

ESPAÇOS DE AJUSTE, CORPOS EM AJUSTE

Validação, nomeação e a transformação de um corpo em obra

Pesquisa realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Renan Marcondes¹

Prof. Orientador Dr. Cauê Alves

RESUMO: Artigo sobre o trabalho *O corpo é a Obra* (1970), do artista português Antonio Manuel. Em um primeiro momento situa a produção do artista através de uma breve análise cronológica de seus trabalhos, estabelecendo conexões entre eles e conceitos da fenomenologia merleau-pontyana. Em um segundo momento, debruça-se novamente sobre *O corpo é a Obra* para discutir sua nomeação enquanto performance e sua validação como “exercício experimental da liberdade” como possíveis limitadores do exercício crítico acerca do trabalho.

Palavras-chave: Antonio Manuel; *O corpo é a Obra*; validação; nomeação; espaço.

1. Introdução

O ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência
Merleau-Ponty

Merleau-Ponty (1908-1961), fenomenologista francês que precede Husserl, irá repensar o estatuto do corpo em relação à consciência e à sua vivência no mundo. Distanciando-se de um idealismo originado no *cogito* cartesiano e trazendo à tona a possibilidade de um sujeito que não é mais da ordem do “eu penso”, Merleau-Ponty entende a existência a partir de um mundo vivido, que abarca também o campo do indeterminável, até então negado pela filosofia. Em seu projeto fenomenológico, o estreitamento do sensível com o corpo traz à tona a questão da experiência, pois a necessidade de troca e contato com o objeto e o espaço é o que estabelecerá nossa vivência no mundo, fazendo do corpo mediador entre sujeito e mundo externo.

Na relação efetiva entre mundo físico (material) e de sentido (ideal), cabe ao sujeito da percepção organiza-los através do seu corpo, o que nos desloca para um foco intersubjetivo de

¹ Renan Marcondes é graduando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FAPESP). Cursa o curso técnico em Interpretação Dramática na Oficina de Atores Nilton Travesso. Com foco nas linguagens audiovisual e performática, suas últimas exposições incluem a Bienal de Dança do Ceará e o 23^a Salão de Arte da Juventude (SESC Ribeirão Preto). Publicou trabalhos visuais em revistas como Continuum, do Itaú Cultural, CAIXA_LOTE e possui artigos publicados em diversas revistas digitais, como a ANAGRAMA, da USP e Panorama Crítico, além de contribuir nas publicações do blog da galeria Granzini Góes.

compreensão do mundo, já que é o corpo próprio que possibilitará a recepção da objetividade que a ele couber. Esse estreitamento entre sujeito e objeto reverberará na arte em uma revisão da importância do espectador e da influência do objeto artístico sobre ele. Novas linguagens artísticas surgirão algumas décadas após a fenomenologia, como a performance e o livro de artista, buscando na troca e na aproximação entre a obra e o corpo novas experiências artísticas. No Brasil, Merleau-Ponty surge primeiramente como referencial teórico para os neoconcretistas em sua busca pelo desprendimento da racionalidade exacerbada que permeava o concretismo brasileiro, e sua influência reverberará para as décadas seguintes do pensamento artístico brasileiro.

O caso a ser estudado é o de uma ação ocorrida em 1970 no XIX Salão de Arte Moderna do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *O corpo é a obra*, ação do artista Antonio Manuel (1947 -) na qual ele expôs seu corpo nu em condição de obra mesmo sem ter sido selecionado pelo júri de seleção, trabalho considerado um dos marcos iniciais da arte performática brasileira. Propondo uma revisão bibliográfica sobre a produção do artista, foi realizada uma pesquisa com duração de um ano e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que visava estabelecer relações entre a corrente fenomenológica francesa de Merleau-Ponty e a produção do artista, dada a percepção de uma defasagem no estudo acadêmico sobre sua obra quando comparada aos seus contemporâneos como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

Assim, a primeira parte do artigo situa a performance em relação aos trabalhos em outras linguagens do artista, sempre analisadas sob a luz de conceitos merleau-pontyanos, observando como os trânsitos entre sujeito, objeto e espaço se situam na poética do artista. Para maior objetividade, essa parte é subdividida pelas linguagens. Já na segunda parte, o foco se desloca para o trânsito existente entre *O corpo é a obra* e sua própria validação como “exercício experimental da liberdade” por Mário Pedrosa. Isso pois, no decorrer da pesquisa, além das reflexões a respeito da relação existente entre o artista e a fenomenologia, foi percebido que grande parte da construção reflexiva que hoje se tem acesso da obra que analisávamos possuía bases em mediações externas ao artista e institucionalizadas, o que se constitui em um paradoxo quando relacionado à proposta do trabalho.

Outro fator a ser debatido é a própria nomeação da ação como uma performance, o que coloca *O corpo é a obra* em um problema nominal, que se caracteriza pela necessidade de adequação a uma linguagem específica dentro das possibilidades do campo da arte. Essa necessidade de ajuste pode se constituir em um problema – como se constatou no caso estudado – pois ao ser nomeada enquanto um tipo de manifestação artística, a proposta passa

a se encaixar automaticamente nas especificidades inerentes à esse lugar. Perguntando se a proposta de Antonio Manuel é de fato uma performance artística, o segundo momento do artigo busca apontar outras possibilidades de se enxergar a obra através de sua aderência a conceitos de ordem intervencionista na arte.

2. Trânsito de experiência: a poética de Antonio Manuel

*Como as ondas do corpo, são passagens abertas
estrategicamente em muros e paredes, tornando visível a
curva, a onda, a reta, o rombo, o objeto.*

Antonio Manuel

2.1 O jornal como espaço de ação

Nos trabalhos com jornais e flâs, a compreensão do jornal como *espaço* no qual o corpo pode ter uma relação de experiência é de extrema importância para o entendimento da relação constante que o artista estabelecerá entre sujeito e espaço em seus futuros trabalhos.

Merleau-Ponty (2004, p. 11-17), ao propor a reunião da separação entre espaço e mundo físico realizada pela ciência clássica, torna possível perceber o espaço não mais como “um meio homogêneo onde as coisas estão distribuídas segundo três dimensões e onde elas conservam sua identidade, a despeito de todas as mudanças de lugar”, mas sim como um meio heterogêneo, que existe “em relação com nossas particularidades corporais e com nossa situação de seres jogados no mundo”. Esse novo pensamento em relação ao espaço rearranja também a concepção de objeto, como poderemos ver exemplificado através dos jornais. Marilena Chauí (2002, p. 159), ao tratar sobre a obra de Merleau-Ponty, ajuda-nos a entender como o projeto filosófico do pensador incide no objeto:

Desatar os laços da tradição filosófica é também renunciar ao modelo clássico do Objeto, o ser como coisa definida como pura exterioridade espaço-temporal dada, mosaico de partes exteriores umas às outras ligadas por relações causais ou funcionais.

É compreendendo o jornal como um objeto que contém em si um espaço no qual o corpo pode se inserir artisticamente que Antonio Manuel passa a interferir graficamente nos jornais, primeiramente com desenhos e depois com alterações na própria matriz do jornal. Não há, portanto, uma negação das propriedades do jornal ou da sua função enquanto informador periódico, mas sim uma adequação às características inerentes àquele espaço e o

uso dos seus próprios mecanismos de funcionamento para a evidenciação do que está nele implícito.

Nos primeiros trabalhos como *Aulas suspensas* e *Sem censura* (1968), o corpo do artista encontra-se subentendido dentro da própria interferência, somente percebido na relação entre “corpo físico & gráfico” e na “ocupação do cerne estrutural do jornal / violentar a rama com novos espaços e cargas emocionais” (MANUEL, 2010, p. 42). Já em *Exposição de 0 a 24 horas* (1973), Antonio Manuel propõe uma exposição dentro do espaço e do tempo do jornal. Ao problematizar qual local pode abarcar uma exposição e quanto tempo ela pode durar, ele possibilita ao leitor do jornal um novo tipo de experiência subjetiva dentro daquele veículo de massa. Dessa forma, espaço e objeto também se situam em um amálgama no pensamento de Antonio Manuel, no qual forma e conteúdo estão mesclados, e o objeto com o qual o corpo se relaciona não está somente no espaço, mas *é* espaço.

2.2 Urnas quentes: o ato de esconder e revelar.

Em 1968, Antonio Manuel realiza as primeiras *Urnas Quentes*, caixas lacradas com conteúdos desconhecidos que só poderiam ser abertas por martelos pelo público. Inspiradas em um contexto urgêncial verídico ocorrido com o artista, no qual ele colocou suas informações básicas em uma caixa de fósforos para deixar no caminho caso algo acontecesse à ele (BRETT, 2007, p. 54), a nomeação dos trabalhos como *Urnas quentes* nos remete às urnas eleitoral e mortuária. Por serem quentes, podem possuir algo de inovador e recente, pedindo para serem abertas. Expostas na exposição/acontecimento *Apocalipopótese*, as aproximadamente vinte caixas foram abertas com a ajuda de uma improvisação de musicistas da Mangureira que diziam ter dinheiro dentro delas.

Essa problematização do espaço existente entre obra e observador é reverberação direta da fenomenologia merleau-pontyana, principalmente da concepção de *quiasma*, ponto de entrelaçamento entre o subjetivo e o objetivo. Não estando nem no polo do objeto (a obra) nem no polo do sujeito (o observador), a experiência estética passa a existir através da relação estabelecida entre ambos, dando ao artista o caráter de propositor e ao espectador a condição de co-autor. Manuel irá utilizar esse procedimento em grande parte dos trabalhos através do jogo esconder/revelar, como nos trabalhos *Repressão outra vez: eis o saldo* (1968) e em *Soy loco por ti* (1969), nos quais uma espécie de cortina revela o trabalho somente quando o observador realiza a ação de puxar uma corda próxima ao trabalho.

Falar sobre *quiasma*, ou a Carne do mundo, é citar essa reversibilidade entre o visível e o invisível, que opera como elemento poético em todos os trabalhos citados acima. Para Merleau-Ponty, a comunicabilidade entre nosso corpo e o objeto não se dá simplesmente por uma ação física do objeto sobre nosso corpo, mas sim porque ambos partilhamos da mesma Carne. Marcus Sacrin Ferraz (2008, p. 212) introduz o termo da seguinte forma:

Essa comunidade *sensível* entre o *mundo* e os *corpos*, responsável tanto por justificar os conteúdos percebidos quanto a possibilidade de relações intersubjetivas, é exprimida por Merleau-Ponty pela noção de *carne*. O vocábulo “carne” normalmente descreve certos tecidos musculares dos animais e, num sentido mais metafórico e religioso, indica tudo aquilo que é sensível na existência humana por oposição ao espírito. [...] A carne atua como um *elemento*, no sentido em que os gregos definiam o fogo ou o ar, quer dizer, ela é um *tipo de ser genérico*, que compõe os entes mais diversos, sem se esgotar em nenhum deles.

Como um entrecruzamento, a Carne opera nesse local entre dois pólos, inclusive o do visível e do invisível, aqui visto nessa série de trabalhos em que o jogo esconder/revelar materializa essa relação, pedindo também uma ação do corpo para transformar esses pólos, sempre mutáveis. Essa relação que o corpo terá no trabalho de Antonio Manuel como agente transformador dos espaços (o que confere um alto teor político aos trabalhos) irá se potencializar no trabalho mais emblemático do artista: sua proclamação enquanto obra no MAM-RJ.

2.3 O corpo é a obra: um ato de criação entre sujeito e objeto

Sempre aproximando a filosofia da arte, a fala de Merleau-Ponty relaciona diretamente o ato de criação com o Ser, nomeando como *Espírito Selvagem* uma força criadora que se direciona a uma lacuna a ser preenchida, realizando sua interferência sempre através da ação. Conforme vemos em uma das falas de Marilena Chauí (2002, p. 152) sobre o assunto:

Que é o Espírito Selvagem? É o espírito da práxis que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz “eu penso”, e sim “eu quero”, “eu posso”, mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo, **isto é, agindo, realizando uma experiência e sendo essa própria experiência.** (grifo nosso)

Antonio Manuel, com sua frase emblemática “Eu quero atuar, não representar” nos aproxima desse agente que para ser a mudança, torna-se a própria mudança, nesse pensamento em que não há uma objetificação da mudança que se pretende, mas sim um entrecruzamento entre projeção e ação. Nesse trânsito entre ser e agir, a aproximação máxima é sentida

quando, em 1970, Antonio Manuel deixa de pensar na ação de construir uma obra, mas passa à ação de *ser* a obra.

Com seu projeto concebido para a exposição na qual foi realizada, a ideia inicial de *O Corpo é a Obra* divergia em alguns aspectos da sua realização final. Ao propor seu trabalho para a comissão de seleção do XIX Salão de Arte Moderna - do qual já havia participado como artista em três edições anteriores - Antonio Manuel propôs seu corpo como mais uma obra da exposição. Conforme consta em seus textos, ao ser questionado pelo júri se, enquanto obra, ele ficaria duro como uma estátua, o artista respondeu que, enquanto obra, ele precisaria andar, comer, dormir, pensar... (MANUEL, 2010, p. 28), reforçando assim o pensamento de um corpo que se trona obra através da ação, que possibilitará a ele vivência e troca com o mundo.

Temos nessa proposta inicial do artista um elo mais direto com Merleau-Ponty do que na ação que foi realizada após a negação da proposta inicial pelo júri. O pensador vê na necessidade do contato direto com aquele corpo (humano/artístico) a real percepção e experienciação da sua essência, afirmando que:

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 210)

A comparação entre corpo e obra de arte era então direta e explícita no trabalho de Antonio Manuel. Porém, após ser negado, no dia 15 de maio, abertura da exposição, o artista chega ao MAM do Rio de Janeiro uma hora antes e, revoltado com os trabalhos que estavam lá expostos e com a negação de seu trabalho pelo júri, resolve ficar nu e se autoproclamar como obra durante aproximadamente meia hora², junto a modelo da Escola de Belas Artes Vera Lúcia Santos³. Mas até que ponto essa explicitação de revolta transformou o trabalho em outra proposta e mudou as relações estabelecidas entre ele e os preceitos fenomenológicos e corporais nos quais o artista assumidamente se baseava?⁴

² Os dados em relação ao tempo total da ação variam. Em uma análise mais pontual e descritiva da ação em sua tese de doutorado, Artur FREITAS (2007, p. 266) pontua o tempo de oito minutos do andar nu conforme citado pela revista **O Globo** (16 mai. 1970) no artigo *Pintor ficou nu em pleno museu de arte*, além da citação da revista **Veja São Paulo** (27 mai. 1970) de dez minutos de caminhada pelo museu.

³ Não mais citada quando se trata da ação de Antonio Manuel, Vera esteve andando com o artista durante todo o percurso, porém sem retirar sua calcinha, como pode ser visto na Figura 1.

⁴ Além de uma pesquisa realizada nos anos 70 por Antonio Manuel com outros artistas chamada Ondas do corpo, na qual ele entrevistava-os referindo-se às questões sobre o tema, podemos perceber o interesse do artista na temática do corpo em diversos outros escritos, como na explicação sobre o início da ação *O corpo é a*

A distância entre um corpo em estado natural validado enquanto obra e um corpo que performatiza de forma irônica sua impossibilidade de ser obra são dois extremos que precisam ser entendidos como quase antagônicos antes de nos aprofundarmos em aspectos específicos do trabalho. Ao deixar de propor um corpo em seu cotidiano como algo comparável a um objeto artístico e colocá-lo em um contexto específico no qual seu caráter de obra depende de uma representação da ideia de obra, a proposição perde seu viés de dissolução e mescla entre os conceitos de obra e corpo. Passa assim a se condensar em uma ação que apenas mimetiza a relação corpo-obra e necessita de um contexto específico para seu acontecimento. Essa necessidade de contextualização a aproxima mais de uma relação intervencionista, que problematiza mais a relação do corpo com aquele espaço específico de arte do que do corpo em relação ao mundo. Somado com o fator da nudez do artista, a proposta se altera.

De acordo com Anthony Howell (1999), a nudez e a imobilidade⁵ de um artista performático se relacionam através de um *estado de detenção*, por ambos estados se situarem em um nível básico de existência. Outro teórico que relaciona esses estados é Henri-Pierre Jeudy (2002), vinculando o “pôr a nu” ao “pôr à morte”, de forma que um corpo que se desnuda para o outro dissocia a relação entre sujeito/objeto ao se colocar como objeto de observação para outro. Por chegar ao espaço da ação vestido e retirar lá sua roupa, Antonio Manuel se coloca como um corpo isento de proteções, em condição de análise, contemplação e observação para o espectador, que por sua vez “nega a si mesmo ante o aparecimento do corpo objetualizado como uma obra de arte” (JEUDY, 2002, p. 71). Após alguns minutos parados, Manuel e a modelo mulata que o acompanhava passaram a andar abraçados pelo museu. Pela ação de retirar o corpo da inércia e da imobilidade, Manuel traz um corpo que constantemente parece morrer e renascer. Por sua vez, esse renascimento que pode ser enxergado pela volta da movimentação possibilita outra leitura da obra. Assim como a nudez, renascer é se desprender daquela situação de imobilidade internamente imposta (HOWELL, 1999, p. 19), remetendo a um estado de pureza e renovação que se reforça também pela nudez do artista.

Em contrapartida, ao objetivar essa paralização temporal e esse estado de suspensão das demandas e pressões produtivas da sociedade, o corpo torna-se isento de subjetividade, de movimentação e de ação. Assim, retoma-se o jogo de forças existente entre a paralisação

obra: “[C]omecei a perceber a temática do corpo. Afinal, era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça (...)” (MANUEL, 2010, p. 79)

⁵ Ambos os procedimentos fazem parte de uma tríade de procedimentos performativos (imobilidade, repetição e inconstância) que Anthony Howell considera como a gramática básica da linguagem performática, e que foi tomada como chave para a análise da ação de Antonio Manuel.

enquanto morte e enquanto estado máximo de equilíbrio interno. Em nosso contexto, deve-se reforçar que no caso do Brasil, a paralisação sentida era de caráter fortemente político e imposto à sociedade. O período ditatorial – justamente por paralisar a expressão e a subjetividade - é que irá forçar esse caráter propositivo e acional da produção artística dos anos 60 e 70. *O corpo é a obra*, por exemplo, é realizado um ano após a criação do Ato Institucional nº 5, que suspendia ainda mais os direitos políticos dos brasileiros, impedindo-os de um posicionamento ativo e opinativo em relação à sua própria vivência.



Figura 1: *O corpo é a obra*, 1970. Fonte: Antonio Manuel. *Eis o saldo*, 2010, p. 134 (C´redito da foto: Carlos)

Mas a *experiência* aqui se coloca em primeiro plano, tanto da parte do artista quanto do público que o vê. Essa troca é permitida pela ação efetiva do corpo do artista naquele espaço, como agente da ação e também sendo agido por ela, em uma reversibilidade entre atividade e passividade que é inaugurada por Merleau-Ponty na história da filosofia, conforme podemos ver em *O olho e o espírito* (2004, p. 20):

Um corpo humano existe quando, entre vidente e visível, entre tangível e tangido, entre um olho e outro, uma mão e outra se realiza numa espécie de entrecruzamento, quando se acende a flama do sensiente-sensível, quando “pega” esse fogo que não cessará de queimar até que um acidente do corpo faça desaparecer o que nenhum acidente teria bastado para fazer existir.

Reforçando o viés fenomenológico contido na ação de Antonio Manuel e sublinhando a interferência da fenomenologia na linguagem da performance, trazemos a teórica da performance Amelia Jones. Para Jones (1998, p. 106), todo trabalho de performance ao vivo se fundamenta enquanto modelo fenomenológico de intersubjetividade através da reversibilidade de expressão e percepção entre observador e propositor. Além desse fator, o aceite do sentimento gerado pelo espaço do MAM ser o motor da ação é a manifestação do

corpo próprio e fenomenológico do artista, que reage ao espaço físico e social no qual se insere, em uma correlação direta com as situações dadas (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 169). Como vemos na fala do artista: “Nada foi programado, a ideia surgia ali como fruto de um sentimento de asco e repulsa” (MANUEL, 2010, p. 79).

Essa troca e transmissão das experiência do corpo sentiente do artista tornam o trabalho de Manuel mais combativo e propositivo, escancarando a ironia e o estranhamento presentes em um corpo que tenta se colocar enquanto obra e, mesmo sem pedir nenhuma reação específica do público à ação, coloca-os em relação espacial direta, andando através de todos ali presentes. Essa *carnalidade* constituída entre a experiência que o espaço gerou no artista, a transformação que torna visível o corpo vidente e a intersubjetividade que ocorre no momento de execução da ação criam os laços que mais aproximam *O corpo é a obra* dos conceitos merleau-pontyanos.

2.4 A criação do controle: as instalações de Antonio Manuel

O corpo é a obra marca uma transição no trabalho do artista que é pontuada pela inversão de afetos: o estreitamento entre sujeito e objeto que inicialmente era gerado pela ação do espectador sobre o objeto (como nas *Urnas Quentes* ou *Soy loco por ti*) passa ao objeto, fazendo com que ele afete diretamente o corpo do observador. Esse novo tipo de proximidade da relação entre corpo e o objeto do artista, é reforçada nas instalações do artista em obras como *Fantasma*, *Ocupações/Descobrimientos* e *Frutos do Espaço*, sendo que em todas há uma relação de interferência do espaço para o corpo do observador.

Frutos do Espaço (1980-2007) é uma série de nove esculturas feitas nesses vinte e sete anos que tridimensionalizam em estruturas de ferro soldado a diagramação de uma página de jornal, possibilitando ao observador acessá-las espacialmente e observar o próprio entorno como um conteúdo jornalístico, dando prosseguimento à pesquisa já citada dos trabalhos com os flâs. Já *Fantasma* (1994), instalação composta por diversos pedaços de carvão suspensos, propõe um percurso que objetiva que o corpo do espectador chegue até o outro lado do espaço, para observar uma foto de jornal na qual um homem com o rosto coberto por um capuz fala para diversos microfones. Ao transitar pelo espaço, o corpo que anda ou é fisicamente marcado pelos carvões suspensos no espaço ou passa a se esquivar deles, alterando sua construção corporal original de andar e fazendo com que os corpos se coloquem “quase como numa dança, para não serem tocados ou marcados pelos carvões” (MANUEL, 1999, p. 53). O mesmo ocorre com *Ocupações/descobrimientos* (1998/2007), obra cujo título

remete ao descobrimento e ocupação do Brasil, mas cuja proposição pode remeter o período ditatorial brasileiro, por requerer um condicionamento do corpo, que precisa se curvar para transpor os buracos e fendas que são realizados em paredes que setorizam o espaço expositivo.

A materialização dos obstáculos nos permite a reflexão acerca da nossa própria construção corporal, que é moldada a partir da nossa percepção e relação com o entorno. Pode-se pontuar aqui a educação somática, que possui como base direta a fenomenologia merleau-pontyana por também compreender o corpo como uma construção que se dá pela experiência. Um de seus expoentes, o bailarino e teórico do movimento Hubert Godard, apresenta um conceito que se aproxima da instalação de Manuel tanto pela sua carga conceitual quanto pelo seu nome. A teoria dos *buracos negros* (KUYPERS, 2010, p. 8) discursa sobre as zonas que são inconscientemente negligenciadas pelo corpo por traumas acumulados ao longo de sua existência, da mesma forma que os buracos negros criados pelo artista com os carvões no espaço forçam o corpo à negação de certos espaços, criando um interstício entre sujeito e objeto que, ao invés de os aproximar, os repele. Godard reaviva o pensamento merleau-pontyano ao citar as *feridas do espaço*, que geram doenças que incidem no corpo, pois “eu estou no espaço e o espaço está em mim. Não há uma distinção primeira entre ‘eu’ e ‘espaço’” (GODARD, 2005). Ainda na relação entre corpo, espaço e percepção, fantasmas também são os membros dos pacientes analisados por Merleau-Ponty durante seu livro *Fenomenologia da Percepção*⁶. Ainda que não intencional por parte de Antonio Manuel, há uma relação em ambos os casos entre o entorno e o corpo, que coloca em primeiro plano a relação que o sujeito possui de si em relação àquele contexto e como as ações exercidas partem diretamente do que o entorno requer e de como o corpo responderá a esse requerimento.

Importante notar que a construção de espaços para a contenção do corpo não visa mimetizar o período ditatorial do Brasil, mas sim estimular que o corpo do espectador vivencie esse espaço contido para, a partir dele, encontrar seus meios pessoais de estar naquele espaço. A ideia de liberdade do corpo, como vista em *O corpo é a obra*, mantém-se nas instalações, apenas transferindo a experiência do artista para o espectador. Assim, conforme cita Frederico Moraes (2001, p. 171), quando um artista como Antonio Manuel rompe uma parede para que um corpo passe: “o artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala

⁶ No capítulo “O corpo como objeto e a fisiologia mecanicista”, Merleau-Ponty aponta a impossibilidade da fisiologia e da mente de lidarem com um estímulo como o do membro fantasma, introduzindo a possibilidade desse ruído entre percepção e realidade ser causado pelo choque entre a imagem do corpo que aquele ser vivo sempre possuiu e a atual condição desse corpo, ao perder parte dele.

lhe escapa. [...] O aleatório entra no jogo da arte, a ‘obra’ perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem”. Essa constante ressignificação será vista na fenomenologia merleau-pontyana como um exercício constante da expressão, que entra em diálogo com as expressões passadas e futuras. A experiência suscita a criação, tanto da parte do artista em relação às suas obras como da parte do espectador em relação ao entendimento do seu corpo.

2.5 As pinturas: o diagrama do real no corpo

Com Antonio Manuel as formas de seu corpo enquanto artista se relacionar com o outro e com o espaço parecem se modificar constantemente. Já em 1986, o artista diz: “na época, combatíamos o status quo. O suporte da pintura não expressava a necessidade de uma geração. Hoje sinto que as possibilidades de encontro com o outro são infinitas por meio da pintura” (MANUEL, 2010, p. 77), indicando uma mudança de foco nas linguagens trabalhadas. A atual produção do artista se constitui principalmente de pintura e gravura, que retomam soluções formais do concretismo, movimento anterior à entrada efetiva de Antonio Manuel no circuito artístico. Suas pinturas, de caráter labiríntico e geométrico, apresentam uma nova luz para se observar a relação entre o pensamento merleau-pontyano que não transcorre tanto pelo foco nas alterações físicas que o espaço impõe ao corpo, mas sim em uma reversibilidade entre vidente e visível, fazendo com que o corpo que vê o quadro veja-se nele.

A possibilidade de encontro com o outro por meio da pintura não deixa de ser um momento puramente corpóreo quando analisado fenomenologicamente. Em seu ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2004, p. 18) analisa a relação corporal que o pintor tem com seu trabalho durante o processo de criação, mas também a relação estabelecida entre observador e pintura ao se ver um quadro. Para ele, as qualidades matéricas de uma pintura como “ [...] luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe”. Mantém-se então o corpo como agente de troca experiencial dos fenômenos mundanos. E se o pintor pinta a partir do que viu e experienciou no visível, mantém-se a relação entre os chamados “labirintos” pintados pelo artista e todo o percurso visto de sua produção.

Seus planos geométricos abertos são organizados de forma sequencial, ora justapostos ou sobrepostos, e propõem ao observador uma espécie de enigma visual, um jogo ao olhar e – conseqüentemente – ao corpo. Não há um percurso claramente estabelecido para o olho, e sim

a proposição de seu movimento contínuo pela obra, o que agrega a produção pictórica um caráter movimentacional direcionado próximo ao que ocorre nas outras linguagens. Merleau-Ponty (2004, p. 16) aponta que “a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos [?]”. Assim, há a proposição de um percurso semelhante ao de suas instalações, nas quais é fornecido ao corpo um espaço para percorrer livremente e de acordo com as escolhas de cada espectador, mas que também fornece zonas de impossibilidade (carvão, buracos na parede, etc.), devendo o corpo se relacionar diretamente com o contexto para que possa se movimentar, em um constante jogo entre o interno e o externo.

Como podemos ver com Hubert Godard (2005): “[...] em geral, a pintura é uma declaração de espaço”. Com Antonio Manuel a alusão aos espaços urbanos aos quais somos diariamente submetidos na contemporaneidade é clara – apesar de abstrata – como aponta Sonia Salzstein ao tratar de suas pinturas. A crítica também reforça a relação entre corpo e adequação espacial ao falar que há “toda uma vivência corporal no interior de cada uma das obras, ou algo como o roteiro dos percalços de um corpo para situar-se, posicionar-se de maneira estratégica perante situações instáveis e coercivas” (SALZSTEIN, 2002). Na pintura, a proposição do movimento e do espaço ocorre através da apresentação dessas situações bidimensionais, espécie de plantas-baixas de labirintos prontas para serem sobrevoadas pelos corpos que a observam.

3. Nomeação e validação como problematizadoras de *O corpo é a obra*

*Afinal, o artista é só a obra ou a obra é só o artista? A única lição é a liberdade*⁷
Antonio Manuel

O conceito de *intermedia*, apresentado pelo artista Dick Higgins em 1965 em um livro publicado por sua própria editora⁸, será amplamente utilizado a partir de seu surgimento para lidar com uma série de proposições do período. Diferentemente do conceito de *multimídia*, a *intermedia* pressupunha um espaço não somente combinado, mas sim híbrido entre as linguagens. Em 1966, o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa se utilizará do termo *pós-moderno* para situar a produção de Hélio Oiticica como uma obra na qual os valores plásticos

⁷ Frase final do vídeo *Anônimo e Incomum* (1990), produzido e dirigido por Rogério Sganzerla.

⁸ Artista do Fluxus, Dick Higgins fundou a Something Else Press em 1963. Dentre os mais de 40 livros publicados, Higgins publicou o livro de sua autoria *Foew&ombwhnw – A Grammar of the Mind and the Phenomenology of Love and a Science of the Arts as seen by a Stalker of the Wild Mushroom*, livro introdutor do termo citado.

se mesclam em estruturas perceptivas e situacionais. Conforme cita Cristina Freire (2005, p. 67), ambos os termos são exemplos resultantes de uma afasia gerada pela arte contemporânea na nomeação e na crítica de arte, decorrente da passagem do período moderno para o contemporâneo. Nessa passagem, ao deslocar o foco do objeto artístico e de sua objetividade material, são estreitadas e desfocadas as relações entre arte e vida, entre linguagens e entre as próprias figuras do sistema da arte, forçando novas nomeações e relações.

Estes dois exemplos são acima justapostos primeiramente para evidenciar um problema de nomeação e validação crítica que hoje circunda a ação *O corpo é a obra*. Além disso, um dos exemplos cita o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), figura pontual na crítica de arte brasileira desde os anos 30, quando começa a escrever seus primeiros artigos e torna-se nas décadas seguintes essa figura que transita entre os lugares da crítica, historização, militância, dentre outras. Apesar de ser lugar comum tratar de sua importância quase vital para a crítica da arte do período, faz-se necessário abordar novamente alguns pontos de seu projeto crítico para que seja possível, em um segundo momento, analisar a interferência causada por ele na ação de Antonio Manuel.

A entrada de Mário Pedrosa no campo crítico dos anos 30 é marcada por um fim da crítica como mera descrição do objeto artístico para dar lugar a uma crítica engajada, de alto teor social e político, negando o desenvolvimento da arte pela arte e vinculando-a a um caráter revolucionário. Revolução que inicialmente destina-se à aplicabilidade social do objeto artístico e depois reverte-se para o próprio sistema da arte, “referindo-se mais particularmente a uma renovação constante e atualizada dos meios de expressão e forma, e elegendo como principal inimigo o academicismo” (BARROS, 2008, p. 49). É nesse momento que nossa análise se situa.

Após exercer forte influência organizadora e catalisadora em relação à formação do grupo concreto carioca, inclusive apresentando as teorias merleau-pontyanas aos artistas para o estabelecimento de um contraponto ao que se considerava como uma excessiva racionalidade do grupo paulista, Mário Pedrosa irá em 1970 se valer do termo “exercício experimental da liberdade”⁹ para tratar da ação *O corpo é a Obra*. Mais precisamente, o crítico versaria o seguinte sobre o trabalho:

⁹ Sobre o efetivo surgimento da expressão, os resultados divergem. Teóricos como Guy Brett relacionam a criação do termo à ação de Antonio Manuel: “De fato, foi em relação a Antonio Manuel que Mário Pedrosa cunhou seu célebre mote – (a arte como) o ‘exercício experimental da liberdade’” (BRETT, 2007, p. 53), já a grande maioria de escritores sobre a produção crítica de Pedrosa irá situar o surgimento da expressão nos anos 60, mais precisamente em 1968 em um artigo publicado em *O correio da Manhã* sobre o crítico francês

O que Antonio está fazendo, com o seu gesto se apresentando como obra, é o exercício experimental da liberdade. Não está querendo dominar os outros. Está apenas propondo a autenticidade total, que é sempre criativa. A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo. Toda aquela problemática da arte pobre, etc, também acaba ficando no plano estético, porque não reúne, ao lado do plano criativo, o plano ético. Com sua atitude colocou de maneira esplêndida o problema ético, que é fundamental na arte de hoje. (PEDROSA, 1996 apud MANUEL, 2010, p. 94)

Também será dito, em outro depoimento dado pelo crítico e publicado dentro do jornal *O Jornal*, na intervenção/exposição de Antonio Manuel *Das 0 às 24 horas*: “o fato de hoje você ter feito isso sacode toda a perspectiva da arte. A discussão ética, a discussão sobre arte. Discute tudo.” (PEDROSA, 1973 apud BUENO, 2010, p. 13).

O que aqui se pretende pontuar não se trata de uma diminuição do valor da expressão, mesmo porque hoje ela se dilui em diversas referências que extrapolam a obra de Antonio Manuel, tornando a frase uma caracterização extremamente ampla das preocupações do período pós-moderno da arte brasileira. Otilia Arantes (2004), por exemplo, irá se valer do termo em seu livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico* para introduzir o trabalho plástico de Lygia Clark, sem jamais citar Antonio Manuel. O que se pretende é analisar como as reverberações da obra influem hoje em sua descrição e crítica. Pontuaremos assim a visão construída acerca da obra em questão como desdobramento direto ao que foi escrito sobre ela (tanto os primeiros jornais quanto a frase proferida por Pedrosa).

3.1 Reverberações: a experiência compreendida

Em um primeiro momento, a resposta direta à ação irá surgir nos jornais e periódicos, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Apesar de alguns distanciamentos em relação aos fatos originais¹⁰, as notícias, por natureza mais descritivas, possibilitam um viés de observação da intervenção que a mostra mais irônica e menos prepotente. Os próprios títulos a tratam de forma quase irônica, variando entre: “Strip-tease”, “No museu um homem e uma mulher sem roupa”, “Adão e Eva no Museu de Arte Moderna”¹¹ e relatando momentos que indicam certa irreverência do artista: “Quando a última peça de roupa de Antonio Manuel escorregou de seu

Pierre Restany (FERRAZ, 2007, p. 311; RAMME, 2009, p. 471), só sendo retomada nos anos 70 para tratar de *O corpo é a Obra*.

¹⁰ Os primeiros jornais afirmavam que a obra que havia sido recusada era uma tela, outros, como o artigo **Explicação do cantor nu**, do jornal *Última Hora*, tornam o assunto polêmico a ponto de nortear a discussão sobre a intervenção para a nacionalidade portuguesa do artista, além de chama-lo de cantor, o que demonstra total distanciamento dos fatos.

¹¹ Conforme elencados na tese de Artur Freitas (2007, p. 266): **Strip-tease**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 maio 1970; **No museu um homem e uma mulher sem roupa**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 maio 1970; **Adão e Eva no Museu de Arte Moderna**. O Jornal, Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

corpo, ele virou-se para os presentes – atônitos – e versejou, numa posição de estátua: - Admirem-me. Já viram em suas vidas algo mais belo?” (NO MUSEU..., 1970 apud FREITAS, 2007, p. 266). Outro ponto que hoje não é mais citado foi a reverberação que a houve após a ação entre alguns artistas participantes, que passaram a queimar papéis e jornais dentro do MAM, gerando uma verdadeira “algazarra”, conforme cita a Tribuna da Imprensa no artigo *Homem nu no museu causou escândalo* (1970).

Parte desses primeiros apontamentos que revelam outros aspectos da ação e que hoje pouco se discute, são duas charges feitas pelo cartunista Jaguar:



Figura 2: Charge de Jaguar. **Fonte:** Pasquim, 28 de maio de 1970.



Figura 3: Charge de Jaguar. Última Hora, 27 de maio de 1970. **Fonte:** <http://www.itaucultural.org.br/efemera/antonio.html>

Nelas, o julgamento crítico acerca da obra e o jogo estabelecido entre a ação e os discursos decorrentes dela sutilmente são trazidos à tona. Em ambos os casos, é claro como o corpo do artista, que na proposição vinha como um corpo experiencial e vivo em relação ao espaço e ao público, é objetificado no momento de sua validação estética que, na primeira imagem, é evidenciada pela colocação do corpo nu como um objeto a ser admirado (como pontuado na primeira parte do artigo). Já na segunda, o que ocorre é uma vedação do corpo por parte dos críticos, que, em primeiro plano, julgam em polos opostos a obra (um citando-a como “genial”, ou seja, atual e contemporânea, e outro chamando-a de “acadêmica”). É nessa

sobreposição entre obra e crítica que hoje há um embate aparente entre a crítica¹² de Mário Pedrosa e o trabalho, tornando-a “um manifesto utópico tão exemplar [...] quanto o próprio gesto de Antonio Manuel” (FREITAS, 2007, p. 313).

Em uma obra que, de acordo com o próprio crítico: “transcende o plano da discussão puramente estética – em função de uma obra. É a própria vida.” (PEDROSA, 1970), é no mínimo curioso que hoje grande parte do que se fala sobre ela seja sustentado por uma frase que a valide como exercício artístico pontual da necessidade libertária artística e política do período. Isso pois o que resta da ação hoje, dada sua efemeridade, são apenas os relatos sobre.

No momento em que uma crítica de tamanho peso e cuja importância foi se agregando com o decorrer dos anos deixa de ser crítica e passa a ser descrição, falar da obra torna-se falar da *fala sobre a obra*. Figurando em grande parte dos escritos sobre o trabalho, a frase totaliza um apontamento que é crítico e, portanto, parcial, e impede o estabelecimento de outras relações críticas com o trabalho, impossibilitando uma real compreensão descritiva da ação. A visão de outro crítico, Ronaldo Brito (1984, p. 9), enxerga a obra com relativa “ineficácia” e “irrealidade” afirmando que “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”, em um texto que, nomeado como *Anônimo e comum*, depois é referenciado no vídeo de Sganzerla *Anônimo e Incomum*. Esse viés de observação nos possibilita ver na obra um ato socialmente menos heróico e mais ingênuo em relação a todo um contexto político ditatorial que extrapolava a realidade pontual dos salões de arte.

Esse falar sobre a obra nos remete à relação entre experiência e pensamento na história do pensamento filosófico, conforme é apontado por Merleau-Ponty. Segundo o filósofo, a experiência em si foi durante toda a história da filosofia renegada à fala sobre a experiência, transformando-a numa *representação da experiência*, que retira seu caráter vital e, portanto, neutraliza-a. A frase de Mário Pedrosa, mais do que um apontamento crítico, torna-se a “*experiência compreendida*, um discurso sobre ela para silenciá-la enquanto fala própria” (CHAUÍ, 2002, p. 162), renegando o caráter *encarnado e vital* da experiência proposta por Antonio Manuel e Merleau-Ponty.

¹² Realizada em uma conversa gravada (transcrita 3 anos depois para *O jornal* e publicada em 1984) logo após a ação na casa do crítico, conforme cita o artista: “[...] fui para casa de Jackson Ribeiro, onde recebi um telefonema do Mário Pedrosa. Fui até sua casa e fizemos uma entrevista na qual ele defendeu meu gesto.” (MANUEL, 2010, p. 80). Essa relação próxima e concordante entre o artista e o crítico pode ser percebida em outros depoimentos de Antonio Manuel, como: “lembro-me de Mário Pedrosa, eufórico, visitando o Salão [da Bússola]” (MANUEL, 2010, p. 81) ou em entrevista realizada por Sheila Cabo e transcrita em **Antonio Manuel. Eis o saldo**, na qual o artista relata o momento em que, após ser proibido de entrar no MAM após sua ação, Mário Pedrosa o acompanha de braços dados até a entrada do Museu e “deu um esporro no cara” (MANUEL, 2010, p. 117) que o impediu de entrar.

3.2 Especificidade e a nomeação como performance

A racionalização da experiência acima citada, somada com uma descrição muitas vezes precária da ação como um todo, gera outro problema que é a nomeação da ação enquanto uma performance. O artista, ao falar sobre seu trabalho, nos coloca com certa imprecisão: “vamos chamar *O corpo é a obra* agora de performance, porque na época não era” (MANUEL, 2010, p. 119), posicionamento reforçado por Guy Brett (2007, p. 55):

[...]a essência da ação está em ter sido realizada uma vez, uma ocasião, como uma manifestação, um testemunho, não como um novo estilo e, certamente, não como uma contribuição a um novo gênero chamado “arte performática”.

Da mesma forma que o próprio artista percebe a imprecisão da palavra, Guy Brett procede em afirmar que não há contribuição efetiva para a performance enquanto linguagem – ao menos não diretamente – pois para o artista não há uma preocupação essencial nas questões da performance. Isso se percebe no isolamento dessa ação em relação às outras linguagens artísticas trabalhadas pelo artista durante toda sua produção. O problema, de fato, não reside mais ao artista produtor, pois, uma vez realizado, o trabalho já está entregue aos outros para sua fruição. Porém, ao pesquisador e crítico, a revisitação faz-se sempre necessária para uma melhor compreensão das escolhas realizadas quando analisadas por uma ótica atualizada.

Ao tratar dos principais aspectos da linguagem performática, o crítico Paco Barragan cita, como segundo aspecto a possibilidade de reprodução da ação em diferentes entornos e públicos, ou seja, sua portabilidade (BARRAGAN, 2002 apud LABRA, 2009, p. 9). No caso de *O corpo é obra*, é possível que resida em sua oposição a essa portabilidade o caráter que a distancia de uma performance.

A ação de Antonio Manuel possuía, em primeiro plano, uma *especificidade* da ação em relação ao seu entorno, tornando-a um trabalho intervencionista orientado para aquele local – hoje nomeado como práticas de *site-specific* e *site-oriented*¹³ - cujo apenas o procedimento de ação foi performativo. Antecipando um procedimento cada vez mais comum nas práticas intervencionistas, *O corpo é Obra* revela-se em relação direta com o conceito de *site-oriented* ao lermos um trecho do artigo de Miwon Kwon (1997, p. 167), no qual a autora, ao descrever o procedimento intervencionista, explica:

¹³ Para mais, ver artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*, escrito por Miwon Kwon em 1997 e traduzido por Jorge Mena Barreto.

[...] o artista se aproxima de ser a “obra”, em vez do contrário, como se pressupõe comumente (ou seja, a obra como substituto do artista). Talvez por causa da “ausência” do artista na manifestação física do trabalho, sua presença tem-se tornado pré-requisito absoluto para a execução/apresentação de projetos *site-oriented*.

Essa relação direta com o espaço do MAM; o dia da abertura do salão; a negação prévia da proposição de Antonio Manuel; os comentários ouvidos pelo artista sobre sua recusa e principalmente a prisão de Raymundo Colares no dia anterior à abertura por ter apedrejado o MAM são alguns dos fatores que tornaram a ação de retirar a roupa e se colocar como obra uma resposta automática¹⁴ do corpo do artista em relação à sua presença (ou ausência) daquele espaço, e não um trabalho previamente projetado. A questão é primeiramente espacial - e específica - problematizando o local da arte e do corpo ao criar um espaço de interstício entre ambos. A própria performatividade do procedimento não parece estar nas formas de uso do corpo ou em sua nudez, mas sim na colocação do artista em estado de evidência para o outro. Esse “fazer para o outro” é acentuadamente presente na ação de Antonio Manuel, porém, até mesmo nessa ação há a especificidade de se colocar como obra para as pessoas específicas que estavam lá, compreendendo a arte exposta como uma maravilha, de modo contrário às crenças do artista¹⁵.

4. A experiência interminável: considerações finais

Merleau-Ponty é asseguradamente um dos maiores propulsores ao pensamento da arte brasileira contemporânea. Sua revisitação da experiência como um exercício que precisa ser acessado diretamente pelo corpo e pelo pensamento filosófico vem de encontro à uma necessidade brasileira de resgate da experiência subjetiva dado o contexto ditatorial do período. Para os artistas que iniciaram sua produção no período neoconcreto brasileiro, como Hélio Oiticica e Lygia Pape, a influência do pensador é constante durante todo o percurso artístico, pelo grau de incidência que a fenomenologia teve na construção da ideologia neococreta de produção.

Cronologicamente, o neoconcretismo perdura entre 1959 e 1962. Antonio Manuel irá iniciar sua produção efetiva em um período posterior, a partir de 1964, com suas primeiras

¹⁴ Isso devido, principalmente, ao caráter de protesto contido na ação pela não aceitação da proposta inicial pelo júri de seleção. Caso o trabalho tivesse sido aceito, as relações teriam sido outras, pois o corpo já teria sido anteriormente aceitado e validado enquanto arte. Sua institucionalização mudaria a incisão do artista dentro do espaço, o que possibilitaria um foco mais direto ao corpo.

¹⁵ O artista narra sua chegada ao museu da seguinte forma: “Bem, eu fiquei lá andando pelo salão, batendo papo com o pessoal, até que de repente aquilo tudo me revoltou. Toda aquela gente dizendo ‘...olha que pintura!...olha que cor!...olha que maravilha!...’ Não é nada disso!” (MANUEL, 2010, p.30)

interferências em jornais. Sua relação com o neoconcretismo, apesar de próxima, é referencial. Além desse fator, outros movimentos artísticos estão em efervescente produção, como a tropicália, e o período de maior repressão ditatorial brasileira se aproxima, com a constituição do AI-5. Esses fatores externos fazem com que a produção de Antonio Manuel possua diferenças notáveis, tanto em relação aos procedimentos e temas abordados, como em relação à sua aproximação com Merleau-Ponty. Seu trabalho possui elementos que podem ser vistos sob a ótica fenomenológica como: ativação motora na relação espectador-obra; estreitamento da relação entre objeto e espaço; transferência da atividade para o espectador. Porém, essas são relações que permeiam boa parte da produção dos anos 60 e 70 no Brasil, e não se constituem em laços diretos com a obra de Antonio Manuel.

Como foi visto pontualmente em cada linguagem trabalhada pelo artista, sua aproximação específica com o pensador se dará pelo entendimento que Antonio Manuel tem do espaço. Desde o início com os jornais, passando pelas urnas, instalações e culminando em suas pinturas, os espaços de Antonio Manuel são sempre interferidos pelo corpo e respondem à essa interferência, tornando corpo e espaço um amálgama e evidenciando o jogo constante que existe entre ambos. Esse mesmo vínculo do corpo ao espaço é claramente percebido em *O corpo é a obra*, e tal fator se constitui tanto em uma característica da ação quanto um ponto problemático a ela. A ação realizada por Antonio Manuel possui uma especificidade em relação àquele tempo e espaço que, ao passo que a vincula aos conceitos merleau-pontyanos, disancia-a de sua nomeação enquanto performance e a aproxima de um trabalho intervencionista. Por esse motivo que a pesquisa se desdobrou em um apontamento sobre essa especificidade da ação, que torna a nomeação de O corpo é a obra enquanto uma performance algo sempre colocado em questão por críticos e pelo próprio artista, como apontamos no desenvolvimento. Sem o interesse de relocar o trabalho em outra linguagem, o que foi buscado nesse argumento foi ampliar as possibilidades de se compreender o trabalho, entendendo-o além de uma evidenciação e exaltação ao corpo vivo, mas sim como um trabalho fortemente contextualizado (e que por isso foi tão pontual para a arte brasileira) e que dependia integralmente do espaço para sua realização. Não era mais um corpo em vida e em relação com o mundo todo a proposição de Antonio Manuel, mas sim um corpo em contato com aquele *topos*, e com a exclusão que se obteve dele. Era portanto, um corpo *utópico* (do grego: “nenhum topos” ou “lugar nenhum”), ou seja, um corpo que não participava daquele ambiente reivindicando sua presença nele, evidenciando-se. De acordo com o artista: “abaixar ou levantar aquilo que censura”. (MANUEL, 2010, p. 53)

Em relação à frase de Mário Pedrosa, percebe-se nela essa *sedimentação da experiência* que foi assunto da crítica de Merleau-Ponty em seu projeto fenomenológico. De fato, é impossível reproduzir a experiência como ocorrida em 1970, dada sua efemeridade e especificidade. Mas o contato que temos com ela é cada vez mais de sobrevôo, e menos acessamos dos arredores dessa experiência. Como visto, outras visões, outros pronunciamentos de artistas, o modo específico como a ação se realizou, são todos elementos retirados em favor da frase-síntese de Mário Pedrosa. Se o que existe hoje é transcrição e relato da experiência, é preciso que eles sejam cada vez mais aprofundados e questionados para que tenhamos acesso do que foi, de fato, essa experiência.

Mais do que isso, essa questão nos retoma para à necessidade constante da criação apontada por Merleau-Ponty. *O corpo é a obra* pode ser cada vez mais aprofundado e questionado, mas já aconteceu e já colocou o corpo em relação intersubjetiva direta com aquele espaço. Porém, o corpo ainda existe, e novos espaços e contextos o rodeiam e exercem novas relações com ele, exigindo novas quebras e ultrapassagens. Para Merleau-Ponty (2004, p. 8): “Na obra de arte como na obra teórica, assim como na coisa sensível, o sentido é inseparável do signo. A expressão, portanto, nunca está acabada”. Para Antonio Manuel (2010, p. 23): “é necessário extravasar a cuca anestesiada”. Ainda hoje, e sempre, a criação e expressão são necessárias para o exercício constante da experiência. Experimentar a liberdade, como citado por Pedrosa, não pode se tornar frase cristalizada, mas sim exercício constante do ser em contato com o mundo.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Coac Naify, 2004.

BARROS, José D'Assunção. **Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil**. In: Ars. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (ECA) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Ano 6, vol.11. p.40-61. São Paulo: USP, 2008.

BRETT, Guy. Estados de medo e liberdade. In: **Fatos Antonio Manuel**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro: Organização Metrópolis Produções Culturais, 2007.

BRITO, Antonio. Anônimo e comum. In: MANUEL, Antonio. **Antonio Manuel**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BUENO, Guilherme. Introdução. In: MANUEL, Antonio. **Antonio Manuel**. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas de Antonio Manuel (org. Guilherme Bueno) – Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Fatos Antonio Manuel. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007

FILHO, Paulo Venâncio. Ato/Fato. In: **Fatos Antonio Manuel**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro: Organização Metrópolis Produções Culturais, 2007.

FREIRE, Cristina. Afasias na crítica de arte contemporânea. In: GOLÇALVEZ; Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. (org.) Os lugares da crítica de arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

FERRAZ, M. S. A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. 2008. 271 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008.

FREITAS, Artur. Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969 – 1973. Curitiba. 2007. Tese (Doutorado – Programa de pós-graduação em História) Orientador(a): Profª Drª Marion Brepohl de Magalhães

GILBERT, Paul. LENNON, Kathleen. **O mundo, a carne, o sujeito**: temas europeus na filosofia da mente e do corpo. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GODARD, Hubert. **Espaço fenomenológico**. In:

http://www.contactimprovisation.ru/download/Huber_Godard_Phenomenological_Space.pdf.

Acesso em: 14 ago. 2012 – 14h54

KUYPERS, Patrícia. **Buracos negros**: uma entrevista com Hubert Godard. In: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1447/1323>. Acesso em: 06 jul. 2012 - 23h30

Homem nu no Museu causou um escândalo. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 16 maio 1970.

HOWELL, Anthony. **The Analysis of Performance Art**: a guide to its theory and practice. Amsterdam: Harwood Academic, 1999

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, Amelia. **Body art**: performing the subject. Londres: University of Minnesota Press, 1998.

LABRA, Daniela. Já é! Notas sobre performance arte e institucionalização. *In: Performance presente futuro, vol. II*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2009.

MANUEL, Antonio. **Antonio Manuel**. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas de Antonio Manuel (org. Guilherme Bueno) – Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

MANUEL, Antonio. Livro 5. *In: SALGADO, Renata (org.). Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. P. 65 – 80

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORAIS, Frederico. **Contra a Arte Afluente**: O Corpo é o Motor da ‘Obra’. *In: Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

No museu um homem e uma mulher sem roupa. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 16 maio 1970.

PEDROSA, Mário. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Vaerla. *In: MANUEL, Antonio. Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RAMME, Noéli. **Arte como exercício experimental da liberdade**. Disponível em: <http://abrestetica.org.br/deslocamentos/f02.swf>. Acesso: 30 jul. 2012 – 14h02

SALZTEIN, Sonia. **Observando a órbita**. Disponível em: <http://www.nararoessler.com.br/textos/antonio-manuel>. Acesso: 18 Mai 2011

SPACES OF ADJUSTMENT, BODIES IN SETTING

Validation and appointments about the transformation of a body in artwork

Renan Marcondes

ABSTRACT: Article about *The body is the artwork* (1970), from the portuguese artist Antonio Manuel. At first situates the artist's production through a brief chronological analysis of his works, establishing connections between them and some concepts of Merleau-Ponty's phenomenology. After, focuses again on *The body is the artwork* to discuss his appointment as performance and its validation as "experimental exercise of freedom" as a possible problem-solving and critical exercise about it.

Keywords: Manuel Antonio, The body is the Artork; validation; appointment; space.