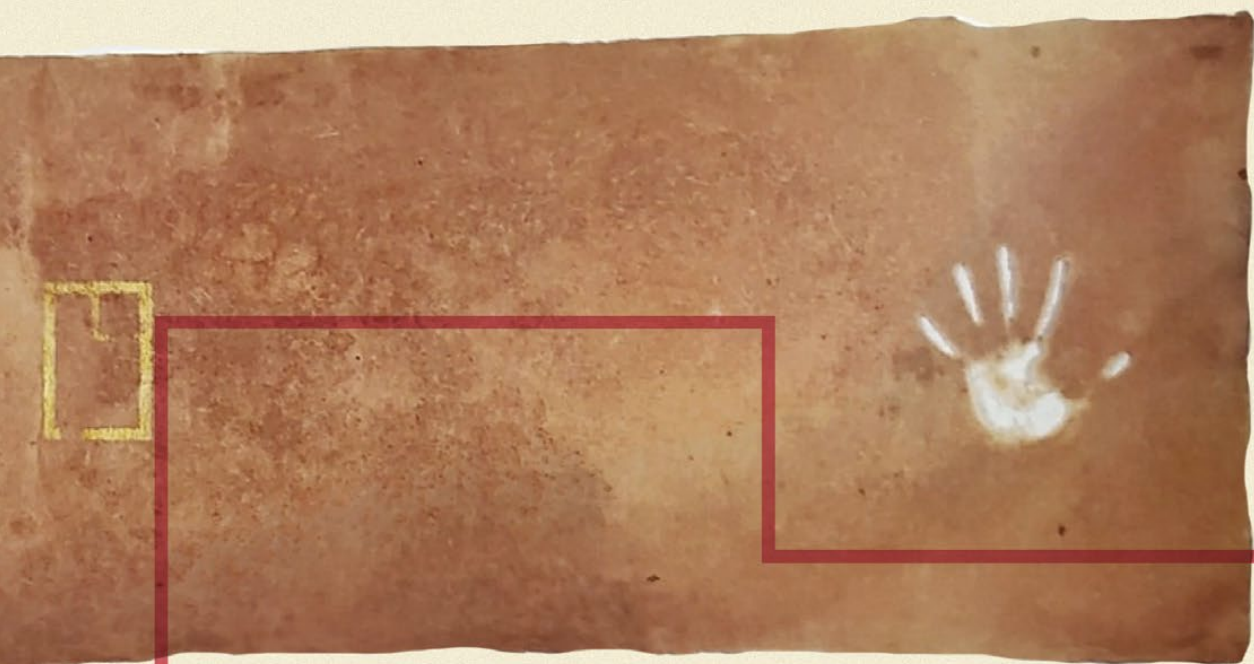




ANTONIO *Dias*

E OS PAPÉIS DO NEPAL

Rebeca Araújo de Souza • João Pessoa, 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



ANTONIO DIAS E OS PAPÉIS DO NEPAL
REBECA ARAÚJO DE SOUZA

João Pessoa
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



ANTONIO DIAS E OS PAPÉIS DO NEPAL
REBECA ARAÚJO DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Federal da Paraíba para
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.
Orientadora: Prof. Dra. Luciene Lehmkuhl

João Pessoa
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S729a Souza, Rebeca Araújo de.

Antonio Dias e os Papéis do Nepal / Rebeca Araújo de Souza. – João Pessoa, 2021.

96 f. : il.

Orientação: Luciene Lehmkuhl.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA.

1. Arte contemporânea. 2. Dias, Antonio, 1944-2018. 3. Papéis do Nepal – Obras. I. Lehmkuhl, Luciene. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.038.6(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

REBECA ARAÚJO DE SOUZA

“ANTONIO DIAS E OS PAPÉIS DO NEPAL”

Aprovada em: 18 / 02 / 2021

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl – PPGAV/UFPB/UFPE
Orientadora/Presidente

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa – PPGAV/UFPB
Examinador Titular Interno

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto – UNICAMP
Examinador (a) Titular Externo (a) à Instituição.

REBECA ARAÚJO DE SOUZA

ANTONIO DIAS E OS PAPÉIS DO NEPAL

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Federal da Paraíba para
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

João Pessoa, 18 de Fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

À memória de Antonio Dias

Realizar uma pesquisa é viver uma experiência que se processa coletivamente, por meio de trocas e convívios, abarcando inúmeras vivências de nossa vida. Por esse motivo, recordo as pessoas que contribuíram – de forma direta e indireta – para tornar realidade *Antonio Dias e os Papéis do Nepal*.

À CAPES, agência de financiamento estudantil

Meus familiares: Laura Gonzaga, Luzia Valnira, Manoel Luiz, Elizabeth Gonzaga e Efigênia Gonzaga

Meu companheiro Hipolito Lucena

Aos amigos: Maria Luiza, Mila Pizzi e Chico Pereira

À turma do PPGAV 2019

Ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV – UFPB/UFPE

À minha orientadora Luciene Lehmkuhl

Aos membros da banca examinadora:

À Família Dias: Rara Dias, Paolla Dias e Nina Dias

Ao crítico de arte Paulo Sergio Duarte e ao professor/artista José Rufino

À toda equipe técnica dos museus e galerias que visitei

RESUMO

Esta pesquisa enfoca a obra do artista contemporâneo Antonio Dias (1944-2018), precisamente a experiência coletiva de produção da série *Papéis do Nepal*, iniciada em incursão à Barabíshe no final da década de 1970. Em prol do aprofundamento investigativo, três trabalhos que compõem o conjunto são colocados em relevo para análise: *O Lugar do Trabalho*, 1977; *Martelando Muros*, 1977; e *Dança*, 1977/78. O estudo, de viés histórico e documental, teve como recursos metodológicos centrais para seu desenvolvimento: revisão bibliográfica relativa à obra de Dias e ao contexto sociocultural no qual se inscreve; pesquisa em arquivos, acervos de museus, coleções públicas/particulares e reservas técnicas que preservam a produção e os documentos de memória do artista; realização de entrevistas semiestruturadas com seus contemporâneos e familiares; pesquisa de campo nas cidades brasileiras que compõem sua trajetória e detêm instituições que salvaguardam sua obra – Campina Grande, Rio de Janeiro e São Paulo. A dissertação tem como objetivo central discutir a experiência de convívio criativo entre esse artista vanguardista e os artesãos nepaleses, dimensionando como essa vivência interterritorial/cultural criou condições para a concretização da *vontade de potência* em Antonio Dias, na perspectiva filosófica nietzschiana. Os primeiros anos de carreira do artista (1963- 1976) são retomados no texto com intuito de contextualizar e historicizar as vontades e escolhas que conduziram o artista a produzir os *Papéis do Nepal* até o final de seu percurso artístico.

Palavras-Chave: Antonio Dias; *Papéis do Nepal*; arte contemporânea; artes manuais; produção artística coletiva; trajetória artística; experiência; *vontade de potência*.

RESUMEN

Esta investigación se centra en la obra del artista contemporáneo Antonio Dias, precisamente en la experiencia colectiva de producir la serie *Papeles del Nepal*. Se enumeraron tres trabajos para hacer posible la investigación: *O Lugar do Trabalho*, 1977; *Martelando Muros*, 1977; y *Dance*, 1977/78. El estudio que incluye un sesgo histórico y documental accedió a datos de archivos, colecciones en museos, videos, imágenes, obras visualizadas en exposiciones y reservas técnicas, entrevistas a contemporáneos y familiares del artista, también caracterizado como investigación de campo. El punto principal es comprender la experiencia de convivencia creativa entre el artista y los artesanos nepaleses que incluye la realización de la voluntad de poder en Antonio Dias. Retomaré los primeros años de carrera de Dias 1963-1976 con miras a dibujar parámetros de aprehensión de los *Papeles del Nepal*, contextualizando e historizando los deseos y elecciones del artista.

Contraseñas: Antonio Dias; Artista; Arte Contemporaneo; Papeles del Nepal; Experiencia; Nepal; Papel hecho a mano; Trabajo manual; Experiencia colectiva; voluntad de poder.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** *Homem Destruindo Foguete* (1965)
- Figura 2** *Mapa de Achados*
- Figura 3** Registro da experiência de Antonio Dias no Nepal, publicado no Jornal do Brasil - Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 09 out. 1977
- Figura 4** *Dança* (1977)
- Figura 5** Registros do processo de pesquisa documental – Arquivo do MASP - SP, 21/10/2019
- Figura 6** Recortes de jornais com matérias sobre Antonio Dias
- Figura 7** Mapas de Deslocamento de Antonio Dias e da pesquisadora (Rebeca Araújo de Souza)
- Figura 8** Registros da obra *Dança*, desmontada, sendo manuseada pela pesquisadora no arquivo da Galeria Nara Roesler – São Paulo - SP, 25 out. 2019
- Figura 9** Registros da obra *Dança* realizados no Arquivo da Galeria Nara Roesler – São Paulo - SP, 25 out. 2019
- Figura 10** *Território para Vermes* (1977/78)
- Figura 11** Pesquisadora efetuando investigação documental no MAC - USP, São Paulo - SP, 21 out. 2019
- Figura 12** Registro da entrevista realizada com Rara Dias, Rio de Janeiro - RJ, 15 out. 2019
- Figura 13** Registros do Nepal publicados no Jornal do Brasil - Revista do domingo, Rio de Janeiro, 09 out. 1977
- Figura 14** *No Estúdio de Milão, com Máscara Tibetana* (1978)
- Figura 15** Imagem da obra *País Inventado Dias-de-deus-dará* no acampamento de produção de papel em Barabish (1977), publicado no catálogo *Papel do Artista / A Ilustração da Arte / Antonio Dias* (1977)
- Figura 16** Registro fotográfico de telas de secagem no Nepal
- Figura 17** Artesão nepalês lavando a fibra de Lokota
- Figura 18** *Niranjana Nirankhar* (1977)
- Figura 19** *Chapati para 7 Dias* (1977)
- Figura 20** *O Lugar do Trabalho* (1977)
- Figura 21** *The Illustration of Art/ Tool & Work* (1977)

- Figura 22** Registro da entrevista realizada com Paulo Sergio Duarte, Rio de Janeiro - RJ, 11 out. 2019
- Figura 23** *Martelando Muros* (1977)
- Figura 24** Registro da obra *Martelando Muros* (1977) realizado em visita à Galeria Nara Roesler, São Paulo - SP, 25 out. 2019
- Figura 25** Registros de detalhes da obra *Martelando Muros* (1977) realizados em visita à Galeria Nara Roesler, São Paulo - SP, 25 out. 2019
- Figura 26** Imagem do catálogo da exposição *Papéis do Nepal* (Galeria Nara Roesler – Rio de Janeiro - RJ, 2015)
- Figura 27** Imagem do catálogo da DAS, 2020
- Figura 28** Imagem do catálogo de *Antonio Dias: Derrotas e Vitórias*, 2020-2021
- Figura 29** Conjunto de imagens de obras da série *Papéis do Nepal*
- Figura 30** Imagens de obras de Oswaldo Goeldi
- Figura 31** Primeiros trabalhos de Antonio Dias
- Figura 32** Matéria de jornal sobre a exposição *Opinião-65*
- Figura 33** Conjunto de imagens de obras de artistas cariocas *neo-realistas*
- Figura 34** *Coração para amassar* (1966) e *General, cuidado com o gato* (1964)
- Figura 35** *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965) e *Restos do Herói* (1965)
- Figura 36** Mapa dos “signos para despistar” de Antonio Dias
- Figura 37** *Stills de The illustration of art I* (1971)
- Figura 38** *The illustration of art, the place & the thing* (1977) e *The illustration of art* (1977)
- Figura 39** *Solitário* (1967) e *Opressor/oprimido* (1968)
- Figura 40** *The Prison* (1968) e *Free continent population* (1969)
- Figura 41** Antonio Dias para o álbum *Trama*, Londres (1969)
- Figura 42** *Anywhere is my land*, 1968
- Figura 43** Imagem da obra *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1969)
- Figura 44** *Oriente/Ocidente* (1972)
- Figura 45** Antonio Dias em seu apartamento no Rio de Janeiro, 2015
- Figura 46** *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças* (1978)
- Figura 47** *Some artists do some not* (1974)
- Figura 48** Antonio Dias, capa do jornal Folha de São Paulo (domingo, 16 dez. 1990)

Sumário

Lista de Ilustrações 9

INTRODUÇÃO 12

Parte 1 - PAPÉIS DO NEPAL 18

A Obra de Arte: Uma Experiência Coletiva 23

O Encontro com a Obra 26

Viagem ao Nepal 34

Telas de Secagem e Experimentos: Fibra, Chás e Minerais 39

Um Lugar para o Trabalho 44

Destruindo Muros 51

O Ateliê do Artista 54

Pós-Nepal 57

**Parte 2 - TERRITÓRIOS PARA EXPERIMENTAÇÕES
Percurso Criativo de Antonio Dias 63**

Anos 60: de Vanguardas e Confrontos 67

Em Aproximação: Os Jovens Neo-realistas 71

1963 - 1967: Signos, Volumes e Narrativas 74

1968 - 1976: Territórios 82

A Vontade de Potência nos Papéis do Nepal - Considerações Finais 90

Lista de Obras 96

Referências Bibliográficas 100



Ofereço-te Exu o ebó das minhas palavras neste padê que te consagra [...]"

Abdias do Nascimento¹, Padê do Exu Libertador, 1981

Era o ano de 2017, o Museu de Arte Assis Chateaubriand - MAAC localizado em Campina Grande, na Paraíba, se preparava para a comemoração dos seus cinquenta anos de fundação. Uma mostra marcaria a importante data reunindo as peças mais significativas do acervo agenciado pelo icônico Assis Chateaubriand (1892-1968) com o auxílio de Yolanda Penteado (1903 - 1983), Drault Ernany (1905 - 2002) e dos jovens artistas do Equipe 3². Nessa ocasião, tive a oportunidade de compor a equipe de trabalho da exposição, denominada *MAAC 50 anos*, exercendo as funções de mediadora da galeria de arte, auxiliar de conservação e montagem.



Na mostra rememorada, um quadro de Antonio Dias de título *Homem Destruindo Foguete* (1965) estava exposto na sala 3, cuja curadoria propunha uma reflexão sobre as experimentações artísticas dos anos de 1960 em diante, principalmente no que tange as vanguardas da segunda metade do século XX, em diálogo com nomes como Tomie Ohtake, Rubens Gerchman, Marcelo Grasmann e Juan Genovés.

Figura 1 - *Homem Destruindo Foguete* [1965] Fonte: Arquivo Hipólito Lucena/ coleção MAAC - Campina Grande

1 NASCIMENTO, Abdias. *Padê de Exu Libertador*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros (IPEAFRO), 1981. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

2 CÓRDULA, Raul. *Memórias do Olhar*. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009.

Durante a realização das mediações, principalmente direcionadas ao público de estudantes do ensino básico, percebi que o quadro de Dias exercia fascínio nos visitantes. Atribuo esse magnetismo, primeiramente, ao impacto visual do trabalho: composto por imagens fragmentárias de cores preto, vermelho e branco, pintadas sobre superfície de madeira, com as quais o artista trabalha relevos reais e ilusórios, fazendo uso de uma técnica esfumada que remete ao grafitti e à pichação. Penso que o interesse pelo quadro também era suscitado por sua dimensão conceitual, sintetizada na ironia do título, *Homem Destruindo Foguete*: o homem que deveria estar construindo o foguete, o destruía, ou seja, o homem que constrói tecnologia, destrói sua própria criação. Essa contradição, constituidora do trabalho, despertara inúmeros debates no espaço expositivo.

Pude observar, durante o período da exposição que idosos, adolescentes e crianças, das mais variadas faixas etárias, paravam para contemplar a obra. Mesmo com tantas outras obras expostas, muitas delas de grandes dimensões, o pequeno quadro era capaz de atrair a atenção. Foi essa potência de diálogo e provocação do espectador que despertou em mim o desejo de propor um estudo sobre a trajetória artística de Antonio Dias.

A minha relação com a obra referenciada antecede a exposição. Em 2015, passei a compor a equipe do ateliê de restauração do MAAC como auxiliar técnica. O projeto de restauração de obras, coordenado pelo restaurador e artista visual Otávio Maia, foi viabilizado através de subsídio aprovado pelo BNDES, concedido para reforma da estrutura do museu, restauração de documentos e acervos de livros, bem como a restauração das peças de arte da coleção permanente, abarcando telas e gravuras. No período, restauramos 12 obras em suporte de tela, em estado crítico. *Homem Destruindo Foguete* era uma das 12 obras selecionadas para a restauração, na qual pude trabalhar algumas vezes no processo de higienização.

As vivências profissionais relatadas estimularam o desenvolvimento do projeto de pesquisa *Antonio Dias e os Papéis do Nepal: Estética-Política; Corpo e Presenças*, aprovado pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE – Universidade Federal da Paraíba; Universidade Federal de Pernambuco (2017). Após receber os apontamentos e as indicações da Banca de Qualificação, compreendi que o título deveria ser reduzido para *Antonio Dias e os Papéis do Nepal*, em prol de circunscrever de forma mais definida o objeto da pesquisa: as experiências de Dias no Nepal.

Antonio Manuel Lima Dias³ (1944-2018) nasceu na cidade de Campina Grande, na Paraíba. Seu primeiro contato com a arte se deu através dos ensinamentos de pintura de seu avô paterno. No ano de 1958, o adolescente mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a frequentar aulas no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, ministradas pelo emblemático gravurista Oswaldo Goeldi (1895-1961). Anos mais tarde, Dias trabalhou com ilustrações para jornais e revistas. A sua primeira exposição individual se deu no ano de 1962 na galeria Sobradinho, na cidade do Rio de Janeiro. Na época o artista ganhou uma bolsa para estudar na França e expôs nas consagradas mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, que aconteceram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e de forma itinerante no Museu de Arte de São Paulo (MASP), reunindo produções da vanguarda da época. Dias também participou em 1967 da construção da *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, documento assinado por artistas como Lygia Clark, Rubens Gerchman, Mário Barata e Hélio Oiticica, por meio do qual reafirmavam o desejo por uma produção artística com linguagem nova, capaz de mensurar as insatisfações da época, agregar as

3 Informações biográficas acessadas em: DIAS, 2015..

múltiplas experimentações emergentes e demarcar um posicionamento ético e político do artista frente à sociedade, ao mercado e à produção de arte⁴. Dias por sua trajetória ativa nas artes visuais, tornou-se um artista contemporâneo relevante para o Brasil e o mundo, viveu e trabalhou no Brasil e em outros países como França, Itália, Alemanha e Estados Unidos.

Essa dissertação, centrada na produção de Antonio Dias, está dividida em duas partes, que apresentam em seu corpo distintos pontos de discussão. A primeira parte, *Papéis do Nepal*, apresenta a experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal*, refletindo sobre os desafios e confluências no percurso de criação das obras em papel nepalês. A segunda parte aborda a trajetória de Antonio Dias entre 1960 e 1976, ano que antecede a ida ao país asiático, com o interesse de historicizar e contextualizar as vontades e escolhas do artista.

A escolha de apresentar inicialmente o núcleo da pesquisa, os *Papéis do Nepal*, e, em seguida, elaborar como uma digressão, retomando o período entre 1960 e 1976, foi inspirada na estrutura do texto oriental. Jung assinala que o Oriente escreve suas histórias pelo ponto principal, o clímax é apresentado de primeira, revelando a mensagem nuclear, e o que segue são digressões sobre o que já foi entregue. Esta organização distingue-se do modelo clássico ocidental com começo, meio e fim. Nessa dissertação, a eleição dessa estrutura foi conformada pelo entendimento de que era necessário criar elos de aproximação com o Oriente, onde localiza-se o Nepal, diante da impossibilidade de estar presente em seu território físico. Para tanto, realizou-se revisão bibliográfica sobre as filosofias orientais predominantes nos textos chineses e tibetanos. Somente as narrativas reveladoras do modo de pensar oriental poderiam nos transcrever os seus interstícios, gestando pensamentos que nos colocam em contato com o seu mundo, aproximando territórios distanciados. Seguir essa estrutura textual é uma maneira de impregnar o texto de aspectos da cultura oriental.

Os *Papéis do Nepal* constituem uma série extensa, com inúmeros trabalhos, sem delimitação de tempo. As experimentações do artista sobre o material têm início no ano de 1977, estendendo-se até os anos mais recentes da carreira de Dias. Para tornar possível a tarefa de pesquisar e lançar um olhar sobre tal série, tornou-se necessário fazer algumas escolhas, por esse motivo foram elencadas e estudadas três obras em destaque: *O Lugar do Trabalho*, 1977 (coleção Paulo Sergio Duarte); *Martelando Muros*, 1977 (Galeria Nara Roesler) e *Dança*, 1977 (Galeria Nara Roesler). Tive a oportunidade de ver e registrar estas obras, produzidas no Nepal, durante minha viagem de pesquisa de campo para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

O território de experimentações de Antonio Dias situa-se em diversos circuitos significativos para a Arte, no Brasil e no mundo. O dimensionamento da potência dos *Papéis do Nepal*, exige a observação outros de seus trabalhos, localizados antes e depois da experiência nepalesa; assim como o mapeamento das vontades e escolhas que orientam a trajetória do artista, inscritos em/e por seus signos repetitivos, na potência da matéria, na combinação do conceito e objeto, nas formas e volumes, em sua estética-política e poética-relacional. Metodologicamente, a pesquisa é aportada pela Investigação Baseada em Arte (IBA). Oliveira e Charréau (2016) descrevem-na como forma de se relacionar com a construção investigativa através de um olhar pautado nos aportes oferecidos pela produção de conhecimento da arte. Considerando a pesquisa como um trabalho em progresso, vivo, no qual o método será trabalhado durante o percurso, os autores ressaltam

4 OITICICA, Hélio. O esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória [org.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168.

a experiência como matéria importante da concepção de estudo. A IBA reivindica uma articulação transdisciplinar que dialoga com referências da filosofia, sociologia, história, antropologia, geografia e estudos culturais – para citar algumas das possibilidades.

O estudo de mestrado ora apresentado comporta um viés histórico e documental, por ser subsidiado por documentos, acessados em arquivos e museus, e propor o mapeamento do contexto de produção das obras elencadas para análise. Para o desenvolvimento do trabalho foram estudadas obras de arte em sua materialidade e uma seleção da documentação existente sobre Antonio Dias; levantados dados acerca das obras selecionadas, seu histórico de exposições, publicações e citações. Utilizei documentos referentes à vida e trajetória do artista, formação, atuação profissional, exposições, publicações, entrevistas e citações. Além da documentação imagética e escrita foi preciso trabalhar com entrevistas, estas foram realizadas com contemporâneos do artista e familiares, em prol de acessarmos fragmentos de memória que nos dessem pistas importantes sobre a biografia de Antonio Dias e acerca da trajetória do artista relacionada aos *Papéis do Nepal*, referência medular deste estudo.

Ir a campo foi imprescindível para realizar a investigação. Ao longo da pesquisa foram visualizadas obras de Antonio Dias no MAAC de Campina Grande, na galeria Nara Roesler, em São Paulo, nos acervos pessoais de Paulo Sergio Duarte e de Rara Dias, na cidade do Rio de Janeiro, no MAC – USP (São Paulo – SP) e no MAC de Niterói (RJ). Foram entrevistados Rara Dias e Paolla Dias, respectivamente filha e viúva do artista; Paulo Sergio Duarte, amigo, crítico e professor de arte; Chico Pereira, artista paraibano amigo de infância de Dias, que concedeu acesso a todo o seu arquivo pessoal referente a Antonio Dias, vasto em catálogos, livros de artista e recortes de jornais.

Parte do esforço de pesquisa consistiu em reunir materiais que ilustrassem a riqueza do acervo relativo à memória de Antonio Dias, composto por imagens de obras, fotografias, livros de artista, revistas, jornais, catálogos com textos curatoriais e registros de entrevistas. O material possibilitou o acesso a comentários, críticas, documentos, dados e imagens, para a elaboração de reflexões e redação do texto acadêmico.

No processo de revisão bibliográfica foram levantados textos científicos, artigos, dissertações e teses acerca do tema do estudo, a obra de Antonio Dias com ênfase na produção dos *Papéis do Nepal*. O inventário foi sistematizado no quadro a seguir:

<i>Dissertação</i>	<i>Tema</i>	<i>Autoria / Instituição</i>
ANTONIO DIAS: IMAGENS, PALAVRAS E DIAGRAMAS	O trabalho disserta sobre o cruzamento de palavras, imagens e diagramas na obra de Antonio Dias, do ano de 1960 até 1970. A autora, fez uma pesquisa qualitativa, levantamento bibliográfico, e entrevista com o próprio artista, relacionando a produção artística com a chamada Arte Pop e a poesia neoconcreta brasileira, mediante uma abordagem semiótica peirceana.	FRANCINE DA CUNHA, UNESP, 2011
NO FIO DA NAVALHA - DIAGRAMAS DA ARTE BRASILEIRA: DO PROGRAMA AMBIENTAL À ECONOMIA DO MODELO	No recorte de Antonio Dias, Motta disserta sobre as conjecturas da arte de Dias, pela sua dinâmica ambiental, a poética da ironia política e a provocação ao público, dando ênfase ao álbum de xilogravuras Trama [1977]. O seu tema central se desenvolve na discussão da arte das vanguardas de 1960, do que foi desenvolvido como “arte ambiental” na época e a relação de comunicação com o público, fazendo uso da discussão sobre Antonio Dias como aparato elucidativo das provocações que visa empreender. Sua pesquisa é bibliográfica e histórica, relacionando a obra do artista aos períodos históricos e sociais do Brasil.	GUSTAVO VALENÇA DA MOTA, USP, 2011



Quadro 1 - Revisão bibliográfica relativa aos *Papéis do Nepal* de Antonio Dias. Fonte: elaborado pela pesquisadora

O levantamento da produção científica sobre Antonio Dias foi fundamental para analisar o que vem sendo discutido a respeito do artista e para avaliar os pontos de convergência e distanciamentos entre os textos, assim como para demonstrar a importância e atualidade do tema para a comunidade acadêmica.

Isto posto, faz-se importante delinear como essa pesquisa foi desenvolvida e por qual perspectiva se afirmou. O viés epistemológico que fundamenta a investigação tem como parâmetro as filosofias compreendidas como pós-estruturalistas, sobressaltando os filósofos Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais forneceram análises e conceitos sobre noções como: obra de arte, discurso, signos, rizoma, território e presença. O núcleo da análise se alicerça nos escritos de Walter Benjamin sobre a experiência e o saber da experiência. Para a leitura da obra de arte e seu campo imagético, fez-se uso dos estudos do historiador da arte George Didi-Huberman e para o entendimento do tempo histórico das produções de Dias, recorreu-se à produção da pesquisadora Maria de Fátima Morethy. As críticas de arte que aportam a pesquisa foram elaboradas por Paulo Sérgio Duarte, Mário Schenberg e Hélio Oiticica.

As seções subsequentes serão apresentadas de modo a articular a densidade da trajetória de Antonio Dias e o contexto em que se insere sua obra no recorte proposto, a experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal*. Na primeira parte situa-se o Nepal e os artesãos nepaleses, apresenta-se a experiência em Barabish e analisa-se questões referentes ao convívio criativo do artista e dos artesãos, enfatizando os resultados de tal encontro nos desdobramentos estéticos, materiais e narrativos das obras da série. Na segunda parte retoma-se a produção de Dias nos anos de 1960, buscando compreender o processo de construção da poética do artista em seus primeiros anos de carreira, sua inserção na jovem vanguarda brasileira, suas aproximações estéticas e conceituais com outros artistas e seus deslocamentos para o circuito de arte internacional, historicizando as vontades e escolhas do artista.

Dapéis do Nepal

Eu tenho um gosto rasteiro de
Ir por reentrâncias
Baixar em rachaduras de paredes
Por frinchas, por gretas— com lascívia de hera.

Manoel de Barros⁵, *O Guardador de Águas*, 1989

5 BARROS, Manoel. *O Guardador de Águas* [1989]. In: *Poesia completa: Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Leya, 2010. p. 237-268.

Nesta primeira parte da dissertação, será abordado o período de produção dos *Papéis do Nepal* de Antonio Dias. A discussão é empreendida a partir da observação da experiência coletiva desenvolvida em Barabish, compartilhada entre Dias e os artesãos nepaleses produtores de papel, que possibilitou a realização das obras a partir de um substrato de artesanato milenar e oportunizou um convívio singular de trocas artísticas. Nas próximas linhas serão descritos os caminhos traçados para o desenvolvimento da pesquisa e apontadas as reflexões desenvolvidas durante o percurso investigativo.

Para estudar o experimento de Dias junto aos artesãos nepaleses, fez-se necessário trazê-los ao tempo presente, reavivá-los. Partiu-se, para tanto, da metáfora benjaminiana do salto do tigre⁶, que alude ao deslocamento do agora em direção ao passado, “sob o céu livre da história”, para elaboração de contra narrativas, livres da pretensão de linearidade e da noção de uma História única, “oficial” (BENJAMIN, 2010). Buscou-se, para tal, realizar uma montagem descontínua, composta de retalhos de pensamentos, teorias, falas, documentos, registros, imagens. Uma espécie de mapa deleuziano, rizomático, conformado por partes móveis que não se ligam por núcleos significantes, mas sim por meio das frestas, pontes, desvios e digressões que bagunçam a cadeia de representação, com inúmeras camadas, enunciados, desejos, formas e signos. Neste trabalho, o mapa construído sob essa lógica, costurado de possibilidades e agenciamentos entre vivências e territórios distanciados, é denominado de *Mapa de Achados* – exposto mais adiante [Figura 2].

Compreendo a pesquisa como processo coletivo, materializada por meio do conjunto programa, pesquisador e orientador, os quais selecionam, instrumentalizam, elegem, analisam e guiam o tema, e constituída de sujeitos interconectados através da escrita. O ponto de interconexão dos sujeitos da pesquisa que apresento está em vivências que se cruzam: a minha enquanto pesquisadora, a de Antonio Dias em sua carreira artística e a dos artesãos, que tiveram contato com Dias durante a partilha do trabalho de manufaturar papéis no Nepal.

Os territórios em que se situam esses sujeitos, desde suas origens, são constitutivos de suas subjetividades e vivências. Os trajetos traçados no mapa de pesquisa, indicam os caminhos escolhidos no deslocamento até o território onde se desenvolveu a experiência coletiva dos *Papéis do Nepal*: Parte-se do lugar da pesquisadora para passar, primordialmente, pelo lugar de origem e pelos lugares de fluxos do artista nômade, dirigindo-se, ao lugar do encontro de Dias com os artesãos nepaleses fabricantes de papel artesanal. Os territórios que se distanciam e convergem, apresentaram o desafio para mim, enquanto pesquisadora, de buscar apreender este espaço de encontro do artista e dos fabricantes de papel, sem o ter vivido diretamente e por ser uma pessoa do Ocidente do mundo, que nunca visitou países asiáticos. A solução para experienciar o Nepal dos artesãos e de Antonio, foi escutá-los em seus vestígios – presentes nas obras produzidas, as maiores testemunhas, e nos arquivos de memória do artista – e absorver repertórios que descrevem o modo de pensar e agir oriental, deixando-me guiar por suas indicações.

Para entender através de quais tessituras se afirma o pensamento oriental, é preciso voltar-se para as filosofias que estão impregnadas em sua formação cultural e social e configuram importantes elementos de constituição consciente. Uma grande fonte do pensamento oriental está em um dos livros mais antigos da humanidade, o *I-CHING – O Livro das Mutações*. O *Livro das Mutações* resguarda o TAO, o fundamento primordial das filosofias orientais. Achados arqueológico indicam registros do TAO desde 470 a.C., era da caça e da pesca na China, quando

6 Para mais informações: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In: *Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2018.

os *Cuas* (linhas) ainda eram lidos nos cascos de tartaruga. O livro, que “impregnou o pensamento chinês há milhares de anos” (JUNG; WILHELM, 2013, p. 26), traz em seus escritos imagens descritivas do mundo e de todas as situações possíveis, obtidas através de jogo divinatório que combina grupos de três linhas (trigramas) para formar grupos de seis linhas (hexagramas). É também devido a minha assimilação pessoal ao *I-CHING*, o qual estudo há, pelo menos, 10 anos, que elejo o referido livro como guia de orientação para compreensão do mundo oriental.

Quando li uma das falas descritivas de Antonio Dias sobre o Nepal, refleti sobre as imagens iniciais do *I-CHING*. A primeira imagem, formada por seis linhas retas e sem corte, é o céu (*Ch`ien*), o Criativo, a segunda imagem, formada por seis linhas quebradas é a terra (*K`un*), o Receptivo. Céu e terra quando se misturam, fluem em diversas combinações que descrevem os acontecimentos através do tempo. Das combinações, em três linhas que se movem no oráculo está a montanha (*Kên*), a Quietude. O Himalaia, conjunto de montanhas que brota do Receptivo em direção ao Criativo desenha os percursos da Ásia, combinando e aproximando céu e terra. Em entrevista concedida para Roberto Pontual, Antonio Dias nos revela que é nos pés da Quietude, do grande Himalaia, que encontra o Nepal nos anos de 1970: “Às vezes, a gente pensa que os picos são nuvens. Outras vezes, olhando o vale num dia claro, a sensação é de estar no fundo de um buraco de paredes altíssimas. A cabeça se abre no ar rarefeito, o corpo parece economizar-se. Belíssima experiência de plenitude.” (PONTUAL, 2004, p. 44)

O Nepal, um país ao sul das cordilheiras do Himalaia, nas fronteiras de China e Índia, ainda era um reino no final dos anos de 1970. Por sua natureza exuberante, arquitetura, costumes, e religiosidade milenares, chamou a atenção da onda de contracultura *hippie* da época. O país onde nasceu o próprio Buda, atraía aqueles que buscavam outros caminhos para uma outra perspectiva da existência, distanciada da ideia de mundo ocidental.

Em sintonia com os movimentos de buscas existenciais e interessado pelos enigmas do Oriente, Antonio Dias desloca-se da Europa para o Nepal em 1977. A viagem foi financiada pelo grande colecionador brasileiro e amigo de Dias, João Sattamini (1933- 2018). O objetivo de Sattamini, com tal colaboração, era incentivar a produção de um livro de artista. Dias planejava encontrar, no pequeno país, papéis artesanais para compor o livro *Project Book – Ten Plans for open projects* (1969), que se transformara no álbum *Trama* (1977), concretizado no Nepal. O raro papel artesanal nepalês revelara sua preciosidade para Dias, somente, a partir do contato do artista com suas formas de produção na mencionada viagem.

O Oriente aos olhos do Ocidente, místico, diferente, estranho, estrangeiro e distante, trata-se de uma construção discursiva, consumada a partir da marcação da diferença, do que o Ocidente não é, ou não poderia ser. Edward Said⁷ argumenta que o Oriente é um constructo *semimítico* que desde a invasão de Napoleão Bonaparte ao Egito, no século XVIII, já foi refeito e desfeito inúmeras vezes, por intermédio de determinações que procuram assegurar qual é a natureza do Oriente sem levar em consideração a multiplicidade de povos, línguas, experiências e culturas que vivem nessa parte da Terra. Por sua vez, a noção de Ocidente está ligada à civilidade, ao desenvolvimento e à ciência, construídos a partir de uma hegemonia eurocêntrica e, mais recentemente, norte-americana. Compreendendo o território como constructo de relações de poder afirmado em enunciados, podemos perceber como as experiências do Oriente e do terceiro mundo no Ocidente estão cruzadas. Esse cruzamento se faz na marca que ambos carregam em comum: a colonização⁸.

7 SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

8 Colonização aqui compreendida como as ações de poder que se estendem de países hegemônicos aos países subdesenvolvidos e em conflito. Para aprofundar reflexões sobre o assunto ver: RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Partindo de reflexões sobre a ida de Antonio Dias ao Nepal, elaborei um *Mapa de Achados* que possibilitou a identificação pontos de aproximação entre o Nepal (Oriente), do Brasil (Ocidente). Cotejando as questões em comum com aquelas que distanciam os territórios, constatee que diversas semelhanças os conectam, sobretudo, pelos veios da colonização ocidental.

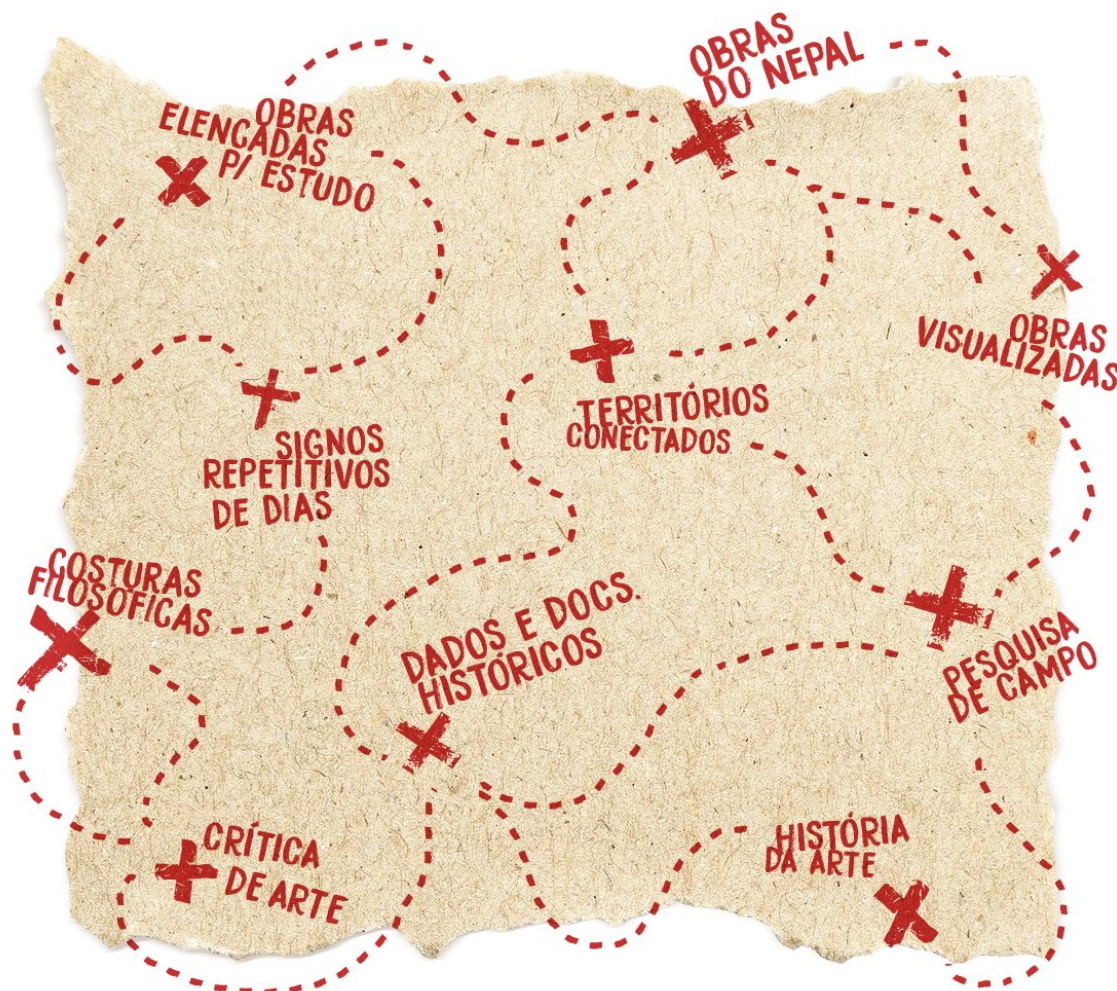


Figura 2 - *Mapa de Achados* [1965] Fonte: Desenvolvido pela pesquisadora

Stuart Hall (2000) discute como a cultura global e os seus trânsitos produziram novas identidades flutuantes, gerando um efeito que pode ser entendido como o de homogeneização cultural. Essa tendência de homogeneização, fissurada por certo encantamento pela alteridade, pela diferença, faz surgir novas articulações entre o global e o local. Neste entremeio muitos artistas se deslocaram e deram novos desenhos às fronteiras. Vivendo em trânsito, em nomadismo, o artista torna-se um imigrante que leva consigo a bagagem de experiências de seu país natal, proporcionando intercâmbios culturais nos territórios objetivos e subjetivos onde se ancora.

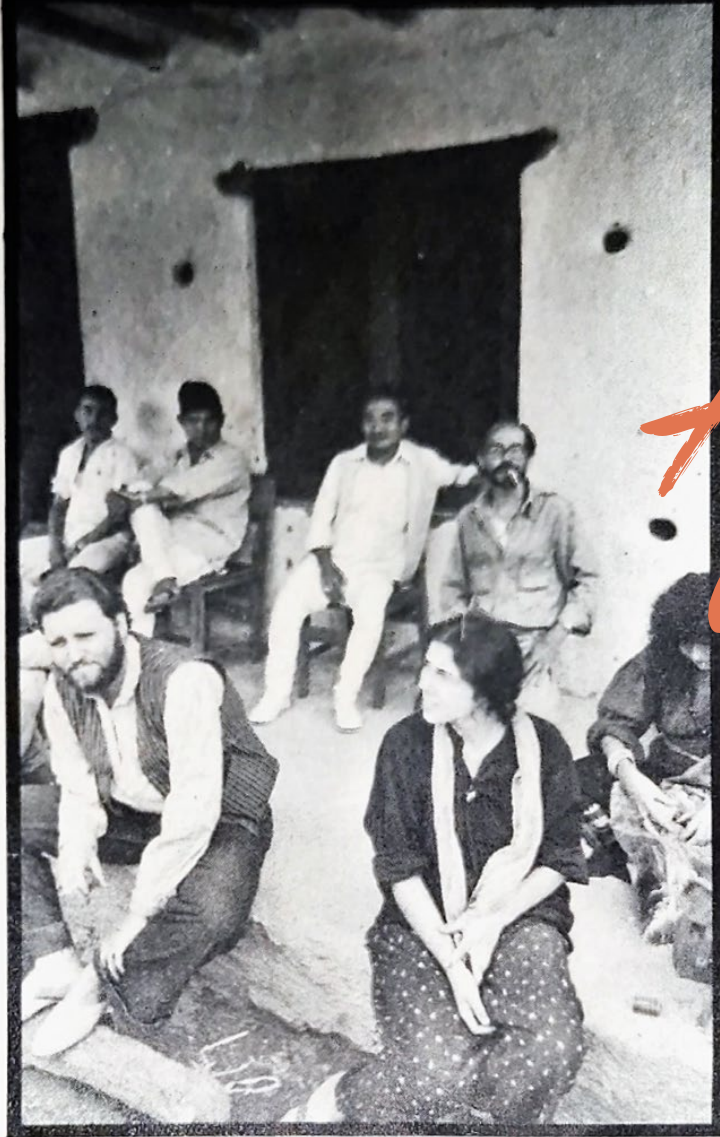
Ao percorrer outros países e locais, o artista vai reunindo materiais de vivência, como quem reúne objetos souvenir. Esses objetos-souvenir-vivências impregnam-se no nômade-artista como parte de sua corporeidade, o constroem. Os deslocamentos da arte em processo nômade contemporâneo, ultrapassam os limiares das fronteiras, os distanciamentos, as diferenciações que demarcam os espaços geograficamente e recriam outras significações com potência transgressora. A partir dessas reflexões, podemos entender as aproximações entre Oriente e Ocidente na obra de Dias.

Ao ler o *Mapa de Achados* da ida de Dias ao Nepal, precisamos lançar um olhar minucioso para o local em que Dias se instalou. A construção dos muros entre Ocidente e Oriente, nos anos de 1970, não era apenas ideológica, mas sim uma construção física. Uma expressão dessa divisão se deu na Alemanha com o Muro de Berlim, que dividia o mundo em dois polos, Berlim Ocidental e Berlim Oriental. O lado do Ocidente capitalista e o lado do Oriente comunista.

Em um mundo tão evidentemente dividido, encontrar os pontos de aproximação entre polaridades construídas é potente. Segundo Gagnebin (2006) dentro dos muros concretos e/ou simbólicos fronteiros, as cidades cresciam com a industrialização do século XX. A urbe indicava uma vida em que os laços afetivos eram determinados principalmente pelo núcleo familiar, a aldeia tornava-se cada vez mais distante e diferente. O modo de vida imposto pelo sistema de produção capitalista é ameaçado pela noção de comunidade, pela União Soviética e pelas revoluções comunistas. A força e existência das comunidades se mantêm nos países ditos de terceiro mundo, em localidades pouco desenvolvidas industrialmente, em que atividades manufatureiras ainda fazem parte do cotidiano e representam a principal atividade de subsistência.

A comunidade, segundo Gagnebin (2006), mantém laços orgânicos entre as pessoas, por meio do trabalho, do cotidiano e da cultura. Se organiza com indivíduos que partilham coletivamente suas vidas. Os artesãos de papel nepalês são um exemplo de comunidade que partilha a organização de trabalho e da subsistência, na atividade de manufaturar papéis de polpa de *Lokhota*. Indivíduos em coexistência que se aproximam pela atividade econômica e por suas identidades étnicas.

Prosseguiremos a discussão sobre o período de Antonio Dias no Nepal resguardando as noções históricas de distanciamento entre Ocidente/Ocidente do *Mapa de Achados*, que nos permitem pensar sobre o Nepal, o sentido de comunidade e as possibilidades de deslocamento territorial na arte. Para compreendermos essa experiência simbólica do trajeto de Dias, reunimos pistas que descrevem o pensamento oriental e que nos permitem olhar para o processo colaborativo entre o artista sul-americano e os artesãos nepaleses, remontando um pedaço deste espaço de convivência criativa.



A Obra de Arte

UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA

Figura 3 - Registro da experiência de Antonio Dias no Nepal, publicado no Jornal do Brasil - Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 09 out. 1977. Fonte: Acervo de Antonio Dias

A experiência, aquilo que nos acontece, nos toca e nos afeta é avessa à produção industrial – à velocidade dos automóveis, à quantidade de informações que acessamos diariamente e à sobrecarga das rotinas de trabalho –, encontra seu lugar na manufatura, no silêncio da apreciação e na arte. Por mais que não possamos parar as fábricas e automóveis ou nos refugiarmos em pequenas aldeias distantes da cadeia de construção social urbana, pensar sobre a experiência pode nos libertar da pobreza semântica que a sua falta nos impele.

Walter Benjamin (1985) sublinha que o sonho burguês de construir uma vida afortunada de milagres, grandiosa e exagerada nos distanciou da experiência ao ponto de torná-la inexistente no cotidiano. Esse sonho industrial e tecnológico não concedeu o milagre social de amenização das desigualdades, pelo contrário as acentuou e trouxe o colapso ambiental que nos assola no século XXI.

Há quase cem anos, Benjamin, enxergou na I Guerra Mundial mudanças que nos distanciaram da vivência e destacou que a vendemos por um preço baixo. As transformações sociais derivadas da industrialização culminaram na II Guerra Mundial, compreendida como sedimentação do diagnóstico benjaminiano.

Na obra *O Narrador* o filósofo discutiu esse processo histórico na arte, analisando a literatura. O autor aponta que a figura do narrador, por mais próxima que nos possa parecer, nunca esteve tão distante, essa realidade reflete a ausência da experiência, uma vez que é o narrador o ser que organiza a experiência coletiva e tem capacidade de transmiti-la. Ao contrário da informação que se alimenta da novidade, a narração é matéria que se torna mais forte com o passar dos anos, nos encontros e afetações é acrescida, “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 1985, p. 220). De que modo se inscreve, então, a figura do narrador? Segundo Benjamin (1985) o narrador é aquele que tem capacidade de ouvir, aprender com o que ouviu e mediante suas próprias experiências repassar para outros o que um dia foi lhe passado. O ato de narrar nunca é neutro ou passivo, mas reflete a vida da pessoa que conta, que atualiza a história como conselho em uma ação quase pedagógica. É nessa troca, na síntese coletiva do que foi vivenciado, que reside o processo de experienciar.

Walter Benjamin avalia que “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência” e, acrescenta, “[...] as atividades intimamente ligadas ao tédio já se extinguíram nas cidades, e também no campo estão em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 221). A ausência de atividades desta ordem culmina no desaparecimento da comunidade de ouvintes e, por consequência, dos narradores, pois o ato de narrar uma história é oriundo de sua repetição. As histórias presentes no imaginário coletivo impregnam os humanos quanto mais estiverem distraídos em atividades tediosas e corriqueiras. Para o autor, a experiência de narrar histórias está atrelada ao trabalho manual, à artesanania.

[...] A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Partindo desta reflexão, compreende-se o trabalho artesão em sua ação e movimento, como um trabalho firmado na troca de aprendizados, a partir do ato narrativo. O próprio artesão pode ser visto como a figura do narrador, já que um dia aprendeu a sua prática e a repassa, segundo suas experimentações, para o aprendiz. O trabalho manual de artesanania milenar resiste, ainda, em alguns lugares do planeta, preservando o tempo que privilegia o tédio e propicia a experiência.

Assim, a experiência que é encontro e afeto, pode ser pensada como sabedoria, construção de conhecimento e repasse através do aprendizado. A construção de saber atrelada à experiência é uma ação comprometida com o ouvir, o experimentar, o localizar-se e supõe afetações, desde o campo das práticas manuais, da atividade artística até da criação semântica.⁹

9 Não se trata de uma dicotomia entre o que é uma atividade de função prática e uma atividade de criação de sentidos, mas uma descrição para melhor elucidar o tema.

Dito de outra maneira, a experiência como base para a construção do conhecimento envolve o sujeito/corpo, os sentidos, o ambiente e seus lugares.

É importante elucidar que a retomada dos escritos de Benjamin sobre a experiência, não se respalda em uma perspectiva romântica do que é a experiência, que a retrata como cenário fantasioso de negação da realidade e dos aparatos tecnológicos. Compreende-se que mesmo com o avanço industrial, mantiveram-se em diversas partes do mundo atividades manuais, como atividades econômicas principais ou secundárias.

No centro deste estudo está a experiência compartilhada pelo artista Antonio Dias e os artesãos nepaleses. Os fabricantes de papel no Nepal resguardam uma atividade milenar que resiste à modernidade e à industrialização, organizando-se como processo manufatureiro.

Ainda que o desenvolvimento deste estudo ocorra quase cinquenta anos à frente da experiência de criação artística no Nepal, distante das conjunturas sociais, culturais, econômicas e políticas da década de 1970, podemos observar que a prática artesanal de fabricação de papéis naquele país se mantém como atividade de trabalho empreendida por agricultores sazonais, reunindo pessoas das diversas etnias do local.

É nítido em falas e escritos de Antonio Dias, rememorando à ida ao Nepal, que o artista não tinha ideia do que eram os papéis artesanais. Em entrevista cedida a Carneiro e Pradilla (1999), Dias conta ter tomado conhecimento dos papéis em Paris. Impressionado com a qualidade do material, deslocou-se em busca da matéria-prima para a feitura de um livro de artista. Somente no contato com o Nepal, percebeu a dimensão de raridade e singularidade da fabricação dos papéis de polpa de *Lokota*. Diante disso, sentiu a necessidade de adentrar as estradas nepalesas e viver em um acampamento de fabricação de papel, onde permaneceu durante cinco meses.

Embora o percurso que conduziu Dias até os papéis do Nepal tenha sido mobilizado pela busca de um material que serviria de suporte para sua obra, ao nos debruçarmos sobre a obra do artista cosmopolita podemos constatar que a proximidade com comunidades mantenedoras do trabalho artesanal e com suas produções já era presente em sua trajetória criativa vanguardista. Uma de suas viagens anteriores foi até o Tibete, onde conheceu artesãos têxteis que trabalham com o tingimento de tecidos. Da viagem, o artista trouxe alguns objetos, dentre eles uma máscara tibetana, com a qual realizou a performance *No Estúdio de Milão, com Máscara Tibetana* (1978)¹⁰.

A poética da viagem de Dias ao Nepal está, de maneira mais potente, na imprevisibilidade do percurso revelado no encontro com os artesãos. Diferente da ida ao Tibete, delimitada pela observação costumeira de um viajante, o deslocamento ao país vizinho – em outra época – envolveu a interação. A artesanania dos papéis obriga a suspensão do tempo, a permanência, o conviver.

Os papéis do Nepal são fabricados da mesma forma há milhares de anos, a partir de uma matéria-prima rara – a polpa de *Lokota* – em cores, modelos e espessuras imutáveis. O tempo de produção do papel artesanal nepalês é prolongado, portanto, sem o estado de dedicação total, no decorrer de horas e dias, não é possível materializá-lo. Dito isto, pode-se afirmar que a permanência de Dias no acampamento de fabricação de papel, em Barabishe, foi determinada pelo *modus operandi* desse tipo de artesanania.

Do estado de permanência surge um espaço de convívio, entre Dias e as pessoas que trabalhavam no acampamento de Barabishe. Este espaço de convívio é cheio de contradições e desafios, impostos pela língua, pela cultura, pelas distâncias, pelo tempo, pelo trabalho. Os desafios proporcionam o encontro, a criação coletiva. A criação coletiva, o viver junto criati-

10 A fotografia da performance foi realizada por Mário Cravo Neto e consta no catálogo *Antonio Dias* [2015].

vamente são a obra do período do Nepal. A materialidade visível/palpável nas folhas de papel de polpa de *Lokota*, trabalhadas por tantas mãos, só existe pela experiência compartilhada. A arte, historicamente considerada um processo individual, solitário, particular, genial, é recriada na experiência do Nepal vivida por Dias e os artesãos de papel. Nessa recriação só é possível produzir arte em colaboração, coletivamente, comunitariamente, rompendo as fronteiras do particular, individualista. Dessa partilha ascende o projeto da obra de arte como experiência coletiva.

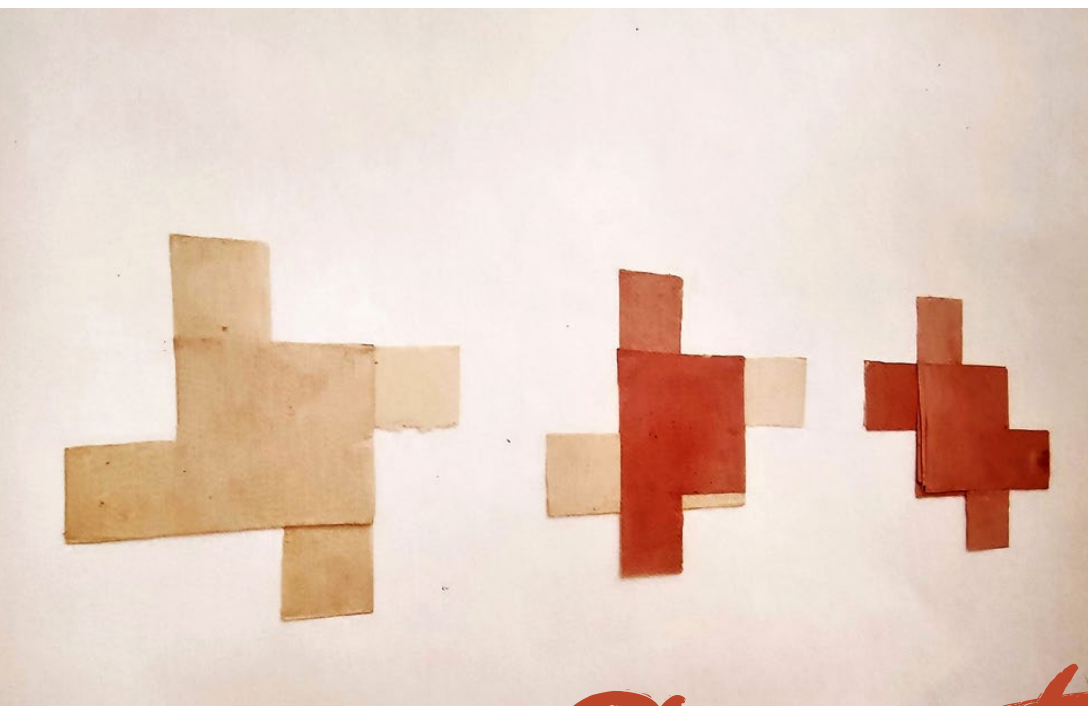


Figura 4 - *Dança*, 1977
Fonte: catálogo *Trabalhos sobre papel 1977-1987*, 2000

o Encontro COM A OBRA

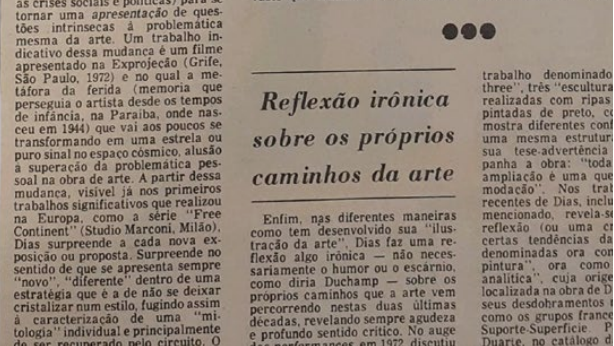
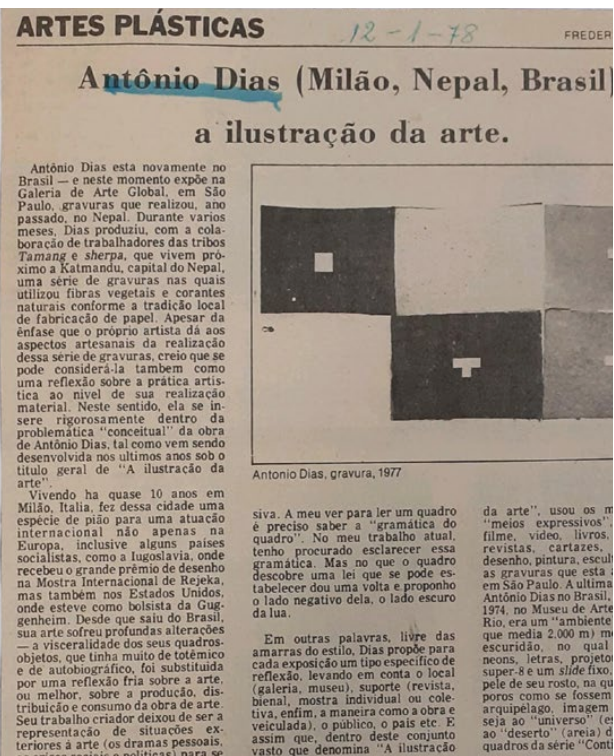
A experiência do encontro, uma expressão importante para o estudo sobre Antonio Dias e os *Papéis do Nepal*, me impulsionou para a ida a campo. Era preciso encontrar, observar, experimentar as obras em papel nepalês. Na minha incursão a campo pude recriar parte dos deslocamentos percorridos por Antonio Dias durante a juventude, ao ir do Nordeste para o Sudeste, chegando primeiro ao Rio de Janeiro e depois à cidade de São Paulo. Para mim, na condição de pesquisadora, tal trajeto foi fundamental para apreender as dimensões, informações e pistas sobre o período elencado para estudo.



Figura 5 - Registros do processo de pesquisa documental - Arquivo do MASP - SP, 21/10/2019
Fonte: arquivo da pesquisadora



Figura 6 - Recortes de jornais com matérias sobre Antonio Dias Fonte: Arquivo do MAM - RJ



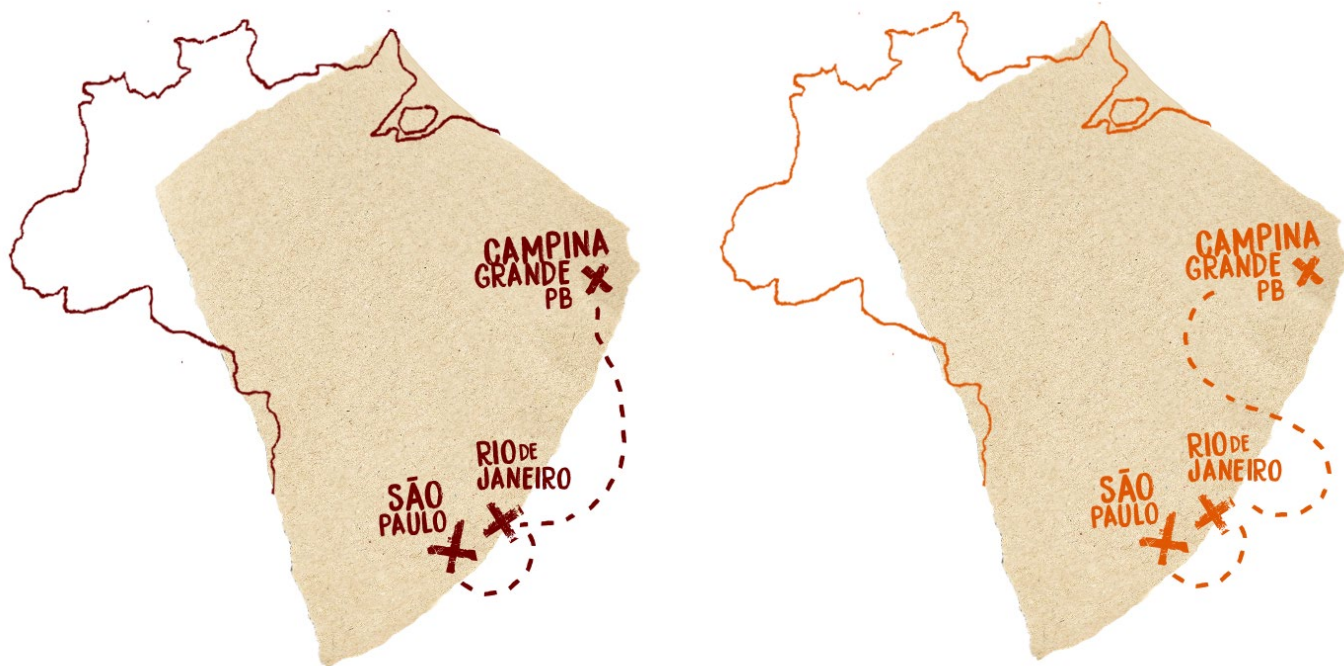


Figura 7 - Mapas de Deslocamento de Antonio Dias e da pesquisadora [Rebeca Araújo de Souza]
 Fonte: desenvolvido pela pesquisadora

Em São Paulo, na galeria Nara Roesler, um lugar de destaque de exposição e comercialização das obras de Dias, pude encontrar a obra *Dança* (1977/1978). Na galeria, localizada no Jardim Europa, fui recebida por André Vechi, por volta das 15 horas do dia 25 de outubro de 2019. Em uma mesa retangular, destinada à pesquisa do acervo, um dos montadores acomodou *Dança* desmontada, acondicionada em um invólucro de papel *acid-free*.

No primeiro instante me despertou a atenção, no papel nepalês, o tingimento de cor rosada, assim como as bordas que sobressaiam dos limites geométricos em fios muito delicados, semelhantes aos das fibras de um tecido de algodão. Logo abaixo do papel rosado, estava disposto um papel em cor clara, de menor densidade, mais frágil e, portanto, com certo tom translúcido. As folhas que compõe a obra são recortadas em um formato geométrico utilizado com regularidade na obra de Dias, constituindo uma espécie de assinatura do artista: um retângulo com uma área quadrangular ausente no canto superior direito, formando um polígono irregular côncavo em forma de “L” [Figura 8]). Combinadas, as folhas produzem o desenho de *Dança*. A obra possui três elementos com 115 cm x 115 cm cada, constituídos de papel nepalês com incremento de óxido de ferro.

A magia do encontro com *Dança* se deu no toque. De forma geral, as obras de arte são expostas com uma certa distância do público e não podem ser tocadas, sentidas pelo tato. Essa restrição é determinada, principalmente, como medida de conservação. As obras de Dias em papel nepalês são expostas na atualidade dentro de quadros de vidro emoldurados, invólucro que as protege do ambiente, de pragas e variações de temperatura, retardando a oxidação inevitável – no texto de Fonseca e Agostin (2020) podemos perceber como são delicadas e fundamentais as diretrizes de conservação das obras de arte. Encontrar a obra desmontada, em um ambiente restrito, e poder tocá-la (com luvas apropriadas), pode ser entendido como um privilégio.



Figura 8 - Registros da obra *Dança*, desmontada, sendo manuseada pela pesquisadora no arquivo da Galeria Nara Roesler - São Paulo - SP, 25 out. 2019. Fonte: arquivo da pesquisadora

No ano de 2020, posterior à imersão a campo, o toque passou a ser algo ainda mais precioso, pois, a infecção viral pandêmica de Covid-19 nos obrigou a nos restringir socialmente e a viver guiados por protocolos preventivos de higiene e distanciamento, limitando o acesso às ruas e o toque nos objetos dos ambientes externos as nossas moradas, assim como nos sujeitos, suprimindo os apertos de mãos, os abraços e outras demonstrações físicas de afeto. O toque, caro na obra, potencializou o entendimento sobre os significados do raro papel que motivou Dias a se deslocar até o Nepal. Uma única folha guarda inúmeras variações de cores, textura e espessura, indo do tom opaco à transparência, da textura lisa à porosa, aveludada. *Dança*, desmontada, me fez perceber o quanto os papéis artesanais que estamos tratando neste estudo são expressivos. As horas de observação dos papéis nepaleses possibilitaram o desnudamento de suas diversas camadas, micro lacunas, sobreposições, restos de matéria orgânicas, marcas do trabalho manual. As bordas demonstram a sutileza e a qualidade do material, que se assemelha a um tecido com camadas sobrepostas.

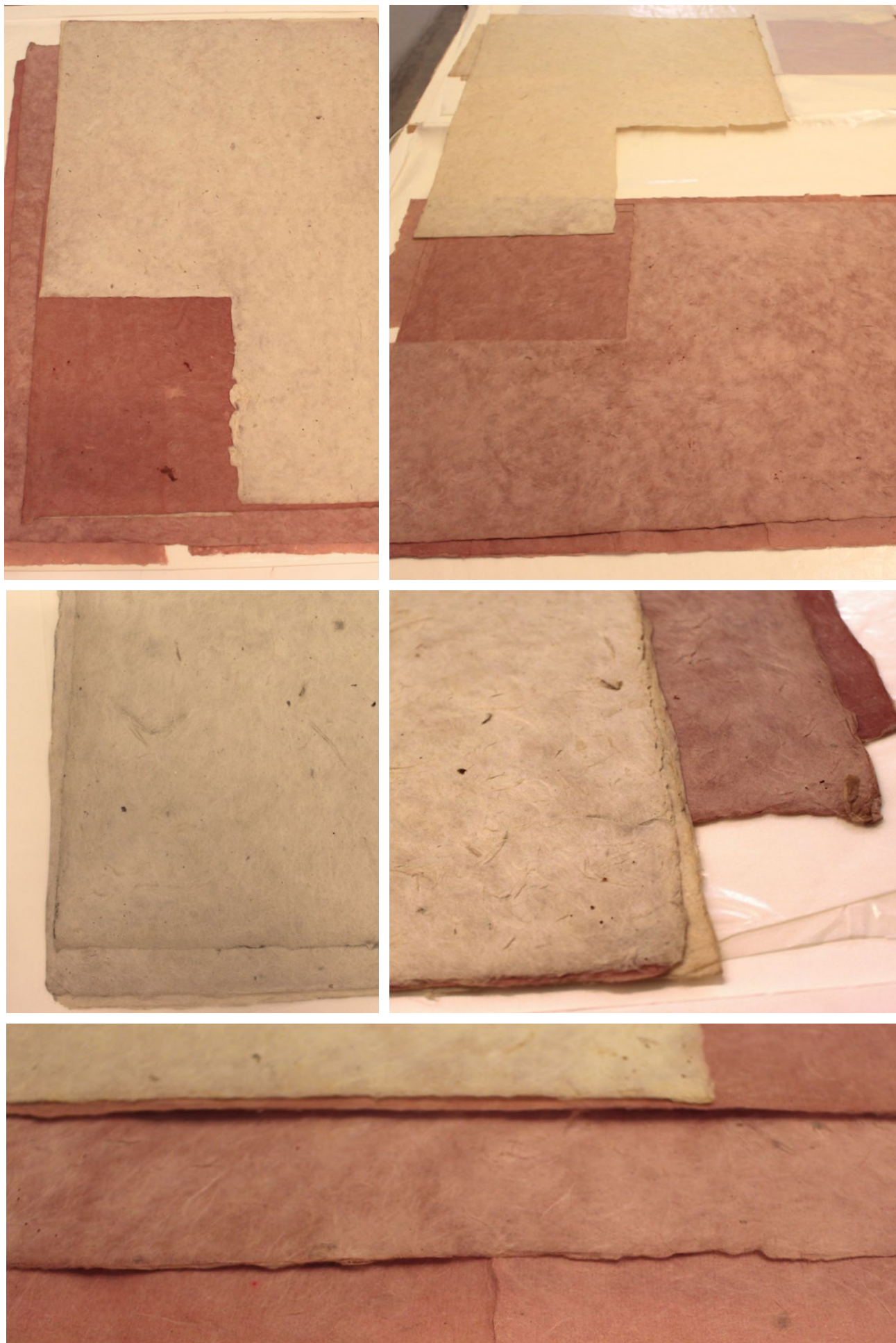


Figura 9 - Registros da obra *Dança* realizada no arquivo da Galeria Nara Roesler - São Paulo - SP, 25 out. 2019.
Fonte: arquivo da pesquisadora

Estudando os Papéis do Nepal entendi que não se trata de uma série com início e fim, com limite de número de obras e datação determinada. Trata-se de uma experiência de convívio criativo, por meio da qual Antonio Dias realizou obras previamente planejadas, como o álbum de xilogravuras *Trama* (1968/1977) e criou novas obras, como aquelas produzidas em 1977, Catalogadas no desenvolvimento da pesquisa: *Meu país inventado: Dias-de-deus-dará; NiranjanaNirankhar; Chapati para 7 Dias; Trama; The Illustration of Art; The Illustration of Art/ The Place e The Thing; The Illustration of Art: Me and Others; The Illustration of Art; The Illustration of Art [2]; The Illustration of Art/ Tool e Work; O Lugar do Trabalho; O Caminho do Meio e Martelando Muros*. É importante evidenciar que os papéis e a experiência do Nepal atravessam sua produção artística até os seus últimos dias de vida, no ano de 2018.

As obras *Dança* e *Território Para Vermes*, começam a ser experimentadas no acampamento em Barabish e só são finalizadas no ano seguinte, quando o artista já havia retornado ao Brasil – neste texto irei me concentrar na análise de *Dança*, diante de escolhas de pesquisa explicitadas na introdução. Pela dinâmica de produção dos papéis é perceptível que no acampamento se construiu a forma, cor e textura de *Dança*, no Brasil aconteceu a finalização com o corte e montagem da peça. Os papéis que a compõe foram recortados de modo retangular, sendo um quadrilátero extraído da forma. A combinação dessas partes independentes configura um desenho, uma *assemblage* que suscita o movimento, a imagem abstrata de um corpo que dança, um cata-vento, o giro.

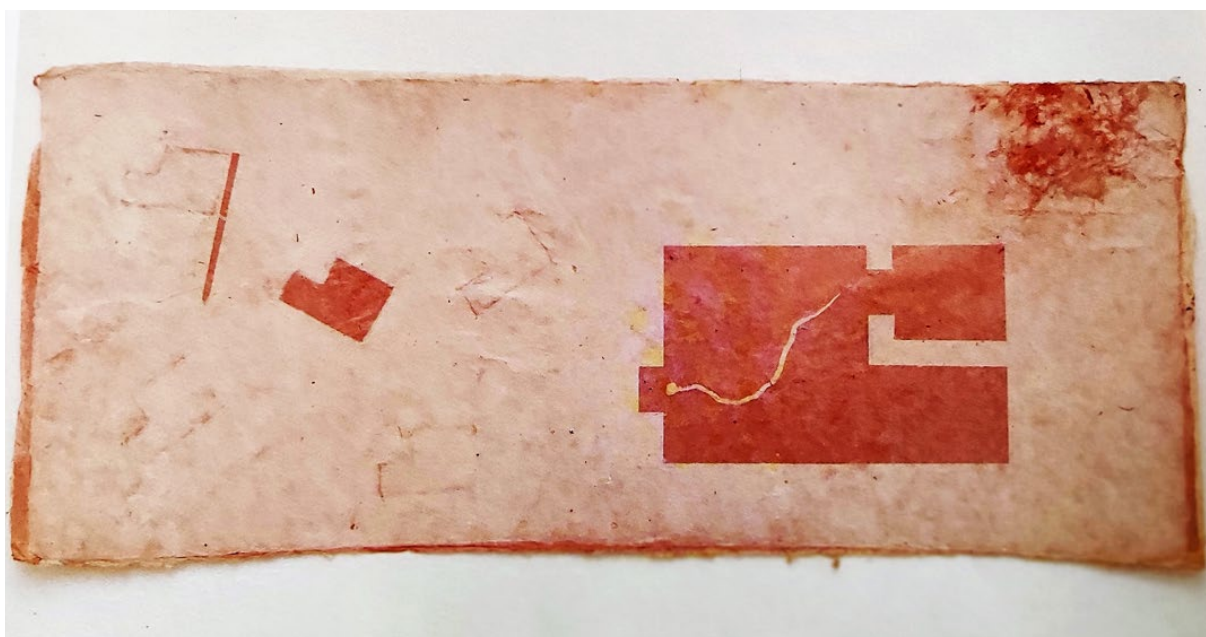


Figura 10 - *Território para Vermes* [1977/78] Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

Nos guiando pelos sonhos descritos no livro *O Segredo da Flor de Ouro – Um livro de vida chinês*, observamos que o giro é um aspecto importante no oriente. É o movimento gerador de toda a vida, capaz de despertar o *Chi* – energia vital do corpo – e fazer acontecer as boas sensações do habitar o mundo. Para os tibetanos, o giro deve ser dançado diariamente, faz parte da ritualística de exercícios dos monges denominados de *ritos tibetanos*. O giro gera a própria vida e nos liga ao infinito, que é o *Tao*. Remetendo ao formato de um cata-vento, a obra produz a sensação desse movimento de conexão. O movimento de *Dança* (1977/1978) pode nos revelar as marcas do contato com o Oriente vivido por Antonio Dias. O seu giro no mundo, capaz de criar outros movimentos nas artes nacionais.

Conjugadas, as folhas de cores rosada e creme coreografam uma dança improvisada, formam uma estrutura de vontade vital que desperta o movimento – o tom vermelho da obra é dado pelo acréscimo do óxido de ferro, um mineral usado amplamente na indústria farmacêutica e de cosméticos; nas folhas de cor creme podemos observar a aglutinação de duas camadas fibrosas. A leveza e assimetria das peças recortadas no papel nepalês revelam um objeto material que não é suporte, mas significa e é a própria obra de arte.

Analisando as obras do Nepal, Pontual (2004) as interpreta como representações de um Oriente sobre a máxima “do muito que há no pouco” (PONTUAL, 2004, p. 43). As obras em papel nepalês contêm estrutura e formas mínimas com sobriedade nos detalhes, exigindo serenidade na contemplação do observador, e carregam em si simbologias preciosas. A matéria narra a experiência de colaboração entre artista e artesãos e as obras, compostas por meio da partilha, traduzem traços da filosofia oriental – presente em todas as peças oriundas do convívio em Barabish.

Em Dias, as formas duras que se põem a dançar parecem transgredir a imobilidade denotada aos objetos, serenamente. Ou seja, sem pretensões de choque, resistem à condição de material inerte, pela maneira de sua disposição. Ao desenhar *Dança* de maneira tão primária a partir de formas geométricas elementares, Antonio desloca perspectivas enrijecidas. Podemos acrescentar a esta consideração, um excerto de Nietzsche:

Livros que ensinam a dançar. Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do que é moral e genial como se ambas as coisas fossem apenas um capricho, um gosto, provocam um sentimento de atrevida liberdade, como se a pessoa se pusesse na ponta dos pés, e por íntima alegria, tivesse absolutamente que dançar. (NIETZSCHE, 2005, p. 179)

Antonio Dias faz dançar as folhas de papel nepalês recortadas de forma retangular no deslocamento sutil das formas geométricas, dotando-as de organicidade. Oliva (2015) afirma que Antonio fundou um uso diferente da geometria, ao implicar em seu uso irregular, assimétrico, ao criar os próprios princípios e ao adotar a surpresa e a emoção através da organização das formas de maneira pulsante. De acordo com esse autor, “A obra traz consigo a possibilidade de uma assimetria aceita e assimilada no projeto, enquanto participa da mentalidade da arte moderna [...] e da concepção do mundo que nos circunda feito de imprevistos e surpresas” (OLIVA, 2015, p. 29). O artista não trabalha na direção de desmaterializar o material, mas de tirá-lo do seu lugar de conforto e cansaço, dando-lhe novas intenções que vibram entre o conceito e o objeto.

Dança (1977/1978) exhibe a capacidade de transgressão de Antonio Dias e seus processos de recriação, a instituição de novos meios, moldes e formas que se estabelecem sem contradição com o conceito fundador do trabalho. De forma inteligente, a obra quebra a expectativa do espectador, que, a partir do título, pode apreender com surpresa o “desenho” construído pelo artista.



Figura 11 - Pesquisadora efetuando investigação documental no MAC - USP, São Paulo - SP, 21/10/2019
Fonte: arquivo da pesquisadora



Figura 12 - Registro da entrevista realizada com Rara Dias, Rio de Janeiro - RJ, 15/10/2019
Fonte: arquivo da pesquisadora



Viagem

AO NEPAL

No primeiro contato com o Nepal, Antonio Dias acompanhou um grupo de europeus que estudam antiguidades, chegou à capital Katmandu e tentou comprar o papel necessário para a construção do seu livro de artista. Ao descobrir que não conseguiria os papéis nas dimensões e quantidades desejadas decidiu iniciar uma busca pelos fabricantes de papel, adentrando o país¹¹.

No entanto, a busca pelos artesãos de papel se deu em uma segunda viagem naquele mesmo ano, mais planejada. Durante a estadia, Antonio decidiu estender sua permanência no Nepal. Se desgarrou do grupo que acompanhava e com ajuda de um artista nepalês conseguiu contato com um lugarejo onde estava montado um acampamento dos fabricantes de papel artesanal, em Barabishe. Três etnias predominavam no local: Sherpa, Tamang e Neware¹².

Figura 13 - Registros do Nepal publicados no Jornal do Brasil - Revista do domingo, Rio de Janeiro, 09 out. 1977. Fonte: Acervo de Antonio Dias

11 PONTUAL, Roberto. Antonio Dias, O Papel do Nepal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 79, 09 out. 1977. Revista do Domingo.

12 DIAS, Antonio. Antonio Dias, *Arbeiten auf Papier/ Trabalhos sobre Papel 1977-1987*. Helmut Friedel; Ronado Brito [texto]. Berlim: Staatliche Kunsthalle, 1988. Catálogo de exposição, 2000, Berlim - Alemanha, Staatliche Kunsthalle; DIAS, Antonio. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. [Coleção Palavra do Artista].



Figura 14 - *No Estúdio de Milão, com Máscara Tibetana* (1978)
Fonte: Catálogo Antonio Dias, 2015

Antes de procurar o Nepal o artista teve contato com artesãos do Tibete que tingiam tecidos a partir de chás, especiarias e outros ingredientes naturais. Segundo o próprio Antonio, em entrevista para Carneiro e Pradilla (1999), foi com os tibetanos que aprendeu as técnicas de tingimento e texturização de papéis utilizadas com os nepaleses. O artista sublinha que o papel nepalês era branco, fabricado apenas no formato quadrado (em dimensões mais ou menos padronizadas), continha bordas irregulares e superfície amassada – diante do modo como era manipulado, sem grandes cuidados.

A partir dos relatos de Antonio, podemos perceber que o acampamento não dispunha de grande comodidade. Era basicamente um lugar em que a massa de papel era preparada, ao ar livre, usando da água do rio *Bothe Koshi*, e secada, sob o sol, em telas apropriadas. Todo o procedimento era realizado pelas mãos de homens, mulheres e crianças. A moradia ficava distante, bem como, os locais de comprar mantimentos. Antonio descreve:

(...) vivi ali um momento de isolamento que para mim foi muito importante, não existia lá nada do meu mundo civilizado. E, ao mesmo tempo, havia em volta um ambiente que era quase como o interior do Brasil. Tudo ali muito selvagem, muito abandonado. Oito quilômetros de caminhada para poder comer. Eu que já era magro, perdi ainda oito quilos. (DIAS, 2010, p.147)

Sabemos também, por meio da entrevista supracitada, que além da falta de estrutura, o artista tinha como desafio a diferença linguística com os artesãos do local. Algumas poucas palavras em inglês e, sobretudo, os gestos funcionavam na comunicação entre eles. O trabalho conjunto ordenava e abrandava as dificuldades. A narrativa era corpórea, fundamentalmente gestual.

A fabricação de papel pela técnica milenar oriental era organizada e vigiada pelos governantes locais. Em relatos contidos na entrevista intitulada *Hans-Michael Herzog em Conversação com Antonio Dias*¹³, o artista revela que a matéria-prima era rara e preciosa para os nepaleses, levando o seu uso a ser gerenciado de modo a evitar qualquer desperdício.

Em Barabishe, em meio às limitações e diferenças, o artista encontrou um lugar propício para desenvolver um projeto que se arrastava há dois anos – o *Project Book* –, e, mais do que isso, durante o processo enxergou as possibilidades de trabalhar o material da maneira como desejava, talvez, desde o tempo das aulas na Escola Nacional de Belas Artes (RJ).

Na trajetória artística de Dias podemos perceber a presença de um fio condutor, uma coerência, mesmo nas diferentes formas de materialização das obras: a busca da ruptura com dicotomias limitadoras, obra *versus* suporte, ilusão *versus* real, matéria *versus* significado, para a construção de narrativas complexas, cheia de pistas, *despistes*¹⁴, ironias e críticas.

Antonio Dias coloca sempre no centro de sua produção o material. Mesmo nas fotografias e vídeos de super-8 podemos perceber aspectos da concepção da matéria, do físico, do movimento e do volume criado, ainda que ilusório. No entanto, com a experiência no acampamento em Barabishe, no Nepal, começa a implementar outras formas de apresentação da matéria para a construção da obra de arte.

Antes de prosseguirmos nessa direção, é necessário localizarmos o Nepal: Situa-se na Ásia ao longo das encostas sul das cordilheiras do Himalaia, entre a China e a Índia – país com o qual tenta conservar uma política externa favorável e manter-se independente.

O Nepal manteve-se isolado do resto do mundo até os anos de 1950, devido a sua política de primeiros-ministros hereditários, desfeita após uma revolta interna restauradora da autoridade da monarquia, em 1951. Em 1955 o país foi admitido para composição das Nações Unidas. No ano de 1991 foi estabelecido um sistema parlamentar multipartidário e só no ano de 2008, depois de 10 anos turbulentos de revoltas e negociações com a insurgência maoísta, a monarquia deixou de existir e hoje vigora uma república democrática.

É considerado um dos países mais subdesenvolvidos do mundo. Apresenta o PIB acentuadamente baixo, com 1.033,91 USD per capita, em 2018. O IDH é um dos menores do mundo com 0,579, em 2019. Sua população é basicamente rural, 79,8 % de habitantes moram no campo¹⁵.

Pelos conflitos internos e pela política de isolamento mantida até os anos de 1950, o Nepal não teve um desenvolvimento industrial significativo. Sua economia é basicamente agrícola e tem no turismo um certo escape, por se tratar de um país que mantém muito de suas paisagens naturais e conserva monumentos importantes para o Budismo, incluindo a cidade de Lumbini, onde nasceu Sidarta Gautama, o Buda.

13 DIAS, Antonio. *Anywhere is my land*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

14 *Despiste* é um termo usado por Antonio Dias para comentar sobre a recorrência de signos comuns em sua obra [apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999].

15 Dados consultados na plataforma IBGE Países. Disponível em: <<https://pais.es.ibge.gov.br/#/>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

Pensando sobre os dados econômicos, populacionais e sobre a localização geográfica do Nepal, podemos avaliar que a conservação da manufatura do papel como atividade importante no país não se dá apenas pela conservação de suas tradições milenares, mas sim por um estado condicional de economia manufatureira e agrária. São em pequenos povoados com núcleo familiar que os acampamentos de produção de papel artesanal subsistem, de maneira coletiva e comunitária. Um manejo familiar combinado com outras atividades, como a agricultura, durante períodos de chuvas intensas.

Compartilhando a cordilheira do Himalaia, o Nepal aproxima-se do Tibete, uma região autônoma da China, tendo Lhasa como sua capital. No Tibete também há um intenso turismo, motivado pelas paisagens naturais, pelas tradições milenares e pela espiritualidade taoísta e budista que se hibridizam. Nessa fronteira, localiza-se Barabishe, pequena vila do distrito de Sindhupalchok cortado por uma estrada de 114 km ligando o Nepal à China pelo Norte, a estrada Araniko. Antonio Dias encontrou neste vilarejo os artesãos do papel milenar e permaneceu junto a eles por cinco meses.

Barabishe mantém seu desenvolvimento comercial com a venda de produtos chineses, que movimenta um intenso fluxo de pessoas entre a China e Nepal. Nesses trânsitos na fronteira, um lugar *entre*, um cruzamento, são produzidas transformações socioculturais. Hannerz (1997) aponta a necessidade de pensar a fronteira como “espaço intermediário”, configurado como uma zona de contatos entre mundos.

Os trânsitos referenciados incidem sobre os fluxos econômicos e sobre a multiplicidade de línguas e etnias coexistentes em Barabishe. Para o campo artístico, a fronteira, representa uma possibilidade favorável, um lugar encantado com potência para gerar experimentações e saberes a partir de trocas e câmbios.

O território é produzido a partir de tensões de poder, é uma construção alicerçada nos discursos hegemônicos, econômicos e políticos. Pensando a partir das ideias de Deleuze e Guatarri (1995), percebemos a fronteira como um *não lugar* produtor de desterritorializações, capaz de desenraizar os discursos sobre o território e causar fissuras, fossos, veios, que podem estender-se e fazer surgir reterritórios. Reterritorializar pode ser compreendido, nessa perspectiva, como processo de estremecimento das certezas antes afirmadas, de produção de novos significados, novas territorialidades subjetivas sobre uma territorialidade objetiva.

A criação artística como ação rizomática (DELEUZE; GUATARRI, 1995) pode debruçar-se sobre a fronteira e encantá-la, gerar a tensão das disposições, raízes e certezas e, como um formigueiro, abrir brechas para outros percursos. Nesse movimento de desterritorializações, pode criar um mapa rico de pequenos pedaços de rizomas, de fissuras, gerando a hibridização, guiada pela experiência da presença, do instante, do encontro. Entre o Nepal e o Tibete rompe-se as raízes e os discursos impregnados sobre o pertencer, sobre o território. Na elaboração artística coletiva abordada nesse trabalho de pesquisa, retira-se o estrato sublime da arte, desterritorializando-a para reterritorializá-la como lugar que aceita e mostra os gestos impregnados no processo de produção.

Antonio Dias fixa no solo do acampamento às margens do rio Bothe Koshi, em Barabishe, uma vara de bambu, de pelo menos dois metros de altura, com uma bandeira vermelha, originando *O País Inventado/ Dias-de-Deus-Dará* (1976). Dias comenta em entrevista (HERZOG, 2010), que à época esta obra causou desconforto e suspeita, de modo que governo local foi acionado e interveio pedindo a retirada da bandeira imediatamente – a bandeira de cor vermelha foi

considerada perigosa pois o Nepal dos anos de 1970 mantinha-se como reino e resistia às investidas maoístas. A bandeira de um país inventado desloca a rigidez das linhas que separam os países no atlas mundial, criando um lugar de fronteira.

No Nepal Antonio cria um território para si, configurado a partir da sua entrega ao acaso das determinações e de sua experiência junto aos artesãos nepaleses, com os quais produziu coletivamente algumas de suas obras.

Figura 15 - Imagem da obra *País Inventado* Dias-de-deus-dará no acampamento de produção de papel em Barabishe (1977), publicado no catálogo *Papel do Artista/ A Ilustração da Arte/ Antonio Dias* (1977) Fonte: Acervo de Antonio Dias





Telas de Secagem

E EXPERIMENTOS:
FIBRAS, CHÁS E MINERAIS

Figura 16 - Registro fotográfico de telas de secagem no Nepal
Fonte: Plataforma virtual Eskulan - escola de papel artesanal

Os povos chineses estiveram entre os pioneiros no desenvolvimento e domínio da técnica de fazer papel, utilizando como matéria-prima fibras de bambu e de arbustos como o Kozo de fibras longas e firmes, o Mitsumata com fibras finas e macias e o Gampi de fibras brilhantes. Estas fibras eram preparadas de modo a tornarem-se maleáveis, sendo cozidas ou colocadas de molho por várias horas; depois eram quebradas e misturadas com aglutinantes naturais e água para formação de uma pasta macia; em seguida, eram secadas em peneiras. Esse processo artesanal, ainda hoje utilizado, origina uma matéria de qualidade excelente e com acabamento único¹⁶.

Segundo matéria do Jornal da Manhã (1979), no Nepal a produção de papel é realizada com a polpa de uma planta muito rara e sagrada, arbusto considerado divino, chamado de *Lokota*. Em Dias (2010) estão descritos os processos de extração dessa matéria-prima e de manejo da *Lokota* – quando misturada à água, forma uma massa espessa, posteriormente prensada e posta em telas de secagem (para sobreposições de folhas de papel costuma-se usar cola como aglutinante). No processo de pesquisa observei que o papel é branco com um leve tom creme, é quase translúcido, podendo ser liso ou levemente poroso, tem bordas irregulares e fibras aparentes.

O papel é fabricado no Nepal de forma singular desde o início do primeiro milênio. É elaborado com elementos mínimos: para a sua feitura basta uma tela, a massa produzida a partir da *Lokota* e um buraco cavado no solo. A secagem se dá pela evaporação da água através da exposição das telas ao sol.

16 ALMEIDA, Thaís Helena (org.). *Boletim Eletrônico da ABRACOR* (Associação Brasileira de Conservadores Restauradores de Bens Culturais), n.1, jun., 2010.

O arbusto de *Lokota* (nome científico *Daphne papyracea* e *Daphne Bholua*) cresce no sopé do Himalaia em altitudes entre 2.500 e 3.500 metros. O sistema, que pouco mudou até hoje, desempenha-se em diversas fábricas, principalmente no norte do país¹⁷. Em Dias (2010) observamos que a *Lokota* é vista como uma planta sagrada, tendo seu uso controlado pelos governantes locais. Por esse motivo a produção de papel era vigiada para que não houvesse desperdício e fosse fabricado o maior número de folhas com a quantidade obtida da polpa da planta. Antonio sublinha que essa questão o marcou no período.

Ao deparar-se com a feitura do papel nepalês, Dias enxerga um campo rico no qual ele não apenas poderá adquirir materiais para sua construção artística, mas introduzir experimentações de maneira coletiva, por meio das trocas com os artesãos locais. O artista comenta sobre o assunto em entrevista realizada por agentes da galeria Nara Roesler, gravada em vídeo: “[...] eu percebi que ali poderia ter novas experiências materiais que eu não tinha tido antes e que eles também não tinham¹⁸.” Na mesma gravação, revela que o processo gerou entusiasmo não só nele, mas também nos artesãos.

Esse processo de trocas permitiu que o artista levasse ideias para as telas de secagem. Em entrevista concedida a Hans-Michael Herzog (2010), Antonio relata a invenção de um sistema para unir várias camadas de papel, fazendo a sobreposição de camadas de folhas sem usar cola, utilizando como aglutinantes a água da chuva e cinzas, garantindo que o papel ganhasse outra espessura e mais maleabilidade, ficando isento da rigidez da cola.



Figura 17 - Artesão nepalês lavando a fibra de *Lokota*
Fonte: Plataforma virtual *Eskulan* - escola de papel artesanal

¹⁷ Informações disponíveis no site da Escola Eskulan de papel artesanal: <<http://eskulan.com/papel-de-nepal/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

¹⁸ ANTONIO DIAS: Papéis do Nepal 1977 - 1986, 27 ago. 2015. 1 vídeo (5:26 min). [Produzido por] Galeria Nara Roesler. Publicado pelo canal do Youtube: Galeria Nara Roesler. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v2SrqA4ps-w>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

Primeiramente, Dias depositava a massa de papel sobre a tela aguardava a secagem, em seguida introduzia a segunda camada de massa com a ajuda dos aglutinantes e aguardava a secagem por completo.

O crítico de arte e professor Paulo Sergio Duarte comenta, em entrevista concedida para esta pesquisa, que a vivência de Antonio no Nepal representa uma inflexão importante em sua carreira, inaugura uma outra maneira de o artista lidar com o material da obra. Duarte narra o experimento de Antonio, de acrescentar à pasta de papel, chás, condimentos e minerais, como algo relevante e propulsor¹⁹.

No documentário produzido por Roberto Cecato²⁰, Dias narra como se deram os acréscimos ao papel. Conta que certo dia pensou em acrescentar barro, depois inserir chá, mas esta ideia não agradou os artesãos locais, pelo fato do chá ser um produto caro. Além disso, como já comentado anteriormente, a preocupação com o desperdício de matéria-prima era iminente no acampamento. Porém, os resultados dos experimentos de Dias com chá agradaram a comunidade, levando o governo local a fazer uma reunião para discutir a proposta. Os papéis com o chá ganharam toque aveludado, aqueles que tiveram acrescentados condimentos, como *curry*, resultaram em suportes de cor amarela.

Na observação *in loco* das peças em papel nepalês, percebi suas inúmeras variações de textura. Cada cor distinta produziu um tipo de textura, densidade e transparência. É interessante notar a química da mistura dos elementos nos suportes, os minerais produzindo um papel mais compacto, denso, de cor terrosa; os chás e condimentos dando textura aveludada e cores de tom pastel ou vivaz, como no amarelo do açafrão da terra; a polpa pura de *Lokota* produzindo texturas e opacidades, do liso ao poroso, do translúcido ao turvo; a aglutinação das folhas gerando o opaco consistente – cabe salientar que mesmo as folhas mais opacas possuem um certo nível de transparência.

Outra inovação sobre os papéis nepaleses foi a fabricação em formatos ainda não experimentados, o papel antes apresentado apenas em formato quadrado, ganhou formatos circulares de grandes ou pequenas dimensões, vazados ao meio ou não. Os círculos produzidos com *Lokota* originaram as obras *Chapati para 7 Dias* (1977) e *NiranjarNirakhar* (1977). A primeira obra, que faz menção ao pão judeu para cada dia da semana, é composta por sete círculos em pequenas dimensões, 35 x 245 cm, dispostos sobre o chão em um semicírculo; os discos de papel acrescido de chás e especiarias são de cores variadas, como o amarelo, o esverdeado e o rosado. A segunda obra, exposta suspensa, é formada por quatro círculos em grandes dimensões, 140 x 560 cm, acrescidos com carga de folhas de chá que lhe atribuem um tom amarronzado. Um dos papéis contém um círculo vazado ao meio.



Figura 18 - *NiranjarNirankhar* (1977) Fonte: catálogo da exposição *Derrotas e Vitórias* - MAM, 2020-2021

19 Entrevista realizada em 11/10/2019 na cidade do Rio de Janeiro;

20 CECATO, Roberto. *Território Liberdade: A arte de Antonio Dias*. São Paulo: Studio Roberto Cecato, 2004. 1 DVD [46 min]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUpjwCKF_ts&t=1954s>. Acesso em: 15 jun. 2019;

Há um episódio interessante em Dias (2010) relativo aos grandes círculos suspensos. Antonio Dias ao propor um formato circular para o papel apresenta um desafio para os artesãos nepaleses, que fabricavam o papel apenas em formato quadrado. Os artesãos observando o resultado das formas circulares, sendo uma delas vazada ao meio, deram-lhes o nome de *NiranjarNirakhar*. O nome em Nepali significa o Nada, o Vazio – em letras maiúsculas fazendo conotação ao sagrado –, a Deidade Suprema, Deus, a vastidão celeste, o princípio do Criativo. O conjunto de peças significou tanto para aqueles trabalhadores de Barabish, que lhe atribuíram sentidos, simbolismos. Para entender o porquê do emprego dessa expressão para denominar a obra, precisamos nos lançar à compreensão do *Tao*, hibridizado no pensamento nepalês com o xintoísmo, taoísmo e budismo.

Jung (2013) registra, a respeito do *Tao*, que em chinês o enigma oriental quer dizer cabeça e/ou caminho, podendo ser descrito como *caminhar*. Wilhelm (2013) traduz o *Tao* para *sentido*. Mais adiante, Jung na tentativa de trazer a expressão com nitidez para os olhos ocidentais, sintetiza-a, entre a tradução literal e a de Wilhelm, como *o caminho consciente*. Seria então o *Tao*, a ascensão consciente do ser humano de viver a vida em sua sabedoria integral. Caminhar a estrada da realização plena, estar presente no mundo com todas suas imagens, ações e consequências. O *Tao* como realização consciente, suprime a separação entre consciência e vida. O corpo, o pensamento, os sentidos, o habitar, as imagens da vida, o fôlego da respiração são uma unidade que rege a presença humana em seu movimento. Isto é, a realização plena humana está na compreensão da conexão intrínseca entre corpo, consciência e vida. A vida consciente é a realização do *Tao*. É interessante perceber como o pensamento oriental está fincado na complementação, e não no binarismo excludente determinante do pensamento ocidental. Nessa direção, o círculo é a imagem perfeita de funcionamento da vida. Por isso o *Tao*, a vida consciente, é circular.

Em *NiranjarNirankhar*, o círculo vazado ao centro é o transbordamento, a representação das possibilidades infinitas, o ciclo que nunca finda e gira sem começo e fim determinados, por estar sempre no movimento. Ao interpretar e nomear desta forma este trabalho artístico, os artesãos nepaleses construíram um elo entre as suas ritualísticas, experiências subjetivas e a experiência de produzir uma obra de arte contemporânea.



Figura 19 - *Chapati para 7 Dias* (1977) Fonte: catálogo *Trabalhos sobre papel* (1977-1987), 2000

Os sete elementos que formam *Chapati para 7 Dias* remetem a um pão feito de farinha, óleo, água e sal (sem fermento), um pão ázimo, portanto, achatado, de textura mais seca e crocante. Esse pão é largamente consumido no Nepal. Os sete pequenos círculos formam uma meia-lua, cada um possui aspectos, cores e texturas diferentes. O experimento apresentado por Dias em *Chapati para 7 dias* consiste em misturar na massa de papel nepalês especiarias e infusões de chá, fornecendo ao substrato as cores que variam entre o creme, o verde e o amarelo intenso do açafrão da terra. Um pão para cada dia, cada dia como dia de viver, trabalhar e experimentar suas possibilidades múltiplas. Observando essa obra podemos pensar sobre o trabalho diário e a recompensa mais substancial de sustento do próprio corpo: o pão.

Chapati para 7 dias mostra o Nepal de Antonio Dias em sua face mais vívida e fulcral, remete à rotina ritualística do trabalho diário para o sustento de si: acordar todos os dias em Barabish e caminhar em direção ao acampamento nepalês, 8 km diários, os sete dias de uma semana. Nessa perspectiva, a obra tem como ponto discursivo cardeal a circunscrição da arte como um trabalho de criação, de sustento substancial, de manutenção de si mesmo, tal como o preparo do pão, desenvolvido a partir do labor – misturar os ingredientes, sovar a massa, deixá-la descansar, abrir os discos e assá-los. O processo de elaboração do papel artesanal, a preparação da massa primitiva de polpa de *Lokota*, o acréscimo de pigmentos naturais, a manipulação em formato de disco, a disposição cuidadosa das peças sobre as telas e sob o sol, possibilita a realização de uma analogia direta da arte/pão sustento do sujeito.

Essa relação de arte/trabalho é enfatizada nas falas de Dias em entrevistas, precisamente na entrevista cedida a Cecato para o seu documentário (2004). O artista comenta que produzir arte sempre foi sentido em sua vivência de forma visceral, como instinto de sobrevivência. Arte para poder viver a vida, pensar a vida, sustentar-se. Essa visão de Antonio encontra em *Chapati para 7 Dias* sua imagem mais potente.

Durante a busca de documentos das obras que constituem os *Papéis do Nepal*, percebi na lista do livro-catálogo *Antonio Dias* (2015) a ausência da localização das peças *NiranjarNirakhar* e *Chapati para 7 Dias*. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Rara Dias comenta que estas obras ainda não foram localizadas oficialmente, e possivelmente, encontram-se em caixas no ateliê do artista, mantido no centro da cidade do Rio de Janeiro. Rara não soube informar, na época da entrevista, o estado de conservação das peças. No entanto, recentemente a peça *Chapati para 7 Dias* foi colocada em exposição para o público na mostra *Antonio Dias: Derrotas e Vitórias* (2020-2021), realizada no MAM - SP.

Hasegawa (2006) argumenta que para se “viver junto” em um processo criativo, os indivíduos precisam ter direitos às suas próprias percepções. É necessário encontrar o meio caminho entre indivíduo e coletividade, de maneira a não apagar os sujeitos que compõe o todo e nem mesmo encobrir a coexistência em nome de uma exacerbação da individualidade. No processo de encontrar o meio-caminho está a partilha, o partilhar dá permissão aos sujeitos e suas subjetividades para viverem juntos e cooperar. Os experimentos sobre as telas de secagem de papel artesanal aportam a partilha entre Antonio Dias e os artesãos nepaleses. Grosso modo, de um lado temos o artista ocidental e sua individualidade exercendo um processo coletivo de produção, do outro lado temos os artesãos nepaleses orientais e comunitários vivendo uma experiência de produção artística subjetiva. Na fronteira ambos partilham percepções acerca de suas produções, dos processos da feitura do papel, das propostas dos novos formatos e texturas, da interpretação semântica das obras.



Um Lugar

PARA O TRABALHO

Figura 20 - *O Lugar do Trabalho* [1977] Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

Cosme Velho, 16 horas da tarde, Quinta-feira. Encontro com Paulo Sergio Duarte, crítico de arte e professor. Somos recebidos pelo próprio Paulo, uma conversa breve, apreciação da sala do apartamento com obras de arte importantes. Na sala de jantar, lado direito encontra-se uma peça emoldurada com proteção de vidro, grande dimensão, fixada à estrutura por alfinetes de metal. Sua cor é creme com um tom fechado, provavelmente, pelo envelhecimento, percebe-se a irregularidade das bordas, manchas, as fibras do papel que se apresenta levemente amassado. No lado direito da obra a marca de uma mão atrai o olhar imediatamente, no lado oposto da composição, um agrupamento de linhas forma a planta baixa de um lugar, um retângulo com uma fuga, dourado, quase despercebido pelo desbotamento. A obra é formada por duas folhas retangulares de papel, papel do Nepal. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2019 (SOUZA, Rebeca. *Fragmento do caderno de campo da pesquisadora*. Rio de Janeiro - RJ, 11/10/2019).



Figura 21 - Obra *The Illustration of Art/ Tool & Work* (1977) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

No encontro com Paulo Sergio Duarte pude ter contato e visualizar uma das obras da fase do Nepal que mais me desperta interesse, *O Lugar do Trabalho* (1977). Medindo 60 x 120 cm, a obra é constituída por um papel nepalês agregado de um composto de pigmento metálico. Em uma das extremidades da folha há uma mão marcada que possui uma potência difícil de descrever. Sustentada por uma leveza estrutural, traz para a apresentação do quadro as camadas de fibras do material, revelando a fragilidade aveludada do papel.

Nas palavras de Paulo Sergio Duarte a mão que aparece na obra é de um dos artesãos do Nepal, provavelmente, Kuhl Bahadur – único nome de artesão nepales registrado nos arquivos por mim pesquisados –, ao qual Moacir dos Anjos atribui a marca registrada em outra obra, *The Illustration of Art/ Tool & Work* (1977). A informação sobre a pessoa que eternizou a mão na folha de papel nepalês é imprecisa, Moacir²¹ considera que a marca da mão, na verdade, é do próprio Antonio.



Figura 22 - Registro da entrevista realizada com Paulo Sergio Duarte, Rio de Janeiro - RJ, 11 out. 2019

21 Em texto curatorial para catálogo expositivo, Moacir dos Anjos atribui a Antonio Dias o vestígio da mão na obra *O Lugar do Trabalho* – ANJOS, Moacir. *Antonio Dias: A ilustração da Arte/ cidade/ modelo* [Catálogo de exposição]. Recife: Amparo Sessenta Galeria, 2003. Fonte: arquivo da pesquisadora

Apesar do impasse sobre o sujeito que deixara o registro, a mão na folha de papel artesanal revela algo precioso: o processo de produção artística. A obra, justaposta com uma planta baixa, indica o local em que foi concebida e inscreve o trabalho artístico como laboro, produzido por gestos, pela feitura das mãos.

Em *The Illustration of Art/ Tool & Work*, obra com dimensões de 60 x 240 cm, observamos duas folhas retangulares de papel nepalês justapostas, com a impressão de duas palmas de mãos em suas extremidades. De um lado a mão do artista Antonio Dias e do outro a mão do artesão Kuhl Bahadur. O papel da obra é acrescido de carga de chá, que lhe agrega uma textura aveludada. A obra é a escrita da experiência do Nepal. Com as mãos espalmadas na matéria de polpa de *Lokota*, artista e artesão eternizam a colaboração vivenciada em Barabishe.

Este registro nos remete às inscrições sobre as paredes das cavernas, que sinalizam antigas passagens humanas pela Terra. Neles, a mão é a narrativa da experiência do corpo em contato com o mundo, que se dá através do toque, do gesto, do tato. De acordo com Henri Focillon (2001), o tato tem a capacidade de preencher a natureza e o gesto de multiplicar o saber. Ainda segundo o autor, a mão insere o homem no espaço e no tempo.

A obra de arte como gesto, trabalho que cria e desperta em presença é assim experiência de afeto humano, construída a partir do sensível e percorrida pelas camadas da vida. A arte, por assim dizer, pode aumentar o mundo, dar-lhe novos significados e dimensões. Por ser gesto criativo fruto da vivência, a obra de arte carrega em si narrativas que só serão reveladas no encontro, isto é, no contato, na interlocução.

Através do trabalho criativo, a experiência no Nepal envolveu os corpos em uma partilha e eternizou essa presença coletiva. As trocas de saberes e experimentos vivenciados naquele acampamento distante tornaram-se obras de arte, acessadas por diversas pessoas de diferentes partes do mundo e em diferentes tempos. O sopro da narrativa das imagens chegará revelando segredos dos nepaleses para alguns e, suavemente, se abrirá como relato aberto, contando diferentes histórias para outros. A mão em *O Lugar do Trabalho* revela o sujeito-presença que a imprimiu no Nepal dos anos de 1970 e suscita a emergência de outros corpos, derivada da multiplicidade semântica das apreciações.

De acordo com Manguel (2001), as revelações e inscrições que a obra de arte pode nos trazer são similares ao pensamento de que as imagens são a matéria da qual somos feitos, assim como as palavras. As imagens como constituintes do inconsciente humano têm o poder, segundo o autor, de metaforicamente falar das condições particulares e universais da existência humana. A obra de arte como imagem pode ampliar o espaço humano, nos conectando, perpassando acontecimentos, provocando sentimentos e pensamentos, gerando humores, despertando reflexões.

A mão na obra pode ser lida como uma ação despreocupada e passageira, de alguém com as mãos impregnadas de sujeira manchando uma parede branca, ou ainda, remeter à brincadeira infantil de sujar as mãos de tinta guache e pressioná-las sobre o papel ou sobre a própria pele. A impressão da mão é uma memória curta como a descrita em Deleuze e Guattari (2011), age de maneira instantânea e remete às sensações desenraizadas e às ideias simples. Constitui-se como fragmento, rastro, parte/corte, em estado contínuo de desintegração, acentuado pela vulnerabilidade do papel artesanal e pela sensação de esquecimento que carrega.

A mão espalmada na massa de *Lokota* suscita memórias movediças, soltas no inconsciente coletivo de quem a produziu, testemunhou e daquele que poderá apreciar a obra de Dias como espectador. A mão agride a folha de papel nepalês, imprime sua marca em sua massa ainda fresca e mole, transpassando-a, cria um outro contorno para o limite da matéria, escancarando a sua fragilidade condicionante.

Em consulta ao Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019), encontrei, na página 589, referências sobre a simbologia da mão. Segundo o dicionário a mão exprime as ideias de manifestação, atividade, poder, dominação e iniciação. Nos tratados taoístas, como os escritos no livro *O Segredo da Flor de Ouro*, tem o sentido alquimista de coagulação e dissolução, correspondente ao esforço de concentração espiritual e não intervenção – deixar-se guiar pela experiência vivenciada.

Ainda segundo o dicionário, enquanto a mão direita na China é atrelada à autoridade, à justiça e ao domínio, a mão esquerda indica a *não-ação* (princípio da filosofia de Lao-Tse, que enxerga o não-agir, o condicionamento do humano ao Universo como caminho para a harmonia²²), a sabedoria, o sentido guia da meditação, o *Tao*. A mão ainda tem a capacidade mágica de elaborar os *mudras*, gestos que compõem a ritualística budista e hindu.

Observando o posicionamento dos vestígios impressos nas obras *O Lugar do Trabalho* e *The Illustration of Art/ Tool & Work*, desenvolvidas sobre as telas de secagem dos papéis do Nepal, podemos perceber que, em ambas, as palmas das mãos impressão são as localizadas do lado esquerdo do corpo. A escolha da mão esquerda para carimbar as obras revela as influências do contexto de concepção das obras, o oriental (onde possui sentidos potentes), pois para a cadeia simbólica ocidental seria mais comum valorar a mão direita, do trabalho e da racionalidade. Nesse sentido, podemos compreender a obra de arte como portadora de significados e rastros constituintes da experiência.

Cabe ainda comentar, com base na leitura do Dicionário de Símbolos (2019), que o movimento gestual de levantar a mão estendida e em seguida abaixá-la para imprimir sobre o papel, alude aos movimentos dos *mudras*, podendo ser relacionado ao *abhaya-mudra*, no qual a mão é levantada na direção dos ombros, com a palma virada para baixo e inclinada para frente com todos os dedos estendidos, e ao *varada-mudra*, em que a mão é posicionada na direção do quadril, com a palma virada para cima e inclinada para frente, com os dedos estendidos. Para o budismo esses gestos, *mudras*, iniciam os rituais e simbolizam, respectivamente, a pacificação espiritual e o dom do conhecimento.

O gesto de imprimir as mãos sobre a massa de papel nos revela *mudras* de início, condução e manifestação de um trabalho, concretizado por meio da ação coletiva, pela simbiose processada entre Antonio Dias e os artesãos do acampamento de Barabish. As mãos, ferramentas espirituais e de trabalho, são nas duas obras o registro, a demarcação da experiência sincrônica do conviver entre diferentes artisticamente.

Dissertando sobre as mudanças ocorridas no seio da arte brasileira entre os anos de 1960 e 1970, Celso Favaretto (2006) analisa que as expressões visuais, ao transcenderem a moldura para ocuparem um lugar corpóreo no espaço expositivo, influenciaram a explosão de uma arte engajada e crítica, que rompeu não apenas com o limite do quadro, mas do espaço expositivo. O autor pontua aspectos que orientam a conduta artística do período: a recusa da totalidade da vida burguesa, a reivindicação de uma percepção da arte como trabalho capaz de intervir na realidade e a inscrição do artista como sujeito pertencente à classe trabalhadora. Nesse processo, surgiu o interesse do artista se relacionar com a realidade da vida social e com os sujeitos dessa realidade, principalmente, os historicamente subalternizados.

22 Esse princípio pode ser lido no livro clássico *Tao Te King de Lao-Tse*.

A aposta mais forte fincara-se nas vivências comunitárias e de grupos, apresentadas “[...] como condição para a descoberta e a abertura de novos espaços em que se articularia uma nova imagem coletiva da humanidade e relações não opressivas entre indivíduos” (FAVARETTO, 2006, p. 242). Essa perspectiva instrui o interesse de Dias de viajar ao Nepal e a proposta de permanência no país. O deslocamento, efetuado a princípio para a compra de papel, desdobra-se na imersão de Dias no território, realizada com intuito de conhecer e negociar o material com os trabalhadores de um acampamento de papel, e evolui para uma residência artística em Barabishe, determinada pelas necessidades incutidas em sua produção e mobilizada pelo reconhecimento da riqueza do material artesanal pelo artista. Desta forma, o artista estrangeiro e os artesãos nepaleses passam a viver e trabalhar juntos e concretizam uma experiência artística extensa/intensa.

No período histórico entre os séculos XVIII e XIX, a arte foi instituída de forma romantizada, como produção protagonizada por um único sujeito, possuindo conotações que a projetam como dom, atributo da genialidade individual, saber/fazer solitário, particular e privado. Diferindo-se, desta maneira, do que é inscrito como artesanato, que por sua configuração histórica, é organizado por muitos indivíduos e possui conotação de trabalho, podendo ser repassado, ensinado. De caráter utilitário, o artesanato corresponde a diferentes camadas da vida – ao cotidiano, ao lazer, ao espiritual e ao ritual, servindo de ornamentação simbólica e estética – e situa-se a partir dos recursos de cada região. Visto como sabedoria popular é essencialmente comunitário. Nessa visada, o artesanal e o trabalho foram enevoados, distanciados da obra de arte.

A esse respeito podemos recorrer a análise do historiador da arte Sergio Ferro (2015) que destaca o período entre o Pré-Renascimento e o Renascimento como substancial na mudança na maneira como a arte passa a ser concebida. Este processo tem a ver com transformações na sociedade europeia, no que tange a economia e aos modos de produção. A elite europeia com uma situação social favorável desejava criar símbolos que ostentassem sua riqueza e distinguíssem-na da plebe, através do rebuscamento estético da cultura, da arte, das festas. Os pintores, por sua vez, desejavam distanciar-se cada vez mais dos mestres de corporações, para situar-se, nesse cenário em ascensão, “numa sociedade em que o trabalho manual é considerado indigno das elites” (FERRO, 2015, n.p.). Era preciso, para borrar sua “presença inevitável nas artes plásticas, [que] por si só, pesa contra o anseio de ascensão” (Ibidem), criar um *corpus* de justificação que trouxesse uma diferença entre o trabalho manual na pintura e o trabalho manual dos artesãos.

A pintura seria compreendida, segundo Ferro, como gesto sublime, de retratação do belo, uma arte que elevava o ser humano a um patamar de protagonismo quase divino. As pranchas de madeiras e as goivas, comumente usadas para produção de gravuras, geravam identificação com o universo do trabalho braçal (avesso ao intelectual, na lógica ocidental), causando repúdio nos pintores. Essa insatisfação, estimulou o mestre da pintura Albrecht Durer (1471-1528) a elaborar formas de apagar as marcas do trabalho na pintura. Através do jogo de contrastes luminosos o artista forjou a percepção da pincelada a olho nu. “[...] Durer ‘sublima’, isto é, procura desviar a atenção do trabalho real, transverte o gesto produtivo em aparição de um novo interpretante do signo: ‘luz’ e ‘sombra’” (FERRO, 2015, n.p.).

Podemos compreender, por meio das análises de Ferro (2015), o endossamento de um pensamento que sublima a arte como categoria de não-trabalho, como genialidade, inspiração, assim como a influência desse discurso na divisão entre arte e artesanato, entre criação artística e artesanato. Cabe ressaltar que essa divisão é intrínseca ao pensamento ocidental, pois, na concepção oriental, a arte não possui divisões rígidas e binárias²³, abarca diversas manifestações estéticas, os variados tipos de artesanato, as peças de apreciação, as de devoção e as utilitárias.

23 GEERTZ, Clifford. Arte como Sistema Cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. LAGROU, Els. Arte ou Artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas. In: *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, n. 2, p. 01-26, 2010.

Antonio Dias, ao estabelecer um experimento em um território limítrofe, localizado entre o Nepal e o Tibete, produziu um trabalho artístico que pode ser compreendido como fronteiro para além da dimensão geográfica, posto que criou condições para uma dinâmica relacional entre arte e artesanato, sem a supressão de um pelo protagonismo do outro, gerando processos de hibridização e troca de saberes. Nesses interstícios, abriu espaços de cocriação artística colaborativa, comunitária, com estética dialógica, transpassada pela percepção das vivências dos sujeitos que partilham o trabalho. É fundamental sublinhar que o próprio artista pode ser considerado como um sujeito da fronteira, por transitar entre o local e o global, entre primeiro e terceiro mundo, entre oriente e ocidente.

Antonio, em entrevista concedida a Herzog (2010), conta que as pessoas que trabalhavam naquele acampamento de fabricação de papéis não sabiam o que era arte na perspectiva que a concebemos. Para a comunidade, a manifestação artística era permeada pelo pensamento religioso. Por esse motivo ele decidiu não explicar de forma determinista, inflada de conceitos ocidentais, as peças produzidas. É interessante notar que, apesar do desconhecimento da categoria ocidental “arte”, os artesãos nepaleses compreenderam aquele processo. Através de suas habilidades, sabedorias e reflexões, atuaram na construção sintática e semântica das obras. Guiados por suas cosmovisões inscreveram sentidos e conceitos nas peças que hoje compõem o conjunto aqui estudado. Isso é perceptível, de forma mais evidente, em *NiranjanNirankhar*.

Dias narra um dos episódios mais interessantes de sua estadia no Nepal em entrevista concedida à Galeria Nara Roesler (2015): um dia caminhando pela estrada entre o acampamento de papel e o povoado de Barabishe, foi interpelado por um garotinho que o chamou de vovô, em *nepali*, e agachando-se para desenhar no chão um dos signos mais recorrentes de Antonio²⁴ (o retângulo com um quadrado recortado no canto superior), disse “isto é seu!”. Para o artista, esse gesto vindo de um menino nepalês, provavelmente filho de alguma família artesã, ilustra como a relação de trabalho construída naquele lugar se coloca como uma experiência de aprendizados. Com o relato, Dias nos presenteia com a visão da outra via e reflete sobre como o projeto dos *Papéis do Nepal* afetou as pessoas que o vivenciaram.

Nessa experiência artística o processo criativo interconecta os saberes de ambas as partes, mesmo diante das dificuldades de comunicação verbal. O gesto assegurou o trabalho, o gesto conectou os distintos. Distintos que parecem se assemelhar pelos sintomas²⁵, pelas entranhas dos mundos do dito terceiro mundo, que trazem em comum a riqueza das narrativas silenciadas. Ocidente do interior da América Latina e Oriente do interior da Ásia.

“Mais antiga do que a língua é a imitação de gestos, que se produz involuntariamente” (NIETZSCHE, 2005, p. 185), com essa asserção o filósofo inicia uma discussão sobre os gestos. Os gestos de dor, prazer e os traduzidos na dança e na música ainda estão presentes na comunicação de nosso tempo. Os gestos constituem uma das formas de interação mais integrais de conexão dos sujeitos, pois, para entender através dos gestos é preciso abrir sentidos como a visão, o olfato, o tato, a intuição. Apurar a percepção, perscrutar o outro. Sentir, partilhar. A atenção, a escuta sensorial e a movimentação do corpo sugerem a inserção do sujeito no tempo presente, potencializando, portanto, a experiência, que toca, transforma, aumenta e transpassa o sujeito, produzindo vivência. E são os gestos, componentes da comunicação primordial entre humanos, que guiam a experiência de Dias no Nepal.

24 O retângulo com uma área ausente aparece em várias obras de Antonio Dias, desde os anos 1960. (DUARTE, 1998).

25 Sintoma aqui entendido através do pensamento de Didi-Huberman (2013).

Os trabalhos em papel artesanal concretizam o desejo do artista de fazer da matéria a obra de arte, de quebrar a estrutura de tela/chassi que separa a camada pictórica do suporte. A matéria se auto expressa, narra a si mesma. Nietzsche (2005) discorre sobre o exercício de fazer a matéria representar, o filósofo sugere ao artista que retire a cor da própria matéria, como química, que trace as formas pelos contornos e limites do próprio material, que percorra a transição das cores do substrato para desenhar. A suspensão das determinações rígidas da cadeia de representação, fadada a repetição, é uma provocação que a arte tem o poder de executar.

O Lugar do Trabalho traz indagações e apontamentos para a arte, sobre os seus espaços de elaboração e exibição. A planta baixa de um lugar, conformada por um cômodo retangular no qual um quadrado está destacado (signo recorrente de Dias), corrobora a discussão acerca dos lugares delimitados para a arte e convida-nos a vislumbrar ações de ampliação dos seus limites já desgastados. O material que contorna a planta baixa é a folha de ouro, que por um momento pode parecer contrastante com a folha de papel nepalês, embora não possamos esquecer que o papel artesanal pode ser tão raro quanto os minerais preciosos. Porém, esse contraste é diluído na extensão total da obra. A planta baixa opõe-se à mão que figura na outra extremidade, de um lado o lugar estático, do outro a marca fugidia da mão. Na contradição cria-se a inquietação e a vontade por novas realidades de pensamento e ação. O encontro de Antonio Dias com os artesãos nepaleses escavou territórios de criação estética acionados pela colaboração, pela manifestação dos gestos e recriou significados para o laboro criativo artístico e para sua inserção no espaço, ampliando as perspectivas sobre os limites territoriais da arte.

Destruindo

M U R O S

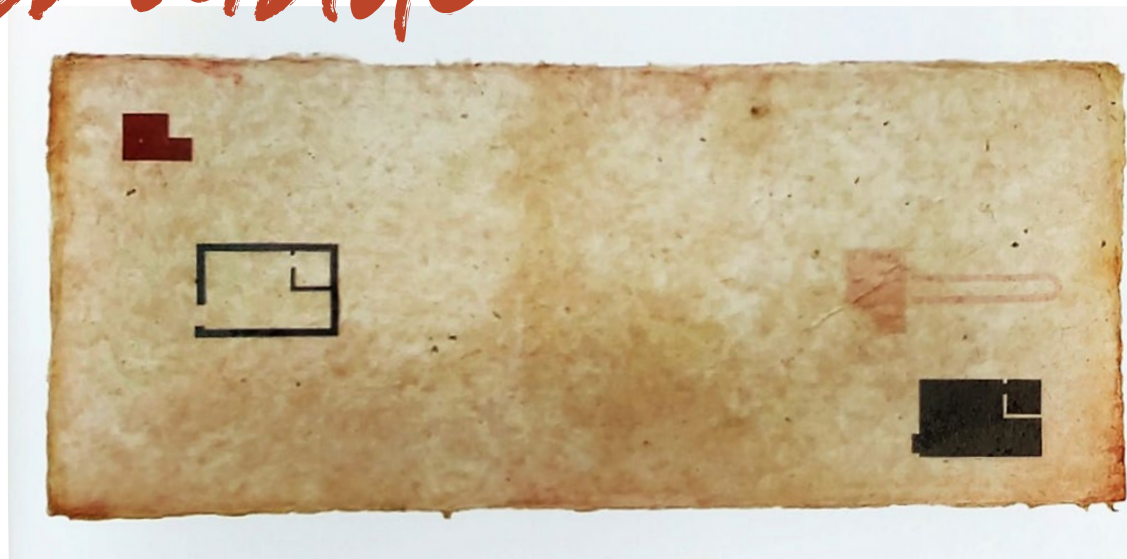


Figura 23 - *Martelando Muros* (1977) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

Se voltarmos ao traçado nomeado nesta dissertação de *Mapa de Achados*, poderemos entender que a obra de Dias possui signos que se repetem. Esses signos não são mágicos ou especiais, pelo contrário, são cotidianos e até ordinários, fazem parte da cadeia de símbolos do senso comum, de objetos simples, dos códigos de conduta e das placas sinalizadoras da urbe. O martelo, a planta baixa de um espaço e o retângulo com uma área ausente estão inseridos na lista dos signos repetitivos presentes nas criações de Antonio Dias. Estes constituem, dentre outras obras, *Martelando Muros* (1977), trabalho produzido integralmente no Nepal com papel artesanal e pigmentos minerais.

Ao observar a obra *Martelando Muros*, durante visita à galeria Nara Roesler, pude perceber a espessura grossa e o aspecto compacto do material, suas saliências, as oscilações do amassado ao liso, as duas camadas resguardadas que o compõe, uma no interior de tom rosado e outra externa de tom branco. Emergem na superfície manchas amareladas, derivadas do processo de oxidação do papel ao longo do tempo. As bordas são irregulares, característica que despertou pensamentos acerca da feitura manual do papel, da artesanania como técnica preciosa em seu sentido de singularidade.

O olho experiente do artesão produz um acabamento único, dessemelhante daquele fabricado pelo rigor milimétrico e matemático de uma máquina e pela precisão dos instrumentos exatos de medidas. Os detalhes dos papéis nepaleses dão a ver a habilidade do artesão, revelam a potência do movimento do corpo, inserido no seu tempo presente e conectado ao processo, mesmo no divagar dos pensamentos. O irregular,

o empírico, o manual, o disforme, apresenta surpresas condicionadas pelo momento, tornando tal trabalho tão rico, raro e precioso.

Os traços da planta baixa de um espaço, presentes em diversas obras de Dias, se repetem em dois desenhos na composição de *Martelando Muros*. Estes são interpretados por Duarte (2001) como representativos da planta de uma galeria, delineados com a intenção de criticar o modelo da arte ocidental, o mercado da arte, a configuração dos espaços expositivos, as políticas curatoriais e institucionais. O autor considera em suas análises que, ao criticar o modelo da arte, o artista critica respectivamente o modelo da sociedade, pois o primeiro está contido no segundo, que por sua vez, segue um sistema global. Na obra, Dias expõe, por meio da mimese, a estagnação da estrutura institucional da arte, do padrão expositivo, da curadoria, da crítica, da circulação de obras, do funcionamento de museus e galerias, dentro desse próprio sistema. Duarte nos convoca a observar, na planta baixa do cômodo retangular amplo (galeria), um quadrado menor separado, que seria a sala do curador ou o escritório do *marchand*. Em sua percepção, essas duas figuras constituem a supremacia das decisões no mundo da arte.

Dias, de maneira crítica e inteligente, questiona o sistema artístico lançando o olhar sobre o lugar da arte, a propriedade, o fazer artístico, o sistema e o mercado da arte. Fazendo um jogo de referências, refuta a ideia de que o campo da arte está em uma esfera a vácuo, separada; discute arte como conteúdo da sociedade, inserida em toda a dinâmica da vida. A planta baixa impressa em *Martelando Muros*, incutida dessa discussão teórica, nos incita a questionar nossos modelos de arte, de sociedade, de ocupação do espaço, inseridos em um sistema globalizado, assim como a pensar o território como espaço político, discursivo e imaginário.

Martelando Muros contém duas figuras de plantas baixas, um martelo e um retângulo com uma área extraída. Uma das maquetes está localizada na extremidade esquerda, centralizada com o meio longitudinal da peça, e é delineada com contornos definidos pelas cores fortes do grafite. A outra está localizada na extremidade oposta, na margem inferior, e é preenchida pelo grafite, isenta de contornos. Acima da primeira planta baixa está um retângulo inconcluso de cor vinho. O martelo, de tom rosado muito suave, se localiza sobre a planta baixa da extremidade direita e dissolve-se na superfície de cor creme. As figuras parecem dispersas e desconexas, sem movimento ativo.

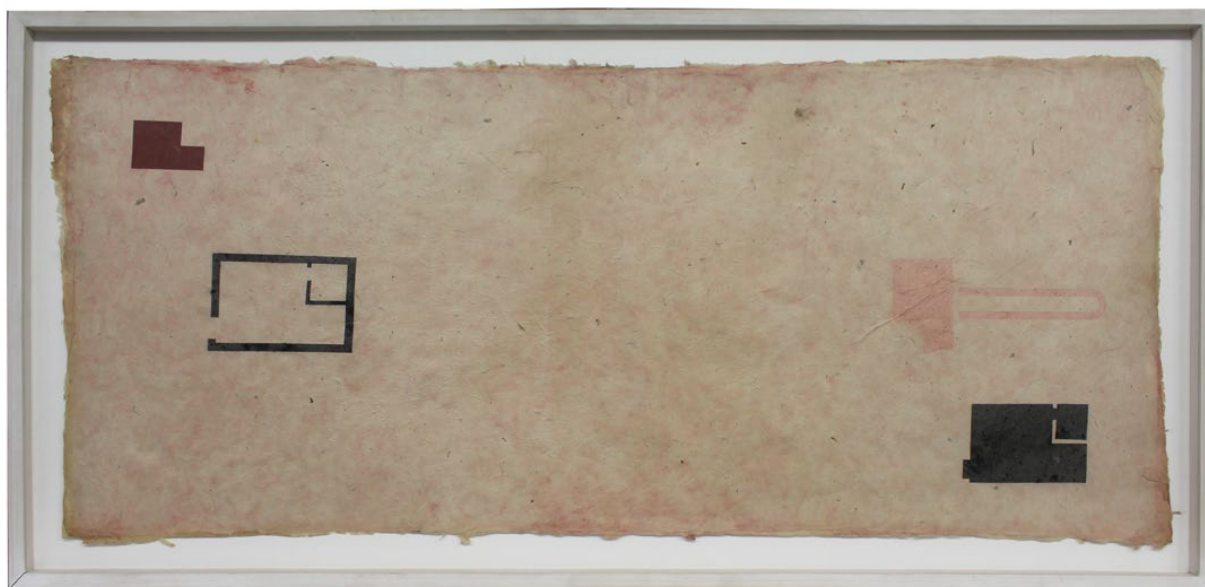


Figura 24 - Registro da obra *Martelando Muros* (1977) realizado em visita à Galeria Nara Roesler, São Paulo - SP, 25 out. 2019
Fonte: arquivo da pesquisadora



Figura 25 - Registro da obra *Martelando Muros* (1977) realizado em visita à Galeria Nara Roesler, São Paulo - SP, 25 out. 2019
Fonte: arquivo da pesquisadora

O Martelo, símbolo do proletariado, aparece em *Martelando Muros* flutuando sobre uma das plantas baixas e parece estar em posição de não-uso, de descanso. Em contradição com o título, que sugere a ação de martelar muros, a figura do martelo não induz movimento, se manifesta como objeto inerte, depositado, que não ameaça o muro das plantas baixas. Devemos recordar que a utilização de uma ferramenta só é possível através da ação humana, no caso do martelo, do movimento de ergue-lo e lançá-lo contra uma superfície. O gesto decisivo é que pode abrir saídas nos muros fronteiriços. O ato de destruir muros pode estar imbuído do desejo de reconstruí-los, da demanda de desterritorializar para reterritorializar (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Assim, o martelo paralisado pode conotar uma cadeia infinita de implicações, decisões entre o destruir, reconstruir e construir.

o Ateliê DO ARTISTA

Nas críticas e escritos sobre a história da arte é recorrente a imagem do ateliê do artista como um lugar especial, da genialidade, um espaço reservado à criação e ao experimento, onde as ideias surgem e ganham formas. Segundo Luiz Sérgio de Oliveira (2011), a modernidade instituiu o mito do ateliê ligado à solidão, difundindo-o no imaginário como local de entrega completa do artista, no qual se sacrifica para dar vida as suas obras longe do barulho da sociedade. Nas palavras do autor:

Dentre os mitos que permeiam o universo modernista, o ateliê do artista se destaca como o espaço em que a beleza é perseguida e encetada sob a bênção dos deuses, em processo que não ocorre sem que seja demandada ao artista compensação sacrificial, fazendo-o assumir o papel de mártir do “homem [que] morre lentamente, [que] consome-se”, mito que encontra na tragédia de Vincent Van Gogh sua “mais completa tradução”. O espaço mítico do ateliê do artista, o lugar de isolamento em que a arte ganha existência, é importante elemento na composição mítica do artista, solidamente fundada no paradigma inaugurado por Van Gogh, que “incorpora uma série de mudanças no valor artístico, da obra para o homem, da normalidade para a anormalidade, do sucesso para a incompreensão, da trivialidade para a raridade”. (OLIVEIRA, 2011, p.112)

O ateliê funciona como espécie de tecido que filtra o espaço do artista em criação, separando-o da regularidade do cotidiano. O autor considera que o ateliê ganha relevo na modernidade por ser dito e visto como lugar sacro de gênese da obra. Em suas análises, a mitificação dessa territorialidade justifica sua recriação nos espaços museológicos, como espetáculo.

De acordo com as reflexões de Oliveira (2011), o ateliê como espaço privado, fechado e segmentado, conecta-se perfeitamente com o sistema de produção, circulação e comércio da obra de arte. No sistema artístico moderno, ao lado da galeria, do museu, da crítica e da coleção, está o ateliê como peça fundamental. Nessa perspectiva, percebemos que a criação do artista e da obra de arte, tem como chave o seu lugar de concepção, fetichizado e alegorizado como lugar-espetáculo na literatura. As imagens do ateliê como lugar-espetáculo, podem ser lembradas a partir de alguns artistas emblemáticos, como Francis Bacon, Alexander Calder, Claude Monet, Edvard Munch, Mark Chagall, Pablo Picasso e Joan Miró. Esses artistas possuem em comum a construção do ambiente de trabalho como uma reserva criativa para a reflexão, pesquisa e produção da obra de arte, lugar de organização estrutural, mesmo em meio ao caos da disposição dos objetos e elementos próprios do processo produtivo.

O desafio contemporâneo para o artista se apresenta com o despejo do seu espaço de ateliê. Oliveira (2011) discorre sobre o fato do ateliê, antes caracterizado como privado e reservado, ser desconstruído na contemporaneidade, lançando-se como espaço itinerante e relacional de criação. A reivindicação, potencializada no final da década de 1960 e início da década de 1970,

de atar a perspectiva da produção artística com o comprometimento político, posiciona a arte no espaço público como produção engajada, inscrita no plano cotidiano por meio de práticas dialógicas. Esta renovada compreensão de arte ganha força em projetos coletivos desenvolvidos junto a comunidades, tanto as marginalizadas da vida urbana, quanto as tradicionais indígenas, quilombolas, extrativistas e artesãs. O despejo do artista do espaço privado do ateliê e a necessidade de lançar-se no mundo, afetar-se e buscar maneiras de intervir na realidade, é sempre um risco para o artista, que fora do espaço reservado expõe sua subjetividade e as escolhas realizadas ao longo do processo de criação da obra.

Para o estudo de um trajeto artístico, conhecer o espaço criativo do ateliê pode enriquecer o trabalho, mostrando caminhos e escolhas que fundamentam projetos. É preciso perceber, no contemporâneo, as múltiplas camadas, conexões e relações apresentadas pelo lugar de criação. Impregnada dessas reflexões me encontro com o ateliê de Antonio Dias.

No percurso de campo que me levou até o Rio de Janeiro, pude conhecer o ateliê de Antonio Dias. Ou melhor, um de seus ateliês, localizado no apartamento em que morou até os últimos dias de vida. Durante a visita fui recebida por sua viúva Paolla Dias, que me concedeu um depoimento emocionado sobre o artista. Ao entrar no ateliê percebi como os objetos – pincéis, vidros de tinta, dentre outros utensílios e ferramentas – permaneciam dispostos como se tivessem sido manipulados pelo artista, incitando-nos a imaginar que seriam utilizados a qualquer momento.

Sobre uma cadeira descansava o avental sujo de tinta, defronte a uma mesinha com ferramentas de pinturas e um cavalete. Nas paredes, pode-se observar livros e telas acabadas. Em minha memória aquele espaço permaneceu como um lugar vivo e pulsante que se conecta ao restante da casa, seja pela semelhança da decoração ou pela sua integração arquitetônica, proporcionada por portas e janelas amplas que dão acesso a outros cômodos.

O espaço do jardim, mantido na enorme cobertura, parecia cumprir a função de ateliê. Paolla conta que Dias passava a maior parte do tempo neste local, cuidando de suas plantas, contemplando os pássaros, refletindo. Repleto das mais variadas espécies vegetais, era o seu espaço criativo de reflexão, de revisitar memórias e elaborar ações. Os outros espaços da casa são preenchidos de objetos, quadros, esculturas, livros, catálogos, dispostos de forma livre para o manuseio, para a consulta, dando a impressão de estar sempre ao alcance das mãos e dos olhos, disponíveis. Tudo está colocado de modo conectado. Dentre os objetos de arte, figuram muitas peças de arte popular.

O ateliê de Dias é capaz de nos contar muito sobre o seu processo criativo. Nos traz a imagem de um caos milimetricamente organizado e a impressão de que todos os objetos ali dispostos têm sentido e função, são tocados, experimentados. É interessante perceber que o seu espaço não é restrito, mas expande-se para restante de sua casa, fazendo da habitação um campo fértil, criativo. O prédio, de arquitetura que remete aos anos de 1960, localiza-se em um bairro antigo do Rio de Janeiro e é integrado à cidade, funde-se ao verde da vegetação e à geologia típicas de algumas regiões do Rio.

Não é difícil conectar a obra do artista ao seu espaço de habitação. A restrição, o isolamento e a alienação estão distantes da estética- política de Dias, artista que sempre procurou pensar sobre as condições políticas, sociais, históricas e filosóficas de seu tempo. A construção de seu próprio território de habitação tem presença marcante de seu pensamento, trabalho e afetos. Nada mais simbólico do que um ateliê cheio de portas, janelas e com aspecto vivo, mesmo na ausência da presença física de Antonio Dias.

O hábito de Dias de cuidar de um jardim de dimensão extensa em sua casa, me faz pensar sobre o estado de contemplação e, por conseguinte, sobre o simbolismo do jardim para o Oriente. O jardim Oriental é organizado de modo a harmonizar os elementos da natureza, as cores, texturas e demais aspectos das espécies vegetais, induzindo o olhar para descansar e contemplar a sua beleza nos mínimos detalhes. A ênfase dada no Oriente ao estado de contemplação, tem a ver com a relação cultural estabelecida com o espaço-tempo. O tempo da pausa das atividades para a observação, para o descanso, propiciado pelo espaço organizado do jardim, é um tempo precioso, aberto para o corpo vivenciar o entorno integralmente²⁶. A contemplação é parte importante da experiência. Se voltarmos o nosso olhar para os escritos de Benjamin, veremos que a pausa, o descanso, o não fazer nada potencializa a evocação de memórias, vivências e a produção de narrativas. Katia Canton (2009) considera a relação entre espaço-tempo a força motriz da memória. Memória que é a inscrição sobre o tempo, montagem das experiências em camadas de escolhas, justaposição, sobreposição e repetição. Para o ato criativo o tempo-espaço e a memória-experiência são substanciais e poderosos, propulsores de poéticas. Por isso, faz-se tão simbólica a relação do artista com o seu lugar de criação, que exprimi sua forma de habitar o mundo.

Dias constrói sua poética afetado pelos percursos de sua própria vivência. Refletindo sobre a construção dos *Papéis do Nepal* podemos perceber seus deslocamentos territoriais como força geradora de suas obras. Passagens pela França, Itália, Alemanha e Estados Unidos, países onde o artista manteve espaços de ateliê, também lhe renderam experimentos importantes – trataremos em mais detalhes na segunda parte da dissertação. Seguindo seus itinerários, não podemos esquecer de seu retorno à Paraíba, que possibilitou a fundação do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba (NAC), em 1978, e a criação do livro de artista *Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*, obra que revela ligações sutis e inteligentes dos deslocamentos de Antonio.

Estudando cadernos de artista, Ana Kiffer (2011) descreve o trabalho artístico como um processo contínuo povoado pelas múltiplas dimensões da vida de um sujeito. Dito isto, é possível afirmar que Dias é um artista em processo integral de criação. Podemos realizar esta constatação ao observar sua dinâmica de reflexão, estudo e trabalho, impressa em seus cadernos de experimentos, assim como na sua trajetória itinerante, na estética relacional do seu espaço de ateliê e na estruturação de sua habitação.

Na visita de campo à casa de Antonio Dias, percebi que em cima de um armário de estilo colonial em madeira escura, havia um conjunto de ferragens organizadas. Identifiquei que as ferragens remetiam às utilizadas nos cultos de Candomblé e Umbanda no Brasil, em assentamentos de Orixás, como Ogum e Exu. Perguntei à Paolla Dias do que se tratavam aquelas ferragens e ela prontamente me respondeu que eram ferragens de Orixás e que Antonio mantinha uma relação pessoal com o culto a essas divindades, sendo filho de Obaluaê – o orixá coberto de palhas, médico, senhor da cura, das doenças, da morte e da epidemia. Não pude deixar de me afetar pela informação, já que também sou adepta do Candomblé, filha de Oxalufã – o orixá velho que veste branco. Este acontecimento me fez rever a obra de Antonio Dias e observar algumas referências diretas aos Orixás, assim como notar o “tom exusíaco” de determinados trabalhos, apontado por Roberto Canduru em obras como *Todas as cores dos homens* (1996), *Duelo* (1976), *Dans Mon Jardin* e *Solitário* (1967).

O episódio das ferragens de Orixás compõe uma imagem nítida das referências de vida, da espiritualidade e da subjetividade que permeiam a obra de Antonio Dias e evidencia que

26 WYDRA, Nancilee. *Feng Shui: O livro das Soluções*. Tradução: Sônia Régis e Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Pensamento, 1999.

as vivências e afetações do artista produzem material poético para as suas criações artísticas. O grande tom que colore as obras em papel nepalês é produzido justamente pela interface da experiência, do conviver, do experimentar coletivamente.

Os caminhos que a coleção dos *Papéis do Nepal* irá percorrer são movediços, revelam posicionamentos e escolhas do artista e estão inseridos nos diálogos apresentados pelas novas proposituras da arte contemporânea.

Dós-Nepal

Após a permanência de cinco meses no Nepal, Antonio Dias publicou na Europa o álbum de xilogravuras *TRAMA* (1968/1977). Em 1978 foi convidado pelo então Reitor da UFPB, Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, para compor o que se tornaria o futuro Departamento de Artes. Nesse momento, em parceria com o crítico de arte Paulo Sergio Duarte e com os artistas visuais Chico Pereira e Raul Córdula, criou o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba. O NAC tinha como proposição incentivar no estado as confluências e discussões em torno da arte conceitual e contemporânea. A abertura do Núcleo foi marcada pela exposição coletiva *Livre como Arte*, que reuniu artistas, principalmente paraibanos, e seus novos projetos.

A volta à Paraíba Antonio passou por um processo de redescoberta do seu estado natal. Chico Pereira conta em entrevista cedida a esta pesquisa, que ao adentrar o interior do estado o artista ficara fascinado pelas fornalhas de cozimento de tijolos, fazendo registros fotográficos. O registro fotográfico da fornalha compõe, junto a outros registros de performances e intervenções em jornais e reportagens, o livro de artista *Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*, elaborado para a exposição *Livre como Arte*.

No período entre 1978 e 1988 não identifiquei exposições individuais que colocassem em destaque trabalhos da série dos *Papéis do Nepal*. O primeiro registro data de 1988, com a realização da exposição *Arbeiten auf Papier/ Trabalhos sobre papel 1977-1978*, exibida em Staatliche Kunsthalle, em Berlim na Alemanha (1988), seguida da mostra *Trabalhos/ Arbeiten / Works 1967-1994*, apresentada no Institut Mathildenhöhe, em Darmstadt, também na Alemanha (1994). Dentro do recorte mencionado, trabalhos da série em papel nepalês foram exibidos em uma coletiva denominada *Papel como Linguagem*, na Galeria Sergio Millet (Rio de Janeiro, 1984).

Em 2015 as obras produzidas no Nepal foram reunidas pela primeira vez no Brasil em uma exposição individual denominada *Papéis do Nepal* (Galeria Nara Roesler - unidade Rio de Janeiro), que englobou as obras de Antonio Dias produzidas no oriente no recorte temporal entre 1977 e 1986.

O catálogo da exposição, com texto curatorial de Michael Asbury, é rico, recheado de registros oriundos do acervo pessoal de Dias, que ilustram a permanência do artista no Nepal. Em 2016 a mostra desloca-se para a sede da galeria Nara Roesler, na cidade de São Paulo. A galeria Nara Roesler é um dos lugares em que mais são expostos e comercializados os trabalhos de Antonio Dias, funcionando como uma espécie de representante do artista. Cabe reconhecer o trabalho cuidadoso da galeria em conservar, registrar, catalogar e reunir informações sobre a trajetória de Dias.



Figura 26 - Imagem do catálogo da exposição *Papéis do Nepal* (Galeria Nara Roesler – Rio de Janeiro - RJ, 2015)
Fonte: Acervo Galeria Nara Roesler

Quando pensamos sobre um trabalho coletivo nos perguntamos sobre o seu retorno aos sujeitos envolvidos. Os *Papéis do Nepal* até hoje não foram expostos em seu país de origem, e nem mesmo Dias conseguiu concretizar o desejo de voltar à Barabishhe. Em entrevista de campo, Rara Dias e Paolla Dias comentam que a aspiração do artista contagiou a família e ainda motiva a curiosidade de conhecer o território da experiência coletiva do Nepal.

O mais próximo que as obras chegaram do mundo oriental, foi com a exposição recente *Dhaka Art Summit 2020: Movimentos Sísmicos*, que aconteceu em fevereiro de 2020 na Shilpakala Art Academy, localizada na cidade de Dhaka em Bangladesh. A mostra chamada de *Cúpula* foi marcada por sua política independente, anticolonial, pela iniciativa de traçar movimentos de solidariedade e intercâmbios entre todo o Sul Global. Abarcou atividades e reflexões para se pensar sobre novas perspectivas de produção, circulação e história da arte.

A *Cúpula* reuniu 500 artistas, distribuídos em 4 andares da galeria, divididos em seções. A curadoria fez do espaço expositivo um organismo vivo, produtor de intercâmbios, rejeitando o modelo de organização de Bienais. A obra de Antonio Dias selecionada para a DAS 2020 foi *The Illustration of Art/ Tool & Work* (1977), exposta no espaço dedicado ao tema *Movimentos Independentes* junto com outros artistas da cena contemporânea mundial, Bouchra Kalili, Kapwani Kiwanga, Maryam Jafri, Murtaja Baseer, Pratchaya Phintong, Rashid Talukder, S. M. Sultan e Twan Andrew Nguyen²⁷.

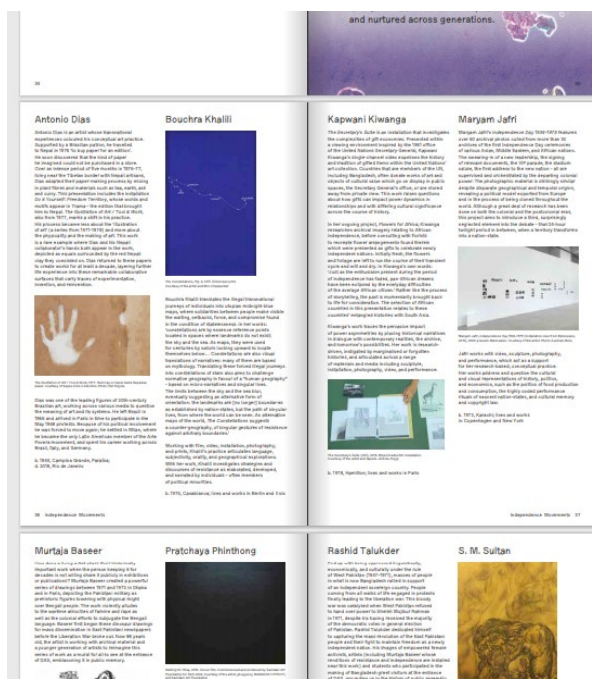


Figura 27 - Imagem do catálogo da DAS, 2020
Fonte: Revista Ocula

27 Informações disponíveis na Revista Ocula [<https://ocula.com/magazine/features/dhaka-art-summit-2020/#:ff:text=conversations%20from%20dhaka,Exhibition%20view%3A%20Seismic%20Movement>]. Acesso em: 15 de jan. 2021 e no catálogo da exposição DAS 2020 [das2020-catalogue-digital-v6.pdf]. Acesso em: 15 de jan. 2021].

A seleção de *The Illustration of Art/ Tool & Work* para a DAS 2020 revela a potência contemporânea da poética de Dias, sua capacidade de dialogar de maneira crítica com o presente, seu poder transgressor – ainda pouco estudado nos *Papéis do Nepal*.

Antes de sua morte, no ano de 2018, Dias nos deixou uma preciosa seleção de trabalhos que perpassam toda a sua carreira artística. Obras consagradas, outras pouco conhecidas do público e outras que estavam em seu acervo pessoal. A seleção deu vazão a exposição *Antonio Dias: Derrotas e Vitórias* (2020-2021), em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP). A mostra, com curadoria de Felipe Chaimovich, tinha abertura prevista para março do ano de 2020, mas foi adiada, diante do contexto sanitário da pandemia de Covid-19, que exigiu o isolamento social de milhões de pessoas em todo o mundo e o fechamento de comércios, escolas, universidades, museus, galerias e locais públicos de passeio.

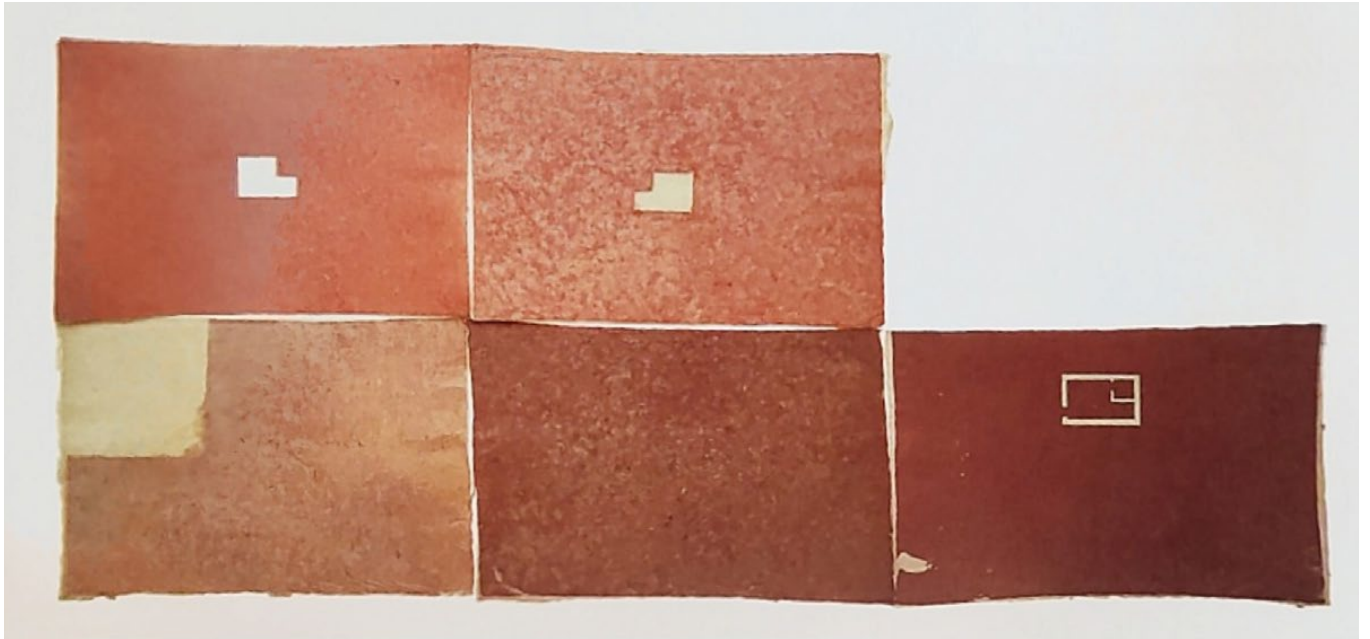


Figura 28 - Imagem do catálogo de *Antonio Dias: Derrotas e Vitórias*, 2020-2021. Fonte: Acervo MAM

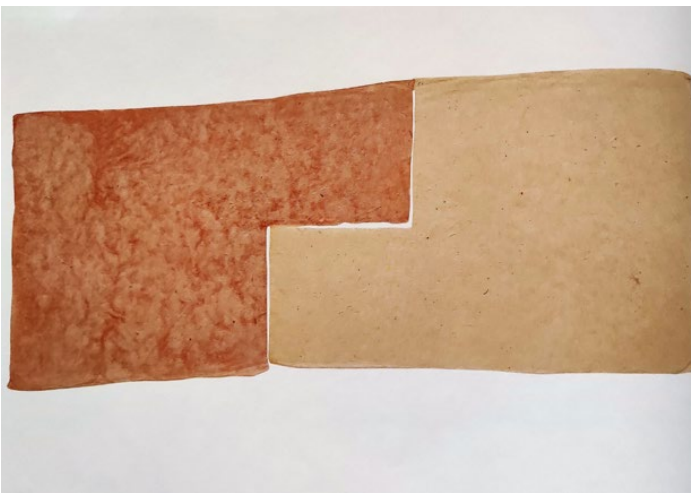
Nesse contexto o MAM reinventou-se: dispôs uma prévia da exposição para a visitação *online* através de seu site, promoveu *lives* de debates, ações educativas e oficinas relacionadas à mostra *Derrotas e Vitórias*. Compõe a exposição duas obras em papel nepalês, *Chapati para 7 Dias* e *NiranjarNirankhar*, localizadas recentemente pelo MAM no acervo da família Dias²⁸. Com a flexibilização do isolamento social no início deste ano de 2021, a mostra abriu ao público de forma presencial.

Conforme explicitado no texto, o conjunto de obras em papel nepalês é extenso, compreendendo obras planejadas antes da ida ao Nepal, como *Trama*, outras elaboradas integralmente no Nepal e mais algumas experimentadas pós-Nepal. Das obras realizadas após a experiência coletiva, figuram em destaque, devido suas participações em exposições, *Trabalhando na Fornalha* (1986); *Cerne de Canhão* (1986); *Bandeira/ Trabalho* (1981); *Demarcando Território* (1982); *As últimas casas do homem* (1987). As obras pós-Nepal diferenciam-se do conjunto por carregarem cores mais intensas, com forte presença do preto e do vermelho, e conterem na composição do papel pigmentos metálicos e minerais, como o grafite, o cobre e o ouro.

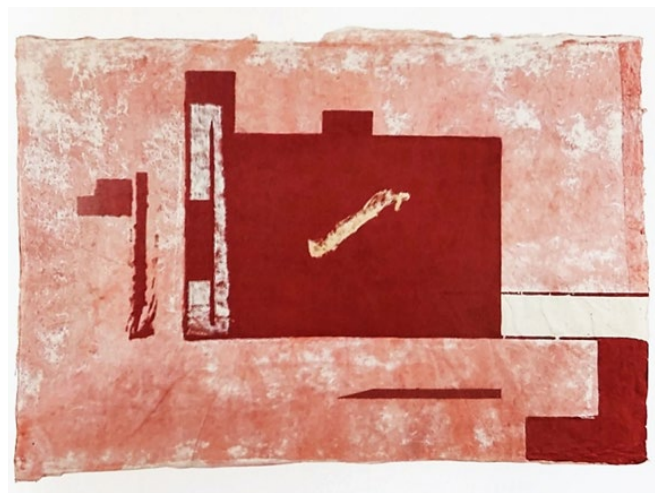
28 Informações disponíveis em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/antonio-dias-derrotas-e-vit%C3%B3rias/gwKicPLPSDG2IA>>. Acesso em: 17 jan. 2021



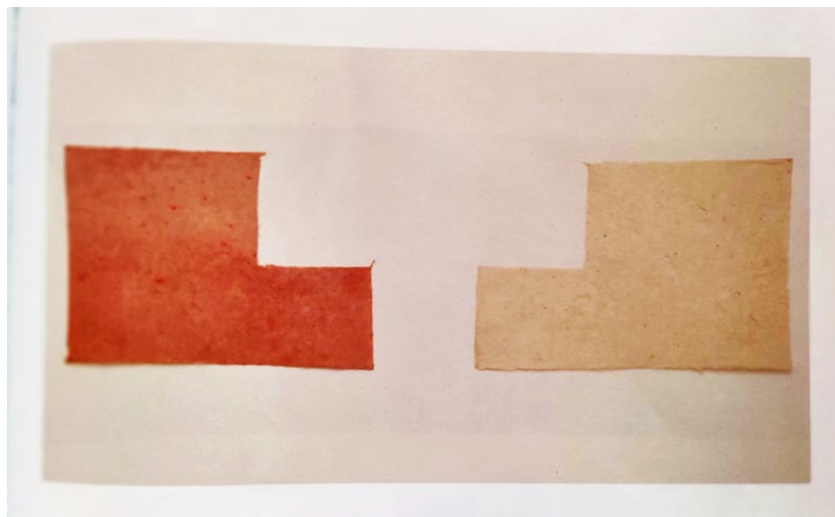
The illustration of art, the place - the thing, 1977



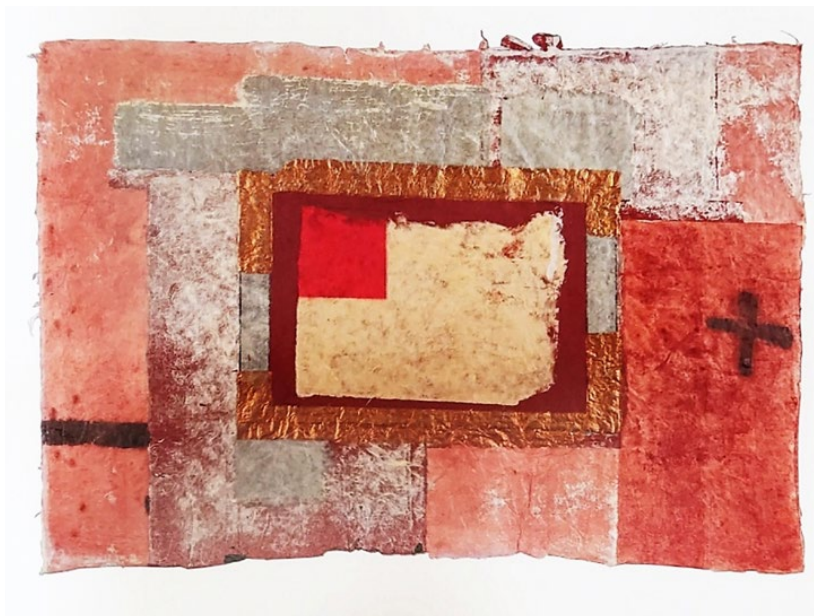
O caminho do meio, 1977



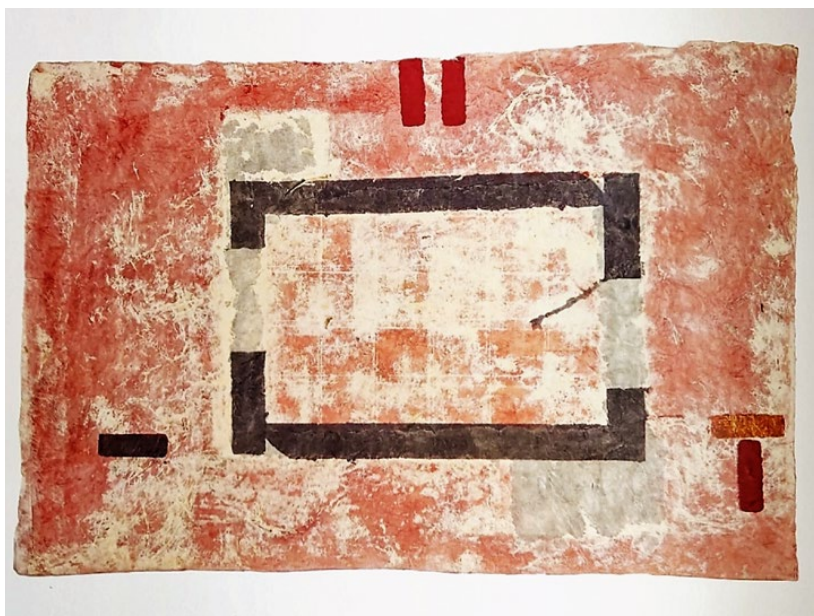
Sem título, 1982



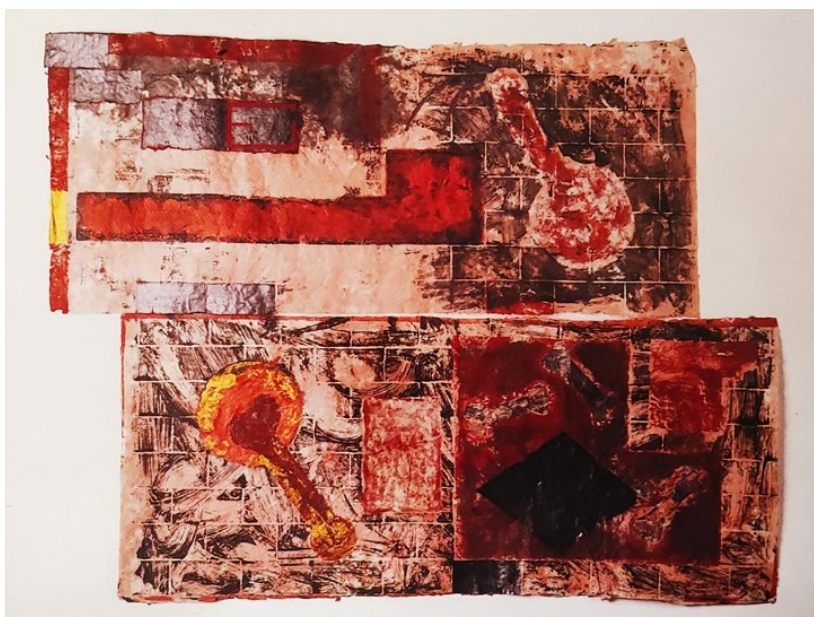
O caminho do meio, 1977



Bandeira, 1982



Demarcando Territórios, 1982



Destruindo paredes, 1984



As últimas casas do homem, 1987

Figura 29 - Conjunto de imagens de obras da série *Papéis do Nepal*
Fonte: catálogos Antonio Dias, 2015 e *Trabalhos sobre papel 1977-1987*, 2000

Para compreender a força simbólica da experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal* para a obra de Antonio Dias, faz-se necessário percorrer outros de seus trabalhos. O longo percurso criativo do artista assenta-se sobre um território de experimentações e se espalha por cenários significativos da Arte, no Brasil e no mundo. Pedacos movediços compõe o seu mapa criativo: signos repetitivos; potência da matéria; combinação do conceito e objeto; formas e volumes; estética-política; poética-relacional. Estes elementos evocam confluências, discursos, encontros e referências, que poderão situar, contextualizar e historicizar as escolhas e vontades artísticas de Dias.

Após refletirmos sobre o tema principal da pesquisa, estruturando o seu núcleo central – a experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal* –, nos encaminharemos para os anos da carreira artística de Antonio Dias que precedem a ida ao Nepal. Em nosso *Mapa de Achados* nos moveremos por digressões.

Território para Experimentações

PERCURSO CRIATIVO DE ANTONIO DIAS

Budha dorme
Um homem acorda
O artista para
“quem vai trabalhar se o sol está quente?”

Antonio Dias²⁹

²⁹ Dias, Antonio. *Política: Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças* (livro de artista). Campina Grande: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 1979. [1ª ed. 1978].



Nesta segunda parte da dissertação parte suscito um olhar para os percursos criativos de Antonio Dias. A intenção é retornar para os seus experimentos antes da ida ao Nepal, historicizando-os. Esta regressão nos traz chaves importantes para a compreensão das vontades, potências e desejos artísticos presentes na obra do artista.

Para amparar a interface histórica da pesquisa me debruço sobre escritos do teórico Didi Huberman sobre a imagem no tempo. Didi-Huberman (2010) aborda a imagem como pedaço, destroço, sedimento carregado de narrativas do tempo em que foi gerada e do tempo em que foi descoberta. A imagem é assim, um sintoma que se relaciona diretamente com o tempo. E esse sintoma pode nos encarar de frente. Nessa direção, o autor nos mostra que a história não é um campo neutro e unilateral.

A imagem contém frestas, aparas, amarras, fragmentos, visibilizados através da modelagem da escrita no presente, capaz de produzir achados, revelar segredos, gerar, mesmo na distância cronológica, aproximações com o tempo histórico dos sujeitos que a apreendem. A história é *anacrônica* “e a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa imagem diacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). O estudo de um contexto histórico só pode ser desenvolvido a partir da relação do pretérito e do presente, corporificada no ato de escrita e a partir do entendimento de que esse ato não é neutro. A lida com a ausência, com as perdas e com os pedaços rememorados produz o conflito, o choque dialético “emitindo uma imagem como se emite um lance de dados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

O ato de escrita como ato de escavação, de embaralhamento de memórias, é um ato de criação. Mesmo a leitura de textos e imagens, que precede a escrita, se configura como um ato criativo, posto que convoca o/a leitor/a ao “entrelaçamento da forma produzida [...] e da forma compreendida, [...] uma forma compreendida numa escrita ela mesma imagética (*bildlich*) – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 181). Com os pedaços que encontramos, nos colocamos a partir do nosso arsenal de experiências a escrever sobre imagens, de maneira imagética, a “[...] edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos elaborados com precisão e clareza” (DIDI HUBERMAN, 2010, p. 191).

Importa nesse trabalho de pesquisa, colocar sobre à mesa as imagens escavadas, as memórias *despertadas*, enfrentar os sintomas e, pela ausência e pela aproximação, gerar encontros narrativos. Levanta-se, para tanto, documentos, escritos, discursos, cenários, contextos e experiências que apresentam a obra de Antonio Dias em seu percurso criativo.

Com quase sessenta anos de carreira artística, o acervo de obras de Antonio Dias é extenso e complexo. Constituído por uma vastidão de obras desde os anos de 1960, apresentadas em importantes exposições de arte brasileira, incluindo as bienais de São Paulo que colecionam uma fortuna crítica considerável, até obras desconhecidas do grande público e séries pouco estudadas, como os *Papéis do Nepal*. As obras do artista se inserem em momentos históricos decisivos da arte brasileira do século XX e deslocam-se em cenários internacionais, em países como França, Itália, Alemanha e Estados Unidos.

Antonio Dias nasceu em Campina Grande, Paraíba, no ano de 1944. Quando criança se mudou de estado inúmeras vezes, morando em sua cidade natal, Campina Grande (PB), em Maceió (AL) e Recife (PE), entre as casas dos pais e avós. Aprendeu a ler através das histórias em quadrinhos e as primeiras noções de desenho lhe foram passadas por seu avô paterno. No ano de 1957, na adolescência, foi morar com a sua mãe na cidade do Rio de Janeiro. Para ajudar a família trabalhava durante o dia e estudava à noite. Trabalhou como desenhista

para o Ministério da Saúde, para escritórios de arquitetura, gráficas e, em seguida, como ilustrador para a revista *Senhor*³⁰.

Em entrevista à Lúcia Carneiro e à Ileana Pradilla, Antonio narra pormenores dos seus primeiros contatos com o universo da produção artística. Conta que no Ministério da Saúde recebeu a indicação das aulas de Oswaldo Goeldi: “um chefe de serviço me flagrara gravando os



Oswaldo Goeldi, *Céu Vermelho* 1950



Oswaldo Goeldi, *O Ladrão* 1955

Figura 30 - Imagens de obras de Oswaldo Goeldi

mata-borrões da repartição e me apresentou ao Goeldi, que me acolheu com grande gentileza” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.8). Por esse motivo, Dias passou a ser liberado do serviço durante às tardes para frequentar as aulas da Escola Nacional de Belas Artes como aluno informal. “Dessa forma pude ter um ateliê, onde passava a tarde inteira trabalhando, gravando e imprimindo” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.8), compartilha o artista.

Em 1955, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro recebeu como docente o icônico Oswaldo Goeldi (1895-1961), artista plástico, gravador, desenhista, ilustrador, professor e químico. Embora com uma vida cheia de altos e baixos regada à boemia, Goeldi já era um artista de renome no ano em que passa a dar aulas na ENBA, tendo ganhado o prêmio de melhor gravura com a obra *O Ladrão* (1950) na I Bienal de São Paulo. O artista adorava o traço simples e reto e na gravura encontrava disciplina para as suas *divagações*³¹ permeadas de sombras, de caráter *idiossincrático*.³²

Os traços de Goeldi influenciaram algumas escolhas de Dias. Apesar de se colocar em oposição ao caráter expressionista do mestre, podemos perceber que esse contato com o gravurista trouxe influências importantes para a concepção das obras de arte de Dias, que herdou de Goeldi a escuridão, os personagens fantásticos e o humor sarcástico com pitadas de um ordinário surreal. À época, Antonio se interessava mais

“[...] em fazer um trabalho que mostrasse as várias camadas do compensado, as profundidades e direções dos veios; enfim, a matéria de que era composta a gravura” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.9), distanciando-se, desta forma, da tendência expressionista de Goeldi. Foi nesse período que o artista produziu suas primeiras obras.

30 As informações estão contidas na cronologia biográfica elaborada por Ileana Pradilla (PRADILLA, 2015)

31 Leitura de Ferreira Gullar. Para mais informações: OSWALDO Goeldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 30 jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

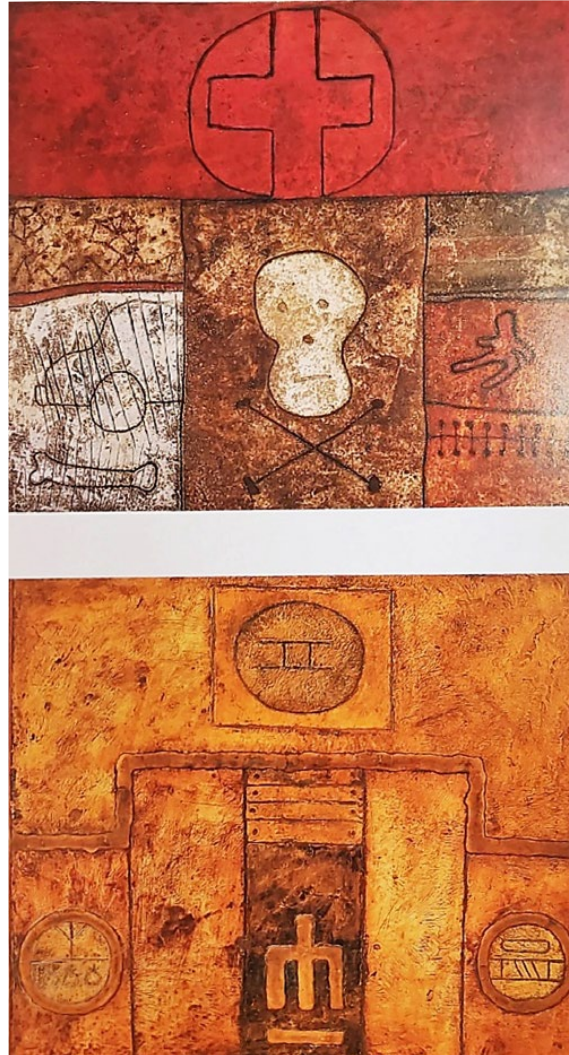
32 Paulo Sergio Duarte faz referência ao caráter idiossincrático de Goeldi em: DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Em 1962 realizou sua primeira exposição individual na Galeria Sobradinho no Rio de Janeiro. Segundo Pradilla (2015) os primeiros trabalhos do artista são gravuras, relevos e pinturas, guaches e aquarelas, tendendo ao abstrato, evocando uma ideia de ancestralidade nas cores, que remetem aos minerais do solo, e no uso de uma geometria irregular, de grafismos oriundos de povos indígenas e de culturas milenares.

É pulsante em Antonio Dias, desde os primeiros trabalhos, o experimentalismo, a concepção da obra pelo viés do estudo da matéria e de suas múltiplas possibilidades físicas e químicas. O desenho e o mapeamento dos territórios, carregados de suas experiências de vida, também marcam essa produção incipiente.

Os anos de 1960, primeiros anos da carreira de Dias, demarcam na arte um momento intenso de experimentalismo, relativo à exploração das possibilidades dos materiais, às formas de ocupação da arte, à relação das obras com o espectador e ao próprio posicionamento do artista. Essas vontades artísticas são ilustradas perfeitamente em uma fala do ator, diretor e dramaturgo Zé Celso, em entrevista recente³³, na qual refere-se aos *Parangolés* de Oiticica como “quadros vestidos”, que operam como convite para habitar o mundo, vesti-lo com outras camadas e a partir de outros olhares. A frase poética de Manoel de Barros “[...] é preciso transver o mundo” (BARROS, 2010, p. 397), também traduz os anseios dos artistas dos anos de 1960.

Figura 31 - Primeiros trabalhos de Antonio Dias Fonte: DUARTE, 1998



O homem que foi atropelado, Os elementos 1963



General, cuidado com o gato, 1964

33 ZÉ CELSO fala sobre obra de Hélio Oiticica, 19 abr. 2010. 1 vídeo (7:34 min). [Produzido por] Itaú Cultural. Publicado pelo canal do Youtube: Itaú Cultural. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQfRHU>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Anos 60:

DE VANGUARDAS E CONFRONTOS

Para compreender os primeiros anos da atuação artística de Antonio Dias faz-se necessário desenhar o contexto em que o artista estava inserido nos anos de 1960, acessando o mapa de referências que o motivou.

As esperanças progressistas alimentadas durante o governo do presidente João Goulart são destituídas no Brasil com a instauração do Golpe Militar de 1964. O conservadorismo, a insatisfação das elites com a ausência de reformas estruturais relevantes e a pressão internacional estadunidense levaram os militares a tomar o poder, encerrando o curto período de estabilidade política da jovem democracia de nosso país. A contrarrevolução forçou mudanças significativas no campo cultural, artístico e educacional, ao impor contrarreformas das políticas voltadas para os setores, que culminaram no fechamento de cursos, escolas de arte e ateliês³⁴.

A pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto (2004) sustenta que entre a instauração do regime militar e a decretação do AI-5 em 1968 – ato institucional que enrijecia a ditadura vigente –, a arte brasileira de vanguarda aproximava-se das tendências da *Pop-Art* americana e do *Novo Realismo* europeu, marcados pelo desinteresse pela abstração, em nome de uma retomada da figuração, sob novos olhares, na busca por integrar arte e cultura de massa.

A arte encontrou saídas no novo arranjo forjado pela Ditadura Militar, aproximando arte e vida, arte e política. Segundo Couto (2004) a eficácia comunicacional da obra é valorizada no período pelos artistas “[...] que se mostram sensíveis ao fenômeno urbano, à força dos meios de comunicação de massa [...] a temas ligados ao imaginário popular [...] e ao poder evocativo da imagem” (COUTO, 2004, p. 200). A arte era vista como meio provocativo de reflexões críticas e como mediadora de relações, ao propor diálogos com seus espectadores.

Os artistas reivindicavam uma atitude militante, engajaram-se na escrita de manifestos, de críticas, de panfletos e na organização de eventos e exposições, dando vazão a movimentos e consolidando grupos e circuitos independentes. São exemplares dessa nova atitude artística: shows musicais como o *Opinião*, grupos teatrais como o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*, o movimento cultural *Tropicália* e o audiovisual *Cinema Novo*, as exposições *Opinião-65/Opinião-66*, os seminários-exposição *Propostas-65/Propostas-66* e a exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

Segundo Ribeiro (2012), as novas vanguardas brasileiras constituíam um movimento cultural de esquerda, que fazia frente ao capitalismo e à cultura burguesa, tendo como fundamento teórico as revisões da teoria marxista e as ideias revolucionárias comunistas. O protesto, a denúncia e a participação coletiva operavam como pontos-chave da produção e da fruição artística.

Nesse cenário explosivo, Antonio Dias estava integrado em parcerias criativas com os principais atores do grupo carioca de *neo-realistas*, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy. Couto (2004) enumera as reivindicações do grupo, centradas: no repúdio às formas convencionais da arte, na abertura às questões políticas da época e no desejo de

34 Para mais informações: Barbosa, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2001; BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

explorar novas formas técnicas e temáticas para a obra de arte que privilegiassem a comunicação imediata com o espectador. A autora destaca, com base em entrevistas cedidas pelos artistas do grupo carioca ao crítico Ferreira Gullar, suas preocupações com a autonomia em relação às propostas das vanguardas internacionais e com a afirmação do caráter politizado de suas obras.

A profusão de acontecimentos desse período desencadeou propostas de produções coletivas junto às camadas sociais subalternizadas historicamente, tendendo à ilustração do cotidiano urbano do trabalhador e às experimentações participativas, implementadas por meio de proposituras, vivências, ambientes e *happenings*.

Dentre os/as artistas atuantes no início da década de 1960 que convergem com essas tendências, estão os paulistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, José Resende e Carlos Fajardo e as cariocas Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel e Maria do Carmo Secco.

Na época um dos grandes acontecimentos que incentivou a circulação da arte engajada das novas vanguardas brasileiras foi a exposição *Opinião-65*. A mostra apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1965, reuniu 28 artistas, entre nacionais e estrangeiros. Dos artistas nacionais em destaque estão os jovens do grupo *neo-realista* carioca, como Antonio Dias, artistas concretos atuantes na cidade de São Paulo, como Waldemar Cordeiro, e os neoconcretos do Rio de Janeiro Ivan Serpa e Hélio Oiticica. A exposição idealizada por Ceres Franco e Jean Boghici foi inspirada no show *Opinião* de 1964, que reuniu artistas como Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. *Opinião-65* teve reverberações nacionais³⁵ e incentivou a criação do seminário-exposição *Propostas 65*.

35 No acervo do Museu Assis Chateaubriand (MAAC - Campina Grande) encontramos exemplares de obras dos artistas que constituíram *Opinião-65*, tais como Juan Genóves, Rubens Gerchman, Alan Jacquet, Gaitis e Antonio Dias. As obras passaram por restauração recente, entre os anos de 2014 e 2016. Fonte: Acervo MAM (Rio de Janeiro)



Recorte de Jornal MAM, *Opinião - 65*

Figura 32 - Matéria de jornal sobre a exposição *Opinião-65*
Fonte: Acervo MAM (Rio de Janeiro)

O *Propostas 65* foi idealizado por Waldemar Cordeiro e aconteceu no ano de 1965 na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) em São Paulo. Além de buscar expor as diferentes tendências da arte de vanguarda do país, o evento teve a preocupação de promover sessões de debates e discussões sobre as produções do momento artístico. Sobre o seminário exposição o crítico Mario Schenberg escreveu:

Dois dos aspectos mais positivos de “Propostas 1965” foram certamente a publicação dos numerosos artigos de artistas e críticos no seu catálogo e a realização de várias sessões de debates. As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas sessões constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização. (SCHENBERG, 1998, p. 179)

Certamente o peso das discussões propostas incentivaram uma gama de artistas ávidos por novos caminhos artísticos na realidade limitante da Ditadura. Couto (2004) salienta que por dois anos subsequentes a nova figuração de cunho político-social consolidou-se no meio artístico brasileiro de vanguarda. No ano de 1966 foram organizadas novas edições das emblemáticas exposições de 1965, a *Opinião-66* e *Propostas-66*. Com a participação de nomes como Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino e Lygia Clark, a *Opinião-66* aconteceu no mesmo local que abrigou a mostra de 1965, o MAM - RJ. Em *Propostas-66*, críticos e artistas se reuniram para discutir sobre os conceitos e as proposições éticas e estéticas que caracterizavam a nova vanguarda inserida no contexto histórico, social e político nacional.

Outra exposição memorável é a *Nova Objetividade Brasileira*, que trazia como proposta o rastreio da jovem vanguarda em curso. Couto (2004) destaca que a mostra foi concebida inicialmente por Frederico Moraes, reunindo em 1967 o trabalho de 40 artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. À época, Hélio Oiticica era um dos artistas mais atuantes e, a partir da crítica de Ferreira Gullar, escreveu textos defendendo o termo *Nova Objetividade* para nomear a tendência de trabalhos artísticos apresentados que, segundo o artista, criavam ordens ambientais (OITICICA, 2006). Oiticica argumentou, no catálogo expositivo, que as novas ordens ambientais não se concentravam em “ismos” categóricos, não tendiam à homogeneização e nem estavam inscritas em consonância total com a *Pop Art*, *Op Art*, o *Nouveau Realism* e a *Hard Edge*.

Apesar do caráter não homogêneo da *Nova Objetividade*, o artista destacou alguns pontos compartilhados como princípios: vontade construtiva geral; tendência para o objeto, mediante a negação e superação do quadro de cavalete; participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica); abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas; ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 2006). Oiticica destaca ainda o poder transgressor da obra de Antonio Dias no cenário. Antonio Dias assina o *Manifesto Declaração dos Princípios da Vanguarda* em 1967, mas não comparece presencialmente na *Mostra Nova Objetividade Brasileira*, pois havia se mudado para a Europa no mesmo ano.

Essa visão sobre a nova vanguarda, inscrita como essencialmente brasileira e emancipada das tendências internacionais, é defendida por muitos críticos, destacando-se entre eles Ferreira

Gullar com suas análises sobre a *Opinião-65*. Na ocasião, o crítico afirmara que a tendência *pop* não foi absorvida de maneira passiva pelos artistas brasileiros, mas construída a partir do compromisso dos mesmos com a problemática nacional³⁶.

As críticas empreendidas no período se ampararam, principalmente, na reflexão sobre as diferentes realidades que aportavam as tendências nacionais e as internacionais. A conjuntura socioeconômica brasileira – estruturada pelo modelo capitalista de economia agroexportadora, com um desenvolvimento industrial pouco expressivo, sustentado por profundas desigualdades sociais – e a sociopolítica, determinada pelo regime militar instaurado no país, ditavam novas necessidades de sobrevivência para a cultura e a arte. Este quadro distanciava-se drasticamente do cenário artístico que deu vasilha à *Pop Art* americana, inserida em um modelo de capitalismo de produção fortemente desenvolvido e liberal. Nessa direção, Schenberg (1966) destaca que o *Novo Realismo Brasileiro*, apesar de filiar-se aos movimentos internacionais, possui características próprias determinadas pelas questões econômicas, sociais e culturais nacionais.

Em vídeo gravado no lançamento da edição da revista *Serrote*³⁷, Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias conversam e levantam questões ligadas à arte da década de 1960. O crítico e o artista compartilham a visão de que a arte brasileira de vanguarda possuía um caráter próprio, distinto das reivindicações da *Pop*, conectado às reflexões implementadas pelos artistas latinos. Duarte, argumenta que o pensamento da época se ligava também àquele derivado das transformações ocorridas na Rússia com a Revolução de 1917, inspirando-se na arte de cunho didático do construtivismo russo. No livro *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil* (1988), o crítico escreve sobre o trabalho de Dias na referida década:

Aquele que tenta se aproximar de um trabalho de Antonio Dias, desse período, pelos filtros da Pop-Art ou da nova figuração europeia, se desorienta. Seu trabalho demonstra, com força, que o território simbólico explorado pelos artistas no Brasil tem fronteiras próprias. Este continente e seu relevo sugerem uma nova figuração de arte, diferente daquela importada dos grandes centros do hemisfério Norte. (DUARTE, 1998, p. 49)

Obras como *Parangolés* e os ambientes *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica, *Berço Esplêndido* (1968) de Carlos Vergara, o objeto *Linha de Força (Ação)*, 1965, de Pedro Escosteguy, o quadro *Auto-Retrato em Fases* (1965) de Roberto Magalhães, *as Caixas de Morar* (1962/63) de Rubens Gerchman e o *antiquadro Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965) de Antonio Dias, ilustram o poder da jovem vanguarda brasileira e suas reivindicações por um panorama próprio.

36 GULLAR, Ferreira. Opinião 65. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 4, p. 221-22, 1965. Disponível em: < <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1090530#?c=&m=&s=&cv=&xywh=837%2C0%2C2947%2C1649> >. Acesso em: 19 nov. de 2019.

37 ANTONIO DIAS e Paulo Sergio Duarte discutem “Fragille” [caderno publicado pela primeira vez na edição 16 da revista *Serrote*], 28 abr. 2010. 1 vídeo (1h). [Produzido por] Instituto Moreira Salles - RJ. Publicado pelo canal do Youtube: Instituto Moreira Salles. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WeEhcEj5QY4> >. Acesso em: 20 nov. 2019.

Em aproximação:

OS JOVENS NEO-REALISTAS

Os jovens artistas Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães mantinham uma sintonia preciosa nos primeiros anos da década de 1960 e formavam o grupo conhecido como *neo-realista* carioca. Observando os trabalhos desenvolvidos por agentes compositores do grupo é possível identificar as confluências dos seus percursos individuais, expressas, sobretudo, na partilha do pensar a arte politicamente.



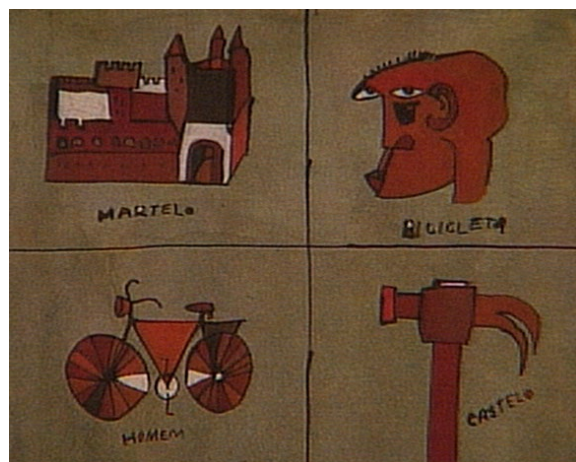
Carlos Vergara, *Sonho dos 24 Anos* 1966



Pedro Escosteguy, *Linha de Força Ação* 1965



Rubens Gerchman, *Caixas de Morar* 1966
e Rubens Gerchman, *Os Desaparecidos* 1968



Roberto Magalhães, *Sem Título* 1965

Figura 33 - Conjunto de imagens de obras de artistas cariocas *neo-realistas*. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

No Rio de Janeiro a sede do MAM inaugurada em 1958 e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)³⁸, eram os locais em que as discussões e encontros sobre a arte efervesciam. Dias passou a frequentar a ENBA em 1959 e Gerchman e Magalhães nos primeiros anos de 1960, todos como alunos livres, aprendendo pintura, gravura e escultura. Vergara instruiu-se tecnicamente com Iberê Camargo em 1963. Já Escosteguy aprendeu pintura com Antonio Dias, por volta de 1964. Além da pintura e da gravura, estes artistas possuíam conhecimentos da área de fotografia e do cinema de Super-8.

Os cinco, antes de se afirmarem na vida artística, atuaram em outros campos profissionais, mesmo que informalmente. Magalhães, Escosteguy e Dias trabalharam como desenhistas e ilustradores em gráficas, revistas e jornais – com destaque para Dias na revista *Senhor*, como mencionado anteriormente, e Escosteguy na revista *O Cruzeiro e a Leitura*. Escosteguy ainda era poeta e médico de formação. Gerchman atuava como diagramador e Vergara era analista de laboratório e produzia joias artesanalmente.³⁹

Todos participaram da Exposição *Opinião-65* no MAM, chamando a atenção da crítica com seus trabalhos. Na abertura da exposição *Pare* na Galeria G4 (1966), na qual apresentaram as próprias obras, realizaram em conjunto um *happening* intitulado de *Feijão para o Povo*. Schenberg discute a relevância desta mostra:

[...] a exposição do grupo neo-realista na Galeria G4 causa uma impressão extremamente favorável de poder criativo e de renovação da arte brasileira. As pesquisas para a descoberta de símbolos válidos de muitos dos grandes problemas contemporâneos, vistos sob um ângulo brasileiro, são emocionantes e entusiasmadoras. Sente-se também que o movimento atingiu um ponto nodal do seu processo, devendo sofrer uma transformação profunda, reflexo nas artes plásticas de uma situação geral da cultura e da nossa sociedade. (SCHENBERG, 1988, p. 185)

Cada um dos artistas *neo-realistas* possui uma carga poética singular que os distingue, mas partilham concepções estéticas e temáticas similares que os constituem como grupo, sendo a compreensão da arte-política deliberativa das escolhas de caminhos para a produção de suas obras de caráter participativo. Suas formações híbridas determinaram experimentações que tendiam para vários espectros, mas mantinham uma preocupação com o objeto, o lugar do objeto, a representação e com a produção de sentidos táteis e semânticos.

Os rostos anônimos de Gerchman, cartazes evidentes de uma reivindicação social, misturavam mensagens escritas, cores chapadas e fortes, elementos gráficos e figuração marcante. Os seus cenários se inspiravam no cotidiano do morro, do trabalhador, nas expressões populares da música e nas demais manifestações do imaginário popular. As *Caixas de Morar* (1962/63)

38 ESCOLA Nacional de Belas Artes [Enba]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao245863/escola-nacional-de-belas-artes-enba>>. Acesso em: 30 jan 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

39 Informações biográficas acerca dos artistas supracitados recolhidas em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 30 jan 2021.

concretizavam a necessidade de ocupar o espaço tridimensionalmente, constituir um corpo de atuação no campo do real.

Ícones gráficos também estavam presentes em Vergara, que a partir de sua base expressionista criou peças como *Sem Título* (1966) e *Retrato dos Meus 24 Anos*, do mesmo ano.

O interesse na ocupação do espaço se estendeu em seus ambientes, como *Berço Esplêndido*, manifestando-se ainda nas fotografias das multidões nos morros e no Carnaval. A ocupação do espaço para Escosteguy acontece na memória de sua poesia concreta, desdobrando-se em objetos táteis que aludem às destruições humanas, à guerra, aos protestos políticos. O seu apurado sentido de espacialidade rendeu proveitosas combinações de geometria, textura, palavra e relevos, evocando a participação do público em obras táteis, a exemplo de *Linha de Força (Ação)*, 1965.

Magalhães com o seu sentido fantástico traz a ironia e a quebra de expectativa para questionar sutilmente a cadeia da representação, em suas figuras e no uso da escrita, características exemplificáveis em obras como *Auto-Retrato em Série*, *Auto-Retrato no Lado Esquerdo* e *Sem Título*, ambas de 1965. A sutileza do artista também se inscreve em sua sensibilidade humana e no interesse por temas esotéricos, processos alquímicos e simbologias.

Antonio Dias, por sua vez, combinava os elementos gráficos, a pintura chapada com predominância do preto e do vermelho e a ocupação do espaço com volumes e estruturas rompendo os limites destinados ao quadro. Em sua obra da década de 1960, prevalece a ironia inteligente e a surpresa, a quebra de expectativas com a potência de imagens destrutivas. Os seus objetos contam ainda com formulações transgressoras em relação ao uso da geometria e das formas que parecem escorrer da bidimensionalidade, reivindicando um corpo. Corpo que se afirma no entre-lugar do conceito-objeto, como podemos ver, por exemplo, em *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965), *Programação para um Assassino* (1964) e *Restos do Herói* (1965).

Nesta aproximação, percebemos a influência que Antonio Dias exerceu sobre os demais *neo-realistas*, mobilizada pela bagagem de experiências do artista e por sua potente capacidade inventiva e questionadora. Oiticica demarca que *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965) é um *antiquadro* que indica uma nova abordagem para o objeto através da afirmação de problemas profundos de ordem ético-social e de ordem político-estrutural, o que causa “a reviravolta no conceito do quadro, da ‘passagem’ para o objeto e da significação do próprio objeto” (OITICICA, 2006, p. 157).

Schenberg (1988) ao escrever sobre a exposição *Pare*, afirma que Antonio Dias e “a primeira grande revelação”, pois “a nova sensibilidade para o orgânico do realismo atual tem nele o seu maior expoente brasileiro”. O crítico finaliza, “deve agora passar para um plano superior” (SCHENBERG, 1988, p. 186).

Para elucidar o poder transgressor da obra de Antonio Dias, apontarei as vontades e escolhas do seu percurso que se desencadeiam em suas criações.

1963-1967:

SIGNOS, VOLUMES E NARRATIVAS

Dos primeiros trabalhos que tendiam ao abstracionismo de geometrias irregulares, a obra de Antonio Dias caminhou, na década de 1960, para experimentos mais figurativos. As figuras apareciam de forma fragmentada em uma narrativa sem conclusão, misturando desenhos – como, por exemplo, de ossos, corações, caixas, partes humanas, animais, híbridos de animais e humanos –, palavras escritas sobre cenas de violência, como explosões, sendo algumas delas inseridas sobre quadros, remetendo à estrutura de histórias em quadrinhos. Predominava na palheta de cores o vermelho e o preto, em tons chapados, vivos e puros.



Figura 34 - *Coração para amassar* (1966) e *General, cuidado com o gato* (1964) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

É nesse período, compreendido entre 1963 e 1967, que Antonio Dias desenvolve aspectos importantes de sua obra, demarcando vontades e escolhas que irão transcorrer seus próximos anos de carreira artística. A implementação dos signos repetitivos, a exploração da potência dos materiais, a combinação de conceito-objeto, estética-política, formas e volumes, assim como a produção de obras com sentido participativo, são gestadas nessa época.

As obras de Antonio Dias com tendência figurativa engrenam a partida para a revelação da vontade pela potência da matéria, tão presente na coleção dos *Papéis do Nepal*. A vontade pulsante de explorar o uso do material em toda sua extensão de possibilidades, é evidente nos relevos e formas de *Biografia para Solange*, (1965), *Programação para um Assassino* (1964) e *Vencedor?* (1964).

Os experimentos de Dias que rompem a estrutura tradicional do quadro, passam a ser apresentados em formatos incomuns, por vezes, losangular, observável em *Nota sobre a Morte*

Imprevista (1965), *Restos do Herói* (1965) e *Emblema para a Esquadilha Assassina* (1967). Nas obras, Dias constrói um jogo ilusório entre relevos e divisórias, reais e pictóricos, que escorrem em volumes, estruturas e formas. Esses relevos são táteis e de maneira ousada transpassam os limites do quadro, assustando a bidimensionalidade com o encaixe de objetos e com a desobediência das margens e da moldura.



Figura 35 - *Nota Sobre a Morte Imprevista* [1965] e *Restos do Herói* [1965] Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

Oiticica (1986) nomeia as obras de Dias como *antiquadros* não apenas por desconstruírem a estrutura tradicional do quadro, mas por levantarem questões dialéticas potentes relacionadas à estrutura. O artista, designa esses trabalhos de Dias de proposições dialético-pictóricas, que combinam conceito e objeto e operam nas vias de uma estética-política – não de forma panfletária e propagandista, mas de maneira questionadora, colocando em debate o próprio posicionamento e a construção da arte inserida nos contextos políticos, sociais e culturais. Segundo Oiticica (2006) a produção de Antonio é o ponto de partida para o próprio conceito, por ele formulado, de *Objetividade*.

Imerso nesse processo criativo descrito por Oiticica, Dias reivindica a obra como inacabada e assim, cria uma relação íntima com o espectador, propondo a sua participação para consubstanciá-la. Para o artista a obra é um processo incompleto aberto à significação compartilhada, de modo que o público poderá inscrever em seu corpo sentidos infinitos, sejam táteis ou semânticos. Essa percepção é herdada das concepções artísticas dos neoconcretos, fundamentadas na indagação do processo de produção da arte e na proposição da arte participativa⁴⁰. No início de sua carreira, essa proposta se apresenta em imagens em pedaços, em narrativas inconclusivas e em relevos sensoriais. Na década de 1970, o uso do retângulo expropriado de uma das vértices que assegura seu formato, de forma sistemática, representará a concretização desse pensamento.

As imagens destroçadas que constituem os quadros de Antonio Dias no período referente à década de 1960, suscitam interpretações e recepções diversas, abarcando desde a identificação das mesmas como as histórias em quadrinhos, gerando apreensão positiva e, mesmo, inocente dos trabalhos, até a rejeição, mobilizada pelas imagens de violência compositoras das obras. A quebra das expectativas sobre as obras poderá ser unânime na leitura dos títulos a elas atribuídos, os quais revelam camadas de uma ironia inteligente e ácida.

⁴⁰ O assunto pode ser explorado em: COUTO, 2004.

Embora possam ser comparadas com as histórias em quadrinhos, as narrativas presentes nas obras de Dias se constituem de maneira distinta das narrativas hegemônicas dos quadrinhos. Isso acontece porque as narrativas clássicas das histórias em quadrinhos funcionam em cadeias contínuas e são protagonizadas por uma figura heroica. Em contraposição, as narrativas de Dias são descontínuas, disformes, rompem em pedaços violentos, fragmentos que se desdobram em volumes e desconstroem a figura do herói. Essas características são observáveis em *Os Restos do Herói* (1965) [Figura 35]. Na obra referenciada, um losango dividido em “X” forma 4 quadrantes (ou “quadrinhos” – se associarmos ao gênero textual), dentro dos quais escorrem imagens destroçadas, de veias, nuvem de fumaça, coração e ossos; no quadrante centralizado na ponta superior do quadro há um relevo orgânico que lembra uma parte humana mutilada; na ponta inferior há um relevo de cor branca aludindo a um busto humano, vestido com uma faixa transversal vermelha.

O busto incolor ao centro, isento de sombras e feições definidas pode evocar analogias com a silhueta um corpo em uma cena de crime. O vazio da forma pode ainda remeter à ausência. A explosão que destrói o corpo do herói parece revelar sua inexistência em corpo inteiro. O herói sem características revela a fragilidade da ideia que constitui o corpo heroico. Ao dessacralizar a figura do herói, Dias faz emergir um anti-herói, não no sentido de uma inflexão binária que nega o herói e institui vilões justificáveis – o justiceiro –, nem como personagem em si pronto, mas no sentido de dissolver a conduta heroica e quebrar a sua identidade representativa, apresentando-a em destroços e partes.

Essa profusão de cadeias simbólicas que não remetem diretamente ao seu significante, deflagrada na estrutura de *antiquadro*, é composta por signos que se repetem no percurso das obras de Antonio Dias. Signos que têm como referência símbolos comuns, estereotipados e desgastados, passivos e vulgares, que poderiam ser vistos por qualquer pessoa em muros e livros antigos. Absorvidos pelo artista, constituem uma narrativa complexa, que tem como máxima o *despiste*⁴¹.

Os “signos para despistar” têm como função confundir a cadeia de representação⁴². Isso acontece porque, ao nos depararmos com sinais, símbolos e códigos do cotidiano, temos a tendência de nos guiarmos por ligações mentais pré-determinadas culturalmente por suas semelhanças, inscritas dentro de uma lógica. Porém, quando os sinais, símbolos e códigos não remetem ao núcleo significante lógico, não obedecendo a representação que ordena a semelhança, causam confusão e são atribuídos a uma cadeia ilógica, irracional, sem ligações seguras e reais. Assim, Dias, ao usar os signos comuns, dispostos sem ordem-padrão de semelhança/sentido e lugar que obedeça ao núcleo significante inserido na cadeia da representação, desvia a atenção das ligações mentais pré-determinadas, despista o olhar e evoca outras maneiras de compreensão e de construção de ligações narrativas.

Por meio das reflexões desenvolvidas por Deleuze e Guattari (2011) podemos compreender que os signos constituem em seu núcleo um regime de significantes que se ligam de forma contínua. Um signo sempre remete a outro signo em uma cadeia infinita. Nessa cadeia infinita, os signos *desterritorializados* não se ligam aleatoriamente, mas sim seguem regras, determinações e proibições. Ao pensarmos sobre a cadeia simbólica absorvida por Antonio, vemos que através da ironia e da fragmentação o artista confunde a corrente rígida do regime de significações, das relações de signos.

41 *Despiste* é um termo usado por Antonio Dias para ilustrar a sua vontade ao utilizar signos repetitivos, por esse motivo decidi nomear os signos repetitivos de sua obra como “signos para despistar”. Para acessar o comentário de Dias acerca do *despiste* ver: CARNEIRO; PRADILLA, 1999.

42 O conceito de representação é compreendido pela perspectiva foucaultiana, conforme discussão empreendida pelo autor em: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

A fonte desses signos para *despistar* está nos sinais de códigos sociais, como a caveira e o alerta de perigo, nas bandeiras, na comunicação midiática, nos ícones gráficos e *pops*, como o coração. Assim como nas imagens que sintetizam passagens de experiências vividas e observadas por Dias, sobretudo as que lhe despertaram curiosidade, incluindo índices e vestígios, como as suturas, os curativos e as incisões sobre a pele. Os signos para *despistar* remontam um mapa complexo que, para melhor entendimento, foi estruturado da seguinte forma:

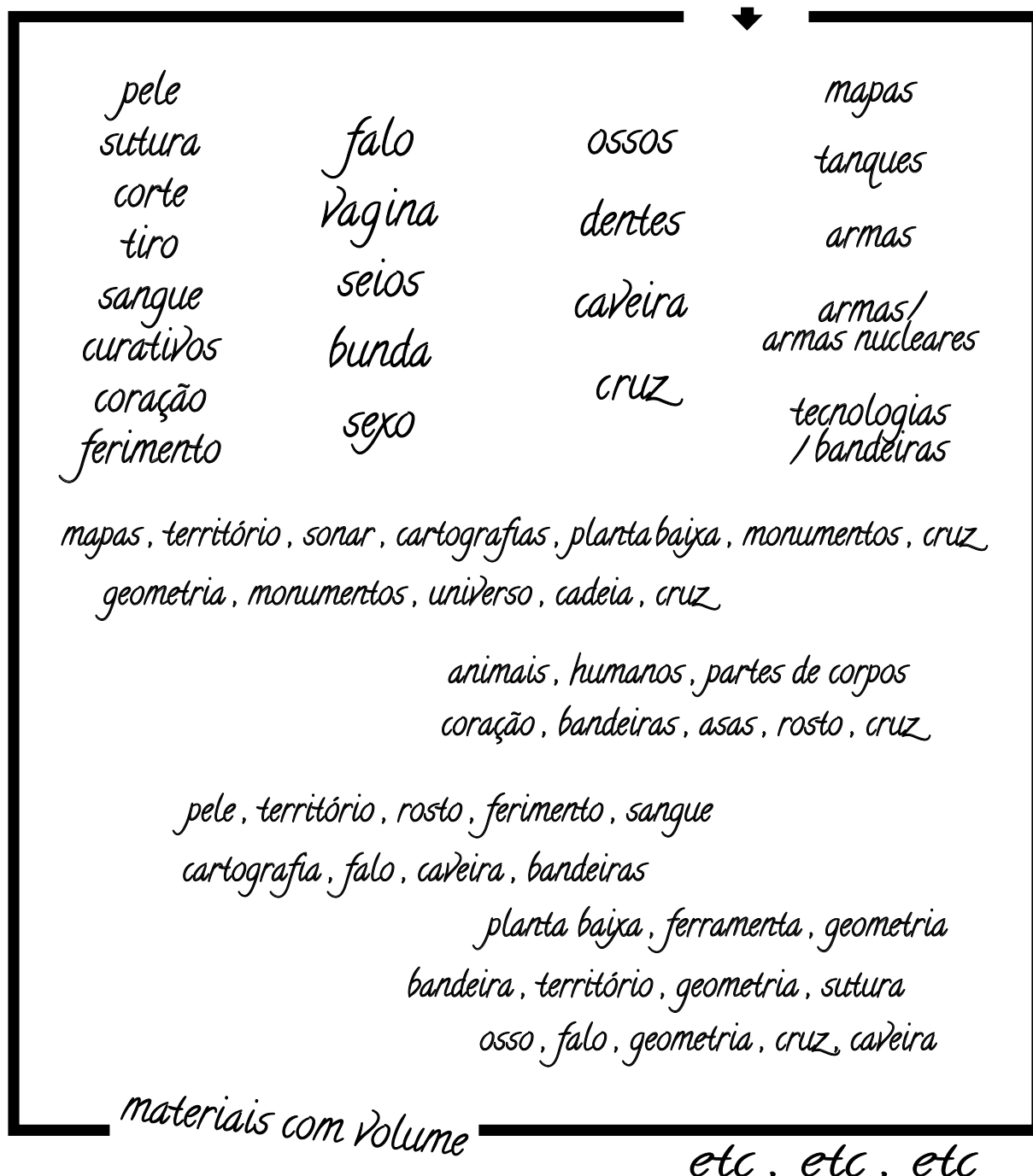


Figura 36 - Mapa dos “signos para despistar” de Antonio Dias. Fonte: elaborado pela pesquisadora

Os primeiros conjuntos de signos em aproximação conectam-se por algum grau de sentidos aparentes, os quais poderíamos relacionar em um primeiro olhar. Logo depois esses conjuntos tornam-se mais complexos, diante da mobilidade dos signos que não se conectam diretamente entre si. Cada conjunto de signos prescinde a fixação, se movimenta em encontros, reentrâncias e confrontos. Esses signos dispostos na obra não obedecem a lógica de sentido/lugar por semelhança, ou seja, o signo não significa e não está localizado no lugar que corresponde ao seu núcleo significante na cadeia de representação.

Foucault (2014) argumenta que a semelhança tem um padrão que ordena e hierarquiza a partir de si todas as suas cópias, prescreve e classifica e está subordinada à representação, segundo um modelo imutável que a acompanha e a faz acontecer. Essa ordem da semelhança é que organiza a cadeia da representação e a institui dentro de uma lógica. Nesta discussão, o filósofo diferencia similitude e semelhança: ao contrário da semelhança, a similitude funciona em séries descontínuas, em que os sentidos podem ser percorridos de uma maneira ou de outra, não hierarquizadas e não determinadas, firmando invés de cópias, repetições, que por sua vez movimentam-se pela diferença, fazendo circular o simulacro – não mais núcleo significante – como relação indefinida e possivelmente reversível, que vai do similar ao similar.



Figura 37 - Obra *Stills de The illustration of art I* (1971) Fonte: Catálogo Antonio Dias, 2015

Dessa forma compreende-se que o ponto fulcral dos signos para *despistar* de Antonio Dias está no despiste do funcionamento da semelhança dentro da cadeia da representação. Os signos mantêm uma similitude, mas a cada repetição variam na diferença, podendo ser entendidos por muitos caminhos. Com mobilidade de retorno aos seus pontos iniciais, sempre criando outras maneiras de sentidos e de lugar, não subordinam-se à representação, ao que tem que ser. A cada repetição tais signos ganham força e sentidos, não se esgotam e nem se esfacelam.

O artista conta em entrevista a Carneiro e Pradilla que esses signos flutuantes repetitivos são códigos automáticos recolhidos do imaginário popular, muitos deles derivados de experiências de sua juventude. O artista relata recorrer a estes signos pelo fato de não precisar inventá-los, posto que existem no plano real e foram apreendidos durante o curso de suas vivências:

(...) 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 pessoas e ia fazendo montagens que completava com objetos que ia encontrando. Atualmente os sinais são os mesmos porque, insisto, não preciso “inventar” outros. Eles são sempre uma referência àquele outro momento do trabalho, se considerado em seu todo. A repetição dos sinais só acentua a relação entre estes momentos. (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.36)

Achille Bonito Oliva constata que Antonio Dias coloca os seus símbolos “sobre uma linha de escoamento que cria rotas de colisão ou de aproximação” (OLIVA, 2015, p. 28), gerando gestos turbulentos ou distorcidos, que podem ser cômicos, mas não debochados ou niilistas. O crítico escreve:

Portanto, o signo explícito, facilmente reconhecível, adquire, às vezes, referências a formas fálicas, seja um osso ou uma ampola, em um jogo de ambiguidade irônica que desmistifica a linguagem, mesmo quando parece tangenciar a referência a uma forma declarada, como a cruz. A troca veloz e continua entre espírito e matéria, entre abstração e descrição, é fruto de uma mentalidade laica e eclética, que sustenta a concepção da arte de Dias, artista brasileiro, habitado por uma memória cultural situada no cruzamento de uma sedimentação antropológica formada ao longo dos séculos (OLIVA, 2015, p. 28)

Para Duarte (1998) os signos repetitivos são ícones do imaginário do artista, funcionam como fósseis. Fósseis que, segundo o crítico, Dias utiliza para realizar uma espécie de arqueologia do tempo presente “necessária para restituir a inteligência ao olhar embrutecido pela melancolia das racionalizações de todos os atos da vida, estas sim, enigmáticas e absurdas, como nos mostra um escritor como Kafka, por exemplo” (DUARTE, 1998, p. 49). Destarte, esses achados preciosos são instrumentalizados para provocar a criação de outros sentidos para aquilo que está fadado pelo cansaço da determinação.

Pradilla (2015), lendo críticos do artista que protagoniza esta pesquisa, localiza elementos estruturantes dessa produção, os quais denomina “marcas de Antonio Dias”: (1) o questionamento da ideia de totalidade, manifesto na fragmentação das estruturas e das imagens que compõe os trabalhos, nas incompletudes, sendo exemplar o reiterado retângulo inconcluso; (2) a presença do vermelho nas superfícies de obras de diferentes épocas, como na bandeira hasteada no Nepal, compositora da obra *Meu País Inventado: Dias-de-Deus-Dará*, 1977; (3) a experimentação da eletricidade, expressa nos esquemas de ligações elétricas, no uso de geradores e na criação de campos elétricos, sejam representativos ou reais; (4) o uso de minerais, que aparecem em toda a extensão de obras, sempre em processos que evocam a alquimia.

Acrescenta-se, nessa dissertação, outra marca de extrema importância na obra de Dias: a geometria. Uma geometria singular, que não obedece métricas matemáticas pré-estabelecidas, mas sim a lógica intuitiva dos esquemas do artista. Vale mencionar algumas imagens provocativas, capazes de desestabilizar a lógica cartesiana: os quadrados contendo outros quadrados, a cruz que contém um quadrado ao centro (este por sua vez possui um relevo fálico que extrapola a bidimensionalidade) e, ainda, o uso da superfície pictórica, do quadro, em forma de losangos ou de retângulos que se estendem disformemente.

A partir de intensa pesquisa sobre a produção de Antonio Dias, considera-se que a obra *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965) destaca-se no percurso criativo dos primeiros anos de carreira do artista, sintetizando as vontades e escolhas do mesmo naquela fase preambular. Sendo esta uma das obras mais expostas e conhecidas pelo público, recebeu críticas consideráveis, as quais alçaram-a à posição de obra de arte mais emblemática da nova vanguarda do Brasil. Em formato de losango, com dimensões de 195 x 176 x 63 cm, o trabalho expõe uma narrativa não-linear, dividida em quadros – como os das histórias em quadrinhos. A obra [Figura 35] é composta por imagens impactantes: cogumelos de bombas nucleares, uma personagem de roupa de proteção para áreas radioativas, um transumano com partes do corpo expostas (como os ossos), restos humanos e uma máquina que processa os resíduos mortais, transformando-os em um líquido preto, escuro e denso. Este, por sua vez, explode e escorre no relevo do centro do quadro.

O relevo que está centralizado na base inferior da peça é constituído por uma espécie de acolchoado de vinil, recheado como uma almofada de formato disforme, em tom bege, que remete à textura de pele. A saliência acompanha o desenho de uma cruz delineada por fitas pretas, que guarda no centro uma caixinha preta com interior branco, manchado ao fundo com uma massa grossa vermelha, representando um ferimento. Do relevo escorre um líquido preto, também materializado por meio de uma estrutura acolchoada de vinil.

Os materiais utilizados para construção da obra são: tinta acrílica, madeira, tecido de vinil acolchoado, *Plexiglás* e *Duratex*. A acrílica sobre madeira constitui o painel maior da obra, em formato de losango. O tecido acolchoado de vinil dá corpo aos relevos, concebidos através de uma técnica de costura desenvolvida por Antonio para criar formas tridimensionais – ao refutar materiais usuais como gesso, cerâmica, mármore ou madeira para criar objetos escultóricos, distingue a materialidade e, portanto, a visualidade de seus trabalhos. A caixinha localizada no centro da obra é produzida com *Plexiglás* (um polímero) e *Duratex* (um aglomerado de madeira).

Nota Sobre a Morte Imprevista (1965) dá a ver uma das maiores chagas da humanidade, a guerra, que desenvolve tecnologias de morte – arsenais de mísseis, ogivas nucleares etc.

Essas máquinas de matar, em posse das maiores potências mundiais, forjam o poder de decisão sobre o fim ou a continuidade da vida na Terra e são utilizadas para ameaçar e forçar acordos entre nações. As tecnologias de morte expressam-se também nas invenções humanas que visam o lucro imediato e causam impactos sem precedentes no meio-ambiente. Em Dias, as tecnologias humanas processam os corpos, transformam tudo em um líquido preto e denso, abrem uma ferida sobre a existência. Com este trabalho, o artista retrata a crise ética da ameaça nuclear instituída durante a guerra fria. Relembra Hiroshima e Nagasaki como pesadelo infindável.

Hélio Oiticica (1986) considera *Nota Sobre a Morte Imprevista* a obra mais impactante de Antonio, por trazer em seu corpo problemas tão profundos de ordem ético-social e pictórico estrutural. Como já assinalado anteriormente, para o crítico a obra é o ponto de partida para a revisão da problemática do objeto empreendida pela *Nova Objetividade brasileira*.

Segundo Duarte (1998) a peça “é um constructo de imagens complexo” que anuncia o problemático lugar da arte em Antonio Dias, “querendo despertar o olhar e afirmar a necessidade de reinventar o significado” (DUARTE, 1998, p. 49). Na análise do crítico, a obra referenciada abriga “todo um repertório de estruturas sintáticas e elementos léxicos [...] que se desdobrará mais tarde, na obra eloquente que atravessará com rigor e energia diversos momentos da arte contemporânea” (DUARTE, 1998, p. 49). O autor avalia a obra como um dos primeiros saltos de Antonio para os experimentos que se desdobraram nos seus próximos anos de carreira.

Outras obras de destaque do período são *Programação para um Assassino* (1964), *General, o punho quebra* (1964), as quais lhe concedem a premiação na *IV Biennale de Paris* em 1965 e *Vencedor?* (1964), que lhe outorga o prêmio da *VIII Bienal de São Paulo* em 1965.

Em 1964 Antonio Dias expõe individualmente na Galeria Relevo, sob curadoria de Pierre Restany, e inicia sua carreira internacional, participando de exposições coletivas na França. Em 1965 expõe individualmente pela primeira vez em Paris, na Galeria Houston Brown, em mostra organizada por Ceres Franco, Jean Bochici e Restany. Em 1967 o artista muda-se para Europa, instalando-se inicialmente na França. A partir dessa mudança Dias vive renovadas experimentações em seu percurso criativo.

1968-1976:

TERRITÓRIOS

Antonio Dias desde os seus primeiros trabalhos se insere no circuito de arte nacional, conquistando público, parcerias importantes com artistas e *marchands*, assim como atenção da crítica. O destaque no cenário brasileiro abre caminhos promissores para o artista no circuito de arte na Europa, onde participa de exposições individuais, coletivas e bienais. Essa experiência internacional influi nos territórios da obra do artista.

As primeiras investidas de Dias na cena artística europeia se deram em 1964, quando começou a compor exposições coletivas na França, após receber crítica de Pierre Restany acerca da sua segunda exposição individual no Rio de Janeiro. Expõe individualmente em 1965 na Galeria Houston-Brown e participa, junto com Roberto Magalhães, da IV Biennale de Paris. No ano de 1967, devido ao prêmio recebido na Biennale, é contemplado em um programa de bolsa de incentivo artístico para jovens artistas concedido pelo governo federal da França. Além do programa de bolsa, Dias contou com os incentivos de Ceres Franco e do artista belga Corneille (1922-2010) durante a sua estadia em Paris, até o ano de 1968⁴³.

Pradilla (2015) descreve passagens relevantes da biografia de Dias, relativas aos seus trânsitos. Segundo a autora, durante a permanência de Dias em Paris, a cidade estava tomada por revoltas estudantis, intensificadas em maio de 1968. À época, o jovem artista participou dos protestos da classe artística durante as marchas. No mesmo ano, Dias teve o seu visto de permanência negado na capital francesa, após voltar de viagem à capital da Inglaterra.

Impossibilitado de permanecer na França, planejara domiciliar-se em outro país europeu. O artista não almejava retornar ao Brasil, pois 1968 é o ano do decreto do AI-5 (Ato Institucional de Número 5), que intensifica a repressão da Ditadura Militar, instituindo estado de sítio, fechamento do Congresso, perseguição política, fim do *habeas corpus* para presos políticos, censura generalizada dos meios de comunicação, de apresentações artísticas, espetáculos e exposições. A saída encontrada por Dias foi seguir para a Itália, país indicado por Marcelo Rumma, colecionador que enxergara aproximações entre o trabalho recente de Dias e dos jovens artistas italianos que experimentavam a *arte povera*.

No período, o artista distancia-se das narrativas e da estética instituídas em sua produção dos primeiros anos de 1960 – marcada pela profusão de figuras, cores fortes e relevos –, movimentando-se em direção à experimentação de uma geometria sóbria que oscila entre o cheio e o vazio. Nessa fase, passa a fazer uso de objetos pretos simples que se desdobram em um corpo de ocupação no espaço, cria grandes telas pintadas com predominância de uma ordem esquemática de repetição, com campos totalmente pretos ou brancos, por ora chamuscados de tinta, e insere palavras ou frases sobre os mesmos. Dias irrompe, portanto, em territórios imaginativos econômicos, quase minimalistas, centrados intensamente no aspecto conceitual. O artista comenta sobre esse momento produtivo em entrevista:

43 Informações biográficas extraídas de: PRADILLA, 2015; DIAS, 1982.

Foi com esse sentido de vazio que acabei saindo da França, depois de maio de 1968, para ir morar na Itália, onde cheguei sem saber se iria continuar a fazer arte [...] comecei a pensar em fazer projetos maiores, usar territórios. E, para isso, eu pensei logo em diagramas tipo arquitetura. Acabei optando por um campo todo salpicado de tinta que era como uma espécie de não-imagem” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p. 21)

A proposta do inacabado, na obra de Dias, ganha relevância nesse período. Para o artista a obra de arte nunca estaria acabada, finalizada, mas seria um processo contínuo de incompletudes que reivindica a atribuição de sentidos infinitos, ativados pela relação com o espectador. Em Dias, a imagem que sintetiza a ideia da obra como processo inacabado é o retângulo inconcluso, aquele no qual se destaca um quadrado, recorrente na produção de diferentes períodos da trajetória do artista. Este se manifesta de diferentes maneiras, no retângulo simples, na bandeira inacabada, na planta baixa com um cômodo destacado, dentre outras. Por vezes o quadrado é suprimindo totalmente da obra ou é dispendo solto pela superfície, distante da forma que lhe continha – como pode-se observar nas imagens a seguir [Figura 38].

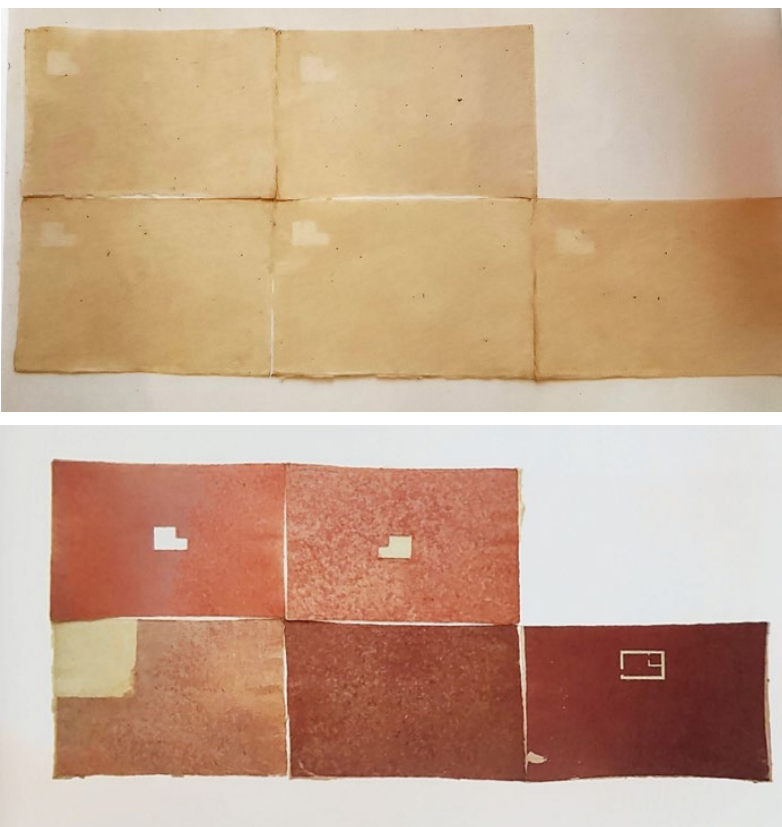
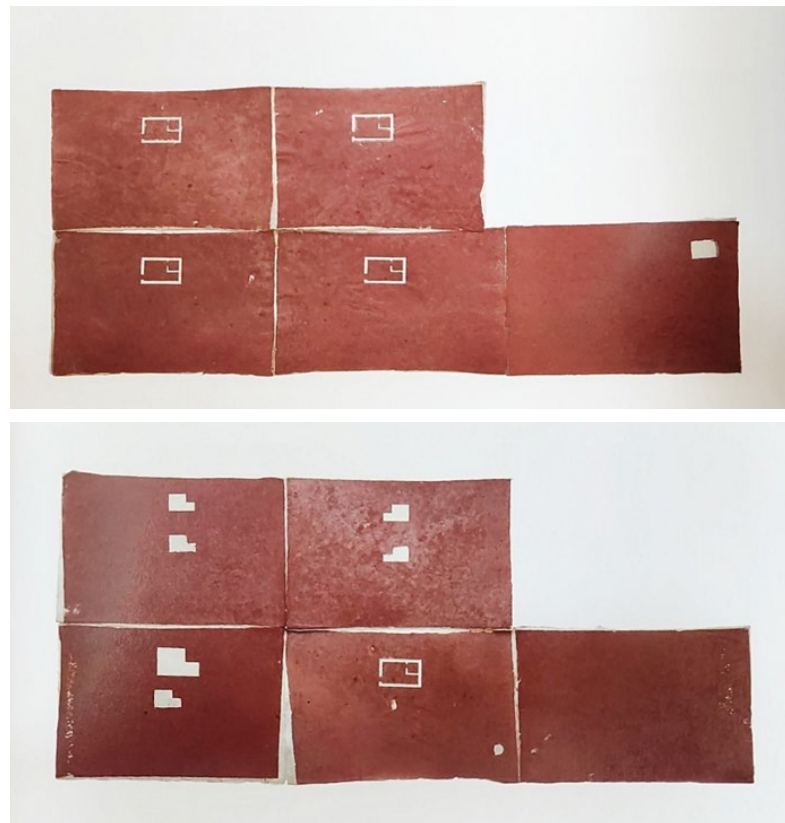


Figura 38 - *The illustration of art, the place & the thing* [1977] e *The illustration of art* [1977] Fonte: catálogo *Trabalhos sobre papel 1977-1987*, 2000



Os objetos desdobrados em corpo aparecem no cubo preto com a base superior aberta e paredes internas de grama sintética, que conforma *Coletivo* (1967); no cubo preto totalmente fechado, no qual está fixado à tampa um relevo de cor vermelha, em formato fálico – seguindo a mesma técnica de acolchoado das primeiras obras –, no trabalho *Solitário* (1967) [Figura 39]; na caixa quadrada remetendo a uma moldura, com o interior preenchido de grama sintética, na qual uma parte quadrada furada ao meio, com textura de cortiça, se desprende, na obra *Opressor/Oprimido* (1968) [Figura 39]; e ainda nos cubos pretos com uma fenda na parte superior, iguais a de um mealheiro, dispostos no espaço expositivo de *Cabeças* (1968).

Esses objetos, mesmo sendo esteticamente econômicos, repercutem os questionamentos políticos de Dias acerca da condição humana e da crise ética do Sistema Capitalista. Geram reflexões instigantes do conceito-objeto com pitadas irônicas muito sagazes.

As pinturas do período, apresentadas em grandes dimensões, questionam a representação por meio da repetição de formas concisas e através de jogos de palavras que se relacionam com estas formas. Em *Prison* (1968) [Figura 40] observamos uma tela quadrada, com uma borda preta pintada sobre a superfície, contendo no recanto superior esquerdo o título escrito em cor branca, *The Prison*. Dentro desta borda espessa há uma segunda borda, de traço fino, disposta sobre um campo amarelo mostarda com tinta preta chamuscada. No centro desse campo se encontra um quadrado, este se sobressai pela ilusão criada pelo agrupamento dos pontos de tinta chamuscada e pelas cantoneiras que o delimitam.



Figura 39 - Obras *Solitário* (1967) e *Opressor/oprimido* (1968) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

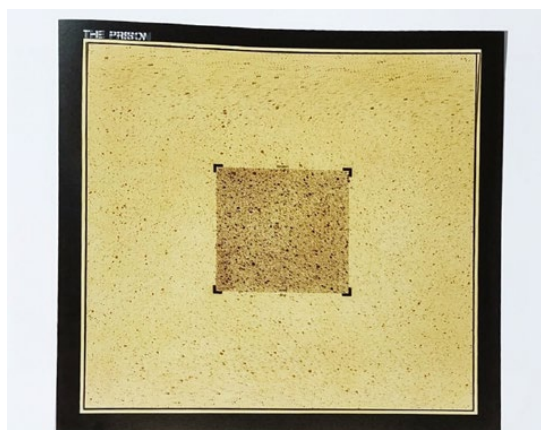


Figura 40 - *The Prison* (1968) e *Free continent population* (1969) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

Free Continent/ Population (1969) [Figura 40] é composta em formato retangular e contém uma borda preta pintada e o título inscrito em tipografia de cor branca (similar à obra descrita anteriormente), à esquerda *Free Continent* e no centro *Population*. Na parte interna da borda há uma linha branca, que contorna uma grade formada por quadrados milimetricamente iguais, em tom miscível entre o preto e o branco – criado por sombreamentos e chamuscados de tinta preta. Cada quadrado contendo a palavra *hungry* (fome), com exceção do último quadrado no recanto inferior direito destacado pelo tom mais iluminado. As bordas pintadas, nas quais se pode ler o título das obras, são concomitantemente moldura e etiqueta de identificação, elementos externos à obra que se encontram contidos em seu corpo.

Dias cria, através da manipulação da camada pictórica e do uso experimental da geometria, pinturas-instalações. Essas pinturas-instalações consomem o espaço externo, o limite e o não-limite, constroem territórios próprios, esquematizados, com sentidos que flutuam em seu campo, como as palavras que instigam o deslinde da dimensão conceitual dos trabalhos.

Na percepção de Duarte (2001) a obra de Dias, desde a primeira fase de sua carreira, tem como proposição pressionar os limites da arte, a partir da compreensão do próprio modelo crítico da arte, uma vez que possui a capacidade de questionar a si mesma. O crítico considera o período em que Dias desenvolveu seus primeiros trabalhos na Europa como propulsor de uma série de obras que tem como premissa a redução do campo significativo a sintagmas mínimos, a economia de linguagem. A série *The Illustration of Art* desdobra-se dessas experimentações minimalistas embrionárias.

Project-book – 10 plans for open projects, álbum escrito por Antonio Dias em 1968 e editado em 1977 no Nepal com o título de *Trama*, é construído por 10 projetos que têm como objetivo a execução espacial. São proposições que podem ser replicadas por qualquer pessoa, após apresentadas pelo artista. Sobre o álbum, Oiticica escreve: “Antonio Dias surge de uma visão superlativa da imagem, rumo a sua síntese – a enigmagem ou a criação de monumentos: a participação em campo aberto, permitindo uma síntese de suas tendências iconográficas” (OITICICA, 2015, p. 96). O crítico relaciona as propostas espaciais a um pré-teatro que pode ser formulado abertamente, receptivo à infinidade de possibilidades. Conclui que os caminhos imaginativos desenhados anteriormente pelo artista, passaram a se expressar como dimensões geográficas e por meio da improvisação de elementos. Conclui que

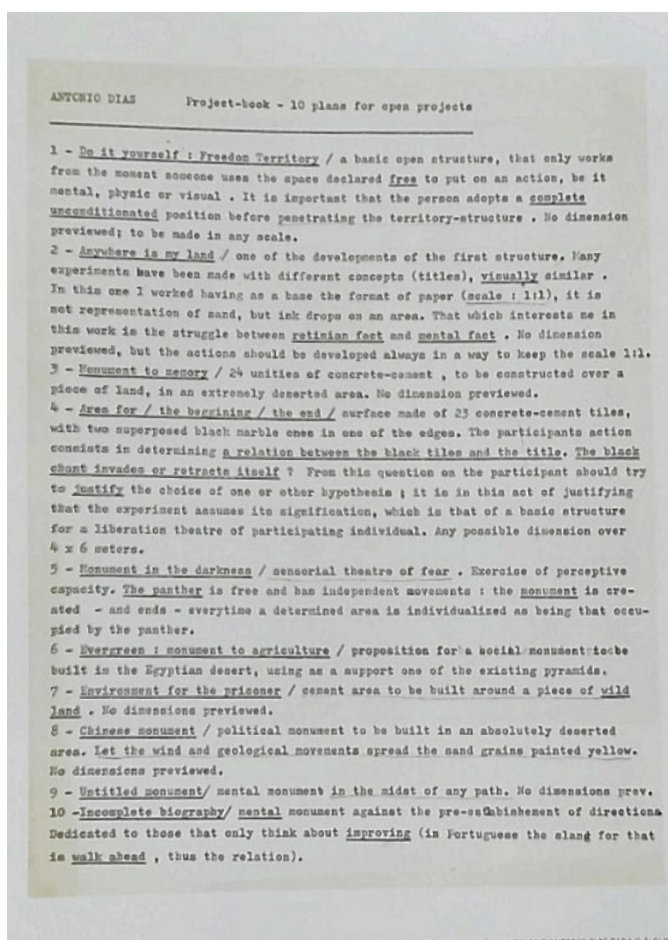


Figura 41 - Antonio Dias para o álbum *Trama*, Londres (1969) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

os caminhos que antes eram desenhados, imaginativos, passaram a se expressar como dimensões geográficas, improvisação de elementos.

Anywhere is my land [Figura 42] é uma obra que surge das proposições do livro proposta. Sobre este projeto, Antonio escreve: “o que me interessa neste trabalho é a luta entre o fato retiniano e o fato mental” (DIAS, 2015, p. 95). A obra é composta por tinta acrílica de cor preta, que preenche toda a estrutura da tela uniformemente. Com tinta branca o artista cria uma grade que divide a superfície em quadrados de dimensões iguais. Nas extremidades da grade retangular há uma linha mais espessa branca insinuando uma moldura. Um chamuscado de tinta branca sobre a superfície negra nos dá a sensação imediata de uma visão do espaço sideral, através de uma

janela. No canto superior esquerdo está registrado o título *Anywhere is my land*.

A obra, que data de 1968, é a montagem de um lugar imaginário, inventado, que transcende a bidimensionalidade destinada a tela retangular ao nos conectar com a vastidão do universo. De maneira mágica o artista propõe recriações sobre o espaço e sua ocupação, tanto do ponto de vista da observação, quanto do discurso e das sensações que provoca. A janela, o céu, o espaço sideral observado da Terra durante a noite, a mira de um radar são os elementos de força motriz da obra, suscitados por intervenções artísticas esteticamente econômicas. A ideia de que qualquer lugar é minha terra, desfaz e reconstrói um território que surge de disputas discursivas e de pontos de vista. Em *Anywhere is my land* tudo é possibilidade, os seres humanos e suas invenções parecem meras peças quando postos em jogo no tabuleiro infinito do cosmos.

Outra proposição contida no álbum de projetos é *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1968) [Figura 43]. Na obra, fitas adesivas de cor branca fixadas no chão demarcam um grande retângulo; em seu interior estão distribuídas fileiras de cruzes, em seis colunas intervaladas, cada qual com quatro elementos. Em uma das bases do retângulo está escrito o título da obra. A proposta espacial pode ser apropriada e replicada sem restrições. É um convite para pensarmos sobre a construção



Figura 42 - *Anywhere is my land*, 1968
Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015



Figura 43 - *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1969)
Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

do território, para mirarmos os discursos e pensamentos que o determinam. A proposição abarca inúmeras possibilidades de reflexão sobre as determinações impostas sobre os sujeitos, os seus lugares, fronteiras e, de igual maneira, sobre a arte e a sua ocupação. Refazer, destruir, significar, desestruturar e estruturar são peças móveis de possibilidade dentro da invenção, do território da liberdade. A liberdade não-liberal, pois requer uma raiz crítica de questionamento, compreende o território como campo discursivo-político. Em 1971 surgem os primeiros trabalhos da série mais conhecida de Antonio Dias, *The Illustration of Art*, que se desdobram até 1978. Nos anos de 1970 a proposição sobre os territórios, iniciadas no final da década de 1960, continuam em grandes telas como *The Place* (1970) e *Chinese Monument* (1970). Em 1972 o artista recebe a bolsa Guggenheim e viaja para Nova York, onde permanece até 1973, reencontrando artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Nesse período o experimentalismo nos Estados Unidos resvala em sua produção, de modo que passa a conceber obras com diversos materiais, como vidro, neon, fios, e em vídeos, a partir de experimentos com super-8.

As passagens de Antonio Dias em Paris, Milão e Nova York permitem que o artista entre em contato direto com os movimentos artísticos predominantes nessas cidades. Em Paris o *Novo Realismo*, em Milão a *Arte Povera* e em Nova York o *Experimentalismo*. Essas interações influenciam o seu percurso criativo, mas não o determinam e nem o fixam em um único desses movimentos. Sua trajetória artística me parece muito mais determinada por suas próprias vivências do que por movimentos específicos.

Duarte (2001) considera que as experimentações de Antonio Dias a partir de 1968, principalmente as grandes telas em preto, evocam todo um dilema da investigação pictórica no século XX, de Malevich a Ad Reinhardt, que insistem na morte da representação.

Paulo Miyada (2018) denomina as obras desenvolvidas entre 1968 a 1977 de “pinturas negativas”. Segundo o crítico, essas pinturas desprovidas de signos, imagens e relevos em cores fortes, carregam forte teor sugestivo. Na perspectiva de Miyada, cada mínimo detalhe importa na obra de Dias e, “em curto-circuito” com as formas, “as palavras em cena, reforçam algum sentido alegórico, conceitual ou crítico” (MIYADA, 2018, n.p).

Nesta pesquisa, interpreta-se que Antonio Dias e Malevich mantêm certas similaridades em suas vontades e escolhas artísticas. Estas se expressam por meios do uso dos grandes quadrados de cores chapadas e puras e do uso da cruz celta – com as hastes do mesmo tamanho; na combinação intuitiva da geometria; na repetição das formas para criar sentidos e ritmos novos; na manifestação intrínseca do campo-forma, cor-forma. A importância dada à intuição para a elaboração dos experimentos, conjugada com a preocupação em despertar sensações e reflexões no espectador, também constituem pontos de convergência entre os mesmos.

Por fim, o entendimento de que há forças agindo sobre as obras conecta as produções desses artistas que ocuparam diferentes tempos e espaços na historiografia da arte. Antonio Dias explica a ação destas “forças” em documentário de Roberto Cecato, ao pontuar que as misturam de pigmentos lançadas instintivamente sobre a tela criam texturas, formas e sensações autônomas, as quais podem ser relacionadas às coisas existentes, como as estrelas, as galáxias e o universo.

Ao estabelecermos uma relação de Antonio Dias com Malevich, não pretendemos insinuar que o artista estudou ou se inspirou no predecessor, mas argumentar que a obra de Dias é repleta dos grandes dilemas da investigação pictórica empreendidos por artistas revolucionários, como o artista russo (DUARTE, 2001).

A obra de Antonio compreendida entre os anos de 1968 e 1977 possui um desejo pelo território, por explorar suas possibilidades, por recriá-lo. Coloca em debate os territórios e as fronteiras como criações discursivas derivadas de relações de poder. No trabalho do artista, as proposições espaciais podem então recriar esses discursos, aumentar os seus sentidos e desfazer os seus limites, nem que seja apenas para si, em seu território criativo e para os seus espectadores.

A questão territorial é discutida de forma potente em *Oriente/Ocidente* (1972) [Figura 44]. A obra é composta por uma folha de papelão, cortada em formato quadrangular. Dois pregos, fixados nas extremidades superiores do papel, seguram um fio de barbante que recaí sobre as laterais da peça. Cada ponta do barbante de algodão sustenta uma fita de papel vegetal. Cada fita contém uma palavra escrita em tinta nanquim: “oriente” e “ocidente”.

As fitas formam um círculo infinito sem começo, nem fim. Correspondem à superfície de *Möbius*, um espaço topológico estudado pelo matemático August Ferdinand Möbius em 1858 e utilizado artisticamente pelo designer, pintor e escultor Max Bill, um dos influenciadores da vontade construtiva brasileira e, consequentemente das novas vanguardas nacionais – sobretudo após receber o prêmio de melhor escultura na I Bienal de São Paulo (1951). A obra de Dias, composta pelas duas fitas de *Möbius*, com as palavras em nanquim *Oriente/Ocidente*, respectivamente, foi concebida em plena Guerra Fria.

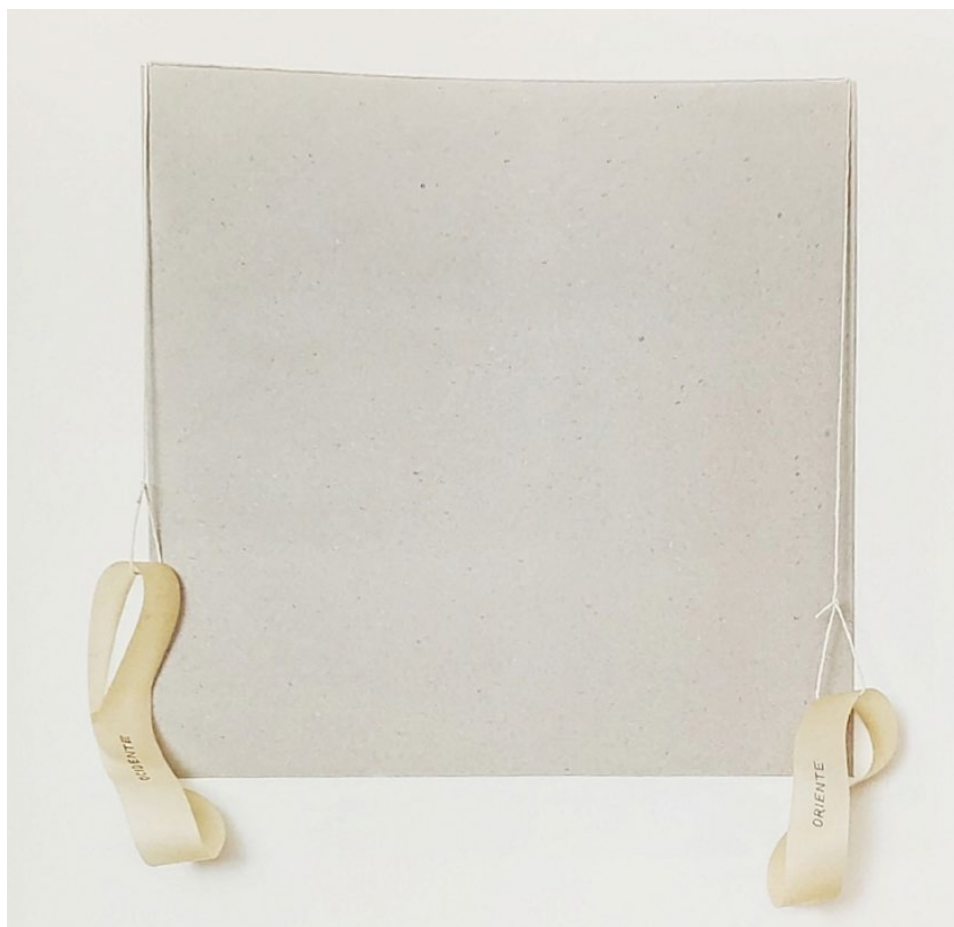


Figura 44 - *Oriente/Ocidente* (1972) Fonte: catálogo Antonio Dias, 2015

O muro de Berlim dividia o mundo ocidental capitalista do oriental comunista, territórios constituídos e separados ideologicamente por questões políticas do pós-guerra. A separação entre Ocidente e Oriente além de uma questão territorial, é uma divisão firmada filosoficamente no antagonismo entre os mundos e modelos de pensamento. Ao jogar com essas concepções de pensamento, Dias traz para a obra a fragilidade e a sutileza das tensões entre o Ocidente e o Oriente. As fitas de *Möbius* refletem o caminho sem fim, o começo, de infinitas possibilidades, as contradições e os encontros entre os dois opostos.

É interessante notar que a obra *Oriente/Ocidente* (1972) precede a experiência do Nepal. De forma concisa, demonstra que o contraditório encontro entre o Oriente e o Ocidente é algo que entusiasma o artista. Desta forma, Dias revela uma vontade de construção de um território para si nesse limiar, imbuído da percepção das múltiplas possibilidades dos caminhos fronteiriços.

As proposições territoriais de 1968 a 1977 desembocam na busca por novos espaços criativos. Espaços físicos, políticos, discursivos, fronteiriços, semânticos, artísticos e materiais. O Nepal, encontrado por meio da casualidade no percurso de Antonio Dias, apresenta-se como oportunidade para a realização dessa busca. A experiência coletiva de colaboração e convívio criativo com os produtores de papel nepalês faz emergir um território de experimentação, mobilizado por deslocamentos subjetivos realizados naquela territorialidade objetiva partilhada entre artista ocidental e artesãos orientais. Nesse território-próprio-político, Antonio Dias finca uma fronteira de trocas discursivas, artísticas, semânticas e apresenta a materialidade como ação significante-narrativa, testemunha da grande obra que é a experiência.

Os volumes do *antiquadro*, do começo dos anos de 1960, originam corpos tridimensionais que se expandem entre 1968 e 1977 em proposições territoriais. Estas, por sua vez, movimentam-se e reivindicam um território próprio, por fim assentado no acampamento em Barabish, na superfície dos *Papéis do Nepal*.



Figura 45 - Antonio Dias em seu apartamento no Rio de Janeiro, 2015
Fonte: Acervo Antonio Dias

A Vontade de Potência

NOS PAPÉIS DO NEPAL

Considerações Finais

A imersão em uma pesquisa sobre arte, centrada no estudo de uma série que compõe a obra de um artista, não pode prescindir de um mergulho em seus processos de criação. Processos estes constituídos pela ação do sujeito-artista, inserida em contextos e perpassada por suas experiências. No que diz respeito à experiência, compreendo, através da ótica benjaminiana, que perscrutar trabalhos situados nas vivências *do outro* demanda nos permitirmos à afetação.

Fravret-Saada (1990) argumenta que os saberes existentes no campo podem ser acessados pelo grau de afetação ao qual o pesquisador se propõe a viver. Segundo a autora, permitir-se ser afetado pelo lugar de pesquisador e pelas intensidades inerentes a este trabalho abre frestas para uma comunicação mais aberta com os sujeitos da pesquisa, reveladora de sutilezas, expressas nas verbalizações e gestos. O estabelecimento de uma comunicação potencialmente transformadora implica que estejamos receptivos às narrativas flutuantes que atravessam a vivência em campo. Essa postura exige desprendimento, pois “aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (FRAVET-SAADA, 1990, p. 160) e como, consequência, assimilar as proposições que o percurso da pesquisa de campo traz.

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2001) em seus apontamentos para uma etnografia decolonizada – aplicável às pesquisas de campo das mais diversas áreas –, destaca a necessidade de deslocamento do *locus* de enunciação enrijecido pelo olhar autocentrado e uniforme. Para transgredi-lo é imperativo desprender o pesquisador do lugar incontestado, pretensamente seguro e privilegiado, afincado pelo conhecimento moderno. Ou seja, mudar a origem desse olhar fixo e determinado para um olhar que se gesta no encontro, nos afetos e se guia pelos acontecimentos presentes no campo em seus gestos, vozes, silêncios e balbucios. Exercitar a permeabilidade aos indicativos que emergem durante o percurso.

Em contato com esses pressupostos teóricos, acolhi o desafio de movimentar-me pelo território movediço da pesquisa, transpassada por deslocamentos, partilhas, fissuras, marcas, encontros e contradições, constituintes da própria existência. Dessa maneira, circunscreveu-se o entre-lugar das experiências em partilha, da pesquisadora, do artista pesquisado e dos percursos do artista pesquisado.

A proposta de pesquisar a obra de Antonio Dias, especificamente os *Papéis do Nepal*, incrustou em mim a necessidade de deslocamento. O desejo de ver de perto e sentir a atmosfera das obras que compõe a série, salvaguardadas em reservas técnicas e exibidas em exposições, determinou a escolha da pesquisa de campo como aporte teórico-metodológico de coleta de dados. Na ausência de Dias, voltar-me às memórias e aos relatos de pessoas que conviveram, trabalharam ou possuem grau de parentesco com o artista, foi substancial para angariar vestígios de sua presença.

A pesquisa de campo foi iniciada em Campina Grande, no arquivo do MAAC. Na mesma cidade, realizei entrevista com Chico Pereira, artista visual, professor e escritor paraibano que, além de um grande admirador da carreira de Dias, foi seu amigo de longa data, com quem compartilhou os primeiros momentos da infância nas ruas do Centro de Campina Grande e episódios importantes da cena artística regional, como a fundação do NAC em João Pessoa. Buscando preservar a memória do artista, definido por ele como “o mais importante artista visual do mundo para a contemporaneidade”⁴⁴, Pereira colecionou durante anos catálogos, convites de exposição, fotografias, livros, recortes de revistas e jornais, e ainda, livros de artista de autoria de Antonio Dias. Parte desse precioso acervo foi cordialmente cedido a mim, como incentivo para a pesquisa. Este material foi basilar na orientação do meu percurso investigativo.

Dando continuidade à jornada de pesquisa de campo, viajei para a região sudeste. Primeiramente, fui à cidade do Rio de Janeiro, almejando encontrar familiares de Dias e o crítico e amigo Paulo Sergio Duarte, assim como visitar os espaços nos quais a obra do artista estivesse, acervos particulares e públicos, como os do Museu de Niterói e do MAM - RJ. Em seguida parti para a cidade de São Paulo, onde visitei a galeria Nara Roesler, o MASP e o MAC -USP. Ao longo da imersão a campo, realizei entrevistas e pude observar as obras em exposição e reservas técnicas, acessando também inúmeros documentos sobre a trajetória de Dias.

A viagem ao sudeste, constituinte da jornada a campo, inaugurou meu contato com as capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e, portanto, o encontro com os aparelhos culturais mencionados. Esta movimentação me aproximou de Antonio Dias jovem, saindo do mesmo estado que eu, a Paraíba, para morar no Rio, e me fez refletir inúmeras vezes sobre os possíveis impactos, estranhamentos e percepções produzidos por esta mudança de cenário.

Os lugares que estive presente me afetaram profundamente, principalmente o Rio de Janeiro, o que pode ser explicado por uma conversão imaginativa de compartilhar os olhares do artista. Mesmo com a lembrança já avisada pelas imagens de fotografias, do cinema e da TV, tudo exercia fascínio. O cenário urbano, os desenhos das habitações nos morros, a resistência teimosa da velha arquitetura da zona sul no meio de tanto movimento, a profusão do verde da vegetação que sombreia as ruas da cidade, os contornos determinados pela Baía de Guanabara, os museus e o antigo prédio da ENBA, espaço onde aconteciam as aulas de pintura, desenho e gravura do ateliê de Goeldi, frequentado pelo estudante Antonio Dias – atualmente Museu Nacional de Belas Artes, com acervo constituído de grandes obras históricas. Estar presente nesse espaço, diante das peças de Pedro Américo e de Victor Meirelles, marejou meus olhos. O vazio do pátio do MAM preencheu-me de memórias não vividas, datadas entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, quando jovens pensadores e artistas, como Dias, buscavam naquela territorialidade saídas para as suas vontades poéticas.

A visita à residência habitada por Antonio Dias e sua esposa Paolla Dias, até o seu falecimento em 2018, me permitiu adentrar o espaço cotidiano do artista. Observar seu ateliê de trabalho, com os objetos e ferramentas dispostos como foram deixados; as peças de arte pela casa, no chão, paredes, mesas e estantes; os inúmeros livros e catálogo; o imenso jardim cultivado por suas mãos. A permanência por um tempo em silêncio apreciando seu jardim, acompanhada de Paolla, abriu um espaço de acesso à energia contemplativa de Dias. Nessa espécie de pausa saudosa, o pouso de um bem-te-vi, que parecia nos observar, foi acolhido, intuitivamente, como um sinal especial, capaz de nos dar indícios da presença do artista.

44 PEREIRA, Francisco. Depoimento [jan. 2018]. Entrevistadora: Rebeca Souza. Campina Grande, 2018.

Durante visita ao estúdio de Paulo Sergio Duarte, para realização de entrevista, encontrei em meio a diversos livros e obras *O Lugar do Trabalho* (Antonio Dias, 1977). A primeira peça dos *Papéis do Nepal* observada por mim. O papel artesanal com a mão espalmada em seu corpo pareceu tocar-me ao revelar o seu caráter de registro, vestígio-testemunha do que foi a experiência coletiva no Nepal. Observá-la despertou-me a compreensão da obra como manifestação do convívio criativo do artista com os artesãos nepaleses. O toque, ademais, prescreveu acuidade para apreender o Nepal à distância, conduzindo-me às filosofias orientais.

A trajetória artística de Antonio Dias é perpassada pelo movimento inventivo, não acomodando-se ou conformando-se ao que está posto e determinado. Sua busca pela criação em devir implicou na destruição e reinvenção constante de si. Essa inquietude é perceptível na inconformidade de aceitação da estrutura tradicional do quadro bidimensional, nos anos de 1960, que gerou experimentos de formas, estruturas e narrativas transgressoras; nas proposições sobre o território, nos anos de 1970, mobilizadoras de experiências coletivas com arte; na resignificação de objetos e materiais cotidianos para a composição das obras, como vidro e latas, assim como dos lugares de origem desse elementos.

A inconformidade criativa de Dias é sobrepujante na experiência coletiva de construção dos *Papéis do Nepal*, quando o percurso aponta para a significação da materialidade, corroborando a *criação sobre a criação*, surgida da colaboração que construiu um território de partilhas entre o artista e os artesãos. Este movimento inventivo pode ser compreendido como vontade de potência.

A vontade de potência é a intensificação da vida. E intensificar a vida implica em criá-la, aumentando-a através de novos sentidos capazes de alastrar os caminhos, irrompendo em pontes, atalhos, desvios novos e contínuos. Nietzsche delineia a vontade de potência em sua obra como a potência da vontade de efetivar-se, encontrar-se com outras forças passivas e ativas e potencializar as suas condições. A potência, por sua vez, é o desejo por essa força da vontade. A vontade de potência se inscreve então, na possibilidade de criar valores afirmativos. Afirmativos porque não se conformam com a rigidez das determinações.

A experiência coletiva dos *Papéis do Nepal* manifesta-se como obra de arte por meio da vontade de potência. Isto se exemplifica, no deslocamento territorial do artista, no desprendimento de seu corpo empreendido para incorporar um outro estado criativo, no acolhimento dos artesãos ao viajante estrangeiro que era Dias, no trabalho manual vagaroso de produzir papéis, nos gestos e percepções em estado contínuo de partilha, nos experimentos sobre a polpa de *Lokota* e na criação de um território transitório que abrigava tal experimento.

Esse experimento estético de viver no Nepal em comunidade posiciona a vida, a existência como obra de arte. Nele, o fio condutor é o corpo. O corpo que permite habitar e interpretar o mundo. O corpo que cria narrativas estéticas ao projetar-se curvado sobre as águas do rio Bothe Koshi; ao acolher o movimento das mãos que lavam a planta *Lokota*, com a intenção tornar suas fibras maleáveis e retirar o excesso de amido; ao misturar por meio de gestos circulares a massa resultante das fibras da planta rara; ao pressionar a massa já pronta nas telas de secagem expostas ao sol. No trabalho diário no acampamento em Barabishe, Dias gestou uma comunicação singular entre os diferentes por meio da presença integral do corpo, aproximando territórios culturais e geográficos.

Esse território inventado pela experiência de Dias no Nepal, afirma-se na transitoriedade. Na aceitação da existência como um devir de encontros e forças que podem ser vividos através do corpo, da presença. Este corpo presente cria a si próprio e, nessa criação, torna-se intenso e afetado, relacionando-se integralmente com o mundo ao seu redor.

Nietzsche (2005; 2013) argumenta que apenas através do fenômeno estético poderão ser justificados o mundo e a existência e, acrescenta, que a existência é suportável se entendida

como fenômeno estético. A percepção estética é capaz de transfigurar e potencializar a criação, atribuindo às circunstâncias significados, transformando e remontando as condições para habitar o mundo.

A experiência em Barabishe é um fenômeno estético que intensifica a vida de seus sujeitos, o artista Antonio Dias e os artesãos. Este fenômeno possui marcas que o registram no tempo, as obras em papel nepalês. As obras são o transbordamento da vivência estética. Transbordamento que escapa e tece um corpo para si, testemunho em devir da experiência artística. As obras narram em suas materialidades os vestígios do que se realizou nesse território, aludem à conexão direta dos papéis à artesanaria e tecem diante do espectador narrativas sobre as territorialidades objetivas e subjetivas que compõe a superfície dos papéis.

A série dos *Papéis do Nepal* é vasta e densa, contém infindáveis camadas e nuances transbordantes de vontade, potentes para pesquisas em arte. Neste trabalho foi apresentado apenas um recorte analítico possível, composto a partir de um conjunto de fragmentos da obra e da trajetória de Antonio Dias, costurados por meio de repertórios e referências teórico-metodológicas oriundos dos meus percursos acadêmicos, assim como pela minha subjetividade no contato com os elementos do estudo e no deslocamento a campo para realização da pesquisa.

A vontade de potência contida nos Papéis do Nepal, resultantes de anos de experimentação de Antonio Dias, me aguça o desejo de aprofundar o conhecimento sobre o processo criativo desse artista “do mundo”, de escavar seus desejos, vontades, escolhas, rejeições e conflitos. A aspiração de aprofundar minhas análises sobre essa série de obras, incita a aproximação com os materiais nos quais o artista corporificava seu processo de criar arte, como seus cadernos de estudo e livros de artista. Considerando que os cadernos e livros de artista suscitam questionamentos acerca dos conteúdos das obras e intensificam a vontade de explorar o não-revelado (muitas vezes desvelado nos estudos), pretendo em pesquisas subsequentes lançar um olhar minucioso para o livro-obra e para a escrita-obra, editada e não editada, publicada e não publicada de Antonio Dias.

A compreensão dos cadernos e livros de Antonio Dias como obras importantes que narram o seu processo criativo se deu quando observei dois exemplares de livros de artista, do acervo de Chico Pereira, atualmente em minha posse: *Some Artists Do Some Not* (1974) e *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças* (1978). Os livros contêm fotografias, desenhos, projetos, intervenções, dentre outros registros visuais e textuais dos pensamentos do artista e testemunham que a criação da obra de Dias se dá, primeiramente, através do planejamento. Os cadernos, que desvelam aspectos de seus processos criativos, são incrustados de recortes de memórias, experiências vivenciadas, reflexões e estudos.

O caderno é um companheiro sempre a postos, disponível para ser utilizado em qualquer hora e momento, pois não demanda o uso de materiais e ferramentas complexas. De fácil acesso, permanece ao alcance das mãos do artista por qualquer lugar que transite. Nos cadernos de Dias, as anotações revelam o artista como um observador atento e inteligente, capaz de elaborar ligações potentes a partir das cenas vistas e vividas em suas itinerâncias sobre a terra.

O caderno fornece indícios da potência do artista em movimento, inacabado. Suas tentativas. A subjetividade do sujeito-artista, o erro, o rascunho, o experimento que precedem a obra. Expõe as relações estabelecidas no convívio com o outro e com o meio.

Ana Kiffer (2018), compreende o caderno de artista como um conjunto significativo da experiência e do modo de pensar, um *contradispositivo* que assume sua vulnerabilidade. Nos cadernos estão os grafismos, mapas, diagramas, linhas, sujeiras, imperfeições, angústias,

riscos, o bruto. Tudo aquilo que se pretende esconder do público. Este mapa de sensações que habita o caderno é a obra de arte. Lá estão as arestas que rompem com a tentativa de docilização dos corpos, do acabamento, das restrições. A autora observa os modos como o pensamento moderno construiu armadilhas, projetando a arte, o artista gênio, o objeto de arte como excepcionais, limpos e acabados. Ao definir o caderno como *contradispositivo*, objetiva circunscrever a experiência como obra de arte.

A poética de Dias inscreve-se no caminho do interstício: da experiência, da imagem-palavra, palavra-imagem, imagem-movimento, colagem-som, colagem-dimensão. Origina-se, assim, do constante estado de se pôr no limite. Materializa-se no “agora”, a partir das condições materiais, instrumentais e afetivas acessíveis no momento de construção das obras de arte.

Os escritos híbridos de Antonio Dias são preciosos. O artista que começou a trabalhar aos 16 anos no projeto editorial de gráficas e em escritórios de arquitetura, nunca se desligou do objeto de trabalho que acolheu suas primeiras criações. O caderno virou uma extensão de si, um aliado de viagens reais e metafóricas. Inúmeras obras e performances de Dias foram gestadas em seus cadernos, à exemplo de *Todas as Cores do Homem* (1998), *Faça você mesmo: Território Liberdade* (1968) e da série *The Illustration Of Art*, elaborada entre o final da década de 1968 até os anos de 1980. Trazer os livros e cadernos para a centralidade das discussões, integra o projeto de aprofundamento investigativo sobre a obra de Antonio Dias. Nessas páginas podem ser desveladas outras camadas dos *Papéis do Nepal*.



Figura 46 - *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças* (1978) Fonte: Acervo Chico Pereira

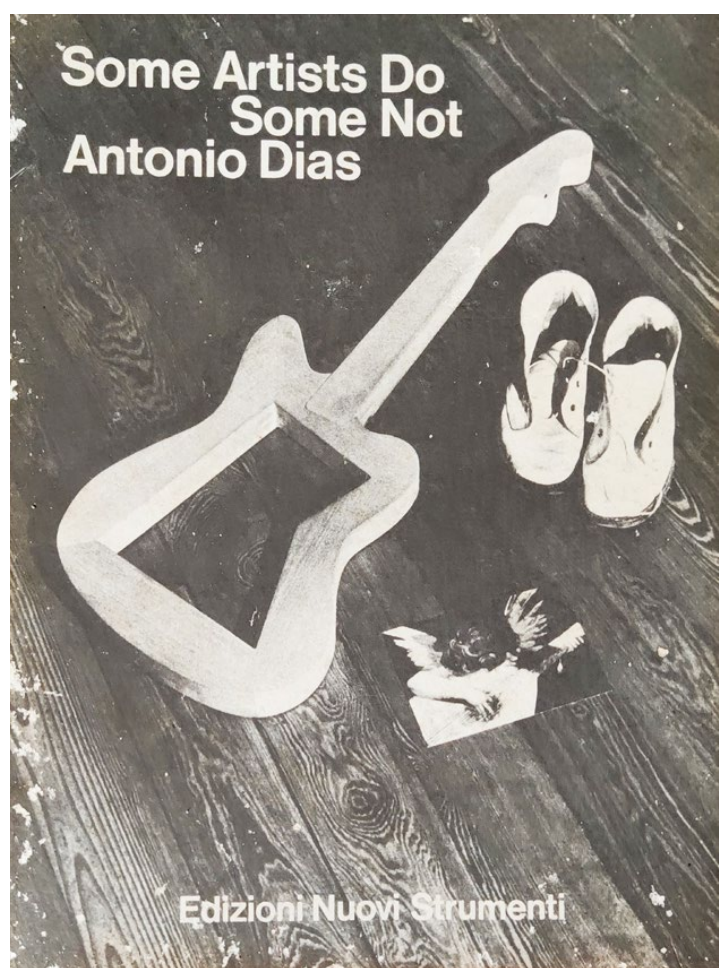


Figura 47 - *Some artists do some not* (1974) Fonte: Acervo Chico Pereira

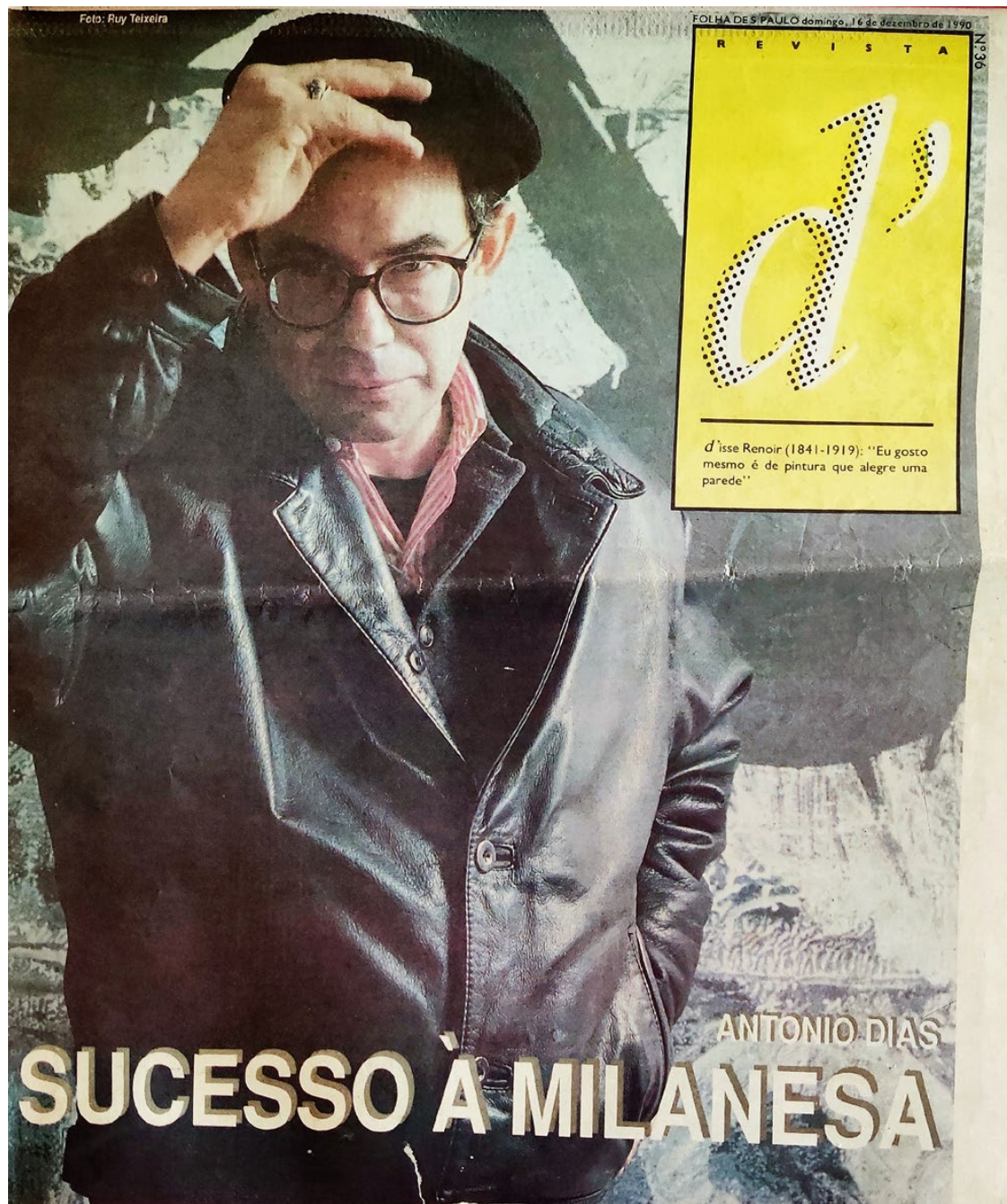


Figura 48 - Antonio Dias, capa do jornal Folha de São Paulo (domingo, 16 dez. 1990)

LISTA DE OBRAS

Estudo para o País Inventado/ Dias-de-deus-dará, 1976

Bambu e tecido

Acampamento de Barabíshe

Registro do arquivo de Antonio Dias

General, cuidado com o gato, 1964

Acrílica e gesso sobre madeira

63 x 50 cm

Coleção Jean Boghici

Foto Jaime Acioli

Programação para um assassinato, 1964

Tecido acolchoado, madeira, pigmentos

Metálicos, vinil s/tela e aglomerado

125 x 122 x 15 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici

Destruído em incêndio em 2012

Foto Vicente de Melo

Querida, você está bem?, 1964

Acrílica, tinta industrial s/ madeira e aglomerado

122 x 95 x 7,5 cm

Coleção Museo de Arte Latino-americano

MALBA/ Fundación Costantini, Buenos Aires

Foto cortesia MALBA

Coração para Amassar, 1966

Acrílica s/ tecido acolchoado e lâmpadas coloridas

113 x 103 x 15 cm

Coleção Nina Dias

Foto Jaime Acioli

Os Restos do Herói, 1965

Acrílica, óleo, vinil s/madeira e tecido acolchoado

185 x 178 x 35 cm

Foto Paulo Scheuenstuhl

Nota sobre a morte imprevista, 1965

Acrílica, óleo, vinil, acrílico s/ madeira

Tecido e madeira

195 x 176 x 63 cm

Coleção do artista

Foto Vicente de Mello

Solitário, 1967

Plástico laminado em madeira, borracha, algodão

Vidro e metal

55, 5 x 50,3 x 67,5 cm

Coleção Daros Latinamerica, Zurique

Cortesia Daros Latinamerica, Zurique

Foto Peter Schälchli

Opressor/Oprimido, 1968

Plástico laminado, grama artificial

E linóleo s/ madeira

8 x 32 x 32 cm

Coleção do artista

Foto Roberto Cecato

Anywhere is my land, 1968

Acrílica sobre tela

130 x 195 cm

Coleção do artista

Foto Roberto Cecato

Chinese Monument, 1970

Acrílica sobre tela

95 x 95 cm

Coleção do artista

Foto Maura Panodi

Faça Você Mesmo: Território Liberdade, 1968

Titânio sobre pavimento

400 x 600 cm

Coleção Daros Latinoamerica, Zurique

Foto Udo Grabow

Chapati para 7 dias, 1977

Pigmentos naturais sobre papel nepalês (7 elementos)

35 cm cada

Foto Gabriele Basilico

Dança 1977/1978

Celulose com óxido de ferro sobre

Papel nepalês (3 elementos)

115 x 115 cm cada

Coleção do artista

Foto Paolo Vandasch

Trama, 1968/1977

Álbum com 10 xilogravuras

Sobre papel nepalês

56 x 82 cm cada

Coleção João Sattamini/ Museu de Arte
Contemporânea de Niterói

Foto Mario Grisolli

The Illustration of Art, 1977

Óxido de ferro, barro, fuligem, curry

E ervas s/ papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

The Illustration of Art/ the place e the thing, 1977

Óxido de ferro s/papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

The Illustration of Art, 1977 [2]

Óxido de ferro s/papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

The Illustration of Art/ Tool & Work, 1977

Barro vermelho s/ papel nepalês

60 x 280 cm

Coleção Nara Roesler

Foto Pat Kilgore

Cortesia Galeria Nara Roesler

O lugar do trabalho, 1977

Pigmento metálico s/ papel nepalês

60 x 120 cm

Coleção Paulo Sérgio Duarte

Foto Vicente de Melo

Martelando Muros, 1977/78

Pigmento metálico s/ papel nepalês

55 x 138 cm

Foto Paolo Vandasch

Demarcando Territórios, 1982

Grafite, óxido de ferro, pigmento

Metálico s/ papel nepalês

56,5 x 80 cm

Foto Maura Parodi

Bandeira, 1982

Grafite, óxido de ferro, pigmento metálico

s/ papel nepalês

56,5 x 80 cm

Coleção Paula Marinho

Foto Maura Parodi

Oriente/ Ocidente, 1972

Nanquim s/ papel vegetal, pregos

E barbante sobre papelão

Dimensões variáveis

Foto Pat Kilgore

As últimas casas do homem, 1987

Óxido de ferro e pigmentos

Metálicos sobre papel nepalês

180 x 150 cm

Foto Gunter Lepkowski

NiranjariNirankhar, 1977

Papel feito nepalês, carga de chá

140 cm [cada elemento]

Re-arranjando, 1981

Óxido de ferro e pigmentos

Metálicos sobre papel nepalês

145 x 122 cm

Coleção do artista

Foto arquivo Antonio Dias

*as obras encontram-se disponíveis no catálogo

Antonio Dias, 2015 e Trabalhos Sobre Papel, 1977 – 1987, 2000

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008;

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES – RESTAURADORES E BENS CULTURAIS –
Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. Boletim Eletrônico Tangível. Boletim eletrônico da ABRACOR: n 1, Jun. 2010;

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010;

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. 8 ed. Editora Brasiliense, 2018;

Bienal de São Paulo: seminários/ curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa... [et. Al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro. Cobogó, 2006;

BUARQUE, Heloisa de Hollanda. **Descobertas, Sonhos e Desastres**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2004 < https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/anos-de-chumbo/?content_link=16>

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos anos 60/70**. Jorge Zahar, editor. 2005.

CARVALHO, José Jorge de. **O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182 - 198, junho de 1998, 2001

CECATO, Roberto. **Território Liberdade – A arte de Antonio Dias**. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=XUpjwCKF_ts&t=1954s>

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960)**. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2004

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte Engajada e Transformação Social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira**. Revista Estudos Periódicos, 2012;

CÓRDULA, RAUL. **Memórias do Olhar**. – João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019;

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Coleção Mil Platôs**. 5 volumes. Editora 34, 2017

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalismo e Esquizofrenia 2**, vol.1. – São Paulo: Editora 34, 2011 (2º edição)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo – editora 34, 2010 (2º edição)

DIAS, Antonio. **Antonio Dias, Trabalhos sobre Papel 1977 – 1987**. Auflage, 2000. Berlin

DIAS, Antonio; BRITO, Ronaldo. **Antonio Dias. 1985**. Sem informação de data e impressão. Antonio Dias/ **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla**. Lacerda Ed., 1999, Rio de Janeiro. [Palavra do Artista];

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. Textos: Achille Bonito Oliva, Ilena Pradilla e Paulo Sérgio Duarte. Cosac Naify, São Paulo, 2015;

DIAS, Antonio. **Antonio Dias, o País Inventado**. Texto de Ligia Canongia. Museu Vale do Rio Doce, 2003.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. Texto de Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1979.

DIAS, Antonio. **Papel do Artista/ A Ilustração da Arte/ Antonio Dias**. Texto de Paulo Sérgio Duarte < extraído da Revista Arte Hoje, ano 1, n 4, Outubro de 1977, Rio Gráfica Ed., Rio de Janeiro > Exposição Antonio Dias, data: 10 a 28 de Janeiro, 1978.

DIAS, Antonio. **Entrevista para a galeria Nara Roesler**. Antonio Dias – Papéis do Nepal 1977 – 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=v2SrQ4ps-w>).

DIAS, Antonio. Texto de Moacir dos Anjos. **A ilustração da Arte/ cidade/ modelo**. Amparo Sessenta Galeria. Abril de 2003

DIAS, **Antonio. Anywhere is my land**. Curated by Hans-Michael Herzog and Katrin Steffen. Daros Museum, Zurich. October 17, 2009 – February 7, 2010. Pinacoteca do Estado de São Paulo September – November 7, 2010. Co – producer Santander Cultural.)

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60, Transformações da Arte no Brasil**. – Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Hélio Oiticica, a revolução pagã, a antropofagia de Oswald de Andrade e Lina Bo Bardi: a terra tremeu no Teatro Oficina. Entrevista Zé Celso sobre Hélio Oiticica, 2001 < <https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU&t=1s>>

FERRO, Sérgio. **Artes Plásticas e Trabalho Livre: De Dürer a Velázquez**, São Paulo, Ed. 34, 2015;

FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2001;

FOLHA DE SÃO PAULO. n 36, domingo 16 de Dezembro de 1990. Revista d´. Sucesso à Milanesa;

FONSECA, Daniele Baltz da; Augustin, Raquel. Conservação e Restauração – Ciência e Prática na Formação Profissional. Pelotas: ed. UFPel, 2020;

FOUCAULT, Michel. 1926 – 1984. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema/ Michel Foucault**; organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran

- Dourado Barbosa. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006;
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8 ed. Editora Forense Universitária, 2012;
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 8 ed. Editora Forense Universitária, 2012;
- FRAVET-SAADA, Jeane. **“Ser Afetado”**. Cadernos de Campo, n. 13: 155 -161, 2005
- GEERTZ, Clifford. **Arte como Sistema Cultural**. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1997;
- GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de Março de 1959
- GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não Objeto**. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição a II Exposicao Neoconcreta. 21/11 – 20/12/1960, Rio de Janeiro
- GRUPO Frente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>>. Acesso em: 18 de Fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia.
- HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras e híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**. Revista Mana vol. 3 – Rio de Janeiro, 1997.
- JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. Dissertação [Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem] - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-01032013-113125. Acesso em: 2019-07-02.
- JORNAL DO BRASIL. Ano 2, n 79. Revista do Domingo. Antonio Dias, O Papel do Nepal, Roberto Pontual.
- JUNG, C.G; WILHELM, Richard. **O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês**. Petrópolis- RJ: Editora Vozes. 2013;
- KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Rio de Janeiro, Gávea, 1984;
- LAGROU, Els. **Arte ou Artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas**. *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, n. 2. 2010.
- LIMA, Francine da Cunha Souza de. **Antonio Dias: imagens, palavras e diagramas**. 2011. 164 f. Dissertação [mestrado] - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a filosofia e a arte**. RJ: Zahar, 2009;
- MANGUEL, Alberto. **O espectador comum: a imagem como narrativa**. In: *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. **No fio da navalha - diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo**. 2011. Dissertação [Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem] - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-13032013-143600. Acesso em: 2019-07-02.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala. 2013

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2005

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Editora Rideel. 2005

OITICICA, Hélio. **O esquema geral da nova objetividade**. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168;

OLIVEIRA, Luiz Sergio de. **O despejo do artista**. Concinnitas, v. 2, n 19, dezembro de 2011;

OSWALDO Goeldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 10 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PONTUAL, Roberto. **Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/ NAC**. Dyogenes Chaves Gomes (org.). FUNARTE, 2004;

REVISTA ISTO É, São Paulo, n 1636. 7 de Fevereiro de 2001. Faces de um Ousado, Ivan Cláudio;

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019;

Wilhelm, Richard. **I-CHING: O Livro das Mutações**. São Paulo: Pensamento, 2006;

W.Y, Evans – Wentz. **O Livro Tibetano dos Mortos**. São Paulo: Editora Pensamento, 2020

SAID, Edward, W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (tradução de Rosaura Eichenberg);

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

VAZ, Tamiris. **Percursos múltiplos de uma Investigação Baseada nas Artes**. Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 131-143 - mai./ago.2014

ANTONIO
Dias
E OS PAPÉIS DO NEPAL

Rebeca Araújo de Souza • João Pessoa, 2021