UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Antonio Dias: 1960 / 1970

Lara Cristina Casares Rivetti

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Antonio Dias: 1960 / 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título em Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rivetti, Lara Cristina Casares
Antonio Dias: 1960 / 1970 / Lara Cristina Casares Rivetti
; orientadora, Sônia Salzstein Goldberg. -- São Paulo, 2019.
226 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Antonio Dias 2. arte brasileira 3. arte contemporânea
4. crítica de arte I. Salzstein Goldberg, Sônia II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Lara Cristina Casares Rivetti
Antonio Dias: 1960 / 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título em Mestre em Artes Visuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

A Sônia Salzstein, pela orientação atenta e precisa, pelo diálogo sempre estimulante e pela generosidade com que me acolheu na pós-graduação.

Ao Professor Ismail Xavier e à Professora Dora Longo Bahia, pelos comentários valiosos no exame de qualificação.

A Iole de Freitas e Rara Dias, que gentilmente se colocaram à disposição para auxiliar na pesquisa.

À equipe de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que forneceu algumas das imagens aqui reproduzidas, e em especial à pesquisadora Aline Siqueira, pela atenção.

Às funcionárias e aos funcionários da Biblioteca da ECA e da Biblioteca Mário de Andrade, do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pelo precioso trabalho que realizam.

A Bruna Mayer, Dária Jaremtchuk, Liliane Benetti e Silvia Laurentiz.

Aos colegas do Grupo de Pesquisas em Arte Brasileira.

A João Bandeira, pelos muitos anos de trabalho, e também pela amizade.

A Natália Belasalma e a Leonardo Nones, com os quais tive o privilégio compartilhar esse processo.

À minha mãe, pelo apoio sempre; ao meu irmão, primeiro exemplo de rigor no trabalho acadêmico e de vocação para pesquisa. A Renata Rivetti, pelos conselhos.

Às amigas e aos amigos, que tornavam o dia a dia mais simples: Ana Carolina Roman, Mariana Cobuci, Thierry Freitas, Eugênia Pessoa Hanitzsch, Anouch Kurkdjian, Renato Duque; às amigas da vida toda, Flávia Leite, Gabriela Bonotti, Taís Hirata.

À memória do meu pai

Resumo

Este trabalho propõe-se a analisar a obra Antonio Dias produzida nas décadas de 1960 e 1970, mais especificamente entre 1963 e 1977, com o objetivo de identificar seus aspectos centrais: os procedimentos pelo artista mobilizados, assuntos recorrentes, pontos de confluência ou afastamento dentro da sua trajetória. Para tanto, buscou-se examinar seus trabalhos, a fim de extrair os elementos que lhe são constitutivos, mas mantendo sempre o diálogo com o ambiente em que eles foram gerados. Desse modo, a pesquisa tratou de contemplar, ainda, os assuntos que esses contextos suscitavam, como a questão do realismo na vanguarda brasileira, os diálogos entre a obra de Antonio Dias e outras produções (como o *nouveau réalisme* francês, a pop norte-americana e a *arte povera*) e, finalmente, a formulação particular que certos procedimentos mais amplos da arte daquele momento assumiam no trabalho do artista.

Palavras-chave: Antonio Dias; arte brasileira; arte contemporânea; crítica de arte

Abstract

The main objective of this dissertation is to analyze the work produced by Antonio Dias during the 1960's and 1970's, more precisely between 1963 and 1977, in order to identify its main aspects: its practices, recurring topics, points of convergence and diversity within his course. Through the examination of his work, this text seeks to both determine its primary components and to contemplate the exchanges between Dias' practice and the different contexts from which it has originated. Therefore, this dissertation also intended to investigate the subjects associated with these contexts, for instance, the idea of realism in Brazilian avant-garde in the 1960's, the relation that Antonio Dias' work established with other researches (such as the French Nouveau Réalisme, north-american Pop Art and *Arte Povera*), and finally, the singular aspect that certain strategies from contemporary art would assume in his work.

Keywords: Antonio Dias; Brazilian art; contemporary art; art critic

Sumário

Introdução	p. 1
Capítulo 1	
1.1. Vanguarda e realismo	p. 10
1.2. Dias e o nouveau réalisme français	p. 27
1.3. Forma e sociedade: um breve comentário	p. 40
1.4. Aspectos da modernização brasileira: o país no final dos anos 1950	p. 46
1.5. Alegoria, montagem: estratégias de fragmentação nos anos 1960	p. 54
1.6. Aproximação e afastamento: o debate da arte pop no contexto brasileiro	p. 65
Capítulo 2	
2.1. A obra de Antonio Dias no ambiente italiano	p. 74
2.2. Objeto e participação: a experiência da vanguarda brasileira na obra de Dias	p. 93
2.3. Modos de falar da arte	p. 101
Considerações finais	p. 117
Referências bibliográficas	p. 127
Anexo (Reprodução das obras citadas)	p. 133

Introdução

A produção de Antonio Dias (1944 - 2018), que se estendeu por cerca de cinquenta anos, começando em meados de 1960 e seguindo até por volta da década de 2010, é bastante variada; o artista não apenas dedicou-se a explorar grande diversidade de meios, transitando da pintura ao vídeo, por exemplo, como também demonstrou interesse constante em reavaliar o seu próprio repertório, criando assim um conjunto de obras que, muitas vezes, apresentavam grande diferença visual entre si. É o caso, por exemplo, dos trabalhos produzidos, de modo geral, nas décadas de 1960 e 1970; nessa época, dá-se a transição de uma figuração copiosa à austeridade formal, que ocorre em meados de 1968, começando a ser sinalizada dois anos antes, quando Dias deixa o Brasil e se muda para a França. A proposta do presente trabalho é fornecer uma leitura da produção realizada em torno desse momento e, mais especificamente, entre os anos de 1963 e 1977.

O marco inicial dessa periodização corresponde ao momento em que começam a despontar as primeiras imagens que evocavam signos da cultura de massas e um repertório visual vinculado ao contexto urbano. Foi a partir de então, em meados de 1963, que Dias passou a produzir um conjunto de trabalhos, sobretudo desenhos, *assemblages* e objetos, nos quais figuravam elementos que surgiam como anotações colhidas do ambiente das cidades: símbolos gráficos usados em materiais publicitários, histórias em quadrinhos e no design, elementos retirados da linguagem do grafite e assuntos que permeavam esse tipo de ambiente. Muitas das imagens que assomavam nessa produção, que durou até meados de 1967, apresentadas de modo direto e, não raro, tangenciando o informe, compunham um cenário de desagregação e horror que marcava também esse primeiro momento da sua trajetória.

Por sua vez, a delimitação final do período aqui analisado corresponde ao ano de 1977, quando o artista realizou uma viagem de oito meses ao Nepal, onde ele desenvolveu uma intensa pesquisa, juntamente com artesãos locais, a respeito de processos manuais de produção de papel. A investigação realizada no país resultou em uma reorientação do seu trabalho; Dias voltou-se, então, à exploração do próprio suporte, a partir de operações sobre ele realizadas. A viagem assinala, portanto, o momento em que o artista interrompe a produção a que se dedicava até então, desde cerca de 1968, e que era marcada sobretudo por trabalhos cuja visualidade mais sóbria era orientada a partir de um vocabulário abstrato básico

— grandes áreas monocromáticas, formas geométricas que delimitavam planos, padrões irregulares de tinta sobre as superfícies das obras. É no ano de 1977, ainda, que serão realizados os últimos trabalhos de Dias na série *The Illustration of art*; o fim desse conjunto sinaliza também o esgotamento de preocupações que vinham sendo desenvolvidas de modo constante até então e, nesse sentido, demarca mais ponto de inflexão em sua trajetória. Embora esse recorte exclua obras que, produzidas a partir do final dos anos 1970, preservam procedimentos concebidos e consolidados anteriormente (como os próprios trabalhos realizados após a experiência no Nepal), instituir o final desse recorte no ano de 1977 garante, em certa medida, a delimitação de um conjunto coeso de trabalhos, o que permite, do ponto de vista metodológico, identificar de forma mais precisa as operações concebidas e colocadas em prática pelo artista.

Embora entenda-se os limites de uma periodização algo esquemática como esta, a delimitação temporal responde a uma série de exigências que surgiram do trabalho de pesquisa realizado, a começar pela necessidade, de ordem prática, de estabelecer um recorte mais reduzido para uma obra como a de Dias, que se caracteriza, como já se afirmou anteriormente, não apenas por sua amplitude, mas também pela variedade de meios.

Em segundo lugar, optou-se por delimitar o intervalo de estudo em questão, pois, como se pretende mostrar ao longo da dissertação, e sobretudo nas considerações finais, ele parece se constituir como o núcleo central de toda a obra de Antonio Dias, como um momento-chave no qual foram elaborados aspectos fundamentais de seu trabalho, que se preservariam ao longo de toda sua trajetória. Essa hipótese parte da leitura fornecida por Sônia Salzstein, que entende o conjunto produzido na década de 1960 como uma espécie de “espinha dorsal”¹ de toda a obra de Dias, para ampliá-la, propondo reconhecer a década de 1970 também como momento em que são instituídas estratégias que vão ser internalizadas à sua prática artística. Assim, espera-se realizar uma análise que, por um lado, evidencie como tais aspectos foram desenvolvidos, por meio de um constante processo de revisão e reatualização de certos procedimentos centrais à obra de Dias, ao longo dessas duas décadas, sublinhando os nexos existentes entre elas. Por outro lado, pretende-se identificar, ainda que de modo menos detido, em que medida essas operações forjadas primordialmente até o final

¹ SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 36.

dos anos 1970 podem ser verificadas, também, nas obras produzidas posteriormente por Dias, o que não apenas fornece uma valiosa chave de acesso para esses trabalhos mais recentes como atesta para a constituição daquela obra inicial como o eixo principal da trajetória do artista.

A proposta inicial desta pesquisa consistia em identificar aspectos comuns a ambos esses conjuntos (os trabalhos desenvolvidos entre 1963 e 1967, por um lado, e aqueles de 1968 em diante, por outro lado) que permitissem estabelecer um eixo subjacente a essas obras, criando assim uma espécie de narrativa a seu respeito. O que essa perspectiva prescindia, no entanto, era justamente do caráter central da experimentação na prática artística de Dias, talvez um de seus aspectos mais notáveis. Ainda, em busca de fornecer uma abordagem original a respeito do seu trabalho, essa visada incorria ao erro de tenta falar pela obra, atribuindo-lhe um caráter linear e unívoco que, apesar dos nexos que a unem, o próprio artista encarregou-se constantemente de recusar.² Essa revisão acabou resultando, portanto, em uma preocupação maior em investigar detidamente o período entre 1963 e 1977, buscando compreender as especificidades de cada um dos conjuntos de obras contemplados nesse recorte, de modo a possibilitar uma leitura que fosse capaz de contemplar seus pontos de aproximação e afastamento, conforme o movimento assinalado, por exemplo, por Paulo Sérgio Duarte:

Vê-se, então, que este procedimento não pode ser reduzido à cozinha do atelier. As características do material, a maneira e a forma de trabalhar serão sempre meros acessórios se desconectados do projeto em seu conjunto. O mais ingênuo olho clínico percebe que no trabalho de Antonio Dias o resultado plástico será mero sintoma. Por isso, simplificar o esforço construtivo da rede poética sobre a qual se apoia, onde cada malha se encontra carregada de especificidade e gozando, por isso mesmo, de relativa autonomia, como simples indicação de estratégia, encobre as sutis operações de cada elo em particular, seja a pintura, a escultura, o disco, o filme, a máscara, o vídeo etc.

E claro, não basta dispersar e ironizar, colecionar os “achados” que a apologia da livre associação e o mundo decorado pelas teorias do desejo abrem como perspectivas para a produção artística. O vigor de Antonio Dias encontra-se numa certa densidade constituída pela articulação de diversas vias de acesso, todas ancoradas numa reflexão crítica sobre seu próprio trabalho, temas retomados em outros materiais, e sobre a experiência do “querer ser moderno.”³

² Agradeço à Professora Dora Longo Bahia pelas conversas sobre esse assunto.

³ DUARTE, Paulo Sérgio. “A astúcia de permanecer sempre novo”. In *Arte hoje*, 01, n. 4, outubro 1977, p. 31.

Resultou disso a realização de dois capítulos, cada um voltado a um desses momentos. No primeiro capítulo, buscou-se investigar como que os trabalhos entre 1963 e 1966 situam-se em relação às forças de atuação sob as quais ele se erigiu. Assim, foi analisado o quadro mais amplo da vanguarda brasileira àquela época com o propósito de investigar os aspectos que compuseram de modo mais significativo os debates travados no âmbito artístico de então, e compreender como a produção de Dias inseria-se nesse quadro. Um dos aspectos centrais discutidos diz respeito aos debates que se estabeleceram naquele período a respeito da noção de realismo; nesse sentido, busca-se esmiuçar as noções utilizadas do termo, sua realização no trabalho de alguns artistas do período e o modo como a obra de Dias relacionava-se a essa questão. Trata-se, portanto, de uma investigação mais ampla a respeito do que constituía a própria ideia de realismo no país, e quais as circunstâncias que parecem ter favorecido essa configuração.

Partindo da centralidade dessa ideia no panorama da época, algo que será verificado ao longo do texto, buscou-se examinar, portanto, quais as condições que favoreceram com que fosse criado esse discurso e quais os efeitos que ele gerou na compreensão de um trabalho como o de Antonio Dias, que surgiu justamente no momento em que o debate sobre o realismo apresentava-se com todo vigor. Finalmente, se é verdade que a aproximação entre arte e vida (para usar os termos habituais daquela época) não era novidade nas artes visuais, nem especificidade do contexto brasileiro (conforme será analisado), quais os sentidos específicos, construídos nesse ambiente, a respeito da noção do real que informaram a prática de vanguarda e as abordagens teóricas que se dedicaram a essa produção, e que justificaram seu destaque enquanto constructo prático e teórico?

Essas questões solicitaram que fosse esboçado um quadro do meio em que esse debate instaurou-se e se desenvolveu. Entretanto, entendendo os limites dessa tarefa, optou-se por realizar a análise a partir da produção crítica sobre o assunto e de alguns escritos da época de autores como Mário Pedrosa, Mario Schenberg e Sérgio Ferro, por exemplo. A escolha desses nomes deveu-se a dois fatores, principalmente, a saber: a relevância que apresentaram para a crítica do período e, por outro lado, a proximidade de que dispunham com a obra de Dias — o que justificou tanto a escolha de autores que se debruçaram sobre seu trabalho quanto aqueles

que, mesmo sem ter se detido sobre a produção do artista, mantinham alguma proximidade a ele, como é o caso de Pedro Escosteguy, brevemente mencionado nesse capítulo.⁴

Além de situar o trabalho de Antonio Dias no panorama da vanguarda brasileira daquele momento, buscou-se contemplá-lo também em relação ao quadro mais amplo da arte nacional, localizando-o em relação, principalmente, aos discursos do *nouveau réalisme* francês e da pop norte-americana. Em relação ao primeiro assunto, tentou-se investigar as motivações que levaram à aproximação entre a obra de Dias e a produção do grupo francês, reunido em torno daquela rubrica pelo crítico Pierre Restany — o que foi fundamental não apenas para as leituras realizadas àquela época a respeito do trabalho do artista, como também contribuiu com sua mudança para Paris, em 1966. Nesse capítulo, propõe-se destacar, ainda, as motivações políticas por trás da inclusão de Dias, por parte de Restany, no grupo do *nouveau réalisme*, e da sua tentativa de instituir uma vanguarda internacional cuja origem estivesse situada no território francês.

Já na análise em relação à pop norte-americana, tentou-se compreender quais eram as circunstâncias do momento em que esse assunto começou a perpassar os debates realizados no cenário artístico nacional, visando a um objetivo duplo: por um lado, buscou-se compreender as motivações que amparavam a forte rejeição dos artistas e críticos daquela época em associar a vanguarda nacional à arte pop norte-americana; por outro lado, partindo das conclusões parciais encontradas, pretendeu-se contemporizar essa recusa, buscando desenvolver uma perspectiva mais nuançada de certos procedimentos da pop daquele momento, sinalizando alguns aspectos que essa produção parece compartilhar com trabalhos de Dias.

Finalmente, buscou-se aprofundar a leitura, já assinalada no princípio do capítulo, que busca relativizar o entendimento da obra de Dias desse período como uma resposta direta ao contexto do golpe militar no Brasil; nesse sentido, tentou-se assinalar aspectos dessa produção capazes de amparar a interpretação de que ela revela rupturas internas ao tecido social brasileiro que são mais internas e anteriores à instauração da ditadura, e que vêm à tona em meados dos anos 1960, escancaradas pelos eventos políticos do país. Nesse sentido, a obra de

⁴ Essa afirmação parte de uma observação feita pelo próprio artista, que comentou: “Pedro [Escosteguy] foi muito importante como fomentador de discussões. Seu trabalho como artista plástico tem que ser entendido dentro de certos prismas. Para mim, era estimulante ver alguém vindo da área de literatura, fazer uma espécie de bricolagem, muita próxima da cultura popular.” In DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 27.

Dias foi situada dentro do quadro da arte nacional a partir da noção de fragmentação da forma como ponto comum entre diversas produções daquele momento. Essa leitura apóia-se nas formulações oferecidas por Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (que será comentado nesse capítulo), sobretudo no que diz respeito à identificação da forma fragmentária como marca da produção cinematográfica brasileira de meados dos anos 1960 até o início da década seguinte:

Diante de uma experiência social em que a atividade produtiva se organiza de modo a reduzir o mundo interior a estilhaços, é legítima uma utopia de salvação, que vislumbra no horizonte uma totalização. No entanto, seu elogio ao mergulho radical no fragmento resulta de uma convicção: o perigo maior é partir da ideia de que o artista deve afirmar a totalização hoje. Se na própria configuração do tempo essa totalização não se faz presente, afirmá-la na bela aparência da arte é operação ilusória que favorece o que denomina “regressão mítica”: uma redenção estética do mundo, uma experiência ilegítima de empatia e unidade que, tal como as coesões sociais de tom heroico e nacionalista exaltadas pela direita, escamoteia os conflitos e problemas de uma sociedade que tem na fratura um dado de sua própria natureza.⁵

A partir dessas considerações, foram analisados os procedimentos que instauraram esse regime fragmentado na obra de Dias, sobretudo a operação de montagem, de modo a indicar um diálogo, que fica assinalado no final do capítulo, com outras produções do período, não só nas artes visuais, mas também na música e no cinema nacionais.

Já o segundo capítulo detém-se sobre os trabalhos realizados a partir da saída de Antonio Dias do Brasil, em 1966, investigando os movimento de reorientação que já começavam a se assinalar a partir de então, e que vão consolidar-se na produção realizada entre 1968 e 1977, quando se confirma o re-encaminhamento da sua obra em direção a uma formulação mais austera e simplificada. Propõe-se entender a produção desenvolvida nos anos de 1966 e 1967, assim, como um período de transição, que assinala certos aspectos de seu trabalho posterior, ao mesmo tempo que preserva elementos do momento anterior, sobretudo o repertório de imagens utilizado em sua primeira produção.

Propõe-se, ainda, contemplar a obra de Dias à luz de suas relações com a *arte povera*, a partir da transferência do artista de Paris a Milão, em meados de 1968, as semelhanças e diferenças implicadas a essa relação, os reflexos que esse novo ambiente legou à produção do artista e as condições mais gerais desse panorama que permitiram com que ele encontrasse, na

⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 476.

Itália daquele momento, um contexto com o qual poderia se identificar. Entretanto, buscando não perder de vista a radicalidade com que a experiência brasileira do início dos anos 1960 instaura-se nos processos mobilizados por Dias em sua obra, realizou-se uma análise mais detida do trabalho *Project-book* (concebido em 1968, e que foi posteriormente realizado como o álbum *Trama*, da 1977) com o objetivo de ilustrar a permanência do ambiente nacional como horizonte da prática do artista.

Assim, partindo dos escritos de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, buscou-se entender como se colocava a questão da participação na arte brasileira, do final dos anos 1950, a partir do Neoconcretismo, e sobretudo na década seguinte, e as implicações que esse assunto traz à noção de objeto, chegando até a formulação de *projeto*, proposta por Rogério Duarte e resgatada por Oiticica em 1969, em um texto introdutório escrito para o *Project-book*. No percurso que vai da noção de participação à de ação proposicional (vinculada à ideia do *projeto*, conforme será comentado), tentou-se articular a produção de Dias, a partir daquela obra, ao quadro brasileiro de reflexões a respeito dessa questão, visando, desse modo, a assinalar a permanência da experiência brasileira em sua prática, mesmo depois do seu afastamento do país, em uma análise que também não deixa de considerar os pontos de contato travados com a *arte povera*, especialmente no que diz respeito à dimensão utópica de uma prática artística livre que subjaz a muitas das obras de artistas desse grupo.

Finalmente, na última seção desse capítulo, será analisado mais detidamente o conjunto de trabalho produzido entre 1968 e 1977, sobretudo as pinturas realizadas por Dias nos primeiros anos desse período e as obras que compõem a série *The Illustration of Art*. Identificando os elementos mobilizados de forma recorrente nesse momento — como a inscrição gráfica de signos linguísticos e enunciados verbais nas suas pinturas, e o recurso a formas e padrões que, conforme será discutido, constituem uma referência ao vocabulário paradigmático da linguagem moderna na arte —, tentou-se formular uma investigação a respeito dos discursos autorreferentes que Dias constrói em sua obra, nesse momento, e o modo como eles podem ser compreendidos enquanto uma ampla reflexão a respeito das contradições e ambiguidades do discurso moderno da arte. Nesse momento, são discutidas, ainda, a validade e as limitações da inserção do seu trabalho ao quadro das práticas conceituais que permeavam os ambientes artísticos da Europa e dos Estados Unidos naquele momento.

Conforme fica claro, boa parte do esforço realizado nesse texto diz respeito à tarefa de entender a obra de Antonio Dias a partir do ambiente no qual ele surgiu e circulou — o que pressupõe investigar, conseqüentemente, as diferentes linhas de interpretação e rubricas que foram desenvolvidas para dar conta dessa produção —, seja em relação ao contexto nacional ou internacional. É possível argumentar, no entanto, que situar uma obra dentro do ambiente no qual ela se realiza é uma tarefa básica em qualquer esforço teórico que busca, com alguma seriedade, compreender o trabalho da arte; mesmo assumindo essa alegação como indiscutível (e, de fato, não se pretende questionar aqui a validade desse raciocínio), não deixa de ser menos verdadeiro que esse esforço, aplicado à produção de Antonio Dias, parece ser particularmente relevante. De algum modo, acredita-se que a compreensão satisfatória do seu trabalho dependa, em grande medida, de entender a dinâmica entre aproximação e afastamento que a obra preservava com os contextos em que ela se via inserida. A partir disso, valendo-se do distanciamento proporcionado pela passagem do tempo, e tendo em vista o acúmulo das abordagens críticas e teóricas que se dedicaram a reavaliar as experiências realizadas no âmbito das artes nas décadas de 1960 e 1970, buscou-se oferecer não apenas outro olhar a respeito da obra de Dias, mas também propor a reconsideração de certos assuntos mais amplos concernentes ao cenário artístico nacional (como os primeiros debates realizados a respeito da pop no país, por exemplo).

Cumprido mencionar, ainda, que a análise realizada neste estudo é pontuada, em diversos momentos, por depoimentos do próprio artista, retirados de entrevista disponibilizadas em algumas publicações.⁶ Embora entenda-se que o uso desse tipo de material deve ser feito com cautela — considerando que, como todos os textos, ele carrega as marcas subjetivas do seu autor (memórias embaralhadas, narrativas construídas *a posteriori* etc) —, considerava-se importante dar voz ao artista, talvez como recurso, novamente, para evitar que as interpretações aqui propostas se sobrepujassem ao trabalho.

⁶ Os materiais consultados foram: DIAS, Antonio. Antonio Dias: trabalhos / [autores, Paulo Sérgio Duarte, Klaus Wolbert, Nadja von Tilinsky]. Ostfildern: Cantz, 1994; DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista); DIAS, Antonio. Antonio Dias: o país inventado. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001; DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002; DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015; SCOVINI, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009; MORAIS, Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1916-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 267; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

Por fim, nas considerações finais deste texto, é apresentada uma tentativa de comentar, ainda que brevemente, alguns aspectos discutidos ao longo da pesquisa em relação à produção de Dias posterior a 1977, de modo a sinalizar possíveis abordagens para um estudo mais abrangente de sua obra. Para isso, foi realizada uma análise preliminar dos trabalhos em super-8 realizados pelo artista na década de 1970, a fim de utilizá-los como ponto de partida para a reflexão proposta.

Capítulo 1

1.1. Vanguarda e realismo

Durante o período entre 1963 e 1966, Antonio Dias produziu um conjunto de trabalhos nos quais figurava um vocabulário visual que remetia ao entorno mais direto em que aquelas obras haviam sido engendradas; evocando as esferas que compunham o ambiente dos centros urbanos de então — a linguagem dos meios de comunicação em massa e da baixa cultura, do design e da publicidade, imagens retiradas das notícias da época e elementos que permeavam o cotidiano de um jovem em uma cidade como o Rio de Janeiro —, Dias fornecia aquilo que parecia ser um preciso relato do país naquele período, um relato que comunicava com acuidade as transformações pelas quais passava o Brasil naquele anos, construindo um cenário de desagregação em que conviviam lado a lado a violência e o deboche.

Esse repertório visual empregado por Dias evidencia-se em uma obra como *General, cuidado com o gato*, de 1964 (fig. 1), por exemplo, que congrega, em grande medida, algumas das questões mais recorrentes do primeiro conjunto de trabalhos realizado por Dias. Nessa obra, são sobrepostas, a uma placa de madeira, chapas menores, em formato retangular, dentro das quais figuram conjuntos de imagens diversas. A estrutura evoca o espaço esquadrinhado das histórias em quadrinhos, e essa associação entre a obra e a ordenação gráfica dos gibis é reforçada pela sugestão de que existe uma narrativa subjacente ao trabalho (capaz de conferir sentido ao todo dessas imagens) expressa tanto no título quanto na repetição de algumas figuras em muitas dessas estruturas retangulares, indicando que elas podem ser lidas em contiguidade. Ou talvez ela ecoe, ainda, algo de um *storyboard*, que busca condensar no espaço da obra o desdobramento temporal da narrativa cinematográfica, encadeando um quadro após o outro. Em todo caso, são formatos que, quando não permeiam o imaginário visual comum daquela época (como no caso dos gibis), mobilizam constructos básicos da narrativa linear convencional.

A obra, ainda, é calcada em uma espécie de estrutura ambivalente: ao mesmo tempo que a reunião dos signos apresentados evoca, em função dos aspectos já mencionados, a existência de um sentido narrativo, o trabalho é também pontuado por elementos disparatados, que instauram um sentido de incongruência — especialmente os fragmentos de corpo que

permeiam a obra (o desenho de um lábio superior, com sua arcada dentária desproporcional, a representação do coração) e a reunião meio *nonsense* das imagens. Ao mesmo tempo, é possível notar que certas figuras evocam um contexto comum, reportando-se de modo geral, a assuntos cotidianos naqueles idos dos anos 1960: no plano internacional, a ameaça das armas atômicas, representada pela figura da nuvem de cogumelo; no contexto nacional, o clima de desagregação social que antecedeu o golpe militar e a menção direta à escalada de violência e repressão associada à instauração da ditadura, ocorrida no mesmo ano de realização da obra, especialmente pelos signos retirados do repertório bélico (o general, as armas, o tanque de guerra).

Em 1966, o crítico de arte Mário Schenberg definiu o trabalho de Antonio Dias, em referência à produção desse momento de sua trajetória, como a “primeira grande revelação do neo-realismo carioca”¹. No entanto, estabelecer a que, especificamente, refere-se o termo “neo-realismo”, embora possa parecer tarefa simples — pelo menos se assumirmos preliminarmente que, àquela época, a expressão dispusesse de caráter auto-explicativo —, demanda que se leve em conta algumas implicações que se interpõem à compreensão do termo. Sabe-se, é verdade, que o “neo-realismo carioca” aponta para um grupo de artistas que, reunidos no ambiente do Rio de Janeiro, naturalmente, desenvolveram trabalhos, a partir dos primeiros anos da década de 1960, nos quais era possível divisar uma atenção especial aos aspectos que compunham a realidade mais imediata em que eles estavam inseridos, dado expresso nas obras, no mais das vezes, por referências à cultura de massas, que assumia crescente centralidade naquela época, e a assuntos do cotidiano do ambiente urbano.

Por se reportarem de modo direto aos aspectos da realidade, esses trabalhos foram reunidos por Schenberg em torno, portanto, da ideia de um “novo realismo” — afinal, partindo de uma definição ainda que provisória desse termo, essas obras sustentavam-se justamente a partir de uma “reflexão simbólica”² sobre o ambiente a seu redor: o real balizava a produção artística e esta, por sua vez, formulava plasticamente os componentes dessa realidade. Além de Antonio Dias, era possível inserir nesse conjunto nomes como Rubens

¹ SCHENBERG, Mário. “A exposição do Grupo Neo-Realista” (1966). In *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella 1988, p.181.

² No original: “Realist theory of art does not necessarily claims that art *mirrors* the world, but rather that artists construct a symbolic reflection of their environment.” In TRUITT, Willis.H. “Realism”. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1978), p.141, (grifo do autor). Ao longo da discussão que se pretende aqui realizar, serão exploradas, também as implicações de se assumir a noção de realismo como *formulação* do real ou, por outro lado, como *espelhamento* do real.

Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, entre outros, que se debruçavam, com igual energia, sobre os elementos e assuntos mais banais do cotidiano (fig. 2 a 4).

No entanto, o uso da terminologia “neo-realismo”, ou novo realismo, conforme a designação de Schenberg, estava longe de ser unânime; àquela produção foi aplicada, também, em um curto arco temporal, entre meados de 1963 e 1967, grande variedade de expressões. Conforme apontou Heloísa Espada: "O conceito de ‘nova objetividade brasileira’ surge como uma tentativa de compreensão e síntese do momento contemporâneo, assim como os termos, entre tantos outros, ‘Novas Tendências’, ‘Nova Figuração’, ‘realismo’ ou ‘popcreto’, empregados na mesma época.”³ É possível pensar que essa variação resultasse do modo mesmo como o debate acerca do realismo desenvolveu-se no Brasil: as tentativas de tangenciar o cerne daquilo que constituiria as tendências realistas de então mostravam-se desprovidas de caráter sistemático, e o próprio conjunto de artistas reunidos em torno dessas "práticas realistas" não dispunha de uma intenção programática. Diferentemente do que havia ocorrido com o Neoconcretismo, por exemplo, que teve na figura de Ferreira Gullar seu articulador teórico, não houve um crítico ou artista que, para essa geração, desempenhasse o papel de conferir coesão ao grupo, nem este intencionava constituir um movimento, e a multiplicidade de perspectivas — práticas e teóricas — a respeito do realismo revelava-se na variedade de terminologias e definições usadas para designar o tema. Essa multiplicidade revela-se na formulação de Mario Pedrosa, por exemplo, a respeito da produção do período, quando ele afirma, em 1966:

Personagens sociais foram, por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas, como o General, a Miss etc., sem falar já nas puras manifestações coletivas da comunidade urbana, como o samba, o carnaval. Antes de o ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor) ou pelo seu estilo ou proposições técnicas, eram elas, por mais diferentes que fossem individualmente, estrategicamente identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado. Daí vemos a arte altamente interiorizada de símbolos (corações, falos, sexos), e que se distribuem, rigorosamente, num esquema formal simétrico que lembra o da arte bizantina; de cores (vermelhos, pretos etc.) que obedecem antes de tudo a representações litúrgicas de um Antônio Dias [sic], ao lado da arte essencialmente dinâmica de um Roberto Magalhães, cuja irresistível força

³ ESPADA, Heloisa. “Waldemar Cordeiro e os popcretos: realismo, semântica, geometria e urubus”. In PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição. p. 127.

expressiva do desenho é assim vencida ou dominada pela extraordinária clareza predicativa do seu esquema formal.

A arte de um Rubem Gerchman [sic], despojada já dos resquícios expressionistas, cada vez mais explicitada, sem refólhos simbólicos, para falar diretamente a linguagem do coletivo urbano, onde todos mergulhamos, dormindo ou acordados, conscientes ou aturdidos, ao lado da apresentação analítica e propositiva de forte poder narrativo de um Vergara e das manifestações já de apura intenção verista de um Escostegui [sic] que, no afã de comunicação, se atém na mensagem informativa ao fator redundância.⁴

Assim, se a pulverização dos discursos na situação brasileira, com a dissolução do pensamento a respeito da especificidade da prática realista daquela vanguarda em uma série de concepções e aplicações do termo, constitui uma das maiores dificuldades de apreensão do pensamento daquele momento, também pode caracterizar uma das chaves para sua compreensão, cabendo talvez justamente esboçar uma noção dos debates a respeito do realismo naquela época a partir de fragmentos que compõem essa variedade.

Naquele momento, o projeto Neoconcreto havia se esgotado, com a dissolução progressiva do grupo, a partir da última exposição Neoconcreta, realizada em 1961, no Museu de Arte Moderna do São Paulo. Não é que a radicalidade com que o Neoconcretismo havia se apresentado no ambiente artístico brasileiro tivesse se revelado infrutífera, pelo contrário; essa experiência teve resultados importantes e permanentes para a arte brasileira, sendo crucial para a obra de artistas como o próprio Dias. No entanto, enquanto *programa*, cujo propósito seria aglutinar diferentes produções em torno de alguns princípios comuns, o Neoconcretismo já havia se diluído na atuação individual de seus participantes.⁵ É no intervalo deixado por essa experiência, portanto, que começam a surgir trabalhos que formulavam, de maneiras distintas, a realidade mais imediata nos quais eles eram engendrados.

Um dos aspectos referentes a essa questão são as imbricações existentes entre o debate a respeito do realismo no Brasil e o contexto político e social do país associado à situação do golpe militar. Tendo surgido de modo mais sistemático mais ou menos no período de

⁴ PEDROSA, Mario. Opinião...opinião...opinião. In PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 101.

⁵ Segundo depoimento do artista: “Foi na segunda metade de 1963 que comecei a fazer estes trabalhos riscados sobre o gesso. Um pouco, eu precisava fazer algo contra meu próprio formalismo e necessitava também de um desafogo. A última exposição de neoconcretismo no Rio, no Ministério da Educação, havia sido muito importante para mim e para tantas outras pessoas, mas logo depois não houve nada além de uma grande entrada do tachismo, do informal.” Cf. DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. pp.10-11.

instauração da ditadura no país, as discussões a respeito do realismo aparecem, portanto, de modo indissociável desse panorama. Antes de 1964, esse assunto ainda não parecia circular de modo significativo entre críticos e artistas. A fim de ilustrar esse ponto, é possível notar, por exemplo, que *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, que será analisado adiante e que constitui uma das primeiras iniciativas que se propõe a analisar a produção daquele momento, foi lançado somente naquele mesmo ano.

Até então, corria pelos jornais da época um uso pouco preciso de termos como “novo realismo” e “nova figuração”, por exemplo, para fazer referência a uma produção ampla e muito diversa entre si. No *Diário Carioca*, o termo nova figuração surgiu pela primeira vez no âmbito das artes plásticas em 1963, em uma nota assinada por Antônio Bento sobre a exposição de Frank Schaeffer, realizada na Petite Galerie, em junho daquele ano, e que o autor descreve como formulação de uma “nova figuração expressionista”⁶. A expressão é também utilizada para designar os trabalhos de Flávio-Shiro, Samson Flexor e Ivan Serpa, entre outros.⁷ Esses dados apontam para a pouca especificidade de que dispunham esses termos, sendo utilizados para designar de modo vago obras tão distintas entre si quanto as dos artistas acima citados. Assim, antes de 1964, era provável que, se a ideia de realismo circulasse pelo meio artístico de então, que ela o fizesse ainda de maneira pouco precisa, propagada pela imprensa, sem compor uma noção sólida ou um discurso mais rigoroso.

O golpe militar, em 1964, por sua vez, parece ter modulado o discurso sobre a vanguarda nacional e os sentidos atribuídos à noção de realismo então desenvolvidos, conferindo fôlego a esse debate. Em primeiro lugar, as contingências sociais contribuíram para o fortalecimento de ações conjuntas, no âmbito cultural, reunindo produções individuais de artistas que, como Antonio Dias, vinham sendo realizadas desde o início da década de 1960. Nas palavras do artista, a situação política “funcionou também como fator de aglutinação”⁸. Em alguma medida, isso parece ter contribuído para a sistematização do debate em torno dessa questão. Foram organizadas ações que, com o objetivo de reunir e apresentar esses trabalhos, acabaram contribuindo para a consolidação e divulgação das reflexões acerca

⁶ Cf. BENTO, Antônio. “Frank Schaeffer”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 jun. 1963, Artes e letras, s.p.

⁷ Cf. BENTO, Antônio. “Flávio-Shiro e a ‘Nouvelle Figuration’”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 jun. 1963, Vida cultural, s.p.; Idem. “A abstração lírica de S. Flexor”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 ago. 1964, Artes, s.p.; Idem. “Ivã Serpa na ‘Barcinski’”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1964, p. 6.

⁸ DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp.10-11.

do realismo. É o caso, por exemplo, da mostra “Opinião 65” (que será comentada mais adiante), realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e que, apresentando artistas brasileiros vinculados à vanguarda do período ao lado de um grupo de artistas franceses, tinha por objetivo cotejar a produção, em cada país, voltada à investigação dos elementos do cotidiano e dos signos da cultura de massas. Ao mesmo tempo, começam a ganhar corpo as discussões teóricas que se propunham a analisar os aspectos constitutivos do pensamento de vanguarda, como o seminário organizado em paralelo à exposição “Propostas 65”, realizada na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo, e cujo objetivo era discutir “aspectos do realismo atual do Brasil”.⁹ Tal panorama encontra-se sintetizado, por exemplo, na declaração de Mário Schenberg, que afirma:

Em 1965, o novo realismo nas artes plásticas adquiriu no Brasil a repercussão que alcançara, dois ou três anos antes, nos maiores centros mundiais. O surto do movimento foi marcado pelas exposições “Opinião 65” na Guanabara e “Propostas 65” em São Paulo, assim como pela premiação de Wesley Duke Lee em Tokio e de Antônio Dias e Roberto Magalhães em Paris. Assim, o novo realismo brasileiro já se apresenta como corrente artística de significação internacional.¹⁰

Por outro lado, a urgência do momento colaborou para que fossem estreitados os laços que unem as noções de prática artística e participação social, de modo que a dimensão política — e, mais ainda, sua aproximação da ideia de atuação, intervenção direta na realidade — tornou-se elemento central do debate a respeito da vanguarda nacional. Com isso, a alguns procedimentos artísticos que já eram adotados pelos artistas anteriormente — como a reformulação de imagens a partir dos signos retirados da cultura de massas, ou a incorporação de objetos do cotidiano — passa a se sobrepor um acentuado verniz político; do mesmo modo, o engajamento adquire centralidade na composição da figura do artista, que, não raro, é solicitado a posicionar-se. Assim, esses aspectos passam a ser entendidos, na tônica geral da crítica do período, como parâmetros capazes de balizar a produção artística.

Dentro desse quadro, mesmo uma argumentação como a de Mário Schenberg, por exemplo, que é absolutamente singular, também deixa entrever esses aspectos. Para o crítico, o “novo realismo” daquela época é a expressão de um “novo humanismo”, mais amplo à

⁹ SCHENBERG, Mário. “Um novo humanismo”, In FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

¹⁰ Ibid. “Um novo realismo” (1966). In *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella 1988, p. 185.

experiência do homem, portanto, e que se revelaria, no âmbito artístico, pela proximidade mantida com os meios de comunicação de massa:

O humanismo atual é eminentemente democrático e social. Sua expressão artística no novo realismo está profundamente influenciada pelos meios de comunicação de massa: cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinho, etc. Os materiais empregados pelo novo realismo tendem a ser os mais modestos, freqüentemente apanhados em depósitos de lixo ou montões de ferro velho.¹¹

Sua concepção do realismo contemplava, ainda, a função participativa do artista, derivada do papel social do indivíduo e aspecto essencial da sua teorização. A inscrição do componente social na argumentação de Schenberg pode soar, em um primeiro momento, algo incongruente com a perspectiva essencialmente humanista que ele se propõe a defender; no entanto, ela se integra aos fundamentos que embasam sua teoria — especialmente em função da tônica totalizante que a permeia, e que pleiteia um lugar ao homem em que todas as suas dimensões possam ser conciliadas —, deixando entrever a solicitação de que, à prática artística voltada ao real, correspondesse uma postura, por parte do artista, comprometida com questões sociais. É essa lógica que permite com que Schenberg afirme, mais adiante, que “o novo realismo é basicamente uma forma de arte participante”¹².

Em tom mais radical, Pedro Escosteguy solicita uma “posição ativa” do artista, que ele define como a necessidade de uma arte de “protesto e denúncia”. A respeito desse tipo de produção, que se oporia àquela “alienada”, que se “refugia na estética pura”, o autor afirma:

Tais artistas, os que se recusam a uma arte tradicional, levantam assim os fundamentos de uma nova estética, uma vez que a escolha de uma semântica verdadeiramente reflexa de suas consciências em liberdade, implica necessariamente em ampliar suas possibilidades de comunicação, mediante a utilização de uma nova semiótica capaz de conduzir seus trabalhos de consciência a consciência, em lugar de sensação a sensação, de contemplação a contemplação.

Nesta semiótica retoma valor, e agora em dimensão universal, elementos que até então apenas tiveram uma significação prosaica ou utilitária.¹³

Articulando prática artística e discurso social, o autor entende que a consciência do papel ativo do artista em relação às circunstâncias em que ele se insere engendram,

¹¹ SCHENBERG, Mario. “Um novo realismo” (1966). In *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella 1988., p. 186.

¹² Ibid, p. 186.

¹³ ESCOSTEGUY, Pedro. “No limiar de uma nova estética”. In FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

necessariamente, a elaboração de uma nova forma; esta, por sua vez, deveria estar submetida a certos preceitos da linguagem artística, que ele entende nos termos da semiótica. Do que ele define como “postura ativa”, portanto, deriva a própria atualidade da arte de vanguarda. No mesmo sentido, Sérgio Ferro confere ênfase à função social da pintura, entendida enquanto campo no qual as circunstâncias sociais assomam-se e encontram expressão ideal, ou seja, a prática capaz de formular as questões que se colocam, de responder às contingências das quais a obra surge. Ainda, a postura a ser adotada pelo artista, conforme proposto por Ferro, compreende considerar as práticas locais já realizadas e aquelas advindas do meio externo, a partir dos compromissos por elas expressos, e avaliar aquilo que se adequa ou não à realidade, para então re-elaborá-las. Nesse aspecto, a argumentação de Ferro, embora expresse certo tom conciliador entre as práticas nacionais e estrangeiras, não deixa de revelar, ao mesmo tempo, uma postura do autor essencialmente combativa, que entende o influxo externo no âmbito artístico como a ameaça de internalização de certos preceitos ideológicos exógenos.

A pintura, configuração espacial das ressonâncias essenciais das transformações e resistências da sociedade — procura, rapidamente, os instrumentos adequados ao agravamento das condições do país e de suas vinculações, para melhor servir como conscientizadora social, como arma, portanto. Racionaliza e dirige, até os limites do possível, os elementos de linguagem para enfrentar o mecanismo de penetração cultural, fornecedor de um pensamento distante de nossas necessidades; para traduzir, eficazmente, a violência das direções que nos foram impostas e para proteger os níveis de atuação e vida caracteristicamente humanos ainda possíveis.¹⁴

Outro nome que também se dedicou a delinear uma noção de realismo naquele período foi o do artista Waldemar Cordeiro. Vinculado à vanguarda concreta paulista, e depois ele mesmo crítico desse movimento, não é de se estranhar que a sua concepção de participação pressuponha um percurso teleológico cumprido pela arte recente, deslocando-se da esfera do design para a da nova figuração — trajetória que indica os próprios caminhos para os quais se dirigia sua obra:

O artista sai do domínio da decoração pra abordar o terreno da materialidade mais imediata e comum, a problemática contingente dos acontecimentos sociais. A questão da função social, antes colocado em termo [sic] de “design” (infra-estrutura), é agora abordada diretamente ao nível da superestrutura política. Já o informal (antipintura) e os objetos antiarte constituíram uma crítica eficiente à busca

¹⁴ FERRO, Sérgio. “Pintura nova”. In FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

da “bela forma”. As experiências de arte pragmática — o aleatório e o papel ativo do espectador — constituem hoje mais um passo rumo a uma realidade total: a nova figuração. A n.f. não deve ser entendida como um retorno ao figurativismo, mas como busca de novas estruturas significantes.

A nova figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro. O pomo de Adão é a cisa e a guia é paga com a alienação. A coisa talismã da segurança na filosofia do conforto [sic]. Possuir as coisas, a qualquer custo, é a pobre ideologia dos alienados.¹⁵

Nas palavras de Heloísa Espada, a função da arte para Cordeiro, nesse momento, consistia em “se apropriar de objetos e imagens produzidas pela sociedade industrial para desconstruir as mensagens propagadas pelo *status quo*. Destruir para construir um novo sentido a partir de fragmentos, sendo esse novo sentido “aberto” e impreciso.”¹⁶ A perspectiva da arte enquanto denúncia aparece de modo muito marcado na argumentação de Cordeiro; ela ecoa um discurso que dispunha de forte presença no meio cultural da época (presente, inclusive, na argumentação de Sérgio Ferro, anteriormente mencionada), sobretudo entre parte da intelectualidade brasileira de esquerda que entendia a arte como engajamento social, e que propugnava a recuperação das práticas culturais tradicionais como forma de estabelecer uma arte verdadeiramente nacional. Trata-se de uma posição que encontra sua realização mais emblemática na atuação dos CPCs, e que Marcelo Ridenti propôs designar como vertente “nacional e popular”:

No campo do nacional e popular da década de 1960, poderiam ser alinhados os CPCs da UNE, uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro de Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sérgio Ricardo, de Chico Buarque, entre outros empenhados na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais nas relações de trabalho no campo. A derrota imposta às esquerdas e aos movimentos populares pelo

¹⁵ CORDEIRO, Waldemar. “‘Nova figuração’ denuncia a alienação do indivíduo”. In CORDEIRO, Analivia (org). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata* / Arlindo Machado e Fernando Cocchiarale (curadoria). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, pp. 337-338.

¹⁶ ESPADA, Heloisa. “Waldemar Cordeiro e os popcretos: realismo, semântica, geometria e urubus”. In PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição. p. 120.

golpe de 1964 veio colocar em questão também a proposta de uma cultura genuinamente nacional e popular.¹⁷

Sob essa perspectiva, a prática artística deveria constituir ou um meio de conduzir o povo a um patamar de esclarecimento intelectual que garantiria sua libertação, ou uma forma de assegurar a veiculação dos seus valores, que corresponderiam às formas mais genuínas de expressão nacional:

“[o] povo, nos anos 60, era visto, seja como uma massa inerte, inculta e despolitizada...cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamentação da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser, objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser, objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história.”¹⁸.

A expressão do nacionalismo popular adquiriu proeminência de tal modo no panorama brasileiro da década de 1960 que se tornou topos recorrente, aparecendo em uma série de trabalhos do período. Não custa lembrar que é da tensão entre essas duas perspectivas — do povo enquanto detentor de um saber ancestral e genuíno, representante da identidade nacional, ou como massa que deve ser conduzida ao esclarecimento — que parecem derivar as contradições implicadas à figura de Paulo Martins, personagem interpretada por Jardel Filho em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. A intensa atuação política exercida por Paulo — e que, inclusive, conduzirá à sua morte — ampara-se na justificativa da defesa da soberania do povo, cujo objetivo seria garantir que os seus interesses (que, ao fim, representariam aqueles de toda a nação) fossem cumpridos. Entretanto, no contato direto com aquele povo que ele diz representar, fica claro o lado mais autoritário e condescendente do seu posicionamento no momento em que ele cala o líder sindicalista que se dispunha a falar. A brevidade com que seu comportamento se altera, passando da expressão exultante da crença no povo e na democracia para a face perversa que o nacional-populismo poderia assumir,

¹⁷ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 80. O oposto dessa posição encontrar-se-ia em uma vertente que o autor nomeia “vanguardista” ou “formalista”, que corresponderia à defesa de que a revolução social deveria estar acompanhada de uma reavaliação e radicalização da forma artística. Ainda segundo Ridenti, seus representante seriam, antes de 1964, sobretudo os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari e, no intervalo entre 1967 e 1968, a produção associada à Tropicália, da qual o autor destaca a atuação de Caetano e Gil, na música popular, e Hélio Oiticica, nas artes plásticas.

¹⁸ Ibid, p. 81.

explicita as contradições que compunham o próprio discurso nacional popular, colocando-as em xeque, junto com a imagem mesma do intelectual, que o representa.

No campo das artes visuais, essa postura revela-se em muitos escritos de Ferreira Gullar, por exemplo. Já em 1964, em *Cultura posta em questão*, o autor defende que a arte de vanguarda deve fundamentar-se sobretudo na retomada da cultura popular, que configuraria justamente o cerne da identidade cultural do país, porquanto esfera na qual as distinções de classe não estariam escamoteadas. A atuação do artista, por sua vez, deveria dar-se no plano da ação de fato¹⁹, ser necessariamente “engajada”, o que a imbuiria, ainda, de uma função muitas vezes pedagógica. Logo, para Gullar, assim como na lógica dos CPCs, quando não fosse função da obra esclarecer o povo sobre a realidade, seria pelo menos esperado que ela o representasse, que lhe conferisse voz e se detivesse sobre problemas que, de acordo com essa visão, remontam a uma raiz verdadeiramente nacional.

É preciso não esquecer, como dissemos antes, que se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país. (...) A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da cultura brasileira. (...) Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.²⁰

É particularmente interessante o fato de que Gullar entende essa tomada de consciência como uma necessidade histórica²¹; nesse sentido, ela representaria a única opção para um artista que desejasse realizar uma arte conforme as circunstâncias do tempo presente. E isso porque, ainda segundo o autor, não haveria modo de compreender a realidade cultural do país mantendo-se no “plano do juízo estético puro e simples”²², pois este pressuporia uma esfera da prática artística desvinculada das contingências materiais, algo que, para Gullar, seria então inconcebível.

¹⁹ “Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la.” GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*, In *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 21.

²⁰ Ibid, pp. 22 - 23.

²¹ “O que deve ficar bem claro aqui é que a participação política do artista, embora exigida com especial veemência pelo momento brasileiro, não se define apenas como opção ideológica, porque é também determinada pela própria evolução histórica do problema artístico numa sociedade de massa.” Ibid, p. 18.

²² Ibid, p. 23.

A arte engajada é acusada de partir de uma posição apriorística, enquanto a outra partida [sic] de uma atitude isenta, preocupada exclusivamente, ou preponderantemente, com a matéria artística propriamente dita. (...) De fato, essa matéria artística “pura” não existe e a atitude do artista que se pretende colocado antes de qualquer juízo sobre o mundo resulta de um juízo, segundo o qual, a verdadeira realidade é inapreensível pela razão. Como, na verdade, não existe nenhum homem fora de “situação”, isto é, infenso à influência das circunstâncias concretas do mundo, aquela posição irracionalista é, na prática, um vão esforço para fugir ao real.²³

Ao desenvolver sua argumentação, Gullar parte de uma dicotomia — entre prática artística engajada, por um lado, e uma vertente mais preocupada com a forma, por outro lado — assentada em uma concepção idealista da realidade, que a enxerga enquanto objeto translúcido (e, portanto, disponível para apreensão pelo sujeito) e, mais ainda, unívoco (o que o permite falar, em terminologia quase religiosa, na “verdadeira realidade”). Ademais, essa distinção acaba por inscrever o debate artístico em torno de uma ideia de realismo — que corresponderia à noção de arte defendida por Gullar — calcada na sujeição da forma aos imperativos das circunstâncias sociais. Cabe ainda sublinhar os aspectos regressivos de uma postura como a de Gullar, tanto no modo como ele enxerga, na cultura popular, o bastião que resguarda os últimos registros da identidade nacional,²⁴ quanto na sua defesa da função pedagógica da prática artística, que se detém sobre uma concepção da ideia de povo que alcança, no máximo, o caráter de uma “compaixão filantrópica e conformista.”²⁵ A ideia da arte como engajamento encontra correspondente na defesa da arte como *denúncia*; revelada na produção de Waldemar Cordeiro daquele período, conforme mencionado acima, essa

²³ Ibid, p. 44.

²⁴ “Rouanet vê no modelo nacional-popular da década de 1960 um “historismo de esquerda”. ‘O ‘povo’ dos anos 60 tinha muitas vezes uma semelhança desconfortável com o ‘volk’ do romantismo alemão...: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível.’ Naturalmente, a concepção historicista é conservadora, ‘caracterizada pela rejeição do universal e pela exaltação [d]e um particular que se enraíza, direta ou indiretamente, numa individualidade coletiva: uma época, uma raça, um estamento, uma cultura.’ O historicismo ‘está defendendo um patrimônio: a propriedade, a tradição e a ordem social’”. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 82. Penso, ainda, que o conservadorismo revelado pela argumentação de Gullar demonstra-se também no modo como ele ecoa, na esfera cultural, o dualismo entre sociedade moderna e sociedade tradicional apontado por Francisco de Oliveira como o centro da teoria econômica por ele criticada, que “esquece que o ‘subdesenvolvimento’ é precisamente uma ‘produção’ da expansão do capitalismo (...) em resumo, o ‘subdesenvolvimento’ é uma formação capitalista e não simplesmente histórica”. OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 32-33.

²⁵ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 83.

perspectiva assume que é função do artista, portanto, ao desempenhar sua tarefa participativa, revelar também a ideologia dissimulada sob a forma dos discursos correntes:

A metáfora da ideologia como uma lente que deforma a percepção é explorada em diversas obras até 1966. Nelas, o espectador é induzido a experimentar vários pontos de vista, como um fotógrafo em busca do melhor ângulo, chamando a atenção para o papel ativo do espectador diante do que ele deseja ver. Distantes da ironia da pop-art americana, esses trabalhos se pretendem mais diretos ao denunciar o poder de manipulação dos meios de comunicação.²⁶

Por sua vez, dentro desse panorama, ao artista cabe desempenhar o papel de *testemunha*, conforme concebido por Gerchman, por exemplo; ou seja, daquele capaz de identificar os aspectos do real — ainda com resquícios de uma concepção idealista — e de traduzi-los na obra:

Prefiro sempre dizer o que eu faço — minha obra — é o *meu depoimento diário*. Autobiográfico. Costumo dizer que não invento nada. As coisas estão aí. Apenas, é preciso ver, saber ver. Sou constantemente envolvido pelos acontecimentos. Escrevi outro dia, a propósito de a ditadura das coisas, o seguinte:

Dar, realisticamente, imagens urbanas
Múltiplas, facetadas, simultâneas
Mural fotográfico para ser lido
Somar indefinidamente novas imagens
Envolvidos pelos acontecimentos
O artista testemunha
E faz-se presente ²⁷

A proeminência de que dispuseram os CPCs, a partir da sua atuação nos primeiros anos de 1960 no cenário nacional, pode ter contribuído, portanto, para que fossem estreitados os vínculos entre o debate a respeito do realismo, no cenário nacional, e a noção de participação. Não se pretende com isso, entretanto, sugerir que essa fosse a única perspectiva do debate a respeito do realismo no país; apenas sublinhar que esse aspecto compunha também o panorama ideológico do momento, de modo que é possível conceber sua contribuição para com a concepção e circulação da ideia de realismo como participação

²⁶ ESPADA, Heloisa. “Waldemar Cordeiro e os popcretos: realismo, semântica, geometria e urubus”. In PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição. p. 126.

²⁷ GERCHMAN, Rubens. “Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente”. In *Revista GAM*, n. 7, junho 1967, Rio de Janeiro: Editora Galeria de Arte Moderna Ltda, p. 10.

social. Além disso, acredita-se que é necessário entendê-las enquanto discurso e, portanto, enquanto construções temporal e socialmente localizadas, dotadas de certas características determinadas pelas exigências e circunstâncias do tempo em que foram produzidas e disseminadas. A associação entre arte de vanguarda e participação era, nos anos 1960, ideologicamente situada e politicamente relevante, o que significa que também não se pretende questionar sua validade, apenas destacar as circunstâncias que produziram esse quadro. E, conforme coube mencionar, trata-se de uma associação que se intensificou também em função do fato de que essas discussões tiveram, justamente no período que sucedeu ao golpe, seu momento de maior proeminência (seja porque a situação política requisitava a revisão da produção dos últimos anos sob a tônica do engajamento e de um contato estreito com a realidade, seja porque a experiência dos primeiros anos da década de 1960 começava apenas então a se adensar e constituir um corpo disponível para análise, ou mesmo pelo dois). Assim, tendo se consolidado principalmente a partir de 1965, no contexto imediatamente posterior ao do golpe, e, portanto, sob contingências histórico-sociais que solicitavam a radicalização do posicionamento político, o debate sobre o realismo no Brasil acabou assumindo uma estreita vinculação com a noção de participação.

As circunstâncias de estabelecimento do debate sobre realismo no Brasil, ainda, conduziram à consolidação de estudos que tendiam a considerar os anos 1960 como repartido entre dois momentos distintos, no que diz respeito aos procedimentos de elaboração artística: por um lado, uma produção mais engajada, circunscrita ao momento do golpe; por outro lado, uma postura mais radical, no que compete à forma, e que teria se instaurado por volta de 1967 e 1968. A própria sistematização proposta por Marcelo Ridenti aponta nesse sentido. No caso, o autor reserva a produção daquilo que chama de vertente “formalista” ou “vanguardista” para os anos anteriores a 1964 e de 1967 em diante. A prática nacional populista, por sua vez, estaria vinculada ao trauma desencadeado pelo golpe e ao momento mais imediato de resposta àquele evento.

É de modo semelhante que Otília Arantes enxerga esse período. Em “De opinião-65 à 18ª Bienal”, a autora delinea um quadro, que ela mesma caracteriza como algo esquemático, das diferentes fases da vanguarda brasileira. Assim, entre 1917 e 1932, teria havido um período cubo-futurista; entre 1945 e 1960, aquele abstrato/concreto e, finalmente, de 1965 a 1969 (ou 1974), o dadaísta/pop. Este último poderia ser entendido, de acordo com a autora,

como um momento em que se buscava a aproximação entre a prática artística e a esfera da vida, por meio sobretudo de um deslocamento do centro da primeira para proposições que se dedicassem a pressionar os limites mesmos da arte. A respeito do meio cultural que se delineava por volta de 1965, portanto, a autora afirma:

Amadurecidos pela derrota e pondo de lado o tom exortativo e populista adotado na maior parte das manifestações “engajadas” do início da década, os artistas, em sua maioria, especialmente nas artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. Como ao tempo das vanguardas históricas, opunha-se a toda forma de esteticismo uma arte-vida-ação, não apenas conteúdos e discursos políticos. O novo programa da arte brasileira era, ainda uma vez, o de romper com os limites artísticos — instituição autônoma ou atividade separada —, trazendo-a ao campo político-ético-social, como forma de atuação-produção coletiva

Programa estético e programa de ação parecem coincidir. À obra substitui-se o projeto, ou o gesto — o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas. Sem querer padronizar a arte do período, esta parece ter sido, embora em graus diversos, a tendência dominante.²⁸

Nota-se, portanto, que Arantes enxerga uma espécie de vácuo entre 1960 e a instituição da ditadura militar, um período que fica alheio à sistematização por ela proposta, como se ele constituísse uma preparação para a fase dadaísta/pop posterior. Nesse momento, a arte configurar-se-ia, segundo a autora, sobretudo como manifestação “engajada”, da qual se afastaria a produção realizada no momento subsequente ao golpe. Não se pretende aqui desconsiderar o importante esforço de sistematização realizado por alguns autores, dentre os quais aqueles mencionados, ou mesmo furtar-se a reconhecer que há linhas gerais que conduziam as práticas da vanguarda ao longo dos anos 1960. O que se busca aqui, na verdade, é re-situar as leituras produzidas em torno dessa produção. Percebe-se, nas argumentações aqui citadas, uma dificuldade em tangenciar o período anterior ao golpe para além de seu suposto caráter “participativo” ou “engajado”, ou mesmo do seu aspecto meramente preliminar. Tal modelo, no entanto, não se sustenta quando confrontado com uma obra como a de Dias, que encontra justamente no período anterior ao do golpe o arranque inicial para um dos seus momentos de maior vigor. O que se propõe, portanto, é partir justamente de sua

²⁸ ARANTES, Otilia. “De 'Opinião-65' à 18ª Bienal”. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.15. São Paulo: CEBRAP, julho 1986, pp. 69-70.

produção para tentar matizar essa perspectiva, e sugerir, pela análise da obra, que se tratava de um ambiente menos homogêneo do que se poderia supor.

Assim, existe, de fato, uma dimensão política no centro da produção de Dias entre 1963 e 1966, e que é expressa de modo inequívoco nas referências ao tempo presente em que o trabalho foi gerado: em muitas das imagens que o artista utiliza — por exemplo, o general, o chapéu militar em *Vencedor?* (fig. 5) —, que se reportam diretamente às circunstâncias do Brasil daqueles anos; nos fragmentos narrativos que perpassam essas obras, inscrições verbais isoladas e aparentemente incongruentes ou os títulos de algumas delas (fig. 6 e 7); e sobretudo nos sentidos mais gerais de desagregação que advêm da produção daquele período — pelo modo cru como a violência é anunciada, o ritmo às vezes caótico que assoma da reunião das imagens, a apresentação incômoda do informe —, que parecem expressar, em alguma medida, uma percepção agônica das circunstâncias em que a obra foi gerada, o reconhecimento de uma realidade que se dissolvia e que também podia evocar, de modo mais específico, a experiência traumática do golpe (fig. 8 a 10).

No entanto, não parece ser possível pensar esses trabalhos (todos realizados em 1964) como uma produção engajada, de “tom exortativo e populista”, nas palavras de Otilia Arantes, ou que fosse expressão de um ideário nacional populista. E, em parte, porque, conforme a hipótese que se pretende aqui analisar, essas obras trariam preocupações e motivos que, embora vinculados ao contexto da ditadura no Brasil, não eram a ele exclusivos, dizendo respeito a questões que seriam mais amplas e anteriores, fruto de circunstâncias que eram internas à constituição do tecido social do país. Se existe um dado que parece corroborar com essa leitura, ele advém da própria observação da obra de Dias: não se identificam descontinuidades significativas no conjunto do seu trabalho que sigam as periodizações históricas aqui expostas, ou qualquer uma que busque espelhar, *pari passu*, as circunstâncias sociais, por um lado, e sua produção, por outro. Assim, o episódio do golpe — traumático, certamente — não chegou a assomar-se como revisão e reformulação de procedimentos artísticos, como foi o caso com a saída do artista do Brasil, dois anos depois, por exemplo.²⁹ E, em relação ao momento anterior à instauração da ditadura, igualmente, o que se pretende discutir é que as alterações vistas em seu trabalho, a partir de 1963, talvez devam-se mais a

²⁹ Em 1965, Antonio Dias participou, junto com Roberto Magalhães, da IV Bienal de Paris, como representante do Brasil. Na ocasião, ele apresentou as obras *Programação para um assassinato* (fig. 11), *General, o punho quebra* e mais uma pintura-objeto e foi contemplado com o prêmio de pintura do governo francês, recebendo uma bolsa de seis meses para estudar em Paris. Dias mudou-se para a cidade no final de 1966.

um contato com as contradições e a violência de um ambiente urbano como o Rio de Janeiro e à experiência de troca intelectual com artistas contemporâneos a Dias do que à experiência do golpe, no ano seguinte. O que se propõe, assim, é entender esse episódio da história política recente do país, do ponto de vista da pesquisa de Antonio Dias, como ocasião que serviria para intensificar alguns elementos centrais à sua obra, e que ele já começara a esboçar no ano anterior; e, sob uma perspectiva mais ampla, como situação que intensificou e deixou expostas fraturas subjacentes ao tecido social do país.

Mais importante, ainda, é que a expressão realista do trabalho de Dias aparece formalizada sob uma combinação muito particular, que concilia a referência à conjuntura à expressão dilacerada da forma. Nesse sentido, ela se reporta aos sentidos clássicos do realismo de maneira ambivalente: ao mesmo tempo que constitui um retrato apurado das circunstâncias mais imediatas daquele período, ela tensiona, a todo momento, os pressupostos formais sobre os quais se assenta. Nesse sentido, ela se afasta das petições de engajamento que foram entendidas enquanto marca do paradigma realista do início dos anos 1960 para antecipar a desconstrução formal que será realizada no final daquela década, tanto nas imagens fragmentadas da Tropicália quanto em parte do cinema daquele período e do início dos anos 1970, conforme caberá comentar adiante.

Finalmente, se é possível propor a inscrição do trabalho inaugural de Dias dentro do quadro que vinculava vanguarda e participação, isso se deve, em grande parte, por ter sido justamente nesse período, no ano anterior ao golpe, que o núcleo central de sua primeira produção despontou e passou a circular no ambiente artístico carioca — e dispondo de reconhecimento desde muito cedo naquele meio.³⁰ Uma circunstância histórica, portanto, que explica algumas das análises que se dedicaram a situar essa obra como resposta imediata ao golpe,³¹ mas que, conforme é possível notar, apresenta alguns limites, se quisermos pensar seu trabalho a partir de diálogos mais abrangentes.

³⁰ Cf. BARATA, Mario. A importância de Antonio Dias. In *Revista GAM*, n. 8, jul 67, pp. 31-32.

³¹ Cf. MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

1.2. Dias e o *nouveau réalisme* francês

Levar em consideração as forças que se instituíram à época do surgimento desse trabalho de Antonio Dias e as motivações que elas envolviam, como no caso dos diversos aspectos que atravessaram o debate a respeito da vanguarda e do realismo, compreende também tentar entender as condições relativas à aproximação entre a primeira obra de Dias e certa produção francesa reunida em torno do *nouveau réalisme*, fato que apresentou desdobramentos importantes em sua trajetória (inclusive no que diz respeito à saída do artista do país, em 1966).

Grande parte dessa situação deve-se à atuação vigorosa de Jean Boghici e Ceres Franco³² na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 1960. Foi na Galeria Relevo, fundada pelo *marchand* em Copacabana, que o artista realizou, em 1964, a primeira exposição individual na qual exibiu o conjunto de trabalhos produzido a partir de 1963. Foi também por meio de Boghici que Dias entrou em contato com Pierre Restany (1930 - 2003), crítico francês que ficou conhecido por cunhar e disseminar o termo *nouveau réalisme* — questão que será analisada mais adiante — e que foi o responsável por introduzir a obra de Dias no meio artístico francês, organizando a primeira individual internacional do artista, na Galeria Houston-Brown, em Paris, em 1965.³³

Em 1964, Boghici e Franco organizaram, na Galeria Relevo, a exposição “Nova Figuração da Escola de Paris”, que apresentava o trabalho de 18 artistas internacionais (que compartilhariam uma disposição em investigar aspectos do cotidiano em suas obras, segundo os organizadores) e cujo objetivo, de acordo com Franco, era "mostrar aos pintores brasileiros

³² Jean Boghici (1928 - 2015) foi um *marchand* de origem romena, naturalizado francês, que desempenhou uma atuação importante no cenário artístico do Rio de Janeiro durante os anos 1960. Em 1961, fundou a galeria Relevo; ao lado das galerias Petite e Bonino, todas na capital carioca, a galeria de Boghici constituía um dos espaços mais importantes no ambiente artístico da cidade, especialmente por estimular a produção e exibição do trabalho de artistas brasileiros em início de carreira. Cf. MORAIS. Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 267. Ceres Franco (1926 -) nasceu no Brasil. Curadora, colecionadora, formou-se em história da arte nos Estados Unidos e, em 1951, mudou-se para Paris, onde foi completar sua formação.

³³ O catálogo da mostra francesa está disponível para consulta, mediante agendamento, no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

os rumos atuais da vanguarda parisiense e demonstrar ao público carioca a atividade e juventude dessa escola”³⁴ que, ainda segundo a curadora, constituía

(...) um movimento paralelo à “Pop-Art” americana, que surge do lirismo romântico de Rauschenberg, em reação aberta à escola de “action painting”. Assim, a nova Figuração vem se impondo desde os Salões, como, por exemplo, o “Salon de Mai”, “Réalistés Nouvelles”, “Comparaisons”, de 1960 a 1964. (...) A Nova Figuração reflete as idéias e constitui essencialmente uma atitude do artista diante da vida. É assim a sua maneira de encarar, aceitar, rejeitar, estimular as suas aspirações, os seus mitos cotidianos.³⁵

No ano seguinte, em 1965, Boghici e Franco realizaram a mostra coletiva “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Na ocasião, foram reunidos trabalhos de artistas franceses (muitos deles participantes da exposição “Nova figuração da Escola de Paris”) e de representantes da produção nacional³⁶, entre eles Antonio Dias, com o intuito de cotejar ambos os contextos e compreender como, em cada um deles, eram desenvolvidas as preocupações mais prementes do debate artístico de então; dentre elas, a saber, como os artistas respondiam às circunstâncias nas quais se encontravam inseridos e como formalizam as questões do cotidiano em suas obras.³⁷ “Opinião 65” gerou ampla repercussão no meio de arte carioca, à época de sua realização.³⁸ O sucesso da iniciativa acabou fomentando a organização de ações posteriores, com as exposições “Propostas 65” (no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo, e cuja importância revelou-se sobretudo pela série de debates, realizada em paralelo à mostra, entre artistas e críticos, central para o desenvolvimento de um pensamento a respeito da produção do período) e, nos anos seguintes, “Opinião 66” e “Propostas 66” (que dispuseram de menor relevância e alcance, em

³⁴ FRANCO, Ceres. “Nova figuração na Galeria Relevo”. In BENTO, Antônio. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 ago 1964, p. 6. Participaram da mostra, ainda segundo o jornal: Wright Royston Adzak, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Berni, Gianni Bertini, John Christoforou, Pierre Dmitienko, Peter Foldés, Yannis Gaitis, Michel Macréau, Alejandro Marcos, Napper, Michel Parré, Antonio Recalcati, Flávio-Shiro, Gérard Tisserand, Jack Vanarsky, Vansiere.

³⁵ Ibid, p. 6.

³⁶ “Opinião 65” apresentou também o trabalho gráfico de quatro publicitários (Alex Perissinoto, Anibal Guastavireo, Eduardo Riedel, Jarbas José de Souza e Ruben Martins), o que aponta para a importância do debate a respeito da aproximação entre arte e a linguagem da comunicação de massas.

³⁷ Antonio Dias participou da mostra “Opinião 65” com a obra *Nota sobre a morte imprevista* (fig. 12) e, de “Propostas 65”, com *Cuidado comigo*, desenho sobre papel (não localizada).

³⁸ “Em 1965, o calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira, era muito mais efetivo. Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos, artistas e não artistas da coletividade consumidora brasileira.” PEDROSA, Mario Pedrosa *Opinião...opinião...opinião*. In PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 101.

comparação às iniciativas anteriores). Mais ainda, ao expor artistas brasileiros e franceses lado a lado, a mostra tinha como objetivo inscrever a produção desses dois meios artísticos no quadro das tendências realistas do período:

Opinião 65 é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado. O exemplo vitorioso da pop art americana e as realizações do novo-realismo europeu encontram eco no jovem artista de vanguarda e encorajam-no a contestar a famosa afirmação de Maurice Denis, sobre a qual se baseou a pintura abstrata, relegando esta à história. Se a vanguarda artística mundial derruba assim os conceitos fixados durante tantos anos numa estética cômoda, é porque o artista hoje, desempenhando um papel novo na sociedade, não aceita o tributo de uma tradição plástica caduca. A jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos.³⁹

É bastante significativo o modo como Ceres Franco constrói, no trecho acima, sua argumentação; a curadora usa como critério para a aproximação entre a produção de contextos diferentes o modo como, em ambos, os artistas parecem apropriar-se da realidade mais imediata à procura da matéria para suas obras; sua fundamentação reside, sobretudo, na ideia de uma “ruptura” com a arte do passado, ao mesmo tempo que declara um “novo papel” desempenhado pelo artista na sociedade. Em graus diferentes, essas afirmações ecoam algo da retórica vanguardista: o espírito de tábula rasa que atravessava as vanguardas do início do século XX — e cuja prática envolvia relegar a arte anterior ao espaço esconso reservado à história — e ao qual o artista estaria, naturalmente, atento, a fim de desempenhar sua função nessa nova configuração.⁴⁰ Por detrás desse raciocínio há, ainda, uma astúcia em explorar as

³⁹ CHAVES, Claudir. “Opinião-65 dá Opinião”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 set. 1965, p. 3.

⁴⁰ “O que temos nesse último caso, das ‘vanguardas históricas’ às ‘neovanguardas’, para lembrar a terminologia de Edoardo Sanguinetti, pode ser definido, de um modo amplo, tomando-se o sintagma ‘vanguarda estética’ como sinônimo de ação grupal empenhada na negação do passado estético imediato, mergulhada num processo de autoquestionamento permanente (o que significa conferir relevo à ‘metalinguagem’) e em busca programática do novo no contexto da cultura urbano-industrial, sob os signos da pressão das massas e da efetiva planetarização do planeta. A própria época em que surgem as vanguardas é vista, por seus agentes sociais, como radicalmente distinta de tudo o que aconteceu antes. Fala o poeta-pensador mexicana Octavio Paz: ‘Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se, de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a ‘querela dos antigos e dos modernos’. Há tantas ‘modernidades’ como épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma *moderna* — salvo a nossa’.” RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995, p. 71.

contendas recentes na arte brasileira entre abstração e figuração⁴¹, a fim de apresentar o novo realismo como a resposta mais adequada ao estado de coisas na sociedade daquele momento, uma espécie de postura que deveria advir quase que naturalmente aos artistas que desejassem revelar um posicionamento atento àquele momento.

A formulação proposta por Franco a respeito da vanguarda brasileira, nas suas semelhanças possíveis com parte da arte francesa daquele período, sinaliza sua proximidade da atuação e reflexão do crítico Pierre Restany. Para ele, a associação entre arte e realidade também deveria ser entendida enquanto ponto nevrálgico da produção daquele momento, de modo que os indícios da vitalidade e atualidade de determinado trabalho poderiam ser localizados na atenção do artista em relação o contexto ao seu redor — e na sua habilidade em responder, por meio da sua produção, às suas circunstâncias. Assim, O *nouveau réalisme* teria sido por ele concebido,⁴² de acordo com o próprio Restany, em 1960, com o intuito de reunir uma produção que despontava no ambiente francês e que compartilhava de alguns aspectos em comum, a saber, uma disposição, por parte dos artistas, de voltar-se à realidade, para retirar dela mesma os materiais da arte. Nesse sentido, o *nouveau réalisme* constituiria uma "necessidade histórica"⁴³; imbricados na natureza moderna, industrial e urbana, àqueles artistas caberia, portanto, criar conforme as circunstâncias ao seu redor, operando diretamente a partir delas. Isso incutiria à iniciativa, ainda, forte vínculo com o discurso de exaltação da racionalidade humana e das conquistas científicas e tecnológicas.

Que nos é proposto além disso [da arte clássica, representada pela pintura de cavalete]? A apaixonante aventura do real percebido em si e não através do prisma da transcrição conceitual ou imaginativa. Qual é a marca disto? A introdução de uma escala sociológica no estádio essencial da comunicação. A Sociologia vem ao auxílio

⁴¹ Trata-se de uma dicotomia a que muitos artistas nunca chegaram propriamente a aderir, como o próprio Antonio Dias que, a respeito das mudanças instauradas pela exposição “Opinião 65”, afirmou: “Antes de mais nada as galerias passaram a dar atenção ao que a gente criava. Já era possível conversar com os galeristas de um modo mais decente. Os colegas de belas-artes já não te xingavam tanto e cessaram aquelas discussões incríveis, muito atrasadas sobre ser reacionário, simplesmente porque se pintava abstrato”. Cf. MORAIS, Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 281 - 282. Além disso, de modo geral, cabe questionar o quanto essa distinção é válida em uma realidade como a brasileira, marcada pela radicalidade das experiências concreta e neo-concreta, assunto que será comentado adiante.

⁴² “A criação do grupo nada mais foi que a sanção de um estado de fato sentido como tal pelos interessados, isto é, a existência de uma certa analogia de preocupações teóricas e práticas, da necessidade de assumir em comum certas escolhas positivas ou negativas. No plano histórico, esse gesto coletivo é a conclusão lógica de toda uma série de manifestações extremistas que pretendiam ser reclamações de intenções, tomadas de posição essenciais e que, naturalmente, causaram escândalo.” RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 24.

⁴³ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 112.

da consciência e do acaso, quer seja ao nível da escolha ou da laceração do cartaz, da *allure* de um objeto, de sujeira doméstica ou de um detrito de salão, do desencadeamento da afetividade mecânica, da difusão da sensibilidade para lá dos limites de sua percepção.⁴⁴

A criação do *nouveau réalisme* dispôs, além disso, de um caráter programático muito evidente. Restany encarregou-se de criar uma narrativa para a gênese do seu projeto que incluía a descrição do momento preciso em que ele teria sido instituído enquanto movimento; além disso, ele se valia frequentemente de uma linguagem afirmativa, cujo propósito era estabelecer, de forma inequívoca, os parâmetros daquela produção — e que encontrou na retórica dos manifestos a sua realização ideal (só entre 1960 e 1963, foram três escritos por Restany)⁴⁵.

Le critique exploite vite ce phénomène de médiatisation et cherche aussi à le canaliser. Il multiplie les contacts et diffuse une image provocatrice et novatrice de ce qu'il veut imposer comme la nouvelle avant-garde parisienne dont il est le théoricien. Hormis ses publications, les nombreux courriers professionnels ou amicaux échangés à travers le monde et l'Europe témoignent de son travail de construction historique par la communication: à partir de chronologies qu'il demande aux artistes de compléter ou de lui fournir, Restany enrichit son propre archivage des événements et transmet ainsi des informations valorisantes dotées de visuel et d'actualités auprès des acteurs internationaux de la culture.⁴⁶

A ênfase conferida à *aventura do real percebido em si*, que se refere também ao gesto de apropriação dos objetos cotidianos, portanto, parece ser mobilizada com o mesmo sentido programático. Michèle C. Cone destaca o papel da associação entre o *ready-made* duchampiano e a elaboração do *nouveau réalisme* para a distinção entre o programa proposto por Restany e as práticas realistas anteriores — notadamente, aquelas vinculadas à Escola de Paris:

He sensed that if this art was going to thrive, he would have to distinguish their Realism from old-hat Realism. So he plumbed the Duchampian connection. For example, Restany related the hands-off presentation of fragments of the urban and industrial everyday to Duchamp's appropriation of banal objects in his ready-mades:

⁴⁴ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 144.

⁴⁵ Cf. Ibid.

⁴⁶ BARITEAUD, Anne. "Médiatisation, théorisation, historiation: une 'restanysation'", In DEBRAY, Cécile. *Le nouveau réalisme / exposição: catálogo: direction d'ouvrage et introduction Cécile Debray ; essais Kaira Cabañas ... [et al.]*. Paris: Réunion des Musées Nationaux: Centre Pompidou, 2007, p. 256.

"By the sole fact of this appropriating gesture, the object transcends its insignificant, banal everydayness and is liberated: it attains its full expressive singularity (Restany, 1978, *Le nouveau réalisme*, 45)."⁴⁷

Além disso, trata-se de forjar uma noção-chave que seria capaz, por um lado, de atribuir homogeneidade a uma série de práticas distintas (afirmando a apropriação como um procedimento artístico comum ao *nouveau réalisme*)⁴⁸ e, por outro lado, de inscrever esse grupo de artistas franceses na trajetória que remonta ao dadaísmo e à prática do *ready-made* de Marcel Duchamp. Isso garantiria a Restany confirmar, por extensão, a radicalidade do *nouveau réalisme*, situando esses artistas como herdeiros da vanguarda do início do século e, mais ainda, como aqueles finalmente capazes de realizar plenamente a experiência que havia sido apenas iniciada anteriormente, sobretudo por Duchamp:

A esse sentido ontológico da natureza moderna, sem medida com os naturalistas antigos, devia logicamente corresponder a vontade de apropriação direta do real a partir de um de seus elementos (pigmento industrial puro, sucata, cartaz lacerado, artigo de série). O atestado objetivo que disso decorre não é mais, como em Marcel Duchamp, um fim em si mas a afirmação de uma evidência, a proclamação de uma tendência de expressão. O "batismo" do objeto, marcando contudo o recurso a um novo folclore, é uma referência inicial que contém a exigência técnica de sua própria superação: os empréstimos diretos à sociologia e à tecnologia contemporâneas devem necessariamente se articular em uma linguagem. Axiomas aprioristas, os *ready-made* de Duchamp são palavras definitivas, sem sequência: Arman lhes deu uma sintaxe.⁴⁹

E ainda:

Esse batismo artístico do objeto usual constitui doravante o "fato dadá" por excelência. Depois do *não* e do *zero*, eis uma terceira posição do mito: o gesto antiarte de Marcel Duchamp se carrega de positividade. O espírito dadá se identifica com um modo de apropriação da realidade exterior do mundo moderno. O *ready-*

⁴⁷ CONE, Michèle C.. Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes. *Yale French Studies*, No. 98, The French Fifties (2000), pp. 60-63.

⁴⁸ O *Nouveau réalisme* foi articulado, em um primeiro momento, em torno das obras de Yves-Klein, Raymond Hains e Jean Tinguely, chegando a incluir outros artistas posteriormente. Cabe questionar se esses trabalhos de fato apresentavam aspectos suficientemente significativos que justificassem sua aproximação, ou se não se trataria de um resultado forjado sobretudo a partir das estratégias retóricas de Restany. Esse ponto é amplamente discutido por Kaira Cabañas. Cf. CABAÑAS, Kaira. *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France*. New Haven and London: Yale University Press, 2013. O episódio de formação do grupo, inclusive, é relatado nesse livro como tendo resultado na dissolução do grupo vinte minutos depois de seu estabelecimento. A anedota também consta em FOSTER, Hal ... [et al.] *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, c2006, p. 434.

⁴⁹ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 110.

made já não é o cúmulo da negatividade ou da polémica mas o elemento de base de um novo repertório expressivo.⁵⁰

Partindo do espírito de tábula-rasa demonstrado na retórica dadá⁵¹, portanto, Restany constrói uma narrativa para o *nouveau réalisme* — descrevendo-o enquanto movimento capaz de atualizar a radicalidade do *ready-made* a partir do repertório da realidade moderna e industrial — cujo propósito inclui não somente a afirmação da vitalidade da arte francesa, mas também a recuperação do seu lugar de prestígio no panorama da arte internacional, que havia sido perdido para os Estados Unidos desde o expressionismo abstrato, em meados da década de 1940.⁵² Essa disputa⁵³ em torno da primazia no cenário internacional da arte teve um de seus episódios mais emblemáticos em 1962, quando foi realizada a exposição “The New Realists”, na Sidney Janis Gallery, em Nova York, reunindo trabalhos de artistas da Inglaterra, França, Itália, Suécia e Estados Unidos nos quais era possível divisar “imagens e objetos selecionados a partir do domínio da cultura de massas e da vida cotidiana”⁵⁴. Entre eles, foram apresentadas obras de artistas vinculados ao *nouveau réalisme* — Arman, Raymond Hains, Tinguely, entre outros — lado a lado da produção de nomes como Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wasselman, Roy Lichtenstein, Robert Indiana e James Rosenquist. A mostra contou com o envolvimento também de Restany, que pretendia divulgar a produção francesa em solo norte-

⁵⁰ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 146-147.

⁵¹ “Com o estabelecimento pleno da autonomia do campo artístico é que vai aparecer a organização grupal de produtores estéticos, os “ismos” auto-reflexivos, com seu duplo movimento de destruição dos cânones do passado e de construção do radicalmente novo (desejo de uma espécie de *marco zero*), tornando-os aptos a responder ao desafio do mundo industrial. Esta ânsia de “destruir a história” é bem nítida nas primeiras vanguardas. Para ilustrá-la, podemos lembrar James Joyce fazendo comeu o herói de *Ulysses* defini a história como um pesadelo do qual tenta em vão despertar. Destruir/construir é a dialética. Nessa moldura, o dadaísmo é a agressão explosiva à arte, a destruição anárquica, o furor incendiário. “Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo, por fazer.”, incitava Tristan Tzara num de seus barulhentos manifestos. Dinamitada a arte do passado, muitas vezes pela via dessacralizadora da “antiarte”, o caminho estaria aberto para a construção da nova linguagem estética da Era Técnica.” RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995, p. 72.

⁵² Restany defende que os neodadás, apesar da pesquisa com o objeto, permanecem vinculados ao conformismo da Escola de Nova York e à ordenação do espaço de acordo com os preceitos cubistas. Os novos realistas franceses é que teriam retomado a radicalidade do objeto duchampiano para levá-lo ao seu limite. E isso, sem esquecer a importância que ele confere à geração francesa do pós guerra e às contribuições que a pesquisa com a matéria teriam desencadeado na questão do objeto.

⁵³ “Le term de “réalisme” avait, il est vrai quelque chose de provocant, employé par Restany à une époque fortement politisée, où l’exact opposé de l’art abstrait s’intitulait Réalisme socialiste et était honni de toutes les avant-gardes à cause de sa réaction hostile aux réalisations de l’art moderne.” PACQUEMENT, Alfred, In *The Nouveaux réalistes. The renewal of Art Paris around 1960*. Citado em DEBRAY, Cécile. *Le nouveau réalisme / exposição: catálogo: direction d’ouvrage et introduction* Cécile Debray ; essais Kaira Cabañas ... [et al.]. Paris: Réunion des Musées Nationaux: Centre Pompidou, 2007, p. 21, nota 13.

⁵⁴ CABAÑAS, Kaira. ““Maigres et poussiéreux”: les Nouveaux Réalistes à New York”. In *Ibid*, p. 126

americano; o resultado dessa ação, no entanto, foi longe do esperado: a presença francesa ficou em parte ofuscada e atribui-se a esse episódio a consolidação da terminologia pop para designar a arte dos Estados Unidos — a tal ponto que o crítico francês Michel Ragon alegou que teria sido naquele ano que Nova York teria “apropriado-se” da ideia de realismo.⁵⁵

É em função desse propósito de consolidação da arte francesa que o discurso de Restany compreende, também, forte componente universalizante; era necessário que fosse reafirmada a centralidade dessa produção dentro do panorama global, como a origem de um movimento que pudesse ser observado, portanto, em um recorte mais amplo. Assim, prescindindo das especificidades locais, Restany enxergava em uma etapa supostamente comum da sociedade moderna o aspecto capaz de reunir contextos distintos. É a partir da articulação desse discurso que é possível entender também as motivações estratégicas que levaram Restany a declarar, em 1963, a dissolução daquele grupo enquanto movimento coeso e a promover, de modo mais programático, a ampliação das premissas que o orientavam para além do contexto francês.⁵⁶

Não é de se estranhar, portanto, que após essa reorientação, Restany tenha se voltado sobremaneira a outros territórios, como Brasil e Argentina, a fim de expandir sua aplicação da ideia de vanguarda, com o intuito de garantir a primazia do pensamento francês em contextos nos quais a relevância norte-americana poderia se instaurar. Assim, é dentro desse aspecto da retórica de Restany que é possível entender a sua aproximação com o meio artístico brasileiro, na primeira metade da década de 1960, e com a obra de Antonio Dias, em particular. Restany desempenhará papel importante na individual realizada por Dias, em novembro de 1964, na Galeria Relevo, e nos desdobramentos para a trajetória do artista que resultaram dessa exposição. Na ocasião, o crítico francês foi o responsável por escrever o texto de apresentação do catálogo da mostra, intitulado “Da torre de marfim à torre de Babel”, que também foi publicado no ano seguinte, quando Restany organizou a mesma exposição na galeria Florence Houston-Brown, em Paris.

O título ilustra uma das premissas gerais do texto, segundo a qual a tendências realistas verificadas a partir do final dos anos 1950, e sobretudo na primeira metade da década

⁵⁵ RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. In RESTANY, Pierre Restany, *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 18.

⁵⁶ “Muito mais do que um *grupo* e bem melhor do que um *estilo*, o novo realismo europeu aparece hoje como uma *tendência aberta*.” RESTANY, Pierre Restany, *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 152. Grifo do autor.

seguinte, constituiriam práticas marcadas pelo engajamento de seus artistas na realidade — contrariamente ao que haveria ocorrido no momento anterior, quando teria havido uma recusa à participação e a reclusão dos artistas na arte abstrata — , sendo esse, portanto, o movimento de afastamento da torre de marfim.⁵⁷ A imagem a torre de Babel evoca, de modo ambíguo, mais um conteúdo do texto: ela sugere a narrativa mítica de origem dos idiomas, fragmentados a partir da língua comum anterior, inserindo o componente da multiplicidade e da variação no discurso de Restany; trata-se, não obstante, de um componente múltiplo submetido a um princípio aglutinador, à realidade comum, de acordo com o autor, da cidade moderna e industrial.⁵⁸

Il y a là du sexe du sang, du fait-divers et beaucoup de fétichisme objectif: bref tout le legs de *notre* nature urbaine et de *notre* civilisation industrielle à l'aube de sa seconde mutation. La valise des rêves d'Antonio Dias ressemble étrangement au porte-documents d'un colporteur parallèle de la 42^a rue ou du Lower East side: un mélange sans vrai coagulat, une juxtaposition de réalistes autonomes sans synthèse.

59

Para o discurso construído por Restany, é fundamental tentar estabelecer uma dialética que pareça conciliar as especificidades locais a um parâmetro universal; é esse o tipo de artifício, afinal, capaz de permitir com que o crítico analise contextos específicos, ao mesmo tempo que promulga a expansão da aplicação de uma tendência de vanguarda verificada primeiro no ambiente francês.⁶⁰ No entanto, trata-se de uma tentativa de preservação das contingências locais que não se adensa, não adquire repercussão e consistência: sem grandes alterações, esse discurso continua propagando, no modo como entende o realismo em um contexto como o do Brasil, a ideia pouco convincente de que se trata de uma adesão unilateral

⁵⁷ “Le coup d’oeil qu’elle jette sur le mode est “neuf”, dans le sens où l’on peut parler d’idées “neuves”: une optique sans parti-pris, l’oeil de la caméra braqué sur la nature moderne. Ce réalisme objectif de la vision engendre un art de participation, fortement influencé par toutes les techniques contemporaines de la communication visuelle. Pour l’artiste d’aujourd’hui le problème n’est pas de s’évader du monde. Beau geste inutile, la révolte n’a plus cours dans un univers où la révolution est affaire de techniciens ou — pire — de technocrates. L’artiste d’aujourd’hui remet les pieds sur terre et cherche les éléments d’une participation organique au corps social et à ses structures techniques, industrielles, urbaines.” RESTANY, Pierre. “De la tour d’ivoire à la Tour de Babel”. *Peinture d’assemblages*. Paris: Galerie Florence Houston-Brown, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

⁵⁸ “A New-York, à Londres, à Paris, à Tokyo, ce temps dissocié qui est le nôtre, travaille pour tous les Dias du monde. Il était — je pense — important de recueillir ce témoignage particulier à sa source originelle: le Brésil urbain de 1964.” Ibid. s.p.

⁵⁹ Ibid, s.p. Grifo meu.

⁶⁰ “Acabou-se o tempo da clandestinidade, aqueles que estão à margem estão para se reunir.” RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 24.

a pressupostos originados em solo francês e disseminados posteriormente para um eixo mais amplo; para aqueles que aqui o receberam, como jornalistas que utilizavam o termo “nova figuração” em referência, de modo genérico, à da arte francesa, ainda prevalecia a tônica da celebração da tão aguardada admissão do país no rol de nações avançadas; do lado da França, trata-se da confirmação da hegemonia que se pretendia instituir.⁶¹

A aproximação promovida por Restany entre a obra de Antonio Dias do início dos anos 1960 e a produção do *nouveau réalisme* foi, portanto, suscitada pela evocação do ambiente urbano que se apresenta por meio das imagens mobilizadas em seus primeiros trabalhos. Conforme cumpriu-se analisar, era conveniente que a premissa central do *nouveau réalisme* fosse o mais ampla possível, uma vez que isso permitiria, por um lado, reunir os diferentes trabalhos daquele período em um conjunto comum e, por outro lado, ampliar sua aplicação para outros contextos. No caso de Antonio Dias, não foi nada diferente. O fato de que o artista reporta-se ao ambiente urbano do Rio de Janeiro não garantia, entretanto, similaridade com o *nouveau réalisme*, mas foi utilizado enquanto medida para essa aproximação, em um dado que revela mais sobre a retórica de Restany do que sobre o trabalho de Dias.

Além disso, havia um dado em boa parte da produção reunida em torno dessa rubrica, e que Restany tematizava na forma do elogio aos avanços técnicos e à modernização, à eficiência e velocidade da produção, que revela o traço algo regressivo desses trabalhos (ou do modo como o crítico os entende), uma espécie de adesão à narrativa linear e homogênea do progresso que não encontra correspondente na produção nacional, e em especial na prática de Dias — possivelmente em função da experiência acumulada a partir do quadro por demais

⁶¹ A argumentação de Restany encontra pontos de contato com uma formulação sobre a crescente internacionalização da arte como aquela de Harold Rosenberg, por exemplo, que afirmava: “O globalismo de hoje também não chega a constituir “um só mundo”. As virtudes da atual arte globalizada residem principalmente no desenvolvimento de um vocabulário estético universal e na promessa de uma cultura humana unificada a cumprir-se em algum momento do futuro. (...) A superação da falta de conteúdo que atualmente prevalece na arte somente poderá ser obtida pela consciência concreta dos indivíduos, que é inseparável de uma experiência do tempo e do lugar, ainda que não seja reconhecível na obra.” ROSENBERG, Harold. “A arte internacional e o novo globalismo”, em *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 216.

complexo do processo de modernização brasileira, e dos sentidos negativos que o elogio ao desenvolvimento técnico apresentava nesse contexto.⁶²

Em termos práticos, o fato de a obra inaugural de Antonio Dias ter se constituído no momento mesmo em que o discurso francês sobre o *nouveau réalisme* adentrou o debate nacional e começou ganhar força, a partir de meados de 1963, e também a particularidade dele ter sido aproximado, por meio das figuras de Boghici e Restany, do meio artístico francês, foi determinante para que ficassem obliterados os nexos que a aproximam de outras produções, como é o caso, por exemplo, dos artistas argentinos reunido em torno da rubrica da *Otra figuración*.⁶³ O grupo, composto por Romulo Macció, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira e Antonio Seguí, formou-se em 1961, a partir de uma exposição realizada no Museu Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires naquele ano, reunindo quatro de seus integrantes — Macció, De la Vega, Noé e Deira — e dois outros artistas (Carolina Muchnik e Saber Makarius), ocasião a partir da qual eles passaram a apresentar seus trabalhos em conjunto, tendo em vista a percepção de que eles compartilhavam de certas preocupações em comum.⁶⁴ Em 1963, a galeria Bonino, no Rio de Janeiro, apresentou uma exposição reunindo

⁶² Sobre as circunstâncias que informavam o *nouveau réalisme*, cabe destacar, ainda, o seguinte comentário: “El hecho de que todo esto parezca una repetición siniestra de los rituales típicos de la vanguardia, se debe a que ése era el medio a través del cual el grupo afirmaba su relación con la vanguardia histórica. Pero si en tales manifestaciones se detecta también un gusto por la pose, una adhesión ostensible a las formas de la cultura del espectáculo, es porque el espectáculo contemporáneo es el otro gran contexto histórico en el que el grupo se inserta.” FOSTER, Hal ... [et al.] *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, c2006, p. 434. Para uma leitura que defende que as obras dos cartazistas Dufrené, Hains e Villeglé, diferentemente da prática de outros artistas, como Yves-Klein, revelam um gesto anti-espetáculo, Cf. BUCHLOH, Benjamin. “From Detail to Fragment: Décollage Affichiste”. *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 98-110.

⁶³ De acordo com Terrence Griender, os termos *Nueva figuración* e *Otra figuración* teriam nascido como rubricas aplicadas a um movimento surgido na Argentina, nos anos 1960, e que teria se manifestado por meio de uma série de exposições ocorridas naquele período. *Nueva Figuración* correspondia ao título em espanhol da exposição *Neo-Figurative Painting in Latin America: Oils*, realizada em 1962 no Art Museum of the Americas, em Washington, pela Organization of American States, e que contou com os trabalhos da chamada “nova geração” de artistas (entre eles, De la Vega, Macció e Noé), apresentados em paralelo a nomes do panorama internacional (leia-se norte-americano e europeu), como De Kooning e Dubuffet. O termo *Nueva Figuración* — que acabou por se instituir como designação mais frequente — teria sido disseminado por Michel Ragon (crítico anterior a Pierre Restany) e, a princípio aplicado a um conjunto mais amplo de artistas, passou a designar, em meados de 1961, o grupo de Deira, Macció, De la Vega, Noé e Seguí. Cf. ART MUSEUM OF THE AMERICAS. *Art of the Americas: Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*, 2017. Catálogo de exposição. Disponível em: <<http://museum.oas.org/files/Art%20of%20the%20Americas%20-SmallRes.pdf>>. Acesso em: 31 de maio de 2019.

⁶⁴ Cf. GRIENDER, Terence. Argentina’s New Figurative Art, *Art Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1964), College Art Association, pp. 2-6.

essa produção argentina que repercutiu amplamente no meio carioca, influenciando alguns dos artistas que atuavam naqueles anos, inclusive Antonio Dias.⁶⁵

Cabe esmiuçar esse dado em função de pelo menos dois fatores. Por um lado, pelo próprio fato de Dias ter declarado o seu interesse em relação ao trabalho dessa geração, sobretudo de Noé e de Jorge de la Vega, e por esse contato ter sido travado em meados de 1963, período fundamental para a consolidação de sua prática nesse primeiro momento de sua trajetória. É possível realizar aproximações, assim, entre as obras produzidas então por esses artistas. No caso de Jorge de La Vega (fig. 13 e 14), sobretudo uma gestualidade carregada de *páthos* que marcava sua pintura e que, embora trouxesse uma carga expressionista da qual a produção de Antonio Dias começava então a se distanciar, imprima às obras um sentido de violência que era muito próximo àquele veiculado por Dias então. Já em relação a Noé, é particularmente significativa a estrutura fragmentada que desponta na sua produção, à semelhança do que aparece em Dias, especialmente o modo como eles, ainda que preservando diferenças entre si, utilizam elementos como chapas de madeira que se projetam das obras, conferindo-lhes volume (fig. 15 e 16).⁶⁶

Por outro lado, endereçar a questão da *Otra Figuración* e suas relações com o ambiente artístico carioca do mesmo período acaba esbarrando nos questionamentos realizados, em relação ao *nouveau réalisme*, a respeito dos mecanismos e das motivações que conduzem à consolidação de determinadas interpretações no campo da arte. O principal aspecto que se notou, nesse sentido, é que a produção argentina daquele grupo viu-se sujeita a condições similares àsquelas que se interpuseram à leitura das obras do grupo de artistas brasileiros da mesma geração, entre eles Antonio Dias. Ou seja, do mesmo modo que a produção nacional daquele período foi frequentemente entendida como *eco* das tendências realista europeias, como no caso do *nouveau réalisme*, e também da pop norte-americana, conforme caberá analisar adiante, a produção dos artistas da *Otra figuración* foi compreendida e definida conforme a mesma perspectiva. No texto de Terrence Grieder acima

⁶⁵ Cf. MORAIS. Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 275.

⁶⁶ "The paintings that grow in this environment [o atelier compartilhado por Deira, Noé, De la Vega e Macció] show the casual order and spontaneity of the environment. Many of them are dark and those by De la Vega and Noé include attached elements reminiscent of the pictures and posters on the studio walls. The roughly applied paint on the canvas reveals a violence that makes the spattered floors and walls understandable." GRIEDER, Terrence. Argentina's New Figurative Art, *Art Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1964), College Art Association, p. 2.

mencionado, por exemplo, o autor inscreve a arte argentina em uma trajetória que remonta às principais correntes dos Estados Unidos e da Europa nos anos anteriores, inserindo-a, por conseguinte, na teleologia modernista. Em alguma medida, é como se a expressão desses artistas só encontrasse validade enquanto uma realização local de pressupostos desenvolvidos nesses outros territórios. Fica preservado, assim, o modelo centro/periferia (que será retomado adiante), no qual cabe às nações periféricas reproduzir as inovações criadas pelas matrizes, obliterando, assim, suas particularidades.

Since the dominant style during the 1950's wherever European or American influence reached was some form of Abstract Expressionism, it was almost inevitable that the new style would emerge from its dominant predecessor and would bear some resemblance to it, at least at first. *Nueva Figuración* is recognizably the progeny of Abstract Expressionism. It carries on the characteristics of large scale, rapid brushwork as a major visual appeal, usually flat or limited pictorial space, and usually bright colors or strong contrasts. Spontaneity, automatism, and reliance on the accidental continue to be basic to *Nueva Figuración* art theory. In other words, *Nueva Figuración* is Abstract Expressionism with figures.

The Argentines are conscious of the paths toward a new figurative art which were cleared a long time ago. The “figurative abstraction” and the sense of mystery in the art of Paul Klee make him an ultimate ancestor. A more direct ancestor is Jean Dubuffet, whose harsh anti-art figurative paintings, stripped of the cultural trappings and nobility of traditional figure art, have served as an inspiration for later European figurative painting.⁶⁷

Finalmente, do mesmo modo como aconteceu com as relações entre a vanguarda brasileira no início dos anos 1960 e a *Otra figuración* argentina, cabe perguntar se a vigorosa atuação de Restany no ambiente carioca e o caráter programático de sua empreitada não teriam contribuído também para fossem enfraquecidos os laços que ligavam a obra de Dias e o trabalho, por exemplo, de um artista como Jean Dubuffet — referência declarada para Dias nesse primeiro momento de sua trajetória⁶⁸ —, especialmente com sua produção realizada até o começo da década de 1960. O diálogo entre os artistas revela-se sobretudo em um interesse comum por uma figuração de aspecto bruto, em que não raro recorre-se ao informe para retratar a figura humana, os membros desproporcionais, apresentados de modo agigantado ou reduzido, no caso de Dubuffet, as formas indistintas de braços e falos que se misturam, em

⁶⁷ Cf. GRIEDER, Terence. “Argentina’s New Figurative Art”, *Art Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1964), College Art Association, p. 5.

⁶⁸ Cf. nota 122.

Dias, por exemplo; e também pelo tratamento pormenorizado da matéria, que, em Dubuffet, advém do gesto assertivo com que a tinta é aplicada sobre a tela (fig. 17) e, em Dias, dos sulcos grafados na superfície do gesso, utilizado de modo produtivo principalmente até 1964 (fig. 18 e 19).

Finalmente, as pesquisas de Dias e Dubuffet entrecruzam-se na referência a uma linguagem provisória e agressiva, que encontra nas formas do *grafitti* seus antecedentes. Embora, em Dubuffet, essa questão apareça, pelo menos na interpretação de Buchloh (com a qual se tende em parte a concordar), como petição de retorno a uma realidade — aquela do imaginário primitivo — resguardada das mazelas da vida industrial,⁶⁹ também é possível extrair o gesto radical, na obra de ambos os artistas, de se reportar a formas desprestigiadas do ambiente urbano e internalizá-las ao trabalho, recuperando em seus ecos o ímpeto de transgressão que lhes é característico.

1.3. Forma e sociedade: um breve comentário

Conforme pretendeu-se analisar, entender a obra de Dias em relação ao cenário em que ela surgiu, e às leituras que foram feitas dela, portanto, compreende em grande medida, por um lado, avaliar as condições históricas em que seus trabalhos se inscreveram e, por outro lado, examinar quais as circunstâncias particulares à sua produção que nos permitem concebê-la em suas aproximações e distanciamentos para com aquele ambiente. Se a primeira dessas questões foi esboçada a partir da análise do posicionamento do artista dentro da vanguarda nacional, sobretudo em relação às reflexões sobre realismo no país, e também em relação a outros debates que dispuseram de relevância no cenário nacional, como aqueles oriundos dos ambientes francês e argentino, cabe ainda tratar da segunda delas. Se observarmos o conjunto da obra de Antonio Dias por uma perspectiva cronológica, focalizando ao primeiros anos da década de 1960, há uma mudança significativa entre os trabalhos realizados até 1962 (fig. 20 e 21) e aqueles produzidos a partir do ano seguinte, quando Dias inicia sua investigação sobre signos que dizem respeito ao ambiente urbano, não raro retirados da linguagem da culturas de massas, que constituirá questão central em sua produção posterior.

⁶⁹ Cf. BUCHLOH, Benjamim. “From Detail to Fragment: Décollage Affichiste.” *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 101-102.

Essas questões podem ser vistas em obras como *O homem atropelado* e *Suicide of the womenfighter* (fig. 22 e 23), realizadas naquele ano. Na primeira, vemos, nas laterais, os desenhos de um carro, situado acima de um osso, como se passasse por cima dele, e o contorno de uma figura humana, cuja postura indica que se trata de alguém caído, ou sentado. No meio, uma caveira acompanhada por um par de ossos cruzados embaixo, comumente utilizada como sinal de perigo e, logo acima, uma cruz hospitalar. As imagens apresentadas sinalizam que se trata, portanto, da cena de um atropelamento já anunciada no título. No entanto, desta restam apenas os seus fragmentos, resquícios de uma narrativa que é agora apresentada de modo truncado, incompleta. Para chegar a esse sentido, é preciso articular suas partes, estabelecer uma lógica entre elas (incluindo aí o título); a caveira funciona, assim, como uma espécie de conectivo entre o homem e o carro, determinando que a relação entre eles se dá sob o signo do perigo e da morte; a cruz hospitalar, pairando no alto da obra, assinala, por sua vez, a esfera a que cabe essa narrativa.

Em *Suicide of the womenfighter*, uma estrutura muito semelhante é apresentada. As imagens são desenhadas em áreas segmentadas e justapostas; os sentidos de cada fragmento vão se adensando: novamente o sinal de perigo, o desenho de um grupo de mulheres, um torso feminino que parece coberto de sangue. Em conjunto, essas três imagens constituem uma espécie de cenário descontínuo que permite situar e entender não apenas a cena proposta pelo título, como também a imagem pouco precisa ao lado esquerdo, que ocupa praticamente a metade do espaço da obra e que, pelos contornos difusos do corpo feminino que é possível divisar, assume-se que seja a representação do próprio suicídio. A visada que Dias oferece da figura feminina nessa obra, inclusive, é sempre parcial; as mulheres são reduzidas ao desenho dos seus seios ou do órgão genital, e quando imagens do rosto são apresentadas, elas vêm encobertas por uma mancha escura, de modo que os corpos transformam-se em metonímia do gênero feminino. O sentido de anonimato intensifica-se, ainda, pelo fato das figuras femininas aparecerem em conjunto, como em uma cena de protesto ou algo do tipo — uma leitura sugerida pelo conteúdo do título.

Em comum a essas obras, portanto, está um retrato mordaz da experiência humana em cenas da esfera pública de um ambiente urbano.⁷⁰ O seu sentido agônico advém, em grande medida, não apenas dos assuntos tratados, mas também, e principalmente, em função do modo

⁷⁰ Cf. depoimento do artista em DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. p. 10.

como os signos da violência e do perigo — a mancha de sangue, a caveira — são inscritos às obras e pela estrutura fragmentada de apresentação das imagens.⁷¹ Assim, é como se, à desagregação da esfera pública, correspondesse uma imagem igualmente desarticulada. A breve leitura desses trabalhos sugere, finalmente, que não apenas as tensões da esfera social estão neles inscritas, como que a própria configuração e existência deles depende, em grande medida, das circunstâncias sociais mesmas daquele momento, o que pressupõe admitir que existam vínculos entre forma e contingência que vão além de movimentos de espelhamento entre ambas, e que se realizam enquanto um movimento recíproco de determinação.

Para pensar a dinâmica entre essas instâncias, convém resgatar alguns comentários desenvolvidos por Judith Butler, em relação a *Soul and Form*⁷², de Lukács. O que Butler se propõe a examinar, na introdução do livro, é o modo como o autor constrói um “entendimento histórico da forma”⁷³, ou seja, uma análise das relações entre forma e circunstância social ou, mais especificamente, uma investigação do modo como a primeira pode ser entendida enquanto componente advindo, em parte, da segunda. Partindo, por um lado, daquilo que designa como *soul* (ou alma, na tradução para o português), e que entende enquanto uma espécie de subjetividade, e, por outro lado, das circunstâncias sociais em que uma obra literária é engendrada, Lukács propõe, ainda segundo Butler, que a forma surge como instância que reflete essas duas esferas — o particular e o social —, o que implica que a forma não pode ser entendida enquanto um constructo delimitado anteriormente à obra, e a ela indistintamente aplicado, mas enquanto resultado da necessidade de expressão, ao mesmo tempo, das condições particulares desses dois âmbitos:

These forms are not in place and intact prior to their use; they are reinvented for the purposes of conveying a very specific condition, *at once existential and historical*. Similarly, the authors do not fully control these forms; forms are not transposable in any simple sense; they are not pure instruments of a will or desire or personal expressivity that precedes them. The forms articulate that expression, give them meaning and communicability, and whereas they encode and convey something

⁷¹ Nas palavras de Dias: “Na verdade, tudo sempre foi fragmentado para mim, desde o início. Mesmo no período anterior, quase desconhecido, antes de 63, é tudo uma pecinha aqui, outra ali. E continua sendo hoje. Não consigo criar um quadro tranquilo.” In DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. p. 14.

⁷² Edição brasileira: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. São Paulo: Autêntica, 2015.

⁷³ BUTLER, Judith. Introduction. In LUKÁCS, György. *Soul and form*. New York: Columbia University Press, 2010, p. 4.

Lukács calls the soul, the soul is not a purely interior truth, but comes into its own in the act of expression itself.⁷⁴

Ademais, a contribuição de Lukács em reafirmar a “historicidade da forma”⁷⁵ residiria no fato dele concebê-la enquanto resultado mesmo, portanto, das circunstâncias em que ela é engendrada, e que compreendem “condições existenciais e históricas”. Seu pensamento pressupõe, ainda, uma dinâmica de atuação que opera nos dois sentidos, das contingências sociais à forma, e vice-versa.

Indeed, it would be impossible to separate form from theme in this sense, precisely because the theme only becomes articulated through form, and form becomes something quite specific once it becomes the formal expression of that theme. The theme becomes articulated as form itself. A certain transmutation and sublimation of theme takes place as it emerges as form, and form carries within it the history of this process, the process by which form comes into being. In this sense, form is not a technical device imposed upon thematic or historic material: it is the index by which historical life becomes distilled and known, where its tensions are encoded and expressed.⁷⁶

Ao revalidar a instância do sujeito, a análise de Lukács fundamenta a reflexão acerca de um aspecto que é caro ao trabalho de Dias, que é o modo como suas experiências particulares constituem recorrentemente a matéria para o trabalho — e que aqui interessam em pelos menos dois sentidos: na medida que revelam procedimentos refinados de elaboração colocados em prática e que permitem divisar, na forma, o particular, sem que a obra caia no relato autobiográfico e, ainda, o modo como a inscrição da esfera do sujeito no trabalho permite reconsiderar a ideia de realismo.⁷⁷ A dimensão subjetiva do trabalho de Dias é um

⁷⁴ Ibid, p. 4. Grifo meu.

⁷⁵ “The context enters into the form and becomes part of the forming process itself. This is what it means to claim, as I believe Lukács has taught us to claim, that form has a historicity.” BUTLER, Judith. Introduction. In LUKÁCS, György. *Soul and form*. New York: Columbia University Press, 2010, p. 7.

⁷⁶ Ibid, p. 6.

⁷⁷ A reflexão proposta em *Soul and form* foi elaborada antes que Lukács se aproximasse da teoria marxista. É a partir dessas circunstâncias, portanto, que pode ser entendida a preservação da esfera da subjetividade nesses primeiros escritos, já que o materialismo histórico não compreende essa instância e propugna que as teorias não realistas, em contrapartida, ao conceber a esfera do sujeito, mistificam o processo de produção da arte. Cf. TRUITT, Willis.H. “Realism”. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1978), p. 144.

aspecto central em seu primeiro momento⁷⁸; nela, estão inscritos de modo frequente assuntos derivados de sua experiência pessoal — e até mesmo referências diretas a essa esfera, como as figuras que pontuam algumas dessas obras, e que parecem um retrato do artista naquele tempo, e histórias derivadas de sua vivência particular (fig. 24 e 25). A respeito desse assunto, Mário Schenberg sugeriu que:

Sua obra transmite as vivências de um temperamento exaltado, numa forma plástica e pictórica dotada de grande energia e beleza. Antônio é, no essencial, um individualista lírico, tem vivências físicas e emocionais densas, que constituem o núcleo de sua temática. A nova sensibilidade para o orgânico do realismo atual tem nele o seu maior expoente brasileiro.⁷⁹

O interessante da leitura de Schenberg, proposta em 1966, é que ela busca conciliar, conforme é possível depreender do trecho, justamente as esferas do pessoal e do social, no modo como o autor entende a formulação de “vivências de um temperamento exaltado” na “forma plástica” como procedimento pelo qual o artista opera. Ainda que de modo um pouco vago — afinal, energia e beleza são atributos pouco precisos e, no segundo caso, até mesmo questionáveis para descrever a forma plástica de um trabalho como o de Dias —, conceber que a matéria particular é, em alguma medida, colocada à prova mediante as exigências da forma contribui para que Schenberg não recaia em uma leitura por demais psicologizante. Por outro lado, seu esforço em conjugar a subjetividade à leitura do trabalho — ao falar de um “individualismo lírico” e de uma “nova sensibilidade” — contribuiu para revalidar a instância do sujeito sem escamotear a esfera do real.

Essas sugestões expressas no texto permitem, por fim, considerar a produção de Dias a partir de uma perspectiva capaz de contemplar a inteligência da obra em sublimar, sem nenhum tom confessional, a vivência particular do artista em códigos que são compartilhados na experiência social, destacando seu trabalho cuidadoso de manter a obra sempre entre pólos — a parte e o todo, interioridade e expansão, o mundo da intimidade e aquele da vida —, algo que o próprio artista já havia se encarregado de destacar:

⁷⁸ Conforme caberá analisar no segundo capítulo, esse aspecto aparece também nos trabalhos realizados a partir de 1967. Nesse sentido, ele atesta, em alguma medida, para a importância dessa produção inicial de Dias, entre 1963 e 1966, como período fundamental para a formação de certos elementos de sua prática que seriam mais adiante internalizados enquanto procedimentos produtivos em muitos momentos de sua trajetória.

⁷⁹ SCHENBERG, Mário. A exposição do Grupo Neo-Realista (1966). *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 181.

O artista é uma espécie de consciência pênsil entre o indivíduo e o coletivo. Só posso perceber o artista integrado no sentido do coletivo se êle [sic] tiver noção do que representa a sua individualidade. (...) Minha expressão plástica não decorre apenas de uma posição intelectual. Chego a ela através da minha realidade como indivíduo, onde recolho, no meu dia-a-dia, as significações de uma existência em luta contra todos os fatores de desagregação.⁸⁰

E ainda:

Não tenho simbologia definida, nem este é o caminho direto do “despistamento”. Esses signos são automáticos mas também conscientes ou populares. Não vêm através do sofrimento, nem da experiência psicanalítica. No início eram signos como, por exemplo, os de perigo e de morte que, na época, faziam parte de nossa vida. Na minha juventude havia muita porrada na rua, correria, todo mundo tinha arma. Meus amores eram tumultuados. Realizava espécies de cartas, mandava recados para as pessoas e ia fazendo montagens que completava com objetos que ia encontrando.⁸¹

E é justamente nesse ponto que o entendimento da obra de Dias pode beneficiar-se da formulação proposta por Lukács. Isso porque, para o autor, a noção de individualidade, longe de se constituir enquanto realidade pré-determinada, assoma na prática mesma da expressão e, portanto, realiza-se enquanto forma indissociável das circunstâncias sociais. Essa, por sua vez, enquanto expressão, ao mesmo tempo, das realidades individual e social, é definida pelo autor, portanto, como a instância que permite a mediação entre as esferas subjetiva e objetiva:

Indeed, in the early work typified by *Soul and Form*, literary “form” is neither subjectively conjured nor objectively imposed; it holds out the possibility for a mediation and even indissolubility of the subjective and objective realms. Indeed, the early emphasis on form might be said to refute the stark opposition between subjective and objective modes of experience upon which the later criticism relies.⁸²

Ao propor que a forma *codifica e expressa* as tensões das condições sociais em que ela foi engendrada, e que traz consigo a narrativa do processo do qual resultou, a teorização de

⁸⁰ Depoimento de Antonio Dias em CHAVES, Claudir. “Opinião-65 dá Opinião”. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 5 set. 1965, p.3.

⁸¹ DIAS, Antonio. *Antonio Dias*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999, (Palavra do artista), pp. 36-37.

⁸² BUTLER, Judith. Introduction. In LUKÁCS, György. *Soul and form*. New York: Columbia University Press, 2010, p. 3.

Lukács permite, por um lado, reinscrever a dimensão subjetiva à prática artística;⁸³ por outro lado, no modo como concebe dialeticamente forma e contingência, ela ampara a hipótese de que à obra de Antonio Dias podem estar inscritas fraturas do tecido social brasileiro que se revelam na sua própria forma. Cria-se, assim, a partir da leitura referida, um quadro mais amplo, a fim de conceber uma ideia de realismo aplicável à obra de Dias e de fundamentar teoricamente as análises a serem realizadas a seguir.

1.4 Aspectos da modernização brasileira: o país no final dos anos 1950

Quando o trabalho inaugural de Antonio Dias surgiu, no início da década de 1960, o artista morava havia cerca de seis anos na cidade do Rio de Janeiro, para onde havia se mudado em 1957. O ambiente carioca, no final dos anos 1950, era fortemente permeado pela euforia da modernização, da ideia de progresso que vinha no bojo do projeto nacional-desenvolvimentista, e pelo sentimento de que o Brasil finalmente superaria sua condição de atraso para se equiparar aos países de primeiro mundo. Para Antonio Dias, não é demais sugerir que os signos do projeto moderno faziam-se enxergar em alguns dos mais prosaicos aspectos do seu cotidiano.

Logo que chegou à cidade, Dias conseguiu empregos temporários como desenhista, primeiro em um escritório de arquitetura e, depois, no Ministério da Saúde. Em seguida, foi contratado pela editora Tempo Brasileiro⁸⁴ e, entre 1961 e 1962, pela revista *Senhor*, com a qual contribuiu realizando ilustrações principalmente para algumas de suas seções fixas (fig. 26). Nesse momento, a revista vivia o seu momento de maior prestígio, quando foi desenvolvida e consolidada uma linha editorial bastante radical para a época.⁸⁵ As capas finamente ilustradas da *Senhor* demonstravam de antemão sua preocupação em apresentar um

⁸³ É oportuno o comentário de Sérgio Martins, ainda, a respeito do aspecto subjetivo na obra do artista: “Likewise, there is no belated expressionism in his admission of subjectivism: it points to an engaged viewpoint on lived reality that dialectically refuses the dead-end immediacy of Pop simulacra.” In MARTINS, Sérgio. B. “Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan”, *ARTMargins*, Massachusetts, v. 7, n.2, 2018, p. 90.

⁸⁴ De acordo com Paulo Sérgio Duarte, Dias teria feito a padronização de capa e logo para a editora. Cf. DUARTE, Paulo Sérgio. “Exigência reflexiva e rigor poético”. In DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015, p. 188.

⁸⁵ As informações sobre a revista *Senhor* foram retiradas do estudo feito por Chico Homem de Melo. Cf. MELO, Chico Homem de. “Design de revistas: Senhor está para a ilustração assim como Realidade está para a fotografia”. Em MELO, Chico Homem de (org). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 99, 121, passim.

material visual elaborado. As ilustrações que estampavam as matérias dispunham de tanta importância que, ao contrário do que frequentemente ocorre no meio editorial, eram elas que estruturavam a diagramação das páginas, e não o inverso. Ao mesmo tempo que recorria ao vocabulário do desenho gráfico moderno, a identidade visual da *Senhor* inspirava também tom de irreverência. A busca por essa combinação, inclusive, encontra-se expressa no depoimento de Carlos Scliar, um dos editores à frente da revista nesse período:

Tentarei definir: desejávamos que fosse uma revista de cultura, mas sem forçar; teria que ser de alto nível, mas que fosse digerida por um público novo que teríamos que encontrar ou formar. Na minha parte, com minha equipe, buscaríamos [fazer uma] revista que fosse palatável, exigente, moleque, séria, agradável e bonita.⁸⁶

Na mesma época, Antonio Dias começou a frequentar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), espaço particularmente relevante para ao período de formação do seu trabalho e para a produção que seria por ele desenvolvida a partir de meados de 1963. Fundado em 1948, no seio do projeto moderno que marcava o país, a criação do MAM-RJ teve como princípio a superação do atraso cultural do Brasil, com o intuito de projetar o país internacionalmente, garantindo-lhe uma posição de igualdade frente às nações desenvolvidas. Pelo menos a partir de 1951, com a gestão de Niomar Muniz Sodré, o projeto do museu incluía também a preocupação de que ele desempenhasse um caráter didático e verdadeiramente público, elemento decisivo para a constituição da própria noção de modernidade que se almejava alcançar:

Não se tratava de esperar o moderno acontecer para colher os seus frutos, mas de fazê-lo efetivamente operar, reconhecendo, imediatamente, nos agentes do novo, os especialistas do futuro. Acreditando que a modernidade era resultado de ideias passíveis de mudar o mundo uma vez que fossem formadas, o MAM pôde acreditar-se capaz de forjar seus próprios artistas e suas próprias vanguardas. No período, as aulas de Ivan Serpa deram origem ao Grupo Frente, fortemente associado ao Museu (Sant’Anna, 2008) e sua Cinemateca, foi responsável por criar um público e movimentos de ruptura no cinema nacional (Pougy, 1996). O Museu e a modernidade brasileira, não sendo encarados como resultado de um processo

⁸⁶ MELO, Chico Homem de. “Design de revistas: Senhor está para a ilustração assim como Realidade está para a fotografia”. Em MELO, Chico Homem de (org). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 107-108.

espontâneo a ser seguido por colecionadores e especialistas, foram, ao contrário, investidos do poder de fazer a ordem moderna.⁸⁷

Assim, mais do que estar integrado ao projeto moderno em vigor no Brasil de então, o museu dispunha antes de uma função essencialmente formativa, de construção dos fundamentos sobre os quais a ideia de modernidade pudesse assentar-se, o que contribuía para que ele também se constituísse enquanto um signo do projeto moderno nacional. Foi no MAM do Rio que Dias entrou em contato com o pensamento de vanguarda da época, principalmente com Ivan Serpa e Aluísio Carvão, que eram professores do Bloco Escola no final dos anos 1950, e que Dias conheceu quando frequentava o espaço do museu.

As experiências na *Senhor* e no MAM ilustram o tipo de ambiente que Antonio Dias encontrou no Rio de Janeiro, na passagem dos anos 1950 para a década seguinte, os vínculos que a cidade detinha com os planos de realização do projeto moderno e a atmosfera de otimismo que preponderava então, descrita de modo preciso no relato de Caetano Veloso:

A bossa-nova (João Gilberto) levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas esse interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre mim a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista *Senhor* encantado; acompanhava o nascimento do 'cinema novo' (lia todos os artigos de Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri, assombrado, Clarice Lispector, depois Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto (...); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra *estória* com *e* e de ver textos impressos em letras minúsculas.⁸⁸

Contudo, se é fato que aquela cidade podia ser descrita conforme a atmosfera de otimismo que parecia permeá-la, também não é menos verdade que havia um outro lado para essa questão: dentro da narrativa contínua do progresso nacional-desenvolvimentista e do ânimo moderno que perpassava o Rio de Janeiro e o Brasil daquela época, também existiam descontinuidades internas ao tecido social urbano que, tendo se aguçado ao longo dos anos

⁸⁷ SANT'ANNA, Sabrina Parracho, "Wiederaufbau no Brasil: relações entre a Escola de Ulm e o projeto pedagógico do MAM carioca." In *Sociologia & Antropologia*. Vol. 2, n.3, junho de 2012, p. 190. No mesmo sentido, Lorenzo Mammi afirma que: "A arte concreta e a arquitetura brasileiras não pressupunham uma sociedade industrial já consolidada; de certa maneira, a inauguravam. A modernidade deveria se instaurar antes no plano simbólico, para depois se concretizar na estrutura social." Cf. MAMMI, Lorenzo; BANDEIRA, João; STOLARSKI, André (org). *Concreta' 56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006, p. 31.

⁸⁸ RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995, p. 20.

1960, já estavam presentes no seio mesmo do ânimo modernizador que marcava o início daquela década e os anos anteriores;

Vale lembrar mais uma vez: em maio de 1957, Lúcio Costa venceu o concurso para a construção de Brasília. Era o triunfo da arquitetura funcional lecorbuisana, numa escala que nunca se viu. Mas foi também a transposição do funcionalismo arquitetônico da realidade para a metáfora, ou melhor, para a alegoria. O plano é uma cruz traçada no deserto, um avião pousando sobre o Planalto Central. Em seu já citado ensaio sobre o projeto, Mario Pedrosa apontou para a necessidade e os perigos de uma modernização no plano simbólico, antes que ela se realizasse no plano real. A situação que Mario Pedrosa descreveu é o lugar em que ainda nos encontramos, presos entre a modernização finalmente racional e justa, que é a utopia que o país escolheu para si, e um tecido social arcaico invadido por uma industrialização caótica, que é o aqui e o agora. Por isso, talvez a questão concreta continue tão viva.⁸⁹

O próprio modo algo singular de ocupação do MAM-RJ, já naquela época, ilustra esse ponto. Concebido de acordo com pressupostos caros à constituição do moderno, portanto, o museu revelava as próprias incoerências desse projeto: ao mesmo tempo que sua fundação trazia no bojo o ideal de um caráter público, o MAM via, naquela época, consolidar-se a não realização desse princípio, ao replicar as hierarquias e distinções de classe divisadas na esfera pública.⁹⁰

⁸⁹ MAMMÌ, Lorenzo. “Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta”. In MAMMÌ, Lorenzo; BANDEIRA, João; STOLARSKI, André (org). *Concreta’ 56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006, p. 51.

⁹⁰ Nesse sentido, vale destacar, por exemplo, a obrigatoriedade de convite e do uso de trajes *black-tie* em inaugurações de exposições no MAM até 1965, conforme comenta Dias, quando os artistas pressionaram a direção do museu, por ocasião da abertura da mostra “Opinião 65”, para alterar essa exigência. No mesmo depoimento, o artista menciona que, após aquela ocasião, e especialmente a partir de 1966, o MAM, que antes “vivía às moscas”, passou a ser frequentado por universitários — o que ainda não configurava, entretanto, um público abrangente. Cf. MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha: diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo* (dissertação de mestrado). São Paulo, 2011, p. 92, nota 79. A revogação desse tipo de exigência, após pressão dos artistas, junto com a ampliação, ainda que tímida, do público do museu poderia suscitar argumentos que os considerassem indícios de um caráter verdadeiramente público do espaço. Aqui, partimos das observações realizadas por Nancy Fraser em “Transnationalizing the public sphere: on the legitimacy and efficacy of public opinion in a post-Westphalian world” para contrariar essa perspectiva. Embora o propósito da autora no texto seja evidenciar que a noção de esfera pública, conforme concebida por Habermas, está pressuposto o conceito de estado-nação e suas implicações (as ideias de território, língua etc.) — e a partir daí propor uma abordagem do tema que considere sua aplicação em sentido transnacional —, ela chama atenção para o fato de que a noção de esfera pública deve contemplar as questões da *legitimidade* (ou seja, que os membros da esfera pública devem poder participar em pé de igualdade do debate público) e da *eficácia* (que a opinião pública deve dispor de força política na sociedade), sob o risco de se perder o sentido político do termo caso esses aspectos sejam desconsiderados. É a partir desses dois conceitos que se busca entender aqui também a ideia de esfera pública. Nesse sentido, pareciam estar ausentes da constituição do MAM a paridade entre os frequentadores do espaço — e até mesmo a livre frequentação do lugar era dificultada pelas distinções de classe implicadas a um espaço como o de um museu — e, em parte, sua capacidade de atuação no âmbito político. Cf. FRASER, Nancy. “Transnationalizing the public sphere: on the legitimacy and efficacy of public opinion in a post-Westphalian world”. In FRASER, Nancy [et al]. *Transnationalizing the public sphere* / ed. Kate Nash. Cambridge: Polity Press, 2014, s.p. E-book.

O fato de que aquele espaço era ocupado, à época, principalmente pela boemia jovem do Rio de Janeiro — que incluía artistas com uma carreira já consistente, representantes da elite intelectual e jovens recém-chegados à cidade, como o próprio Dias ⁹¹ — contribuía para acirrar certos embates, já que esse grupo via-se em oposição à diretoria do museu.

A ação mais representativa desse quadro talvez tenha sido a abertura da exposição “Opinião 65”, ocasião em que Hélio Oiticica levou passistas da Escola Primeira da Mangueira para a sede do MAM, para apresentar ao público a sua obra *Parangolé*. A expulsão dos integrantes da escola de samba do museu desencadeou uma série de debates entre os artistas, incluindo Antonio Dias, que questionavam as prescrições de conduta e comportamento instituídas pela diretoria daquele espaço, o que resultou na reavaliação de algumas dessas normas, como assinalado anteriormente. Conforme propõe Sérgio Martins, a noção de conflito na esfera social perpassa também o cerne mesmo da constituição do *Parangolé*, descrito pelo autor como:

An embodiment of antagonism per se, a point of confrontation between two conflicting realities. In other words, if he couldn't “belong” to the favela, he could at least choose to belong to nowhere else than the confrontational ground opened up by his own work.⁹²

Ou, nas palavras de Gustavo Motta:

O público fica cindido em dois polos, o dos *participantes* e o dos *espectadores*. O conteúdo conflitivo dessa cisão, e seus contornos de classe evidentes, são facilmente reconhecíveis em função do emprego pouco lisonjeiro do termo “contemplação” na obra de Oiticica. Assim mesmo, ambos são chamados por Oiticica de participantes. É possível que tenha chamado atenção de Oiticica a própria hostilidade que o artista sofria então, devido à sua origem social, diante da sociabilidade agressiva do Morro de Mangueira — hostilidade à qual ele se dispunha deliberada e conscientemente a experimentar como parte integrante da sua vivência e participação pessoal na vida do Morro. É o mesmo campo de hostilidade e conflito que Oiticica e seus amigos passistas reproduzem ou encenam, em larga escala, na inauguração do *Parangolé* na *vernissage* de *Opinião 65*, com claras intenções

⁹¹ Nas palavras de Dias: “O MAM era a vagabundagem jovem, aonde você ia e trocava ideias, com pessoas de áreas diferentes, literatura, música, cinema, tudo...Não cheguei a fazer cursos, mas ficava dentro de sala de aula e batia papo com o Carvão. Depois do curso íamos para uma mesa de bar, sempre com vários alunos...” DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. p. 10.

⁹² MARTINS, Sérgio B.. *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 103.

políticas. Resumindo: o confronto é, no *Parangolé*, o modo regulador da participação.⁹³

Para além do caráter episódico de evocar aqui esse capítulo da história recente da arte brasileira, já constantemente revisitado e debatido, o que interessa é resgatá-lo com o propósito de ilustrar como o próprio projeto moderno brasileiro trazia, em seu cerne, o gérmen da sua desagregação, como ele era habitado por contradições e fraturas que expunham o seu caráter descontínuo e problemático, muito distante da narrativa homogênea que se tratou de disseminar.⁹⁴ Rodrigo Naves re-equaciona forma e contingência justamente nesses termos; ainda que destacando a perspectiva mais otimista do grupo neo-concreto — que concebia a possibilidade de reorganização da esfera social, uma confiança que já parecia perdida no trabalho de Dias —, o autor sublinha a percepção, já naquele momento, das descontinuidades subjacentes ao país:

I believe that the involvement of various of our artists in rearticulating given unities can be explained, at least in part, by the effort of offering experiences that pointed in another direction and aided in envisaging a country that reorganizes itself more democratically, by marked articulations and not by the viscous unification of an extension without fissures. As is shown by the works of Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sérgio Camargo and Willys de Castro (the artists we are interested in analyzing more closely in this essay), the ruptures and reordering of powerful units prompted new possibilities in the midst of a whole that was apparently unshakeable.⁹⁵

E, conforme já se tratou de mencionar, se essas descontinuidades podem ser atendidas enquanto mais abrangentes do que o contexto imediato ao golpe, também faz-se necessário considerar que o ambiente urbano em que Dias estava inserido, a partir do final da década de

⁹³ MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha: diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo* (dissertação de mestrado). São Paulo, 2011, p. 93. Para discussão mais detida sobre o assunto, cf. *ibid.* pp. 89 - 93.

⁹⁴ “A partir da década de 70, prevaleceu a tese de que a postura concretista fosse demasiadamente ingênua, não levando em conta as tensões sociais que tornariam impossíveis suas utopias progressistas — uma crítica, aliás, que se aplica também, recuando no tempo, à Escola de Ulm e à Bauhaus. Sem dúvida, a história se encarregou de desfazer o otimismo reformista dos anos 1950. Mas a primazia da política não parece ter tido melhor êxito. A herança da arte e da arquitetura brasileiras da década de 1950 talvez esteja justamente nisso: ser testemunha da tensão entre transparência de um projeto nacional de modernização e a opacidade de um crescimento industrial selvagem — tensão que ainda caracteriza a paisagem social do país.” MAMMÌ, Lorenzo. “Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta”. In MAMMÌ, Lorenzo; BANDEIRA, João; STOLARSKI, André (org). *Concreta' 56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006, p. 33.

⁹⁵ NAVES, Rodrigo, “Bending method”. In KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camilo (org). *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien = O desejo da forma*. Berlin: Akademie der Künste, c2010, p. 248.

1950, foi fundamental enquanto esfera em que essas fraturas podiam ser experienciadas de modo mais vivaz; é no espaço da cidade, afinal, que as tensões e ambiguidades subjacentes ao tecido social tendem a se intensificar e despontar:

Parei de fazer 'arte' no sentido que está nos livros em 1963. Não era possível continuar. Senti que não apenas o produto do meu trabalho, mas a própria intenção era medíocre. Larguei tudo e parti para conhecer gente da minha idade. Até então, só havia andado com gente mais velha que eu — era um contido. Meu trabalho durante esta temporada foi acumular choques. Sentia-me preso e descobri de repente que milhares de jovens lutavam para a libertação, lutavam para fazer algo que fosse resultante de suas ideias, de suas relações com o mundo. Foi a conscientização dessa luta que me fez voltar ao atelier e tentar, através do desenho, me situar, isto é, deixar claro para mim mesmo o que eu era.⁹⁶

Além disso, o que se pretende sugerir é que, enquanto testemunha das derrocadas e desenganos do projeto moderno, portanto, o trabalho de Dias expressa de modo singular as contradições e os impasses da experiência de modernidade brasileira, expondo as inconsistências desse discurso e as tensões que lhe eram subjacentes e que perpassavam o contexto brasileiro de modo mais profundo e anterior, e que o golpe apenas encarregou-se de revelar. Diante dessa situação, é como se a obra de Antonio Dias, em consonância com outras das melhores manifestações daquele período, propusesse justamente incorporar enquanto forma as contradições da experiência de modernização brasileira, cuja complexidade já se agravava àquela época, conforme sugere Sônia Salzstein:

Having had the backing of the majority of the Brazilian-left, the national-developmental project was curt short, and the stimulating cultural debate that had been previously achieved was confronted by a bitter political and social deception. Curiously, the military dictatorship thus witnessed, in the course of the two decades that followed, not the collapse of cultural production as such, but a vibrant culmination of a peculiar experience of modernisation in a peripheral context. It was precisely then, at that moment of a high crisis, that the Brazilian experience of modernity that had mattered in the 1950s became configured in a more complex manner and fully revealed its consequences. In fact, the military dictatorship did not paralyse the situation, on the contrary, it had had exacerbated it, taking to a new

⁹⁶ BARATA, Mario. “A importância de Antonio Dias”. In *Revista GAM*, n. 8, jul 67, p. 31. Hipótese semelhante é levantada por Rogério Duarte a respeito de Caetano Veloso, que chegou ao Rio de Janeiro alguns anos depois de Dias: “Quando Caetano chega no Rio, ele ainda é provinciano, cantando aquelas músicas líricas, um pouco numa linha apolínea, lúdica, João Gilbertiana, há um certo contato com o Rio, com a violência, o choque de modernidade que vai produzir essa resposta síntese, surgindo essa proposta revolucionária que rompe essa hierarquia.” DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 147.

level a not negligible branch of the global saga of modernisation that had not lost interest precisely due to the handful of contradictions that such an occurrence brought to the fore in a frank and exasperated manner — it unleashed elements of pathos and bizarreness that struck a contrast in comparison to the lyrical synthesis that the previous period searched for, when an elegant constructivist spirit dominated the arts.⁹⁷

Se quisermos, ainda, é possível pensar que esse embate de forças constitui, por exemplo, o centro da explicação proposta por Roberto Schwarz para a instituição da ditadura militar, quando o autor defende que, ao pregar a aliança com a burguesia nacional, a esquerda brasileira — sob influência sobretudo da lógica anti-imperialista propagada pelo Partido Comunista em detrimento da organização da luta de classes — teria se encontrado, às vésperas do golpe, despreparada:

Muito mais anti-imperialista do que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil. *Este engano esteve no centro da vida cultural brasileira de 1950 para cá*, e tinha a tenacidade de seu sucesso prático.⁹⁸

Assim, o que se pretende analisar é como essas fraturas do tecido social revelam-se na própria obra de Dias, entre 1963 e 1966, sobretudo na criação de trabalhos que trazem como aspecto fundamental as discontinuidades internas, uma estrutura marcadamente fragmentária, derivada dos procedimentos centrais empregados pelo artista àquele momento, especialmente a estratégia de montagem (e os sentidos de desierarquização dela advindos), a apresentação crua da violência e do grotesco e, por fim, o tom de ironia, humor e deboche.

⁹⁷ SALZSTEIN, Sônia. “Pop as a crisis in te public sphere”. In MERCER, Kobena (ed). *Pop art and vernacular cultures*. London, U.K.: Iniva, c2007 Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 102.

⁹⁸ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964 - 1969: alguns esquemas”. In *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 12 (grifo do autor). Para detalhamento das alianças entre esquerda e burguesia nacional que teriam propiciado o golpe, Cf. Ibid, p. 10.

1.5 Alegoria, montagem: estratégias de fragmentação nos anos 1960

A fim de especificar os pressupostos do raciocínio aqui proposto, cabe esclarecer, primeiro, que ele se apóia em grande medida nas análises de Ismail Xavier a respeito do cinema nacional, a partir do final dos anos 1960, desenvolvidas em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Ao examinar a construção das alegorias nacionais veiculadas em cada um dos filmes por ele analisados, o estudo de Xavier adota como definição de alegoria seu uso moderno, que entende o termo enquanto discurso lacunar, fragmentário e que assume a opacidade da linguagem como ponto de partida. Assim, o autor declara o seu afastamento da concepção tradicional dessa noção, que a define enquanto mecanismo pelo qual se instaura um ciclo de ocultamento e revelação entre a obra e o espectador (ou leitor), ou seja, o percurso que vai da comunicação do sentido latente sob a forma da alegoria à sua apreensão pelo sujeito. Às produções do período analisado pelo autor, assim, teria sido recorrente o recurso à linguagem alegórica, em seu uso moderno, como forma de construir imagens do país e de se reportar ao contexto político do momento, o que teria representado, ainda, a internalização desses assuntos como forma. Isso porque, segundo Xavier, a menção ao contexto constituiria o material mesmo a partir do qual o espectador poderia completar a alusão deixada pela alegoria. A partir disso, o autor traça um percurso, dentro da produção cinematográfica, que alcança em *Bang bang*, de Andrea Tonacci (1970), o seu ponto-limite, a partir do qual a fragmentação já impede a referência às circunstâncias.⁹⁹

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.¹⁰⁰

⁹⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 32-33. Espera-se que o modo resumido com que se refere à teorização proposta por Xavier não sugira que está a ela implicado um sentido teleológico que enxerga em *Bang-bang* o resultado final de um processo iniciado em meados dos anos 1960, ou que a progressão da desconstrução da forma resulte em um modelo de realização cinematográfica que venha a obliterar ou até mesmo impedir outras formas mais narrativas, uma vez que tais pressupostos contrariariam as próprias premissas do seu trabalho. Agradeço a Natalia Belasalma por chamar atenção para esse ponto.

¹⁰⁰ Ibid, p. 32.

O modo como Ismail Xavier concebe as interrelações entre forma e contingência histórica é, portanto, como fica claro, o ponto de partida para as reflexões que se pretende realizar no presente estudo a respeito das noções de realismo para a vanguarda brasileira nos anos 1960, especialmente no que diz respeito às diferenças entre concepções alinhadas às demandas de engajamento do artista e à função da arte como ferramenta didática, que sustentam o espelhamento entre a forma e o real (como é o caso da argumentação de Ferreira Gullar), e a perspectiva que se tentou aqui delinear, assentada nas noções de realismo conforme postuladas por Lukács. A opção por adotar o sentido moderno de alegoria representa, também, uma recusa ao idealismo da sua acepção tradicional, que contempla a possibilidade de revelação de uma verdade, ignorando, assim, a “descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza”¹⁰¹.

Por outro lado, o estudo de Xavier permite pensar, ainda, como as circunstâncias sociais assomam na própria forma; no caso, como a crise experienciada no âmbito social encontra realização formal na estrutura alegórica nos filmes analisados (ainda que, no presente estudo, entenda-se essa crise como referência a questões mais amplas, não circunscritas ao episódio do golpe). Do mesmo modo, o que se busca aqui é sugerir que a obra de Dias também se beneficia ao ser entendida nesse sentido, enquanto trabalho no qual é possível divisar uma forma que surge das questões centrais ao momento de sua realização. Assim, o estudo de Xavier funciona como arcabouço teórico para a leitura que se busca aqui desenvolver. Além disso, ao conceber a alegoria como recurso comum aos filmes daquele período, sua argumentação corrobora com outras leituras que serão apresentadas adiante, e cuja reunião dá-se com o propósito de construir um panorama da época, mais especificamente da arte de vanguarda dos anos 1960, em torno da questão da forma lacunar, entendida enquanto discurso recorrente e produtivo naquele momento, contribuindo para alinhar a obra de Dias a essa espécie de espírito de época. Por fim, cabe mencionar, nesse sentido, que não se pretende desenvolver uma apreciação a respeito dos momentos da obra de Dias em que seria possível divisar o emprego da linguagem alegórica. O intuito de recuperar a formulação de Ismail Xavier responde, como espera-se que tenha ficado claro, à proposta de conceber a obra de Dias dentro do panorama da vanguarda brasileira, em consonância com outras pesquisas que também se detiveram em investigar a linguagem plástica de descontinuidades e

¹⁰¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 470.

os procedimentos de justaposição a ela subjacentes, da qual a alegoria é apenas uma das realizações possíveis.

Assim, se o propósito é investigar como são construídas, na obra de Dias, as relações entre forma e contingência social, e como elas se realizam no trabalho, cabe começar a argumentação examinando os procedimentos que operam nesse sentido em sua produção, sobretudo aquele da montagem¹⁰², que parece desempenhar papel central. Embora falar em montagem em relação a um trabalho como o de Dias pressuponha o uso amplo da terminologia¹⁰³, convém recuperar sua definição conforme proposta por Eisenstein:

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. ¹⁰⁴

Enquanto ferramenta que articula dois ou mais elementos quaisquer e extrai da combinação entre eles uma terceira significação, a montagem permite entender os movimentos entre totalidade e fragmento que fundamentam as construções de sentido na obra de Dias. Ao invés de deter-se unicamente sobre o sentido total que resulta como produto (para usar um termo do próprio autor)¹⁰⁵ ou sobre os planos individuais, Eisenstein percorre o caminho que leva das partes ao todo para depois propor que o sentido geral, resultante da montagem, deve também determinar as escolhas envolvidas na justaposição das partes:

¹⁰² Em depoimento, Antonio Dias afirmou: “Nos anos 60, era uma economia de cor para que o trabalho não fosse lido como cor. É um problema de imagens e uma certa leitura, um certo espaço, nenhum momento privilegiado, é uma espécie de montagem fílmica”. “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 158.

¹⁰³ “It is clear that the theory of montage, viewed most abstractly, can be applied outside film. The fundamental principles — assemblage of heterogeneous parts, juxtaposition of fragments, the demand for the audience to make conceptual connections, in all a radically new relation among parts of a whole — seem transferable to drama, music, literature, painting, and sculpture.” BORDWELL, David, “The Idea of Montage in Soviet Art and Film”, *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1972), p. 10.

¹⁰⁴ EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 14.

¹⁰⁵ “O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano — mas o *produto*. Parece um produto — em vez de uma soma das partes — porque em toda justaposição deste tipo o *resultado* é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.” Ibid, p.16.

Teria sido necessário voltar à base fundamental que determina igualmente tanto o conteúdo dos planos isolados quanto a justaposição compositiva dos conteúdos independentes entre si, isto é, voltar ao conteúdo do *todo*, das necessidades gerais e *unificadoras*. (...) Mas, com isso em mente, seria necessário que o interesse do pesquisador se voltasse basicamente não em direção aos casos paradoxais, nos quais o resultado global, geral e final não é *previsto*, mas emerge inesperadamente. Deveríamos ter-nos voltado para os casos nos quais os planos não só estão relacionados entre si, mas nos quais este resultado *final, geral, global* não é apenas previsto, mas predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição. (...) Com esse critério de montagem, os planos isolados e sua justaposição atingem uma correta relação mútua.¹⁰⁶

A partir disso, propõe-se considerar que a produção de Antonio Dias entre 1963 e 1966 fundamenta-se primordialmente sobre o procedimento de montagem; muitos dos trabalhos desse período são constituídos a partir da justaposição de espécies de “quadros” menores, de modo é da articulação entre eles que vai derivar a estrutura final dos trabalhos. Nas *assemblages*, esses “quadros” são frequentemente chapas de compensado que, dispostas lado a lado, atribuem volume à superfície da obra (fig. 8 a 10, por exemplo); em outros casos, a repartição do trabalho em porções menores deriva da segmentação do espaço pictórico (fig. 12 e 18, por exemplo). Mesmo nos desenhos que Dias realiza durante todo esse período, o espaço delimitado pelo papel é sempre redimensionado; ao limite do suporte, outro é determinado, a partir da reunião de formas geométricas dentro das quais figuram imagens, muitas vezes aquilo que parecem cenas congeladas de um filme, ou da encenação provisória de um teatro (fig. 27 a 29, por exemplo).¹⁰⁷

O efeito de desintegração da forma resulta, ainda, da perspectiva sempre comprometida que é fornecida dessas figuras. Frequentemente, o olhar que se oferece parece demasiadamente aproximado ou distante, às vezes oblíquo ou incompleto, criando uma visada que é insuficiente e pouco reveladora, como se vê em *Aqui uma mala* (fig. 27), de 1965, em que cada quadro fornece um fragmento daquilo que parece se configurar como uma cena, mas que nunca chega a se realizar, na reunião dessas partes, enquanto uma

¹⁰⁶ EISENTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, pp.17-18. Grifos do autor.

¹⁰⁷ Nas palavras de Mário Pedrosa: “Na definição abstrata de um espaço ideal, ele insere outra estrutura, e neste, outras estruturas menores, cubos, esferas, caixas, sacos onde ferve o caldeirão das substâncias. Aí queima-se a química vital, com seus cheiros e gorduras, seus fermentos e graxas, seus gases e secreções. PEDROSA, Mário. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. In PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 221.

narrativa. No mesmo sentido, o corpo é representado frequentemente ou por meio de suas partes, ou pela exposição dos seus órgãos internos e entranhas. Decomposta em seus fragmentos ou revirada do avesso, a figura humana não encontra, nas suas frações apresentadas, a restituição de uma identidade enquanto sujeito.

Do mesmo modo, parte do sentido de desagregação engendrado por essas imagens resulta da combinação entre elementos algo incongruentes. É o que se observa, por exemplo, em *Biografia para Solange*, de 1965, (fig. 28), que reúne figuras tão díspares quanto a de um gato, um laço e uma cruz. A inserção dessas imagens em um mesmo campo visual instaura um movimento entre as expectativas de congruência e totalidade do espectador – que busca fazer um sentido daquele conjunto – e a resistência das figuras a se submeter a um discurso unificador. Resulta daí uma situação de ambiguidade, portanto, uma oscilação permanente entre proximidade e afastamento. Na formulação de Pedrosa:

Numa estrutura sumária de história em quadrinhos — digamo-lo, em caráter provisório — ele procede por um jogo, não sei se liminar ou desabusado (a menos que inconsciente), de qualquer modo contraditório ou dialogante, entre o alusivo (um pedaço de cabeceira de cama) e o franco (o sexo), entre o parcial, e o total.¹⁰⁸

Em todos os casos, esses fragmentos apresentados nas obras de Antonio Dias vão se adensando, de modo que o caráter parcial que lhes é particular (cada um deles revela algo que, em si mesmo, não parece apresentar nenhum significado, apenas uma vaga alusão de sentido) passa a constituir um todo que preserva, como dado da obra, o aspecto fragmentar e lacunar. Nesse sentido, a dialética que parece amparar a noção de montagem conforme postulada por Eisenstein, a ideia de uma “correta relação mútua” entre “os planos isolados e sua justaposição”, verifica-se na produção de Dias: a justaposição de imagens opera por um processo que não encontra a síntese totalizadora final, atribuindo um sentido de ambiguidade e desagregação à obra; ao mesmo tempo, o significado que o trabalho constrói, que depende da própria constituição de suas partes, também as determina; não à toa, elas se apresentam sempre de modo incompleto, inconcluso, sejam as já referidas cenas provisórias, que não constituem um todo coerente, mas evocam uma narrativa que se realiza senão pela

¹⁰⁸ PEDROSA, Mário. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. In PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 219.

ambivalência e indeterminação; as figuras particularizadas, advindas de estratos distintos, que atribuem um sentido de incongruência aos trabalhos; ou os fragmentos de partes do corpo.

Se a construção de uma linguagem marcada por descontinuidades internas, constituída a partir de procedimentos de justaposição, marca aspecto central na produção inaugural de Dias, ela não se resume, no entanto, a prática específica ao artista; na realidade, trata-se de um ponto de interesse que despertava também a atenção de críticos daquele momento, preocupados em sistematizar as práticas realizadas então, e de outros artistas que também trabalhavam naquele período.¹⁰⁹ No mesmo sentido, em um texto sobre a canção *Alegria*, *Alegria*, de Caetano Veloso, publicado já em 1967 (mesmo ano de lançamento da música), Augusto de Campos afirmava:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria*, *Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da "implosão informativa" moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot.¹¹⁰

A justaposição de imagens na obra de Antonio Dias resulta em um efeito de desierarquização que apresenta desdobramentos importantes. Por um lado, ele é fundamental para o desenvolvimento de uma reflexão sobre as distinções entre alta e baixa cultura que era central no panorama das artes nos anos 1960. Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier comenta a respeito do modo particular com que a arte daquele período passou a se relacionar com a indústria cultural, abandonando a distinção modernista entre kitsch e vanguarda, baixa e alta cultura (expressa sobretudo na argumentação proposta por Clement Greenberg). Ainda de acordo com o autor, a dissolução progressiva das fronteiras entre essas esferas realizava-se,

¹⁰⁹ Cabe destacar sobretudo a produção, teórica e artística, de Waldemar Cordeiro nesse momento. Influenciado pelo livro *Obra aberta*, de Umberto Eco (que havia sido lançado em 1962, e cuja primeira tradução para o português data de 1968 — mas que foi publicado parcialmente sob a forma de artigos antes mesmo de seu lançamento como livro), o artista “buscou diferentes maneiras de incorporar as ideias de imprecisão, ambiguidade e estranheza ao projeto da arte concreta”. ESPADA, Heloisa. “Waldemar Cordeiro e os popcretos: realismo, semântica, geometria e urubus”. In PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição. pp.15-32. Sobre a ideia de obra aberta para a arte moderna, Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 15-32. Para comentário sobre o papel da obra de Eco para Ferreira Gullar, cf. MARTINS, Sérgio. B. “Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan”, *ARTMargins*, Massachusetts, v. 7, n.2, 2018, p. 86

¹¹⁰ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 153.

dentre outras estratégias, por meio reunião de elementos antes considerados inconciliáveis, algo que se tornou marca da produção daquela década:

Os termos da relação entre experimentalismo, compromisso modernista e os parâmetros da repetição industrial são reformulados. No cinema, tal processo foi conduzido pelo jovens dos “cinemas novos”, com Godard na posição-chave. Abandonando a recusa radical da cultura de mercado, a experimentação desse cineasta encaminhou, a cada filme, uma discussão do cinema dentro do cinema, não excluindo, numa primeira fase da carreira, a homenagem a segmentos da indústria hollywoodiana. Tal postura veio contestar a tendência à separação radical das esferas (cinema de arte, cinema comercial) e, no terreno por excelência do cinema mais inventivo, produziu um nivelamento, uma contaminação antes indesejável. Entre outras estratégias, o cinema de Godard coloca, lado a lado, a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, rock’n’roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart. Em suma, nos seus filmes, convivem, sem hierarquia, retalhos de cultura erudita, segmentos da arte moderna e emblemas da indústria cultural. Montagem *sui generis*, esse cinema põe em confronto diferentes universos, trazendo uma reflexão nova sobre a sociedade de consumo. Traz uma postura muito própria a uma geração para a qual o cotidiano, feito de histórias em quadrinhos, cinema norte-americano, cartazes de publicidade, música popular, *gadgets* de todo tipo, é um dado de formação inelutável e vem permear sua relação com a arte erudita e a tradição literária, num mosaico de experiências que os anos 60, em diferentes países, legitimaram enquanto material artístico.¹¹¹

A internalização de assuntos e signos da cultura de massas sob um regime dissonância é, na obra de Dias, componente fundamental; pode-se dizer que boa parte da produção desse primeiro momento de sua trajetória é amparada sobre os sentidos de atrito que derivam da combinação entre signos aparentemente inconciliáveis e da apresentação de registros considerados alheios à esfera da arte, um contraste que se acentua pelo fato dessas imagens serem apresentadas sem nenhuma hierarquia, como se fossem intercambiáveis e ocupassem os mesmos espaços no regime de circulação de imagens. Há, inclusive, um diálogo direto, é possível dizer, entre a linguagem artística e aquela do design, por exemplo, expresso na obra de Dias. Em 1968, Dias produziu, junto com Rogério Duarte e David Drew Zingg, a capa para o disco homônimo de Gilberto Gil (fig. 33); nela, é possível divisar uma série de atributos da

¹¹¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 51.

linguagem visual que eram frequentemente utilizados na obra anterior a esse ano, sobretudo um padrão geométrico de linhas, e a justaposição de imagens, na forma dos quadros laterais; componentes que já apareciam então simplificados, conforme o processo pelo qual a própria obra de Dias passava naquele momento. Assim, é possível pensar que Dias atribuísse ao design a mesma importância que aos trabalhos no âmbito da arte. Ou, inversamente, que sua concepção das obras tenha sido sempre perpassada pela linguagem dos signos cotidianos — mesmo porque, cabe lembrar, o artista travou contato desde muito cedo com o campo do desenho gráfico, especialmente durante sua atuação na *Senhor*. O que significa, em ambos os casos, uma disposição para dissolver as fronteiras que distinguiam alta e baixa cultura.

Além disso, se hoje a referência à estrutura das histórias em quadrinhos já é encarada com naturalidade, é importante não obliterar o sentido de radicalidade para o qual esse gesto parecia apontar. No início dos anos 1950, as histórias em quadrinhos no Brasil não constituíam um fenômeno exatamente novo. Já nos primeiros anos do século XX foram publicados quadrinhos em território nacional, e mesmo a imprensa ilustrada já dispunha de considerável tradição no Brasil.¹¹² Foi naquela década, no entanto, que os gibis consolidaram-se enquanto linguagem e adquiriram maior popularidade no país, sofrendo os efeitos, assim como a televisão e o rádio, da dinâmica da cultura de massas que se delineava então. Tratava-se de um momento privilegiado, portanto, para testemunhar as alterações que essa nova configuração incutia ao mercado editorial e aos modos de circulação desse tipo de material nos maiores centros urbanos do país — São Paulo e Rio de Janeiro.

Com a maior circulação dos quadrinhos, instaurou-se um debate entre seus defensores e críticos, que evolvia até manifestações de Gilberto Freyre, uma delas publicada na revista *O Cruzeiro*, em 1954, na qual o autor defendia o caráter pedagógico desse formato, sublinhando que ele corresponderia, ainda, "a um gosto moderno de síntese".¹¹³ O fato de que um dos maiores intelectuais do país tenha se dedicado a argumentar em prol das histórias em quadrinhos, e em um periódico de prestígio, dá a medida da animação que marcava esse debate, e o fato de que ele precisava lançar-se em

¹¹² JUNIOR, Gonçalves. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 47. O comentário a respeito das histórias em quadrinhos aqui realizado parte das informações fornecidas nessa obra.

¹¹³ Ibid, p. 252.

defesa dessa linguagem mostra que, se as histórias em quadrinhos enquanto linguagem de comunicação de massas já despertavam reações contrárias, que dirá quando transpostas para o discurso da arte, como faria Antonio Dias alguns anos depois.¹¹⁴

Finalmente, explicitados os nexos que parecem reunir parte da produção realizada nos anos 1960, sobretudo no cinema e na música, em torno das estratégias que buscam instaurar descontinuidades internas à forma das obras, e o modo como o próprio trabalho de Dias relacionava-se a esse quadro, cumpre mencionar pelo menos um comentário, a esse respeito, no âmbito específico das artes plásticas.

No texto de Sérgio Ferro citado anteriormente, no qual ele se dedica entender as especificidades da produção realizada na primeira metade dos anos 1960, o autor defende que a pintura deve constituir ferramenta de combate à dominação ideológica advinda dos “inimigos”, que representaria um empecilho à libertação — entenda-se, aqui, libertação tanto da arte, enquanto possibilidade de produção desvencilhada da imposição de modelos internacionais, quanto do sujeito, considerando o ambiente pós-golpe e suas solicitações a um posicionamento radical contra a influência e dominação dos Estados Unidos. Nesse processo, Ferro evoca as possíveis relações entre a produção nacional que ele busca analisar e a pop (principalmente em sua vertente norte-americana). Negando que a primeira compartilhasse da visão superficial e da ironia banal que ele divisava na segunda, Ferro defende que a pop, no entanto, contribuiu com uma série de inovações, em termos de linguagem artística, que se

¹¹⁴ Rogério Duarte situa a estratégia de conciliação de esferas consideradas incompatíveis, empregada largamente pela Tropicália — e, portanto, o autor trata de um momento posterior a esse da obra de Dias que se busca investigar — em uma trajetória que remonta a tempos anteriores do panorama cultural nacional, identificando esse procedimento, ainda, como a força motriz da arte brasileira, e especialmente da música, a partir do final da década de 1960. Nas palavras do autor: “Sempre houve uma hierarquização de artes maiores e menores, onde se falava de música popular e música artística como dois elementos quase que opostos e a grande força do Tropicalismo foi assumir essa contradição que já se encontrava em toda arte nacional. Em Villa-Lobos vemos isso claramente, sua música não é composta nos moldes clássicos europeus de um tema versus contratema. Não! Ele mescla centenas de temas numa espécie de carnaval alucinado e barroco que é uma das principais características no tropicalismo, essa contribuição milionária de todos os erros, o abandono de um critério acadêmico e conservador de bom gosto e mau gosto. O mau gosto. O mau gosto entra na estética e abole com o frio e branco bom-gostismo predominante, e isso gera uma revolução.” DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003. p. 146. Para uma visão a respeito da operação de desierarquização das esferas da cultura como fundamento na arte moderna, de modo mais amplo, cf. CAMPOS, Haroldo de. “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”. In *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp. 35-52.

verificam também na prática brasileira — e que foram incorporadas nesse ambiente de acordo com as suas especificidades locais.¹¹⁵

A imagem-símbolo da “pop-art”, gratuita e indiferente em Rauschenberg [sic] ou Jasper Johns, é orientada, intencionada e disposta hierarquicamente no espaço. A multiplicidade das significações que carrega, desde as momentâneas e externas às ideologias e estruturais, é salientada, compreendida e empregada criticamente em todas [sic] as suas dimensões.

O resultado deste procedimento, complementado pela intervenção indispensável de formulações diretas e intuitivas não pretende criar a ilusão de uma unidade simples. A justaposição de recursos descontínuos, a presença simultânea de reflexo, reação, julgamento e proposta impede harmonias ambientais ou significações sintéticas. A pintura se torna fundamentalmente aberta, como forma e pensamento. Envolve, em todos os níveis, a participação criadora do espectador. Amarrada ao tempo presente, evita o fechamento, auto-suficiência e as configurações definitivas, inclui [sic] opacidade e incertezas, mas aceita a responsabilidade de uma posição.¹¹⁶

As contribuições da pop revelar-se-iam sobretudo por meio do que ele chama do “uso de fatias de realidade (os objetos, as colagens, as foto-montagens que apresentam, com descarada nudez, o próprio acontecimento ou sua reprodução mecânica)”¹¹⁷, que teriam apresentado a possibilidade de inscrever à obra o sentido de ambiguidade derivado, conforme explicado no trecho acima, da justaposição de imagens. Em outro texto, este de 1967, em que Sérgio Ferro busca entender as manifestações recentes da arte à luz da obra *Buffalo II*, de Rauschenberg, que havia sido apresentada na Bienal de São Paulo daquele ano, o autor aprofunda sua argumentação a respeito da introdução da ambiguidade como maior contribuição da pop (e do trabalho daquele artista em particular). Ao mesmo tempo, Ferro amplia sua interpretação, introduzindo uma reflexão a respeito do caráter incongruente das imagens utilizadas pela pop. Ele destaca, assim, os sentidos desencadeados pelo processo de justaposição dessas imagens (que derivam de esferas distintas, mas igualmente familiares), cujo resultado seria a desnaturalização dos significados a elas subjacentes:

¹¹⁵ “A plástica de ‘importação’ e a local são analisadas, depuradas de seus compromissos de origem ou tradição e incorporadas ao nosso arsenal. Parte delas, a que aponta problemas semelhantes lá e aqui ou ontem e hoje, permanece intocada; o resto é reelaborado. É o que acontece, por exemplo, com o informalismo e a ‘pop-art’.” FERRO, Sérgio. “Pintura nova.” In FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

¹¹⁶ Ibid. s.p.

¹¹⁷ Ibid. s.p.

Estes recortes díspares co-habitam a superfície da tela. Cada um, afastado do seu meio normal, é inserido entre outros de feitio oposto ou incompatível. Para acentuar a discrepância mútua todas as particularidades naturalistas e individualizadas são sublinhadas pela utilização freqüente de recursos fotográficos. O procedimento básico de Rauschenberg é, pois, a ruptura do contexto normal das coisas no tempo e no espaço e sua reunião em conjuntos grotescos (o que é constante em toda “pop-art”). Receita velha, indicada por Voltaire (Candide), celebrizada por Lautréamont, exagerada pelos “dada” e os surrealistas, aperfeiçoada por Kafka e Brecht. Isolando da realidade alguns dos seus componentes, colocando-os num campo novo este artifício de linguagem poética é potencialmente revelador da significação íntima de coisas e acontecimentos. Este corte na continuidade densa e amorfa do mundo “objetivo”, excessivamente próximo, pode exibir a irracionalidade e deformação que se escondem sob a aparência comportada dos fatos rotineiros; pode expôr, com crueza, seus vícios subterrâneos. Teoricamente, é o instrumento adequado para desmistificações e suficiente para que “possa toda coisa dita habitual vos inquietar” (Brecht).¹¹⁸

Esmiuçar os escritos de Sérgio Ferro, em paralelo à investigação do uso do procedimento de montagem na obra de Antonio Dias, não tem por objetivo defender que do seu trabalho não seja possível depreender qualquer significado, mas apenas propor que o sentido mesmo de sua produção seja entendido a partir dessa ambivalência e incompletude, enquanto sinal das fraturas sociais que ela buscava representar. E recuperar a teorização proposta por Ferro ajuda a situar essa interpretação da obra de Dias em um panorama mais amplo e historicamente determinado, de modo que ela não seja entendida apenas enquanto uma estilização particular ao artista.

Assim, ao articular a produção nacional dos anos 1960 à pop norte-americana, tendo como centro de sua argumentação o caráter ambivalente e aberto dessas obras, Ferro fornece os pressupostos necessários para se pensar a obra de Dias, e especialmente o uso que ele realiza do procedimento da montagem, como um dado de época, situando-a dentro do quadro da produção daquele período. Portanto, se esses modos operacionais são centrais ao trabalho de Dias, eles não lhe são exclusivos; esse dado atesta, por um lado, para sua atenção em relação ao ambiente mais amplo em que ele se via inserido e, consequentemente, para a vitalidade de sua produção enquanto resposta às preocupações do meio artístico daquele momento e, por outro lado, para o enraizamento de sua obra no período histórico em que ela

¹¹⁸ FERRO, Sérgio. "Ambiguidade da Pop-art: o "Buffalo II" de Rauschenberg", in *Galeria de Arte Moderna*, n. 3, Rio de Janeiro, fev. 1967, p. 17.

era realizada. Além disso, a argumentação de Sérgio Ferro abre caminho para abordar a complicada relação que a geração de artistas brasileiros dos anos 1960, dentre eles Dias, mantinha com a pop norte-americana.

1.6 Aproximação e afastamento: o debate da arte pop no contexto brasileiro

A discussão em torno da pop começou a se instituir no país mais ou menos no mesmo momento em que o realismo tornou-se tema central para a vanguarda nacional, ou seja, a partir de 1964, com a premiação de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza¹¹⁹, e principalmente de 1965 em diante, sobretudo com a realização do seminário paralelo à mostra “Propostas 65”.

O próprio texto de Ferro anteriormente mencionado, dá a medida do tipo de debate que se instaurou. Em grande parte, a postura do autor está em consonância com aquela adotada por muitos críticos da época: ao mesmo tempo que se admitia a existência de pontos de contato entre a arte de vanguarda brasileira e a produção norte-americana, procurava-se preservar uma distância em relação à última. Assim, embora Sérgio Ferro, conforme mencionado, assumisse que os artistas de ambos os contextos compartilhavam de certas inovações na linguagem plástica (os sentidos abertos derivados da justaposição de imagens), ele defendia de modo resolutivo uma diferença importante entre os alinhamentos ideológicos de uns e outros — declarando a complacência da pop norte-americana frente à lógica do mercado e reafirmando o compromisso social e o espírito de resistência da arte nacional, que “aceita a responsabilidade de uma posição”.

No ano seguinte ao dessa formulação de Ferro, Mário Pedrosa publicou um texto, intitulado “Do pop americano ao sertanejo Dias”, no qual ele se dedicava a analisar os trabalhos realizados pelo artista até aquele momento — em 1967, Antonio Dias já vivia há cerca de um ano em Paris, e seu trabalho começava, então, a passar por uma alteração significativa em relação a muitos de seus procedimentos e, sobretudo, à sua fisionomia, com o abandono progressivo da figuração profusa que marcou sua primeira produção (um processo de mudança que será tema do segundo capítulo).

No texto, conforme o título já sugere, o trabalho de Dias é analisado, inicialmente, à luz de comparações com a pop norte-americana. Assim, por um lado, os artistas norte-

¹¹⁹ Cf. GERCHMAN, Rubens. “Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente”. In *Revista GAM*, n. 7, junho 1967, Rio de Janeiro: Editôra Galeria de Arte Moderna Ltda., pp. 10 - 13.

americanos eram acusados, novamente, de comunicar uma postura de adesão à lógica de mercado.¹²⁰ Já a produção de Antonio Dias, em consonância com aquela praticada por seus pares à época (como Rubens Gerchman, também mencionado no texto), estaria alinhada aos compromissos — ideológicos, estéticos — do contexto brasileiro: os traços de ironia e humor, a evocação das imagens retiradas da cultura de massas e dos meios de comunicação, todos esses procedimentos, apesar da proximidade com aqueles utilizados pelos artistas da pop norte-americana, responderiam às exigências do contexto no qual teriam surgido suas obras, que estariam, portanto, firmemente enraizadas nessas circunstâncias:

Dias prefere, aos mitos dos heróis positivos da história em quadrinhos, a grossura das novelas de rádio. No fundo, a narrativa linear da história em quadrinhos é para ele uma nutrição vegetariana. Para a sua sede e sua fome, só mesmo a grossura do real, ao nível baixo, ou a substância da carne, do sangue, dessa trindade visceral intransponível — no homem e na mulher, o órgão genital num, o órgão genital noutro e de permeio o coração. Ele abomina (ou despreza, nunca lhe perguntei) os *supermen*, os *batmen*, toda essa mitologia da impotência sublimada em onipotência, que povoa as histórias em quadrinhos. Terrestremente, subdesenvolvidamente, camponesamente, ele se atém ao permanentemente vivo dos fatos do dia da crônica policial.

No ambiente fechado que é o seu — um quarto de pensão barata —, a cama é sempre excessivamente grande, com travesseiros em diagonal manchados de sangue (e não imaculadamente novo e limpo como no quarto de dormir só para reclame de Claes Oldenburg), colchas desfeitas, mulheres violadas, revólveres sobre coxins em gavetas semi-abertas das mesinhas-de-cabeceira, e ícones, ícones em profusão — corações, lábios vaginais grossos, nádegas montanhosas de abruptas rachaduras, o músculo viril protegido como em bainhas acolchoadas, punhais sangrentos, e toda a parafernália do crime e da paixão ao nível suburbano cultural do rádio.¹²¹

Se é fato que havia motivos de ordem prática para afirmar essas diferenças — sobretudo o dado de que, quando esses artistas brasileiros começaram a conceber seus trabalhos, como foi

¹²⁰ “Todos esses artistas, o que produzem são acessórios para o herói positivo; no otimismo que os embala, realçam acima de tudo as virtudes positivas dos produtos, como o faz, todos os instantes, sem cessar, máquina da grande publicidade no frenético e insaciável afã de intensificar o consumo de massa.” PEDROSA, Mario. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. In PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 218.

¹²¹ Ibid, p. 220.

no caso de Dias, a circulação de imagens da pop no ambiente carioca era muito restrita¹²² —, também é necessário considerar que o posicionamento compartilhado entre críticos e artistas de então, cujo tom geral é de recusa em compreender a produção nacional como versão local da arte pop (uma perspectiva que, de fato, mostra-se insuficiente para abarcar as especificidades da vanguarda brasileira) apresenta também importantes motivações contingenciais: essa postura revela muito a respeito de uma preocupação em elaborar uma produção a partir de assuntos próprios, desvincilhada daquilo que viam como a limitação advinda de tendências internacionais. Trata-se de uma postura, enfim, que apresentava caráter marcadamente ideológico; conforme já se cumpriu mencionar, um posicionamento que era historicamente situado, e que respondia às ameaças de consolidação da dependência nacional — em um contexto em que, sobretudo depois do golpe, pareciam ter sido definitivamente adiadas as expectativas de modernização e autonomia do país.¹²³

Os argumentos de Sérgio Ferro e Mário Pedrosa, representativos do debate sobre a pop nos anos 1960, teriam surgido do encontro de duas questões centrais que orientavam essa discussão àquela época: por um lado, o anti-americanismo, intensificado pelas circunstâncias relativas ao golpe, e que propugnava a recusa à perspectiva comercialista e indiferente enxergada na pop americana; por outro lado, a reafirmação de parâmetros e valores

¹²² O depoimento de Dias corrobora com essa afirmação: “Creio que a arte reflete sempre o ambiente sociocultural onde ela nasce e se transforma. Quando comecei a fazer os meus relevos com materiais e planos diferentes, em 1963, eu não tinha a menor ideia do que fosse a pop art. Só em 1964 é que fui ver umas poucas imagens de Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.”, depoimento de Antonio Dias em SCOVINO, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 59. Se os críticos do período, conforme ilustram as análises de Sérgio Ferro e Mário Pedrosa, ainda consideravam algumas aproximações entre a vanguarda nacional e a arte pop, apesar de marcarem firmemente as distinções entre ambas, aos artistas daquele período era comum uma postura ainda mais inflexível. O próprio Dias encarregava-se de reafirmar seu distanciamento da linguagem pop: “Não vejo relação alguma [entre seu trabalho e a pop americana]. Em primeiro lugar, porque as imagens populares que incorporei no trabalho feito no início dos anos 1960 vieram mais de um tipo de graffiti de muro, de cadernos populares; realizei uma espécie de história em quadrinhos onde pratiquei, aí sim, um “meu estilo”, que não copiava o da história em quadrinhos americana. Naquele momento, o que me interessava era Dubuffet e Bacon, Duchamp e Meret Oppenheim. (...) Em quase toda a América Latina, nos anos 60, havia uma urgência de novas imagens, proveniente de artistas jovens com outro tipo de experiências e de formação. Muitos artistas vinham da área de artes gráficas e por isso era mais comum trabalharmos com tintas chapadas, industriais, símbolos, esteriótipos, ícones populares etc.” In DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 63.

¹²³ No mesmo sentido, Sérgio Martins afirma: “Mas não há nada de fortuito no exagero de Pedrosa: ele crava uma oposição fundamental entre aquela leitura da Pop como uma arte de imagens simulacrais e uma combinação de imagem e objeto supostamente capaz de referenciar diretamente uma realidade dura, sertaneja, subdesenvolvida. Mais do que apenas uma resposta às obras expostas, o juízo de Pedrosa sinaliza uma tomada de posição em meio a um intenso debate sobre realismo e subdesenvolvimento que condicionava, naquele momento, as principais interpretações da Pop no Brasil, e para o qual a figura de Antonio Dias vinha ganhando importância central.” MARTINS, Sérgio. “Popau Brasil’: Pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967.” In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Flipping / Revisitando Pop: estética e política nas Américas 1967 - 2017*. São Paulo: MAM, 2017, p. 110.

verdadeiramente nacionais, entendidos enquanto o farol que deveria orientar a prática artística, e que constituíam um dos principais eixo de gravitação em torno dos quais se desenvolvia a vanguarda nacional. É essa a moldura que delimita a lógica dos dois autores.

Em grande medida, portanto, entender essa questão compreende situar a produção brasileira daquele período a partir do lugar ambíguo por ela ocupado, entre os discursos de internacionalização da arte e as propostas de reflexão a respeito de uma identidade nacional. É dentro desse panorama também que parece ser possível entender, portanto, a radicalização do discurso adotado à época, o motivo da pop norte-americana ter sido interpretada de modo tão homogêneo, já que sua definição dava-se muito no campo do discurso de afirmação da autonomia nacional, no qual essa produção desempenhava o papel de constituir o contraponto ao qual a arte brasileira deveria se posicionar.

O que queriam esses autores, bem como outros críticos e artistas daquele período, como o próprio Dias, era, no fim, questionar a associação imediata entre certos procedimentos — como a justaposição de imagens e a busca pelos materiais da arte na esfera da cultura de massas — e a arte pop, colocando em xeque, portanto, a perspectiva que os próprio norte-americanos encarregavam-se de estabelecer e disseminar e que preservava o modelo centro-periferia, sustentado pela dinâmica na qual às nações centrais caberia a gênese das inovações formais e, aos países periféricos, sua mera assimilação. A leitura aqui proposta parte da formulação realizada por Sônia Salzstein, em grande medida concebida a partir da contestação desse modelo dicotômico conforme apresentada por Francisco de Oliveira em *Crítica à razão dualista*, no qual o autor propõe que o subdesenvolvimento seja encarado enquanto resultado mesmo do capitalismo, e não como etapa histórica a ser superada, o que leva a autora a pensar os binômios centro/periferia, modernidade/atraso como os lados da mesma moeda:

Hence, in what follows I question the Euro-American patrimony that is tacitly ascribed to the pop phenomenon, as if the position of *lack* in the case of peripheral countries (or from the culturally peripheral experiences that are in fact formed within the ‘centre’) was not the other side of the same coin that gives meaning to the affluence of central countries. In fact, we cannot ignore how the experiences of fast-paced accumulation that pop art presupposes can also be seen, according to an alternative point of view, as inscribing a lack of vacuity. Whether our focus is on central or peripheral regions, close attention to pop art strategies suggest that such experiences are exchanged freely amongst themselves and that they actually overlap,

once accumulation and lack are seen as different names that can be ascribed to the one and the same process.¹²⁴

Fundamental para a afirmação da originalidade da contribuição nacional diante do panorama mais amplo da arte daquele momento, a postura assumida, de modo geral, pela vanguarda brasileira frente à pop norte-americana também apresentava faces mais conservadoras. Por um lado, a perspectiva negativa criada da pop contribuiu para reforçar um pensamento que equacionava engajamento e denúncia, por um lado, e desinteresse e cinismo, por outro lado, como se esses pares constituíssem o exato oposto um do outro. Desse modo, em determinadas formulações, parece que, para fazer frente ao comercialismo complacente atribuído à arte norte-americana, a única saída ao artista seria comunicar seu compromisso com a realidade por meio de uma arte preocupada em expor as mazelas sociais. Esse tipo de perspectiva pressupõe a adoção de dualismos (internacional/nacional, moderno/arcaico, desinteresse/denúncia) do mesmo modo como a lógica participativa de Gullar, que encontrava nas formas tradicionais da cultura nacional o único repertório válido para o trabalho da arte. Tal modelo não parece adequar-se à produção de Dias, avessa a todo tipo de moralismo e simplificação.

Por outro lado, a necessidade de situar a arte norte-americana a certa distância da produção nacional, revestindo-a dos traços ao qual essa deveria se contrapor, pode ter contribuído para consolidar e preservar uma leitura da pop que privilegiava o pressuposto de que o caráter comercial de alguns de seus trabalhos veicula, necessariamente, a adesão à ubiquidade do mercado e aos seus efeitos no esvaziamento da vida pública e da subjetividade, desconsiderando as possíveis ambiguidades e até mesmo a face perversa dessa produção. Naturalmente, os mais de cinquenta anos transcorridos desde essa experiência — e o acúmulo de uma bibliografia considerável sobre o assunto — favorecem a construção de um olhar mais matizado sobre esse assunto; no entanto, não deixa de ser importante notar que a leitura que se constituiu naquele momento sobre a pop parece ter obliterado, por exemplo, a astúcia de um artista como Andy Warhol em explorar, de modo oblíquo e sutil, as contradições que

¹²⁴ SALZSTEIN, Sônia. “Pop as a crisis in the public sphere”. In MERCER, Kobena (ed). *Pop art and vernacular cultures*. London, U.K.: Iniva, c2007 Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 96-97. Grifo da autora.

derivavam da sua postura declaradamente comercial, o que, conforme é possível pensar, talvez constitua um dos aspectos mais interessantes da sua obra¹²⁵:

“E terceiro”, De [Emile de Antonio] concluiu, “você é um artista comercial, o que realmente incomoda os dois [Jasper Johns e Robert Rauschenberg] porque quando *eles* fazem arte comercial — vitrines e outras coisas que arrumo para eles — é só ‘para sobreviver’. Eles nem usam seus nomes verdadeiros. Enquanto *você* ganha *prêmios*! Você é *famoso* por isso!” Era absolutamente verdadeiro o que De dizia. Eu era bem conhecido como artista comercial. Adorava ver meu nome na lista de “Moda” de um livro de novidades chamado *A Thousand New York Names and When to Drop Them* [Mil nomes de nova York e onde citá-los]. Mas se você queria ser considerado um artista “sério”, não podia ter nada a ver com arte comercial.¹²⁶

Há um misto de ironia e fastio no modo como Andy Warhol relatava a reprovação que recebia de nomes do expressionismo abstrato norte-americano em função de sua calculada atuação comercial, que corresponderia ao rebaixamento das premissas (sobretudo da ideia de autonomia da arte e da subjetividade criadora do artista) que compunham o *ethos* moderno por eles encarnado; um tom despreocupado que se alinhava à sua atuação como artista — já que ele não abandonara esse caminho em prol de ser “levado a sério” — e que consistia o maior ataque à tradição da grande pintura norte-americana, afinal, a heresia era cometida sem o menor constrangimento. Isso sem considerar, ainda, o lado trágico e sombrio que é possível atribuir a alguns de seus trabalhos, como *White Burning car III*, de 1963, ou mesmo a crueldade dos seus retratos fetichistas de figuras midiáticas que, para Benjamin Buchloh, voltam-se para as próprias estruturas sociais que possibilitavam com que eles existissem enquanto tal:

¹²⁵ “Warhol’s inverted bluffs (of the commercial world with fine art legitimacy, the high art world with brutish innocence) indicate more than a shrewd reading of the disposition of commercial artists to be eternally in awe and envy of the museum culture they have failed to enter by producing mass cultural debris. Or, for that matter, its complementary formation, the disposition of the high art connoisseur to be eternally shocked into submission by anyone who claims to have truly broken the rules of high art’s tightly determined and controlled discursive game. Such strategically brilliant blagues encode the avant-garde’s communication with its bourgeois audience (this was most aptly practiced by Charles Baudelaire, Oscar Wilde, and Marcel Duchamp and brought up to late twentieth-century standards by Warhol). They indicate Warhol’s early awareness of the rapidly changing relationships between the two spheres of visual representation and the drastic changes of the artist’s role and audience’s expectations at the beginning of the 1950s. He seems to have understood early on that it was the task of a new generation of artists to recognize and publicly acknowledge that the conditions which had allowed the formation of the Abstract Expressionism aesthetic, with its Romantic notions of heroic resistance and transcendental critique, had actually been surpassed by the massive reorganisation of society in the postwar period.” BUCHLOH, Benjamin. “Andy Warhol’s one-dimensional art: 1956-1966”. In BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2000, pp 464 - 465.

¹²⁶ WARHOL, Andy. *Popismo: os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, pp. 21-22. Grifos do autor.

Although Warhol constructed images of Marilyn Monroe, Liz Taylor and Elvis Presley in the context of the tragicomical conditions of their glamour, the paintings' lasting fascination does not derive from the continuing myth of these figures but from the fact that Warhol constructed their image from the perspective of the tragic condition of those who consume the stars' images in scopic cults.¹²⁷

No mesmo sentido, algumas das primeiras obras de Claes Oldenburg parecem extrair seus efeitos mais pungentes justamente do lugar ambíguo que lhes cabe ocupar. Em *Soft toilet*, de 1966 (fig. 37), uma de suas “esculturas moles” do período, a assepsia sugerida pelo revestimento vinílico que recobre a escultura do vaso sanitário contrasta com seus sentidos escatológicos, um atrito acentuado pelo incômodo gesto de deslocamento pressuposto à exposição dessa peça, que escancara, e ao mesmo tempo transgride, uma intimidade que deveria ficar resguardada. Em *The Store*, de 1961 (fig. 38 e 39), exemplo ainda mais contundente, Oldenburg expôs, em um espaço em Manhattan concebido como uma loja na calçada, um série de objetos cotidianos feitos em gesso, destinados à venda. Muitos deles intensificavam o mesmo tipo de incongruência verificada em *Soft toilet*, dessa vez ao articularem o apelo comercial inerente à ideia de produto ao aspecto grotesco e sinistro que aqueles objetos apresentavam.¹²⁸

Essa obra inicial de Oldenburg, mais sombria, inclusive, apresenta pontos de contato com a primeira produção de Dias. Embora não se tenha encontrado nenhum registro de que o artista tenha olhado para o trabalho de Oldenburg naquele período, e ainda que existam particularidades importantes relativas à prática de cada um, é impossível ignorar as semelhanças que aproximam ambos, e que apontam para dois modos igualmente originais de se reportar a conjunturas distintas e, ao mesmo tempo, a problemas que perpassavam ambas realidades. Ainda que se considere que o trabalho de Oldenburg perde parte de seu vigor em

¹²⁷ BUCHLOH, Benjamin. “Andy Warhol’s one-dimensional art: 1956-1966”. In BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2000, p. 503. Cf. também GRAW, Isabelle. “Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol” / tradução Sônia Salzstein. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.15, n. 29, p. 253, 2017.

¹²⁸ A propósito da obra de Oldenburg, é apropriado citar um comentário realizado por Alex Potts, não apenas porque ele toca no centro da questão que se busca aqui desenvolver, mas também porque ele traça um paralelo entre o trabalho daquele artista e de nomes como Pistoletto e Pascali, que integram o grupo da *arte povera*, um dos temas do segundo capítulo desta pesquisa: “Oldenburg’s relation to the ‘fetish’ objects and ‘pleasure magic’ of American consumer culture, however, was in its way as complex and ambivalent as Pascali’s. He hardly saw himself as motivated simply by the desire to render these as immediately present realities. He turned to everyday ‘canned images’ of ‘city-nature’ in part as a way of ridding his work of the dead weight of a reified high art. The notes he drafted in 1961-62 and published in the book *Store Days* in 1967 give clear evidence of this, as well as showing how he shared certain key concerns with Arte Povera artists such as Pistoletto and Pascali.” In POTTS, Alex. “Disencumbered Objects”. *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), p.185.

alguns momentos, sobretudo posteriores, em que os objetos adquirem uma fisionomia por demais asséptica (algo que parece ocorrer em alguma medida com *Soft toilet*), não deixa de ser relevante o fato de que à obra de Antonio Dias até 1966 também está implicado um sentido perverso, sobretudo no modo como o artista dedica-se a revirar do avesso a esfera da intimidade, embaralhando os limites entre público e privado e expondo tudo aquilo que pelo menos o decoro burguês recomendaria permanecer resguardado do olhar alheio. Formulado nas palavras de Paulo Sérgio Duarte:

A violência simbólica de suas figuras é retirada do imaginário produzido pela imprensa cotidiana e da dissolução das fronteiras entre o público e o privado, não das prateleiras do supermercado, não se fixando em personagens paradigmáticos da sociedade do espetáculo nem em objetos emblemáticos da sociedade industrial, razão pela qual a imagem do Sagrado Coração da iconografia religiosa podia se encontrar ao lado da exibição de genitálias e armas, instrumentos de crimes.¹²⁹

Com seus desenhos de partes do corpo, armas de fogo, garras, mandíbulas e entranhas, Dias cria um cenário de violência e abjeção, e nos convida a espiar por uma fresta para observar aquilo que ele próprio definiu como o “teatro do fetiche e do secreto”.¹³⁰

A reversibilidade entre fora e dentro, público e privado apresenta-se também nos objetos que se projetam das telas; no mais das vezes, à semelhança do que ocorre na produção de Oldenburg, esses objetos são revestidos por um material vinílico que lhes confere aspecto orgânico, visceral.¹³¹ E mesmo quando eles são constituídos por materiais rígidos, como no caso daquela que parece uma língua que se projeta em *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965 (fig. 12), o seu aspecto é sempre o de algo mole, informe. No final, fica sempre a sugestão de entranhas expostas, expulsas das cavidades em que elas deveriam permanecer.

Apresentados junto à estrutura geométrica que subjaz às obras de Antonio Dias desse período, nas quais as imagens de desagregação se veem circunscritas a um espaço ordenado

¹²⁹ DUARTE, Paulo Sérgio. “Antonio Dias”. In DIAS, Antonio. *Antonio Dias: trabalhos* / [autores, Paulo Sérgio Duarte, Klaus Wolbert, Nadja von Tilinsky]. Ostfildern: Cantz, 1994, p. 20.

¹³⁰ Depoimento do artista em SCOVINO, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 64.

¹³¹ A descrição de Donald Judd para o trabalho de Claes Oldenburg parece ser adequada também aos trabalhos de Dias: “the essentially corporeal, fleshy feeling that is generated by the floppy plastic material, *bodiliness* rather than a body”. FLATLEY, Jonathan. “Allegories of boredom”. In GOLDSTEIN, Ann (org). *A minimal future?: Art as object 1958 - 1968*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2004, p. 56.

— aquilo que Pedrosa chamou de “espaço ideal” onde “ferve o caldeirão das substâncias”¹³² —, essas unidades amorfas reafirmam e potencializam a dinâmica entre construção e desconstrução em torno da qual se constituem seus trabalhos. Essa configuração aponta, por um lado, para a permanência da experiência construtiva na arte brasileira,¹³³ mesmo depois de esgotados os projetos Concreto e Neo-concreto — este último, especialmente significativo na elaboração da prática de Dias — e, por outro lado, para os impulsos de desagregação que podem existir no cerne mesmo da noção de estrutura e ordenação. Como em todos os pares que permeiam a obra do artista (forma e conjectura, interior e exterior, modernidade e tradição), as fronteiras entre os termos desse binômio são diluídas, de modo que cabe pensá-los, conforme assinalado anteriormente, não enquanto pólos opostos, mas como lados de uma mesma moeda.

¹³² PEDROSA, Mario. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. In PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* / Aracy Amaral (org). São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 221.

¹³³ Cf. ESPADA, Heloisa. “Waldemar Cordeiro e os popcretos: realismo, semântica, geometria e urubus.” In PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960* - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição. p. 128.

Capítulo 2

2.1 A obra de Antonio Dias no ambiente italiano

No capítulo anterior, o recorte proposto para análise do trabalho de Antonio Dias concentrava-se nas obras realizadas entre 1963 e 1966. O período, entendido enquanto o primeiro momento de maior vigor da obra do artista, poderia ser compreendido como uma espécie de conjunto, uma reunião de trabalhos que compartilhavam assuntos e procedimentos semelhantes; cada um deles ia recuperando e aprofundando temas e preocupações que permeavam todo esse momento, de modo a construir uma produção que se dedicava, com igual importância, tanto a reflexões a respeito do ambiente urbano do país àquela época quanto a uma investigação detida sobre os limites da forma.

A partir de 1966, a obra de Dias começa a dar sinais de uma reorientação. Passam a despontar, ao lado de obras que marcaram o início de sua trajetória — e cuja tônica geral era a de uma figuração profusa, calcada na apresentação crua da abjeção e da violência —, outras que combinavam o repertório de imagens até então empregado a um modo de apresentação mais simplificado, um tipo de formulação que perdurou até meados de 1967. Em *Carrasco*, de 1966 (fig. 40), por exemplo, as imagens são construídas de maneira mais segmentada: cada figura constitui uma espécie de unidade; mesmo que sua definição seja algo imprecisa, elas não se fundem umas às outras como em momentos anteriores do trabalho; do mesmo modo, elas ocupam espaços delimitados dentro do quadro, no canto esquerdo da obra, por exemplo, entre o desenho das pernas e da corda há uma grossa faixa de tinta vermelha, os signos fragmentados articulam-se, como recortes de um mesmo quadro que são justapostos, mas não chegam a se amalgamar; a geometrização do espaço minimiza, assim, o caráter do informe que pode ser assumido pelas imagens. Além disso, o trabalho prescinde de qualquer gestualidade expressiva, a aplicação da tinta integra-se à superfície da tela de forma homogênea e anônima, de modo que não ficam expressas a marca do processo nem a gestualidade do artista.

Igualmente, é possível notar o aparecimento de certas estruturas simétricas nesses trabalhos, algo que estava praticamente ausente do momento anterior — e que se tornará mais frequente nos anos seguintes (ver fig. 42 e 43). Em *A luta diária*, de 1966 (fig. 41), por exemplo, há uma relação de equilíbrio que orienta toda a obra, mesmo as imagens sendo apresentadas sob um regime de desagregação e atrito: os dois quadros laterais comunicam-se, as mesmas três listras estão presentes em cada um deles, como se houvesse uma continuidade entre ambos; para cada elemento, ainda, um correspondente parece ser criado — o desenho da fumaça, nos campos superior e inferior dos quadros laterais; a figura fálica, à direita, que encontra seu equivalente nos ossos, à esquerda,

igualmente vermelhos e retesados; o conjunto de imagens em ambos os lados, que, nas suas diferenças, parecem compor uma par — na sua densidade, nas cores, pela contiguidade que há entre as figuras, o cordão grosso vermelho que parece sair de um para chegar ao outro; a imagem do coração e do gato, que parecem em alguma medida compensar-se, instituindo dois pontos focais, ainda que desiguais em força de atração, nas extremidades superior e inferior da obra. Mesmo a faixa inferior, que extrapola os limites dos chassis laterais, reverbera nas listras vermelha e branca que ocupam timidamente o extremo superior oposto, de modo que, até o ponto assimétrico da obra, aquilo que poderia parecer uma adjacência, vê-se a ela integrado.

No mesmo sentido, é muito particular, ainda, a existência de uma obra como *Coração para amassar*, de 1966 (fig. 44), que já sinalizava os encaminhamentos que seriam assumidos então. Nela, o desenho do coração, que no período anterior da trajetória do artista aparecia de forma recorrente, é singularizado: ele é retirado do conjunto profuso de figuras no qual vigorava para apresentar-se isolado e destacado. A simplificação da forma a partir do vocabulário esmiuçado anteriormente é, portanto, não somente o procedimento fundamental de constituição dessa obra, como também o exemplo mesmo das condutas que Dias passava a assumir em sua produção.

Fixado à parede conforme a apresentação convencional de uma pintura, *Coração para amassar*, ainda, evoca e reafirma a disposição do quadro, para então desenganar as expectativas construídas, ao conjugar o modo de apresentação da obra a elementos de sua composição que solicitam a atuação do espectador: o tecido acolchoado que a reveste, de modo a convidar ao toque; o título, que remete ao enunciado de uma instrução e, por fim, as luzes dispostas entre a parede e o coração, que sublinham o aspecto tridimensional da peça. Dissolvendo os fundamentos da tradição pictórica, a obra constitui-se ainda em diálogo íntimo com os procedimentos que balizavam a produção de Antonio entre 1963 e 1966, endereçando a preocupação demonstrada pelo artista até então em tensionar as noções da forma.

Assinalar esse redirecionamento não significa afirmar que tivessem sido rompidos todos os nexos que conectavam os trabalhos de 1966 em diante àqueles anteriores. O repertório de imagens explorado segue o mesmo, como é possível notar; igualmente, obras como *Você escapando*, de 1964 (fig. 45), e *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965 (fig. 12), anteriores a 1966, portanto, já trazem uma busca pela redução das figuras a uma formulação mais simples e esquemática, bem como a aplicação uniforme da tinta. Tais obras aparecem de maneira pontual no período anterior a 1966, de modo que não parece justificável entendê-las, em função da sua pouca produtividade até então, como variantes capazes de colocar à prova o conjunto mais ou menos coeso que se apresentava antes daquele ano — reunido em torno de uma figuração profusa e do uso de materiais que

apresentavam aspecto mais rudimentar (as chapas de madeira que deixavam entrever seus veios sob a tinta, os sulcos cavados nas grossas camadas de gesso).

No entanto, a presença desses trabalhos também traz à tona certas preocupações que se revelam subjacentes à prática artística de Dias em diferentes momentos de seu percurso, sendo reformuladas constantemente ao longo dele; não à toa, nas suas próprias palavras, “um trabalho passeia por dentro do outro”¹. E, igualmente, esse ponto atesta para a dificuldade de se extrair uma lógica regulatória de sua obra. Nesse sentido, o trabalho de análise que se busca aqui realizar, cumpre reiterar, dá-se na medida em que considera a recusa da própria obra a tentativas de sistematização, e a distância calculada preservada por Dias em relação a esses discursos. Por fim, cabe esclarecer, portanto, que se quisermos admitir que ocorreram mudanças importantes na sua obra a partir de 1966, como foi afirmado no início deste texto, então é necessário tomar esse marco temporal menos como um ponto de inflexão, porquanto ele não institui uma alteração brusca, e mais como a imagem de uma dobradiça, capaz de articular os dois períodos.

Dias passou boa parte de 1966 ainda no Rio de Janeiro e, em dezembro, mudou-se para Paris, em função de uma bolsa recebida do governo francês como prêmio por sua participação, no ano anterior, na Bienal de Paris. O progressivo recrudescimento do regime de perseguição e violência do governo militar, e do crescente cerceamento da prática artística (culminando com a promulgação do AI-5, em 1968, e consequente desmonte da organização de artistas e intelectuais em torno da produção cultural), desencadeou episódios de intimidação que afetariam Dias diretamente, tornando o ambiente anteriormente vibrante do Rio de Janeiro cada vez mais hostil.²

A viagem de Dias a Paris representaria, portanto, o seu distanciamento definitivo do ambiente nacional (porquanto, até o final de sua vida, ele passaria a residir boa parte do ano na Europa), embora não tenha significado o seu afastamento permanente do país: ele retornou ao Brasil pela primeira vez em 1972, mas, mesmo à distância, é possível pressupor, a partir de algumas informações da época, que ele tenha mantido vínculos estreitos com esse ambiente artístico³. Em 1968, por exemplo, Antonio Dias concebeu o trabalho *Project-book, 10 plans for open projects* (fig. 64, que corresponde aos diagramas conforme impressos no álbum *Trama*, de 1977), para o qual

¹ DIAS, Antonio. *Antonio Dias*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 35.

² Pouco antes de Dias transferir-se para a França, por exemplo, a casa que seu irmão dividia com Raymundo Colares, conforme relatou o próprio artista, havia sido vasculhada; chegando lá, Dias teria sido reconhecido pelos oficiais que faziam a revista, tendo sido perguntado sobre “onde estariam as coisas”, em referência às suas obras. In CONVERSA com Antonio Dias - Serrote 16. 2014, color. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias/>>.

³ Agradeço à Professora Dária Jaremtchuk, por chamar atenção para esse fato.

Hélio Oiticica escreveu, no ano seguinte, “Special for Antonio Dias’ Project-book”, uma introdução que deveria acompanhar a publicação da obra. No texto, Oiticica inscreve esse trabalho de Dias à noção de *projeto*, desenvolvida por Rogério Duarte. A aproximação entre o *Project-book* e o *projeto* foi, segundo Sérgio Martins,⁴ resultado do interesse demonstrado pelo próprio Dias a respeito dessa ideia. Em 1973, por sua vez, Dias é mencionado por Aracy Amaral, ao lado de Hélio Oiticica, como um dos artistas que mais lhe ofereceu apoio para a realização de *Expoprojeção 73*, mostra por ela organizada em São Paulo e que reunia a recente produção brasileira em super-8, vídeo e som, incluindo alguns trabalhos do artista. Em duas cartas endereçadas a Dias, Aracy menciona as importantes informações por ele fornecidas em correspondências anteriores; além disso, o catálogo da mostra conta com um relato de Dias no qual ele dá indícios de que se mantém atualizado da produção em super-8 realizada por outros artistas no país.⁵

Mais do que um caráter episódico, portanto, essas ocasiões sugerem um contato ainda significativo entre Dias e o ambiente intelectual e artístico do Brasil, pelo modo com que ele parecia manter-se inteirado a respeito do andamento das pesquisas desenvolvidas naquele contexto. Naturalmente, não é possível asseverar que Dias dispusesse de proximidade com o meio artístico nacional precisamente em 1966, já que os episódios aqui relatados referem-se a momentos posteriores, mas é possível assumir essa suposição como provável. O que leva a pensar, portanto, que a combinação entre sua situação de deslocamento e a conservação do cenário nacional como horizonte de interesses e vínculos pessoais tenha se revelado também em sua obra. É nesse sentido, portanto, a partir do encontro entre essas duas forças de atuação, que se propõe entender as mudanças que começaram a se delinear em 1966.

Plasticamente, essa configuração encontrou realização na preservação de um repertório visual elaborado, investigado por Antonio Dias no momento anterior de sua trajetória, entre 1963 e 1966, e a orientação rumo a uma simplificação na construção dos trabalhos, conforme sugeriu-se. Essa combinação revela-se não apenas nas *assemblages* desse período, como *Carrasco* e *A luta diária*, mencionadas anteriormente, mas também nos objetos realizados à época. São trabalhos que deixam divisar resquícios do vocabulário imagético anteriormente esmiuçado por meio das formas de matriz orgânica que pontuam as obras: as protuberâncias de material almofadado em *Dans mon*

⁴ Cf. MARTINS, Sérgio B. “A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan”. In THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. *Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day*, 2010. Seminário, p. 596.

⁵ Cf. Correspondência entre Antonio Dias e Aracy Amaral. Disponível em <<http://www.expoprojecao.com.br/arq.php>>. Acesso em 12 jul 2019. Cf. Também catálogo da mostra AMARAL, Aracy (org.). *Expo-projeção 73*: som, audio-visual, super 8, 16mm. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em: 31 jul 2019.

jardin; o bastão em borracha, que funciona como uma espécie de maçaneta para abrir a tampa de *Solitário*; a grama sintética que recobre a parte interior em *Coletivo*, evocando o sentido fértil imanente à matéria viva e, ao mesmo tempo, o caráter estéril da superfície artificial (fig. 46 a 48) — isso sem considerar, ainda, a conotação sexual (e, portanto, orgânica) contida nessas peças, que seriam representações simplificadas, conforme sugeriu Sérgio Martins, dos órgãos masculino e feminino.⁶ Começa a surgir, em 1967, ainda, uma estrutura quadriculada, como uma espécie de retícula, que aparece justaposta às imagens que remontam ao momento primeiro da obra de Dias, no mais das vezes posicionada sob essas figuras, sem a elas se integrar. (fig. 49 a 51). Trata-se de uma estrutura que, conforme será analisado adiante, será mobilizada de forma recorrente ao longo de toda sua produção dos anos 1970, e que desempenhará função central em seu trabalho, sobretudo enquanto principal elemento de uma ampla reflexão, realizada pelo artista nesse período, a respeito dos mecanismos do circuito da arte.

Esses trabalhos, ainda, são tão mais exemplares quanto provisórios: trata-se de uma pesquisa circunscrita, que se esgota em um curto período de tempo, nesse intervalo entre 1966 e 1967, abrindo espaço para uma produção posterior em que não figura mais o repertório imagético relacionado à primeira fase da obra de Dias, realizada até meados de 1966. Nesse sentido, é como se aqueles trabalhos, ao conjugarem experiência brasileira à realização mais simplificada das formas, constituíssem uma espécie de exercício de linguagem, uma busca por outros procedimentos que ainda se encontrava em etapa inicial, e que deriva de investigações que serão importantes para os desenvolvimentos posteriores de sua trajetória, uma leitura que parte daquela fornecida por Sônia Salzstein:

Poderíamos muito bem ver os objetos *Dans mon jardin* e *Solitário*, assim como o relevo *O meu retrato*, todos de 1967, como peças de “transição”; elas sugerem a conexão entre a primeira e a mais recente produção do artista: elementos orgânicos e biomórficos parecem pressionar para vir à superfície, mas só podem fazê-lo como resíduos de uma alegoria remota, desmanchada sob as formas irrelevantes do design e da geometria anódina que marcavam a experiência do espaço na vida contemporânea.⁷

Muito desse quadro parece decorrer do ambiente pouco acolhedor que Dias encontrou na França em meados da década de 1960. Conforme mencionado no capítulo anterior, a saída de Dias do Brasil foi proporcionada pela bolsa recebida do governo francês como prêmio por sua participação na IV

⁶ MARTINS, Sérgio. B. “Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan”, *ARTMargins*, Massachusetts, v. 7, n.2, 2018, p. 95.

⁷ SALZSTEIN, Sônia. “Antonio Dias: anywhere is my land”. In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição, pp. 50-56.

Bienal de Paris, em 1965; uma circunstância benfazeja, se lembrarmos as relações que o artista já mantinha com o ambiente artístico francês, propiciadas por Jean Boghici, Ceres Franco e Pierre Restany, que atuaram diretamente para aproximar o trabalho de Dias do *nouveau réalisme*.

O circuito de arte daquela cidade, portanto, não era desconhecido do artista, que já dispunha de circulação no meio pelo menos desde a sua exposição individual na galeria Houston-Brown, em 1965. A familiaridade com esse ambiente foi proveitosa para que Dias pudesse participar de exposições na França durante o período em que viveu em Paris, entre dezembro de 1966 e por volta de maio de 1968, como o *Salon de la Jeune Peinture*, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, e *Accrochage 66*, na Galerie Mathias Fels, cujo foco, aliás, era justamente o chamado “retorno à figuração” — designação mais genérica que incluía também o *nouveau réalisme* e que apontava para uma tendência geral, verificada na arte francesa a partir dos primeiros anos da década de 1960, de distanciamento das vertentes abstratas em direção ao aprofundamento de pesquisas figurativas —, da qual a obra de Dias já havia sido aproximada.

No entanto, se o ambiente francês daquele contexto pareceu receber bem o seu trabalho, não deixa de ser importante lembrar que, conforme sugerido anteriormente, a vinculação de Dias ao grupo de artistas que integravam o retorno à figuração na França respondia, por um lado, a motivações estratégicas de Restany que visavam projetar a esfera de influência da produção do país para o âmbito internacional; por outro lado, e também como consequência desse movimento, sua aproximação daquele cenário solicitava a acomodação de aspectos particulares da sua obra a questões mais gerais referentes à produção francesa. Em função disso, não é difícil entender a visão essencialmente negativa que Dias registra, em boa parte de seus relatos, a respeito do período vivido em Paris; conforme discutido no primeiro capítulo, sua obra não correspondia, por exemplo, ao tom complacente de exaltação da tecnologia e dos resultados da industrialização que permeava o *nouveau réalisme* — fosse esse elogio fruto da retórica de Restany, e portanto auto-imagem construída e repetidamente afirmada como princípio do movimento francês, fosse ele a realidade oriunda dos próprios trabalhos de alguns de seus artistas. A desconexão com aquele ambiente fica muito evidente, por exemplo, em um depoimento no qual Dias afirma:

(...) a minha relação com o universo cultural francês, nessa ocasião, passava por uma fase crítica. As obras de alguns artistas, então consideradas políticas, me desiludiram naquele momento porque pareciam panfletárias, como se fossem meros cartazes. Para mim, que tinha amigos vivendo e atuando na clandestinidade no Brasil, aquele tipo de arte parecia

supérfluo. Por um lado, esse contraste fez com que me distanciasse desse tipo de ambiente apesar de, anteriormente, ter participado de várias exposições com alguns desses artistas.⁸

Esse cenário só iria mudar entre junho e julho de 1968, quando Dias, após breve período em Londres, na Inglaterra, mudou-se para a Itália. Cabe esclarecer, neste momento, que a época mais ou menos precisa de cada uma dessas viagens, no presente estudo, foi determinada a partir do cruzamento de dados fornecidos em materiais biográficos e depoimentos do próprio artista publicados em diversos livros.⁹ Em conversa com Hans-Michael Herzog, Dias afirma ter ido para Londres em meados de 1968; sabe-se, no entanto, em função de outros depoimentos, que ele passou maio daquele ano ainda em Paris, onde entrou em contato com as manifestações políticas levadas a cabo pelos jovens da cidade, e que ele chegou em Salerno, na Itália, entre junho e julho, mudando-se em agosto para Milão.¹⁰

Sua saída de Paris coincide com uma mudança também em seu trabalho; ele deixa de lado a produção daquelas obras, produzidas entre 1966 e 1967, em que conciliava o acúmulo da experiência brasileira anterior — expressa sobretudo no repertório visual mobilizado — a uma simplificação cada vez maior da forma, e começa a dedicar-se a trabalhos em que o antigo repertório imagético é definitivamente abandonado. Torna-se preponderante, a partir de então, uma formulação de matriz abstrato geométrica: em 1968, surgem os primeiros trabalhos que, apontando as direções que seriam seguidas dali em diante, apresentam alguns elementos que se tornarão recorrentes: os padrões da grade (que já tinham aparecido no ano anterior) e de marcas de tinta, como que aplicada com um spray (fig. 52 e 53), bem como a estrutura do retângulo incompleto, todas formas que serão mobilizadas frequentemente na produção de Dias. A partir desse ano, portanto, ele inicia uma investigação sistemática a respeito desse vocabulário, resultando em uma vasta produção que compreende, por exemplo, suas pinturas de grandes dimensões, nas quais se

⁸ DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 15.

⁹ Foram consultadas as seguintes referências: DIAS, Antonio. *Antonio Dias: trabalhos* / [autores, Paulo Sérgio Duarte, Klaus Wolbert, Nadja von Tilinsky]. Ostfildern: Cantz, 1994; DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista); DIAS, Antonio. *Antonio Dias: O país inventado*. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001; DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002; DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015; SCOVINO, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009; MORAIS, Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1916-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

¹⁰ A respeito do período em Londres, Dias comenta ter conhecido a cena artística da cidade, em especial a produção de Patrick Caulfield, então associado à pop. Cf. “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 140.

veem amplas áreas monocromáticas, a inscrição de signos linguísticos e a construção de austeros campos geométricos (fig. 70, 71, 72 e 75); as séries *The Illustration of Art*, realizada entre 1971 e 1977 (fig. 78 a 84), e *The Art of Transference*, produzida no período em que Dias viveu em nova York, entre 1972 e 1973; e, por fim, um conjunto de trabalhos em super-8 (fig. 85 a 88).

Trata-se uma mudança fisionômica significativa se considerarmos que, em curto período de mais ou menos três anos, a obra de Antonio Dias passou de uma figuração vigorosa para a expressão de uma visualidade lacônica. Esse tipo de alteração nítida seria comum em sua trajetória; uma visada mais ampla e retrospectiva em relação à sua produção permite divisar espécies de conjuntos (ou séries) de trabalhos, obras que se articulam entre si, retomando e aprofundando certos motivos e modos de fazer, e que depois dão lugar a outras pesquisas. O próprio artista forneceu as sugestões para esse tipo de leitura, ao afirmar que o seu trabalho era realizado sempre até o esgotamento de um assunto, o que determinava, muitas vezes, que ele ficasse longos período sem produzir.¹¹

Muito desse aspecto de sua obra deve-se a uma atitude essencialmente experimental frente à prática artística que Antonio Dias atribuía sobretudo à sua experiência brasileira.¹² E, de fato, a radicalidade com que pareciam expressar-se alguns dos artistas com quem Dias travou contato durante o período inicial de seu percurso, no começo da década de 1960 — e também nos anos anteriores, quando ele pôde conviver com nomes como Oswaldo Goeldi, Ivan Serpa e Aluísio Carvão —, teve papel fundamental em sua formação. Esse tipo de postura diante do trabalho da arte marcou decisivamente o seu modo de produzir, fornecendo também as bases para entender e situar as diversas mudanças de rumo que se instauraram ao longo de sua trajetória.

Além disso, o caráter experimental da sua obra permite formular hipóteses a respeito dos motivos que o levaram, por exemplo, a não se adaptar à realidade francesa. Conforme mencionado anteriormente, essa situação parece ter se realizado, em grande parte, em função de Dias não ter encontrado, naquele ambiente, um tipo de produção que reverberasse seus interesses e modos de atuar, ou que revelasse uma disposição para o experimental que estivesse em consonância com sua experiência brasileira. Inversamente, na Itália, a partir do final dos anos 1960, Dias encontrou um ambiente com a qual conseguiu identificar-se, sobretudo em função da postura experimental

¹¹ Cf. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 147; e DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), pp. 36-37.

¹² Cf. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. pp. 158-161.

apresentada por muitos dos artistas com quem ele teve contato naquele período. Sua chegada ao país ocorreu por intermédio do colecionador italiano Marcello Rumma, apresentado a ele por Lucio Del Pezzo, artista que Dias havia conhecido nas exposições da “nouvelle figuration” de que havia participado na Europa¹³. O fato de que o artista dispunha de um importante interlocutor no país facilitou com que ele se adequasse ao novo cenário — o contato com Rumma foi indispensável, por exemplo, para que Dias conhecesse os artistas vinculados à *arte povera*, e não é impossível assumir que tenha contribuído também para que ele fosse prontamente representado pela galeria Marconi (que começou a apresentar e vender seus trabalhos em 1969), garantindo, em parte, sua estabilidade financeira e a circulação da sua produção no meio europeu — uma configuração que deve ter favorecido a permanência de Dias no país.

No entanto, conforme a experiência do artista na França parece sugerir, apenas a plena inserção em um novo meio artístico não seria suficiente para garantir sua adequação. Foi fundamental, ainda, no caso italiano, o fato de Dias ter enxergado naquele ambiente um cenário artisticamente estimulante e com o qual ele conseguia, em alguma medida, identificar-se. Assim, conforme mencionado anteriormente, os artistas com quem Dias relacionou-se na Itália, e em cujas obras encontrava certa reverberação de suas próprias práticas e preocupações, pertenciam, de modo geral, a um grupo mais ou menos vinculado à *arte povera* — Giulio Paolini, Alighiero Boetti e Jannis Kounellis; Luciano Fabro, que tinha ateliê perto do de Dias, no bairro de Sesto San Giovanni, em Milão; Mario Schiffano, além do crítico Tommaso Trini, que se dedicou a escrever sobre o trabalho de alguns dos nomes mais importantes da *povera* e que produziu um texto, em 1969, sobre a obra de Antonio Dias. A própria sugestão para que Dias fosse morar na Itália partiu de Rumma em função da proximidade que ele enxergava entre a obra do artista brasileiro e aquela do grupo da *povera* no que diz respeito aos materiais utilizados e à prática de elaborar um projeto anterior à realização dos trabalhos¹⁴.

A *arte povera* surgiu em meados dos anos 1967; sua formulação deve-se, em grande medida, à atuação do crítico italiano Germano Celant, especialmente a partir da publicação, no final daquele ano, do seu texto-manifesto “Arte Povera: apontamentos para uma guerrilha”.¹⁵ O texto, que foi publicado na revista *Flash Art International* dois meses depois da realização, em setembro de 1967,

¹³ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 139

¹⁴ DIAS, Antonio. Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 18.

¹⁵ CELANT, Germano. “Arte Povera: appunti per una guerriglia” In *Flash Art*. 2016. Disponível em: <<https://flash-art.com/article/arte-povera/>> Acesso em: 22 jul 2019. Tradução minha.

da exposição “Arte Povera e IM Spazio”, na Galleria La Bertesca, em Gênova, buscava sistematizar e apresentar aqueles que eram vistos como os componentes comuns à pesquisa realizada por um grupo de artista italianos que atuava à época — entre eles, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mario Merz, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Gilberto Zorio, Emilio Prini (cujos trabalhos são analisados por Celant no texto).

O tom de sua argumentação é essencialmente exortativo, a começar pelo subtítulo do texto, “apontamentos para uma guerrilha”; o crítico defende a necessidade de reaver a liberdade da prática artística, que teria sido perdida face à sua subordinação às determinações do sistema de arte, que condiciona, padroniza e comodifica a obra. Para Celant, é como se os mecanismos de produção e disseminação relativos à prática artística submetessem o trabalho a uma necessidade de adequação às demandas do sistema que interfere na livre criação do artista; esse, por sua vez, vê-se reduzido a uma figura que alimenta esse sistema, fornecendo simplesmente obras capazes de se integrar à dinâmica de produção, circulação e venda instaurada. Nas palavras do crítico:

Anyone can propose reform, criticize, violate, and demystify, but always with the obligation to remain within the system. It is forbidden to be free. Once you create an object, you always have to remain by its side. That’s what the system commands. This expectation is never to be frustrated, and once an individual has assumed a role, he has to continue to perform it until death. Each of his gestures has to be absolutely consistent with his behavior in the past and has to foreshadow his future. To exist from outside the system amounts to revolution. (...) He is not allowed simply to create the object and then to abandon it to its destiny. He has to follow up on it, justify it, introduce it into the channels of distribution, turning himself as artist into a substitute for an assembly line.¹⁶

À convocação a uma prática artística livre, desvinculada das exigências e limitações impostas pelo sistema da arte, está implicada, também, a ideia de que se deve abandonar a premissa da *consistência* — no sentido de adequação às expectativas do circuito mercadológico de arte — na prática artística. Porquanto essa representaria apenas uma forma de manter o artista alinhado às demandas do fluxo de compra e venda do trabalho, ela deveria ser substituída, na argumentação de Celant, pela experimentação; enquanto processo de criação, a prática experimental resultaria em obras que respondem apenas às circunstâncias específicas de sua criação. Trata-se da concepção utópica de uma produção que seja exclusivamente circunstancial, expressa, inclusive, por muitos artistas que faziam parte da *povera*. Era o caso, por exemplo, de Michelangelo Pistoletto, um dos

¹⁶ CELANT, Germano. “Arte Povera: appunti per una guerriglia” In *Flash Art*. 2016. Disponível em: <<https://flash-art.com/article/arte-povera/>>. Acessado em: 22 jul 2019.

principais nomes em torno dos quais se deu a constituição do grupo, e cujo trabalho, segundo Celant, também se mostraria comprometido com o “registro da irrepetibilidade de cada instante.”¹⁷

Ou de Alighiero Boetti, cuja produção, nesses primeiros anos, era uma referência para Dias.¹⁸ Alex Potts comenta, a partir de *Rotolo di cartone ondulato* e *Catasta* (fig. 54 e 55), como muitas das obra de Boetti encerravam-se, em um primeiro momento, no próprio gesto que as compunha, podendo ser descritas pelas ações mesmas que elas realizavam: “It is a heap, it is a roll of cardboard pushed out from within, it is a bundle of pipes, etc.”¹⁹ Enquanto a materialização dos próprios enunciados que elas apresentavam, esses trabalhos poderiam ser entendidos como tentativas também de afastar qualquer determinação que não estivesse associada ao momento específico de sua elaboração. No entanto, ainda conforme argumenta Potts, a obra de Boetti prescindiria da idealização que Pistoletto (e também Celant) imbuía à prática artística livre, mantendo-se atenta à reflexão sobre os processos discursivos que ela assinalava.

Assumindo a utopia de uma prática artística totalmente livre e desvinculada das pressões do sistema da arte como um dos eixos centrais da *povera*, e o ponto comum entre os seus artistas, é possível compreender o tipo de vitalidade que Dias parece ter enxergado no ambiente italiano, no final dos anos 1960. Existe uma consonância entre a postura por ele adotada frente ao trabalho da arte e a disposição anárquica que perpassa o discurso de Celant, algo que parametriza, inclusive, muito das suas práticas desde sua experiência no Brasil, conforme mencionado anteriormente. A Itália naquele período apresentava-se então como um ambiente propício para que Dias pudesse explorar novos assuntos e modos de fazer, colocando em prática a reorientação do seu trabalho que já havia sido sinalizada com a sua saída do seu país de origem, e que resultaria na mudança fisionômica anteriormente mencionada.

A radicalidade defendida por Celant como núcleo da prática dos artistas da *povera* correspondia, ainda, a um posicionamento social e político igualmente assertivo. Assim, manter-se fora do sistema da arte significaria preservar a autonomia e liberdade da arte e assumir, também, uma postura revolucionária, uma vez que à prática artística livre corresponderia um posicionamento político que se voltava contra a própria estrutura capitalista de produção e circulação de mercadorias.

¹⁷ CELANT, Germano. “Arte Povera: appunti per una guerriglia” In *Flash Art*. 2016. Disponível em: <<https://flash---art.com/article/arte-povera/>>. Acessado em: 22 jul 2019.

¹⁸ CAMNITZER, Luis. “Alighiero Boetti: the revision of order.” *Artnexus*, n. 87 (dez 2012 - fev 2013), p. 66.

¹⁹ POTTS, Alex. “Disencumbered Objects”. *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), p. 177.

Over there a complex art, over here a poor art, committed to contingency, to events, to the non-historical, to the present — “we are never entirely the contemporaries of our present” (Jules Régis Debray), to an anthropological viewpoint, to the ‘real’ man (Karl Marx), and to the hope (in fact now the certainty) of being able to shake entirely free of every visual discourse that presents itself as univocal and consistent. Consistency is a dogma that has to be transgressed, and the univocal belongs to the individual and not to ‘his’ images and products.²⁰

A essa postura, Celant opõe, ainda, as práticas em vigor naquele momento que se vêem inseridas no sistema artístico e a ele subordinadas, dentre as quais o autor inclui as vertentes da op, da pop e do minimalismo (ao qual ele se refere no texto como “primary structures”).

In a context dominated by technological inventions and imitations, one finds oneself faced by one of two choices: either a kleptomaniac reliance on the system and the use of codified and artificial languages in comfortable dialogue with existing structures, both social and private, the acceptance of ideology and its pseudo-analyses, an osmosis into all the apparent revolutions that are immediately reabsorbed, the subordination of one’s work to the abstract (op) microcosm or to the socio-cultural (pop) and formal (primary structures) macrocosm; or, entirely at the other extreme, an option for free and individual self-development.²¹

A ideia de que o texto de Celant apresenta o caráter de um manifesto, portanto, parte não apenas da observação de que ele anuncia um ideal de prática artística, como também de que ele propõe — e em grande medida convoca —, em tom combativo, o exercício de recusa e insubordinação frente à lógica mercadológica do capitalismo. E, conforme sugere Nicholas Cullinan, o tom aguerrido do texto de Celant está mapeado sobre as próprias circunstâncias políticas e sociais da Itália naquele período:

Celant's overtly politicized tract proclaimed Arte Povera's radical dimension, invoking revolutionary rhetoric as an attack on consumerism. Critiquing the superstructure of capitalism, invoking class struggle, and questioning the "use value" of art, the language of violence co-opted by Celant was consonant with the Italian political situation of the time.²²

E, mais adiante:

(...) in the late 1960s in Italy, invoking the ideology of guerrilla warfare acted not only as a reference to, and condemnation of, the presence of U.S. troops in Vietnam, but was also deployed as a charged metaphor for the struggle against American imperialism. (...)

²⁰ CELANT, Germano. “Arte Povera: appunti per una guerriglia” In *Flash Art*. 2016. Disponível em: <<https://flash-art.com/article/arte-povera/>>. Acessado em: 22 jul 2019.

²¹ Ibid.

²² CULLINAN, Nicholas. “From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera.” *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), The MIT Press, p. 9.

guerrilla war served as an analog for cultural rivalry, peasant resistance as a model for Arte Povera's renunciation of consumerism, and Vietnam as a metaphor for university protests.²³

Havia, no espírito anti-americano dos artistas italianos daquele período, portanto, um eco da crítica à política externa imperialista colocada em prática pelo país. E não à toa, conforme aponta Cullinan, “havia pouco espaço para ambiguidade na percepção da arte americana durante esse período”²⁴; a produção dos Estados Unidos era frequentemente entendida pelos artistas italianos como mero produto de importação oriundo de uma nação industrializada. No entanto, ao integrar o espírito anárquico e combativo verificado na retórica de Celant e na prática de muitos dos artistas daquele grupo, a imagem da produção norte-americana como algo a ser combatido funcionava não apenas em sentido negativo, reservando à *povera* o extremo oposto dessa e de outras práticas do período, como também em sentido positivo, ao reivindicar à produção italiana, dentro do circuito internacional da arte, sua originalidade e relevância.

Como parece ser o caso em outros discursos da metade do século XX (conforme sugerido no capítulo anterior, por exemplo, em relação ao *nouveau réalisme* francês, concebido e divulgado por Pierre Restany), quer trate-se de uma auto-imagem construída e constantemente reafirmada, quer estejamos falando de uma realidade que advém das próprias obras (e também, por que não, de uma mistura de ambos), fato é que instituição da imagem da “arte pobre” funcionava, simbolicamente, para afirmar a atualidade da arte italiana frente ao quadro mais amplo da época.

Esse panorama do contexto italiano do final dos anos 1960, que envolvia os conflitos político próprios ao interior daquele território, bem como sua posição no cenário internacional, informou decisivamente a obra realizada por Antonio Dias a partir de sua chegada ao país. Tendo instalado-se na Itália em 1968, Dias testemunhou justamente o período de recrudescimento dos embates políticos que lá se desenrolavam, quando as manifestações levadas a cabo pelos jovens passaram a assumir a violência como estratégia. Em diversas entrevistas, o artista narra sua chegada à Itália rememorando a lembrança dos confrontos que presenciou na Praça de São Marcos, em Veneza:

Rumma disse para nos encontrarmos em Veneza na inauguração da Bienal. Então botei o que eu pude num trem e fomos embora, eu e a Solange [Escosteguy, com quem era casado à época], para Veneza. Fomos em direção à Praça de São Marcos e, pouco antes de chegarmos lá, encontramos com Marcello Rumma na rua. Em São Marcos cheguei a tempo de fotografar os estudantes que amainavam o pavilhão e içavam a bandeira vermelha em

²³ CULLINAN, Nicholas. “From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera.” *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), The MIT Press, p. 10.

²⁴ No original, “there was little room for ambiguity in the perception of American art during this period”. Ibid, p. 17.

seu lugar. E vi críticos de arte e artistas que arremessavam cadeiras contra a polícia, que depois revidava com cassetetes.²⁵

Dias produziu diversos trabalhos nessa época, a partir de 1968, que eram formulados considerando situações e assuntos que permeavam o seu dia a dia; isso não apenas no que diz respeito à investigação de um vocabulário e de estratégias conceituais — também presentes na produção de muitos artistas da *povera* —, com os quais ele se defrontava no meio artístico europeu em que vivia à época (tópico que será discutido mais adiante), mas também ao endereçar questões que se apresentavam, de modo direto, no seu cotidiano. Em consonância com o que se podia observar em seu trabalho anterior, produzido no Brasil entre meados de 1963 e 1966, Dias não abdicava então de reformular os aspectos mais costumeiros da realidade. Era o caso, por exemplo, de *To the police*, de 1968 (fig. 56), um conjunto de três pedras feitas de bronze, acompanhadas por etiquetas de identificação do mesmo material, nas quais aparece inscrito o título da obra; *The Illustration of Art / Dazibao / The shape of power*, de 1972 (fig. 57), na qual Dias recobria, com tinta acrílica vermelha, as notícias sobre o caso Watergate publicadas ao longo de uma semana nos jornais *Corriere Della Sera*, da Itália, e *The New York Times*, dos Estados Unidos, gerando formas geométricas irregulares sobre a folha de papel; ou *O país inventado*, de 1976 (fig. 58), que alude aos tumultuados cenários políticos não apenas da Europa (e especialmente da Itália), mas também às experiências anteriores vividas por Dias no Brasil e à repressão do regime ditatorial, que se agravava no país.

Embora a referência ao tempo presente fosse exemplarmente enunciada nesses trabalhos, ela também se apresentava em diversos outros momentos desse período de modo menos declarado. Mesmo a série *The Illustration of Art*, que se detinha especialmente sobre um questionamento mais autorreflexivo a respeito da linguagem da arte, não deixava de postular a remissão ao real, por exemplo, nos bastões da Indonésia, utilizados em processos manuais de tingimento, que Dias incorporou ao trabalho *The Illustration of art / One & three / Stretchers / Model*, de 1971 (fig. 59), cujo propósito, segundo o artista, era comentar a “questão do valor monetário do trabalho com relação ao seu tamanho.”²⁶ Ou nos quadros que ele produziu um pouco antes dessa série, que assinalam a reorientação da sua obra em direção a uma visualidade mais austera, mas aos quais não faltavam reminiscências a preocupações políticas e sociais, sobretudo por meio da inscrição de

²⁵ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 141.

²⁶ DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 38.

termos como *historia*, *memória*, *monumento* e *lugar*, que compartilhavam um sentido agudo do acúmulo de camadas históricas depositadas em determinadas imagens.

De algum modo, esses elementos contribuíam para que a produção mais sóbria de Dias não se visse circunscrita ao discurso autorreferente que ocupava os trabalhos de alguns dos artistas daquele período — e não apenas aquele como o de Joseph Kosuth, que haveria de melhor incorporar, nas suas falas e na sua obra, a defesa à lógica racionalista, mas mesmo o de Sol LeWitt (fig. 60), cuja obra, na visão de Alexander Alberro, “proporia um modo de produção oposto ao racionalismo”²⁷. No entanto, mais do que se estabelecer como uma resposta imediata ao quadro da arte daquele período e às estratégias da linguagem conceitual que o permeavam (um debate que será tratado mais adiante), esses elementos da obra de Dias parecem comunicar uma visada singular que derivava, em grande medida, da sua experiência formativa no Brasil, de um “sentimento problemático da própria historicidade”²⁸, nas palavras de Sônia Salzstein, que lhe era particular, e do qual decorre naturalmente a diferença da sua obra em relação ao quadro mais amplo em que ele se situava:

(...) esse sentimento atroz de um presente que não se adensava, que não depositava memória nem se agregava a uma tradição constituída, levava a obra à desconstrução da noção de estilo e à destituição paciente da dimensão cognitiva da técnica que no mesmo momento mobilizavam boa parte da arte no meio internacional. (...) A série “A ilustração da arte” parecia um desdobramento cortante dessa mesma questão, com a qual, já se disse, os artistas neoconcretos se haviam defrontado: depois de terem vivido a condição “não-moderna” em plena era moderna, não teriam decerto desenvolvido uma sensibilidade tremendamente aguçada para confrontar o depois-do-moderno cuja distância histórica se armara no horizonte? E o depois-do-moderno não assinalava, para a produção artística contemporânea, a necessidade excruciante de comunicar, mesmo que a arte não tivesse nada relevante para comunicar que não a própria impossibilidade de comunicar? ²⁹

Voltando ao ambiente da Itália, parece possível argumentar que ele tenha representado um cenário relativamente próximo à realidade que o artista havia experienciado até o final de 1966 no Brasil. Em termos político-sociais, ambos os países viviam um período marcado por instabilidades e conflitos — e, mesmo a Itália não estando sob um governo ditatorial como o Brasil, ainda estava latente à memória coletiva a experiência relativamente recente do fascismo. Ademais, guardadas as

²⁷ ALBERRO, Alexander. “Reconsidering Conceptual Art”. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachussets; London, England: The MIT Press, 1999, p. 20. No original: “(...) LeWitt’s theory proposes a mode of production that is opposed to rationalism”.

²⁸ SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição, p. 64.

²⁹ Ibid, pp. 64-66.

especificidades de cada contexto, ambos deparavam-se com as contradições que se assomavam de processos de crescimento econômico aos quais se combinava a preservação de uma estrutura social calcada na desigualdade.

Celant's characterization of Arte Povera reflects Italy's struggle to reconcile and adapt to its transition from a relatively impoverished and predominantly agrarian country ravaged by World War II to the rapidly industrializing nation propelled by the Marshall Plan-backed *miracolo italiano*, or economic miracle, in the late 1950s and early '60s. (...) Yet this "miracle" caused Italy a great deal of social tension and upheaval. A case in point was the dislocation engendered through the geographical and economic schism of mass migration from the poor South to the rich North. The diaspora was documented in Luchino Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco and His Brothers*) of 1960, which juxtaposed the harsh reality of the North's newfound prosperity against the South's pool of cheap labor. Visconti's modern fable was a testament both to the dramatic transformation that Italy experienced during this time and the struggle for some of its populace to keep pace with this change.³⁰

Assim, a *arte povera*, surgindo em um momento em que se faziam sentir os efeitos contraproducentes da modernização — que agravava e expunha os contrastes sociais já inscritos na sociedade italiana, tornando claro que o crescimento econômico e o desenvolvimento industrial não significavam a superação da condição de desigualdade —, não deixava de endereçar-se a essa experiência, como é sugerido por Nicholas Cullinan. O autor defende, contudo, que o modo como Celant articulava “hegemonia cultural” a um contexto social político mais amplo correspondia a uma visão utópica que julgava ser possível que a arte influenciasse as circunstâncias sociais. No entanto, ao invés de conceber a relação entre as duas esferas (social e artística) a partir da ideia de “influência”, mais ou menos nos termos como a entende Cullinan, proponho pensá-la como um complexo intrincado: a prática artística, enquanto resultado de uma série de experiências que se davam a partir da esfera social, não deixaria de formular, portanto, as questões que se colocavam de modo urgente no debate público.

Logo, se a constituição da *povera* responde em parte à reafirmação da atualidade e validade da arte italiana frente à produção internacional, conforme foi sugerido anteriormente, sinalizando a busca por estabelecer e firmar uma prática que emergisse das circunstâncias e questões nacionais, então não é estranho pensar que ela refletisse, também, a respeito da experiência recente diante da modernização e de seus efeitos na sociedade italiana — especialmente, nesse sentido, sobre os interesses que teriam orientado esse processo (lembrando que ele foi instaurado como parte do

³⁰ CULLINAN, Nicholas. “From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera”. *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), The MIT Press, p. 13.

Plano Marshall e que foi motivado, portanto, pela intenção dos Estados Unidos em ampliar de seu mercado consumidor).

Por sua vez, a ideia da precariedade material que caracterizaria a *povera* pode ser entendida, portanto, também enquanto imagem da “pobreza estética metafórica”³¹, que buscava cumprir, a partir da dissolução da noção de forma, uma investida contra as práticas da op, da pop e da *minimal*, ao mesmo tempo que objetivava galgar a validação da experiência italiana, em suas idiossincrasias, como lugar de potência de criação frente ao cenário da arte daquele momento. Tratava-se de um recurso, portanto, central para alinhar o discurso artístico à crítica social:

The only hope for salvation lay in rejecting Puritanism and homogenization, in contaminating them and ripping them open with soft and acid matter, with animals and fire, with primitive crafts techniques like axe-blows, with rags and ears, stones and chemicals. The important thing was to corrode, cut open, and fragment — to decompose the imposed cultural regime.³²

A ideia da precariedade material não correspondia ao único procedimento adotado pelos artistas da *povera*, no entanto; ela apontava, por um lado, para um dado que advinha da própria realidade dos trabalhos; por outro, para uma auto-imagem construída. Nesse sentido, a meticulosa investigação que conduziu, muitas vezes, ao uso de materiais com aspecto mal-acabado talvez não deva ser entendida enquanto uma recusa, necessariamente, ao rigor de formulação da obra, ou mesmo a uma aparência provisória.

A combinação entre um impulso de desagregação e um esforço de construção surge, inclusive, como força motriz de muitos dos trabalhos da *povera*, como é o caso de *1m³ di terra* e *2 m³ di terra*, de Pino Pascali (fig. 61), e *Torsion*, de Giovanni Anselmo (fig. 62), que conjugavam materiais orgânicos a um vocabulário retirado do repertório minimalista. Ou *Bronzo patinato nero e seta naturale (Piede)*, de Luciano Fabro (fig. 63); a obra é constituída a partir de uma incongruência fundamental entre o modo como seus elementos apresentam-se à visualidade e, por outro lado, sua realidade material: a base, feita de bronze, emula um tecido maleável dobrado; a parte superior, inversamente, é feita de seda, mas estruturada de modo a sugerir certa rigidez. O título do trabalho, uma descrição literal dos seus materiais, potencializa esse sentido; mesmo sabendo do que se constitui a obra, é impossível ignorar os efeitos que o tratamento da matéria impõe ao olhar. O gesto de Fabro instaura a reversibilidade entre as oposições forma e informe, rigidez e maleabilidade, que se estende para outros aspectos do trabalho; ficam acentuadas, também, as contradições entre a

³¹ CULLINAN, Nicholas. “From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera”. *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), The MIT Press, p. 28. No original, “metaphorical aesthetic poverty”.

³² Ibid, p. 18.

forma abstrata e as alusões à figura humana (ou animal) a que a obra pode instar — especialmente a partir da sugestão, também contida no título, de que se trata da representação de um pé (*piede*) —, bem como as referências ao debate moderno em torno dos elementos da escultura; a estrutura de bronze, que é ao mesmo tempo base e parte da obra, alude de modo direto aos processos de revisão da forma do início daquele século. É possível enxergar, no modo como os artistas da *povera* combinavam as forças de construção e desconstrução em seus trabalhos, a incorporação mesma, enquanto forma, das contradições que perpassavam o processo de modernização da Itália naquele momento; em última instância, tratava-se, ainda, de um procedimento que permitia entrever a referência ao tempo histórico no qual aquela produção era engendrada:

Esta complejidad de gestos y operaciones descarta el mero “retorno” a la modalidad manual o artesanal, e impide que la obra de los artistas del *Arte Povera* caiga en las posturas reaccionarias de la *pittura metafisica* o en las actitudes de la cultura de la moda y del diseño, que se limitan a fetichizar el retorno a los materiales e procedimientos de la era preindustrial. Sin embargo, algunos comentaristas han caído en la tentación de apuntar un deseo latente de regresión histórica (por ejemplo, cuando Daniel Buren se refirió a la obra de Kounellis como “De Chirico en tres dimensiones”), o de celebrar la dimensión intrínsecamente “poética” de estas obras, cuaidade numinosa programáticamente eliminada de la obra de los artistas americanos de esa generación. Pero la que hace que la obra de los italianos a menudo resulte tan poética, es su capacidad única de fusionar las súbitas epifanías de la memoria histórica con la crítica radical del presente.³³

Esse aspecto da pesquisa dos artistas da *povera*, e sobretudo o tipo de exercício de linguagem em que se buscava embaralhar os contornos dos elementos que compõem a obra (como ilustrado pelo trabalho de Fabro), estavam presentes também na produção anterior de Antonio Dias, realizada entre meados de 1963 e 1967 (e portanto, antes do artista instalar-se na Itália), como estratégia produtiva. Vale lembrar, por exemplo, as superfícies vinílicas que pontuavam diversos trabalhos desse período, como *Nota sobre a morte imprevista* (fig. 12), *A morte de Black Hawk* (fig. 51), *Dans mon jardin* (fig. 46) e *O meu retrato* (fig. 49), muitas vezes recobrando estruturas que, inversamente ao que aparentavam, eram rígidas; ou, de modo mais geral, ao fato de a obra de Dias não prescindia do rigor formal, mesmo nos momentos em que ela parecia encaminhar-se para a desintegração da forma.

Assim, o tipo de proximidade que Dias enxergava em relação ao contexto italiano diz respeito não apenas às circunstâncias sócio-políticas que ele encontrou naquele ambiente — no qual os discursos da renovação da prática artística e da revolução social encontravam-se imiscuídos e se

³³ FOSTER, Hal ... [et al.] *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, c2006, p. 513.

fortaleciam mutuamente —, mas também em função das práticas artísticas realizadas no país pelo grupo da *povera*, que compartilhava muitas das preocupações centrais à produção de Dias, e de outros artistas brasileiros a ele contemporâneos:

Aliás, logo escrevi para Hélio Oiticica, dizendo que ele já tinha um companheiro para a *Tropicália* [referindo-se a Kounellis]; alguém que também usava araras, cactos, muitos sacos de carvão e de gêneros alimentícios. De fato, com algumas diferenças, Kounellis, Luciano Fabro e o restante do grupo da *arte povera* tinham uma atitude experimentalista bem próxima do ambiente artístico de então. (...) Antes de mais nada, unia-nos a juventude e o idealismo de lutar por um país sem ditadores e por uma renovação da linguagem visual, que parecia menos interessada em estética e mais voltada para a incorporação de sistemas de comunicação de massa.³⁴

Cumpre lembrar que, em ambos os casos, estamos falando de movimentos — sociais e artísticos — muito vinculados às demandas e aspirações da juventude daqueles países, como o próprio Dias encarregou-se de apontar; um tipo de cenário em que o idealismo fermentava e, junto com a gravidade das circunstâncias políticas e sociais do momento, dava vazão à radicalidade dos discursos da época. É a partir dessa chave que é possível situar algumas das questões que eram colocadas de modo mais urgente, tanto no Brasil quanto na Itália, como a adesão a uma postura anti-americana e o estabelecimento de uma atitude experimental na prática artística — que incluía não apenas pressionar os limites da própria obra, como também reavaliar os espaços por ela ocupados e o papel do espectador, muitas vezes resultando em questionamentos que se voltavam contra os alicerces da própria ideia do sistema de arte.

El rechazo del *Arte Povera* a participar del Minimalismo y del *Pop Art* marcaba un rechazo en participar en la cultura de consumo avanzada. Además, la resistencia a una estética basada en nociones modernas y tardomodernas de autonomía tenía una implicación política, por cuanto el *Arte Povera* enfatizaba la necesidad de reubicar la obra de arte en los espacios socialmente compartidos del activismo político y de crear un nuevo modo de apelar al público. Por tanto, el *Arte Povera*, recurrió al legado antimoderno de De Chirico para reinvestir la práctica artística una dimensión mítica, teatral y corporal, no sólo para oponerse a la lógica y a la racionalidad instrumental de la escultura minimalista, sino también a la homogeneidad de las formas avanzadas de la cultura del espectáculo, donde lo global suprime la experiencia de lo local, y la comunicación instantánea oblitera el papel de la memoria y de la historia.³⁵

³⁴ DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), pp. 20 - 22.

³⁵ FOSTER, Hal ... [et al.] *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, c2006, p. 511.

2.2 Objeto e participação: a experiência da vanguarda brasileira na obra de Dias de 1968

Exatamente no ano da sua chegada à Itália, em 1968, Dias produziu uma série intitulada *Project-book - 10 plans for open projects*. Conforme indicado no título, a obra trazia o desenho daquilo que pareciam dez projetos, diagramas arquitetônicos; em cada um deles, eram apresentadas estruturas retangulares nas quais eram assinaladas instruções para a construção de um território, monumento, ambiente etc. Em algumas delas, via-se apenas a delimitação do espaço que deveria ser ocupado pelas construções, em uma perspectiva vista de cima; em outras, era possível divisar inscrições mais precisas, como a sinalização da escala a ser adotada ou o material que deveria ser utilizado. Mesmo nessas últimas, no entanto, vigorava no trabalho um sentido geral de indeterminação; era como se os dados inscritos naqueles projetos, em sua abrangência e imprecisão, contrariassem as expectativas associadas à linguagem prescritiva e detalhada a eles associada. Isso fica reforçado pelos enunciados que Dias elaborou para cada desenho³⁶, que trazem o registro verbal, e um pouco mais detalhado, das instruções contidas nos projetos:

1 - Do it yourself: Freedom Territory / a basic open structure, that only works from the moment someone uses the space declared free to put on an action, be it mental, physic or visual. It is important that the person adopts a complete unconditioned position before penetrating the territory-structure. No dimension previewed: to be made in any scale.³⁷

Ou, ainda:

4 - Area for / the beginning / the end / surface made of 23 concrete-cement tiles, with two superposed black marble ones in one of the edges. The participant's action consists in determining a relation between the black tiles and the title. The black chant invades or retracts itself? From this question on the participant should try to justify the choice of one or other hypotheses; it is in this act of justifying that the experiment assumes its signification, which is that of a basic structure for a liberation theatre of participating individual. Any possible dimensions over 4 x 6 meters.³⁸

Conforme as descrições desses projetos deixam entrever, o eixo em torno do qual se constitui o trabalho, se não é o aspecto físico das estruturas nele assinaladas, está nos sentidos desencadeados pela participação do espectador, que é convocado a atuar diretamente, a partir das prescrições contidas em cada desenho. Enquanto aspecto central do trabalho, esse assunto é

³⁶ Embora esses enunciados não tenham sido concebidos como acompanhamento para os diagramas, o que significa que eles não chegariam ao conhecimento do público, trata-se de material valioso para a análise da obra, e que foi divulgado graças à sua publicação no catálogo mais recente do artista. Cf. DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015, p. 97.

³⁷ Ibid, p 97. Grifos do autor.

³⁸ Ibid, p.97 . Grifos do autor.

revelador das mudanças pelas quais passava a produção de Dias então. Por um lado, a ideia de uma participação livre e imprevisível, capaz de alterar (ou mesmo determinar) a constituição da obra, encaixa-se perfeitamente bem à utopia de uma produção desvinculada de parâmetros externos às suas próprias contingências, que informava decisivamente a *povera* e que, conforme discutido anteriormente, passou a constituir um importante aspecto da obra de Dias. Por outro lado, esse trabalho preservava a experiência da vanguarda brasileira, da qual o artista havia participado ativamente durante os anos 1960, e não apenas na forma de reminiscências a um momento passado, como seria possível supor, mas demonstrando grande capacidade de atualização em relação ao que era desenvolvido no Brasil, aos debates instaurados na época e às reflexões suscitadas a respeito de temas como o objeto da arte e a participação do público.

Idealizado em 1968, o *Project-book* não foi necessariamente concebido após a chegada do artista à Itália; no entanto, esse dado parece pouco importar, já que não se pretende assinalar algum tipo de interferência direta do contexto daquele país no modo de pensar de Dias, mas tomar a obra como referência para esmiuçar as mudanças pelas quais passava o seu trabalho, permitindo contemplá-lo a partir da dinâmica entre o novo quadro de forças em que ele se encontrava e aspectos já centrais à sua prática artística.

Para dar início a tal discussão, cabe retomar alguns trabalhos realizados em 1967 e já brevemente mencionados aqui (fig. 46 a 49). Naquele ano, e até 1968, Dias produziu um conjunto singular de objetos, que se circunscreveu a esse curto período de tempo e que, à semelhança do que se verificava nas suas telas e *assemblages* da mesma época (fig. 42, 43 e 51, por exemplo), conciliava o repertório de imagens característico de sua fase anterior a uma realização notadamente simplificada. Neles, há uma sugestão de endereçamento ao espectador e de convocação à participação pelo modo como sugerem alguma tutilidade e mobilidade, em função, respectivamente, dos materiais usados — os revestimentos excessivamente assépticos ou, inversamente, que simulam a matéria orgânica — e das suas dimensões portáteis, sobretudo aqueles que dispõem das proporções de caixas.

O modo como essas obras manifestavam a questão da participação reverbera muito da experiência brasileira sobre o assunto, desenvolvida de modo produtivo na arte de vanguarda brasileira da década de 1960. O deslocamento da figura do espectador de uma função “contemplativa”, para usar um termo que permeava a discussão, em direção àquela que demanda uma atuação direta integra-se desde muito cedo ao pensamento sobre arte no cenário nacional. Esse movimento constitui um dos desdobramentos importantes da ideia de não-objeto, conforme concebida por Ferreira Gullar, em 1959. A noção do não-objeto fundamenta-se basicamente na

contestação dos parâmetros da noção de forma, notadamente da pintura e da escultura — com as delimitações impostas, respectivamente, pelo *chassi* e pelo pedestal —, em direção à constituição de um objeto que, prescindindo das restrições decorrentes do paradigma de representação e dos modelos da arte, realizar-se-ia “fora de toda convenção artística”³⁹. Entendido enquanto “síntese de experiências sensoriais e mentais”⁴⁰, o não-objeto apresenta-se em sua potencialidade de apreensão pelo sujeito; nesse sentido, ele abarca a possibilidade de atuação desse sujeito, ou espectador, sobre a obra.

A maioria dos não-objetos existentes implicam, de uma forma ou de outra, no movimento sobre ele do espectador ou do leitor. O espectador é solicitado a *usar* o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra — e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse *uso*, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não-objeto é concedido no tempo: *é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta*. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como *inconcluso* e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é *mais* que antes — e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma do seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.⁴¹

Enquanto experiência inicial, a teorização proposta por Gullar apresenta ainda um traço dicotômico na maneira como o autor institui a oposição entre participação e contemplação a partir de uma distinção estrita entre a postura ativa e passiva, respectivamente, do espectador, como se o ato de observar uma obra não envolvesse uma série de processos racionais que demandam do sujeito uma atuação igualmente participativa. No entanto, tratou-se de uma iniciativa de extrema importância, tanto no sentido de sistematizar as pesquisas realizadas naquele momento, destacando assuntos compartilhados por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, quanto ao fundamentar as bases para o aprofundamento das reflexões e pesquisas — algumas delas realizadas por esses próprios artistas — em relação à participação do espectador.

³⁹ GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977. p. 90.

⁴⁰ Ibid, p. 85.

⁴¹ Ibid, p. 94. Grifos do autor.

Dento do escopo que nos interessa, a “Teoria do não-objeto” permite delinear o cenário em que se desenvolveu a obra de Hélio Oiticica, por exemplo, em seu percurso em direção à ampliação das noções de experiência e participação. A formalização do tempo de participação enquanto elemento implicado à constituição da obra, conforme proposto por Gullar, reverbera no próprio modo como Oiticica concebe seus trabalhos, em termos práticos e teóricos, a partir do final da década de 1950. O percurso por ele trilhado, que irá redundar na expansão da obra em direção ao ambiente, inicia-se nas investigações realizadas a respeito, por um lado, da internalização da contemplação do sujeito ao trabalho como *duração*⁴² e, por outro lado, do entendimento da cor como expressão do tempo. Em um texto de dezembro de 1958, Oiticica afirma:

b) A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura do passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor-luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. (...) Chego assim pela cor à concepção metafísica da pintura. A estrutura vem juntamente com a idéia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura *a priori*, ela se constrói na ação mesma da cor-luz.⁴³

Nesse período, Oiticica dedicava-se sobretudo a realizar seus relevos, bilaterais, núcleos e penetráveis (fig. 66 a 69). Nessas obras, os planos de cor (ou a cor “metafísica” enquanto estrutura) que se desdobravam no espaço, pendurados por cabos ou dispostos no ambiente, reverberam as próprias formulações concebidas por Oiticica no plano teórico. A camada homogênea de tinta que recobre as superfícies desses trabalhos, destituída de qualquer textura (considerada então um elemento dispersivo pelo artista⁴⁴), institui uma relação de reversibilidade entre plano e cor, de modo que essa assume a materialidade daquele. Destacados da parede, esses módulos instauram um regime de suspensão em que a experiência estética realiza-se no corpo a corpo com a matéria mesma do trabalho de arte. E, ao conceber a duração dessa experiência enquanto componente do trabalho, que, ao mesmo tempo, determina e altera a sua estrutura, Oiticica integra a participação do

⁴² A noção de duração para Oiticica remonta à sua formulação por Henri Bergson; no entanto, como tal assunto parece localizar-se fora do escopo da presente pesquisa, optou-se por apenas assinalá-lo.

⁴³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* / Hélio Oiticica; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão: Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 16-17.

⁴⁴ Ibid, p.17.

sujeito, para além do gesto de manipulação ou participação ativa (ainda que esse sentido não esteja excluído do seu raciocínio), enquanto elemento da obra:

A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, organísmicos em sua relação, sinais para si. O espaço já existe latente e a obra nasce temporalmente. A síntese é espaço-temporal. Essa *dimensão infinita* da obra é um elemento importante, talvez o de maior transcendência; os planos, apesar de definidos, já possuem essa independência “além do limite”, e pela maneira que se organizam, organicamente e em tensão constante, com uma sonoridade interna grave, revelam essa dimensão que, como as dimensões de uma obra de arte, não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador. A “forma” não é, pois, o plano delimitado, e sim a relação entre estrutura e cor nesse organismo espaço-temporal.⁴⁵

Ao longo da década de 1960, a concepção proposta por Hélio Oiticica a respeito da ideia de participação aprofunda-se significativamente, de tal modo que passa a ser internalizada nos próprios trabalhos como eixo central pelo menos a partir de 1963, com seus primeiros *Bólides*, e sobretudo no ano seguinte, com os *Parangolés*. Nesse trabalho, conforme sugerido no capítulo anterior, a experiência de participação estende-se não apenas àqueles que vestem as capas, mas também aos que os observam; ele compreende, ainda, conforme as hipóteses aqui construídas, a incorporação do confronto enquanto matéria mesma da obra. Esse breve panorama do trajeto de Hélio Oiticica atesta o lugar central que ocupa em sua produção a reflexão a respeito da ampliação da noção da obra em direção à ideia de uma experiência que incorpora o espectador e o seu ambiente, uma preocupação que perpassa todo esse percurso e que encontra formalização com o *projeto ambiental*, definido por Oiticica em meados 1967, e que abarca, retrospectivamente, as experiências realizadas desde o final da década anterior:

Ambiental para mim é a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, cada qual

⁴⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* / Hélio Oiticica; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão: Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 21. Grifo do autor.

com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala.⁴⁶

As formulações propostas por Gullar e Oiticica compartilham uma visão a respeito da ideia de participação que aparecia formulada também nos trabalhos de Dias realizados em 1967, uma reflexão que, desenvolvendo-se a partir da experiência radical legada pelo Neoconcretismo, vinha no bojo da dissolução dos parâmetros da noção de objeto, processo no qual a inscrição do espectador era um dos elementos centrais. E na produção de Dias, mesmo anteriormente, era essa a reflexão que figurava em uma obra como *Coração para amassar*, de 1966, ou, igualmente, em trabalhos anteriores, como *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965.

Em *Project-book*, por sua vez, a noção de participação aparece agora internalizada à própria estrutura da obra de modo mais decisivo, uma vez que o trabalho instaura-se a partir do momento em que são executadas as ações descritas. Isso ao menos nesse primeiro momento: sabe-se que o único projeto realizado em três dimensões, e que, portanto, “cumpriu” o propósito de sua idealização inicial, foi *Do it yourself: Freedom Territory*, apresentado na mostra coletiva *Contemporary Art: Dialogue between East and West*, no National Museum of Modern Art, em Tóquio, no Japão, em 1969 (fig. 65). Posteriormente, em 1977, o *Project-book* foi lançado em uma edição de 50 exemplares como o álbum *Trama*, que é composto pelos dez projetos, impressos em xilogravura sobre um tipo de papel artesanal feito de fibras naturais a partir de pesquisas que Dias realizou durante sua estadia no Nepal naquele ano. A partir de então, a obra seria apresentada nesse formato, como gravura.

A distância temporal entre a concepção do *Project-book* e sua realização como *Trama* e a mudança de direcionamento no que diz respeito ao formato da obra revelam muito sobre os métodos de trabalho que conduzem a prática de Dias. A estrutura do trabalho altera-se como consequência da reorientação do interesse do artista, que passa da questão da participação, em 1968, para a investigação do suporte (o papel da gravura) como formulação mesma do trabalho, em 1977. Por essa perspectiva, *Trama* integraria, inclusive, já outro conjunto de obras, realizado no mesmo momento, e no qual fica patente a confluência entre uma forma sintética e a materialidade do papel artesanal. Esse caso mostra de modo exemplar como determinadas questões são frequentemente revisitadas e reformuladas por Dias ao longo de sua trajetória, e o quanto a reorientação da sua obra, que ocorre tantas vezes em seu percurso, advém de modo muito natural dos princípios mesmos que conduzem o seu fazer. No fim, para os propósitos da análise que se busca neste momento desenvolver, pouco importa que o *Project-book* venha a se realizar posteriormente enquanto *Trama*,

⁴⁶ OITICICA, Hélio. “Programa ambiental”. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* / Hélio Oiticica; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão: Rio de Janeiro: Rocco, 1986, *Ibid.*, p. 78.

com a cadeia de alterações que essa mudança envolve; mais importante é conceber essa obra a partir das especificidades que ela traz no que concerne à reflexão sobre o estatuto do espectador e dos assuntos implicados à reflexão sobre a ideia da participação.

Assim, assumindo que a função do sujeito passa a se inscrever no trabalho como elemento constitutivo, do qual depende sua realização, a diferença que o *Project-book* guarda em relação aos trabalhos anteriores revela-se importante na medida em que ela parte de uma noção mesma de participação que é outra. Até então, a ação do espectador é capaz de ativar e ressignificar o objeto, já desinvestido do caráter elevado que as premissas dos gêneros artísticos poderiam garantir-lhe, mas à obra é reservado ainda um lugar autônomo; a partir do daquele trabalho, entretanto, a noção de participação aprofunda-se e se expande.

Em 1969, portanto um ano depois da elaboração do *Project-book*, Hélio Oiticica escreveu “Special for Antonio Dias’ Project-book”, texto concebido para ser a apresentação da obra, mas que não chegou a ser publicado quando ela foi realizada como o álbum *Trama*. Assim, o material permaneceu inédito até que fosse disponibilizado no catálogo mais recente de Antonio Dias.⁴⁷ Nele, Oiticica desenvolve a ideia de que a prática de Dias, neste trabalho, não está associada à construção do objeto artístico em si (“the creation of art-objects as static finished elements — the object for participation of contemplation”⁴⁸), nos termos do que era proposto pela vanguarda brasileira até então, mas à noção do *probjeto*, que havia sido formulada por Rogério Duarte. Conforme o termo já indica, o *probjeto* parte da articulação entre *objeto*, por um lado, e as ideias de *probabilidade*, *projeto*, *proposição*, por outro lado, todas arregimentadas em torno da ideia de uma atuação indeterminada, que obedeça apenas às condições engendradas pela atuação do sujeito. Aproximar os diagramas de Dias dessa noção corresponde, portanto, à intenção de sublinhar o seu aspecto aberto:

The creation of propositions does not have to be identified with standardized art forms, or finished significant formal bodies — even if they are objectally “present” as a body, they can be an enigma aiming towards an open exercise of significative behavior — that is what really matters nowadays — instead of saying: “I invented this or that” — silly “nouveau-tés” in the art scene, or “detail transformations” — rather the archetypes, not formally intentional, can be related to an open structural thought. The search for this has become today the aim of some artists, or many, as a kind of a collectivism and generalization of ideas; everywhere the idea of improvisation has been transformed into the spectator participation way of communicating — now it tends and goes to a more synthetical idea — not only the old spectator participative act (it referred yet to the ‘spectator’ as a ‘participator’, but the problem being put as the opposition of spectator and

⁴⁷ OITICICA, Hélio. “Special for Antonio Dias’ Project-book”. In DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015. pp. 94 - 95.

⁴⁸ Ibid, p. 94.

anti-spectator, remained yet in the spectator context) has become a propositional one — the process of apprehending some works or ideas, does not need a “participation” only, but it disseminates a whole idea of creation and demands a real act of a building up of significations.

Dias seeks through his proposition-projects book to overcome the pure imagetical ideal field of “participation”, and to emerge on a pure thought-proposed act, as a pre-theatre, that can be formulated openly: some primary formulations of the acts are put through in the prescriptions, they tend to point towards infinite possibilities — as the rules of a game, it does not point to that one possibility, but to many, as many as the the growths of its possible ways.⁴⁹

Quando Oiticica estabelece uma distinção entre a ação proposicional, que envolve a criação livre, e aquela participativa, que compreenderia uma concepção já ultrapassada (“the old spectator participative act”⁵⁰), e que se realizaria por meio da ação participativa do espectador — ainda restrita a uma ação apenas não-contemplativa —, ele está fazendo nada menos do que se reportar ao próprio caminho percorrido pelo pensamento da vanguarda brasileira a respeito da interação sujeito-obra. Nesse percurso, a participação corresponderia às formulações que o próprio Oiticica desenvolveu até meados dos anos 1960, e que derivam, em parte, do raciocínio desenvolvido no começo da década pelos Neoconcretos e formalizada por Ferreira Gullar. Por sua vez, a ação proposicional já compreenderia um alargamento daquela noção em direção a toda e qualquer prática livre, não determinada, e que não se resume à ativação ou ressignificação do objeto artístico a partir da interferência do participante, mas à criação aberta, que se dá *pela* e *na* atuação do sujeito. Conforme nota Sérgio Martins⁵¹, nesse momento, Oiticica havia acabado de conceber a noção do *Crelazer* e dedicava-se então à construção do *Eden*, ambiente apresentado na sua exposição na Galeria Whitechapel, em Londres, em fevereiro de 1969 — um conjunto de ações que assinalava a confluência entre sua prática artística e formulação teórica: nota-se a radicalização das ideias delineadas cerca de dois anos antes no programa ambiental, e o deslocamento do eixo central do projeto artístico para a noção de criação livre:

A experiência da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derruba outras, e me conduz à meta “do que pensar” e “de para onde ir” — primeiro à revitalização dos primeiros “penetráveis” e “núcleos” (de 1960 em diante) — depois à definitiva transformação do “mundo das imagens” do abstrato-conceitual (derivado dos conceitos neoconcretos) até a *Tropicália*, onde esse repertório da “imagem” como tal se consolida na consciência dele

⁴⁹ OITICICA, Hélio. “Special for Antonio Dias’ Project-book”. In DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015. pp. 94 - 95.

⁵⁰ Ibid, p. 95.

⁵¹ MARTINS, Sérgio B.. *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 124.

mesmo, numa síntese, e se supera para um novo sentido onde o que era “aberto” se torna “supraberto”, onde a preocupação estrutural se dissolve no “desinteresse das estruturas”, que se tornam receptáculos abertos às significações.⁵²

Ora, a definição que Hélio Oiticica evoca para sua própria obra, entendida enquanto “receptáculo aberto” é sugestivamente semelhante àquela mobilizada para caracterizar o *Project-book* (“general elements that act more as recipients for the birth of significative perception”⁵³). Nesse sentido, fica claro que Oiticica inscreve a obra de Dias no quadro mais recente do pensamento de vanguarda brasileiro no que diz respeito à questão da participação, sublinhando sua atualidade dentro desse contexto, apesar da distância que o separava do país. O que esses aspectos são capazes de revelar é o modo como a obra de Antonio Dias deixa-se permear pela potência do contexto italiano, ao mesmo tempo que retém o acúmulo da experiência brasileira que informou o seu trabalho desde o princípio do seu percurso — o que, em grande medida, vai pontuar o desenvolvimento da sua prática ao longo de toda a década de 1970.

2.3. *Modos de falar da arte*

A partir de 1968, mesmo ano em que concebeu o *Project-book*, Dias começou a se dedicar também a outros trabalhos, especialmente telas, às vezes de grandes dimensões (fig. 70, 71, 72 e 75), e alguns objetos (fig. 73 e 74), que assinalam a adesão definitiva a uma visualidade mais sóbria, marcando o abandono dos resquícios de figuração que apareciam ainda nas obras realizadas em meados de 1967. Em função desse aspecto, Sérgio Martins caracterizou essa produção de Dias como uma dupla-negação: assim, ao mesmo tempo que ela constituiria uma rejeição à proliferação de imagens que caracterizava sua obra em meados dos anos 1960, ela também estaria investida de uma intenção deliberada em opor-se a algumas das principais premissas da arte conceitual (sobretudo o “intelectualismo excessivo” a que ele se refere no excerto transcrito abaixo), que se desenvolvia então com bastante vigor no cenário da Europa e dos Estados Unidos. Nas palavras do autor:

Thirdly, and again in relation to the enigma, as this issue emerged in the context of Dias’s encounter with conceptualism, the object-turned-probject offered an alternative way of rejecting the regime of rich, visual identification that marked back to the artist’s involvement with the Rio de Janeiro avant-garde without being too over-determining; precisely the kind of specificity Dias was eager to mark vis-à-vis the European milieu. The probject thus operated like a conceptual tightrope that incorporated the dialectics of the

⁵² OITICICA, Hélio. “As possibilidades do Crelazer”. In *Aspiro ao grande labirinto* / seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 114.

⁵³ DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015, p. 94.

enigmage while simultaneously retaining a phenomenological dimension that would dodge both materialist fetish and intellectualist excess (thus its negative twist).⁵⁴

No mesmo sentido, Martins argumenta que o trabalho de Dias a partir de sua saída do Brasil deve ser entendido, ainda nos termos de um afastamento deliberado em relação à arte conceitual, em função daquilo que ele enxerga como uma insistência no objeto artístico — expressa sobretudo na dedicação do artista em investigar a prática da pintura, em contraponto à crescente noção de desmaterialização da arte que começava a vigorar então no panorama internacional, uma reflexão que encontrou formulação primeira e mais emblemática no texto “Art after philosophy”, publicado por Joseph Kosuth em 1969, e que foi posteriormente também desenvolvida por Lucy Lippard:

An inquiry, either figural or letteral, into the ontological status of the art object — its formal and material variety or, alternatively, its actual disappearance — is what characterizes the varied activities of artists in the period from the late 1960s to the early 1970s, critically summarized by Lucy Lippard in her collection of essays *Six Years: the Dematerialisation of the Object from 1966 to 1972*. Lippard’s term implies a logic of subtraction as the materiality of the art object is systematically reduced or redefined, and the concept ‘art’ and the context increasingly carry the burden of meaning.⁵⁵

Entende-se que a afirmação de uma suposta intenção de Dias em afastar-se do quadro mais geral da arte conceitual, em função sobretudo do racionalismo exacerbado que muitos dos artistas do contexto internacional pareciam atribuir à prática artística, talvez responda a uma necessidade engendrada pelas condições mesmas de circulação daquela obra no momento de sua realização. Em outras palavras, tendo sido produzida justamente no ambiente europeu — e tendo disposto de certa integração no circuito norte-americano nos primeiros anos da década de 1970, conforme será analisado adiante —, e empregando certas estratégias que apresentavam alguma semelhança com parâmetros mais abrangentes que vieram a delimitar as tendências da arte conceitual, a produção de Dias desse período incita, invariavelmente, a aproximações com esse quadro, tipo de postura que parece justamente motivar a argumentação de Sérgio Martins.

Uma das principais ocasiões que parece ter contribuído para essa situação foi a participação de Dias na mostra *VI Guggenheim International Exhibition (GIE)*, no The Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova York, em 1971. A exposição era realizada periodicamente desde 1956, e tinha como objetivo apresentar trabalhos em um mesmo formato de acordo com uma “cota” determinada

⁵⁴ MARTINS, Sérgio B. “A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan”. In *THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day*, 2010. Seminário. p. 597.

⁵⁵ BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. Introduction. In BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. “Rewriting conceptual art”. London: Reaction Books, 1999, p. 4.

para a representação de cada país.⁵⁶ Na edição que contou com a participação de Dias, o modelo da exposição foi alterado para contemplar trabalhos em diversos meios, a fim de apresentar um panorama em que ficassem demonstradas “sensibilidades urgentes”⁵⁷ afins. Para sua organização, foram designados dois curadores associados: Diane Walmand, encarregada da seleção das obras dos Estados Unidos, Canadá e Europa Ocidental; e Edward P. Fry, que deveria selecionar trabalhos de artistas da América do Sul, do Oriente (termo usado no catálogo para designar a Ásia) e do Leste Europeu.

O material de divulgação da mostra não chega a mencionar o termo conceitual, embora afirme que era intenção do evento apresentar um panorama do desenvolvimento artístico dos cinco anos anteriores, que se centraria sobre o “deslocamento do objeto em prol da ideia”.⁵⁸ O texto do catálogo que acompanhou a mostra, por sua vez, apresenta a questão em termos mais precisos. Na sua introdução, o diretor do museu, Thomas M. Messer, afirmava:

Furthermore, the object, “anxious” for some time, in Harold Rosenberg’s precise designation, has receded from view almost entirely, leaving museums (which, after all, were made for objects) in a precarious predicament. Conceptual, “impossible” art, i.e. creative evidence no longer presentable in a museum, certainly not self-revealing in a single manifestation, and depending for full comprehension upon an extra-artistic context, has populated the art scene.⁵⁹

No texto, ainda, Messer destacava o compromisso com o internacionalismo que ele alegava ser comum a todas as edições da mostra e, a fim de minimizar o número reduzido de artistas participantes fora do eixo dos Estados Unidos e da Europa Ocidental naquele ano da exibição, ele utilizou dois argumentos significativos para o debate que se pretende aqui desenvolver.⁶⁰ Por um lado, sua justificativa “oficial” parece ser aquela de que já não cabia falar em representação nacional naquele tempo, uma vez que já estariam dissolvidas as fronteiras entre expressões locais da

⁵⁶ Cf. THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (catálogo). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971.

⁵⁷ MESSER, Thomas. “Preface”. In *Ibid*, p. 10.

⁵⁸ No original: “The overwhelming artistic development of the last five years which the exhibition serves to establish is the displacement of the finite object in favor of the idea.” THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (release). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 20 jan. 1971. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/finding-aids/collection/a0035>>. Acesso em: 3 ago 2019.

⁵⁹ MESSER, Thomas. *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ De acordo com o catálogo da mostra, os participantes da *IV Guggenheim International Exhibition* foram, além de Antonio Dias: Carl Andre, Walter de Maria, Michael Heizer, Joseph Kosuth, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Lawrence Weiner, Victor Burgin, Richard Long, Daniel Buren, Hanne Darboven, Jan Dibbets, On Kawara, Jiro Takamatsu e Mario Merz. Cf. THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (catálogo). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971.

arte capazes de veicular uma visada nacional. Sua argumentação estaria, portanto, em consonância com algumas das recentes teorizações a respeito do internacionalismo da arte, como a ideia de globalismo desenvolvida por Harold Rosenberg.⁶¹ Por outro lado, ao reportar-se à designação de Edward Fry para a América do Sul, o Oriente e Leste Europeu como “terceiro mundo da arte”⁶², Messer deixa entrever (já que ele nem se dedica a contemporizar a justificativa do curador) que ele em parte enxerga essa assimetria como o resultado de condições desfavoráveis naturais daquela região e, portanto, de uma implícita inferioridade daquele território em engendrar respostas à altura das formulações euro-norte-americanas. Um pressuposto que, se está apenas implicado ao raciocínio de Messer, fica declarado logo no início do texto de Edward Fry:

If marked on a globe of the world, all the recognized centres of innovative contemporary art would be clustered in western Europe and eastern North America; a few isolated areas would appear elsewhere but no assertional pattern would be immediately discernible.

This overwhelmingly unbalanced distribution would be clarified somewhat if a comparison were made between artistically favored and unfavored countries in regard to such indicators as GNP, average yearly income, levels of literacy and education, and other normal sociological criteria. Beyond these objective guidelines, however, less tangible factors would emerge as being of at least equal importance: the attitude of political regimes to personal and cultural expression; the quantity of artists living within face-to-face proximity to each other in a given society; the availability of general art education, art schools, art critics, and of information about contemporary art; the character and degree of either public or private patronage for living artists; and the nature of any previous, indigenous artistic tradition.⁶³

Nota-se, portanto, que a adesão a um internacionalismo na arte não significava, no caso de Messer e Fry, o abandono de uma perspectiva ainda pautada na dicotomia centro/periferia, que instituía papéis bem definidos para a criação, por um lado, e reprodução, por outro lado, na dinâmica das práticas artísticas. Igualmente, o que esse modelo pressupunha, ainda, como já foi discutido no primeiro capítulo, era a impossibilidade de se pensar a perspectiva da privação como algo produtivo; no argumento de Fry, por exemplo, nota-se que as circunstâncias daquele “terceiro mundo da arte” seriam responsáveis apenas por aspectos prejudiciais e pela suposta esterilidade daquele território em gerar trabalhos artísticos de fôlego; tal crítica à perspectiva hegemônica a respeito dos processos de instituição e legitimação da arte parte da formulação primeira proposta

⁶¹ Cf. ROSENBERG, Harold. "A arte internacional e o novo globalismo". In *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 207 - 216.

⁶² Cf. THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (catálogo). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971. p. 10.

⁶³ FRY, Edward. "Eastern Europe, South America, the Orient and the Artistic Third World". In *Ibid*, p. 32.

por Sônia Salzstein, especialmente quando ela afirma, também a respeito do trabalho de Antonio Dias:

Quanto à relevância, à qual me referi há pouco, da posição exotérica da obra em relação ao meio internacional da arte durante seu período formativo, espero que essa formulação não levante a suspeita de que acalento reivindicações nacionalistas, ou de que incorro em uma proclamação compensatória (no fundo rancorosa) da “liberdade” que haveria na mistura grotesca de carência e acumulação nas periferias mundo afora. Trata-se, simplesmente, de reconhecer que o acréscimo do ponto de vista da “privação” ao da “afluência” talvez favorecesse uma experiência mais complexa e nuançada dos desenvolvimentos globais do modernismo na segunda metade do século XX.⁶⁴

O maior desafio à tarefa de situar a obra de Antonio Dias dentro do panorama mais amplo da arte conceitual, portanto, parece dizer respeito justamente a esse complexo quadro delineado por Salzstein, ao esforço de destacar as particularidades de sua produção, e a contribuição que ela pode fornecer à compreensão dos movimentos da arte naquele período, sem recair em leituras compensatórias (para usar um termo da autora), ou, igualmente, sem aderir a discursos que, buscando corrigir os efeitos da lógica centro/periferia na estrutura do sistema de arte, acabam apenas por replicá-la sob outra forma. Discursos esses que, no mais das vezes, alegam a ampliação de determinadas práticas, como no caso da arte conceitual, mas que continuam a ignorar a possibilidade de que possam ter surgido, nas beiradas do sistema de produção e legitimação da arte, produções articuladas a partir de estratégias conceituais que não constituiriam simplesmente uma reformulação local dessas práticas, ou sua mera negação.⁶⁵

No que diz respeito ao trabalho de Dias, a situação é especialmente complexa, tendo em vista o fato de que sua produção a partir de 1968 compartilha de alguns dos procedimentos e elementos que compõem o vocabulário conceitual, sem, no entanto, constituir uma adesão irrestrita a essa linguagem. Sobre esse assunto, é possível partir da argumentação de Martins, anteriormente mencionada, sobre o trabalho do artista constituir uma dupla negação. Embora não se corrobore exatamente com a ideia de uma “insistência na pintura” (mesmo concluindo que ela deriva de uma

⁶⁴ SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias.” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 44.

⁶⁵ Sérgio Martins endereça esse assunto de forma precisa quando comenta a respeito da exposição *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, realizada no MoMA, em 2015, que situava Antonio Dias como integrante da *povera*. O autor escreve: “But isn’t this precisely the kind of acknowledgment that enacts repression at its most effective, in the sense that it allows for a signifier to emerge and gain visibility as long as what it signifies remains within the scope of already sanctioned meanings?” In MARTINS, Sérgio. B. “Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan”, *ARTMargins*, Massachusetts, v. 7, n.2, 2018, p. 72.

afirmação do próprio artista),⁶⁶ sua análise elucida um aspecto crucial da produção de Dias daquele ano em diante, sobretudo no modo como o autor a formula posteriormente (em um texto recente, de 2018), assinalando a pintura como o fulcro que opera, ao mesmo tempo (e em tradução livre), *a partir de e contra* a doxa conceitual⁶⁷.

Cabe mencionar, nesse momento, que a leitura proposta por Martins pode incorrer ao risco de retornar ao ponto de partida do qual se tentou desvencilhar, ainda que involuntariamente. Isso porque assumir que o trabalho de Dias opera *a partir de e contra* as estratégias conceituais talvez não deixe de constituir um argumento que continua assumindo como parâmetro a produção canônica do eixo euro-norte-americano. Ao aderir a essa perspectiva, qualquer obra que opere fora desse escopo torna-se, invariavelmente, mera negação (atuar *contra*) ou reformulação (atuar *a partir de*). Mais ainda, talvez essa abordagem prescindia de um questionamento anterior a respeito do que consiste propriamente a ideia do conceitual na arte: conforme nota Alexander Alberro, o conceitualismo desenvolvido a partir de meados dos anos 1960, longe de constituir um campo homogêneo, seria marcado por diversas práticas, muitas delas, inclusive, contraditórias entre si.⁶⁸ Sua associação a um racionalismo pressupõe, portanto, a adesão a apenas um de seus modelos (para usar um tempo empregado também pelo autor), aquele representado pelas práticas de Joseph Kosuth e do grupo Art&Language⁶⁹.

⁶⁶ Há uma declaração de Dias que acabou tornando-se recorrente em textos que se dedicaram a analisar sua obra, e que é inclusive citada no livro de Martins, *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*; ela diz respeito a um diálogo com Tommaso Trini, curador italiano, que teria questionado o artista sobre sua escolha de realizar grandes telas, a partir de 1968, quando ele poderia simplesmente reproduzir aquelas imagens em cartões postais. Sobre a provocação, Dias comentava: “Muitas vezes me contestaram as pinturas de 2 x 3 metros, negras com bordo branco e escrita tipográfica, dizendo que bastaria que fossem cartões postais. Mas eu respondia com segurança: ‘Não é o cartão postal que eu quero fazer, eu quero mostrar isso em cima de tela, quero que seja pintura, um troço que vai assim na parede. Que tem um corpo.’ Tem uma presença ali, não é uma janela, não é uma ilustração, apesar de eu usar esse título com a ironia devida.” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. pp. 161-162. Embora entenda-se a motivação do argumento de Martins, levando em consideração que a pintura esteve sempre presente na prática de Dias, questiona-se se haveria de fato uma insistência nesse meio, tendo em vista que, ao longo de todo seu percurso, a pintura não parece ter representado uma investigação dos assuntos próprios a essa técnica, mas uma prática que se oferece à interrogação incisiva a respeito do objeto da arte em si e a seus processos, e que se integra ao rol mais amplo de experimentação de diversas técnicas e linguagens que compõe sua trajetória. Sobre esse assunto, Cf. AINDA MARTINS, Sérgio B.. *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 128.

⁶⁷ No original: “painting as a critical kernel both *inside* and *against* the Conceptual doxa he encountered in Europe”. MARTINS, Sérgio. B. “Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan”, *ARTMargins*, Massachusetts, v. 7, n.2, 2018, p. 99.

⁶⁸ ALBERRO, Alexander. “Reconsidering conceptual art, 1966-1977”. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999, p. 17.

⁶⁹ Cumpre mencionar que Sérgio Martins explicita que se trata, na sua visão, de um combate ao dogmatismo racionalista que informa *um* tipo de conceitualismo (aquele expresso sobretudo na obra de Kosuth), o que significa que não se pretende aqui sugerir que o autor realize qualquer tipo de generalização a esse respeito. Cf. MARTINS, 2013, loc. cit.

Entendendo, contudo, que uma postura inversa pode resvalar na barafunda completa, perdendo-se o sentido de historicidade das obras, optou-se por adotar a formulação de Martins. Partindo dela, e com essa ressalva em mente, pretende-se situar a obra de Antonio Dias a partir de 1968 por uma perspectiva capaz de dar conta de todas essas questões. Especialmente porque, como será discutido adiante, mais do que recusar as práticas estabelecidas, a obra de Dias parece querer identificar suas contradições e assumi-las no corpo da obra.

Assim, propõe-se partir de tal visada com o intuito de contemplar justamente o diálogo que se observa em sua produção (e não apenas neste momento, mas ao longo de toda sua trajetória, como se espera que tenha ficado claro a partir do debate acerca de sua aproximação ao *nouveau réalisme* francês e à pop norte-americana, realizado no capítulo anterior) entre motivações que se integram ao rol mais imediato de preocupações da produção de arte naquele momento e a preservação de um certo repertório que permite entrever o acúmulo de experiências estabelecidas durante seus anos de formação do ambiente brasileiro — o que é exemplarmente expresso por Tommaso Trini, inclusive, no texto por ele escrito em 1969 para a individual de Dias realizada naquele ano no Studio Marconi, em Milão:

Aliás, na sua primeira exposição na Itália, Dias já formula uma linguagem nova, tendo que dominar todos os seus elementos. É uma expressão de conceitos, porém não nos termos facilmente reconhecíveis por nós europeus; os vácuos e os subentendidos de uma cultura como a latinoamericana irão se abrir para nós com o desenvolvimento trabalho. Fica porém uma comunicação imediata que testemunha as aquisições em comum. Vejam o uso das palavras como em Magritte, para quem “num quadro, as palavras são da mesma substância das imagens.”⁷⁰

Finalmente, propõe-se aqui entender a produção de Dias entre meados de 1968 e 1977 a partir, por um lado, do movimento acima mencionado entre o discurso internacional da arte naquele momento e as forças remanescentes da experiência brasileira que informavam seu trabalho e, por outro lado, como uma detida reflexão a respeito dos aspectos que compunham o quadro mais geral (brasileiro e internacional) da arte naquele período, suscitada a partir da mobilização de formas que se reportavam ao repertório moderno. Conforme caberá analisar, ainda, entende-se que essa dinâmica, que busca preservar e acentuar a tensão entre os muitos discursos que se apresentam à produção de Dias nesse momento, aparece internalizada formalmente às próprias obras.

⁷⁰ TRINI, Tomaso. “Os enigmas de Antonio Dias” (1969). In OSORIO, Luiz Camillo (curadoria). *Os anos 70 na Coleção João Sattamini*. Niterói / Rio de Janeiro: museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000. (Catálogo de exposição), s.p.

A fim de investigar esses aspectos, talvez caiba partir justamente das estruturas a que Antonio Dias recorre nesse momento: a superfície que aparece recobrendo vários de seus trabalhos e que resulta como que da aplicação de tinta com um spray (fig. 53) e a forma reticular (fig. 52), cuja perscrutação minuciosa resultará, conforme será analisado, na forma igualmente produtiva do retângulo cindido (fig. 78 a 82).

Já em 1968, nos primeiros desenhos do *Project-book*, é possível divisar o padrão irregular de pontos que figurará em diversos trabalhos de Dias a partir de então, ele aparecerá de forma produtiva em pinturas e objetos realizados nesse período. Em algumas ocasiões, o próprio Dias reportou-se a ele como uma “não-imagem”; o termo traz em si a sugestão de que se trata de um motivo abstrato que cumpre a função de rejeitar qualquer possibilidade de representação do real.⁷¹ Essa leitura é reforçada pelo seu uso em uma obra como *The image*, de 1970. Nela, um esquema geométrico, à semelhança dos diagramas que figuram no *Project-book*, traz a delimitação de dois espaços, um deles, ocupado pelo padrão aqui analisado, pintado em branco sobre o fundo preto, vem associado à palavra “nada”, em inglês (*nothing*); inversamente, a área totalmente preta aparece vinculada ao termo “tudo” (*everything*). Está posta assim uma dinâmica de inversões que é fundamental não apenas nesta obra, mas que desponta em alguns momentos da produção de Dias nesses anos: assim, aquilo a que se poderia atribuir as noções de totalidade e presença (a superfície ocupada pelo padrão) vê-se caracterizado como negatividade e ausência (o nada), em um jogo de imagem e palavra que desfaz as noções convencionadas que sustentam a dicotomia entre cheio e vazio.

Trata-se, também, de uma reflexão a respeito dos limites e possibilidades da própria representação, leitura que se encontra sugerida, por exemplo, em um dos enunciados criados inicialmente para acompanhar os desenhos do *Project-book*:

2- Anywhere is my land / one of the developments of the first structure. Many experiments have been made with different concepts (expressed in titles), visually similar. In this one I worked having as a base the paper's format (scale: 1:1); it is not a representation of sand, but ink drops over an area. The interesting thing in this work is the struggle between the retinal fact and the mental fact. No pre-established dimensions, but the action should be developed in a way so as to keep the scale 1:1.⁷²

⁷¹ Cf., por exemplo, DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 14 e PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p 142.

⁷² DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015, p. 97.

No texto, Dias enfatiza a dubiedade da interpretação desencadeada pela imagem, que ele expressa nos termos do conflito entre o “fato retiniano” (*retinal fact*) e o “fato mental” (*mental fact*) ou, em outras palavras, da contradição entre a representação sugerida (da areia) e aquilo a que a imagem de fato se reportaria (as marcas da tinta). Esse enunciado parece suficientemente significativo se considerarmos que ele foi concebido por um artista que não muito tempo antes, até meados de 1967, dedicava-se a criar um potente repertório figurativo, e que passava então a declarar, não sem o devido tom provocativo, que agora buscava distanciar-se dele.⁷³ Além disso, não deixa de ser possível divisar, também, certa ironia na proposta de Dias em conceber essa “não-imagem”, um teor cáustico em anunciar, inversamente à máxima de Frank Stella: o que você vê *não* é o que você vê.⁷⁴

Não é pouco, portanto, que Dias tenha se dedicado, naquele momento, a mobilizar um vocabulário abstrato, do qual o padrão irregular de marcas de tinta faz parte (e, ainda mais, logo em seguida de uma reconhecida pesquisa figurativa), como que sugerindo sua adesão aos pressupostos daquela linguagem — o rigor formal, a autonomia face ao real, sua inscrição na narrativa moderna da arte — para então frustrar essas expectativas.

Em alguma medida, ainda, a própria utilização de esquemas gráficos que parecem sinalizar projetos arquitetônicos, que aparecem desde o *Project-book* e até meados de 1971 — especialmente as pinturas de grandes dimensões que Dias realizou nesse período, em que é possível divisar estruturas muito simplificadas e que sinalizam uma espécie de projeto para uma construção ou para a representação — parece funcionar como a confirmação dessa leitura, se considerarmos as aspirações à universalidade, à sistematização e à síntese subjacentes a essas formas enquanto linguagem. Ou, conforme expresso na definição de Dennis Hollier, a arquitetura poderia ser vista como o “sistema dos sistemas”:

There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture. When structure defines the general form of legibility, nothing becomes legible unless it is submitted to the architectural grid. Architecture under these conditions is the archistructure, the system of systems. The keystone of systematicity in general, it organizes the concord of languages and guarantees universal legibility. The temple of meaning, it dominates and totalizes signifying productions, forcing them all to come down to the same thing, to confirm its noologic system. Architecture is a compulsory loan burdening all of ideology, mortgaging all its differences from the outset.⁷⁵

⁷³ MARTINS, Sérgio B. “A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan”. In *THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day*, 2010. Seminário. p. 589.

⁷⁴ No original, conforme declarado pelo artista: “What you see is what you get”.

⁷⁵ Denis Hollier. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992, p. 33.

A racionalidade sugerida pelas estruturas arquitetônicas é desarticulada quando são interrompidos os processos mesmos que esses elementos parecem solicitar. Assim, no caso dos desenhos do *Project-book*, conforme mencionado anteriormente, há uma contradição entre a função prescritiva desses modelos e sua realização a partir de instruções vagas, e também entre a primeira e a iniciativa de erigir construções a partir do que haveria de mais imaterial. Assim, o foco dos projetos revela-se menos as construções do que a ação do público; o acréscimo do componente da imprevisibilidade obsta a continuidade do processo a que os trabalhos parecem instar, a inscrição do sujeito na obra impede que ela se veja encerrada em um exercício autorreflexivo.

Do mesmo modo, em uma pesquisa que parece a continuidade e o aprofundamento das experiências iniciadas com o *Project-book*, Dias produziu, entre 1968 e meados de 1971, uma série de pinturas em que se debruçava sobre a exploração de contradições a respeito do estatuto da imagem e das possibilidades de representação. Nesses trabalhos, em que eram articuladas a inscrição de signos linguísticos ao uso dos padrões recorrentes nesse período, Dias delimitava campos na superfície das telas; dentro deles, frequentemente pairavam palavras cujo sentido era, no mais das vezes, abstrato (termos como memória, história, realidade), do lado de fora desses campos, funcionando como uma espécie de legenda, era possível identificar enunciados que poderiam apresentar uma relação solta com aquelas palavras, ou praticamente nenhum vínculo, ao menos lógico, com elas.

Os signos linguísticos assumiam, nesses casos, o estatuto de imagens, como se àqueles estivesse implicada a mesma capacidade de representar dessas.⁷⁶ Entretanto, o que vemos é uma figuração truncada: primeiro, porque no lugar da figuração, tem-se a palavra, o que já rompe de antemão o esquema da representação; como se não bastasse a ausência do elemento figurativo, em função do significado por demais abstrato dos termos que a substituem, é praticamente impossível formular se quer uma vaga imagem que corresponda a ele. Fosse um termo como “cadeira” e a representação estaria, de algum modo, assegurada. Nos casos formulados por Dias, entretanto, para usar suas próprias palavras a respeito de uma outra obra desse período, “é um nó no nó”⁷⁷.

Contribui com essa leitura, ainda, o fato de que esses enunciados e palavras, conforme mencionado anteriormente, eram unidos por relações desprovidas de lógica, ou ainda, amparados por alguma lógica que não corresponde à racionalidade esperada do discurso verbal. Nelas,

⁷⁶ Nas palavras de Dias: “Nesta figuração não-imagem, ela [a palavra] é o estopim do trabalho. De cada trabalho em particular, a começar do título a até a sua diagramação. A palavra faz parte do trabalho, ela é uma figuração também.” In DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 14.

⁷⁷ SCOVINO, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 63.

apareciam frases desconexas entre si, como “the hard life”, “a heap of hydrophile cotton”, “a clean sheet properly folded” (fig. 75), ou o título “the hardest way”, associado ao par “god dog”. Algumas análises a respeito desse último trabalho, inclusive, dedicaram-se a desvendar o sentido que estaria oculto sob essa inesperada associação.⁷⁸ Mas cabe lembrar que muitas das frases que figuravam nesse período provinham de enunciados cotidianos, retirados de frascos de cosméticos e outros objetos banais, à semelhança dos procedimentos que Dias empregava também nos desenhos e nas *assemblages* produzidas até 1966.⁷⁹ Em um contexto em que as práticas conceituais passavam a utilizar o signo linguístico de modo cada vez mais recorrente em discursos autorreflexivos, que se voltavam aos meios e procedimentos próprios da arte — exemplificados pela retórica tautológica de Joseph Kosuth⁸⁰ —, Dias mobilizava o mesmo recurso, apenas para frustrar o processo de significação, restituindo a linguagem verbal da sua face *nonsense*.

Mas os enunciados de Dias, que transitam entre o absurdo e o cômico, não representam apenas a manifestação negativa dos usos racional e autorreferente da linguagem na arte conceitual; fosse apenas isso, sua obra tornar-se-ia justamente o produto inesperado, conforme assinalado acima, dos discursos revisionistas que preservam, a despeito do que afirmam, os pressupostos de legitimação da arte. Pelas associações imprevistas que esses enunciados apresentavam, o recurso à linguagem verbal na obra de Dias, nesse momento, preserva algo da experiência radical das vanguardas do começo do século. É difícil ignorar, por exemplo, as semelhanças entre o que o artista apresenta, em termos de investigação dos usos plásticos da linguagem, e a descrição proposta por Haroldo de Campos a respeito do trabalho de Kurt Schwitters, por exemplo, ao descrever a busca do artista por desinvestir a língua de suas formas legitimadas, reabilitando o discurso do dia-a-dia de potência artística:

No terreno da invenção poética, abria-se, realmente, para Schwitters pesquisa paralela e não menos importante. O despejo lingüístico — esse amontado residual de frases feitas,

⁷⁸ Cf. MARTINS, Sérgio B.. *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 128 - 133.

⁷⁹ Em entrevista, Dias afirmou: “Em certas ocasiões eu partia do título para fazer um trabalho, muitas vezes retirados de revistas. *Nota sobre a morte imprevista* foi um título encontrado numa revista italiana de medicina que me passou pelas mãos. Quando usava somente palavras como imagens, pegava pedaços de frases usados em bulas de produtos de beleza e dava o título. Era mais um processo para me distanciar emotivamente do trabalho. Busco guardar distância das coisas que aconteceram entre o trabalho e eu; deixar o espectador mais à vontade para não ter de entrar nos meus problemas. Esse processo já era feito nos anos 60. A fragmentação do quadro tinha o intuito de liberar o trabalho do compromisso de ser uma composição, para deixar sair o subjetivo numa sucessão de imagens.” In DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista). pp. 64 - 65.

⁸⁰ “(...) Kosuth brackets off and expels any questions of a referential dimension from his theoretical model, concluding that ‘art’s only claim is for art. Arts is the definition of art’”. ALBERRO, Alexander. “Reconsidering conceptual art, 1966-1977”. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999, p. 18.

locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc., — também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema. São collages verbais como as define Moholy-Nagy, essas composições que regeneram um material que os defensores do bom senso formal proscreveriam, mas que Schwitters investe de categoria artística válida (...) ⁸¹

Não que se pretende, aqui, sugerir uma proximidade direta entre os trabalhos de Schwitters e Dias, por demais vinculados a contextos e motivações bastante diferentes; no entanto, é nesse uso *ready-made* que Dias faz das palavras, na disposição algo anárquica do gesto de produzir uma “pane” na “linguagem ordenada pelo bom senso”⁸² (para usar os termos de Campos) que se vislumbram algumas das complicações que sua obra suscita. Ao se reportar a formas e procedimentos que remontam aos modos de operar das vanguardas artísticas e aos sentidos por eles engendrados, a obra de Dias comunica uma experiência que não prescinde do adensamento proporcionado pela história. A conciliação entre a renovação das práticas artísticas e o repertório propiciado pelo acúmulo das experiências desenroladas com o passar do tempo reveste a obra de Dias de maior complexidade, em comparação a uma perspectiva que enxergasse o trabalho unicamente enquanto negatividade das práticas conceituais, ou mesmo à recusa completa a experiências passadas.

Tal postura não é exatamente surpreendente, se considerarmos que ela era demonstrada desde a sua primeira produção de maior alcance, no início dos anos 1960. Já naquele momento, Dias deixava transparecer sua desconfiança em relação às declarações que defendiam uma oposição entre a experiência neoconcreta, por um lado, e a produção mais alinhada à representação que começava a despontar naquele momento, por outro lado. Esse tipo de simplificação do pensamento não galgava espaço em sua obra, que desde então demonstrava fôlego para atualizar o vocabulário construtivo à luz das preocupações que se apresentavam à época, e desde então, como também em 1970, o que o trabalho de Dias parecia sinalizar era a capacidade de internalizar as próprias contradições às quais se endereçava.

Igualmente, o padrão reticular, outra das estruturas que Dias começou a assimilar naquele período, pode ser entendido no mesmo sentido. Conforme mencionado anteriormente, esse elemento surge no trabalho do artista, de maneira mais recorrente, em 1967, especificamente em *assemblages* e desenhos realizados naquele ano, nos quais ele ainda se reportava ao repertório imagético anterior, esmiuçado até meados da década de 1960. Também conforme já assinalado, a produção realizada naquele ano, dispondo de um caráter transitório, marca a reorientação do seu

⁸¹ CAMPOS, Haroldo de. “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”. Em *Arte no horizonte do provável*, p. 36

⁸² Ibid, p. 38.

trabalho em direção a uma visualidade mais sóbria a partir de então, e sobretudo no ano seguinte, quando ele abandonaria de vez aquele conjunto de imagens.

Já em 1968, a estrutura gradeada passa a assumir papel preponderante; ela aparecerá não apenas de forma recorrente, especialmente nas pinturas realizadas naquele período, ocupando quase toda a área da tela, como também constitui o objeto mesmo sobre o qual Dias realizará uma incessante investigação: a imagem do retângulo cindido e os elementos cruciformes que permeiam sua obra não deixam de ser o resultado de exercícios constantes de depuração daquela forma, da busca por extrair um fragmento da malha que pode se expandir indefinidamente. Ou, por outro ponto de vista, poderia ser o retângulo fragmentado um excerto da forma da cruz.⁸³ Falar de todos esses elementos — a cruz, a forma retangular e, especialmente, a estrutura quadriculada — significa mobilizar um vocabulário que dispôs de grande importância dentro do repertório da arte moderna, o que solicitaria um esforço teórico que se encontra fora dos alcances dessa pesquisa. No entanto, mais do que desenvolver uma análise detida a respeito desses elementos, pretende-se pensar quais os processos, dentro da obra de Dias, nos quais vigoram essas estruturas, e quais os desdobramentos que o uso específico dessas formas apresenta para a produção do artista naquele momento. Para tanto, é suficiente entendê-los a partir de uma definição preliminar, destacando especialmente o papel que desempenhavam na afirmação de pressupostos fundadores do próprio sentido de modernidade na arte. Como propõe Rosalind Krauss, referência incontornável nesse assunto:

(...) the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread as a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a work apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.⁸⁴

De todos os recursos mobilizados por Dias nesse momento para se reportar ao discurso da arte, e dele extrair suas contradições, fazendo-as matéria mesma do trabalho, são essas formas as que talvez evoquem de maneira mais imediata os princípios de ordenação, racionalidade e autonomia sobre os quais se assenta o ideário da arte moderna. É particularmente sugestivo, portanto, que

⁸³ SALZSTEIN, Sônia. “Superfície, figura, padrão”. In DIAS, Antonio. *Antonio Dias: o país inventado*. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001. p. 29.

⁸⁴ KRAUSS, Rosalind. “Grids”. In *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-52.

sejam justamente essas as estruturas centrais da série *The Illustration of Art*, que já traz no seu título a dimensão autorreferente desses trabalhos; como apontou Sônia Salzstein, a *ilustração* do enunciado instaura um sentido ambíguo: ele pode tanto significar a capacidade da arte de ilustrar algo, quanto a ideia de que ela será objeto de ilustração.⁸⁵ De um modo ou de outro, fica posto, não sem um tom irônico, que o assunto da série é a própria arte.

Esse conjunto de trabalhos a que se refere foi produzido entre 1971 e 1977; nesse último ano, quando Dias realizou sua viagem ao Nepal, foram desenvolvidas algumas obras que ainda exploravam elementos fundamentais a *The Illustration of Art* — o recurso ao retângulo incompleto, sobretudo. No entanto, como eles vinham combinados à investigação do papel artesanal desenvolvido pelo artista no país, e que passaria a constituir um dos centros da sua pesquisa a partir de então (fig. 76 e 77), eles assinalam já outro movimento de reorientação do trabalho. Por esse motivo, as questões que se pretende aqui investigar, embora também se apliquem a essas obras, serão pensadas tendo em vista sobretudo outra parte que compõe *The Illustration of Art*.

Os trabalhos a que aqui se refere são aqueles que, preservando a visualidade sóbria que demarcou a obra de Dias a partir de 1968, dedicam-se a inspecionar o vocabulário geométrico em busca de uma reflexão, conforme o título da série parecer sugerir, a respeito do sistema da arte. Neles, aparecem constantemente as estruturas aqui mencionadas: por vezes, desponta uma espécie de esqueleto reticular que estrutura o espaço da obra; em outros casos, aparece a imagem da cruz diagonal (embora trate-se de recuso, cumpre mencionar, menos frequente nesse momento); no mais das vezes, é a figura do retângulo fragmentado que vigora nesses trabalhos. Essas imagens aparecem associadas a subtítulos que reforçam a leitura de que a obra volta-se ao seus próprios meios; combinações diversas da palavra *modelo* com termos como *arte*, *sociedade* e *economia* nomeiam aquilo que parece ser um exercício de linguagem: ora as imagens são apresentadas em sequência (fig. 79 e 80), ora agrupadas em um conjunto um pouco irregular (fig. 78); elas podem tomar toda a superfície da parede (fig. 81), ou apenas insinuar sua expansão em direção ao ambiente (fig. 82 e 83). De todo modo, é como se, a partir de um conjunto limitado de signos (as formas acima citadas), fossem criadas configurações diversas que buscam esgotar um assunto.

Espera-se que tenham ficado suficientemente claros os efeitos que o recurso a padrões apresentam nesse momento; à semelhança do que foi visto em relação às superfícies de tinta aplicada com spray, aqui também eles evocam certas premissas, associadas ao emprego dessas

⁸⁵ Cf. SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. pp. 66-68.

formas na linguagem da arte, para então, operando de dentro desse repertório, desinvesti-las dos seus sentidos, usos e efeitos — e, não menos importante, para comunicar, a partir dos próprios elementos desse vocabulário, a desconfiança em relação à retórica afirmativa da modernidade.⁸⁶ O distúrbio que é causado pela inserção da superfície reticular é bastante semelhante, tendo em vista, especialmente, que se trata agora do uso de formas canônicas desse discurso — o que torna esse exercício de linguagem ainda mais sugestivo. Enquanto modelos, conforme a designação instituída nos títulos, espera-se que os trabalhos cumpram, portanto, a função que eles parecem prometer (ainda que em tom provocativo), aquela de representar, ou *ilustrar*, em termos ideais, algo que se realiza na prática; as estruturas do funcionamento econômico, do sistema da arte, da própria sociedade. A perturbação instaura-se no momento em as formas *emblemáticas* (para usar outra expressão de Krauss) do *ethos* moderno são submetidas à linguagem técnica, precisa e universal dos modelos; a fim de comunicar, esses, como qualquer outros sistema de representação, precisam estar amparados sobre signos cujos sentidos sejam convencionalmente compartilhados. Antes investidas do sentido de autonomia próprio da linguagem moderna da arte, aquelas formas passam a obedecer às regras de um sistema convencionalizado e, portanto, firmemente enraizado em contingências, tornando-se parte de um vocabulário cotidiano comum.

The Illustration of Art, nesse sentido, não deixa de constituir uma investida mordaz às reivindicações da arte moderna como uma esfera apartada, que informaram a retórica de Kosuth, contemporâneo a Dias nesse momento, mas que ecoavam também nas reivindicações de Ad Reinhardt:

O objetivo único de 50 anos de arte abstrata é aprestar a arte-como-arte e nada mais, torná-la a única coisa que de fato ela é, separando-a e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura, mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva — não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva. O único e exclusivo modo de dizer o que é a arte abstrata, ou arte-como-arte, é dizer o que ela não é.

O tema único de cem anos de arte moderna é essa consciência que a arte tem de si mesma, da arte preocupada com os seus próprios processos e meios, com a sua própria identidade e distinção, a arte voltada para a sua própria e única afirmação, a arte consciente da sua própria evolução e história e destino, na direção de sua própria liberdade, sua própria dignidade, sua própria essência, sua própria razão, sua própria moralidade e sua própria consciência.⁸⁷

⁸⁶ “(...) o recurso constante a padrões e retículas por certo diz respeito à dificuldade de restituir a inteligência de síntese que o racionalismo atribuía à forma.” SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascaradas de Antonio Dias” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 68.

⁸⁷ REINHARDT, Ad. “Arte-como-arte”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). *Escritos de artistas: anos 60/70* / tradução Pedro Sússekind ... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p. 72

Claro que, àquela altura, em meados dos anos 1970, a argumentação de Reinhardt (publicada originalmente em 1962) já havia sido sucessivamente desconstruída, não dispondo, naquele momento, do tom irrevogável de que era revestida anteriormente. Nem pretendia o gesto de Dias, fazer tábula-rasa da história da arte. Conforme mencionado, ao assinalar as contradições dessas práticas, o artista não buscava delas se livrar; em um movimento mais complexo, elas eram internalizadas e tomadas como ponto de partida. Enraizar a prática artística nas condições de sua produção não deixava de ser a afirmação radical do ponto de vista particular do qual o próprio artista falava, a expressão de uma consciência de que a arte é também, e necessariamente, todo o resto⁸⁸ — e que isso não significava abdicar de um discurso exigente, rigoroso e que podia exercer-se como autorreflexão.

Tal perspectiva fez-se presente muito cedo para Dias; desde suas primeiras incursões à arte, no ambiente convulsionado do Rio de Janeiro dos anos 1960, no qual, pelo menos até sua saída do país, a combinação entre um cenário institucional precário e a repressão da ditadura militar resultou, inesperadamente, no estabelecimento de um vigoroso panorama de produção e experimentação artística⁸⁹; e também durante os anos 1970, pela constatação da distância que separava aquele ambiente do Brasil e suas circunstâncias do cenário europeu em que ele se encontrava então — e em ambos os casos, resultou em trabalhos que não se furtavam a internalizar, mais do que apenas diagnosticar, as contradições do discurso da arte.

⁸⁸ Para Reinhardt: “A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto.” Ibid, p. 72.

⁸⁹ Nas palavras de Dias: “No período dos anos 1960, havia uma procura recíproca entre os artistas. Todo mundo procurava mais informação, mais possibilidade de atuar, em relação, sobretudo, às situações criadas pelo governo militar e também pela falta de estrutura que tínhamos aqui. Então as galerias estavam apenas começando, as instituições culturais eram as que se tinha na época, basta pensar que era unicamente o MAM do Rio que fazia exposições contemporâneas.” In SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 75.

Considerações finais

Existe um conjunto de trabalhos em super-8, que Dias realizou durante os anos 1970, que é bastante específico na sua trajetória. Trata-se de uma produção curta, se considerarmos o período de tempo em que ela foi concebida, no intervalo entre 1971 e 1975, mas importante também pela quantidade de trabalhos que dela resultou; nesses poucos anos, foram dez filmes.¹ Foi também, a saber, a única ocasião em que o artista trabalhou com super-8; é claro que contribuiu para essa situação o fato de que a própria bitola, que se popularizou nos anos 1960 pelo seu preço acessível e por exigir pouco conhecimento técnico para seu manuseio, tenha depois se tornado quase extinta; no entanto, para além disso, são raras as incursões de Dias na criação de vídeos, em toda sua carreira.

Por essas poucas informações é possível notar que os super-8 constituem uma produção circunscrita para Dias: ela não chegou a se estender no tempo, nem parece ter propiciado um interesse mais detido em relação à investigação audiovisual. Dias já se encarregou de afirmar, em 1973, que seu interesse pelo super-8 não era motivado exatamente por uma intenção em explorar os aspectos específicos do vídeo enquanto mídia.² Na verdade, ele parece resultar de uma disposição mais ampla para a pesquisa com os meios da arte, dentre elas, também o audiovisual — o que contribui para entender, em alguma medida, as particularidades que conformaram essa produção.

Olhar para um conjunto como este, que se realiza de modo delimitado no tempo, pode apresentar como vantagem o fato de que talvez torne-se mais fácil divisar as preocupações que ocupavam o artista no momento de sua realização; da unidade que se espera de uma produção com essas características, ainda, é possível extrair dados importantes sobre questões que podem sinalizar elementos mais constantes, que perpassem uma trajetória, vista sob uma

¹ *The Illustration of Art I* (Super 8, 1971); *The Illustration of Art II* (Super 8, 1971); *The Illustration of Art III* (Super 8, 1971); *The Illustration of Art / Gimmick* (Super 8, 1972); *The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing* (Super 8, 1972); *The Illustration of Art / The New York Information System* (Super 8, 1972); *The Illustration of Art / Conversation Piece* (Instalação Super 8, 1973); *The illustration of Art / Brand XXX* (Super 8, iniciado em 1974, sem montagem definitiva); *The illustration of Art / A fly in my movie* (Instalação Super 8, 1975/80); *The illustration of Art / Nepal work* (Super 8, iniciado em 1977, sem montagem definitiva). In CANONGIA, Lúcia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980*. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 31.

² Nas palavras de Dias: “Para mim, por exemplo, me parece insuportável sentir a câmera transitando pela cena, quase que escolhendo angulações, a partir de sua própria voracidade de mídia. Ela tem que estar fixa, aceitar a minha organização de trabalho.” In AMARAL, Aracy (org.). *Expo-projeção 73: som, audio-visual, super 8, 16mm*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição. s.p.

perspectiva mais ampla. Em relação ao caso específico dos super-8 de Dias, é particularmente interessante analisar como um artista que não pretendia examinar a linguagem audiovisual manipulava esse meio; como se buscará desenvolver, essa circunstância está vinculada a alguns dos melhores aspectos que se enxerga nessa produção, a saber, especialmente a elaboração de uma linguagem experimental altamente refinada, que compartilha de certos aspectos com pesquisas como as do cinema experimental norte-americano, sem com isso prescindir de assuntos e procedimentos que são mais amplos e comuns à prática de Dias.

Todos esses aspectos mencionados já constituiriam motivo suficiente para justificar a análise desse conjunto de trabalhos; entretanto, adiciona-se a eles ainda o dado curioso de que, pelo menos conforme indica o trabalho de pesquisa aqui realizado, existem poucos estudos que se detiveram a essas obras de maneira específica — o que torna ainda mais oportuna a tarefa de comentá-los. Ademais, trata-se de uma produção também pouco apresentada no circuito de arte nacional e cujo acesso é dificultado pelo fato de que, à diferença do que ocorre com outras obras de Dias (que pelo menos circulam sob a forma de reproduções fotográficas em publicações mais diversas), essas podem ser vistas, quando muito, apenas sob a forma de *stills*, em um ou outro material sobre o artista.

Tendo isso em vista, considerou-se, desde o início, que o conjunto de filmes realizado por Dias constituiria um dos assuntos de maior relevância deste trabalho, constatação que parte, também, do entendimento de que a tarefa de pesquisa é indissociável da função de reunir, organizar e disponibilizar o conhecimento já produzido sobre o objeto de estudo, o que compreenderia, nesse caso, tentar cobrir uma lacuna em relação ao acesso a esses trabalhos. No entanto, as próprias particularidades dos super-8 acabaram por determinar questões fundamentais à análise que se pretendia realizar: por um lado, o fato mesmo de que essas obras foram pouco mencionadas resultou em uma escassez bibliográfica que acabou se interpondo ao objetivo inicial de examiná-las; somou-se a isso o fato de que, frente à enorme quantidade de assuntos suscitados pela obra de Dias, os quais se buscou aqui contemplar minimamente, acabou tornando-se inviável empreender um estudo detido e rigoroso a respeito das questões que se apresentam em relação a essa produção.

Por outro lado, desses obstáculos derivaram também as próprias soluções encontradas: admitindo que o acesso limitado a esses filmes seguia constituindo motivo maior para sua análise, optou-se por assumi-los como ponto de partida para ilustrar alguns pontos que são

formulados nas outras obra de Dias daquela época e, ao mesmo tempo, para assinalar como esses aspectos eram trabalhados, ainda, em momentos posteriores. Essa estratégia acabou, portanto, cumprindo com a dupla função de não deixar de lado uma produção que se julga relevante e, ainda, de ampliar, ainda que de maneira muito preliminar, o recorte da produção aqui contemplada.

O tom algo mais ensaístico desta seção, portanto, que já se revela nesses parágrafos preliminares, também deriva desse aspecto; apresentar algumas linhas sobre uma produção da qual pouco se falou (e que raramente foi vista) parece tarefa **suficientemente** proveitosa, mesmo que elas prescindam de aprofundamento. Diferentemente da estrutura seguida no restante da pesquisa, na qual tentou-se subordinar as interpretações das obras aos aspectos teóricos analisados, aqui, será feito o contrário, e é da leitura dos trabalhos que vão surgir alguns assuntos, pelo menos para que constituam um debate futuro.

*

Os super-8 começaram a ser realizados em Milão, em 1971; alguns foram produzidos durante uma breve estadia de Antonio Dias em Nova York, entre 1972 e meados de 1973, propiciada pela bolsa John Simon Guggenheim, com a qual o artista foi contemplado no mesmo ano de sua mudança para a cidade — o período em que lá residiu deu origem, ainda, ao conjunto de trabalhos *The Transference of Art*. Todos os filmes produzidos até 1977 integram a série *The Illustration of Art*, conforme sugerem os títulos de cada obra; assim, ao mesmo tempo que essa produção dispõe de especificidades, ela compartilha também de certos aspectos que permeiam, de modo geral, os trabalhos daquela série, sobretudo a reflexão mais ampla a respeito do sistema da arte. Esse assunto parece ser suscitado nos super-8 especialmente no modo como eles são construídos a partir de estruturas circulares; as ações nos trabalhos apresentadas, aparentemente sem propósito, encerram-se em si mesmas, e esse discurso autorreferente — à semelhança do que se pôde notar nos exercícios de linguagem das outras obras de *The Illustration of Art* — sinaliza considerações a respeito dos procedimentos e mecanismos de funcionamento do sistema da arte.

The Illustration of Art I (fig. 85), por exemplo, retrata o lento processo que vai da pele lesionada à sua regeneração. Um plano detalhe mostra um curativo, feito com algodão, à essa

altura já manchado de sangue, e dois pedaços de esparadrapo cruzados. O ângulo da câmera destitui a imagem de qualquer profundidade, o que é reforçado pelos poucos recursos de controle fotográfico das câmeras de super-8; fica assim instaurado um regime de superficialidade da cena apresentada no qual figura e fundo passam a ocupar quase que o mesmo plano. Tal aspecto não é exclusivo a esse trabalho; ele vai perpassar, em maior ou menor escala, todos os filmes desse período. Mais do que resultado das condições técnicas do aparato, esse **aspecto** apresenta sentidos e efeitos importantes. A aparência plana da imagem evoca a ampla pesquisa a que Dias havia, desde muito cedo, dedicado-se a realizar, a respeito do tratamento bidimensional da pintura — e isso não apenas nas telas de 1968 em diante, mas mesmo nos anos anteriores, nas *assemblages* realizadas, que aliam a inscrição de protuberâncias à figuração aplainada —, ao mesmo tempo em que sinaliza a sutil perturbação criada: a despeito do que se poderia supor, os recursos do audiovisual não estão sendo utilizados para sua investigação enquanto tal, mas aparecem subordinados aos desenvolvimentos e preocupações mais gerais da obra de Dias.

A ideia de que a circularidade da ação comunica um raciocínio sobre a arte é reforçada pelo recurso à forma cruciforme, que aparece também nesse trabalho. Antes mesmo de ser iniciada a sequência de cenas acima descrita, o filme começa com um letreiro, contendo o número um, em algarismo arábico (já que se trata do primeiro trabalho de um conjunto de três), e a mesma imagem anteriormente utilizada, de uma cruz diagonal. Apresentar esse elemento de antemão funciona como modo de situar o trabalho dentro das formulações desenvolvidas em *The Illustration of Art*, ao mesmo tempo em que determina o olhar sobre toda a ação posterior; posto isso, torna-se quase impossível não enxergar os pedaços de esparadrapo cruzados como a representação dessa mesma forma. Além de pontuar todo o filme, aparecendo em planos interpolados à sucessão de imagens que retratam a recuperação da pele, a figura da cruz diagonal é também empregada no final da obra; tais momentos são os únicos em que o seu ritmo lento e contínuo é interrompido. O trabalho finaliza com um rápido movimento de alternância entre a imagem da cruz preta no fundo branco, e vice-versa, naquele que é o intervalo de maior estridência do filme.

Introduzido também pela forma da cruz, o trabalho *The Illustration of Art II* (fig. 86) compartilha da mesma composição circular de uma ação despropositada que a obra anterior. Novamente em um plano frontal, e sob uma perspectiva igualmente aproximada, vemos o

movimento de uma mão que, diante de um fundo escuro, dedica-se à ação, executada três vezes, de acender um fósforo. Na primeira iniciativa, o fogo é extinto antes de consumir o palito; na segunda, ele se esgota junto com o fósforo; já na terceira, antes que a ação resulte em qualquer uma das duas anteriores, a chama é utilizada para acender um outro palito, imagem que dura até que as fontes de iluminação da cena sejam apagadas e a chama, contra um fundo todo preto, torne-se uma indistinta forma oval, por meio de um lento movimento de câmera que se aproxima da imagem até desfocá-la.

Nesse caso, fica ainda mais clara a criação de uma sequência que retorna sempre para seu ponto de partida, pela instituição de um movimento de repetição virtualmente infundável — quer seja pela execução de uma ação que não se esgota, quer seja pela estrutura em *loop* de apresentação das obras. Esse recurso parece afastar, ao menos neste primeiro momento, qualquer referência externa a essa coleção de gestos, criando uma espécie de repertório que se debruça sobre si mesmo. E enquanto parte da série *The Illustration of Art*, esse procedimento parece sinalizar a referência, ainda que irônica, ao discurso autorreflexivo da arte.

Encerrados de uma estrutura circular, esses trabalhos engendram também a construção de um tempo prolongado; as ações não apenas entram em um circuito de repetição, como elas mesmas são desempenhadas em um ritmo desacelerado, que obedece menos à atuação do sujeito que as realiza do que à duração própria de tais eventos. Assim, é apresentada, quadro a quadro, a restituição da integridade da pele; igualmente, o tempo que dura a encenação no segundo trabalho é o tempo que dura até o palito de madeira ser consumido. Menos interessado em investigar o espaço, que fica subordinado à apresentação bidimensional do plano, Dias encarrega-se de perscrutar o tempo, um interesse que é comum a todos os super-8 aqui analisados.

É particularmente significativa, ainda, a preferência (demonstrada já nesses dois filmes) pela perspectiva molecular dos eventos, o modo como as imagens são apresentadas por planos muito detalhados, o que produz efeitos importantes nesses super-8. No primeiro deles, a pele e a mancha de sangue, ao serem mostradas com tanto detalhamento, têm seu aspecto abjeto reforçado: se a mera exposição dos tecidos e fluidos já subverte qualquer prescrição de conduta e os desloca do lugar esconso que lhes é reservado, que dirá quando são eles pormenorizados e apresentados de forma direta. No mesmo sentido, a perspectiva adotada no segundo trabalho garante que seja sublinhado o aspecto orgânico da matéria viva

consumida na queima (a madeira, o combustível) e dos produtos químicos desse processo (o calor, a fumaça). Emana da imagem bidimensional, portanto, um inesperado sentido de organicidade que, combinado à desproporção do quadro — que atribui ao detalhe cotidiano a dimensão do grande evento —, produz certa inquietação do espectador diante da imagem.

Associadas a um exercício formal de extremo rigor, essas imagens produzem um tipo de estrutura que já se viu em outras obras de Dias, inclusive anteriores a esse período, como é o caso, por exemplo, de grande parte da produção realizada entre 1963 e 1966, discutida aqui no primeiro capítulo deste estudo. Mesmo nos momentos em que esses trabalhos parecem estar prestes a se render à dissolução da forma, a dinâmica entre estrutura e desconstrução acaba por se preservar, resultando em obras que retiram sua força motriz de uma permanente tensão entre seus elementos. Paralelamente, a construção dos super-8 também parece se relacionar à associação entre o precário e o austero que informava as obras de alguns artistas da *arte povera*. A imagem do esparadrapo cruzado que busca conter a expansão do sangue não deixa de lembrar procedimento semelhante apresentado em um trabalho como *Cotoniera* (1967), de Jannis Kounellis. Nele, quatro chapas retangulares de aço são dispostas na vertical, levemente inclinadas para dentro, formam uma espécie de urna, da qual a matéria — uma grande quantidade de algodão — tenta escapar; expandindo-se e ganhando espaço pelas frestas dessa estrutura aparentemente inviolável de aço. Naturalmente, por trás desse interesse comum existem motivações particulares a cada artista; espera-se, no entanto, que as aproximações entre a obra de Dias e a produção de alguns artistas da *povera* — e, mais ainda, com certos aspectos gerais que perpassavam o grupo — tenha sido suficientemente esmiuçada, no segundo capítulo desta dissertação, a fim de justificar tal comparação, proferida de modo algo temerário.

O modo, ainda, como Dias apresenta essas imagens, que resistem à ordenação imposta pela forma, também não deixa de fazer referência a questões que permeavam o cenário brasileiro, especialmente nos anos de 1960 e no começo da década seguinte; sobretudo os debates em torno da identidade nacional, e as reflexões que começavam a ser adensar a respeito do subdesenvolvimento, da consciência profunda daquela realidade. Como sugeriu Sônia Salzstein, os super-8 tratavam de tematizar “a precariedade e a pobreza brasileiras”³;

³ SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 42.

aspecto que talvez seja apresentado de modo mais exemplar em *The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing*, de 1972 (fig. 88). Nesse filme, vemos o como registro de uma prática absolutamente banal (fazer a refeição e lavar a louça), ritualizada por meio das lentes da câmera. O fato de que a descrição no título encontra espelhamento na ação desempenhada só reveste a obra de uma ainda mais provocativo — ao deslocamento operado, em que o fato cotidiano tornar-se ritual, soma-se, ainda, o teor cáustico de designar o sujeito da ação como um “herói da classe operária”.

O trabalho revela-se um rigoroso exercício formal, sobretudo por seu apurado jogo de cores. A primeira cena, por exemplo, é composta pela superposição de elementos brancos — o arroz sobre o prato, este sobre a mesa. O plano detalhe que focaliza essa imagem contribui para potencializar a cor, de modo que todo o quadro da cena é por ela ocupado. O aspecto quase etéreo dessa composição só vai ser corrompido pela mancha marrom do feijão, que é jogado por cima do prato, e que perturba o equilíbrio da imagem não apenas em função da sua cor, mas também pelo seu aspecto material: o plano detalhe, mais uma vez, encarrega-se aqui de intensificar a aparência brilhante do grão cozido, o que, em contraposição com a opacidade dos elementos brancos, acaba por destacar seu aspecto orgânico. É possível divisar nessa cena, ainda, um paralelismo entre assepsia e a superfície branca, entre a pujança da matéria e a textura do alimento. Esse tipo de contradição reflete-se, ainda na distância que separa a sobriedade formal e o caráter prosaico da ação encenada; o comedimento de gestos, a atuação desprovida de dramaticidade, a simplicidade do cenário reforçam, também, esse sentido.

Torna-se mais inquietante que Dias tenha desenvolvido esse trabalho a partir de um repertório visual que não deixa de compartilhar semelhanças com o vocabulário de pesquisas de vanguarda no audiovisual, dentre as quais é possível citar o cinema experimental norte-americano. A referência a esse quadro específico de produção é suscitada pelo fato de que Dias morava em Nova York quando realizou esse filme — o artista havia se mudado para a cidade em meados de 1972, conforme mencionado anteriormente, e permaneceria lá até

1973.⁴ Nesse período, muito voltado à produção audiovisual, ele realizou alguns filmes e organizou projeções em seu apartamento; resultou dessa estadia, ainda, a série *The Art os Transference*.⁵ Essa associação sugerida pode ser observada em alguns dos principais elementos que compõem *The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing* — e que marcam, também, toda produção em super-8 de Dias: a câmera fixa, que exerce poucos movimentos; a primazia da forma sob o desenrolar de uma narrativa e, finalmente, o tempo dilatado desses trabalhos.⁶

Por outro lado, os mesmo aspectos que permitem vincular os super-8 de Dias a uma produção experimental mais ampla, especialmente em sua vertente produzida nos Estados unidos, também permitem concebê-lo em relação às experiências que se realizavam no contexto brasileiro. Principalmente durante os anos 1970, mas também na década seguinte, desenvolveu-se uma produção significativa, nas artes plásticas brasileiras, de trabalhos em super 8; foram vários os artistas que se dedicaram a explorar essa mídia, dentre eles, além de Antonio Dias e Hélio Oiticica (que não se encontravam então no Brasil), Lygia Pape, Marcello Nitsche e Iole de Freitas, para destacar apenas alguns. O interesse pela mídia era tanto que, logo em 1973, Aracy Amaral organizou a mostra *Expoprojeção 73*, já mencionada anteriormente, que buscava reunir e explorar a produção recente feita em super-8, 16mm, audiovisual e som.⁷ Ainda de acordo com Rubens Machado, é possível que esse quadro tenha

⁴ Dois anos antes da chegada de Dias à cidade, portanto em 1970, foi fundado o Anthology Film Archives (uma iniciativa de Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Stan Brakhage e Jonas Mekas), concebido para apresentar a produção de vanguarda realizada naquela época. A sede do Antholoy ficava, até 1974, na Lafayette Street, não muito longe da Canal Street, onde Dias morava. Para além desse dado, é possível assumir que o artista, vivendo no ambiente nova-iorquino, mesmo sem frequentar diretamente esse espaço, entrasse em contato com a linguagem do cinema experimental norte-americano, e que mesmo antes, em Milão, ele tivesse tido acesso a esses filmes. Cf. “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias.” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. Agradeço ao Professor Ismail Xavier por seus comentários sobre esse assunto no exame de qualificação.

⁵ Cf. “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias.” In PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land* / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 146.

⁶ SITNEY, P. Adams. “O cinema estrutural.” In MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (org). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2015, pp. 10-38.

⁷ Cf. AMARAL, Aracy (org.). *Expo-projeção 73*: som, audio-visual, super 8, 16mm. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catálogo_73.pdf>. Acesso em: 31 jul 2019. Outro dado que atesta a relevância da produção em super-8 realizada por artistas visuais é o fato de que, no levantamento realizado por Rubens Machado, em 2001, para a mostra *Marginália 70: o experimentalismo no Super 8 brasileiro*, no Itaú Cultural, em São Paulo, um terço dos títulos havia sido produzido por um artista visual. Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R.. “O inchaço do presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970”, *Filme Cultura*, v. 54, 2011, p. 32.

sido propiciado justamente pela precariedade técnica do super-8 que, imprimindo aos filmes efeitos visuais e sonoros (os ruídos da projeção, as manchas na tela, os limites de foco etc.), talvez tenha despertado o interesse dos artistas e se consolidado enquanto um dos principais meios para a produção experimental que se realizava então.⁸

Sem desconsiderar nenhuma dessas possibilidades, e assinalando-as enquanto ponto de partida para possíveis investigações futuras, o que se deseja aqui destacar é o modo como a incorporação de um repertório experimental, seja ele proveniente das pesquisas do cinema de vanguarda norte-americano daquele período, seja ele fruto da proximidade ainda patente com o contexto brasileiro, agudiza as contradições que Dias instaura, tornando ainda mais ácido o seu comentário a respeito da carência brasileira.

No caso dos seus super-8, ainda, o exercício de aproximar a forma rigorosa de imagens que repelem, de algum maneira, essa lógica adquire ainda mais complexidade em função do movimento dialético que se instaura entre eles; o apreço pela representação em seu aspecto atômico resulta na transformação dos próprios conteúdos abjetos em padrão. Isso fica claro também em um filme como *The Illustration of Art III* (fig. x a x). O trabalho traz uma sucessão de planos frontais e fechados, focalizando os diversos componentes de um sistema elétrico aparentemente doméstico: medidor de luz, interruptores, fontes de energia.

Os planos, frequentemente fixos, podem apresentar um ou outro movimento simples de câmera, como o *zoom-out*, ou uma lenta panorâmica para a direita e depois para a esquerda, partindo da imagem de um interruptor em direção a duas fontes de energia. Em sequência, vemos apenas um par de mãos que manipula dois fios, a fim de conectá-los a fontes de energia; de modo algo rudimentar, os fios são desencapados, cortados e dobrados com instrumentos precários (um alicate doméstico e o que parte ser uma faca de cozinha). No plano seguinte, esses fios eletrizados, segurados lado a lado, são lentamente aproximados, até que cheguem a se unir, gerando um curto-circuito. O clarão que dele resulta é seguido pelo escurecimento do quadro, e imediatamente aparece a imagem, bastante aproximada, da extremidade de dois fios, apresentando os detalhes do que ocorre a eles quando entram em contato. Convém mencionar que a óptica molecular não constitui uma particularidade; recurso semelhante é empregado em pelo menos duas obras posteriores: *Flesh Room with Anima*, de

⁸ MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R.. "A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura". In: Amorim, Lara; Falcone, Fernando Trevas.. (Org.). *Cinema e memória: o Super 8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. 2ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2013, p. 44.

1978, e *KasaKosovoKasa*, de 1996; ambas formuladas a partir da imagem ampliada da pele do artista. De modo geral, ainda, a estratégia de reduzir ou ampliar determinada forma, de modo a pressionar sua estrutura até o limite de sua distensão, é uma operação de perpassa diversos momentos de sua obra, e que consiste, por exemplo, o cerne mesmo de *The Illustration of art / One & three / Stretchers / Model*, de 1971, resumido na inscrição apresentada na trabalho, em que se lê: “All reduction / or enlargement / is a matter / of accomodation.”⁹

Em *The Illustration of Art III*, ainda, além de possuir o efeito de construir paulatinamente o sentido narrativo que perpassa os acontecimentos, a partir do encadeamento sucessivo dos quadros, que irá redundar na cena final do curto-circuito, esse plano detalhe cumpre a função, em grande medida, de transformar esses objetos cotidianos estruturas geométricas abstratas, ou, pelo menos, de evidenciar a forma que subjaz à sua existência enquanto elemento apenas funcional. Nesse sentido, trata-se de um filme particularmente irônico, uma vez que ele parece sustentar que o exame da forma por si só conduziria a uma ação inócua, quando não ao colapso do sistema inteiro.

⁹ Em tradução livre: Toda redução / ou aumento / é questão / de acomodação.” Esse enunciado ecoa, ainda, uma formulação que o próprio Dias forneceu, em depoimento, no qual ele afirma: “O que realmente me interessa são as definições: o que é maior, o que é menor. A questão do meu trabalho é quase sempre colocada em polaridades, em termos de micro e macro, preto e branco, mostrar e tapar. Informações para despistar.” In DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista), p. 35.

Referências bibliográficas

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachussets; London, England: The MIT Press, 1999.

AMARAL, Aracy (org.). *Expo-projeção 73*: som, audio-visual, super 8, 16mm. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em: 31 jul 2019.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas.. (Org.). *Cinema e memória: o Super 8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. 2ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

ARANTES, Otilia. “De 'Opinião-65' à 18ª Bienal”. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n.15. São Paulo: CEBRAP, julho 1986, pp. 69-70.

ART MUSEUM OF THE AMERICAS. *Art of the Americas*: Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States, 2017. Catálogo de exposição. Disponível em: <<http://museum.oas.org/files/Art%20of%20the%20Americas%20-SmallRes.pdf>>. Acesso em: 31 de maio de 2019.

BARATA, Mario. A importância de Antonio Dias. In *Revista GAM*, n. 8, jul 67. Rio de Janeiro: Editôra Galeria de Arte Moderna Ltda, pp. 31-32.

BENTO, Antônio. Flávio-Shiro e a “Nouvelle Figuration”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 jun. 1963 ,Vida cultural, s.p.

BENTO, Antônio. Frank Schaeffer. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 jun. 1963, Artes e letras, s.p.

BENTO, Antônio, “A abstração lírica de S. Flexor”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 e 17 ago. 1964, Artes, s.p.

BENTO, Antônio. “Ivã Serpa na ‘Barciski’”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1964, p. 6.

BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. “Rewriting conceptual art”. London: Reaction Books, 1999,.

BORDWELL, David, “The Idea of Montage in Soviet Art and Film”, *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1972).

BUCHLOH, Benjamin. From Detail to Fragment: Décollage Affichiste. *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 98-110.

BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2000.

BUTLER, Judith. Introduction. In LUKÁCS, György. *Soul and form*. New York: Columbia University Press, 2010.

CABAÑAS, Kaira. *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

CAMNITZER, Luis. “Alighiero Boetti: the revision of order”. *Artnexus*, n. 87 (dez 2012 - fev 2013), pp. 66 - 70.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980*. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CELANT, Germano. “Arte Povera: appunti per una guerriglia” In *Flash Art*. 2016. Disponível em: <<https://flash---art.com/article/arte-povera/>> Acessado em: 22 jul 2019.

CHAVES, Claudir. “Opinião-65 dá Opinião”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 set.1965.

CONE, Michèle C.. Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes. *Yale French Studies*, No. 98, The French Fifties (2000).

CONVERSA com Antonio Dias - Serrote 16. 2014, color. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias/>>.

CORDEIRO, Analivia (org). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata / Arlindo Machado e Fernando Cocchiarale (curadoria)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

CULLINAN, Nicholas. From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera. *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), The MIT Press, pp. 8-30.

DIAS, Antonio. *Antonio Dias: trabalhos / [autores, Paulo Sérgio Duarte, Klaus Wolbert, Nadja von Tilinsky]*. Ostfildern: Cantz, 1994

DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999. (Palavra do artista)

DIAS, Antonio. *Antonio Dias: o país inventado*. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001.

DIAS, Antonio. “O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias”. In *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. pp.

DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.

DEBRAY, Cécile. *Le nouveau réalisme / exposição: catálogo: direction d'ouvrage et introduction Cécile Debray ; essais Kaira Cabañas ... [et al.]*. Paris: Réunion des Musées Nationaux: Centre Pompidou, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. “A astúcia de permanecer sempre novo”. In *Arte hoje*, 01, n. 4, outubro 1977.

DUARTE, Paulo Sérgio. “A trilha da trama”. In *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1979, p. 22. Catálogo de exposição.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

EISENTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). *Escritos de artistas: anos 60/70 / tradução Pedro Sússekind ... et al*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p. 72

FERRO, Sérgio. "Ambiguidade da Pop-art: o "Buffalo II" de Rauschenberg"", in *Galeria de Arte Moderna*, n.3, Rio de Janeiro, fev. 1967.

FRANCO, Ceres. “Nova figuração na Galeria Relevo.” In BENTO, Antônio. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 ago 1964, p. 6.

FRASER, Nancy [et al]. *Transnationalizing the public sphere / ed. Kate Nash*. Cambridge: Polity Press, 2014, s.p. E-book.

FOSTER, Hal ... [et al.] *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, c2006.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

GERCHMAN, Rubens. “Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente”. In *Revista GAM*, n. 7, junho 1967. Rio de Janeiro: Editôra Galeria de Arte Moderna Ltda, pp. 10-13.

GOLDSTEIN, Ann (org). *A minimal future?: Art as object 1958 - 1968*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2004.

GRAW, Isabelle. “Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol” / tradução Sônia Salzstein. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.15, n. 29, 2017.

GRIEDER, Terence. Argentina's New Figurative Art, *Art Journal*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1964), College Art Association, pp. 2 - 6.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977. pp. 85 - 94.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*, In *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KRAUSS, Rosalind. "Grids". In *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camilo (org). *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien = O desejo da forma*. Berlin: Akademie der Künste, c2010.

LUKÁCS, György. *Soul and form*. New York: Columbia University Press, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. São Paulo: Autêntica, 2015.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R.. "O inchaço do presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970", *Filme Cultura*, v. 54, 2011, p. 28-32.

MAMMÌ, Lorenzo; BANDEIRA, João; STOLARSKI, André (org). *Concreta' 56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

MARTINS, Sérgio B. "A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan". In *THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day*, 2010. Seminário. pp. 587 - 616.

MARTINS, Sérgio B.. *Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

MARTINS, Sérgio. "'Popau Brasil': Pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967." In *MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Flipping / Revisitando Pop: estética e política nas Américas 1967 - 2017*. São Paulo: MAM, 2017.

MARTINS, Sérgio. B. "Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan", *ARTMargins*, v. 7, n.2, 2018.

MELO, Chico Homem de. (org). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MERCER, Kobena (ed). *Pop art and vernacular cultures*. London, U.K.: Iniva, c2007 Cambridge, Mass.: MIT Press

MORAIS, Frederico de. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90 / 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha: diagramas da arte brasileira : do programa ambiental à economia do modelo* (dissertação de mestrado). São Paulo, 2011.

MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (org). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2015.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica ; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão*: Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OSORIO, Luiz Camillo (curadoria). *Os anos 70 na Coleção João Sattamini*. Niterói / Rio de Janeiro: museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000. (Catálogo de exposição), s.p.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília / Aracy Amaral (org)*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise / Aracy Amaral (org)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Antonio Dias: anywhere is my land / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Vanguarda brasileira dos anos 1960 - Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição.

POTTS, Alex. "Disencumbered Objects". *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art (Spring, 2008), pp. 169-189.

RESTANY, Pierre. "De la tour d'ivoire a la Tour de Babel". *Peinture d'assemblages*. Paris: Galerie Florence Houston-Brown, 1965, s.p. Catálogo de exposição.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

ROSENBERG, Harold. "A arte internacional e o novo globalismo", em *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 207 - 216.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho, "*Wiederaufbau* no Brasil: relações entre a Escola de Ulm e o projeto pedagógico do MAM carioca." In *Sociologia & Antropologia*. Vol. 2, n.3, junho de 2012.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964 - 1969: alguns esquemas". In *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SCOVINO, Felipe (organização e entrevistas). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (catálogo). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971.

THE SOLOMON R. GUGGEHEIM FOUNDATION. *6th International Guggenheim* (release). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 20 jan. 1971. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/finding-aids/collection/a0035>>. Acesso em: 3 ago 2019.

TRUITT, Willis.H. *Realism*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1978).

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARHOL, Andy. *Popismo: os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ANEXO

(Reprodução das obras citadas)

Figura 1

Antonio Dias

General, cuidado com o gato, 1964

Acrílica e gesso sobre madeira, 63 x 50 cm

Coleção Jean Boghici

Fonte: *Antonio Dias* (Cosac Naify / APC, 2015), reprodução a partir de fotografia de Jaime Acioli

Figura 2
Rubens Gerchman
A cidade, 1965
Acrílica e tinta industrial, 244 x 140 cm

Coleção Sergio Sahione Fadel / Fonte: Enciclopédia do Itaú Cultural, autoria desconhecida

Figura 3

Roberto Magalhães

Sem título, 1965

Aguada e nanquim sobre papel, 25 x 32 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ / Fonte: Enciclopédia do Itaú Cultural,
reprodução fotográfica Paulo Scheuenstuhl

Figura 4
Pedro Escosteguy
Linhas de força [ação], 1965
Técnica mista sobre madeira, 120 x 150 cm

Coleção particular / Fonte: Enciclopédia do Itaú Cultural, reprodução fotográfica Rubens Chiri / Itaú Cultural

Figura 5

Antonio Dias

Vencedor?, 1964

Tinta industrial, óleo sobre madeira, metal e capacete militar, 187 x 70 x 45 cm

Coleção João Leão Sattamini Neto / MAC Niterói

Figura 6

Antonio Dias

A onça luta, 1964

Técnica mista sobre madeira, 61 x 50 x 8 cm

Coleção Rose e Alfredo Setúbal / Imagem: Everton Ballardin (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 7

Antonio Dias

Fumaça do prisioneiro, 1964

Óleo e látex sobre madeira, 120,6 x 93,3 x 6,8 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica Romulo Fialdini

Figura 8

Antonio Dias

Querida, você está bem?, 1964

Acrílica, tinta industrial sobre madeira e aglomerado, 122 x 95 x 7,5 cm

Coleção Museo de Arte Latino-Americano, MALBA - Fundación Constantini / reprodução
fotográfica MALBA

Figura 9

Antonio Dias

Sem título, 1964

Óleo, colagem e tecido sobre madeira, 74 x 60,5 x 5 cm

Coleção particular / Imagem: Pat Kilgore (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 10

Antonio Dias

Trois images pour le cri [Três imagens para o Grito], 1964

Óleo, madeira e tecido, 60 x 51 x 7 cm

Coleção particular / Imagem: Pat Kilgore (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 11

Programação para um assassinato, 1964

Tecido acolchoado, madeira, pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado, 125 x 122 x 15 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici (destruída em incêndio em 2012), reprodução a partir de fotografia de Vicente de Mello

Figura 12

Antonio Dias,

Nota sobre a morte imprevista, 1965

Acrílica, óleo, vinil, acrílico sobre tecido e madeira, 195 x 176 x 63 cm

Coleção do artista / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, autoria desconhecida

Figura 13
Jorge de la Vega
El mialgro, 1961
Óleo sobre tela, 116 x 88,5 cm

Disponível em: <https://www.jorgedelavega.com>. Acesso em: 31 mai 2019

Figura 14
Jorge de la Vega
Pantagra, 1962
Óleo sobre tela, 116 x 88,5 cm

Disponível em: <https://www.jorgedelavega.com>. Acesso em: 31 mai 2019

Figura 15
Luis Felipe Noé
Cerrado por brujería, 1963
Óleo e esmalte sobre tela, 199,6 x 249,7 cm

Coleção Blanton Museum of Art, Austin / Disponível em: <<http://luisfelipenoe.com>>. Acesso em: 31 mai 2019

Figura 16

Luis Felipe Noé

Mambo (díptico), 1962

Óleo e esmalte sobre tela, têmpera sobre papel colado a madeira cortada e pregada, 189,5
192,1 cm

Coleção Museum of Fine Arts Houston / Disponível em: <<http://luisfelipenoe.com>>. Acesso
em: 31 mai 2019

Figura 17

Jean Dubuffet

Portrait of Henri Michaux, 1947

Óleo sobre massa, seixos e areia sobre tela, 130,7 x 97,3 cm

The Sidney and Harriet Janis Collection

Figura 18

Antonio Dias,
O sorriso, 1964

Óleo sobre gesso e aglomerado, 28 x 49,5 cm

Coleção do artista / Imagem: Vicente de Mello (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 19

Antonio Dias

Glutão, 1965

Relevo em massa sobre madeira, 60 x 51,7 x 2,4 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ / Reprodução Jaime Acioli
Crédito: Acervo MAM RJ

Figura 20

Antonio Dias

Pavão sobre o poço, 1962

Acrílica, vinil e colagem sobre tela e madeira

54 x 62,5 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ / Reprodução Romulo Fialdini e Valentino
Fialdini

Crédito: Acervo MAM RJ

Figura 21

Antonio Dias

Auto dos senhores, 1962

Relevo em massa sobre madeira, 57,5 x 74,5 x 3,5 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ / Reprodução Romulo Fialdini e Valentino Fialdini

Crédito: Acervo MAM RJ

Figura 22

Antonio Dias

O homem que foi atropelado, 1963

Acrílica sobre tela

51 x 60

Coleção particular / Imagem: Pat Kilgore (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 23
Antonio Dias,
Suicide of the womenfighter, 1963
Nanquim e aquarela sobre papel, 24 x 31,5 cm

Coleção do artista / Fonte: *Antonio Dias: anywhere is my land* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010)

Figura 24
Antonio Dias
Depois de cansar, descansar, 1966
Guache sobre papel, 25 x 35 cm

Coleção particular / Imagem: Pat Kilgore (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 25
 Antonio Dias
Carta, 1965
 Nanquim e aquarela sobre papel, 49 x 35 cm

Coleção Geneviève e Jena Boghici / Fonte: *Antonio Dias: anywhere is my land* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010)

Figura 26
 Ilustração de Antonio Dias
 Revista Senhor, Rio de Janeiro, n. 3, nov 1961, p. 11.

Figura 27
 Antonio Dias
Aqui uma mala, 1965
 Nanquim e aquarela sobre papel, 35 x 49,5 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici / Fonte: Antonio Dias: anywhere is my land (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010)

Figura 28

Antonio Dias

Biografia para Solange, 1965

Acrílica, esmalte vinil e tecido sobre compensado, 76,5 x 199 x 8 cm

Coleção do artista / Imagem: Jaime Acioli (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 29

Antonio Dias

O jogo da náusea, 1964

Óleo e tinta acrílica sobre tela acolchoada, 60 x 60 x 8 cm

Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: *Antonio Dias: anywhere is my land* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010) / Reprodução fotográfica: Daros Latinamerica

Figura 30

Antonio Dias

Estou pronto, 1965

Acrílica, esmalte, vinil e tecido sobre compensado

60 x 150 x 13 cm

Coleção do artista / Imagem: Paulo Scheuenstuhl (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 31

Antonio Dias

O autor procura se esconder na confusão, 1966

Guache, tinta hidrocor e decalque sobre papel, 37 x 50 cm

Coleção Roger Wright em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo / Imagem: Isabella Matheus (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 32

Antonio Dias

Sem título, 1965

Guache sobre cartão e aglomerado, 21,5 x 28,5 cm

Coleção Fabio Cimino (Galeira Zipper) / Imagem: Everton Ballardin (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 33

Capa do disco *Gilberto Gil*, de 1968, feita por Antonio Dias, Rogério Duarte e David Drew Zingg

Figura 34
 Antonio Dias
A história errada, 1966
 Guache e nanquim sobre papel, 26 x 36 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica Paulo Scheuenstuhl

Figura 35

Antonio Dias

Ainda olho, ainda falo, 1966

Nanquim e aquarela sobre papel, 33,5 x 43,6 cm

Coleção: Geneviève e Jean Boghici / Fonte: *Antonio Dias: anywhere is my land* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010)

Figura 36
Antonio Dias
Acidente no jogo, 1964
Acrílica, óleo, vinil e madeira, 103 x 55 x 77 cm

Coleção do artista / Imagem: Paulo Scheuenstuhl (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 37

Claes Oldenburg

Soft toilet, 1966

Madeira, vinil, paina, arame e acrílico sobre suporte de metal e base de madeira pintada,
142.6 × 79.5 × 76.5 cm

Fonte: Whitney Museum of Modern Art

Figura 38

Claes Oldenburg

Pastry case I, 1961-62

Esculturas em gesso pintado sobre pratos de cerâmica e travessas de metal em caixa de metal e vidro

52,7 x 76.5 x 37,3 cm

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York / Imagem: MoMA Imaging Services

Figura 39

Claes Oldenburg

Two girls' dresses, 1961

Musselina embebida em gesso sobre suporte de arame pintado com esmalte, 113 x 103,5 x 15,2 cm

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York / Reprodução fotográfica: Gunter Lepowski

Figura 40

Antonio Dias

Carrasco, 1966

Acrílica e massa vinílica sobre madeira, 27 x 37 cm

Coleção Orandi Momesso / Imagem: Luciano Momesso (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 41

Antonio Dias

A luta diária, 1966

Acrílica sobre madeira compensada, 27,8 × 50,2 × 4,5 cm

Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Figura 42

Antonio Dias

The American Death / Bamboo!, 1967

Acrílica e vinil sobre tela, 97 x 190 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 43

Antonio Dias

The American Death / The invader, 1968

Acrílico e vinil sobre tela, prego e plástico laminado sobre tela, 65 x 91 x 10 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 44

Antonio Dias

Coração para amassar, 1966

Acrílica sobre tecido acolchoado e lâmpadas coloridas, 113 x 103 x 15 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica: Vicente de Mello / Coleção Nina Dias / Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015)

Figura 45

Antonio Dias

Você escapando, 1964

Acrílica, óleo sobre madeira e aglomerado, 122 x 122 cm

Coleção do artista

Figura 46

Antonio Dias

Dans mon jardin (No meu jardim), 1967

Acrílica, espuma, laminado melamínico sobre aglomerado, lona, parafina, plástico e tecido
44,7 x 99,8 x 200 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Figura 47

Antonio Dias

Solitário, 1967

Plástico laminado sobre madeira, borracha, algodão, vidro e metal, 55,5 x 50,3 x 67,5 cm

Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Figura 48

Antonio Dias

Coletivo, 1967

Plástico laminado sobre madeira e grama sintética, 52,1 x 50,8 x 50,8 cm

Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Figura 49

Antonio Dias

O meu retrato, 1967

Acrílica sobre tela, madeira pintada, arame e tecido, 170 x 122 x 52 cm

Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Figura 50

Antonio Dias

Polícia, 1967

Nanquim e aquarela sobre papel, 18 x 18 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici / Fonte: *Antonio Dias: Anywhere is my land* (Pinacoteca de São Paulo, 2010)

Figura 51

Antonio Dias

A morte de Black Hawk, 1967

Acrílica, vinílica e tecido sobre tela e madeira, 130 x 146 cm

Coleção Lili e João Luiz Avelar / Imagem: Daniel Mansur (registro fotográfico realizado por ocasião da exposição *Entre construção e apropriação*, SESC Pinheiros, 2018)

Figura 52

Antonio Dias

Anywhere is my land, 1968

Acrílica sobre tela, 130 x 195 cm

Coleção do artista / Fonte: Enciclopédia Itau Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

Figura 53
Antonio Dias
AlphaOmega biography, 1968
Acrílica sobre tela, 190 x 380 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica: Roberto Cecato

Figura 54

Alighiero Boetti

Rotolo di cartone ondulato, 1966

Papelão corrugado, 187 x 70 x 70 cm

Fonte: Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turim, Itália.

Figura 55

Alighiero Boetti

Catasta, 1966

34 tubos de Eternit ,192 x 100 x 100 cm

Fonte: Archivio Alighiero Boetti

Figura 56
Antonio Dias
To the police, 1968
Bronze, ø 14 cm (cada)

Coleção Daros Latinamerica / Fonte: Antonio Dias (Sosac Naify / APC, 2015), reprodução fotográfica de Roberto Cecato

Figura 57

Antonio Dias

The Illustration of Art / Dazibao / The shape of power, 1972

Serigrafia, acrílica sobre tela, 121 x 317 cm

Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015) / Foto: Paulo Scheuenstuhl

Figura 58

Antonio Dias

O país inventado, 1976

Bambu e seda, 500 cm

Fonte: Museum of Moderna Art, Nova York

Figura 59
 Antonio Dias
The Illustration of art / One & three / Stretchers / Model, 1971
 Madeira laqueada, 110 x 700 cm aprox.

Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: *Antonio Dias* (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: portfolio do artista. Disponível em: < <https://nararoesler.art/artists/33-antonio-dias/> > . Acessado em: 1 ago 2019.

Figura 60
 Sol LeWitt
Serial Project, I (ABCD), 1966
 50,8 x 398,9 x 398,9 cm
 Peças de aço esmaltado sobre esmalte em alumínio

Fonte: Museum of Modern Art, Nova York

Figura 61

Pino Pascali

1mc. di terra e 2 mc. di terra, c. 1967
terra colada sobre estrutura de madeira

Coleção Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Figura 62

Giovanni Anselmo

Torsion, 1968

Cimento, couro e madeira, 132,1 x 287 x 147,3 cm

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York

Figura 63

Luciano Fabro

Bronzo patinato nero e seta naturale (Piede), 1968-71

Bronze, seda, tubo acrílico e aço, 336 x 170 x 160 cm

Figura 64
 Antonio Dias
Trama, 1977
 10 xilogravuras em papel artesanal, impressão 50 cópias

Figura 65
 Antonio Dias
Do It Yourself: Freedom Territory, 1969
 (vista da obra no Museu de Arte Moderna de Tóquio)

Fonte: *Anywhere is my land* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, p. 171)

Figura 66
Hélio Oiticica
Relevo Espacial, 1959
Acrílica sobre madeira

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura, reprodução fotográfica: Antonio Caetano / Acervo: Projeto Hélio Oiticica

Figura 67
Hélio Oiticica
Bilateral, 1959
Óleo sobre madeira

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura, reprodução fotográfica: Maurício Cirne / Acervo: Projeto Hélio Oiticica

Figura 68
Hélio Oiticica
Grande núcleo, 1960
Madeira recortada e pintada

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura, reprodução fotográfica: Bob Goedewaagen
Acervo: Projeto Hélio Oiticica

Figura 69

Hélio Oiticica

Penetrável PN1, Homenagem a Mário Pedrosa, 1960

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura, reprodução fotográfica: Bob Goedewaagen

Acervo: Projeto Hélio Oiticica

Figura 70

Antonio Dias

Projeto para "O corpo", 1970

Acrílica sobre tela, 200 x 600 cm

Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: *Antonio Dias* (Cosac Naify / APC, 2015) /

Reprodução fotográfica: Udo Grabow

Figura 71
Antonio Dias
Incomplete biography, 1968
Acrílica sobre tela, 162 x 130 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 72
Antonio Dias
Project for an artistic attitude, 1970
Acrílica sobre tela, 200 x 300 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 73
Antonio Dias
Camuflagem, 1968
Acrílica sobre tecido, 150 x 150 cm

Figura 74

Antonio Dias

The space between, 1969/1999

Mármore e granito negro, 100 x 100 x 100 cada

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 75
Antonio Dias
The hard life, 1968
acrílica sobre tela, 130 x 162 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 76

Antonio Dias

The Illustration of Art (O lugar e a coisa), 1977

Papale feito à mão, 115 x 240 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 77

Antonio Dias

The Illustration of Art / tool & work, 1977

Papel nepalês feito à mão, barro vermelho

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 78

Antonio Dias

The Illustration of Art / Art and society / Model, 1975

Óxido de ferro e vinil sobre madeira, 200 x 700 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 79

Antonio Dias

The Illustration of Art / Art / Model, 1973

Acrílica sobre tela, 60 x 690 cm

Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Udo Grabow

Figura 80

Antonio Dias

The Illustration of Art / Society / Model, 1973

Acrílica sobre tela, 60 x 810 cm

Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Udo Grabow

Figura 81

The Illustration of Art / Economy / Model, 1975
Cetim sobre parede, dimensões variáveis

Fonte: *Antonio Dias* (Cosac Naify / APC, 2015)

Figura 82

Antonio Dias

The Illustration of Art / The body, 1976

Acrílica sobre tela e madeira, 90 x 60 cm / 30 x 20 cm

Fonte: *Antonio Dias* (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Roberto Cecato

Figura 83

Antonio Dias

The Illustration of Art, 1972

Acrílica sobre vidro e tela, 150 x 150 cm / 50 x 50 cm

Fonte: portfolio do artista, Galeria Nara Roesler. Disponível em: <
<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/33/gnr-antonio-dias-portfolio.pdf>>

Figura 84
Antonio Dias
The Illustration of Art, 1972
Acrílica sobre tela, 130 x 162 cm

Figura 85
Antonio Dias
stills do filme *The Illustration of Art I*, 1971
Super-8 transferido para vídeo, 4'12"

Figura 86
Antonio Dias
stills do filme *The Illustration of Art II*, 1971
Super-8 transferido para vídeo, 1' 56"

Figura 87
Antonio Dias
stills do filme *The Illustration of Art III*, 1971
Super-8 transferido para vídeo, 3'46"

Figura 88

Antonio Dias

stills do filme *The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing*, 1972
Super-8 transferido para vídeo, 2'21"