

ANTONIO

DIAS

Imagens, palavras
e diagramas

Francine da Cunha Souza de Lima

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

ANTONIO
DIAS *Imagens, palavras
e diagramas*

Francine da Cunha
Souza de Lima

São Paulo - 2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

ANTONIO DIAS

Imagens, palavras
e diagramas

Francine da Cunha Souza de Lima
Mestranda

Omar Khouri
Orientador

Dissertação apresentada à UNESP
como requisito parcial exigido pelo Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha
de pesquisa Processos e Procedimentos
Artísticos, para obtenção do título de Mestre
em Artes

São Paulo - 2011

Dedico este trabalho ao meu marido Deni Dias por quem guardo profunda admiração, e que sempre me incentivou;
aos meus pais, pelo amor e por todos os esforços que despenderam para que eu crescesse como pessoa e como profissional

Agradeço ao Artista Antonio Dias que, de modo muito atencioso, se colocou à disposição para dividir comigo um pouco de sua experiência artística.

E ao meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri, que dedicou horas de seu precioso tempo para que eu pudesse ampliar o meu conhecimento.

“É preciso muita força para não pensar em termos idealistas, para isso estou sempre atento. Reconheço que não é possível controlar todas as coisas do mundo, mas se eu conseguir dizer o que penso, as pessoas entenderão”.

Antonio Dias
1966

Resumo

Este trabalho trata das obras realizadas pelo artista plástico Antonio Dias entre 1960 e 1970, e que são compostas com imagens e palavras. Antes, porém, são feitos aqui dois percursos históricos: o primeiro tratando da relação imagem/palavra na arte ocidental desde o surgimento da escrita até a contemporaneidade; e o segundo refere-se à biografia do artista demonstrando a diversidade de suas criações e de sua contribuição para a vanguarda artística brasileira. Por fim, as análises de alguns trabalhos de Antonio Dias, dividindo-os em fases nas quais se percebe a transição da composição formal para a conceitual, terminando com os trabalhos que o artista chama de diagramas. As análises basearam-se em conceitos da gestalt e da semiótica pierciana, considerando o contexto histórico de cada obra e estabelecendo, em alguns momentos, paralelos entre a construção compositiva dos diagramas e a poesia concreta. É válido dizer ainda que as entrevistas concedidas pelo artista à Autora foram de grande importância para o trabalho, bem como outras fontes que embasaram as análises.

PALAVRAS-CHAVE: I. Artes Visuais, II. Antonio Dias, III. Imagens, IV. Palavras, V. Diagramas

Abstract

This work deals with the works done by the artist Antonio Dias between 1960 and 1970 and are made with pictures and words. First, however, are made here two histories: the first dealing with the relationship picture / word in Western art since the advent of writing to the contemporary, and the second refers to the biography of the artist showing the diversity of his creations and his contribution to the Brazilian artistic vanguard. Finally, there is the analysis of some works of Antonio Dias, dividing them into phases in which one perceives the transition from the conceptual to the formal composition, ending with the works that the artist calls diagrams. Analyses were based on the concepts of semiotics and gestalt piercian, considering the historical context of each work and doing, in some instances, compositional parallels between the construction of diagrams with concrete poetry. It is still valid to say that interviews with the author by the artist, as well as through other vehicles also were critical to support analysis.

KEY WORDS: I. Visual Art, II. Antonio Dias, III. Pictures, IV. Words, V. Diagram

Sumário

Introdução.....	11
1. O percurso da palavra nas artes visuais.....	13
1.1 Encontro	14
1.2 Separação.....	19
1.3 Reencontro.....	27
2. Trajetória inquietante do artista de todos os lugares e de lugar nenhum.....	57
2.1 O Despertar da Vanguarda.....	59
2.2 A Origem.....	65
2.3 Do Brasil para o mundo.....	69
2.4 Um novo rumo.....	75
2.5 50 anos de carreira.....	80
3. As imagens/palavras de Antonio Dias	82
3.1 Primeiro Momento: Complementaridade.	84
3.1.1 Aqui uma mala	89
3.1.2 Murder, Hero, Love	95
3.1.3 Ainda olho, ainda falo	101
3.1.4 Uma última análise desse período	108
3.2 Segundo Momento: Corpus	111
3.2.1 Movimento do vento	114
3.2.2 History	120
3.2.3 Camuflagem	125

3.3 Momento de Transição	131
3.4 Terceiro Momento: Diagramas	136
3.4.1 Enviroment for the prisoner	137
3.4.2 The Hardest way	143
3.4.3 Project for an artistic attitude	148
Considerações Finais.....	152
Fontes	154
Anexos.....	158

Introdução

A ideia para elaboração deste trabalho surgiu a partir de uma exposição realizada por Antonio Dias, em 2000, no MAM/SP. Embora as obras do artista não sejam uma referência quando o assunto é a relação imagem e palavra nas artes visuais, os trabalhos colocados naquela exposição, criados nos anos finais da década de 1960 até 1970, despertaram admiração e inquietude, que geraram os estudos e as análises feitas aqui. Além disso, o artista foi escolhido por ser brasileiro, contemporâneo, e por sua participação no movimento vanguardista da década de 1960, destacando-se por sua expressão com características Pop, e pela diversidade de linguagens de que se apropriou.

As teorias e autores que fundamentaram a pesquisa foram principalmente, a gestalt, com base em Donis Dondis (2000) e Rudolf Arnheim (2004); bem como a semiótica peirceana, em Lúcia Santaella (1993). Vale dizer que as citações sobre as teorias só foram utilizadas à medida que se fizeram necessárias para se definir alguns conceitos, não havendo aprofundamento no estudo das mesmas.

A metodologia utilizada deu-se no confronto entre as informações coletadas bibliograficamente e nas entrevistas concedidas pelo artista (tanto as que estão disponíveis em periódicos, como a concedida especificamente para realização deste trabalho). Caracteriza-se, então, como metodologia qualitativa, pois analisa a relação imagem e palavra apenas no trabalho de Antonio Dias, apesar das contextualizações históricas. Há também a intenção de uma abordagem dialética, visto que a

leitura das obras foi feita pela complementação das ideias dos autores já citados.

Antes de falar das obras de Antonio Dias, há aqui um percurso histórico, no qual se poderá ver no primeiro capítulo a relação imagem e palavra (especificamente a palavra escrita) nas artes visuais, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, passando-se brevemente por alguns movimentos artísticos. Esse percurso teve como base três pontos de referência citados nas obras de Arnheim (2004), Foulcault (1998) e Pereira (1976), que são: o encontro (entre as linguagens visual e escrita), o desencontro e o reencontro. Cada um desses pontos se refere respectivamente, ao momento da criação da escrita a partir das imagens (pictogramas); ao renascimento que gerou uma independência da imagem em relação à palavra e vice-versa; e ao Modernismo, quando artistas e poetas começam a trabalhar com a complementaridade das linguagens.

O segundo capítulo traz a biografia do artista, com o intuito de se mostrar o contexto de sua produção.

A concessão de espaço no primeiro e segundo capítulos a contextos históricos justifica-se pelo fato de a Autora considerar tais estudos necessários para a ampliação de seu repertório, antes de partir para a análise dos trabalhos de Antonio Dias.

Por fim, no terceiro capítulo foram feitas análises de algumas obras de Antonio Dias, produzidas de 1965 até 1970. A escolha desse período se deu pelo fato de que, nele as palavras/imagens são bastante usadas pelo artista, e também por ser um período no qual se percebe a transição entre o formal e o conceitual na sua produção, terminando com os *diagramas*, que são o ápice da composição visual utilizando palavras.

O Percurso da palavra
nas artes
visuais

Capítulo 1

1.1 Encontro

Há muito tempo as imagens habitam nas palavras. Na verdade, sempre habitaram. Falar das palavras nas artes visuais é quase o mesmo que falar de uma história da linguagem. Não da linguagem em seu sentido amplo, mas da linguagem das representações gráficas, e aqui, mais especificamente, das representações gráficas ocidentais. Diz Dondis: *“Desde os primórdios da civilização, a criação de imagens tem sido parte integrante da vida do homem, e foi a partir dela que se desenvolveu a linguagem escrita”* (DONDIS: 2000, p. 198). A comunicação através dos registros das imagens tornou-se cada vez mais necessária à medida que o homem evoluiu, pois é por meio dela que o ser humano estabeleceu seu lugar no espaço e no tempo. Pelas imagens feitas pelo homem primitivo no Paleolítico podemos conhecer um pouco de como era a sua vida e pensamentos, ou seja, como ele se relacionava consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Segundo Diringer, *“A luta pela sobrevivência é a principal condição para a existência de uma escrita, assim como para muitas outras coisas”* (DIRINGER: 1971, p. 19).

O registro da imagem levou à escrita, mas é evidente que sendo a escrita parte de uma história recente da humanidade, há coisas que nunca poderão ser sabidas da linguagem nos longos períodos em que não havia nenhuma forma de apreender, gravar ou registrar as formas de comunicação como a fala e o gesto.


Quando o homem tomou consciência dessa forma de comunicação registrável, palpável, concreta, passou a considerar meios de dominá-la para melhor viver no mundo. A escrita nos seus primeiros anos já era usada para firmar acordos em

transações comerciais, mas também para cultivar escritos literários, jurídicos, administrativos e religiosos. Um exemplo, apesar de se tratar de um documento tardio em relação ao período aqui focado, é a *Pedra da Roseta* (fig. 1), a partir qual foi possível decifrar os hieróglifos – caracteres da escrita egípcia.



1. Pedra da Roseta (Museu Britânico)

Pela escrita o homem pôde fazer-se conhecer em todos os tempos e lugares. O desenvolvimento da escrita, no entanto, não foi tão simples. Pode-se dizer que foram três as principais formas de desenvolvimento da escrita ocidental:

Escrita Pictográfica: feita com os desenhos das coisas, a palavra olho podia ser . Os nomes dos caracteres eram os mesmos nomes das coisas, tornando essa escrita fácil de ser entendida independente do contexto idiomático (fig. 2). Para Diringer, a pictografia:

É o primeiro passo importante para além da escrita embrião, deixando de estar limitada à reprodução de imagens simples e desconexas, sendo capaz de representar a sequência de planos ou de ideias de uma simples narrativa. (DIRINGER, 1971, p. 23)



2. Fernando Passos. *Escrita (vídeo)*, 1988

Aos sumérios, um povo cuja etnia ou ascendência linguística não se sabe, que invadiu a parte sul da Mesopotâmia (hoje, Iraque) conquistando-a, foram atribuídos os méritos da primeira escrita. Os escritos sumérios datam de fins do quarto milênio antes de Cristo e foram encontrados na cidade de Uruk.

Escrita Ideográfica: um desenvolvimento bastante avançado da escrita figurativa, tendo uma tendência ao abstrato.

O disco solar representava os conceitos de “dia” e “tempo” e o próprio sol. (...) Foram encontradas tábuas em que o sinal seta valia para duas palavras suméricas *tj*, “flecha”, e *tj*, “vida” – sendo a identidade de pronúncia o único elo de ligação. (DIRINGER: 1971, p. 38 e 39)

Houve povos em vários lugares, como aqui mesmo na América, que usaram esse tipo de escrita baseada na relação entre a coisa (objeto), imagem (elemento gráfico) e suas ligações com outros conceitos. Todavia, o ideograma tornou o universo

da escrita cada vez mais complexo, pois os símbolos tornavam-se mais numerosos à medida que se desenvolvia o domínio da linguagem gráfica e a capacidade de relações cognitivas (abstratas) feitas pelo homem.

Escrita Fonética: baseada na relação letra e som. Quando surgiu ainda era complexa, pois começou pelos sons das sílabas. Só mais tarde, os fenícios, povo ao qual se atribui o primeiro alfabeto, criaram a escrita por fonemas. Diz Cagliari:

...Fizeram uma lista de palavras, de tal modo que cada uma delas começasse pelo som de uma consoante diferente, e sua sucessão representasse todas as consoantes. Além disso, o significado dessas palavras devia se associar diretamente a hieróglifos egípcios que pudessem ser usados para representar os sons iniciais. A primeira palavra da lista era '*aleph*' (boi) e para representá-la foi escolhido o hieróglifo que era o desenho de uma cabeça de boi. (CAGLIARI, 1994)

Houve ainda a intervenção dos gregos, que criaram as vogais, pois os fenícios não tinham sinais para tal. A partir daí, já se pode dizer que a origem da palavra escrita é a imagem, confirmando que o desenho (como imagem figurativa) tem um papel fundamental para a criação dessa linguagem. Essa feliz união serviu, por muitos anos, como forma extremamente eficaz de comunicação: palavra complementando imagem e vice-versa, como fizeram muitas vezes os registros egípcios (fig. 3).



3. Livro dos Mortos de Pinudjem I (detalhe), 1060-1020 a. C.
Papiro. 37x450cm Museu Egípcio (Cairo)

Em algum momento, no entanto, houve uma separação entre essas duas linguagens. Um momento em que ambas se desenvolveram, e muito, mas individualmente, gerando uma riqueza de textos literários e obras de arte sem igual. Porém, distante daquilo que as gerou, que era essa característica de complementaridade.

Separação

A complementaridade entre palavra e imagem “*está claramente presente na arte egípcia, na arte grega, nas civilizações pré-colombianas e na arte medieval*” (PEREIRA: 1976, p. 1). Será ressaltada aqui a relação imagem/palavra na arte medieval, por sua relevância como o período mais longo da história da arte e, principalmente, pela originalidade dos trabalhos realizados com a complementaridade imagem/palavra pelos artistas da época.

Influenciados pela cultura oriental e inspirados pelas histórias bíblicas, os artistas passaram a realizar verdadeiras obras de arte por meio da escrita. Até então, na história ocidental, as letras constituíam-se em desenhos, mas desenhos que se repetiam em formatos iguais. Esse formato é conhecido hoje como *estrutura grafemática*, um termo criado por Derrida e usado para definir o desenho, ou melhor, a forma padrão (clássica) de uma letra ou marca. Segundo ele, o que caracteriza o grafema seria sua independência em relação a outros fatores. Em suas palavras:

[...] essa unidade de forma significativa só se constitui pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência, não apenas de seu “referente”, o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de toda intenção de comunicação presente. Essa possibilidade estrutural de ser cortada do referente ou do significado (logo, da comunicação e de seu contexto) parece-me fazer de toda marca, mesmo oral, um grafema em geral, isto é, como vimos, a restância não-presente de uma

marca diferencial cortada de sua pretensa “produção” ou origem. (Derrida: 1991, p. 22)

Na Idade Média, os textos escritos com grafemas (letras na forma clássica) receberam uma novidade a mais que é a elaboração desses desenhos de letras. Conserva-se a estrutura grafemática e elabora-se o seu entorno. Isso caracteriza essa gama de variedades que temos hoje de tipologias de letras.



4. Uma letra “P” Capitular iluminada
Bíblia de Malmesbury
Livro manuscrito medieval.



5. Iluminura do período Manuelino
Livro 3 Místicos
Torre do Tombo.

Essa forma elaborada de escrita mostra-se evidente no que é chamado de letras capitulares (fig. 4), isto é, a letra que iniciava o texto (o capítulo, por isso o nome) recebia um tratamento especial, mais decorativo e desenhado. É nesse período também que aparecem as *iluminuras* (fig. 5), figuras usadas para iluminar o texto, torná-lo mais claro, mais compreensível, e isso dá origem ao que chamamos hoje de *ilustração*, algo que de modo bem particular estabelece uma complementaridade entre textos e imagens. Segundo Gombrich, de todos os monumentos artísticos da Idade Média, os manuscritos são um dos mais surpreendentes (GOMBRICH: 1988, p.115).

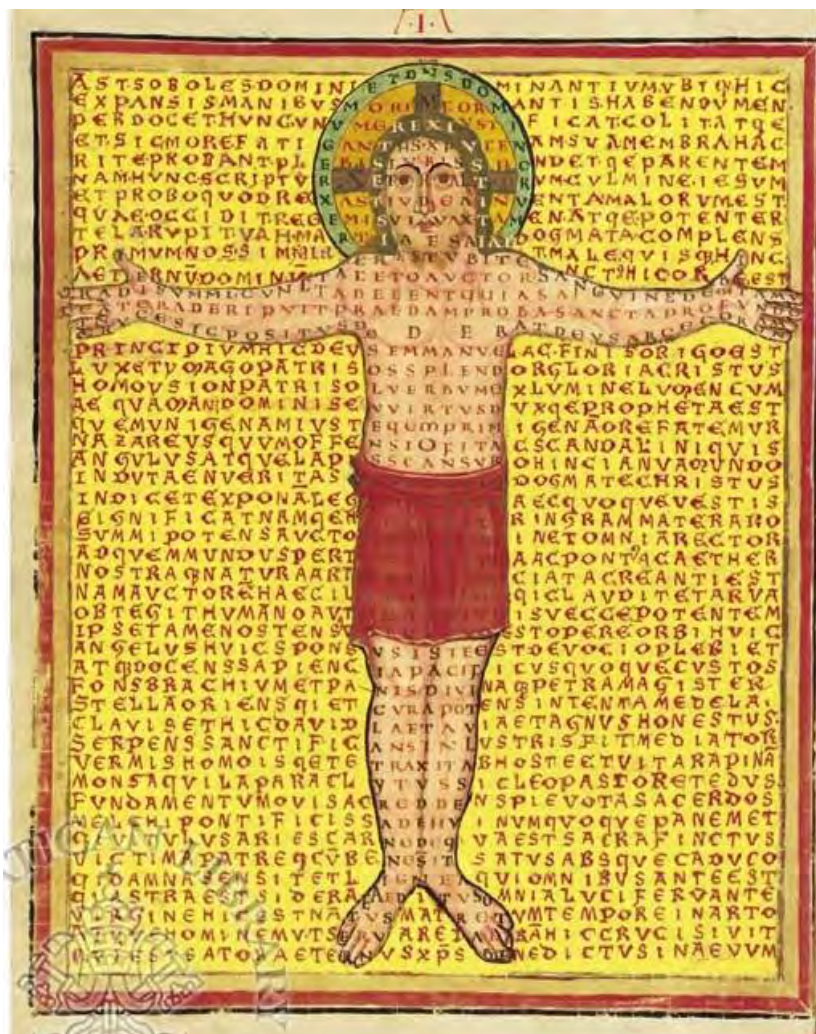
Os *Carmina Figurata* (poemas figurativos) são um exemplo da habilidade do escritor ao lidar com texto/imagem no período medieval. Segundo Paul Zumthor, esse tipo de sistema de escrita teria sido criado talvez por Teócrito, no período helenístico tardio, e Porphyrius Optatius, que o redescobriu entre os letrados carolíngios (fig. 6).

Dos vinte e um poemas figurados que (Porphyrius) deixou, alguns formam caligramas¹ nos quais o comprimento e a disposição dos versos desenham a silhueta de um objeto (uma flauta, um altar); os outros, construídos geometricamente (cada verso comporta o mesmo número de letras), permitem várias leituras, horizontal, vertical ou em cruz.

Foi esse segundo modelo que alguns poetas, correspondentes da corte imperial, apuraram na primeira metade do século IX. Do que fora puro ornamento fizeram forma significativa. Sob sua pena, o Carmen figuratum

¹ O caligrama é um texto (mais frequentemente poético) cujas palavras estão dispostas de modo a representar "um desenho": objetos, animais, personagens ou pequenas cenas que formam "o tema do texto". A palavra caligrama foi utilizada pela 1ª vez, em 1918, por Guillaume Apollinaire.

manifesta a unidade conceitual e simbólica da página: os versos, iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem (extraídas das palavras às quais pertencem e religadas umas às outras) uma frase revelando o sentido oculto do poema. Assim que o olho, tendo desvelado essa possibilidade de leitura num segundo grau, segue essas frases, ele constata que a linha desenhada pela sucessão de letras constitui ou um signo geométrico (de valor mais ou menos exotérico) ou uma imagem emblemática. (ZUMTHOR, 1992)



6. Poema *De imagine Christi in modum Crucis brachia tua expandit & de nominibus suis ad divinam teu ad humanem naturam pertinentibus.*

Parte do conjunto - *De laudibus sanctae crucis* - de 28 poemas

Depois da invenção da escrita, que se deu pela necessidade da união entre a fala e o desenho, palavra e imagem passaram a aparecer juntas muitas vezes, mas é na Idade Média que encontraram uma cumplicidade muito singular, original. A maneira como os literatos tentam envolver o texto e a figura, de modo a revelar ao leitor o sentido implícito do que está escrito nos *Carmina Figurata*, é de uma engenhosidade que só voltará a ser encontrada no Modernismo (como nos *Caligramas* de Apollinaire, que serão vistos mais adiante neste capítulo).

Foi depois do período medieval que teve início o distanciamento entre a linguagem escrita e a pictórica. Os avanços do Renascimento não propiciaram nenhuma novidade no que se refere à união texto/imagem; ao contrário, favoreceram a separação e a evolução de cada uma das linguagens individualmente, e essa separação permanecerá por um longo tempo.

(...) na pintura ocidental dos séculos XV ao XIX um dos princípios fundantes residiu nessa distinção entre o signo verbal e a representação visual – o primeiro manipulado sobretudo sobre as técnicas literárias e a segunda pelas artes plásticas. Como resultado forçoso, jamais foram utilizados concomitantemente, numa mesma obra, sem que se produzisse uma subordinação ou hierarquização. (PEREIRA: 1976, p. 5)

Isso não quer dizer que nesses períodos não tenham aparecido trabalhos com palavras e imagens juntas; mas, como disse Pereira na citação acima, quando isso acontece, sempre uma será colocada em detrimento da outra. Nesse primeiro período de separação, a imagem teve mais valor que as palavras. A presença da escrita é sempre uma simples

enunciação: cartas, envelopes, páginas em livros, inscrições, bandeirolas – sua beleza está subordinada ao sistema da figura (PEREIRA: 1976, p. 6).

Podemos verificar essa subordinação em um trabalho do artista Van Eyck, *As bodas do casal Arnolfini* (fig. 7). No quadro, que consiste em um retrato, o artista assina a obra e ainda completa com uma frase: *Jan Van Eyke esteve aqui* (fig. 8). Trata-se de um modo de subordinar a escrita à imagem visto que o quadro (imagem – registro das bodas) era o presente e, a assinatura, apenas uma confirmação de quem o ofereceu.



7. Jan Van Eyck
As Bodas do Casal Arnolfini, 1434
Óleo sobre tábuas
82x60cm
Galeria Nacional (Londres)

8. Inscrição de Jan Van Eyke,
detalhe do quadro As Bodas do Casal Arnolfini (1434), onde se lê: "Jan Van Eyke esteve aqui".



No segundo momento, entre os séculos XVIII e XIX, devido à Revolução Industrial, o que passa a ser mais valorizada é a escrita. No dizer de Arnheim, isso se deu pelo surgimento de impressos de textos que disseminaram a escrita em detrimento da imagem, que já não “falava” em complemento à palavra, mas a repetia (ARNHEIM: 2004, p. 96).

Não seria novidade anunciar que, apesar das grandes obras desses períodos, em que se separou imagem e palavra como coisas distintas, muito ficou perdido no sentido de que uma linguagem não substitui a outra. Subtrai-se a palavra, ou a imagem e algo se perde. De certa forma, estavam ali “falando” as mesmas coisas de formas diferentes. Pode-se dizer que foi nesse período de distanciamento que a imagem confirmou sua capacidade de comunicação narrativa (ao ver um quadro podia-se ler a história), e a palavra mostrou sua face lírica (o texto ao ser lido constituía-se em experiência estética), mas isso também mostra como ambas as linguagens têm tanto em comum que, às vezes, uma desempenha a função que se acredita ser da outra. Sobre isso diz Foulcault:

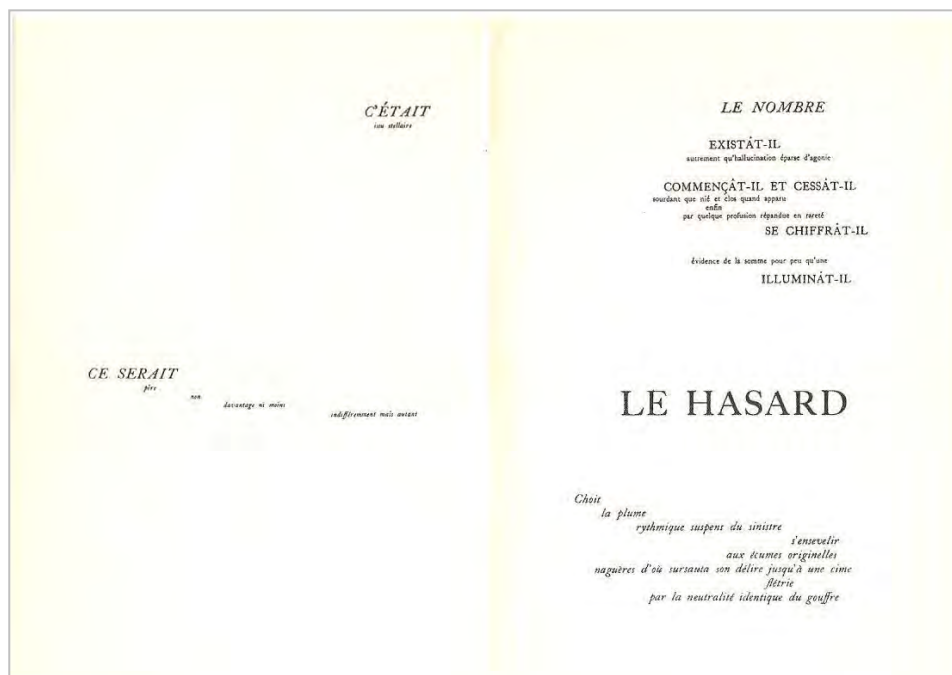
Separação entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento linguístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava – e falava muito –, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos. (FOUCAULT: 1988, p. 75)

É claro que ambas as linguagens podem fazer-se, e muito bem, de forma independente, mas em determinado momento da história essa separação mostrou-se ineficaz e os artistas passaram a querer mais do que somente as palavras ou somente as imagens, recuperando, enfim, a complementaridade delas.

Reencontro

No período modernista, os artistas passaram a retomar as palavras em seus trabalhos artísticos, mas esse reencontro entre palavra e imagem se deu tanto nas artes plásticas como na poesia. Segundo Arnheim, a poesia concreta foi “a cura de uma ferida” que as dividia de “forma malsã” e que “*tanto linguagem quanto a imagem pictórica necessitavam de uma renovação como meios de expressão formal*” (ARNHEIM: 2004, p. 96). A poesia moderna possibilitou essa renovação porque passou a valorizar a visualidade.

O principal precursor da poesia visual foi o poeta francês Stéphane Mallarmé com o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (fig. 9). Segundo Haroldo de Campos, um dos seguidores de Mallarmé, o poema constitui-se de 11 páginas, nas quais



9. Fragmento de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, 1897

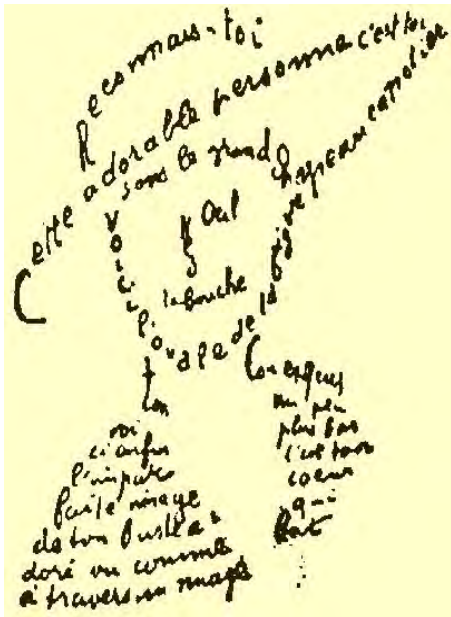
... O poeta medita em linguagem extremamente rarefeita, sobre a própria possibilidade da criação, o poema que, como breve e fugaz constelação, surge na luta contra o acaso, a desordem, o caos, a entropia dos processos físicos. (CAMPOS, 1984)

Mallarmé revolucionou a poesia ao pensar na sua visualidade, compondo com as palavras e os espaços em branco. Ele mesmo disse uma vez (respondendo a Degas) “*A poesia se faz com palavras e não com ideias*”, e foi assim, pensando nas palavras como objetos compositivos, que Mallarmé (não o contradizendo) teve uma grande ideia.

Mallarmé, em sua luta para limpar a linguagem da função utilitarista e transformá-la num instrumento de exploração e descobertas, havia dado um passo ousado: o aliciamento do leitor como participante do processo criativo. (TOMKINS: 2005, p. 80)

Admirado e seguido por muitos artistas modernos, Mallarmé influenciou, entre outras correntes artísticas, os movimentos futurista e dadaísta, e poder-se-ia dizer ainda que influenciou também os surrealistas.

Guillaume Apollinaire, escritor francês, após Mallarmé, também se aventurou no campo da poesia visual com seus *Caligramas*, assim como Tristan Tzara, escritor da corrente dadaísta (fig. 10 e 11). Os *Caligramas* eram feitos literalmente de desenhos com palavras.



10. Guillaume Apollinaire
Caligrama
 1914-1918



11. Tristan Tsara
Caligrama, 1916-1959.
 22x17cm
 Zincografia sobre papel

No final da década de 1940, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (todos brasileiros) conheceram-se na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e passaram a desenvolver trabalhos com poesia seguindo Mallarmé e outros poetas revolucionários: Ezra Pound, E. E. Cummings e o escritor James Joyce. Criaram então a Poesia Concreta. Diz Augusto de Campos:

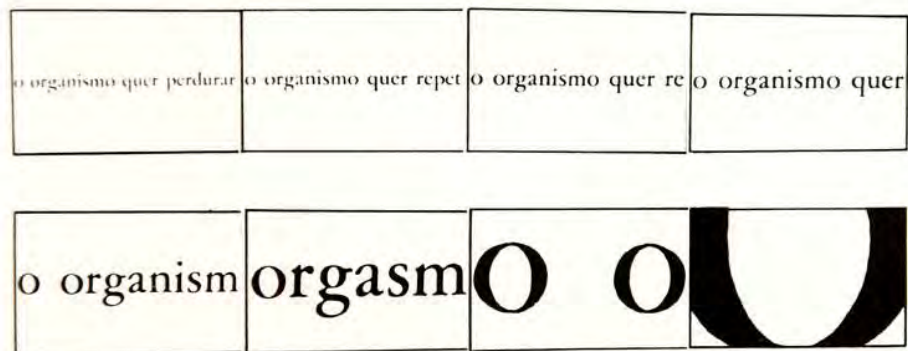
Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para essa as palavras são signos, enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se

transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-ia por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, 1955)

Contemplando as três espécies de poesia apontadas por Ezra Pound: melopéia (melodia que perpassa o poema), logopéia (o intelecto colocado entre as palavras) e fanopéia (imagem que se projeta na mente), aliadas a uma composição geométrica, a poesia concreta foi e é, ainda hoje, uma forma única de expressão poética. É a ela que Arnheim se refere como sendo a “cura” do desencontro das linguagens (fig. 12 e 13).



12. Augusto de Campos. *Viva Vaia*, 1972.



13. Décio Pignatari. *Organismo*, 1960.

Antes, porém, da poesia concreta, alguns escritores e artistas visuais procuraram o fim da separação entre a linguagem verbal e a imagem a fim de expressar-se de maneira mais completa. As imagens falavam assim como as palavras representavam, cada linguagem dava a sua contribuição à expressão do artista, e essa relação torna-se crescente no Modernismo.

A relação da linguagem para com a arte moderna é curiosa. Num certo nível, o modernismo expurgou da arte a linguagem. A arte acadêmica havia sido altamente teorizada, centrada na proximidade da arte e da literatura – no recontar, em termos visuais, de narrativas predominantemente clássicas e bíblicas. O modernismo rompe com esse vínculo. Noções como a de um ‘olho inocente’ ou de uma arte que apelasse apenas ao olhar somaram-se ao domínio no qual a linguagem, como as conotações de natureza mental e racional, é eliminada. Em seu lugar são priorizados sentimento e emoção. Num outro sentido, no entanto, o modernismo é perseguido pela linguagem. Malevich, Mondrian e Kandinsky, todos eles escreveram sobre a teoria da

abstração. No cubismo, as palavras aparecem nas pinturas e nas colagens propriamente ditas. Em geral é como se a relação da linguagem para com a arte moderna fosse a de estabelecer os termos do encontro emocional do espectador e da obra. O espectador seria posicionado pela teoria, antes de estar livre para sentir. (WOOD: 2002, p. 13)

Entre os cubistas, as primeiras palavras usadas como elemento artístico foram as que apareciam nos jornais recortados e colados sobre a tela (fig. 14). Essa atitude iniciou uma grande revolução na pintura e na arte, pois já não se buscava a representação do cotidiano, mas a real participação da vida na arte, e vice-versa. Encantados com as possibilidades da vida moderna, mais do que as tintas industriais, os artistas buscaram as cores reais dos objetos concretizados neles mesmos e não na sua representação.



14. Pablo Picasso
*Garrafa de Vieux Marc,
copo, violão e jornal*
1913
Colagem, caneta e tinta
sobre papel azul
46,7 x 62,5 cm
Galeria Tate (Londres)

Jóia Pereira, em seu livro *Escritema e figuralidade*, para o cubismo, o uso de palavras nas composições trouxe três contribuições fundamentais para reafirmação das ideias desse movimento. Seriam elas: primeiro, as palavras ajudavam a definir melhor os temas enquanto multiplicidade dos pontos de vista, vindo a melhorar essa *cosa mentale* que é a composição; segundo, desempenham um papel decorativo junto aos outros elementos do quadro; terceira e principal, elas reforçam perfeitamente a ligação que o Cubismo quer fazer com a temática do cotidiano, aproximando-o da realidade (PEREIRA: 1976, p. 9). Dentre essas contribuições, todas válidas para o alcance dos objetivos cubistas, não se inclui a relação com o significado da palavra, ou seja, sua função de codificação e decodificação não é utilizada. O que estava escrito não importava, de certa forma, para os cubista, a presença da palavra já era suficiente.

Nos movimentos surrealista e dadaísta a relação entre imagem e palavra era diferente. Para começar, não gostavam da distinção entre essas linguagens e sempre as colocavam no mesmo patamar, a fim de alcançar os objetivos planejados pelos movimentos. Tanto a corrente Dadá como a Surreal foram criadas inicialmente por escritores. O termo *surrealismo* foi criado por Guillaume Apollinaire, um escritor e crítico francês (aquele dos *Caligramas*), em 1917. Ele usou primeiro a palavra “super-realismo” para descrever o balé *Parade*, de Jean Cocteau, com música de Eric Satie e figurinos de Pablo Picasso; e depois deu como subtítulo a uma peça sua “um drama surrealista” (a peça *As mamas de Tirésias*), vindo então a concretizar o termo (BRADLEY: 1999, p. 6). Todavia, foi o escritor francês André

Breton que associou o termo às características surrealistas que conhecemos hoje.

No início, o Surrealismo era uma atividade literária, mas em 1925, Breton escreveu o texto *Surrealismo e pintura*, e logo o movimento ganhou mais adeptos das artes visuais.

Eram comuns entre os surrealistas alguns jogos em que se criavam coletivamente trabalhos artísticos. Tanto artistas como escritores participavam, e o resultado, na maioria das vezes, perpassava o caminho das imagens e das palavras – o jogo era chamado de *Cadáver Delicado*, fazendo referência a um dos primeiros trabalhos realizados coletivamente (fig. 15). Isso não quer dizer que quem escrevia eram os escritores e quem desenhava eram os artistas visuais, pois como buscavam nesses jogos ações involuntárias a fim de se chegar ao nível do inconsciente, os participantes não viam fronteiras entre a criação com palavras ou com imagens.



15. *Cadáver delicado*, 1926-27
36,2 x 22,9 cm
Caneta e tinta nanquim, lápis e
carvão sobre papel.
Museu de Arte Moderna
Nova York

Para eles o artista (poeta ou pintor) era um ser completo e não precisava definir-se dentro de um gênero, mas precisava sim estar livre. Diz Schwarz:

Esses artistas, mais que pintores, escultores ou fotógrafos, eram poetas no sentido primitivo da palavra, o que na antiga Grécia significava “fazedor” ou “criador” (já que poiesis tinha o sentido dual de “poesia” e “criação”). Esse aspecto é remarcado pela literatura sânscrita (...). A Índia e a Grécia são exemplos do pensamento mítico e mágico que atribui propriedades oraculares ao poeta e que considera a poesia como um instrumento de conhecimento e, conseqüentemente, de transformação do mundo. Os surrealistas compartilharam esta ideia confirmada por Breton... (SCHWARZ, 2004)

Sendo assim, vários artistas surrealistas tiveram em seus trabalhos palavras e imagens. Juan Miró foi um deles. Adepto do automatismo, uma espécie de procedimento que valorizava o “sem pensar” na busca do inconsciente, realizou trabalhos que eram chamados de “poemas figurados”, nos quais se podiam ver composições com letras e imagens (fig. 16).



16. Joan Miró. Amor, 1926
Óleo sobre tela
146 x 114 cm
Museu Ludwing (Colônia)

René Magritte, outro artista surreal, que desempenhava trabalhos dentro da linha onírica (imagens figurativas sem sentido racional, figuras de sonhos) também criou trabalhos que contemplavam imagem e palavra, um deles causou uma grande polêmica: *A traição das imagens* (fig. 17). *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo) – escreveu Magritte sobre um de seus quadros, no qual havia a imagem verista² de um cachimbo. Ao ver essa imagem, o indivíduo sentia-se diante de uma contradição, pois a primeira coisa que se vê é a imagem – o signo representativo do cachimbo, e depois lê-se: “Isto não é um cachimbo”, resta perguntar-se: o que é isto então?



17. René Magritte. *A Traição das imagens*, 1926.
Óleo sobre tela. 64,5 94 cm. Los Angeles Country Museum of Art

² Denominação italiana da escola literária e musical que, como a escola realista francesa, reivindicou o direito de representar fielmente a realidade.

O filósofo Michel Foucault chegou a escrever um ensaio sobre o quadro de Magritte, a fim de discutir os inúmeros conceitos que essa contradição poderia implicar. O próprio Magritte disse uma vez:

O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob o meu quadro: “Isto é um cachimbo”, eu teria mentido. (MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988).

Antes do Surrealismo, o Dadaísmo já havia utilizado a relação imagem e palavra, conforme foi dito, e também começou com escritores – Tristan Tzara foi um deles. Uma das propostas dadaístas era a composição com elementos aleatórios, tanto de imagens quanto de palavras que, na verdade, não eram nem criadas, nem representativas, mas sim apropriações de palavras e imagens adquiridas em jornais e revistas (fig. 18). Contudo, houve um artista que superou todas as expectativas de apropriação entre os dados: Marcel Duchamp.



18. Erwin Blemfeld
Marquês de Sade, 1921
Colagem sobre papel. 26,1
x 24 cm.

Embora sua arte seja considerada tendendo mais para os princípios do Dadaísmo, Duchamp não gostava de rótulos. Além de ser o primeiro a chegar ao ápice da apropriação transformando objetos produzidos industrialmente em arte, Duchamp criou uma relação singular entre imagem e palavra, tornando-se uma referência para os adeptos da arte conceitual.

Os títulos dos trabalhos de Duchamp não são apenas denominações de uma obra, mas parte integrante das mesmas. Sem saber esses títulos a obra não existe, ou seja, lendo as imagens, o espectador é convidado a formular na mente uma conceituação só possível pelo todo da composição entre as imagens vistas e as palavras (títulos). Mais do que uma teorização, esperava-se uma fruição, mas uma fruição conceitual.

Antes mesmo de Duchamp produzir os *ready-mades*³ a questão da leitura já era imprescindível para fruição da sua obra. Ele usava um recurso chamado de *paranomásia*, isto é, o trocadilho – semelhanças ocorrentes da forma da palavra com a inclusão inteligente e sensível do humor.

Marcel Duchamp começou tentando seguir seus irmãos mais velhos Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon, que eram artistas cubistas. Seu primeiro trabalho polêmico, que embora tenha sido feito para ele como um estudo do cubismo, não se enquadrava em categorias, mas principalmente trazia um título que foi considerado escandaloso: *Nu descendo uma escada* (fig. 19). Até então, o nu para a arte tinha toda uma carga autorreferente – havia maneiras convencionalizadas desse tipo de representação.

³ Os *ready-mades* eram obras realizadas a partir de apropriações de objetos industrializados, uma categoria de arte que o próprio Marcel Duchamp criou.



19. Marcel Duchamp

Nu descendo uma escada nº2, 1912

Tinta, lápis e pastel sobre papel

fotográfico

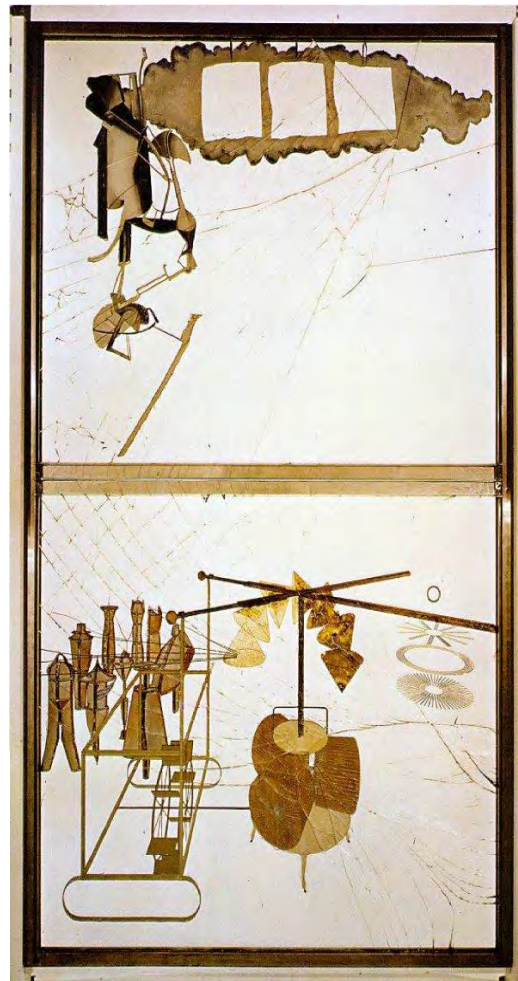
1,47 x 0,89 m

Museu de Arte (Filadélfia)

O Nu de Duchamp, no entanto, subvertia essas convenções e mostrava uma figura estranhamente mecanizada em um movimento incomum. O quadro foi tão polemizado a ponto de Duchamp retirá-lo de uma exposição depois de lhe terem sugerido que trocasse o título.

Outro trabalho revolucionário de Duchamp foi o *Grande Vidro*. Consistia na confecção de uma pintura feita com diversos materiais sobre lâminas de vidro. O título dado por Duchamp a esse trabalho foi *A noiva sendo despida pelos seus celibatários, mesmo* (fig. 20), e o que se vê na verdade é uma espécie de máquina, uma representação mecânica de uma ação (despir a noiva) que normalmente é humana. A respeito desse trabalho Duchamp escreveu um livro: *A Caixa Verde*, um tipo de manual que simulava (porque não explicava na verdade) uma explicação para o *Grande Vidro* (título com que o trabalho ficou mais conhecido).

20. Marcel Duchamp
A noiva despida por seus celibatários,
mesmo, 1923
Diversos materiais sobre vidro
2,71 x 1,74 m
Museu de Arte (Filadélfia)



Entre pás e rodas de bicicleta, o objeto industrial apropriado por Duchamp (*ready-made*) que primeiro se destacou foi um objeto de louça feito para banheiro masculino – um mictório, chamado por ele de *Fonte*, em 1917 (fig. 21) – o primeiro a ser realizado, porém, foi *Roda de Bicicleta*, em 1913. Mais uma vez Duchamp escandalizou. Enviando o trabalho para passar pela seleção de um Salão do qual o próprio Duchamp era jurado, inscreveu sua obra sob o pseudônimo R.MUTT. *Fonte* foi motivo de muitas discussões e revelações: será que todos que se diziam progressistas, ou mais, transgressores da arte convencional, eram capazes de olhar aquele objeto como arte?

21. Marcel Duchamp
Fonte, 1917
Porcelana
30 x 48 x 61 m



22. Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q., 1919-64
Ready-made retificado: desenho em lápis
sobre reprodução
30 x 23 cm

Tendo o trabalho criado mais uma polêmica, Duchamp retirou sua participação do júri (mesmo que os outros não soubessem tratar-se de um trabalho seu).

Ao instaurar a qualidade de arte a objetos industrializados, ele usou de *brincadeiras* com palavras para ressignificá-los (fig. 22).

Uma das estratégias de Duchamp era a de promover a contaminação do mundo dos sentimentos inefáveis com uma série de trocadilhos espirituosos (ou terríveis), como “LHOOQ” (que se lido em voz alta, soa como *elle a chaud au cul*: “ela tem uma bunda quente”), legendando uma Mona Lisa outrora casta e agora bigoduda (...). Na obra de Duchamp, trocadilhos e brincadeiras levantam sérias questões sobre as fronteiras da arte. (WOOD, 2002, p. 13).

Se para o Cubismo a leitura da palavra no quadro era um tanto quanto irrelevante, para Duchamp era fundamental.

No período modernista, os movimentos cubista, dadaísta e surrealista, assim como as obras de Marcel Duchamp, demarcam bem o início da recuperação das palavras nas artes visuais e o que as teria potencializado como elemento extremamente relevante para essa nova maneira de ver a arte. Depois do Modernismo, as palavras retornaram aos quadros sem aquela condição hierarquizada, imagens e palavras ganharam a mesma qualidade nas artes visuais. Era preciso que as próximas gerações de artistas as continuassem usando de maneira inteligente, e muitos honraram esse papel.

Entre os primeiros contemporâneos destacam-se Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Ambos inspiraram várias correntes contemporâneas. Em meados da década de 1950 Rauschenberg produziu o trabalho *Desenho de De Kooning Apagado* (fig. 23). Como o próprio nome já diz, ele apagou um desenho feito por

outro artista (De Kooning) e o expôs assim: uma folha em branco – voltada a sua condição de origem – apenas com algumas marcas de crayon e tinta, porém, agora, afetada por um pequeno (ou grande) detalhe: a inscrição abaixo da folha em que se lia que se tratava de um desenho de De Kooning apagado.



23. Robert Rauschenberg. *Desenho de De Kooning apagado*, 1953

Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta, e moldura folheada a ouro. 64,14 x 55,25 cm. Museu de Arte Moderna

Essa inscrição, mais do que uma justificativa a respeito da condição do trabalho apresentado, é fundamental para expressar o momento histórico da arte e o questionamento do artista a respeito dos próximos rumos dela, se perguntando: *o que fazer?* As palavras da inscrição constituem assim parte fundamental para leitura da obra.

Esse questionamento sobre os rumos da arte já vinha sendo feito desde o período de guerras, quando a humanidade pôs em cheque tudo aquilo em que acreditava e fazia até então. Na verdade, a busca era por aquilo que realmente valia a pena na vida, e pensando assim, a arte teve que rever seus conceitos para não ficar à margem da construção de uma nova sociedade que buscava mais do que contemplar. Movimentos como o da Arte Pop e o da Arte Conceitual refletiram a sociedade que começou a ressurgir do pós-guerra, motivados ainda pelos últimos suspiros da Arte Moderna, já questionada por alguns de seus próprios movimentos como o Dadá, cuja arte era considerada “*cética e permissiva*’ em relação às belas-artes” (ROBINS, apud McCARTHY, 2002, p. 16).

Enquanto a Europa tentava se reerguer entre guerras, os Estados Unidos cresciam cada dia mais como centro do sistema capitalista. O centro artístico, após a Segunda Guerra Mundial, voltou-se para a América, que entrara com tudo no mercado das artes. O estilo de vida americana, inclusive, motivou alguns artistas que passaram a realizar trabalhos de linguagem *Pop*, ou seja, popular – baseada no cotidiano capitalista.

A Arte Pop havia surgido um pouco antes na Inglaterra, mas encontrou também nos EUA um ambiente adequado para seu desenvolvimento. Jasper Johns foi um dos primeiros artistas a ser considerado como Pop, seus trabalhos tinham uma temática voltada para a nacionalidade, carregados de signos como bandeiras, números e alvos. Dois dos mais famosos trabalhos de Jasper Johns trazem o contraste e a associação dos signos palavra e cor. No primeiro, as palavras indicam cores que não estão no quadro, parecendo uma imagem em preto e

branco do segundo quadro, no qual as cores escritas pelas palavras também estão presentes (fig. 24 e 25)

Nas obras da Pop-art podem-se encontrar muitos trabalhos em que há a relação imagem e palavra, visto que se inspiravam em anúncios publicitários e embalagens de produtos, ao mesmo tempo em que os exaltavam se questionavam sobre o novo tipo de sociedade que vinha surgindo. Entre os artistas Pop que trabalharam com imagens e palavras destacam-se Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Robert Indiana.



24. Jasper Johns. *Jubilee*, 1959. Óleo e colagem sobre tela. 152 x 112 cm. Coleção Particular



25. Jasper Johns. *Falso começo*, 1959. Óleo e colagem sobre tela. 709 x 371 cm. Coleção Particular

Warhol, um dos artistas mais famosos da Pop-art, criou trabalhos à base da técnica do silkscreen, também usada para confeccionar embalagens e cartazes. Inclusive era um dos temas de suas obras marcas famosas, como a da Coca-cola e a da sopa Campbell, bem como imagens de celebridades (fig. 26).



26. Andy Warhol

Três garrafas de Coca-Cola, 1962

Silkscreen

60 x 80 cm

Fundação Andy Warhol

Com isso, Warhol reforçava a ideia de sociedade de consumo, pois, além de consumir os produtos, as pessoas consumiam também suas imagens, assim como “consumiam” as imagens das celebridades. Era quase como dizer aos consumidores que, uma vez que gostavam dos produtos, por que não colocar um retrato deles na sua sala? Warhol queria que suas obras fossem consumidas como os produtos, e chegou até a falar que a melhor arte era a de ganhar dinheiro e de fazer negócios (MAMIYA apud McCARTHY, 2002, p. 26). Dentre suas obras que utilizavam palavras como elemento constitutivo da composição estão várias com imagens de produtos, nas quais as palavras, isto é, as inscrições dos rótulos faziam um papel parecido com o que o Cubismo quis ressaltar: a característica de realidade. Warhol queria falar de produtos e pessoas reais e não fictícios.

Já Lichtenstein fez trabalhos Pop que se baseavam na linguagem das histórias em quadrinhos. Revistas, gibis que podiam

ser consumidos em massa tinham uma de suas imagens selecionadas e ampliadas pelo artista, elevando, assim, o status das imagens em quadrinhos. Essa maneira de conceber os trabalhos tornou-se a marca de Lichtenstein que, mesmo que não copiasse mais imagens de quadrinhos, conseguiu absorver a estética dessa linguagem e chegou até a realizar releituras de grandes obras de mestres da pintura e imagens cinematográficas “a la quadrinhos” (fig. 27).



27. Roy Lichtenstein. *Sweet Dreams Baby*, 1965
35x25 cm. Silkscreen

É preciso ressaltar que as palavras colocadas nos gibis tinham um tipo de conotação diferente de quando eram colocadas nos trabalhos de Lichtenstein, embora as

características da linguagem fossem conservadas. Quando ressaltadas e ampliadas pelo artista, as imagens dos quadrinhos eram retiradas de seus contextos interferindo diretamente na interpretação do leitor.

Robert Indiana, outro artista da Pop, criou uma arte mais engajada. Seus trabalhos tinham características de cartaz e, na maioria das vezes, traziam o ícone do *alvo*: círculos concêntricos coloridos. Esses *alvos* eram associados a outras imagens ou palavras que indicavam o foco temático da obra, isto é, o espectador, ao atingir com o olhar a obra, também se tornava *alvo* da ideia do artista, constituída em imagens e palavras (fig. 28). Mas, Indiana popularizou-se também com um trabalho baseado na imagem da palavra LOVE (fig. 29).



**28. Robert Indiana. *Alabama*, 1965. Óleo sobre tela
177,8 x 152,4 cm. Miami University Art Museum**



29. Robert Indiana. LOVE, 1964. Aço. Nova Iorque

Este trabalho de escultura, cujo tema é o amor, foi feito como uma espécie de cartão de natal para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Popularizando-se, foi reproduzido várias vezes e algumas delas com adaptações. A relevância desse trabalho de Indiana é que ele chegou a um nível de sintetização em que imagem e palavra tornaram-se uma só coisa, não se fazendo apenas em complementaridade, mas em unidade.

Houve outros artistas que refletiram o espírito Pop como Hamilton, Blake e Oldenburg. O aspecto que tornou a arte Pop

tão popular (como o próprio nome já diz) foi a capacidade de retratar a cultura de massa, a ponto de acabar se fundindo nela.

Ao mesmo tempo em que acontecia essa fusão da arte com a cultura de massa, outros artistas buscavam um caminho mais reflexivo sobre as questões que envolviam a arte e as linguagens contemporâneas. Esse caminho foi consequência de alguns questionamentos que o Modernismo havia levantado e que o colocaram à prova.

O que significava ser um artista e o que um artista supostamente fazia tornaram-se questões que não se poderiam mais evitar. O modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora, nas ruínas do modernismo, a linguagem retornava vingativamente. (WOOD, 2002, p. 43)

Isso levantou uma corrente artística chamada de Conceitual, até hoje presente nos trabalhos de muitos artistas contemporâneos. Um dos aspectos da arte conceitual é justamente estar aberta à relação imagem e palavra de muitos modos, como buscando referências do trabalho no título, por meio de artigos sobre as obras e, principalmente, da forma como se tem analisado aqui - a palavra como elemento visual e semântico.

Um dos primeiros a utilizar-se da arte conceitual foi o grupo inglês chamado *Arte & Linguagem*, cujos trabalhos agrupavam texto e imagem. O grupo refletia sobre o papel do artista, a natureza da obra e o espectador. Um exemplo de trabalho realizado por esses artistas é uma série que reunia fotos e textos explicando ao observador o processo ao qual estava sendo submetido, isto é, o de ver arte e tudo o que isto implicava (fig. 30).

Keith Arnatt
TROUSER – WORD PIECE

"It is usually thought, and I dare say usually rightly thought, that what one might call the affirmative use of a term is basic - that, to understand 'x', we need to know what it is to be x, or to be an x, and that knowing this apprises us of what it is **not** to be x, not to be an x. But with 'real' ... it is the **negative** use that wears the trousers. That is, a definite sense attaches to the assertion that something is real, a real such-and-such, only in the light of a specific way in which it might be, or might have been, **not** real. 'A real duck' differs from the simple 'a duck' only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck - but a dummy, a toy, a picture, a decoy, &c.; and moreover I don't know **just** how to take the assertion that it's a real duck unless I know **just** what, on that particular occasion, the speaker had it in mind to exclude ... (The) function of 'real' is not to contribute positively to the characterisation of anything, but to exclude possible ways of being **not** real - and these ways are both numerous for particular kinds of things, and liable to be quite different for things of different kinds. It is this identity of general function combined with immense diversity in specific applications which gives to the word 'real' the, at first sight, baffling feature of having neither one single 'meaning,' nor yet ambiguity, a number of different meanings."

John Austin, "Sense and Sensibilia."



30. John Hilliard. Câmera registrando a sua própria condição (7 aberturas, 10 velocidades, 2 espelhos), 1971 Fotografias sobre cartão sobre Perpex. 216,2 x 183,2 cm. Galeria Tate

Outros artistas seguiram o mesmo tipo de composição do grupo Arte & Linguagem. Um que se destacou nessa linha foi Dan Graham. Seus trabalhos consistiam em apropriações de textos e fotos de revistas que ele recompunha e tentava republicar em revistas cujos temas dos trabalhos se associavam. Nem sempre conseguia, tornando sua ideia difícil de ser realizada, embora fosse bastante considerada entre artistas conceituais (fig. 31).

Uma das reflexões que podem ser levantadas sobre os trabalhos de Graham é essa questão da dominação da mídia escrita, visto que, misturando textos e imagens e criando uma nova diagramação, esses continuavam configurando-se verdadeiros pelos espectadores que não questionavam a relação imagem e texto ali colocados, ou seja, embora aqueles textos não se referissem exatamente àquelas imagens, mas a outras similares, isso passava despercebido, mostrando que a revista ou o jornal podem publicar o que quiserem, pois não serão questionados.



Victor Burgin também realizou trabalhos com apropriações de textos e imagens de jornais e revistas, porém, seu intuito era causar reflexões sobre diversos aspectos da vida. Em suas obras, espalhadas em vários lugares, inclusive nas ruas, textos e imagens contrastavam: embora tivessem o mesmo assunto, esses eram abordados de modos diferentes, como por exemplo, o trabalho *Possessão* (fig. 32), em que um pôster traz a imagem romântica de um casal e os textos referem-se a relações de posse ou interesse.

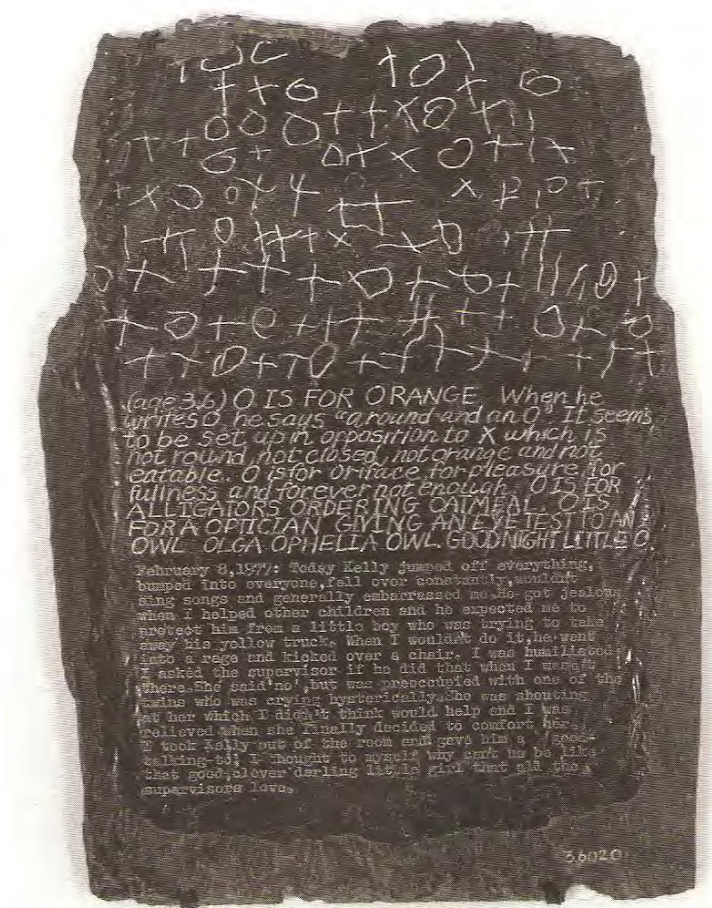
32. Victor Burgin
Possessão, 1976
Pôster
109 x 84 cm
Domínio Público.



Os artistas conceituais aqui comentados são todos europeus, o que não quer dizer que a arte conceitual tenha sido um movimento artístico criado na Europa, pois, simultaneamente, em outras partes do mundo aconteciam movimentos que tinham as mesmas características. Também houve e há outros modos de conceber a arte contemporânea que não sejam nas linhas Conceituais ou Pop e que utilizam palavras como elementos da composição. Porém, como o objetivo desta pesquisa é voltar-se para o trabalho de Antonio Dias, depois de todo esse estudo histórico sobre as relações de imagem e palavra na arte, é preciso dizer que são principalmente esses dois movimentos contemporâneos que mais trarão contribuições para as reflexões que serão feitas aqui, referentes à obra do artista.

Para finalizar, este capítulo sobre o resgate da palavra nas artes plásticas fez-se necessário para se compreender o contexto

da relação da imagem e da palavra na arte. Cabe citar que esse “trazer a palavra de volta” à arte na contemporaneidade chegou ao ponto de serem feitas referências à origem da própria palavra escrita contada no início deste capítulo. Quem faz essa referência é a artista americana Mary Kelly, cujos trabalhos com temas feministas utilizam, muitas vezes, a linguagem escrita somada à imagem. Em um de seus trabalhos chamado *Documento pós-parto* (fig. 33), ela resgata as características da maternidade também através da semelhança visual com a *Pedra da Roseta* – criando reflexões sobre uma “linguagem-mãe”.



33. Mary Kelly. *Documento pós-parto*, 1978-79
Ardósia e resina. 36 x 28 cm. Arts Council Collection.

A arte é um campo que lida com a linguagem nas suas diversas formas. Uma reflexão possível, após se conhecer um pouco da relação imagem e palavra na arte ocidental, é a questão do processo de criação do artista, que tem como objeto de estudo não só a imagem ou, no caso do escritor ou poeta, a palavra. Os artistas modernos, quando resgataram a complementaridade entre imagens e palavras, entre visualidade e semântica, resgataram a poesia, a poética da linguagem – visto que a palavra *poiesis* (ποίησις) em sua raiz grega quer dizer: criação. E o criar não vê limites entre linguagens.

Trajetória inquietante
do artista de todos os lugares
e de lugar nenhum

Capítulo 2

Antonio Dias é um artista visual. Destacou-se, desde cedo, mostrando seu domínio de linguagens artísticas diversas: pinturas, escultura, filme, fotografia, disco, instalação. Hoje, com 67 anos, tem uma carreira consolidada e suas obras adquiriram respeito no circuito do mercado internacional das artes. Mesmo assim, continua produzindo obras de autonomia (como ele próprio as intitula), que ainda não perderam a chama que sempre as colocaram em destaque.



Durante as muitas fases por que passou, Antonio Dias nunca deixou de produzir trabalhos que alguns julgam como conceituais, outros como enigmáticos, eróticos, irônicos, ou ainda simbólicos ou violentos. No entanto, de maneira geral, pode-se dizer que a essência de sua obra está em um “quê perturbador”, algo que nos faz perguntar “o quê, por quê ou como assim?”. Apesar de possuírem um encanto, uma sedução de formas e cor, as obras de Antonio Dias pedem mais de nós espectadores - não só contemplação.

A trajetória de Antonio Dias, à parte o “ser artista”, traz por si só uma narrativa interessante. à dinamicidade de sua biografia soma-se a amplitude de suas ideias - um homem de lugar nenhum e de todos os lugares. Neste capítulo, será feito um passeio pela vida do artista, começando na fase em que se dá o seu sucesso, sem deixar de fazer num segundo momento, um retorno às suas origens.

2.1 O Despertar da Vanguarda

Os primeiros trabalhos que colocaram Antonio Dias na rota da Arte foram os denominados figurativos. Longe de ser uma figuração acadêmica, as figuras de Antonio Dias já traziam uma tensão na cor, no desenho e na composição. Eram figuras que dialogavam com movimentos artísticos que estavam acontecendo nos Estados Unidos e na Europa, e cujos nomes eram respectivamente Pop-art (também conhecido como Neo-dadá) e Neo-figurativismo. Juntamente com outros artistas (aqui mesmo do Brasil), Antonio Dias era um dos que estavam no centro da efervescência de uma vanguarda, porém, aqui não assumiram nem as denominações estrangeiras de Pop-art, ou Neo-figurativismo. Ao contrário, negavam ter relações com as produções estrangeiras, assumindo com autonomia uma identidade de arte genuinamente brasileira.

Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. Tudo isso mais os meus próprios sonhos (...) A ótica da jovem pintura brasileira não tem ligação com a Pop Art a não ser na mensagem que está dentro. O que a faz nossa são os momentos históricos, a angústia do trabalho, as paixões, as destruições atômicas. (DIAS, 1966 apud COSTA: 2003, pág. 20)

Embora tivessem em comum com os movimentos dos outros países algumas características como a eliminação de categorias entre pintura, escultura, gravura e colagem, acrescentando todo tipo de possibilidades oferecidas pela indústria e tecnologia, pelos canais de informação e comunicação

de massa aos meios e suportes tradicionais, artistas como Wesley Duke Lee, que teve uma participação determinante nessa vanguarda brasileira, reclamavam dos críticos que faziam vinculações com o movimento Pop. “*Recuso essa classificação. O que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração e um relacionamento psicológico da figura*”, disse Wesley Duke Lee⁴ (1963).

Hoje, depois de cinquenta anos, Antonio Dias ainda afirma que seria impossível haver influências estrangeiras sobre os trabalhos produzidos no Brasil, até por uma questão de acesso:

Eu acho que a gente não tinha informação do que acontecia fora, pois era uma época (comparada com a de hoje) bem difícil - pela falta de informação. Nunca tivemos revistas de arte aqui no Brasil que permanecessem realmente, e livros havia poucos. Você via uma reprodução ou outra aqui e ali. E lembro que até 66, mais ou menos, tudo que eu conhecia da Pop eram pequenas reproduções que eu encontrava nas revistas. Então, eu acho que não havia nenhuma influência. (DIAS, 2010⁵)

Sendo assim, a essa vanguarda artística brasileira da década de 1960 chamou-se Nova Figuração. O termo foi criado pelo crítico francês Michel Ragon, em 1961, para designar a retomada da figura entre os pintores franceses. Em São Paulo, o primeiro evento internacional com pesquisas em torno da imagem foi a mostra de artistas, poetas e escritores surrealistas dissidentes de André Breton, chamados de Grupo Phases, e entre os artistas brasileiros o que se destacou como pioneiro da Nova

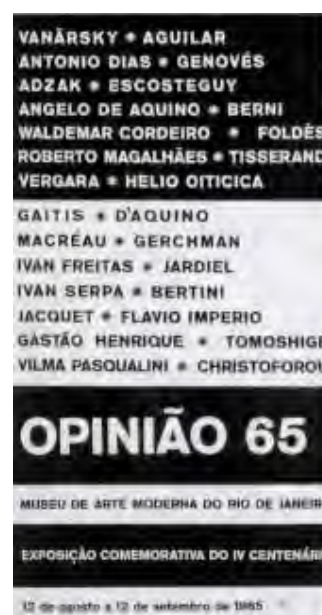
⁴ Arquivo do artista apud COSTA, 2003, pág. 20

⁵ Entrevista concedida à autora.

Figuração teria sido Wesley Duke Lee, dando o passo inicial por meio do seu Realismo Mágico.

Em sua obra Duke Lee misturava esquemas imaginativos de uma mitologia pessoal com espírito crítico em relação à sociedade; história medieval com o ritmo narrativo dos *comic books*. Os meios de expressão eram vários, como o desenho gráfico publicitário, a pintura gestual, o objeto, a colagem, *ready-made*, têmpera, frotagem. Em “História Geral da Arte no Brasil”, a obra em dois volumes organizada por Zanini, o artista aparece como um dos primeiros no país a “captar e assimilar o espírito da *Pop art*.” (RIBEIRO: 2003, pág. 126)

O grupo ao qual pertencia Antonio Dias foi chamado de Neorrealista carioca. Os artistas desse grupo eram parte de um todo revolucionário marcado por uma sequência de negações as quais faziam questão de enfatizar, talvez até mesmo contra essas e outras classificações. Essas negações foram consequência de uma trajetória que a arte brasileira vinha tomando desde a exposição *Opinião 65*, entre agosto e setembro de 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (fig. 34). Essa foi a primeira mostra importante desde o acontecimento da tomada do poder pelos militares:



34. Cartaz da exposição *Opinião 65*

O nome da mostra teve como inspiração o show “Opinião”, apresentado no ano anterior por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia. As interpretações

pungentes de *Carcará* pelas duas cantoras, mais o clima de incerteza e medo instaurado pelo golpe, converteram a música de João do Vale sobre a miséria social do Nordeste em hino contra a repressão. A simbologia política pegou e as artes plásticas também passaram a ter sua “Opinião”, com objetivos de avaliar a produção artística atual e conferir “novo sentido, e uma nova função, à imagem”. (RIBEIRO, 2003, pág. 132)

Depois dessa participação de Antonio Dias em uma das mais relevantes exposições brasileiras do período, a próxima no Brasil seria a exposição “PARE”, junto com outros artistas: Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, na galeria G4, em abril de 1966. Mário Schenberg, um considerado crítico de arte da época, definiu o grupo como sendo “o grupo de maior expressão no atual movimento artístico brasileiro”:

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 de nossa sociedade. (SCHENBERG: 1988, pág. 102)

Foi nessa exposição que realizou junto com os outros artistas expositores um happening (fig. 35).

35. Preparação para o happening realizado na abertura da exposição *PARE*, Galeria G4



A ação contemplava vários momentos, entre os quais estava uma ação chamada por Gerchman de “didática”: placas colocadas nas paredes, com diversas perguntas (*Como é que é o homem?, O homem é o que come?, O homem é um animal racional?, O que é um animal?, O homem tem fome?*), entre outros momentos, como: deixar cair feijão sobre as pessoas e também colocar os espectadores dentro de uma caixa de plástico transparente, na qual os artistas, pelo lado de fora, fizeram pinturas com spray, até cobrir a caixa toda.

Antes disso, os trabalhos de Antonio Dias já haviam ganhado repercussão internacional, com sua primeira exposição individual na Europa, na Galeria Houston-Brown, Paris e participando da IV Bienal de Paris, onde ganhou o primeiro prêmio de pintura - este lhe rendeu uma passagem para a França, onde viveu por dois anos. Nesse mesmo ano de 1966, Antonio Dias assinou junto com seus companheiros Vergara, Guerchman, Escosteguy e mais 13 artistas e críticos a “Declaração de princípios básicos da vanguarda”. Esta consistia em um documento:

Dividido em oito itens, o documento define a vanguarda como uma posição revolucionária, que “estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem”. Rechaça a “importância” do mercado da arte “em conteúdo condicionante” e declara ser “preciso denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda”. (RIBEIRO: 2003, pág. 129)

A inquietude de falar contra a vanguarda em um tom vanguardista e todas as contradições que marcaram este momento da arte brasileira foram o que fizeram desse e de

outros movimentos do período a identidade artística do Brasil. Os artistas assumiram, de modo consciente, uma espontaneidade não inocente, mas voraz, livre e expressiva. Disse Antonio Dias:

Estou sempre pensando através do meu trabalho, em levar as coisas para frente, mas é preciso armar uma defesa permanente contra o otimismo enganoso. Sempre haverá contra o que lutar (...) É preciso muita força para não pensar em termos idealistas, para isso estou sempre atento. Reconheço que não é possível controlar todas as coisas do mundo, mas se eu conseguir dizer o que penso, as pessoas entenderão. (DIAS, 1966⁶)

Os trabalhos de Antonio Dias dos anos 1960 tinham características marcantes: as cores predominantemente amarelo, vermelho, roxo, preto e branco; um traçado firme; contorno marcado - típico das figuras de quadrinhos; uma pintura sem dégradés; uma composição original que valorizava a geometria e de que emergiam volumes que, fixados às imagens, colocavam a obra entre o bi e o tridimensional (fig. 36). É possível compreender, através de sua trajetória, como Antonio Dias pode ter chegado a esse tipo de figuração.

36. Antonio Dias. *História Errada*, 1966. Guache e nanquim s/ papel 26 x 36 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand



⁶ Depoimento do artista feito para o documentário de Antonio Carlos da Fontoura, em 1966.

2.2 A Origem

Antonio Manoel Lima Dias nasceu em Campina Grande (PB), em 1944. Chegou a ser chamado por Mário Pedrosa (crítico de arte brasileira) de “pop sertanejo” no início da carreira, por causa de sua origem (sertão nordestino) e das características dos seus primeiros trabalhos.

Durante a infância, Antonio Dias transitava de uma cidade para outra, ora morando com a mãe, ora com o os avós maternos ou paternos. Passou pela orla marítima de Pernambuco e pelo sertão alagoano. Foi com seu avô que aprendeu a desenhar e desde muito cedo começou a ganhar uns trocados desenhando rótulos para bebidas.

Em 1957, aos 13 anos, veio para o Rio de Janeiro acompanhando a mãe divorciada e um irmão. Começou, então, a ter aulas no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, com Oswaldo Goeldi. A partir daí já se podem notar algumas influências em seus trabalhos.

Observam-se em Goeldi características que podem ser identificadas nas obras de Antonio Dias, guardando, no entanto, cada um a devida autonomia nos trabalhos.

Goeldi foi gravador, desenhista e ilustrador, além de professor. Nascido no Brasil, filho de pais suíços, viveu na Europa dos 6 aos 24 anos. Hoje, seus trabalhos são mundialmente conhecidos no meio artístico, como referência no campo da gravura. Os trabalhos mais conhecidos de Goeldi são gravuras nas quais predomina o preto e figuras chapadas (silhuetas), com determinadas áreas em cores, dando um destaque sóbrio e plano a algumas formas (fig. 37). Também nas obras de Antonio Dias nos primeiros anos de sua carreira, nota-se uma economia de

cores e linhas, ausência de nuances entre tons, bem como a presença constante do vermelho (fig. 38). “Vamos dizer que como minha formação é muito gráfica, tipo desenhista, ou ilustrador, ou desenhista técnico, tudo era visto em preto e branco”, disse Antonio Dias (2010) sobre as características de seus trabalhos.



37. Oswaldo Goeldi. *O Ladrão*, 1955
Xilogravura . 30,8 x 25 cm [papel]
Acervo Banco Itaú S.A.



38. Antonio Dias. *Os Restos do Herói*, 1966
Acrílica, óleo e vinil sobre madeira e tecido estofado
185x178x35 cm
Acervo do Artista

Tanto Goeldi como Antonio Dias tratavam de temas do cotidiano, mas de maneira diferente: enquanto um mostra figuras de um cotidiano contemplativo, o outro mostra o cotidiano sob um viés crítico. Há de comum entre os dois trabalhos de ilustração para periódicos e desenhos de ambos com linguagem estilizada. O que os distancia de fato é a técnica: Goeldi consagrou-se pela gravura tradicional; já Antonio Dias, embora não abandonasse a tradição, buscava algo novo, e seus trabalhos são resultado de uma pesquisa pessoal intensa de materiais e técnicas. Chega uma hora em que o ensino que é oferecido no Ateliê não corresponde mais às expectativas de Antonio Dias, que passa a realizar trabalhos de forma autônoma e estudos como autodidata.

Enquanto estudava, Antonio Dias ainda realizava alguns trabalhos com ilustrações, como as que fez para a revista “Senhor”, que, segundo ele, era uma revista para intelectuais que circulava na época. Sua primeira participação em exposições se deu no Salão Nacional de Arte Moderna, mas com trabalhos ainda dentro dos padrões modernistas, e sua primeira participação significativa em salões foi no 20º Salão Paranaense de Artes Plásticas, no qual ganhou Medalha de ouro e um prêmio em dinheiro na categoria desenho. É nessa época que seus trabalhos começaram a ganhar visibilidade. A pintura com tons opacos em relevo, realizada em gesso, com signos indígenas, deu lugar a um estilo virulento com imagens dilacerantes, que certamente condiziam com o momento histórico brasileiro e até mesmo mundial.

A geração de jovens dos anos sessenta era privilegiada por viver momentos significativos da vida nacional, mas ao mesmo tempo, tinha de viver momentos de perplexidade entre os ideais

que levava consigo e os conceitos impostos como o politicamente correto.

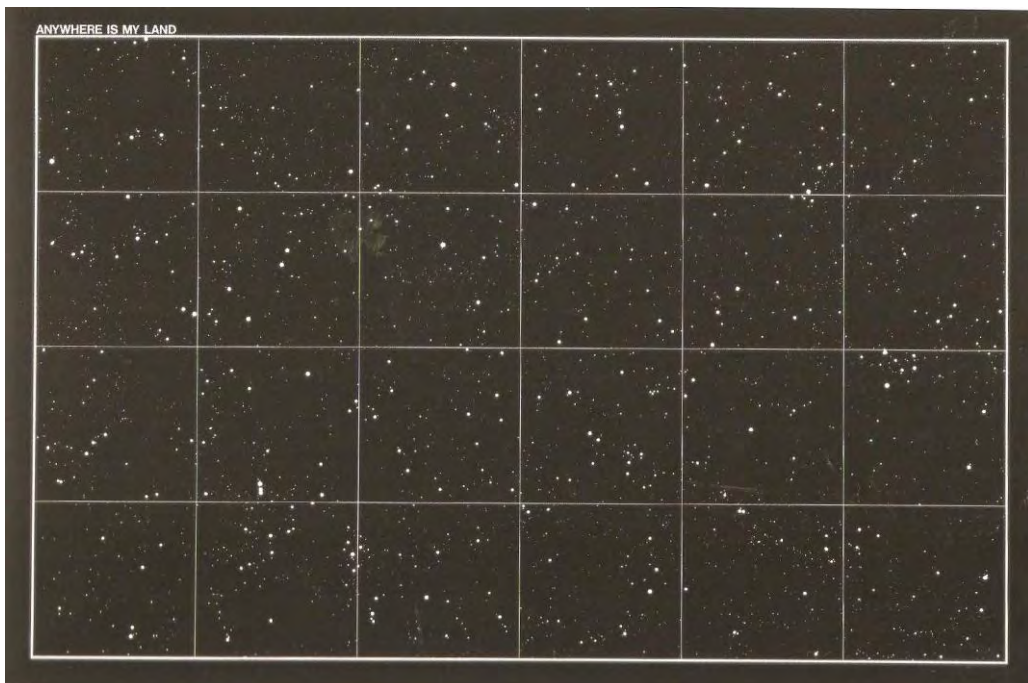
Tal dualidade atingiu em cheio o artista, que começou a pintar o homem em raio-X: eram vísceras, o ser humano ferido, a contradição entre a justiça e a força, levando suas ferramentas de trabalho a um engajamento político total. (VICTORINO, 2005⁷)

Era esse o novo realismo: figuras como as de Antonio Dias, que evocavam as linguagens conhecidas do cinema, da televisão, da imprensa, de ícones religiosos a crônicas policiais, além de não renegar sua origem da gravura e dos cordéis, que não tinham linearidade narrativa nem heróis, mostrando, ao mesmo tempo, erotismo e violência, foram as que melhor representaram o período e caracterizaram-se como uma verdadeira vanguarda criativa. Foi com essa linguagem “mista” que se apropriava do novo sem renegar suportes e técnicas tradicionais, numa época marcada por uma crise de técnicas artísticas: que Antonio Dias apostou na experimentação, e isso o levou ao patamar artístico no qual se encontra hoje.

⁷ Artigo *A Arte da Contestação* (2005), disponível em www.antoniodias.com (01/06/2011)

2.3 Do Brasil para o Mundo

A partida para a Europa, consequência do prêmio que havia ganhado na IV Bienal de Paris, mudou sua vida. Desde então, ele passou a dividir residência entre o Brasil e Europa. Talvez seja isso que tenha feito realizar trabalhos como *Anywhere is my land*, de 1968 (fig. 39), por trazer consigo uma história de tantas travessias entre um lugar e outro em todas as fases da vida.



39. Antonio Dias. *Anywhere is my Land*, 1968. Acrílico sobre tela. 130 x 195 cm.
Acervo do Artista

Chegando a Paris, o clima era tenso e o cenário politicamente agitado, “uma festa regada a coquetel molotov”. Nessa época, o movimento estudantil promovia verdadeira luta em nome de desejos libertários no Quartier Latin, e Antonio Dias não ficou de fora. Já haviam acontecido muitos conflitos, sobre os quais se manteve o controle, mas Antonio Dias viveu o

período da maior revolta, no qual, inclusive, até mesmo a República francesa foi posta em risco. Enquanto realizava trabalhos no campo da arte, como pintar tecidos para grifes (Apple, Fiorucci, Gunther Sachs) e ilustrações para a revista *Elle*, o artista também assumiu, na Universidade Censier, uma função em meio ao fervor político promovido pelos estudantes: no turno da noite - chefiava a segurança de um hospital clandestino. Nos anos em que esteve na França, realizou a obra *History*, (1968), um pedaço de plástico contendo restos e poeiras, que reflete bem o que viveu por lá e que será objeto de análise neste trabalho, mais adiante. Recebeu então um convite para se retirar da França, pois sua situação ficara irregular. Sobre esse período, o artista declarou:

...Olhando para meus trabalhos, como, por exemplo, "Solitário e Coletivo" (fórmica e borracha sobre madeira, ambos de 1967), percebo que eram retratos de como eu estava: cubos pretos, fechados por fora e vazios por dentro. Estava pronto para arranjar um conteúdo. 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. (DIAS: 1999, pág. 15 e 16)

Felizmente, em Milão, onde passaria a viver por vinte anos, o artista encontrou o lugar ideal para realização de seus trabalhos, que passaram a ser seu único meio de sustento. Foi nesse período que sua arte mudou, "*Da figuração exuberante e violenta dos anos 60, Dias deslocou-se para imagens desérticas, antilíricas e de grande economia formal, nos anos 70⁸*", diz a curadora brasileira Ligia Canongia (2002). Nessa fase produziu o maior número de trabalhos com palavras.

⁸ Texto publicado no folder da exposição "Antonio Dias - O País Inventado", Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, ES, 2002

Os trabalhos realizados durante os anos 60, no Brasil, carregavam em si uma carga ideológica, mas não panfletária; as imagens eram cruéis e pornográficas, ao mesmo tempo em que eram irônicas. Já nos anos 70, os elementos passaram a ser mais sutis, sem, no entanto, perder intensidade. Isso aconteceu porque, ao ter contato com o que estava sendo produzido pelos artistas franceses - trabalhos que mostravam de forma explícita bandeiras e fuzis nas mãos. O artista se incomodou e quis se afastar desse tipo de imagem.

Em meados de 1970, as obras se transformam, as cores praticamente desaparecem, ficando apenas o preto e o branco como verdadeiros contrastes; as imagens configuram-se em palavras, e os outros elementos aparecem em seus estágios primários de composição: pontos e linhas. Os pontos são pingos borrifados de um spray quebrado propositalmente, o fundo é preto e os pingos, brancos; as composições se assemelham a um céu noturno e aparecem linhas retas dividindo a composição em quadrados que a transformam em imagens de cartografia. O suporte é, na maioria das vezes, a tela, e quando não, o quadrado em diferentes suportes (pedra, madeira). As palavras colocadas, ou os títulos, sugerem sons sussurrados ou ecos no vazio. Mas essa questão do uso que Antonio Dias faz das palavras será tratada mais especificamente no próximo capítulo.

Os trabalhos do final dos anos 60 e início dos 70, que são diagramas em preto e branco, eram até pensados de forma que todos pudessem executá-lo em casa ou na parede do quarto, onde quisessem. Se hoje eu tivesse de pensar um desses trabalhos, não saberia mais me colocar na mesma condição em que foram produzidos. (DIAS, 1999, pág. 49)

Na fase anterior, as imagens eram mais simbólicas e os temas se aproximavam da realidade. O artista diz que sempre procurou colocar em seu trabalho os problemas que vivia, mas nesse período, entre fins da década de 60 e início da década de 70, quando ele procurou trabalhar com palavras, disse que queria distanciar-se emotivamente do que produzia e para isto pegava pedaços de frases usados em bulas de produtos de beleza e dava o título.

Busco guardar distância das coisas que aconteceram entre o trabalho e eu, deixar o espectador mais à vontade para não ter de entrar nos meus problemas (...) A fragmentação do quadro tinha o intuito de liberar o trabalho do compromisso de ser uma composição, para deixar sair o subjetivo numa sucessão de imagens. (DIAS: 1999, pág. 65)

Só em 1972, voltou ao Brasil, ano em que passou a receber uma bolsa da Fundação Guggenheim, Nova Iorque. Diz Antonio Dias que se assustou com o “novo” Rio de Janeiro da linguagem dos surfistas e camisetas coloridas, ficou apenas três semanas e foi embora, voltando no ano de 1973, mas desta vez por três anos, para realizar um trabalho como professor convidado da Universidade da Paraíba, voltando em seguida para Milão.

Nesse período dos anos 70, Antonio Dias desenvolveu uma série de trabalhos com uma temática metalingüística chamados de *A Ilustração da Arte*, nos quais ele traz uma problemática: a relação entre estética e economia. Antonio Dias representa com composições geométricas o mercado de arte. Os elementos dessa série remetem a um jogo de interesses e de ideologias, metáfora do jogo da vida. Numa sequência de trabalhos, cada um dialoga com o anterior, quase como em um ritmo evolutivo,

no qual uma forma se repete (essa forma se transformou em uma espécie de “etiqueta” dos trabalhos de Antonio Dias): um retângulo do qual é retirado uma “fatia” quadrada de um canto (fig. 40). Essa forma foi usada pelo artista em outros trabalhos, como na instalação de *O País Inventado*.



40. Antonio Dias
A Ilustração da Arte/Arte & Sociedade/Modelo, 1975
Óxido de ferro e vinil sobre madeira
Coleção Particular

Também faz parte da série *A Ilustração da Arte* montagens fotográficas e filmes gravados em Super-8. Um deles, inclusive, chamado *GIMMICK*, mostra de maneira metafórica o primeiro filme cinematográfico que impressionou o artista pela dinâmica ilusionista das dimensões. O filme era *King Kong* e o encantamento se deu pelo fato de que o que era grande no filme poderia ser pequeno na realidade. Esta mesma reflexão está presente em alguns aspectos do vídeo *GIMMICK*.

Os outros filmes da série *A Ilustração da Arte* são classificados como *Nascimento do cinema indolor - três hipóteses de suicídio cinematográfico*. Todos os vídeos trazem, da mesma maneira que nos trabalhos de artes plásticas da série, um conteúdo metalinguístico, nos quais estão presentes as questões processuais do filme.

O envolvimento de Antonio Dias com a linguagem do vídeo começou na década de 1960. Em 1966, o artista fez parte de um documentário de Antonio Carlos da Fontoura junto com outros dois artistas: Roberto Magalhães e Rubens Guerchman. No documentário cada artista aparece separadamente, se apresentando e apresentando seu trabalho ao mesmo tempo em que divagam sobre as questões do próprio processo de criação. Antonio Dias aparece com uma máscara de gás com que transita por vários lugares.

Nos anos que se seguiram, durante a década de 1970, Antonio Dias também realizou outros trabalhos com vídeo, como: *O Serviço de Informação de New York* (1972), *O Herói da Classe Operária/Comendo/Lavando* (1974), *Brand XXX/Smoke gets in Your Eyes* (1976), e duas instalações que utilizam vídeos projetados: *Conversation-Piece* (1973) e *Uma mosca em meu filme* (1976). Depois desses trabalhos, o artista só voltou a trabalhar com vídeo a partir dos anos 2000. Em entrevista para o programa CATÁLOGO, no CANAL BRASIL (TV a cabo), em 2009, o artista revelou “*Eu trabalho com cinema ou vídeo e eu parei aos 30 anos, agora eu recomecei há pouco tempo. Resolvi fazer de novo um vídeo: fui estimulado - me deram uma câmera (risos)!*”. Na mostra de arte erótica, na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro, em 2010, foi exposta uma vídeo-instalação inédita chamada *Derrotas e Vitórias (para Bento)*, feita em 2006. Consistia em três telas: a do meio em tons de vermelho, e as laterais com imagens orgânicas como frutos, caracóis etc., que, segundo a curadora da mostra, Ligia Canongia, são formas de “certa sensualidade” condizendo com a temática erótica da exposição.

2.4 O Novo Mundo

Em 1977, Antonio Dias viajou para o Nepal. Como sempre fez o homem de lugar nenhum e de todos os lugares, partiu em busca de novas possibilidades e de outras experiências. Lá, sua pesquisa se voltou para as técnicas de produção artesanal de papel. Devido à escassez de papel para realizar seus trabalhos, o artista, decidiu, ele mesmo, produzir papéis e encontrou nessa produção a própria forma de realização do trabalho.

Com diferentes texturas, em variadas dimensões, os papéis de Antonio Dias também trazem em si uma carga conceitual da própria produção. Os materiais como ervas, chás, curry, barro e óxido de ferro, usados na confecção dos papéis, tinham contextos diferentes para o artista e para seus auxiliares, artesãos nepaleses. No Brasil, os condimentos são vendidos abundantemente por um preço barato, embora sejam indispensáveis para o preparo de saborosos pratos, e os chás, também vendidos a preços modestos, servem como milagrosos remédios, ou seja, o valor econômico subjuga o valor cultural desses elementos “mágicos” – indispensáveis e curativos. Já no Nepal esses artigos são raros e caros. Diz Antonio Dias, acerca de um momento de experimentação na confecção de um papel:

Eu percebi os olhares penalizados quando joguei oito quilos de chá dentro da pasta de celulose. Mas, no dia seguinte, eles se organizaram para discutir as qualidades ou possibilidades da nova superfície. E não pareciam lamentar o chá ‘perdido’. (DIAS apud HERKENHOFF, 1999, pág. 57)

Pode-se dizer que o uso desses materiais, que têm um alto valor econômico no Nepal, possibilitou ao artista fazer uma reflexão junto com seus ajudantes nepaleses sobre o valor da arte. Nesse caso, no entanto, o valor econômico teria sido subjugado pelo valor simbólico (mágico) desses materiais. Os ajudantes chamaram a obra, constituída de quatro círculos de papel artesanal, de *Niranjani rakhar*, que quer dizer “é azul e vasto”, o que também serve de resposta no Nepal para a pergunta sobre a forma de Deus, isto é, as ervas e os chás retomam o seu valor mágico, transcendental, que também está presente na Arte. “*Em cada trabalho havia um processo ou uma idéia que eu explicava para eles*”, disse Antonio Dias acerca do trabalho que realizou com os artesãos no Nepal.

41. Antonio Dias

A Ilustração da Arte/Ferramenta & trabalho,
1977

Papel Nepalês feito a mão, barro vermelho
60x240 cm

Coleção particular



Artista e artesão se misturaram no processo de produção das obras realizadas no Nepal, tanto no trabalho técnico quanto nas relações cognitivas (simbólicas) da obra. A questão do “valor da arte” já discutida por Antonio Dias na série *A Ilustração da Arte* foi retomada. Dessa vez, porém, pensando não mais no valor econômico e no mercado, mas no valor simbólico e no processo de trabalho. Para isso foi criada a obra *A Ilustração da Arte/Ferramenta e Trabalho* (1977), na qual estão impressas sobre o papel nepalês e barro vermelho as mãos do artista e do artesão Kul Bahadur (fig. 41).

De volta ao ocidente, os trabalhos de Antonio Dias se renovam mais uma vez

“Depois das suaves cromias deixadas pelo chá no papel produzido pelo artista no Nepal, a cor explode na obra de Antonio Dias através de novos materiais – óxidos, metais e minerais – que passa a utilizar no final dos anos 70. O resultado nos anos 80 são quadros suntuosos como ícones bizantinos, em que os tons solenes do vermelho e do ouro evocam uma religiosidade antiga”. (BYINGTON, 2000, pág. 17)

A década de 1980 foi repleta de consagrações da Arte de Antonio Dias: participou da 39ª Bienal de Veneza e da 16ª Bienal de São Paulo; fez exposições individuais em Munique e em Taiwan, além da participação em diversas exposições importantes em Nova Iorque, Finlândia e Alemanha. Em Berlim, no ano de 1988, passou a ser bolsista do DAAD e em 1989 mudou-se para a cidade de Colônia, também na Alemanha, onde mora até hoje.

Nos anos que se seguiram, Antonio Dias não abandonou os pigmentos. Usou, porém, pigmentos metálicos como o grafite, óxido de ferro, cobre e ouro. As composições, seja em papel nepalês, papelão ou tela, são feitas com sobreposições. Além

disso, realizou também trabalhos tridimensionais como instalações e objetos. As obras possuem características de uma nova fase, mas pode-se observar que o artista retomou, sob novos aspectos, as obras realizadas anteriormente. Esse tipo de experimentação se repetirá nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

É preciso ressaltar que os trabalhos que caracterizam as fases de Antonio Dias não resumem a sua obra. Isso porque o artista sempre realizou várias pesquisas simultaneamente. Diz carregar sempre consigo cadernos nos quais vai anotando ideias; e estas, às vezes, demoram anos para se concluir. A instalação realizada em 1996, *Kasakosovokasa*, demorou vinte anos para ser concretizada: trata-se de uma instalação feita com imagens da ampliação da pele, assim como a instalação *Flesh room with anima* realizada anos antes, em 1978 (figs. 42 e 43). Talvez por isso muitos trabalhos, apesar de passados muitos anos, carreguem semelhanças.



42. Antonio Dias
Flesh Room With Anima, 1978
Papel impresso sobre
parede
400 x 600 cm
Coleção Particular

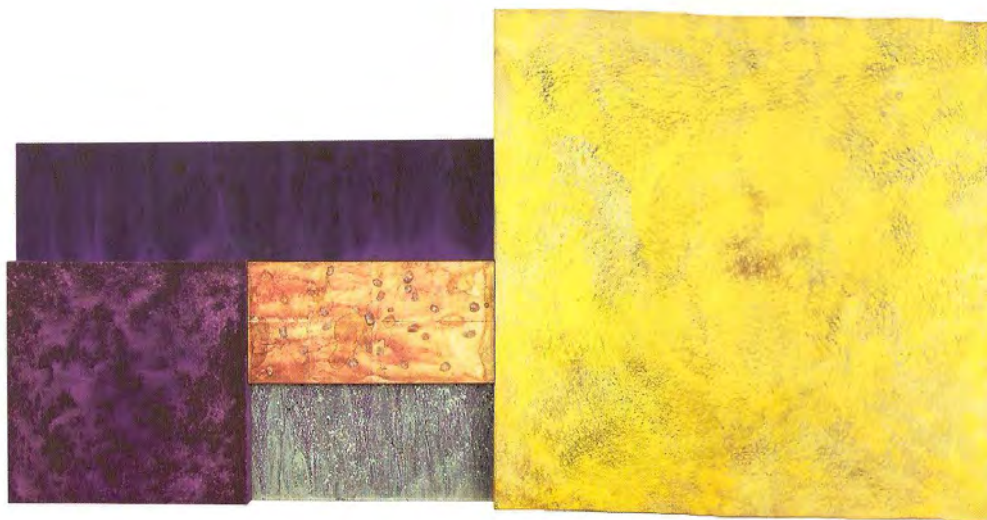


43. Antonio Dias. *KasaKosovoKasa*, 1996. Foto digital sobre colunas de PVC. 400 x 600 cm. Coleção Particular

Tem poucos trabalhos que eu me lembro de ter feito assim: “PUF! Saiu na hora”. A maior parte precisa de uma área de meditação (...) Eu não consigo imaginar um quadro que tem uma cena inteira (...) Vamos dizer que eu começo fazendo pequenos croquis muito simples sobre o que eu quero antes de filmar ou antes de produzir um trabalho. Eu não tenho essa coisa imediatista. O trabalho precisa de uma espécie de decantação. (DIAS, 2010)

2.5 50 Anos de Carreira

Hoje o artista continua trabalhando com sobreposições em telas que se fazem fragmentos de uma montagem que vai se completando, e que permanece eternamente em estado aberto para o novo: quando não mais para receber matéria colocada pelo artista, pelo menos para receber um novo olhar do fruidor. Pesquisa as cores, ainda em pigmentos, mas sente estar se libertando do pensamento “em preto e branco”: *“Hoje eu tenho uma certa alegria em tentar vencer essas coisas, trabalhar com cores que eu jamais usei: um roxo, um cor-de-rosa, um amarelo limão”*, diz o artista (fig. 44).



44. Antonio Dias. Fornalha, 2006. Acrílico, pigmento natural, ouro, cobre sobre tela. 120 x 240 cm. Coleção Particular

Em 2010, Antonio Dias completou 50 anos de carreira. Teve como homenagem duas grandes retrospectivas com os trabalhos das décadas de 60 e 70: uma em Zurique no primeiro semestre de 2010 e a segunda, na Pinacoteca do estado de São Paulo, no segundo semestre. Ainda produzindo e com trabalhos

que continuam sendo vendidos no mercado internacional de arte, diz que a arte brasileira “conquista corações” pelas ideias novas. Diz ainda que sempre realizou obras de arte por vontade e não como trabalho: *“Eu continuo vendo o trabalho como uma necessidade minha, de me externar (...) Não produzo para o mercado. Não faço. Não é porque uma coisa deu certo que eu vou ficar repetindo a mesma coisa”* (DIAS, 2010). Com sua experiência, Antonio Dias fundou um Núcleo de Arte Contemporânea, cuja proposta é a difusão da arte contemporânea nacional e da internacional. Lamenta que, embora o artista brasileiro tenha bom prestígio no cenário internacional, não haja uma política de apoio de qualidade aqui no país.

Em plena atividade, Antonio Dias carrega em seu semblante a tranquilidade da realização profissional e o bom humor para tratar das questões da luta para se viver de arte. Também na vida pessoal demonstra estar satisfeito com o que construiu (tem duas filhas, uma com a artista plástica Iole de Freitas e a outra com a curadora Ligia Canongia, e um relacionamento duradouro com a cantora Lica Cecato). Reconhece que em São Paulo está um dos maiores mapas de galerias de arte do mundo. Isso revela que, apesar da dificuldade, o Brasil é promissor na área das artes. Em sua fala, em sua postura e em seu esclarecimento, o artista mostra que dele ainda se pode esperar surpresas.



As Imagens/palavras de
Antonio Dias

Capítulo 3

As obras de Antonio Dias quando despontaram na década de 1960 eram feitas de um aglomerado de formas e cores vibrantes. As palavras que ali apareciam tinham uma qualidade formal e se infiltravam no acúmulo de figuras. É este o primeiro momento em que as palavras passaram a habitar as obras do artista. Depois, já em meados dos anos 1970, as palavras, ainda sem perder a sua qualidade formal, começam a trazer também uma carga conceitual que se mostrava à medida que o artista passava a pensar mais nas propriedades significantes do material ao invés de pensar figuras. É nesta fase que as cores vibrantes também desaparecem e ele passa a trabalhar mais com imagens em preto e branco. Por fim, no terceiro momento que aqui será analisado, Antonio Dias reduz apenas a palavras suas composições em grandes painéis em preto, chamados por ele de diagramas, nos quais a palavra assume plenamente sua qualidade conceitual.

Aqui serão analisadas três imagens de cada momento do artista já citados no parágrafo anterior, contando também uma fase de transição entre o segundo momento e o terceiro. Esses momentos serão chamados, respectivamente, de: *Complementaridade*, *Corpus*, *Transição* e *Diagramas*. Outras imagens poderão vir a aparecer complementando as leituras para possíveis associações.

3.1 Primeiro Momento: Complementaridade

As primeiras produções de Antonio Dias chegaram a ser comparadas, muitas vezes, com a linguagem das histórias em quadrinhos. Diz o artista que quando era criança uma moça, sua cuidadora, lhe mostrava os “comics” (quadrinhos), por meio dos quais aprendeu a ler. Por isso, a associação da imagem com a leitura é tão forte para ele (DIAS apud HERZOG: 2010, pág. 136). De fato, é comum encontrar nas produções de Antonio Dias a divisão da imagem em quadrados e figuras estilizadas com contornos bem definidos, o que denota uma semelhança com a maneira de se fazer HQs. Contudo, os trabalhos dessa época realizados por Antonio Dias nada têm a ver com o modo lúdico de se usar palavras e imagens dos quadrinhos. Em suas mãos, o jogo da relação imagem e palavra torna-se muito mais ambicioso e não há nada de ingênuo na maneira como compõe formalmente os elementos. Isso será visto aqui mais de perto na tentativa de buscar a essência dos trabalhos de Antonio Dias, no que diz respeito aos seus conceitos. Cada signo representado pode indicar diferentes leituras possíveis, mas é preciso deixar claro que as leituras aqui realizadas consideram, em primeiro lugar, as questões formais que se estabelecem na relação de imagens e palavras, bem como o próprio contexto histórico das obras.

Perceber-se-á, na amostragem de obras escolhidas para a análise da relação imagem e palavra, nesta fase chamada de *Complementaridade*, que os elementos se fundem e tomam características muito próximas da ilustração, pois, segundo Joly

(na ilustração): “*Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim*” (JOLY, 1996, pág. 121). Vê-se, por exemplo, que o artista se preocupa com o *desenho* das palavras que ora aparecem manuscritas, ou no estilo do stencil, ou ainda escritas com letras garrafais, a fim de não destoar da imagem e ganhar menos ou mais destaque.

Sendo Antonio Dias de origem nordestina, é provável que tenha sido influenciado pela linguagem da ilustração devido à existência da literatura de cordel, cujas capas são ilustradas com xilogravuras. Em comum entre essas ilustrações e as obras de Antonio Dias estão os contornos bem marcados das figuras e os enquadramentos em espaços quadrangulares.

O rigor da organização geométrica na composição, durante esse período, era regra para o artista. Segundo ele mesmo, só conseguiu se libertar disso quando foi ao Nepal e os trabalhos passaram a ser produzidos com uma técnica que pedia a irregularidade das bordas.

Tão rigoroso na composição geométrica como Antonio Dias foi o movimento artístico brasileiro que aconteceu uma década antes de o artista começar a produzir esses trabalhos – o Concretismo (fig. 69 e 70). O artista Max Bill, ganhador da primeira Bienal de São Paulo, em 1951, definia o Concretismo como:

Uma arte baseada em concepções matemáticas de ritmos e campos de energia, que retira a pintura da superfície de duas dimensões e posiciona dentro de um fenômeno pluridimensional, apenas com cores, luz e sugestões de movimento, fazendo com que o

espaço real e psíquico se superponham. (RIBEIRO:
2003, pág. 124)



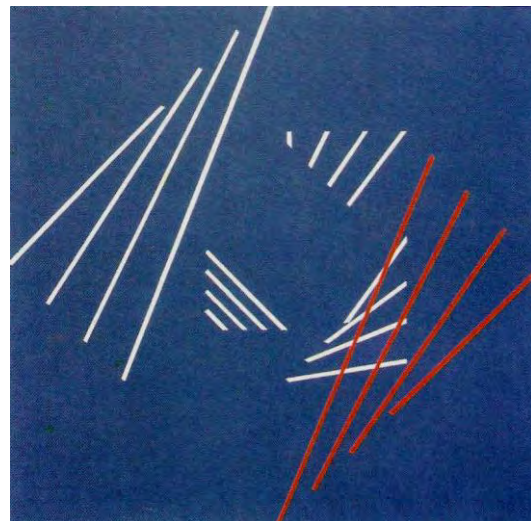
69. Luís Sacilotto

"C9201"

2001

Têmpera acrílica s/ tela

80 x 80 cm



70. Waldemar Cordeiro

Idéia invisível

1955

Tinta e massa sobre aglomerado

60 x 61 cm

Essa *concepção matemática* presente nas obras concretistas de vários artistas (dentre os quais estavam Geraldo de Barros, Luís Sacilotto e Waldemar Cordeiro) era, na verdade, uma abertura à experimentação dentro da rigidez de princípios, porém, na qual os quadros podiam ser “montados” e “desmontados” como peças pictóricas e geométricas até se

chegar a um resultado estético satisfatório naquele momento. Da mesma maneira, Antonio Dias acaba se valendo desse recurso de pensar a obra como encaixe de partes, fragmentos: “*são peças separadas. Eu não consigo imaginar um quadro que tenha uma cena inteira*” (DIAS, 2010).

As cores nas obras de Antonio Dias também foram influenciadas pelo Concretismo, bem como pela arte Pop (chamada também de Neodadá). Embora o artista negue essa influência, ela está visivelmente presente nos seus trabalhos. As cores no Concretismo eram pensadas como elementos puros que não desejavam ser, nas palavras de Waldemar Cordeiro (1950), “*peras ou homens*”, mas elemento plástico e construtivo de sensações. Já na arte Pop, as cores são “emprestadas” da publicidade com o intuito de serem elementos de uma arte “*jovem, espirituosa, sexy, chamativa e glamourosa*” (HAMILTON apud MADOFF: 1997, pág. 5 e 6). As cores, em ambos os movimentos, bem como em Antonio Dias, são fundamentais para se chegar aos diferentes propósitos de cada um - em comum entre eles está o modo de compor, selecionando as cores que sejam mais vibrantes e em tons luminosos.

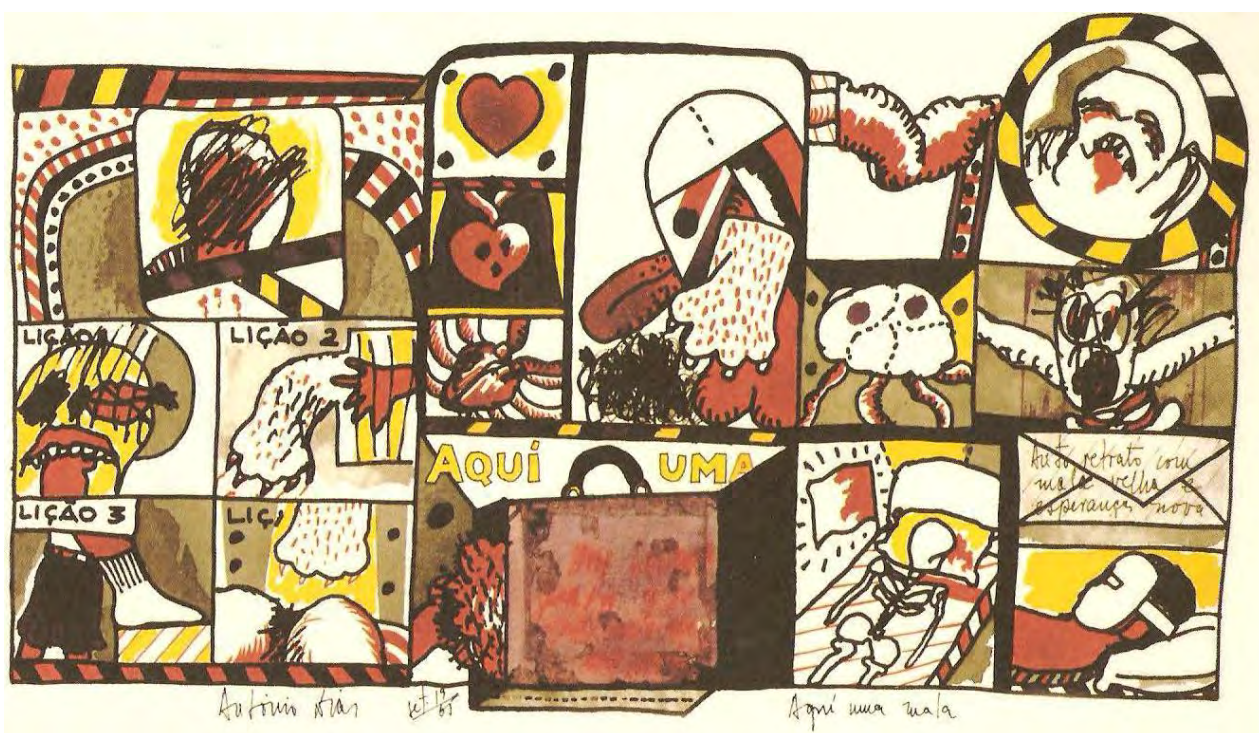
Segundo o próprio artista, ele não pensava muito em cores, devido à sua formação como gravurista, na qual “*tudo era visto em preto e branco*”. De fato, o preto é constante nos seus trabalhos, nos contornos das figuras estilizadas e também na divisão dos espaços em linhas de larga espessura. Como já foi dito aqui, isso era típico da xilogravura do cordel e, embora o artista utilizasse esse tipo de composição realizada por artistas populares, ele inovava essa linguagem dando a ela um aspecto diferente da arte popular, no sentido de linguagem do povo, remetendo-a ao popular no sentido da arte Pop, que começa a

ceder à cultura das massas sem perder o seu status de manifestação erudita da arte.

O vermelho, o amarelo e o roxo são predominantemente as cores mais encontradas nas obras de Antonio Dias da década de 1960. A linguagem das cores que ele utiliza se comunica de forma muito direta com o espectador, embora no dizer de Arnheim (2004) as cores sejam elementos mutáveis. Em suas composições com figuras viscerais, o vermelho e o amarelo ressaltam a intensidade emocional dos elementos. Segundo Dondis, *“o amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor e o vermelho é a mais ativa e emocional”* (DONDIS: 2000, pág. 65); sendo assim, essas cores reforçam a exibição das violentas e pornográficas imagens desenhadas pelo artista. Já o roxo é utilizado com menos frequência e aparece nas imagens buscando equilibrar a pintura, dando um matiz frio ao vermelho e abrandando a luminosidade do amarelo.

Os desenhos produzidos nas obras de Antonio Dias também têm muita relação com o estilo Pop de representação. A própria temática que buscava ser uma expressão muito exclusiva de cada artista dentro do movimento da Pop arte, como na arte do próprio Antonio Dias, agregava em si conceitos como a liberdade, a política e a sexualidade. As imagens, em ambos, são repletas de símbolos, de referências ideológicas e de personagens que, algumas vezes, são autorreferenciais.

O que se pode dizer até aqui é que quando Antonio Dias passa a ter sua obra reconhecida como vanguarda, já tem um vasto repertório artístico por meio do qual busca suas idéias, sem, no entanto, deixar de ser original.



71. Antonio Dias. *Aqui uma mala*, 1965. Aquarela sobre papel. 35x49.5 cm.
Coleção Geneviève & Jean Boghici, Rio de Janeiro

3.1.1 AQUI UMA MALA

Olhando de forma mais específica para a obra de Antonio Dias, o primeiro trabalho que será analisado aqui data de 1965 e chama-se *Aqui uma mala* (fig. 71). Nele aparecem diversos desenhos separados em áreas quadrangulares maiores ou menores, que sugerem uma simetria ou uma sequência. Observando os detalhes, percebe-se que as imagens por si só não parecem narrativas, mas associadas às palavras podem conduzir a uma ordem, principalmente quando o artista enumera os quadros colocando-os como *lições* (1, 2, 3...).

Algumas figuras têm uma aparência descuidada, um recurso utilizado por alguns artistas da Pop arte, como Robert Rauschenberg (fig. 72) e suas composições, nas quais a tinta escorria livremente sobre o suporte, ou nas serigrafias de Warhol (fig. 73), cuja imagem desaparecia cada vez mais à medida que a figura se repetia.



72. Robert Rauschenberg. Coleção, 1954. Óleo, papel, tecido e metal sobre madeira. 203,2 x 243,8 x 8,9cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco



73. Andy Warhol. Díptico de Marilyn (detalhe), 1962
Tinta de serigrafia sobre tinta polimerizada sintética sobre tela
208,3 x 289,6 cm. Galeria Tate

Contudo, o descuido dos desenhos de Antonio Dias tinha uma característica muito mais marginal, isto é, com uma expressão que negava a elaboração como negava a regra, fazendo parecer que a imagem surgia de uma expressão instintiva para continuar livre (embora se saiba que o aquilo que estava no quadro não era o primeiro traço, ou seja, uma imagem sem esboço, visto que o artista realizava muitos estudos antes de produzir). Depois de Antonio Dias, esse tipo de desenho veio a aparecer na década de 1980, em Nova Iorque, no traço de Basquiat, um artista que se consagrou primeiro como grafiteiro e cuja arte chegou a ser chamada de “primitivismo intelectualizado” (fig. 74). Em comum, apesar da produção em épocas diferentes, esses dois artistas tinham a qualidade da transgressão como um dos princípios de sua arte.

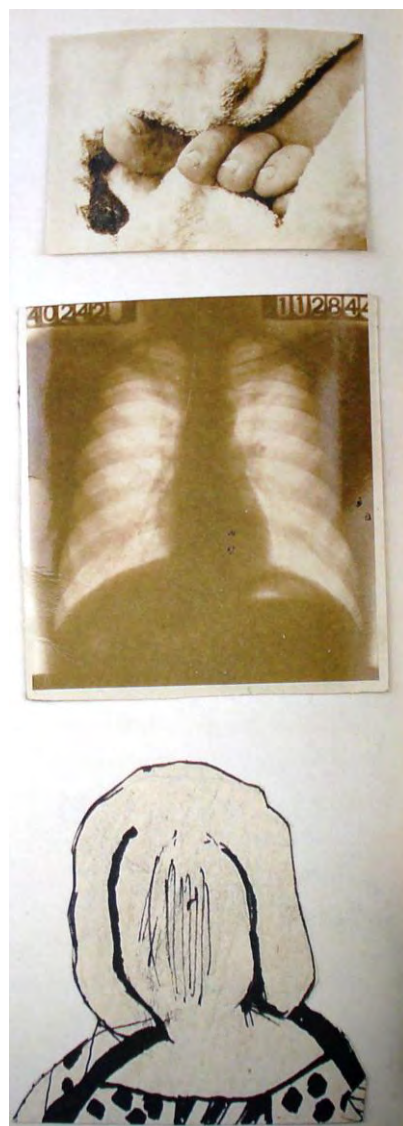


74. Jean-Michel Basquiat
Italiano (detalhe)
1983
Técnica Mista
225 x 203 cm
Fundação Brant, EUA

Destaca-se no centro da obra *Aqui uma mala*, uma figura antropomorfa que mistura partes humanas e animais como recurso icônico dos instintos humanos. Nos estudos do artista apresentados no catálogo da exposição ANYWHERE IS MY LAND, essas partes apresentam-se como fragmentos de fotografias, recortes e pequenos esboços (fig. 75).

Enquanto simbologia, o quadro traz os elementos como o coração, o esqueleto e a própria mala, entre outros. Com o coração o artista faz questão de ressaltar a ideia de passagem do visceral para o simbólico, e vice-versa colocando três imagens em uma sequência vertical na qual se vêem três desenhos de um coração representado de modos diferentes. É como explicitar um procedimento utilizado por todos os artistas, a todo momento, na transitoriedade entre o real e a representação.

Também o esqueleto aparece como imagem simbólica do Tânatos (personificação da morte) representando a ideia de descontinuidade encontrada



75. Detalhe de um dos cadernos de estudo do artista. Catálogo da exposição ANYWHERE IS MY LAND Pinacoteca do Estado, São Paulo

em Bataille⁹. Segundo ele, todos nós somos seres descontínuos vivendo em busca da continuidade que é a transcendentalidade.

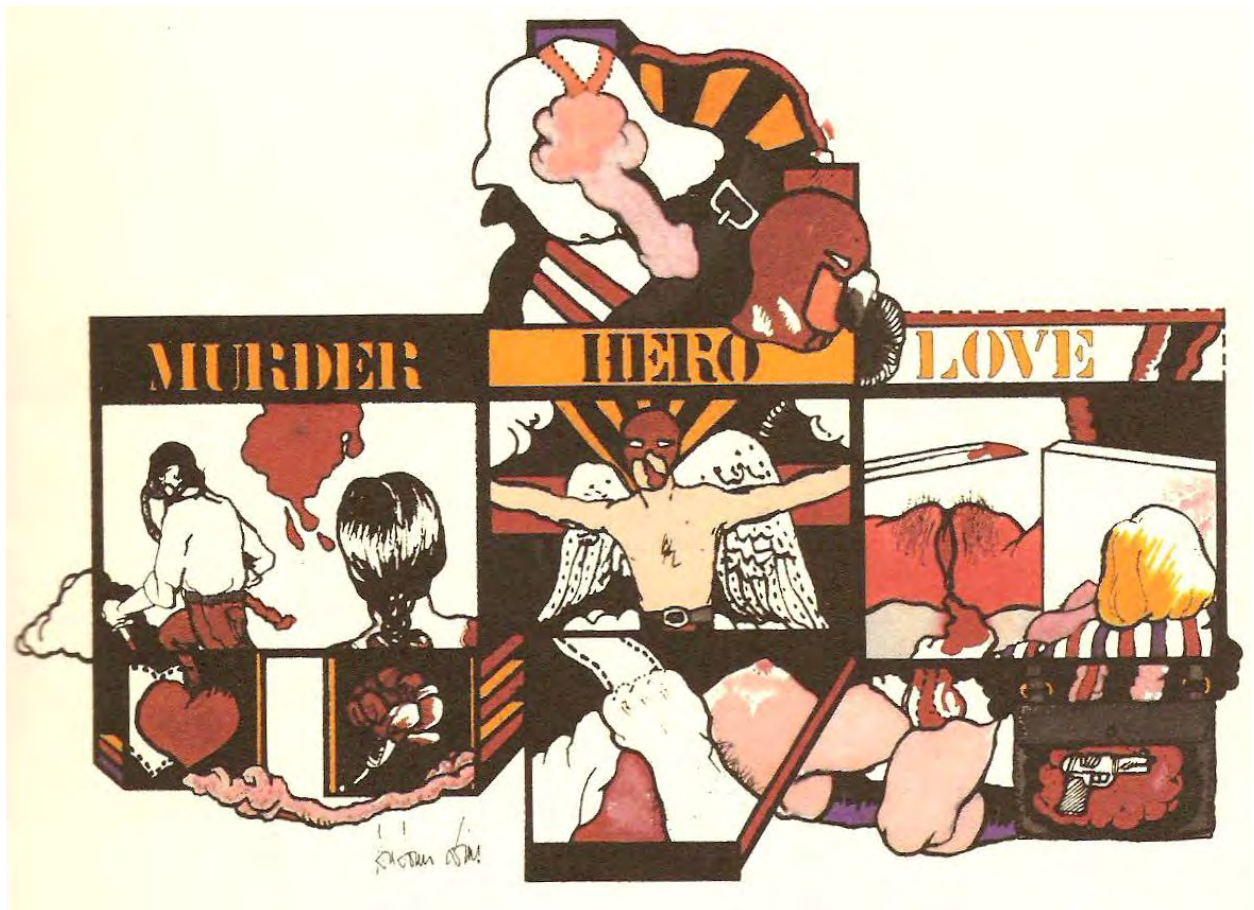
Esse conceito se mostra também por meio do objeto MALA, que neste caso é um ícone de mudança, estando numa situação entre um fim e um começo. Esta mudança a que se refere a obra está explicitada pelo artista em uma frase manuscrita que aparece sobre a imagem de um envelope dizendo: *Autorretrato com mala velha e esperança nova*. Ou seja, poder-se dizer que a mudança aqui colocada é a passagem entre o velho e o novo, o passado e o futuro.

As cores contidas na obra são o vermelho, o amarelo e o ocre. O ocre surge como um elemento que faz o papel representativamente gráfico da perspectiva colocada em planos. Sempre que essa cor aparece no quadro é para indicar o fundo. É superada pelo amarelo que surge rodeando algumas figuras e dando destaque a elas. Já o vermelho é uma cor que representa a si mesma colorindo as figuras do coração, da pele, de uma bandeira e até mesmo dissolve-se em tom amarronzado na mala. A característica icônica e simbólica do vermelho será vista neste capítulo, mais adiante.

A parte da obra que melhor representa a característica de complementaridade da imagem e da palavra é justamente naquela usada como recorte para o título. Nela a frase *Aqui uma* completa-se com a figura da mala, tornando-se *Aqui uma mala*. O artista ainda chega a transcrever a palavra *Autorretrato* relacionando os personagens ali colocados nas figuras consigo mesmo.

⁹ Escritor francês do séc. XX, conhecido por suas ideias a respeito do tema erotismo. Fez contribuições aos campos da literatura, filosofia e sociologia, entre outras.

Essa transitoriedade entre o velho e o novo colocada na obra mostra-se como um reflexo do próprio processo de produção do artista que visita a tradição dos cordéis e da própria técnica artística, ao mesmo tempo que dialoga com movimentos da arte contemporânea e inova o espaço pictórico por meio de uma representação transgressora.



76. Antonio Dias. *Murder, Hero, Love*, 1966. Aquarela sobre papel. 37x50 cm.
Coleção Geneviève & Jean Boghici, Rio de Janeiro

3.1.2 MURDER, HERO, LOVE

Na segunda obra a ser analisada, *Murder, hero, Love* de 1966 (fig. 76), o artista deixa de escrever em português as palavras do quadro e passa a colocá-las em inglês. Um ano antes da produção dessa obra, a arte de Antonio Dias já havia começado a se internacionalizar, tendo feito em 1965 sua primeira exposição individual na Europa (Galeria Houston-Brown, Paris) e ganhado o prêmio de pintura na IV Bienal de Paris, o que seria apenas um dos prováveis motivos para a tradução das palavras para outra língua, mais aceita na comunicação internacional. Outra possibilidade é a intencionalidade de “falar” aos americanos.



77. Detalhe de um dos cadernos de estudo do artista. Disponível no Catálogo da exposição ANYWHERE IS MY LAND. Pinacoteca do Estado São Paulo

Observando-se a composição realizada pelo artista perceber-se-á de modo implícito, na parte superior do quadro, a cabeça de uma Águia, símbolo da nação americana desde 1782. Isso pode ser confirmado por meio dos estudos do artista (fig. 77) e de outras obras suas em que utilizou o mesmo símbolo (fig. 78 e 79). Visto por esse viés, é evidente que a obra tem uma temática política e ideológica contra os EUA, muito comum entre os artistas brasileiros na época.



78. Antonio Dias
Retrato com Raiva da
Águia, 1965
Nanquim e aquarela,
21 x 42,5 cm



79. Antonio Dias. *A morte da América: Bamboo!*, 1967. Acrílica sobre madeira.
97x190cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ao lidar com a palavra, desta vez o artista substitui a manuscritura pelas as letras de stencil. O stencil consiste em placas plásticas vazadas em determinados formatos. É um recurso usado para uniformizar as letras utilizadas nas palavras padronizando a escrita em um suporte.

Na obra MURDER, HERO, LOVE, as palavras que significam, respectivamente, ASSASSINATO, HERÓI E AMOR destacam-se como títulos seguidos de imagens pornográficas e violentas e cuja figura central é um homem alado e mascarado, talvez ilustrando o suposto Herói.

As imagens novamente dialogam com as ideias de Bataille e parecem saltar do livro *História do olho* escrito por ele. Segundo Moraes, na concepção de Bataille:

A união dos corpos corresponde a violação das identidades: nesse processo, as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão do cosmos. Ou como completa Bataille em *O erotismo*, numa passagem que poderia perfeitamente resumir seu primeiro livro: “O sentido último do erotismo é a morte”. (MORAES, 2003, pág. 20)

A relação entre Bataille e esta obra de Antonio Dias está no modo de abordar as questões do amor, da morte e da transcendência (neste caso personificada na figura idealizada do herói), como aspectos de um mesmo viés significativo no qual um precisa do outro para se definir. No contexto da Pop Arte americana as questões do erotismo, da morte e do herói também aparecem, mas com uma relação diferente da abordada por Antonio Dias.

A sexualidade feminina e masculina associadas à ideia de exaltação da pátria e a situações de guerra aparece muitas vezes como temática das obras pop americanas. Poder-se-ia dizer que Antonio Dias critica esse tipo de associação à medida que exhibe no lugar da sexualidade, a pornografia; no lugar da guerra, a morte enquanto assassinato; e no lugar do heroísmo da nação americana, a figura estranha de um mascarado. Uma comparação cabível seria entre *Murder, hero, Love* e *Eu era o brinquedo de um rico*, colagem realizada por Eduardo Paolozzi em 1947 (fig. 80).



80. Eduardo Paolozzi
Eu era o brinquedo de um rico,
1947
Colagem montada sobre cartão
35,9 x 23,8 cm
Galeria Tate

Em ambas, a genitália feminina é exibida: na primeira explicitamente, e na segunda, na forma de torta de cereja; o falo está exposto várias vezes na obra de Antonio Dias, e de modo alusivo na garrafa e na pistola em Paolozzi. As asas do suposto herói se mostram sob as costas do mascarado de Antonio Dias, e em Paolozzi, na imagem do avião de guerra americano. Ainda é preciso dizer que as cores estão em tons muito próximos em ambas, a preta, a amarela e a vermelha, além de alguns tons rosáceos, todas quentes, fazendo referências principalmente à pele e ao sangue.

Embora tenha sido realizada quase vinte anos depois da colagem de Paolozzi, a obra realizada por Antonio Dias era uma crítica à ideia nacionalista americana na década de 1960. Enquanto isso, nos EUA, artistas continuavam a exibir obras com a mesma temática da tríade sensualidade/guerra/nacionalismo muitas vezes utilizando nas palavras também a técnica do stencil. Contudo, nem todos os artistas Pop americanos aderiram à absorção do “sonho americano”; também houve aqueles que utilizaram a mesma tríade para protestar contra a política de guerra e de exacerbado consumo nos EUA.



81. Antonio Dias. *Ainda olho, ainda falo*, 1966. Aquarela sobre papel. 33.5x43.6 cm.
Coleção Geneviève & Jean Boghici, Rio de Janeiro

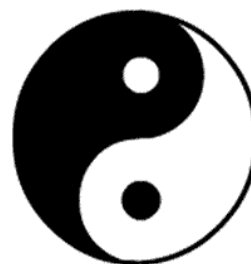
3.1.3 AINDA OLHO, AINDA FALO

A terceira obra a ser analisada chama-se *Ainda olho, ainda falo*, realizada também em 1966 (fig. 81). As palavras que se apresentam nessa pintura são principalmente OLHO e FALO. As duas primeiras palavras têm sentido duplicado, sendo ambas, ao mesmo tempo, verbo e órgão. Da mesma maneira, cada figura colocada na imagem se duplica mostrando duas facetas.

No centro da imagem há um círculo. Poucas vezes Antonio Dias utilizou o círculo, mas quando ele aparece na sua composição destaca-se entre as formas quadrangulares. Segundo Dondis, a forma circular “*se associa à infinitude, calidez e proteção*” (DONDIS, 1997, pág. 58). Justifica-se, então, o porquê de o coração, órgão vital, aparecer na obra dentro do círculo. Um símbolo que traz o círculo como referência e que também poderia ser associado ao círculo usado por Antonio Dias no contexto dessa obra é o símbolo chinês *yin-yang* (fig. 82), pois:

É dinâmico tanto em sua simplicidade quanto em sua complexidade, movendo-se incessantemente; seu estado visual negativo-positivo nunca se resolve. Encontra-se o mais próximo possível de um equilíbrio de elementos individuais que formam um todo coerente. (DONDIS, 1997, pág. 48)

Essa leitura do símbolo *yin-yang* também poderia se aplicar ao trabalho *Ainda olho, ainda falo* de Antonio Dias, pois ele consegue, da mesma maneira, manter a dinamicidade dos elementos e um equilíbrio formal da composição, ao mesmo tempo em que trata de modo figurativo os



82. Símbolo Chinês Yin-Yang

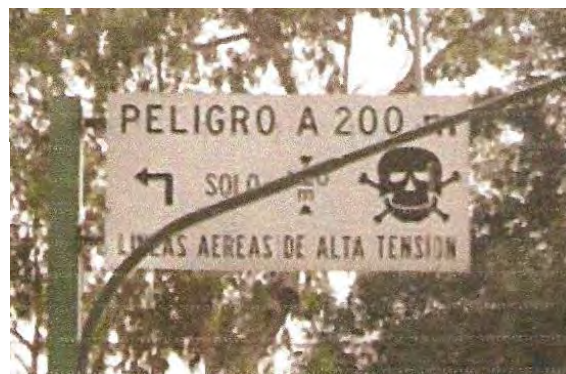
antagonismos ou ambiguidades. Há uma tensão constante entre as figuras.

Um dos elementos que se duplica no quadro, entre outros, é a figura da caveira. Uma delas aparece com dois ossos cruzados embaixo do crânio. Segundo uma norma internacional de sinalização, este símbolo significa perigo, usado para indicar que se deve manter distância ou tomar cuidado.



Do lado oposto tem-se uma caveira sem os ossos cruzados e com dentes protuberantes, quase que sorrindo. A representação da caveira sorridente é muito comum no México, onde, além de representar a morte, a caveira também é um ícone de humor. Um exemplo disso é uma placa, encontrada na cidade no México (fig. 83), a qual, ao mesmo tempo em que informa do perigo, respeitando a sinalização internacional, também reforça a cultura mexicana, já que aparece sorrindo. Da mesma forma, na obra de Antonio Dias, a morte é tratada com dois sentidos: bom e ruim.

83. Fotografia de uma placa localizada na Cidade do México, citada por Lyara Apostolico em sua tese de doutorado, *A imagem deslocada*, USP, 2006





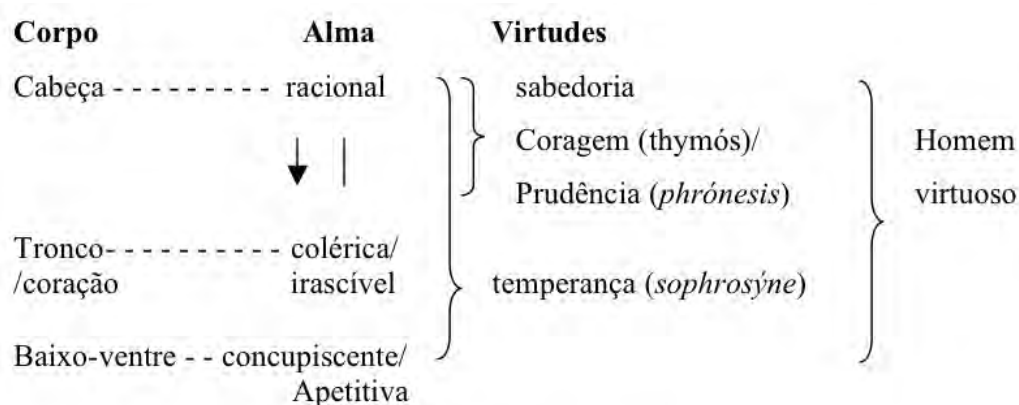
81a. Figura antropomorfa

Duas figuras antropomorfas também estão presentes no quadro. Elas têm semelhanças estruturais, como o uso de uma máscara e o corpo, que é uma mistura de humano e animal, deixando transparecer, ainda, ossos em algumas partes.

O primeiro (fig. 81a) está associado ao OLHO que aparece escrito e desenhado ao redor da figura, e traz no peito, em destaque, um coração. A parte inferior do corpo está “censurada” por um X e uma das mãos segura uma garrafa de água que abastece um coração. Poder-se-ia associar essa figura à ideia de Platão, na qual o homem está dividido em três partes: alma apetitiva, alma colérica e alma racional (fig. 84):

A alma apetitiva ou concupiscente se ligaria ao corpo pelo baixo-ventre, estando sujeita à transitoriedade e à imperfeição. A alma colérica ou irascível se ligaria ao corpo pelo coração e, por isso, seria também mortal e efêmera. (PAGNI: 2010, pág. 17).

A alma colérica, segundo Platão, representava o papel social do militar na Grécia Antiga. Este deveria desenvolver mais as virtudes da coragem e da prudência e seu aprendizado deveria acontecer a fim de “*torná-los duros ao sofrimento imediato e perspectivarem, sem medo, o significado da boa morte para os destinos da República e de si mesmo*” (PAGNI, 2010, pág. 26), além disso, a não-submissão do homem às suas partes inferiores (baixo-ventre – concupiscência) era condição ideal para o desenvolvimento das virtudes e da não escravização do homem pelo corpo.



84. Fonte: apud PAGNI; Silva 2007, pág.44

A figura representada na obra de Antonio Dias seria então o homem virtuoso, corajoso, que se rege pelos princípios da *alma colérica*, ou seja, pelos anseios do coração, e que não se deixa mover pelo desejo (instinto, sexualidade) e por isso anula-se da cintura para baixo. Ele age pela paixão, cujas características remetem ao Herói. Isto é reforçado pela associação dos elementos em seu entorno: a “caveira da boa morte” (a honra de morrer por uma causa) e o olho que se mantém alerta.



81b. Figura antropomorfa

A segunda versão da figura antropomorfa (fig. 81b) não é um homem virtuoso de acordo com o conceito de Platão, mas o homem concupiscente que se deixa levar pela força do instinto animal e sexual. Por isso está associado ao FALO, que aparece próximo a ele. Possui asas estabelecendo uma relação simbólica com a liberdade. Contrariando Platão, cuja ideia de liberdade é definida no *Mito da Caverna* como algo que só pode ser alcançado pela razão, esse homem coloca a liberdade ao alcance da vontade, indicando que para se ser livre não se deve deixar prender por nada, por nenhum preceito ou regra, seja ela qual for, até mesmo contra a razão.

Todas as duas figuras sugerem o sentimento que as move (paixão e instinto, respectivamente) e todas demonstram que mais do que apenas SENTIR, elas também buscam *agir* de acordo com o que sentem. A segunda figura reforça essa ideia de ação porque segura folhas de papel e um instrumento que pode ser um lápis ou caneta, e ao fundo aparece a palavra FALO (neste

caso, significando o verbo). É como dizer que aqui está a figura do artista que não se cala e que usa a arte para se expressar.

As imagens e palavras demonstram que o homem aqui representado, em ambas as figuras, como sendo um só, está atento. Ele vê, ele sente e ele age. O título diz: “*Ainda olho, ainda falo*”, como se essa fosse uma condição permanente (*ainda*) e que só se findará quando não houver mais possibilidade de expressão.

A associação da figura antropomorfa desenhada por Antonio Dias e o esquema de divisão do homem enquanto razão, emoção e instinto, descrito por Platão, é possível, de acordo com a semiótica peirceana, na qual foi concebido o conceito de ícone. É preciso ressaltar que as questões semióticas não serão aprofundadas aqui, mas neste caso elas são necessárias para justificar a similaridade entre o ser que Antonio Dias representou e a teoria de Platão.

Segundo Santaella (1993), existem vários níveis de iconicidade, dentre os quais estão os hipóícones: imagem, diagrama e metáfora. Assim ela os define:

A definição, à primeira vista enigmática, de imagem fica mais simples quando se traduz “primeiras primeiridades” por similaridade na aparência. As imagens representam seus objetos porque apresentam similaridades ao nível de qualidade. “Qualquer imagem material, como uma pintura, por exemplo, é amplamente convencional em seu modo de representação; contudo, em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada hipóícone” (CP, 2.276). Os diagramas representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto (gráficos de qualquer espécie, por exemplo). A metáfora faz um paralelo entre o caráter representativo do signo, isto é, seu significado e algo diverso dele. Em síntese a imagem é uma similaridade na aparência, o diagrama, nas relações, e a

metáfora, no significado. (SANTAELLA: 1993, pág. 44)

Quando Antonio Dias coloca de modo tão explícito a imagem de um ser com traços humanos, dividindo sua carne com membros animais e a figura simbólica da paixão (o coração), seu personagem torna-se hipoícone da teoria de Platão, que não tem uma representação definida, mas que é possível ser entendida por meio de um diagrama (o que foi realizado por Pagni e usado aqui, é um exemplo).

A cor também tem significação na obra. Mais uma vez, como nas outras obras já citadas, podem-se ver as cores vermelho e amarelo. Contudo, agora aparece o roxo como matiz que vem para equilibrar a saturação das cores quentes, correspondendo a toda ideia de equilíbrio entre forças presentes no quadro.

3.1.4 Uma última análise desse período

Analisando o conjunto das obras de Antonio Dias, aqui citadas como primeiro momento, vê-se que elas têm uma grande coerência. Nas cores, no modo de se estabelecer a composição e no tipo de figuração. Todas falam dos aspectos humanos: físicos, psíquicos e sociais. Além disso, aparentam ser autorretratos. Segundo Sônia Salzstein,

(...) marcada pelo “nonsense”, **(a obra de Antonio Dias)** mesclava de maneira desenvolta operações auto-reflexivas, de extremo rigor conceitual com um repertório figurativo rudimentar, banhado em carnavalização, deboche e pessimismo. (SALZSTEIN: 2010, pág. 22,)

O artista provoca o espectador, e embora exista coerência entre os elementos compositivos, esta não é percebida de imediato, deixando o caminho livre para diversas interpretações. Para Sônia Salzstein *“Era preciso que aquelas imagens fossem percebidas como “coisas”, sem mediações conciliadoras, e que expressassem, de imediato, sua selvageria e irredutibilidade.”* (SALZSTEIN: 2010, pág. 22). Então, é possível que a leitura das obras se faça em um eterno ir e vir, quase que em um processo de condensação, se fazendo, se refazendo e se justificando, inclusive, pela contradição. Em muitos momentos percebe-se que é necessário construir e depois desconstruir os conceitos (como foi feito aqui, por exemplo, na obra *Murder, Hero, Love* na qual a palavra HERÓI contradiz a imagem daquele que seria o anti-herói ou o vilão ideológico americano). Isso se justifica no dizer de Byngton:

Ao nos aproximarmos da obra de Antonio Dias, mesmo os significados que a primeira vista podiam parecer evidentes começam a fragmentar-se, a multiplicar-se em novas imagens, novas possibilidades, a acumular extratos de significação. Como se o artista, mais do que necessidade de revelar algo, coisa que provavelmente induziria ao erro, cultivasse a necessidade de ocultar. (BYNGTON: 2000, pág. 18)

Perceber-se-á, então, que não há intenção aqui de fechar as leituras e nem mesmo de citar e justificar a existência de todos os elementos existentes nas obras, e sim, como já foi dito, fazer uma análise possível pela complementaridade entre imagens e palavras colocadas.

A figura Mascarada também é constante nessas obras, e demonstra ser ao mesmo tempo um autorretrato (Antonio Dias,

como já foi dito anteriormente, chegou a gravar um vídeo no qual aparece com uma máscara de gás como seus personagens), e/ou a própria imagem do Anti-Herói. Porém, isso não é um tema abordado apenas por Antonio Dias. Outros artistas da época realizaram trabalhos com a temática do “anti-heroísmo”, como Hélio Oiticica que, um ano antes, em 1965, havia realizado a obra: *Seja Marginal, Seja Herói* (fig. 85). Em tempos de ditadura, era mais comum exaltar os “outsiders” ao invés de heróis como salvadores da pátria.

Em cada trabalho Antonio Dias conseguiu sintetizar as características da própria vivência, do momento histórico e ainda abranger a condição do espectador (como provocador) que se incomoda com os elementos explícitos das composições desse período.



85. Hélio Oiticica. *Seja Marginal, Seja Herói*, 1967
Silkscreen. 83x115 cm.

3.2 Segundo Momento:

Corpus

A palavra *Corpus* tem aqui o significado de Matéria ou Conteúdo, o que caracterizou a segunda fase da produção de Antonio Dias. Isso porque o artista, nesse período, abandona as figuras para abranger qualidades materiais dos suportes diferenciados que passou a utilizar no final da década de 1960. A passagem para o estudo do material não apareceu de repente na obra de Antonio Dias. Os volumes materiais começaram a aparecer associados às figuras (fig. 86).



86. Antonio Dias. *Acidente no jogo*, 1964. Vinil e Acrílica sobre almofada de lona e madeira.. 103x55x77 cm. Coleção do Artista, Rio de Janeiro

Eram objetos, na maioria, indefinidos, que complementavam a composição dando a ela um aspecto mais realista à medida que se desprendiam do plano bidimensional. Hélio Oiticica chegou a dizer que Antonio Dias havia colocado em questão o campo “*pictórico-plástico-estrutural*” (OITICICA apud HERKENHOFF: 1999, pág. 27). Suas obras, assim, deixaram de ser pinturas para se tornar objetos.

Alguns anos antes, em 1959, o crítico Ferreira Gullar havia escrito a *Teoria do Não-objeto* que, segundo ele próprio,

Não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se tende à percepção sem deixar resto. (GULLAR: 1977, pág. 85)

Em seu texto Gullar ainda faz referências ao que ele chama de “morte da pintura”, citando os procedimentos de colagem cubistas, os objetos de Marcel Duchamp e os artistas brasileiros *neoconcretistas* - contemporâneos de Antonio Dias.

O Neoconcretismo foi um movimento artístico que aconteceu no Rio de Janeiro para contrapor-se ao Concretismo que era tido como “racionalista demais” pelos artistas que se radicaram no Rio de Janeiro. A primeira exposição Neoconcretista aconteceu em 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A teoria do Não-objeto de Gullar veio, inclusive, fundamentar as ideias do movimento juntamente com as “*críticas à gestalt objetiva com citações à fenomenologia*” (RIBEIRO, 2003). Dentre estas ideias também estava o conceito de interação com

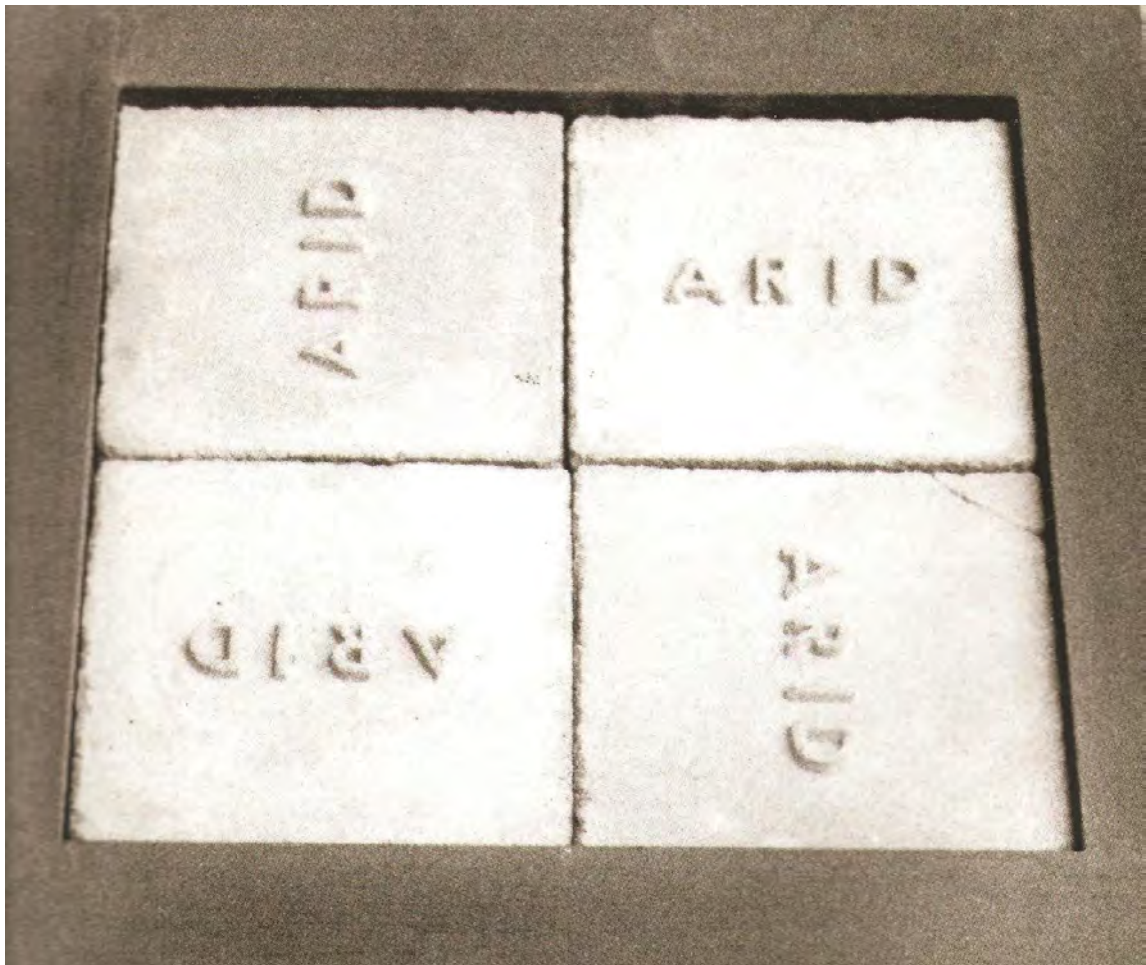
o espectador, e a partir disso surgiram as obras como *Bichos* de Lygia Clark e os *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Antonio Dias disse que nas obras suas produzidas na década de 1960 também havia essa preocupação de “*criar um elo com o público*” (DIAS, 2010), o que iria se tornar mais evidente nos trabalhos produzidos em meados de 1970. Nessa época, no entanto, o que torna sua obra mais próxima do pensamento Neoconcretista é a qualidade tátil da arte, o que também o aproximava da Pop.

Entre os artistas da Pop Arte existia o desejo de romper com as barreiras bidimensionais. De acordo com Ribeiro:

...a Pop introduziu novos temas, eliminou as divisões entre categorias como pintura, escultura, gravura e colagem e acrescentou aos meios e suportes tradicionais todos os tipos de possibilidades oferecidas pela indústria e tecnologia, pelos canais de informação e pela comunicação de massa. (COSTA, 2003, pág. 17)

Muito desta definição aplica-se aos trabalhos de Antonio Dias quando estes começaram a sair do plano, pois eles eram montagens ao mesmo tempo bi e tridimensionais. Ele criava objetos com características de *Não-objetos*, de acordo com Gullar, e essas experimentações que vai fazendo tornam seu trabalho mais denso de sentido e formalmente mais econômico.



87. Antonio Dias. *Movimento do Vento*, 1968. Bronze e Cimento. 26x26x2 cm.

3.2.1 MOVIMENTO DO VENTO

Uma das obras em que Antonio Dias explora o material é *Movimento do Vento*, de 1968 (fig. 87). O trabalho consiste em quatro placas de cimento emolduradas com bronze, nas quais está escrito a palavra ARID - com letra de forma e em alto relevo. Dessa maneira ela não destoa das linhas retilíneas da obra e dos tons de cinza (inclusive pelo cinza produzido pelas sombras das letras em relevo) mantendo, assim, a regularidade da obra. Na concepção de Dondis, de acordo com a gestalt, a regularidade “*constitui o favorecimento da uniformidade dos elementos, e o desenvolvimento de uma ordem baseada em algum princípio ou método constante e invariável*” (DONDIS, 2000, pág. 143).

A regularidade tanto da escolha dos elementos, quanto da composição da obra *Movimento do Vento*, sugere a constituição de um símbolo. Isso porque as palavras colocadas também mantêm posicionamentos estratégicos e regulares. Esse símbolo seria a cruz gamada (fig. 88).

Conhecida mundialmente como a marca dos nazistas, a cruz gamada também traz em si uma significação muito mais antiga, sendo encontrada entre as simbologias de culturas milenares (como a oriental, por exemplo), nas quais aparece estabelecendo uma relação com o sagrado. Contudo, principalmente na sociedade ocidental, ela dificilmente será desvinculada do horror produzido pelos nazistas durante a segunda guerra. De acordo com Santaella,

“(…) é por força de uma ideia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com o objeto. (...) Essa associação de ideias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o

símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele. (SANTAELLA: 1993, pág. 45)

Poder-se-ia dizer que a *força da ideia* da cruz gamada hoje é o nazismo. Isso porque, como a própria citação diz, o símbolo não precisa de similaridades, pois ele opera por mediação. Talvez pela propaganda feita por Hitler ou contra Hitler, essa associação tornou-se, entre os ocidentais, mais forte do que a tradição milenar de relacioná-la com o sagrado.



86. Associação da cruz gamada com a obra *Movimento do Vento* de Antonio Dias

De qualquer forma, não se pode afirmar que no caso da obra de Antonio Dias a cruz gamada seja nazismo ou sacralidade, porém, pode ser entendida como um princípio de tempo, visto que essa simbologia é muito antiga, milenar. Neste caso, o proposto *movimento do vento* permaneceria constante por milênios ou até infinitamente inabalável.

Já segundo Herkenhoff, o posicionamento das palavras se remete a outro símbolo: a rosa-dos-ventos. O que na gênese não altera, de certa forma, o conceito de movimento sem fim. Isso pode ser melhor entendido nos próximos desdobramentos.

Segundo Herkenhoff:

A palavra ARID aparece quatro vezes, projetando uma rosa-dos-ventos cujos pontos cardeais poderiam muito bem ser Graciliano Ramos, Josué de Castro, Glauber Rocha e Antonio Dias. A geografia da aridez remete ao sertão e se escreve, mede, filma e figura como

um discurso nordestino deslocado no Rio de Janeiro. (HERKENHOFF: 1999, pág. 29)

O material escolhido para realização desta obra é o Bronze e o Cimento – relação imediata com aridez, secura, dureza e até mesmo a questão social nordestina referida por Herkenhoff. Caberia dizer que esta foi uma escolha de material bem óbvia; contudo, não há redundância na obra de Antonio Dias. A repetição da aridez que se faz é condição necessária para reafirmar o conceito da obra. Uma aridez que se expressa pela palavra quatro vezes e em todas as direções, que se firma no chão pesada, sólida e cinzenta através da representação material.

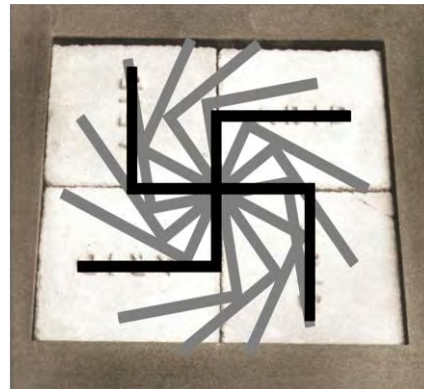
Essa aridez reflete uma realidade difícil de ser enfrentada no Brasil e pelo nordestino, realidade esta que Antonio Dias conhece bem, e que reflete a própria produção do artista que passava de um momento no qual os elementos se expressavam pelo exagero quantitativo para uma economia formal sem precedentes. Para Dondis:

A economia é uma organização formal parcimoniosa e sensata em sua utilização dos elementos (...) é visualmente fundamental e enfatiza o conservadorismo e o abrandamento do pobre e do puro. (DONDIS: 1997, pág. 146)

Embora não se encontrasse anteriormente na produção de Antonio Dias, a economia enquanto composição já fazia parte de seu repertório, pelo conhecimento do Movimento Concretista no Brasil. De acordo com o Concretismo, os quadros deveriam conter apenas planos e cores, em um jogo geométrico sem preocupações figurativas.

Os adjetivos “*pobre e puro*” da composição econômica cabem bem à maneira como a obra foi realizada, principalmente no que se refere a questões conceituais. O próprio título, por exemplo, fala de movimento, e este se expressa, pela composição das palavras colocadas, como cíclico, infindo, redundante e sem perspectiva de alteração, ou seja, pobre e puro.

Pensando a experimentação que o artista faz com o posicionamento da palavra, e o fato de ele próprio colocar a palavra em outra língua que não a sua – como já foi dito aqui, talvez pensando até mesmo na internacionalização de seu trabalho, poder-se-ia apresentar ao espectador, então, como uma possibilidade de interação conceitual com a obra através da “brincadeira” com as possibilidades da palavra. A palavra ARID invertida torna-se DIRA: em italiano DIRA encontra um correspondente sonoro (*djira*) que se faz GIRA, o mesmo movimento do vento proposto na obra – girar. Em português, DIRA, encontra coerência com um A aberto, tornando-se DIRÁ. Assim, embora cíclico, o movimento do vento DIRÁ qual deve ser a direção a ser tomada. Essa condição pode ser reforçada formalmente pelo encontro do círculo implícito à medida que se mantém a atenção dentro do percurso produzido pelo posicionamento das palavras no quadrado colocado de modo explícito. Percurso este, circular, infindo - conceitos já trazidos pela associação com a cruz gamada, seu tempo e regularidade compositiva (fig. 87).



87. Associação da cruz gamada com a obra *Movimento do Vento* de Antonio Dias

Sendo assim, a dureza da qualidade retilínea do quadrado se desfaz na flexibilidade imprescindível às curvas do círculo e aquilo que é árido (seco e vazio) torna-se produtivo (cheio) à medida que traz a abundância em forma de repetição. Dondis, quando trata do contraste entre formas, diz que essa contraposição reforça o significado:

Se o objetivo for atrair a atenção do observador, a forma regular, simples e resolvida, é dominada pela forma irregular, imprevisível. Ao serem justapostas, as texturas desiguais intensificam o caráter único de cada uma. Os mesmos fatores de justaposição de qualidades desproporcionais e diferenciadas se fazem notar no emprego de todos os elementos visuais quando se tem por objetivo aproveitar o valor do contraste na definição do significado visual. A função principal da técnica é aguçar, através do efeito dramático, mas ela pode ao mesmo tempo e com muito êxito, dar maior requinte à atmosfera e às sensações que envolvem uma manifestação visual. O contraste deve intensificar as intenções. (DONDIS: 1997, pág. 126).]

Assim acontece na obra de Antonio Dias, não só em *Movimento do Vento*, mas em muitas delas o elemento contraste será intensificador das intenções. Poder-se-ia dizer ainda que não há contraste apenas na forma, mas também há um contraste conceitual, pois não há nada mais contraditório do que usar um elemento completamente imóvel, como é o caso do bloco de cimento e metal para falar de movimento, sendo este do vento ainda. Contudo, sabe-se que por esta arte de Antonio Dias a resistência do pesado bloco se quebra pela persistência do suave movimento de “catavento” das palavras.



88. Antonio Dias. *History*, 1968. PVC e detritos. 39x39x6 cm.

3.2.2 HISTORY

Embora tenha usado materiais duros (como metal e cimento), também havia o uso de materiais “moles” na produção de Antonio Dias, nessa época, em meados do ano 1970. Essa questão da flexibilidade de materiais estava sendo explorada na mesma época pelo artista pop norte-americano Claes Oldenburg como crítica à sociedade de consumo (fig. 89). Segundo Argan:

Com Oldenburg, desaparece qualquer vestígio de pintura, permanecem apenas as coisas-imagens, ampliadas e exageradas nas cores berrantes, intronéticas demais num espaço que parecem roubar à nossa existência. (ARGAN: 2001, pág. 587)

Oldenburg e Antonio Dias se contrapõem na seleção de cores, pois enquanto um busca o exagero, o outro busca a economia. Em comum ambos têm (fora a utilização de materiais flexíveis) a produção das “coisas-imagens”, ou seja, a criação de objetos no lugar de pinturas, objetos que sugerem imagens ao mesmo tempo em que a substituem.



89. Claes Oldenburg.

Higiênico macio, 1966.

Madeira, vinil, fibra da sumaúma, arame, plexiglás na base de metal e base de madeira pintada

141x 71,8 x 76,2 cm

Whitney Museu de Arte Americana, Nova York

Pensar a arte em forma de objeto é uma questão que se deve à influência de Duchamp e seus *ready-mades* na arte contemporânea. Porém, diferente das apropriações de objetos industrializados feitas por Duchamp, nos trabalhos de Oldenburg e Antonio Dias os objetos são construídos.

Em *History*, de 1968 (fig. 88), obra já citada aqui quando abordada a biografia do artista, há a apropriação do material “pedra” e a confecção de um “paralelepípedo” de plástico para contê-las. Resiste em *History* uma qualidade dos *ready-mades*: a carga conceitual.

Para Herkenhoff, esta obra é:

Um saco de lixo da Paris de 1968. Sua forma é um paralelepípedo, aludindo a uma geometria rigorosa, mas se comportando como um sólido mole, quase saído do universo de Oldenburg. O que se problematiza aqui é a própria noção de história. Lixo de uma manifestação num saco mole, a “história” deixa de ser algo sólido, unitário, estável e autorizado (...). O lixo não é fetiche do fato, mas tende a apresentar um fato, figurar a história como fragmentação da ideia de história única e dissolver o grande relato. (HERKENHOFF: 1999, pág. 35)

Analisando a obra *History* vê-se que a palavra nela contida é imprescindível para sua leitura. Sem ela haveria apenas a análise através do contraste entre os materiais da composição: pedras que se dissolvem fragilmente em poeira, e o plástico que, embora flexível, mantém-se firme na tarefa de aprisionar seu conteúdo.

A palavra “history” em vermelho, contrastando com o fundo escuro, em letras minúsculas na parte inferior do quadrado (formato do objeto), aparece legendando o material ali contido. Usar a cor vermelha para as “letras da legenda” tem um

propósito, isto porque nas imagens de Antonio Dias o vermelho sempre teve um forte vínculo com a violência. Carl Sandburg no poema *The People, Yes*, diz:

Sendo o vermelho o sangue de todos os homens de todas as nações a Internacional Comunista fez vermelho seu estandarte
O papa Inocêncio IV deu aos cardeais seus primeiros capelos vermelhos dizendo que o sangue de um cardeal pertencia à santa madre igreja.
O vermelho, cor de sangue, é símbolo (SANDBURG apud DONDIS, 1997, pág. 65).

Antes de tornar-se símbolo, no entanto, de acordo com a semiótica, o vermelho seria um hipóicone de sangue, e, por consequência, pode remeter à violência. A violência e o sangue, tudo tem a ver com o teor dos trabalhos de Antonio Dias e com a realidade que o artista queria contar especificamente em *History* – a realidade política. Sua geração era revolucionária e a violência era justificada em nome da liberdade de expressão, mas nunca da opressão.



90. Marcel Duchamp
Ar de Paris, 1919
Vidro
14,5x8,5x8,5 cm
Museu da Filadélfia.

A história de que fala a obra requer uma leitura quase que “geológica”, pois aquelas poeiras ali presentes falam de uma data e local específicos – Paris, 1968. Assim sendo, este trabalho acaba por ser também uma citação de Marcel Duchamp e seu *Ar de Paris* (fig. 90) - trabalho que consistia em uma ampola que foi fechada em Paris e enviada aos Estados Unidos.

O Ready-made de Duchamp ganha nas mãos de Antonio Dias uma característica artesanal à medida que se faz um objeto construído. Em ambas as obras, o ponto alto do significado está no que elas contêm. Porém, em *History* o *ar de Paris* perde seu glamour para tornar-se realidade, mas poeira também se dissolve como o ar, e estes são metáforas da história que também tende a dissolver-se em versões enquanto o tempo passa.



91. Antonio Dias. *Camuflagem* (face A), 1968. Tecido pintado. 85x95 cm.



91. Antonio Dias. *Camuflagem* (face B.), 1968. Tecido pintado 85x95 cm.

3.2.3 CAMUFLAGEM

Uma obra que também foi realizada em 1968 e que usa material “mole” é *Camuflagem* (fig. 91). Feita com tecido pintado nas duas faces, em uma delas vê-se um fundo branco salpicado com pequenos pontos em preto e na parte inferior, centralizada, está a palavra DESERTO; na outra face está uma pintura feita ao contrário da primeira: fundo preto salpicado com pontos brancos e centralizada também na parte inferior a palavra UNIVERSO. Antonio Dias chegou a dizer que ao olhar essas obras, que aparentemente são simples, qualquer um poderia fazê-las. Já ele, não conseguiria realizá-las de novo. Apesar dessa suposta “simplicidade” sugerida pela obra por sua confecção bastante artesanal, ela está repleta de conceitos.

Para se fazer uma leitura na qual o enfoque são as palavras, pode-se iniciar pela relação da obra com o título: *Camuflagem*. Esta palavra insinua uma superfície que esconde algo - no caso, animais e até soldados. A camuflagem é uma forma de confundir os olhos, a fim de se defender. Na obra, o *universo* se “camufla” em deserto e o *deserto* se “camufla” em universo, e assim continuamente. Essa continuidade se dá justamente por se tratar de um suporte dobrável - o tecido. O fato de usar um *corpo mole* como suporte permite *dobras*, e, ao dobrar, vê-se o que está escondido, ou seja, o que está camuflado. Para Herkenhoff, essa obra “*explora a dobra como operação ressignificadora da imagem*” (HERKENHOFF: 1999, pág. 56).

Confundir e ressignificar são conceitos que estão presentes no contraste entre os lados. Estes, por sua vez, estão representados nas cores preta e branca e nas palavras UNIVERSO e DESERTO.

Segundo Santaella (1993), de acordo com as ideias de Peirce, qualquer palavra é um exemplo de símbolo, visto que somos capazes de imaginar as coisas tendo a elas associado as palavras. Sendo assim, a palavra universo, de modo simbólico, remete ao espaço cheio de estrelas e planetas, e este, metaforicamente remete ao conceito de *cheio* ou abrangente do *todo*; já a palavra deserto remete ao *vazio*, ao lugar onde não se tem *nada*.

Os antagonismos dos significados, no entanto, são vencidos pela flexibilidade do material. No *continuum* permitido pela dobra do tecido vê-se representada uma qualidade de ambos: a infinitude - um conceito de não-linearidade, mas de multiplicidade. Assim, universo e deserto se confundem (ou se fundem): o todo do universo está repleto de vazios, de espaços, e o vazio do deserto também é cheio, na sua constituição, de partículas mínimas, as *mônadas* de Leibniz¹⁰.

O ponto de inflexão de *Camuflagem* é, convexamente, estrela na vastidão galáctica, ou então, concavamente, grão de areia na vastidão desértica e vice-versa. A diferença não está no relativismo, mas na verdade do relativismo, como diz Deleuze. Nesse processo de inclusão do sujeito - o sujeito do olhar - as dobras da matéria são as dobras da linguagem. A dobra da matéria, quase a dobra da alma leibniziana, se desdobra em linguagem e não em metafísica. (HERKENHOFF: 1999, pág. 32)

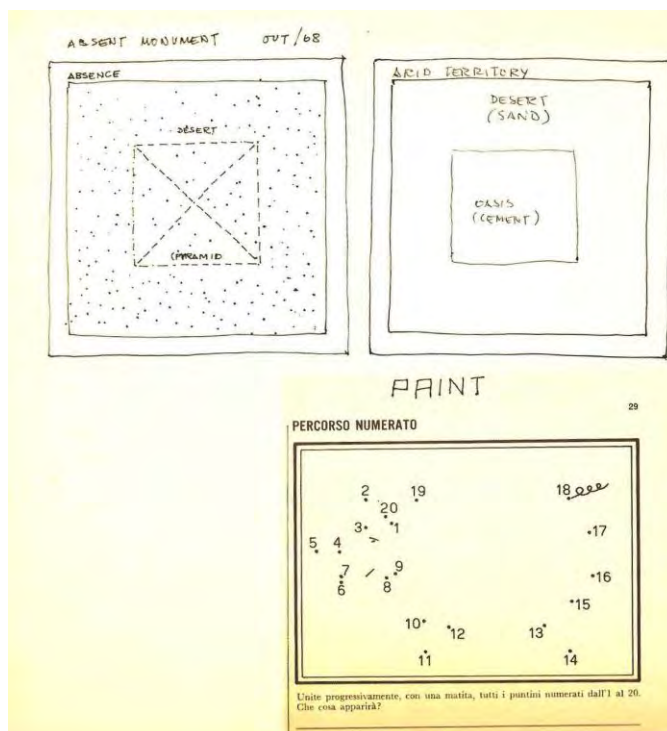
A superfície pontilhada tem em cada ponto a representação do que seriam estrela e areia nos seus respectivos ambientes; assim se percebe que a imagem é algo relativo, pois

¹⁰ Segundo DELEUZE, o filósofo Leibniz chamou de "mônada" aquilo que seria uma partícula indivisível.

o mesmo ponto é signo do macro e do micro. Poder-se-ia dizer ainda que não apenas a imagem é relativa, a linguagem também o é.

Aqui, falar de linguagem é falar da própria arte. A *camuflagem* da linguagem se dá pela matéria na arte e isso se desdobra (ou *dobra*) em tudo que envolve o universo artístico: a relação arte/espectador, matéria/significado, e até mesmo imagem/palavra. Antonio Dias coloca a arte a serviço da filosofia quando expõe os relativismos do que seja cheio e vazio, e mais uma vez utiliza o recurso das contraposições para expressar-se.

É curioso saber que as inspirações do artista para conceitos tão complexos que envolvem, inclusive, o cosmo, partem muitas vezes de coisas simples. Entre seus estudos, por exemplo, encontra-se em meio aos esquemas de confecção de obras com as mesmas características de *Camuflagem*, um passatempo infantil no qual a criança é convidada a realizar um desenho seguindo pontos numerados (fig. 92).



92. Detalhe de um dos cadernos de estudo do artista
Disponível no Catálogo da exposição
ANYWHERE IS MY LAND
Pinacoteca do Estado
São Paulo

Percebe-se aí o quanto o artista tem um olhar sensível sobre as coisas, pois é possível encontrar naquele exercício facilmente realizável o mesmo conceito de que pontos não são apenas pontos, eles podem ser outras coisas, dependendo da maneira como estão colocados na superfície.

3.3 Momento de Transição

Se o primeiro momento foi marcado pelo exagero de elementos e o segundo, pela economia, o terceiro, mostra que não houve mais mudanças abruptas na produção do artista. Ainda trabalhando com o material, mas logo voltando novamente para o plano bidimensional da tela, ele continua a compor com preto e branco principalmente, e fazendo uso de palavras que vão ganhando, cada vez mais, destaque na sua obra.

Em 1969, produziu *The Space Between* (O Espaço Entre): dois cubos de 1x1 metro cada, feitos em mármore e granito negro (fig. 93). Assim como em *Camuflagem*, as superfícies foram salpicadas com pequenos pontos, e em um está escrito *The Beginning* (Começo) e no outro *The End* (Fim).

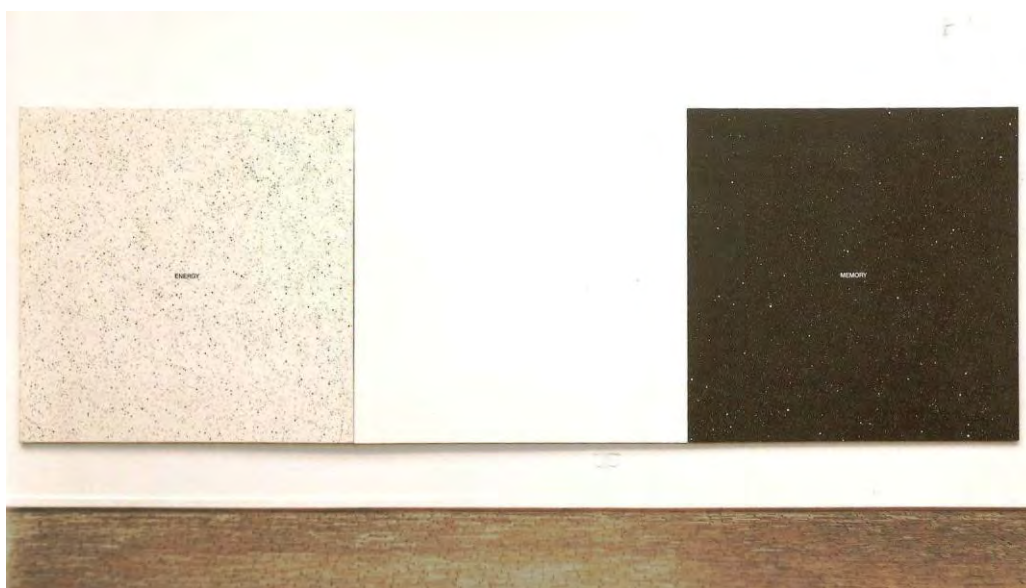


93. Antonio Dias. *The Space Between*, 1969. Mármore e granito negro. 1x1x1 m (cada).
Coleção Luciana e L. A. Nabuco de Almeida Braga, Itaipava, RJ.

A relação de contrates é bem próxima com *Camuflagem*, mas aqui não há a flexibilidade proposta pelo tecido – são granitos duros e sólidos, o *começo* não cede ao *fim* e vice-versa. A obra não é feita pelos cubos em si, mas pelo *o espaço entre* eles.

O que haveria entre o *começo* e o *fim*? O que se vê é o próprio espaço real e não o da obra. Antonio Dias chegou aqui ao ápice do significado de fragmentação dos sentidos de sua arte. “O espaço entre” pode ser tantas coisas que o próprio artista se eximiu da tarefa de se expressar cedendo lugar ao espectador.

Assim também é *Project for “The Body”* (Projeto para “O Corpo”), de 1970. Três telas juntas, cada uma de 2x2 metros, nas quais se veem novamente dois fundos contrários (preto com pintas brancas e branco com pintas pretas) e as palavras ENERGY (energia) e MEMORY (memória), e entre elas: tela branca – vazia (fig. 94).



**94. Antonio Dias, 1970. Acrílico sobre lona. Tríptico. 2x6 m.
Coleção Daros Latinamerica, Zurique.**

O artista, pelo título, sugere que tem como projeto o corpo do espectador, ou seja, a ação, o movimento desse corpo. As palavras ENERGIA e MEMÓRIA reforçam essa ideia, pois remetem, nessa ordem, ao preparo de uma ação (por isso a concentração de *energia*) e depois à lembrança dessa ação, ou melhor, ao armazenamento da *memória* dela. A própria ação em si não aparece, isto porque o espaço da ação é do espectador.

Outros artistas trabalharam com a perspectiva de ação do espectador, os neoconcretistas, como já foi dito aqui. Poder-se-ia citar como mais um exemplo o trabalho *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, no qual as pessoas eram convidadas a fazer a fita de Moebius e cortá-la em um movimento contínuo. Disse Lygia Clark:

Nós somos propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.

Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através da sua ação.

Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado, nem o futuro, mas o agora. (CLARK: 1968, pág. 31)

Contudo, a proposição de Antonio Dias difere das outras por estar no campo conceitual e não prático. É uma proposição que precisa antes ser interpretada e não se dá instantaneamente na experimentação; mesmo assim, consegue agregar o sentido de existência do artista pelo espectador e da obra como ato vivo conforme os dizeres de Lygia Clark.

Quando realiza estes trabalhos, Antonio Dias já estava bem distante daquilo que um dia uniu suas obras à Arte Pop.

Talvez essa tentativa de provocar o espectador desejando sua ação seja o último resquício de um pensamento pop que se resume nos dizeres de Oldenburg: “*Sou por uma arte que seja política, erótica, mística, que faça outra coisa outra coisa além de sentar o traseiro no museu*” (MADOFF apud McCARTHY: 2002, pág. 23). Desse período em diante Antonio Dias trabalhou muitas vezes com a questão da proposição conceitual no plano bidimensional, e suas obras passaram a ter um parâmetro compositivo que marcou esse momento de sua produção que, inclusive, não tinha mais nada em comum com a Pop Art.

Esse parâmetro pode ser visto em *The Occupied Country* (O Campo Ocupado - 1970). Trata-se de uma composição que se enquadra em uma margem: o título aparece na borda e uma palavra fica centralizada dentro do formato retangular da tela (fig. 95). Neste caso, a palavra que aparece é ARMY (exército).



95. Antonio Dias. *The Occupied Country*, 1970. Acrílico sobre lona. 130x195 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique.

Olhando para essa obra, a maneira como foi pintada, logo se remete a uma cena de guerra na qual os soldados, ou o exército, não representado pictoricamente, mas semanticamente através da palavra, surge em meio à fumaça. Pode-se dizer que *O Campo Ocupado* também fala de modo metalinguístico sobre a palavra que ocupa o lugar da imagem, e da imagem que se desfaz em “fumaça”. A mesma “fumaça” que, metaforicamente, desfez a história em *History*, que desfez a obra em *The Space Between*, que abriu espaço para a ação do espectador em *Project for “The Body”*, e que agora revela o plano compositivo em formato de diagrama.

3.4 Terceiro Momento:

Diagramas

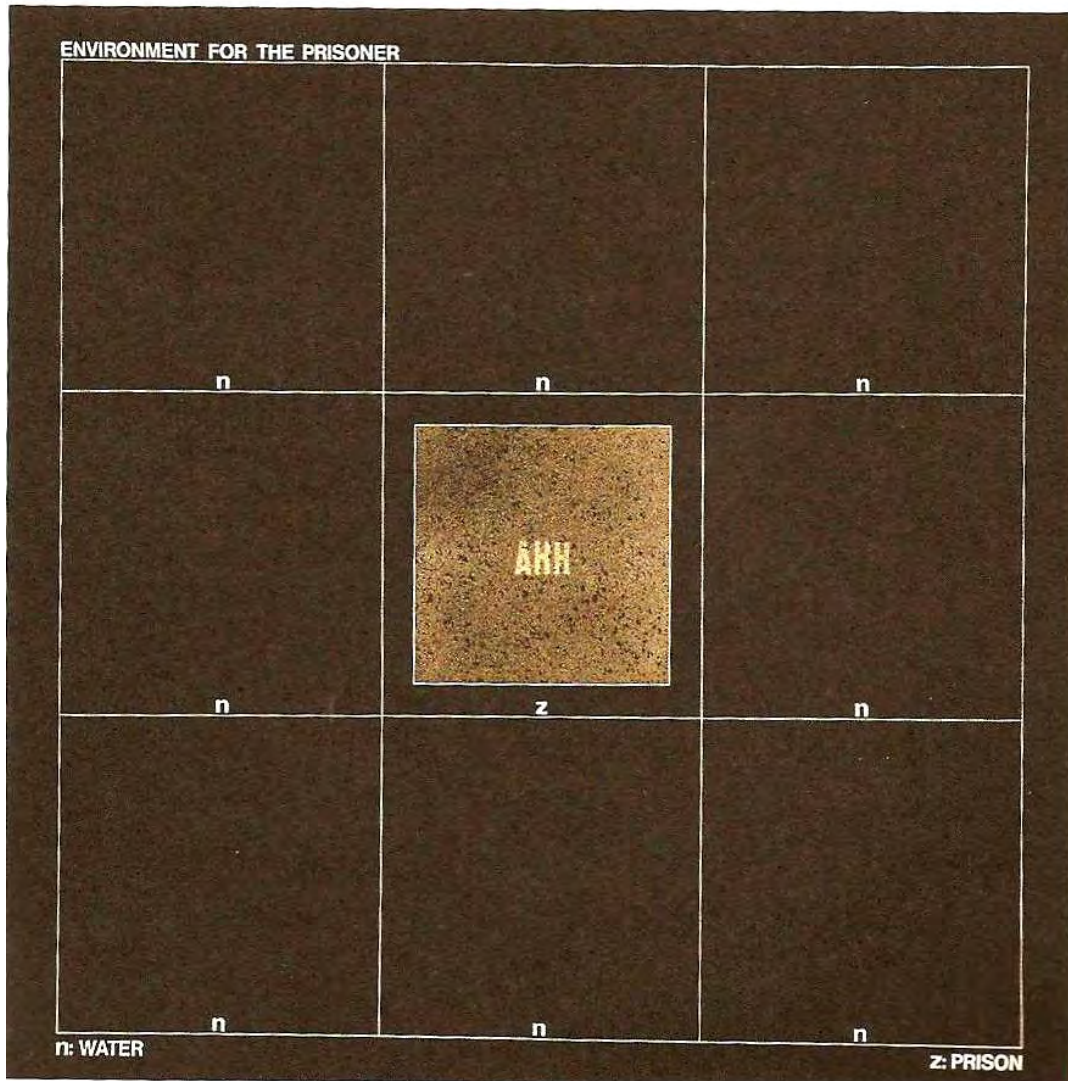
Diagrama é o nome que Antonio Dias deu aos seus quadros do início dos anos 70. Ele já havia feito experimentações nesse sentido em 1968. A denominação diagrama, no caso dessas obras, encontra uma justificativa no dizer de Massironi:

Porque num diagrama ou num gráfico é necessário que seja estabelecida uma correspondência entre os tipos de componentes tomados em consideração e as variáveis utilizadas no desenho, a palavra terá então a finalidade de assumir essas funções de identificação interna, e um traço verbal deverá igualmente definir a invariante de maneira que o leitor se aperceba do conceito representado e esta será a identificação externa e, como tal, será independente da representação gráfica.” (MASSIRONI: 1996, pág. 115)

As relações da palavra com a identificação e da forma (desenho) com correspondência de variáveis caracteriza o tipo de composição que o artista utiliza.

Santaella também dá uma definição do que seja um diagrama, de acordo com Peirce: “*representam as relações diáticas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes*” (SANTAELLA: 1993, pág. 44). Essa definição também condiz com o que Antonio Dias representa na tela, sendo que as relações análogas se darão através das palavras.

Quando chega a essa fase, as palavras na obra do artista alcançam o ápice da conceitualidade por meio da semântica, e a qualidade formal passa a ser um fator secundário.



96. Antonio Dias. *Environment for the Prisoner*, 1968. Acrílico sobre lona. 1x1 m.
Coleção Particular.

3.4.1 ENVIROMENT FOR THE PRISIONER

Um exemplo de diagrama de Antonio Dias é *Environment for the Prisoner* (Ambiente para o Prisioneiro – fig. 96) de 1968. Na época em que realizou esta obra, o artista ainda produzia trabalhos que pensavam as propriedades do material. É preciso ressaltar que não há intenção aqui de entender a produção artística de modo fechado, que ela se faz de fases e não seja uma construção, um amadurecimento. Porém, é válida a busca pelo entendimento de como se estabelecem as relações entre os trabalhos que dialogam entre si. Sendo assim, é possível perceber que em *Environment for the Prisoner* o artista, embora não tenha utilizado a qualidade do material, pensou em sua representação e função.

A obra segue o “parâmetro do diagrama” criado por Antonio Dias: tem uma margem, o título aparece na borda e há uma palavra no centro. Há ainda uma legenda que define os elementos.

A palavra que aparece centralizada é a interjeição AHH. A composição está toda em preto e se divide em nove quadrados simétricos. Apenas no quadrado central há uma mudança de cor. Em todos os quadrados existe uma letra cuja significação está legendada na borda do quadro:

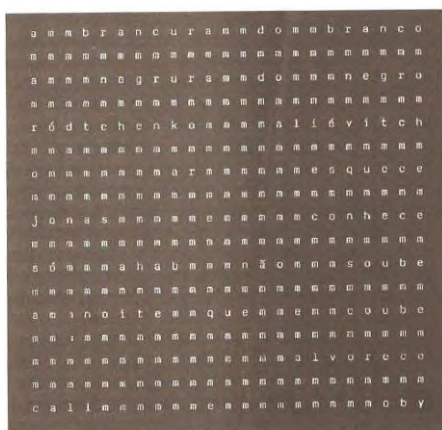
n: water (água)

z: prison (prisão)

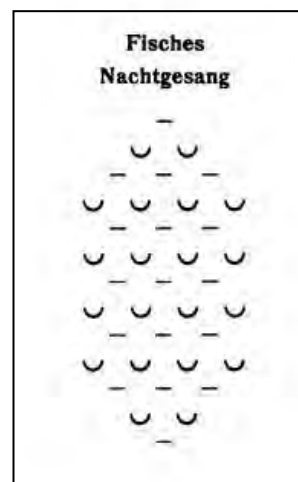
Olhando todo o contexto, a imagem, as palavras, as letras e a legenda, se perceberá que o prisioneiro está impedido de sair pela existência da água. É difícil não relacionar essa obra, sabendo que o artista produzia muitos trabalhos de cunho político, com as pessoas que foram exiladas de seu país e

estivessem em outro continente, “isolados” pela água do mar. Também poderia ser uma obra autorreferente, haja vista o exílio voluntário por que o artista passou quando partiu para Paris; e ainda, a arte brasileira deslocada em território europeu, sobre o qual pesa a tradição.

A qualidade do material água que aparece representado surge na função isolar, ilhar. A escolha da letra “n” para legendar a água subentende a existência do “não”, daquilo que é proibido, negado – a passagem do prisioneiro. Também em 1991, em contexto diferente, Augusto de Campos utilizou um recurso parecido no poema concreto *Cantonoturnodabaleia* (fig. 97). Nele a água do mar é representada pela redundância da letra m. Ou, antes ainda, lembra *O canto noturno do peixe* de Morgenstern (fig. 98), um poema feito apenas com sinais – um caligrama, na verdade, visto que o poema assume formalmente a figura de um peixe



97. Augusto de Campos
Cantonoturnodabaleia
(1991)



98. Christian Morgenstern
O canto noturno do peixe
(1905)

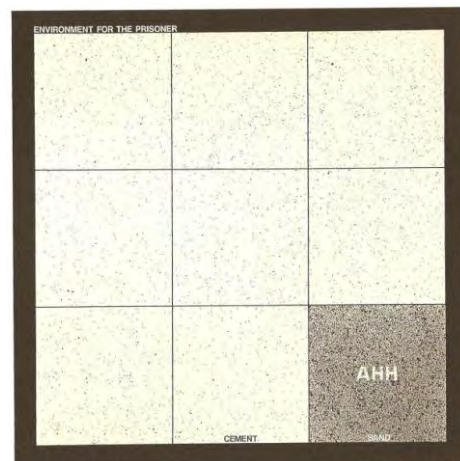
Antonio Dias não trabalha com caligramas, nem ao menos mistura o que considera a palavra no poema, ou a palavra na arte visual, mas se perceberão características muito próximas do que sejam os poemas concretos e os seus diagramas.

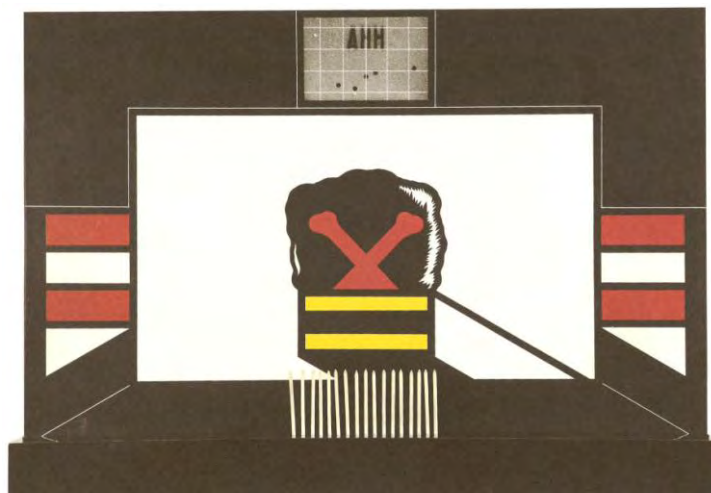
Ainda sobre *Environment for the prisoner*, a letra z determina o lugar (zona) da prisão, e do prisioneiro que se expressa em forma de interjeição: AHH – reminiscências da fase pop e da aproximação que sua produção um dia teve com a linguagem dos quadrinhos - como nas interjeições usadas nas obras de Lichtenstein (fig. 99). Essa interjeição, mais do que indicar o lugar do prisioneiro mostra ainda a força de expressão, do grito, da voz que não se cala. Antonio Dias chegou a usar a interjeição AHH em várias outras obras, principalmente naquelas em que havia uma “figura” aprisionada (fig. 100 e 101).



99. Roy Lichtenstein
Whaam (detalhe), 1963
Óleo e magna sobre tela
172,7 x 406,4cm
Galeria Tate

100. Antonio Dias
Environment for the Prisoner, 1968/69
Acrílico sobre lona
1x1 m
Coleção Particular



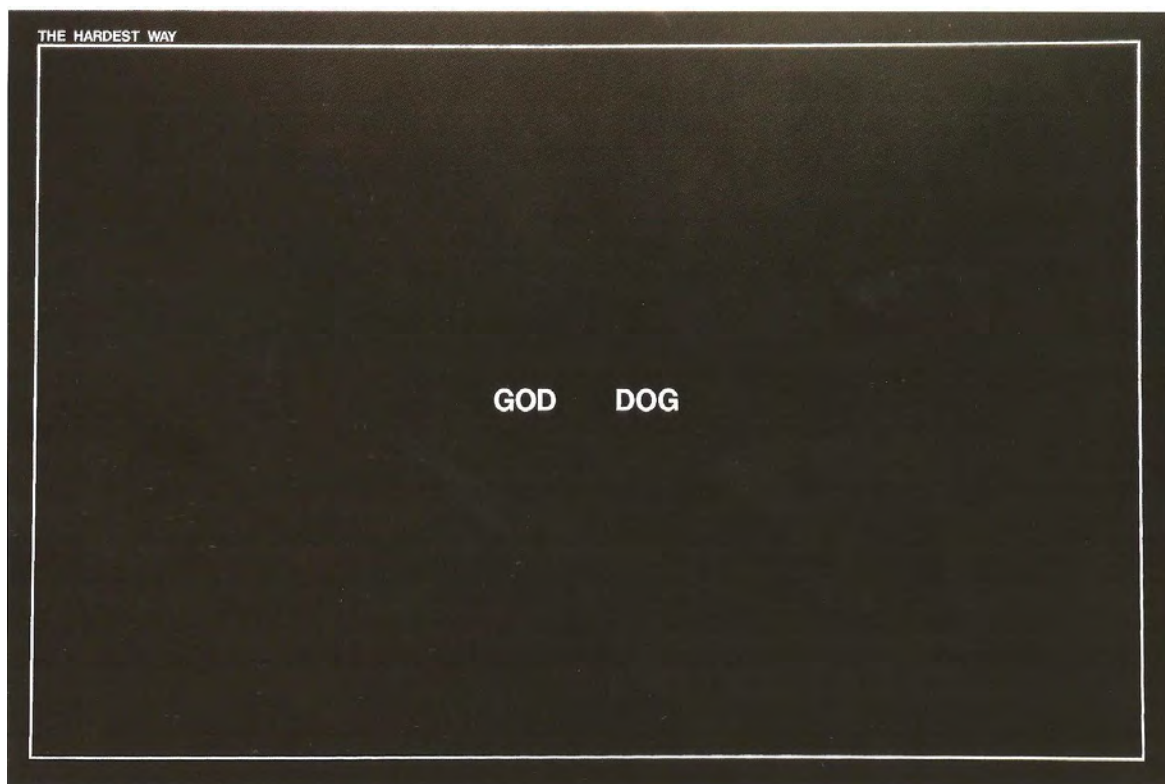


101. Antonio Dias. *The American Death/the Invader*, 1968
Acrílico e vinil sobre lona, pregos e lâminas sobre madeira. 65x91x10 cm
Coleção Particular

Como já foi dito, nessa fase as obras de Antonio Dias ganham uma carga conceitual mais forte do que a que tinha a composição formal das primeiras produções suas. Os elementos aproximam-se muito mais do pensamento racional do que do emocional, mas Antonio Dias prefere definir esta fase de outra maneira:

Eu procuro criar na pessoa essa qualidade de se emocionar com o que vê. Inclusive na escolha dos meios. Nos anos 60, era uma economia de cor, para que o trabalho não fosse lido como cor. É um problema de imagens e uma certa leitura, um certo espaço, nenhum momento privilegiado, é uma espécie de montagem fílmica. Nesse período dos anos 70, é uma tentativa de fazer da maneira mais clara possível, um diagrama que seja facilmente lido ou compreendido ou que possa ser refeito mentalmente por alguém. Não é para não ter emoção. Mas ele tem de criar essa leitura mais profunda de cada elemento que compõe o trabalho. (DIAS, apud HERZOG: 2010, pág. 158)

De fato, a maneira como a composição está colocada lembra uma “montagem fílmica”, pois remete ao enquadramento da câmera filmadora com suas indicações de foco e as margens de referência. O ápice dos diagramas foram as composições em preto de 1970. Ali não há mais imagem ou redundância, o espaço é cedido totalmente à palavra. E a relação com a poesia, principalmente a Concreta, fica inevitável.



102. Antonio Dias. *The Hardest way*, 1970. Acrílica sobre lona. 2x3 m.
ColeçãoParticular.

3.4.2 THE HARDEST WAY

A obra *The Hardest Way* de 1970 é um diagrama (fig. 102). Sobre o fundo preto pairam as palavras GOD e DOG. O preto aqui (ou *pretume*, como prefere dizer Herkenhoff) é simbologia do nada e do tudo, isto é, a cor coloca-se em segundo plano deixando absorver dela toda a luminosidade, para exaltar o branco/luz das palavras e mais uma vez a relação com a poesia se faz necessária.

O palíndromo GOD/DOG chegou a ser usado por James Joyce, prosador e também poeta revolucionário irlandês – um dos que influenciou a Poesia Concreta¹¹. Entre suas obras, a de maior relevância foi a derradeira: *Finnegans wake*. Joyce utilizou uma linguagem extremamente original ao escrever em trocadilhos multilíngues uma história com ares oníricos e cujo enredo leva a uma ordem cíclica. Diz-se sobre a obra de Joyce:

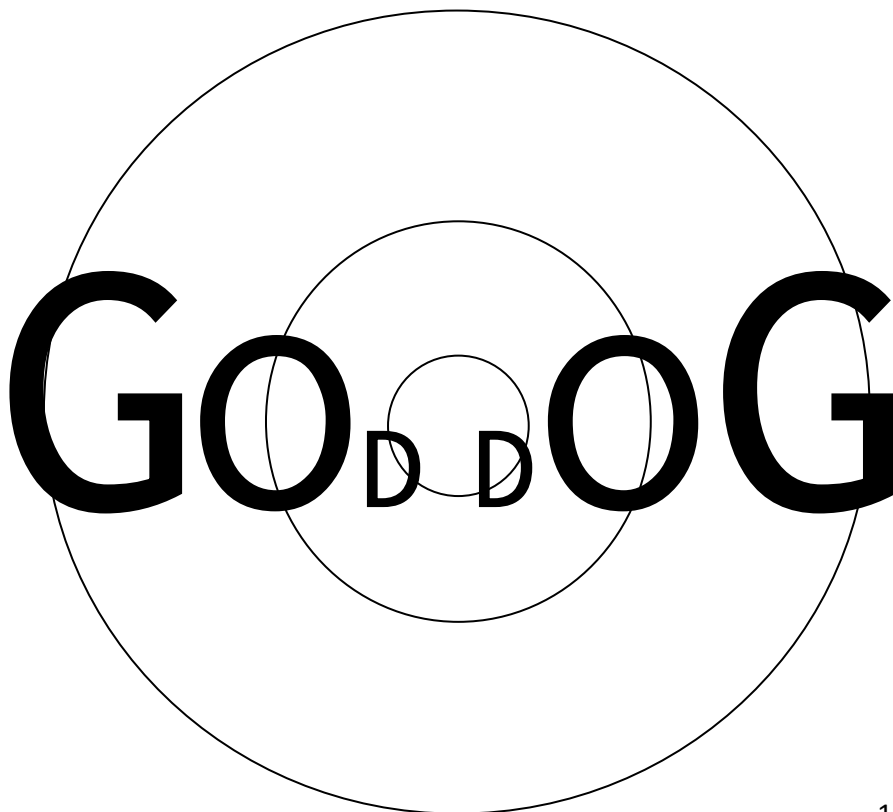
O registro dos acontecimentos mundiais, realizado da esquerda para a direita (do Gênesis ao Apocalipse) culmina em Deus (God). Se invertemos o caminho, no rumo da dessacralização ocidental, chegamos ao cão (dog). Dante escreveu da esquerda para a direita. Balzac escreveu da direita para esquerda. A opção de Dante, por navegar do presente ao passado remoto, divino, produz uma divina comédia. Pela rota de Balzac chegamos ao presente prosaico, à comédia humana. Como para Joyce os contrários (God – dog) não se excluem, giramos, por círculos viconianos, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. A tradução, incorporada na arquitetura de *Finnegans Wake*, nos leva de Dante a Balzac e de Balzac a Dante. Reunindo o sagrado e o profano, o romance abre caminhos a

¹¹ Antes foi utilizado pelo poeta maranhense da segunda geração romântica, Sousândrade.

associações imprevistas, sedentas de sentido: caosmos. (SCHÜLER: 2005, pág. 250)

Sendo assim, “o caminho difícil” que intitula a obra de Antonio Dias é, como em Joyce, o caminho que faz a interface entre o divino e o carnal. A carne, o visceral, já era temática da obra do artista desde suas primeiras produções, mas a divindade surge quando o artista passa a pensar a arte como metalinguagem. O caminho difícil pode ser também o caminho para o estranhamento provocado pela arte contemporânea, principalmente a conceitual, na qual o espectador tem que transcender os sentidos para poder fruí-la.

GOD é o transcendental e DOG é o carnal. Deus e Cão são metáforas do homem que se fez no Genesis, a imagem e semelhança de Deus; por isso as palavras foram colocadas em inglês, assim elas se tornam reflexos em um espelho.



Cabe dizer que essa relação de espelhamento entre as palavras está em Antonio Dias, nesta obra (de modo horizontal), da mesma forma que está na Poesia Concreta *Viva Vaia* de Augusto de Campos (de modo vertical). Arnheim fala dessa relação formal e semântica das palavras ao referir-se à poesia concreta, mas sua definição de escrita também se aplica a essa obra de Antonio Dias:

A escrita é útil para dissecar o padrão sonoro exclusivo de cada palavra num pequeno número de componentes fonêmicos, de modo que nos restam uma série de signos cujas unidades e combinações nada refletem dos objetos que representam. No entanto, também é verdade que aproveitamos o complicado sistema de semelhanças e diferenças assim estabelecido entre os componentes das palavras, e, portanto, dos conceitos. (ARNHEIM: 2004, pág. 97)

Desse modo, a palavra passa a ser mais um recurso representativo na arte, pois ela começa a ser pensada não só como código, mas também como forma. No caso das duas palavras utilizadas por Antonio Dias, isso fica mais claro quando ele coloca a composição de modo linear (como na escrita) e acaba ressaltando as formas e ampliando os significados. Se a obra fosse classificada de acordo com a gestalt, se diria que ela é extremamente simétrica, mas do ponto de vista conceitual, ela conserva uma tensão constante - a tensão entre a carne e o espírito.

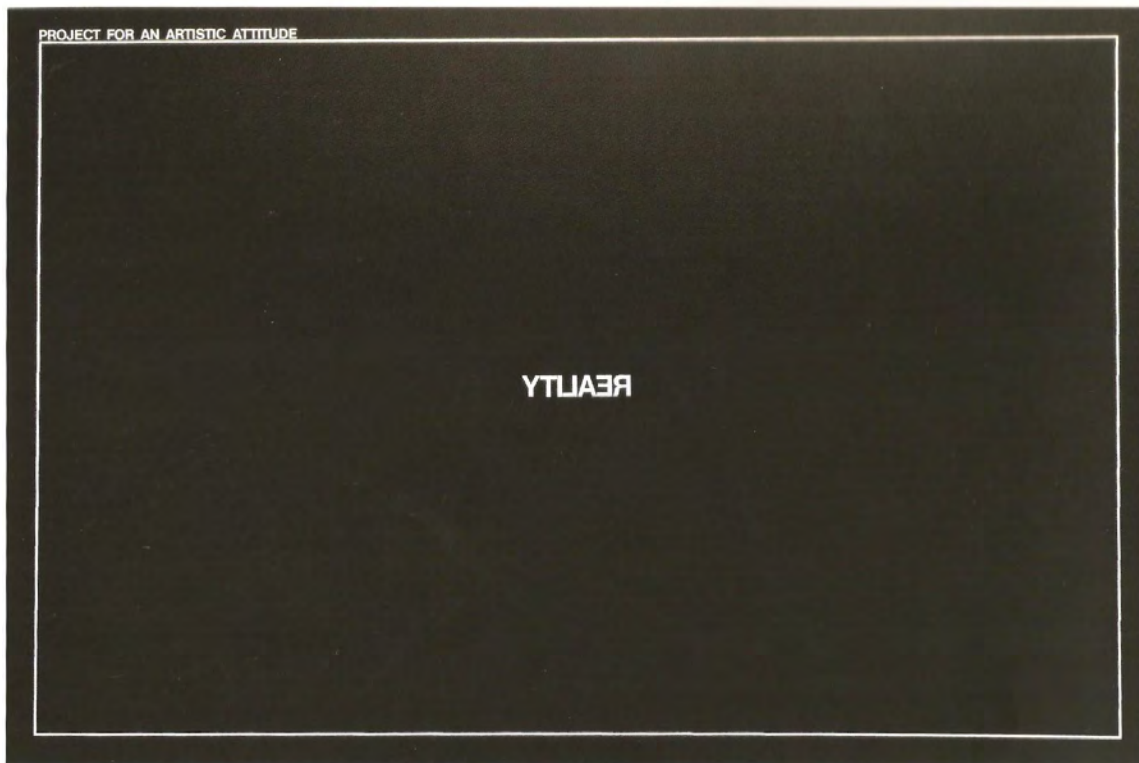
Como em algumas obras analisadas anteriormente, existe um espaço entre partes, espaço que agora é ocupado pelo conceito. A economia formal simples e direta da composição se revela com uma grandiosidade racional e ao mesmo tempo sensível que transforma a obra em um desafiador mistério a ser

desvendado. O mesmo mistério que está entre o céu e a terra, entre o criador e a criatura que, inclusive, estão colocados no quadro. A arte acaba abrangendo em *The Hardest way* o próprio sentido de transcendência que ela contém.

Essa mesma temática já havia sido abordada por Michelângelo, no Renascimento, em *A criação de Adão* (fig. 103). A essência da obra se mostra agora convertida na linguagem da arte contemporânea, e a figuração dá lugar ao signo.



103. Michelangelo Buonarroti. *A Criação de Adão*, 1511. Afresco. 280x570 cm. Capela Sistina, Roma.



104. Antonio Dias. *Project for an Artistic Attitude*, 1970. Acrílica sobre tela. 2x3 m.
ColeçãoParticular.

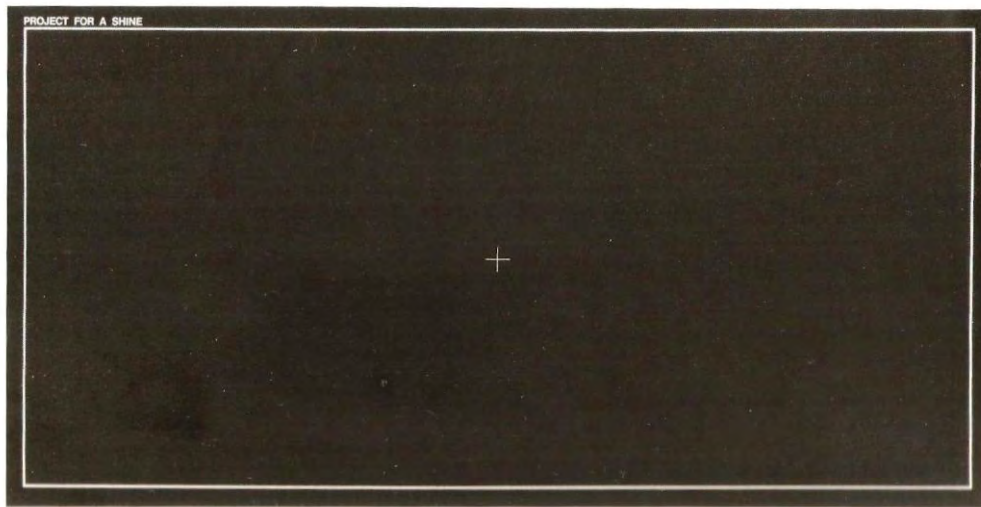
3.4.3 PROJECT FOR AN ARTISTIC ATTITUDE

O conceito de espelho também está em *Project for an Artistic Attitude* (Projeto de uma Atitude Artística – 1970). Nesse diagrama, a palavra REALITY (Realidade) aparece invertida, espelhada, disposta a mostrar o que tem diante de si (fig. 104).

Se colocarmos a condição de transcendentalidade presente na obra anterior, também nessa obra, o plano da realidade do espectador pode passar para um plano superior através da arte. A atitude deve partir de quem olha (mais uma vez o artista faz uma proposta ao espectador), e depois ela deve ser transportada conceitualmente para o espaço bidimensional do quadro a fim de eternizá-la – o que até então tem sido uma das características da obra de arte. Contudo, o tempo da realidade proposta no quadro é o agora, o efêmero e não o eterno, ou ainda o tempo da experiência estética, de acordo com a definição de Arnheim:

A dinâmica visual é uma unidade indivisível, não fracionada em espaço e tempo. Concluimos que só faremos justiça à experiência perceptiva se abandonarmos as estruturas preestabelecidas de espaço e tempo e, em vez disso, buscarmos, com olhos sem preconceitos, as categorias que a experiência exige. (ARNHEIM: 2004, pág. 84)

Poder-se-ia pensar o porquê de o artista não ter colocado o espelho em si, no quadro, mas sim uma palavra espelhada para representar a realidade, porém, isso é justificável. Já foi dito que quando o artista pensou nos diagramas, havia a ideia de uma composição fílmica, e isso até fica mais claro em *Project for a shine* (1970), na qual se vê uma cruz no centro da composição simulando a cruz da câmera filmadora - aquela que aponta para o que se quer mostrar, que centraliza a figura (fig. 105).



105. Antonio Dias. *Project for a Shine*, 1970
Acrílica sobre tela. 2x4 m
Coleção Centro Studi e Archivio della Comunicazione
Università di Parma

Fazendo um paralelo, em *Project for na Artistic Attitude* a realidade que se quer, mesmo a palavra estando espelhada, não é a realidade mostrada no espelho, mas a realidade filtrada pela câmera, na qual os enquadramentos são direcionados. Sendo assim, ao escolher o recurso “câmera” e não “espelho”, o espectador passa a ter uma participação ativa no processo, pois diante do espelho ele só pode ver passivamente, mas com a câmera ele pode escolher o que quer ver – a diferença está entre o que ele *pode* ver (no espelho) e o que ele *quer* ver (com a câmera), partindo do princípio de que o espelho requer a imobilidade (até pela sua fragilidade) e a câmera, o movimento (é este que dá sentido à sua invenção).

O artista chega a falar no título que o trabalho é um projeto. A atitude artística que ele planeja deve partir do espectador. O filtro da câmera seria o “filtro” do raciocínio e da sensibilidade de quem aprecia a obra, e a ação seria conceitual. É, neste sentido, o ápice da metáfora, ou melhor, a obra se coloca imperativamente: “*Meta fora*”!

A metáfora é o que “*faz um paralelo entre o caráter representativo do signo e algo diverso dele*” (SANTAELLA, 1993, pág. 44). Aqui, o signo é a palavra REALITY invertida e a metáfora traz a realidade (re)interpretada.

Em 1968 o artista criou uma obra que dialoga com essa. O título da obra é *Black Mirror* (1968). Consiste em uma peça de madeira revestida de plástico laminado (fig. 106). Nele, a realidade mostrada pelo reflexo esfumado do material, em conflito com a cor preta, distorce o que se vê e o processo acaba sendo o mesmo de *Project for an Artistic Attitude*: filtrar para ver, mas aqui o filtro da percepção é físico e não mental.



106. Antonio Dias
Black Mirror
1968
Laminado plástico sobre madeira
30 x 22 cm
ColeçãoParticular.

Considerações Finais

É necessário dizer que, embora tenha sido feito aqui um trabalho que pareça “decrecente”, abordando o percurso da relação imagem e palavra em toda a história da arte ocidental, depois passando pela biografia de Antonio Dias que traz em si breve menção a acontecimentos históricos da arte brasileira, até chegar à obra do artista e sua análise, houve a intenção, na verdade, de trabalhar com dois momentos que parecem desvinculados (história da arte e biografia), para que pudessem ser unidos no final, justificando todas as influências da obra do artista. Poderiam ter sido citados mais trabalhos de artistas brasileiros da mesma época que tenham afinidades com as obras do artista (Cildo Meirelles e Rubens Gerchman, por exemplo), e ainda trabalhos de artistas brasileiros de outras épocas que também utilizam a palavra (Arthur Bispo do Rosário, Alex Flemming, Leonilson etc), mas isso tornaria este estudo vasto, o que não caberia numa Dissertação de Mestrado. Contudo, existe essa possibilidade para uma pesquisa que poderá ser realizada posteriormente.

O destaque dado ao artista Antonio Dias é fruto de uma admiração muito pessoal da Autora, mas oportuna, por ter sido realizada em meio às homenagens, retrospectivas e volta do artista ao Brasil, depois de alguns anos, devido aos seus 50 anos de carreira. Embora sua obra não seja comumente tomada como referência no aspecto imagem/palavra, sua produção tem relevância pelo respeito e reconhecimento que conseguiu dentro e fora do Brasil.

O percurso que a obra de Antonio Dias empreendeu nesse pequeno espaço de tempo, de 1965 até 1970, mostra a dinamicidade de sua produção. Os elementos conceituais, no entanto, mudam de maneira mais sutil. O contraste, por exemplo, é uma questão colocada permanentemente, desde o período mais figurativo até o dos diagramas. Os elementos compositivos dialogam entre si e com o espectador, e assim também acontece com as imagens e as palavras que ele utiliza nas composições.

A Poesia Concreta, que também é um movimento que coloca na pauta internacional a arte brasileira, deve ser ressaltada, e, por isso, houve propositalmente, no final, referências que fazem a união entre os diagramas de Antonio Dias e a Poesia Concreta. A possibilidade de se fazer essa relação surgiu durante o processo de pesquisa e pode vir a ser mais aprofundada em outro momento.

Por fim, o que foi colocado aqui é satisfatório, no sentido de que deu respostas à inquietude sentida pela Autora durante a apreciação, por alguns instantes, da obra de Antonio Dias (na exposição em 2000). O fascínio pelas obras, contudo, é algo que só se fez aumentar e que jamais terá um fim.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999

COTTINGTON, David. *Cubismo*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luis Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos - Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DIAS, Antônio. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DIRINGER, David. *A Escrita*. Trad. Armando Luiz. Lisboa: Verbo, 1971

DONDIS, Donis. *A Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- FOULCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FRASCINA, Francis... [et alii]. *Modernidade e Modernismo. Pintura Francesa no século XIX*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998
- GOMBRICH, Ernest. *História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- HAUSER. *História da Arte e da Literatura*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- HERKENHOFF, Paulo. *Antônio Dias*. Lisboa: Cosac & Naify, 1999.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Tradução: Cidália de Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1982
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- PLAZA, Júlio, TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com meios eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Huitec, 1998
- PEREIRA, Wilcon Jóia. *Escritema e Figuralidade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências de Assis, 1976.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia científica*. 3ªed. São Paulo: Edições Loyola, 2002

TOMKINS, Calvin. *DUCHAMP - Uma Biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2005

WOOD, Peter. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. Cosac & Naify:2002.

Catálogos

Aproximações do espírito Pop. Organização de Cacilda Teixeira Costa. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003

Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual. Organização João Bandeira e Lenora de Barros. São Paulo: Artemeios, 2008.

Sonhando de Olhos Abertos: dada e surrealismo. São Paulo: Aquarela, 2004.

Artigos

CAGLIARI, Luis Carlos. *A origem das Letras do alfabeto*. In: *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, volume 17, nº 98, p. 20-27, março 1994.

CAMPOS, Augusto. *Poesia Concreta* (1955). In: *Poesia Concreta: projeto verbivocovisual* (organização João Bandeira, Lenora de Barros) São Paulo: Artemeios, 2008.

CAMPOS, Haroldo. *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação* (1984). In: *Poesia Concreta: projeto verbivocovisual* (organização João Bandeira, Lenora de Barros) São Paulo: Artemeios, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Aproximações do espírito Pop*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003

ESCOSTESGUY, Pedro. *Vanguarda & Autenticidade*. In: Proposta 66. São Paulo, FAAP, 1966.

SCHWARS, Arturo. *Dez Facetas da Poética Libertária do Dadá*. In: *Sonhando de olhos abertos: dada e surrealismo*. São Paulo: Aquarela, 2004.

SCHENBERG, Mário. *A exposição do grupo neo-realista*. In: *Pensando a arte*. São Paulo, Nova Stella, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Carmina Figurata*. In: REVISTA DA USP 16. São Paulo, CCS da USP, dez./jan./fev. 1992-1993.

“Não sou de lugar nenhum”. Camila Molina. O Estado de S. Paulo, 16 de outubro de 2009. Ano XXIV. Nº 7811.

Vídeo

PASSOS, Fernando. *Escrita*. FDE: 1988.

Sites

www.antoniodias.com

entretenimento.uol.com.br/antoniodias_lauraalvim_rj2010_album.jhtm

www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/o-erotismo-de-antonio-dias

Entrevista

DIAS, Antonio. Entrevista concedida à Francine Cunha em 18/08/2010, São Paulo.

ENTREVISTA COM ANTONIO DIAS

concedida em São Paulo, dia 18 de agosto de 2010, na Galeria Nara Roesler, a Francine Cunha.

FC: *Na última exposição que você fez, colocou um vídeo que era inédito, no Rio: “Sem Pudor”. É isso mesmo?*

AD: É! O título é de um texto da Ligia Canongia. Não é o título da exposição, não.

FC: *Você havia feito vídeo só na década de 70. Voltou a fazer?*

AD: Bem, vídeo, eu fiz pouquíssimo. Comecei a trabalhar em 70 com Super-8. Em 74 eu fiz o primeiro vídeo. Para você ter uma idéia, me deram uma “coisa” dessa largura (*mostra o dedo polegar e o indicador afastados*) preto e branco. Não havia “camerazinha”. Depois de 76, parei de fazer os filmes. Só recomecei com esse vídeo que foi apresentado de novo na Laura Alvim e não era inédito. Ele já tinha sido parte de uma exposição, sempre feita pela Ligia Canongia, só de instalações de artistas na “Oi Futuro”.

FC: *Então, você voltou a fazer vídeos, em 2006?*

AD: 2006.

FC: *Você tem mais vídeos?*

AD: Não. Eu tenho muito material gravado, mas não tive tempo de editar. E, às vezes, é até melhor, você deixar o tempo passar entre captar as imagens e fazer a montagem final.

FC: *Esse processo de deixar passar um tempo é normal nos seus trabalhos ou tem algum que você pensou: "Está pronto"?*

AD: Raríssimo. Realmente raro. Tem poucos trabalhos que eu me lembro de ter feito assim: "PUF! Saiu na hora". A maior parte precisa de uma área de meditação.

FC: *Você sempre fala da questão dos fragmentos. A gente percebe isso nos trabalhos.*

AD: É porque são peças separadas. Eu não consigo imaginar um quadro que tem uma cena inteira. Eu olhava para certas pinturas antigamente: "mas porque deixou metade da perna do outro para fora? Já que estava pintando podia pôr para dentro!" (*risos*).

FC: *Tem também alguns trabalhos que parecem uma retomada. Como é isso para você? Por exemplo, aquele trabalho que tem a pele ampliada que você fez um ambiente na década de 1970, e depois com outro que também é a pele ampliada em 1996. Tem outros trabalhos também: aquela forma em que falta um quadrado. Esse processo é porque você vai retomando as ideias ou são ideias novas que vão surgindo e tem essa característica que parece uma volta?*

AD: São mais ou menos a mesma coisa. Vamos dizer que eu começo tomando notas, ou fazendo pequenos croquis, assim, muito simples, sobre o que eu quero, antes de filmar, ou antes de produzir um trabalho. Eu não tenho essa coisa imediatista. O trabalho precisa de uma espécie de decantação.

FC: *Já vi em outras falas suas que você pinta porque tem algo a dizer. Então, qual seria a relação do Antonio Dias com as palavras? Essa questão do dizer através da imagem? Como é que você lida com as palavras?*

AD: Eu trabalho com imagens. Quando entra a palavra, o ter algo a dizer não significa que eu tenho algo a dizer, “dito”, falado, nem escrito. Eu tenho algo a dizer através de imagens. Então, eventualmente eu posso até usar palavras. Nos anos 60, eu usei muito pouco, embora os títulos fossem muito elaborados, às vezes. Mas (*risos*) eu tenho algo a dizer! Não é uma coisa tão pragmática de ter que falar disso ou daquilo. Só dizendo através das imagens.

FC: *Quem você considera artistas da palavra?*

AD: Artista que usa a palavra no trabalho tem tantos, de tantas maneiras! Desde Robert Berry, americano conceitualista, e Joseph Kosuth, também. Mas, quando chega nesse ponto, aí você tem que dizer que palavras são usadas. Não é porque eles trabalham com palavras, que seja tudo numa mesma linha. Eu acho que o Kosuth não é interessante para mim. Robert Berry também não me interessa tanto. Entra em uma superficialidade quase que inútil hoje. Mas há outros artistas que eu gosto muito: Marcelo “Burdas”*, belga. E agora mesmo, acabei de ver na Europa, uma exposição do Luiz Kamtza. É um artista uruguaio que trabalha nos Estados Unidos há muitíssimos anos. Era a grande retrospectiva dele na Europa, Zurique. É um artista que eu admiro muito.

*está escrito como se pronuncia

FC: *E a Poesia Concreta, você considera que seus criadores são artistas da palavra?*

AD: Poetas. Ainda que trabalhem muito bem na área visual. Poetas visuais é o que eu considero! O Brasil, realmente é um pioneiro nessa área.

FC: *Na década de 70, quando você realizava trabalhos com palavras, já conhecia trabalhos dos poetas concretos?*

AD: Já. Desde o início. Não conheço só os trabalhos, como eles também.

FC: *Como você vê esses trabalhos, das décadas de 60 e 70, agora que eles vão ser expostos. Qual é o seu olhar depois de tantos anos sobre esses trabalhos?*

AD: É difícil ver quando você faz e se separa do trabalho.

FC: *Não quer ver mais?*

AD: Não, não é que não queira ver, mas já não pertence mais à sua experiência. Para mim, a experiência é conceber naquele momento.

FC: *O momento do processo?*

AD: Do processo. Terminar. Mas daí para frente ele tem que seguir sozinho. Ele passa a fazer parte do social.

FC: *Os trabalhos da década de 60 sofreram muita comparação com a arte pop, não é? E os artistas e até mesmo você disse que não queria que fizessem comparações. Eu queria saber como você tinha conhecimento desses trabalhos que estavam*

acontecendo fora, e também conhecimento de conceitos do tipo “performance”.

AD: Eu acho que, na real, a gente não tinha muita informação do que acontecia fora. Porque era uma época, comparada com a de hoje, bem mais difícil pela falta de informação. Nunca tivemos revistas de arte aqui no Brasil que permanecessem realmente, e livros havia poucos também. Você via uma reprodução ou outra aqui e ali. Eu lembro que até 66, mais ou menos, tudo o que eu conhecia da Pop eram pequenas reproduções que eu encontrava nas revistas. Então, eu acho que não havia nenhuma influência. O que eu acho que havia era uma grande necessidade, naquele momento, nos anos 60, de criar um elo com o público. Então, as palavras entravam mais nesse sentido. O objetivo delas era criar no espectador a apreensão de uma proposta e que teria que ser completada pelo próprio espectador. Essa é a diferença mais interessante que eu encontro na arte brasileira daquele momento. E já, talvez, com uma influência das propostas de Ligya Clark, do Oiticica, de que o espectador era parte do processo e logo precisava criar uma linguagem que entrasse em comunicação com ele. E aí, o meu trabalho, sobretudo, é muito baseado nessa questão, de que: através da palavra criar um elo, um meio, como se diz hoje, para levar o espectador para alguma coisa que provavelmente não estava ali.

FC: Em que momento se dá o Antonio Dias que está realizando um trabalho artístico próprio, de uma coisa que gostava e que queria, e quando você começa a ter a noção da dimensão da arte em relação ao mercado, em relação às questões de divulgação?

AD: Isso aí sempre é um ponto crucial para mim, porque eu continuo vendo o trabalho como uma necessidade minha, de me externar. Enquanto, por exemplo, nos “Pops” a palavra aparece como parte do ambiente que eles retratam, isso nas poucas vezes que aparecem. Não é tanto do Pop usar palavras assim. E então, eu continuo produzindo dessa maneira. Não produzo para o mercado. Não faço. Não é porque uma coisa deu certo que eu vou chegar e ficar repetindo a mesma coisa. Essa questão, eu acho, que para o artista é importantíssima. Ele criar uma separação. E, obviamente, todo mundo quer viver de alguma coisa, tem gente que faz o trabalho de arte pensando em sobreviver, em ganhar dinheiro. No máximo que eu podia pensar era de sobreviver até conseguir fazer outro. É uma época muito mais difícil dessa noção que se tem hoje do mercado como máquina propulsora do sistema da arte que eu acredito que seja falsa. Não era assim até então.

FC: *Querida que você falasse um pouco da sua experiência no Nepal. Começando do “por que” o Nepal.*

AD: Na verdade, eu fui para o Nepal meio que numa saída assim, do tipo: “Vamos ver alguma coisa que eu não conheça! Vamos para o desconhecido!”. Mas eu saí com a idéia de comprar papel para fazer a edição de um álbum de gravura. Só quando eu cheguei lá que eu me dei conta de que não existia o papel (*risos*).

FC: *Você já tinha visto o papel nepalês?*

AD: É! De certa maneira, parece com o papel japonês de gravura – com que eu comecei fazendo gravura. Embora não seja a mesma coisa, o material é diferente, a qualidade é diferente.

Eu tive que sair procurando onde se fazia o papel, onde é que estava a fonte da coisa. E isso me levou a essa localidade onde o papel é fabricado e eu comecei a ver o que poderia ser feito ali, eu falei: “eu vou ficar aqui!”. Já havia alguns trabalhos que eu estava começando a pensar, mas que não poderia fazer em pintura ou escultura, ou como objeto. Eu queria que fosse uma coisa mais sofisticada. Encontrei uma situação muito nova para mim, porque eu vinha de um trabalho todo feito com linhas muito retas, muito precisas. Fui daqueles que ficava no milímetro e, ali no Nepal, eu meio que me liberei disso. As estruturas ficaram as mesmas, mas os bordos ficaram mais suavizados. Isso pela própria estrutura do papel, que, como era feito, à mão, a matéria, a pasta, iam por debaixo de coisas e ficavam meio irregulares. Foi bom!

FC: *O que você está produzindo agora?*

AD: A parte do vídeo temporariamente está parada. Eu tenho trabalhado em pinturas. Pinturas maiores, mais largas, com relevos. Sempre peças da pintura sobrepostas umas às outras. Contrariando todos os trabalhos dos anos 70, que era tudo absolutamente sem relevo, sem matéria, sem nada. Muito seco. Hoje eu procuro trabalhar na matéria: mais cores - que eu nunca usei. Hoje eu uso. Faço experiências com cores, muitas vezes. Vamos dizer que, como a minha formação é muito gráfica, tipo desenhista, ou ilustrador, ou desenhista técnico, era tudo visto em preto e branco. E hoje eu tenho uma certa alegria em tentar vencer essas coisas, trabalhar com cores que eu jamais usei: um roxo, um cor-de-rosa, um amarelo limão. Hoje eu estou procurando trabalhar nessa área.