

A PÓLVORA E O ESTOPIM: O JORNAL NA OBRA DE ANTONIO MANUEL

Marcelo Diego – UERJ

Douglas Cortes - UERJ

RESUMO

A utilização do jornal – como suporte, como linguagem e como problemática – foi uma constante na produção artística de Antonio Manuel nas décadas de 1960 e 1970. Tenha-se em mente obras como os desenhos sobre jornais expostos no XXIII Salão Paranaense de Belas Artes (Curitiba) e na Galeria Goeldi (Rio de Janeiro), em 1965; as séries dos *Flans* (1967-1975) e dos *Super jornais – clandestinas* (1973); além da *Exposição de 0 a 24 horas* (1973). A presente comunicação explora a importância desse elemento na configuração daquilo que, na poética do artista, foi chamado por Roberto Pontual de “arte-bala” e, por Frederico Moraes, de “arte de guerrilha”.

Palavras-chave: Antonio Manuel; jornal; arte de guerrilha; arte-bala.

ABSTRACT

The use of newspaper – as material basis, as language and as a question – was something usual in the artistic work of Antonio Manuel in the 1960's and 1970's. One must think in works such as the draws over newspapers exposed in the XXIII Salão Paranaense de Belas Artes (Curitiba) and in Galeria Goeldi (Rio de Janeiro), in 1965; the Flans series (1967-1975) and the Super jornais – clandestinas series (1973); and also in the Exposição de 0 a 24 horas (1973). This paper investigates, in the artist's poetics, the relevance of this element in the shaping of what was called “bullet-art”, by Roberto Pontual, and “guerrilla art”, by Frederico Moraes.

Keywords: Antonio Manuel; newspaper; guerrilla art; bullet-art.

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 13 de novembro de 1975, em que comenta certo deslocamento de foco e de meio na poética de Antonio Manuel – da “arte-bala” para a “arte-bela” –, Roberto Pontual já consegue distinguir, não obstante a proximidade histórica, “pelo menos duas constantes que não mais deixariam de marcá-lo [Antonio Manuel], mesmo quando empregando técnicas distintas”, das quais é a primeira a que vai nos interessar: “a preferência pela utilização do jornal, interferindo nele como coisa concluída ou no *flan*, que é a sua matriz”. Refere-se o crítico a obras como os desenhos sobre jornal expostos no XXIII Salão Paranaense

de Belas Artes (Curitiba) e na Galeria Goeldi (Rio de Janeiro), em 1965; as séries dos *Flans* (1967-1975) e dos *Super jornais – clandestinas* (1973); além da *Exposição de 0 a 24 horas* (1973).

Pontual considera, até aquele momento, o jornal como "a base e o estopim" do trabalho de Antonio Manuel, marcadamente crítico e combativo, "arte-bala" – ou, nas palavras de Frederico Moraes, "arte de guerrilha". Na predicação substantiva do crítico, percebem-se os aspectos de suporte e de tema desempenhados pelo objeto jornal, espaço híbrido por excelência. Material – literalmente – altamente inflamável, o jornal, se base e estopim, é também base *para* estopim, pólvora; comburente que põe em movimento a máquina criativa do artista e que, sintetizado artisticamente e devolvido à sociedade, cai como nela uma bomba.

Para tentar compreender o lugar privilegiado ocupado pelo jornal na produção de Antonio Manuel, é preciso atentar para as origens do processo criativo do artista. Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, ele conta ter iniciado sua carreira artística quando começou a trabalhar, ainda muito jovem, em uma empresa de publicidade; os trabalhos surgiram a partir do contato com os materiais, da disponibilidade desses materiais, da experiência de manipulá-los. Ademais, a cada vez em que narra a gênese de uma de suas obras, Manuel dá a ver o papel fundamental do encontro, cotidiano, com o suporte, com o tema, com a questão. A poética de Antonio Manuel parece não tomar forma em um plano transcendente, a partir de valores abstratos; tampouco como uma estratégia precisa, batalha de lances calculados; mas como um jogo, como improviso, como resposta à contingência: despertada pelos apelos do mundo real e elaborada conforme as condições que ele fornece.

Não é de se estranhar, portanto, que desde jovem o artista tenha sido atraído pelo objeto jornal: ícone da cotidianidade, elemento que habita o dia-a-dia e o espaço comum, trivial, da experiência urbana. Veículo do ordinário e do extraordinário, posto que sua forma prima pela regularidade, enquanto seu conteúdo procura dar conta do irregular, daquilo que é digno de notícia. Objeto em que se processa uma confusão por contiguidade: seja no conteúdo relatado – reportagens, crônicas, ficção, horóscopos, tudo encontra espaço lado a lado na página do jornal, às vezes de

maneira pouco discernível –, seja na materialidade manifesta – o jornal painel, exposto verticalmente nas bancas, sendo apreciado em pé, como uma pintura (nesse modo de fruição, os mecanismos de ativação da leitura parecem ser muito mais próximos dos do registro visual do que do registro verbal); o jornal leitura, dobrado em cadernos, cujos textos são apreendidos conforme a linearidade sintática; jornal debaixo do braço, jornal para afastar moscas, jornal para embrulhar peixe.

Ao longo de sua trajetória, Antonio Manuel se relacionou com esse suporte/tema de maneiras diversas, efetuando um progressivo aprofundamento na absorção do meio e pelo meio. Paulo Venâncio Filho comenta pertinentemente a respeito tanto dos precursores históricos na utilização artística do jornal quanto da diferença (poder-se-ia dizer: do suplemento) que Antonio estabelece em relação a eles:

É um fato que, desde o cubismo sintético, com as colagens e *papier-collés* de Picasso e Braque, a página de jornal tinha sido já, literalmente, introduzida na arte; mas a arte não havia ainda sido introduzida na página de jornal como agora fazem os *flans*. Tanto Picasso quanto Braque tinham se apropriado e se utilizado de recortes de jornal, que colavam em suas telas e desenhos, mas Antonio Manuel como que conecta essa ação plástica ao *ready-made* de Duchamp; é o objeto visual total página de jornal que está em jogo, apropriado e transformado. Se uma página de jornal é um *ready-made*, o fato também o é. [...] Nos anos 60, um artista como Andy Warhol mostrava o mesmo interesse pelo fato jornalístico, já para demonstrar sua obsolescência diante do surgimento das novas mídias, e assim ressaltar a banalidade das manchetes sensacionalistas de grandes tragédias como *129 Die in Jet (Plane Crash)* ou da vida das celebridades mundanas do *Daily News*. [...] Se, lado a lado, a manchete de Warhol é *cool*, o *Flan* é *hot*.

(In: Manuel, 2007, p.21)

Mas os *flans* são o resultado de uma pesquisa cujos primeiros resultados foram os desenhos sobre jornal feitos entre 1965 e 1967. Aos 18 anos de idade, o jovem Antonio Manuel faz o que todo jovem interessado em arte faz: rabisca incessantemente telas, papéis, guardanapos – jornais. O gesto de intervir em uma imagem já dada remete tanto ao palimpsesto, aos hábitos milenares de reutilização de suportes, de sobreposição de camadas, quanto ao desenvolvimento motor da criança, aos cadernos de preenchimento de figura. O procedimento, no entanto, se torna denso, quando o olhar que preside essas interferências é agudo e desconstrói as relações pré-existentis: a divisão de colunas, a separação entre imagem e texto,

a correspondência entre legenda e imagem, entre manchete e texto, todas as relações convencionais e os nexos previsíveis são obliterados por um olhar atento às reais relações fornecidas pelo dado plástico. É o próprio artista quem relata um exemplo desse processo:

Um dia, em 1967, a caminho do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro], passei pela Lapa e vi numa banca de jornal *A Luta Democrática* com a seguinte manchete de tragédia sensacionalista: "Matou o cachorro e bebeu o sangue", ilustrada por duas fotos, a de uma mulher desganhada e a de uma modelo de biquíni numa pose erótica. Uma das mulheres havia feito o que a manchete anunciava, enquanto a outra era uma modelo. Aquilo chamou minha atenção porque, como as duas fotos estavam paginadas lado a lado, quase na mesma proporção, achei que a erótica havia matado o cachorro. Comprei o jornal, levei-o com cuidado para não amassar, e na cantina do Museu comecei o trabalho com lápis de cera. Na modelo coloquei dentes de vampiro e deixei a outra desganhada.

(Manuel, 1999, p. 13-14)

Com essa ação, Antonio Manuel explora a contigüidade, no universo das representações, entre realidade e ficção de uma maneira semelhante à que fez Orson Welles em 1938, quando leu em seu programa de notícias no rádio um trecho da *Guerra dos mundos* de H. G. Wells, provocando pânico na população, que acreditou se tratar de uma invasão real de extraterrestres. Trazendo a lente para contextos mais semelhantes, no século XIX brasileiro, em que a imprensa desempenhou um papel político e social fundamental, escritores como Machado de Assis também brincaram com a linha tênue que separava a "página", preenchida por notícias, de seu "rodapé", destinado a contos e folhetins.

No primeiro momento de sua pesquisa com jornal, Manuel "Interferia na própria folha de jornal, com lápis-cera ou tinta. Anulava imagens e notícias já impressas, acrescentando outras." Sua estratégia não se afasta muito da dos cubistas – para ficar apenas nos citados por Venâncio Filho –, pois age sobre o material dado, modalizando-o apenas por deslocamento e intervenções. O suporte e a intervenção ainda são discerníveis, planos superpostos; a manipulação plástica se limita a um elemento, o grafismo; e operação poética se dá em um sentido limitado, o da ressemantização – poderíamos quase dizer: trocadilho, jogo de palavras.

Em 1967, o artista para de fazer esse tipo de trabalho e inicia um desdobramento dele: os *flans*. O *flan* é uma matriz gráfica intermediária no processo de impressão

de jornais. É um cartão plastificado, em alto e baixo relevos, no qual é fundida a matriz em chumbo que vai para a rotativa. Após a impressão do jornal, as matrizes se tornam desnecessárias; a matriz final, em chumbo, é refundida, para ser reutilizada; e o *flan*, jogado fora. Antonio Manuel conta que ia para os jornais de madrugada e selecionava e recolhia os *flans* que o interessavam antes que fossem jogados fora. Trabalhava essas superfícies, então, anulando e tornando visíveis partes, realizando uma espécie de edição. Utilizava apenas as cores preta e branca, de modo a dar a ver – através dessa edição e do alto contraste criado – resultados completamente distintos da matriz original.

Amigo de Ivan Chagas Freitas, membro da família proprietária do jornal *O Dia*, Antonio Manuel tem, em 1973, acesso livre ao parque gráfico desse diário, o que lhe permite montar seus próprios *flans* a partir de pedaços das matrizes originais do jornal. Uma diferença significativa entre os desenhos sobre jornal da fase anterior e toda a série dos *flans* é que enquanto nos primeiros o que é exibido é – ainda que sob as intervenções do artista – o produto final "folha de jornal", com o qual o fruidor tem alguma familiaridade, na segunda é algo que ele não conhece: um artefato da mais moderna tecnologia de impressão (à época), mas que ecoa visualmente os baixo e alto relevos da antiguidade. Paulo Venâncio Filho observa, ainda, que "o *flan*, intermediário oculto do processo de impressão do jornal, é, por assim dizer, o 'fantasma' da página impressa" (In: Manuel, 2007, p. 32), aludindo a outra obra de Manuel, *Fantasma* (1994).

O trabalho com o *flans* é econômico em seus meios: apenas montagem, inserção, anulação, recorte e aumento de contraste. O resultado é um forte acento expressivo, uma contundência no apelo feito pelas imagens; pois se nos jornais as notícias de atos repressivos perpetrados pelo regime militar tinham que ser veiculados com a maior discrição possível, nos *flans* as reproduções de fotografias recuperam o seu estatuto de denúncia. Assim o jornal ressurgue no *flan* – seu fantasma – não apenas como suporte, mas também como linguagem e como tema. Como linguagem, dentro da linha de experimentação gráfica inaugurada no Brasil pelo Concretismo, da qual é ícone a reforma visual do *Jornal do Brasil* efetuada por Amílcar de Castro e Reynaldo Jardim, em especial no Suplemento Dominical. Como tema, reconhecido

como espaço de resistência, de polifonia, de denúncia, principal (e mais violentada) arma da democracia contra a ditadura. Nas palavras do artista, "passei a ver nos jornais uma estrutura concreta e neoconcreta aliada à transformação do vivido em imagens e verbos." (Manuel, 1999, p. 29)

A criação do próprios *flans* abriu caminho para o desdobramento seguinte de sua pesquisa com jornais: a série *Super jornais – clandestinas*, de 1973. Com a chancela de Ivan Chagas Freitas e a cumplicidade dos profissionais do parque gráfico do jornal *O Dia*, Antonio Manuel intervinha nos *flans* que estavam sendo feitos para a tiragem regular do jornal, de modo que parte dos exemplares estampasse suas intervenções. O artista respeitava a paginação e a diagramação originais, para que os exemplares modificados ficassem o mais parecido possível com os não modificados e o leitor se desse conta apenas depois de levar o jornal para casa. Com *Super jornais – clandestinas*, Antonio Manuel não apenas manipula o objeto jornal (como fizera em seus primeiros desenhos) ou seu fantasma (os *flans*), mas intervém, profundamente, na estrutura do veículo. Sua obra não consiste mais em um objeto, fruído em espaços determinados, mas em uma interferência sistêmica em uma estrutura.

A pesquisadora Virgínia Gil de Araújo identificou nove trabalhos pertencentes à série. O de 26 de maio de 1973 traz a manchete "Confusão no MAM / Pintor mostra / Pós-Arte" e exibe uma fotografia do artista nu nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (*O corpo é a obra*, 1970). O de 29 de maio de 1973 faz uma homenagem a Ivan Serpa, professor e grande amigo de Antonio Manuel, recentemente falecido; traz uma fotografia frontal de Serpa, do tipo que consta em carteira de identidade, e uma manchete que alude às palavras ditas pelo padre no enterro de Serpa: "Pintor ensina Deus a pintar / causa espanto no hospital o homem de pele colorida". O de 30 de maio de 1973 é encabeçado pelo título "The cock of the golden eggs / médico do hospital afirma" e reproduz uma fotografia do artista em um ninho, realizando a performance *The cock of the golden eggs* (1972). No de 7 de junho de 1973 lê-se "Chupava sangue dando gargalhadas", ao lado de uma imagem de Lygia Pape travestida de vampira.

No dia 26 de junho de 1973 vieram à luz três versões ligeiramente diferentes, mas de todas constava: uma imagem do próprio artista, acompanhado do crítico argentino Romero Brest, visitando o morro do Borel; uma imagem do governador Chagas Freitas oferecendo uma medalha ao general Adalberto Pereira, indicado por Médici à vice-presidência; e os dizeres "Chiqueiro insuportável / Abajo el puerco intelectual". O de 5 de julho de 1973 faz homenagem a Torquato Neto, havia pouco falecido: "Torquato Neto / Deus um clarão no salão / Poeta virou estrela"; vê-se ainda uma fotografia do poeta e uma poesia de Hélio Oiticica em sua homenagem. Em 10 de julho de 1973 o terror *kitsch* retorna, com uma imagem de Antonio Manuel e Hélio Oiticica, ambos com cabelos longos e dentes artificiais, acompanhados da manchete: "Chupadoras de sangue / crime passionnal / das vampiras". No dia 24 de julho de 1975, a manchete é "Olha que bixo fedorento / Amarrou um bode / na dança do mal", embaixo da qual aparece a imagem de um bode (na verdade, um registro da obra *Bode*, que faria parte de uma exposição que foi cancelada, em 1973), acompanhada, entretanto, da legenda relativa à imagem que estaria ali: "Foi rainha do charme e da beleza / miss Niterói morre a tiros". Em 1975 surge um último *Super jornal*, sem indicação de dia e de mês, nem a logo de *O Dia*; traz uma imagem do artista com Raymundo Colares, ambos em pose rígida, militar, e os dizeres: "Línguas insaciáveis / Sabor doce para as amargas".

Frente à série *Super jornais – clandestinas*, impossível não lembrar das *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, em que foi buscado efeito semelhante, a introdução de uma pequena (porém significativa) mudança em um alguns exemplares de um item de consumo produzido massivamente. Mas enquanto a intervenção de Cildo se deu de modo artesanal, posto que feita diretamente no discurso ideológico criticado, a de Antonio Manuel se deu industrialmente, pois o veículo era um aliado e a crítica se dirigia a um inimigo comum – porque mesmo quando não se referem diretamente à ditadura militar, as obras de Antonio Manuel, enquanto "exercício experimental da liberdade" (nas palavras de Mário Pedrosa, a respeito de *O corpo é a obra*), são sempre gestos de combate. Com os *Super jornais* o artista deu um passo além dos *flans*: sua obra não apenas se apropriou do jornal, mas se introduziu no jornal; não apenas trouxe o objeto jornal para o circuito de arte,

mas conferiu à sua proposição artística o arco de abrangência e a penetração do jornal.

O ano de 1973 foi palco ainda de um quarto desdobramento do interesse de Antonio Manuel no objeto jornal. Na citada entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, o artista conta: "Nesse ano tive cancelada à última hora, por problemas políticos, uma exposição individual que ocuparia todo o terceiro andar do MAM [...] Resolvi então transformar aquela mostra numa exposição gráfica. Propus a Washington Novaes, que trabalhava em *O jornal*, veicular no suplemento cultural a exposição não realizada no MAM." (Manuel, 1999, p. 45-46). Washington Novaes levou a proposta para a diretoria de *O jornal*, que inicialmente cedeu apenas três páginas do suplemento cultural de domingo; mas, devido à insistência do artista, acabaram cedendo todas as seis páginas do suplemento. E o que se viu nesse suplemento, realmente, foi uma apresentação e descrição das obras que seriam expostas no MAM, bem como uma entrevista com o artista e textos escritos por outros artistas e por intelectuais a respeito dela. A *Exposição de 0 a 24 horas* circulou em 15 de junho de 1973, com uma tiragem de 60 mil exemplares.

Todavia, comparando a declaração do artista na entrevista de 1999 com um exame atento do trabalho de 1973, percebe-se que houve, por ocasião deste, uma vontade, por parte de Antonio Manuel ou dos responsáveis por *O jornal*, de não divulgar as reais motivações do cancelamento da exposição. Na primeira página da *Exposição de 0 a 24 horas*, na parte superior, ao lado do título, há um pequeno texto explicativo em que o artista (ou o editor de *O jornal*) narra a experiência de *O corpo é a obra*; diz ter esgotado todos os circuitos; e continua: "a partir dessa premissa, resolveu ele [o artista, pois o texto é em terceira pessoa] cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal – *O jornal*, no caso, fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que só dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas." Essa página abriga, ainda, uma imagem da performance *The cock of golden eggs* (na qual o artista aparece em um ninho de capim) e um texto, "Capim – aos intelectuais", assinado por Antonio Manuel.

Na segunda página há uma entrevista – ou melhor, uma conversa, pois não há entrevistador e entrevistado – entre Mário Pedrosa, Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela. Vêm estampados também um esquema gráfico (planta) de como seria a exposição no MAM e o texto "A leitura quente de paixão e da morte", assinado por "Janaína". No exemplar de *Exposição de 0 a 24 horas* pertencente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro há uma indicação, à caneta, ao lado da assinatura impressa, da real autora: Lygia Pape. Tendo em vista os fortes laços tanto de amizade quanto profissionais que uniam os dois artistas, bem como o bom alvitre de se poupar o desgaste público do nome de um artista em tempos de um regime de exceção, não há razão para duvidar que essa indicação esteja correta. E tendo em vista as interessantes reflexões de Janaína/Pape a respeito da obra de Antonio Manuel, especialmente no que toca aos trabalhos com jornal, cabe aqui reproduzir o texto na íntegra:

Antonio Manuel trabalha o amor vencido do cotidiano. O jornal. Agora: manchete-dia; invenção remancheteada. O tempo se prolonga para trás até os flans mensageiros; antes ainda, mais pra trás, na folha-lida e transmutada em suporte, o suporte-nota, reeducado em áreas negras e figurinhas eretas povoando os cinzas-textos, anônimos e mudos como ícones acontecidos. O estigmatizado nas fotos-fetichê e na leitura de homem para homem, quente ainda de paixão e da morte. O fio-gráfico sempre como alicerce do meio-plástico. Sempre o barulho das rotativas na gênese da informação. Qualquer. Desde que motive. A ele. Ou outros. A grande euforia dos momentos coletivos. O coletivo como emblema. Depois, o singular, a anti-manchete: Mulher vampiro. Pintor mostra pos-arte. The cock of golden eggs. Pintor ensina Deus a pintar. Pedra de toque no sistema. Anti-linha, ao inverso. Mordendo o próprio rabo. Escorpião.

E botar ovos. No norte o galo velho põe ovos. In potência. Deboche aos veículos que dramatizavam o desdramatizado. Já era. Sangue e fezes. O momento exato da descoberta do CRIAR. É o viver re-vivendo, re-vendo, cada tempo-vida, como o primeiro nascente e nunca padrão de coisa nenhuma. O número UM de cada coisa. EU, homem.

Loucura pré-monitória das urnas-quentes: tambor fechado onde a marreta bate e rompe a vista do texto-síntese ou iconográfico.

Nu. Entre frestas dos pré-conceitos o ato poético: silêncio sem morte. O dizer sem palavras. Cru. Branco. E vivo.

Por que indagar das negações? Por que repreendê-lo por mostrar-se pele e osso.

Porque o nascer-se cada um dentro de si mesmo naquele momento, foi mais feroz e sofrido e insuportável que o cheiro das coisas podres. Ora, um homem é formado de: cabeça, tronco e membros.

A partir da terceira página – até a sexta e última – são enumeradas e descritas as propostas dos seis trabalhos que integrariam a exposição do MAM – 1ª proposta: *Urnas quentes* (reproduz um texto de Hélio Oiticica sobre a obra); 2ª proposta: *O bode*; 3ª proposta: *Margianos*; 4ª proposta: *Clandestinas*; 5ª proposta: *Éden*; e 6ª proposta: *O galo*. As obras elencadas, marcadas, como toda a produção de Antonio Manuel, por um caráter plástico e objetual inegável, adquirem, em *Exposição de 0 a 24 horas*, também o estatuto de proposição, algo similar às *Instruções* de Cildo Meireles; e, assim, têm realçado seu aspecto conceitual.

O suplemento cultural d'O *jornal* de 15 de junho de 1973, elaborado pelo artista Antonio Manuel, transita entre os papéis de veículo, de obra, de exposição e de interferência; e, com esse trânsito, acaba por efetuar em uma síntese de todos esses papéis, que se situa além de todos eles. Nas obras desenvolvidas entre 1965 e 1975 utilizando jornais, Antonio Manuel opera um deslocamento progressivo (e abrangente) de funções; se esse deslocamento passa, por um lado, por uma pesquisa de linguagem – conforme exposto anteriormente, os interesses artísticos de Manuel sempre surgiram do contato com os materiais, do encontro com os temas, que o demandavam uma solução plástica –, passa também, por outro, pela procura por outros espaços – seja pelas restrições que o regime impunha ao circuito tradicional (censura), seja pela insatisfação com esse circuito restrito. Embora esse processo pareça ter se dado com Antonio Manuel de forma bastante orgânica, adaptativa, contingencial – sem nenhuma estratégia prévia –, seu procedimento acabou por atingir efeito semelhante ao que Andrea Fraser destaca nos trabalhos da década de 1980 da americana Louise Lawler:

Lawler's work suggests a strategy of resistance, of functioning differently within an institution which reduces difference to a sign, ripe for consumption. [...] If Lawler manages to escape both marginalization and incorporation, it is because, whatever position she may occupy, she is also somewhere/something else.

(Fraser, 1996)

Também Antonio Manuel encontra, na ubiquidade de suas obras – que nunca se situam em apenas um discurso –, um interstício entre a vontade de realizar uma arte altamente combativa e a necessidade de se proteger das represálias; entre a

experimentação formal e o compromisso social; entre a vida cotidiana e a instauração do poético.

Bibliografia:

ARAÚJO, Virgínia Gil. Antonio Manuel e a fotografia: um estudo dos *Super Jornais – Clandestinas* (1973-1975). *XXVI Colóquio do CBHA*. p. 554-559.

FRASER, Andrea. In and out of place. In: GREENBERG, Reea; FERGUSON, Bruse; NAIRNE, Sandy. *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge, 1996. p. 309-317.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios n. 17*, dezembro de 2008. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p. 167-187.

MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Coleção "Palavra do Artista". Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *Fatos*. Texto e curadoria, Paulo Venâncio Filho; texto, Guy Brett. São Paulo: CCBB, 2007.

_____. Sucessão de fatos (entrevista com Antonio Manuel). *Concinnitas n. 5*, dezembro de 2003. Rio de Janeiro: Uerj, 2003.

PONTUAL, Roberto. O belo e a fera. In: *Jornal do Brasil*, 13 de novembro de 1975.

Marcelo Diego possui uma graduação em História da Arte, pela UERJ; e outra em Letras, pela UFRJ. É mestre em Literatura Comparada pela UFRJ e doutorando em Luso-Brazilian Studies na Princeton University.

Douglas Cortes é bacharel e licenciado em Artes pela UERJ; e cursa a graduação em Letras na UFRJ. É artista plástico e professor da rede municipal de ensino da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.