



## O auto-retrato fotográfico: uma leitura da crise do sujeito em Antonio Manuel

Prof. Virgínia Gil Araujo

Fundação Álvares Penteado / SP  
Doutoranda em História da Arte na ECA / USP

Apresento, nesta oportunidade do XXIV Colóquio do CBHA, um fragmento da pesquisa inédita realizada sobre o auto-retrato na arte brasileira dos anos 70, como trabalho de conclusão de disciplinas do curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas, da Universidade de São Paulo, sobre a problemática do retrato no século XX, e a relação dos artistas com a fotografia. Disciplinas ministradas pelos professores Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli.

O objetivo deste texto é analisar a obra *Censurado* – uma parada (1977), de Antonio Manuel, que evidencia como um artista, partindo do processo alegórico na arte contemporânea, de apropriação e montagem, constrói um auto-retrato divergente. O conceito de “auto-retrato divergente” encontra-se no estudo de Annateresa Fabris sobre as “Identidades Virtuais” e sustenta a metodologia desta pesquisa, quando evidencio que Antonio Manuel ao negar para si o ato de se retratar, ou simplesmente colher uma imagem de si, imitando-se, propõe a reconstrução das estruturas plástico-lingüísticas, através da operação crítica performática e, portanto, divergente<sup>1</sup>.

Pesquisar um artista da inquietude e coragem de Antonio Manuel é um ato de responsabilidade, ainda mais porque falo de um lugar específico: o ponto de vista histórico-social da arte. Tendo em vista os procedimentos da história social, considero o artista como um “nativo” da sociedade contemporânea, pois a produção estética do mesmo possibilita conhecimento e reflexão crítica sobre as engrenagens sócio-culturais, políticas e econômicas da sociedade contemporânea, onde predominam a sociedade da mídia, da violência aos corpos e da crise do sujeito diante de um mundo que forja identidades virtuais.

Seus trabalhos passam a expressar a sua “semelhança” e a sua “dessemelhança” com o espaço sócio-cultural, levando o artista muitas vezes a uma crise de identidade. O artista se percebe estigmatizado, – fora o mais censurado, suas obras passaram por censura prévia, por mandado de busca e apreensão, algumas foram inclusive destruídas, outras desapareceram, e ele foi proibido de mostrá-las em instituições durante dois anos e até proibido de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fato que indignou o crítico de arte Mário Pedrosa, e o levou a enfrentar as determinações do museu.<sup>2</sup> Mas em 1977, Antonio Manuel se percebe paralisado pelas circunstâncias políticas.

<sup>1</sup> FABRIS, Annateresa. *A Pose Pausada*. *Revista de Comunicações e Artes*, ano 12, n. 16, 1986, p.74.

<sup>2</sup> ANTONIO MANUEL / Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999, p.16-22 e 38. (Palavra do artista)

Ao tomar de empréstimo a fotografia de identidade judiciária, o artista trabalha a montagem das fotos, junto ao desenho e a escrita, a partir dos elementos espaciais gráficos. Antonio Manuel apresenta uma caixa-objeto, em cuja face externa encontra-se uma imagem contendo duas fotos 3x4, de retrato preto e branco para identificação, junto a dois filmes velados, ambos sobrepostos ao papel milimetrado. Este serve, ainda, como suporte para um retângulo negro e outros dois retângulos contendo as palavras “censurado” e “uma parada”, respectivamente, que se encontram sob articulação gráfica no espaço vertical entre as fotografias e os filmes. A sistematização da composição geométrica apresentada remete às condições de produção do artista naquele momento e, por isso mesmo, o emprego da fotografia judiciária é sintomático.

O paradigma do retrato de identificação penal é o motivo da reflexão do artista sobre si mesmo, podendo ser visto o seu próprio rosto na parte superior do trabalho se impondo como “última trincheira”,<sup>3</sup> à configuração de outros elementos repletos de significação. A opção de Antonio Manuel pela apropriação de uma imagem construída, já que dela não pode ser identificado o sujeito, é fruto de uma postura crítica à pretensão da fotografia advinda do século XIX. Considerada fidedigna, a ponto de consagrar uma verdade objetiva, a fotografia deveria formar uma idéia de identificação “irrefutável”, aqui problematizada pelo artista. Neste auto-retrato divergente sua apropriação da fotografia afirma o uso social do retrato penal. Apresentando, portanto, a fotografia que procede de uma espécie de estética do desaparecimento e do apagamento, explicita a crise do sujeito diante de uma imagem em que não consegue perceber a si mesmo, uma imagem esvaziada que coloca em dúvida sua existência fora do âmbito legal e da criminologia. O artista reconhecendo-se como mais uma pessoa recenseada e, portanto, passível à conseqüente perda de direitos, – eixo da problemática de afirmação da fotografia como tecnologia política<sup>4</sup>, no último quartel do século XIX, – elabora sua “auto-biografia” partindo de uma imagem da sua presença virtual, ou seja, definida de antemão pela rede sócio-coercitiva. Nela está representado o respeito pela norma através da pose fotográfica, em que a frontalidade é um meio que por si mesmo define sua própria objetivação. Dando de si uma imagem a partir de regras, é uma maneira de impor as normas da própria percepção. A lógica absoluta da tipologização e seus efeitos de ausência são revelados com insistência por Antonio Manuel, que transformando ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e a relação que os une (percepção, descrição e interpretação) abre-se para uma espécie de ficção policial regida por uma “lógica do fantasma”, que segundo Philippe Dubois pode ser identificada dentro de “uma rede administrativo-policial jogada no mundo e nos seres e que sempre trará alguma caça”.<sup>5</sup>

A duplicação dos códigos manifesta a preocupação com o “duplo” na arte, que pode ser compreendida de dois modos: o duplo-sombra ou espelho e o fantasma da morte.<sup>6</sup> Antonio Manuel anuncia porque essa representação, que contém o retrato forçado às normas de percepção, é dramática, ou mesmo trágica: deixa entrever a solidão humana, a percepção de si como non-sense detida na fotografia de presença virtual, que o coloca em permanente descontinuidade com o mundo. A opção por esta imagem fragmentada do corpo admite sua perda de totalidade, na operação metonímica. Parece-me ser a principal razão pela qual o artista fala de censura e uma parada, relativamente à construção de suas formas. As palavras geralmente são pistas importantes para entender o trabalho. Ao mesmo tempo, não se reconhece perante a sua imagem espelhada nesta fotografia artificial, em que pesam os aspectos fisionômicos e vestinômicos – como homem comum, dentro de uma aparência fictícia, que gera representações de si com características de “realidade”.

Diante dos acontecimentos produzidos pelo AI-5 que resultaram no extravio de suas obras – o fechamento da Bienal Nacional da Bahia pelo exército em 68 e o cancelamento da Bienal Internacional

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.174. (Obras Escolhidas; v.1)

<sup>4</sup> Sobre a fotografia como tecnologia política: Cf. PHÉLINE, Christian. Criminologias: a prova pela imagem. In: PHÉLINE, Christian. *L'image ccusatrice*. Laplume, AAPC, 1985, p. 43-77, 158-163.

<sup>5</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 242.

<sup>6</sup> MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.101.

<sup>7</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 30-34.

de São Paulo, em 69, bem como do Salão da Bússola, cuja pressão levou o crítico Jayme Maurício a pedir demissão do júri e, ainda a censura à sua exposição a ser realizada em julho de 73 no MAM-RJ, produzindo a publicação de "0 a 24 horas", em que o programa da mostra chega ao espaço público como obra-mídia, via o suplemento cultural de O Jornal – a censura se instalaria na sua "auto-biografia".

A opção pelo "duplo" parece carregada de ambigüidade e, ainda, estar associada à idéia de par, que favorece a idéia de alma dupla essencial à afirmação de eternidade, salientando um princípio autocriador, pois a consciência da subjetividade é melancólica quando colocada como uma espécie de alma-sombra, imaterial, que assegura a continuidade do Eu para além do corpo.<sup>7</sup> A frontalidade da pose significa o eterno, os dois filmes velados, esvaziados de conteúdo, funcionam como afirmação do enunciado e justificam sua condição política, também simbolizada pelo fundo milimetrado como metáfora da contagem do tempo<sup>8</sup>.

Existe, ainda, um outro elemento a ser desvendado, que surge na sua linguagem poética em 1968. O retângulo negro, que ocupa o intervalo dos elementos pares, permanece incógnito. A associação iconográfica remete-nos à sua presença na História da Arte através da caixa e/ou quadrado presentes como símbolo da morte desde a pintura proto-renascentista de Fra Angélico, ao quadrado mágico na obra *Melancolia I* de Dürer, ao Quadrado Negro, de Malevich e, ainda, as caixas pretas do artista "minimalista" Tony Smith<sup>9</sup>. Faz-se importante salientar a presença que adquire esta forma nos trabalhos de Antonio Manuel, já que o mesmo esteve em contato com as vertentes construtivas da arte brasileira contemporânea através da convivência com Ivan Serpa e a atuação junto a Hélio Oiticica.

Esta forma redundou em um trabalho especial. As caixas denominadas por ele como Urnas Quentes foram criadas para uma ação urbana que ocorreu em 1968 na mostra "Apocalipopótese" no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, onde apresentou, em praça pública, cerca de vinte caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que continham objetos variados como: fotografias, poemas, textos e imagens colecionadas, extraídas de jornais. As pessoas recebiam martelos para abri-las e neste ato descobririam o código de cada uma delas.<sup>10</sup> O artista constantemente recorre à estruturação tridimensional da fotografia, nos trabalhos realizados no início da década de 70, como: *Corpobra* (1973) e *Caixa-Poema* (1973). Entendo que os vários aspectos da significação comportam, no conjunto, um aumento do componente sublimador que caracteriza o objeto de culto. Aparentemente indica uma dupla realidade, se reconhecermos o objeto como sujeito, na relação entre o público e o privado; bem como aponta para uma arte como ação, entre a performance e o objeto.

A posição do retângulo, portanto, revela uma carga semântica. O retângulo ali é o local desse mistério, da sensibilidade suprematista do deserto, o grau zero da arte, que se impõe como ruído e desperta o sentido de descontinuidade no tempo, para ser decodificado na relação com o público. Aquilo que está implícito e que só pode ser desvendado pela sensibilidade. Talvez, ainda, ocupe o mesmo significado que as entre-imagens ocupam no cinema, delegando ao público a dedução daquilo não dito e/ou não explicitado. A hipótese pode ser confirmada se considerarmos seu envolvimento com experiências cinematográficas nos anos 70, produzindo um total de cinco filmes. Em 1977, realiza *Uma parada em 16mm*, mesmo ano e título deste auto-retrato fotográfico. Alguns anos antes, em 1973, o mesmo tipo de estrutura gráfica de montagem ocorre no filme *Loucura e Cultura*, por ele filmado e montado, em que aborda o debate realizado no MAM-RJ em 1968. Neste filme, surgem na tela retratos da intelectualidade brasileira diante da opressão policial, manifestada pelo tipo de enquadramento. Os participantes, Rogério Duarte, Lygia Pape, Caetano Veloso, Luís Saldanha, Hélio Oiticica,

---

<sup>8</sup> Esse aspecto da significação encontra subsídios para sua afirmação nas montagens fotográficas de Christian Boltanski, bem como de Hanne Darboven. Ambos utilizam o papel milimetrado, preciso para enumeração, como metáfora da contagem do tempo. Ver: DARBOVEN, Hanne, *Westfälischer Kunstverein*, Münster, 1971 e BOLTANSKI, Christian. *Reconstitution*. Paris: Éditions du Chêne, 1978.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>10</sup> Depoimento do artista em : ANTONIO MANUEL. Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição, 12 ago a 19 set de 1997. Centro Cultural Hélio Oiticica. p. 53. Ver também: MANUEL, Antonio. *Antônio Manuel*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999. Entrevista concedida a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. (Palavra do artista)

estão filmados como se tratasse de uma identificação policial: apresentados sucessivamente, retratados de frente, de costas e de perfil, imobilizados diante da câmera<sup>11</sup>.

Assim como no auto-retrato *Censurado* – uma parada, de 1977, o filme é de uma dureza geométrica que consegue expressar a repressão a que estão submetidos os artistas<sup>12</sup>. Soma de imagens isoladas, de cortes que se ligam pelo fio oculto do tempo e da intenção crítica do artista.

Quando indagado sobre a crise do sujeito diante da censura, Antonio Manuel responde:

Tive medo em alguns momentos, mas não deixei de produzir trabalho algum por autocensura. Mesmo porque nós desempenhávamos quase que uma ação guerrilheira contra ela. Estava num processo de luta e de afirmação pessoal e existencial. Os confrontos com os espaços institucionais eram grandes e sérios, mas serviam de material de trabalho. Já tínhamos passado pela experiência do Apocalipopótese. Então, a arte poderia continuar a caminhar por aquele processo. Se naquele momento passasse por alguma auto-censura não teria tido condições de realizar “o corpo é a obra”, pois ele é precisamente um ato de liberdade.<sup>13</sup>

Pode-se concluir que o auto-retrato fotográfico divergente, produzido em 1977 por Antonio Manuel, condensa a linguagem plástica criada pelo artista durante os anos de clima claustrofóbico<sup>14</sup>. A partir da prática da montagem junto a outros códigos que colocam o auto-retrato tradicional em xeque, Antonio Manuel produz uma homologação do Eu, ao demonstrar sua singularidade na contínua resistência face à censura. O trabalho também demonstra a coerência de uma trajetória que busca elaborar a crise do sujeito, na constante perda de direitos que a realidade brasileira contemporânea pode impor. Na última década, dando continuidade a esse pensamento, o artista ainda propõe uma reflexão sobre a lógica do fantasma, em instalação e objeto que explicitam a perda de identidade de alguém que testemunhou um crime.

Antonio Manuel, um artista sem sobrenome, confronta os poderes arcaicos, que pretendem um mundo estereotipado e sem historicidade, em que as narrativas fundadoras perdem a memória. Este “Anônimo e Incomum”, conforme a visão cinematográfica do amigo Rogério Sganzerla, devolve um sentido para a história e para a arte, pois sua preocupação com a cultura não pode deixar sem consideração seus arquivos de imagens retiradas dos jornais. Ele monumentaliza a notícia histórica, mas também fala com sarcasmo, com transgressora ironia das realidades construídas pela mídia. É a apropriação com revisão de sentido que nutre sua verve comunicativa. É assim que mantém a coerência de sua trajetória e constrói um pensamento crítico contundente.

---

<sup>11</sup> CANONGIA, Ligia. *Quase cinema* – Cinema de Artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 41.

<sup>12</sup> BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronaldo P. *Anos 70* – Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

<sup>13</sup> MANUEL, Antonio. *Antônio Manuel*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999. p. 62. Entrevista concedida a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. (Palavra do artista)

<sup>14</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Deslocamentos do Eu* - o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001) São Paulo, Itaú Cultural Campinas, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001 - 2002.

## Referências

- ARAUJO, Virgínia Gil. O auto-retrato fotográfico na arte brasileira dos anos 70. Texto inédito que analisa obras de Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Artur Barrio e Regina Silveira. Pós-Graduação em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, dezembro de 2003.
- ARTEFOTO. Curadoria Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 16 dez. 2002 a 28 de fev. de 2003.
- AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. A Câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. A Arte da Desaparição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: Arte & Ensaio, n. 7. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2000.
- BELLOUR, Raymond, Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Trad. Luciana A. Penna, São Paulo, Papyrus Editora, 1997.
- COSTA, Mário. Dell fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico. Genova/Milano: Costa&Nolan, 1998.
- COURTINE, Jean-Jacques, & HAROCHE, Claudine. História do Rosto. Lisboa: Teorema, 1988.
- OBJETO COTIDIANO / ARTE. Anos 60/90. Textos de Agnaldo Farias e Reinaldo Roels Jr. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 16 jun. a 8 ago.1999.
- SEKULA, Allan. O corpo e o arquivo. In: V. A. Indiferencia y singularidad. Barcelona, Museu d'Art Contemporari, 1997, p. 137-199.

Referência Iconográfica

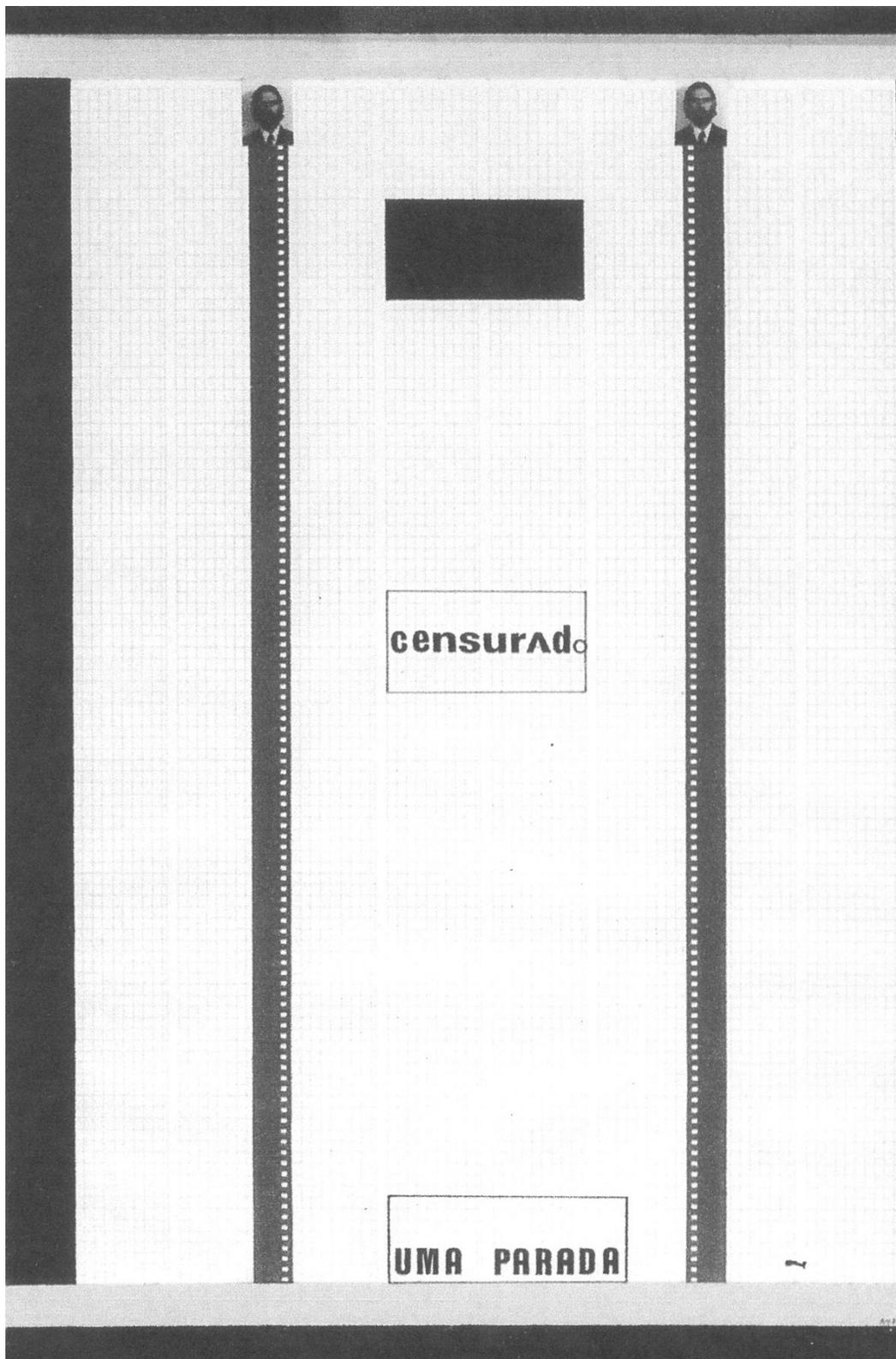


Figura 1 - Antonio Manuel, *Censurado, uma parada*. Nanquim, colagem e fotografia s/ papel, 61,5 x 41,5 cm, 1977. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ. Foto: Vicente de Mello