIA COMO ARTE E POLÍTICA EM ANTONIO MANUEL**

Virgínia Gil Araújo

Se a lacuna na historiografia da arte, em relação à produção artística que emprega os meios de comunicação de massa nos anos 60 e 70, é parte de uma carência de novas metodologias para se estudar a arte conceitual pelo viés da tecnologia, pode-se afirmar que o potencial da arte contemporânea no Brasil necessita de estudos que tirem do obscurantismo as proposições de artistas que, neste período, fizeram uso das imagens técnicas como a fotografia, o cinema e o vídeo, inventando novos processos de criação em obras de migração intermídia e “*off-media*”. A arte informacional produzida a partir de imagens técnicas oriundas da cultura industrial de reprodução provoca uma “desmaterialização” da arte a partir das experimentações. Será constatada uma crise ontológica da arte denominada como “crise do objeto de arte” como objeto único, que em última análise colocaria em xeque a noção de autoria.

O vetor político da arte efêmera que tem a mídia como meio das ações, faz a contracomunicação numa operação semântica de preservação das ruínas de uma realidade histórica como informação. Este tema encontra-se problematizado na análise da crítica de arte no Brasil, que ao lançar as bases de uma doutrina para uma vanguarda nacional, resiste ao uso das novas tecnologias pela arte, acreditando estar contribuindo para formação de uma cultura genuinamente brasileira. Priorizando uma conduta nada reacionária para uma época de grandes conflitos ideológicos, toda alinhada aos movimentos democráticos, críticos de arte extremamente atuantes como Ferreira Gullar, Frederico Morais e Mário Pedrosa, polemizaram a máxima de Marshall MacLuhan: “*o meio é a mensagem*”. Segundo estes críticos, a arte no Brasil deveria buscar elementos para inverter a ideologia do progresso que favorecia apenas os países detentores de tecnologia em detrimento de países de forte herança colonial como o nosso. Embora não ignorassem a entrada das formas e imagens fotográficas “*low-tech*” na arte desde as Vanguardas Artísticas históricas do início do século XX e sua influência na arte contemporânea, não abordaram as teorias da fotografia para identificá-la ao *regime de comunicação da arte contemporânea*. Sobre as idéias do autor canadense fez-se uma revisão parcial, pois os críticos não poderiam compreender a poética híbrida de todos os meios tecnológicos, a qual MacLuhan já fazia referências nos Estados Unidos em programas de rádio e televisão, bem como nos seus dois livros em co-autoria com designer gráfico Quentin Fiore. Para elaborar os conceitos desta colaboração entre eles deve-se considerar, entre os outros dados sobre o contexto da Guerra Fria, a formação deste designer como discípulo de George Groz, pois nutria suas referências no dadaísmo berlinense, em que o uso da fotografia ganha uma função política. Fiori, dialogando com a vanguarda da fotomontagem, explorou o processo de apropriação de fotografias extraídas das mídias, a partir da carga de realismo que elas poderiam conter. Evidenciando a ambigüidade das imagens, em associações compostas com o corpo do texto, propõe torná-las a própria mensagem preservando os vestígios da conotação informacional rejeitada pela comunicação corporativa que construía uma cultura mitificada. Sua presença na cultura internacional será determinante a partir das publicações conjuntas com McLuhan como “*Understanding Media: The Extensions of Man*”(1964) e “*War and Peace in Global Village*”(1968). Além disso, deve-se considerar o encontro do artista Hélio Oiticica com Quentin Fiore em Nova York, durante a residência de Hélio como bolsista da Fundação

Guggenheim, pois ambos compartilhavam a necessidade de trabalhar com a informação, já que vinham explorando o hibridismo dos meios gráficos intermídia, como a fotografia, numa arte do real que têm tanto a conotação estética, quanto de documento histórico, e circunscreve uma realidade histórica em um processo que cada vez mais se aproxima da ficção ao construir a realidade.

Para avaliar o potencial da arte contemporânea no Brasil, proponho-me a estudar Antonio Manuel, artista cujo o trabalho descoberto por Hélio Oiticica, irá atuar radicalmente no debate sobre a política e sua relação com as instituições de arte. Identificado às inquietações dos jovens durante a revolução dos estudantes de 1968, diante do clima claustrofóbico resultante do autoritarismo militar, coloca em questão a repressão aos corpos e à cidade, ícones de um humanismo violado por modos de abjeção durante a diáspora latino-americana. Sua produção artística não tem as mesmas raízes do conceitualismo formalista de Kosuth. Antonio Manuel ao priorizar a apropriação com revisão de sentido da atualidade política e artística a partir da realidade brasileira, confronta os poderes arcaicos que pretendem a permanência de um passado afásico e um mundo estereotipado e sem historicidade. Sua transgressora ironia junta-se ao lirismo, na associação entre as imagens de expressão cinematográfica, e na serialização da sua produção artística. Neste sentido, buscou atuar com a mesma densidade poética daqueles modernistas provocadores da visão burguesa, e que foram da maior importância para o seu trabalho a partir de 1966, como Anita Malfati, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi, Flávio de Carvalho, o movimento concreto na figura de seus poetas, Décio Pignatari, e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e, no Rio, Ferreira Gullar e Ivan Serpa entre a vertente neoconcreta, principais referências tanto para sua formação, quanto para sua atuação no debate sobre a “cultura brasileira”, a partir dos primeiros anos de trabalho.

Antonio Manuel acaba por manter uma relação de afinidade poética especialmente com Hélio Oiticica, Lygia Pape, Raymundo Collares e Torquato Neto e, como eles, identifica-se ao Cinema Novo e ao seu princípio “*uma câmara na mão, e uma idéia na cabeça*”, assim como à disposição experimental do amigo cineasta Rogério Sganzerla que propunha um cinema sem limite. Face a nova produção cinematográfica, o crítico Jean Claude Bernardet o reconhece dentro da vertente da “*antropologia de nós mesmos*”, com o filme “*Loucura e Cultura*”(1973), reconhecimento que divide com Glauber Rocha em “*Di*”(1977). Para um artista nascido em Portugal, mas brasileiro de formação, participar daquele momento efervescente possibilitou sua afirmação na cultura artística do Brasil, pois mesmo conhecedor das tendências internacionalizantes como o *Nouveau-Réalisme*, a *Pop art* e a *Body-art*, buscou aqui vincular-se ao projeto de construção da modernidade.

Ao expor-se e debater a ideologia da cultura brasileira, diante da destruição e desaparecimento de alguns dos seus trabalhos, a partir de 1969 com a censura às instituições artísticas, radicaliza seu processo de criação exibindo imagens censuradas, porém com o inconformismo manifesto à cultura mitificada. Deve-se ressaltar que no final dos anos 60 chegavam as primeiras traduções de Herbert Marcuse, *Eros e Civilização*, e Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na América do Sul. Esta leitura muitas vezes impulsionada pela veemência dos articulistas de esquerda, identificava a importância do corpo e do universo urbano como temas a serem enfrentados no debate cultural. Em Antonio Manuel, o uso das formas e imagens técnicas, fotográfica e cinematográfica, politizam o debate

sobre a arte contemporânea, pois o artista, fortemente marcado por uma atitude pública, pesquisando linguagens distintas como o jornal, a rua, o cinema, a galeria, coloca a *arte contemporânea em regime de comunicação* no Brasil. O universo urbano povoado cada vez mais por imagens técnicas serve como estímulo para o artista que se interessa especialmente pela relação entre os retratos fotográficos e o texto.

A primeira exposição individual de Antonio Manuel, na Galeria Goeldi do Rio de Janeiro, apresenta uma série de trabalhos gráficos, tendo o jornal como suporte, realizados a partir de 1966. O artista redesenhou e remontou a realidade construída pela mídia interferindo na própria folha de jornal, anulando determinados aspectos das imagens e notícias já impressas e valorizando outros. Ao revelar através do exercício muitas vezes onírico suas indagações sobre o impacto das notícias, questiona a imprensa sensacionalista como fonte de informação. Conforme relata:

Um dia, em 1967, a caminho do Museu, passei pela Lapa e vi numa banca o jornal A Luta Democrática com a seguinte manchete de tragédia sensacionalista: ‘Matou o cachorro e bebeu o sangue’, ilustrada por duas fotos, a de uma mulher desgrenhada e a de uma modelo de biquíni numa pose erótica. Uma das mulheres havia feito o que a manchete anunciava, enquanto a outra era uma modelo. Aquilo chamou minha atenção porque, como as duas fotos estavam paginadas lado a lado, quase na mesma proporção, achei que a erótica tinha matado o cachorro. Comprei o jornal, levei-o com cuidado para não amassar, e na cantina do Museu comecei o trabalho com lápis de cera. Na modelo coloquei dentes de vampiro e deixei a outra desgrenhada. Hélio, a quem conhecia apenas de vista, passou, gostou do trabalho e sentou pra conversar, explicou a idéia da exposição e convidou-me para apresentar aquele trabalho como parte de uma obra sua, que se chamaria Tropicália<sup>1</sup>.

Hélio Oiticica organizador da mostra *Nova Objetividade Brasileira* no MAM do Rio em 1967, manifestava-se a favor da apropriação das mídias, e encontra no trabalho de Antonio Manuel operações gráficas para evidenciar com transgressora ironia a ambigüidade das mensagens jornalísticas. Entendo que o conceito deste trabalho incorporado em “*Tropicália*” demonstra sintonia com o pensamento artístico ampliado de Hélio Oiticica, bem como prenuncia uma série de apropriações e montagens de apelo ao fantástico, intituladas “*Super jornais – Clandestinas*”(1973). Nesta série realizada durante o período do terror de Estado, o artista inseria nas bancas uma arte em jornal povoada pela realidade imaginária dos sonhos e dos pesadelos, troçando dos limites racionalistas. Ao interrogar a identidade dos corpos, em que os clichês veiculados pela cultura midiática estão presentes, gera interpretações que sugerem ambigüidades diante do equívoco com uma realidade que mais se parece a um grande teatro do absurdo. Na clandestinidade, sua arte confunde-se ao impresso sensacionalista *O Dia*, jornal em que ele trabalhava no parque gráfico, pois ficavam exatamente iguais aos originais, acrescido apenas dos elementos poéticos criados pelo artista.

Em 1967, com o processo de censura ao Salão de Brasília, o trabalho com a foto de Guevara foi apreendido e teve que ser escondido. O mesmo trabalho é encontrado pela polícia num arsenal estudantil. Quando os militares acirraram a censura em 1968 decretando o AI-5, evidencia-se trabalhos icônicos com o inconformismo ao regime autoritário. “*Jornal 68*”, “*A*

---

<sup>1</sup> ANTONIO MANUEL / Antonio Manuel. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., (coleção Palavra do artista),1999, pp.13-14.

*imagem da violência*” e *“Movimento estudantil 68”*, pertencem a série de vinte *flans* criados pelo artista sobre o movimento estudantil, participam como arte engajada ao processo histórico-social que ocupa as brechas do sistema institucional artístico. Neste ano, o artista também passa a colecionar as imagens da violência policial contra os estudantes publicadas nos jornais que noticiavam maio de 1968 na França. Essas imagens emblemáticas expressam a resistência dos estudantes diante dos acontecimentos que se sucedem. Antonio Manuel faz do jornal, que muitas vezes era apreendido pela censura ao chegar às bancas, um fato artístico e histórico. Cabe a ele destacar as imagens colecionadas, as fotos extraídas dos jornais ou de arquivos fotográficos, que testemunham a violência de rua nos confrontos entre policiais e estudantes, e documentam a agressão à multidão. Confere-lhes maior impacto nas operações gráficas de ampliação e contraste para salientar sua necessidade de expressar o ultrage à vida, a violência aos corpos. A invenção do artista, sua visão subjetiva e particular, modifica com profunda expressividade lírica a realidade superficial transposta na página do jornal, percebido como um vestígio material diretamente calcado no mundo real. Reinveste novamente uma aura benjaminiana às fotografias, monumentalizando o significado histórico da notícia que escaparia das mãos da sociedade.

Em *“Repressão outra vez: eis o saldo”(1968)*, Antonio Manuel emprega o processo de apropriação e montagem nas imagens ampliadas para o trabalho. Com a colaboração de Júlio Plaza, realiza impressão silk-screen sobre fundo vermelho no atelier de gravura da Escola Superior de Design Industrial-ESDI, do Rio de Janeiro, formando uma série de cinco painéis distintos concebida para a Bienal de Paris em 1969, porém acaba em parte no extravio devido a censura. Esta obra recebeu uma conotação anarquista dos agentes da ditadura brasileira e estava sendo procurada com mandato de busca pelo general que fechou as portas do MAM do Rio, antes da abertura da mostra dos trabalhos selecionados para a Bienal de Paris, obrigando o artista a esconder boa parte da série e refugiar-se. Os panos pretos cobrem os painéis impressos e devem ser movimentados pelo público receptor que, estimulado por um mecanismo integrado aos painéis e construído em combinação com os suportes, dialoga com as imagens. Assim, quando os panos são levantados pode-se enxergar as imagens rejeitadas pela censura. Deste modo, a fotografia associada à arte contemporânea acaba por compor um sistema híbrido de referências dado ao objeto em que se transformou. Pela manipulação, o observador é desafiado a movimentá-los para descobrir nas imagens os princípios de recodificação da memória coletiva- a manchete remete para uma ação construída pelo fato mesmo do enunciado: *“Eis o saldo: garoto morto”*. Como complementação do enunciado, a imagem jornalística indiciária ganha um poder simbólico. A fragmentação do índice para a montagem fotográfica, não deixa dúvidas quanto às intenções do artista de revelar como código a história da resistência mais ampla, colocada fora da história oficial recente. Essa série evidencia uma consciência histórica, em que os vários aspectos da significação comportam, no conjunto, um aumento do componente sublimador que caracteriza o objeto aurático. Sobre o caráter controverso dos painéis, o artista afirma: *“Diante da censura, o que nós queríamos era comunicar. Fazia os trabalhos o mais rápido possível, no calor dos acontecimentos, enquanto fosse possível atuar numa articulação ativista e artística”*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Depoimento do artista em palestra proferida na abertura da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, em agosto de 2003.

Com o desaparecimento do seu painel de quatro metros realizado para a Bienal da Bahia fechada pelo exército em 1969, num clima de extrema tensão em que sua liberdade vê-se ameaçada, retorna de Salvador para o Rio de Janeiro, quando lhe surge a idéia da primeira “Urna Quente” - uma caixa de fósforos para ser encontrada por alguém, contendo sumariamente informações pessoais e a situação suspeita em que viajava à cidade destino. Logo após, no *Apocalipópótese* em 1968, um grande evento coletivo ao ar livre no Aterro do Flamengo organizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, participa com as “*Urnas Quentes*” que consistiam em vinte caixas de madeira hermeticamente fechadas para serem abertas à marteladas pelo público para, que nisso, ele descobrisse o código de cada uma delas. Guy Brett, interpreta as “*Urnas Quentes*” de Antonio Manuel como urnas eleitorais, face a suspensão das eleições diretas pelo governo militar, nas quais o significado da urna aponta para a ação de tirar-lhe algo vivo. Salienta a condição ambivalente da caixa lacrada, nela sente-se a imagem fria da morte<sup>3</sup>.

Durante o *Apocalipópótese*, as caixas foram quebradas com voracidade por um público empolgado pelos sambistas da escola de samba da Mangueira, que cantavam algo sobre o mistério das urnas. O público, na relação direta do gesto de quebrar para descobrir o que estava ali dentro, demonstra um desejo heróico manifestado na plena simbiose do corpo com a obra durante a ação iconoclasta. Em uma delas pôde-se encontrar a imagem-memória de uma criança africana, afirmação étnica de enorme sentido político na defesa de uma causa como arte, face ao imperialismo como razão do processo de banalização da vida e de corrupção, e ao qual se associavam não só as ditaduras na América Latina, mas a barbárie instalada nos continentes afro-asiáticos. Esta imagem, substitui a conotação estética pela ética, pois vê-se uma figura esquelética - o menino magro de Biafra que surge junto à palavra “fome”, inscrita repetidamente diretamente na madeira no interior da urna. Nisso, o clima de mistério que envolve esta ação iconoclasta alcança uma abertura semântica. O código só pode ser desvendado pela sensibilidade, delegando ao receptor a descoberta daquilo não dito ou não explicitado. As *Urnas Quentes* foram inventadas para que fossem abertas, porém o artista realiza uma *Urna Quente*, que a princípio ficará como um mistério ocultado pelo tempo. As ações e o contexto a que estão inseridas suas urnas nunca são imutáveis. Ele me concedeu uma entrevista há poucos meses a esse respeito:

Para mim a Urna Quente é um material vivo, atemporal, como a Urna hermeticamente fechada de 1975, e determinei, em cartório e com firma reconhecida, em princípio por trinta anos, renováveis, para que pudesse ser aberta. Em 2005 decidi não abri-la. Está comigo até hoje. É inviolável. Mas, a qualquer momento podem surgir outras Urnas Quentes, com novas imagens, como a que realizei recentemente na minha exposição retrospectiva para a inauguração da Fundação Pharos no Chipre, em outubro de 2005. Para ela busquei imagens nas bancas de jornal da Nicosia, e encontrei uma muito engraçada de um galo trepando numa galinha, muito ambígua para ilustrar uma notícia sobre a nova epidemia, a gripe do frango<sup>4</sup>.

Pode-se concluir pra já que o artista, ao apresentar um repertório de combinações do referente com a morte, privilegia a vida. Através da apropriação com revisão de sentido, a

<sup>3</sup> MACIEL, Kátia. BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005, pp.208, 209, 210.

<sup>4</sup> Entrevista à autora em 29/11/2005.

imagem fotográfica dentro das suas operações semânticas reúne-se a uma série de elementos poéticos quando relacionadas ao texto, bem como à recepção ativa do observador. Assim, Antonio Manuel trás a público um olhar mais crítico sobre a construção da história e os desejos humanos, nos quais a cultura circunscreve e determina o imaginário social.

**Bibliografia:**

ANTONIO MANUEL. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 12 ago.- 19 set. 1997.

ANTONIO MANUEL / Antonio Manuel. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., (coleção Palavra do artista),1999.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: Idem, “O Rumor da Língua”. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*.

BUCHLOH, Benjamin H. D. “*Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*”. In *Arte & Ensaio* n° 7. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2000.pp.179-197.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*.Rio de Janeiro: FUNARTE,1981 (Cadernos de Textos 1)

CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: RÉS-Editora, s/d, p.63. (Título original: L’Art Contemporain, Paris)

DUBOIS, Phelippe. *A arte (tornou-se) é fotográfica?* In: *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. *A fotomontagem como função política*. In: *História*, São Paulo, 22 (1): 11-57, 2003.

FLUSSER, Vilém.*Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HERTZ, Richard / KLEIN, Norman M. *Twentieth Century Art Teory – urbanism, politics and mass culture*. New Jersey: Prentice Hall,1990.

JUSTINO, Maria José. *Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1998.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *Designer Writing Research – Writing on Graphic Design*, New York; Princeton Architectural Press, 1996, p.93.

- GULLAR, Ferreira. *Considerações em torno do conceito de cultura brasileira*. Revista Escrita Ensaio, ano1, n.1, 1977, p.31-40.
- KOSUTH, Joseph. *A Arte Depois da Filosofia*. Rio de Janeiro:Malasartes, (1): 10-13, set./out./nov. 1975.
- MACIEL, Kátia. BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. (Tradução de Décio Pignatari da publicação de 1964). São Paulo: Cultrix, s/d.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: I Bienal do Mercosul - Arte Latino-Americana: Manifestos, documentos e textos da época. Porto Alegre: *Continente Sul Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, n. 6, nov. 1997, pp. 169-178.
- MORAIS, Frederico de. *ARTE E CRÍTICA DE ARTE NOS TRIBUNAIS MILITARES*.(1978) In: *Continente SUL SUR*, v.6, pp.325-334.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva,1971.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PEDROSA, Mário, *Discurso aos Tupiniquins ou NAMBÁS (Chile, 1975)*. In: I Bienal do Mercosul - Arte Latino-Americana: Manifestos, documentos e textos da época. Porto Alegre: *Continente Sul Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, n. 6, nov. 1997, pp.423 – 430.
- POPPER, Frank. *Déclin de L’Object*. Paris, Ed. Du Chêne, 1975.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SCHARF, Aaron. *Art and photography*. London: The Penguin Press, 1983.
- SCHIMMEL, Paul (org.) Ensaio de Guy Brett. *OUT OF ACTIONS between PERFORMANCE and the object 1949-1979*, London: Thames and Hudson, 1998. Los Angeles, 8 fev.- 10 mai. 1998.