



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Contracomunicação e Contracultura na Arte dos anos 70 no Brasil

Virgínia Gil Araujo

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O estudo da arte dos anos 70 no Brasil revela a importância que os jovens artistas concederam ao experimentalismo fotográfico e problematiza a fotografia documental em suas proposições. A constante presença do auto-retrato ficcional nas fotografias encenadas de Antonio Manuel pode ser compreendida face à repressão à liberdade de expressão.

Palavras-chave: Antonio Manuel; Arte Fotográfica; Mitos de Origem; Poesia Visual; Objeto de Memória.

Abstract: The study of the art of the 70s in Brazil reveals the importance that young artists grant to the experimentalism photographic and discusses documentary photography in his propositions. The constant presence of the fictional self-portrait photographs staged in Antonio Manuel can be understood against the repression of freedom of expression.

Keywords: Antonio Manuel; Photographic Art, Myths of Origin, Visual Poetry; Object Memory.

Ao pesquisar o artista luso-brasileiro Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo, para a minha tese de doutoramento¹ destacou-se a poética visual em que fotografia e texto compõem um conjunto de trabalhos realizados entre os anos de 1967 e 1977 predominantemente fotográficos. Complementando este estudo, pretendo aprofundar a análise dos trabalhos realizados nos anos 70 ao evidenciar a relação entre os retratos do artista encenando “*The Cock of the Golden Eggs*” (1972) ou “O Galo dos Ovos de Ouro” (1973) para seus auto-retratos fotográficos em série e a sua total desapareição na paisagem desértica que lhe servia de cenário no último trabalho desta série - a poesia visual “Onde estão todos?” (1979). Ao iniciar a abordagem deste tema, proponho um deslocamento do contexto histórico contracultural dos anos 60, por assim dizer, em que o sentido da arte, suas formas de recepção e exibição, em relação à arte sofisticada mudam radicalmente, para as circunstâncias históricas de sua absorção nos anos 70, momento em que há uma crise das comunicações com o acirramento da censura no Brasil. Neste processo, questiono como as expectativas em relação à arte se dirigiram para a fotografia como arte contemporânea.

No texto de Décio Pignatari que acompanhava os retratos de *The Cock of the Gold Eggs* (1972) como foto-ideia de Antonio Manuel, mas realizados pelo fotógrafo Sebatião Barbosa, para participarem da exposição censurada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973 - que,

¹ ARAUJO, Virgínia Gil. *UMA PARADA – Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil 1967-1977*. Tese de Doutoramento em História, Teoria e Crítica de Arte. Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

por esta razão, se transformou no “Jornal Exposição de 0 às 24 horas nas bancas”, como suplemento dominical de O Jornal,- o poeta parece apontar para a crise do homem no mundo como uma crise da comunicação ao interpretar as fotografias que concentram sua reflexão sobre “O Galo dos Ovos de Ouro”. O galo que freqüentemente aparecia como símbolo dos festivais da canção televisionados durante os anos rebeldes não poderia mais apresentar a voz de uma juventude considerada a aurora da civilização.

Pignatari viu nele o homem-signo, um homem biologicamente alterado pelo progresso linear, que devia ser repensado sob pena de transformar-nos todos em andróides, reforçando, portanto, para além da ficção no retrato fotográfico a idéia de contracomunicação como chave do contexto contracultural que encontra-se na Teoria da Guerrilha Artística amplamente explicada pelo autor como algo que configurava-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental e contra o sistema como anti-artística.²

Estes retratos encenados compõem uma série de trabalhos do artista desde o seu primeiro jornal até o filme “Semi-Ótica” realizado em 1975, em que *The Cock* forma a imagem-mental no início do filme para ver desfilar diante de si as imagens extremas dos corpos assassinados denunciando, por fim, a presença do esquadrão da morte na favela. Nelas, novamente propõe o seu próprio retrato como obra, no qual aparece semi-nu dentro de um ninho,

² PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

para construir uma idéia de impotência, da impossibilidade de comunicação e, assim, manifestar a crise do homem. Nos desdobramentos desta foto-idéia encontramos a fotografia expandida em outros formatos como aqueles identificados ao jornal e ao objeto poético na proposta de uma “leitura aos pedaços”.

As seis fotografias de *The Cock* (O Galo) formam uma tira que, ao ser montada no espaço físico de exposição, ultrapassa a parede em direção ao piso abolindo uma visão tradicional na exposição das obras em linha horizontal. A estratégia para a montagem é vetorial, pois dobra a tira fotográfica e, nesse processo, acaba por ativar o espaço. A fusão dos planos estabelece uma visão gráfica hierárquica do artista, na qual a última imagem, colada ao chão, enterra o horizonte poético deixando entrever seu profundo distanciamento dos homens. O enquadramento de cada uma delas é mutante, - aproxima e distancia o índice icônico rompendo com uma visão estática dos planos ao exigir uma maior mobilidade da retina. Ao centralizar a imagem icônica, a lente do fotógrafo conduz a percebê-lo em seqüências dentro do plano geral da imagem, imerso num espaço desértico. Por fim, enfeixa o artista em primeiro plano revelando sua identidade difusa, em cumplicidade à transfiguração tragicômica da legenda. A princípio, parece pertencer a aquele universo dos gibis, dos HQs, que dialoga com a Vanguarda Surrealista, ao embaralhar nosso inato senso de forma e desassociá-lo da realidade visível, assim como do Udigrúdi - uma avacalhação do *Underground* americano inventada no Brasil. O deslocamento do olhar,

entretanto, reajusta permanentemente o foco no artista até podermos enxergá-lo no plano médio daquela imagem em que posa resignado defronte aos nossos pés. Porém, sua aparente presença, obtida pela imagem-espaco, é capaz de lhe conferir uma singularidade naquela área desértica e de silêncio incomum. A idéia de superação de Antonio Manuel revela que ele não entende a impotência como uma inferioridade em que estaria com relação ao pensamento como linguagem, mas, antes, que se serve dela para acreditar na alteridade.

The Cock of the Golden Eggs surge também como objeto poético, uma outra “urna quente” do artista mas como invólucro transparente, onde sua imagem dentro do ninho/Éden se repete inúmeras vezes a proteger os ovos que ali estão. Esta série fotográfica pode ser compreendida em associação direta com a proposta da experiência limite “O Corpo é a Obra” no Museu, conforme o crítico de arte Frederico Morais.³ O episódio sobre o confronto entre o artista e o Museu que resultaria na sua rejeição pela instituição encontraria argumentos na prática determinada do livre arbítrio, naquilo que Mário Pedrosa como facilitador das novas vanguardas perceberia sempre como criativo e serviu para sua defesa incondicional como “ato experimental da liberdade”.⁴ A exposição de sua

³ “Depois de exibir o corpo em ritual fulminante no MAM, Antonio Manuel, com desvelo, vela seu corpo (velar, manter-se alerta, vigiar) protegendo-o no mesmo ninho/Éden. Ao espectador a iniciativa de mais uma vez exibir o corpo do artista, em cerimônia que se repete ad-infinitum. A vida n vezes velada e re-velada(CORPOBRA,1973)”. Arquivo do MAM-RJ. MORAIS, Frederico. *Antonio Manuel: velar, desvelar, re-velar*. O Globo, Rio de Janeiro: 14/1/1976.

⁴ Mário Pedrosa em conversa gravada por Antonio Manuel publicada no jornal “Exposição de 0 às 24 horas”. O Jornal, Caderno de Cultura, 15/7/1973, p.2

nudez desautorizada recebeu uma punição noticiada no dia 24 de maio pelo Correio da Manhã, depois de uma campanha de difamação promovida nos jornais durante uma semana, pela Comissão Nacional de Belas Artes.⁵ A Comissão encaminhou uma carta ao Ministério da Cultura, dirigido por Jarbas Passarinho, solicitando a proibição da participação dele em todas as exposições e salões em instituições públicas municipais, estaduais, e federais, durante dois anos. O artista, portanto, retira-se dos museus sem, porém, renunciar à criação. Em 1970, ocorreram suas primeiras experiências com cinema no curta-metragem em 16mm “*By Antonio*” e, neste mesmo ano, iniciaria o documentário “*Dalva, Meu Amor*”, junto com Lygia Pape, com fragmentos de antigos filmes em que a cantora figurou,⁶ bem como o vídeo-tape “*New Life*”. A partir do início dos anos 70, ainda trabalharia junto com Lygia Pape, o que daria maior vazão às suas idéias para cinema, pois Lygia já havia realizado as vinhetas da Cinemateca do MAM-RJ e filmes experimentais.

Em 1973, o jornal-exposição, com tiragem de 60 mil exemplares, mostra com detalhes todo o seu projeto para o espaço expositivo, reúne textos sobre as seis propostas apresentadas à equipe do Museu. Na capa, seu próprio retrato em *The Cock* ocupa, em grande formato, quase toda página junto ao texto em que a resposta do artista aos acontecimentos era a sabedoria trágica do galo. Lygia Pape veio a reforçar esta idéia na página seguinte

⁵ *Pintor que fica nu não recebe punição do MAM*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19/5/70. Ver também: Nota sobre a decisão do MEC. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24/5/1970.

⁶ JORNAL DO BRASIL, Coluna “Do Cinema”. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1970, s/p.

salientando que o galo velho do norte põe ovos, com esse depoimento impulsiona mais uma defesa do artista luso-brasileiro. De outro modo, acaba por manifestar a alteridade nos auto-retratos fotográficos das novas vanguardas dos anos 70 que desconstroem os mitos de origem. O galo ovíparo pode ser encontrado na literatura latino-americana como “Galo Celestial” no Livro dos Seres Imaginários de Jorge Luís Borges, bem como nos motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil analisados pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*.⁷

Em continuidade ao que propõe a partir desta tentativa de inserção no Museu, na segunda página do jornal-exposição podemos encontrar a entrevista integralmente transcrita com o título “Quem É Quem”, concedida por Mário Pedrosa, Hugo Denizart e Alex Varela, gravada logo após a abertura do polêmico XIX Salão de Arte Moderna em maio de 70. As fotografias de sua nudez encontram-se no centro da página. Nelas podemos constatar os sinais de censura na imprensa – o sexo do artista aparece velado, ao ser apagado da foto resta uma tarja branca em alto contraste. À margem esquerda, um texto intitulado “A leitura quente de paixão e de morte” de Lygia Pape, que o assina sob pseudônimo “Janaína”,⁸ pois a artista fora presa e torturada neste mesmo ano e sofreria com as restrições. Abaixo, na mesma página, a exposição “Área

⁷ A idéia do “galo ovíparo” do Éden e sua sabedoria trágica consta também no imaginário social. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.296-309.

⁸ Conforme esclarecimento de Antonio Manuel à autora em 19/01/2006.

de Silêncio - 1973” em planta-baixa para ocupação da sala de exposição do Museu.

O jornal-exposição, além de apresentar as seis propostas com fotos dos trabalhos, ainda publicaria mais quatro textos. A relação entre texto e fotografia evidenciam que a arte estava em crise para Antonio Manuel. A agressividade e paixão de seus textos como menciona Lygia Pape demonstram que sentia-se encorajado pelas idéias de Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho, suas principais referências sempre presentes através de Hélio Oiticica que vibrava com os textos reunidos de Décio Pignatari, como “Marco Zero de Andrade” e “Teoria da Guerrilha Artística”, ambos do livro *Contracomunicação*.

A quinta proposta é o Éden, um mapa da América Latina coberto de lama, ápice do imaginário grotesco que acaba por reforçar a dimensão alegórica dos trabalhos de Antonio Manuel em analogia com *The Cock of the Golden Eggs* que, por fim, é a sexta proposta de trabalho dentro da página do jornal-exposição. Neste sentido, a fotografia da primeira página se diferencia daquela na última página, em que encontramos o enunciado “*The Cock*” substituído por “*O Galo*”, retirando a ambivalência da expressão inglesa, na qual a palavra “*the cock*” pode ser traduzida como “o falo”, para conotar impotência. O galo como expressão da língua portuguesa é um signo de comunicação, denota prontidão ao anunciar o dia. O sentido implícito, de impossibilidade do diálogo, remete à fantasmática do corpo em Antonio Manuel - criador que se estranha como criatura de si ao perceber o dia nascido sem que, antes,

amanhecesse dentro dele. Mas, há ambigüidade nesta visão de si, pois o enunciado remete ao “galo dos ovos de ouro”, isto é, há uma potência enrustida na linguagem. O que parece então poder diferenciar o retrato fotográfico em “O Galo”, não é a sua motivação geral, a representação de si mesmo; é antes a forma como a fotografia, pelo seu caráter imediato e pseudo transparente vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo.

Os retratos ainda podem ser encontrados na coleção de Gilberto Chateaubriand pertencente ao MAM-RJ, dentro do objeto intitulado “The Cock of the Gold Eggs – Homenagem ao poeta Torquato Neto” (1973), em que temos que lidar com o duplo eixo memória-esquecimento pois, ao contrário dos objetos anteriormente citados, pode ser apontado o grotesco não calcado no riso, mas no sentimento incômodo da tragédia. Este objeto de memória raramente faz parte das exposições dos trabalhos do artista. Aparentemente, tornou-se problemática sua absorção devido a condição efêmera da materialidade fotográfica, podendo ser percebida no desbotamento considerável das cores, nos fungos que cobrem em parte àquelas imagens. O objeto de memória é composto por quatro imagens fotográficas da série emolduradas em cruz, no qual homenageia o poeta com um texto impresso no centro das fotografias, onde encontramos a frase: “O amor é imperdoável”. Talvez, um código de desconstrução da propaganda do regime “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que

deixaria seqüelas do afeto ao país nos anos 70, pois a idéia do “nacional” para Torquato gerava desconfiança e já lhe parecia caquética desde o final dos anos 60. Lembraria, assim, da semana anterior ao decreto do AI-5, quando Hélio e Torquato embarcariam para Londres, na tarde de 3 de dezembro de 1968, antes do navio zarpar, as últimas palavras de Torquato: “Vou embora porque alguma coisa vai explodir por aqui, algo vai acontecer”.⁹ Enquanto desdobramento desta série, relaciona-se ao sentimento de impotência diante da morte, e do choque com o ato intransponível daquele amigo que suicidou-se, quando ninguém suspeitava,- exatamente no dia, em que completou 28 anos (9/11/1972).

Antonio Manuel em *“The Cock of the Golden Eggs”* parece sempre se referir ao pensamento de que Artaud seria o precursor, ao invocar “verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil”. O choque produzido pela morte do poeta, cujo drama resultaria da memória do amigo que não poderia mais olhar, lhe remontaria uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. Torquato ao romper com o mundo, se tornaria um vidente surpreendido por algo insuportável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. O encontro com o impensável que não pode nem ser dito. Entre os dois, seu pensamento sofreria uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo. O mundo para ele tornou-se tão insuportável

⁹ VAZ, Toninho. *Pra mim chega - A biografia de Torquato*. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.125.

que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O insuportável não é mais uma injustiça, mas o estado permanente de uma banalização cotidiana, enxergada melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, criar.

Ao homenagear o amigo elege a arte que parece caber inteiramente no vitalismo de Nietzsche: “em que somos ainda devotos”. Nele, a paixão revolucionária, que lhe toma conta desde a sua primeira mostra em 67, não o deixou de inspirar seu signo de fé, pois percebia um vínculo que se rompeu - o mundo não sincronizado com o sujeito de Torquato. Para Antonio Manuel, reencontrar o mundo supõe retornar a quem dos códigos. É apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, restituir as palavras ao corpo, à carne; atingir o corpo antes dos discursos. Artaud não dizia outra coisa: crer na carne; “sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer com que ela retome o seu lugar”.

A arte como vida seria a razão especial da crença do artista - o corpo como uma semente, grão que faz explodir o calçamento em que a semente se conservou, e que, ao romper o solo, atesta a vida; mas o artista percebe que o corpo como conhecimento verdadeiro é obscuro, neste mundo tal como é. Ao homenagear o amigo, propõe uma arte como ética para crer nesse mundo e, como Artaud, precisa acreditar na arte como vida; seria acreditar no impossível vínculo do homem com o mundo, que não deixa de ser uma saída.

Por sua vez, a atitude contracultural colocou um dilema sobre a sua absorção pelo Museu, conforme o curador Luiz Camilo Osorio.¹⁰ Diante do problema podemos indagar se a arte fotográfica, quando trata da relação entre arte e morte desconstrói os ufanismos, o mito do Progresso. A afirmação da vida na arte participativa é suficientemente multiforme para incluir nela a morte? Mas a contribuição da arte fotográfica está na inserção do debate sobre a adequação do estudo da fotografia como intensa tragédia vivida em maior grau em todo gesto artístico, e em menor grau nesse surpreendente ato fotográfico da vida corrente. Aqui a questão que se coloca diz respeito a capacidade da fotografia modificar as instituições e ao que podemos esperar dela. Como a tendência fotográfica dessa atitude radical colocaria em xeque o silêncio sobre a nossa sociedade dos poetas mortos? A poesia visual “Onde estão todos?” obtida pela fotografia das dunas brancas, a paisagem como tônica da vida condenada à desapareição, parece tirar do esquecimento a morte de muitos artistas, entre eles Ivan Serpa, Flávio de Carvalho, Luís Otávio Pimentel, Hélio Oiticica e Raymundo Colares durante a última ditadura militar no Brasil. O excesso de mortes junto ao aspecto cruel e encenatório dos suicídios significam a fragmentação de um universo policiado e ordenado, onde os excessos surgem como uma acentuação das situações vividas por aqueles que foram silenciados.

¹⁰ OSORIO, Luiz Camilo. *Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de./NAVES, Santuza Cambraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de./NAVES, Santuza Cambraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ARAUJO, Virgínia Gil. *UMA PARADA – Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil 1967-1977*. Tese de Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte. Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

BORGES, Jorge Luís. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega - A biografia de Torquato*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

