

## A trajetória de Antonio Manuel

CYNTHIA MARIE CANEJO

TRADUÇÃO DE JOAQUIM TOLEDO JÚNIOR

### RESUMO

Ainda que tributária do construtivismo brasileiro, a produção artística de Antonio Manuel se manteve única e, muitas vezes, radical. Este artigo examina as especificidades do trabalho do artista, principalmente a partir de suas semelhanças e diferenças com os postulados do neoconcretismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Antonio Manuel; arte brasileira; construtivismo; neoconcretismo.*

### SUMMARY

Even though related to Brazilian constructivism, Antonio Manuel's artistic production has remained unique, and, sometimes, radical. This article examines the particularities of his work, mainly from the point of view of its relations to neoconcretism's postulates.

**KEYWORDS:** *Antonio Manuel; Brazilian art; constructivism; neoconcretism.*

[1] Ronaldo Brito. "Os gestos de Manuel". *Opinião*, n.158, 14 de novembro de 1975. As intervenções de Antonio Manuel abrangem desde "manifestações" ou instalações até trabalhos "ambientais". Vários artistas brasileiros (incluindo Hélio Oiticica e Lygia Clark) preferiam usar os termos *ambiental* e *manifestação* nos anos 1960 e 1970 para distinguir seus trabalhos de instalações, performances e *happenings* de artistas europeus e americanos. Antonio Manuel afirmou que esses artistas brasileiros esperavam separar seus trabalhos da direção que o *happening*, segundo julgavam, estava tomando (em direção ao espetáculo), assim como das restrições dos próprios termos. Embora Antonio Manuel já não use esses termos, eles são empregados neste artigo para permitir certas distinções.

[2] Sua primeira exposição individual foi na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, em 1967.

A produção artística de Antonio Manuel oscila entre tendências radicalmente diferentes<sup>1</sup>. Suas obras mais efêmeras têm sido consideradas gestos ou intervenções concebidas para "romper os limites que separam arte e vida"<sup>2</sup>. Suas composições bidimensionais e tridimensionais, no entanto, palpáveis e construtivistas, tendem à abstração geométrica. Sua produção, abarcando formas não representacionais e formas figurativas, cruza as fronteiras entre arte conceitual e arte concreta.

Antonio Manuel apareceu na cena artística do Rio de Janeiro no final da década de 1960. Ainda que tributária do construtivismo brasileiro, sua produção se manteve única e, muitas vezes, radical. A trajetória de sua obra é, ao menos em parte, o produto do encontro e da amizade com Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Após a dispersão do grupo neoconcreto<sup>3</sup>, esses três artistas se desfizeram das restrições próprias de um programa construtivista rígido e, sem deixar de questionar conceitos artísticos tradicionais, passaram a dirigir as atenções à experiência corporal e à interação com o espectador. Ainda que a obra

de Antonio Manuel retenha elementos construtivos, esse encontro tardio parece ter-lhe possibilitado uma distância crítica dos postulados do neoconcretismo<sup>4</sup>.

#### TENDÊNCIAS POLÍTICAS NOS DESENHOS SOBRE JORNAL

No desenho *Sem título*, 1966, a página de jornal é escurecida com imagens lúgubres de adultos e bebês famélicos cujos braços se estendem em gestos de necessidade, rendição ou acusação<sup>5</sup>. Alguns olhos se voltam em direção a uma espécie de tela retangular no canto esquerdo superior, onde três homens estão diante de uma bandeira do Brasil. Esses homens de terno e gravata, ostensivamente elementos das forças repressoras do governo estabelecido após o golpe militar em 1964, contrastam com a nudez de grande parte das figuras que os rodeiam. “Ordem e progresso” reflete uma crença positivista na modernidade e no progresso econômico. Ao modificar a inscrição e a página de jornal, o artista comenta a desordem característica da situação política em curso.

Foi por conta de seus primeiros desenhos que Antonio Manuel conheceu Hélio Oiticica. Estimulando a realização de obras coletivas, Oiticica incluiu os desenhos sobre jornal de Antonio Manuel na ambientação de seu penetrável *Tropicália*, na exposição *Nova objetividade*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em abril de 1967<sup>6</sup>. Nesse trabalho, o conceito de “penetrável” de Oiticica (espaço no qual o espectador pode penetrar) se expande para incorporar experiências de interação e sensação.

Para Oiticica, existiam paralelos entre os desenhos sobre jornal de Antonio Manuel e *Tropicália*, como as referências ao ideal antropofágico do manifesto de Oswald de Andrade, de 1928. *Tropicália* incorporava elementos tropicais brasileiros estereotipados — em uma tentativa de “canibalizar” as imagens estrangeiras que colonizavam e conferiam caráter exótico à cultura brasileira —, ao mesmo tempo que devorava e assimilava estilos e idéias da arte internacional. Com *Tropicália*, Oiticica procurou “criar uma linguagem nossa”.

Ao se apropriar da capa de um tablóide em seu desenho sobre jornal intitulado *Matou o cachorro e bebeu o sangue* (1967), Antonio Manuel transformou as figuras em vampiros que sugavam o sangue de um pequeno animal. Esse vampiro se tornaria uma imagem importante para um grupo de artistas cariocas durante os anos de chumbo do regime militar, não apenas pela referência ao ato de sugar sangue, mas também por causa das referências antropofágicas. Hélio Oiticica aponta que seus trabalhos e os desenhos de Antonio Manuel compartilham uma mesma forma de jogar com o real. Em *Tropicália*, Oiticica apresenta um paradoxo: o Brasil é um país tropical, mas ao mito do “Brasil tropical” falta substân-

[3] O grupo neoconcreto se dissolveu por volta de 1963. Para esclarecer seus fundamentos, ver Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. (São Paulo: CosacNaify, 1999).

[4] Clark, Oiticica e Pape, mantendo contato estreito, desenvolveram trabalhos com aspectos semelhantes, ainda que individuais. No fim, para Clark, o objeto deixa de existir e a interação com o espectador se torna parte integral da obra.

[5] Antonio Manuel aplaina o espaço nas fotos de jornal ao delinear as figuras distorcidas com um traçado preto grosso e preencher o fundo de preto. Em outro desenho sobre jornal, sem título, essas mesmas figuras angustiadas — infelizes e a gritar, bocas escancaradas e dentes à mostra — aparecem enfileiradas, rodeando uma intervenção policial violenta.

[6] Para uma discussão do período e da *Tropicália* de Oiticica, ver Cynthia Canejo. “The resurgence of Anthropophagy — Tropicália, Tropicalismo and Hélio Oiticica”, *Third Text*, vol. 18, n. 1, 2004.

[7] Guy Brett. *Transcontinental: an investigation of reality*. Londres: Verso, 1990, p. 9.

[8] Hélio Oiticica. “Bloco-experiências em *Cosmococa*”, 8 de março 1974. Ver mais detalhes em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp__home.cfm).

[9] Legível somente sob luz incidindo em ângulo, os altos e baixos do relevo são destacados e sombreados como um braille ilegível escurecido.

cia. “Não há um ‘Brasil’, ele [Oiticica] parece afirmar, apenas uma pletoira de ‘Brasis’, de imagens mentais geradas por diferentes grupos e indivíduos tanto dentro como fora do país”<sup>7</sup>.

No trabalho de Antonio Manuel, a realidade fotográfica do jornal diário é literalmente coberta por desenhos simples de uma realidade mais imediata: a miséria e a repressão. Oiticica afirma que os desenhos de Antonio Manuel “eram os jornais esvaziados de notícias: o apelo da imagem é deslocado e um elemento mais fundamental emerge”<sup>8</sup>. Esses primeiros desenhos, feitos durante o regime militar, focalizam as atribuições sociais e políticas imediatas.

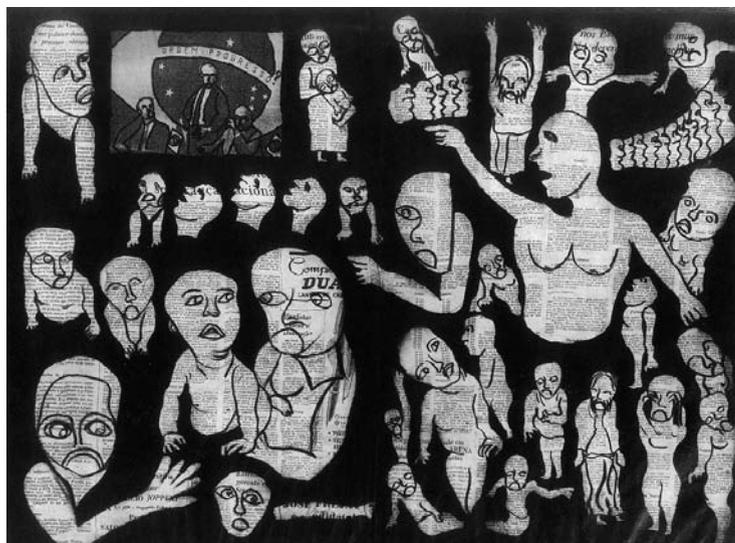
Ao adaptar imagens de notícias, Antonio Manuel não apenas questiona ideais modernistas de criatividade e autenticidade, ao fazer uso de imagens de segunda mão, mas também sobrepõe imagens tão inquietantes às realidades sombrias veiculadas pelos jornais originais. Seu desenho, ao usar o jornal como fonte de material, se vale de recursos tomados ao cotidiano. Da mesma forma que os artistas contemporâneos, como os italianos da arte povera, Antonio Manuel transforma um objeto descartável em algo mais “permanente”.

#### **FLANS: A NOTÍCIA REDIRECIONADA**

Os *flans* de Antonio Manuel podem ser vistos como um desenvolvimento a partir dos desenhos sobre jornal. *Flan*, termo francês para a matriz usada na impressão de jornais, é um molde de papel impresso com a imagem e o texto para o *layout* da página de notícias. Em geral essa parte do processo de impressão seria descartada. Uma vez que esses *flans* eram objetos encontrados [*object-trouvée*], Antonio “tinha” que trabalhar a partir do texto e da imagem existentes. Assim, em muitos *flans* desse período as colunas com palavras impressas eram quase totalmente pintadas de preto.

Esses *flans* eram retirados diretamente das cestas de dejetos de vários jornais depois que a edição matutina tinha sido impressa. O texto enegrecido cancelava fisicamente o texto, censurando-o, deixando apenas blocos de palavras escurecidos e ilegíveis. No contraste dramático das silhuetas brancas e pretas, a violência nas ruas é acentuada. O *flan* intitulado *Opau, a pedra* (1968) faz referências às principais armas usadas como defesa contra os ataques da polícia. A frase tem um sentido adicional de “delírio” ou de “fazer coisas arriscadas”. A junção de imagens no *flan* mostra a brutalidade policial na tentativa de garantir a ordem nas ruas durante um levante estudantil<sup>9</sup>.

Inicialmente, Antonio Manuel havia trabalhado com a matriz descartada das máquinas de impressão. A partir de certo momento, no entanto, o artista conseguiu ter acesso às oficinas do jornal *O Dia* e imprimir seus próprios *flans*. Assim, foi capaz de deixar a superfície



[*Sem título*, 1966.  
Desenho sobre jornal. 57 x 76cm.  
Cortesia Antonio Manuel.]



[*Fantasma*, 1994. Instalação.  
Madeira queimada, fio, foto e flash.]



[*Soy loco por ti*, 1997.  
Reconstrução para mostra individual,  
Centro de Arte Hélio Oiticica.  
Cortesia Antonio Manuel.]

[10] Muitos do *flans* de Antonio Manuel foram censurados durante a ditadura.

não trabalhada ou não manipulada. Com a espessura de papel feito à mão, esses *flans* possuem uma beleza sutil<sup>10</sup>. Alguns desses trabalhos tardios parecem dar destaque ao mundo da arte em relação à violência cotidiana.

O *flan* intitulado *Poema classificado* (1975) combina a seção de classificados de jornal com um poema concreto. A divisão da página em oito colunas a transforma em um poema que reflete seu conteúdo pela forma. Repetição visual, redundância e ritmo; “estrutura-conteúdo”; o caráter esparsos dos elementos e “isomorfismo” são qualidades citadas pelos poetas concretistas paulistanos em *Plano-piloto para poesia concreta*. Uma mesma palavra ou frase aparece repetidamente em alto-relevo em cada uma das oito colunas: *corpo, gráfico, 8 colunas, massificadas, espaço cheio, redundante, ponto e final*. Os poemas de Antonio Manuel viram classificados em dois sentidos. A alusão mais óbvia é ao *layout* da seção de classificados dos jornais. O sentido menos aparente surge nas colunas repetidas, vazias de conteúdo; em outras palavras, a informação não serve para publicação (e não está disponível para o leitor).

#### A OBRA COLETIVA, APOCALIPOPÓTESE

Nos fim da década de 1960 e início da seguinte, Oiticica era um importante mediador entre diversos artistas no Brasil (do cinema às artes visuais, poesia e música). Com essas colaborações, Oiticica contestou as convenções artísticas estabelecidas e reconectou a arte com seu público. Durante esse período, Antonio Manuel interagiu com diversos desses círculos artísticos, apropriando vários recursos, sem por isso abrir mão da autonomia e individualidade.

No verão de 1968, Oiticica organizou uma “manifestação” ao ar livre chamada *Apocalipopótese*. O evento ocorreu em um parque nas proximidades do MAM-RJ, e teve a participação de artistas, cineastas e músicos<sup>11</sup>. Todas as obras foram concebidas tendo em vista a participação dos espectadores. Os *Ovos* de Lygia Pape eram estruturas de madeira e plástico opaco vermelho, azul e branco, através do qual irrompiam os participantes. Oiticica apresentou novos parangolés para serem usados pelo público. Uma das vestimentas, *Nirvana*, foi elaborada com Antonio Manuel. O esboço de um jovem negro no parangolé feito por Antonio Manuel lembra as figuras macilentas dos desenhos sobre jornal.

Nesse evento, Antonio Manuel expôs vinte pequenas caixas de madeira vedadas, *Urnas quentes*, que deviam ser abertas pelo público<sup>12</sup>. Esses trabalhos exigiam uma ação física violenta (o que, considerado o contexto, era um ato simbólico). As peças foram batizadas “quentes” porque a informação estava “queimando” (era urgente) e precisava ser liberada antes que esfriasse. *Urna* tem o tanto o sentido de

[11] A colaboração ocorreu em 28 de julho no aterro do Flamengo. O artista americano John Cage esteve presente com a bailarina Maria Ester Stokler (ver Wally Salomão. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996, p. 72).

[12] Martelos ou outros objetos disponíveis, como pedras, eram usados para quebrar as caixas.

“urna funerária” como de “urna eleitoral”. Como notou Frank Williams, “há, além do duplo sentido, uma crítica, ou ironia: ninguém podia votar no Brasil à época”.

Esses trabalhos faziam referência à mão de ferro dos militares (por reproduzir sua violência excessiva). Dentro das caixas lisas, que lembravam caixões, havia textos manuscritos (por exemplo, “Fome, fome, fome”) e imagens desenhadas (como os corpos magros famintos) que aludiam às condições correntes. O uso de emblemas alegóricos para disfarçar o sentido é comparável ao simbolismo usado antes nos desenhos sobre jornal e nos *flans*<sup>13</sup>. O método driblava o poder da censura. Os oficiais, em geral, não podem agir se não há nada para considerar concretamente como *antiestablishment*. Em obras posteriores, Antonio Manuel encontra maneiras similares de transmitir uma mensagem: talvez com um antagonismo mais lúdico e menos óbvio.

### CABINES E OBRAS MAIS ELABORADAS

No Salão de Bússola, em novembro de 1969, Antonio Manuel expôs três peças “ambientais”: três “cabines” ou salas nas quais o espectador podia entrar<sup>14</sup>. No chão de cada “cabine” havia um colchão largo feito de plástico transparente e recheado de mato. Na “cabine” *Soy loco por ti*, um pano na parede acima da cama podia ser levantado para exibir um mapa da América Latina, com o continente recortado no painel de madeira e pintado de vermelho-vivo. À medida que os dias se passavam (a exposição durou cerca de um mês), a folhagem no colchão começou a se decompor e a exalar um odor pútrido<sup>15</sup>. Nas palavras de Antonio Manuel, *Soy loco por ti* “se transformou então em uma obra viva”. A “cabine” fazia dura referência à situação da América Latina (agravada pela coloração vermelha). O título reflete uma canção tropicalista interpretada por Caetano Veloso, “Soy loco por ti America” (1968). A letra, alternando português e espanhol, inter-relacionava problemas passados e presentes da América Latina (dos quais grande parte tinha como causa a colonização).

*O corpo é a obra* foi realizado em 1970, depois da promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. Com o AI-5, o governo interditou todas as vias de comunicação artística. Antonio Manuel apresentou seu corpo como uma obra de arte (usando as medidas de seu corpo para definir as dimensões da obra), mas foi rejeitado pelo júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna. No dia da abertura do salão, percebendo que a concepção da proposta teria superado aquelas expostas nas paredes e no solo, Antonio Manuel se despiu e se colocou a fazer poses, como se fosse escultura, na sala de exposição.

Dessa obra temporária, desse gesto efêmero, teve origem uma obra de arte tangível chamada *Corpobra*. Esse objeto é uma caixa vertical de

[13] O uso de alegorias é típico dos artistas, músicos e dramaturgos tropicalistas. Ver Christopher Dunn. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counterculture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001); David George. *The modern Brazilian Stage* (Austin: University of Texas Press, 1992); e Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, cinema marginal* (São Paulo: Brasiliense, 1993).

[14] O Salão de Bússola foi organizado depois de os militares proibirem que a representação brasileira na Bienal de Paris fosse exibida no MAM-RJ.

[15] O apodrecimento do material dificultou a aquisição da obra. No fim, a direção do museu pagou pela obra sem a adquirir.

madeira, de dois metros de altura, com uma das faces em plexiglas. No interior, há a ampliação de uma foto em preto-e-branco do artista posando nu no MAM-RJ. O pênis está censurado por uma tarja preta e a palavra *corpobra* sobrepõe-se à tarja (no lugar onde estaria escrito *censurado*). A metade inferior é preenchida com serragem. Como as cabines, a obra foi projetada para interação com o espectador. Uma alavanca na parte de trás aciona um mecanismo que faz baixar uma segunda foto do artista, totalmente nu. Na referência à censura, a obra é uma crítica à repressão de idéias. Na forma, poderia ser considerada uma extensão de trabalhos construtivistas.

#### MANIFESTAÇÕES RECENTES/ INSTALAÇÕES

Peça “ambiental”, *Fantasma* foi apresentada pela primeira vez no Fórum de Artes Plásticas de Brasília, em 1994<sup>16</sup>. Em 1995, o Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu) do Rio de Janeiro convidou Antonio Manuel a expandir a obra. Cerca de novecentos pedaços de madeira queimada, suspensos por uma grade imperceptível presa ao teto, preenchem o espaço da galeria. Os pedaços irregulares de carvão vegetal ficavam pendurados em alturas variadas.

Uma vez que a obra é visualmente impressionante em sua graça formal, pode-se ser levado a pensar que se trata de um trabalho calmo, de natureza meditativa. Após observação mais atenta, uma pequena foto pode ser vista do outro lado da barreira precária de objetos oscilantes. Flashes suspensos iluminam de forma intermitente a imagem na parede. Estimulado a atravessar o labirinto de pequenos fragmentos enegrecidos, o visitante entra, preocupado em não sujar a roupa. Ao se aproximar da foto, uma cabeça encoberta por um pano branco e rodeada de microfones de equipes de reportagem se torna visível.

O título, *Fantasma*, se refere a uma imagem fantasmagórica na foto — um sobrevivente do massacre de Vigário Geral. Essa pessoa, testemunha ocular do massacre, desapareceu para proteger-se. Como a descreveu Antonio Manuel,

*A fotografia que integra a instalação é de um personagem real que, ao ter sua imagem divulgada pela imprensa como testemunha de um crime, passou a viver escondido, perdendo sua identidade e transformando-se em um verdadeiro fantasma.*

O termo *fantasma*, porém, talvez sugira uma presença espiritual, assim como uma presença física. Considerado um espectro, a imagem traz à mente a impressão de um medo contínuo — nesse caso, medo dos esquadrões da morte formados por policiais. O trabalho de Antonio Manuel, exposto pouco depois do massacre, era uma declaração

[16] Para uma descrição dessa obra feita pelo próprio artista, ver Cynthia Canejo. *Antonio Manuel: a dialectical response to Brazilian developments in modern art* (Dissertação de mestrado apresentada à Universidade da Califórnia: Santa Bárbara, 1998).

audaciosa. De fato, em 1996, um dos policiais responsáveis foi condenado por um crime.

### **TRAÇOS CONSTRUTIVISTAS NAS PINTURAS CONTEMPORÂNEAS**

Antonio Manuel trabalhou com meios mais tradicionais, como desenho e pintura de cavalete, enquanto continuava a construir suas peças “ambientais” mais poderosas. Suas pinturas dos anos 1980 parecem ser, à primeira vista, abstrações geométricas no sentido estrito; no entanto, retêm formas figurativas. No trabalho *Sem título* (1985), dois pequenos quadrados são emparelhados e repetidos na superfície da tela. Uma vez reconhecidas como olhos, as formas humanas se manifestam. As mudanças ligeiras de cor e textura se perdem, muitas vezes, nas reproduções da obra original. A diferenciação tonal é sutil, por vezes a única diferença está entre uma pintura brilhante e uma chapada ou entre um esmalte transparente e um opaco.

Pinturas da década de 1990, como *Ano Passado*, brincam com o espaço ao usar módulos. A conexão entre as unidades modulares, que formam um L, sugere a existência de uma estrutura de apoio subjacente. Esses trabalhos não são pura abstração; refletem o meio ambiente em que foram feitas. O aspecto figurativo é suprimido, mas as formas geométricas continuam a derivar de contextos e assuntos humanos. Ao fazer referência a tendências correntes, como videogames, o trabalho de Antonio Manuel se expande para além da limitação da unidade modular não representacional neoconcretista.<sup>17</sup>

### **A TRAJETÓRIA DA OBRA DE ANTONIO MANUEL**

As primeiras obras de Antonio Manuel, ao complementar e estender as idéias de Hélio Oiticica, nos fazem lembrar que, durante a década de 1970, o artista carioca estava em busca de colaborações. Os trabalhos de Antonio Manuel demonstram que Oiticica não apenas inspirou outros artistas, mas também que o trabalho de outros artistas lhe serviu muitas vezes de inspiração.

As “manifestações” de Antonio Manuel ajudam a iluminar um período volátil, no qual o espectador era valorizado como parte integrante do trabalho. Por volta dessa época, Oiticica e Lygia Clark tinham construído a reputação no Rio de terem forçado os limites da arte<sup>18</sup>. Antonio Manuel adotou os aspectos interativos dos trabalhos desses artistas, sem no entanto deixar de aderir a formas e estruturas construtivistas. Enquanto a obra de Antonio Manuel varia entre trabalhos de cunho social ou político e intervenções ou instalações efêmeras, os componentes construtivistas não desaparecem, e por vezes dominam. Em contraste com outros artistas que se alinharam com o

[17] Para exemplos da unidade modular usada em uma obra neoconcreta, ver *Plano com superfície modulada No. 2*, 1956, de Lygia Clark e *Composição VI: Distribuição Rítmica sob sistema modulado*, Willys de Castro, 1953.

[18] O movimento em direção a trabalhos mais experimentais e interativos de Oiticica e Clark pode ser visto como uma guinada em direção oposta às abstrações geométricas prévias.

---

Recebido para publicação  
em 15 de maio de 2006.

---

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

76, novembro 2006

pp. 265-273

---

desenvolvimento concreto ou neoconcreto por associações remotas, havia uma conexão direta e uma interação constante entre Antonio Manuel e os artistas brasileiros concretos e neoconcretos proeminentes e, subseqüentemente, um desenvolvimento paralelo de seu trabalho. Inclinando-se crescentemente em direção à abertura e à participação em seus trabalhos, no espírito de Oiticica e Clark, Antonio Manuel continuou, porém, a realizar trabalhos construtivistas ao lado de peças mais “ambientais”. Em cada caso, os elementos pessoais e paradoxais das obras de arte exibem características próprias de Antonio Manuel.

---

CYNTHIA MARIE CANEJO é professora no departamento de arte da University of North Carolina.