

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43365>

Antonio Manuel, corpo crítico

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

artur.vg@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0942-2595

Recibido: 12/07/2023. Aceptado: 19/ 08/2023

Resumen

Lo que intentaré subrayar en las páginas siguientes es la singularidad de la figura crítica del cuerpo, o incluso, la especificidad del cuerpo como crítica, en algunas obras de Antonio Manuel de los años sesenta y setenta. En el cuerpo del artista, en su aparición —es decir, como emergencia estética—, se configura un acontecimiento en el que se pone en juego la cuestión ética por excelencia —la decisión—, como reivindicación de una vida posible.

Palabras clave: Antonio Manuel, cuerpo, crítica, arte contemporáneo latinoamericano

Antonio Manuel, critical body

Abstract

In the following pages I will try to underline the singularity of the critical figure of the body, or even the specificity of the body as criticism, in some of Antonio Manuel's works from the sixties and seventies. In the artist's body, in its appearance —that is, as an aesthetic emergency— an event is configured in which the ethical question par excellence —the decision— is put into play, as a vindication of a possible life.

Keywords: Antonio Manuel, body, criticism, Latin-american contemporary art

O protagonismo do corpo na arte contemporânea é inquestionável. Modulações da sua presença tornaram-se recorrentes desde os anos 1960, em diversos cenários e situações, e a partir de diferentes proposições estéticas, éticas e políticas. Nas linguagens do *happening* e da *performance*, em obras ambientais e instalações, no teatro e na dança, dentro e fora dos espaços institucionais, o corpo foi exposto, mobilizado, enfim, tensionado, uma e outra vez, por artistas ligados às neovanguardas, em experiências que recolocavam de muitos modos o questionamento sobre os limiares entre arte e vida. Oscar Bony, Joseph Beuys, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramović, Chris Burden, Yoko Ono, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Bas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Jan Ader, Rebecca Horn, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Pedro Lemebel e Francisco Casas (como as *Yeguas del Apocalipsis*), Tania Bruguera (etc.) – seria mesmo inviável propor uma relação dos artistas que fizeram do corpo (próprio, do outro) uma espécie de obra limite (a rigor insustentável, talvez). Com Antonio Manuel, artista que procuro destacar, é possível dizer que, mais do que um vetor para a arte, o corpo é de fato um operador crítico central.

Tentarei apontar como uma definição de crítica se constrói em relação com o corpo, a partir de alguns trabalhos emblemáticos desse artista nascido em Avelãs de Caminho, Portugal, em 1947, e radicado no Brasil a partir de 1953, quando se muda para o Rio de Janeiro com sua família. Entre textos, imagens, depoimentos e intervenções diretas, Antonio Manuel elabora uma noção muito singular de *obra*, de caráter ao mesmo tempo propositivo e disruptivo, muito marcada, certamente, pelo contexto político-social da ditadura e pelas relações travadas com instituições (como o MAM – Rio, na pessoa de Niomar Moniz Sodré), críticos de arte (como Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Romero Brest) e outros artistas atuantes nas décadas de 1960 e 1970 (Raymundo Colares, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Ivan Serpa, Artur Barrio, Carlos Zílio, Cildo Meireles, etc.). Mas, antes de discutir como isso se dá, é necessário explicitar o protocolo de leitura aqui adotado, destacando primeiro o que não será feito.

Não é o caso de traçar genealogias, estabelecendo os pioneirismos, os desenvolvimentos e as manifestações dos epígonos, num quadro formal evolutivo que reconheceria os centros de referência global e, logo, os espaços periféricos ou marginais, onde se daria a irradiação das “influências”, de modo sempre segundo, deslocado, num tempo tardio. Uma proposta como essa, como sabemos, naturaliza uma narrativa pretensamente universal a respeito da história da arte moderna no Ocidente, acatando, mesmo que de maneira inadvertida, o que ela tem de violenta e excludente; em outras palavras, é uma leitura que tende a obliterar a complexa dinâmica dos contatos e das experimentações estéticas, uma dinâmica que no mundo contemporâneo mostra-se descentrada, não-hierárquica, e que só pode ser bem compreendida se situada em suas próprias coordenadas, isto é, levando em conta a pluralidade dos seus termos, agentes, proposições, contextos, relações, etc.

Ou seja, não se trata, aqui, de propor mais um retorno a Duchamp, para neste caso necessariamente identificar, digamos que em torno da aparição de *Rrose Sélavy* (1920-1921), a incontornável gênese da *performance* e do travestimento do corpo (como invenção de si mesmo) na arte moderna¹; como um recurso que, somente depois disso, e seguindo essa lógica tributária das fontes e das filiações, seria reconhecido, generalizado e transformado em procedimento a ser replicado por um *corpus* de artistas, coletivos e obras, em outros espaços para além de metrópoles como Paris e Nova Iorque.

Ora, a explicação das experiências de Flávio de Carvalho, por exemplo —experiências muito importantes para Antonio Manuel e nas quais, é claro, o corpo e suas próteses ocupam também a centralidade das situações performadas—, não se encontra, *necessariamente*, nessa ascendência². E mesmo a apropriação de “Rose Selavy” feita por Manuel em 1975 (Figura 1) se dá por uma via distinta, que ativa outros efeitos: é por meio do trabalho direto sobre a matriz de impressão do jornal (chamada *flan*), numa montagem pós-autônoma, que o artista articula uma releitura do moderno —mais especificamente dos *clichês* do plano ortogonal construtivista (concreto/neoconcreto) e do *pop* norte-americano—, com a comunicação de massa e a crítica cifrada à violência da ditadura brasileira³. Assim como outras intervenções em jornal feitas pelo autor, o ready-made *Wanted Rose Selavy* aparece desse modo bem mais próximo de outras realidades: como aquela do *marginal/herói* propugnado por Hélio Oiticica em 1968, ambos os trabalhos plenamente situados no que então é *a vida*, para inúmeros sujeitos, num país sob regime de exceção, no Cone Sul; ou a realidade da *arte dos meios de comunicação*, tal como realizada por Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raúl Escari, em 1966, na Argentina, em sintonia

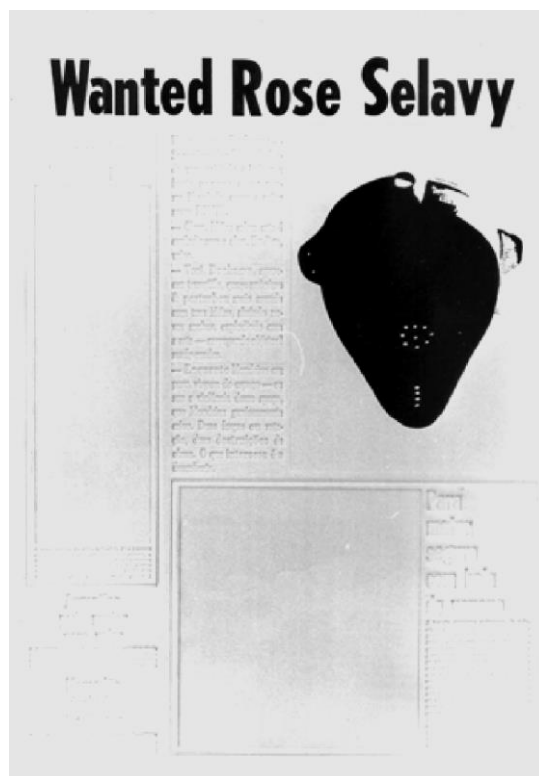


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

com as teorias de Oscar Masotta⁴; ou a denunciada por León Ferrari em 1976, entre o golpe militar na Argentina e o exílio em São Paulo, por meio da montagem de notícias dos diários sobre corpos que apareciam nas margens do Rio da Prata, em diferentes bairros da capital e em outras províncias (*Nosotros no sabíamos*); ou ainda a realidade enfrentada por artistas reunidos na chamada *Avanzada* chilena, depois de 1973, com obras hipercodificadas que “se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas”, como escreveu Nelly Richard em *Fracturas de la memoria* (2007, p. 22).

Figura 1

Wanted Rose Selavy



Nota. Antonio Manuel. *Wanted Rose Selavy*, 1975. Matriz para impressão de jornal. 56,5 x 37,5 cm.
Foto: Wilton Montenegro. Fonte: Sússekind e Dias, 2018, p. 12.

Sigamos de outro modo, portanto: dando atenção à proposta de Andrea Giunta, que em seus trabalhos vem reiterando que os contextos definidos após a Segunda Guerra Mundial se tramam com suas diferenças específicas, mas a partir de um “*horizonte cultural compartilhado*” (2022, p. 45). É em condição de horizontalidade que as neovanguardas elaboram *simultaneamente*, em diversos cenários, o arquivo da arte moderna e seu relato canônico. E, seguindo com essa leitura, podemos ver a interrupção desse mesmo relato, seus valores e itinerários aparentemente consolidados; em uma palavra, vemos ser impugnada a sua *teleologia*. Vale acompanhar o argumento da autora em *Contra o cânone*:

A história não se produz em um lugar e logo se replica em outro. Ao menos desde os anos sessenta, e observada a arte no diagrama que propõe sua própria história, em distintas cidades se experimentava a partir da noção de inovação, de uma linguagem que emergia como nova, para além de que, dotados dos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

instrumentos da história, hoje possamos ver seus traços repetitivos. É nos anos sessenta que se rompe definitivamente a ideia de autonomia da linguagem artística; que os materiais da própria vida, pura heteronomia —*collage, assemblage, readymade, happenings, performances*—, se instalaram definitivamente entre as expressões da arte; que as formas deixaram de evoluir — ainda que os estilos do centro seguissem se acumulando em uma ordem que reproduz a autorreferencialidade da linguagem (conceitualismo, minimalismo). A relação que no decorrer dos anos sessenta foi se estabelecendo entre a vanguarda e a política; o abandono, em certo sentido, da representação de que a transformação da linguagem envolvia a da sociedade; a relação entre arte e a ação direta, o ativismo, a vinculação com os movimentos de estudantes, com a luta operária, com os sindicatos, com o feminismo: todos estes cenários simultâneos marcam, em meu entendimento, o momento no qual a contemporaneidade se inscreve no campo da arte. (Giunta, 2022, p. 49)⁵.

Nesse sentido, mas agora de maneira afirmativa: o que tentarei, sim, sublinhar nestas páginas é a singularidade da figura crítica do corpo, ou ainda, a especificidade do corpo como crítica, em alguns trabalhos de Antonio Manuel situados entre as décadas de 1960 e 1970. No corpo do artista, ou no corpo do outro, em sua aparição —isto é, como uma emergência *estética (aisthesis)*—, configura-se um evento em que a questão *ética* por excelência —a decisão— é colocada em jogo, como reivindicação de uma vida possível.

Podemos dizer que os trabalhos em questão tomam parte na configuração de um contexto cultural, de um tempo-espço, uma época. Isto é, assim como respondem a uma situação bem determinada, também a elaboram, interrogando e dando a ver seus contornos mais ou menos latentes, formulando seus entendimentos possíveis, determinando, afinal, em alguma medida, seus sentidos. São os trabalhos, são as obras que estabelecem as coordenadas principais, com as quais podemos acessar a complexidade material e simbólica das tramas da cultura. No caso de Antonio Manuel, indissociáveis do corpo, elas são o nó, o nervo da história, que pulsa entre o individual e o coletivo.

O estabelecimento de uma relação muito material, isto é, uma relação muito corpórea, mesmo, com a arte parece traçar a continuidade na diversificada produção do artista. Se ela se mostra no trabalho direto —definido por Manuel como “interferência”⁶— aplicado sobre a matriz gráfica do jornal —um elemento realmente plástico, ou seja, moldável, aberto à produção, à *poiesis*—, também está presente nas *Urnas quentes*, apresentadas na manifestação *Apocalipopótese*, idealizada por Rogério Duarte e Hélio Oiticica e que aconteceu em 1968 no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Caixas de madeira lacradas, como urnas ou caixões, invocavam a pesada atmosfera de encerramento vivida sob o governo castrense, desde o golpe de 1964. Mas, ao mesmo tempo, tais urnas reivindicavam a saída, a abertura, em suma, articulavam a criação com a crítica, já que estava em jogo um momento decisivo —o que sempre envolve um discernimento, um juízo—, quando na situação o público decidia agir sobre os objetos, rompendo violentamente a sua clausura, para então poder conhecer o que os volumes continham (Figura 2). Em depoimento, o artista afirma:

Eram vinte caixas ao todo e, quando quebradas a porretadas, descobria-se o código de cada uma delas. Uma das urnas sensibilizou muito o Hélio Oiticica, porque dentro dela havia a imagem de um menino esquelético de Biafra... O



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

crítico Guy Brett, em um artigo sobre a exposição que eu fiz em Portugal no Museu Serralves, faz uma associação entre a *Urna quente* e o AI-5 (Ato Institucional nº 5), que foi assinado, como todos sabem, em dezembro de 1968 e que, justamente, proibia o voto. Segundo ele, a obra, o ato de quebrar a urna quente, remetia à proibição do voto, o que impedia que se elessem representantes para o legislativo e o executivo ... Acho que as *Urnas quentes* são uma linguagem. Por isso é que podem ir a qualquer lugar. São objetos que precisam ser violados para que se veja o seu interior e se descubra, assim, qual é o seu código. (Süssekind e Dias, 2018, pp. 22-23).

Figura 2
Urna quente



Nota. Antonio Manuel. *Urnas quentes*, 1968. Madeira, lacre, fotografia.
Still do filme *Guerra e paz Apocalipópótese*, de Raymundo Amado, 1968. PB, 16 min.
Fonte: Süssekind e Dias, 2018, p. 23.

A situação provocada por Antonio Manuel parece não se afinar com a visão da *tábula rasa*, muito frequente, como sabemos, entre artistas das primeiras vanguardas do século e ademais condutora da mentalidade fundadora das empresas coloniais (Cf. Giorgi, 2023; Gorelik, 2005; Romero, 2011). Por outro lado, mantém sintonia, por exemplo, com ações de Marta Minujín — que em 1963, propondo a destruição de obras suas, afirmava “crear al destruir” (Giunta, 2008, p. 150)— ou de um grupo de artistas reunido em torno de Kenneth Kemble e da exposição *Arte Destructivo*, que ocorreu em 1961, em Buenos Aires. Como assinala Andrea Giunta: “La idea de destrucción estaba presente en varios enclaves de la vanguardia internacional” (2008, p. 139). Mas o que aí se agregava, “como elemento central, era el trabajo sistemático sobre la idea de violencia y de destrucción. La unidad conceptual del conjunto estaba dada, precisamente, por la investigación de los resultados de una acción violenta ejercida sobre los objetos” (Giunta, 2008, p. 139).

Nas *Urnas quentes*, o resultado da ação do corpo sobre a obra era, de acordo com Antonio Manuel, a descoberta de um código até então barrado: o acesso a uma linguagem que surgia como nova e, no fim da década, no Brasil, articulava o que o artista entendia por “expressão de revolta”; uma expressão estética aliada à arte pública, ao sofrimento do povo (2010, p. 23), em



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tensão com o período em que se eclipsavam as democracias modernizadoras na América Latina. A mesma dinâmica de desvelamento envolvia um grande díptico em silkscreen sobre madeira, a respeito do movimento estudantil e outras manifestações populares, feito a partir de notícias e levado pelo artista, no mesmo ano, para a II Bienal da Bahia, que foi invadida e fechada pelos militares. A sintonia com outros cenários se mantém: na Argentina, de maneira semelhante, a escalada da década, sobretudo após o golpe de Estado de 1966, seria marcada pela radicalização política das ações das vanguardas, que se afirmariam cada vez mais pelo enfrentamento com as legitimações institucionais (galerias, prêmios, institutos), em razão do complexo papel que esses espaços e seus circuitos desempenhavam na configuração das forças culturais do Ocidente, durante a Guerra Fria. *Tucumán arde*, mostra realizada em 1968, na cidade de Rosário, seria o ponto culminante desse processo (Cf. García, 2011; Giunta, 2008; Longoni e Mestman, 2010).

Elemento constituinte de inúmeras obras nos anos 1960, a *participação* —sua urgência, suas possibilidades e também seus limites— estava em debate. Mário Pedrosa, em texto de 1970 — texto em que aponta, aliás, a crise da crítica, diante da mesmice protocolar que parecia tomar conta das cerimoniosas Bienais de São Paulo— já anotava que no evento de 1967 o “tabu do ‘não me toques’ é afinal abandonado” (2007, p. 301).

E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite à participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retém mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase, numa alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição aliás *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo. E realmente, após dias de abertura, não havia mais obras intactas na Bienal, e as engrenagens elétricas e mecânicas haviam saltado todas. As máquinas e motores estavam fora de uso, os interruptores destroçados, as luzes apagadas e os sons mudos. Nas salas brasileiras, para as quais um júri da seleção de missionário, sob a ascendência de Mário Schenberg, deixou passar tudo, ... bastando para tanto que algum embrião de idéia despontasse, as geringonças montadas, muitas delas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova. (Pedrosa, 2007, p. 301).

A obra-limite de Antonio Manuel —*O corpo é a obra*— aponta emblematicamente essa condição polêmica, de aparente esgotamento. Ao apresentar a si mesmo como obra, no contexto do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu em 1970 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista impugnou o isolamento e os suportes tradicionais da arte, com isso extremando uma pesquisa que se estendia, por um lado, aos intercâmbios da arte abstrata e, por outro, às derivas da participação, no sul da América Latina: nesse sentido, lembremos, por exemplo, a proposição do *marco recortado* praticada pelos artistas concretos ligados à revista *Arturo* (Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, etc.), de meados dos anos 1940; ou as propostas incontornáveis de Lygia Clark (*Composição n. 5: quebra da moldura, Bichos, A casa é o corpo*, etc.), de Hélio Oiticica (*Bólides, Penetráveis, Parangolés*, etc.), de Marta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Minujín e Rubén Santantonín (*La Menesunda*), e de Oscar Bony (*La familia obrera*), entre as décadas de 1950 e 1960 (Cf. García, 2011; Giunta, 2008).

Em outras palavras, ao reivindicar que o corpo *é* a obra, Manuel faz um gesto disruptivo, mas também propositivo, já que nele confluem novamente, de modo assertivo, a crítica *e* a criação. Além disso, é um gesto que faz coincidir instâncias separadas pela lógica disciplinar moderna, ou seja, trata-se de um gesto que abole a separação entre sensato/sensível, sujeito/objeto, autor/obra, arte/vida, cultura/natureza (etc.), colocando em questão, de modo decisivo, o embotamento crítico dos certames, o impasse na relação travada com as instituições e a limitação dos efeitos políticos e éticos da produção estética, naquele momento de intensa repressão que tomava conta do Brasil.

Em depoimentos e entrevistas —às vezes com pequenas variações que, afinal, não são estranhas aos relatos autobiográficos— o artista reconstrói a memória do evento. Manuel compareceu ao Salão Nacional fazendo a inscrição do seu corpo como obra. “Escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo etc. Fui cortado”, afirmou o artista em entrevista de 1986 (2010, p. 80). Sobre a avaliação dos jurados (Frederico Morais, Edyla Mangabeira Unger, Loio Pérsio), que com efeito recusaram a sua inscrição, lemos num depoimento dado a Francisco Bittencourt, em 1975: “O júri disse que aquilo era uma loucura. Na verdade, seus membros não entenderam nem curtiram coisa nenhuma” (Manuel, 2010, p. 61). Era importante para o artista o traço derrisório que envolvia sua proposta:

Eu esperava ser aceito como obra e até receber um prêmio de aquisição. Com esse prêmio, eu passaria a ser propriedade do Museu Nacional de Belas Artes e, daí por diante, receberia todos os cuidados de uma obra. Casa, comida, roupa e até uma pensão. ... Esse lado humorístico me interessava muito. (Manuel, 2010, p. 62).

E num relato feito ainda em junho de 1970, publicado em *O Jornal*:

Depois que eu bati papo com o júri, não no sentido de explicar alguma coisa, mas de citar razões para minha atitude, eu disse, no final, que queria ficar lá. Afinal, como obra, eu tinha o direito de assistir ao resto do julgamento. Aí eles não deixaram. (Manuel, 2010, p. 30).

Seja como for, sabemos que, no momento da inauguração, Antonio Manuel, a obra recusada, estava presente, sim. E decidi fazer dessa situação a oportunidade para enfim *realizar-se*, isto é, para *fazer-se a obra*, o que para o artista era igualmente a realização de um pensamento (Manuel, 2018). “E, apesar do júri e do museu, no dia da abertura do salão, eu me apresentei lá, junto com uma modelo da Escola de Belas-Artes que se chamava Vera [Lucia]” (Süssekind e Dias, 2018, p. 24). No caso, a apresentação consistiu em despir-se aos poucos, discretamente, até ficar completamente nu (Figura 3). Um gesto radical de despojamento e afirmação que foi acompanhado por aplausos de parte do público⁷.

Figura 3

O corpo é a obra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Antonio Manuel. *O corpo é a obra*, 1970. Fotografia PB. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Neste ponto, gostaria de comentar dois textos que ajudam a situar a discussão em torno da apresentação. Ronaldo Brito foi um dos críticos que salientou o gesto —a “manobra”— de Manuel como uma espécie de paroxismo da cultura brasileira. Num breve texto escrito já com distanciamento, em julho de 1983, ele apontou a seu modo o impasse a que Pedrosa já fizera referência (as questões da participação, do engajamento político, da dissolução da arte tradicional, etc.), destacando primeiro a especificidade da geração do artista:

Não se trata, portanto, do universo fechado (por extensão eterno) de uma obra. O embate com essa totalidade ideal é a marca da geração de A. Manuel (Cildo Meireles, Barrio, R. Collares [sic] e Umberto Costa Barros) – era ela, como configuração dominante, o que estava sendo atacado e questionado. Ao contrário, a arte com *a* minúsculo virava o exercício singular e incerto de uma sensibilidade em choque cotidiano com a Ordem. O objetivo era atritá-la, denunciar a sua falta de fundamento. Somente a partir da finitude radical da obra de arte —do homem, em suma— é que se tornaram possíveis, inevitáveis mesmo, as primeiras intervenções de Antonio Manuel. Por isso, a obra se encerra na manobra. (Brito, 1984, p. 7).

Em seguida, o crítico aborda o “*Nu*” à luz das propostas locais, vigentes no período – para



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

afinal destacar o que parece ser o nó “trágico”, a condição quem sabe impossível do gesto de Manuel. Vale acompanhar o trecho:

As “propostas” mais ingênuas da *Nova Objetividade* ignoram, até certo ponto, a desconstrução neoconcreta do trabalho de arte —embora usando, com frequência, os seus esquemas espaciais— para lançá-lo na política. A Participação aí se dá apenas na diluição do sentido “sagrado” da arte em meio ao cotidiano – daí a extrema importância atribuída aos *mass-media*. No entanto, profundamente, em nenhuma instância se percebe a informação *Pop* e sua operação negativa e corrosiva. Esta se passa ao nível da própria identidade da arte, girando ao redor de sua autodissolução como uma das principais formas do saber moderno. Assim como há um certo surrealismo, sem transcendência, embutido na *Pop*, há um construtivismo, ou seja, uma certa crença positiva no valor da arte, atrás das investidas do Novo Realismo Brasileiro.

O *Nu* de Antonio Manuel expressa, singela e exemplarmente, esta contradição. Só em nosso ambiente ele é inteligível, somente aqui detona a sua ambígua explosão, a sua forma inocente e dramática de exibição. A questão era assumir a destruição da interioridade da obra de arte e, ao mesmo tempo, utilizá-la como veículo de provocação política. Há a denúncia do idealismo – a rigor, fenomenologicamente, toda obra é corpo, pelo menos, corporeidade. Logo, o próprio corpo se torna obra, com sua beleza humana, por demais humana; isto é, mortal. Mas há junto, no contexto, o ato político —estão sendo diretamente atacados o elitismo da Cultura e a Repressão do Sistema. Cabe à arte atuar, resumir-se até, a esse embate— viver no centro dele. Quer dizer: uma linguagem de dissolução, negativa, visa também afirmar-se positivamente. E não sei se é lícito falar aí em astúcia dialética. Talvez o caso seja mesmo trágico: o construtivismo social-democrata negado, virado ao avesso, acaba e só pode acabar numa espécie de terrorismo artístico.

Ao *se expor* literalmente, Antonio Manuel faz cruzar em si vários feixes – os *Bichos* de Lygia Clark, a *Tropicália* de Oiticica e o *Lute* de R. Gerchman, misturados à voracidade característica de sua geração. O *Nu* condensa assim uma série de esforços de linguagem locais mas evidencia também a sua relativa ineficácia, a sua relativa irrealidade dentro da cultura brasileira. Por isso, ao olhar histórico, há algo de triste nesse momento de alegria narcisista e iconoclasta; a sua solidão, a sua fragilidade como manobra libertária frente ao peso do obscurantismo vigente. (Brito, 1984, pp. 8-9).

Em suas considerações, Ronaldo Brito reúne as forças tensoras atuantes sobre o corpo de Antonio Manuel no evento de maio de 1970. Apesar de acentuar, no trecho final, a “relativa ineficácia, a sua relativa irrealidade dentro da cultura brasileira”, o crítico não deixa de frisar, no gesto “trágico” do artista, o caráter duplo, ao mesmo tempo afirmativo e dissolutivo, ou propositivo e disruptivo, como sugerido desde o início deste texto. Pois a meu ver é justamente esse caráter cindido, ou seja, vinculado à *de-cisão*, à *crítica*, o que dá ao *corpo-obra* de Antonio Manuel uma força expansiva, potente em suas atualizações possíveis; uma força, portanto, que o obscurantismo não pode obliterar completamente; uma força, enfim, capaz de postular que o fenômeno estético não se dissocia do corte ético, e que é no espaço-tempo do trabalho artístico



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que vemos ser colocada em jogo, a cada vez, em cada obra, a emergência dessa condição originária, que abala os fundamentos da “Ordem”. Não à toa, a apresentação seria muitas vezes retomada e diferida pelo próprio artista, em objetos (como *Corpobra*), textos, intervenções em jornal, instalações, etc⁸.

Logo após o evento, Manuel seguiu com Hugo Denizart e Alex Varella para a casa de Mário Pedrosa, que já fora informado da intervenção do artista. Parte da conversa que tiveram foi gravada, sendo depois transcrita por Lygia Pape (com o mesmo título de “O corpo é a obra”). Na ocasião, Pedrosa comentou com entusiasmo a apresentação. Sua insistência no aspecto ético do gesto de Manuel é o que mais interessa aqui:

Você voltou, depois, às origens... Você foi ao fim de todo esse processo. De um modelo de uma arte que não é obra, a arte que se desmancha em si mesma – na ação. Criativa e se desmancha...

Além disso, é de uma negatividade absoluta; toda a negatividade é criativa. Rompe todos os tabus, leva ao fim de todos os tabus, rompe tudo, no plano ético, no plano sexual, moral – no plano criativo...

Transcende o plano da discussão puramente estético – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. É uma arte eminentemente de vanguarda. É um aspecto da revolução cultural, onde se rompem os tabus.

O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte. Discute tudo. E com uma autenticidade enorme. O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade...

A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo. Caída no estado da homogeneidade da morte – arte foi sempre assim, mas ela precisa chegar às suas origens. E a um despojamento total.

Você colocou tudo o mais num plano estético. Toda aquela problemática da arte pobre etc. Também fica no plano estético, porque não reúne, ao lado do plano criativo, o lado ético. Você colocou de uma maneira esplêndida o problema ético. Toda a arte de hoje – toda atividade-criatividade. O problema ético aparece de uma maneira espantosa – porque só tem significação a partir do problema ético. (Pedrosa, 2013, pp. 91-95).

As palavras de Pedrosa designam a potência do gesto do artista não apenas pelo que afirmam: por diversas vezes, a fala do crítico gira em torno do ponto que lhe parece central, como se buscasse um contorno, um marco, os termos precisos para essa situação que emerge e diante da qual parecem faltar conceitos. Desse modo, suas palavras são significativas da centralidade que uma obra —o fenômeno estético, um corpo— assume no enfrentamento e, também, na elaboração dos sentidos das experiências compartilhadas.

Com *O corpo é a obra*, vemos que a arte mantém essa complexa relação com seus contextos de aparição, não podendo ser reduzida a um mero reflexo das condições econômicas ou sociais. Ao contrário, em termos estéticos —como *aisthesis*—, é a arte que interpela, perturba, abala, não podendo ser completamente assimilada pelas formas da cultura; assim como é ela que, no limite, pode conduzir as tomadas de posição dos sujeitos, dessa maneira participando ativamente da construção dos sentidos, dos processos de reorganização material e simbólica do



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mundo – ainda que tais construções e processos sejam sempre polêmicos, parciais e provisórios. Nesse sentido, uma obra pode ter força para inaugurar a sua situação, seu contexto de entendimento; ou seja, fazendo-se, afirmando-se, pode ser capaz de expor o fundamento vazio da Ordem, como queria Ronaldo Brito, ou pode ser capaz de chegar às origens, como disse Pedrosa, uma condição na qual estão mutuamente implicadas a estética e a ética.

Em suas *lecturas tras el agotamiento*, Raul Antelo deu o nome de *pós-fundacional* a essa condição que, em suma, é comum à arte e à crítica, ambas situadas entre a disrupção e o fundamento, em seu jogo sem fim:

Habría que aclarar, inicialmente, que una lectura posfundacional no afirma la total ausencia de fundamento de los juicios estéticos, aunque suponga, eso sí, la imposibilidad de un fundamento *último*, lo cual implica, por un lado, el reconocimiento de la contingencia y, por el otro, que lo estético es el momento de una fundación siempre parcial y, consecuentemente, fallida, de la institución arte. El *acontecimiento* artístico denota un momento dislocador y disruptivo, en el cual los fundamentos efectivamente se derrumban, de modo que la autonomía y la historicidad se han de fundar, de ahí en más, sobre la premisa de la ausencia de un soporte inapelable. El juego interminable entre el fundamento y el abismo, que atraviesa tanto el arte como la crítica, sugiere también aceptar la necesidad de *decisión*, basada siempre en la indecibilidad ontológica, y asimismo ser conscientes de la división, la discordia y el entrevero que generan tales juicios, una vez que cada decisión deberá confrontarse con demandas y fuerzas antagónicas entre sí. La diferencia conceptual entre el arte y lo estético asume así el rol de un indicio, huella o *síntoma* del fundamento ausente de la sociedad. (2015, pp. 209-210).

Referências bibliográficas

- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Antonio Manuel. (13 de dezembro de 2018). Antonio Manuel: entrevista a Paulo Miyada e Luise Malmaceda. *Instituto Tomie Ohtake*. Recuperado de https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/antonio-manuel
- Brito, R. (1984). Em A. Manuel, *Antonio Manuel; Arte Brasileira Contemporânea* (pp. 7-10). Rio de Janeiro: Funarte.
- Carvalho, F. de (2019). *Os gatos de Roma; Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Em L. Costa da Mata (Org.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Costa, E., Escari, R. e Jacoby, R. (1966). *Un arte de los medios de comunicación*. Archivo de Roberto Jacoby, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/en/item/750362>
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giorgi, A. de V. (2023). Dialética da ocupação. Em *Reagrupar, reocupar*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (no prelo).
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Notas de Andrea Giunta e Agustín Diez Fischer). Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2022). *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro* (Trad. Eleonora Frenkel). Florianópolis: Nave.
- Gorelik, A. (2005). *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG.
- Itaú Cultural. (1970). O corpo é a obra. Em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33777/o-corpo-e-a-obra>
- Longoni, A. e Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manuel, A. (2010). *Antonio Manuel; Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas*. Em G. Bueno (Org). Rio de Janeiro: Funarte.
- McShine, K. (1989). La Vie en Rose. Em A. D'Harnoncourt e K. McShine (Ed.), *Marcel Duchamp* (pp. 125-134). Nova Iorque: MoMA/Munique: Prestel.
- Pedrosa, M. (2007). *Mundo, homem, arte em crise*. Em A. Amaral (Org). São Paulo: Perspectiva.
- Pedrosa, M. (2013). *Encontros: Mário Pedrosa*. Em C. Oiticica Filho (Org). Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Romero, J. L. (2011). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Süssekind, F. e Dias, T. (2018). *Cultura brasileira hoje: diálogos (volume 3)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Notas

¹ “In the formulation of an aesthetic that has its obvious dangers, particularly that of turning oneself into a myth, the need for Rose Sélavy is clear. She allows Duchamp to be himself, gives him a freedom in which to operate in any way he likes” (McShine, 1989, p. 129). [“Na formulação de uma estética que tem seus perigos óbvios, principalmente o de fazer de si mesmo um mito, fica clara a necessidade de Rose Sélavy. Ela permite a Duchamp ser ele próprio, dá a ele liberdade para operar da maneira que quiser”].

² Como escreve Larissa Costa da Mata: “Intelectual anarquista, educado na Inglaterra, o artista Flávio de Carvalho (1899-1973) aproximou-se da vertente antropofágica do modernismo brasileiro a partir de seu retorno da Europa com projetos arquitetônicos inovadores, como o do Palácio do Governo (1928)... Desenhista exímio e retratista, causou polêmica com os nus femininos na década de 1930... Ator de diversas experiências, dentre elas a de nº 2, marcha no contrafluxo de uma procissão de Corpus Christi portando um chapéu, reportada na *Experiência nº 2* (1931), e o desfile com traje de verão masculino em 1956 [formado por saia plissada, blusão, meia arrastão, sandália de couro cru e chapéu], Carvalho esteve entre o ímpeto performático dadaísta e os *happenings* da década de 1960. Pesquisador que se debruçou sobre diversas ciências, como a psicanálise, a antropologia, a psiquiatria, a biologia, a neurologia, ousou igualmente sugerir uma nova disciplina, a psicoetnografia, encontrando uma instância comum entre a arte e a ciência” (Carvalho, 2019, p. 17).

³ Diz o artista: “Os flans começaram em 1967... Primeiro eram os flans, depois vieram os desenhos sobre páginas de jornal e, em seguida, a reimpressão clandestina desses conteúdos que eu acrescentava à matriz do jornal” (Süssekind e Dias, 2018, pp. 13-17).

⁴ Na ocasião, os artistas divulgaram em diferentes tipos de mídia a informação de um *happening* que nunca tinha acontecido. Em um manifesto/informe, aclaravam a aposta e o problema: fundamental é que os próprios meios criam o acontecimento; desse modo participam da invenção da realidade (Costa, Escari e Jacoby, 1966).

⁵ O argumento também está em *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*: “Para esta lectura, situada en un contexto de relectura mundial, la cuestión no pasa por revisar los esquemas evolutivos de la modernidad artística para incrustar las irrupciones vanguardistas latinoamericanas en el famoso mapa de Alfred Barr. No se trata de completar, sino de suspender el modelo evolutivo para hacer visible la simultaneidad histórica. No solo de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que éstos involucran. Y de otras, más abiertas y furibundas, formas de antiinstitucionalismo. En torno a 1968 se vuelve visible que distintas escenas artísticas comparten agendas y utilizan estrategias comparables. Los dispositivos de la vanguardia histórica, tanto en lo que hace a su antiinstitucionalismo como a la experimentación de sus lenguajes, se activan desde las neovanguardias desde fines de los cincuenta y en los sesenta” (Giunta, 2014, pp. 19-20).

⁶ “A linha natural destes trabalhos é no sentido da interferência no veículo jornal – produção, distribuição e consequência dela” (Manuel, 2010, p. 43).

⁷ “O artista, depois desse ato, seria proibido durante dois anos de participar de salões oficiais por determinação da Comissão Nacional de Belas-Artes e do Ministério da Educação e Cultura, cujo ministro era, então, Jarbas Passarinho” (Süssekind e Dias, 2018, p. 25).

⁸ “*O corpo é a obra* me abriu novas possibilidades, ampliou a consciência do meu próprio corpo, dos meus sentidos, do olfato, do tato. Muitos trabalhos meus se relacionam com essa experiência... Há uma instalação, se não me engano de 1972, que chamei de *O galo – The cock of the golden eggs*, que se relaciona com esse ato realizado no MAM” (Süssekind e Dias, 2018, p. 25).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional