

AMPLIAR A REALIDADE? DIÁLOGOS ENTRE O NEO-REALISMO  
ITALIANO E A POÉTICA POLÍTICA DE ANTONIO MANUEL

Virgínia Gil Araujo (UNIFESP)

Resumo:

Antonio Manuel e Julio Plaza como artistas ativistas desejavam mudanças políticas e sociais, na medida em que problematizaram as funções atribuídas ao meio fotográfico em suas proposições artísticas. Foram colaboradores na realização do trabalho gráfico “Repressão outra vez: Eis o saldo”(1968), em que revelaram uma preocupação com o duplo eixo memória-esquecimento ao utilizarem as imagens do fotojornalismo como base do processo alegórico de apropriação e montagem que elege o registro documental, demonstrando uma aparente contradição pois se apropriavam da realidade para corrigi-la e transformá-la em realismo crítico. Busco realizar uma leitura do painel a partir da apropriação operada por Antonio Manuel das fotografias de José Carlos Avelar para o filme Manhã Cinzenta(1969) de Olney São Paulo, sobre as manifestações estudantis e sociais de 1968, onde ocorre o diálogo entre o neo-realismo de Michelangelo Antonioni e o realismo fantástico de Julio Cortázar. A leitura do painel, destruído pela polícia militar na abertura da II Bienal Nacional da Bahia em dezembro de 1968, procura evidenciar esta questão pendente na análise da obra do artista.

Palavras-chaves: Imagem fotográfica. neo-vanguardas. poética política.

As imagens do corpo trágico, das vítimas da violência e dos marginalizados estavam presentes no colecionismo de Antonio Manuel desde as séries de *flans* - matriz analógica para a impressão do jornal, que muitas vezes era apreendida pela censura - e presentificaram os acontecimentos de 1968 no painel *Repressão outra vez: eis o saldo*. Aparentemente elas nos reportam antes às *imagens* da paixão, de longa duração conservadas na memória da superação do drama humano, que ultrapassa a barreira da morte e desvela os últimos fins, a exemplo das imagens imateriais como lugar de uma tensão permanente e de uma contradição entre forças antagônicas. Mas desde os anos 30, este tipo de imagem teve uma aparição exemplar nas fotografias divulgadas pela imprensa, bem como na arte política. No século XX, proliferou no contexto de uma sociedade em crise com a ascensão do Nazismo na Europa, retornando de modo efetivo nos anos 60, com a Guerra do Vietnã (PULTZ e MONDENARD, 1995). No Brasil dos anos 60, as fotografias dos estudantes e marginais vitimados pelos enfrentamentos com

a polícia militar tiveram uma enorme importância para o ativismo artístico, constituindo uma *imago* renovada em fantasmagorias. O caráter documental desta arte não se baseava na retomada da representação, mas nas apropriações hiperbólicas das fotografias que registravam a violência nas favelas e nas ruas do Rio de Janeiro. Antonio Manuel buscou construir um léxico, signos em associação, com a preocupação de inscrevê-los de modo permanente no espaço e no tempo, através das imagens fotográficas históricas. Artistas como Hélio Oiticica e Antonio Manuel compreenderam a arte como uma *resposta política* para conferir respeito e dignidade à vida, como no *Bólido 17 – Homenagem à cara de Cavalo* em que Hélio explicita o inconformismo a aquilo que o fazia acreditar em um genocídio programado, conforme afirma em carta enviada a Antonio Manuel em 29 de julho de 1973.

Em 1968, Antonio Manuel passou a colecionar as imagens da violência policial contra os estudantes publicadas nos jornais que noticiavam os acontecimentos de maio de 1968 na França e o movimento estudantil no Brasil. Essas imagens emblemáticas expressavam a resistência dos estudantes diante dos acontecimentos que se sucediam. Antonio Manuel fez do *flan* um fato artístico e histórico, uma vez que o *flan* era percebido como um vestígio material diretamente calcado no mundo real. Conforme podemos entender no seu relato:

Continuei a trabalhar com o jornal aproveitando o material do dia-a-dia, freqüentando as oficinas do Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Globo e o Paiz, de madrugada, às 2 ou 3 horas, para selecionar os *flans*, pois eles são considerados material de sucata, e corria o risco de perdê-los, como perdi alguns. O *flan* é essa matriz do jornal que tem seus altos e baixos-relevos necessários à impressão. Mas o *flan* é um material muito bonito e quase invisível, e assim tinha de trabalhar sobre determinados enquadramentos de luz. Tinha que jogar a luz em diagonal, ou de frente, para enxergar o que estava registrado nele. Alguns são inéditos, porque não se podia mostrá-los naquele tempo, e são quase todos relativos a idéia de violência de rua. (MANUEL, 1984, p. 45)

Vestígios materiais de importância crucial para Agamben (2008), que propõe analisar a memória de Auschwitz, por exemplo, a partir dos restos, dos esquecimentos, daquilo que era silenciado. Através de uma *poética do inventário*, apropriou-se dos flans censurados que testemunhavam a agressão aos corpos. Conferiu-lhes maior impacto no pôster numa impressão em *silk-screen* sobre fundo vermelho, optando pelas operações gráficas de contraste, ampliação e, por fim, aplicação da cor que irrompe e

faz vibrar a superfície do painel, salientando sua necessidade de expressão. A proposição do artista, como visão subjetiva mas também coletiva, é de *corrigir a realidade* forjada pela notícia truncada, censurada e transposta à página do jornal. Antes disso, ele já havia assumido uma conotação política para sua arte. Em 1967 mostra pela primeira vez seus desenhos sobre jornal na exposição individual na Galeria Goeldi, assim como na IX Bienal Internacional de São Paulo e na mostra *O Artista e a Iconografia de Massa*, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), com *Violência a Solta no Rio*, e *Guerrilhas – o mistério sobe a serra*. Mas a leitura da série de *flans*, permitiu o conhecimento detalhado dos acontecimentos que se sucederam na época da repressão militar.

Quando os militares acirraram o sistema repressivo e proibiram às manifestações contra a ditadura, ele iniciou uma série de vinte *flans* com o inconformismo ao regime autoritário e totalitário, em que pode-se perceber a preocupação pedagógica de contar uma história alternativa dos acontecimentos, aqui enumerada seguindo uma plausível serialização dos fatos: *Jornal 68*, *As Armas do Diálogo*, *Polícia militar mata estudante*, *À Queima-Roupa*, *Povo acompanha jovem assassinado até o fim*, *Os Cavaleiros do Apocalipse*, *As armas / Os desarmados*, *Correio da Manhã*, *O Paiz*, *Última Hora*, *A Imagem da Violência*, *A Batalha de Junho*, *A Pedra / O Pau*, *Dura*, *A Noite dos Generais*, *Coração de Luto*, *Passeata é na Avenida*, *Vladimir esteve presente e falou*, *Salto no Centro*, *Sem Censura*.

O painel *Repressão outra vez: eis o saldo* foi apreendido e não devolvido ao artista, vindo a saber mais tarde através do crítico francês Pierry Restany que o painel havia sido queimado durante sua participação na II Bienal Nacional da Bahia em dezembro de 1968 e tornou-se um grave problema com a censura marcando negativamente os seus primeiros anos de trabalho (CARNEIRO E PADILHA, 1999). Esta Bienal foi fechada logo após a abertura pela direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, diante do clima de medo que se instaurou com a retirada do seu painel pela Polícia Federal<sup>1</sup>, motivando o artista a discutir a censura instaurada nos museus e a criar novas estratégias para participação do público no trabalho. A necessidade de comunicação com um público mais amplo parecia fundamentar a prática da apropriação

---

<sup>1</sup> Conforme depoimento por e-mail do escultor baiano Juarez Paraíso à autora, em 4 de abril de 2007: “foram apreendidas, como subversivas, motivando o fechamento da Bienal, e inclusive a minha prisão pela Polícia Federal (eu fui o secretário-geral), 10 obras, dentre 1.005 obras expostas. Três obras de Lenio Braga, uma de Antonio Manuel, uma de Teresa Simões, uma de Antonio Dias, três de Manuel Henrique, uma de Farnese de Andrade.”

de imagens fotográficas, que podiam ser plenamente identificadas pelos populares. Por seu turno, a partir das imagens que marcaram uma época, Antonio Manuel problematizou a recepção da arte contemporânea no Brasil através do jogo entre imagem e palavra para assegurar que o trabalho não ficasse mudo. Mas seu trabalho foi considerado panfletário<sup>2</sup>, embora a crítica de Mário Schenberg, em 1973, mencionasse o emprego da tecnologia na sua arte para “elevá-la ao nível mais alto”. Ao abordar a importância da relação entre as ciências sociais e históricas e a arte no Brasil dos anos 60 e 70, Schenberg salientou:

(...) surgem várias manifestações pujantes de realismo, depois das experiências do neo-dadaísmo, do pop e outras congêneres. O realismo artístico de tendência social e política encontrou formas de expressão adequadas e recebeu motivação poderosa dos movimentos de contestação dos jovens intelectuais. Essas questões são de relevância primordial para o desenvolvimento da arte realista brasileira. Apesar dos resultados encorajadores obtidos há alguns anos, o realismo atingiu, em nossas artes plásticas, o vigor que vem revelando no teatro e no cinema. O emprego de novos materiais e recursos tecnológicos poderia contribuir decisivamente para elevá-lo ao nível mais alto, como já mostraram Gerchman, Vergara, Antonio Manoel[sic], Aguilar e outros. Talvez falte sobretudo uma compreensão mais aprofundada da perspectiva histórica mundial e das suas repercussões na América Latina e principalmente no Brasil. Nesta pesquisa os cientistas sociais, os filósofos da cultura e da História e os artistas de todos os campos devem colaborar necessariamente. (SCHENBERG, 1973, pp. 84-85)

O painel destruído deu origem a um novo trabalho sobre o mesmo título realizado com a colaboração de Júlio Plaza no atelier de gravura da Escola Superior de Design Industrial-ESDI para ser enviado à Pré-Bienal de Paris em 1969<sup>3</sup>, composto por uma série de cinco placas distintas, em formato pôster, que seriam por sua vez cobertas por panos pretos pela idéia de participação - na invenção do artista, a ação do corpo era fundamental, pois estimulava o público à participação para descobrir a informação velada colocando o painel em movimento.

---

<sup>2</sup>Ver: “Questão de ordem: vanguarda e política na arte brasileira”. *Trinta Anos de 68*. Catálogo da Exposição (26 de março a 7 de junho de 1998). Rio de Janeiro: CCB-BRJ, 1998, p.9.

<sup>3</sup> No depoimento enviado por e-mail por Antonio Manuel à autora, em 5 de abril de 2007, o artista confirmou as dimensões de 4m x 1,20m da primeira versão da série *Repressão outra vez: Eis o saldo*. Portanto, as mesmas dimensões daquele realizado pra a II Bienal da Bahia em 1968. As fotografias empregadas no painel não foram encontradas na pesquisa de jornais na Biblioteca Nacional, o que confirma o impacto provocado pelas mesmas e a censura imposta à imprensa.

No pôster *Movimento Estudantil 68*, conferido pelas dimensões 122 x 80 cm, estavam presentes duas fotografias de imprensa, a superior captando o momento do enterro do estudante Édson Luís de Lima e Souto, morto durante uma manifestação no galpão onde fora instalado o restaurante Calabouço no Rio de Janeiro, palco de uma assembléia estudantil. A fotografia destaca um grupo de pessoas em torno do corpo trágico do estudante, após ter sido atingido à bala pela polícia militar durante uma luta que se estendera até a rua, local do assassinato. Neste grupo, podemos identificar o protesto social através da imagem dos estudantes junto ao colega morto, publicada em *Última Hora* e *O Globo*, ambos de 29 de março de 1968, como mostrou a pesquisa na Biblioteca Nacional, que buscou definir as fotografias jornalísticas colecionadas pelo artista. A outra imagem paralela mostrava um plano geral da multidão de manifestantes durante a “Passeata dos Cem Mil”, que, utopicamente, tomara as ruas, no dia 26 de junho de 1968 – dois meses após a morte do estudante Édson Luís, bem como outra passeata de protesto à repressão no dia 21 de junho, a qual entrou para a história do Brasil como “A Sexta-Feira Sangrenta”, cujo saldo foram três estudantes mortos, desencadeando uma onda de indignação que levou lideranças estudantis, religiosas, operárias e artísticas a organizar uma histórica passeata de protesto à repressão do regime militar, pondo mais de 100 mil pessoas nas ruas da Cinelândia. Esta fotografia jornalística apropriada pelo artista encontrava-se na primeira página do *Jornal do Brasil* e *O Paiz*, publicada em 27 de junho de 1968. As imagens e enunciados do painel *Movimento Estudantil 68* repetiram-se no *flan Correio da Manhã* - jornal impresso em 30 de março de 1968, constando na série de 20 *flans* citados anteriormente sobre o movimento estudantil. Foram utilizadas pelo artista no segundo trabalho de formato pôster para integrar à série dos cinco painéis *Repressão outra vez: eis o saldo* (1968), exposta pela primeira vez, neste novo formato, na Pré-Bienal de Paris no MAM-RJ, em 1969<sup>4</sup>.

Os enunciados, acima de cada uma das imagens, apareciam desdobrados em dois títulos complementares: “POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE / À QUEIMARROUPA”. A opção do artista pela impressão da imagem fotográfica em negativo subverte a representação no apelo à *fantasmática do corpo trágico* para evocar uma outra realidade, essencialmente diferente e invisível e, com esta operação acaba por construir um realismo crítico. A cor vermelha revelava o quase desaparecimento da

---

<sup>4</sup>Sobre a Pré-Bienal Paris encontramos a seguinte nota: *Itamarati é que decide sobre a Bienal*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1/6/1969.

imagem fotográfica, recuperada em parte pelo olhar que esboça fantasmagorias calcadas no real. A memória recuperada como vestígio do real, presentificado e recodificado em imagem, contrasta com o “efeito de realidade” que toda fotografia poderia portar, quando valoriza a expressão pictórica. Porém, a associação entre as imagens pares permite levantar a hipótese de que o painel passava uma visão otimista do artista, pois a repressão parecia ter-se retraído em face do enorme número de manifestantes diante da morte do estudante.

O painel vermelho e preto recebeu uma conotação anarquista pelos agentes da ditadura e foi procurado com mandado de busca pelo General Montagna, que fechou as portas do MAM-Rio, pouco depois da abertura da mostra dos selecionados para a Bienal de Paris. Niomar Muniz Sodré, diretora do museu na época, diante deste fato, apelou aos funcionários para esconderem a maior parte de obras possível e, nisso, a própria diretora do museu o retirou do MAM-Rio, levando-o para sua residência particular. Em 1978, o apartamento de Niomar incendiou-se, bem como o Museu de Arte Moderna, e o painel adquirido por ela foi queimado junto com todos os seus pertences – várias obras de artistas daquele período e todo o arquivo do *Correio da Manhã*<sup>5</sup>. A única série que restou completa estava com o artista, podendo ser vista apenas nas mostras retrospectivas do seu trabalho realizadas a partir de 1998, quando foi refeito para sua exposição individual no Centro de Arte Hélio Oiticica.

Quando Antonio Manuel começou a pensar sobre sua participação na Bienal de Paris com esse trabalho, Hélio Oiticica alertou-o, lembrando a destruição do seu painel na II Bienal da Bahia<sup>6</sup>, em que Antonio, provavelmente, expusera as imagens censuradas nos jornais dos dias 19, 20 e 21 de junho como síntese histórica dos fatos que haviam se sucedidos durante aqueles três dias. Hélio, no entanto, ressaltou a importância dos *flans* para a Bienal de Paris:

Gostei muito das suas cartas. Foram ultra dramáticas – geniais mesmo. Pude, com elas, sentir bastante do que acontece aí; o sentido mesmo das coisas. Estive em Paris; o Jean Clay, diretor da Rhobo, quer

---

<sup>5</sup>Da série restaram apenas três painéis – dois deles encontram-se na Coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato no MAM-RJ, sendo que um deles foi adquirido recentemente para a coleção do MAM-SP, pois os outros dois acabaram no extravio devido à repressão. Lygia Pape afirmou que o incêndio da casa de Niomar e do MAM-Rio no mesmo ano teria sido uma sabotagem dos militares, pela extrema coincidência. Buscar: MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. (Col. Perfis do Rio), Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.85.

<sup>6</sup> A pesquisa acusa a queima de arquivo do Jornal da Bahia de dezembro de 1968. Este pode ser encontrado apenas na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Porém, não foi microfilmado e está indisponível para consulta. O catálogo da II Bienal da Bahia apresenta a imagem de um tríptico que não corresponde ao painel do artista. Tornou-se, assim, impossível obter a imagem do painel *Repressão outra vez: Eis o Saldo* (1968), em 4m, fotografado para o Jornal da Bahia de 21/12/68.

publicar na capa, como símbolo brasileiro, um de seus flans, escolhido entre os que enviou em slide(...). Não sei o que ele resolveu em definitivo, mas vou escrever para acentuar a importância agora em fazê-lo. Expliquei a ele e concordou, que o sentido principal dos flans, não é ser gravura ou desenho, mas um documento vivo do que foi fotografado e publicado, isto é, documentado em jornais relativo à repressão e tentativas revolucionárias no Brasil; nas ‘urnas quentes’ as notícias e documentos estão encerrados nas urnas fechadas, etc. Portanto, creio que se você vai ser representado na Bienal de Paris, não deve concentrar em desenho e gravura como tais, mas em algo mais eficaz como isto: urnas-documentos e flans-documentos, que tomam agora uma ressonância incrível, ainda mais que há esta possibilidade de sair na capa da Rhobo como símbolo-documento do Brasil reprimido<sup>7</sup>.

O uso do *flan* de matriz fotográfica por parte de Antonio Manuel tem várias implicações. Hélio Oiticica se interessa por ele, a princípio, por considerá-la uma linguagem internacional, acessível a todos. Durante a ditadura considera-o mais veloz que o lápis, meio demasiado lento para fazer frente ao ritmo de divulgação de notícias falsas comprometidas com a ideologia da Lei de Segurança Nacional por parte da imprensa que apoiava o golpe de 1964. No painel, destruído pela Polícia Federal, durante a abertura da II Bienal da Bahia encontraríamos as fotos do ocorrido em 21 de junho da “Sexta-feira Sangrenta”, publicadas no *Correio da Manhã* de 22 de junho de 1968 e presentes nos flans censurados *Os Cavaleiros do Apocalipse*, *Dura* e *A Batalha de Junho*, imagens da multidão de estudantes na passeata em protesto ao ocorrido no dia anterior, quando os estudantes da UFRJ, ao saírem da assembléia realizada na Faculdade de Economia, garantidos pela palavra de Negrão de Lima, governador do Estado do Rio de Janeiro, foram violentamente agredidos e humilhados pela Polícia Militar no campo do Botafogo. Através da idéia construtiva de apropriação e montagem fotográfica, deslocaria a notícia censurada para o campo da arte pretendendo *corrigir a realidade*, como ele mesmo explicitou sua idéia de correção dos fatos: *Subverter tudo, construir tudo*.<sup>8</sup> Antonio Manuel lança mão de diferentes recursos: fotografia e desenho; fotografia e texto; fotografia e cor; fotografia composta; reconhecendo a impossibilidade da imagem calcada no real ser compreendida como portadora de conhecimento dos fatos histórico-sociais. O processo alegórico do artista forneceu outros significados à fotografia no âmbito cultural, ao colocar em xeque uma *visão de*

---

<sup>7</sup> Carta de Hélio Oiticica para Antonio Manuel, em 17 de junho de 1969.

<sup>8</sup> Conforme a palestra proferida por Cecília Cotrim na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em setembro de 2006.

*mundo* - há muito estabelecida como veredicto de realidade -, aquela que a mídia promovia no culto às autoridades políticas.

Pierre Bourdieu (1979) salientou que os usos sociais da fotografia definiriam a verdade social da mesma, ao mesmo tempo em que eram por ela definidos. Segundo o autor:

(...) no campo de seus usos possíveis que seguem as categorias que organizam a visão de mundo, a imagem fotográfica pode ser considerada como a reprodução exata e objetiva da realidade. (...) Porém, é em nome de um realismo ingênuo que se pode ver como realista uma representação do real que deve aparecer como objetiva, não em concordância com a realidade mesma das coisas (visto que só se oferece através de formas de apreensão socialmente condicionadas), mas em conformidade com as regras, que definem sua sintaxe no uso social, com a definição social da visão objetiva do mundo; ao conceber a fotografia como registro do real, a sociedade não faz outra coisa que confirmar-se a si mesma na certeza tautológica de que uma imagem do real, conforme sua representação de objetividade, é verdadeiramente objetiva. (BOURDIEU, 1979, p. 122)

A série fotográfica de Antonio Manuel, associada à arte contemporânea, acabou por compor um sistema híbrido de referências dado ao objeto-vida em que se transformou. Pela manipulação, o observador é desafiado a movimentar o painel e, com isso, descobrir nas imagens os princípios de recodificação da memória coletiva - a manchete remetia para uma ação construída pelo fato mesmo do enunciado *Eiso saldo: garoto morto*. Como complementação do enunciado, as imagens jornalísticas indiciárias ganhavam um poder simbólico. A fragmentação do índice pela montagem fotográfica não deixa dúvidas quanto às intenções do artista de revelar como código a história social da resistência mais ampla, colocada fora da história oficial.

O público, estimulado por um mecanismo do próprio painel, construído em combinação com os suportes, poderia dialogar com as imagens. O arranjo destas imagens sintetizava os fatos documentados pelo traço fotográfico - tinha-se, na parte superior, e em primeira leitura, a foto que flagrava o instante no qual o policial apontara a arma para o corpo de Édson Luis, tombado entre alguns estudantes em fuga. Do lado esquerdo, três fotografias dispostas em coluna evidenciavam a implacável resistência estudantil. No centro, alinhavam-se três fotos em negativo, a acusar fantasmagorias, dadas em espectro configurado pelo desenho das sombras. Porém, uma conotação vitalista irrompia do centro do painel e, entre as duas fotos do corpo trágico do estudante, encontrava-se uma foto do protesto em massa. Por fim, o artista reforçava a mensagem ao repetir a seqüência inicial que intitula a série na parte inferior do pôster.



O pôster seguinte, com o título *Eis o saldo: garoto morto*, apresentava a cena do assassinato em ampliação fotográfica, repetida na parte superior e inferior do painel, associando a imagem ao texto. Nas imagens censuradas, podia-se identificar à espreita o policial que disparara contra o estudante. Aproximando-se da luta corporal entre outro policial e Édson Luís, ele avançava para rua, entre a dispersão de estudantes munidos de paus e pedras, na frente do restaurante Calabouço, onde se encontravam em assembléia. No centro, a montagem de sete pequenas fotos alinhadas da esquerda para a direita possibilitava uma visão cinematográfica do instante do crime, em *stop movie*, e chegava a nos fazer lembrar do debate à época sobre o filme *Blow-Up* de Antonioni, por trazerem a tona o “instante decisivo” tão caro ao fotojornalismo de Henri Cartier-Bresson, obtido a partir das ampliações. O olhar que associava as imagens tornou-se dramático e o que anima os corpos não tem nenhum caráter irônico como poderiam supor aqueles outros flans realizados nos anos 70 pelo artista.

Este painel apontou o interesse dele pela linguagem cinematográfica e, provavelmente, a fonte das imagens censuradas que motivariam o ataque pela polícia. Foi neste ano de 1968 que atuou no filme *Manhã Cinzenta*(1969), de Olney São Paulo, com a fotografia de José Carlos Avellar, também colocada nos seus *flans* que apareciam durante o filme denotando uma cumplicidade com o viés de documentário, mas abrindo a possibilidade para a construção da imagem. Cabe lembrar o clima de tensão que se instaurava - antes da sessão privê do filme de 21 minutos em agosto de 1969 na Cinemateca do MAM-Rio, a polícia havia fechado a Pré Bienal Paris, na qual Antonio Manuel mostraria a série inédita *Repressão outra vez: eis o saldo*. O filme de Olney seria compreendido pela crítica como uma ficção antiilusionista, ao utilizar figuras alegóricas e a paródia, com elementos do tropicalismo, ao abordar o panorama agonizante do movimento estudantil envolvido em processos kafkianos - recebido como uma tomada surrealista da face autoritária do governo Médici.<sup>9</sup> Apesar da visão da crítica, que o considerava surrealista, sabe-se que o filme tinha início com a filmagem do velório público do corpo de Édson Luís.

A equipe do filme também participou da passeata do dia 21 de junho de 1968 no centro do Rio, em protesto ao cerco à Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Amparados na palavra do governador Negrão de Lima, 400 estudantes, filhos da elite do Rio de Janeiro, foram gravemente feridos pela Polícia Militar quando saíram de uma

---

<sup>9</sup> Ver: *Queremos muito sol na manhã cinzenta. Documento*, Porto Alegre, maio de 1975.

assembléia na Universidade. O *Correio da Manhã* estampou as imagens hediondas, passíveis de reconhecimento pelos pais dos estudantes vitimados (VENTURA, 1988), pisoteados na escuridão do campo do Botafogo, a 200 metros da Universidade, na primeira hora da manhã do dia seguinte<sup>10</sup>. A passeata, da qual todos os atores participaram para trazer a realidade ao filme, foi flagrada no local que os fatos ocorreram poucas horas depois: “A Sexta-Feira Sangrenta”,- batalha travada entre a Polícia Militar e vários grupos da sociedade participante que ocupavam as ruas e os prédios do centro do Rio de Janeiro, numa luta que se prolongou até à noite, com um saldo de mil presos, 57 feridos e três mortos (GASPARI, 2002). Nesta dura batalha, “poucas vezes a polícia apanhou tanto”, conforme o relato minucioso de Zuenir Ventura (1988).<sup>11</sup> Em 18 de março de 1970, o promotor José Manes Leitão requereu a instauração do processo para apurar os responsáveis pela produção do filme de Olney, assim como denunciou, sob a acusação de terem seqüestrado o Caravelle PP-PDX da Cruzeiro do Sul, em outubro de 1969, os estudantes Cláudio Augusto Alencar e Elmar Soares de Oliveira, então exilados em Cuba e incursos na lei de Segurança Nacional. Um deles era membro da diretoria da Federação Carioca de Cineclubes, e comprara uma cópia de *Manhã Cinzenta*. Em 10 de maio, o filme foi apresentado na Quinzena dos realizadores do Festival de Cannes. Olney São Paulo esteve envolvido no processo militar contra seu filme até janeiro de 1972 (JOSÉ, 1999).

O quarto pôster que compunha esta série era *A Batalha de Junho*. Nele, estariam as imagens fotográficas da passeata da “Sexta-feira Sangrenta”, imagens censuradas do *flan DURA*. Portanto, o mistério sobre o sumiço desta série, bem como a não devolução e destruição do painel sem indenização até o momento pelo governo da Bahia, podem ser explicados pelo fato de os painéis *corrigirem a realidade* apresentada pelo jornal. Hélio Oiticica conseguiu compreender bem a idéia de *correção da realidade* nos *flans* e, numa das cartas a Antonio, escreveu o seguinte texto:

O valor dos flans é justamente esse de superar o sentido de desenho ou gravura e absorver um tipo de comunicação que se resume na renotícia, isto é, não uma expressão como desenho ou gravura, mas uma constatação da repressão brasileira; nisto, Clay se identifica, e a universalidade da coisa se torna patente, como uma espécie de flan “underground” (...)<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Correio da Manhã*, 21 de junho de 1968, p.6. É importante observar que o *Correio da Manhã* era o principal jornal carioca de oposição e pertencia a Niomar Muniz, viúva de Paulo Muniz Sodré, o fundador e, depois de sofrer uma asfixia nas suas finanças, foi arrendado pelo grupo dos irmãos Alencar, os mesmos da *Última Hora*, então dirigida por Ari de Carvalho.

<sup>11</sup> Ver também: JOSÉ, A., *Idem*, p.100.

<sup>12</sup> Carta de Hélio Oiticica para Antonio Manuel, Londres, 21 de agosto de 1969.

A detenção do cineasta Olney São Paulo e do ator Sonélio Costa, do filme *Manhã Cinzenta*, bem como o desaparecimento da série *Repressão outra vez: eis o saldo*, deram a medida das implicações políticas e das sanções contra aqueles artistas que frequentavam o circuito *underground* e documentaram a “Sexta-Feira Sangrenta”. A imagem central da “Passeata dos Cem Mil” revelava a esperança na retomada da democracia, por tratar-se de protesto sem incidentes. A organização desta manifestação histórica ocorreu a partir da assembléia realizada no apartamento do cineasta Zelito Viana, bem como Ferreira Gullar, que, durante esta reunião, convenceu todos de que ir ao Palácio da Guanabara e pedir ao governador Negrão de Lima a autorização para passeata que programavam era a tática correta para evitar outra “Sexta-Feira Sangrenta”, pois o I Exército o havia traído no cerco da UFRJ. O porta-voz das 300 personalidades que estiveram no Palácio em Laranjeiras foi o psicanalista Hélio Pellegrino. Na comissão de frente estavam Oscar Niemayer, Carlos Scliar, Clarice Lispector, Tônia Carreiro, Ziraldo, Paulo Autran, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Nara Leão, Odete Lara<sup>13</sup>, entre tantos outros, além de Olney São Paulo e toda sua equipe. O filme participou do circuito do cinema independente realizado neste período, tendo sido visto por um círculo restrito, muito embora tenha atingido fama internacional. Foi somente exibido no Brasil em 1976, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com a presença de Olney para comentá-lo. Segundo Ivan Cardoso, atualmente este filme está bastante esquecido:

vi uma cópia dele esses dias na Cinemateca do MAM. Chamou minha atenção, pois o filme *Dirce e Helô* de Luís Otávio Pimentel abria a sessão do *Manhã Cinzenta* na mostra de cinema marginal em 76. Assisti este filme do Olney muitas vezes<sup>14</sup>.

No quinto pôster, a presença da imagem das balas dos fuzis, junto às imagens da violência, a partir do *flan BALA MATA FOME*, cujo enunciado era a frase escrita pelos estudantes no caixão de Édson Luís (GASPARI, 2002). Porém, no *flan* de 1975, o enunciado somente é revelado invertido – *ALAB ATAM EMOF-*, apresentando, em hipotaxe, outro enunciado quase invisível no relevo do próprio *flan* – “*pão nosso de cada dia*”-, de modo a evidenciar a necessidade do emprego da linguagem velada numa época sem liberdade de expressão. Foi um recurso amplamente utilizado no “calor da hora” – ou seja, no instante em que o recrudescimento do regime militar trouxe à tona

---

<sup>13</sup> *Idem*, pp.143-146.

<sup>14</sup> Depoimento à autora em 18 de abril de 2007.

valores sociais e culturais arcaicos e reacionários, ao reafirmar posturas que deviam ser superadas, como um catolicismo em que a força da crença é maior do que o respeito à vida humana.

A série *Repressão outra vez: eis o saldo* completou uma narrativa histórica sobre o ano de 1968, através de imagens censuradas dos *flans*. Nesta série, os vários aspectos da significação comportaram, no conjunto, uma *resposta política*. As imagens desta série, ressalte-se, foram expostas pela primeira vez no dia 21 de dezembro de 1968, na II Bienal da Bahia, portanto, logo após o decreto, em 13 de dezembro de 1968, do AI-5, o ato institucional que silenciou as vozes de protesto, censurou as imagens do movimento estudantil. Como denúncia, a série de Antonio Manuel trouxe-lhe sérias implicações políticas e explicou o extravio do seu painel. A partir dessa vivência, o artista, marcado pela perseguição política diante do regime da amnésia dos fatos aviltantes realizou seu primeiro filme, *By Antonio* (1970), sobre a queima de arquivo. Mas Antonio Manuel reinvestiu de arte aquelas fotografias, afirmando o desejo, o imaginário de liberdade, como projeto social. Conferiu, um significado histórico à notícia da participação da sociedade mais ampla nos protestos contra a violência da polícia durante a ditadura civil militar no Brasil.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. “La definición social de la fotografia”. *In: La Fotografia: un arte intermedio*. México, Editorial Nueva Imagem, 1979, p.122.

CARNEIRO, L; PRADILLA I. **Antonio Manuel**. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOSÉ, Angela. **OLNEY SÃO PAULO e A Peleja do Cinema Sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999, pp. 110-111.

MANUEL, ANTONIO. **FUNARTE/Instituto nacional de Artes Plásticas**: Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, 1984, p.45.

PULTZ, John; MONDENARD, Anne. **Le Corps Photographié**. Paris: Flammarion, 1995.

SCHENBERG, Mário. “Arte e Tecnologia”. *In*: GULLAR, Ferreira (org.) **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, pp.84-85.

VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.