

ANTONIO

Dias

E OS PAPÉIS DO NEPAL

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

ANTONIO DIAS E OS PAPÉIS DO NEPAL

Rebeca Araújo de Souza

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

Orientadora: Prof. Dra. Luciene Lehmkuhl

João Pessoa
2020

AGRADECIMENTOS

À memória de Antonio Dias

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

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

Meu companheiro Hipolito Lucena. Aos amigos: Maria Luiza, Mila Pizzi e Chico Pereira, à turma do PPGAV 2019.1, ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV – UFPB/UFPE, à minha orientadora Luciene Lehmkuhl. Aos membros da banca examinadora, à Família Dias: Rara Dias, Paolla Dias e Nina Dias, ao crítico Paulo Sérgio Duarte e ao professor/artista José Rufino e a toda equipe técnica dos museus e galerias que visitei.

RESUMO

Esta pesquisa volta-se à obra do artista contemporâneo Antonio Dias, precisamente à experiência coletiva de produção da série *Papéis do Nepal*. Três obras foram elencadas para tornar possível a pesquisa: *O Lugar do Trabalho*, 1977; *Martelando Muros*, 1977; e *Dança*, 1977/78. O estudo comporta um viés histórico e documental, acessando dados de arquivos, acervos em museus, vídeos, imagens, visualizando obras em exposições e reservas técnicas, entrevistando contemporâneos e familiares do artista, caracterizando-se como pesquisa de campo. O ponto principal é compreender a experiência de convívio criativo entre o artista e os artesãos nepaleses que comporta em si a concretização da vontade de potência em Antonio Dias. Retomarei os primeiros anos de carreira de Dias 1963-1976 com vistas a traçar parâmetros de apreensão dos *Papéis do Nepal*, contextualizando e historicizando as vontades e escolhas do artista.

Palavras – Chave: Antonio Dias; Artista; Arte Contemporânea; Papéis do Nepal; Experiência; Nepal; Papel artesanal; trabalho manual; Experiência coletiva; vontade de potência.

RESUMEN

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

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

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO I

1. Mapa de Achados;
2. Registros do Nepal pertencentes ao acervo de Antonio Dias publicados em Revista do domingo, Jornal do Brasil, Rio 09/ 10/ 77;
3. *Dança*, 1977 disponível no catálogo *Trabalhos sobre papel 1977 -1987*, 2000;
4. Mapa de Deslocamento;
5. Obra *Dança* desmontada registro de pesquisa de campo 25/10/2019 na Galeria Nara Roesler – São Paulo;
6. Colagem do registro da obra *Dança* durante pesquisa de campo em 25/10/2019;
7. Obra *Território para Vermes* disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
8. Registros do Nepal pertencentes ao acervo de Antonio Dias publicados em Revista do domingo, Jornal do Brasil, Rio 09/ 10/ 77;
9. Imagem do acervo pertencente a Antonio Dias da obra *País Inventado Dias-de-deus-dará* no acampamento de papel em Barabise 1977 publicado no catálogo *Papel do Artista/ A Ilustração da Arte/ Antonio Dias*, 1977;
10. Fotografia de telas de secagem no Nepal disponibilizada na página da escola Eskulan.com;
11. Artesão nepalês lavando a fibra de Lokota disponibilizada na página da escola Eskulan.com
12. Obra *Niranjara Nirankhar*, 1977 disponível no catálogo da exposição *Derrotas e Vitórias* do MAM, 2020-2021;
13. Obra *Chapati para 7* disponível no catálogo *Trabalhos sobre papel 1977 -1987*, 2000;
14. Obra *O Lugar do Trabalho*, 1977 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
15. Obra *The Illustration of Art/ Tool & Work*, 1977 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
16. Obra *Martelando Muros*, 1977 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
17. Obra *Martelando Muros*, 1977 imagem de registro de campo na Galeria Nara Roesler em 25/10/2019;
18. Imagem do catálogo da exposição *Papéis do Nepal* na Galeria Nara Roesler, 2015;
19. Imagem do catálogo da DAS, 2020;
20. Imagem do catálogo de *Derrotas e Vitórias*, 2020-2021
21. Colagem de imagens de obras da série *Papéis do Nepal* disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015 e *Trabalhos sobre papel 1977 -1987*

LISTA DE FIGURAS - CAPÍTULO II

1. Colagem de imagens das obras de Oswaldo Goeldi disponível na Enciclopédia Itaú Cultural;
2. Primeiros trabalhos de Antonio Dias disponível em *Anos 60, Transformações da Arte no Brasil*, 1998;
3. Colagem de imagens de recortes sobre a exposição *Opinião-65* disponíveis no arquivo MAM do MASP;
4. Colagem de imagens de obras dos artistas *neo-realistas* cariocas disponíveis em Enciclopédia Itaú Cultural;
5. Obras *Coração para amassar*, 1966 e *General, cuidado com o gato*, 1964 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
6. Obras *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965 e *Restos do Herói*, 1965 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
7. Mapa dos signos para *despistar* de Antonio Dias;
8. Obras *The illustration of art, the place & the thing* 1977 e *The illustration of art* 1977 *Trabalhos sobre papel* 1977 -1987;
9. Obras *Solitário*, 1967 e *Opressor/oprimido*, 1968 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
10. Obras *The Prison*, 1968 e *Free continent population*, 1969 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
11. Antônio Dias para o álbum *Trama*, Londres 1969 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
12. Obra *Anywhere is my land*, 1968 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;
13. Imagem da obra *Faça Você Mesmo: Território Liberdade*, 1969 disponível para a exposição *Arte, Democracia, Utopia – Quem não luta tá morto* que aconteceu no ano de 2018 no MAR do Rio de Janeiro;
14. Obra *Oriente/Ocidente*, 1972 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;

Sumário

Lista de Figuras 6

INTRODUÇÃO 9

Parte 1 - PAPÉIS DO NEPAL 15

A Obra de Arte: Uma Experiência Coletiva 20

O Encontro com a Obra 23

Viagem ao Nepal 31

Telas de Secagem e Experimentos: Fibra, Chás e Minerais 36

Um Lugar para o Trabalho 41

Destruindo Muros 48

O Ateliê do Artista 50

Pós-Nepal 54

Parte 2 - TERRITÓRIOS PARA EXPERIMENTAÇÕES
Percurso Criativo de Antonio Dias 60

Anos 60: de Vanguardas e Confrontos 64

Em Aproximação: Os Jovens Neo-realistas 68

1963 - 1967: Signos, Volumes e Narrativas 71

1968 - 1976: Territórios 78

A Vontade de Potência nos Papéis do Nepal - Considerações Finais 86

Lista de Obras 93

Referências Bibliográficas 97



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

Abdias do Nascimento, Padê do Exu Libertador, 1981

Era o ano de 2017, o Museu de Arte Assis Chateaubriand - MAAC localizado em Campina Grande, na Paraíba se preparava para a comemoração dos seus cinquenta anos de fundação. Uma mostra marcaria a importante data reunindo as peças mais significativas do acervo agenciado pelo icônico Assis Chateaubriand (1892-1968) com o auxílio de Yolanda Penteado (1903-1983), Drault Ernny (1905 – 2002) e dos jovens artistas do Equipe 3¹. No ano de preparação da exposição *MAAC 50 anos*, eu tive a oportunidade de compor a equipe de trabalho, exercendo as funções de mediadora da galeria de arte, auxiliar de conservação e montagem. Participando da montagem e mediação da exposição.

Na exposição memorada, um quadro de Antonio Dias, de título *Homem Destruindo Foguete*, de 1965 estava exposta na sala 3 que propunha uma reflexão sobre as experimentações dos anos de 1960 em diante, principalmente no que tange as vanguardas artísticas, em diálogo com nomes como Tomie Ohtake, Rubens Gerchman, Marcelo Grasmann e Juan Genovês.

Durante a realização das mediações, principalmente, direcionada ao público de estudantes do ensino básico, percebi que o quadro de Dias exercia certo fascínio nos visitantes, devido ao impacto de suas cores preto, vermelho e branco, pintadas sobre cartão de madeira, com as quais o artista trabalhava relevos reais e ilusórios e fazia uso de uma técnica de desenho em imagens fragmentárias que se assemelhava ao grafitti e a pichação. Outro ponto de interesse no quadro, capaz de despertar debates é a ironia do título, o homem que deveria estar construindo o foguete, o destruí, o homem que constrói tecnologia, destrói sua própria criação.

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

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

Antes no ateliê de restauração do MAAC, que à frente estava o restaurador e artista visual Otávio Maia. Eu compunha a equipe como auxiliar técnica, através de subsídio aprovado pelo BNDES, visando a reforma da estrutura do museu, restauração de documentos e acervos de livros, bem como a restauração das peças de arte da coleção permanente, entre telas e gravuras. Na ocasião restauramos 12 obras em suporte de tela em estado crítico. *Homem Destruindo Foguete* era uma das 12 obras selecionadas para a restauração, no qual eu pude trabalhar algumas vezes no seu processo de higienização.

A proposta de pesquisa foi submetida ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE com o título *Antonio Dias e os Papéis do Nepal: Estética-Política; Corpo e Presenças*. Após os apontamentos e indicações da Banca de Qualificação, compreendemos que o título deveria ser reduzido em tamanho para *Antonio Dias e os Papéis do Nepal*, em tamanho, mas não em riqueza de enunciado, chegando mais próximo as experiências de Dias no Nepal e da escrita que aqui seguirá.

Antonio Manuel Lima Dias² (1944-2018) nasceu na cidade de Campina Grande, na Paraíba, o seu primeiro contato com a arte se deu através dos ensinamentos de pintura de seu avô paterno. Já adolescente, no ano de 1958, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a frequentar aulas no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, ministradas pelo emblemático gravurista Oswaldo Goeldi (1895 – 1961). Anos mais tarde, Dias trabalhou com ilustrações para jornais e revistas. A sua primeira exposição individual se deu no ano de 1962 na galeria Sobradinho, na cidade do Rio de Janeiro. Na época o artista ganhou uma bolsa de estudos para estudar na França e também expôs nas exposições *Opinião – 65* e *Opinião-66* que aconteceram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e de forma itinerante no Museu de Arte de São Paulo (MASP), exposições que reuniram projetos de produções da vanguarda da época. Dias também participou em 1967 da construção da *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, documento assinado por artistas como Lygia Clark, Rubens Gerchman, Mário Barata e Hélio Oiticica, que reafirmou o desejo por uma produção artística com linguagem nova, capaz de mensurar as insatisfações da época, agregar as múltiplas experimentações e demarcar um posicionamento ético e político do artista frente à sociedade, ao mercado e à produção de arte³. Dias por sua trajetória ativa nas artes visuais, tornou-se um artista contemporâneo relevante para o Brasil e o mundo, viveu e trabalhou no Brasil e em outros países como França, Itália, Alemanha e Estados Unidos.

O trabalho está dividido em duas partes, que apresentam em seu corpo pontos de discussão. A primeira parte *Papéis do Nepal* apresenta a experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal*, refletindo sobre os desafios e confluências no percurso de feitura das obras em papel nepalês. A segunda parte retorna aos anos de 1960 da trajetória de Antonio Dias, caminhando até o ano de 1976, que antecede a ida ao país asiático, com o interesse de historicizar e contextualizar as vontades e escolhas do artista.

A estrutura escolhida apresenta de início o núcleo da pesquisa, os *Papéis do Nepal*, e depois elabora-se como uma digressão, retomando os anos de 1960 até os anos de 1976. Inspirada na estrutura do texto oriental. Jung conta que o Oriente escreve suas histórias pelo ponto principal, o clímax é apresentado de primeira, revelando a mensagem nuclear, o que segue são digressões sobre o que já foi entregue. O que se distingue do modelo clássico ocidental com começo/

2 [DIAS, 2015, p. 46 – 62]

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

meio e fim. Tal escolha foi conformada pelo entendimento de que era necessário criar elos de aproximação com o Oriente, onde localiza-se o Nepal, diante da impossibilidade de estar presente em seu território físico. Voltando-me as filosofias orientais predominantes nos textos chineses e tibetanos. Somente as narrativas do modo de pensar oriental poderiam nos transcrever os seus interstícios, gestando pensamentos que nos coloca em contato com o seu mundo, aproximando os territórios distanciados. Seguir a estrutura do texto oriental é uma maneira de impregnar no texto de pesquisa os percursos do Nepal.

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

O território de experimentações de Antonio Dias situa-se em diversos circuitos significativos para a Arte, no Brasil e no mundo. A compreensão da potência dos *Papéis do Nepal*, exige percorrer outros de seus trabalhos, localizados antes e depois da experiência nepalesa. Mapeando as vontades e escolhas do artista inscritos em/e por seus signos repetitivos, na potência da matéria, na combinação do conceito e objeto; nas formas e volumes; na estética-política; e em sua poética-relacional.

O trajeto metodológico se afirma como Investigação Baseada em Arte (IBA), elaborando-se como uma pesquisa sobre arte, como discute Oliveira e Charréau (2016), esta é uma forma de se relacionar com a construção investigativa através de um olhar pautado nos aportes oferecidos pela produção de conhecimento da arte, sendo uma pesquisa em progresso, viva, na qual o método será trabalhado durante o percurso, ressaltando a experiência como matéria importante da concepção de estudo. A IBA predispõe uma articulação transdisciplinar que dialoga com referências da filosofia, sociologia, história, antropologia, geografia e estudos culturais - para citar algumas das possibilidades.

A pesquisa comporta um viés histórico e documental por acessar documentos em arquivos e museus, propondo-se a mapear o contexto de produção das obras descritas. Assim, foram estudadas obras de arte em sua materialidade e um recorte da documentação existente. Foram levantados dados acerca das obras selecionadas, seu histórico de exposições, publicações e citações. Utilizei documentos referentes à vida e trajetória do artista, formação, atuação profissional, exposições, publicações, entrevistas e citações. Além da documentação imagética e escrita foi preciso trabalhar com entrevistas a contemporâneos do artista e familiares, para acessarmos os fragmentos de memória que possam nos dar pistas importantes sobre a temática, visando compor a trajetória e uma certa biografia de Antonio Dias, relacionada aos *Papéis do Nepal*, como referência de estudo.

Ir a campo tem sido imprescindível para realizar a investigação, até o momento foram acessados os arquivos do Museu de Arte Assis Chateaubriand – MAAC, localizado em Campina Grande, na Paraíba; O Museu de Arte de São Paulo – MASP, localizado em São Paulo; a galeria Nara Roesler em São Paulo; O MAC – USP também em São Paulo; o Museu de Arte Moderna do

Rio de Janeiro MAM, na cidade do Rio de Janeiro; e o Museu de Arte Contemporânea, de Niterói. Foram visualizadas obras de Antonio Dias no MAAC de Campina Grande, na galeria Nara Roesler, no acervo pessoal de Paulo Sérgio Duarte e de Rara Dias, na cidade do Rio de Janeiro, no MAC – USP e no MAC de Niterói. Foram entrevistados Rara Dias e Paolla Dias, respectivamente filha e viúva do artista; Paulo Sérgio Duarte, amigo, crítico e professor de arte; e Chico Pereira, amigo de infância, artista paraibano, que concedeu acesso a todo o seu arquivo pessoal referente a Antonio Dias, vasto em catálogos, livros de artista e recortes de jornais.

Parte do esforço de pesquisa consiste em reunir materiais que ilustrem a riqueza de parte do acervo de imagens de obras, fotografias, livros de artista, revistas, jornais e catálogos com textos curatoriais e entrevistas de Antonio Dias. O que nos possibilitou o acesso a comentários, críticas, documentos, dados e imagens, para a elaboração de reflexões e a escrita de narrativas.

Foram acessados textos científicos, artigos, dissertações e teses, o que gerou o seguinte levantamento acerca do tema em estudo com recorte pautado na produção dos *Papéis do Nepal*:

<i>Dissertação</i>	<i>Tema</i>	<i>Autoria / Instituição</i>
ANTONIO DIAS: IMAGENS, PALAVRAS E DIAGRAMAS	O trabalho disserta sobre o cruzamento de palavras, imagens e diagramas na obra de Antonio Dias, do ano de 1960 até 1970. A autora, fez uma pesquisa qualitativa, levantamento bibliográfico, e entrevista com o próprio artista, relacionando a produção artística com a chamada Arte Pop e a poesia neoconcreta brasileira, mediante uma abordagem semiótica peirceana.	FRANCINE DA CUNHA, UNESP, 2011

<p>NO FIO DA NAVALHA - DIAGRAMAS DA ARTE BRASILEIRA: DO PROGRAMA AMBIENTAL À ECONOMIA DO MODELO</p>	<p>No recorte de Antonio Dias, Motta disserta sobre as conjecturas da arte de Dias, pela sua dinâmica ambiental, a poética da ironia política e a provocação ao público, dando ênfase ao álbum de xilogravuras Trama [1977]. O seu tema central se desenvolve na discussão da arte das vanguardas de 1960, do que foi desenvolvido como “arte ambiental” na época e a relação de comunicação com o público, fazendo uso da discussão sobre Antonio Dias como aparato elucidativo das provocações que visa empreender. Sua pesquisa é bibliográfica e histórica, relacionando a obra do artista aos períodos históricos e sociais do Brasil.</p>	<p>GUSTAVO VALENÇA DA MOTA, USP, 2011</p>
<p>O NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UFPB 1978 -1985</p>	<p>A dissertação tem como tema central a criação do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba (NAC), apontando como idealizadores o artista Antonio Dias e o crítico e escritor Paulo Sérgio Duarte. No mais se segue a discussão sobre a atualidade do NAC e dos livros de artista que se encontram no mesmo.</p>	<p>FABRÍCIA CABRAL DE LIRA JORDÃO, USP, 2012</p>

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

Faz-se importante traçar olhares de como a pesquisa foi desenvolvida, por qual perspectiva se afirmou. O olhar epistemológico que baseia a investigação tem como parâmetro as filosofias compreendidas como pós-estruturalistas, sobressaltando os filósofos Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Félix Guattari para os conceitos de análise da obra de arte, discurso,

signos, rizoma território e presença. Sobre o núcleo da análise voltaremos aos escritos de Walter Benjamin sobre a experiência e o saber da experiência. Para a leitura da obra de arte e seu campo imagético, bem como para o entendimento sobre o tempo histórico fiz uso dos estudos do historiador da arte George Didi-Huberman e da pesquisadora Maria de Fátima Morethy. Os críticos de arte acessados diretamente foram Paulo Sérgio Duarte, Mário Schenberg e Hélio Oiticica.

As seções subsequentes serão apresentadas de modo a articular a densidade da trajetória de Antonio Dias e o contexto em que se insere sua produção com o recorte proposto, a experiência coletiva de produção dos *Papéis do Nepal*. Na primeira parte situo o Nepal e os artesãos nepaleses apresentando a experiência em Barabise, analisando as questões referentes ao convívio criativo do artista e dos artesãos, os resultados de tal encontro nos desdobramentos da estética, materialidade e narrativas inscritas nas obras elaboradas. Na segunda parte retomo os anos de 1960, buscando compreender como se construiu a poética do artista em seus primeiros anos de carreira, inserindo-se na jovem vanguarda brasileira, nas aproximações com outros artista e nos deslocamentos para o circuito de arte internacional, historicizando suas vontades e escolhas.

Dapéis do Nepal

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

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

Nesta primeira parte, abordarei o período de produção dos *Papéis do Nepal* de Antonio Dias. A centralidade da discussão está em observar tal período pela ótica de uma experiência coletiva, partilhada por Dias e os artesãos nepaleses produtores de papel, que possibilitou a realização das obras em papel de artesanaria milenar, e elaborou-se como convívio singular de trocas artísticas. Descrevo nas próximas linhas caminhos e apontamentos das reflexões desenvolvidas durante o percurso de pesquisa.

Para estudar o experimento de Dias e os artesãos nepaleses, fez-se necessário trazê-los ao tempo presente, reavivá-los, como sugere a metáfora benjaminiana do salto do tigre⁴, que parte do agora em direção ao passado, e assim, elaborar uma montagem, composta de retalhos de pensamentos, teorias, falas, documentos, registros, imagens. Um mapa deleuziano, de rizomas e partes móveis que não se ligam por núcleos significantes, mas sim por meio das frestas, pontes, desvios, digressões, bagunçando a cadeia de representação, com inúmeras camadas, enunciados, desejos, formas e signos. Costurados de possibilidades e agenciamentos, entre vivências e territórios distanciados. Este mapa é o que denominei de *Mapa de Achados* e será exposto mais adiante.

Compreendo a pesquisa como processo coletivo, que para além do acesso ao objeto de estudo: Dias e suas obras. Se materializa por meio do conjunto programa/ pesquisador e orientador – que respectivamente selecionam, instrumentalizam, elegem, analisam e guiam o tema –, e que é constituída de sujeitos que se interconectam através da escrita. O ponto de interconexão dos sujeitos da pesquisa que apresento, está nas vivências que se cruzam: a minha enquanto pesquisadora, a de Antonio Dias em sua carreira artística e a dos artesãos, que tiveram contato com Dias durante a partilha do trabalho de manufaturar papéis no Nepal.

Os territórios em que se situam esses sujeitos, desde suas origens e por onde flutuam, são pedaços importantes constitutivos de suas subjetividades e vivências. Determinam os trajetos traçados no mapa de pesquisa, que indicam os caminhos escolhidos para ir até a experiência coletiva dos *Papéis do Nepal*. O que predispõe os pontos de partidas territoriais desde o lugar de pesquisadora, passando primordialmente pelo lugar de origem e fluxos nômades do artista, até o lugar em que os artesãos nepaleses fabricam papéis, dirigindo-se, ao lugar do encontro de Dias e os artesãos. Os territórios que se distanciam e convergem, apresentaram o desafio para mim, enquanto pesquisadora, de buscar apreender este espaço de encontro do artista e dos fabricantes de papel, sem o ter vivido diretamente e por ser uma pessoa do Ocidente do mundo que nunca visitou países asiáticos. As saídas para experienciar o Nepal dos artesãos e de Antonio, foi escutá-los em seus vestígios - presentes no maior testemunho que são as obras produzidas, na memória deixada pelo artista - e absorver repertórios que descrevem o modo de pensar e agir oriental, deixando-me guiar por suas indicações.

Para entender através de quais tessituras se afirma o pensamento oriental, é preciso se voltar para as filosofias que estão impregnadas em sua formação cultural e social e são importantes elementos de constituição consciente. Uma grande fonte do pensamento oriental está em um dos livros mais antigos da humanidade, o *I-CHING – O Livro das Mutações*. *O Livro das Mutações*, resguarda o TAO, que é o fundamento primordial das filosofias orientais. Datada de 470 a. C, achados arqueológico indicam-no com registros desde a era da caça e da pesca na China, quando os *Cuas* (linhas) ainda eram lidos nos cascos de tartaruga. O livro, que como se refere Jung “impregnou o pensamento chinês há milhares de anos” (JUNG; WILHELM, 2013,

4 Para mais informações: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*;

p. 26), traz em seus escritos imagens descritivas do mundo e de todas as situações possíveis, obtidas através de jogo divinatório que combina grupos de três linhas (trigramas) para formar grupos de seis linhas (hexagramas). É também devido a minha assimilação pessoal ao I-CHING, ao qual estudo há, pelo menos, 10 anos, que o elejo como livro guia de orientação para compreensão do mundo oriental.

Quando li uma das falas descritivas de Antonio Dias sobre o Nepal, refleti sobre as imagens iniciais do *I-CHING*. A primeira imagem, formada por seis linhas retas e sem corte, é o céu (*Ch`ien*), o Criativo, a segunda imagem, formada por seis linhas quebradas é a terra (*K`un*), o Receptivo. Céu e terra quando se misturam, fluem em diversas combinações que descrevem os acontecimentos através do tempo. Das combinações, em três linhas que se movem no oráculo está a montanha (*Kên*), a Quietude. O Himalaia, conjunto de montanhas que brota do Receptivo em direção ao Criativo desenha os percursos da Ásia, combinando e aproximando céu e terra. Em entrevista concedida para Roberto Pontual, Antonio Dias nos revela que é nos pés da Quietude, do grande Himalaia, que encontra o Nepal nos anos de 1970:

Às vezes, a gente pensa que os picos são nuvens. Outras vezes, olhando o vale num dia claro, a sensação é de estar no fundo de um buraco de paredes altíssimas. A cabeça se abre no ar rarefeito, o corpo parece economizar-se. Belíssima experiência de plenitude. (PONTUAL, 2004, p. 44)

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

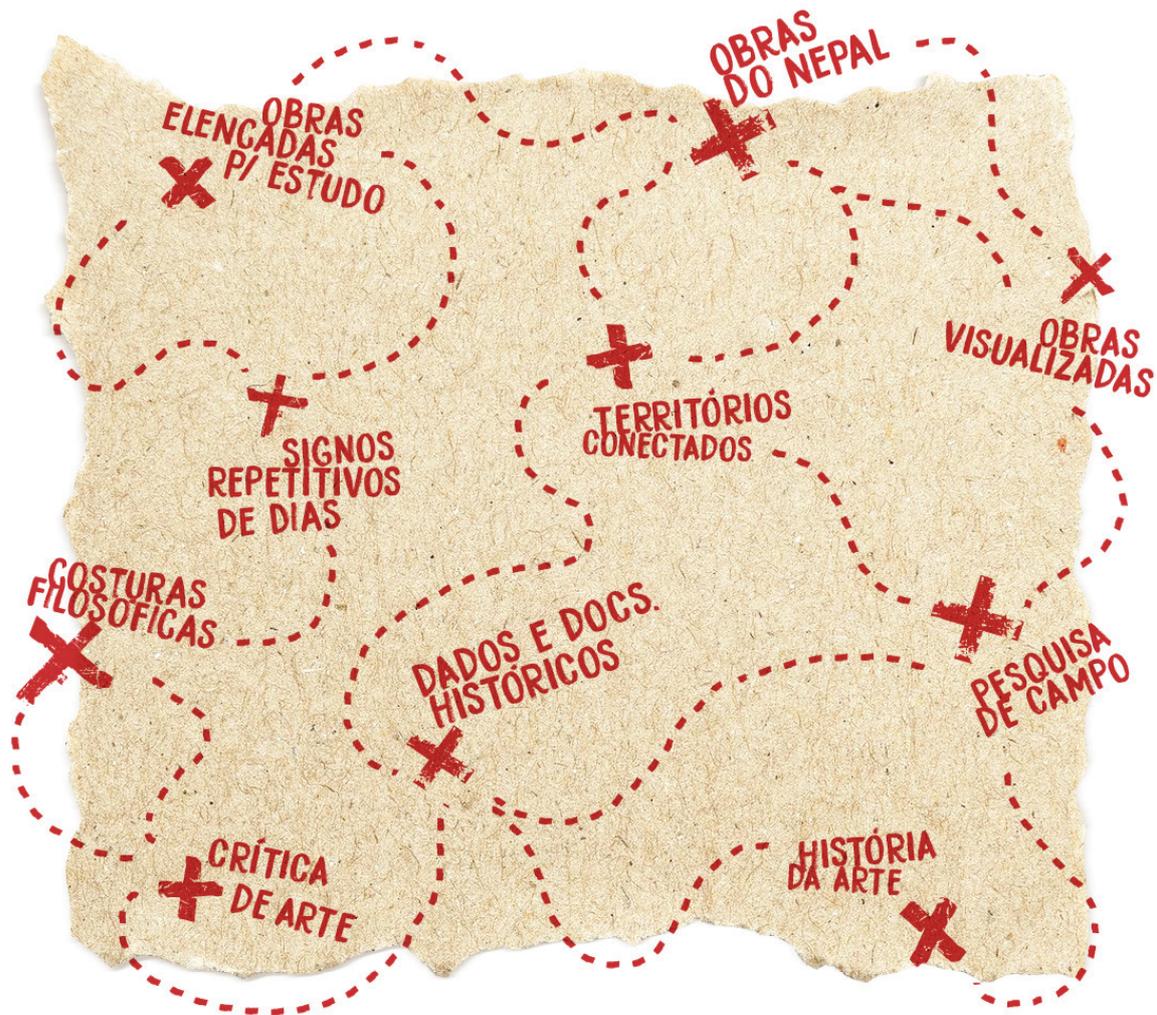
Nesse tom de buscas existenciais, interessado pela vastidão de multiplicidades e enigmas do Oriente, Antonio Dias desloca-se da Europa para o Nepal em 1977. A viagem foi financiada pelo grande colecionador brasileiro e amigo de Dias, João Sattamini (1933- 2018). O objetivo de Sattamini com tal colaboração, era incentivar a produção de um livro de artista. Dias planejava encontrar, no pequeno país, papéis artesanais para compor o livro *Project Book – Tem Plans for open projects*, 1969, que se transformará no álbum *Trama*, 1977 concretizado no Nepal. O papel artesanal nepalês que se configura como um material precioso e raro, revela-se, somente, a partir da viagem.

O Oriente aos olhos do Ocidente, místico, diferente, estranho, estrangeiro e distante, trata-se de uma construção discursiva, levantada a partir da diferença, do que o Ocidente não é, ou não poderia ser. Edward Said⁵ argumenta que o Oriente é um constructo *semimítico* que desde a invasão de Napoleão Bonaparte ao Egito, no século XVIII, já foi refeito e desfeito inúmeras vezes, por intermédio de determinações que procuram assegurar qual é a natureza do Oriente sem levar em consideração a multiplicidade de povos, línguas, experiências e culturas que vivem nessa parte da Terra. Por sua vez, a noção de Ocidente está ligada a civilidade, ao desenvolvimento e a ciência, construídos a partir de uma hegemonia eurocêntrica e mais recentemente norte-americana. A partir da visão que o território é construído por questões de poder e afirmado em enunciados,

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

podemos perceber como as experiências do Oriente e do terceiro mundo no Ocidente estão cruzadas, e esse cruzamento se faz na marca que ambos carregam em comum: a colonização⁶.

Ao refletir sobre a ida de Antonio Dias ao Nepal, elaborei um *mapa de achados*, que me permitem caminhar no entendimento sobre aproximações. O que aproxima o Nepal (Oriente), do Brasil (Ocidente)? Há mais questões em comum, semelhantes, do que aquelas que distanciam os territórios. Processos que se conectam pelos veios da colonização ocidental.



1. Mapa de Achados

Stuart Hall (2000) fala como a cultura global e os seus trânsitos produziu novas identidades flutuantes, um efeito que pode ser entendido como o de homogeneização cultural. Essa tendência de homogeneização, fissuradas por certo encantamento pela alteridade, pela diferença, faz surgir novas articulações entre o global e local. Neste entremeio muitos artistas se deslocaram e deram novos desenhos às fronteiras. É como se o artista vivesse em trânsito, em um nomadismo, tornando-se um imigrante, que leva consigo a bagagem de experiências de seu país natal.

6 Colonização aqui compreendida como as ações de poder que se estendem de países hegemônicos aos países subdesenvolvidos e em conflito (RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019;

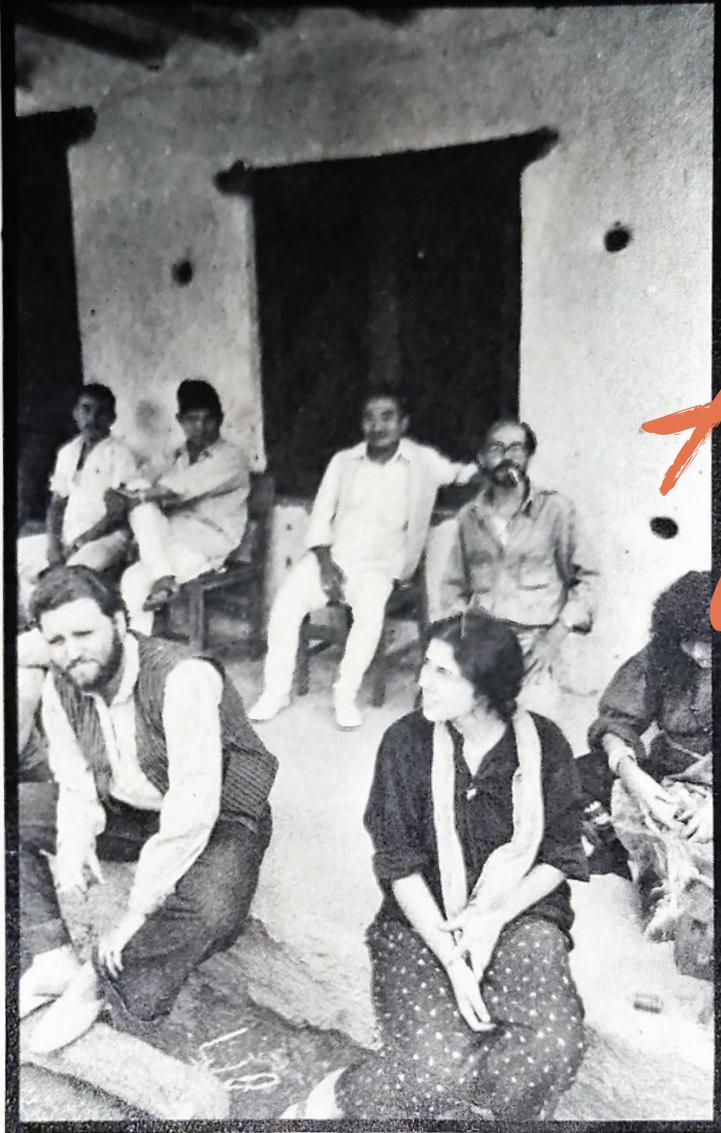
E ao percorrer outros países e locais, vai reunindo materiais de vivência, como quem reúne objetos souvenir. Esses objetos-souvenir-vivências impregnam-se no nômade-artista como parte de sua corporeidade, o constroem. Os deslocamentos da arte em processo nômade contemporâneo, ultrapassam os pontos de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

Ao ler o *Mapa de Achados* da ida de Dias ao Nepal, precisamos ter um olhar minucioso para o mundo no qual Dias se deslocou. A construção dos muros entre Ocidente e Oriente, nos anos de 1970, não era apenas ideológica, mas sim uma construção física. Uma expressão dessa divisão se deu na Alemanha com o *Muro de Berlim*, que dividia o mundo em dois polos, Berlim Ocidental e Berlim Oriental. O lado do Ocidente capitalista e o lado do Oriente comunista.

Em um mundo tão evidentemente dividido, encontrar o que aproxima é potente. Segundo Gagnebin (2006) dentro dos muros fronteiriços, as cidades cresciam com a industrialização. A urbe indicava uma vida em que os laços afetivos eram determinados pela família. A aldeia tornava-se cada vez mais distante e diferente. O modo de vida imposto pelo sistema de produção capitalista é ameaçado pela noção de comunidade, pela União Soviética e as revoluções comunistas. A força e existência das comunidades se mantém nos países ditos de terceiro mundo, em localidades pouco desenvolvidas industrialmente, em que atividades manufatureiras ainda fazem parte do cotidiano e representavam a principal atividade de subsistência.

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

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



A Obra de Arte

UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA

2. Registros do Nepal pertencentes ao acervo de Antonio Dias publicados em Revista do domingo, Jornal do Brasil, Rio 09/ 10/ 77;

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

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

na I Guerra Mundial a mudança que nos distanciou da vivência e de como a vendemos por um preço baixo, mais tarde o que culminará na II Guerra Mundial funcionará como sedimentação desse diagnóstico.

É na obra *O Narrador* que o filósofo vai encarar esse processo na arte, analisando a literatura. Aponta que a figura do narrador, por mais próximo que nos possa parecer, nunca esteve tão distante, isso reflete a ausência da experiência, uma vez que é o narrador o ser que a vive e tem capacidade de transmiti-la. Ao contrário da informação que se alimenta da novidade, a narração é matéria que se torna mais forte com o passar dos anos, nos encontros e afetações é acrescida “ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 1985, p. 220).

De que modo se inscreve, então, a figura do narrador? Segundo Benjamin (1985) o narrador é aquele que tem capacidade de ouvir, aprender com o que ouviu e mediante suas próprias experiências repassar para outros o que um dia foi lhe passado. O ato de narrar nunca é neutro ou passivo, mas reflete a vida da pessoa que conta, que atualiza a história como conselho em um ato quase pedagógico e é nisso que reside o processo de experimentar.

A experiência de narrar histórias está atrelada ao trabalho manual, à artesanaria. Walter Benjamin nos diz “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência” mais adiante “(...) – as atividades intimamente ligadas ao tédio – já se extinguíram nas cidades, e também no campo estão em vias de extinção” (Benjamin, 1985, p. 221). O que faz com que desapareçam os ouvintes e por consequência os narradores, pois o ato de narrar uma história é a sua repetição. Essas histórias impregnam nos humanos quanto mais estiverem distraídos em atividades manuais tediosas. Assim:

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

Partindo desta reflexão, compreendo que o trabalho artesão em sua ação e movimento é um trabalho que se firma na troca de aprendizados, no ato narrativo. O próprio artesão pode ser visto como a figura do narrador, já que um dia aprendeu a sua prática e a repassa, segundo suas experimentações, para o aprendiz. O trabalho manual de artesanaria milenar resiste, ainda, em alguns lugares do planeta, preservando o tempo que privilegia o tédio e propicia a experiência.

Assim, a experiência que é encontro e afeto, pode ser pensada como sabedoria, construção de conhecimento e repasse através do aprendizado. A construção de saber atrelada a experiência é uma ação comprometida com o ouvir, o experimentar, o localizar-se e que supõe afetações, desde o campo das práticas manuais, a atividade artística até a criação semântica.⁷ Dito de outra maneira, a experiência como base para a construção do conhecimento envolve o sujeito/ corpo, os sentidos, o ambiente e seus lugares.

⁷ Não se trata de uma dicotomia entre o que é uma atividade de função prática e uma atividade de criação de sentidos, mas uma descrição para melhor elucidar o tema.

Ao retomar os escritos de Benjamin sobre a experiência, é importante elucidar que não se trata de uma retomada romântica do que é a experiência, construindo-a como cenário fantasioso de negação da realidade dos aparatos tecnológicos. A pretensão é compreender que mesmo com o avanço industrial, mantiveram-se em diversas partes do mundo atividades manuais, sejam como atividades econômicas principais ou secundárias.

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

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

É nítido em falas e escritos de Antonio Dias, rememorando à ida ao Nepal, que o artista não tinha ideia do que eram os papéis artesanais. Em entrevista cedida a Carneiro e Pradilla (1999), Dias conta ter visto os papéis em Paris, ficando impressionado com a qualidade do material. Esse é um dos pontos que mobilizam o artista ao deslocamento em busca da matéria-prima para a feitura de um livro de artista. Somente no contato com o país, percebe a dimensão de raridade e singularidade da fabricação dos papéis de polpa de *Lokota*. Causando no artista a necessidade de adentrar as estradas nepalesas e ir viver pelo tempo de cinco meses em um acampamento de fabricação de papel.

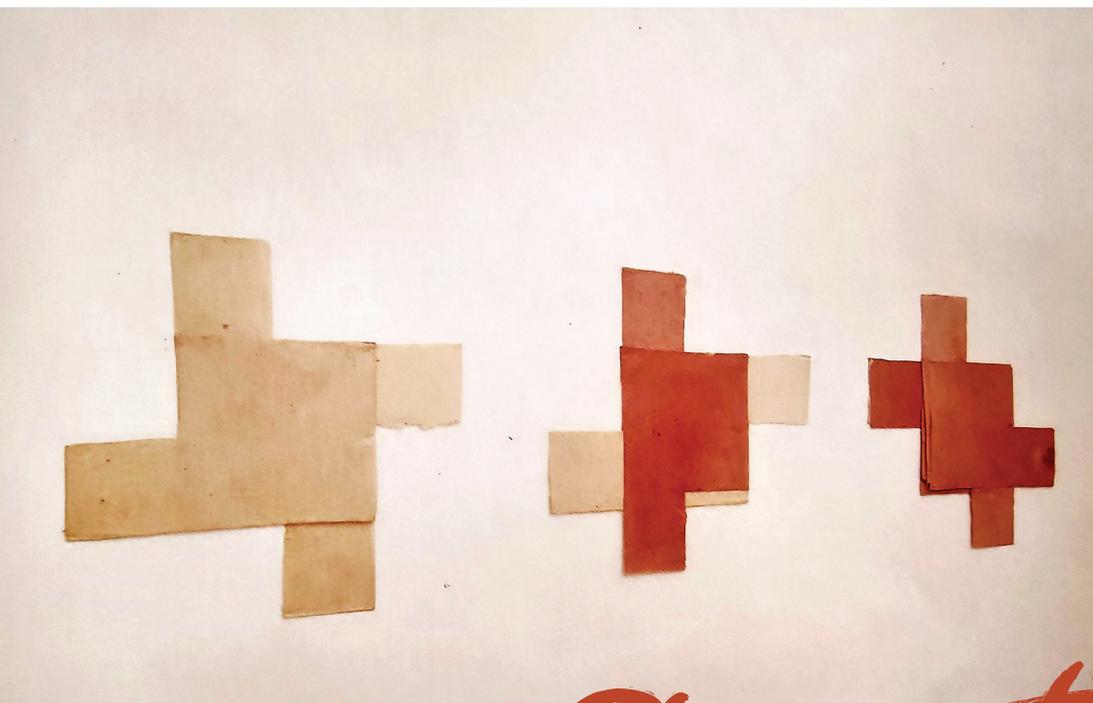
Embora o percurso até os papéis do Nepal tenha sido algo sem planejamento integral, é certo, ao nos debruçarmos sobre a obra de Dias, que o contato com o trabalho artesanal já era presente, como mencionado anteriormente. Uma de suas viagens anteriores foi até o Tibet, onde conheceu os artesãos têxteis, que trabalham com o tingimento de tecidos. Da viagem, o artista trouxe alguns objetos, dentre eles a máscara tibetana, realizando a performance *No Estúdio de Milão, com Máscara Tibetana, 1978*⁸.

A poética da viagem ao Nepal de Dias, está de maneira mais potente, na imprevisibilidade do percurso, que somente é revelado no encontro com os artesãos. Diferente da ida ao Tibet, delimitada na observação que é costumeira a um viajante, o deslocamento ao país vizinho – em outra época – prescindiu a interação. A artesanania dos papéis obriga a suspensão do tempo, a permanência, o conviver. O grande motivo para tal obrigação, é que os papéis do Nepal são fabricados da mesma forma que há milhares de anos atrás, instrumentalizados de forma similar utilizando para a sua produção um material raro – a polpa de *Lokota* – em cores, modelos e espessuras imutáveis, demandando um tempo longo de produção. Sem o estado de dedicação total, de longas horas, não é possível fabricar o material. Por isso, permanecer no acampamento de sua fabricação em Barabishe não foi uma escolha, mas uma jornada, eleita pelo modo que a artesanania é.

Do estado de permanência surge um espaço de convívio, entre Dias e as pessoas que trabalhavam no acampamento de Barabishe. Este espaço de convívio é cheio de contradições e desafios, a língua, a cultura, as distâncias, o tempo, o trabalho. O que é desafiante cria o encontro, a criação coletiva. A criação coletiva, o viver junto criativamente são a obra do período do Nepal.

8 A fotografia da performance foi realizada por Mário Cravo Neto e consta no catálogo Antonio Dias, 2015;

A materialidade do que podemos enxergar nas folhas de papel de polpa de *Lokota* trabalhadas por tantas mãos só existe pela experiência compartilhada. A arte que historicamente é considerada um processo individual, solitário, particular, genial, na experiência do Nepal vivida por Dias e os artesãos de papel é recriada. Nessa recriação só é possível produzir arte em colaboração, coletivamente, comunitariamente, rompendo as fronteiras do particular, individualista. Disso ascende o projeto da obra de arte vista como uma experiência coletiva.



3. Dança, 1977 disponível no catálogo *Trabalhos sobre papel 1977-1987*, 2000;

o Encontro

COM A OBRA

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



Pesquisa MASP
21/10/2019

ARTES PLÁSTICAS
MARIA SILVIA

Pesquisas de Antonio Dias

Iniciando o ano de extensa programação em 78, a Galeria Arte Global trouxe da Itália o importante artista de vanguarda, Antonio Dias, que lá está radicado desde 68.

Antonio Dias, que inaugura sua exposição hoje, nasceu em Campina Grande, Paraíba. Já participou de inúmeras mostras coletivas e individuais em todo o mundo. Tem obras adquiridas pelos museus de Arte Moderna.

Galleria Nuovi Strumenti Brescia. Le Cheval de Troie. Galerie Eric Fabre, Paris.

Sua última exposição no Brasil foi em 75 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado onde realizou um ambiente de 2.000 metros quadrados, com instalações luminosas e sonoras.

Neste ano de 77 permaneceu longo tempo

EXPOSIÇÃO DE ANTONIO DIAS

Depois do conceito, a volta à matéria

Antonio Dias volta a expor no Rio, na Gravura Brasileira. São desenhos de 1968 prensados, ano passado, no Nepal, num papel especial manufaturado por comunidades milenares. Sem preocupação de rótulos, Antonio Dias explica que este trabalho, reproduzido em 50 álbuns com dez pranchas cada um, e a que chamou "Trama", está sendo analisado, por críticos europeus, na perspectiva de um novo movimento plástico, que chamam de "Cultura material". É a reutilização de métodos, técnicas e matérias-primas de povos produtores de ornamentos ou objetos para uso comunitário. Como o papel do Nepal.

Última exposição de Antonio Dias no Rio foi em 1974, no Museu de Arte Moderna, e apontaram para um momento específico seu, preocupado com uma arte ambiental: eram quatro momentos espaciais que reaproveitavam a área de exposição do MAM e utilizavam os recursos de filmes, slides e neons. O álbum que agora expõe na Gravura Brasileira é outra faceta do artista, há anos radicado na Itália.

Cada álbum contém dez folhas, feitas manualmente por uma comunidade do Nepal com fibra de "Lochi", uma pequena árvore local, e prensadas com desenhos seus feitos em 1968, na Itália, numa prensa velhíssima, de 1816, a primeira que chegou a Katmandu, a capital, ser recuperado pelo circuito. O

ARTES PLÁSTICAS 12-1-78 FREDER

Antônio Dias (Milão, Nepal, Brasil)
a ilustração da arte.

Antônio Dias esta novamente no Brasil — e neste momento expõe na Galeria de Arte Global, em São Paulo, gravuras que realizou, ano passado, no Nepal. Durante vários meses, Dias produziu, com a colaboração de trabalhadores das tribos Tamang e sherpa, que vivem próximo a Katmandu, capital do Nepal, uma série de gravuras nas quais utilizou fibras vegetais e corantes naturais conforme a tradição local de fabricação de papel. Apesar da ênfase que o próprio artista dá aos aspectos artesanais da realização dessa série de gravuras, creio que se pode considerá-la também como uma reflexão sobre a prática artística ao nível de sua realização material. Neste sentido, ela se insere rigorosamente dentro da problemática "conceitual" da obra de Antonio Dias, tal como vem sendo desenvolvida nos últimos anos sob o título geral de "A ilustração da arte".

Vivendo há quase 10 anos em Milão, Itália, fez dessa cidade uma espécie de páio para uma atuação internacional não apenas na Europa, inclusive alguns países socialistas, como a Iugoslávia, onde recebeu o grande prêmio de desenho na Mostra Internacional de Rejeka, mas também nos Estados Unidos, onde esteve como bolsista da Guggenheim. Desde que saiu do Brasil, sua arte sofreu profundas alterações — a visceralidade dos seus quadros-objetos, que linha muito de totêmico e de autobiográfico, foi substituída por uma reflexão fria sobre a arte, ou melhor, sobre a produção, distribuição e consumo da obra de arte. Seu trabalho criador detou de ser a representação de situações exteriores à arte (os dramas pessoais, as crises sociais e políticas) para se tornar uma apresentação de questões intrínsecas da problemática da arte. Um trabalho indutivo dessa mudança é um filme apresentado na Exprojeção (Grife, São Paulo, 1972) e no qual a memória da ferida memória que táfora do artista desde os tempos de infância, na Paraíba, onde nasceu em 1944) que vai aos poucos se transformando em uma estrela ou puro sinal no espaço cósmico, alusão à superação da problemática pessoal na obra de arte. A partir dessa mudança, visível já nos primeiros trabalhos significativos que realizou na Europa, como a série "Free Continent" (Studio Marconi, Milão), Dias surpreende a cada nova exposição ou proposta. Surpreende no sentido de que se apresenta sempre "novo", "diferente" dentro de uma estratégia que é a de não se deixar cristalizar num estilo, fugindo assim à caracterização de uma "mitologia" individual e principalmente de ser recuperado pelo circuito. O

Antônio Dias, gravura, 1977

siva. A meu ver para ler um quadro é preciso saber a "gramática do quadro". No meu trabalho atual, tenho procurado esclarecer essa gramática. Mas no que o quadro descobre uma lei que se pode estabelecer dou uma volta e proponho o lado negativo dela, o lado escuro da lua.

Em outras palavras livre das amarras do estilo, Dias propõe para cada exposição um tipo específico de reflexão, levando em conta o local (galeria, museu), suporte (revista, bial, mostra individual ou coletiva, enfim, a maneira como a obra é veiculada), o público, o país etc. E assim que, dentro deste conjunto vasto que denomina "A ilustração da arte", usou os meios expressivos de filme, vídeo, livros, revistas, cartazes, desenho, pintura, escultura, gravuras que está em São Paulo. A última Antônio Dias no Brasil, 1974, no Museu de Arte Rio, era um "ambiente" que media 2.000 m² m escuro, no qual neons, letras, projeto super-8 e um slide fixo, pele de seu rosto, na qual poros como se fossem arquipélago, imagem seja ao "universo" (e ao "deserto" (área) de quadros da série "Cont

Reflexão irônica sobre os próprios caminhos da arte

Enfim, nas diferentes maneiras como tem desenvolvido sua "ilustração da arte", Dias faz uma reflexão algo irônica — não necessariamente o humor ou o escárnio, como diria Duchamp — sobre os próprios caminhos que a arte vem percorrendo nestas duas últimas décadas, revelando sempre agudeza e profundo sentido crítico. No auge de seus trabalhos em 1972 discutiu trabalho denominado "three", três "escultura" realizadas com ripas pintadas de preto, etc, mostra diferentes com uma mesma estrutura, sua tese-avertência panha a obra: "toda ampliação é uma que modação". Nos trabalhos recentes de Dias, incluindo mencionado, revela-se reflexão (ou uma certas tendências da denominadas ora com "pintura", ora como "analítica", cuja origem localizada na obra de D seus desdobramentos e como os grupos francês Supporte-Surface. P Duarte, no catálogo

Arquivo MAM-RJ
Recortes de Jornais

Deslocamento de Antonio Dias



Deslocamento da Autora



4. Mapa de Deslocamento de Antonio Dias e da Pesquisadora

Foi em São Paulo, na galeria Nara Roesler, localizada no Jardim Europa, e um dos lugares de destaque em que são expostas e comercializadas obras de Dias, que pude encontrar a obra *Dança*, 1977/1978. Quando cheguei a galeria, fui recebida por André Vechi, era por volta das 15 horas do dia 25 de outubro de 2019. Em uma mesa retangular, destinada a pesquisa na galeria, um dos montadores acomodou *Dança* desmontada, acondicionada em um involucro de papel *acid-free*.

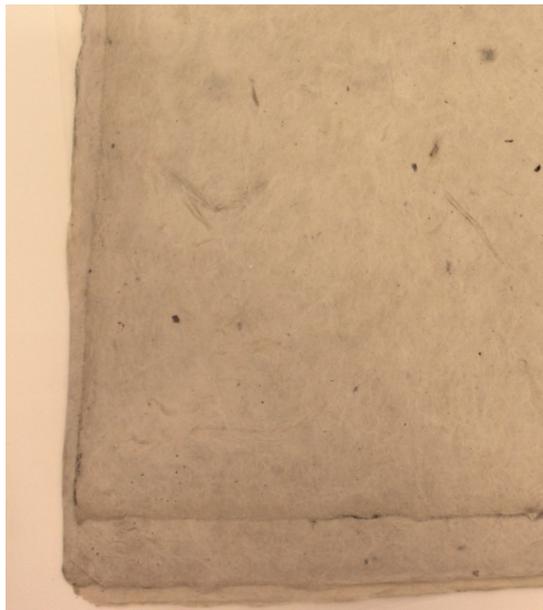
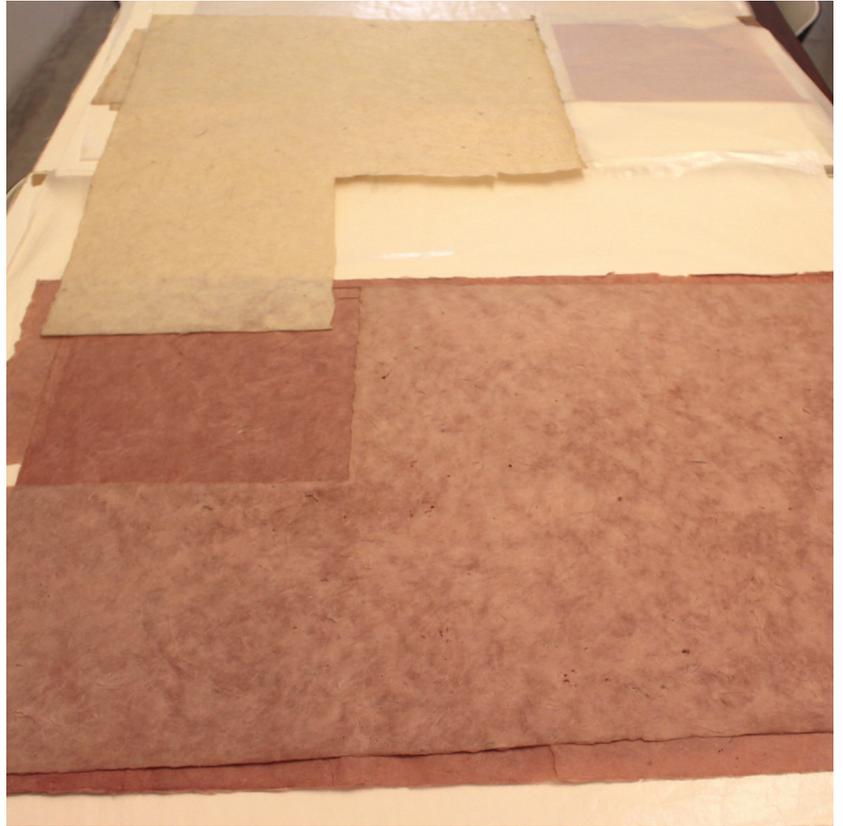
No primeiro instante me despertou a atenção, o papel tingido de cor rosada, em que de suas bordas sobressaiam fios muito delicados, semelhantes a fibras de um tecido de algodão. Logo abaixo do papel rosado, estava o papel em cor clara de densidade mais frágil e com certo tom translúcido. As duas folhas são recortadas em formas geométricas, formando um retângulo com um dos ângulos ausentes, combinadas constituem o desenho de *Dança*. A obra possui três elementos com 115 cm x 115 cm cada, constituídos de papel nepalês com incremento de óxido de ferro.

A magia do encontro com *Dança*, se deu na possibilidade do toque. De forma geral, as obras de arte são expostas com uma certa distância do público e não podem ser tocadas, sentidas ao tato, principalmente por questões sérias e necessárias de medidas de conservação. As obras em papel nepalês de Dias, são expostas emolduradas em vidro, o que as protege do ambiente, pragas, variantes de temperatura e retarda a oxidação inevitável. No texto de Fonseca e Agostin (2020) podemos perceber como são delicadas e fundamentais as diretrizes de conservação das obras de arte. Encontrar a obra desmontada, em um ambiente restrito, e poder tocá-la pode ser entendido como um privilégio.



5. Obra *Dança* desmontada registro de pesquisa de campo 25/10/2019 na Galeria Nara Roesler – São Paulo;

No ano de 2020 posterior a visita de campo, o toque passou a ser algo ainda mais precioso, a infecção viral pandêmica de Covid-19 nos obrigou a nos restringir socialmente e a viver guiados por protocolos preventivos de higiene e distanciamento, que não permitem tocar os objetos dos cenários externos das ruas, o aperto de mãos, os abraços. O toque caro na obra potencializou o entendimento do que se trata o raro papel que motivou o artista no Nepal. Uma única folha é capaz de ter inúmeras variações de cores, textura e espessura, indo do tom aveludado a transparência, do liso ao poroso. *Dança* desmontada, me fez perceber o quanto os papéis artesanais que estamos tratando neste estudo são expressivos, o que induziria a horas de observação, revelando a cada momento, novas camadas, micro lacunas, sobreposições, restos de matéria orgânicas, marcas do trabalho manual. As bordas demonstram a sutileza e qualidade do material que se assemelha a um tecido com camadas sobrepostas.

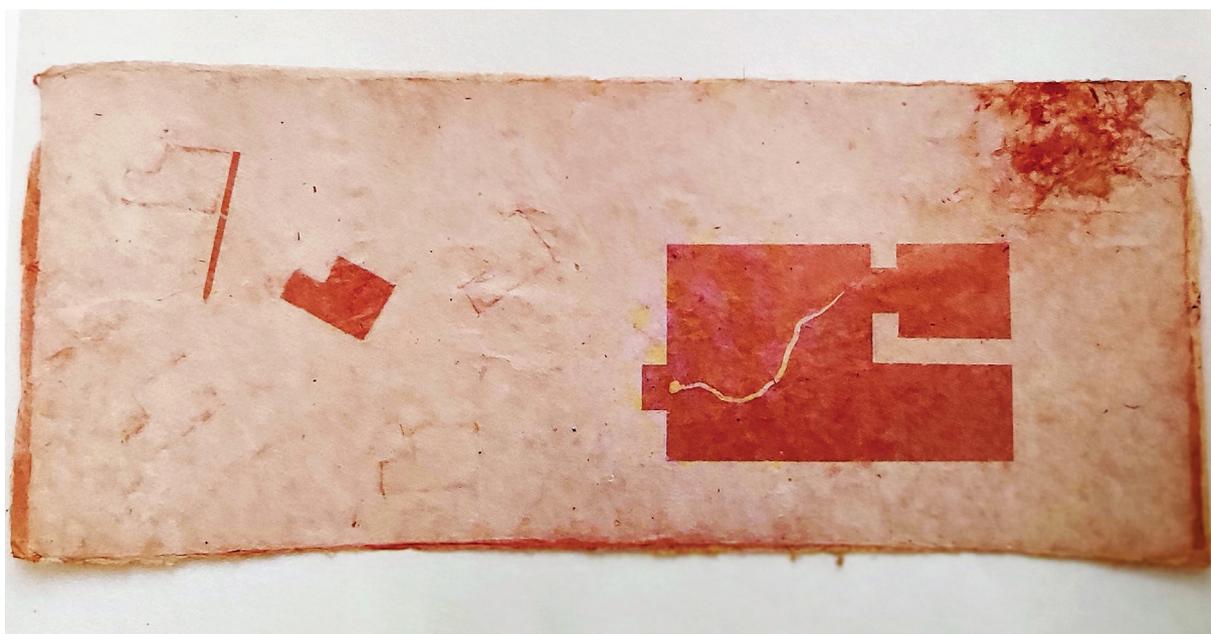


6. Colagem do registro da obra Dança durante pesquisa de campo em 25/10/2019;

Estudando os Papéis do Nepal entendi que não se tratava de uma série com início e fim, com limite de número de obras e datação determinada. Pelo contrário, é uma experiência de convívio criativo, que realiza obras planejadas anteriormente, gera obras datadas de 1977 e obras que serão trabalhadas e experimentadas até os últimos dias do artista, no ano de 2018.

A ideia já existente que foi concretizada no Nepal é o álbum de xilogravuras *Trama*, 1968/1977. Dentre as obras produzidas em 1977, pude catalogar no desenvolvimento da pesquisa, as seguintes: *Meu país inventado: Dias-de-deus-dará; NiranjarNirankhar; Chapati para 7 Dias; Trama; The Illustration of Art; The Illustration of Art/ The Place e The Thing; The Illustration of Art: Me and Others; The Illustration of Art; The Illustration of Art [2]; The Illustration of Art/ Tool e Work; O Lugar do Trabalho; O Caminho do Meio e Martelando Muros.*

Dança e outra obra de título *Território Para Vermes*, trazem um aspecto interessante, porque começam a ser experimentadas no acampamento em Barabishi e só serão finalizadas no ano seguinte, quando o artista já havia retornado ao Brasil – neste texto, por motivo de escolhas de pesquisa explicitadas na introdução, irei me concentrar na análise de *Dança*. Pela dinâmica de produção dos papéis é perceptível que no acampamento se construiu a forma, cor e textura de *Dança*, no Brasil aconteceu a finalização com o corte e montagem da peça. A obra foi recortada de modo retangular, em que um de seus ângulos foi extraído. Combinando suas partes, temos um desenho, uma assemblagem, que suscita o movimento, um corpo que dança, um cata-vento, o giro.



7. Obra *Território para Vermes* disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;

Nos guiando pelos sonhos orientais descritos no livro *O Segredo da Flor de Ouro – Um livro de vida chinês*, o giro é um aspecto importante. É o movimento gerador de toda a vida, capaz de despertar o *Chi* – energia vital do corpo – e fazer acontecer as boas sensações do habitar o mundo. Para os tibetanos, o giro deve ser dançado diariamente, faz parte da ritualística de exercícios dos monges denominados de *ritos tibetanos*. O giro gera a própria vida e nos liga ao infinito, que é o *Tao*. Um contato nunca é neutro, e mesmo que de forma não totalmente consciente, nos deixa marcas, assim o movimento de *Dança*, 1977/1978, pode nos revelar as marcas do contato com o Oriente vivido por Antonio Dias. O giro que é capaz de criar outros movimentos.

As folhas de cores rosada e creme formam uma estrutura de vontade vital que desperta o movimento. O tom vermelho da obra é dado pelo acréscimo do óxido de ferro, um mineral usado amplamente na indústria farmacêutica e de cosméticos. Nas folhas cremes podemos observar a aglutinação de duas camadas. A estrutura moldada que lembra um cata-vento produz certa sensação de movimento, o encaixar das peças recortadas do papel em sua leveza e assimetria revelam um objeto material que não é suporte, mas significa e é a própria obra de arte. Uma dança improvisada em que se conjugam leveza e forma.

Pontual (2004) fala das obras do Nepal, como uma representação de um Oriente sobre a máxima “do muito que há no pouco” (Pontual, 2004, p. 43). As obras em papel nepalês contêm estrutura e formas mínimas com sobriedade nos detalhes, que transpõe para o observador serenidade e amplitude, que carregam em si simbologias preciosas. Despertando desde a matéria que narra a experiência de colaboração entre artista e artesãos que nos traduzem, até os traços da filosofia oriental, que perpassam todas as peças.

Essas formas duras que se põem a dançar, parecem transgredir serenamente, sem muitas pretensões e choques, o limiar da mobilidade denotada aos objetos. Falam da possibilidade de um material imóvel, somente pela maneira de sua disposição, dançar. Ao desenhar de maneira tão primária com as formas, Antonio desloca perspectivas enrijecidas. Podemos acrescentar a isto, uma fala de Nietzsche:

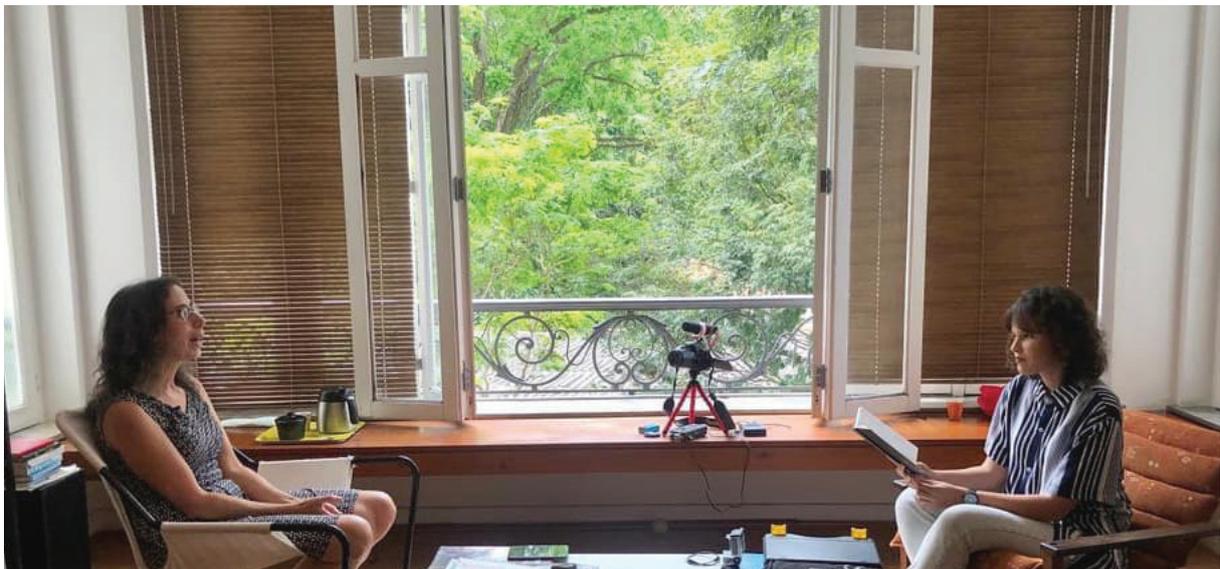
Livros que ensinam a dançar. Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do que é moral e genial como se ambas as coisas fossem apenas um capricho, um gosto, provocam um sentimento de atrevida liberdade, como se a pessoa se pusesse na ponta dos pés, e por íntima alegria,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

Assim, o artista fez dançar as folhas de papel nepalês recortadas de forma retangular, no deslocamento sutil de algo que seria impossível na normalidade geométrica. Oliva (2015) afirma que Antonio fundou um uso diferente da geometria, ao implicar em seu uso irregular, assimétrico ao criar os próprios princípios e ao adotar a surpresa e a emoção. Realizando as formas de maneira pulsante. O autor aponta:

A obra traz consigo a possibilidade de uma assimetria aceita e assimilada no projeto, enquanto participa da mentalidade da arte moderna (...) e da concepção do mundo que nos circunda feito de imprevistos e surpresas (Oliva, 2015, p. 29)

O artista trabalha na direção de não desmaterializar o material, mas de tirá-lo do seu lugar de conforto e cansaço e lhe dar novas intenções, que vibram na concretude entre o conceito e o objeto.

Dança, 1977/1978 potencializa a capacidade de transgressão de Antonio Dias e traduz a recriação do artista ao instituir novos meios, moldes, formas, que conjugam sem contradição com o conceito. De forma inteligente, a obra quebra a expectativa do espectador que pode ver com surpresa o “outro desenho” construído pelo artista.



Entrevista a Rara Dias 15/10/2019



Viagem

AO NEPAL

No primeiro contato com o Nepal, Antonio Dias acompanha um grupo de europeus que estudam antiguidades, chega à capital Katmandu e tenta comprar o papel necessário para a construção do seu livro de artista. Na descoberta de que não conseguiria os papéis nas dimensões e quantidades desejadas decide iniciar uma busca pelos fabricantes de papel, adentrando o país⁹.

No entanto, a busca pelos artesãos de papel se dará em uma segunda viagem no mesmo ano, mais preparado, Antonio vai decidido a estender sua permanência no Nepal. É quando se desgarra do grupo que acompanhava e com ajuda de um artista nepalês consegue contato com um lugarejo onde está montado um acampamento dos fabricantes de papel artesanal. O lugar fica em Barabishi. Três etnias predominam no local: Sherpa, Tamang e Neware.¹⁰

8. Registros do Nepal pertencentes ao acervo de Antonio Dias publicados em Revista do domingo, Jornal do Brasil, Rio 09/ 10/ 77;

9 JORNAL DO BRASIL. Ano 2, n 79. Revista do Domingo. Antonio Dias, O Papel do Nepal, Roberto Pontual

10 DIAS, Antonio, 1944. Antonio Dias/ Entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla. Lacerda Ed., 1999, Rio de Janeiro. [Palavra do Artista]; DIAS, Antonio. **Anywhere is my land**. Curated by Hans-Michael Herzog and Katrin Steffen. Daros Museum, Zurich. October 17, 2009 – February 7, 2010. Pinacoteca do Estado de São Paulo September – November 7, 2010. Co – producer Santander Cultural.]



No estúdio de Milão, com máscara tibetana, 1978

Antes de procurar o Nepal o artista teve contato com artesãos do Tibet que tingiam tecidos a partir de chás, especiarias e outros ingredientes naturais. Segundo o próprio Antonio em fala transcrita na entrevista para Carneiro e Pradilla (1999) foi com os tibetanos que aprendeu a tingir e texturizar papéis, o que usara mais tarde com os nepaleses.

Conforme Antonio Dias relata na entrevista citada, o papel nepalês era branco e comum. Enfatiza que este era fabricado apenas no formato quadrado em dimensões mais ou menos padronizadas com bordas irregulares e um tanto amassados pelo modo como eram manipulados, sem grandes cuidados.

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

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

Sabemos também, por meio da entrevista, que a falta de estrutura contava ainda com a diferença linguística entre Antonio e os artesãos do local. Algumas poucas palavras em inglês e gestos era tudo que funcionava na comunicação entre eles. O trabalho conjunto ordenava e sobrepunha as dificuldades. A narrativa era corpórea, fundamentalmente gestual.

A fabricação de papel pela técnica milenar oriental era organizada e vigiada pelos governantes locais. Em relatos contidos na entrevista intitulada *Hans- Michael Herzog em Conversação com Antonio Dias*¹¹, o artista revela que a matéria-prima era rara e preciosa para os nepaleses, levando o seu uso a ser gerenciado de modo a evitar qualquer desperdício.

Em meio as limitações, diferenças e costumes o artista encontrou um lugar propício para desenvolver um projeto que se arrastava há dois anos – o *Project Book* –, mais do que isso, durante o processo enxergou as possibilidades de trabalhar o material da maneira como desejava, talvez, desde o tempo das aulas na ENBA.

Na trajetória artística de Dias podemos perceber que mesmo nas diferenças de construção das obras e dos materiais distintos utilizados, havia uma concordância: a busca por uma ruptura com uma dicotomia limitadora entre obra *versus* suporte, ilusão *versus* real, matéria *versus* significado, distribuídos em uma narrativa cheia de pistas, *despistes*¹² e complexidades – irônica e crítica.

Em sua apreensão da obra de arte como uma multiplicidade de elementos que convergem para a construção, Antonio coloca sempre no centro, em destaque, o material. Mesmo nas fotografias e vídeos de super-8 podemos nos amparar em certa concepção da matéria, do físico, do movimento e do volume criado – ainda que ilusório – dessa movimentação. No entanto, com a experiência do Nepal, no acampamento em Barabishe, poderemos esperar uma outra apresentação da matéria para a construção da obra de arte.

Antes de prosseguirmos é necessário localizar o Nepal. Situado na Ásia ao longo das encostas sul das cordilheiras do Himalaia, entre a China e a Índia - com quem tenta conservar uma política externa favorável e manter-se independente.

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

É considerado um dos países mais subdesenvolvidos do mundo, em comparação com Canadá, China e Brasil, apresenta o total do PIB acentuadamente baixo, com 27.880 U\$ x 100000 em 2018. O IDH é um dos menores do mundo com 0,579, em 2019. Sua população é basicamente rural, 79,8 % morando no campo¹³.

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

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

12 *Despiste* é um termo usado por Antonio Dias para comentar sobre a recorrência de signos comuns em sua obra, [apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.36]

13 IBGE Países: <https://pais.es.ibge.gov.br/#/>

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

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

Barabishe mantém um desenvolvimento do comércio devido a venda de produtos chineses, existindo um intenso fluxo de pessoas entre a China e Nepal. A fronteira que é sempre um lugar *entre*, um cruzamento, ascende as perspectivas de trânsitos e transformações. Hannerz (1997) aponta a necessidade de pensar a fronteira como “espaço intermediário”, configurando-se como uma zona de contatos entre mundos.

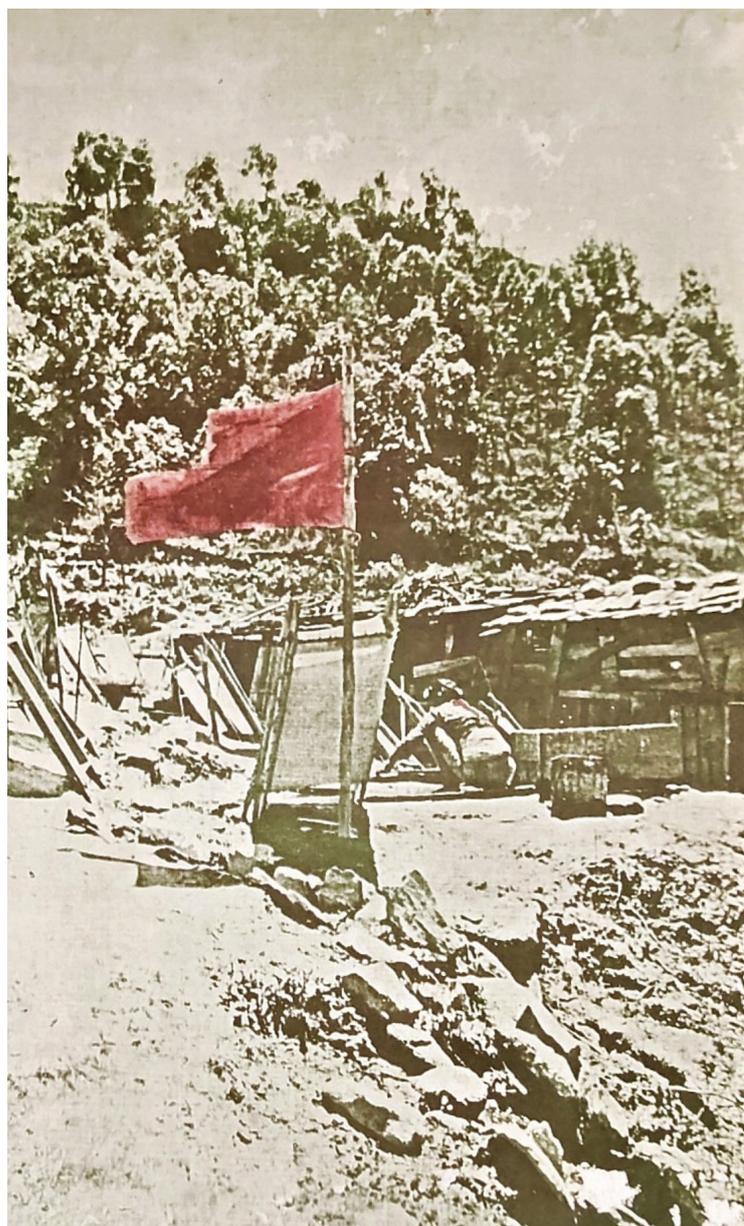
Os trânsitos e transformações aqui referidos dialogam sobre os fluxos econômicos, a multiplicidade de línguas e etnias em cruzamento, trocas e câmbios coexistentes em Barabishe. Para o campo artístico, a fronteira, representa uma possibilidade favorável, um lugar encantado com potência para gerar experimentações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

Deleuze e Guatarri (1995) escrevem sobre o *rizoma*, aqui para o diálogo presente importa entendermos como se conjuntura o território. O território é, pois, uma tensão de poder, uma construção, por vezes decalque, alicerçando-se nos discursos de interesse econômico e político, hegemonicamente. Pensando a partir das ideias dos dois filósofos, percebemos a fronteira como um *não lugar* – por não ser um lugar afirmativo em si – e com isso produzir desterritorializações, isto é, mexer com os enraizamentos dos discursos sobre o território e causar fissuras, fossos, veios, que podem estender-se e fazer surgir reterritórios. Reterritorializar é pulsar com novo significado, é estremecer as certezas antes afirmadas.

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

Antonio Dias com uma vara de bambu de, pelo menos, dois metros de altura, coloca em sua ponta uma bandeira vermelha, bandeira na qual, está destacada uma parte, um quadrado, hasteia-a no solo do acampamento as margens do rio Bothe Koshi em Barabishe. *O País Inventado/ Dias-de-Deus-Dará*, 1976 é uma obra que causa desconforto e suspeita, como Dias comenta na entrevista citada anteriormente, o governo local foi acionado e interveio pedindo a retirada da bandeira imediatamente. A bandeira, anos mais tarde reproduzida na 29ª Bienal de São Paulo, é caracterizada pelo destaque de um quadrado, traz à tona a ideia de que a obra de arte não é um processo acabado. A bandeira de um país inventado desloca a rigidez das linhas que separam os países no atlas mundial, criando um lugar para si, um lugar de fronteira. O Nepal, nos anos de 1970 ainda continuava como reino e resistia as investidas maoístas, por esse motivo a bandeira vermelha era tão perigosa.

É este o país em que Antonio cria um território para si, ao entregar-se ao acaso das determinações e viver a experiência de morar com os artesãos nepaleses e produzir coletivamente.



9. Imagem do acervo pertencente a Antonio Dias da obra País Inventado Dias-de-deus-dará no acampamento de papel em Barabishe 1977 publicado no catálogo Papel do Artista/ A Ilustração da Arte/ Antonio Dias, 1977;



Telas de Secagem

E EXPERIMENTOS:
FIBRAS, CHÁS E MINERAIS

10. Fotografia de telas de secagem no Nepal disponibilizada na página da escola Eskulan.com;

Os povos chineses foram um dos primeiros a desenvolver e dominar a técnica de fazer papel. A partir do uso de fibras de bambu e de arbustos como o Kozo de fibras longas e firmes, o Mitsumata com fibras finas e macias e o Gampi de fibras brilhantes. A matéria prima era preparada de modo a tornar as fibras maleáveis, cozidas ou colocadas de molho por várias horas, depois eram quebradas e misturadas a aglutinantes naturais e água formando uma pasta macia, secando-as em peneiras dando assim, origem a uma matéria de qualidade excelente e com acabamento único¹⁴.

No Nepal, segundo matéria do Jornal da Manhã do ano de 1979, a produção de papel é realizada com a polpa de uma planta muito rara e sagrada, arbusto considerado divino, chamado de Lokota. Em Dias (2010) está a descrição do manejo do Lokota, bem como da extração de sua matéria-prima, que quando misturada à água forma uma massa espessa, posteriormente prensada e posta em telas de secagem, para sobreposições de folhas de papel é costume usar cola como aglutinante. No processo de pesquisa observei que o papel é branco com um leve tom creme, quase translúcido, podendo ser liso e outras vezes levemente poroso, tem bordas irregulares e fibras aparentes.

O papel é fabricado no Nepal desde o início do primeiro milênio. De forma muito singular, elabora-se com elementos mínimos. Para a sua feitura basta uma tela, a massa e um buraco cavado no solo. A secagem se dá pela evaporação da água através da exposição das telas ao sol.

A matéria-prima de fabricação do papel é a polpa de Lokota (nome científico *Daphne papyracea* e *Daphne Bholua*). O arbusto do Lokota cresce no sopé do Himalaia em altitudes

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

de 2.500 – 3.500 metros. O sistema que pouco mudou até hoje, desempenha-se em diversas fábricas, principalmente no norte do país¹⁵.

Em Dias (2010) observamos que a Lokota é vista como uma planta sagrada, tendo seu uso controlado pelos governantes locais. Por esse motivo a produção de papel era vigiada para que não houvesse desperdício e fosse fabricado o maior número de folhas com a quantidade obtida da polpa da planta. Antonio comenta sobre essa questão como algo muito marcante no período.

Antonio, ao deparar-se com a feitura do papel nepalês enxerga um campo rico no qual ele não apenas poderá adquirir materiais para sua construção artística, mas para além, poderá introduzir experimentações de maneira coletiva, por meio de sua bagagem de experiências, bem como dos artesãos locais. Dias comenta a esse respeito em entrevista de vídeo para a galeria Nara Roesler “(...) eu percebi que ali poderia ter novas experiências materiais que eu não tinha tido antes e que eles também não tinham¹⁶.” Mais adiante, o artista revela que o processo gerou entusiasmo não só nele, mas também nos artesãos.

Esse processo de trocas permitiu ao artista levar ideias para as telas de secagem. Na entrevista concedida a Hans- Michael Herzog (2010), Antonio nos conta sobre a invenção de um sistema para unir várias camadas de papel, fazendo a sobreposição de camadas de folhas sem usar cola, utilizando como aglutinantes a água da chuva e as cinzas, garantindo que o papel ganhasse outra espessura sem a rigidez da cola. Primeiro, Dias depositava a massa de papel sobre a tela aguardando a secagem, logo após introduzia a segunda camada de massa com a ajuda dos aglutinantes e aguardava a secagem por completo.



11. Artesão nepalês lavando a fibra de Lokota disponibilizada na página da escola Eskulan.com

15 As informações dos dois parágrafos subsequentes encontram-se na página da Escola Eskulan de papel artesanal: <http://eskulan.com/papel-de-nepal/>

16 DIAS, Antonio. Entrevista para a galeria Nara Roesler. Antonio Dias – Papéis do Nepal 1977 – 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=v2SrqA4ps-w>

O crítico de arte e professor Paulo Sérgio Duarte comenta em entrevista concedida a mim durante desta pesquisa, que o momento vivenciado por Antonio no Nepal representa uma ruptura importante em sua carreira, uma outra maneira de lidar com o material da obra. Duarte narra o experimento de Antonio ao acrescentar à pasta de papel, chás, condimentos e minerais como algo importante e propulsor¹⁷.

No documentário produzido por Roberto Cecato¹⁸, Dias narra como se deram os acréscimos ao papel. Ali o artista nos conta que certo dia pensou em inserir barro, depois inserir chá, a ideia não agradou os artesãos locais, por se tratar de algo caro e de grande desperdício – como já comentado antes a preocupação sobre o desperdício de matéria-prima era latente no acampamento –, mas o resultado agradou, tanto que o governo local fez uma reunião para discutir a proposta, o papel com o chá ganhou um toque aveludado, ao acrescentar condimentos como *curry*, resultando em folhas de cor amarela.

Na observação *in loco* das peças em papel nepalês, percebi suas inúmeras variações de texturas. Cada cor distinta produziu um tipo de textura distinta, indo do aveludado, poroso, ao liso, opaco e o translúcido. É interessante notar a química da mistura dos elementos na matéria do papel, os minerais produzindo texturas mais compactas, opacas, cores terrosas, os chás e condimentos dando o tom aveludado, poroso e cores que vão do pastel à vivacidade do amarelo do açafrão da terra e por fim, a polpa pura de Lokota, produzindo texturas do liso, translúcido, ou na aglutinação de duas folhas, o opaco consistente. Cabe salientar que mesmo as folhas mais opacas possuem um certo nível de transparência.

Outra inovação sobre os papéis foi a fabricação em formatos ainda não experimentados, o papel antes apresentado em formatos apenas quadrados, ganhou formatos circulares de grandes ou pequenas dimensões, vazados ao meio ou não. Sobre os círculos produzidos surgiram *Chapati para 7 Dias, 1977* e *NiranjarNirakhar, 1977*. A primeira obra trata de círculos em pequenas dimensões de 35 x 245 cm no número de sete unidades que formavam um semicírculo, os discos de papel acrescido de chás e especiarias eram de cores variadas como o amarelo, o esverdeado e o rosado, fazendo menção ao pão judeu para cada dia da semana. Já a segunda obra era formada por quatro círculos em grandes dimensões de 140 x 560 cm, acrescidos com carga de folhas de chá, expostos suspensos, um dos papéis contém um círculo vazado ao meio e o material é de cor creme.



12. Obra NiranjarNirankhar, 1977 disponível no catálogo da exposição Derrotas e Vitórias do MAM, 2020-2021;

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

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

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

Jung (2013) a respeito do *Tao* diz que em chinês o enigma oriental quer dizer cabeça e/ou caminho, podendo ser descrito como *caminhar*. Wilhelm (2013) traduz o *Tao* para *sentido*. Mais adiante, Jung na tentativa de trazer a expressão com nitidez para os olhos ocidentais, sintetiza-a, entre a tradução literal e a de Wilhelm, como *o caminho consciente*. Seria então o *Tao*, a ascensão consciente do ser humano de viver a vida em sua sabedoria integral. Caminhar a estrada da realização plena de estar presente no mundo com todas suas imagens, ações e consequências. O *Tao* como realização consciente, suprime a separação entre consciência e vida. O corpo, o pensamento, os sentidos, o habitar, as imagens da vida, o fôlego da respiração são uma unidade que rege a presença humana em seu movimento. Isto é, a realização plena humana está na compreensão da conexão intrínseca entre corpo, consciência e vida. A vida consciente é a realização do *Tao*. É interessante perceber como o pensamento oriental está fincado na complementação, e não no binarismo excludente comum ao pensamento ocidental, o círculo é a imagem perfeita de funcionamento da vida. Por isso o *Tao*, a vida consciente, é circular. O círculo vazado ao centro, é o transbordamento, as possibilidades infinitas, o ciclo que nunca finda e gira sem começo e fim determinados, por estar sempre no movimento. No apontamento de *NiranjarNirankhar* os artesãos nepaleses construíram um elo entre as suas ritualísticas, experiências subjetivas e a experiência de produzir a obra.



13. Obra Chapati para 7 Dias disponível no catálogo Trabalhos sobre papel 1977 -1987, 2000;

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

Viver em Barabish, acordar todos os dias e caminhar em direção ao acampamento nepalês, 8 km diários, os sete dias de uma semana. *Chapati para 7 dias* mostra o Nepal de Antonio Dias em sua face mais vívida e fulcral, o trabalho diário e o sustento de si. É um ponto discursivo no qual produzir arte é sentido como trabalho de criação, de sustento substancial, do manutenção de si mesmo, assim como o preparo do pão, o misturar os ingredientes, amassar a massa, deixar descansar, abrir os discos e assá-los, o papel misturado em sua massa primitiva de polpa de Lokota adicionado de pigmentos naturais, manipulados em formato de disco sobre o sol a secar nas telas, faz analogia direta da arte/pão sustento do sujeito.

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

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

Hasegawa (2006) argumenta que para se “viver junto” em um processo criativo, os indivíduos precisam ter direitos às suas próprias percepções. É necessário encontrar o meio-caminho entre indivíduo e coletividade. Não apagando os sujeitos que compõe o todo e nem mesmo encobrindo a coexistência em nome de uma exacerbação da individualidade. No processo de encontrar o meio-caminho está a partilha, o partilhar dá permissão aos sujeitos e suas subjetividades para viverem juntos e cooperar. As telas de secagem e os experimentos são exatamente a partilha entre Antonio Dias e os artesãos nepaleses. De maneira geral, de um lado temos o artista ocidental e sua individualidade exercendo um processo coletivo de produção, e do outro lado temos os artesãos nepaleses orientais e comunitários vivendo uma experiência de produção artística subjetiva. Partilhando percepções acerca de suas produções, no aprendizado da feitura do papel, na proposta dos novos formatos e texturas, na interpretação semântica das obras.



Um Lugar

PARA O TRABALHO

14. Obra O Lugar do Trabalho, 1977 disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;

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



15. Obra *The Illustration of Art/ Tool & Work*, 1977 disponível no catálogo *Antonio Dias*, 2015;

Através do encontro com Paulo Sérgio Duarte, pude ter contato e visualizar uma das obras da fase do Nepal que mais me interessam, *O Lugar do Trabalho* de 1977, possuindo dimensões de 60 x 120 cm, e um composto de pigmento metálico sobre papel. A mão marcada em uma das extremidades da folha de papel nepalês possui uma potência difícil de descrever, sustentada por uma leveza estrutural, traz para a apresentação do quadro as camadas de fibras do material, revelando a fragilidade aveludada do papel.

Nas palavras de Paulo Sérgio Duarte a mão que aparece na obra é de um dos artesãos do Nepal, provavelmente, Kuhl Bahadur – único nome dos artesãos nepaleses registrado nos arquivos por mim pesquisados –, atribuído por Moacir dos Anjos a marca de uma obra: *The Illustration of Art/ Tool & Work*, 1977. A informação sobre de quem seria a mão eternizada na folha de papel nepalês é imprecisa, Moacir¹⁹ faz menção que a marca da mão, na verdade, é do próprio Antonio.



Entrevista Paulo Sérgio Duarte 11/10/2019

19 Em texto curatorial para catálogo Moacir dos Anjos atribui a mão em *O Lugar do Trabalho*, a mão do próprio artista: (DIAS, Antonio. Texto de Moacir dos Anjos. *A ilustração da Arte/ cidade/ modelo*. Amparo Sessenta Galeria. Abril de 2003)

Apesar do impasse, o mais interessante é perceber que a mão na folha de papel artesanal revela algo precioso: o processo de trabalho de elaboração da obra de arte. Justaposta com a planta baixa de um lugar, afirma o local em que o trabalho é concebido, traz a obra como feitura de mãos, de gestos, de laboro.

Em *The Illustration of Art/ Tool & Work* com dimensões de 60 x 240 cm, observamos duas folhas retangulares de papel nepalês justapostas, com a impressão de duas palmas de mãos em suas extremidades. De um lado a mão do artista Antonio Dias e do outro a mão do artesão Kuhl Bahadur. O papel da obra é acrescido de carga de chá, agregando uma textura aveludada. A obra é a escrita da experiência do Nepal. Com as mãos espalmadas na matéria de polpa de Lokota eternizou-se a colaboração vivenciada em Barabishe. Nos remetendo as inscrições sobre as paredes das cavernas, dando os sinais de passagens humanas tão antigas.

A mão é a narrativa de uma experiência do corpo em contato com o mundo. O contato se dá através do toque, do gesto, do tato, a esse respeito escreve Henri Focilon (2001). O tato, então, tem a capacidade de preencher a natureza e o gesto multiplicar o saber. O autor aponta que a mão insere o homem no espaço e no tempo.

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

A experiência no Nepal através do trabalho criativo, envolveu os corpos em uma partilha, a eternização de uma presença coletiva. As trocas de saberes e experimentos vivenciados naquele acampamento distante tornaram-se obra de arte, e podem ser acessadas por diversas pessoas de tantas partes do mundo e de diferentes tempos. O sopro da narrativa das imagens chegará revelando segredos dos nepaleses para alguns e suavemente poderá contar histórias outras para o restante. A mão em *O Lugar do Trabalho* contém o revelar do sujeito-presença que a imprimiu no Nepal dos anos de 1970 e as inscrições de tantos outros corpos atribuídos pela multiplicidade semântica gerada na apreciação.

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

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

O esquecimento da mão espalmada na massa de Lokota, o estende na forma de processo, ao mesmo tempo que suscita memórias movediças soltas no inconsciente coletivo de quem

a produziu, foi testemunha, e quem poderá apreciar como espectador. Materialmente a mão agride a folha de papel nepalês, em sua massa ainda fresca e mole imprime sua marca, transpassando-a, criando um outro contorno para o limite de sua matéria, escancarando a sua fragilidade condicionante.

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

Ainda segundo o dicionário, enquanto a mão direita na China é atrelada à autoridade, à justiça e ao domínio, a mão esquerda indica a *não-ação* – princípio da filosofia de Lao-Tse, que enxerga o não-agir, o condicionamento do humano ao Universo como caminho para a harmonia²⁰ – a sabedoria, o sentido guia da meditação, o *Tao*. A mão ainda tem a capacidade mágica de elaborar os *mudras*, gestos que compõem a ritualística budista e hindu.

Através das indicações da anatomia das telas de secagem dos papéis do Nepal e do posicionamento das palmas de mãos impressas em duas obras, podemos perceber que a mão em *O Lugar do Trabalho* é, justamente, a mão esquerda, assim como as mãos de *The Illustration of Art/ Tool & Work*. Na visão de mensurar os acontecimentos como portadores de significados e rastros constituintes da experiência, podemos nos surpreender com o fato de as mãos escolhidas para carimbar as obras, possuírem sentidos tão potentes para o Oriente. O que revela uma escolha instigada pelo momento de concepção das obras, pois para a cadeia simbólica do Ocidente seria mais comum valorar a mão direita, do trabalho e da racionalidade.

Cabe ainda comentar, como nos mostra o Dicionário de Símbolos (2019), que o movimento gestual de levantar a mão estendida e depois abaixá-la para imprimir sobre as obras formam os ditos *mudras*, podendo ser relacionados ao primeiro dos *mudras*, o *abhaya-mudra*, que é a mão levantada com todos os dedos estendidos e a palma virada para a frente, e o segundo, que é o *varada-mudra* com a mão posicionada para abaixar, os dedos estendidos e a palma virada para a frente. Para o budismo esses gestos, *mudras* iniciam os rituais e simbolizam, respectivamente, a pacificação espiritual e o dom do conhecimento.

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

Celso Favaretto (2006) refletindo sobre as mudanças ocorridas no mundo da arte no Brasil dos anos de 1960 e 1970, nos direciona a pensar como as expressões visuais buscaram um lugar de ocupação corpórea na materialidade, influenciando a explosão de uma arte engajada e crítica. Tendo como conduta uma recusa da totalidade da vida burguesa e a reivindicação de uma percepção da arte como trabalho capaz de intervir na realidade, e o artista como sujeito de trabalho, pertencente a classe trabalhadora. Nesse processo, surgiram o interesse do artista se relacionar com a realidade da vida social e com os sujeitos dessa realidade, principalmente, os historicamente subalternizados.

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

A aposta mais forte fincara-se nas vivências comunitárias e de grupos o que se apresenta “(...) como condição para a descoberta e a abertura de novos espaços em que se articularia uma nova imagem coletiva da humanidade e relações não opressivas entre indivíduos” (FAVARETTO, 2006, p. 242). Essa busca ilustra o interesse de viagem de Dias ao Nepal e a proposta de permanência no país. O que a princípio seria uma compra de papel, cresce para o adentrar o território com o intuito de conhecer e negociar com os trabalhadores de um acampamento de papel, e depois torna-se decisão imposta pelo reconhecimento da riqueza do material artesanal e das necessidades incutidas em sua produção. O que concretiza a experiência do viver e trabalhar juntos, artista estrangeiro e artesãos nepaleses.

A arte no percurso histórico romântico da passagem dos séculos XVIII e XIX foi instituída como processo protagonizado por um único sujeito, possuindo conotações que a determinam como dom, genialidade e lhe restringem ao individual, solitário, particular e privado. Diferindo-se do que é inscrito como artesanato, que por sua configuração histórica, é organizado por muitos indivíduos e possui conotação de trabalho, podendo ser repassado, ensinado, de caráter utilitário correspondendo a diferentes camadas da vida – ferramentas para uso cotidiano, de lazer, nos ritos de passagem e espirituais, para ornamentação simbólica e estética –, situando-se a partir dos recursos de cada região, visto como sabedoria popular, essencialmente comunitário. Nessa visada, o artesanal e o trabalho foram enevoados, distanciados da obra de arte.

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

A pintura seria compreendida, segundo Ferro, como gesto sublime, retratação do belo, do divino colocando o humano em um patamar de protagonismo quase divino. As pranchas de madeiras, comumente usadas para as gravuras, permitiam que o olhar identificasse as suas goivas, marcas de trabalho, causando insatisfação nos pintores. Essa insatisfação estimulou, mais adiante, Albrecht Durer (1471 – 1528), mestre da pintura a pensar formas de apagar a marca do trabalho na pintura, disfarçá-la. Através do jogo de luz e sombra Durer tentará retirar a percepção da pincelada ao olho nu “(...) Durer ‘sublima’, isto é, procura desviar a atenção do trabalho real, transverte o gesto produtivo em aparição de um novo interpretante do signo: ‘luz’ e ‘sombra’” (FERRO, 2015, n.p.).

Podemos interpretar no recorte de Ferro (2015) a compreensão de como as suturas endossaram o pensamento que sublima a arte como categoria de não-trabalho, como genialidade, inspiração, e a influência destas na divisão entre arte e artesanato, entre criação artística e artesanaria. Cabe ressaltar que essa divisão é intrínseca ao pensamento Ocidental, no que concerne ao Oriente

a arte, artesanato, religião, peças de apreciação, peças de devoção e peças utilitárias não possuem divisões claras e binárias.²¹

Reflito que Antonio Dias ao estabelecer um experimento na fronteira de um lugar, em Barabishe, entre o Nepal e o Tibete, e diante da própria fronteira intrínseca ao artista, nômade/ estrangeiro, do terceiro mundo, em terras orientais significou um gesto de trabalho artístico. Gesto carregado de uma outra dinâmica de relação entre arte e artesanato, permitindo a hibridização e a troca de saberes, sem a supressão de um pelo protagonismo do outro. Criando um espaço de co-criação artística colaborativa, comunitária, com estética dialógica, transpassada pela percepção das vivências dos sujeitos que partilham o trabalho.

Cabe ressaltar que essa configuração se dá de maneira não planejada inteiramente, como já comentado a permanência de Dias no Nepal é uma necessidade que surge com o conhecimento sobre a produção dos papéis artesanais, é uma confluência que se determina pelo experimento, por seus personagens, pelo cenário, pelas condições do seu tempo.

Antonio, na entrevista concedida a Herzog (2010), conta que as pessoas que trabalhavam naquele acampamento de fabricação de papéis não sabiam o que era arte na perspectiva que a concebemos, no sentido ocidental ressaltado, tudo era recortado por um pensamento religioso. Por esse motivo ele decidiu não explicar de forma determinista, inflada de conceitos ocidentais, as peças produzidas. O mais interessante é notar que apesar da distância entre a arte conceitual e os artesãos, eles compreenderam aquele processo. Através de suas habilidades, sabedorias e reflexões, atuaram na construção prática e semântica das obras. Guiados por suas cosmovisões inscreveram sentidos e conceitos nas peças que hoje compõem o conjunto aqui estudado. Isso é perceptível, de forma mais latente, em *Niranjar Nirankhar*.

Dias narra um dos episódios mais interessantes de sua estada no Nepal, durante a entrevista de vídeo concedida a Galeria Nara Roesler (2015). O artista conta que um dia caminhando pela estrada entre o acampamento de papel e o povoado de Barabishe, foi interpelado por um garotinho, em *nepali*, o menino o chamou de vovô e agachando-se desenha no chão um dos signos mais recorrentes de Antonio²², o retângulo que falta uma de suas partes e diz, “isto é seu!”. Para o artista, esse gesto vindo de um menino nepalês, provavelmente filho de alguma família artesã, ilustra como a relação de trabalho construída no lugar se coloca como uma experiência narrativa de aprendizados. Para nós que a escutamos, nos presenteia com a visão da outra via, de como o projeto dos *Papéis do Nepal* afetou as pessoas que o vivenciaram.

O processo é uma experiência por interconectar os saberes de ambas as partes e mesmo na dificuldade de comunicação ser bem entendido. O gesto assegurou o trabalho, o gesto conectou os distintos. Distintos que parecem se assemelhar pelos sintomas²³, os interiores do mundo - do dito terceiro mundo – que trazem em comum: a riqueza das narrativas silenciadas. Ocidente do interior da América Latina e Oriente do interior da Ásia.

“Mais antiga do que a língua é a imitação de gestos, que se produz involuntariamente (...)” (NIETZSCHE, 2005, p. 185), com essa fala inicia o filósofo a discussão sobre os gestos. Os gestos de

21 Usei como referência os textos: GEERTZ, Clifford. **Arte como Sistema Cultural**. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1997; LAGROU, Els. **Arte ou Artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas**. *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, n. 2, p. 1-26, 2010.

22 O retângulo que falta um dos ângulos aparecerá em várias obras de Antonio Dias desde os anos 1960: DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60, Transformações da Arte no Brasil**. – Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998;

23 Sintoma aqui entendido através do pensamento de DIDI-HUBERMAN. G.. *Diante da Imagem*. Editora 34. 2013;

dor, prazer e os traduzidos na dança e na música ainda estão presentes na comunicabilidade de nosso tempo. E são os gestos, o que Nietzsche traz como a comunicação primordial entre humanos, que guiam a experiência de Dias no Nepal. Uma das formas de interação mais integrais de conexão dos sujeitos, em que as ações são sentidas e partilhadas. É preciso abrir os sentidos como a visão, o olfato, o tato, a intuição para entender através dos gestos. Apurar a percepção, prescrutar o outro. E nessa partilha a atenção, a escuta sensorial e a movimentação do corpo sugerem a inserção potencial do sujeito no tempo presente. Estar no tempo presente é experiência, pois toca, transforma, aumenta e transpassa o sujeito, produzindo vivência. Produzir arte coletivamente através dos sentidos e da partilha é o que nos aponta os *Papéis do Nepal*.

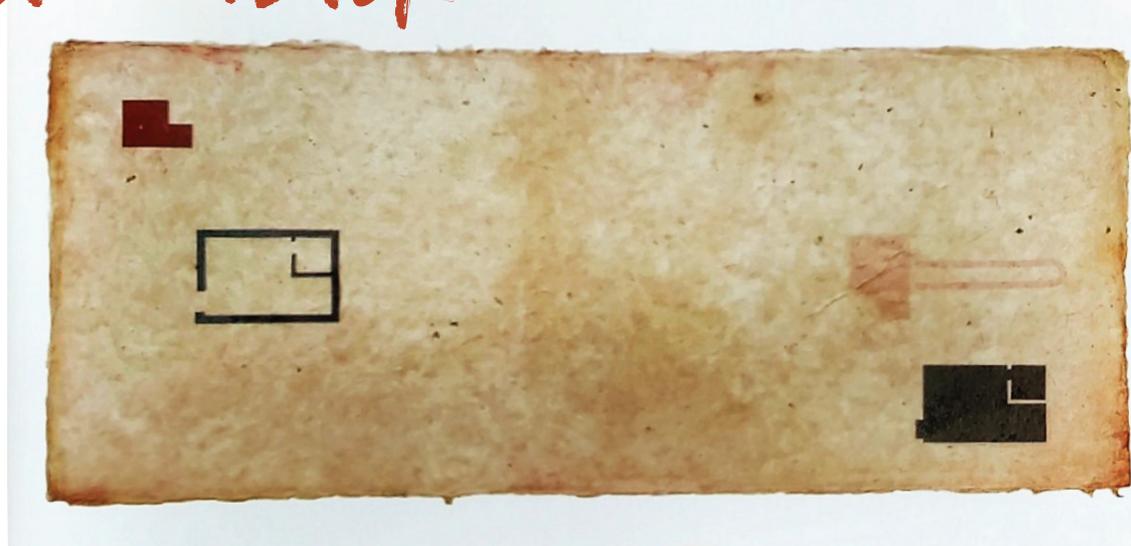
As obras em papel artesanal concretizam o desejo do artista pela matéria como obra de arte, por quebrar a estrutura de tela/chassi que separa a camada pictórica da pintura e o suporte. A matéria é suporte, a própria obra, se autoexpressa e narra a si mesma. Em Nietzsche (2005), achamos digressões sobre fazer a matéria representar, com a sugestão do filósofo para que o artista retire a cor da própria matéria como química, traçando as formas pelos contornos e limites do próprio material, percorrendo a transição das cores para desenhar. Surpreender as determinações rígidas da cadeia de representação, fadada a repetição é uma provocação que a arte tem o poder de executar.

O Lugar do Trabalho traz indagações e apontamentos para a arte, sobre o lugar ocupado pelos seus processos de elaboração. Sugere reflexões sobre os lugares delimitados para a arte e convida a vislumbrar ações de ampliação dos seus limites já desgastados. A planta baixa de um lugar – cujo sentido do signo será adensado no próximo ponto –, composta de um cômodo retangular em que um quadrado está destacado, é signo recorrente de Dias, aparecendo em outras inúmeras obras, como por exemplo na obra *Martelando Muros*. O material que contorna a planta baixa é a folha de ouro, que por um momento pode parecer contrastante com a folha de papel nepalês, embora não possamos esquecer que o papel artesanal pode ser tão raro quanto os minerais preciosos, mas logo esse contraste é diluído – ou nem visto – na extensão total da obra. A planta baixa opõe-se à mão que figura na outra extremidade, de um lado o lugar estático, do outro a marca fugidia da mão, na contradição cria-se a inquietação e a vontade por novas realidades de pensamento e ação.

O encontro com os artesãos nepaleses escavou territórios de criação estética acionados pela colaboração e a manifestação dos gestos. Recriando e dando novos significados para o laboro criativo artístico e sua inserção no espaço. Ampliando as perspectivas sobre os limites territoriais da arte.

Destruido

MUROS



16. Obra *Martelando Muros*, 1977 disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;

Se voltarmos ao traçado que nomeei de *Mapa de Achados*, na introdução desta parte, poderemos entender que a obra de Dias possui signos que se repetem. Esses signos não são mágicos ou especiais, pelo contrário, são cotidianos e até ordinários, fazem parte da cadeia de símbolos do senso comum, de objetos simples, dos códigos de conduta e das placas sinalizadoras da urbe. O martelo, a planta baixa de um espaço, e o retângulo que falta uma parte estão inseridos na lista dos signos repetitivos, presentes nas criações de Antonio Dias. Constituem também a obra *Martelando Muros*, 1977 produzida integralmente no Nepal, utilizando para isso, pigmentos minerais sobre o papel nepalês.

Ao observar a obra *Martelando Muros*, durante visita a galeria Nara Roesler, pude perceber como o material tem espessura grossa e aspecto compacto indo do amassado ao liso, resguardando duas camadas, uma no interior de tom rosado e outra externa de tom branco. Na superfície surgem manchas de amarelamento do tempo – processo de oxidação do papel. As bordas são irregulares, e me despertaram a pensar na feitura manual, artesanal do papel como técnica preciosa em seu sentido de singularidade.

Distante do rigor milimétrico e matemático de uma máquina ou do uso de instrumentos exatos de medidas, o olho experiente do artesão produz um acabamento único, que demonstra em todos os seus detalhes a habilidade. Habilidade que se revela como potência de movimento do corpo do artesão, inserido, presente e conectado ao processo, mesmo no divagar dos pensamentos. O irregular, empírico, manual, disforme, apresenta surpresas condicionadas pelo momento, tornando tal trabalho tão rico, raro e precioso.

Os traços da planta baixa de um espaço, presentes em diversas obras de Dias e que se repete em dois desenhos na composição de *Martelando Muros*, são apontados por Duarte (2001) como a planta de uma galeria, cuja intenção seria criticar o modelo da arte, suas configurações de mercado, a política curatorial, de exposições, e das instituições. Duarte analisa que ao criticar o modelo da arte, o artista critica respectivamente o modelo da sociedade, pois o primeiro está contido no segundo, e segue seu sistema global. A intenção de Dias não é a de determinar um caminho para ser perseguido pelos artistas, mas sim por meio da mimese, expor a estagnação da estruturação de exposições, da curadoria, da crítica, da circulação de obras, do funcionamento de museus e galerias. O autor ainda nos chama a atenção para perceber na planta baixa, como o cômodo retangular amplo contém um quadrado menor separado, o que seria a sala do curador ou o escritório do marchand. Essas duas figuras, na visão do artista, constituem a supremacia das decisões no mundo da arte.

Dias, de maneira crítica e inteligente, questiona o modelo da arte fazendo um jogo de referências ao lançar o olhar sobre o lugar da arte, propriedade, fazer arte, sistema da arte e mercado. A arte como conteúdo da sociedade, isto é, não está em uma esfera a vácuo separada, está inserida em toda a dinâmica da vida. A partir disso, a planta baixa também nos direciona a visão a questionar os rumos de nosso modelo de sociedade, do nosso espaço de ocupação em uma dinâmica universal e sobre o território como espaço político, discursivo e imaginário.

Em *Martelando Muros* aparecem duas figuras de plantas baixas, um martelo, e um retângulo com uma das partes ausentes. Uma das maquetes está localizada na extremidade esquerda, centralizada com o meio da peça, é vazada com contornos definidos pelas cores fortes do grafite, a outra está localizada na extremidade oposta na margem inferior, e é preenchida pelo grafite, com contornos vazados. Acima da primeira planta baixa está o retângulo de cor vinho com uma das partes ausentes. O martelo se localiza acima de uma das plantas baixas preenchida e em oposição a outra vazada, de tom rosado muito suave, quase escondido. As figuras parecem dispersas e desconexas, sem movimento ativo.



17. Obra *Martelando Muros*, 1977 imagem de registro de campo na Galeria Nara Roesler em 25/10/2019;



17. Obra Martelando Muros, 1977 imagem de registro de campo na Galeria Nara Roesler em 25/10/2019;

O Martelo é uma ferramenta de trabalho, símbolo do proletariado, e aparece em *Martelando Muros* flutuando sobre uma das plantas baixas. A ferramenta parece estar em posição de não-uso, de descanso. O título sugere a ação de martelar muros, mas o martelo não induz movimento, está depositado, guardado, não ameaça o muro das plantas baixas. Devemos recordar que a utilização de uma ferramenta só é possível através da ação, do movimento do ser humano de erguer o martelo e lançá-lo contra uma superfície. O gesto decisivo é que pode abrir saídas nos muros fronteiriços. No ato de destruir muros pode estar imposto o ato de reconstruí-los, como se referem Deleuze e Guatarri (2011) ao processo de desterritorializar para reterritorializar. Assim o martelo paralisado pode conotar a cadeia infinita de implicações impondo as decisões, entre o destruir, reconstruir e construir.

o Ateliê DO ARTISTA

Nas críticas e escritos sobre a história da arte, muitas vezes, é recorrente a imagem do ateliê do artista, um lugar criativo especial onde surgem e ganham formas as ideias. Sobre o ateliê do artista existem várias camadas que o inscrevem como lugar da genialidade, um espaço reservado proposto a criação e ao experimento. Segundo Luiz Sergio de Oliveira (2011) a modernidade institui o mito do ateliê ligado à solidão, no qual o artista se entrega completamente e se sacrifica para dar a vida as suas obras longe do barulho da sociedade. O autor diz:

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

O ateliê funciona como espécie de tecido que filtra o espaço do artista em criação da normalidade cotidiana. O autor nos conta que o ateliê, na modernidade, é tão importante por ser o lugar em que a obra surge, sendo de interesse recriá-lo nos espaços museológicos como espetáculo.

A reflexão é de que o ateliê como espaço privado, fechado e segmentado, conecta-se perfeitamente com as etapas de produção, circulação e comércio da obra de arte. No sistema artístico moderno, ao lado da galeria, do museu, da crítica e da coleção, está o ateliê como peça fundamental. Nessa perspectiva, percebemos que a criação do artista e da obra de arte, tem como chave o seu lugar de criação, que na literatura é fetichizado e alegorizado como lugar-espetáculo. Para trazer imagens do ateliê como lugar-espetáculo, poderemos lembrar de alguns artistas emblemáticos como Francis Bacon, Alexander Calder, Claude Monet, Edvard Munch, Mark Chagall, Pablo Picasso e Joan Miró. Esses artistas possuem em comum, a construção do lugar de trabalho como uma reserva criativa para a reflexão, pesquisa e produção da obra de arte, seja em meio ao caos da disposição dos objetos e elementos ou com uma organização estrutural.

O desafio contemporâneo para o artista se apresenta com o despejo do seu espaço de ateliê. Oliveira (2011) comenta que o ateliê antes caracterizado como privado e reservado é desconstruído, e na contemporaneidade lança-se como espaço itinerante e relacional de criação. A reivindicação potencializada, no final da década de 1960 e início da década de 1970, é a de atar a perspectiva da produção artística com o comprometimento político, organizando-se como arte pública, engajada e que conversa com o plano cotidiano em práticas dialógicas. Isto toma força em projetos de trabalhos coletivos e em comunidades – sejam essas de marginalizados da vida urbana ou comunidades tradicionais, indígenas, quilombolas, extrativistas e artesãos.

O despejo do artista do espaço privado do ateliê e a necessidade de lançar-se no mundo, afetando-se e buscando maneiras de intervir na realidade, é sempre um risco para o artista, que se projeta em primeiro plano, estando em jogo sua subjetividade e escolhas.

Para o estudo de um trajeto artístico, conhecer o espaço criativo do ateliê é um aspecto que pode enriquecer o trabalho, mostrando caminhos e escolhas do artista ao propor os seus projetos. É preciso perceber, no contemporâneo, as múltiplas camadas, conexões e relações apresentadas pelo lugar de criação. É com essas noções que me encontro com o ateliê de Antonio Dias.

No percurso de campo que me levou até o Rio de Janeiro, pude conhecer o ateliê de Antonio Dias. Ou melhor, um de seus ateliês, localizado na casa em que morou até os últimos dias de vida. Durante a visita fui recebida por sua viúva Paolla Dias, que me concedeu um depoimento emocionado sobre o artista. Ao entrar no ateliê percebi como cada objeto permanecia disposto de maneira em que podíamos imaginar que seriam utilizados a qualquer momento, pincéis, vidros de tinta, utensílios e ferramentas.

Sobre uma cadeira descansava o avental sujo de tinta, defronte a uma mesinha com mais ferramentas de pinturas e um cavalete. Nas paredes, podíamos observar livros e telas acabadas. O lugar é uma continuidade de sua casa, pela arquitetura aberta com portas e janelas que se ligam ao restante dos cômodos, como também pela semelhança existente entre os elementos decorativos e objetos. Em minha memória aquele espaço permaneceu como um lugar vivo e pulsante que se conecta ao restante da casa, seja pela semelhança da decoração ou por suas portas que dão para outros cômodos e as amplas janelas.

O próprio espaço do jardim parecia cumprir a função de ateliê, já que Paolla me conta que era o local onde Dias passava a maior parte do tempo, cuidando de suas plantas, contemplando os pássaros, refletindo. A enorme varanda de sua casa repleta das mais variadas espécies vegetais era o seu espaço criativo de reflexão, de revisitar memórias e elaborar ações. Os outros espaços da casa são preenchidos de objetos, quadros, esculturas, livros, catálogos, dispostos de forma livre para o manuseio, para a consulta. Tudo está colocado de modo conectado, nos dando a impressão de estar sempre ao alcance. Dentre os objetos de arte, estão muitas peças de arte popular.

Se o ateliê do artista é capaz de nos contar muito sobre o seu processo criativo, o de Dias nos traz a imagem de um caos milimetricamente organizado, em que todos os objetos ali dispostos têm sentido e função, são tocados, experimentados. E o mais interessante é compreender que o seu espaço não está restrito, mas se conecta ao restante de sua casa, expandindo-se e tornando a habitação um todo criativo. O prédio localiza-se em um bairro antigo do Rio de Janeiro e sua arquitetura é, igualmente, antiga, remetendo aos anos de 1960, integrado a cidade, ao verde da vegetação e a geologia, típicas de algumas partes do Rio.

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

O hábito de Dias de cuidar de um jardim em dimensão tão extensa em sua casa, me faz pensar sobre o estado de contemplação. Ao pensar sobre esse estado suscito o simbolismo do jardim para o Oriente. O jardim Oriental é organizado de modo a harmonizar os aspectos da natureza, as cores, texturas, elementos, e espécies, induzindo o olhar para descansar e contemplar

a sua beleza nos mínimos detalhes. A ênfase dada no Oriente ao estado de contemplação, tem a ver com a relação estabelecida entre o espaço-tempo. O tempo da pausa das atividades para a observação, para o descanso, propiciado pelo espaço organizado do jardim, é um tempo precioso, do corpo vivenciar o entorno integralmente²⁴.

A contemplação é parte importante da experiência. Se voltarmos o nosso olhar para os escritos de Benjamin, veremos que a pausa, o descanso, o não fazer nada é elemento potencializador de memórias, vivências e narrativas. Katia Canton (2009) fala do resultado da relação entre espaço-tempo que é a força motriz da memória. Memória que é a inscrição sobre o tempo, a montagem das experiências, em camadas de escolhas, justaposição, sobreposição e repetição. Para o ato criativo o tempo-espaço e a memória-experiência são substanciais e poderosos, capazes de instaurar poéticas e narrativas. Por isso, faz-se tão simbólica a relação do artista com o seu lugar de criação, e sua forma de habitar o mundo.

Dias constrói sua poética simbolicamente afetada pelos percursos de sua própria vivência, seus deslocamentos territoriais são força geradora de suas obras. Podemos perceber isso em destaque na construção dos *Papéis do Nepal*. Poderemos elencar suas passagens pela França, Itália, Alemanha e Estados Unidos que lhe renderam experimentos importantes – trataremos em mais detalhes na segunda parte – onde o artista manteve espaços de ateliê. E não podemos esquecer, de seu retorno à Paraíba que possibilitou a fundação do NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, em 1978, e a criação do livro de artista *Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*, que revela ligações sutis e inteligentes dos deslocamentos de Antonio.

Ana Kiffer (2011) estudando os cadernos de artista destaca como o trabalho artístico é um processo contínuo povoado por todas as múltiplas dimensões da vida de um sujeito. Dito isto, é possível afirmar que Dias é um artista em processo integral de criação. E isso podemos constatar por sua dinâmica de reflexão, estudo e trabalho – inclusive com a construção de cadernos de experimentos –, pela itinerância e estética relacional do seu espaço de ateliê e pela estruturação de sua habitação.

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

O episódio das ferragens de Orixás é uma imagem nítida das referências de vida, da espiritualidade, da subjetividade de Antonio Dias que permeia a sua obra. O objeto de Antonio é o experimento, é fazer de suas afetações material poético de construção artística. O grande tom que colore as obras em papel nepalês é justamente essa interface, a experiência, o conviver, o experimentar coletivamente.

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

24 WYDRA, Nancilee. Feng Shui: O livro das Soluções. Ed. Pensamento, 1999

Dôs-Nepal

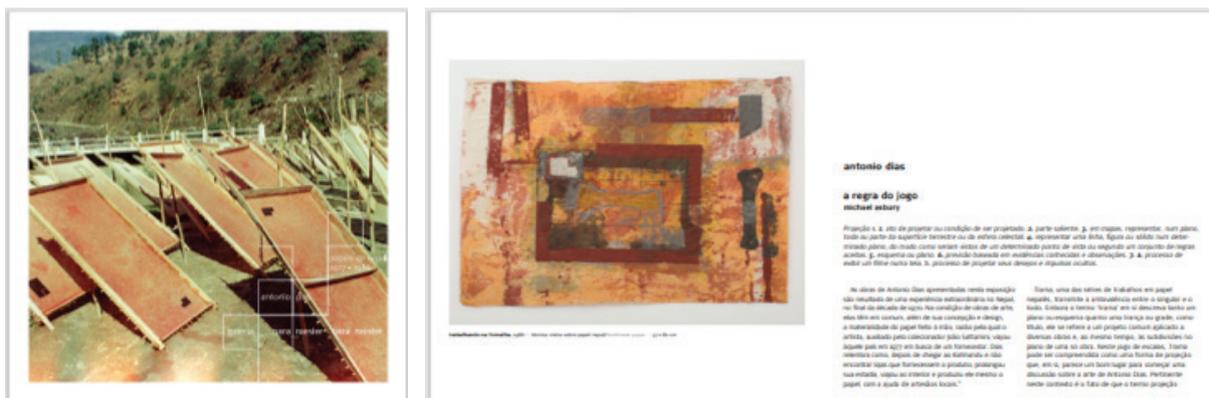
Após a permanência de cinco meses no Nepal, Antonio Dias pública na Europa o álbum de xilogravuras *TRAMA*, 1968/1977. Em 1978 é convidado pelo então reitor da UFPB Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque para compor o que se tornaria o futuro Departamento de Artes. É nesse momento que em parceria com o crítico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

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

No período entre 1978 e 1988 não identifiquei registros de exposições dos *Papéis do Nepal*. O primeiro registro de exposição aparece somente em 1988 com a exposição *Arbeiten aut Papier/ Trabalhos s/papel 1977 – 1978* em Staatliche Kunsthalle, Berlim – Alemanha. As próximas exposições serão: *Trabalhos/ Arbeiten / Works 1967 – 1994* no Institut Mathildenhöhe na Alemanha; e a exposição coletiva *Papel como Linguagem*, na Galeria Sergio Millet, na Funarte – Rio de Janeiro.

Somente no ano de 2015 as obras produzidas no Nepal são reunidas e aparecem com a nomenclatura de *Papéis do Nepal*, delimitando uma data de duração entre 1977 até 1986, durante a exposição *Papéis do Nepal, 1977-1986* ocorrida na Galeria Nara Roesler localizada na cidade do Rio de Janeiro – RJ.

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



18. Imagem do catálogo da exposição Papéis do Nepal na Galeria Nara Roesler, 2015;

Quando pensamos sobre um trabalho coletivo nos perguntamos sobre o seu retorno aos sujeitos envolvidos. Os *Papéis do Nepal* até hoje não foram expostos em seu país de origem, e nem mesmo Dias teve tempo de concretizar o seu desejo de uma volta ao lugar. Em entrevista de campo Rara Dias e Paolla Dias comentam que o artista esboçava uma vontade de encontrar-se novamente com Barabishe, esse desejo contagiou a família com a curiosidade de conhecer o território da experiência coletiva do Nepal.

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

A Cúpula reuniu 500 artistas, distribuídos em 4 andares da galeria, divididos em capítulos. A organização curatorial produziu um organismo vivo propulsor de intercâmbios, em rejeição ao modelo de organização de Bienais. A obra de Antonio Dias selecionada para a DAS 2020 foi *The Illustration of Art/ Tool & Work, 1977*, exposta no capítulo *Movimentos Independentes*, junto com outros artistas da cena contemporânea mundial, Bouchra Kalili, Kapwani Kiwanga, Maryan Jafri, Murtaja Baseer, Pratchaya Phinthong, Rashid Talukder, S. M. Sultan e Twan Andrew Nguyen²⁵.

Fica nítido na seleção de *The Illustration of Art/ Tool & Work* para a DAS 2020 a potência contemporânea que a poética de Dias carrega. Permeada de vontade de potência, carga crítica e reflexiva, exemplifica o poder transgressor, ainda pouco visto e estudado, dos *Papéis do Nepal*.

Antes de sua morte, no ano de 2018, Dias nos deixou uma preciosa seleção de seus trabalhos que perpassam por toda a sua carreira artística. Obras consagradas, outras pouco conhecidas do público e outras que estavam em seu acervo pessoal. A seleção deu vazão a exposição *Derrotas e Vitórias, 2020-2021* em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. A mostra que conta com a curadoria de Felipe Chaimovich, pretendia abrir em março do ano de 2020. A abertura foi impedida pelo contexto pandêmico de Covid-19 que se alastrou, exigindo o isolamento social de milhões de pessoas em todo o mundo e o fechamento de comércios, escolas, universidades, museus, galerias e locais públicos de passeio.



19. Imagem do catálogo da DAS, 2020;

25 Informações disponíveis em: Revista Ocula <https://ocula.com/magazine/features/dhaka-art-summit-2020/#:~:text=conversations%20from%20dhaka,-,Exhibition%20view%3A%20Seismic%20Movement> Catálogo da exposição DAS 2020 das2020-catalogue-digital-v6.pdf



20. Imagem do catálogo de Derrotas e Vitórias, 2020-2021

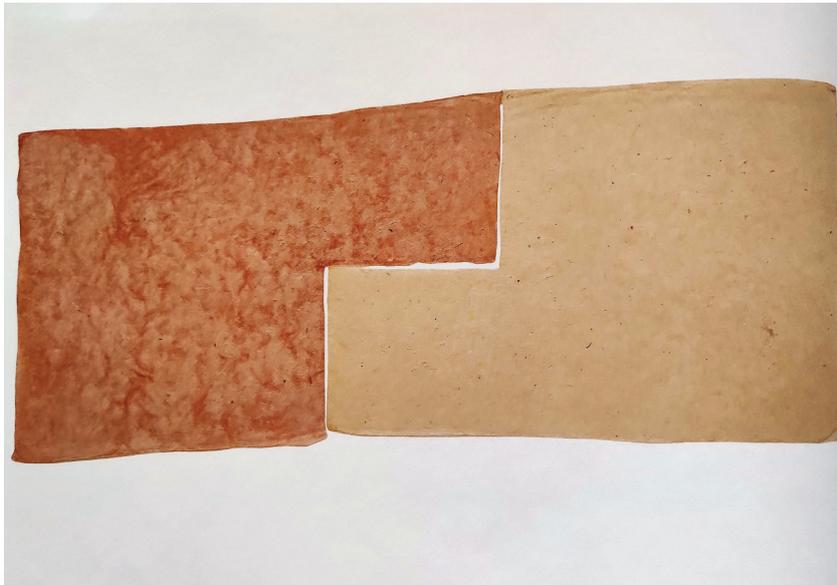
O MAM reinventou-se dispondo uma prévia da exposição para a visita online através de seu site, e promovendo lives de debates, educativo e oficinas sobre *Derrotas e Vitórias*. Estão na composição da exposição duas obras em papel nepalês, *Chapati para 7 Dias* e *Niranjari Niranchar*, foram localizadas recentemente pelo MAM como partes do acervo da família Dias²⁶. Com a flexibilização do isolamento social, no início deste ano de 2021 a mostra está aberta ao público de forma presencial.

Conforme já explicitado no texto, o conjunto de obras em papel nepalês é extenso, compreendendo obras planejadas antes da ida ao Nepal a respeito de *Trama*, outras elaboradas integralmente no Nepal e mais algumas que serão experimentadas pós-Nepal. Das obras experimentadas após a experiência coletiva, figuram em destaque por suas participações em exposição: *Trabalhando na Fornalha*, 1986; *Cerne de Canhão*, 1986; *Bandeira/ Trabalho*, 1981; *Demarcando Território*, 1982; *As últimas casas do homem*, 1987. As obras pós-Nepal carregam um aspecto interessante em comum que é o uso de cores mais intensas, com forte presença do preto e do vermelho, acrescentando as folhas de papel pigmentos metálicos e minerais como o grafite, o cobre, e o ouro.

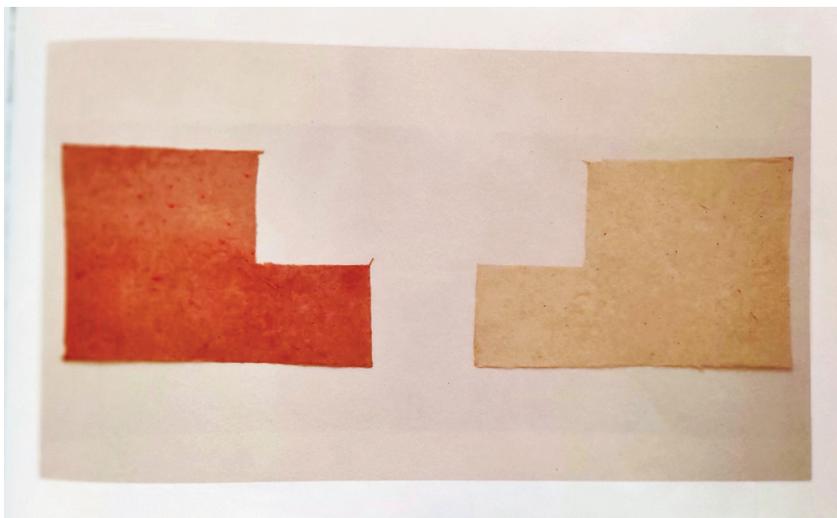


The illustration of art, the place - the thing, 1977

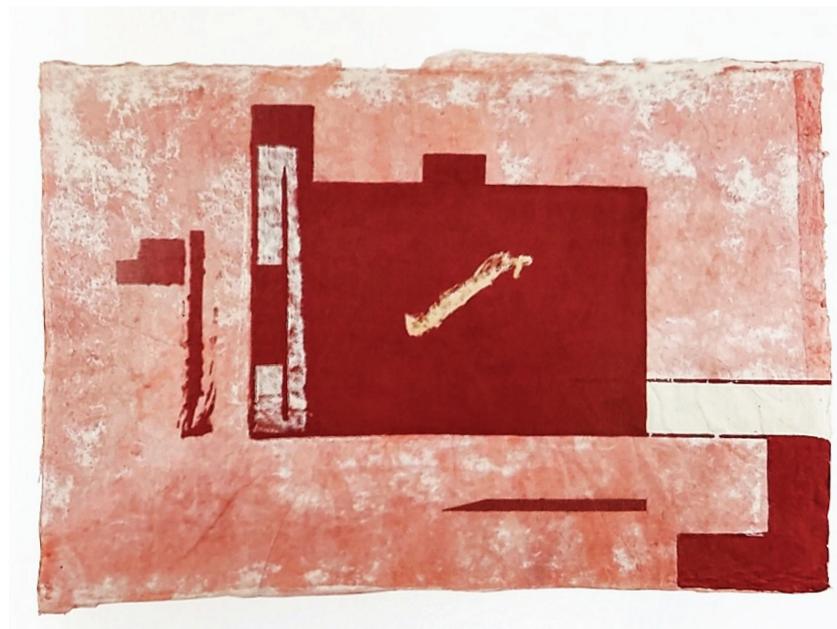
26 Informações disponíveis em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/antonio-dias-derrotas-e-vit%C3%B3rias/gwKicPLPSDG2IA>



O caminho do meio, 1977



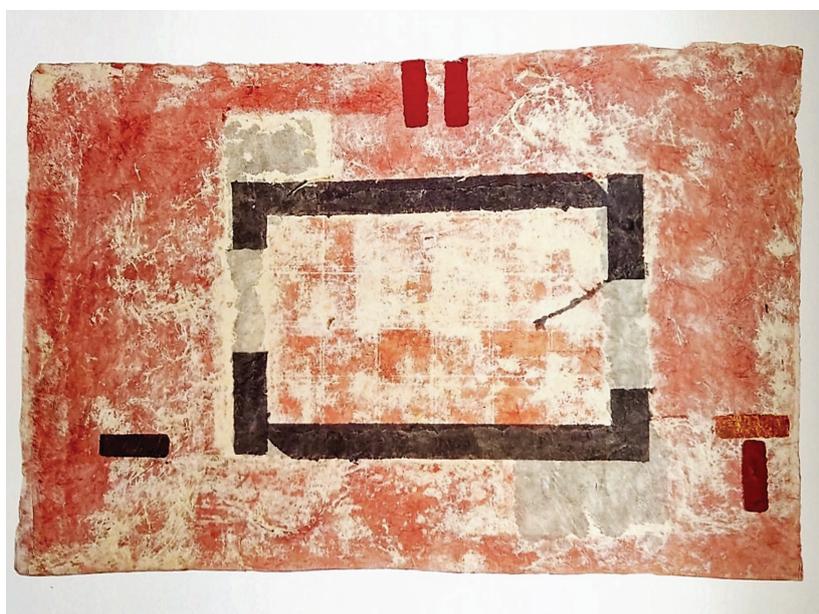
O caminho do meio, 1977



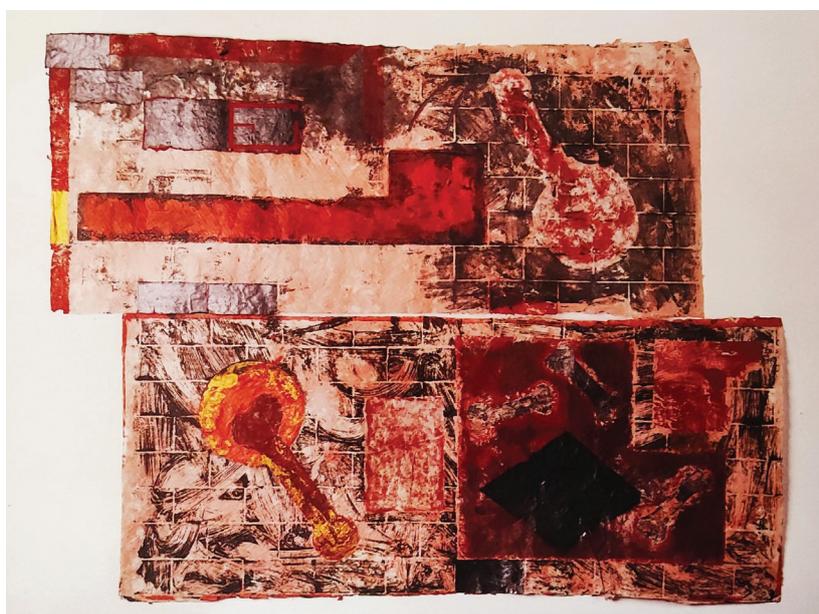
Sem título, 1982



Bandeira, 1982



Demarcando Territórios, 1982



Destruindo paredes, 1984



As últimas casas do homem, 1987

21. Colagem de imagens de obras da série *Papéis do Nepal* disponíveis no catálogo Antonio Dias, 2015 e *Trabalhos sobre papel 1977 -1987*

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

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

PARTE II

Território para Experimentações

PERCURSO CRIATIVO DE ANTONIO DIAS

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

Antonio Dias, *Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*, 1978



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

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

A imagem, contém suas frestas, aparas, amarras, fragmentos possíveis através da modelagem da escrita no presente, produzindo achados, revelando segredos que na distância geram aproximações. A história é *anacrônica* “e a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa imagem diacrônica (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). O estudo de um contexto histórico só poderá ser desenvolvido quando relacionamos o pretérito e o presente, essa relação existe no ato de escrita e no entendimento de que esse ato não é neutro. Na ausência, nas perdas e com os pedaços que conseguimos rememorar produziremos o conflito, o choque dialético “emitindo uma imagem como se emite um lance de dados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

O ato de escrita como ato de escavação, embaralhamento de memórias, é um ato de criação, o que é lido age entre o produzir e o compreender – o que deve ser, “uma forma compreendida numa escrita ela mesma ‘imagética’ (bildlich) – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 181). Com os pedaços que encontramos, nos colocamos – junto ao nosso arsenal de experiências – a escrever sobre imagens, de maneira imagética, a reunir peças dispostas “(...) Ou seja, em edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos elaborados com precisão e clareza” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 191).

Nos importa, então, nesse trabalho de pesquisa, colocar sobre a mesa as imagens escavadas, as memórias *despertadas*, no enfrentamento dos sintomas, pela ausência e pela aproximação, gerando encontros narrativos. Levantando-se através de documentos, escritos, discursos, pesquisa de campo os cenários, contextos, experiências e aproximações que apresentem a obra de Antonio Dias em seu percurso criativo.

Com quase sessenta anos de carreira artística, o acervo de obras de Antonio Dias é extenso e complexo. Constituído por uma vastidão de obras desde os anos de 1960, apresentadas em importantes exposições de arte brasileira, incluindo as bienais de São Paulo, que colecionam uma fortuna crítica considerável, até obras desconhecidas do grande público e séries pouco estudadas como os *Papéis do Nepal*. As obras do artista se inserem em momentos históricos decisivos da arte no século XX do Brasil e deslocam-se em cenários internacionais, como França, Itália, Alemanha e Estados Unidos.

Antonio Dias nasceu em Campina Grande, Paraíba no ano de 1944. Quando criança se mudou várias vezes, morando, além de Campina Grande, em Maceió e Recife, entre as casas dos pais, avós e depois na casa de sua mãe. Aprendeu a ler através das histórias em quadrinhos, e as primeiras noções de desenho lhe foram passadas por seu avô paterno. No ano de 1957 já adolescente vai morar com a sua mãe na cidade do Rio de Janeiro. Para ajudar a família estudava a noite e trabalhava durante o dia. Trabalhou como desenhista para o Ministério da Saúde, para escritórios de arquitetura, gráficas e mais adiante, como ilustrador para a revista *Senhor*²⁷.

27 As informações estão contidas na cronologia elaborada por Ilena Pradilla [PRADILLA, 2015, p. 46]

Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Antonio narra um pouco dos primeiros anos. Conta que através de seu chefe de serviço no Ministério da Saúde recebeu a indicação das aulas de Oswaldo Goeldi “um chefe de serviço me flagrara gravando os mata-borrões da repartição e me apresentou ao Goeldi, que me acolheu com grande gentileza” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.8), sendo por esse motivo liberado do serviço, durante às tardes, para frequentar as aulas



Oswaldo Goeldi, Céu Vermelho 1950



Oswaldo Goeldi, O Ladrão 1955

1. Colagem de imagens das obras de Oswaldo Goeldi disponível na Enciclopédia Itaú Cultural;

da Escola Nacional de Belas Artes como aluno informal. “Dessa forma pude ter um ateliê, onde passava a tarde inteira trabalhando, gravando e imprimindo” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.8).

No Rio de Janeiro a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1955 recebe as aulas do icônico Oswaldo Goeldi (1895 – 1961), artista plástico, gravador, desenhista, ilustrador, professor e químico. Com uma vida cheia de altos e baixos regada à boemia, no ano que passa a dar aulas na ENBA já é um artista de renome, ganhando o prêmio de melhor gravura com *O Ladrão*, 1950 na I Bienal de São Paulo. O artista adorava o traço simples e reto e na gravura encontrava a disciplina para as suas *divagações*²⁸ permeadas de sombras, e de caráter *idiossincrático*.²⁹

E é esse caráter de Goeldi cheio de divagações e permeados de sombras que irá influenciar algumas escolhas de Dias. Apesar de se colocar em oposição ao caráter expressionista do mestre, podemos perceber que essa experiência trouxe influências importantes à concepção de obra de arte de Dias, que herda de Goeldi a escuridão, os personagens fantásticos e o humor sarcástico com pitadas de um ordinário surreal. Antonio se interessava mais, nas suas palavras “(...) em fazer um trabalho que mostrasse as várias camadas do compensado, as profundidades e direções dos veios; enfim, a matéria de que era composta a gravura” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.9) diferente da tendência expressionista de Goeldi. Foi nesse período que Antonio produziu suas primeiras obras.

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

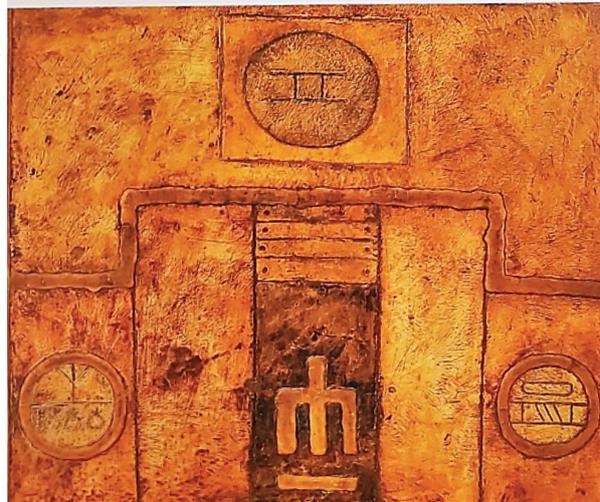
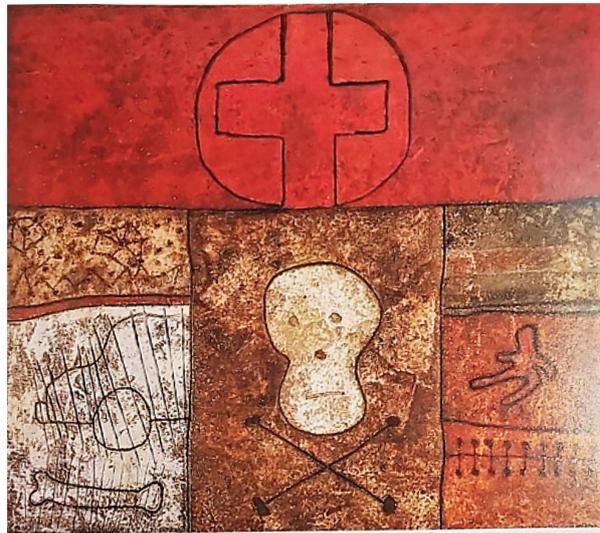
²⁸ Essa observação parte de Ferreira Gullar. Para mais informações: OSWALDO Goeldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 30 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁹ Paulo Sérgio Duarte faz referência ao caráter idiossincrático de Goeldi. DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60, Transformações da Arte no Brasil**. – Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

É latente em Antonio Dias, desde os primeiros trabalhos, o experimentalismo, trabalhando a obra pelo viés do estudo da matéria e de suas múltiplas possibilidades. Desenhando e mapeando os seus territórios pela carga de suas experiências vivenciadas.

Os anos de 1960, primeiros anos da carreira de Dias, demarcam na arte um momento intenso de experimentalismo da obra e do posicionamento do artista. O que evoca experiências novas com as possibilidades do material, da ocupação da arte, da relação com o espectador. Uma fala que para mim ilustra bem essas vontades artísticas, vem de Zé Celso, em entrevista recente, referindo-se aos *Parangolés* de Oiticica como quadros vestidos³⁰. O convite é para habitar o mundo, vesti-lo com outras camadas, e a partir de outros olhares. A frase poética de Manoel de Barros “(...) é preciso transver o mundo”(BARROS, 2010, p. 397), traduz os anseios dos artistas dos anos de 1960.

2. Primeiros trabalhos de Antonio Dias disponível em Anos 60, Transformações da Arte no Brasil, 1998;



O homem que foi atropelado, Os elementos 1963



General, cuidado com o gato, 1964

30 A entrevista pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU>

Anos 60:

DE VANGUARDAS E CONFRONTOS

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

As esperanças progressistas alimentadas durante o governo do presidente João Goulart são destituídas no Brasil com a instauração do Golpe Militar de 1964. Setores conservadores, a elite insatisfeita pela promessa de reformas estruturais importantes, e a pressão internacional estadunidense levaram os militares a tomar o poder, encerrando um curto período de estabilidade política na jovem democracia de nosso país. A contrarrevolução forçou mudanças significativas no campo cultural, artístico e da educação, ao impor contrarreformas das políticas voltadas para os setores e com o fechamento de cursos, escolas de arte e ateliês³¹.

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

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

Os artistas reivindicaram uma atitude militante, que além do produzir arte, engajava-se na escrita de manifestos, de críticas, panfletos e na organização de eventos e exposições, dando vazão a movimentos e manifestos, consolidando grupos e circuitos independentes. Como exemplo, temos shows musicais como o *Opinião*, o *Teatro de Arena*, o *Teatro Oficina*, o *Cinema Novo*, as exposições *Opinião-65/ Opinião-66*, os seminários-exposição *Propostas-65/Propostas-66*, a exposição *Nova Objetividade Brasileira* e a *Tropicália*.

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

Nesse cenário explosivo, Antonio Dias está integrado em parcerias criativas com os artistas Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy. São os atores principais do grupo carioca de *neo-realistas*. Couto (2004) enumera que suas reivindicações estão

31 Para mais informações: Barbosa, Ana Mae. John Dewey e o ensino da arte no Brasil. – 3ª.ed.rev. e aum. – São Paulo: Cortez, 2001. Barbosa, Ana Mae.(org) Ensino da arte: memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008

centralizadas no repúdio às formas convencionais da arte, a abertura às questões políticas da época e ao desejo de explorar novas formas técnicas e temáticas para a obra de arte que privilegiassem a comunicação imediata com o espectador. A autora citando entrevistas cedidas pelos artistas ao crítico Ferreira Gullar, destaca suas preocupações em declararem-se autônomos em relação as propostas das vanguardas internacionais e afirmarem o caráter politizado de suas obras.

A profusão de acontecimentos desse período desencadeia propostas de produções coletivas atuantes junto as camadas sociais subalternizadas historicamente, tendendo às experimentações participativas, ilustrando o cotidiano urbano do trabalhador, e fluindo por meio de proposituras, vivências, ambientes e happenings.

Outros nomes atuantes no início da década de 1960 que convergem nessas aproximações são os paulistas Wesley Duke Lee, Nelson Leinier, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, José Resende e Carlos Fajardo. E as artistas cariocas Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel e Maria do Carmo Secco.

Na época um dos grandes acontecimentos que incentivou a circulação da arte engajada das novas vanguardas brasileiras foi a exposição *Opinião-65*. A mostra apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) no ano de 1965, reuniu 28 artistas, entre nacionais e estrangeiros. Dos artistas nacionais em destaque estão os jovens do grupo *neo-realista* carioca, dentre eles Antonio Dias, artistas atuantes de São Paulo como Waldemar Cordeiro e os neoconcretos Ivan Serpa e Hélio Oiticica. A exposição idealizada por Ceres Franco e Jean Boghici se inspirou no show *Opinião* de 1964, que reuniu artistas como Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. *Opinião-65* teve reverberações nacionais³² e incentivou a criação do seminário-exposição *Propostas 65*.

32 No acervo do MAAC – Campina Grande encontramos exemplares de obras dos artistas que constituíram *Opinião-65*, nomes como Juan Genóves, Rubens Gerchman, Alan Jacquet, Gaitis e Antonio Dias. As obras passaram por restauração recente entre os anos de 2014 e 2016.



Recorte de Jornal MAM, Opinião - 65

3. Recorte de Jornal sobre a exposição Opinião-65 disponíveis no arquivo MAM do MASP;

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

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

Certamente o peso das discussões propostas incentivaram uma gama de artistas ávidos por novos caminhos na realidade da Ditadura. Couto (2004) atenta que por dois anos subsequentes a nova figuração de cunho político-social consolidou-se no meio artístico brasileiro de vanguarda. No ano de 1966 foram organizadas versões das emblemáticas exposições referidas, a *Opinião-66* e *Propostas-66*. Com a participação de nomes como Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino e Lygia Clark, a *Opinião- 66* aconteceu no mesmo lugar de 1965, o MAM. Em *Propostas- 66* críticos e artistas se reuniram nas discussões sobre o conceito, a situação, experimentação e caracterização da nova vanguarda inserida no contexto histórico social e político do Brasil.

Outro momento memorável é a realização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que trazia como proposta o rastreio da jovem vanguarda em curso. Couto (2004) destaca que a mostra foi concebida inicialmente por Frederico Moraes, reunindo em 1967 o trabalho de 40 artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Hélio Oiticica era um dos artistas mais atuantes, e a partir da crítica de Ferreira Gullar, escreveu textos em que defendia o termo *Nova Objetiva*³³ para nomear a tendência de trabalhos artísticos apresentados que, segundo o artista, criavam ordens ambientais. Oiticica defendeu em texto no catálogo da exposição que as novas ordens ambientais, não se concentravam em ismos categóricos, não tendiam a uma homogeneização e nem estavam inscritas em consonância total com a *Pop Art*, *Op Art*, *o Nouveau Realism* e a *Hard Edge*.

Apesar do caráter não homogêneo da *Nova Objetividade*, o artista destacou alguns pontos partilhados como princípios: vontade construtiva geral; tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas; e ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte³⁴. Oiticica destaca ainda o poder transgressor da obra de Antonio Dias no cenário. Antonio Dias assina o *Manifesto Declaração dos Princípios da Vanguarda* em 1967, mas não comparece presencialmente na *Mostra Nova Objetividade Brasileira*, pois havia se mudado para a Europa no mesmo ano.

Essa visão sobre a nova vanguarda inscrita como essencialmente brasileira e distante das tendências internacionais é defendida por muitos críticos, destacando-se as colocações de

33 OITICICA, 2006, p. 157

34 OITICICA, 2006, p. 157

Ferreira Gullar sobre a *Opinião-65*, afirmando que a tendência *pop* não foi absorvida de maneira passiva, mas se construiu um compromisso do artista com a problemática nacional³⁵.

As críticas empreendidas por artistas e críticos se amparavam na reflexão sobre as diferenças de realidades entre o caso nacional e as questões levantadas nas tendências internacionais. O modelo capitalista brasileiro de economia basicamente agroexportadora, com um desenvolvimento pouco relevante da indústria e permeado pelas profundas desigualdades sociais, sob o regime militar instaurado no país ditando novas necessidades de sobrevivência para a cultura e a arte, distanciava-se drasticamente da realidade da *Pop Art* americana inserida em um modelo de capitalismo de produção fortemente desenvolvido. Schenberg (1966) destaca o que ele nomeia como o *Novo Realismo Brasileiro*, que apesar de filiar-se aos movimentos internacionais, possui características próprias que são determinadas pelas questões econômicas, sociais e culturais brasileiras.

Em vídeo do lançamento da edição da revista *Serrote*³⁶, Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias conversam e levantam questões ligadas a década de 1960. O crítico e o artista convergem ao levantarem uma visão de que a arte brasileira de vanguarda possuía um caráter próprio, distinto das reivindicações da *Pop*, ligando-se mais as reflexões dos artistas latinos. Duarte, traz para a discussão que o pensamento da época se ligava também as mudanças ocorridas na Rússia com a Revolução de 1917, inspirando-se na arte de cunho didático do construtivismo russo. Em outro momento Duarte escreve sobre o trabalho de Dias na década de 60:

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

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

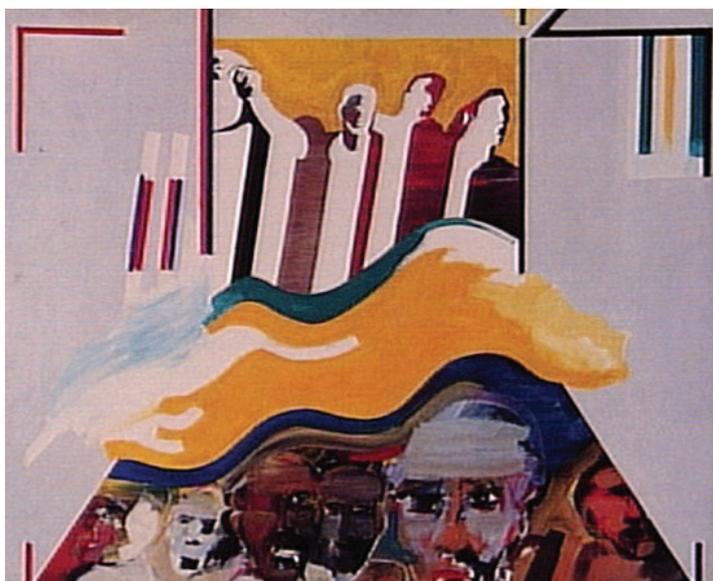
35 GULLAR, Ferreira. OPINIÃO 65. 1965, ICAA. Acessado em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1090530#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649>

36 Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte discutem Fragille. Revista Serrote, n 16. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeEhcEj5QY4>

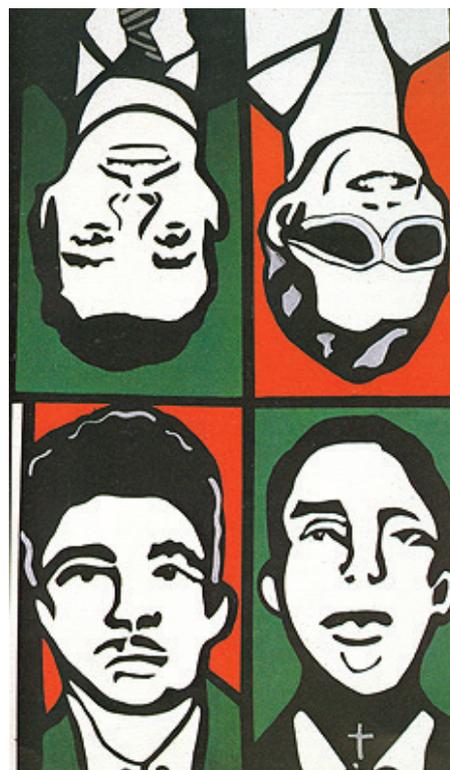
Em aproximação:

OS JOVENS NEO-REALISTAS

Os jovens artistas Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães mantinham uma sintonia preciosa nos primeiros anos da década de 1960 e formavam o grupo conhecido como os *neo-realistas* cariocas. A análise do contexto e dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo nos dá pistas para pensar que os percursos artísticos de cada um, por vezes confluem na partilha do pensar a arte politicamente.



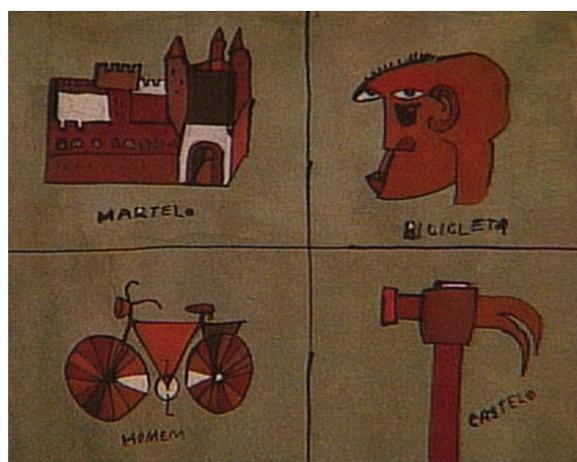
Carlos Vergara, *Sonho dos 24 Anos* 1966



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



Pedro Escosteguy, *Linha de Força Ação* 1965



Roberto Magalhães, *Sem Título* 1965

4. Colagem de imagens de obras dos artistas neo-realistas cariocas disponíveis em Enciclopédia Itaú Cultural;

No Rio de Janeiro a sede do MAM inaugurada em 1958 e a Escola Nacional de Belas – ENBA³⁷, eram os locais em que as discussões e encontros sobre a arte efervesciam. Dias frequenta a ENBA desde 1959, Gerchman e Magalhães nos primeiros anos de 1960, todos como alunos livres, aprendendo sobre pintura, gravura e escultura. Vergara instrui-se tecnicamente com Iberê Camargo em 1963. Já Escosteguy aprende pintura com o próprio Antonio Dias por volta de 1964. Além da pintura e gravura, possuíam conhecimento na área de fotografia e do cinema de Super-8.

Os cinco, antes de se afirmarem na vida artística, atuavam em outros campos profissionais, mesmo que informalmente. Magalhães, Escosteguy e Dias trabalhavam como desenhistas e ilustradores para gráficas, revistas e jornais – com destaque para Dias na revista *Senhor*, como mencionado anteriormente, e Escosteguy na revista *O Cruzeiro e a Leitura*. Escosteguy ainda era poeta e médico por formação. Gerchman atuava como diagramador e Vergara era analista de laboratório e produzia joias artesanalmente.³⁸

Todos participaram da Exposição *Opinião-65* no MAM, chamando a atenção da crítica por seus trabalhos. Em 1966 na ocasião de abertura da exposição *Pare* na Galeria G4, além da apresentação de seus trabalhos, realizaram em conjunto um Happenig intitulado de *Feijão para o Povo*. Schenberg comenta sobre a ocasião:

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

Cada um dos artistas possui uma carga poética que os distinguem entre si em suas singularidades, mas que partilhavam similitudes de concepção estética e temática. A arte política era prerrogativa nas escolhas de caminhos para a concepção da obra em seu caráter participativo. Pelo estado de suas formações híbridas, as experimentações tendiam para vários espectros, mantendo uma preocupação com o objeto, o lugar do objeto, a representação, e a produção de sentidos táteis e semânticos.

Os rostos anônimos de Gerchman, cartazes evidentes de uma reivindicação social, misturavam mensagens escritas, cores chapadas e fortes, elementos gráficos e figuração marcante. Os seus cenários se inspiravam no cotidiano do morro, do trabalhador, expressões populares da música e do imaginário popular. As *Caixas de Morar*, 1962/63 concretizavam a necessidade por ocupar o espaço tridimensionalmente, constituir um corpo de atuação no campo do real.

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

38 Informações acessadas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao245863/>

Ícones gráficos também estavam presentes em Vergara, que de sua base expressionista criava peças como as duas *Sem Título* de 1966 e *Retrato dos Meus 24 Anos*, 1966. A ocupação do espaço se estendia em seus ambientes como *Berço Esplêndido*, destacando-se ainda nas fotografias das multidões nos morros e no Carnaval.

A ocupação do espaço para Escosteguy acontecia na memória de sua poesia concreta desdobrando-se em objetos táteis que aludiam as destruições humanas, a guerra, protestos políticos. O seu apurado sentido de espacialidade lhe rendia proveitosas combinações da geometria, textura, palavra e relevos, evocando a participação do público em obras táteis, exemplo de *Linha de Força (Ação)*, 1965.

Magalhães com o seu sentido *fantástico* trazia a ironia e a quebra de expectativa para questionar sutilmente a cadeia da representação em suas figuras e no uso da escrita, são exemplos as obras *Auto-Retrato em Série*, *Auto-Retrato no Lado Esquerdo* e *Sem Título*, ambas de 1965, o seu tom sutil também se inscreve em sua sensibilidade humana e no interesse por temas esotéricos, processos alquímicos e simbologias.

Antonio Dias, por sua vez, combinava os elementos gráficos, a pintura chapada com predominância do preto e do vermelho e a ocupação do espaço com volumes e estruturas rompendo os limites destinados ao quadro. Prevalencia a ironia inteligente, a surpresa, quebrando expectativas com a potência de suas imagens destrutivas. Os seus objetos contavam ainda com formulações transgressoras em relação ao uso da geometria e das formas que pareciam escorrer da bidimensionalidade reivindicando um corpo. Corpo que se afirma no entrelugar do conceito-objeto, como podemos ver, por exemplo, em *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965, *Programação para um Assassinato*, 1964 e *Restos do Herói*, 1965.

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

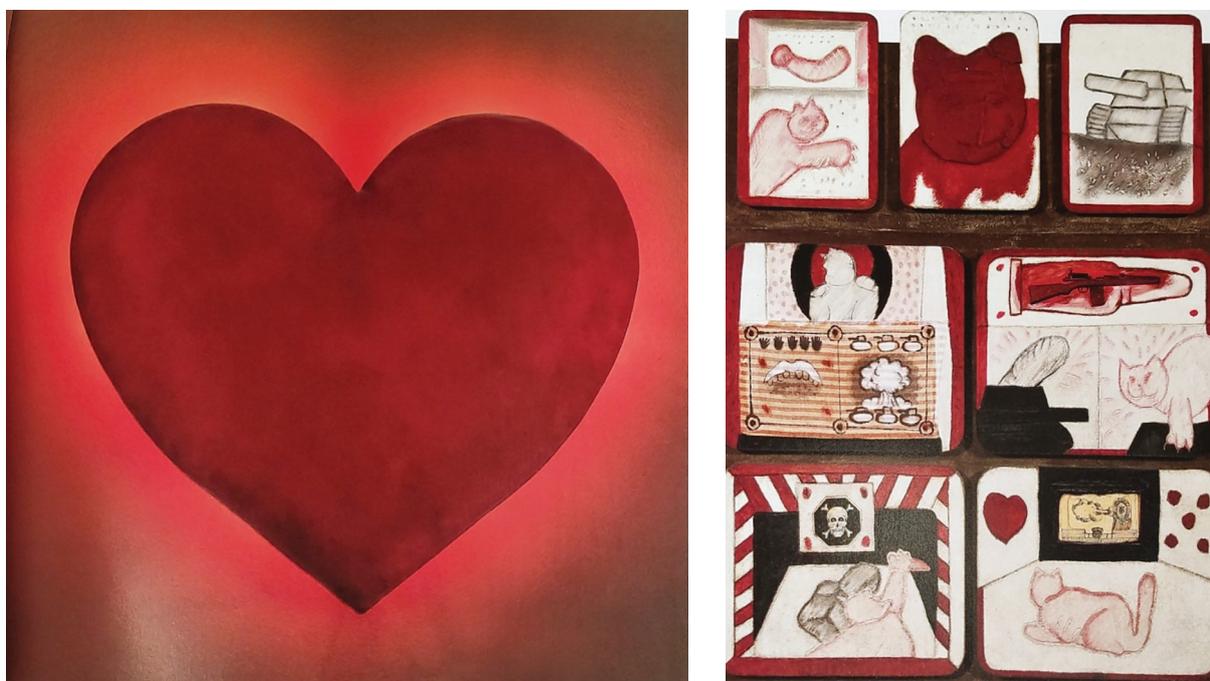
Schenberg (1988) ao escrever sobre a exposição *Pare*, afirma que Antonio Dias é “a primeira grande revelação”, adiante “a nova sensibilidade para o orgânico do realismo atual tem nele o seu maior expoente brasileiro” e finaliza “deve agora passar para um plano superior” (SCHENBERG, 1988, p. 186).

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

1963-1967:

SIGNOS, VOLUMES E NARRATIVAS

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



5. Obras Coração para amassar, 1966 e General, cuidado com o gato, 1964 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;

É nesse período que se compreende entre 1963- 1967 que Antonio Dias irá desenvolver sua obra, demarcando as vontades e escolhas que irão transcender nos seus anos de carreira artística. Os signos repetitivos, a potência material, a combinação conceito-objeto, estética-política, formas e volumes, e o sentido participativo.

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

Assim, os experimentos rompem a estrutura tradicional do quadro, que agora serão apresentados em formatos não comuns, por vezes, como losango, exemplo das obras *Nota*

sobre a Morte Imprevista, 1965; Restos do Herói, 1965; Emblema para a Esquadrilha Assassina, 1967. Construindo um jogo ilusório entre relevos e divisórias, reais e pictóricos, que escorrem em volumes, estruturas e formas. Esses relevos são táteis, e de forma ousada transpassam os limites do quadro ao assustar a bidimensionalidade com o encaixe de objetos e a desobediência as margens e moldura.



6. Obras *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965 e *Restos do Herói*, 1965 disponíveis no catálogo *Antonio Dias*, 2015;

Oiticica (1986) nomeia as obras de Dias como *antiquadros*. Não apenas por desconstruir a estrutura tradicional do quadro, mas por segundo o crítico, conter um processo dialético potente que se relaciona com a estrutura, designando-o como proposições dialético- pictóricas, que combinam conceito e objeto e operam nas vias de uma estética-política – que a meu ver, não é de forma panfletária e propagandista, mas por questionar o próprio posicionamento e a construção da arte inserida nos contextos políticos, sociais e culturais. Segundo Oiticica (2006) a produção de Antonio é o ponto de partida para o próprio conceito, que ele formula como *Objetividade*.

Dentro desse processo nomeado por Oiticica, Dias reivindica a obra como processo inacabado e assim, cria uma relação íntima com o espectador, ao propor a sua participação. Para o artista a obra é um processo incompleto em que poderão inscrever em seu corpo sentidos infinitos, sejam táteis ou semânticos. Essa visão é herdada dos artistas neoconcretos, ao indagarem o processo de produção da arte e proporem a arte participativa³⁹. Em seus primeiros anos essa proposta se apresenta nas imagens em pedaços, em narrativas sem conclusão das obras e em seus relevos sensoriais. Mais à frente, o retângulo que tem uma de suas partes ausentes será a grande concretude desse pensamento.

Na experiência de observação das imagens destroçadas que constituem os quadros de Antonio Dias no período referente à década de 1960, as reações serão diversas, desde identificá-las como história em quadrinho, até a rejeição pela identificação das violências presentes. Ao lermos os títulos atribuídos aos trabalhos, a quebra da expectativa poderá ser unanime, nos revelando camadas de uma ironia inteligente e ácida.

39 Essa visão pode ser explorada em [COUTO, 2004, p. 199]

Embora possam ser comparadas com as histórias em quadrinhos, a narrativa presente nas obras de Dias, se constitui como distinta da narrativa hegemônica dos quadrinhos. Isso acontece porque a narrativa clássica das histórias em quadrinhos, funciona em cadeias contínuas e que tem como ponto principal uma figura heroica. Já a narrativa de Dias, é descontínua, disforme, rompe em pedaços violentos, fragmentos que se desdobram em volumes e desconstroem a figura do herói. Como exemplo, podemos citar a obra *Os Restos do Herói*, 1965. Um losango dividido em X, forma quadrinhos pelos quais escorrem imagens destroçadas, de veias, nuvem de fumaça, coração e ossos; no quadrado centralizado na ponta superior do quadro está um relevo que lembra uma parte humana mutilada, na ponta inferior está um relevo de cor branca que parece ser um busto humano sem características com uma faixa transversal vermelha.

O busto branco ao centro sem cor, sombras ou feições pode fazer analogia a um contorno de um corpo em uma cena de crime, mais à frente na reflexão, o vazio da forma traz um lugar de ausência, inexistência. A explosão que destrói o corpo do herói parece revelar sua inexistência em corpo inteiro. Só há partes distorcidas, ligadas por qual esforço significativo? O herói sem características revela a fragilidade da ideia que constitui o corpo heroico. A figura do herói é dessacralizada, por isso um anti-herói surge, não no sentido de uma inflexão binária que nega o herói e institui vilões justificáveis – o justiceiro –, nem como personagem em si pronto, mas no sentido de dissolver a conduta heroica e quebrar a sua identidade representativa apresentando-se em destroços e partes.

Essa profusão de cadeias simbólicas deflagradas na estrutura de *antiquadro*, que não remetem diretamente ao seu significante, é composta por signos que se repetem no percurso das obras de Antonio Dias. Signos que tem como referência símbolos comuns, estereotipados e desgastados, passivos e vulgares, que poderiam ser vistos por qualquer pessoa em muros e livros antigos. Absorvidos pelo artista, constituem uma narrativa complexa, que tem como máxima o *despiste*⁴⁰.

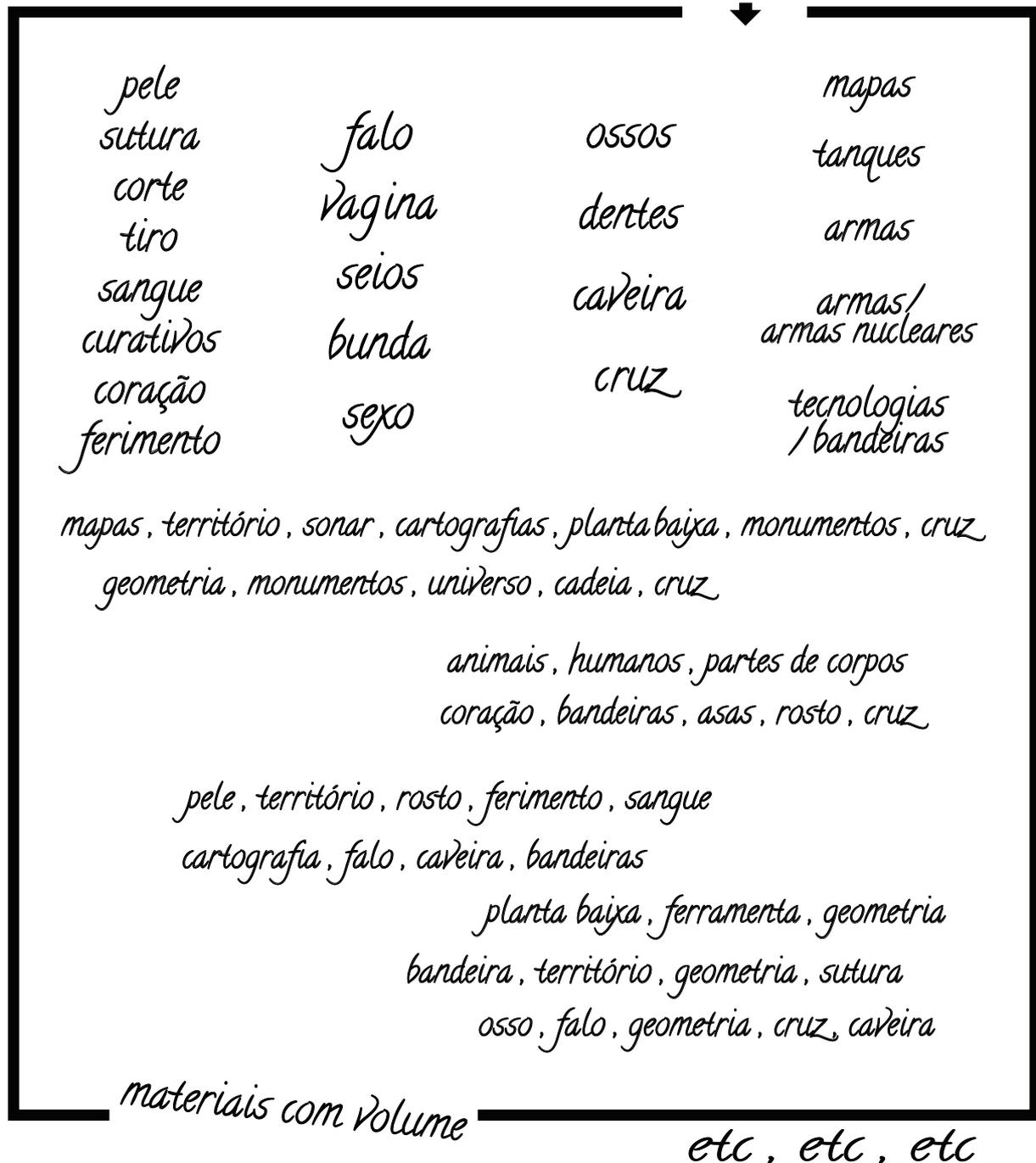
Os signos para *despitar* tem como função causar uma confusão da cadeia de representação⁴¹. Isso acontece porque temos a tendência de quando nos deparamos com sinais, símbolos, códigos do cotidiano, nos guiarmos por ligações mentais pré-determinadas culturalmente por suas semelhanças, inscritas dentro de uma lógica. Quando os sinais, símbolos e códigos não remetem ao núcleo significativo lógico, não obedecem a representação que ordena a semelhança, causam confusão e são atribuídos a uma cadeia ilógica, irracional, sem ligações seguras e reais. Assim, Dias ao usar os signos comuns, dispostos sem ordem-padrão de semelhança/sentido e lugar que obedeça ao núcleo significativo inserido na cadeia da representação, desvia a atenção das ligações mentais pré-determinadas, despista o olhar e convida para outras maneiras de compreensão e de se construir ligações narrativas.

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

40 Despiste é um termo usado por Antonio Dias para ilustrar a sua vontade ao utilizar de signos repetitivos, por esse motivo decidi nomear os signos repetitivos de sua obra como signos para despistar. Referência da fala de Dias: [apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.36]

41 Representação vista como a discussão de Foucault em: FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Paz e Terra, 2014

A fonte desses signos para *despistar* está nos sinais de códigos sociais, como a caveira e o alerta de perigo, bandeiras, na comunicação midiática, nos ícones gráficos e *pops* como o coração, e nas passagens de experiências vividas, observadas ou que despertam a curiosidade de Dias, como as suturas, curativos e os experimentos sobre a pele. Os signos para *despistar* remontam, a meu ver, um mapa complexo que para melhor entendimento resolvi estruturar da seguinte forma:



7. Mapa dos signos para *despistar* de Antonio Dias;

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

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



Stills de The illustration of art I, 1971

Dessa forma compreendo que o ponto fulcral dos signos para *despistar* de Antonio Dias está nesse despiste do funcionamento da semelhança dentro da cadeia da representação. Os signos mantêm uma similitude, mas a cada repetição variam na diferença, podendo ser entendidos por muitos caminhos. Com mobilidade de retorno aos seus pontos iniciais, mas sempre criando outras maneiras de sentidos e de lugar, não subordinando-se a representação, ao que tem que ser. A cada repetição tais signos ganham força e sentidos, não se esgotam e nem se esfacelam.

O artista conta em entrevista a Carneiro e Pradilla que esses signos flutuantes repetitivos pertencem a códigos automáticos e ao imaginário popular, outros estavam inscritos na experiência de sua juventude, recorre a eles porque não precisa inventá-los, eles existem no plano real e foram apreendidos durante o curso de suas vivências:

(...) No início eram signos como, por exemplo, os de perigo e de morte que, na época, faziam parte de nossa vida. Na minha juventude havia muita porrada na rua, correria, todo mundo tinha arma. Meus amores eram tumultuados. Realizava espécies de cartas, mandava recados para pessoas e ia fazendo montagens que completava com objetos que ia encontrando. Atualmente os sinais são os mesmos porque, insisto, não preciso “inventar” outros. Eles são sempre uma referência àquele outro momento do trabalho, se considerado em seu todo. A repetição dos sinais só acentua a relação entre estes momentos. (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p.36)

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

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

Para Duarte (1998) os signos repetitivos são ícones do imaginário do artista, que funcionam como fosséis. Fosséis que, segundo o crítico, Dias utiliza em uma espécie de arqueologia do tempo presente “necessária para restituir a inteligência ao olhar embrutecido pela melancolia das racionalizações de todos os atos da vida, estas sim, enigmáticas e absurdas, como nos mostra um

escritor como Kafka, por exemplo” (DUARTE, 1998, p. 49). Funcionando como achados preciosos para provocar a criação de outros sentidos para o que está fadado pelo cansaço da determinação.

Pradilla (2015), fazendo uma leitura junto com a análise e citação de outros críticos, discorre sobre o que ela denomina de marcas de Antonio Dias. Para facilitar a compreensão, resumo como: questionamento da ideia de totalidade, ao fragmentar as estruturas e as imagens, em incompletudes, exemplo o retângulo que falta uma de suas partes; a presença do vermelho nas superfícies de obras de diferentes épocas, demarca-se em bandeiras, exemplo a bandeira hasteada no Nepal na obra *Meu País Inventado: Dias-de-Deus-Dará*, 1977; a experimentação da eletricidade, em esquemas de ligações elétricas, geradores, criando campos elétricos – representativos ou reais; e o uso de minerais, que aparecem em toda a sua extensão de obras, sempre em processos que evocam a alquimia.

Em minhas reflexões observo que outro ponto de extrema importância, é a geometria própria do artista. Uma geometria que não obedece a métrica matemática determinada, mas sim, a lógica intuitiva dos esquemas de Dias. Presentes, para citar algumas imagens, nas provocações dos quadrados que contêm outros quadrados, ou na cruz que contêm um quadrado ao centro, e este por sua vez possui um relevo fático que salta da bidimensionalidade, e ainda no uso do quadro em forma de losangos ou em retângulos que se estendem disformemente.

A obra que mais se sobressai dentro do percurso criativo dos primeiros anos de Antonio Dias e abarca as vontades e escolhas do artista é *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965. Um de seus trabalhos mais expostos e conhecidos pelo público, recebendo críticas consideráveis que a enxergam como a obra de arte mais emblemática da nova vanguarda do Brasil. Em formato de losango com dimensões de 195 x 176 x 63 cm, a narrativa não-linear da obra, que está dividida em quadros – como os de história em quadrinhos –, revela figuras impactantes, cogumelos de bombas nucleares, uma personagem de roupa de proteção para áreas radioativas, um transumano em que suas partes surgem expostas, como os ossos, restos humanos, e a máquina, que processa os restos mortais em um líquido preto, escuro e denso que explode e escorre no relevo do centro do quadro.

O relevo que está centralizado na base inferior da peça é constituído por uma espécie de acolchoado de vinil, recheado como uma almofada, em tom bege que remete a textura de pele, e tem formato disforme acompanhando o desenho de uma cruz delineada por fitas pretas, em seu centro está uma caixinha preta com interior branco e que possui no fundo uma mancha grossa vermelha, representação de um ferimento. Do relevo escorre o líquido preto, que é materializado por uma estrutura também acolchoada e costurada de vinil.

Os materiais utilizados para construção da obra são a tinta acrílica, madeira, tecido de vinil acolchoado, plexiglás e duratex. A acrílica sobre madeira constitui o painel maior da obra, em direção de losango. O tecido acolchoado de vinil dá corpo aos relevos, concebidos através de uma técnica a que Antonio recorria costurando e recheando espécies de almofadas, o que se distingue da materialidade comum das esculturas, comumente esculpidas em materiais de textura mais dura como o gesso, cerâmica, mármore ou madeira. Para a caixinha do centro é utilizado o plexiglás, um polímero, junto com o duratex, um aglomerado de madeira.

A narrativa impactante da obra nos chama a atenção para uma das maiores chagas da humanidade, a guerra. A guerra que desenvolve tecnologias de morte. Arsenais de mísseis, ogivas nucleares. Máquinas de matar e que estão em posse das maiores potências mundiais, forjando o poder de decisão sobre o fim ou a continuidade da vida na Terra, usadas para ameaçar e forçar acordos entre nações. A tecnologia de morte expressa-se também nas invenções humanas que

visam o lucro imediato e causam impactos sem precedentes no meio-ambiente. A morte imprevista por meio das tecnologias humanas, processa os corpos, transforma tudo em um líquido preto e denso, abre uma ferida sobre a própria existência. Retrata a crise ética da ameaça nuclear instituída durante a guerra fria. Relembra Hiroshima e Nagasaki como pesadelo infindável.

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

Para Duarte (1998) a peça anuncia o problemático lugar da arte em Antonio Dias. Nas palavras do crítico “é um constructo de imagens complexo”, “querendo despertar o olhar e afirmar a necessidade de reinventar o significado” (DUARTE, 1998, p. 49). Nota ainda, que na obra está presente “todo um repertório de estruturas sintáticas e elementos léxicos (...) que se desdobrará mais tarde, na obra eloquente que atravessará com rigor e energia diversos momentos da arte contemporânea” (DUARTE, 1998, p. 49). Avalia assim, que a obra é um dos primeiros saltos de Antonio para os experimentos que se desdobraram nos seus próximos anos de carreira.

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

Na década de 1960 Antonio Dias expõe individualmente na Galeria Relevo em 1964, com texto curatorial de Pierre Restany, no mesmo ano começa a participar de exposições coletivas na França e em 1965 expõe individualmente pela primeira vez em Paris na Galeria Houston-Brown, em mostra organizada por Ceres Franco, Jean Bochici e Restany. Em 1967 o artista muda-se para Europa, instalando-se inicialmente na França. A partir da mudança Dias vive outras experimentações em seu percurso criativo.

1968-1976: TERRITÓRIOS

Antonio Dias desde os seus primeiros trabalhos se insere no circuito de arte nacional, conquistando público, parcerias importantes com artistas e marchands, e a atenção da crítica. Por seu destaque promissor consegue abrir caminhos no circuito de arte da Europa, com exposições individuais, coletivas e participação em bienais. Essa experiência motiva múltiplas possibilidades para os territórios da obra do artista.

As primeiras investidas de Dias na cena artística europeia se deram em 1964, quando começou a compor exposições coletivas na França, após receber crítica de Pierre Restany referente a sua segunda exposição individual no Rio de Janeiro. Expõe individualmente em 1965 na Galeria Houston-Brown, e participa, junto com Roberto Magalhães da IV Biennale de Paris. No ano de 1967, devido ao prêmio recebido na Biennale, é contemplado em um programa de bolsa de incentivo artístico para jovens artistas concedido pelo governo federal da França. Além do programa de bolsa, Dias contou com os incentivos de Ceres Franco e do artista belga Corneille (1922-2010) durante a sua passagem por Paris, até o ano de 1968⁴².

Pradilla (2015) descreve que Paris está tomada de revoltas estudantis, que se intensificam em maio de 1968. O jovem artista participa dos protestos da classe artística durante as marchas. E segundo a autora, após voltar de viagem que fez para Londres no mesmo ano, tem o seu visto de permanência negado na capital francesa. Diante da impossibilidade de permanecer na França, Dias não almeja retornar ao Brasil, pois 1968 é o ano do decreto do AI-5 – Ato Institucional de Número 5 –, no país, o que intensifica a repressão da Ditadura Militar, instituindo estado de sítio, fechamento do Congresso, perseguição política, fim do *habeas corpus* para presos políticos, censura generalizada dos meios de comunicação, de apresentações artísticas, espetáculos e exposições. A saída encontrada por Dias foi seguir para a Itália, que Pradilla (2015) conta foi indicada pelo colecionador Marcelo Rumma, ao enxergar aproximações entre o trabalho recente de Dias e dos jovens artistas italianos que experimentam a *arte povera*.

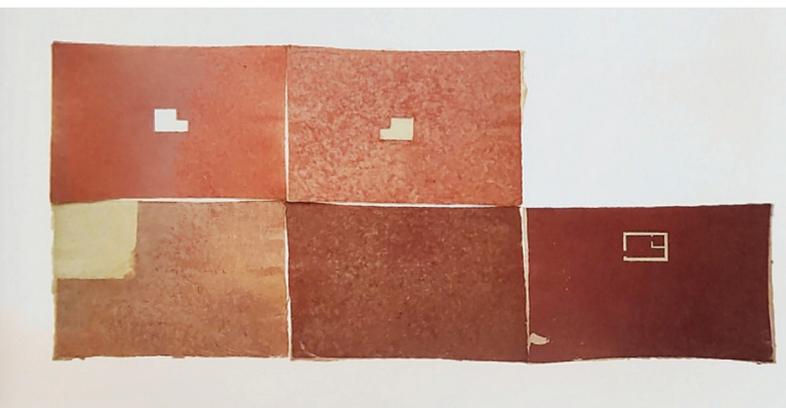
De sua profusão carregada de figuras, cores fortes, relevos e narrativas dos primeiros anos de 1960, o artista movimenta-se para a experimentação de uma geometria sóbria que oscila entre o cheio e o vazio, com objetos pretos simples que se desdobram em um corpo de ocupação no espaço, grandes telas pintadas com predominância de uma ordem esquemática de repetição, campos totalmente pretos ou brancos, por ora chamuscados de tinta, e o uso de palavras ou frases em seus meios. Irrompendo em territórios imaginativos econômicos, quase minimalistas, que trabalhavam intensamente o aspecto conceitual. Sobre esse momento o artista comenta em entrevista:

Foi com esse sentido de vazio que acabei saindo da França, depois de maio de 1968, para ir morar na Itália, onde cheguei sem saber se iria continuar a fazer arte (...) comecei a pensar em fazer projetos maiores, usar territórios. E, para isso, eu pensei logo em diagramas

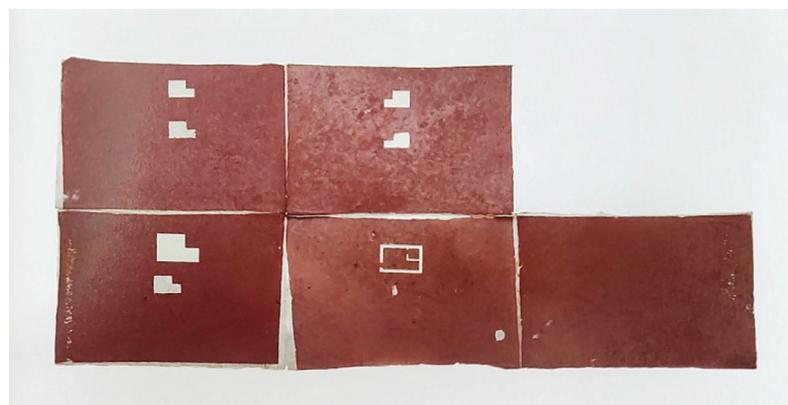
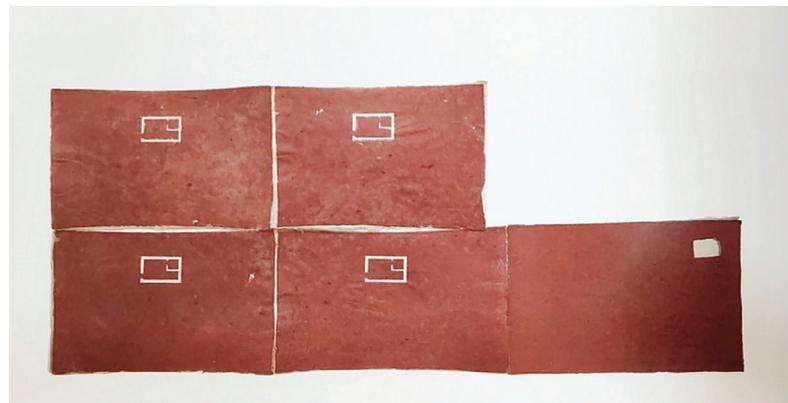
42 PRADILLA, 2015, p. 46; DIAS, 1982, p.77

tipo arquitetura. Acabei optando por um campo todo salpicado de tinta que era como uma espécie de não-imagem” (apud CARNEIRO; PRADILLA, 1999 p. 21)

Outra potência da obra de Dias que ganha concretude nesse período, é a proposta do inacabado. Para o artista a obra de arte nunca estaria acabada, finalizada, mas sim seria um processo contínuo de incompletudes, que reivindica a atribuição de sentidos infinitos ativados pela relação com o espectador. O grande exemplo dessa dinâmica da obra como processo inacabado é o retângulo que destaca um quadrado, que aparece em obras de diferentes períodos, em formatos indo do retângulo simples, a bandeira inacabada, até a planta baixa com um cômodo destacado, por vezes suprimindo totalmente o quadrado ou o dispondo solto pela obra, distante da forma que lhe continha.



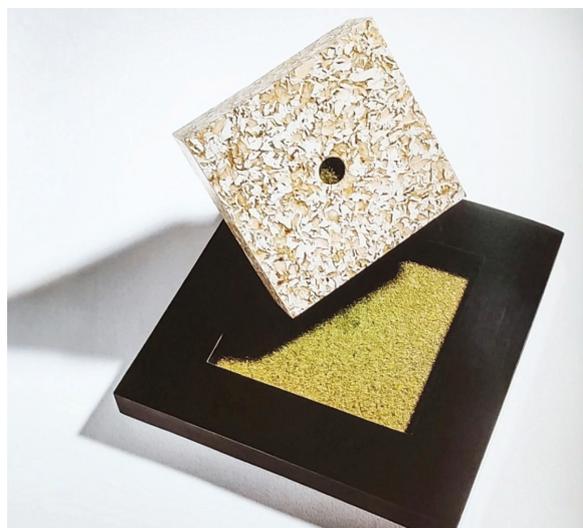
8. Obras *The illustration of art, the place & the thing* 1977 e *The illustration of art* 1977 - *Trabalhos sobre papel* 1977 -1987;



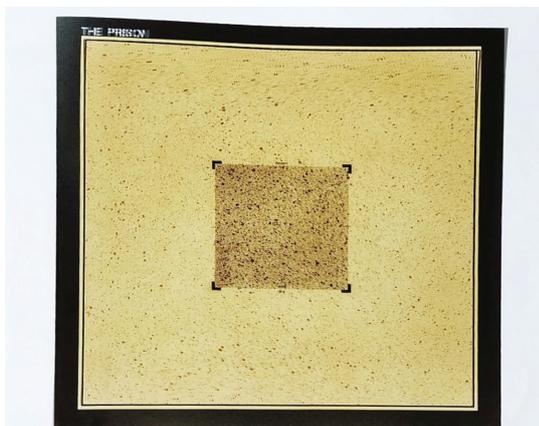
Os objetos desdobrados em corpo aparecem: no cubo preto com a base superior aberta e com suas paredes internas de grama sintética colada de *Coletivo*, 1967; no cubo preto totalmente fechado, em que está fixo a tampa, um relevo de cor vermelha, em formato fálico – seguindo a mesma técnica de acolchoado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

Esses objetos, mesmo com a economia estética, repercutem os questionamentos políticos de Dias acerca da condição humana, enfatizando a crise ética do Sistema Capitalista, gerando reflexões instigantes do conceito-objeto, e revelando pitadas irônicas muito sagazes.

As pinturas do período são apresentadas em grandes dimensões, questionando pela repetição de suas formas concisas e através do jogo de palavras que se relacionam com essas formas, a representação. Em *Prison*, 1968 observamos uma tela quadrada, com borda preta pintada sobre a tela, contendo no recanto superior esquerdo o título escrito em letra de forma de cor branca *The Prison*. Mais adiante está uma outra borda de traço fino sobre um campo amarelo mostarda, com tinta preta chamuscada, no centro desse campo se encontra um quadrado que se sobressai pela ilusão criada pelo agrupamento dos pontos de tinta chamuscada, e pelas cantoneiras em cada um de seus cantos.



9. Obras *Solitário*, 1967 e *Opressor/oprimido*, 1968 disponíveis no catálogo Antonio Dias, 2015;



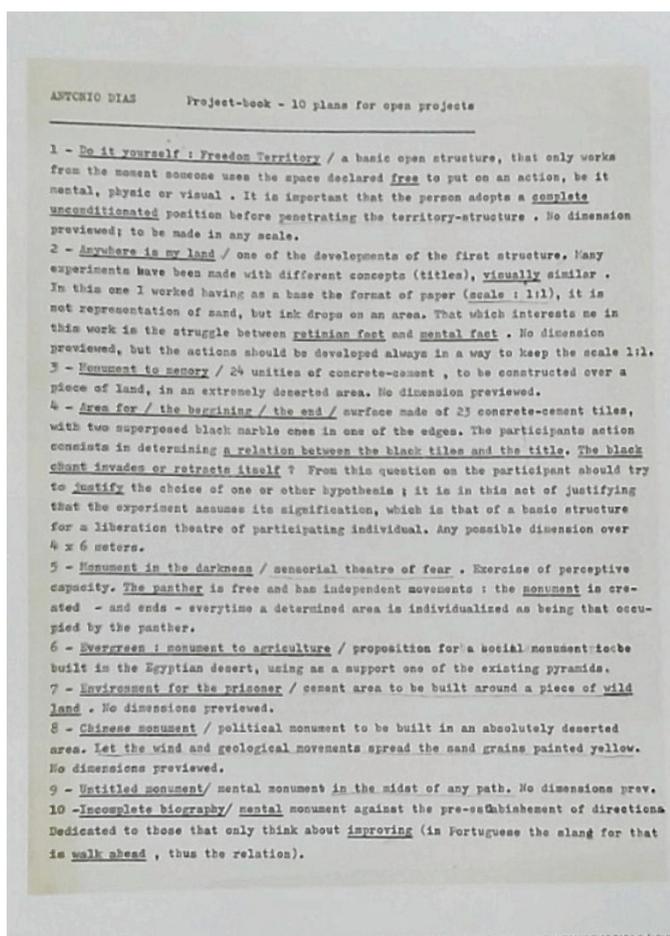
10. Obras *The Prison*, 1968 e *Free continent population*, 1969 disponíveis no catálogo Antonio Dias, 2015;

Free Continent/ Population, 1969 é um retângulo com borda preta pintada, com o título em letra de cor branca, a esquerda *Free Continent* e no centro *Population*, seguida por um contorno branco, que apresenta em seu interior uma grade que forma quadrados milimetricamente iguais em tom miscível entre o preto e o branco, formando sombreamentos e chamuscados de tinta preta, cada quadrado contendo a palavra *Hungry* (fome), com exceção do último quadrado no recanto inferior direito destacado pelo tom mais iluminado. As bordas pintadas em que se pode ler o título das obras, são a moldura e a etiqueta de identificação, elementos externos à obra que agora se encontram contidos em seu corpo.

Dias cria, através da manipulação da camada pictórica e do uso experimental da geometria, pinturas-instalações. Essas pinturas-instalações consomem o espaço externo, o limite e o não-limite, constroem territórios próprios, esquematizados, com sentidos que flutuam em seu campo, como as palavras, e que se propõe a instigar a percepção conceitual.

Na percepção de Duarte (2001) a obra de Dias desde o seu início tem como desafio pressionar os limites da arte. Sendo a arte o próprio modelo crítico da arte, isto é, a arte possui a capacidade de questionar a si mesma. O crítico comenta sobre o período dos primeiros trabalhos de Dias na Europa, nos quais a redução do campo significante a sintagmas mínimos, com economia de linguagem, era o início de uma série que se desdobraria em uma diversidade de caminhos que terão como premissa a reflexão. É o exemplo da série que surgirá mais adiante *The Illustration of Art*.

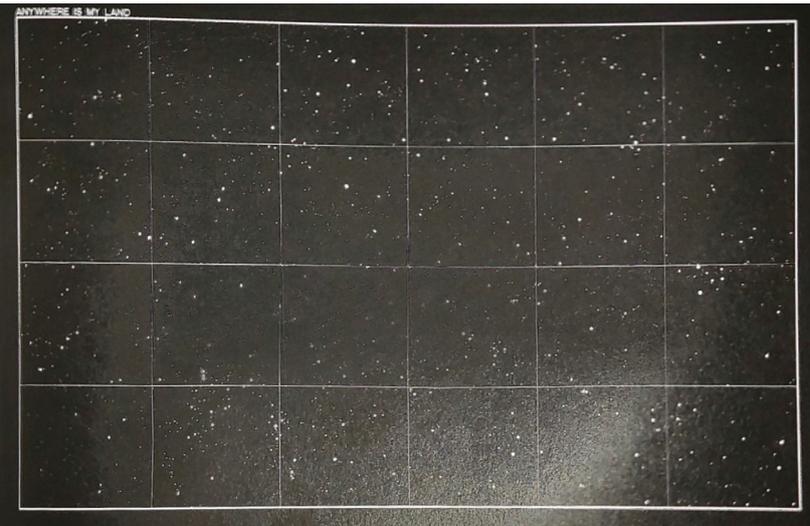
Project-book - 10 plans for open projects é um álbum que Antonio Dias escreve em 1968 e que é editado em 1977 no Nepal com o título de *Trama*. O álbum é construído por 10 projetos que tem como objetivo a execução espacial. São proposições que podem ser replicadas por qualquer pessoa, após apresentadas pelo artista. Sobre o álbum, Oiticica⁴³ escreve “Antonio Dias surge de uma visão superlativa da imagem, rumo a sua síntese – a enigmagem ou a criação de monumentos: a participação em campo aberto, permitindo uma síntese de suas tendências iconográficas” (OITICICA, 2015, p. 96). O crítico adiante relaciona as propostas espaciais a um pré-teatro que pudesse ser formulado abertamente, que prescindia a participação pelo pensamento, projetando infinitudes de possibilidades. Conclui que os caminhos que antes eram desenhados, imaginativos, passaram a se expressar como dimensões geográficas, improvisação de elementos.



11. Antônio Dias para o álbum *Trama*, Londres 1969 disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;

43 Está em notas inéditas publicadas no livro-catálogo Antonio Dias, 2015.

Anywhere is my land é uma obra que surge das proposições do livro-proposta. Antonio sobre esse projeto escreve “o que me interessa neste trabalho é a luta entre o fato retiniano e o fato mental” (DIAS, 2015, p. 95). A obra é composta por tinta acrílica de cor preta, que preenche toda a estrutura da tela uniformemente, com tinta branca o artista cria uma grade que divide a superfície em quadrados de dimensão igual, nas extremidades da tela retangular a linha mais firme branca insinua uma moldura ilusória que divide a borda do meio. Como em uma janela observamos a grade dividida em quadrados de dimensões iguais e um chamuscado de tinta branca que imediatamente nos dá a sensação de uma visão do espaço sideral, no canto superior esquerdo, também em branco, pode se ler o título *Anywhere is my land*.



12. Obra *Anywhere is my land*, 1968 disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;



13. Imagem da obra *Faça Você Mesmo: Território Liberdade*, 1969 disponível para a exposição *Arte, Democracia, Utopia – Quem não luta tá morto* que aconteceu no ano de 2018 no MAR do Rio de Janeiro; disponível no catálogo Antonio Dias, 2015;

A obra que data de 1968 é a montagem de um lugar imaginário, inventado que abriga múltiplas outras possibilidades do que a aparente bidimensionalidade destinada a tela retangular. Maneira mágica de propor recriações sobre o espaço e sua ocupação, tanto do ponto de vista da observação, quanto do discurso e sensações que provoca. A janela, o espaço, um céu observado da Terra noite afora, a mira de um radar são os elementos presentes de força motriz. A ideia de que qualquer lugar é minha terra, desfaz e reconstrói um território que surge de disputas discursivas e de pontos de vista, tudo é possibilidade e o caminho humano e de suas invenções parece uma mera peça quando posto em jogo.

Outra obra que é uma proposição contida no álbum de projetos é *Faça Você Mesmo: Território Liberdade*, 1968. Fitas adesivas de cor branca afixadas no chão demarcam um grande retângulo, cujo interior distribuem-se fileiras de cruzeiros em seis colunas intervaladas, cada qual com quatro elementos, em uma das bases do retângulo está escrito o título da obra. A proposta espacial pode ser apropriada e replicada sem restrições. É um convite para pensar sobre a construção do território, para mirar os discursos e pensamentos que o determinam. Abarca inúmeras possibilidades de reflexão sobre as determinações impostas sobre os sujeitos, os seus lugares, fronteiras e, de igual maneira, sobre a arte e a sua ocupação.

Refazer, destruir, significar, desestruturar e estruturar são peças móveis de possibilidade dentro da invenção, do território da liberdade. A liberdade não-liberal, pois prescinde de uma raiz crítica de questionamento, compreende o território como campo discursivo-político.

Em 1971 surgem os primeiros trabalhos da série mais conhecida de Antonio Dias *The Illustration of Art*, que se desdobram até 1978. Nos anos de 1970 a proposição sobre os territórios do final da década passada, continuam, em grandes telas como *The Place*, 1970; *Chinese Monument*, 1970. Em 1972 o artista recebe a bolsa Guggenheim e viaja para Nova York, onde permanece até 1973, reencontrando artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Vive nesse período o experimentalismo nos Estados Unidos e isso resvala em sua produção, concebendo obras com diversos materiais como vidro, neon, fios, em vídeos e nos experimentos de super-8.

As experiências de Antonio Dias em Paris, Milão e Nova York permitem que o artista entre em contato direto com os movimentos artísticos predominantes nessas cidades. Em Paris o *Novo Realismo*, em Milão a *Arte Povera* e em Nova York o *Experimentalismo*. Fator que influencia o seu percurso criativo, mas não o determina e nem o fixa em um único desses movimentos. O seu percurso criativo me parece muito mais determinado por suas próprias vivências, do que por movimentos específicos.

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

Paulo Miyada (2018) chama as pinturas de 1968 -1977 de pinturas negativas. Segundo o crítico, essas pinturas desprovidas de signos, imagens e relevos em cores fortes, carregam forte teor sugestivo, centralizando-o na tela. Importando cada mínimo detalhe que “em curto-circuito com as palavras em cena, reforça algum sentido alegórico, conceitual ou crítico” (MIYADA, 2018, n.p).

Algo que me chama a atenção é que as formas dessas pinturas parecem remontar a Malevich. Indo mais além, Antonio Dias e Malevich mantêm certas similaridades em suas vontades e escolhas artísticas. Isto se dá, por meios do uso dos grandes quadrados de cores chapadas e puras, da cruz celta – com as pontas do mesmo tamanho –, e na combinação de modo intuitivo da geometria. Na repetição das formas para criar sentidos e ritmos novos. Na manifestação intrínseca do campo-forma, cor-forma. Na importância dada a intuição para a elaboração dos seus experimentos. Na preocupação em despertar sensações e reflexões no espectador. Por fim, no entendimento de que há forças agindo sobre as obras, o que pode ser observado na fala de Antonio Dias no documentário de Roberto Cecato, em que o artista diz que joga as misturas de pigmentos sobre a tela de forma instintiva e que por si só, essas misturam criam texturas, sensações, que ao serem vistas podem ser relacionadas as coisas existentes como universos, estrelas e galáxias. Essa relação não quer dizer que Antonio Dias estudou ou se inspirou em Malevich, mas sim, como Duarte (2001) argumenta, que a obra de Dias é repleta dos grandes dilemas da investigação pictórica empreendidas por artistas revolucionários, como o artista russo.

A obra de Antonio compreendida entre os anos de 1968 e 1977 possui um desejo pelo território, por explorar suas possibilidades, por recriá-lo. Entende que os territórios e fronteiras são criações discursivas de poder. As proposições espaciais podem então recriar esses discursos, aumentar os seus sentidos e desfazer os seus limites. Nem que seja apenas para si, em seu território criativo e para os seus espectadores.

A questão territorial podemos observar de forma potente na obra *Oriente/ Ocidente*, 1972. Ao fundo uma folha de papelão cortado em formato quadrangular, dois pregos em cada quina

da extremidade de cima seguram um fio de barbante de algodão que recai sobre a peça e em suas pontas um laço que prende duas fitas de papel vegetal, em oposição, em uma está escrito com nanquim *Ocidente* e na outra *Oriente*. A composição descrita possui dimensões variáveis e é constituída por papelão, pregos, papel vegetal, nanquim e barbante.

As fitas formam um círculo infinito sem começo, nem fim que possuem apenas uma borda, apenas um lado e podem ser percorridos totalmente, sem corte ou ponta, correspondem as chamadas superfícies de *Mobius*, que é um espaço topológico estudado pelo matemático August Ferdinand Mobius em 1858 e utilizada artisticamente pelo design, pintor e escultor Max Bill em várias de suas esculturas. Bill esteve em 1951 na I Bienal de São Paulo, aclamado pelo prêmio de melhor escultura, influenciou a vontade construtiva brasileira e conseqüentemente as novas vanguardas. A obra com as duas fitas respectivamente com os nomes em nanquim *Oriente/Ocidente* foi concebida em plena Guerra Fria.

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

14. Obra *Oriente/Ocidente*, 1972
disponível no catálogo Antonio
Dias, 2015;



É interessante notar que a obra *Oriente/Ocidente*, 1972 precede a experiência do Nepal. Em sua forma concisa a obra demonstra que o contraditório encontro entre o Oriente e o Ocidente é algo que entusiasma o artista. Revela uma vontade de construção de um território para si localizado nessa fronteira, imbuído pelos estados de aproximação nas múltiplas possibilidades de caminhos a serem percorridos, vividos.

As proposições territoriais de 1968-1977 desembocam na busca por novos espaços criativos. Espaços estes, que são físicos, políticos, discursivos, fronteiros, semânticos, artísticos e materiais. O Nepal no percurso de Antonio Dias em 1977, por meio do caminho da casualidade, apresenta-se como oportunidade para a realização dessa busca. A experiência coletiva de colaboração e convívio criativo com os artesãos de papel nepalês elabora um território de experimentação pelo deslocamento, que aflui no espaço físico de trabalho partilhado entre o artista e os artesãos, finca uma fronteira de trocas discursivas, artísticas e semânticas nesse território-próprio-político, e apresenta a materialidade como ação significativa-narrativa, testemunha da grande obra que é a experiência.

Os volumes do *antiquadro* do começo dos anos de 1960 criam um corpo que escorre, que por chegar ao limite condensa-se, surgindo as proposições territoriais de 1968-1977, por sua vez, movimentam-se e reivindicam um território próprio, assentado no acampamento em Barabish, que transborda nas folhas de papel nepalês, nas obras dos *Papéis do Nepal*.



Antonio Dias em seu apartamento, 2015

A Vontade de Potência

NOS PAPÉIS DO NEPAL

Considerações Finais

Acredito que o desenvolvimento da imersão em uma pesquisa sobre arte com pretensão de estudar uma série de um artista, prescinde o mergulho em processos de criação. Processos de criação constituídos pela ação do sujeito-artista, inserida em contextos e perpassada por suas experiências. Inscrevendo-se como a intervenção de uma análise externa sobre aspectos compostos subjetivamente por um sujeito. Através da ótica de compreensão benjaminiana a respeito da experiência, interpreto que prescrutar trabalhos situados nas vivências *do outro*, é possível quando nos permitimos à afetação.

Fravret-Saada (1990), argumenta que os saberes existentes no campo podem ser acessados pelo grau de afetação ao qual o pesquisador se propõe a viver. Segundo a autora permitir-se ser afetado pelo lugar de pesquisa, por si só, repleto de intensidades abre frestas para uma comunicação mais aberta, reveladora de sutilezas e não-intencionada, nas verbalizações e gestos. Esta comunicação é potencialmente transformadora e quando estamos de corpo aberto assente o experienciar das narrativas flutuantes em campo. Por esse motivo “aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (FRAVET-SAADA, 1990, p. 160) e como consequência disso, assimilar as proposições que o percurso da pesquisa de campo traz.

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2001) em seus apontamentos para uma etnografia decolonizada – que podem se aplicar as pesquisas de campo das mais diversas áreas –, nos conta que é preciso deslocar o lócus de enunciação enrijecido pelo olhar autocentrado e uniforme. Movendo-a do lugar incontestado, pretensamente seguro e privilegiado afincado pelo conhecimento moderno. A saída para isso, é mudar a origem desse olhar fixo e determinado, para um olhar que se gesta no encontro, nos afetos e se guia pelos acontecimentos presentes no campo em seus gestos, vozes, silêncios e balbucios. No caso da pesquisa sobre arte, estar aberto para os indicativos que surjam durante o percurso.

Por meio de tais percepções, acolhi o desafio de movimentar-me pelo território movediço inerente a condição de pesquisadora. Transpassada por deslocamentos, partilhas, fissuras, marcas, encontros e contradições, que são sintomas da própria existência. Dessa maneira, circunscreveu-se o entrelugar das experiências em partilha da pesquisadora/do artista pesquisado/ e dos percursos do artista pesquisado.

A proposta de pesquisar a obra de Antonio Dias, especificamente os *Papéis do Nepal*, incrustou em mim a necessidade de deslocamento. Ponto fulcral observar, ver de perto, sentir a atmosfera das obras em reservas técnicas ou exposições. Na ausência de Dias, voltar-me às memórias, relatos, falas de pessoas que conviveram, trabalharam ou possuem grau de parentesco com o artista, de modo a coletar vestígios de sua presença. O caminho escolhido possibilitador do deslocamento para ver as obras e ouvir as memórias foi a pesquisa de campo.

A pesquisa de campo teve partida no acesso ao arquivo do MAAC de Campina Grande e na entrevista que pude realizar com Chico Pereira. O artista visual, professor e escritor paraibano, além de um grande admirador da carreira de Dias, era seu amigo de muitos anos, compartilhando os primeiros momentos de infância nas ruas do Centro de Campina Grande e episódios como a fundação do NAC em João Pessoa. Buscando preservar a memória do artista definido por ele como: “(...) o mais importante artista visual do mundo para a contemporaneidade” (SOUZA, Rebeca. Entrevista de campo, 2018), colecionou durante anos catálogos, convites de exposição, fotografias, livros, recortes de revistas e jornais, e ainda, livros de artista de autoria de Antonio Dias. Parte desse precioso acervo reunido por Chico, foi cordialmente cedido a mim, como incentivo para a pesquisa que seria iniciada, baseando e guiando as escolhas do percurso investigativo.

Dando continuidade à jornada de pesquisa de campo, viajei para a região sudeste, primeiro fui a cidade do Rio de Janeiro, almejando encontrar familiares de Dias e o crítico e amigo Paulo Sérgio Duarte, e visitar os espaços que a obra do artista estivesse, em acervos pessoais, no Museu de Niterói e no Museu MAM. Segundo, até a cidade de São Paulo, visitando a galeria Nara Roesler, o MASP e o MAC -USP. Nesse deslocamento realizei as entrevistas e pude observar as obras em exposição e reservas técnicas, acessando também inúmeros documentos sobre a trajetória de Dias.

A viagem da jornada de pesquisa de campo foi a minha primeira viagem até as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Portanto, os meus primeiros encontros com os aparelhos culturais que visitei. Este fato me aproxima de Antonio Dias jovem, saindo do mesmo estado que eu, a Paraíba, para morar no Rio, e me fez refletir inúmeras vezes sobre os possíveis impactos, estranhamentos e percepções produzidos por esta mudança de cenário.

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

A visita à casa habitada por Antonio Dias e sua esposa Paolla Dias, até o seu falecimento em 2018, me permitiu adentrar o espaço cotidiano do artista. O ateliê de trabalho com os objetos e ferramentas dispostos como foram deixados, as peças de arte pela casa, no chão, paredes, mesas e estantes, os inúmeros livros e catálogos, o imenso jardim cultivado por suas mãos. A permanência por um tempo em silêncio apreciando o jardim acompanhada de Paolla, em uma espécie de pausa saudosa despertada apenas pelo pouso de um bem-te-vi, que parecia nos observar – intuindo, ambas, a alusão a um sinal especial –, narrou indícios capazes de descrever para mim a presença de Dias.

Durante entrevista a Paulo Sérgio Duarte concedida em seu apartamento estúdio, repleto de obras de arte e livros, encontrei a obra de Antonio Dias, *O Lugar do Trabalho*, 1977. A primeira peça dos *Papéis do Nepal* observada por mim. O papel artesanal com a mão espalmada em seu corpo pareceu tocar-me ao revelar o seu caráter de registro, vestígio-testemunha do que foi

a experiência coletiva no Nepal, despertando para perceber o convívio criativo do artista com os artesãos nepaleses como a manifestação da obra de arte. O toque ademais indicou acuidade para apreender o Nepal à distância, o que me levou as filosofias orientais.

A trajetória artística de Antonio Dias é perpassada pelo movimento inventivo, não acomodando-se ou conformando-se ao que está posto e determinado. A busca é pela criação em devir, o que implica na destruição e reinvenção constante de si. Podemos perceber isso na inconformidade de aceitar a estrutura tradicional do quadro bidimensional nos anos de 1960, o que gerou os experimentos de formatos, formas, narrativas e estruturas transgressoras.

Nas proposições sobre o território nos anos de 1970, que prescindem a sua criação, desdobrando-o, e ainda o uso de materiais comuns como vidro, neon e latas, dando novos sentidos a esses objetos, ressignificando os seus lugares de origem. Na experiência coletiva de construção dos *Papéis do Nepal*, quando o percurso aponta a concretude da significação da materialidade, corroborando na *criação sobre a criação*, surgida da colaboração entre o artista e os artesãos, que construiu um território de partilhas. Este movimento inventivo pode ser compreendido como vontade de potência.

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

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

Esse experimento estético de viver no Nepal em comunidade posiciona a vida, a existência como obra de arte. O que tem como fio condutor o corpo. O corpo que potencializa o habitar e interpretar o mundo e suas condições. O corpo cria narrativas. Ao projetar-se curvado sobre as águas do rio Bothe Koshi para acolher o movimento das mãos que lavam a planta Lokota, intencionando tornar suas fibras maleáveis e retirar o excesso de amido. Ao misturar por meio de gestos circulares a massa resultante das fibras da planta rara. Ao pressionar a massa já pronta nas telas de secagem expostas ao sol. Ao gestar na presença integral do corpo, uma comunicação entre os diferentes por suas origens geográficas.

Esse território inventado inerente a experiência afirma-se na transitoriedade. Na aceitação que a existência é um devir de encontros e forças que podem ser vividos através do corpo, da presença. Mais potente em um corpo presente, este corpo presente é o corpo que cria a si próprio e nessa criação torna-se intenso e afetado, e relaciona-se integralmente com o mundo ao seu redor.

Nietzsche (2005; 2013) desenha que apenas através do fenômeno estético, poderão ser justificados o mundo e a existência, e mais, argumenta que a existência é suportável, ainda, se entendida como fenômeno estético. A percepção estética é capaz de transfigurar e potencializar

a criação, atribuindo as circunstâncias significados, transformando e remontando as condições para habitar o mundo.

A experiência em Barabíshe é um fenômeno estético que intensifica a vida de seus sujeitos, o artista Antonio Dias e os artesãos. Este fenômeno possui marcas que o registram no tempo, as obras em papel nepalês. As obras são o transbordamento da vivência estética. Transbordamento que escapa e tece um corpo para si, testemunho em devir da experiência artística. O que nos narra em sua materialidade os vestígios do que se realizou em seu território, seja na conexão direta dos papéis à artesanaria ou na escavação de outros sintomas despertados no espectador.

A série dos *Papéis do Nepal* é vasta e densa, permitindo inúmeras observações, reflexões e achados cada vez mais novos e potentes, transbordantes de vontade. A transcrição realizada neste trabalho é apenas um conjunto de fragmentos costurados por meio da minha experiência em suas camadas do lugar de pesquisadora, dos percursos e repertórios escolhidos e da percepção subjetiva, frente aos processos surgidos em contato com os elementos do estudo, no deslocamento de campo.

A vontade de potência contida nos Papéis do Nepal resultantes de anos de experimentação de Antonio Dias, me aguça o desejo de aprofundar o conhecimento sobre o seu processo criativo. Aludindo-me a escavação dos seus desejos, vontades, escolhas, rejeições e conflitos. O que me leva aos materiais em que o artista corporificava os sintomas do processo de criar arte. Seus cadernos de estudo e livros de artista.

Os cadernos e livros de artista suscitam questionamentos acerca de seus conteúdos e mais ainda, intensifica a vontade de explorar o não-revelado que pode estar contido nos cadernos de estudo. Esta vontade se dá na via de lançar um olhar minucioso para o livro-obra e para a escrita-obra, editada e não editada, publicada e não publicada de Antonio Dias.

A compreensão dos cadernos e livros de Antonio Dias como obras importantes que narram o seu processo criativo, se deu quando observei dois exemplares de livros de artista que estão sob minha posse cedidos pelo acervo de Chico Pereira. São estes: *Some Artists Do Some Not*, 1974 e *Politica: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1978. Os livros contêm experimentos de fotografias, desenhos, planejamentos, intervenções e pensamentos do artista. Demonstrando que a criação da obra de Dias se dá, primeiramente, através do planejamento. Um processo incrustado por recortes de memórias, experiências vivenciadas, reflexões e estudo.

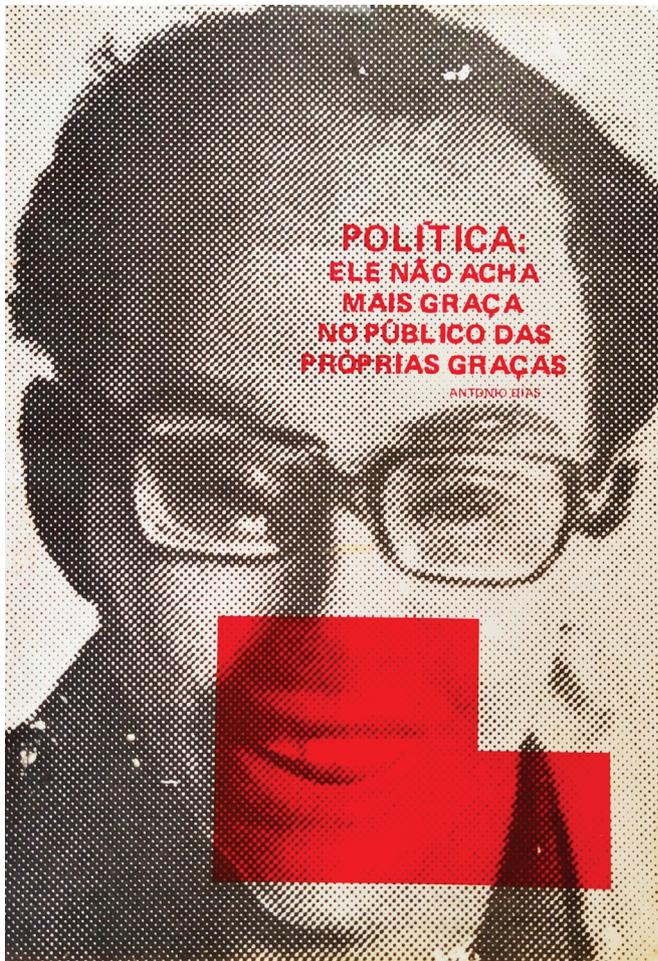
O caderno é um companheiro sempre a postos, de fácil acesso e disponível para ser utilizado em qualquer hora e momento. Não demandando o uso de materiais e ferramentas complexas. Ao alcance das mãos por onde o artista transitasse. Algumas anotações revelam o artista como um observador atento e inteligente, elaborando a partir das cenas vistas ligações potentes.

O caderno fornece indícios da potência do artista em movimento, não-pronto e nem mesmo acabado. Suas tentativas. A subjetividade do sujeito-artista existente pela experiência e experimentação agrega o erro, o rascunho, o experimento. E conta as relações com o outro e com o meio.

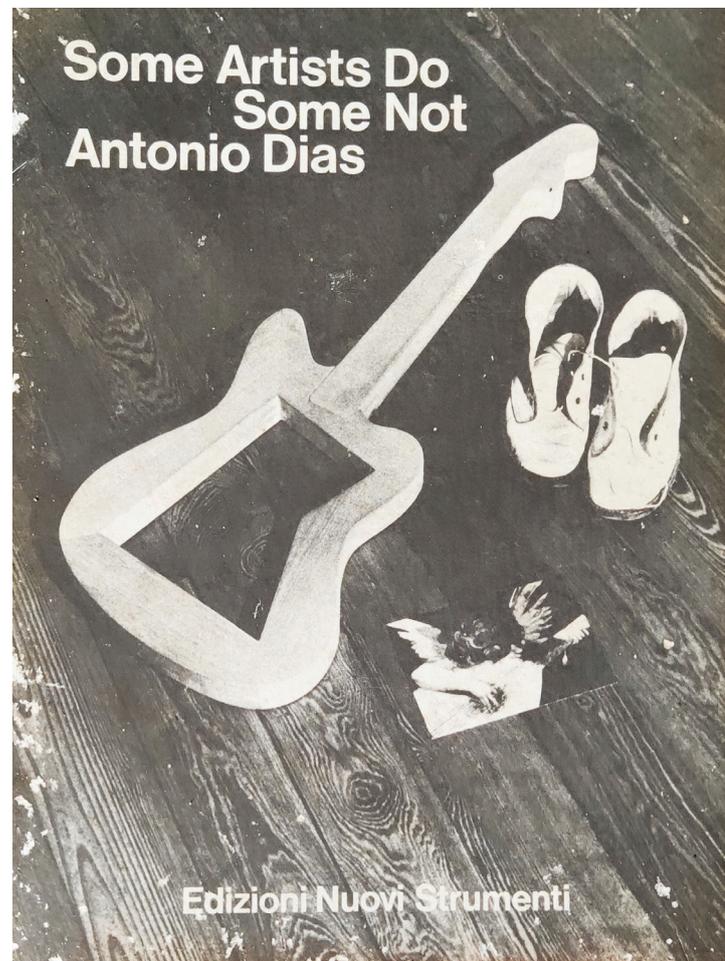
Ana Kiffer (2018) conta que o caderno é por assim dizer, um conjunto significativo da experiência e do modo de pensar, um *contradispositivo* que assume a vulnerabilidade. Nos cadernos estão os grafismos, mapas, diagramas, linhas, sujeiras, imperfeições, angústias, riscos, o bruto. Tudo aquilo que se tende a esconder do público. Este mapa de sensações que habita o caderno é a obra de arte. Lá estão as arestas que rompem com a tentativa de docilização dos corpos, do acabamento, das restrições. A autora nos mostra, como o pensamento moderno e suas armadilhas afirmam o singular sempre ligado à excepcionalidade, construindo a arte, o artista gênio, o objeto de arte como o que é apenas excepcional, limpo e acabado. Por isso que o caderno é *contradispositivo* ao sugerir que a experiência é a obra de arte.

Inscreve-se no caminho do interstício a poética de Dias. Interstício da experiência, da imagem-palavra, palavra-imagem, imagem-movimento, colagem-som, colagem- dimensão, em constante estado de se pôr no limite, fazer uso das ferramentas, materiais e condições afetivas, possíveis para a construção da obra de arte no momento posicionado. Como já exemplificado no texto pelo trajeto de seu trabalho.

Por esse motivo os escritos híbridos do artista são preciosos. Constituindo-se como imagem, entonação, som, textura, materialidade, discurso e escolhas. O artista que começou a trabalhar aos 16 anos no projeto editorial de gráficas e em escritórios de arquitetura, conforme dito em entrevista cedida a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla (1999), nunca se desacostumou do espaço do caderno que virou uma extensão de si, um aliado que poderia ser levado a qualquer lugar e estaria sempre disponível. Inúmeras obras e performances de Dias estão antes em seus cadernos, à exemplo a instalação de 1998 *Todas as Cores do Homem*, a intervenção, *Faça você mesmo: Território Liberdade* de 1968 e a série *The Illustration Of Art* que segue do fim da década de 1968 até os anos de 1980. É preciso visitar estes materiais e trazê-los a centralidade das discussões.



Política - ele não acha mais graça no público das próprias graças, 1978



Some artists do some not, 1974



Antonio Dias, capa de jornal Folha de São Paulo, domingo 16/12/90

LISTA DE OBRAS

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

Bambu e tecido

Acampamento de Barabíshe

Registro do arquivo de Antonio Dias

General, cuidado com o gato, 1964

Acrílica e gesso sobre madeira

63 x 50 cm

Coleção Jean Boghici

Foto Jaime Acioli

Programação para um assassinato, 1964

Tecido acolchoado, madeira, pigmentos

Metálicos, vinil s/tela e aglomerado

125 x 122 x 15 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici

Destruído em incêndio em 2012

Foto Vicente de Melo

Querida, você está bem?, 1964

Acrílica, tinta industrial s/ madeira e aglomerado

122 x 95 x 7,5 cm

Coleção Museo de Arte Latino-americano

MALBA/ Fundación Costantini, Buenos Aires

Foto cortesia MALBA

Coração para Amassar, 1966

Acrílica s/ tecido acolchoado e lâmpadas coloridas

113 x 103 x 15 cm

Coleção Nina Dias

Foto Jaime Acioli

Os Restos do Herói, 1965

Acrílica, óleo, vinil s/madeira e tecido acolchoado

185 x 178 x 35 cm

Foto Paulo Scheuenstuhl

Nota sobre a morte imprevista, 1965

Acrílica, óleo, vinil, acrílico s/ madeira

Tecido e madeira

195 x 176 x 63 cm

Coleção do artista

Foto Vicente de Mello

Solitário, 1967

Plástico laminado em madeira, borracha, algodão

Vidro e metal

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

Coleção Daros Latinamerica, Zurique

Cortesia Daros Latinamerica, Zurique

Foto Peter Schälchli

Opressor/Oprimido, 1968

Plástico laminado, grama artificial

E linóleo s/ madeira

8 x 32 x 32 cm

Coleção do artista

Foto Roberto Cecato

Anywhere is my land, 1968

Acrílica sobre tela

130 x 195 cm

Coleção do artista

Foto Roberto Cecato

Chinese Monument, 1970

Acrílica sobre tela

95 x 95 cm

Coleção do artista

Foto Maura Panodi

Faça Você Mesmo: Território Liberdade, 1968

Titânio sobre pavimento

400 x 600 cm

Coleção Daros Latinoamerica, Zurique

Foto Udo Grabow

Chapati para 7 dias, 1977

Pigmentos naturais sobre papel nepalês (7 elementos)

35 cm cada

Foto Gabriele Basilico

Dança 1977/1978

Celulose com óxido de ferro sobre

Papel nepalês (3 elementos)

115 x 115 cm cada

Coleção do artista

Foto Paolo Vandasch

Trama, 1968/1977

Álbum com 10 xilogravuras

Sobre papel nepalês

56 x 82 cm cada

Coleção João Sattamini/ Museu de Arte

Contemporânea de Niterói

Foto Mario Grisolli

The Illustration of Art, 1977

Óxido de ferro, barro, fuligem, curry

E ervas s/ papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

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

Óxido de ferro s/papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

The Illustration of Art, 1977 [2]

Óxido de ferro s/papel nepalês

115 x 240 cm

Foto Paolo Vandasch

The Illustration of Art/ Tool & Work, 1977

Barro vermelho s/ papel nepalês

60 x 280 cm

Coleção Nara Roesler

Foto Pat Kilgore

Cortesia Galeria Nara Roesler

O lugar do trabalho, 1977

Pigmento metálico s/ papel nepalês

60 x 120 cm

Coleção Paulo Sérgio Duarte

Foto Vicente de Melo

Martelando Muros, 1977/78

Pigmento metálico s/ papel nepalês

55 x 138 cm

Foto Paolo Vandasch

Demarcando Territórios, 1982

Grafite, óxido de ferro, pigmento

Metálico s/ papel nepalês

56,5 x 80 cm

Foto Maura Parodi

Bandeira, 1982

Grafite, óxido de ferro, pigmento metálico

s/ papel nepalês

56,5 x 80 cm

Coleção Paula Marinho

Foto Maura Parodi

Oriente/ Ocidente, 1972

Nanquim s/ papel vegetal, pregos

E barbante sobre papelão

Dimensões variáveis

Foto Pat Kilgore

As últimas casas do homem, 1987

Óxido de ferro e pigmentos

Metálicos sobre papel nepalês

180 x 150 cm

Foto Gunter Lepkowski

NiranjariNirankhar, 1977

Papel feito nepalês, carga de chá

140 cm (cada elemento)

Re-arranjando, 1981

Óxido de ferro e pigmentos

Metálicos sobre papel nepalês

145 x 122 cm

Coleção do artista

Foto arquivo Antonio Dias

*as obras encontram-se disponíveis no catálogo

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIAS, Antonio. **Entrevista para a galeria Nara Roesler**. Antonio Dias – Papéis do Nepal 1977 – 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=v2SrQ44ps-w>].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

