

# PROVOCAÇÃO E PARTICIPAÇÃO: A EVOCAÇÃO DO MOMENTO PRESENTE EM "URNAS QUENTES" DE ANTONIO MANUEL: (1968)

Isabela Marques Fuchs<sup>1</sup>

## RESUMO

O artigo em questão tem como sua temática central a investigação do potencial participativo, questionador e provocativo da obra "Urnas Quentes" do artista Antonio Manuel, apresentado no Rio de Janeiro no evento *Apocalipopótese*. Assim, entra-se em debate quanto às questões da desmaterialização da obra, na ação artística enquanto potência, no papel do artista enquanto propositor e na junção entre arte e vida na obra em questão. A partir de articulações como as de Le Parc e Moraes, por exemplo, para refletir quanto à impossibilidade de reprodução de uma ação artística e das heterotopias de Foucault e reflexões quanto ao espaço urbano de Lefebvre, pretende-se posicionar quanto à arte participativa ser um dispositivo que permite a expansão de ideias.

**Palavras-chave:** Arte Brasileira. Arte Contemporânea. Arte Participativa. Antonio Manuel. Urnas Quentes.

## Planos Gerais no Aterro / Introdução

É 1968 e Hélio Oiticica organiza o evento *Apocalipopótese* nas proximidades do MAM-RJ. *Ação urbana* seria um termo apropriado para designá-lo, visto que o espaço adotado para a realização deste evento não pode ser deixado em segundo plano: ele foi realizado em um local central, de uma cidade grande, capital, com uma enorme movimentação de pessoas. O espaço, por si só, é o lugar da reprodução das relações sociais e com seu caráter paradoxal. Ele se decifra, se lê e implica um processo significativo (LEFEBVRE, 2006, p.24). Este é o ponto de partida.

O nome, criado por Rogério Duarte, designer gráfico e artista íntimo de Lygia Clark e Oiticica (RODRIGUES, 2007) sugeria simultaneidade, fim dos tempos, hipóteses. Trabalhos de vários artistas no Aterro do Flamengo que visavam uma experiência coletiva com a participação do público estavam lá, justamente em um período de cerceamento das atividades artísticas, da veiculação de produtos culturais e da atividade criativa em geral. Sendo muitas vezes vistos como subversivos que rompiam com o padrão vigente, os artistas da época tinham que driblar com o controle prévio e, ao mesmo tempo, imprevisível (NAPOLITANO, 2002, p.93). Opinião e atos

---

<sup>1</sup> Mestranda em História pela UFPR.

que propunham subversão eram representantes de perigo e ameaça. Nas palavras de Torquato Neto,

Cultura & Loucura & Sambistas & Samba & Mangueira & Cage passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros & Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo Apocalipopótese, apocalipopótese, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observação e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura. (NETO, 1972, p.40)

*Ação urbana* também porque a interatividade, a parceria artista-público era muito real e próxima. E intensa. A arte, em seu deslocamento do museu para a rua, o lugar da vida diária, do cotidiano e das trocas simbólicas do dia-a-dia, cria uma aproximação entre a cultura popular e a produção cultural contemporânea, em uma proposta intencionalmente antiarútica (HARVEY, 2001, p.62). O espaço como elemento neutro, não político e indiferente à organização social não existe; os espaços são políticos. Nessa coexistência de pluralidades mil e da própria maneira de viver a vida urbana, faz com que o espaço seja também o lugar do conflito; por causa deles as cidades resplandecem (LEFEBVRE, 2006, p.219). Justamente por isso, na transposição do museu para a rua, a arte ganha uma nova moldura política. (MORAIS, 2013, p.337).

As questões trazidas pelos artistas no espaço proposto por eles eram múltiplas: Lygia Pape com seus "Ovos" estava lá: o espectador-participante que adentrava à estrutura cúbica coberta de papel fino, só sairia de lá se rompesse essa película. Rogério Duarte levou a violência um pouco mais a sério: apresentou uma cena com cachorros amestrados sob a regência de um adestrador. Metáfora e provocação? Os parangolés de Oiticica (capas, faixas e tendas de pano que se interagem com o movimento de quem as usa enquanto dança) foram vestidos pela Escola de Samba da Mangueira: ou se vestia os parangolés ou se via e ouvia o grupo de samba. A experiência e a liberdade são propostas de assimilação das obras, não sendo somente inseridos dentro do estético e do visual, mas uma experiência construída no aqui-agora (TESSLER, 2000, p,9).

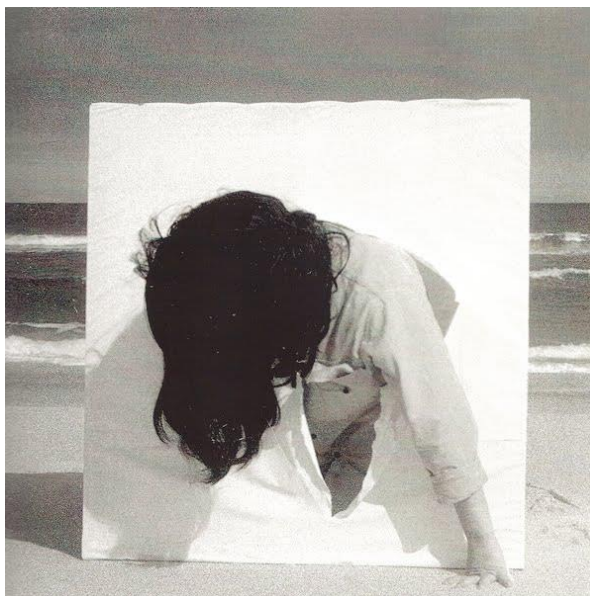


Figura 1. O Ovo, de Lygia Clark (1968)

Neste evento, haviam vinte caixas de madeira vedadas que deveriam ser abertas pelo público. Hermeticamente fechadas e lacradas, elas intrigavam com o seu conteúdo (ou até mesmo com a possível ausência dele). Peças totalmente simples, quase que toscas, sem qualquer tipo de ornamentação ou rebuscamento. Uma caixa sugere apenas uma coisa: que você deve abri-la, independente do que haja dentro dela; um presente, um explosivo, algo bom, algo ruim, uma surpresa qualquer. E assim foi feito. Diversos objetos em seu interior, como fotografias, poesias, prosas e recortes de jornal, textos manuscritos com trechos como "Fome, fome, fome", imagens desenhadas com corpos magros famintos. Dentro das urnas havia denúncia; denúncia às ditaduras latino-americanas, à barbárie (MACIEL; BRETT, 2005, p.209). Em sua superfície, a própria materialidade e forma de uma urna de votação, põe-se em evidência a condição ambígua dessa caixa lacrada.

E para abri-las, tal como um presente deve ser desembulhado com seu devido vigor, os espectadores e transeuntes recebiam martelos para abrir as caixas. Em uma ação física violenta, as pessoas jogavam no chão, arremessavam pedras, as martelevam, faziam qualquer tipo de esforço bruto para ver o que havia no interior das mesmas (CANEJO, 2006). O som de fundo, os sambistas da Mangueira que cantavam algo relacionado ao mistério das urnas, com o fervor que é próprio de uma escola de samba, contribuía para que a voracidade fosse ainda maior, que o gesto heróico, autoconsciente e mobilizado unissem o corpo à obra. Nessa soma, o que resulta é justamente a ação.

Estas caixas eram a proposta artística de Antonio Manuel: as *Urnas Quentes*. *Quentes* porque urgentes, *Urnas* com seu duplo sentido de ou funerária ou eleitoral.



Figura 2. "Urnas Quentes" (1968), de Antonio Manuel.  
Fonte: MAM-RJ

Antonio Manuel é uma figura que apareceu na cena artística carioca nos anos 1960 e sempre se firmou com seu caráter radical. Quando questionado sobre a censura e as formas de lidar com a expressão artística na época, ele rebate:

Tive medo em alguns momentos, mas não deixei de produzir trabalho algum por auto censura. 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 (MANUEL, 1999, p.64).

1968, ano da realização de *Urnas Quentes*, não foi apenas um ano qualquer, mas um momento que perdura no imaginário brasileiro até a atualidade. Estamos falando do marco da 'Grande Recusa': recusa dos partidos oficiais, do marxismo burocratizado e do mundo venal, recusa e exigência de transformação da valores (MARCUSE, 1999, p.76). As questões de rebelião e revolta levantadas nesse período (contra a censura, contra a repressão e violência policial aos estudantes, contra a concentração de renda, contra a falsa estabilidade econômica, contra o abuso de poder, etc) se manifestam em uma arte engajada e radical. Há a necessidade de se expressar livremente, envolvendo o "risco de vida", visto que a "liberdade só pode ser testada arriscando a própria vida"

(Ibidem), de se manifestar em seu espectro mais sensível e íntimo. As *Urnas Quentes* arriscam, e muito. Ironicamente (ou melhor, estrategicamente) a proposta de Antonio Manuel driblava a censura que poderia haver contra sua obra. Ora, os militares nada podiam fazer se não podem considerar a obra como um fragmento de *antiestablishment*. Artimanha: essa é a palavra.

### **Levantamento como sempre do espólio / Arte e Vida**

Há uma aproximação das obras de Antonio Manuel com o exercício neoconcretista de seus parceiros e amigos Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, com suas questões quanto à experiência corporal e à interação junto ao espectador. Para os neoconcretistas, a arte era um *quasi-corpus*, nem máquina, nem objeto, mas “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”, pois a arte transcende todas as relações mecânicas” (GULLAR, 1999, p.285). As obras do grupo Neoconcreto, como os "Bichos" (1959) de Clark e o "Livro da Criação" (1960) de Lygia Pape são obras que potencializam a ação ativa do espectador - tornando-o assim um participante, e não apenas um sujeito que observa, mas que interage com - fazendo com que o vivido seja recuperado e impulsionado: uma aproximação entre arte e vida. Isso muda totalmente a relação do autor com sua obra e do espectador. Em um processo de desmaterialização da obra, em que o que tem relevância não é a sua materialidade, mas a sua ação potente, o artista não é o autor das obras, mas um propositor.

Há nas obras de Antonio Manuel, em seus flans<sup>2</sup>, em suas performances, um alcance de uma liberdade interior que seria, em seguida, ampliada para suas adjacências, havendo uma espécie de inversão do processo criativo. Na participação direta em suas performances e obras experimentais, cabe essa aproximação entre arte e vida. Antonio Manuel, no caso, é um propositor. Em um convite para o público participar de sua ação, há uma resignificação de sua obra. Sua ação artística não cabe apenas ao individual, mas também para o social, para um despertar criativo (MORAIS, 1970). Coube à sua proposta por em evidência as contradições existentes, fazendo com que haja um

---

<sup>2</sup> Os flans de Antonio Manuel eram desenhos sobre jornais que misturavam suas ilustrações com as notícias cotidianas, com um enaltecimento à violência cotidiana do período do Golpe Militar (CANEJO, 2006).

processo de reflexão à partir da ação (LE PARC, 2006, p. 198). Resignificação da sua obra e uma ressignificação do conceito do tempo no exercício do espectador.

Pensando nessa proposta, questiona-se: Urnas Quentes pretendia *agradar* ao público? Ser *gentil* com a crítica? Imagina-se que havia um certo teste dos limites das artes nessa atividade performática, em um espaço livre de questionamento, expressão, poética, intersubjetividades, subjetividades, experiências pessoais e experiências coletivas. Em uma abertura de espaço heterotópico, de múltiplas representações conflitantes em uma mesma área, caracterizados pela inversão, suspensão ou neutralização da ordem oficial (FOUCAULT, 2004, p.413) cria-se uma maior sustentação entre experiência artística e experiência vivida. A questão do espaço institucionalizado é questionado. Há uma recusa de uma arte como "artigo de luxo, permanente, portátil e vendável" (SMITH, 2011, p.182). Galerias, museus e o mercado e espaço institucional das artes são rejeitados, negados e provocados. O Aterro do Flamengo, espaço onde ocorreu o Apocalipopótese, é um local amplo, público e ironicamente, ao lado do MAM-RJ. É um local de passagem, reconhecido pelos cariocas. Nesse exercício de contestação, pode-se desglorificar tanto nos objetos de arte quanto no próprio artista a aura, a genialidade, o inalcançável, o utópico.

Arte e vida nas Urnas Quentes criam debate, abrem portas. Ou, no mínimo, dão uma leve cutucada, uma sutil sugestão quanto à necessidade de posicionamento político e ético. Em seguida, as mesmas necessidades se tornam quanto à produção artística brasileira da época.

### **Transações variadas / Engajamento, ação coletiva e experiência do tempo**

"As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria". (FREIRE, 2006, p.10). Neste caso, também podemos arcar com as consequências da imprevisibilidade. No momento em que o público é ativo e intervém no processo presente da obra, ela nela mesma em sua potência completa, podemos contar com inúmeros imprevistos. É o risco. Podemos ter espectadores que simplesmente não querem abrir as caixas de madeira. Elas podem não se romper com sua devida facilidade, fazendo com que as pessoas simplesmente desistam de tentar. Ou, até mesmo, podem ignorar qualquer tipo de mensagem posta na obra. Uma proposta

artística participativa necessita que um público interfira, se comprometa, assuma responsabilidade na obra (LUERSEN, 2013). Se não, nada acontece. Se não, temos apenas caixas de madeira como qualquer outra encontrada em galpões industriais ou no lixo.

Não temos eternidade em ações do gênero de Urnas Quentes. Temos o aqui-agora. Podemos reproduzi-la em fotografias, em vídeos e em documentos, mas reprodutiva não seria a palavra apropriada. E seu impacto maior é justamente a sua estratégia que contorna os maquinismos necessários à circulação do capital nas artes (PHELAN, 1997). Como na afirmação de Julio Le Parc (2006, p.198), "o interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista".

No ato de não realizar uma produção artística "convencional" e, em seu lugar, criar perturbações e inquietações no sistema (LE PARC, 2006, p.199), há uma forte exigência com o público. Ele tem que se posicionar, ele tem que agir, ele tem que reagir, se situar; não apenas olhar, achar interessante e sair de perto. É um jogo. Porém, a sutileza da ação artística, da proposta do artista, está na questão entre ser uma imposição ou uma proposição. Antonio Manuel não impõe que ninguém abra caixa alguma; ele propõe, cutuca, instiga. Não existe nenhum imperativo em sua ação, nenhuma palavra de ordem. Porém, há uma abertura para a experiência em um jogo de participação rumo à uma experiência coletiva.

Cabe situarmos então o próprio Hélio Oiticica, o propositor da Apocalipopóse ao qual as Urnas Quentes se inserem, nestas situações-limite da arte. Em seu texto "Esquema Geral da Nova Objetividade", publicado no catálogo da mostra "Nova Objetividade Brasileira" em 1967 do MAM-RJ, Oiticica postula quanto a uma formulação do estado da arte brasileira de vanguarda da época, citando suas características. Resumidamente, ele afirma quanto à tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete, a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.) e a abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. Porém, ele mesmo problematiza a questão do espectador, enumerando duas maneiras de participação; uma envolvendo uma espécie de "manipulação" (ou "participação sensorial corporal"), e a outra que envolve uma "participação semântica". Estas duas propostas são o oposto de um mecanicismo; são propostas de novos significados. Em uma ação artística, não se pode participar de

maneira automática, se não se transforma em uma atitude tão robotizada quanto uma contemplação de uma obra de arte, não havendo espaço para questionamento algum (ou até mesmo algo mais superficial do que isso).

O desafio essencial da arte participativa, portanto, não é exatamente a ideia, mas encontrar meios de expressão de modo que seja aparente e atraente para quem o vê, uma espécie de jogo de sedução (CHANDLER; LIPARD, 2013). Nisso, cabe o questionamento levantado por Oiticica (1973): "para quem faz o artista sua obra?" Para quem foi feito as *Urnas Quentes*? Aqui não temos apenas a criação de algo, mas a comunicação efetiva de algo que para o próprio Antonio Manuel lhe é fundamental. Porém, ter esse diálogo dentro de um museu teria uma outra potência; seria um dispositivo falho. A comunicação teria de ser muito mais ampla, atingir muito mais gente. É essa a grande latência e pujança não só de *Urnas Quentes*, mas como em grande parte das propostas da antiarte e das ações artísticas participativas: o artista toma espaço como propositor. Pois

o papel do artista na sociedade é:  
por em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes;  
desenvolver uma ação a fim de que sejam as próprias pessoas  
que produzam as mudanças;  
a quase-totalidade daquilo que fazemos em nome da cultura contribui  
para o prolongamento de um sistema baseado em relações entre  
dominantes e dominados;  
a persistência dessas relações é garantida pela manutenção da  
dependência e da passividade nas pessoas. (Le parc, 1968, p.199).

## Referências

CANEJO, Cynthia Maria. **Gestos Efêmeros e obras tangíveis**: a trajetória de Antonio Manuel. Revista Novos Estudos. n° 76 São Paulo Nov. 2006.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. **A desmaterialização da arte**. Revista Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, n.25, maio 2013.

FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços**. In.: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2a edição. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2004.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GULLAR, Ferreira. **Do cubismo à arte neoconcreta**. 3a edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.



HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. 2006. Disponível em: <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/1a\\_aula/A\\_producao\\_do\\_espaco.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf)>. Acesso em: 29 de Novembro de 2016.

LE PARC, Julio. *Guerrilha Cultural?*, 1968. In.: Cotrim, Cecilia; Ferreira, Gloria. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LUERSEN, Paula. *O público e as propostas participativas: exigências e experiências*. 22º Encontro Nacional. Belém, 2013.

MACIEL, Kátia. Brett, Guy. **Brasil Experimental – arte/vida**: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005.

MANUEL, Antonio. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha**, 1999. Rio de Janeiro, Lacerda Ed., p.62. In.: Araújo, Virgínia Gil. *Censurado: Uma Parada (1997): Um estudo sobre a atuação de Antonio Manuel na Ditadura Militar no Brasil*. Revista *Afuera*. nº15 Buenos Aires Dez. 2015

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8ª edição: São Paulo, Editora LTC. 1999.

MATOS, Olgária. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. p. 36. 1ª edição: São Paulo, Editora Brasiliense.1981.

MORAIS, Frederico. **Entrevista à Marília Andrés Ribeiro**: "A arte não pertence à ninguém". Revista UFMG, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351, jan.jul.2013.

\_\_\_\_\_. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'", *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

NAPOLITANO, Marcos. **A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70**: Resistência Política e Consumo Cultural. IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf)>. Acesso em: 1º de Dezembro de 2016.

NETO, Torquato. **Espaço partido ao meio, meia oito**. Rio de Janeiro, 4 de março de 1972. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália - Geléia Geral*: Obra reunida de Torquato Neto. Vol. II. Rocco: Rio de Janeiro. 2003.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**, 1973. In.: Cotrim, Cecilia; Ferreira, Gloria. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais**: design, música, tropicalismo. 1a edição. São Paulo: 2AB, 2007.

SMITH, Roberta. **Arte Conceitual**. In. Stangos, Nikos (org.) **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 182.

TESSLER, Elida. **Das invenções à invenção**: um salto sem rede na arte brasileira. In: **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. n.19 Porto Alegre 2000.