

Antonio Manuel: percurso no contra-circuito erótico-marginal

Tatiana da Costa Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro

O tema aborda a perspectiva contemporânea dos trabalhos *Urnas Quentes* e *Arma Fálica* do artista luso-brasileiro Antonio Manuel. O enquadramento teórico busca adequar-se a chaves de leituras desviantes que cotejam a temática erótico-transgressora de Georges Bataille. Objetiva-se validar, a partir desses trabalhos, o ethos constitutivo do circuito contemporâneo sem abandonar a pulsão erótico-poética do artista.

Palavras-chave: Antonio Manuel. Arte Contemporânea Brasileira. George Bataille. Erotismo

*

The theme addresses the contemporary perspective of work *As Urnas Quentes* and *Arma Fálica* of the Brazilian artist Antonio Manuel. The work draws theoretically on deviant readings' erotic theme-transgressive of Georges Bataille. The goal is to validate, from these works, the ethos of constitution of the contemporary circuit regarding the erotic-poetic impulse of the artist.

Keywords: Antonio Manuel. Contemporary Brazilian Art. George Bataille. Erotism

Desconstruir o construtivo

O artista despido desnuda a arte. Questionando os sistemas reguladores da arte, o júri dos salões e a ideologia do mercado, Antonio Manuel inscreve uma óbvia e estranha obra: seu corpo. Os requisitos tradicionais para a inscrição: altura, largura, profundidade; o artista os preenche. Suas medidas são as medidas da obra, suas dimensões, seu peso. A ação de Antonio Manuel inscreve-se na vigência do espaço crítico dos anos 60 e 70 e presumida no campo romântico-fenomenológico que orienta certa leitura historiográfica. Na contemporaneidade, após quase 50 anos, qual o sentido do gesto do artista? Buscando recodificar a lógica daquele circuito, converte-se a ação do artista e seus desdobramentos em outros regimes de visualidades/inteligibilidades. A noção operacional com a qual o corpo do artista inscreve enunciados sensíveis de espectro erótico-marginal se oferece, por assim dizer, à fricção – índice contemporâneo.

Antonio Manuel teve sua produção inicial imersa no experimentalismo das linguagens e do circuito artístico. O enlace entre poética e dimensão pública da obra pode ser lido, inicialmente, na permanência da principal corrente da modernidade brasileira: construção, seguida da experimentação neoconcreta. Naquele momento, busca-se pelo sentido da brasilidade nas produções artísticas significando percorrer pelas tensões/dissensões oriundas da formação artística e do sistema de arte no Brasil. A dificuldade não se encontra somente na consolidação do *topos* da arte brasileira, encontra-se também na confusão e em leituras equivocadas da produção em geral, ou seja, na falta de crítica especializada.

Enfocar as ações do artista pautadas nas questões que subsidiavam a arte brasileira: a saber, passagem da eclosão neoconcreta para uma cultura de massa consiste no primeiro passo para uma chave de leitura que postula o sentido de linearidade. Informado pelos neoconcretos, Antonio Manuel intui as possibilidades decorrentes da percepção do corpo. Corpo que não é nem puramente sensível, nem puramente inteligível, apenas a coincidência dos dois. Como entender uma abordagem tão singular, que não participa mais do ideal da autonomia da modernidade, imiscuída na massificação dos meios? No estranhamento do lugar da arte, nos idos de 1965, emerge uma nova potência que, embora parta do neoconcreto, foge à intelectualidade dessa geração. Antonio Manuel apreende intuitivamente o que a geração anterior formulou. Sua percepção - ingenuamente selvagem e provocadora – permite a associação de sua poética aos indícios contemporâneos da transgressão informe.

Tratemos, pois, de assinalar a descentralização do núcleo produtivo de Antonio Manuel, consensualmente, o *flan*. O *flan* é um papel mais consistente cuja textura aproxima-se da borracha. Nele, eram impressas as fotos e as notícias, servindo de matriz que iria para as rotativas das gráficas. Antonio Manuel explora a pontencialidade do objeto assumindo inúmeras propostas. Primeiro,

apropria-se do seu produto final – o jornal diário; a dobra do gesto consiste no recolhimento dos *flans* impressos na redação de jornais para utilizá-los como suporte. O movimento de redobra é imediato, assim, o artista passa a criar o seu próprio *flan* com poemas-visuais e fotos-poéticas. O objeto-experimento de Antonio Manuel pode ser dissociado da posição central, orientada pela leitura vertical do processo do artista, e recolocado em território indiciário. Em *Notes sur L'index*, Rosalind Krauss desenvolve a noção de *shifter*, cuja pertinência para a interpretação do trabalho de Antonio Manuel deriva de certo sentido arbitrário aplicado aos significados do artista: “O indicador [*embrayeur/shifter*] é um tipo de signo lingüístico participante do símbolo, mesmo que ele partilhe os traços de outra coisa” (KRAUSS, 1993, p.64). Mesmo que Antonio Manuel, intuitivamente, privilegie a dissolução-morte do objeto na experiência, existe quase sempre um controle do processo constitutivo das obras, cultivado pelas propriedades dos trabalhos de arte, isto é, o desdobramento que gera um circuito diagramático. Operando a partir do sentido de *shifter*, a leitura da produção de Antonio Manuel torna-se irremediavelmente, contemporânea.

Por não ser um artista identificado à intelectualidade do fazer arte, Antonio Manuel participa da constelação da arte de modo errático, preocupando-se com as coisas do mundo cotidiano e o aproximando do caráter indiciário da produção contemporânea. Sua contribuição atesta a possibilidade de uma nova narrativa para a história da arte se lido pela perspectiva horizontal da contemporaneidade que introduz circularidade irradiadora e que trabalha determinados elementos apreendidos pelo artista e transformados em significantes, para codificar e decodificar sua produção.

No conjunto de sua produção, Antonio Manuel almeja algo próximo à total liberdade do fazer. À primeira vista, é possível destacar o *pathos* erótico da produção do artista nos anos de 1960 e 1970. Trata-se de atitude predominantemente comunicativa, com o uso abundante de imagens e mensagens de contestação contra a situação política específica e contra o sistema de arte.

De um modo geral, uma leitura que tenda ao formalismo identificaria a redução e a elaboração espacial, bem como, a entropia visual norteadora da produção. No entanto, aproximado ao transgressivo agir como modulação da sua poética, Antonio Manuel propõe o processo artístico e o modo de circulação estratégias de definição da própria obra. Há, contudo, certa diferença entre as abordagens: através da imediaticidade – tributária à imagem - ou da intermediação a partir da experiência do objeto proposta pelo artista. Antonio Manuel busca o atrito dos corpos e trabalhos orientado por *pathos* virulento e cuja ação direta é primordial para o desdobramento da obra. Há, talvez, a demanda de uma ação mais sorrateira, de contato mais intelectual ou a fixação imediata do olhar refletido na superfície da obra.

Antonio Manuel destaca-se vivenciar seu elemento natural: a cidade. Flanar pelas ruas e retirar-lhes o seu mais profundo sentido, o seu superficial significado – coloca-o como participante de uma cultura já numa esfera em ampliação, de massa, e, assim, segue a tarefa deste artista.

O resultado da sua abordagem urbana está na composição de sínteses dos elementos da arte. Sua poética é alimentada pelos circuitos tortuosos de uma cidade crescida sob o signo da desorganização, infinitamente viva, pulsante e desestruturada. Seu esforço se concentra em organizar esse caos, essa entropia visual, sem no entanto, reverter o caos. O artista reconhece a desordem, para, a partir dela, tentar mostrar seu esqueleto, sua estrutura. Antonio Manuel invade o horizonte da arte, seu mundo contemporâneo, para dele e a partir dele descobrir sua estruturação, sua ordem. E a ordem do mundo é a desordem. A ordem/desordem da escrita da história da arte perfaz tal lógica.

Pathos erótico-marginal: eclosão do circuito

Antonio Manuel participa da arte como participa da vida, deixando sua marca, burilando seus marcadores poéticos. O artista não tenta ser didático – considerando o hermetismo da linguagem artística da época -, pelo contrário, suas obras contêm um mistério, um segredo. Ele produz trabalhos que intercalam o par permitido/interdito. Neste sentido, a participação do espectador se torna fundamental, sua vinculação carnal e pulsante incide sobre os processos poéticos do artista. O participante pode desvendar ou não esse mistério, no mínimo ele é convocado para tal. Esse par nada tem de tão profundo ou essencial, faz parte do traço lúdico e irônico do artista. Propõe-se ao espectador um jogo, cabe-lhes revelar os indícios. Em um processo oposto, acentua aquilo que ninguém quer saber ou sentir. O peso existencialista desta operação deve ser suavizado por completo, considerando sua inserção em circuito contemporâneo, através do embate corpóreo lúdico e pelo passeio transgressor pela malha da cidade. Antonio Manuel não busca resolver os problemas para os quais aponta, busca, sim, reordenar poeticamente, no dissenso – próprio do caos vivenciado por sua inserção numa cultura de massa esquizo-periférica – suas proposições.

A experimentação filosófica, iniciada com *Documents* e continuada no *Erotismo*, do escritor Georges Bataille dialoga com dois objetos de Antonio Manuel (Urnas Quentes e Arma Fállica), dissociados da matriz historiográfica identificada com leituras de acepção moderna. A proposição erótica-filosófica de Bataille - que versa sobre o delimitado, caos, dissolução e morte – sustenta a leitura dos trabalhos Urnas Quentes e Arma Fállica de Antonio Manuel. A correlação entre o *corpus delicti* (corpo delito) e a verve erótico-marginal do artista dispõe o corpóreo transgressor e transgredido na ubiquidade e reversibilidade contemporânea em arte. Bataille evoca a reversibilidade contínuo/descontínuo ao longo do livro *Erotismo*, 1957, do qual destacamos a seguinte passagem:

Com a vida do homem, entramos diretamente na experiência interior. Os elementos exteriores que discernimos se reduzem, enfim, à sua interioridade. A meu ver, o que confere seu caráter às passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte, desde o princípio, associa no espírito do homem a ruptura da descontinuidade – e o deslizamento que segue rumo a uma continuidade possível – à morte. Esses elementos nós os discernimos de fora, mas se não tivéssemos primeiro a experiência de dentro deles, sua significação escaparia (2017, p. 128).

Paradoxalmente, a orientação possível para a leitura contemporânea de trabalhos artísticos perpassa pela transgressão – atemporal – do surrealismo surgido na modernidade: causa e efeito da sua dissolução como movimento artístico-literário. Com Bataille, o invólucro daquilo que seria o surrealismo realiza-se em síntese na experimentação poético-filosófica e, esta, passível de escapar do contínuo e do linear. Walter Benjamin conclama o Surrealismo com o último movimento de inteligência européia. Rosalind Krauss anuncia em *Corpus Delict* a experiência artística descontinuada - por fora - da linha mestra da história da arte decorrente da fotografia surrealista. Todavia, a perturbação na estrutura do discurso crítico moderno é decorrente da tomada de posição frente aos deslocamentos da produção artística indefinida ou orientada por “um termo sintético.” (KRAUSS, 1993, p. 87) Certamente, uma transgressão porque a arte não pode conter um centro que agrega o sentido de unidade – reivindica-se, pois, a liberdade enunciativa como poética. Há, sem dúvida, caráter pluralista nas chaves de leitura ou conceitos operativos, já que as pesquisas e especulações passam a incluir a reflexão sobre o que seriam os meios artísticos e quais os fluxos, intermitências, dissensos na e da instituição-arte. A produção artística múltipla e ubíqua transmuta a crítica para transformá-la em clínica. Esta deve então procurar enunciados que englobem essas dicções. Outros parâmetros se colocam a partir do não-consensual meio artístico, distorcendo as flexões e postulando especulações sobre a linguagem – direcionadas pelo estruturalismo, pós-estruturalismo e filosofia da linguagem, poesia e experimentações. O caráter indiciário da arte parte das criações artísticas e ao mesmo tempo passa a pertencer ao universo da crítica.

A partir desse ponto, recorreremos ao catálogo da exposição *L'informe* que assume a forma dos textos de George Bataille e outros que formam *Documents* – publicado nos anos 1929 e 1930. A proposição se apresenta pela justaposição de ensaios e fotos sobre diversos assuntos, naturalmente provocativos. A estratégia de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois parece ser descontinuar a linguagem que acompanha – história, filosofia, crítica – as artes visuais. Krauss e Bois adotam verbetes que friccionam aspectos de trabalhos artísticos visceralmente distintos e sem propósito unitário. Os tópicos apresentados convergem para a tentativa de deflexão para o informe ou anti-formal, por assim dizer, seria nova possibilidade para a dilaceração da forma – carregada de tipologias e impasses em sua lógica

operativa - como a orientação única para discurso da arte. Sobre os critérios da exposição, Yve-Alain Bois esclarece (1993, p. 21):

Esta divisão em quatro operações (para resumir, serão denominadas 'horizontalidade', 'baixo materialismo', 'pulsção' e 'entropia') pressupõe um tipo de classificação, mas uma classificação porosa (as 'categorias' não são herméticas [...]) Além disso, a função dessa classificação é desagregar as grandes unidades materiais da história da arte: estilo, tema, cronologia, e, finalmente, obra como corpus do trabalho de um artista.

Trata-se de construção teórica apoiada na arbitrariedade dos termos que transgride a aparente conformidade lógica e objetiva dos discursos afins à modernidade.

Urnas Quentes

Urnas Quentes são caixas hermeticamente fechadas que contém os objetos do desejo do artista — imagens, desenhos, jornais e poemas. A obra originária tinha que ser violada, o enigma da sua existência devia ser exposto/exibido. O artista não planeja como o código poético deve ser decifrado, tudo depende do *pathos* erótico da supressão dos limites. Os participantes de Apocalipopótese – exposição onde o trabalho acontece pela primeira vez -, artistas e espectadores, contínuos num só corpo, arrombam as caixas, possuindo-as. As Urnas Quentes apresentam o traço erótico-filosófico de Bataille porque sendo lacradas – interditas - elas encerram, no seu interior, resíduos artísticos, bombásticos e quentes, prestes a explodir em gozo, portanto, dissolução e morte. Em *Urnas Quentes*, Antonio Manuel indica vínculo forte com a imagem, primeiro por ser jornalística – numa parábola entre arte e vida – segundo, essa mesma imagem representava sua ligação urbana arraigada e, mais ainda, o seu desdobramento da ação pulsante de dilacerar.

Na horizontalidade reside proposta oposta à dicotomia corpo e idéia e ainda contradiz a junção fenomenológica entre corpo e mundo. De acordo com Krauss, a horizontalidade – fruto da rotação simbólica e literal da tela de Jackson Pollock – consiste na maior potência para a recepção do informe: conceito operativo conduzido por um marcador disruptivo.

Não sem motivo, a forma de circulação das obras perturba a relação de comodidade entre artes visuais e público. Antonio Manuel sugere ou indica participações diferentes para os espectadores. Embora recoloque tendência mais virulenta no início de sua produção, retraça outra estratégia de circuito. As Urnas Quentes, *Os Travestis*, de 1973, *Corpobra*, não prescindem da manipulação física. Outras obras mantiveram este caráter, mas a manipulação tornou-se mais sutil, passando da convocação coletiva dos participantes para uma proposta de manipulação individual. Estas duas últimas obras, *Travestis* e *Corpobra* não precisavam ser arrombadas para se decifrar seu código poético, porém eram desdobramentos de obras ou atos anteriores - *flans* e *O Corpo é a Obra*. O

envolvimento poético-reflexivo desse conjunto não deixa de seguir minimamente a lógica nuclear de origem construtivista. A conjugação entre palavras e imagens no jornal possui um arranjo gráfico que permite inúmeras combinações. Antonio Manuel transpõe a poética dos *flans* e dos seus produtos, tais como *Clandestinas*, para objetos tridimensionais e portadores de outra escala.

Antonio Manuel atua pulsante no contra-circuito artístico dos anos de 196 e 1970, reformulando, talvez, a relação entre a forma construtiva e a expressão. Seu jogo reside em sintetizar os elementos da arte, colocando-os e retirando-os de sua evidência. Se, em alguns casos, o encobre é para aguçar a curiosidade do olhar o espectador que pára diante de uma superfície velada por tinta – a sensação do encoberto – do escondido. Nesta relação, o interdito atua de diversas maneiras na sua produção. Pode aparecer no movimento decisivo das marretadas nas *Urnas Quentes* – segredo bombástico. De acordo com Helio Oiticica:

URNA QUENTE:
calor de antes mesmo q depois
q depois do martelar-poema sem
RESULTADO _____
ato
fato
limite escrapeado

As Urnas Quentes deixam transparecer as modulações variáveis entre nome e corpo, permitido e interdito, vida e morte. No caso das Urnas Quentes, seu nome corresponde à própria operação, pois sendo lacradas elas teriam no seu interior imagens e palavras bombásticas, quentes, prestes a explodir. Os *flans* talvez retornem nas Urnas Quentes para potencializar os códigos poéticos da operação artística decifrados somente através dos gestos agressivos dos participantes – corpos transgredidos -, tal como Hélio Oiticica descreve (1984, p.7):

o flan q era desenho ou gravura-matriz
torna-se
elemento-cerne encerrado na caixa
caixa fechada q é aberta a marteladas:
 pra possuir-se o código poético
tem-se q violara a integridade do objeto-caixa acabado:
 ACABAR COM O ACABADO

Colocamos em contato, assim, o acabado – a caixa violada – iniciado a partir das locuções e enunciados que acompanham as ações do artista. Não há como não mencionar a presença, ainda que sutil, das Urnas Quentes, com o magma quente prestes a entrar em erupção, com o interior vivo, quente e secreto, esperando muito tempo para irromper.

Arma fálica

Em diálogo com Hélio Oiticica, Antonio Manuel produziu uma fotonovela, em 1970, publicada apenas em 1995. Arma Fállica, título da revista, segue uma vertente ácida, com humor corrosivo, na qual se encontram problemas e impasses enfrentados pelos artistas à época daquele hermético contra-circuito artístico. A fusão de imagens e palavras, a exaltação da marginalidade, o apelo popular e a narrativa *non-sense* conjugam elementos da dilaceração da ordem ou dispersam os fios, deixando-os soltos. Hélio Oiticica, personagem principal, encarna o símbolo do amante ultrajado que salva sua honra com o assassinato, bem ao estilo das notícias sensacionalistas, escatológicas, dos tablóides. Arma Fállica é composta de imagens fotográficas e palavras-indiciárias de exaltação à marginalidade. O apelo popular e a narrativa erótica *non-sense* fazem atritar elementos poéticos à incontornável imiscuidade entre arte e vida/morte. A narrativa de Antonio Manuel permite que o corpo atinja o limite da exploração erótico-marginal das fotonovelas, replicando-o com vigor do baixo e da excessiva deformidade do real. A diagramação sugere a separação em quadros, que preenchemos de acordo com a lógica dessa narrativa, mas, no entanto, são corpos entrelaçados e contínuos até a ruptura mortífera da descontinuidade.

Arma Fállica, nas palavras de Antonio Manuel (1995, p.1):

Com a fotonovela, pretendi trabalhar um novo meio de expressão, realizando na forma afetiva da parceria e no espírito do pensamento da arte, este trabalho. Havia a idéia e o argumento; a locação, eu já tinha estabelecido: a Praça Mauá e a casa do Oiticica, na rua Engenheiro Alfredo Duarte. Quanto ao cenário, foram utilizados os objetos da casa, com a participação do Hélio e de sua inseparável *tevé* preto e branco.

Antonio Manuel conserva a temática do corpo, no limite da exploração erótica, reproduzindo a essência apelativa com excessiva dramaticidade das fotonovelas. No fundo, uma grande brincadeira, sem a carga da aura existencial, mas, nem por isso, abandonando certa escatologia da descontinuidade. Para Antonio Manuel, 25 anos após a concepção de Arma Fállica, os aspectos residuais do tempo permanecem expressos violentamente como sugere na passagem (1995, p.1):

Nada foi mexido para atualizar a fotonovela. O argumento e os diálogos são os originais, como na época, registro do clima experimental vivido no Rio de Janeiro. Apesar de o argumento ser uma ficção, hoje a realidade da vida e os limites da violência foram ultrapassados, e a vida, banalizada nesse espaço insuportável que ocupa hoje.

O artista faz atritar corpos, palavras, ações e imagens, re-potencializando na contemporaneidade o jogo de decifração/violação dos códigos poéticos e reconduzindo leituras críticas a partir de conceitos operativos que escapam às linhas de força da historiografia da arte brasileira. Antonio Manuel, movido por esta sensibilidade enunciativa, coloca os corpos — Urnas Quentes e Arma Fállica

— no lugar-limite de todas as transgressões possíveis: é agente e receptor, é mundo e obra, é contínuo e descontínuo, é eros e thánatos.

Referências bibliográficas

ANTONIO MANUEL. Arma Fálica. Rio de Janeiro : RioArte, 1995.

BATAILLE, Georges. O Erotismo. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.

BRITO, Ronaldo, MORAIS, Frederico, OITICICA, Helio, PEDROSA, Mário. Projeto Arte Contemporânea: Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo) IN: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naivy, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Notes sur l'index In:L'originalité de l'avant-garde et autres mythes moderniste. Paris: Macula, 1993.

KRAUSS, Rosalind. Le Photographique. Paris: Macula, 1993.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. Formless: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.