



ANTONIO DIAS

MARIA CRISTINA GOMES NEGRÃO

OS ANOS 60: ANTONIO DIAS, UMA POÉTICA ENTRE O BEM E O MAL
A HISTÓRIA DE UMA PASSAGEM NA ARTE BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado em História da Arte
Orientador: Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1998

NEGRÃO, Maria Cristina Gomes

Os anos 60: Antonio Dias, uma poética entre o bem e o mal.
A história de uma passagem na arte brasileira.

ix, 208p.

Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Arte Contemporânea 2. Anos 60 3. Nova Objetividade Brasileira. 4. Antonio Dias 5. Brasil

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

A reprodução desta pesquisa não está autorizada, no todo ou em parte, constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

MARIA CRISTINA GOMES NEGRÃO

OS ANOS 60: ANTONIO DIAS, UMA POÉTICA ENTRE O BEM E O MAL

A HISTÓRIA DE UMA PASSAGEM NA ARTE BRASILEIRA

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luiz Camillo D. P. Osorio de Almeida
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ronaldo Rosas Reis
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
Novembro de 1998

AGRADECIMENTOS

Ao artista Antonio Dias pela construção do objeto da pesquisa.

Ao acaso que levou-me para Campina Grande e guiou-me à obra do artista.

Ao Governo do Estado da Paraíba, através da Universidade Estadual da Paraíba e Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande que liberaram-me.

Para CAPES / PICDT que concedeu a bolsa de estudo.

Para Paulo Venâncio, que orientou-me com liberdade, com quem gostei de trabalhar e provocou “luzes” e cortes necessários à concretização do texto.

Aos que fazem o Mestrado, em particular às professoras: Maria Luisa Távora, que orientou-me na primeira monografia sobre a obra de Antonio Dias, e Sonia Gomes Pereira. Assim como, a secretária Suely Teixeira que acompanhou-me na burocracia do processo.

Para minha família, especialmente, meus filhos: Ana que aguentou firme a minha ausência, e Pedro Ivo que colaborou na atividade da informática, resolvendo questões que eu não sabia e outras que tiravam-me a paciência.

Aos amigos que se interessaram e colaboraram com a realização do trabalho, em especial Ruth Nina Vieira Levy que abrigou-me sob suas asas e Sebastião Anacleto de Souza que executou com amor a documentação fotográfica.

Aos proprietários das obras de arte levantadas pela pesquisa, admiradores que, satisfeitos, permitiram o acesso à produção de Antonio.

RESUMO

Os anos 60: Antonio Dias, uma poética entre o bem e o mal
A história de uma passagem na arte brasileira

O movimento artístico que ocorreu com a “Pop-art”, nomeado pela crítica e historiografia, ainda, por Nova Figuração e Novo Realismo, legou para o ambiente das artes visuais a consolidação das transformações provocadas pelos procedimentos realizados pela vanguarda europeia do início do século. No Brasil este movimento foi designado “Nova Objetividade Brasileira”. Essa caracterização conta com o pensamento, a experiência e a observação do artista Hélio Oiticica, que considerou a obra do artista Antonio Dias “Nota sobre a morte imprevista”, *turning point* do processo artístico que aconteceu nos anos 60. Assim, o estudo da produção de Antonio Dias, desenvolvido ao longo da dissertação, pretende contribuir para o debate em torno dos procedimentos artísticos realizados naquela época, especialmente no Brasil, enfocando o trabalho realizado por esse artista. Um estudo sintético dos antecedentes histórico-artísticos do movimento artístico focalizado foi efetuado, através da observação das transformações e mudanças que ocorreram no processo plástico moderno. Um panorama das principais tendências internacionais da Nova Figuração e da cena brasileira foi traçado de forma a enriquecer o estudo a respeito da obra de Antonio Dias. O trabalho constituiu-se na análise iconográfica e plástico-estrutural da produção desse artista, buscando-se verificar o que proporcionou a qualificação de *turning point*, teorizada por Oiticica.

ABSTRACT

The sixties: Antonio Dias, a poetic between good and evil
The story of a passage in brazilian art

The artistic movement which occurred with the Pop-art, also called by the critique and historiography as New Figuration and New Realism, bequeathed to visual arts environment the consolidation of transformation provoked by the procedures performed by the european vanguard of the beginning of the century. In Brazil, this movement was called "New Brazilian Objectivity". This characterization counts on the thought, the experience and the observation of the artist Helio Oiticica, who considered Antonio Dias' work a "Note over the unpredictable death", the turning point of the artistic process which happened during the sixties. Thus, the study of Antonio Dias' work, developed throughout the essay, intends to contribute for the debate about the artistic procedures performed those years, specially in Brazil, with a focus on this artist's work. A synthetical study about the historical-artistic antecedents of the above artistic movement was done through the observation of the transformation and changes, which occurred at the modern plastic process. A prospect of the main internacional tendencies of New Figuration and Brazilian scene was planed in a way to enrich the study about Antonio Dias' work. This work constitutes in an iconographical and plastic-structural analysis of this artist's production searching to verify what made it possible the turning point qualification theorized by Oiticica.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
2. OS ANOS 60, A NOVA ARTE: NOVA FIGURAÇÃO, NOVO REALISMO, POP-ART	07
2.1 <i>OS ANOS 60, UMA INTRODUÇÃO</i>	07
<i>A atuação das vanguardas</i>	08
2.2 <i>A NOVA ARTE E A “POP”</i>	13
<i>A Pop-art</i>	16
2.3 <i>A VERTENTE NA FRANÇA: O “NOUVEAU RÉALISME”</i>	19
3. NEM “POP”, NEM “NOUVEAU-RÉALISME”: A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA	23
3.1 <i>A CENA DO MOVIMENTO NO BRASIL</i>	23
3.2 <i>NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA: A DEFINIÇÃO DE UM PERFIL</i>	32
<i>Oitocica e o esquema geral da nova objetividade</i>	34
4. O TRAJETO DE ANTONIO DIAS	40
4.1 <i>O IMPULSO DE UM PERCURSO ARTÍSTICO</i>	40
4.2 <i>AS EXPERIÊNCIAS INICIAIS</i>	46
4.3 <i>A CONFIGURAÇÃO E PARTICULARIZAÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM: OS “ASSEMBLAGES” DE DIAS</i>	56
4.4 <i>OS DESENHOS: UM CAPÍTULO À PARTE</i>	70
4.5 <i>UMA POÉTICA ENTRE O BEM E O MAL</i>	77
5. UM PROCESSO AUTÔNOMO E ABERTO À ATUALIZAÇÃO	86
6. REFERÊNCIAS	91
6.1 <i>LIVROS</i>	91
6.2 <i>CATÁLOGOS</i>	100
6.3 <i>PERIÓDICOS</i>	104
6.4 <i>MEMÓRIA ORAL</i>	110
7. ANEXOS	111
<i>Anexo 1: PRODUÇÃO ARTÍSTICA INVENTARIADA</i>	111
<i>Anexo 2: RELAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES LEVANTADAS</i>	122
<i>Anexo 3: ILUSTRAÇÕES</i>	127

Para elas e para eles

O quadro não é senão o modelo do quadro. E se a sua estrutura vem fixada/fiscalizada com o propósito de representar, esta se apresenta apenas como fantasma de uma atividade que recusa os métodos de fixação.

Materialidade versus imaterialidade...

Antonio Dias/1975

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, cujo contexto histórico está localizado nos anos de 1960, partiu do interesse e conhecimento adquiridos pela mestranda quando, estudando o movimento da Nova Figuração, elaborou monografia sobre a participação artística do brasileiro Antonio Dias. Motivou-se na importância plástico-conceitual da produção do artista para aquele momento, cujo ambiente sócio-cultural legava para a cena contemporânea a permanente problemática humana que Antonio reflete e poetiza nas imagens que cria através das representações simbólicas das dicotomias amor/ódio, bem/mal, escravo/senhor, patrão/empregado, burguês/proletário, riqueza/pobreza, masculino/feminino, nascimento/morte, prazer/dor, belo/feio, - ambivalências do sentimento humano que se apresentam numa situação marcada por um mundo construído mediante profundos movimentos de guerra e de conflitos sociais.

Esse momento encontrou resposta numa conseqüente onda de protestos que, como um grito explosivo, surgia em diferentes situações mundiais de revelia à nova condição social. Situações essas exemplificadas pela saída às ruas de diferentes camadas da sociedade que com seus procedimentos pretendiam buscar a paz no mundo. Esta histórica pretensão humana encontra nos anos 60 seu mais forte eco, evidenciado na posição acionista e crítica dos movimentos sociais, culturais, artísticos e guerreiros ocasionados pelo cansaço humano, com os quais naquele época, numa ação de ruptura, se pretendia resolver a questão. É possível situar a partir dos anos 60 o marco da perplexidade do homem na busca da paz. Irresolução da qual, em geral, a sociedade participa. Porventura, quando suas forças

foram tomadas pelo poderio de um sistema econômico explorador e globalizado, que no contemporâneo se emprega.

A relevância da obra de Antonio Dias no movimento dos anos 60 mostrou-se para este trabalho, inicialmente, em texto do artista Hélio Oiticica intitulado “Aspiro ao grande labirinto”, que considera seu *assemblage* “Nota sobre a morte imprevista” *turning point* da Nova Figuração no Brasil¹.

A importância da sua produção também foi comprovada através de outras apreciações críticas, localizadas em depoimentos de críticos e historiadores da época e de outros artistas. O historiador Mário Barata aponta que

(...) Não necessitava Dias fazer quadros demais, nem mudá-los anualmente. O bloco de sua escassa produção 1964/66 atinge a proporcionalidade e a majestade de uma pirâmide. Sua obra já pode produzir um épico, a imagem do século, através de meios limitados, numa redução artística².

Este historiador indica ainda a repercussão do trabalho de Antonio no meio, para as propostas deste novo momento da arte:

(...) Todavia os artistas do Rio sentiram a “inovência” e o impacto dessa obra em um Pedro Escosteguy e um Rubens Gerchman – mesmo em R. de Lamônica, senhor de tão diferente técnica – ou em vários “novíssimos”, há memória e conhecimento dessa mensagem icônica e poderosa, que sintetiza exemplarmente uma “leitura” brasileira e possível do drama que vivemos³.

O artista Pedro Geraldo Escosteguy referenda tal depoimento quando, em entrevista à jornalista Marisa Alves de Lima, revelou que começou nas artes plásticas através de Antonio: “*Coisas do Antonio Dias. Escrevia e necessitava uma complementação plástica. Ele*

¹ Ver: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro : Rocco, 1986. p. 87.

² BARATA, Mário. A importância de Antonio Dias. **Revista** Galeria de Arte Moderna (GAM). Rio de Janeiro, 1967, jul, n. 8, p. 32.

³ Idem.

ensinou-me algumas de suas técnicas, convoquei velhas aptidões manuais e saiu o primeiro quadro. Este quadro e os outros dois que fiz foram aceitos no Salão de Arte Moderna (...)”⁴.

O inventário da fonte primária conduziu à verificação de considerável produção artística, exemplarmente apresentada em construções inovadoras/transformadoras, mostradas em diferentes propostas, comunicadas nos desenhos, colagens, gravuras, pinturas, caixas e nos originais *assemblages*, - marca da produção deste artista para uma relação com a nova arte que surgia.

Deu-se ainda especial atenção às premiações recebidas por Antonio que, na afirmação de valor para sua obra, estimularam o prosseguimento da pesquisa iniciada com a monografia. Contribuiu também como incentivo a provável inexistência de pesquisa acadêmica sobre sua produção no movimento dos anos 60.

Neste estudo deseja-se demonstrar a importância da participação e significação da produção de Antonio Dias para este movimento, considerando um possível diálogo da produção internacional da Nova Figuração e os desdobramentos brasileiros. Objetiva-se localizar essa produção em seu momento histórico, analisando o processo e as estruturas que a condicionaram. Este trabalho não se atém a qualquer método específico, pois busca numa perspectiva proferida pelo historiador italiano Giulio Carlo Argan, “*ser um método que consiga fundir diferentes contributos, tendo em vista uma abordagem corretamente histórica*”⁵.

A pesquisa foi iniciada com o levantamento da quantidade possível de informações relacionadas ao assunto estudado. Informações resgatadas das representações das memórias produzidas sobre este período e espaço da arte, enfocando-se a produção de Antonio Dias. “Memórias” apresentadas nas obras/imagens produzidas pelo artista, registradas em produções editoriais e outras publicações, localizadas em instituições

⁴LIMA, Marisa Alves. **A Cigarra**. Rio de Janeiro, 1965, set. ano 2 n. 9.

⁵ ARGAN, Giulio, FAGIOLO, Maurizio. **Guia da história da arte**. Lisboa : Estampa, 1992. p. 102.

museológicas, em coleções particulares e de *marchands* e naquelas encontradas com o artista. Contou-se também com as produções descobertas durante o processo da coleta. O trabalho utilizou-se ainda da documentação arquivística localizada em instituições públicas e particulares, da produção bibliográfica sobre o objeto de estudo e seu contexto histórico e da memória oral levantada. A fonte primária compreendida pela documentação manuscrita, periódicos e catálogos foi localizada nos setores de documentação e arquivo da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande e na coleção do artista.

“Memórias” que analisadas, permitem o recorte textual de um momento de passagem na arte brasileira, distintamente configurado na produção de Antonio Dias, como uma das “bandeiras” das artes visuais da nova arte no Brasil; que se pretende comunicar através de uma narrativa histórico-crítica .

Considerou-se como os momentos de passagem as situações transformadoras de um processo que, na situação da titulação da pesquisa, apresenta dois sentidos: o momento transformador e a brevidade da participação radical da atividade artística de Antonio no meio brasileiro que, na busca do encontro com outras vivências, se permite um rompimento entre territórios e nações. Postura que Antonio adota quando, em 1967, passa a residir fora do Brasil, estabelecendo seu trabalho no encontro da ação vivencial crítico-artística, mas sobretudo universal, cujo significado é perceptível na proposta pós-nova figuração, “*The tripper*” (O viajante), e mostrado na pintura “*Anywhere is my land*” (Meu mundo é em qualquer lugar) de 1968, cuja proposta plástica desvincula-se dos procedimentos realizados para a Nova Figuração.

O trabalho constituiu-se na análise iconográfica e plástico-estrutural da produção artística, através da leitura obtida a partir do contato com a obra ou reprodução de sua

imagem; registrada e analisada na relação com o estudado e refletido na fonte secundária, na documentação arquivística e na memória oral realizada nas entrevistas com o artista, à procura de informações e descobertas sobre sua produção e atividade no movimento e, em particular, sobre a participação de Antonio Dias no grupo da “Nova Objetividade Brasileira”.

A leitura iconográfica da produção foi realizada através do estudo analítico das cento e trinta e sete obras de arte levantadas pela pesquisa, produzidas pelo artista entre 1960 e 1967/68. Registradas através da ficha-técnica, agregou-se o registro fotográfico sempre que possível. A imagem das obras não fotografadas foram conseguidas através do registro localizado em documentação arquivística e bibliográfica, mediante reprodução xerográfica. Efetuou-se troca de correspondência antecipada com os proprietários das obras, para visitar e registrar a produção artística estudada.

A apresentação da pesquisa encontra-se articulada em cinco partes: na introdução enfoca-se a metodologia adotada, as fontes da pesquisa e documentação utilizadas e outras características do processo da dissertação. No capítulo *Os anos 60, a nova arte*, aponta-se um estudo sintético dos antecedentes histórico-artísticos do movimento focalizado, desenvolvido na sua primeira divisão, através da observação das transformações e mudanças ocorridas no processo plástico moderno. Na segunda e terceira divisão indicam-se as principais tendências internacionais da Nova Figuração, considerando-se como base para uma análise plástica, estrutural e conceitual do processo contemporâneo, a proposição da “linha da redução”⁶ conduzida pelo historiador italiano Renato de Fusco, analisada com o verificado por outros estudiosos deste assunto. A leitura da imagem criada por Antonio Dias apoia-se ainda em bibliografia sobre simbologia. O terceiro capítulo apresenta as características do movimento no Brasil, com sua proposta sintetizada no título,

⁶ Sobre a linha da redução ver: FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa : Presença, 1988. p. 293–316.

e se procurou analisar a questão da Nova Figuração na situação brasileira. O quarto capítulo mostra a produção e a atividade artística desenvolvida por Antonio Dias nas operações que realizou entre 1960 e 1967. Esse capítulo, sub-dividido em cinco partes, procurou na primeira parte demonstrar as particularidades que estimularam e celebraram seu caminho artístico. Na segunda parte, busca-se a apresentação do processo inicial do artista, procurando-se aí demonstrar as primeiras experiências realizadas e os fatos que as proporcionaram. A terceira sub-divisão ficou destinada a analisar e elucidar a configuração artística consolidada pela proposta de Antonio Dias para aquele momento de transformação: o “*assemblage*”. O quarto item apresenta, especialmente, a produção de desenhos, que Dias exercita como condição conceitual básica de sua proposta e como linguagem independente, confirmando a ancestralidade da autonomia desta categoria artística que, com o homem-artista dos tempos pré-históricos, se originou no “traço da caverna”. Procedimento explorado em diversificadas formas; uma das bases plásticas do processo artístico praticado por Antonio. O último sub-capítulo analisa e reflete sobre a poética presente na produção do artista, sedimentada nas experiências iniciais e que se apresenta de forma contundente nas conquistas realizadas em torno do ano de 1964. O último capítulo, conclusivo, pretende elucidar a síntese de sua poética numa relação entre o processo plástico das tendências internacionais e os procedimentos adotados pela arte na passagem para a modernidade, à luz da situação moderna brasileira e buscou-se aí indicar o que proporcionou a qualificação de *turning point*, teorizada pelo artista Hélio Oiticica.

2. OS ANOS 60, A NOVA ARTE: NOVA FIGURAÇÃO, NOVO REALISMO, *POP-ART*

2.1 OS ANOS 60, UMA INTRODUÇÃO

Na década de 1960, os principais centros urbanos do mundo ocidental passaram pelas transformações sociais proporcionadas pelo desenvolvimento de uma economia pós-industrial, de tecnologia avançada e sofisticado sistema de comunicação, amparado pela política exploradora e de lucros de um alto capitalismo, provedores de uma intensa classe média surgida com a indústria. O cenário ético e estético dessas sociedades foi marcado pela massificação dos comportamentos e ícones, condicionando-as ao consumo e à uma cultura de massas.

Argan afirma que com o crescente desenvolvimento da indústria em meados do século XVIII, a produção artesanal começou a perder prestígio, passando o produto industrial a prevalecer no modo de vida da nova sociedade que estava surgindo. Este momento, incrementado pelo avanço da ciência e tecnologia, abrigou uma substancial mudança sócio-política, motivada pelo sistema capitalista, que traça uma nova ordem social permeada pelo crescimento das cidades e surgimento das grandes metrópoles, e promotor de uma diferente cultura urbana industrial, a preponderante cultura *mass-media*. Sistema que delinea o processo da modernidade e colabora com as profundas mudanças ocorridas no fazer artístico.

Neste contexto, o artista só, distante das instituições que o privilegiavam e o subvencionavam, dominava uma atividade que não correspondia às novas condições e expectativas sociais. O prestígio obtido pelo produto industrial e a invenção da fotografia foram grandes colaboradores na destituição do artista das funções sociais que até então o absorviam. Colabora o mecanismo fotográfico com o novo processo da imagem nas artes visuais, com os procedimentos sendo realizados para conquistar a perda de seu caráter mimético. Exercendo a linguagem fotográfica contribuição aos procedimentos processados na modernidade. Relacionando-se o processo artístico com o fenômeno urbano.

A fotografia se apresenta na contemporaneidade, muitas vezes, como origem de outras imagens de arte, não apresentadas como pintura, nem como fotografia, mas num processo cujo poder de decisão se localiza na autonomia do conceito marcado pela síntese, cuja base reporta-se à “questão duchampiana” e ao “espírito construtivo” do movimento moderno. E serve para documentar situações artísticas que a partir dos anos 60 vão se firmar, representadas pelas *performances*, instalações, intervenções artísticas e similares, que não apresentam precisas possibilidades de registro material. Devido ao caráter efêmero do processo.

A ATUAÇÃO DAS VANGUARDAS

O sistema capitalista industrial com todos os conflitos que apresenta, colocou a questão artística sob outra condição, ficando veiculada a impossibilidade da conciliação do trabalho do artista com o trabalho promovido pela indústria, considerado repetitivo, não criativo, não livre e distante da experiência da realidade; portanto não renovador. O artista na nova sociedade passou a experimentar outras possibilidades para suas questões, o que levou Argan a dizer que “*os artistas querem participar na demolição das velhas hierarquias estáticas*”

de classes”⁷. Ao afirmar que a pesquisa artística busca se incluir na história da luta das forças progressistas contra as forças conservadoras, e aponta este historiador a situação do artista diante do capitalismo: (...), *a posição dos artistas, é contrária a da burguesia capitalista. A posição se tornará mais explicitada e ferrenha quando a burguesia capitalista, em alguns países vier a se organizar em regimes totalitários*”⁸.

A sociedade apresenta uma problemática dialética, comprometida pela tensão proporcionada por um alterado sistema de vida, que se localiza num processo ambíguo, que latentemente espalha o conflito, em virtude de sua base econômico-social, coberto pelo crescimento industrial explorador e responsável pelo movimento moderno em suas virtudes éticas e político-sociais, trazendo para o meio da arte também uma tensão.

A tendência geral da sociedade na primeira década do século XX mostra um total envolvimento no ciclo econômico de produção e consumo, cabendo à atividade artística a exclusão da finalidade produtiva. Busca-se definir a relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte, conforme Argan, que apresenta as seguintes ocorrências para o sistema artístico, como possibilidades de finalidades para a arte:

*1) A arte como modelo de operação criativa, que contribui para modificar as condições objetivas pelas quais a operação industrial é alienante; 2) A arte como compensação a alienação no favorecimento à recuperação de energias criativas fora da função industrial, e 3) a absoluta irreducibilidade da arte do sistema cultural vigente e portanto, seu anacronismo ou até impossibilidade de sobrevivência*⁹.

Finalidades que geram na atividade das artes visuais duas saídas na organização do cenário moderno, “quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da

⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo : Companhia das Letras. 1995. p. 301.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

transformação que ocorria nas estruturas da vida e da atividade social da época, formando-se então as vanguardas artísticas”¹⁰.

A passagem de uma sociedade capitalista agrária comercial para uma sociedade capitalista urbana industrial provocou severas mudanças no sistema social, refletindo-se no sistema artístico e proporcionando novos conceitos e procedimentos no seu fazer, que não só pretendiam modernizar ou atualizar, e sim revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. Caracterizando-se pelas propostas dos movimentos da chamada vanguarda européia ou histórica, que estimuladas pelas experiências do século XIX vão configurar a modelagem de um outro sistema quando, afirmando sua autonomia, comanda a questão artística em torno de sua própria realidade, e acompanhando o processo de mudanças sociais que estava ocorrendo, traçou outros caminhos para sua linguagem e sua função perante a recente cena social.

Com os movimentos de vanguarda o processo moderno consolidou-se e expandiu-se. Realizando as questões desenvolvidas pela atividade artística, que num deslocamento estará configurado na década de 1960, conforme diferentes teóricos, como um espaço pós-moderno, como uma nova vanguarda.

Marcel Duchamp, artista que se relacionava com as propostas do Dadaísmo, teorizou e operou uma importante questão para o processo moderno, quando apontou a base mental como condição para a operação artística. Essa questão semeou-se no processo da modernidade, trazendo para os anos de 1960 extremas transformações nos procedimentos

¹⁰ O historiador Giulio Carlo Argan propôs uma organização teórica para esses movimentos vanguardistas, apresentada em duas saídas, a primeira localizada nos movimentos de caráter construtivista: Cubismo, “Blaue Reiter”, Suprematismo e Construtivismo russos, “De Stijl”, desenvolvendo-se paralelamente ao funcionalismo arquitetônico e ao desenho industrial. A outra saída está dirigida a tese da irredutibilidade e do individualismo absoluto, localizada na Metafísica, Dadaísmo, Surrealismo. As duas saídas propostas não se incompatibilizam, apesar da solução negativa da segunda, contando as duas como problema central a relação indivíduo/sociedade e possibilidade de relação e intercâmbio. *Ibidem*, p. 301–302.

meios de comunicação e na criação da indústria cultural. Deixando rastros que hibridamente compõem a universalidade de uma questão, que em atitudes criativas ou alienadas vai se dar.

Os artistas Pablo Picasso e Georges Braque promoveram no meio transformador de suas experiências a linguagem da colagem. A colagem se constitui em um processo plástico–conceitual, experimentado inicialmente, quando esses artistas colaram materiais estranhos ao espaço pictórico tradicional na experiência do espaço real, e conforme Argan, “na destruição do preconceito de que a superfície do quadro era um plano para além do qual se distinguia a convenção de um acontecimento”¹¹.

O historiador mostra ainda que esta inovação plástica permitiu situar o espaço do quadro como um espaço real, local onde são acolhidos os fragmentos da realidade: papel e tecido são colados na superfície do plano na intenção de se romper com a representação formal. A concepção do quadro como plano plástico apresenta-se numa forma que elimina a distinção entre pintura e escultura (o bidimensional e o tridimensional como determinantes independentes da forma). O processo da colagem colaborou conceitual e operativamente para a criação das novas linguagens, apresentadas com a ascensão da própria colagem, do *assemblage*, da foto-montagem. Experimentos inovadores originados e produzidos pela vanguarda histórica, exemplares para uma modernidade que buscava conquistar a significação no espaço real. Configurações que encontram no “processo colagem” um indicativo da possibilidade da linguagem estruturada na síntese total ou integral dos agregados materiais e imateriais, conjugados na concretização da imanência da obra realizada.

¹¹ Ibidem, p. 305.

da arte, com a sedimentação de uma diferenciada situação, apresentada na configuração de novas linguagens, distanciadas das premissas tradicionais.

Esta ação artística abrange imagens e atitudes conceituadas como uma “nova figuração”, “novo realismo”, “*pop-art*”, com o surgimento, exemplar, de situações nos Estados Unidos da América, Inglaterra, França e outras localidades da Europa, e em cidades da América Latina, entre outras regiões absorvidas pelo processo moderno; nomeadas, distintamente, segundo peculiaridades culturais locais e relacionadas à nova natureza urbana.

Este espaço da arte foi instalado sob bases conceituais e materiais operadas nas novas possibilidades criadas pelas propostas da vanguarda do início do século; colaboradores que, deslocados, surgem nas linguagens criadas e assentadas na existência e funcionamento da nova realidade urbana industrial. Utilizaram-se dos diferentes meios e materiais surgidos com as inovações promovidas pelo acelerado processo de industrialização que vinha ocorrendo, estimulado pelas descobertas científicas e tecnológicas, também proporcionadoras da criação de novas possibilidades conceituais para o fazer artístico.

O movimento sócio-político-cultural e artístico despontado nos anos 60 conquistou para a contemporaneidade um marco histórico, pela significação comunicada interdisciplinarmente nas propostas apresentadas como que numa ação ou projeto coletivo, cujas particularidades remetem-se à universalidade da questão, que na arte buscava a relação do processo de trabalho com a realidade assistida, num debate estabelecido com o sistema gerador do processo de vida que se instalara.

A possibilidade da abrangência universal desta ação dirige-se à condição expansiva do sistema capitalista, proporcionada pelo poder de uma economia dominadora e de lucros, que nas regiões de domínio se instala, impregnando o meio cultural local de componentes alienígenas àquela cultura, utilizando-se de diferentes artificios, apoiado no avanço dos

2.2 A NOVA ARTE E A “POP”

O movimento artístico ocorrido com a *pop*, nomeado pela crítica e historiografia, ainda, por Nova Figuração e Novo Realismo caracteriza-se por sua abrangência cultural diversificada. Corresponde ao grande grito universal das artes no século XX que, buscando a transformação do sistema artístico, promove um processo integrado à problemática sócio-urbana do momento; que na obtenção de seus resultados precisava radicalizar e romper limites nos conceitos e fazeres produzidos. Na *Pop-art* essa conquista acontece na ação ironicamente, mostrando-se na imaterialidade da atitude do novo realista francês Yves Klein e na posição crítico-política e social do movimento da Nova Objetividade Brasileira, como exemplos desta diversidade. Possível, devido às possibilidades oferecidas pela liberdade dadaísta, que trouxe para o movimento moderno a questão da arte como objeto de conhecimento integrado entre idéia e fazer humanos.

O processo artístico que abriu este momento, está indicado por Alan Solomon em um dos primeiros trabalhos críticos que definiu a tendência *pop* como um processo que rompe com valores tradicionais: “*a nova arte provoca reações tão contraditórias porque parece atacar de frente e ativamente, todas as nossas convenções estéticas estabelecidas em todos os níveis de forma e de tema*”¹².

Este cenário apresenta o retorno da figura no processo da nova imagem estabelecida, numa busca e coleta das referências da vanguarda dadaísta. Com os artistas *pop* foi propiciado o surgimento de “*um campo de configurações e de representações efetivamente novo e perfeitamente historicizado*”¹³, conforme pensamento do historiador Renato de Fusco, que afirma a importância de artistas como Marcel Duchamp, Man Ray e Francis Picabia nas

¹²SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo : Perspectiva, 1986, 2. ed., p. 227.

¹³ FUSCO, op. cit., p. 239.

inovações linguísticas, estéticas, de comportamento, de sugestões, de fruições, etc, do movimento artístico contemporâneo.

O momento é visto por diferentes estudiosos como um novo ciclo. Constituindo-se de uma diferente atitude artística, distante das funções tradicionais da arte, que apresenta situações levantadas pelo “Dadá”, e localizadas no depoimento do artista Marcel Janco¹⁴, co-fundador do Dadaísmo em Zurique, que considera a arte como a aventura do homem liberado.

Observando as recentes tendências nas artes visuais, De Fusco cria uma macro-corrente que abriga as novas experiências, e as localiza na linha gerada pelo Dadaísmo, encontrando o caráter redutor como a invariante que abrange a maior parte dessas experiências. Explica que foi levado a assumir o processo dadaísta como base da linha de redução, pois seu desenvolvimento assiste a uma dupla redução inclusiva: a redução da obra ao objeto e a redução do objeto ao conceito. Assim como, a redução da regra ao acaso e da representação à imanência. E cita:

Os artistas dadaístas não criam obras, fabricam objetos. Nessa “fabricação” o que interessa acima de tudo é o significado polêmico do processo, a afirmação do poder virtual das coisas, da supremacia do acaso sobre as regras, a violência explosiva da sua presença irregular entre as “verdadeiras” obras de arte¹⁵.

¹⁴ Depoimento de Marcel Janco, publicado no catálogo **Dadá 1916-1966, documentos do movimento Dadá internacional**. Colônia : Druckerei Paling, 1984. p. 56: “*Uma arte criativa, uma força do instinto criador, uma arte heróica que abrange tanto o aspecto sério como os acasos das leis da vida. O Dadaísmo considerava a arte como a aventura do homem liberado. Nós pintávamos com tesouras, com colas e novos materiais, com gesso e aniagem, papel e uma porção de outras técnicas, com colagens e montagens. Adaptando desta maneira a arte à vida diária e às experiências especiais, a própria arte fica subordinada aos mesmos riscos das mesmas leis do imprevisto e aos acasos, ao jogo das forças vivas . A arte deixa de ser uma emoção séria e grave ou uma tragédia sentimental, para ser simplesmente o fruto da experiência vivida e da alegria de viver. O dadaísmo não foi uma escola, mas um sinal de alerta do espírito contra a decadência dos valores, contra a rotina e a especulação, um grito de alerta a todas as manifestações artísticas para estabelecer uma base criativa, uma nova consciência artística universal. Partindo das plásticas e da poesia, o Dadaísmo a seguir transferiu suas experiências ao teatro, ao cinema, à arquitetura, à música, à tipografia, aos objetos de uso diário*”.

¹⁵FUSCO, op. cit., p. 297.

Entre as correntes que pertencem a “linha da redução”, segundo o mesmo historiador, a que mais diretamente se associa ao Dadaísmo é o “*New Dada*” que, em meados da década de 1950, se apresenta na América com os artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Ressaltando Fusco que

Este movimento distingue-se da Pop-art, não obstante a presença dos mesmos artistas, e não constitui um revivalismo puro e simples. Como Boatto afirmou, “se quisermos precisar as relações que existem entre o velho e o novo Dadá, é necessário ter em conta que os cinquenta anos que nos separam do Cabaret Voltaire submeteram as operações dos dadaístas a uma metamorfose evidente (...) muitos dos documentos subversivos transformaram-se em outros tantos arquétipos para operações estéticas exemplares; e a antiarte de Dada foi associada ao “filão central da cultura moderna, empenhada desde o romantismo num resgate dos valores negativos, prosaicos (...) com o objectivo de minar qualquer concepção idealista da arte em proveito da sua redução à imanência e à prova da experiência”¹⁶.

Esta condição da arte, que absorveu questões levantadas pelo Dadaísmo, tirando de suas premissas condicionamentos relacionados à relação arte/vida, à liberdade de criação, à experimentação como instrumento de trabalho, apoiado no acaso, no imprevisto e na descoberta, encontra palco em diferentes situações antecedentes, promovidas como se fosse um *continuum* ao Dadá. E pode-se recorrer a Londres onde, a partir de 1949, Francis Bacon começou a usar fotografias, retiradas em geral dos *mass-media*, como base de sua pintura, conforme o historiador Simon Wilson¹⁷. Declarando esse artista em 1953 que “a pintura deveria se preocupar em fazer idéia e técnica inseparáveis”¹⁸.

Indícios da *pop* foram encontrados, em torno dos anos 20, nas obras dos americanos Marsden Hartley, que expôs no Armory Show em 1913, e Stuart Davis que, numa antecipação, pinta “embalagem de produto”, mostrada na obra elaborada em 1924, intitulada “*Odol*”¹⁹.

¹⁶Ibidem, p. 311.

¹⁷ WILSON, Simon. *A Arte Pop*. Barcelona : Labor, 1975. p. 31.

¹⁸ Ibidem, p. 33

¹⁹ Ver: O primeiro pop. *Bravo!* Brasil, 1998, ano 1, n. 11, p. 44.

Outro artista atuante na Inglaterra foi Eduardo Paolozzi que, demonstrando interesse pela cultura popular, passou a realizar colagens com material de revistas e outras fontes, apresentando em suas obras elementos relacionados ao ambiente da época. Este artista utilizou imagens de ficção científica, da aviação, da tecnologia, de anúncios de alimentos, eletrodomésticos e carros, revistinhas, filmes, *pin-ups*, jornais e diagramas médicos. Algumas dessas colagens mostram sinais precoces da *Pop-art* e estão apresentadas em estudo desenvolvido pelo historiador Tilman Osterwold²⁰. A colagem *I was a rich's man playing thing* (Eu fui o brinquedo de um homem rico), de 1947, mostra em sua imagem a palavra *pop*, uma *pin-up*, um pedaço de anúncio de alimento e uma garrafa de Coca-Cola e sua marca, como faria a *Pop-art* mais tarde. Comenta ainda Osterwold que esta colagem foi elaborada em Paris, na mesma época em que Kurt Schwitters, outro precursor da *pop*, criou a famosa colagem *For Käthe*, por ocasião de seu exílio em Londres. Esse historiador argumenta que o título original, *Highworth a rich man's plaything (Bunk)*, ironiza claramente a sociedade de consumo, totalmente à mercê dos produtos e imagens.

A POP – ART

A *Pop-art* na Inglaterra encontrou apoio no *Independent Group* em 1952, esclarecendo Osterwold que os fundadores do grupo foram Richard Hamilton, na época professor de desenho industrial, o fotógrafo Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, diretor de desenho têxtil, entre outros. Em 1953 participa do grupo o historiador de arte Lawrence Alloway, realizando-se no mesmo ano a exposição “Paralelo da vida e arte”, uma promoção do *Institute of Contemporary Arts (ICA)*, - local onde o grupo a princípio reunia-se, buscando discutir novos processos e conceitos, na reflexão relacionada com a nova realidade da sociedade. Em 1956 Richard Hamilton cria a original colagem *pop*: “O que

²⁰ OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Köln : Taschen, 1994. p. 64.

será que torna os interiores das nossas casas de hoje tão diferentes, tão sedutores? (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*).

Nos Estados Unidos da América, esta realidade artística determinou de forma bastante significativa o perfil deste novo momento na imagem das artes visuais. Realidade marcada pela diferente natureza urbana, caracterizada pela cultura *mass-media* que, celebrada por uma implantada sociedade de consumo, encontra nas cidades americanas cenário conveniente e promissor para o surgimento desta imagem. A *Pop-art* americana constituiu-se assim, como uma “marca” da nova arte.

Na América, o ponto de partida foi Nova York, que encontra nos procedimentos de Marcel Duchamp o apoio para as propostas dos anos 60. Duchamp chegou a esta cidade, em 1915, com a eclosão da 1ª Guerra Mundial, levando de presente para seu amigo, o colecionador Walter Arensberg, um pedaço de Paris fechado num globo de vidro (na verdade, um pouco do ar de Paris). Duchamp chamava essas obras de *ready-made*; pedaços da realidade, usualmente objetos industriais, apresentados como arte, seja modificados (assistidos), ou sem qualquer intervenção do artista, exceto por uma inscrição ou somente por uma assinatura. Declarando Duchamp que

*na criação de arte, o que determina o valor estético não precisa ser necessariamente uma atividade manual, um procedimento técnico, mas um ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade, mostrando que nenhum aspecto do mundo pode ficar fora da meta do artista.*²¹

Com os novos dadaístas americanos, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, as idéias de Duchamp vão ser retomadas. O crítico francês Pierre Restany, referindo-se a esses artistas, relata que Robert Rauschenberg questiona a estética gestual da *action painting*, passando a realizar desde princípios dos anos 50 as primeiras *combine paintings* (colagens de objetos apresentados sobre um fundo pictórico expressionista), conhecendo Jasper Johns através

²¹ WILSON, Simon. op. cit., p. 5-6.

desta proposta particular de *ready-made*, a quem se uniu. Comentando ainda o crítico francês que “*estes artistas operaram sem choque a transição entre o primeiro estilo da escola americana de após-guerra, a **action painting** e o segundo estilo americano, a **pop-art** realista e objetiva, a emanção direta do folclore urbano, da civilização industrial e do **american way of life**”²².*

A *Pop-art* configurou-se como a retomada da questão arte/vida, princípio norteador do artista *pop* americano quando se relaciona com o sistema ao qual está vinculado. A natureza urbana da sociedade vivida comporta uma realidade que é captada por esse artista, quando se apodera dos ícones e sentimentos projetados pela sociedade *mass-media*, e distingue-se das outras manifestações artísticas do período por sua justificação meramente social. Conforme diz Fusco

*No plano do conteúdo, essa componente manifesta com toda clareza a cultura, entendida num sentido antropológico, do nosso tempo, a sociedade do bem estar, do consumo, dos tempos livres, isto é, a cultura de massas que nasce precisamente nos EUA, quer como realidade de fato, quer como formação sociológica(...), temos de novo, e finalmente, a apresentação ou representação de “figuras” e de “coisas” da vida quotidiana, uma espécie de rémantização do humilde, baseada na iconografia de uma realidade toda ela artificial e tecnológica. (...) da qual a pintura sairia imbuída dessa “contaminação arte e vida”, imaginada por muitas tendências da vanguarda e de novo capaz de representar os homens com as vestes do nosso tempo e as coisas que são os símbolos mais flagrantes desse mesmo tempo (...). Assim entre os pólos opostos do ready-made dadaísta – agora utilizado sem efeitos de desambientação, mas pelo contrário, contextualizados ou assumidos como referente de uma mimese, a da sociedade industrial de massas – e do realismo sócio-político – mas que aqui não se reporta apenas à classe proletária, mas antes é alargado a toda esfera social, a todo público de consumidores*²³.

A iconografia da *pop-art* americana localiza-se nas imagens e objetos triviais produzidos para a realidade cotidiana, como embalagens de produtos alimentícios e garrafas de Coca-Cola, imagens de personalidades da época como Marilyn Monroe e Lyz

²²RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo : Perspectiva, 1979. p. 132–133.

²³FUSCO, op. cit., p. 239.

Taylor, encontradas nas obras de Andy Warhol; nos produtos transformados em construções escultóricas e ambientações sobre essa nova realidade urbana verificadas nos trabalhos de Claes Oldenburg; em pormenores ampliados e em figuras tiradas dos cartazes publicitários, vistos nas obras de Roy Lichtenstein, entre outras possibilidades. Utilizando-se de processos da pintura comercial, da história em quadrinhos, da serigrafia, da colagem, do *assemblage*, dos recursos fotográficos, dos *happenings*, das instalações, etc. Representando tudo como “novo”, como uma imagem que busca um caminho mais curto entre a realidade e a obra, ao contrário dos novos dadaístas que se utilizavam das coisas consumidas e restos da sociedade de consumo estabelecida.

O termo *Pop-art* deve ser utilizado mais apropriadamente para as correntes americana e inglesa. O movimento recebeu outras nomenclaturas em diferentes regiões, como na França e no Brasil, designadas segundo características peculiares, esclarecidas por conceitos relacionados à uma vivência cultural local. O que une as tendências da Nova Figuração é a natureza urbana em que atuam, promovida com a expansão do sistema capitalista, sistema mantenedor da crescente sociedade de consumo e da cultura *mass-media*.

2.3 A VERTENTE NA FRANÇA: O “NOUVEAU RÉALISME”

A nova arte na França teve a representação significativa do grupo de artistas reunidos por Pierre Restany, que ficou conhecido como “novos realistas”. A forma como foram reunidos residiu numa escolha determinada pelo percurso individual de cada artista do grupo, que desembocava numa ação comum, estando os eventos determinantes latentes, como frutos de pesquisas anteriores, por muito tempo ocultas.

Em 1960, o termo *Nouveaux Réalisme* foi lançado em Milão, com a realização em maio da exposição *Les nouveaux réalistes*²⁴ na Galeria Apollinaire. Participaram da exposição os artistas Yves Klein, Arman (Armand Hernandez), Raymond Hains, Jean Tinguély, Dufrene e Villeglé. Encontravam a comunhão de ideais no subscrito do manifesto lançado na casa de Yves Klein que, conforme descrição de Restany, “*limita-se a uma ata de singularidade coletiva dos novos realistas. ‘O que é o novo realismo: um novo aproximar-se perceptivo do real’*”²⁵.

As pesquisas realizadas neste princípio resumiram-se num encontro entre linguagens, que o crítico convocou para uma ação coordenadora e expansiva, na promoção de um movimento estabelecido pela contribuição de Yves Klein em 1958 com a abertura da exposição “Vazio”, que informava a apropriação do real condicionada à imaterialidade da questão; de Jean Tinguély, que se apropriava do universo mecânico, na elaboração de suas “máquinas sensíveis”; de Raymond Hains e seus companheiros, os cartazistas Villeglé e Dufrene, dos rasgos anônimos dos cartazes de rua, que Hains e Villeglé coletavam desde 1949 dos muros de Paris; e de Arman, amigo de Klein, que tomava posse das situações materiais, realizada na sua primeira série de *accumulations-poubelles*, enviando posteriormente uma manifestação-resposta a Yves Klein quando realiza o “Cheio”: “*A Galeria Iris Cler é totalmente enchida com refugos de toda espécie, do chão ao teto*”²⁶.

Este primeiro encontro resume-se nas proposições das três categorias do “Novo Realismo”, que, segundo Restany, localizavam-se nas situações promovidas pelo grupo iniciante:

²⁴ Anteriormente, em abril, Restany tinha publicado o primeiro manifesto do Novo Realismo, ficando para 27 de outubro a consolidação da criação do grupo, em manifestação na casa de Yves Klein; fundando o grupo com a presença de Arman, Dufrene, Hains, Klein, Tinguély, Villégle, Martil Raysse e Daniel Spoerri. A César Baldaccini e Mimmo Rotella que foram convidados e não compareceram uniram-se Niki de Saint-Phalle, Christo Javacheff e Deschamps na formação do grupo. Sobre os novos realistas ver: RESTANY, op. cit., 320 p.

²⁵ Ibidem, p. 29.

Estes novos realistas consideram o mundo como um quadro, a grande obra fundamental da qual se tornam certos fragmentos dotados de significado universal. Mostram-nos o real nos diversos aspectos de sua totalidade expressiva. O que se manifesta pelo tratamento dessas imagens objetivas é a realidade toda, o bem comum da atividade dos homens, a Natureza no século XX, tecnológica, industrial, publicitária, urbana²⁸.

O crítico informa ainda que os novos realistas retornaram ao referencial dadaísta do *ready-made* duchampiano, ao se aproximarem deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos, enfocando o problema da autonomia do objeto.

²⁷ Ibidem, p. 30.

²⁸ RESTANY apud ARGAN. *Arte moderna*. op. cit., p. 555–558.

1. um método de percepção e comunicação sensível a serviço de uma intuição cósmica; 2. uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do quotidiano 3. uma preocupação de recuperar poeticamente as formas mais correntes de explosão das linguagens visuais organizadas: manifestos, publicidade, mass média²⁷.

O segundo manifesto do grupo, “Quarenta graus acima de dadá”, foi divulgado na cidade parisiense em maio de 1961, na exposição da *Galerie J*. Participaram além dos seis primeiros componentes, os artistas César, Rotella e Spoerri.

Um primeiro encontro dos novos realistas com o que ocorria na América, aconteceu em Paris na mostra–encontro Europa–EUA, intitulada “O novo realismo em Paris e Nova York”, realizada no mês de julho, também em 1961.

Restany fez uma grande divulgação da proposta do grupo pela Europa e América, operando diferentes eventos, inclusive na América Latina. Em 1964 organizou junto com a crítica Ceres Franco uma exposição com produções desses artistas no Brasil. Em torno dessa ocasião, quando visitava a VII Bienal de São Paulo, esse crítico descobre a obra de Antonio Dias, convidando-o para sua primeira individual no exterior.

A primeira série de estudos sobre o Novo Realismo de Restany foi publicada na revista “*Planète*”. Com o grupo encerrando suas atividades coletivas no II Festival do Novo Realismo e na IV Bienal de San Marino; participando os novos realistas, a partir daí, das exposições a eles dedicadas.

O período atuante do grupo durou de 1960 a 1963, colocando em evidência as diferentes aberturas de linguagem, a partir da base realista: estética do objeto, arte do *assemblage*, arte cinética, *environment*; anunciando a superação dos gêneros tradicionais da arte e a celebração de uma estética do objeto. Em depoimento citado por Argan, o crítico declara:

²⁶ Idem.

3. NEM “POP”, NEM “NOUVEAU RÉALISME”: A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

3.1 A CENA DO MOVIMENTO NO BRASIL

A realidade deste momento artístico no Brasil acompanhou o que ocorria nas principais metrópoles do mundo mas com perfil próprio, encontrando um meio urbano em desenvolvimento, com uma classe média em franca expansão, concentrada nas principais cidades do país.

A situação política, após a eleição de Jânio Quadros, que renuncia e dá posse a seu vice João Goulart, em 1961, fica ameaçada, levando a tomada do governo pela conhecida “Ditadura Militar de 1964”. Esta situação, movimenta a classe artística em todas as áreas: cinema, música, artes visuais, literatura, teatro. Passam a partir daí, a intensificar-se atitudes de denúncia e oposição à nova situação política.

A partir dessa outra realidade, o sistema artístico desenvolveu com grande intensidade a retomada da figuração e absorção de novos procedimentos e conceitos. Surge um novo realismo, em diferentes situações, em geral localizadas no eixo Rio/São Paulo.

A imagem de uma nova figuração marca as artes visuais na década de 1960. Anteriormente, no período pós-guerra, prevaleceram no ambiente artístico as tendências não figurativas, com poéticas do Informal na Europa e Japão e o Expressionismo Abstrato, com Jackson Pollock e a *action painting* nos Estados Unidos da América. No Brasil a presença da imagem não figurativa foi fortalecida com a 1ª Bienal de São Paulo, que premiou a obra do artista suíço Max Bill, grande estímulo ao Concretismo brasileiro.

Dominam o cenário brasileiro na década de 1950 as tendências da arte concreta e neoconcreta.

As primeiras produções relacionadas ao Novo Realismo surgiram entre 1963 e 1964, em localidades que dispunham de uma situação urbana que suscitava esse novo procedimento. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo já possuíam uma estrutura urbana e cultural parecida com os grandes centros urbanos da América e Europa, caracterizados pela sociedade de consumo. Havia nessas cidades possibilidades de surgir uma imagem artística relacionada à comunicação de massa e ao recente meio urbano-social e de articulações com as novas propostas desenvolvidas pelos sistemas artísticos europeu e americano. A nova situação figurativa no Brasil é sublinhada pelo ideário construtivo, mostrando ainda o historiador e crítico Walter Zanini²⁹ que essa premissa “*contribuiu como um agente de influência no pop local*”. O crítico Ferreira Gullar³⁰, teórico atuante do período, esclarece que os neoconcretos anteciparam o que viria a acontecer agora. Tendência artística que antecipa o surgimento de transformações no objeto artístico, abordada numa ruptura conceitual e plástica com a tradição.

As diferentes situações que constituíram a cena nas artes visuais, encontraram como uma das primeiras manifestações, o Realismo Mágico, de Wesley Duke Lee, que em agosto de 1963 realizou uma mostra na Galeria Seta, São Paulo. Apresentando em outubro do mesmo ano o primeiro *happening* acontecido no Brasil, no João Sebastião Bar, local de encontro de jovens intelectuais paulistas. A mostra teve uma importância histórica, sendo o artista considerado “*um difusor lúcido e bem informado do New Dada, da pop-art e das estratégias surrealistas de livre evocação e associação de imagens*”³¹. Com a exposição “Pau Brasil”, realizada em 1964 na Galeria Atrium, Duke Lee conquistou adeptos à sua

²⁹ ZANINI, Walter (org) . **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2. p.734.

³⁰ FERREIRA GULLAR, José Ribamar. A pesquisa da contemporaneidade. In: PONTUAL, Roberto (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

proposta, criando em 1965 o Grupo Rex, composto por Carlos Fajardo, Frederico Jaime Nasser, José Resende, Nelson Leirner, Geraldo de Barros e o próprio Wesley.

Ainda em São Paulo, alguns artistas que antes encontravam-se relacionados à arte concreta decidem-se pela Nova Figuração, como Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima, do mesmo modo, os neoconcretos, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Waldemar Cordeiro encontra sua criação no popcreto, partindo Nogueira Lima para uma figuração política, enquanto Hélio Oiticica e Lygia Clark, buscam uma maior participação do público na criação, através das propostas ambientais e dos objetos supra-sensoriais.

A nova arte contou com a adesão de artistas de outras partes do país e fugindo da concentração do eixo Rio/São Paulo, verifica-se a sua presença na região Nordeste e Centro-Oeste. Cita-se a de Humberto Espínola no Mato Grosso, com uma proposta voltada para a situação econômica de sua região, apresentada na série “Bovinocultura”; e o surgimento, na Paraíba³², de artistas na cidade de João Pessoa, como Raul Córdula Filho, professor do Departamento de Arte da Universidade Federal da Paraíba, e na cidade de Campina Grande, com destaque para a “Equipe 3”, composta pelos artistas: Chico Pereira, Anacleto Elói e Eládio Barbosa. O momento conta também com a realização em Salvador da I e II Bienal Nacional de Artes Plásticas (66/68), cuja proposta consistia, conforme Frederico Moraes³³, em “*descentralizar a arte brasileira, promovendo novo enraizamento de nossa criação e, ao mesmo tempo desregionalizar ou desfolclorizar a arte baiana ou do Norte*”. Acontece o fechamento da II Bienal pelos meios repressivos da política estabelecida.

Proveniente como que de uma ação coletiva, o movimento da nova figuração no Rio de Janeiro contou com um grupo de artistas muito jovens que, objetivando uma arte totalmente desvinculada das propriedades tradicionais, apresenta uma criação que é

³¹ PECCININI, Daisy. Anos 60 : A nova figuração. *Revista Galeria*. 1988, n. 11, p. 47.

³² Sobre a Paraíba ver: SILVA JÚNIOR, Francisco Pereira da, CÓRDULA FILHO, Raul. *Os anos 60: revisão das artes plásticas da Paraíba*. João Pessoa : MEC, FUNARTE, UFPB. 1979. 95 p.

classificada por alguns teóricos do período como Realismo Carioca ou Realismo Crítico³⁴. O grupo composto por Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Pedro Geraldo Escosteguy (o único que não era jovem) manifestava em suas propostas, preocupação com a problemática urbana e com a situação sócio-econômica e política do país. O trabalho destes artistas buscava um envolvimento do público, expressando através de sua linguagem uma independência e uma ação crítica.

Esta situação conta com uma série de eventos referenciais, e propicia um contato direto do Rio de Janeiro com o produzido na França pelo Novo Realismo, conforme dito em comentário sobre a realização do grupo francês. Em 6 de agosto de 1964 o crítico Pierre Restany junto com Ceres Franco, inaugura na Galeria Relevo³⁵ a mostra “Nova Figuração da Escola de Paris”.

Anteriormente foram realizadas outras mostras relacionadas à Nova Figuração: na Galeria Bonino (Rio/1963-3 out.), com a participação de Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Rómulo Maccio e Jorge de la Vega, quatro integrantes do grupo argentino “Otra Figuración”. O crítico Frederico Morais³⁶ informa que a mostra dos argentinos causou “*um enorme impacto sobre a nova geração de artistas cariocas*”. – “*Ela influenciou muito nosso pensamento, pela liberdade que eles punham em seus trabalhos*”, diz Rubens Gerchman. Para Antonio Dias, a mostra foi mais que um choque. – “*Foi uma alegria. Noé tinha uma coisa*

³³ MORAIS, Frederico. O vazio, a construção, o salto: II Bienal de Artes Plásticas da Bahia. **Revista Galeria de Arte Moderna**, 1968, n. 17 (Edição especial)

³⁴ Sobre estas classificações e outras nomeações existentes sobre o movimento do novo realismo no Brasil ver: **Arte em revista 2 Anos 60**. AMARAL, Aracy, BARATA, Mário, FERREIRA GULLAR, FERRO, Sérgio, MORAIS Frederico, OITICICA, Hélio, SCHENBERG, Mário. São Paulo, Kairós, 1979, maio-ago., ano 1 n. 2; PECCININI, Daisy Vale Machado. **Objeto na Arte: Brasil anos 60**. São Paulo : Museu Casa Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, 263 p.; Anos 60: a nova figuração. **Revista Galeria**. 1988, n. 11, p. 46-51 e ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. 2. p. 727-755.

³⁵ Esta galeria inaugurada em 23 de agosto de 1961 com uma exposição do romeno Emeric Marcier, participou efetivamente do movimento da nova figuração no Rio de Janeiro, com mostras dos jovens artistas brasileiros que surgiam, e de artistas estrangeiros relacionados ao movimento. Um dos proprietários comentou que a inauguração da galeria se deu poucos dias antes da renúncia de Jânio Quadros, com o encerramento de suas atividades acontecendo alguns dias antes da publicação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. Ver: MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro : Topbooks. 1995. p. 265.

primitiva e agressiva que eu gostava demais. Jorge de la Vega punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessava muito". Realizando-se em janeiro de 1964, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), uma exposição com os artistas Alan Davie e Eduardo Paolozzi, que integraram a representação inglesa à VII Bienal de São Paulo, e outra com a presença dos novos realistas italianos Enrico Baj, Mimmo Rotella, Emílio Vedova e Davide Boriani, em fevereiro desse ano e também no MAM.

O ano de 1965 foi palco de importantes eventos em diferentes segmentos da atividade artística: cinema, teatro, artes visuais. Estreou no Rio o espetáculo teatral de protesto "Opinião 65", com direção de Augusto Boal; a peça de Millôr Fernandes e Flávio Rangel "Liberdade, Liberdade" circula pelo país; Glauber Rocha lança o filme "Deus e o diabo na terra do sol".

Nas artes visuais o acontecimento foi a mostra "Opinião 65", realizada no MAM-RJ, - marco histórico da nova realidade artística, que pretendia segundo a crítica Ceres Franco, um dos organizadores, ser uma exposição ruptura, que conta também para sua organização com a importante colaboração do *marchand* Jean Boghici. A mostra expôs diferentes realizações deste ciclo artístico, com a participação de artistas estrangeiros.

O crítico Mário Pedrosa comenta, em 1966, numa referência à segunda versão de "Opinião", ocorrida também no MAM-RJ, "Opinião 66", que

*Em 1965 o calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira, era mais efetivo. (...) Personagens sociais foram, por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas como o **General**, a **Miss**, etc., sem falar nas puras manifestações coletivas da comunidade urbana, como o samba, o carnaval. Antes de o ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor) ou pelo seu estilo ou proposições técnicas, eram elas por mais diferentes que fossem individualmente, esteticamente, identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado³⁷.*

³⁶ *Ibidem*, p. 275.

“Opinião 65” e “Opinião 66” estenderam-se num *reprint* paulista, sob a denominação de “Propostas 65 e 66”, esta última na forma de seminário, onde se debateu este momento artístico-cultural, que ficou definido pelo artista Hélio Oiticica, em tese apresentada no “Propostas 66”, como uma “nova objetividade”.

Este período esteve marcado por diferentes eventos, estimulados pela histórica exposição “Opinião 65”. Ocorre a partir daí a intensificação da situação no âmbito das artes visuais. Enriquecida em 1966 com a abertura em abril na Galeria Relevo da mostra Supermercado 66 e com a realização da mostra Vanguarda Brasileira, em Belo Horizonte, que Frederico Moraes organizou na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, expondo uma seleção da produção dos artistas cariocas, e conforme o crítico Roberto Pontual: “*ajudando a fertilizar a emergência de nova geração de mineiros*”³⁸.

A inauguração em dezembro de 66 da Galeria G-4 no Rio de Janeiro soma-se ao espaço expositivo carioca. Para sua abertura a mostra “Pare”, composta por uma exposição de pinturas e desenhos e por um *happening*, cuja proposta consistia em distribuir feijão para o povo, com os visitantes fazendo fila para ver num pequeno buraco o que existia numa instalação. Este evento foi realizado pelo grupo do Rio de Janeiro; mostrando essa galeria, em seguida, a proposta “Manifestação ambiental nº 1, de Hélio Oiticica.

Em São Paulo a atuação da Galeria Atrium mostra diversas propostas na “Coletiva 8 artistas”, inaugurada em 18 de agosto de 1966. Apresenta numa integração com o Rio de Janeiro, obras dos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman, contando com a colaboração da Galeria G-4.

Este momento é de fertilidade. A criação de novas galerias de arte aponta um crescimento para o mercado, promovendo-se as produções do momento. A tradicional

³⁷ PEDROSA, Mário. Opinião ... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1966. 11 set. p. 3.

³⁸ PONTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro : ed. Jornal do Brasil, 1986, p. 53.

Galeria do IBEU, de criação anterior ao movimento, contribui, e se integra ao novo circuito, realizando em abril de 1964 a mostra “O nu na arte contemporânea”, sob a curadoria do crítico Marc Berkowitz, entre outras exposições, que Antonio Dias participa.

O fortalecimento da situação em São Paulo contou também com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Estado de São Paulo (MAC), inaugurado em 1963. A partir de sua criação passou a incentivar a jovem arte brasileira através do evento “Jovem Arte Contemporânea” (JAC), idealizado pelo historiador e crítico Walter Zanini que, na época, procedendo de Paris, estimulou nessa instituição as novas tendências. Realizou até 1966, O Jovem Desenho Nacional, iniciado em 63 e A Jovem Gravura Nacional, surgida em 64. Apresentando em 1967 uma consequência desses dois: o “I Jovem Arte Contemporânea”, que incluía nesta segunda etapa: pinturas, esculturas e objetos. O JAC foi encerrado em 1974.

Entre 1963 e 1972 no Rio de Janeiro acontece o “Salão Resumo JB”, outro evento processado continuamente. Com o movimento recebendo, também, o apoio empresarial através do “Salão Esso” e da Companhia Química Industrial de Laminados, que em 1961 patrocinou o Concurso Formiplac, realizado no MAM-RJ, em conjunto com a Associação Brasileira de Críticos de Arte, cuja intenção era promover a “*utilização de materiais novos a serviço da criação estética*”³⁹, conforme o crítico Antônio Bento.

Configura-se no meio uma relação participativa entre as diferentes linguagens artísticas. As artes visuais contribuem com o teatro, a música, o cinema, a comunicação jornalística, a literatura, a imprensa alternativa, das atividades do cartaz e da ilustração. O artista Antonio Dias cria um *assemblage* (il. 1), que serviu para a composição do cenário do filme super 8 “Ver e Ouvir”, do cineasta Antonio Carlos Fontoura, que aborda a

³⁹ Ver: Catálogo do Prêmio FORMIPLAC, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961.

produção de Antonio no movimento. Dias participa da cena cinematográfica com uma *performance* erótica, numa antecipação da “*body-art*”.

Ao movimento soma-se o apoio da imprensa, que criou diferentes situações jornalísticas, como os encartes informativos do “Jornal dos Sports”: o “Caderno Cultura” e “O Sol”; e o “Caderno Resumo JB” promovido pelo “Jornal do Brasil”. Cria-se instantaneamente todo um movimento destinado a colaborar com a nova cena artístico-cultural, aparecendo jornais e revistas desvinculados do circuito comercial. Surgindo diferentes colunas sobre arte na imprensa existente.

A mostra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada em abril de 1967, no MAM-RJ, caracteriza-se como a exposição que condensou a história artística da Nova Figuração no Brasil e mostrou a produção de grande parte dos artistas agentes do período. Produção que, apresentada através de variadas propostas, permitiu se definir o perfil da nova arte brasileira.

Esse evento ficou caracterizado pelo crítico Roberto Pontual⁴⁰ como “*o melhor dos sintomas de um processo em andamento desde dez anos antes*”, devido a nele estarem participando artistas oriundos do sistema construtivo que, “*apoiados pelo espírito construtivo sutilmente dadaísta do neoconcretismo*”, apresentavam em suas propostas uma ligação com a pesquisa ambiental, vivencial e conceitual, ressaltando o espírito eclético do evento, que continha diversidade de atitudes, localizadas desde as propostas que continham uma ação crítica e contestatória focalizadas pelas novas figurações que surgiam, até a ação dos artistas advindos do Neoconcretismo.

Este ambiente esteve cortado por uma série de medidas repressivas por parte do sistema governamental, que inclusive chegou a fechar mostras, deter artistas e recolher obras. E, aponta-se o ocorrido com a produção do paulista Nelson Leirner no IV Salão de Brasília,

⁴⁰Idem.

com a possibilidade de sua obra “O porco empalhado” ser vetada; o fechamento da II Bienal de Salvador e o impedimento na seleção das obras que iriam compor a representação brasileira na Bienal de Paris de 1969. Acontecimentos que promoveram uma certa tensão no meio, conforme comentou o crítico Roberto Pontual.

No Centro-Oeste, os acontecimentos fizeram parte da transformação que vinha ocorrendo, com a realização em 1967 do referido IV Salão de Arte Moderna de Brasília, despontando no movimento a participação dos chamados artistas da escola pernambucana de pintura, com Anchises e João Câmara conquistando a premiação. Documentando o fato a historiadora Aracy Amaral escreve: (...) *É a tradição que faz emergir, com João Câmara, assim como em Anchises, nesse Salão, as raízes regionais do Nordeste que, se já eram evidentes através dos objetivos do Movimento de Cultura Popular, agora surgem de forma mais sutil, mais adequada a um momento de intenso autoritarismo da vida nacional*⁴¹. Informa também Aracy que: (...) *“o Salão de Brasília ocorreu três meses da caça e morte de Che Guevara”*⁴².

Instala-se o “Salão da Bússola” no MAM-RJ, concluindo a década, com a construção de uma nova configuração para o espaço das artes visuais brasileira, verificada nos procedimentos estimulados pelas utópicas idéias da antiga vanguarda, que informa numa proposta anti-arte deslocada do início do século. É a afirmação de uma outra situação para o meio, que assim Pontual comenta:

*(...) Na tensão do ambiente, só o Salão da Bússola, que o MAM apresenta ainda em 1969, traz alguma sintonia de alento na atividade da vanguarda nacional. É nele que alguns artistas dão provas de poder aprofundar os marcos firmados no período de 1965 a 1967 – Antonio Manuel, Cildo Meireles, Artur Alípio Barrio, Luiz Alphonsus de Guimarães e Guilherme Vaz, para citar aqui os mais persistentes*⁴³.

⁴¹ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo : Nobel, 1987. p. 335.

⁴² Idem.

⁴³ PONTUAL, op. cit., p. 54.

Este repertório provocador de mudanças significou para as artes visuais, assim como para as outras expressões artísticas - um grito de revelia a um sistema de poder - que na denúncia tropicalista informou a presença da peça teatral “Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, a produção do filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha, a proposta musical dos artistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. Localizando-se essa titulação nas artes visuais com a produção “Tropicália”, realizada pelo artista Hélio Oiticica, que Caetano registra em “Verdade tropical”, (...) *“Claro que Tropicália, o nome, tinha vindo de Hélio Oiticica, com quem, a essa altura, já tínhamos contato pessoal; e conhecíamos Antonio Dias, que já fizera a capa de Panamérica de Agripino e colaborara com Rogério na feitura da capa do disco de Gil”*⁴⁴ (...).

3.2 NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA: A DEFINIÇÃO DE UM PERFIL

Sob o título “Vanguarda Partidária”, Antônio Bento, crítico da época, anuncia em matéria jornalística publicada no “Última Hora” de 24 de fevereiro de 1967, o lançamento por um grupo de artistas brasileiros de um “manifesto de vanguarda”, registrado por Frederico de Moraes como “Declaração dos princípios básicos da vanguarda”⁴⁵ e destinado

⁴⁴ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. Companhia das Letras : São Paulo, 1997, p. 274–275.

⁴⁵ **Declaração dos princípios básicos da vanguarda:** 1. uma arte de vanguarda não pode vincular-se a determinado país : ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem. 2. Quando ocorre uma manifestação de vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor. 3. Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição às técnicas e correntes esgotadas. 4. No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa a própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação. 5. Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural. 6. Nossa proposição é múltipla desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão

a denunciar as tentativas de institucionalização da vanguarda brasileira, a alienação de nossa capacidade criadora e o condicionamento às exigências do mercado da arte. O documento foi firmado com a assinatura dos seguintes artistas: Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lígia Clark, Lígia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raimundo Colares, Hélio Oiticica, Pedro Geraldo Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, Ana Maria Maiolino, Hans Haudenschild e Renato Landim, e do crítico Frederico Moraes. Acrescentando-se as assinaturas do artista Carlos Zílio e do crítico e historiador Mario Barata, conforme relato do próprio Frederico.

Bento esclarece que *“não é extenso o manifesto, que consta apenas de oito tópicos em uma página, espaço dois. Os seus autores estão preparando uma exposição nacional do objeto e tendências afins, com a denominação de “Nova Objetividade Brasileira”⁴⁶. Apontando ainda , que a mostra será inaugurada no Rio, depois seguirá para São Paulo, prosseguindo para outros estados. “Será dividida em duas partes: uma retrospectiva do objeto na arte brasileira, desde antes do concretismo, com um levantamento das manifestações atuais neste campo. O núcleo da exposição será Rio e São Paulo, mas participarão também artistas do Paraná, Bahia, Minas e de outros estados”⁴⁷.*

Este grupo organizou uma comissão que visita São Paulo, Salvador e Belo Horizonte, no intuito de arregimentar as vanguardas dessas localidades para se unirem mediante uma proposta coletiva. Preparou-se o lançamento de um jornal ou revista para ser publicado na época, constituído por textos críticos, depoimentos e entrevistas.

O crítico Antônio Bento posiciona-se com restrições quanto à natureza ou essência desta nova proposta de vanguarda, afirmando que os verdadeiros vanguardistas como

pragmática à consciência dialética. 7. O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade. 8. Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transito à televisão. Ver: MORAIS, Frederico. Cronologia ..., op. cit., p. 294–295.

⁴⁶ BENTO, Antônio. A Vanguarda Partidária. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 1967, 24 fev.

Coubert, Manet, Cézanne e Van Gogh são guerrilheiros solitários, nunca batalhões. Ele comenta que esta vanguarda brasileira não atende a essa constante histórica.

Bento, naquela época, não consegue perceber a nova posição vanguardista que, criada num outro momento sócio-cultural, apresenta uma diferente proposta direcionada por uma condição coletiva, que se reporta às questões apresentadas pela vanguarda histórica, mas deslocada no tempo e associada em diferentes espaços geográfico-culturais; realizada numa situação diferenciada da origem. E assim comenta:

(...) Já se vê que o movimento nasce com um caráter político definido e engloba as vanguardas existentes em diversos pontos do Brasil. É uma surpresa para a crítica e também para o público a existência de uma vanguarda tão bem enquadrada e tão numerosa no país. Aliás é discutível desde logo o simples fato dessa legião chamar-se de vanguarda, que assim se estaria equiparando à moda. E isso nunca foi objetivo da vanguarda que, além do mais, só é proclamada, a posteriori. Transformando-se em partido, quem está de fato institucionalizando a vanguarda é o grupo que acaba de lançar manifesto e instalar sucursais nos estados e territórios do Brasil, como se fosse (com perdão da má palavra) a Arena saída da “revolução” de 1º de abril. (...)⁴⁸.

As particularidades deste momento artístico possibilitaram designá-lo como “Nova Objetividade Brasileira”. Suas características contaram, consideravelmente, com as propostas lançadas pelo artista Hélio Oiticica que, durante este período, brilhou como um “Dom Quixote”, agindo e esclarecendo as novas teorias e fazeres, expressas em suas ações e escritos, e nos acontecimentos artístico-culturais ocorridos.

OITICICA E O ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Hélio Oiticica viveu intensamente este período, exercendo total liberdade em seu processo de criação, procurando resumir em seus estudos este perfil da arte brasileira, no

⁴⁷ Idem.

“Esquema Geral da Nova Objetividade”. Tendo como ponto de partida o encontro de um novo momento sócio-artístico-cultural, definiu a questão como um fenômeno típico brasileiro, que foi construído desde Lygia Clark em 1954, quando esta buscou, através de uma difícil experiência, a desintegração do plano, do espaço pictórico; passando pelo movimento neoconcreto com a formulação do objeto e a proposta dos poemas-objetos por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Lygia Pape, culminando na Teoria do não-objeto por Gullar. Concluído com a presença de um novo realismo, fundamentado rapidamente por uma nova geração de artistas que, de frente, num estabelecimento arte/vida, propõe uma outra imagem para a arte, relacionada a uma recente condição sócio-urbana.

O esquema montado por Oiticica ficou caracterizado como a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda, e assim registra o artista:

Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal⁴⁹.

Esse artista teorizou apoiado na experiência, e conta que foi através da dança, com o samba na Mangueira, que percebeu a transformação do ato criador com toda sua potencialidade, e as possibilidades criativas vitais do homem. Na convivência com o ambiente lúdico e de liberdade da escola de samba e da favela, com suas criações autônomas e espontâneas, compreendeu a arte como elemento nato da vida. Partindo daí, estabeleceu um esquema para a arte daquele momento, em seis intenções, determinadas por: **1 – Uma vontade construtiva geral:** que Oiticica localiza seu original no “movimento de 22”, com a cultura antropofágica proclamada por Oswald de Andrade, que consiste da redução imediata de todas as influências externas a modelos próprios. Segundo Oiticica,

⁴⁸Idem.

“a antropofagia seria a defesa que possuíamos contra o domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorvendo-o numa superantropofagia”⁵⁰. E esta intenção exprime a necessidade latente de uma transformação no meio sócio-cultural, ora submetido a esquemas externos relacionados a um sistema político econômico colonialista-explorador, que não correspondia e não atendia à nossa realidade. A “Semana de 22” mostrava-se como um sistema de defesa contra as influências externas, que na proposta de Oiticica para o esquema da “Nova objetividade brasileira” encontra uma posição de rompimento e não só de defesa, cujo ataque a ser realizado buscava essa “vontade construtiva geral” movida por uma “superantropofagia”; **2 - Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete**: questão relacionada à problemática do espaço plástico na transformação dos procedimentos tradicionais, que no processo veiculado pela nova arte, se mostra no Brasil, inicialmente, nos trabalhos elaborados por Lygia Clark, que rompida com a temática da arte concreta, passa a destruição do “*espaço de representação que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas*”; passando pelo processo dos neoconcretos e pela Teoria do não objeto de Ferreira Gullar, quando se propôs uma modificação puramente estrutural. Afirmando Oiticica que com Rubens Gerchman e Antonio Dias manifesta-se, mais fortemente, uma transformação no procedimento artístico-estrutural e dialético, formulada pelo crítico de arte Mário Schenberg como uma arte realista. Esta tendência realista tinha sido vista por Gullar no campo da poética que, no período neoconcreto, estava absorvida por problemas de ordem estrutural e na procura de um “lugar” para a “palavra”, até a formulação do não objeto. Esta tendência para o objeto que sublinhava a produção do momento, mostrou-se na possibilidade de sua autonomia referencial como estrutura plástica, na retirada da

⁴⁹ OITICICA, Hélio. op. cit., p. 110.

⁵⁰ Ibidem, p. 85.

moldura e da base na integração forma/conteúdo, passando a realizar a significação na imanência da forma, conceito que sustenta a existência do objeto proposto por Gullar. Retira-se a exclusividade da pintura e da escultura na qualificação do objeto da arte, que passa a ser configurado na presença do objeto; **3 - Participação do espectador:** baseia-se no envolvimento integral do receptor no ato criativo e, segundo Oiticica, pode ser realizado de duas maneiras bem definidas: uma que envolve “manipulação” ou “participação sensório–corporal” e outra, que envolve “participação semântica”. Seria a procura interna, fora e dentro do objeto, a relação afetiva, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo. Ao indivíduo que participa é solicitada a completção dos significados, que até poderia se dar com a “não participação”. Esta questão se opõe à pura contemplação transcendental e se reporta as modernas questões criador/receptor, com o *ready-made*, com a arte total dos construtivistas e as *performances* dos futuristas e surrealistas, que buscavam a integração da arte com a vida, e a conquista de uma função social para o espaço da arte; **4 -Tomada de posição quanto a problemas ético-político-sociais:** consiste na necessidade de se tomar atitudes que questionassem a situação ética, sócio–econômica e política do momento vivido, passando o artista a não mais restringir-se à questão estética. E esta proposição foi exercida singularmente pelo grupo realista do Rio, com Pedro Geraldo Escosteguy apresentando em 1964, uma espécie de relevo para ser apreendido mais pelo tato do que pela visão, intitulado Pintura Táctil que, talvez, tenha sido a primeira obra no Brasil, com mensagem político-social que o espectador teve que usar as mãos como um cego para desvendá-la; **5 - Tendência a uma arte coletiva:** proposição marcada pela participação total, que pretendia criar a condição de se propor atividades criativas ao público, num envolvimento público/criação/artista – a participação do público na criação da obra. Levanta-se a questão de uma função social para a arte, que deveria colaborar com a implantação de um sistema cultural construtivo e

criativo, na possibilidade de buscar-se uma melhor condição de vida para a sociedade, que rompesse com os sistemas ideológicos dominantes. Questão já apresentada como uma das “bandeiras” dos construtivistas russos. Esta proposição foi buscada em situações e experiências tentadas desde o grupo neoconcreto, contando com os projetos e “Parangolés” de Oiticica, “Caminhando” de Lygia Clark, happenings de Dias e Vergara e projeto para “parque de diversões de Escosteguy”; **6 - O ressurgimento do problema da antiarte:** caracterização do novo momento como de vanguarda, justificado por Mário Pedrosa como um novo ciclo na arte brasileira, que chamou de arte pós-moderna. Situação compreendida por uma nova postura, deslocada do movimento moderno para o movimento da Nova Objetividade Brasileira. Recebendo esta caracterização por sua configuração estar localizada numa outra atitude criativa, que reporta às propostas da vanguarda dadaísta, onde seria estabelecida a orientação para a criação de novas condições experimentais que visassem comunicar; mas, não só um comunicar a uma classe de *experts*, mas até contra; um comunicar de ampla participação popular, que na desfiguração representativa da arte se realiza como anti-arte, frente a uma diferente realidade sócio-cultural.

Oiticica buscando discutir questões relacionadas ao espaço da arte numa relação com a realidade vivida, elaborou pensamentos e criações relacionadas à problemática do espaço planar e da cor, verificando a relação espaço/tempo no objeto artístico, sujeito/objeto na criação e recepção da produção, o relacionamento espaço da arte/espaço real na obtenção da expansão do espaço real da arte; perseguindo a conquista da participação social no espaço contemporâneo e repetindo em outra versão o apelo da utópica vanguarda histórica. E numa alusão ao Dadaísmo, o artista que correspondesse a essa nova objetividade teria

*“que ser contra, visceralmente contra tudo que fosse em suma o conformismo cultural, político e ético-social”, que Oiticica num grito resumiu: “Da adversidade vivemos!”*⁵¹

⁵¹ Ibidem, p. 98.

4. O TRAJETO DE ANTONIO DIAS

4.1 O IMPULSO DE UM PERCURSO ARTÍSTICO

“Nota sobre a morte imprevista” (il. 2), obra de Antonio Dias, participante da mostra “Opinião 65”, – evento que deflagrou a Nova Figuração no Brasil –, foi apontada como *turning point* no processo da formulação do objeto e de uma nova ordem pictórica-plástica-estrutural. Este trabalho, representa, conforme Oiticica:

(...) O turning point decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural (...) na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialéticas-pictóricas (...). Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. (...), quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de “nova objetividade” que viria eu mais tarde a concretizar - a profundidade de suas “démarches” ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão⁵².

Este procedimento, caracterizado por Mário Schenberg⁵³ como realista e que foi decisivo na formulação do conceito da “nova objetividade” por Hélio Oiticica, pode ser detectado anteriormente em Ferreira Gullar, quando este propõe a quebra da ordem transcendental, “para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo,

⁵² Ibidem, p. 87.

⁵³ Sobre o conceito realista schenberguiano ver: SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo : Nova Stella, 1988. p. 181–186.

qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afluíam⁵⁴”.

“Nota sobre a morte imprevista” apresenta na relação entre a questão bidimensional e tridimensional da arte a conquista de um espaço plástico diferenciado, com a expansão do processo da pintura e da escultura, num entrelace conceitual entre os procedimentos do desenho, pintura e colagem, na promoção do *assemblage*.

Neste caso não é mais a tradicional técnica da pintura e escultura que vai determinar o processo de elaboração da obra, mas a utilização de novos processos e possibilidades materiais que permite relacionar-se com a realidade vivida na apresentação de uma imagem artística objetiva, que no objeto da arte se apresenta nos signos convividos e convencionados culturalmente. Imagem que mostra um processo plástico construído, peculiarmente, diferente da construção do espaço moderno tradicional, mas se aproveitando das questões de base, localizadas nas duas saídas vistas por Argan no processo moderno: a construtiva e a da irredutibilidade.

Antonio Dias busca resposta para a situação explicitada pela nova natureza social e urbana, cujos componentes levam-no a elaborar imagens indicativas desta nova realidade, permeada pelas guerras, destruições, ameaças da “bomba atômica”, diferenças e conflitos sociais, diferenças ideológicas, questionamento sexual, etc.

Esta obra de Antonio, exemplar de um marco de ruptura ou passagem, é coordenada por uma temática de morte e violência, lançando mão o artista de processos materiais que vão colaborar, compor e integrar-se ao significante pretendido, fazendo com que o “grito” contido explodisse mais além da contemplação e da beleza convencional.

Na elaboração da “Morte Imprevista” o artista utilizou o plexiglas, o tecido, a madeira, a tinta a óleo, vinílica, acrílico, através de um procedimento que já vinha sendo

⁵⁴ Oiticica, op. cit., p. 87

experimentado pelas colagens e construções cubistas e pelos *ready-mades* dos antigos dadaístas. Essa criação, num rompimento com o espaço pictórico tradicional, se impõe através do *assemblage*, expandindo-se no espaço, apresentando um forte conteúdo expressivo-visceral, via sinais: sangue, caveira, homem com máscara contra gases letais, bomba atômica, garra, “cogumelo atômico”. Utilizando cores determinantes: vermelha, preta, branca e amarela.

O artista na tenra juventude se permite a experiência artística, em exercícios lúdicos criava histórias em quadrinhos, comentando: “*sempre desenhei*”⁵⁵. Viveu na região Nordeste, onde nasceu na cidade de Campina Grande, Paraíba, em 22 de fevereiro de 1944, recebendo o nome de Antonio Manuel Lima Dias. Passou a infância em diferentes locais do alto sertão e da costa de Alagoas, Pernambuco e Paraíba. “*Aprendendo as técnicas elementares do desenho com o avô (...) as põe em prática desenhando alguns primeiros trabalhos, entre eles o rótulo para uma aguardente-de-cana da região*”⁵⁶.

Antonio entre 13 e 14 anos passa a residir na cidade do Rio de Janeiro, estudando em regime de internato até 1959, logo indo trabalhar: primeiro com história em quadrinhos, depois com desenho técnico em escritório de arquitetura, para em seguida ser contratado pelo Ministério da Saúde onde desenvolveu desenho para cartaz e ilustração de livros, aprendendo técnica de artes gráficas.

Dias, procurando conhecer a cena artística, entrega-se aos experimentos, indo de encontro ao que ocorria naquele momento, conhece a obra de Joaquim Torres García na Bienal de São Paulo, em 1959, e assim comenta o crítico Roberto Pontual sobre esse fato, no catálogo da mostra coletiva “Primeiros trabalhos”, realizada em 1984:

⁵⁵ Informação obtida na entrevista realizada na cidade de João Pessoa, Paraíba em 28 de janeiro de 1998.

⁵⁶ Ver biografia localizada em: **Antonio Dias, trabalhos (1967- 1994)**. Alemanha : Cantz Verlag, Institut Mathildenhöhe; Paço das Artes, São Paulo, São Paulo, 1994, p. 166.

Para Antonio Dias, o breve período de 1962 a 1964 resume a afirmação de uma linguagem que transita sem maiores dramas entre a construção e a explosão. Primeiro, sob a influência do que ele vira de Torres García na Bienal de São Paulo de 1959, (...), vêm essas pequenas peças lyricamente construídas, que sem dúvida surpreenderão o público de agora pelo que já contém de segurança e riqueza. São arsenais de sutilezas, depósitos de símbolos moventes, dinamos de emoções geometrizadas, como em tanto do que nos deixaram os povos pré-colombianos. Em Torres García, os "juguetes"; em Dias, as "bonecas": em ambos os casos, arquétipos de nossa sensibilidade latino-americana – melhor dizer não européia – se equilibrando entre o tremor e o rigor. (...)”⁵⁷.

Em 1960, Antonio estimulado por um engenheiro com quem trabalhava no Ministério da Saúde, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, frequentando o atelier de gravura por um curto período, no curso de xilogravura, sob a orientação de Oswaldo Goeldi, ocasião que produziu alguns trabalhos.

O artista parte de imediato para uma tendência renovadora. Vive radicalmente o cenário artístico brasileiro nos anos 60, até 1966. Transferindo-se em 1967 para Paris, motivado por sua premiação na IV Bienal de Paris, passando a residir em Milão a partir de 1968. Estabelece-se posteriormente na Alemanha, mas conservando residência no Brasil, onde frequentemente expõe. Considerado cidadão do mundo, Antonio já participou de exposições internacionais como brasileiro, italiano e francês⁵⁸.

O relacionamento de Antonio Dias com o meio artístico foi precocemente assumido. Participou de coletivas, individuais e salões, recebendo importantes premiações, ainda em seu percurso inicial. Sobre sua participação no Concurso Formiplac⁵⁹ em 1961, no MAM-RJ, obtendo o 3º lugar em pintura, comenta *“que foi interessante por ser iniciante e concorrer com Fayga Ostrower e Lygia Pape, o uso do material em si foi muito interessante para mim, sou muito curioso por novas técnicas”*.

⁵⁷ PONTUAL, Roberto. **Primeiros Trabalhos** (Coleção Gilberto Chateaubriand). Rio de Janeiro : Centro Empresarial Rio, 1984. 11 p.

⁵⁸ Ver: **Revista Galeria**. Antonio Dias: Discurso amoroso. Área editorial, 1989, n. 15, p. 71.

⁵⁹ Este comentário sobre a participação de Antonio Dias no **“Concurso Formiplac”** foi efetuado pelo artista através do “e-mail” **Re: nova mensagem**, de 4 de março de 1998.

Em 1962 faz sua primeira aparição pública em mostra individual de pinturas, na Galeria Sobradinho, apresentando uma produção que foi avaliada pelo artista Pedro Geraldo Escosteguy no catálogo da mostra como vanguardista:

Antônio Dias se vale de elementos objetivos, destes que, como diria Ferreira Gullar, favorecerão a apreciação das estruturas e de seus conteúdos. Assim, em vez de se entregar à abstrações informais ou à composição de motivos sensitivo-visuais, fez com que seu laboratório psico-pictórico, nutrido de cores profundas, de relevos sensíveis ou signos deformados pelo tempo, se enriquecesse das experiências com que modela seu próprio destino de artista⁶⁰. (il. 3 e 4)

Em 1963 recebe o Prêmio Medalha de Ouro pelo conjunto e Prêmio Aquisição no XX Salão Paranaense de Belas Artes da Secretaria da Educação e Cultura, com as obras **“Prefiro ficar com você”, “Está acontecendo” e “Cuidado comigo!”**; ficando a primeira como aquisição. Alcança no ano seguinte a Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna do Ministério da Educação e Cultura (SNAM) com as obras: **“O meu espelho”, “Querida você está bem?” e “Você escapando”**.

Em 1965, conquista premiação no Salão do Jovem Desenho Brasileiro, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, com o trabalho **“Tudo”**.

Esses reconhecimentos críticos unem-se ao conquistado em Paris em 1965, quando o artista expõe individualmente no exterior os seus primeiros *assemblages* na *Galerie Florence Houston-Brown*, em mostra organizada através de Ceres Franco, Jean Boghici⁶¹ e Pierre Restany. A Galeria Relevo em 1964 mostra a exposição individual que foi responsável pela apresentação dos primeiros *assemblages* no meio brasileiro, organizada pelo *marchand* Jean Boghici. O texto dos catálogos dessas exposições foi escrito por Pierre Restany e intitulado **“Da Tôrre de Marfim à Tôrre de Babel”**, indicando este crítico referências à importância de seu valor: **“(…) em Nova York, em Londres, em Paris, em Tóquio,**

⁶⁰ ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. **Antônio Dias no Sobradinho**. Rio de Janeiro, 1962.

⁶¹ Esse *marchand* e proprietário da Galeria Relevo apoiou Antonio nesse início.

esse tempo dissociado que é nosso, trabalha para todos os dias do mundo, era - penso - importante recolher este testemunho particular em sua fonte original: o Brasil urbano de 1964”⁶².

Boghici e Ceres Franco, em carta enviada ao artista por ocasião da primeira exposição em Paris a qual este não esteve presente, ressaltam o sucesso da mostra e o interesse despertado no meio artístico parisiense, com grande parte da produção sendo adquirida e chamando a atenção da crítica, conforme escreveu o crítico François Piuchart, do “Combat”: “Antonio Dias é digno de figurar em qualquer exposição que se faz atualmente em Paris como por exemplo ‘Indicador 65’”⁶³.

O ano de 1965 pode ser considerado o momento da celebração de Antonio como artista inovador, observando-se o reconhecimento da “Nota sobre a morte imprevista”, que participou da mostra “Opinião 65” em conjunto com as obras “O Vencedor?” e “Fumaça do prisioneiro” e também pela conquista do Primeiro Prêmio de Pintura na IV Bienal de Paris, quando apresentou os *assemblages*: “Programação para um assassinato”, “General o punho quebra!” e “Um pouco de prata para você”. Obras participantes também do XIV Salão Nacional de Arte Moderna (MEC).

Após os primeiros reconhecimentos promovidos pela crítica parisiense, Antonio Dias passa a frequentar o circuito internacional, destacado com sua transferência para Paris. Expõe em diferentes cidades da Europa e nos Estados Unidos da América e participa de mostras itinerantes⁶⁴ como a de Pintura Brasileira realizada nas cidades do Cairo, Atenas e Tel-Aviv. Conjuntamente, com Wesley Duke Lee e Rubens Gerchman expõe na mostra do Jovem Desenho Brasileiro, em várias universidades da Costa Leste norte americana.

Antonio realizou em Paris um considerável número de exposições e importantes exemplares de sua produção. Destaca-se a série “*La mort américaine*”, apresentada em

⁶² RESTANY, Pierre. **Da Torre de Marfim à Torre de Babel**. Texto publicado nos catálogos das individuais da Galeria Relevo no Rio (1964) e da Galerie Florence Houston Brown em Paris (1965).

⁶³ Esta carta foi publicada em matéria jornalística na coluna “Atelier”, de Esther Emilio Carlos, no **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 de março de 1965.

1967 na mostra “*Le Monde en Question*”, no Museu de Arte Moderna de Paris, cuja temática buscou a cena americana em questões relacionadas ao assassinato do presidente John F. Kennedy, conforme Jean-Clarence Lambert. Expondo exemplares dessa série ainda na cidade parisiense na *Galerie Debret*⁶⁵, conjuntamente com Roberto Magalhães, numa promoção da Embaixada Brasileira.

O artista participa do movimento cultural que ocorria, com sua produção crescendo em diversas propostas modeladas mediante princípios próprios, na investigação do espaço plástico numa relação com a realidade da vida, que se remete a universalidade da questão e às referências caracterizadas pela hibridez cultural, plástica e temática. Nos desenhos, colagens, pinturas e *assemblages* criados, os acordos na conquista da significação vão estar vinculados as associações relacionadas à questão da construção / sinal (signo) / matéria / cor / idéia / arte-vida.

4.2 AS EXPERIÊNCIAS INICIAIS

A linguagem do desenho - processo artístico básico desenvolvido pelo artista – está apresentada em qualquer suporte que sirva. Experimenta essa linguagem na madeira das pranchas criadas no atelier de Goeldi quando, satisfeito com essa experiência, descuida do processo numa reduzida tiragem⁶⁶, e parte na busca de traçar o seu caminho no envolvimento com outros experimentos.

Nos trabalhos elaborados entre os anos de 1960 e 1963 mostra as primeiras experiências realizadas para um princípio profissional. Observa a questão do signo e da matéria como forças de construção artística, portando o processo desenvolvido

⁶⁴ A informação sobre essas mostras foi localizada em reprodução xerográfica de resumo biográfico datilografado. Rio de Janeiro: Arquivo MAM e FUNARTE.

⁶⁵ Ver: Lambert, Jean-Clarence. **Antonio Dias e Roberto Magalhães**. *Galerie Debret*. Paris, 1967, out. (catálogo)

características bem definidas na busca de uma independência conceitual e plástica que, neste momento, vai absorver atenções no trato da matéria numa relação com a imagem, na busca da transformação dos procedimentos tradicionais.

O trabalho “**Sem título**” (il. 5), nanquim e aguada sobre papel de 1961, contendo as legendas “**Cimento e gesso sobre estrutura de ferro e tela de arame**” e “**Estrutura**”, em conjunto com outros dois, ambos intitulados “**Ventre**” (il. 6 e 7), o primeiro elaborado com pigmento e cola sobre papel e datado de 1960, o segundo composto pelo relevo em gesso e óleo sobre eucatex, datado de 1961, sugerem a posição do pensamento do artista para sua proposta de iniciação, mostrada na possibilidade da significação comunicada: “a busca da criação de uma proposta artística independente e crítica, que nascesse das entranhas de seu pensamento”. Imagem sublinhada por uma autonomia e objetivada na criação de uma linguagem própria. Trabalhos cujas legendas e títulos podem ser considerados imagens iconográficas: estrutura e nascimento.

O guache sobre papel de abril de 1961, sob o título “**Célula**” (il. 8) mostra também na relação com as produções anteriores uma participação na comunicação, cuja possibilidade da significação está indicada na apresentação do organismo elementar do signo/matéria, exposta através da imagem criada pelos elementos componentes da organização forma/conteúdo, que conta para a significação com o processo verbal e da cor, que o artista Pedro Geraldo Escosteguy comenta como “*cores profundas*” para a análise apresentada no catálogo da primeira individual do artista.

As primeiras produções de Antonio Dias vão estar relacionadas à prática persistente do desenho, alcançando esta persistência nas pinturas executadas para este período a configuração de um espaço autêntico, de temática simbólica, mas ainda limitado pela moldura, que já espelha significações exploradas pelo artista no processo da “nova objetividade”, num prosseguimento a questão temática moderna arte/vida. Apresentando as

⁶⁶ Informou o artista que a impressão dessas pranchas não foi totalmente realizada. (entrevista citada)

pinturas e desenhos deste princípio, temáticas exercitadas nos gêneros artísticos tradicionais, indicados com a presença da paisagem, da natureza-morta, de cenas do cotidiano da vida. E mostram personagens e figuras relacionadas a uma ambígua realidade social, que na particularidade da comunicação leva-se a uma abertura, configurando-se na imagem criada, não mais a da *mimesis*. Apresentam-se imagens que são aclamadas e reinventadas pelo artista, e mostradas espirituosamente, com a presença da figura do guerreiro, do senhor, do iconoclasta, da prostituta, da virgem.

As imagens relacionadas à referências particulares de representações culturais regionais na universalidade da questão são devolvidas por Antonio na “**imagem-memória do sertão de cangaceiros**”, da produção “**sem título**” (il. 9), elaborada com a utilização de tinta acrílica sobre tecido e sem data. A elaboração infantil da imagem mostra nesse momento do processo do artista, o procedimento de um primitivismo inicial e natural, inerente a um processo de criação que se estava construindo. Procedimento que no desenho “**Batom vermelho**” com as legendas **Baton rouge/te amo** (il. 10), também se apresenta, numa proposta de espaço planar e perspectiva não ilusionista, cujos elementos significantes depositados nas figuras da “menina”, “da seta indicativa”, “do quadro negro com corações”, “da grade do jardim com grama verde e minhoca”, e na conjugação com o “verbo” legendado comunicam a significação, na junção dos fragmentos apresentados pelas figuras e ícone verbal criados: matéria-sinal. A temática do amor indicada nos procedimentos iniciais: amor homem/mulher como expressão.

A significação promovida pelo “Lampião” e “Maria Bonita” da “imagem-memória do sertão” e os ambivalentes sentimentos do amor e do ódio mostrada na significação histórica destes personagens da vida real, numa resposta guerreira e amorosa, configuram características sentimentais promovidas nas suas comunicações, nas quais bem e mal estão presentes na dicotomia da vida.

A construção desta temática está indicada nos trabalhos de 1962: “**Cabeça de personagem**” (il. 11), aquarela sobre papel, cujo único ícone figurado está apresentado na sugestiva representação de um tridente⁶⁷, instrumento de pesca e simbolicamente relacionado à sobrevivência, - defesa e ataque; temática realizada na aquarela sobre papel intitulada “**Guerreiro vermelho**” (il. 12), cuja proposta encontra resposta na plástica da cor e do verbo, no traço incisivo e suave utilizado pelo artista. “Traço” projetado no desenho ou na pintura, como uma das “marcas” do processo inicial, possibilidades de entrelaces entre desenho e pintura que o artista cria. Na pintura também intitulada “**Guerreiro vermelho**” (il. 13) de junho de 1963, se encontra no relevo elaborado com o gesso, como no traço incisivo e suave das aquarelas, nanquins e guaches efetuados. A informalidade e a naturalidade da criação, em seu início, desprovida da imposição acadêmica, desmonta a questão da relação representação/abstração. A simbólica da cor, do traço, da matéria e da idéia constrói a imagem. Deslocando-se na produção pós-64 a expressão do personagem guerreiro para a figura do herói, do soldado, do prisioneiro, do homem.

Na pintura “**Auto dos senhores**” (il. 14), também de 1962, o ícone da figura ancestral do senhor, “o senhor do medieval”, “o senhor do cordel”, “o senhor do Brasil nordestino” que o artista sinaliza na titulação e nas imagens dos abacaxis criados, também encontrados na pintura sobre tecido da “memória dos cangaceiros”. O ícone do senhor aponta o poder da autoridade que gera violência. Ícone substituído na produção pós-64 pela figura do general, personagem relevante e comum no meio sócio-político que Dias convive nos anos de 1960, com a tomada do governo brasileiro pelo militar em 1964.

⁶⁷ **Tridente:** Barra com três dentes utilizada como instrumento de pesca. É atributo de divindades do mar, sobretudo de Possêidon (Netuno), divindade da mitologia greco-romana destinada a guarda das águas. Um guerreiro caracterizado mais pelo sentimento de força e impetuosidade. “ *O ruído do mar, a sua profundidade misteriosa, o seu poder, a severidade de Netuno que abala o mundo, quando com o tridente ergue os enormes rochedos, inspiram a humanidade um sentimento mais de receio do que de simpatia e de amor*”. *Dentre outras considerações, também está relacionado com satanás.* Ver: LEXIKON, Herder.

A questão da temática conjuga-se com a questão plástica–estrutural na busca da imagem. Nas diversas pinturas e desenhos realizados, ressaltam-se as relações nas produções “A pequena virgem” (il. 15) de julho de 1963 e “A pequena prostituta” (il. 16) de 1962, ambas em suporte de gesso com tinta a óleo, cujo relevo pictórico insinuante do conteúdo, riscado pelos sinais figurativos–simbólicos, vai emergir numa relação com a temática explicitada, caracterizada pela problemática sexual da mulher na sociedade; com a matéria da titulação mostrando a significação da obra na relação matéria/conceito: construção/imagem/verbo, o verbo integrando matéria e conceito, que o artista explora nos títulos e legendas, caracterizados como ícone/matéria do processo, na conquista de um espaço formador da forma: “a linha da vagina”, “a tampa da lata”, “a pureza”, “o lixo”, “a seta que indica o caminho” se configuram nesta proposta de Dias.

Antonio, neste início, mesmo afastando-se do tradicional suporte da pintura, a tela/tecido, e realizando um diferenciado suporte pictórico com a matéria do gesso, ainda admite ser o tradicional, e assim comenta em depoimento da época:

Parei de fazer “arte” no sentido que está nos livros em 1963. Não era possível continuar. Senti que não apenas o produto do meu trabalho, mas a própria intenção era medíocre. Larguei tudo e parti para conhecer gente de minha idade.(...) Meu trabalho durante esta temporada foi acumular choques. Sentia-me preso e descobri de repente que milhares de jovens lutavam para a libertação, lutavam para fazer alguma coisa que fosse resultante de suas idéias, de suas relações com o mundo. Foi a conscientização dessa luta que me fez voltar ao atelier e tentar, através do desenho, me situar, isto é, deixar claro para eu mesmo o que eu era⁶⁸.

A utilização por Antonio da palavra, vale ser ressaltada e esclarecida sua importância na questão da atribuição de títulos e legendas para colaborar e compor a significação, e como componente da matéria e do conceito no processo de configuração, comunicação e consolidação da proposta. Condição buscada pelo artista na organização de suas

experiências, desde as elaborações iniciais. “O título / legenda” na obra de Dias é componente do processo, elemento de reflexão na conjugação matéria/conceito. É um sinal que aponta. O “verbo” como imagem iconográfica. O processo verbal apoiando a significação visual.

O processo de Antonio Dias absorve a relação abstração, representação e imagem simbólica, como uma proposta desvinculada dos antecedentes abstracionistas informais e expressionistas abstratos. Reorganizando, transformando e juntando questões relacionadas ao processo plástico que ocorria na modernidade. Na produção das pranchas de xilogravuras no atelier de Goeldi procurou experimentar e praticar o desenho num entrelace com o entalhe xilográfico: o traço desenhado noutra suporte. As duas estampas impressas localizadas, “sem título” (il. 17 e 18) absorvem nas imagens o caráter de uma abstração experimental, que se remete a possibilidade da figura do signo, na sugestão da representação, que no objeto da gravura se experimenta. E, observando-se o processo técnico-artístico experimentado, com seu produto final não concluído, deixa-se como hipótese uma conclusão para essa postura: a possibilidade do soar da abertura de um processo que não se limitava a questão técnica como o fator rompante e esclarecedor da obra criada e sua significação. E sim, o fator da idéia numa conjugação com a matéria e plástica utilizadas, mediante uma ação crítica, que se confirma em comentários do artista para depoimentos da época:

Quando pinto estou falando comigo mesmo. Minha pintura é quase toda ela autobiográfica. Não tem nada a ver com espaço, com exploração da cor, com isso ou com aquilo. Mas trabalho levando em conta o desenvolvimento de nossa época. Estou condicionado à nova sistemática e não à pintura tradicional. Só me interessa a pintura de provocação. Só me preocupo com o trabalho dos que desafiam. (...) Meu sistema de trabalhar e pensar é fragmentário. Dificilmente faço o conceito antes da imagem. Não falo, faço imagens⁶⁹. (...) Porque fazer um desenho, uma pintura, é contar a

⁶⁸BARATA, Mario. op. cit.

⁶⁹ **Jornal dos Sports**. Arte: Depoimento de Antonio Dias. Rio de Janeiro, 1967, nov. 17, n. 35. (Cultura JS)

verdade e não se tem verdade para contar a toda hora; mentiras sim, se têm muitas. (...) Não me interessa o ato de pintar em si. Pintar me chateia, só pinto por necessidade de dizer. (...). Estou sempre pensando, por intermédio do meu trabalho, em levar as coisas para a frente mas é preciso armar um sistema permanente de crítica contra um otimismo vulgar. (...) se eu conseguir dizer o que penso no meu trabalho, as pessoas o entenderão. Mas as idéias subvertem dentro de campos paralelos; só posso subverter aqueles que consomem pintura. Mesmo assim, se dez pessoas entenderem o que faço (...), e disserem: “Compreendo o que este cara está dizendo”, essa corrente de dez pessoas irá engrossando tremendamente até se diluir no sentido geral da vida⁷⁰.

Prosseguindo, Antonio partia para observar e experimentar diferentes questões, que em diversas atualizações se mostram no perfil da sua produção para o movimento da nova objetividade, numa concepção esquemática arte / idéia / vida, que pretendia levar a criação ao espaço da realidade que convivia.

As experiências deste primeiro momento correspondem à fase de formação ou “púbere” do artista, quando prenúncios temáticos e simbólicos são lançados, e localizados nos ícones empregados no desenho “O Corpo ferido” (il. 19) de 1963, numa alusão ao amor erótico, numa apresentação particular do ato sexual, que os sinais do pênis e da vagina num entrelace com os sinais da garra e do “seio sendo bicado pela figura do morcego”⁷¹ se mostram como narrativa plástica da suavidade e agressividade simbólica deste ato de amor.

A situação do amor erótico encontra-se enfaticamente sublinhada pelo artista na imagem produzida, desde seu princípio artístico, como uma constante na proposta de Dias. No **nanquim sobre papel, “sem título”** (il. 20) de 1963, um possível ensaio formal para “O Corpo ferido” e nos ícones do corpo nu da mulher e do morcego que Antonio indica na **litografia “sem título”** (il. 21), do mesmo ano.

⁷⁰ **Jornal do Comércio.** Depoimento de Antonio Dias. Rio de Janeiro, 1967, mai 14.

⁷¹ **Morcego:** É um símbolo ambivalente com significados muito diferentes. No Extremo Oriente, simboliza a felicidade porque a palavra que a designa é homófona à palavra morcego (*fu*). Como o vampiro, está relacionado com a simbólica sexual, como também, aos demônios e aos espíritos que, segundo as lendas, copulam com às mulheres à noite. Também símbolo da imortalidade. Ver: LEXIKON, op. cit., p. 141.

A problemática da mulher indica-se no desenho elaborado a lápis de cor, nanquim, e lápis dourado sobre cartão, datado de setembro de 1963, intitulado “ELA” (il. 22), com a legenda “Ela brincando”, no verso. Esta obra mostra a figura de uma cadela com uma bola, segurando com as patas dianteiras um fantoche representando a figura masculina. Esta obra numa referência particular apresenta a universalidade da presença feminina buscada no novo perfil da sociedade capitalista, que o jovem artista capta e simboliza no objeto da emoção masculina ao render-se às possibilidades de prazer que a mulher pode oferecer, quando na aventura da liberdade e da independência ela se estabelece, promovendo mudanças conflitantes nos costumes sociais, ocorrendo um novo modelo social na presença da mulher e na prostituição: a mulher como mercadoria, força de trabalho e “objeto de luxo”; na inversão da antiga situação social autoritária da sociedade patriarcal. Comunicando esta proposta a presença do conflito gerado com a mudança na dicotomia da questão abordada, mostrada no ícone da expressão feroz do animal representado e da manipulação do fantoche, numa abordagem cômica, possibilitando-se acionar a atualizada questão do feminismo.

Abordagem significativa sobre a mulher, a obra do pop inglês Richard Hamilton “*She*” (*Ela*), de 1959-60, uma colagem sobre madeira com óleo e celulose, mostra a sua comercialização, apontando um ponto de vista da situação social da figura feminina na nova sociedade; que com Antonio vai acontecer na divertida personagem “Ela”, numa possível analogia ao ícone do cão⁷² e da marionete: objeto lúdico, como o cão, e apontada “*como símbolo da dependência que o ser humano tem dos poderes superiores, simbolizando*

⁷² **Cão:** Talvez o mais antigo animal doméstico. Com muitas interpretações simbólicas, complexas e muitas vezes contraditórias. Em muitas culturas se relaciona com a morte. Em outras a sabedoria atribuída ao cão fez dele o ancestral da civilização e o portador do fogo dos homens. Relacionando-se este ícone com o simbolismo dos ancestrais e dos geradores da espécie humana, pelo forte vigor sexual observado no cão. Ajudante, protetor e amigo, sobretudo das crianças, absorve a virtude da fidelidade. Ver: LEXIKON, op cit., p. 44.

*também uma personalidade sem vontade própria e dirigida de fora*⁷³. O ícone “ela” aparece em diferentes criações desse artista para o movimento da nova objetividade.

No desenho datado de março de 1966, “Um homem passando” (il. 23), “ela” se realiza em legenda e imagem, vendo-se nos dois quadrinhos à direita, a representação de duas figuras femininas advindas de uma mesma personagem, sem definição da fisionomia, com a legenda **ELA !**: imagem feminina repetida em diferentes *assemblages* e desenhos, possivelmente criada em 1963 para o desenho–colagem, “Prefiro ficar com você” (il. 24).

No desenho “Ela” de 1963 uma referência à mulher, que não é a “*She*” do pop inglês Richard Hamilton, mas uma cadelinha brasileira que faz dos homens “marionete”. Similar cultural de uma situação universal: a ambivalência da mulher na nova sociedade como símbolo sexual de consumo, como força de trabalho, a mulher mercadoria, o valor do sexo, o amor que se compra, a mulher que se vende. A dependência sexual, a liberdade e a independência da mulher. Temática de sexo, amor, vida, que Antonio experimentou em diferentes trabalhos.

Antonio Dias foi premiado no Salão Paranaense com a medalha de ouro pelo conjunto de obras composto pela produção de três desenhos-colagens, que o prêmio aquisição “Prefiro ficar com você” comunica numa imagem desfigurada da tradição plástica greco-romana, que numa alusão figurativa se apresenta nos fragmentos dos elementos componentes, e colocada à disposição do receptor como um quebra-cabeça; imagem que se reporta ao plano bizantino, numa quebra da ilusão renascentista. Situação bizantina, buscada primariamente pelo artista e configurada numa proposta particularizada, que num treino primitivo Antonio promove num entrelace plástico entre colagem e desenho, que extrapola os limites do desenho linear representacional, numa absorção do plano dos mosaicos bizantinos e de um primitivismo singular e natural, na possibilidade da divisão

⁷³ Ibidem, p. 135.

do espaço planar em planos simétricos e informais. A perspectiva frontal conquistada no todo através dos fragmentos cênicos promovidos pelas figuras em situação frontal e apresentada nas cinco cenas destinadas a compor a significação, conta também com o procedimento do verbo e do processo material empregado.

Os recursos da história em quadrinhos e das situações cômicas, são buscados pelo artista como acréscimo necessário a sua narrativa na configuração da idéia. Herança conquistada na infância, quando experimentou a atividade do desenho na elaboração de histórias em quadrinhos e rótulos de garrafa. O processo da história em quadrinhos é uma forte presença na sua produção a partir de finais de 1963. O artista apresenta nas formas renunciadas em desenhos de finais desse ano, como **“Meu amor vermelho e preto”** (30 nov.), **“A mala de viagem do meu fantasma”** (30 nov.) e **Auto-retrato com bagagem”** (22 dez.), conformações que nos desenhos pós-65 vão ser exploradas e aprimoradas. (ver as ilustrações 66 e 67)

A situação processual desenvolvida por esse artista apresenta rápidas atualizações de ordem pictórica-plástica-estrutural; Antonio trabalha suas experiências com diversificados materiais e processos, criando e reinventando atitudes, se utilizando da colagem cubista e do procedimento dadaísta. Conceitos que logo apropriados e aprimorados expandem-se nas produções singulares e rompantes de 1964, deflagradoras da consolidação de sua proposta para os anos 60, exemplarmente marcada nos *assemblages* criados. Situação que se confirma com a produção **“Nota sobre a morte imprevista”**, que Oiticica considerou *turning point* do processo da Nova Objetividade Brasileira.

Dias cria uma poética que comunica e explora uma leitura da vida em torno do simbólico bem e mal, mostrando um informe espelhado na nova natureza e condição humanas, e na vida diária de uma realidade social que enfrentava profundas mudanças, e que se dirige a componentes de um sistema expansivo colonialista e explorador, que

valoriza o amor e o sexo como consumo, a violência social, os movimentos de guerra, as destruições; em detrimento das relações amorosas e de fraternidade social. Questões que a obra de Antonio narra, expõe e denuncia.

4.1 A CONFIGURAÇÃO E PARTICULARIZAÇÃO DE UMA NOVA

LINGUAGEM: OS ASSEMBLAGES DE DIAS

A produção artística de Antonio Dias a partir de 1964 até um limite marcado entre 1967-68 está relacionada à proposta da Nova Objetividade Brasileira, apresentando no processo a elaboração de trabalhos voltados para diferentes fazeres. A matéria do desenho e da pintura, que são sua base, foram usadas na exploração do suporte e do espaço plástico, sendo arrematados por uma temática pessoal, de sua vida, de suas lembranças, de auto-reflexão, de colocações e questões próprias de um jovem que estava atento à sua época, que refletia com a arte o mundo que se oferecia. Suas particularidades são expostas por sinal–construção–cor, mas a cor a serviço da idéia, numa narração fragmentada mas que mostra, relata, denuncia.

Antonio projetou a possibilidade de experimentar e conjugar diferentes matérias, que iriam proporcionar o rompimento com o espaço tradicional pictórico/escultórico, limitados pela moldura e base. Trata-se de desenho, pintura, *assemblage*, “caixa”, nas construções cuja bidimensionalidade ou tridimensionalidade não estão mais dirigidas pelos processos tradicionais da pintura e da escultura. Absorvendo o artista o “conceito colagem” na elaboração do todo significativo. A cor é limitada quase sempre à vermelha, preta, branca, eventualmente amarela, rosa e azul, sendo utilizada pelo artista para instigar o significante.

Cores não metafóricas, primordiais, comentando o artista que “*as cores desviam muito atenção das pessoas para o verdadeiro sentido do quadro*”⁷⁴.

Na diversidade dos meios materiais e modos de feitura, sua produção deste período vai estar sublinhada pela marcante presença do *assemblage* que, em diferenciadas propostas, impõe uma marca plástico-conceitual para o esquema da nova objetividade, colaborando com o movimento do sistema artístico que participa, numa contribuição histórica para a arte brasileira, atestada por diferentes estudiosos e críticos que, em depoimentos da época, comunicam a importância de sua produção para aquele momento, como comenta o historiador Mário Barata: “*(...) a arte de Antonio Dias, a partir de 1964, é de tal maneira forte e significativa (...) que ele automaticamente e espontaneamente fixou-se como a figura mais forte e criadora da nova geração, no Rio de Janeiro e talvez no país (...)*”⁷⁵. Situação confirmada pelo crítico Mário Pedrosa, quando em depoimento afirmou que “*Antonio Dias ocupa na arte jovem brasileira um lugar à parte, e, na linha de frente internacional, tem seu posto de combate. (...)*”⁷⁶. Afirmações amparadas pela crítica francesa, que convoca o artista: Antonio foi convidado a participar no Museu de Arte Moderna de Paris do Salão da Jovem Pintura, após as individuais de 64/65, movendo-se a partir daí no movimento internacional, levando sua proposta através de seus desenhos, pinturas e *assemblages*.

Os *assemblages* de Dias podem ser agrupados para uma organização por séries ou conjuntos, relacionados à questão plástica, à questão temática, ou a ambas, ou em virtude dos eventos que participaram. As realizadas em 1964 serviram de base para futuras, e podemos localizar pontos originais nas propostas participantes do Salão Nacional de Arte Moderna desse ano.

⁷⁴ Depoimento do artista ao Departamento de Pesquisa do Jornal do Brasil: **Jornal do Brasil**. Prêmio tira sossego de Antônio Dias. Rio de Janeiro, 1965, 7 mai.

⁷⁵ BARATA, Mário. Antonio Dias expõe em Berlim. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 1968, 25 fev. Domingo.

⁷⁶ PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo : Perspectiva, 1981. p. 219.

A questão plástica na obra **“Você escapando”** (il. 25) apresenta uma figura de possibilidade semi-humana, na perspectiva da representação de um “fantasma”, perfilada pelo relevo expansivo criado com “olhar de coração” e “língua de serpente” que se estira, “dando a língua”, que possibilita a temática do amor na apresentação de uma atitude infantil, que fora as crianças, só os amantes cometem. Imagem que conta ainda para a informação com as figuras de duas mãos que apontam: uma na cor vermelha da qual sai fumaça e assinala para esse personagem, a outra na cor amarela possui um dedo que indica, preso a um objeto. Essa imagem mostra a realização de uma economia figurativa, relacionando-se diferentemente com as outras duas participantes desse Salão, em virtude dessas estarem sinalizadas pela profusão e detalhamento figurativo. E pode-se deslocar essa questão para o **díptico, sem título** de 1967 (il. 26), cujos ícones estão resumidos na situação dos nós, nas nuvens sombreadas, nos “diagramas” e nenhuma informação verbal.

“Fumaça do prisioneiro” (il. 27) de 1964 apresenta também uma redução dos ícones figurativos. Esse *assemblage* mostra o ícone da fumaça, bastante presente nas imagens projetadas por Dias. Ícone considerado como o símbolo das relações entre o Céu e a Terra, entre o espírito e a matéria, conforme Lexikon. Mostrando o alquimista Geber que a fumaça é a alma separada do corpo. *“A coluna de fumaça associa-se muitas vezes ao Eixo do Mundo, ao cachimbo da paz, e ao incenso”*⁷⁷.

A plástica apresentada em **“O Meu Espelho”** (il. 28) encontra resposta formal na obra **“Seus olhos novos”** (ils. 29, 30 e 31), na profusão figurativa e relevo também figurativo, indicado no contorno do perfil humano masculino criado com a apresentação da sugestão de um grande nariz. Esse perfil está localizado na obra **“Seus olhos novos”** em dois relevos invertidos: um na cor vermelha, à direita e menor, o outro, à esquerda, na cor preta, cujas imagens saltam do espaço na expansão. Um dos ícones criados por Antonio, na

⁷⁷ LEXIKON, op. cit., p. 102.

possibilidade de se mostrar uma condição para a apresentação do personagem masculino. Figura que aparece com frequência nas imagens dos *assemblages* e desenhos criados, estigmatizado pelo traço do artista, entre outros ícones que o artista criou para representar a figura masculina em variadas situações.

A proposta plástica do *assemblage* “**Querida, você está bem ?**” (il. 32) se desloca em outras, aparecendo em 1965 na obra “**Luta diária**” (il. 33) e num retorno final no *assemblage* “**Para mim, para você**” (il. 34) datado de 1968. Apresentando também estas obras a questão amorosa homem/mulher numa referência particularizada, mostrada na relação dos ícones masculino/feminino, nas cores utilizadas e outros ícones: a cor preta e a vermelha, a caveira e o coração, a indicação do mesmo perfil feminino de “**Um homem passando**” e de “**Prefiro ficar com você**”, que em tantas outras produções se apresenta, como uma auto-referência do artista para a apresentação da figura da mulher. Indicando os três *assemblages* a presença de ícones referentes ao “homem-herói”, uma representação para a figura masculina em situações de seu dia-a-dia.

O primeiro conjunto de *assemblages* foi apresentado nas exposições individuais da Galeria Relevo no Rio (1964) e da *Galerie Florence Houston Brown* em Paris (1965). São dessa série: “**Projeto para um vôo de ataque**”, “**General, cuidado com o gato**”, “**A Onça Luta**” (il. 35), “**O ataque que passa**” (il. 36), “**Não me arranhe!**”, “**Minha onça**” (il. 37), entre outras.

Os primeiros *assemblages* são configurações originais que se apresentam nesse conjunto através de exemplares construídos com relevos que saltam do plano e superfície, trabalhados diferentemente com a proposta material do suporte de gesso criado por Antonio Dias para as pinturas de 62-63 ou por outras matérias. “**Projeto para um vôo de ataque**” (il. 38) apresenta a situação espacial da imagem configurada à temática do amor, na conjunção do conteúdo programado com a forma conquistada, num espaço dividido

como o da história em quadrinhos, que no ícone da divisão superior do “quadro” encontra no centro a pintura do perfil de um pássaro na cor vermelha sobre um relevo plano que salta do suporte de fundo na cor branca, com pontinhos acima da cabeça da imagem do pássaro, que mostra as asas abertas e na cor branca, pintadas sobre um plano abaixo do espaço trabalhado para o perfil do pássaro, que se parece com o do gavião⁷⁸. Os dois relevos planares centrais mostram: à direita, a pintura do pássaro na cor branca, perfilado, e representado com as asas abertas, uma na cor branca e a outra nas cores vermelha e amarela com pintas na cor vermelha, tendo no peito ou “costas” a inscrição de duas possíveis garras, uma na cor vermelha e outra na branca; o relevo da esquerda mostra o ícone de um coração alado com a legenda “Fuja coração!”. Os dois relevos planares inferiores informam: à direita, a representação de uma garra, e à esquerda o perfil do mesmo pássaro na cor branca, numa integração entre as cenas, com a atenção do artista distanciada da bidimensionalidade da pintura e da tridimensionalidade da escultura tradicionais, que na construção pictórica dos primeiros *assemblages* vai se configurar.

“General, cuidado com o gato” (il. 39) apresenta os mesmos procedimentos materiais da produção anterior, incluindo-se a utilização da colagem com “decalquemanha popular” que mostra o ícone da caveira e um pedaço de tecido listrado nas cores azul e vermelha que possibilita alusão a bandeira americana: ícones integrados às figuras do tanque e armas de guerra. Imagem que se completa com os ícones do general e do gato⁷⁹ na conquista da

⁷⁸ **Gavião:** Simbolicamente relacionado ao sol entre os egípcios, gregos e romanos. ... “O fato de a fêmea ser maior que o macho, faz também do gavião um símbolo do domínio da mulher no casamento”.

Ver: LEXIKON, op. cit., p. 105.

⁷⁹ **Gato:** Símbolo ambivalente. *Que aparece entre os representantes animais da Koré (Jovem Divina) e da Mãe Divina, que Jung cita em primeiro lugar, num reporte a figura feminina esquiva e juvenil, modelo de ciumenta dedicação materna e caráter noturno.* Mostrando-se nas culturas egípcia e grega em formas que se transformam numa relação ambígua, que na apresentação da deusa leoa Sekhmet se promove como a Deusa das batalhas, que lança fogo pela goela enorme, que na transformação pode se transformar em gata como Bastet, a benévola, tornando-se dócil e amável, protetora do lar, das mães e das crianças. Sendo considerado na Idade Média animais de bruxas, e o macho preto, em especial, era símbolo do Diabo. Um simbolismo secundário procede da cor do animal. Sobre a simbólica do gato, ver: Ibidem. p. 105 e Silveira, Nise da. **Simbolismo do gato.** In: Quatérnio. **Revista** do grupo brasileiro de estudos da psicologia de C.G.Jung. Rio de Janeiro, 1965, p. 61–81 e CIRLOT, Juan–Eduardo. **Dicionário de símbolos.** São Paulo : Editora Moraes, 1984. p. 271.

significação. A figura do gato está apresentada pelo artista, inúmeras vezes, nas imagens criadas, num atendimento simbólico ao significado ambivalente desse ícone. A imagem total dessa proposta está resumida, comicamente, na sugestiva luta do general com o gato, localizada no quadrinho esquerdo inferior, que se completa na cena criada à direita desse quadrinho.

“**Fumaça do prisioneiro**” apresenta sugestão à violência que ocorria no sistema político vigente, apontada na marginalizada figura do prisioneiro. Esse *assemblage* mostra seu espaço definido na divisão dos cinco planos concebidos: o maior corresponde a totalidade do espaço num apoio formal e de suporte à imagem criada. Planos destinados ao abrigo das cinco cenas que compõe o todo da imagem. Com a cena do dedo exposta através de um relevo que salta do espaço, ícone deslocado da obra “**Você escapando**”.

A obra “**O Carrasco**” (il. 40) relaciona-se na significação com “**Fumaça do prisioneiro**”, possibilidade verificada na dualidade da relação entre a violência da tortura e a bravura do prisioneiro, que os antecedentes personagens “guerreiro” e “iconoclasta” de 1962 também permitem, através do relacionamento ambivalente contido nas simbólicas desses personagens: o prisioneiro e o carrasco, a violência e a bravura.

A consagrada “**Nota sobre a morte imprevista**” mostra uma correspondência com as produções “**O Herói nu**” (il. 41) e “**O Carrasco**”, vista na similaridade da temática explorada e matéria utilizadas nessas criações. Aqui “*as feridas da carne maltratada*”⁸⁰ são apresentadas de forma contundente por sinais culturais elementares, convencionados muito primitivamente, como os da caveira e do osso, com a “carne maltratada” sendo exposta simbolicamente e virtualmente na matéria do relevo estofado em tecido

⁸⁰ Sobre “as feridas da carne maltratada” ver depoimento do artista: BARATA, Mário. **Revista Galeria de Arte Moderna**. op. cit., p. 31. “*As feridas, a relação que tenho com a carne maltratada, por exemplo, me acompanham desde os oito anos. Não sei o que são, se trazem um acento sádico ou se são lembranças de um sofrimento. Poderia tentar uma explicação qualquer, da realidade da carne sob as aparências, mas não o quero fazer porque não seria verdade. Através da pintura, das minhas coisas transferidas para o quadro, existe uma atitude profundamente fetichista*” (...).

plastificado ou na massa acrílica, na obtenção da ampliação do espaço. A representação da nuvem ou fumaça atômica apresenta signos de um novo momento da violência social. Esse conjunto denuncia violência e morte. A tortura física aponta para a significação na obra “O Carrasco”, que mostra esta informação no símbolo da corda sobre os pés e pernas de uma figura masculina. Obra que apresenta planos divididos no espaço total, proporcionalmente, integrando imagens independentes que se completam. Esse *assemblage* possibilita localizar a significação na tortura física executada aos que acusavam e lutavam contra as propostas adotadas pela ditadura militar brasileira que se introduzira, dominando o sistema sócio-político daquele momento, numa determinação cultural e localizada da violência humana. Situação de violência mundialmente marcada, naquela época, pela Guerra do Vietname, que **“Morte imprevista”** possibilita uma sinalização.

“Herói nu” indica a possibilidade do homem de amar e odiar, veiculada nas diferentes criações de Dias para representar a figura masculina. Mostra a produção quatro cenas que compõe o todo: a figura semi-humana do pássaro-gavião nas versões do amor e do ódio, ou do bem e do mal, se apresentam na cena dos dois quadros situados na segunda divisão da parte inferior da obra, ladeando o ícone do osso pintado na cor vermelha sobre fundo branco. O quadrinho que contém o osso integra-se à cena abaixo, menor, de um único quadro, que em destaque mostra a imagem do personagem herói-guerreiro na possibilidade de sofridos sentimentos, indicados na tarja preta com formato da letra x e na expressão do olhar. Indicando-se acima dessas cenas, outra vez, a figura do herói-guerreiro, que de maneira infantil e carinhosa encontra-se “dando a língua”. A “carne maltratada” encontra-se virtualizada pelo relevo estofado que salta do plano, apresentado em destaque e centralizado na parte superior do trabalho, mostrado na forma de um busto que sugere o masculino e o nu, despojado de qualquer sinal figurativo e compactado na

forma construída pela massa do estofado tinturado na cor rosa com detalhe na cor vermelha. Informando, ainda, para a significação, a simbólica da língua⁸¹, ícone muito utilizado pelo artista na sua criação. Indica esta obra ainda: a caveira, o coração, o ícone da fumaça, a garra.

A temática da violência está abordada, ainda, tendo como possibilidade de referência a realidade sócio-política que sublinha a época que o artista convive. Destacando-se o trabalho **“O Vencedor ?”** e o conjunto dos *assemblages* premiados na IV Bienal de Paris. Esse conjunto foi motivo de controvérsia no processo de seleção do XIV Salão Nacional de Arte Moderna do MEC⁸².

A construção **“O Vencedor ?”** (il. 42) mostra no conjunto dos *assemblages* uma diferenciada apresentação formal, coordenada pelo suporte escultórico realizado pelo cabide de pé, na intenção do *ready-made* duchampiano que, num entrelace, no capacete se completa. Ao cabide de pé agrega-se um quadro de construção pictórica, cuja imagem apresenta, invertidamente, o ícone do perfil do pássaro criado por Antonio em **“Projeto para um vôo de ataque”** numa alusão humana. Indicando também esse perfil a possibilidade da representação de parte de um mapa, pintado nas cores azul, vermelha e branca, vendo-se do seu lado direito a sugestão do entrelace entre as imagens de um cogumelo atômico e do cérebro humano.

O artista, com as obras premiadas em Paris, consolida e confirma sua criação através do processo do *assemblage*, como a marca criada para sua obra dos anos 60. **“Programação para um assassinato”** (il. 43) apresenta diferentes ícones formados por Antonio: a figura do gato ou da gata, a imagem criada para o raio, o perfil da criança, o coração, o perfil do homem narigudo de **“O meu espelho”**, - figura de possibilidades

⁸¹ Equiparada pela forma e mobilidade à chama, a **língua** é interpretada em algumas situações por povos da África negra como órgão criador do verbo; e de maneira geral, sob o ponto de vista da fecundação, relacionada à chuva, ao sangue e ao esperma.

⁸² Ver: Polêmica à vista no Salão Nacional de Arte Moderna. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 1965, 14 mai.

semi-humana ou humana que no relevo estofado mostra a possibilidade da significação conjugada com os procedimentos da expansão do espaço plástico. Trabalho coordenado por uma original utilização da “história em quadrinhos”.

“Um pouco de prata para você” (il. 44) agrega também na relação signo-matéria o relevo estofado como uma situação plástica expansiva. A imagem mostra o personagem com tarja na boca criado pelo artista sendo revelado no quadro superior direito, chorando. Obra que mostra a figura da caveira, do coração, do revólver, do osso, da garra, e de uma outra forma particular de “dedo que aponta”. Nessa produção os ambivalentes sentimentos que a relação simbólica do coração e da caveira representam. Com o título indicando uma “pista” para a leitura desse trabalho.

A figura do “general” em “**General, o punho quebra !**” (il. 45) responde à significação numa forma objetiva e exemplar de crítica e revelia, na reflexão à realidade política brasileira, cuja chefia da nação estava determinada pela figura absoluta do “general do exército”. Contando essa obra, objetivamente, com a informação contida no título.

O processo produzido para os *assemblages* apresenta outras situações de características temáticas e formais semelhantes. “**O bebê enigmático**” (1967) e “**O inquietante rival**” (1966) particularizam a questão do nascimento, do começo, da plenitude das possibilidades, da simplicidade natural e da inocência. Apontam essas produções uma plástica comparável, com a representação do mesmo perfil de criança⁸³, o mesmo sistema de planos e cores, assim como outras matérias.

Perfil de criança que “**O inquietante rival**” (il. 46) informa pintado na cor branca, sobre um plano retangular contendo uma pintura que sugere a criação do reflexo do perfil infantil apresentado, coberto por uma máscara na região do nariz e olhos, pintada na cor vermelha: perfil encimado pelo objeto de uma chupeta agregada a matéria do suporte preto da produção. A imagem da criança está contornada por um rolete confeccionado com

poliester, que no ângulo direito inferior está ornamentado por um laço de fita de cetim vermelho. A obra comunica a legenda “**Criança**”, abaixo da moldura de poliester que margeia a imagem da figura infantil.

“**O bebê enigmático**” (ils. 47, 48, 49 e 50) comporta a divisão do espaço em dois planos retangulares mostrando as pinturas das imagens de dois rostos de bebês, que possibilitam narrar situações vinculadas a simbólica da criança, que a imprevisão da modernidade determina uma variada possibilidade de significados para o nascimento, o começo: a dependência na plenitude das possibilidades que a comunicação do nó atado e do outro escorregadio apresentam. A obra mostra a forma da mão criada pelo artista em “**Você escapando**” apontando para o nó atado, em relevo na cor vermelha e situada no canto superior esquerdo. Os bebês estão apresentados um em cada plano. O plano inferior apresenta no canto do lado direito a figura de um deles, pintada na cor vermelha com uma tira na cor cinza e enviesada no ombro esquerdo. O outro está localizado no centro do plano superior, pintado na cor preta e envolto numa ilusão pictórica de emanção de luz, com sua imagem refletida como se fosse uma “aura”. São planos na forma de compridos retângulos divididos por uma tira estreita de madeira, que contém agregadas aplicações de 15 pregos, separados proporcionalmente e com os espetos em exposição, indicando a possibilidade de uma atitude simbólica agressiva para a significação. Esta produção conta para sua infomação com a palavra, através do título e da legenda centralizada abaixo do bebê de cor preta: “**DIAS - DAYS**”. Esse *assemblage* sugere uma possível leitura do nascimento e sua problemática na realidade contemporânea. A legenda indicada em duas diferentes línguas, a portuguesa e a inglesa, possibilita outra particularidade para a significação: são palavras interligadas por linhas que sugerem setas, com a diferença linguística mostrando uma relação de sentido universal para a questão, possibilitando uma alusão ao nascimento de Antonio como artista, sugestão que a legenda oferece numa

⁸³ Sobre a simbólica da criança, ver: LEXIKON, op. cit., p. 68.

avaliação a partir de seu reconhecimento pela crítica internacional, com a divulgação e valorização da obra de Dias no sistema universal da arte, que a insinuação bilingüe parece querer significar, e também como um símbolo particular da ação vivencial realizada pelo artista quando rompe com a questão regional e parte para um vivência de sentido universal; que o título também sugere, devido as criações elaboradas nas propostas pós-nova figuração, consideradas como enigmas pela crítica e realizadas assim que o artista partiu do Brasil.

A temática do poder e da violência está novamente apontada na série **“a morte americana”**, já referenciada, e muito divulgada em exposições internacionais. A possibilidade da significação se impõe na força, no poder e na violência do sistema sócio-econômico e político que o artista convive, que a produção **“A morte americana: Bamboo”** (il. 51) mostra numa relação com o poderio do capitalismo americano. Esse trabalho indica a presença do personagem criado para a obra **“O ataque que passa”**, centralizado superiormente e em destaque; personagem com possibilidades de ser uma consequência da figura criada para a pintura **“Glutão”**, de 1963. A totalidade dessa obra possibilita a representação de uma pretensa aeronave. Figuras de duas caveiras encontram-se agregadas ao ícone do diagrama, ladeando cenas com partes do corpo humano que parecem flutuar e se localizam na parte inferior do trabalho, cujo espaço geral está dividido nos quatro fragmentos da cena. As duas partes superiores indicam possíveis representações de rodas de uma aeronave, encimada pelo personagem criado. Nesta série pode-se apontar um relacionamento com a violência promovida pelo crescimento da ciência e da tecnologia, no apoio às guerras e destruição humanas, entre outras possibilidades relacionadas à esta questão.

“Emblema para uma esquadrilha assassina” (il. 52) e **“A porta está aberta”** (il. 53) apontam a mesma possibilidade da significação que a obra **“Bamboo”** oferece, com a

imagem do personagem realizado repetindo-se na primeira, em destaque e centralizado, sobre a representação de uma situação que possibilita a ilusão de uma ação indicada na figura de uma mão que puxa um sugestivo cordão e na do rosto que possibilita a imagem de um estrangulamento. Obra que mostra os ícones do osso e do falo. “**A porta está aberta**” contém a presença de três figuras da caveira, distribuídas nos três planos criados no espaço do objeto, que na intenção da apresentação de uma aeronave procura se comunicar.

Na escuridão (il. 54) expõe a simbologia da noite na aventura do amor e do sexo, que na sugestão prazer / dor encontra os ícones do raio vermelho, da nuvem branca, da boca que suspira, do falo, da cama, dos arames que ferem, do osso. Relacionando-se este símbolo com a escuridão misteriosa, o irracional, o inconsciente, a morte, como também com o seio materno, fecundo e acolhedor. Construção elaborada com três planos retangulares espaçados na vertical, com o do centro agregando uma caixa que se expande para fora da superfície do plano, contendo pedaços de arames sobre tecido. Arames que ferem, boca que suspira, falo, cama.

“**O Herói da Montanha**” (il. 55) mostra diferentemente uma forma emblemática de um único quadro, numa apologia ao personagem do herói, de possível direção ao anterior personagem guerreiro dos desenhos, aquarelas e pinturas em suporte de gesso de 62-63: similar da temática estabelecida para a questão apontada. A simbólica da montanha contribui com a possibilidade prevista nas interpretações de Teillard que “*assimila a montanha à elevação interna, ou a transposição espiritual da idéia de ascender. Na alquimia, por outro lado, referem-se quase sempre à montanha oca, cuja caverna é o “forno dos filósofos”⁸⁴.* Uma sugestão para a significação que apresenta uma síntese refletida no movimento dual

⁸⁴ CIRLOT, op. cit., p. 385–386.

da vida. Portando o simbolismo mais profundo da montanha⁸⁵ um caráter sagrado, que mostra a idéia de massa como expressão do ser e a verticalidade. A maioria das tradições tem esse profundo símbolo. O Monte Meru dos hindus contém uma simbólica que o considera de ouro, supondo-se sua localização no pólo setentrional, reforçando a idéia de centro e especialmente para ligá-lo à estrela polar. Segundo Schneider, “*essa montanha polar aparece em outras tradições e sempre simboliza o eixo do mundo*”. Considerada montanha suprema celeste, é apontada ainda por esse teórico “*como correspondente a Júpiter e assimilada ao princípio ou número um. Existe também a montanha relativa ao número dois, concernente tanto a Marte como a Jano, quer dizer, a Geminis*”⁸⁶. Integrando-se essa simbólica a idéia dos “dois mundos” (Atmã e Bouddhi), “*dos dois aspectos rítmicos essenciais da criação manifestada (luz e trevas, vida e morte, imortalidade e mortalidade)*”. Esta montanha contém dois cimos, representando visualmente o sentido ambivalente e dual da questão. A montanha forma uma mandorla (intersecção do círculo do céu e da terra), “*a qual constitui o crisol da vida, encerrando seus dois antípodas (bem e mal, amor e ódio, fidelidade e traição, afirmação e negação, números 2 e 11 – 1 mais 1, construção e destruição -)*”⁸⁷. Trabalho que se utiliza do relevo estofado na ampliação do espaço, apoiando-se em suporte de superfície planar, contornada por uma moldura estofada. A imagem mostra na sua totalidade a possibilidade da apresentação de uma figura masculina lutando na busca da transformação espiritual numa síntese ascendente, que encontra a sugestão da montanha oca, cuja caverna é o fogo dos filósofos.

⁸⁵ **Montanha:** “*A diferença de significações atribuídas ao simbolismo da montanha deriva, mais que da multiplicidade de sentido, do valor dos componentes essenciais da idéia de montanha: altura, verticalidade, massa, forma. (...) A verticalidade do eixo principal, ..., do cimo à base, identifica-a com o eixo do mundo e, quanto ao anatômico, com a coluna vertebral*” (...). “*Por erguer-se quase sempre junto às nuvens, a montanha é símbolo da junção do Céu e da Terra e também da ascensão espiritual (como a escada) e do grau supremo de desenvolvimento a ser alcançado com muito esforço*”. Ver: *Ibidem*, p. 385–388 e LEXIKON, op. cit., p. 141.

⁸⁶ CIRLOT, op. cit., p. 386.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 387.

Um *assemblage* para um auto-retrato se realiza na produção “**O meu retrato**” (il. 56) de 1966, com a dependência simbólica do nó atado relacionando-se com a possível representação de um par de asas, na oferta da liberdade e da dependência como “iscas” para a significação: cada asa situa-se nas laterais direita e esquerda de uma caixa contendo arames pontudos, com um símbolo fálico se expelindo da lateral–frontal da caixa, componentes localizados como agregados que permitem a ampliação do espaço na obra, para além da superfície do plano trabalhado.

A forma da caixa foi explorada para a temática do amor–erótico nos trabalhos “**No meu jardim**” (il. 57) e “**Solitário**” (il. 58), utilizando-se o artista de materiais referentes a uma nova sociedade pós-industrial. Temática sublinhada por uma lúdica ironia, de sinais anedóticos e espaço corrompido.

Os *assemblages* de Dias são criações apoiadas na linguagem da história em quadrinhos, considerando as possibilidades comunicativas deste recurso informativo na relação criador/receptor, na intenção de uma ação crítica e plástico-narrativa para informar. Situação utilizada pelo artista também nos desenhos, pinturas e colagens executadas para a produção da Nova Figuração. Com a relação forma/conteúdo contendo os procedimentos executados.

Essas criações apresentadas independentemente ou consideradas numa proposta conjunta, subsidiam-se do conceito informativo-formal dos “quadrinhos” como se o artista procurasse contar uma história de forma não linear, mas observando os diferentes pontos de vista e condições para a construção da idéia na imagem integral. História apresentada na obra: isolada ou no conjunto da produção.

O objeto proposto por Gullar, impondo-se nos *assemblages* de Dias.

4.4 OS DESENHOS: UM CAPÍTULO À PARTE

Antonio, decididamente dedicado ao desenho, executa seu processo e sua produção definindo-se pela participação desse importante componente na construção de seu objeto artístico. Essa linguagem vai ser utilizada nos *assemblages* criados numa relação com a técnica da história em quadrinhos, que o artista exercitava quando criança.

Uma significativa produção de desenhos é conduzida nos nanquins, aquarelas, guaches, diferentes tipos de lápis, desde sua assumida iniciação. Linguagem praticada como exercício estrutural e verificada em seu processo como fórmula básica para a premissa desejada ou produto final de uma idéia, no entrelace com a colagem ou a pintura. Experimentando-a, inicialmente, em situações que se reportam à tradição quando se apropria de gêneros tradicionais como a natureza morta e a paisagem.

O desenho - componente conceitual de fato - que o artista se inicia e que nunca abandona, mesmo na invisibilidade de sua presença. Afirmação que vai estar bem evidente na produção pós-nova figuração “O poeta e o pornógrafo”, com esta proposta apresentando-se em três diferentes modos: o desenho propriamente dito, a escultura e uma instalação. O que endossa a importância inafiançável deste modo na criação da plástica do objeto artístico, o ponto original de qualquer trabalho, já que a “cena” precisa ser desenhada para que sua forma se revele, mesmo que o esquema físico/visível/convencional não se forme. O conceito desenho afirmando-se como uma condição da plástica. O sentido desenhar na conquista do todo – a construção do pensamento – a construção da estrutura. O arquitetar.

Os primeiros desenhos foram criados em 1960, com Antonio desenhando nas pranchas de madeira no atelier de Goeldi. Praticando-o em cartazes e ilustrações para livros. E, informa-se para esse primeiro ano três paisagens e a simbólica produção “Ventre”, cujas

imagens apresentadas levam ao reconhecimento da possibilidade de integração entre os processos da abstração, representação e simbólico, na criação e leitura do objeto bidimensional.

As paisagens expressam a necessidade do artista em criar um espaço plástico atualizado e próprio. As duas **paisagens em guache a cor sobre papelão** (il. 59 e 60) indicam a investigação do espaço, da cor e do signo, que ocorrem nos desenhos elaborados até 1963, na argumentação da idéia para a significação da proposta. A cor “terra-sol” construída pelo artista nas duas paisagens, apresenta-se na mistura do preto, ocre, amarelo, laranja, vermelho; prendendo-se “Ventre” à cor “terra-sol” e à matizes diferenciadas, com espaço de planos delimitados pelas imagens componentes da idéia veiculada. Cor deslocada e explorada nas pinturas em relevo de gesso de 62/63. O artista possibilita com o experimento da cor sugerir uma “mancha-signo”, que numa leitura múltipla sugere nas obras “sem título” de 1960 (il. 61) e em “Paisagem” de 1961(il. 62) a situação da representação e da abstração na conquista do signo e sua significação. Um estudo forma/conteúdo que a matéria da cor, do material e modo utilizados se interagem na construção de um equilíbrio para a imagem , num entrelace de possibilidades.

Os experimentos com o desenho servem para exercitar a busca da autonomia na criação, que entre a “mancha-signo” e a especulação do espaço vai se dar. Dias explora cor, textura, superfície, espaço, plano. Apropriando-se o artista da imagem figurativa na ocupação de um lugar indicativo para a significação, que logo se introduz e vai ser absorvida na produção elaborada para sua participação no movimento da Nova Figuração. A figura agregando-se, paulatinamente, ao espaço plástico processado. Ícone particularizado, mas construído da apropriação de signos convencionais e ditados pela cultura que convive.

Nos desenhos produzidos pós-64 busca uma relação com o processo da *assemblage*, num rompimento com a estrutura linear, numa comunicação explosiva que transmite sinais conjugados à temática convívio, às lembranças e ansiedades exploradas por um jovem que entregava-se à experiência artística como caminho de viver. Expõe cenas partidas, fragmentadas, na conjugação obra/objeto/idéia, dirigindo-se à técnica da história em quadrinhos, aqui representada pelo “gibi brasileiro” da “cultura tupiniquim”, de configuração própria.

As histórias contadas nas imagens produzidas nos desenhos e *assemblages*, cuja proposta plástica teve que contar com o conceito advindo da sistemática comunicativa da história em quadrinhos, partiram da necessidade que o artista sentiu para comunicar a idéia, que a narrativa plástica mostra no deslocamento dos propósitos de uma linguagem da comunicação de massas, depositária da cultura popular mediana. Procedimento que apresenta na divisão dos quadros, a possibilidade de se informar uma história na união do todo praticado, que a divisão de planos dos desenhos “**Baton Rouge**” e do “**sem título**” relacionado a “imagem-memória do sertão” mostra-se numa imagem que lembra a narração das histórias infantis de príncipes e princesas, localizadas nas ilustrações dos livros para crianças. Leitura de uma simbólica primitiva juvenil, que Antonio também proporciona no desenho “**Adeus**” (il. 63), efetuado com guache, aquarela e lápis sobre cartão, que se utiliza dos ícones figurados na imagem num encontro com a palavra.

A proposta para os desenhos produzidos pós-64 mostra a relação com o processo da *assemblage* de forma esclarecida nas comunicações produzidas no final de 1963: “**Meu amor vermelho e preto**” (il. 64) e “**Auto-retrato com bagagem**” (il. 65) absorvem o processo dos quadrinhos na informalidade da divisão dos planos narrativo-plásticos. Indicando o nanquim e aquarela sobre papel, “**sem título**” (il. 66) de 1964 na divisão

ordenada dos vinte quadrinhos elaborados, sinais localizados em posteriores produções do artista para a poética dos anos 60, imagens que independentemente se relacionam.

O artista descreve a situação contraditória do relacionamento entre o animal doméstico e o homem no entrelace entre uma condição cômica, juvenil e amorosa. Os desenhos **“Sonho de cachorro”** (il. 67) e o **“sem título”** (il. 68), mas legendado por **“Cara madame a apologia do sexy cat é um fato sociológico evidente”** e **“Cult ”**, ambos em nanquim e aquarela sobre papel, impulsionam essas características nos ícones do processo plástico empregado: o brincalhão cachorro que morde o violento cangaceiro, brinca com o sapato e “*pensa no osso*”, com o ícone da caveira indicando um encontro com a “*memória do cangaço*”, visto na figura do chapéu com estrela. Desenhos que apresentados por fragmentos, mostram na frontalidade primitiva promovida pela perspectiva da criança e de culturas não submetidas a sistemas idealizados, o encontro do espaço que serviu para resumir a informação. Indicando o artista o fato sócio-cultural na realidade do animal: a apologia do “*sexy cat*” que inclui a “*madame*” na possibilidade de um perfil sexual para a mulher; a relação com a nova situação sócio-política apresentada na imagem da figura do militar estirando a língua com vestimenta azul, vermelha e branca; o ícone legendado da bomba e o simbolismo que a figura da máscara⁸⁸ pode representar para a artificialidade da nova condição sócio-cultural e urbana. Contém a máscara uma simbologia antiga, voltada para as práticas mágicas na representação de espíritos e poderes personificados de animais e homens, muitas vezes acentuando-se determinados traços estereotipados do caráter, significando nos sarcófagos do final da Antiguidade o “*espetáculo da vida*”. As máscaras, atualmente, são vistas como símbolo da ocultação do eu sob um rosto artificial. Essas propostas possibilitam poetizar uma comicidade juvenil e irônica.

⁸⁸ Ibidem, p. 136.

“**Animal no fosso**” (il. 69) de 1961, informa a “mancha–signo” e mostra também a condição do animal, com a significação sendo possibilitada pela colaboração do verbo, que a ambivalente condição da violência na possibilidade de se domesticar para uma dependência se promove na relação forma/conteúdo. O fosso que domestica. Situação de dependência mostrada na relação homem–animal, que em 65 encontra o “**sexy–cat**” do desenho “**cult**” e “**Vida de cachorro**”. Significação comunicada posteriormente em “**God–dog**”, produção do artista pós-nova figuração, localizada em diferentes modos.

A proposta “**Tudo**” (1965) (il. 70) sintetiza o conceito norteador do procedimento artístico que o artista construíra, sinalizada no significado titular. Localizando-se os ícones desta imagem em “**tudo**”. Aqui compreendido na ambivalência da totalidade. A construção do todo na conjugação das partes componentes do processo. A significação da Criação. Desenho construído com a imagem de diferentes ícones criados pelo artista: o morcego, a caveira, o coração, o ícone “**ela**”, a legenda mala com sua simbólica e uma sugestão a significação localizada na produção pós–nova figuração “**The tripper**”, mostram a integração que o artista requisita para sua proposta total.

Os ícones desenhados para “**O soldado, o que pensa?**” (il. 71) comunicam a violência na vivência alienante do soldado, que o título sugere para a significação.

O lado bom e amoroso do relacionamento humano na realidade da vida está indicado nas obras “**Pequeno presente para a sua noite: um rosto mascarado**” (il. 72), “**Carta**” (il. 73) e “**Aqui uma mala**” (il. 74), que na primeira se localiza nos sentimentos do amor erótico, com as outras duas movimentando auto–referenciais da realidade convivida depositados nas memórias, lembranças e situações das relações afetivas sugeridas nas cartas e nos objetos guardados ou carregados dentro da mala.

Os desenhos elaborados no ano de 1966 mostram a confirmação do processo efetuado por Antonio Dias nos procedimentos para uma ruptura com a representação linear do

desenho tradicional. Momento sublinhado pela figura da mulher na temática do amor erótico que a personagem “Ela” impulsionou. Personagem representada repetidamente no perfil feminino criado pelo artista para a produção do movimento da nova objetividade. Nesses desenhos não mais a ela de 1963 representada pela cachorrinha. Aqui, o perfil situado em “**Prefiro Ficar Com Você**”, que em 66 se apresenta em “**Um homem passando**”, e no “**sem título**” (il. 75) com a legenda “**Murder, hero, love**”: imagem localizada no quadro superior à direita do espaço trabalhado, que dividido em quadrinhos parece comunicar a disputa do amor entre a mulher e o herói, com o “verbo” colaborando para uma ambivalente significação.

“**Ainda olho, ainda falo !**” (il. 76) também de 1966 mostra na cena programada o ícone “ela” 2ª versão, em duas situações e localizadas superiormente, ladeando o ícone do coração. Com as legendas “**Ela**”, “**Olho**” e “**Falo!**” indicadas nos quadrinhos. O plano espacial inferior apresenta a figura masculina em duas versões, na representação de uma situação de derrota: uma que contém a legenda “**falo**” com a figura de um homem alado informando uma condição de doente, com o braço enfaixado e os ossos da perna e do outro braço expostos, acompanhado da figura do já comentado ícone do gavião; a outra versão masculina com a legenda “**olho**” mostra um rosto de caveira com o peito do homem contendo o ícone do coração e a figura de um olho representado às costas. A violência do amor aqui comunicada fortemente na significação do verbo e dos ícones narrados: coração, caveira, doença, “morrer de amor”, paixão.

A aquarela e nanquim sobre papel, “**sem título**” (il. 77) elaborada em 1967, orienta-se pela temática sexual, com o ato sexual sendo realizado simbolicamente, com a imagem figurada sendo mostrada na objetividade do acontecimento, com ícones particularizados de partes dos órgãos sexuais do homem e da mulher reunidos a outras situações que se conjugam à simbólica desejada e relacionados na sequência: representação de nádegas de

um personagem na posição sexual, localizada em cima da imagem de uma cama, vendo-se a seu lado direito a figura de um gato preto; ícone de um pênis na posição sexual; figura masculina alada saindo de uma cama com o travesseiro manchado de vermelho, lembrando sangue.

A produção de 1967 conta com uma abordagem que aciona a questão da violência social estabelecida pelo autoritarismo vigente, condutor das guerras, das revoltas e movimentos sociais que aconteciam mundialmente como uma marca do momento. Realiza Antonio diversos desenhos condicionados à temática da violência promovida pelo sistema sócio-político que convive, particularizando-se com a criação da série americana. Na aquarela e nanquim sobre papel, “**sem título**” (il. 78) a apresentação de uma imagem composta por diversos elementos figurativos elaborados em cima da representação de um diagrama: o braço com atadura, a cruz do enfermo, os pedaços de carne, o osso, comportam a significação da violência promovida pelas guerras na leitura dessa proposta.

A questão da violência urbana se apresenta em “**Policia**” (1967) (il. 79) e na serigrafia “**Batalha**”, sem data (il. 80): uma possível revisão do desenho “**sem título**” de 1967 em nanquim e aquarela sobre papel (il. 81), cuja questão encontra-se reduzida em “**Batalha**” no ícone da caveira e do coração para a consolidação da sinalização.

O desenho a nanquim e aquarela sobre papel de 1968 e “**sem título**” (il. 82) sintetiza alguns dos principais ícones elaborados para a produção da “nova objetividade”: o gato, o seio da mulher, o raio, o osso, o diagrama, as cores vermelha, preta, branca, amarela, “a possibilidade da realidade da cor rosa na pele do seio da mulher”.

4.5 UMA POÉTICA ENTRE O BEM E O MAL

O artista Antonio Dias põe em prática um fazer a partir de uma posição ética, empreendendo assim uma ação crítica-sócio-política. Dirige suas atenções à conjugação da problemática da época com o processo artístico, buscando significar sua obra através de novas possibilidades materiais, espaciais e pictóricas. Ao expor suas idéias de forma contundente e inovadora, conjuga matéria-conceito, mostrando numa nova configuração artística uma imagem própria, proporcionada pelo distanciamento do fazer tradicional, que exclui a condição contemplativa, contando para isso com o processo do *assemblage* para a criação veiculada no movimento dos anos 60.

A presença de novas matérias e procedimentos permite o rompimento com o espaço pictórico e escultórico, numa passagem objetivada por uma imagem que narra e expõe as questões relacionadas à realidade, através de sinais. A obra contém uma ação crítica que abrange ao mesmo tempo questões universais e singulares, apresentada numa forma que desfigurando a tradição, traduz a conjunção fazer/idéia, numa relação construção/participação sócio-política. Mostra e denuncia questões contidas no momento vivido objetivamente, apresentando a obra real no objeto criado.

A imagem elaborada articula a figura para uma narrativa plástica, que aponta para um simbolismo criado pelo artista. Sua obra, que pode ser ou não no plano, se utiliza sempre do simbolismo já mencionado, mostrando intensa liberação do fazer.

Utilizando-se de novos materiais, introduz produtos não convencionais na tradição artística, produzidos por um sistema industrial que, estimulado pelo avanço tecnológico e científico, permite novas invenções. O poliéster, a espuma, a massa acrílica, as tintas industriais sintéticas, o tecido, o arame, o prego, a fórmica, etc, são matérias

conquistadas, que ajudam a explicitar a significação, colaborando com a leitura da poética executada.

Diferentes ícones foram criados por Antonio, numa recriação formal orientada pela convenção simbólica estabelecida pelo sistema cultural com o qual se relaciona. Seus ícones relacionados a significações estabelecidas culturalmente, se assemelham às formas elementares convencionadas, e formando um conjunto simbólico realizam-se na intenção de comunicar a idéia processada.

No resumo da dicotomia bem/mal, amor/ódio, visando a essência da questão, os personagens simbólicos e ícones criados manifestam situações relacionadas à vida, apropriando-se Antonio não da “roda de bicicleta”, como Duchamp, ou das “latas de sopa”, como Warhol, mas das figuras ancestrais da caveira e do coração, signos elementares da permanente dialética humana que a realidade contemporânea problematiza. A caveira e o coração constituem para o artista as principais figuras da simbólica por ele elaborada, e se dão a perceber em múltiplas situações, por exemplo: amor x ódio, poder x submissão, violência x erotismo.

“Uma poética entre o bem e o mal” se constitui numa abordagem significativa de um momento social marcado pelas questões afetivas e materiais da sobrevivência humana. Este momento corresponde ao surgimento de uma nova sociedade, a partir da profunda expansão do sistema capitalista, que dá origem a um novo processo de estruturação de relações no mundo ocidental. Uma das decorrências desse processo de transformação é a mudança do modelo de família, até então vigente. O jovem artista produz nessa época a colagem “**Família ?**” (il. 83), datada de setembro de 1963, ao mesmo tempo contundente e suave, para criticar esse novo modelo. Esta colagem sugere a presença, a partir do uso de diferentes materiais, das figuras masculina e feminina como premissa básica da questão incluída no título da obra, com suas representações ladeando a representação da cruz latina,

proveniente da cultura em que o artista se insere. Contribuem com a significação os sinais do pênis e da vagina construídos com parte de objetos industrializados, retirados do consumo e do lixo produzido pela nova sociedade.

A questão do amor e do erotismo é abordada tão logo Antonio incorpora a atividade artística como vivência e participação social. Esta questão encontra na figura da mulher, um ícone conquistado do espaço real para o espaço da arte, que as obras **“A pequena virgem”** e **“A pequena prostituta”** abraçam na perspectiva da problemática sexual. É importante registrar a presença da problemática feminina marcando forte presença na produção do artista. O desenho **“Ela”**, por exemplo, aborda a condição da mulher na nova sociedade, ao mostrar a figura feminina na expressão feroz de uma cadela que manipula um fantoche representativo da figura masculina.

Outros trabalhos, como as colagens **“Boneca de pano”** (il. 84) e **“Minha boneca”** (il. 85), ambas de 1963, tem como constante a representação da mulher na multiplicidade de suas facetas e dos papéis que assumem em nossa cultura.

A relação entre homem-mulher também faz parte da temática de suas obras. O amor entre eles, abordado em seu aspecto espiritual, está codificado na forma primitiva inicial do desenho-aquarela **“Baton rouge / Te amo”**, que o artista dignifica na simplicidade da forma apresentada. A obra **“Projeto para um vôo de ataque”** indica a possibilidade da conquista amorosa, simbolizada na figura alada que aqui se pensa ser o gavião; na figura do coração alado legendado por **“Fuja coração!”**; nas figuras da “garra que agarra” e da híbrida imagem de cor branca que possibilita uma configuração composta por pássaro e coração. **“Ainda olho, ainda falo !”** expõe a discórdia amorosa. Aqui uma narrativa plástica da dicotomia amor/ódio nas relações do “coração”, operadas por homens e mulheres de um contexto universal, com o ícone do olho possibilitando a visão espiritual da situação, cujos seus diferentes significados indicam *“a simbólica da lua , do sol, do*

espírito, do instrumento da expressão psico-espiritual; simbolizando a visão ampla e a onisciência. Indicando-se na iconografia cristã “os olhos nas asas dos querubins e dos serafins como a força de penetração de seus conhecimentos”⁸⁹.

O amor em “**A possibilidade de respirar**” (il. 86) com a legenda **com amor**, mostra o perfil do ícone do homem-gavião relacionando-se com os outros sinais expressos: a forma canina reportada ao humano, a risonha caveira, a fumaça preta saindo da cabeça do homem-gavião, a figura do tubo de respiração possibilitando a leitura titular, o ícone do coração relacionado como informação básica, uma possível marca criada pelo artista para uma temática amorosa e particular localizada abaixo da legenda. Marca que se desloca, numa sugestão, à criação localizada em “**Seus olhos novos**” e indicada no ícone formado pelo retângulo preto com dois olhinhos de vidro colados, formação também indicada na colagem “**Minha boneca**” e situada acima do símbolo fálico construído no centro da boneca, que na abordagem do feminino sinaliza com um fragmento do real: uma “ficha de reserva” com a legenda **Ficha de reserva Sim Aceito sua oferta** e localizada abaixo do símbolo fálico, numa alusão a prostituição feminina. “Marca-ícone” encontrada, ainda, no *assemblage* **não identificado** (il. 87) e situada no ícone do coração elaborado em tecido estofado, que conquista a expansão do espaço no objeto construído.

A alusão ao erótico é mostrada no desenho “**O corpo ferido**” com os ícones próprios sendo indicados por seus detalhes anatômicos numa referência ao ato sexual. O desenho “**Em cima da cama**” (il. 88) retoma o tema numa auto referência cômica, com a cena superior mostrando um ícone fálico e do órgão sexual feminino agregando-se a outros ícones. A hipótese da auto-referência foi levantada a partir da localização, na legenda, da letra “**A**”, no quadro inferior, que se destaca numa expansão circundada por uma possível moldura, que enquadra a cena com um personagem imaginado com sugestão de braços

⁸⁹ Ibidem, p. 148.

abertos e a possibilidade de uma cabeça na cor vermelha, que estira uma língua como se fosse um símbolo fálico e contém a legenda; personagem que agrega-se com a cena superior num entrelace com a figura de um possível “fantasminha-caveira”, talvez uma representação criada pelo artista para representar a figura masculina nessa situação. A representação da figura masculina, como já visto, é também levantada por Dias em diferentes ícones e múltiplas situações, com a possibilidade desse personagem estar localizado em 1962 na obra **“Personagem”** (il. 89), um estudo elaborado com tinta guache sobre tecido. A legenda **“A”** foi utilizada pelo artista em outras produções, apontando a possibilidade da auto-referência, e pode ser vista na obra **“A luta diária”** como uma sugestão para essa questão.

O desenho **“A História errada”** (il. 90) aponta para a possibilidade da temática erótica do ponto de vista de uma disputa violenta, com o ícone do pênis destacado no segundo quadro da parte superior da superfície do trabalho que numa alusão ao ato sexual, se encontra com o ícone do púbis de uma mulher, situado no segundo quadro inferior. Duas legendas se apresentam no desenho da história, dando-lhe significado. A primeira: **O que ele disse: “Ganharei este jogo!”** faz parte do quadro em que há um falo como figura ícone principal; a segunda legenda: **O que ela disse: “Eu quero ser uma gata”** junta-se ao ícone do tigre⁹⁰. Os outros dois quadros contém imagens de situações relacionadas ao poder da força e da violência, inerentes à problemática sexual humana. O do lado superior direito da superfície do trabalho, encontra-se a figura da maleta com um revólver e a figura de uma caveira introduzida numa cruz invertida. Esta figura se conjuga com a cena do quadro inferior, que sugere a representação da mulher em sua 2ª versão, de costas e entrelaçada por uma figura, possível, de algema.

⁹⁰ **Tigre:** “É símbolo da força e da ferocidade, tanto no sentido positivo como no negativo. Na China, o tigre é inicialmente o espírito protetor da caça e mais tarde da agricultura” Ibidem, p. 191. Também na China símbolo da escuridão e da lua nova. “Associado a Dionísio”. CIRLOT, op. cit., p. 571. “Símbolo da cólera e da crueldade”. Idem.

“Nota sobre a morte imprevista” explora a problemática da violência humana que marca a sociedade contemporânea e seu ambiente através dos ícones da caveira, da “carne maltratada” mostrada no relevo estofado, no homem com máscaras contra gases, no cogumelo atômico, na garra. Esta mesma temática nas produções “sem título” (il. 91), “Homem destruindo foguete” (il. 92) e “Incêndio” (il. 93) se traduz no simbolismo da torre⁹¹, apresentado na figura da torre de eletricidade, símbolo do poder ou da ascensão para além do comum, e que devido à sua forma é também um símbolo fálico, ao mesmo tempo que, como espaço fechado, simboliza a virgindade, possibilitando várias leituras. Pode-se também considerar a torre como símbolo do pensamento filosófico e da meditação, numa sugestão à busca de uma consciência humana, e comunicada na expressão titular da obra “Homem destruindo foguete”. Nesse trabalho a dualidade da questão conta ainda com a imagem da criança projetada pelo artista e a caveira, com essas imagens sendo utilizadas para mostrar a ambiguidade do progresso científico e tecnológico, que gerou a eletricidade, a energia nuclear, as armas atômicas, o computador, os avanços na medicina.

No âmbito dos relacionamentos sociais contemporâneos, as questões relativas a lucro e poder, que regem essas relações são abordadas com distinção pelo artista na produção da “série americana”.

Com respeito à dualidade, dicotomia ou ambivalência, na essência da questão do bem e do mal que o artista aborda, a sugestão da luta entre prazer e dor é apontada na imagem da serigrafia “Batalha”, pelos ícones do coração e da caveira, que representam a simbologia da relação bem/mal, morte/vida, amor/ódio, belo/feio, sugerida na poética de Antonio Dias para o movimento da Nova Objetividade Brasileira. Confirmando-se esses ícones como a marca da simbólica criada pelo artista.

⁹¹ Ibidem, p. 192.

A utilização por Antonio da técnica dos “quadrinhos” sedimentou no caminho percorrido por sua produção, através da figuração simbólica que foi sendo criada, uma gama de personagens para a história que aqui se conta. Esta técnica somou-se à conquista da expansão do espaço plástico, que a experiência com a colagem proporcionou como um exercício inicial, consolidando o processo de criação. A técnica da colagem que ele apresentou em 1962 na experimental “**Montanha**” (il. 94), um misto de colagem e guache sobre papel, cuja imagem nos remete à experiência com a questão plástica-material da textura na relação com a questão temática abordada.

Antonio apropria-se dos conceitos transmitidos pelos “quadrinhos”, visando a utilização de recursos atualizados que facilitassem o veículo da informação no procedimento da significação. O processo dos quadrinhos que serve à comunicação informativa e de entretenimento, e que obteve um desabrochar com o crescimento da imprensa, na promoção da ampliação dos meios de comunicação a serviço do sistema sócio-econômico-político estabelecido, apontando uma nova forma de lazer e comunicação visual-escrita. Empreendimento estimulado para um novo sistema cultural, que no atendimento à expansiva classe média encontra uma resposta de aceitação e consumo.

A utilização de procedimentos reconhecidos e possibilitados com o surgimento do processo fotográfico, que num deslocamento vão se dar como elementos de contribuição para a linguagem da arte, localiza-se no processo dos quadrinhos na possibilidade da narrativa que o espaço planar da fotografia comunica, quando se permite a visão total da cena a ser comunicada, que na junção dos quadros apresenta a informação pretendida. Para os procedimentos realizados por Antonio isso contribui na intenção de se realizar um espaço real da arte para a informação, e não mais um espaço utópico como na relação moderna da questão arte/vida. Comunicando o artista a criação no espaço da arte,

conquistando o objeto criado na obra real, processado na intenção de uma autonomia conceitual e formal que se relacionasse com a problemática da vida, que a poética de Dias absorveu, observada e vivenciada na realidade que assistia e convivia. Mostrando sua produção possibilidades de uma relação com o conceito patrocinado pelo cartaz publicitário que esse artista praticou, localizada no impacto visual causado pelos *assemblages* de maiores dimensões, no destaque oferecido pela figura simbólica e cores promovidas. Situação que pode amparar e colaborar à conquista da expansão do espaço plástico que Dias promove, na busca de se configurar a significação.

O processo elaborado mostra a formação de uma nova proposta plástica para o sistema da arte brasileira. Não deixando Antonio de apoderar-se dos processos tradicionais e fundamentais, como o desenho, a pintura e a gravura, associando-os a novos conceitos e formas patrocinados pelo desenvolvimento dos novos meios de comunicação, como o processo da história em quadrinhos e do cartaz publicitário, e possivelmente até do cinema, com seus letreiros e legendas, que em “quadros” apresenta a tridimensionalidade imanente da cena na planaridade do “quadro” em 4ª dimensão. O artista na busca de conhecer procedimentos processados no processo moderno encontra no “conceito colagem” um estímulo para o entendimento do todo na construção.

Antonio persegue a relação materialidade/imaterialidade para buscar resultados. Somando-se para isso o procedimento da cor, que o artista determinou como essencial para a poética criada, que na intenção de um significado cultural, real e simbólico vai ser utilizada, assim como os ícones resgatados da cultura que convive. Contando também com o procedimento do “verbo” que ele explora nos títulos e legendas.

Esse artista utiliza-se da inovação material localizada em produtos achados e industrializados; fazendo uso, também, dos mais tradicionais como o nanquim, a aquarela, a tinta a óleo, a tela, o lápis, o papel, que neste momento são produzidos pelo

aprimoramento tecnológico, conquistado das novas descobertas nos procedimentos industriais.

O artista conquistando das saídas arganianas um entrelace de possibilidades.
Reduzindo, expandindo, ampliando o espaço.

5. UM PROCESSO AUTÔNOMO E ABERTO À ATUALIZAÇÃO

O fenômeno da arte, que Argan⁹² esclarece como um campo de difícil delimitação, abrange um circuito cultural compreendido por todas as regiões geográficas habitadas pela comunidade humana, com demonstrações que ocorrem da pré-história aos momentos contemporâneos. A arte realiza-se numa organização que vai configurar a situação de seu sistema, com o espaço real da arte mostrando-se nos meios e modos executados por esta atividade humana; relacionando-se à criação com seu ambiente histórico-cultural.

Argan afirma que o conceito de arte não se define por categorias de coisas, mas um tipo de valor, permanentemente relacionado ao trabalho humano e às suas técnicas, criado no produto de uma relação entre a atividade mental e a atividade operacional, cujo valor está indicado no procedimento artístico conduzido, que esse historiador determina para o objeto da arte na evidência da sua configuração visível, ou seja, na sua forma:

(...) – o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção⁹³.

Esse historiador mostra ainda que “as formas valem como **significantes**, somente na medida em que uma consciência lhes colhe o **significado**: uma obra é uma obra de arte apenas na medida

⁹² Ver: ARGAN, FAGIOLO, Guia de história da arte, op. cit.

⁹³ Ibidem, p. 14.

em que a consciência que a recebe a julga como tal”⁹⁴. Esclarece a importância da história da arte para a história da civilização (...) *“a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor. Na medida em que toda a história é uma história de valores, ainda que ligados ou inerentes a factos, o contributo (...) é fundamental e indispensável*”⁹⁵. E, aponta o movimento contemporâneo como a síntese do moderno, mediante o relacionamento veiculado pelas duas saídas proporcionadas pela vanguarda européia: a construtivista e a da irredutibilidade.

O artista no movimento moderno busca a redução ou a expansão do espaço plástico com o estímulo dado pelo romantismo, afastando-se das ideologias dominantes a quem servia numa relação entre fazeres e idéias. Com esta conduta aproxima-se da natureza humana, passando a realizar sua atividade em torno de seu meio processual.

O movimento das vanguardas que ocorre no processo moderno, levanta e processa diferentes questões na prática e conceito do fazer artístico, confrontando-se com a função social praticada anteriormente, que estava designada pela relação de dependência que mantinha com o sistema clerical e governamental, que efetuava um fazer concretizado na arte da *mimesis*, depositando toda sua atenção à representação do providenciado pela ideologia à que estava submetida.

As inovações conquistadas pelo sistema das artes visuais no século XX, que ocorrem sublinhadas pelos procedimentos da vanguarda histórica, alcançam um comportamento transformador nos movimentos realizados nos anos de 1960; consolidando-se no sistema a apresentação do objeto artístico comandado pela imanência da forma realizada na relação forma/conteúdo, no intuito de se revelar a significação.

Este procedimento é conquistado na produção de Antonio Dias na integração com a história que convive, que o artista se apropria para uma relação arte-vida, manifestando

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

uma ação participativa de atuação ética, política e social. Conquista que ocorre mediante uma vivência escolhida quando ainda jovem dedica-se a linguagem das artes visuais. Conduta que surge inovadora, pois sua produção sempre esteve vinculada a um processo experimental, não submetido às academias ou escolas, realizada por Dias via experiências lúdicas e disciplinadas, praticadas no seio do próprio processo artístico e em consonância com a realidade que vivia. Partindo esse artista de um ponto original, coordenado por um primitivismo natural e singular, que exercita mediante experiências próprias, mas não distanciadas das questões que ocorriam no processo moderno.

Antonio Dias resolve questões apressadas pelas antigas vanguardas e semeadas ao longo do percurso modernista, detectadas na obra produzida por este artista; como a ampliação do espaço plástico para além das condições bidimensionais ou tridimensionais dos limites tradicionais; a redução do objeto ao conceito na imanência da forma; a inserção da temática da realidade vivida num procedimento arte / vida, que Argan estabeleceu em suas premissas a partir da conquista “dadaísta–construtivista”. Conjugando o artista conceito–objeto numa proposta contemporânea autônoma.

O processo operativo realizado por Antonio já nasce objeto, ficando as experiências iniciais como componentes que levam o artista a configurar esse novo procedimento. Apresenta uma forma reduzida, subversiva, que não depende das regras convencionadas, cuja soma das partes é que determina a imagem.

A criação produzida veicula uma linguagem que exige a celebração do objeto, pois esta era uma condição processual do momento, no sentido de se propor uma imagem/ruptura, uma imagem que produzisse a reflexão e a participação múltipla. Uma imagem atualizada, não mais uma imagem para a contemplação; uma imagem ação que deposita na presença física da obra todas as suas possibilidades conceituais. Que conta com o conceito criação como motivo principal de sua existência, mostrando sua proposta o que não se estava

habitado a ver, distanciando-se sua produção em 1968 da objectualidade, apresentando suas atitudes uma outra condição, quando reduz ao procedimento puramente conceitual, a presença física da matéria na forma como rompante principal.

Os sinais expostos na imagem produzida por Antonio Dias foram buscados da realidade que ele testemunhava e convivia com seus auto-referenciais, absorvidas em suas experiências numa forma que articulava a inovação artística e a ação crítica. Dias cria uma imagem de participação múltipla para a relação criador/receptor, de constante atualização, no estímulo ao não conformismo e a não aceitação; fazendo com que o participante busque, interrogue, rejeite; não se prendendo à “embalagens ou produtos”, nem “a restos da presente sociedade de consumo”, mas à questões relacionadas à problemática da natureza e condição humanas e referências particulares, que veicula um procedimento autônomo do fazer artístico, com características próprias e determinantes.

O que determinou esta condição de autonomia está depositado na participação exemplar da obra do artista nas questões ético-sociais e políticas da sociedade vivida e no processo estrutural-plástico-pictórico elaborado para as transformações suscitadas. Participação veiculada na produção realizada para os procedimentos da “Nova Figuração” mediante uma linguagem realista, apresentada numa narrativa figurativa fragmentada, de espaço plástico corrompido, com configuração simbólica e própria. Que absorveu conhecimentos e vivências de sua contemporaneidade, nomeada por estudiosos da época como Realismo Crítico e Realismo Carioca, e caracterizada certamente por Hélio Oiticica como Nova Objetividade Brasileira. Componentes que levam a produção de Antonio Dias a uma condição estético-histórica representativa da cultura artística contemporânea, que naquele momento encontrava-se peculiarmente integrada às propostas da arte ocidental, localizada nos principais centros urbanos do mundo capitalista que **“Nota sobre a morte imprevista”** informa na ambiguidade da questão simbólica promovida pelo artista.

Dualidade apontada na obra “**O Duelo**” (il. 95), e localizada na possibilidade da luta entre o homem herói-guerreiro e o perfil semi-humano do pássaro-gavião.

6. REFERÊNCIAS

6.1 LIVROS

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x - burger (1961- 1981).**

São Paulo : NOBEL, 1983.

_____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970.** São

Paulo : NOBEL, 1987.

_____. **Artes Plásticas na Semana de 22.** São Paulo : Perspectiva. 1976, 326 p.

_____. **Contemporaneidade: das vanguardas à redescoberta da pintura.** In :

Modernidade, arte brasileira do século XX. São Paulo : Hamburg / minC, 1988. p. 109-175.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte.** (Trad. Helena Gubernatis) Lisboa :

Estampa, 1995, 170 p.

_____. **Arte moderna.** (Trad. Denise Bottman e Federico Carotti) São Paulo :

Companhia das letras, 1995. 709 p.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte** (Trad. M.F. Gonçalves de Azevedo) Lisboa : Estampa, 1992. 158 p.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica** (Trad. César Bloom). Teoria da cultura de massa. p. 303-316.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte** (Trad. Cecília Prada e Vera C. Toledo). São Paulo : Perspectiva, 1986. 2. ed. 288 p.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia, 1931. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política** (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo : Brasiliense, 1987. 3. ed. p. 91-107.

BLOK, Cor. **Historia del arte abstrato 1900-1960** (Trad. Blanca Sánchez). Madri : Cátedra, 1992. 3. ed. 302p. (Cuadernos Arte Cátedra)

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985. 211 p.

BRAUDEL, Fernand. **Gramática das civilizações** (Trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo : Martins Fontes, 1989. 506 p.

BURGER, Peter. **Theory of the avant-garden** (Trad. Americana Michael Shaw). Minneapolis : University Minnesota Press, 1984.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel.** São Paulo : Perspectiva, 1990. 101 p. (Coleção Debates)

CANCLINI, Néstor Garcia . **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade** (Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo : EDUSP, 1997. 385 p.

CAVALCANTI, Carlos (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos.** Brasília : INL, 4 v., v. 1 de A à C, coord. Carlos Cavalcanti, 1973. v. 2 de D à L, coord. Carlos Cavalcanti, 1974. v. 3 de M à P, coord. Walmir Ayala, 1977, v. 4 de Q à Z, coord. Walmir Ayala, 1980. (verbetes relacionados à pesquisa)

CHARMET, Raymond. **Dicionário da arte contemporânea** (Trad. Helena e Alfredo Brito). Rio de Janeiro : Larousse do Brasil, 1969. 367 p. (Dicionários do homem do século XX)

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna** (Trad. Waltensir Dutra et al). São Paulo : Martins Fontes, 1996. 2. ed. 675 p.

CIRLOT, Juan–Eduardo. **Dicionário de símbolos** (Trad. Rubens Eduardo F. Frias). São Paulo : Moraes, 1984. 617 p.

Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (Trad. Maria Luíza X. de A Borges). Rio de Janeiro : FUNARTE, Jorge Zahar, 1997. 280 p.

COCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1987. 308 p.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana** (Trad. Thomaz Lopes). Rio de Janeiro : Ediouro, 1997. 282 p.

CÓRDULA FILHO, Raul, SILVA JÚNIOR, Francisco Pereira da . **Os anos 60: revisão das artes plásticas na Paraíba**. João Pessoa : MEC / FUNARTE / UFPB / Grafset, 1979.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Antonio Dias: A trilha da trama**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1979. 48 p. (Coleção arte brasileira contemporânea).

ECO, Umberto. **Obra aberta** (Trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo : Perspectiva, 1976. 288 p. (Coleção Debates)

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**. São Paulo : Perspectiva, 1994. 296 p.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro : Revan, 1993. 3. ed. 135 p.

_____ (org.). **Arte brasileira hoje—situação e perspectiva**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1973.

_____. **Artes plásticas, a crise da hora atual.** Rio de Janeiro : Paz e terra, 1975.

_____. A pesquisa da contemporaneidade. In: PONTUAL, Roberto (org.).
Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira,
1969.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira,
1978. 2. ed. 143 p.

FOSTER, Hal. **The return of real.** London : Cambridge (MA), The Mit Press, 1996.

FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea.** Lisboa : Presença, 1988. 375 p.

GARCIA-BERMEJO, José María F. (dir.). **Marcel Duchamp.** Barcelona : La Polígrafa,
1995. 64 p. (Colección Descubrir el arte del siglo XX)

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura.** (Trad. Otacílio Nunes) São Paulo : Ática, 1996.
279 p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna** (Trad. Adail U. Sobral e M^a Stela Gonçalves).
São Paulo : Loyola , 1992. 5. ed. 349 p.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde:
1960 / 1970.** São Paulo : Brasiliense, 1981.

HULST, Dolf. **Mondrian. Ecole de la Haye . De Stijl.** (Trad. ed. francesa Ilse Hesper).

Paris : Bookking International, 1994. 200 p.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo.** (Trad. Patrícia Farias). Rio de Janeiro :

Editora UFRJ, 1997. 255 p.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil.** Rio de Janeiro :

Raul Mendes, 1975. p. 156–157.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos** (Trad. Erlon José Paschoal). São Paulo :

Cultrix, 1997. 10 ed. 214 p.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna** (Trad. José Bragança de Miranda).

Lisboa : Gradiva, 1989. 2. ed. 135 p.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível** (Trad. José Artur Gianotti e Armando

M. d' Oliveira). São Paulo : Perspectiva, 1971. 274 p.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório.** Rio

de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979. 214 p.

_____. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816–1994.** Rio de

Janeiro : Topbooks, 1995.

NÉRET, Giles. **Erotica Universalis.** Alemanha : Taschen, 1994. 755 p.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro : Rocco, 1986. 134 p.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. (Trad. Sonia Teixeira e Paula Reis) Köln : Taschen, 1994. 239 p.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** (Trad. M^a Clara F. Kneese e J. Guinsburg). São Paulo : Perspectiva, 1979. 2 ed. 444 p.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo : Museu de arte brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, 1978. 263 p.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo : Perspectiva, 1981. 421 p.

_____. **Arte, forma e personalidade**. São Paulo : Kairós, 1979. 145 p.

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo : Perspectiva, 1986. 2.ed. 323 p.

PONTUAL, Roberto. **Antonio Dias, território, trajeto, trama, termômetro (Vida &Arte)**. In: ALMANAC. João Pessoa : Grafset, UFPB / NAC, 1980. p. 23-28.

_____. **Arte brasileira contemporânea** (Coleção Gilberto Chateaubriand). Rio de Janeiro : Ed. Jornal do Brasil, 1976. p. 49-56.

_____. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Rio de Janeiro : Civilização

Brasileira, 1969. 599 p. (Introdução e verbetes específicos)

_____. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand.** Rio de Janeiro : Ed. Jornal do Brasil, 1987. 612 p.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas** (Trad. Mary Amazonas L. de Barros). São Paulo : Perspectiva, 1979. 319 p.

SAGER, Peter. **Nuevas formas de realismo** (Trad. Rosa Pilar B. Santos). Madri : Alianza, 1986. 264 p.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica. Qual é o parangolé?** Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1996. 122 p.

SCHENBERG, Mário. **Pensando arte.** São Paulo : Nova Stella, 1988. 221 p.

SCHMIDT, Joël. **Dicionário de mitologia grega e romana** (Trad. João Domingos). Lisboa : Edições 70, 1985. (verbetes específicos)

SHAPIRO, Meyer. **El arte moderno** (Trad. Aurelio Martínez e Maria Luísa Balseiro). Madri : Alianza, 1993. 208 p.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro : Zahar, 1991. 306 p.

TELES, Gilberto Mendonça . **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis :
Vozes, 1994. 446 p.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950 -
1970** (Trad. Memani Cabral dos Santos). Rio de Janeiro : Paz e terra, 1977. 157 p.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo : Companhia das letras, 1997. 524 p.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Marcel Duchamp: a beleza da indiferença**. São Paulo :
Brasiliense, 1986. 90 p.

WARNCKE, Carsten. **Pablo Picasso 1881–1973** (Trad. versão inglês Michael Hulse).
Alemanha : Taschen, 1995. 2 v. 740 p.

WILSON, Simon. **A arte pop** (Trad. Maria Luíza F. Marques). Barcelona : Labor, 1975.
97 p.

ZANINI, Walter (org.) . **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : Instituto Moreira
Salles, 1983, v. 2.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro : Funarte, 1982. 139 p.

ZÍLIO, Carlos et al. **O nacional e o popular na cultura brasileira–artes plásticas**. São
Paulo : Brasiliense, 1982. p. 11–56.

6.2 CATÁLOGOS

Antonio Dias. Brazilian Government Trade Bureau. A Department of the Brazilian Consulate General. Nova Iorque, 3-20 jun. 1969.

Antonio Dias. Galerie Delta Rotterdam. Rotterdam, 26 maio–26 jun. 1967.

Antonio Dias. Galeria Relevo. Rio de Janeiro, 4–20 dez. 1964. (Texto Pierre Restany)

Antonio Dias. Galerie Kramer. Berlim, 1968. (Texto Mário Barata)

Antonio Dias e Roberto Magalhães. Galerie Debret. Services Culturels de L’ambassade du Brésil. Paris, 3 out. 1967. (Texto Jean-Clarence Lambert)

Antonio Dias. Peinture d’Assemblages. Galerie Florence Houston-Brown. Paris, 11 fev. –6 mar. 1965. (Texto Pierre Restany)

Antonio Dias no Sobradinho. Galeria Sobradinho. Rio de Janeiro, 1962. (texto Pedro Geraldo Escosteguy)

Antonio Dias, trabalhos (1967 / 1994). Alemanha : Cantz Verlag, Institut Mathilsenhöhe, Darmstadt; Brasil : Paços das Artes, São Paulo. 1994. (Texto Paulo Sérgio Duarte et al.)

Arte Brasileira 50 anos de História no Acervo MAC USP 1920–1970. Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 26 set. 1996–fev. 1997. 44 p.

Arte erótica. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, jul. 1993. (Texto Reynaldo Roels Jr.)

Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Evandro Carneiro Leiloeiro. 22 abr. 1998. n. cat. 76.

Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Evandro Carneiro Leiloeiro. 5 ago. 1998. n. cat. 121.

Catálogo do acervo de artes visuais do Museu Dom João VI. Rio de Janeiro, 1996, EBA/UFRJ/CNPq (publicação vinculada ao Projeto Integrado de Pesquisa 180 anos da Escola de Belas Artes/ UFRJ: 1816-1996). p. 119 e 225 p. 300 p. (Org. Maria Cristina Gomes Negrão et al.)

Catálogo geral do acervo de documentos/objetos do Museu de Arte Assis

Chateaubriand de Campina Grande/UEPB. Campina Grande : Minc / PRONAC / SEC/ MAAC/ Gráfica Marcone, 1993. p. 26. 120 p. (Org. Maria Cristina Gomes Negrão)

Coletiva oito artistas: Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Maria Elena

Chartuni, Nicolas Vlavianos, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Tereza Nazar
Galeria Atrium. São Paulo, 18 ago. 1966. (Texto Aracy Amaral e Mário Schenberg)

Concurso Formiplac. Museu de Arte Moderna. Companhia Química Industrial de

Laminados / ABCA. Rio de Janeiro, 1961, jun. (Texto Antonio Bento)

Dadá 1916-1966. Documentos do movimento Dadá internacional. Colônia : Druckerei

Paling, 1984. 103 p. (org. Hans Richter)

50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Secretaria da Educação e Cultura do

Paraná . Curitiba, 1995. p. 103–104.

Modernidade Arte Brasileira do Século XX. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

(10 dez 1987–14 fev. 1988). Museu de Arte Moderna de São Paulo (6 de abr.–8

maio 1988); Ministério da Cultura (minC), Câmara de Comércio e Indústria Franco –

Brasileira de São Paulo. 349 p.

Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1967, abr.

(Texto Hélio Oiticica et al.)

Opinião 65 (exposição comemorativa do 4º centenário da cidade do Rio de Janeiro).

Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 12 ago.–12 set. 1965. (Texto Ceres Franco)

Opinião 65: ontem e hoje. Galeria de Arte do Banerj. Rio de Janeiro, 1985. (Texto

Frederico Moraes)

Opinião 65, 30 anos. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 17 maio–16 jul.

1995. (Texto Wilson Coutinho, Cristina Aragão et al.)

Opinião 66. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 25 ago.–11 set. 1966.

PARE ! Pinturas e objetos de Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara. Galeria G4. Rio de Janeiro, 22 dez. 1966.

Pinturas de Antonio Dias. Galeria Relevo. Rio de Janeiro, 16 nov.–10 dez. 1967.

(Texto Mário Pedrosa)

Primeiros trabalhos. Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. Coleção Gilberto Chateaubriand. Centro Empresarial Rio. Rio de Janeiro, 19 abr.–13 maio 1984. (Texto Roberto Pontual)

Trinta anos de 68. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 26 mar. – 7 jun. 1998.

(Texto Victor Hugo Adler Pereira et al.)

Projeto construtivo brasileiro na arte. Teoria do não objeto. Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna, São Paulo : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. p. 85-94. (Texto Ferreira Gullar)

XI Salão Nacional de Arte Moderna. Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. cat. 40 e 41, 1962, p. 23.

XII Salão Nacional de Arte Moderna. Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. cat. 11 e 12, 1963, p. 18.

XIII Salão Nacional de Arte Moderna. Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. cat. 44, 45 e 46, 1964, p. 19.

XIV Salão Nacional de Arte Moderna. Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. cat. 25, 26 e 27, 1965, p. 12.

XV Salão Nacional de Arte Moderna. Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. cat. 40, 41 e 42, 1966, p. 15.

6.3 PERIÓDICOS

A hora e a vez das artes plásticas, Antonio Dias. **O Jornal.** Rio de Janeiro, 29 maio 1966.

Antonio é o 1º. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro, 2 out. 1965.

Antonio Dias. **O Jornal.** Rio de Janeiro, 6 dez. 1964. Painel.

Antonio Dias na Relevô : Dia 16. **O Globo.** Rio de Janeiro, 13 nov. 1967.

Antonio Dias no Rio . Paris é de todos. **Jornal dos Sports.** Rio de Janeiro, 12 out. 1967.

ARTE em revista. Anos 60. São Paulo, Kairós, ano 1, n. 2, maio / ago. 1979. 89 p.

Arte sem mercado. **Jornal dos Sports.** Rio de Janeiro. 14 abr. 1967.

BARATA, Mário. Antonio Dias expõe em Berlim. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro.

22 fev. 1968. Artes Plásticas.

_____. Bilhete da Europa, Antonio Dias em Milão. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 30 dez. 1969.

_____. Depoimento de Antonio Dias. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1967.

_____. Depoimento de Antonio Dias. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 14 maio 1967.

_____. Exigências da Bienal e Estudos de Estética. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 19 set. 1965.

_____. Importância de Antonio Dias. **Revista Galeria de Arte Moderna (GAM)**, Rio de Janeiro, 1967, n. 8, p. 31-32.

BENTO, Antonio. A vanguarda partidária. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 24 fev. 1967.

Artes.

_____. Antonio Dias na Relevô. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 16 dez. 1964.

_____. Antônio Dias premiado na Bienal de Paris. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1965.

BRESSON, Henri Cartier. L' instant decisif. **Cahiers de la photographie**. n. 18, 1986. p. 9-20.

BULHÕES, Maria Amélia . **Produção plástica e identidade cultural nos movimentos sociais dos anos 60**. In: **Revista Arte e Cultura**. São Paulo, 2 jan. 1991. p. 73–75.

Calendário Cultural da USP. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. São Paulo, jul. 1996. p. 6.

CAMPOFIORITO, Quirino. As exposições da semana com Antonio Dias em destaque. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 19 nov. 1967. Artes Plásticas.

CARLOS, Esther Emílio. Antonio Dias. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 dez. 1964. Atelier.

_____. Vitória de Antonio Dias. **Diário de Notícias**, 10 mar. 1965. Atelier.

CAVALCANTI, Giberto. O mundo trágico–erótico de Antonio Dias. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 nov. 1967.

CHAVES, Claudir. Ainda Antonio Dias. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1965.

COTTER, Holland. Reflections of Splintered Era. **The New York Times**. 1997, may 16.

Depoimento de Antonio Dias. **Arte. Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, n. 35, 17 nov.

1967. Caderno Cultura JS.

Depoimento do artista Pedro Escosteguy. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 27 jun.

1970.

Dias na Relevô. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 15 nov. 1965.

FLUSSER, Vilém. **Texto / imagem enquanto dinâmica do Ocidente**. Caderno Rio

Arte. Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, jan. p. 64 – 68. Caderno Lilás.

FRANCIS, Paulo. Liberdade, liberdade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 dez. 1990.

Ilustrada.

Galeria Revista de Arte. Antonio Dias : Discurso amoroso. São Paulo, Área Editorial,

n.15, 1989. p. 70 – 77.

Itamarati disse não. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1965.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Trad. Elizabeth Carbone Baez). In:

Revista Gávea. Publicado em *The ant-aesthetic-essays on post moderne*, Washington, Bay Press, 1984.

LAUS, Harry. O jovem Antonio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 dez. 1964. Artes.

LIMA, Marisa Alves. Arte, Antiarte, ou o quê ?. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 2 out. 1966.

_____. **Brasileiro de 21 anos vence Bienal de Paris. O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, 6 nov. 1965.

_____. **Pintura. A Cigarra.** Rio de Janeiro, ano 2, n. 9, set. 1965. Artes.

MAIA, Antonio. Antonio Dias e eu. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 22 nov. 1967.

Caderno B.

MARQUES, Luiz. Pop Art. **Galeria Revista de Arte.** São Paulo, n.11. 1988. p. 40–43.

MAURÍCIO, Jayme. A obra de Antonio Dias. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro. 1966.

MORAIS, Frederico (org.). A Brasilidade. **Módulo.** Cadernos de texto 01. Rio de Janeiro, n. 71, jul. 1982. Especial.

_____. 1961, Realismo carioca, Opinião 65. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro. 9 fev. 1971. Artes plásticas.

Na arte de Antônio importante é dizer. **O Globo.** Rio de Janeiro, 6 mar. 1965.

Nouveau Réalisme. **Art Press.** Paris, n. 103, maio, 1986. p. 13–21.

O Brasil obtém dois prêmios na Bienal dos jovens. **O Globo.** Rio de Janeiro, 2 out. 1965.

O meu espelho ... **O Globo.** Rio de Janeiro, 22 fev. 1965.

O primeiro pop. **Bravo ! Brasil**, 1998, ano 1, n. 11, p. 44.

Opinião 66. **O Globo**. Rio de Janeiro. 31 ago. 1966.

Os dias de Antonio. Pintor de Campina Grande laureado em Paris com o primeiro prêmio da Bienal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 out. 1965.

Paris alimenta. **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 nov. 1967. Arte em poucas palavras.

PECCININI, Daisy. Anos 60 : a nova figuração. **Revista Galeria**, n. 11, 1988. p. 46 - 51.

PEDROSA, Mário . Opinião... **O Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 11 set. 1966.

_____. Do pop americano ao sertanejo Dias. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 29 out. 1967.

PEDROSA, Vera. Conversa puxa conversa. **O Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1968. Artes Plásticas.

Polêmica à vista no Salão Nacional de Arte Moderna. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 14 maio. 1965.

Prêmio tirou sossego de Antonio Dias. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 out. 1965.

Quando arte mudava o mundo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 maio 1995.

SILVEIRA, Nise da. **Simbolismo do gato**. In : Quatérnio - **Revista do Grupo Brasileiro de Estudos da Psicologia de C. G. Jung**. Rio de Janeiro, 1965, p. 61– 81.

TEJEDA, Juan Guillermo. **Nova Objetividade brasileira**. **Plan**. Chile, 1968. p. 16–17

UNGER, Edyla Mangabeira. **Para onde vai a arte ? O Globo**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1966. **Artes Plásticas**.

6.4 MEMÓRIA ORAL

Entrevista gravada realizada com o artista Antonio Dias, João Pessoa, Paraíba, 1998, 28 jan.

“E-mail” Re: nova mensagem, 1998, 4 mar.

7. ANEXOS

Anexo 1

PRODUÇÃO ARTÍSTICA INVENTARIADA

ANOS 60—ANTONIO DIAS
MAPEAMENTO CRONOLÓGICO

1960

1. “**Paisagem**” - guache sobre papelão - titulado, assinado e datado na obra e no *passé partout*: 27 nov. - 0, 254 X 0, 257 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
2. “**Paisagem**” - guache sobre papelão - assinado e datado no *passé partout* - 0, 223 X 0, 308 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
3. “**Sem título**” - aquarela e nanquim sobre papel - 0, 225 X 0, 303 m - assinado e datado na obra - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
4. “**Sem título**” - nanquim sobre papel (bico de pena) - sem assinatura e sem data - 0, 22 X 0, 158 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
5. “**Sem título**” - nanquim e guache sobre papel - sem assinatura e sem data - 0, 432 X 0, 515 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
6. “**Sem título**” - xilogravura sobre papel - sem assinatura e sem data - 0, 335 X 0, 235 m - Coleção Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
7. “**Sem título**” - xilogravura sobre papel - Fonte: Ilustração do folder da exposição de Antonio Dias, gravuras, Orval, gravuras e Isaac Monteiro, pinturas. Rio de Janeiro, Maison de France, 1960 (21 set. a 1 out.).
8. “**Ventre**” - pigmento com cola sobre papel - titulado, assinado e datado no *passé partout* e na obra: 15 dez. - 0, 18 X 0, 214 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.

1961

1. **“Animal no fosso”** - aquarela e nanquim sobre papel - titulado, assinado e datado na obra e no *passé partout*: 10 set. - 0,116 X 0,165 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
2. **“Célula”** - aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado no *passé partout*: abr. - 0,21 X 0,30 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
3. **“Paisagem”** - aquarela e nanquim (bico de pena) sobre papel - assinado e datado no *passé partout* e no verso, titulado no verso - 0,174 X 0,240 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
4. **“Sem título”** - nanquim e aguada sobre papel - 0,22 X 0,31 m - Legendado: **“Cimento e gesso sobre estrutura de ferro e tela de arame”** e **“Estrutura”** - assinado e datado na obra. Fonte: Pontual, Roberto. **Arte Brasileira Contemporânea** (Coleção Gilberto Chateaubriand). Rio de Janeiro : Ed. Jornal do Brasil, 1976, p. 220.
5. **“Ventre”** - relevo em gesso e óleo sobre tela - 0,28 X 0,456 m - titulado, assinado e datado no verso - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.

1962

1. **“A pequena prostituta”** - relevo em gesso e óleo sobre ? - Coleção Sonia Cattoni, Paris. Fonte: Ilustração do catálogo **Antonio Dias no Sobradinho, 1962 e Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 10 mar. 1965.
2. **“Auto dos senhores”** - relevo em gesso e óleo sobre madeira - 0,375 X 0,745 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
3. **“Cabeça de personagem”** - aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado no *passé partout* - 0,27 X 0,24m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
4. **“Guerreiro vermelho”** - aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: 13 maio - 0,26 X 0,27 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
5. **“Montanha”** - colagem de papel e guache sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: jan. - 0,20 X 0,235 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
6. **“Natureza morta”** - aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: jan. - 0,22 X 0,23 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do

Rio de Janeiro.

7. **“Oratório”** - tinta a óleo sobre eucatex - titulado, assinado e datado no verso: agosto - 0, 293 X 0, 385 m - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
8. **“Paisagem–sutura”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex - titulado, assinado e datado no verso - 0, 34 X 0, 40 m - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
9. **“Pavão sobre o poço”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira - 0, 54 X 0, 625 m – Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
10. **“Personagem”** (estudo) - guache sobre tecido - titulado, assinado e datado no verso - 0, 110 X 0,092 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
11. **“Personagem guerreiro”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex - 0, 34 X 0, 62 m - Coleção Galeria Thomas Cohn (1979).
12. **“Personagem iconoclasta”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex - titulado, assinado e datado no verso da obra: junho - 0, 73 X 0, 50 m - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
13. **“Sem título”** - tinta acrílica sobre tecido - assinado e sem data - 0, 175 X 0, 25 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
14. **“Sem título”** - aquarela sobre papel - assinado e datado com dedicatória para o amigo Gilberto Chateaubriand: 26 jun. - 0, 145 X 0, 195 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
15. **“Sem título”** - aquarela sobre papel - assinado e sem data - 0, 25 X 0, 32 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
16. **“Sem título”** - aquarela sobre papel - assinado e datado na obra - 0,245 X 0, 166 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
17. **“Sem título”** - litografia sobre papel - assinado: 23/100 - 0,15 X 0,15m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.

1963

1. **“A mala de viagem do meu fantasma”** - aquarela e nanquim sobre papel - assinado e datado: 30 nov. - 0, 36 X 0, 49 m - Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
2. **“A pequena virgem”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre tela - assinado e datada no verso: jul. - 0, 48 X 0, 566 m - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
2. **“Adeus”** - guache, aquarela e lápis sobre cartão - titulado, assinado e datado - 0, 32

- X 0, 42 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
4. **“Atualizei-me, meu bem”** - colagem: tecido e couro - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: PONTUAL, Roberto. **Catálogo 1ºs trabalhos**. Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, 1984.
 5. **“Auto-retrato com bagagem”** - nanquim e guache sobre papel - titulado, assinado e datado: 22 dez - 0, 455 X 0, 46 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
 6. **“Auto-retrato no escuro”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira - Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
 7. **“Batom vermelho”** - aquarela e guache sobre papel - assinado e datado - Legenda: *Baton rouge te amo* - 0, 15 X 0, 19 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
 8. **“Boneca de pano”** - colagem: tecido e couro - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
 9. **“Cuidado comigo!”** - colagem, nanquim e guache sobre papel - 0, 265 X 0, 350 m - Coleção não identificada - Medalha de Ouro no Salão Paranaense de 1963.
 10. **“Ela”** - lápis de cor, nanquim e lápis dourado sobre cartão - titulado, assinado e datado legenda no verso: **“Ela brincando”** - 0, 177 X 0, 147 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
 11. **“Esfinge”** - tinta a óleo, papelão corrugado e recortado - Coleção Chateaubriand - Fonte: PONTUAL, Roberto. **Catálogo 1ºs trabalhos**. 1984, Centro Empresarial Rio.
 12. **“Está acontecendo”** - colagem, nanquim e guache sobre papel - 0, 265 X 0, 350 m - Coleção não identificada - Medalha de Ouro no Salão Paranaense de 1963.
 13. **“Família ?”** - colagem/papel - titulado, assinado e datado: set. - 0, 158 X 0, 205 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
 14. **“Glutão”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira - 0, 605 X 0, 51 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
 15. **“Guerreiro vermelho”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex - titulado, assinado e datado no verso: jun. - 0, 92 X 0, 73 m - Coleção Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
 16. **“Meu amor vermelho e preto”** - nanquim, aquarela, colagem com tecido, papel - titulada, assinado e datado: 30 nov. - 0, 28 X 0, 345 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
 17. **“Minha boneca”** - colagem: tecido e couro - 0, 25 X 0, 19 m - Coleção Gilberto Chateaubriand.

18. **“Moringa”** - lápis cera sobre papel - 0, 23 X 0, 32 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
19. **“O corpo ferido”** - caneta hidrográfica, aquarela, nanquim sobre papel - titulado, assinado e datado - 0, 265 X 0, 20 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
20. **“Prefiro ficar com você”** - colagem com papel, guache e nanquim sobre papel - 0, 265 X 0, 350 m - Coleção Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Prêmio Aquisição e Medalha de Ouro no Salão Paranaense de 1963.
21. **“Sem título”** - litografia sobre papel - assinado e datado: lito 5/8 - 0, 304 X 0, 370 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.
22. **“Sem título”** - nanquim sobre papel - legenda: **A UNIÃO** - 0, 33 X 0, 24 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro..
23. **“Sem título”** - nanquim sobre papel - 0, 176 X 0, 225 m - Coleção Diógenes Paixão, Rio de Janeiro.

1964

1. **“ A isca é a mão amiga”** - Coleção Benjamin Moncloa (1965) - Fonte: **Diário de Notícias**. Atelier. Rio de Janeiro, 1965, 10 mar.
2. **“AH !”** – gesso, tinta a óleo e plástica sobre madeira – assinado, datado e titulado no verso: fev. - Legenda: **AH!** – 0,48 X 0,37 m – Coleção particular, Rio de Janeiro.
3. **“Anjo, Anjo !”** - ?
4. **“Fumaça do prisioneiro”** – tinta a óleo e látex sobre madeira –titulado, assinado e datado no verso, com dedicatória: “A Manolo Calvo, por los presos” - 0, 1206 X 0, 933 X 0,068 m – Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
5. **“Gato”** - ?
6. **“General, cuidado com o gato!”** – relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira – assinado e datado no verso – 0, 50 X 0, 61 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
7. **“Minha onça”** – tinta a óleo, poliéster, madeira e tecido – assinado e datado no verso – 0, 346 X 0, 20 m – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção José Satamini, Prefeitura de Niterói.

8. **“Não me arranhe !”** – relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira – Fonte: **Diário de Notícias**. Atelier. Rio de Janeiro, 1964, 17 dez. Coleção não identificada.
9. **“O ataque que passa”** – relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira – Coleção Antonio Seguí (Argentina) – Fonte: Ilustração do catálogo Galerie Florence Houston Brown, Paris, 1965. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1965, 10 mar.
10. **“O comando foge do incêndio”** - guache sobre papel – Coleção Gilberto Chateaubriand – Fonte : PONTUAL, Roberto. **Entre séculos...**, 1987.
11. **“O meu espelho”** - Coleção não identificada - Isenção de Júri no XII SNAM.
12. **“O passeio do cego”** – Coleção Guido Biasi (1965) – Fonte: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1965, 10 mar.
13. **“A Onça luta”** - relevo em gesso pintado - Coleção não identificada - Fonte: Ilustração do catálogo Galerie Florence Houston Brown, Paris (1965).
14. **“Projeto para um vôo de ataque”** - relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira – titulado, assinado e datado no verso: 11 mar – 0, 50 X 0, 60 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
15. **“Querida, você está bem ?”** - tinta vinílica, acrílica e madeira – assinado e datado: out. - 1,22 X 0, 95 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro – Isenção de Júri no XII SNAM.
16. **“Sem título”** - nanquim e aquarela sobre papel - 0, 22 X 0, 27 m - Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
17. **“Sem título”** - *assemblage* com coração estofado - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
16. **“Você escapando”** - tinta a óleo e alquídica sobre madeira e eucatex - 1, 22 X 1, 22 m (0, 10 m) - Coleção do artista - Rio de Janeiro - Isenção de Júri no XII SNAM.

1965

1. **“Acidente no jogo”** - *assemblage* desmontada - Coleção do artista.
2. **“América, o herói queimado”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: out. - 0, 35 X 0, 50 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
3. **“Aqui uma mala”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: set. - Legenda: **auto-retrato com mala velha e esperança nova** - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

4. **“Biografia para Solange”** - *assemblage* - desmontada - Coleção do artista.
5. **“Carta”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado na obra: set. -
Legenda: **E AQUI TRISTEMENTE SUBSCREVO, PENSANDO SE SUA BOCA NÃO É TORTA** - 0, 496 X 0, 35 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
6. **“General, o punho quebra !”** - tinta acrílica, eucatex, madeira, tecido estofado ? -
Coleção Jean Boghici, Paris. **Prêmio Pintura IV Bienal de Paris.**
7. **“Homem destruindo foguete”** - tinta a óleo, esmalte, madeira, relevo em madeira -
titulado, assinado e datado no verso - 0, 445 X 0, 545 m - Coleção Museu de Arte Assis
Chateaubriand, Universidade Estadual da Paraíba.
8. **“Incêndio”** - tinta acrílica, esmalte sobre eucatex - ? X 1,22 m - Coleção Alexandre
Chiapetta e Paula Marinho, Rio de Janeiro.
9. **“Nota sobre a morte imprevista”** - tinta a óleo, acrílica, vinílica, plexiglas, tecido
estofado e plastificado, madeira - titulado, assinado e datado no verso - 1, 95 X 1, 76 X
0, 63 m - Coleção do artista, Rio de Janeiro. **Exposição “Opinião 65”.**
10. **“O herói nu”** - tinta acrílica, pavatex, madeira e tecido estofado - 0,61 X 0, 83 m -
Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
11. **“O soldado, o que pensa ?”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e
datado na obra: dez - 0, 38 X 0, 56 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
12. **“O Vencedor ?”** - cabide de pé, capacete, tinta acrílica, madeira - Museu de Arte
Contemporânea de Niterói - Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói. **Exposição
“Opinião 65”.**
13. **“Pequeno presente para sua noite: um rosto mascarado”** - nanquim e aquarela
sobre papel - titulado, assinado e datado na obra - 0, 57 X 0, 44 m - Coleção Gilberto
Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
14. **“Programação para um assassinato”** - tinta acrílica, eucatex, madeira, tecido
estofado e plastificado - 1, 22 X 1, 22 m - Coleção Jean Boguici, Rio de Janeiro.
Prêmio IV Bienal de Paris.
15. **“Sem título”** - têmpera, pastel e spray sobre papel - 0, 48 X 0, 63 m - Coleção Galeria
Thomas Cohn - Fonte: **ALMANAC**, João Pessoa, NAC, Grafset, 1980.
16. **“Sem título”** - nanquim e aquarela sobre papel - assinado e datado na obra: jun. -
Legenda: **“Cara, madame a apologia do sexy cat é um fato sociológico evidente” e
Cult”** - 0, 135 X 0, 13 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
17. **“Seus olhos novos”** - tinta acrílica, madeira e eucatex - titulado, assinado e datado no
verso - Legenda: **“SEUS OLHOS NOVOS”** - 0, 607 X 0, 50 m - Coleção Sérgio
Fadel, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

18. **“Sonho de cachorro”** – nanquim e aquarela sobre papel – titulado, assinado e datado na obra – 0, 325 X 0, 47 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
19. **“Tudo”** - nanquim e gansai sobre papel - titulado, assinado e datado - Legenda: **TUDO!** - 0, 347 X 0, 499 m - Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Prêmio Jovem Desenho Brasileiro (1965)
20. **“Um pouco de prata para você”** - tinta acrílica, vinil, poliéster, tela e madeira - 1,22 X 1, 22 X 0, 155m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1966

1. **“A história errada”** - nanquim e aquarela sobre papel - assinado e datado - 0,233 X 0, 333 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
2. **“A luta diária”** - tinta acrílica, óleo, madeira - assinado e datado no verso – Legenda: letra A - 0, 28 X 0, 50m - Coleção particular.
3. **“A possibilidade de respirar”** - tinta a óleo e tinta alquímica sobre duratex - Legenda: **COM AMOR** - 0, 21 X 0, 16 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
4. **“Ainda olho, ainda falo”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado: jan. - Legenda: **“ELA”, “OLHO”, “FALO”** - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
5. **“Auto-retrato para o contra-ataque”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado: jan. - Legenda: **SOCORRO** - 0, 33 X 0, 285 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
6. **“Com falta de ar”** - aquarela e guache sobre papel - titulado, assinado e datado: dez - 0,14 X 0, 21 m - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
7. **“Como um gato prisioneiro”** - tinta a óleo, vinil, tecido, duratex - assinado datado no verso: abr. - 0,21 X 0,16 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
8. **“Em cima da cama”** - nanquim e aquarela sobre papel - titulado, assinado e datado: dez - Legenda: **“letra A”** - 0, 37 X 0, 53 m - Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
9. **“Memória 1”** - tinta acrílica sobre madeira, tecido e duratex - 1,73 X 1, 73 m - Coleção não identificada - Fonte : Dados Biográficos (xerox): **Exposição de Arte**

Brasileira Contemporânea no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, 1966.
2 p.

10. **“Memória 2”** - tinta acrílica sobre madeira, tecido e duratex - 1,73 X 1,73 m - Coleção não identificada - Fonte: Idem.
11. **“Memória negra”** - desmontada - Coleção do artista.
12. **“Memória rosa e ouro”** - *assemblage* - Coleção não identificada. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Na trilha da trama**. Rio de Janeiro : Funarte, 1979. 48 p. FONTOURA, Antonio Carlos. **Filme “Ver e Ouvir”** (Arquivo Funarte) e NEGRÃO, Maria Cristina G. **Entrevista** 28 jan. 1998.
13. **“O Carrasco”** – tinta acrílica e massa vinílica sobre eucatex – assinado e datado – 0,37 X 0,27 m - Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo.
14. **“O espetacular contra-ataque da arraia voadora”** - nanquim e aquarela sobre papel – titulado, assinado e datado: dez - 0, 21 X 0, 33 m - Coleção Gilberto Chateaubriand Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
15. **“O inquietante rival”** - tinta alquídica, vinil, poliéster, tela, madeira – titulado, assinado, datado no verso: 1 maio - Legenda: **CRIANÇA** - 0, 61 X 0, 50 m – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
16. **“O laço: eu e você”** - tinta acrílica, plástico, massa vinílica, tecido plastificado, madeira - 0, 123 X 0, 133m - Coleção Luisa Strina, São Paulo.
17. **“O meu retrato”** - tinta acrílica, vinílica, madeira, eucatex, tecido, arame - 1,22 X 1,22 m ? - desmontada - Coleção do artista.
18. **“Os restos do herói”** - *assemblage* - Coleção do artista.
19. **“Sem título”** - aquarela e nanquim sobre papel - assinado - Legenda: **Murder, Hero, Love** - 0,37 X 0,50 – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
20. **“Um homem passando”** - nanquim e aquarela sobre papel – titulado, assinado e datado: mar. – Legenda: **às costas** – Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
21. **“Em nuvens negras”** – óleo e tinta plástica sobre madeira - 0,48 m (d) - Coleção particular.

1967

1. **“Agosto”** - Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

2. **“A morte americana: Bamboo!”** - tinta acrílica, vinílica, madeira, tela – titulado, assinado e datado no verso: Paris - 0,97 X 1, 90 m (tríptico). Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
3. **“A morte voadora”** - aquarela e nanquim sobre papel - titulado, assinado e datado no verso: Paris – 0, 247 X 0, 195 m – Coleção Jean Boghici , Rio de Janeiro.
4. **“A porta está aberta”** - tinta acrílica, vinílica, madeira, tela ? – Coleção Alexandre Chiapetta e Paula Marinho , Rio de Janeiro.
5. **“Ásia”** - Coleção não identificada.
6. **“Batalha”** – serigrafia sobre papel – assinada e sem data : 29/50 – Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
7. **“Coletivo”** – madeira, fórmica, grama sintética – 0, 50 X 0, 50 X 0, 50 m – Coleção do artista.
8. **“Emblema para uma esquadrilha assassina”** – tinta acrílica, vinílica, madeira, tecido – 1, 28 X 1, 765 m - Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.
9. **“Herói da montanha”** – tinta acrílica, tela, eucatex, plastificado - assinado no verso em 1998 26 abr. - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
10. **“Na escuridão”** - tinta vinílica, acrílica, madeira, tecido, poliéster e tela – 1, 22 X 2,00 X 0, 375 m – Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
11. **“Não identificado”** – Fonte: Jornal O Globo.
12. **“Não identificado”** - *assemblage* - Fonte: Jornal dos Sports.
13. **“No meu jardim”** – madeira, fórmica, borracha, grama sintética – Coleção do artista.
14. **“O bebê enigmático”** – tinta vinílica, alquímica, madeira, tecido, pregos (15) – Legenda : **DIAS DAYS** - 0, 90 X 2, 10 m - Coleção particular, Rio de Janeiro.
15. **“O duelo”** – tinta acrílica, vinílica, tela – titulado, assinado e datado: Paris - 0, 22 X 0, 16 m - Coleção Jean Boguici, Rio de Janeiro.
16. **“Polícia”** - nanquim e aquarela sobre papel - Legenda: **POLICIA** - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
17. **“Sem título”** – nanquim e aquarela sobre papel – 0, 222 X 0, 30 m – Coleção Jean Boguici – Rio de Janeiro.
18. **“Sem título”** – nanquim e aquarela sobre papel – assinado e datado – 0, 38 X 0, 56 m – Coleção Jean Boghici – Rio de Janeiro.
19. **“Sem título”** – aquarela e nanquim sobre papel – assinado e datado – 0, 49 X 0, 37 m (0, 004m) – Coleção Jean Boghici – Rio de Janeiro.

20. **“Sem título”** – guache sobre papel – assinado e datado: Paris, com dedicatória ao amigo Chico Pereira – 0, 15 X 0, 15 m - Coleção Francisco Pereira da Silva Júnior, João Pessoa.
21. **“Sem título”** (díptico) – tinta plástica, tinta a óleo, madeira, tecido – sem assinatura e sem data – 1, 00 X 1, 00m (cada) – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
22. **“Sem título”** - tinta acrílica e vinílica sobre tela – assinado e datado no verso: *mars*, Paris – 0, 21 X 0, 16 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.
23. **“Solitário”** – fôrmica, madeira, borracha, metal, vidro – 0, 50 X 0, 50 X 0, 56 m – Coleção do artista ?.
24. **“Soprando”** – nanquim e aquarela sobre papel – assinado e datado no verso: Paris – 0, 415 X 0, 295 m – Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

1968

1. **“Criança”** – tinta acrílica e vinílica sobre tela – assinado, datado e titulado no verso – Legenda: AHH – 0,08 X 0,24 – Coleção particular, Rio de Janeiro.
2. **“Para mim, para você”** - tinta acrílica, borracha e madeira - titulado, assinado e datado no verso: Paris – 0,597 X 0,597 m – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Coleção João Sattamini, Prefeitura de Niterói.
3. **“Sem título”** - nanquim e aquarela sobre papel – assinado e datado - 0, 38 X 0, 28 m - Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

Anexo 2

RELAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES LEVANTADAS

ANOS 60: ANTONIO DIAS

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / BRASIL

1. **Antonio Dias no Sobradinho.** Galeria Sobradinho. Rio de Janeiro, 1962, 18-31 out.
2. **Antonio Dias.** Galeria Relevo. Rio de Janeiro, RJ, 1964, 4-20 dez.
3. **Antonio Dias.** Galeria Guignard. Belo Horizonte, MG, 1966.
4. **Antonio Dias.** Galeria Relevo. Rio de Janeiro, RJ, 1967.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / EXTERIOR

1. **Antonio Dias.** *Peinture d'Assemblages.* Galerie Florence Houston-Brown. Paris, 1965, 11 fev.- 6 mar.
2. **Antonio Dias.** *Galerie Delta Rotterdam.* Rotterdam, 1967, 26 mai-26 jun.
3. **Antonio Dias.** *Hammer Gallery.* Berlim, 1968.
4. **Antonio Dias.** *Galerie Acme.* Brescia, 1969.
5. **Antonio Dias.** *Studio Marconi.* Milão, 1969.
6. **Antonio Dias.** *Galerie La Chiocciola.* Pádua, 1969.
7. **Antonio Dias.** *Brazilian Government Trade Bureau.* Nova Iorque, 1969, 3-20 jun.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS / BRASIL (mostra, salão, coletiva)

1. **1º Salão de Artes Plásticas do IBEU – Rio de Janeiro - ?.**

2. **Três pintores na *Maison de France*. Antonio Dias, gravuras; Orval, gravuras; Isaac Monteiro, pinturas.** Rio de Janeiro, 1960, 21 set.-1 out.
3. **Coletivas do Círculo de Amigos da Arte nas Galerias Módulo, Domus e Fátima.** Museu de Arte de Belo Horizonte e Museu de Arte Moderna de Goiânia - ?.
4. **Mostra do Concurso Formiplac.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1961, jun. (ABCA / IAB / Cia Química Industrial de Laminados).
5. **Exposição do Prêmio Formiplac.** Galeria Ambiente, São Paulo, 1961.
6. **Cinco jovens gravadores do Rio no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre - ?.**
7. **Pintores e desenhistas na Galeria IBEU - ?.**
8. **Mostra do acervo *House of Brazil* (Londres).** Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro - (?).
9. **XI Salão Nacional de Arte Moderna.** Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1962.
10. **XII Salão Nacional de Arte Moderna.** Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1963.
11. **XX Salão Paranaense de Belas Artes.** Secretaria de Educação e Cultura. Biblioteca Estadual. Curitiba, 1963.
12. **O nu na arte contemporânea.** Galeria do IBEU. Rio de Janeiro, 1964, 16 abr.
13. **XIII Salão Nacional de Arte Moderna.** Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro. 1964.
14. **XIV Salão Nacional de Arte Moderna.** Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro. 1965.
15. **XV Salão Nacional de Arte Moderna.** Museu Nacional de Belas Artes. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro. 1966.
16. **I Salão Esso de artistas jovens.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1965.
17. **I Salão Esso de artistas jovens da América Latina.** 1965.
18. **Mostra OPINIÃO 65.** Museu de Arte Moderna (MAM). Rio de Janeiro. 1965, 12 ago.
19. **Mostra PROPOSTAS 65.** Fundação Álvares Penteado. São Paulo, 1965.
20. **III Resumo JB.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1965.

21. **Salão do Jovem Desenho de São Paulo.** Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo, 1965.
22. **Mostra OPINIÃO 66.** Museu de Arte Moderna (MAM). Rio de Janeiro, 1966.
23. **Mostra PROPOSTAS 66.** São Paulo, 1966.
24. **Salão de Abril.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.
25. **Mostra “Meio século de arte nova” .** Museu de Arte Contemporânea da USP(MAC). São Paulo, 1966 - ?.
26. **Mostra SUPERMERCADO 66.** Rio de Janeiro, 1966, 12 abr.
27. **Coletiva 8 artistas.** Galeria Atrium. São Paulo, 1966.
28. **“PARE”.** Galeria G4. happening (Antonio Dias, Pedro Geraldo Escosteguy, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Hélio Oiticica), 1966, dez.
29. **Mostra Vanguarda Brasileira.** Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1966.
30. **Grupo Diálogo. Vanguarda atual.** Rio de Janeiro. 22 maio.
31. **Exposição de auto-retratos.** Galeria do IBEU. Rio de Janeiro, 1966, 10 jun.
32. **Mostra Nova Objetividade Brasileira.** Museu de Arte Moderna (MAM). Rio de Janeiro, 1967. abr.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS / EXTERIOR (mostras, salões, coletivas, bienais, etc.)

1. *La Figuration Narrative. Galerie Creuze. Paris. Galerie Europe. 1965.*
2. *Salon de la jeune peinture.* Museu de Arte Moderna. Paris, 1965.
3. *Du Général au Particulier. Galerie Florence Houston-Brown. Paris, 1965.*
4. *Objectifs 65. Galerie de la librairie anglaise. Paris, 1965.*
5. *4e Manifestatie van l’oel de Boeuf. Sala del Ateneo. Madri, 1965.*
6. *IV Bienal de Paris. Paris, 1965.*

7. *Arte Contemporaneo Brasileno*. MAM. Buenos Aires. 1966.
8. Salon de la jeune peinture. Musée d' Art Moderne. Paris, 1966.
9. *Accrochage 66*. Galerie Mathias Fels. Paris, 1966.
10. *Tendances et Engagement dans le graphisme contemporaine*. Galerie de l' Université. Paris, 1966.
11. *La Figuration Narrative*. Galerie Václava Spály. Praga, 1966.
12. *L' Art Contemporaine*. Kiko Galerie. Houston, 1966.
13. *Biennale de Córdoba*. Córdoba, 1966.
14. *Donner à voir 4*. Galeria Zunini. Paris, 1966.
15. Antonio Dias e Roberto Magalhães. *Galerie Debret*. Paris. 1967, out.
16. *Science-Fiction*. Kunsthalle, Berna: Kunsthalle, Dusseldorf: *Musée des Arts Decoratifs*, Paris. 1967.
17. *Le monde en question*. Musée d' Art Moderne. Paris, 1967.
18. *5e. Manifestie van l' oeuf de boeuf*. Galerie T. Haarlem, 1967.
19. *Salon de mai*. Museu de Arte Moderna. Paris, 1967.
20. *Zoom 2*. Galerie Blumenthal Momaton. Paris, 1967.
21. *13 Deltoids*. Galerie Delta Rotterdam. Rotterdam, 1967.
22. *Moderne Kunstbeurs Balans*. Stedelijk Museum, 1967.
23. *Science fiction*. Musée des arts décoratifs. Paris, 1968.
24. *Salon des comparaisons*. Museu de Arte Moderna. Paris, 1968.
25. *Science fiction*. Kunsthalle. Dusseldorf, 1968.
26. *Salon de mai*. Museu de Arte Moderna. Paris, 1968.
27. *Area Condizionata, art terminal*. Milão, 1969.
28. *Salon de Mai*. Museu de Arte Moderna. Paris, 1969.
29. "22 piú 35". *Galleria Cadaria*. Caravate, 1969.
30. *Pläne und projekte als kunst*. Kunsthalle. Berna. 1969.

31. *Pläne und projekte als kunst. Aktionsraum.* Mônaco, 1969
32. *Dialogue between the West and the East. The National Museum of Modern Art,* Tóquio. 1969
33. *Plane und Projeke als Kunst, Kunsthalle.* Hamburgo. 1969.

PARTICIPAÇÃO EM PREMIAÇÕES

1. CONCURSO FORMIPLAC. Museu de Arte Moderna (MAM). Rio de Janeiro, 1961, jun.(ABCA/IAB/Cia Química Industrial de Laminados). 3 ° Prêmio Pintura.
2. SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA. Do IX ao XV. 1960 – 1966. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro. Prêmio Isenção de Júri em 1964 (XIII SNAM).
3. XX SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES. Secretaria da Educação e Cultura. Biblioteca Estadual. Curitiba. 1963. Medalha de ouro (conjunto) Prêmio aquisição
4. IV BIENAL DE PARIS. Paris. 1965. Prêmio Pintura
5. SALÃO DO JOVEM DESENHO DE SÃO PAULO. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1965. Prêmio Aquisição Desenho.
6. SALÃO DE ABRIL. Rio de Janeiro. 1966. Prêmio Aquisição.
7. PRÊMIO SÃO FEDELE. Milão. 1968.

Anexo 3

ILUSTRAÇÕES

ANOS 60 – ANTONIO DIAS

o quadro n̄ é penão o modelo
do quadro. e se a sua estrutura
vem fixada-fisicalizada com o
objetivo de representar, está se
apresenta apenas como fantasma
de uma atividade que recusa os
metodos de fixação.

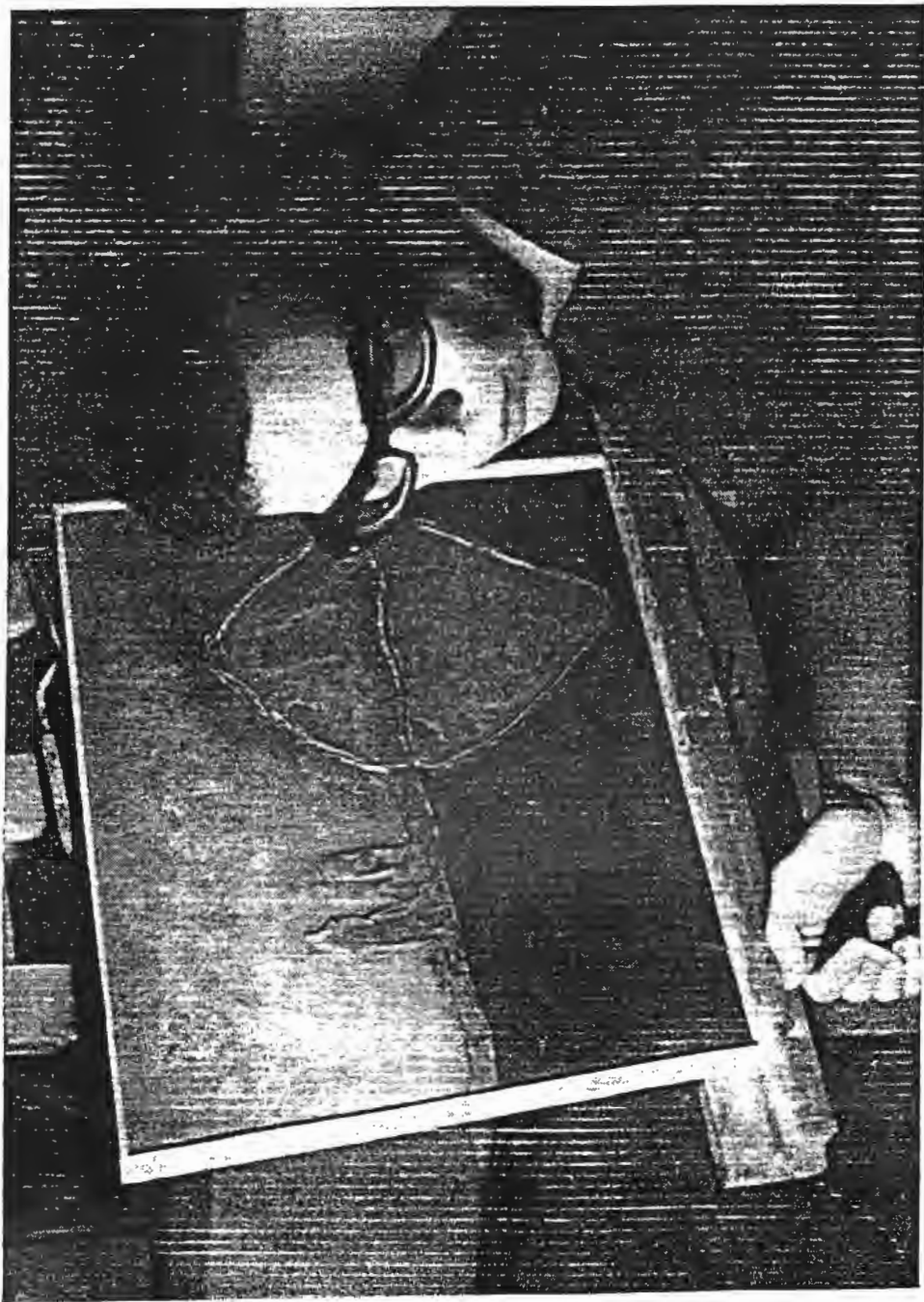
materiabilidade versus imateriabilidade



Il. 1 Imagem de cena do filme "Ver e ouvir",
de Antonio Carlos Fontoura, 1966.
Na cena o artista Antonio Dias.
Ao fundo a assemblage "Memória rosa e ouro".



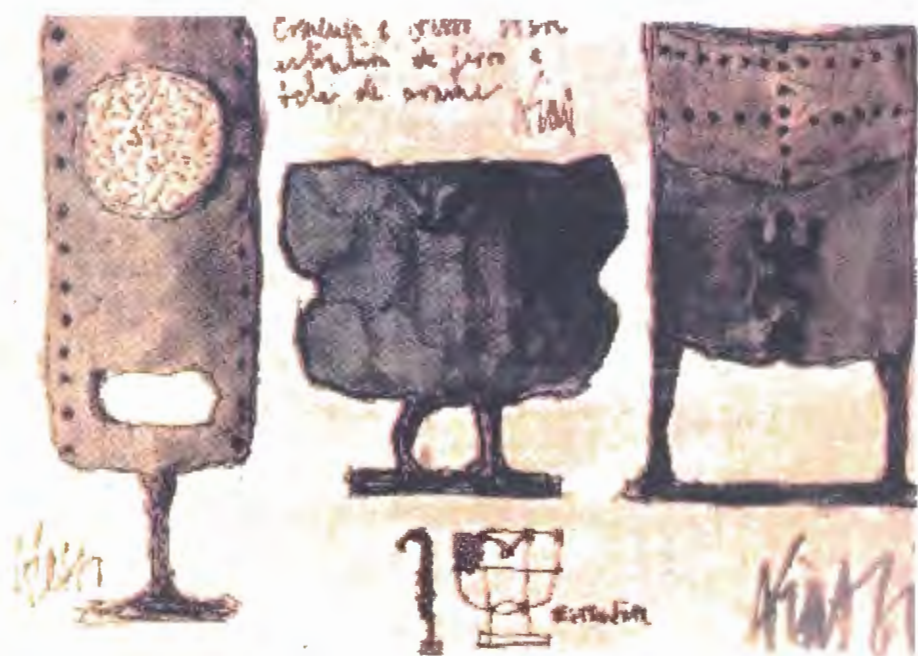
II. 2 NOTA SOBRE A MORTE IMPREVISTA
tinta a óleo, vinilica, acrílico, plexiglas, tecido estofado,
madeira
1965
1,95 X 1,76 X 0,63m



II. 3 Antonio Dias e a pintura "Paisagem-sutura"
Reprodução xerográfica de foto de Antonio
Máia. Catálogo da 1ª Exposição individual.
Galeria Sobradinho, Rio de Janeiro, 1962.



II. 4 PAISAGEM-SUTURA
relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex
1962
0,34 X 0,40 m



II. 5 SEM TÍTULO

nanquim e aguada sobre papel

1961

0,22 X 0,31 m



II. 6 VENTRE
pigmento e cola sobre papel
1960 15 dez.
0,18 X 0,214 m



II. 7 VENTRE
relevo em gesso e tinta a óleo sobre tela
1961
0,28 X 0,456 m



II. 8 CÉLULA
aquarela sobre papel
1961 abril
0,116 X 0,165 m



II. 9 SEM TÍTULO
tinta acrílica sobre tecido
sem data 1962 ?
0,175 X 0,25 m



II. 10 BATOM VERMELHO
aquarela e guache sobre papel
1963
0,15 X 0,19 m



II. 11 CABEÇA DE PERSONAGEM
aquarela sobre papel
1962
0,27 X 0,24 m



II. 12 GUERREIRO VERMELHO
aquarela sobre papel
1962 13 maio
0,26 X 0,27 m



II. 13 GUERREIRO VERMELHO
relevo em gesso e tinta a óleo sobre eucatex
1963 junho
0,92 X 0,73 m



II. 14 AUTO DOS SENHORES
relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira
1962
0,375 X 0,745 m



II. 15 A PEQUENA VIRGEM
relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira
1963 julho
0,48 X 0,566 m



II. 16 A PEQUENA PROSTITUTA
relevo em gesso e tinta a óleo sobre ?
1962
?



II. 17 SEM TÍTULO
xilogravura sobre papel
1960
0,335 X 0,235 m (ci)



II. 18 SEM TÍTULO
xilogravura sobre papel
1960
?



II. 19 O CORPO FERIDO

caneta hidrográfica, aquarela, nanquim sobre papel

1963

0,265 X 0,20 m



II. 20 SEM TÍTULO
nanquim sobre papel
1963
0,176 X 0,225 m



II. 21 SEM TÍTULO
fitografia sobre papel
1963
0,304 X 0,370 m



II. 22 ELA
lápiz de cor, nanquim, lápis dourado sobre cartão
1963 setembro
0,177 X 0,147 m

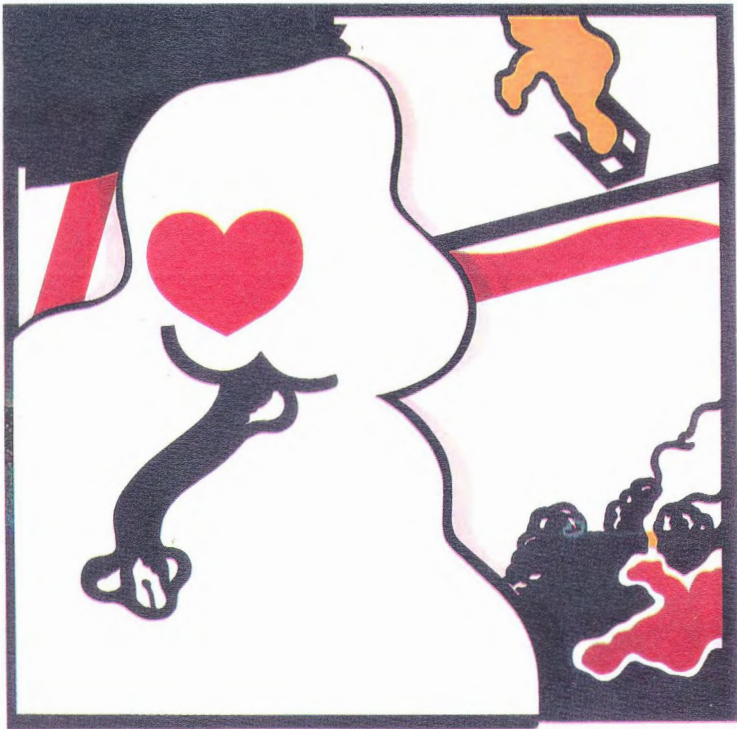


Passando
1966 março 86

II. 23 UM HOMEM PASSANDO
nanquim e aquarela sobre papel
1966 março



II. 24 PREFIRO FICAR COM VOCÊ
nanquim, aquarela, colagem com papel sobre papel
1963
0,265 X 0,350 m

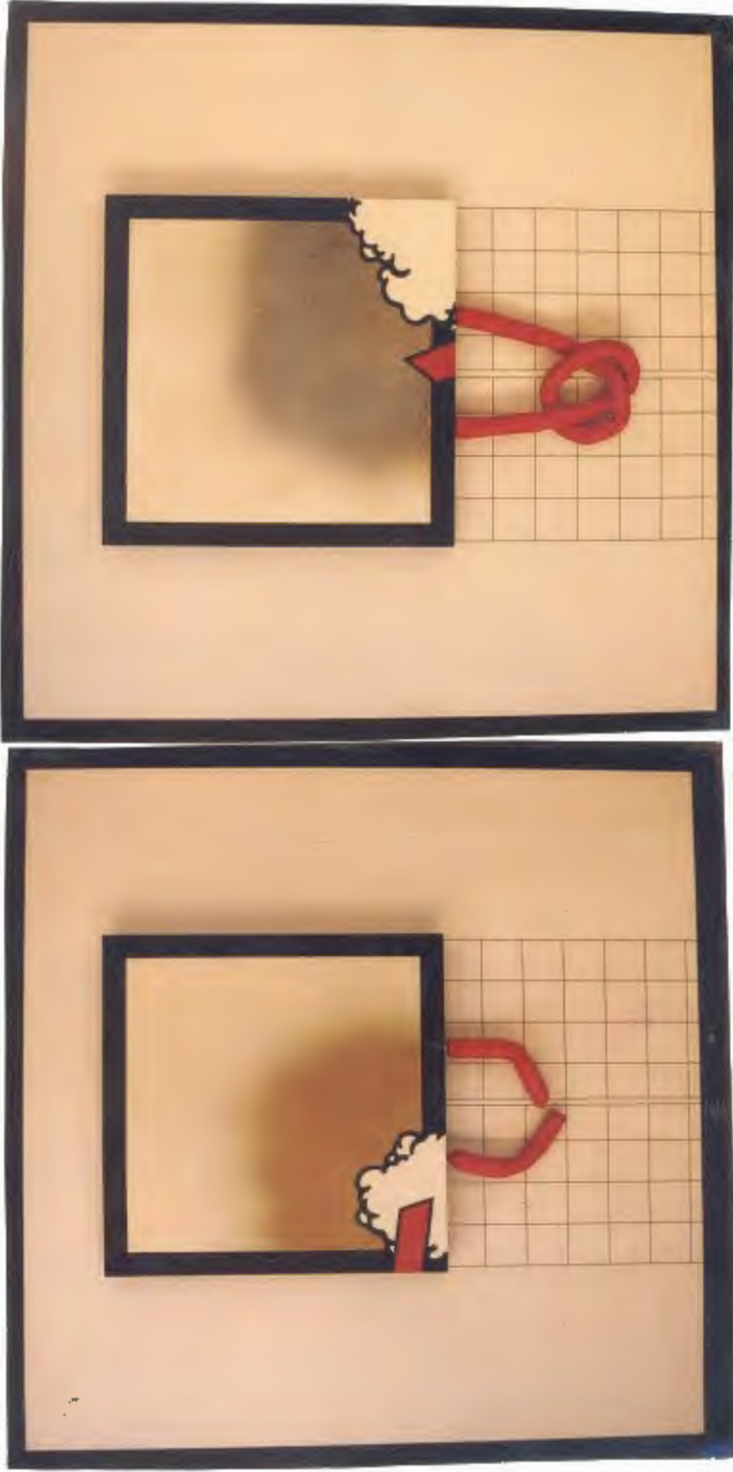


II. 25 VOCÊ ESCAPANDO

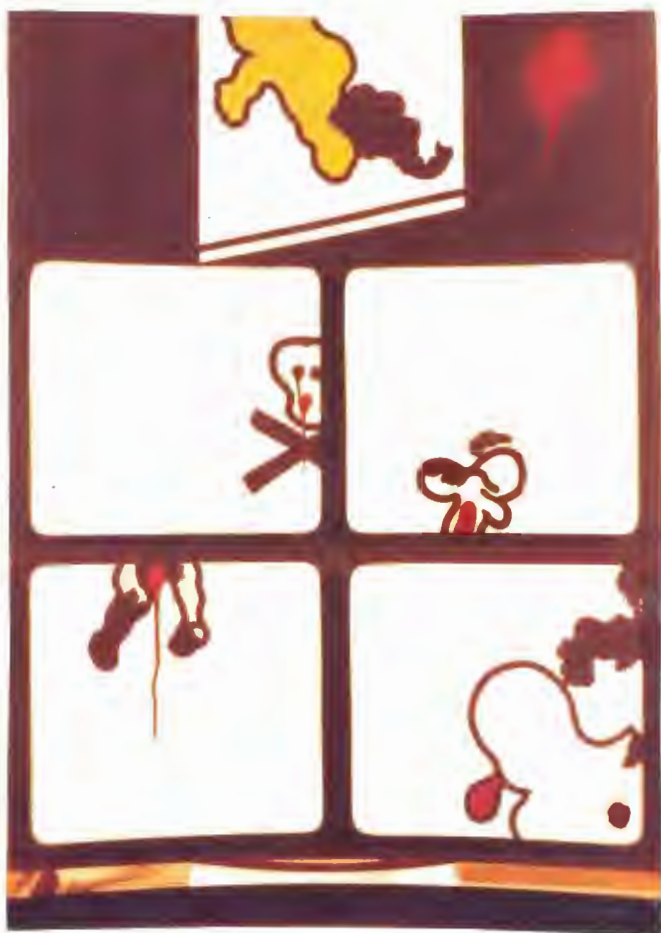
tinta a óleo e alquídica sobre madeira e eucatex

1964

1,22 X 1,22 (0,10)



II. 26 SEM TÍTULO (Díptico)
tinta plástica, a óleo, madeira e tecido
1967
1,00 X 1,00 m (cada)



II. 27 FUMAÇA DO PRISIONEIRO

tinta a óleo e latex sobre madeira

1964

0,1206 X 0,933 X 0,068 m



II. 28 O MEU ESPELHO

?

1964

?



II. 29 SEUS OLHOS NOVOS
tinta acrílica, madeira e eucatex
1965
0,607 X 0,50 m



Il. 30 Detalhe de "SEUS OLHOS NOVOS"

Il. 31 Detalhe de "SEUS OLHOS NOVOS"





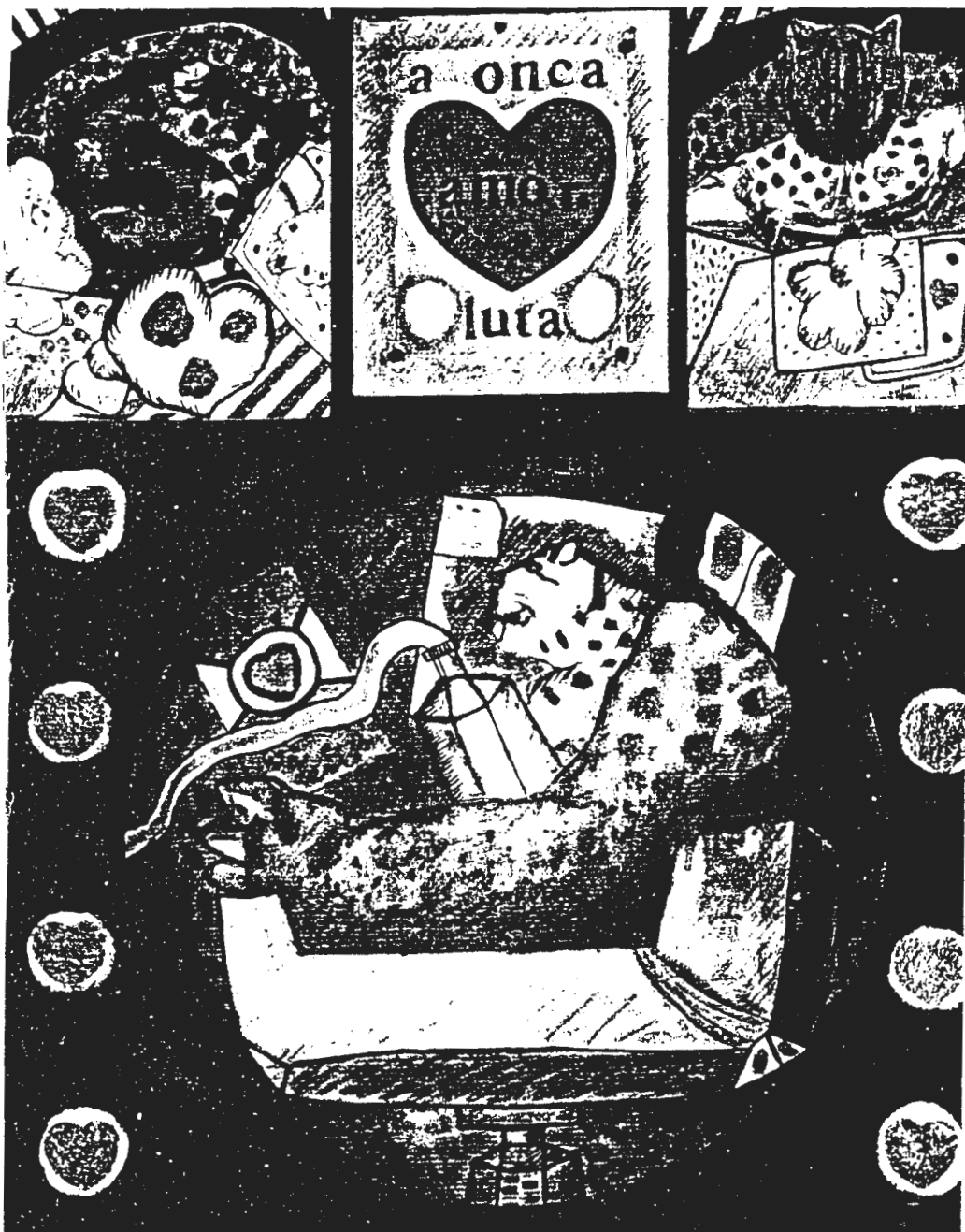
Il. 32 QUERIDA, VOCÊ ESTÁ BEM?
tinta acrílica, vinílica e madeira
1964 outubro
1,22 X 0,95 m



Il. 34 PARA MIM, PARA VOCÊ
tinta acrílica, borracha e madeira
1968 Paris
0,597 X 0,597 m



II. 33 ALUTA DIÁRIA
tinta acrílica, óleo e madeira
1966
0,28 X 0,50 m



II. 35 A ONÇA LUTA
relevo em gesso e óleo ?
1964
?



II. 36 O ATAQUE QUE PASSA
relevo em gesso e tinta a óleo sobre madeira
1964
?



II. 37 MINHA ONÇA
tinta a óleo, poliéster, madeira e tecido
1964
0,346 X 0,20 m



II. 38 PROJETO PARA UM VÔO DE ATAQUE

relevo em gesso, tinta a óleo e madeira

1964 11 março

0,50 X 0, 60 m



II. 39 GENERAL, CUIDADO COM O GATO

relevo em gesso, tinta a óleo e madeira

1964

0, 50 X 0, 61 m



II. 40 O CARRASCO
 tinta acrílica e massa vinílica sobre eucatex
 1966
 0,37 X 0,27 m



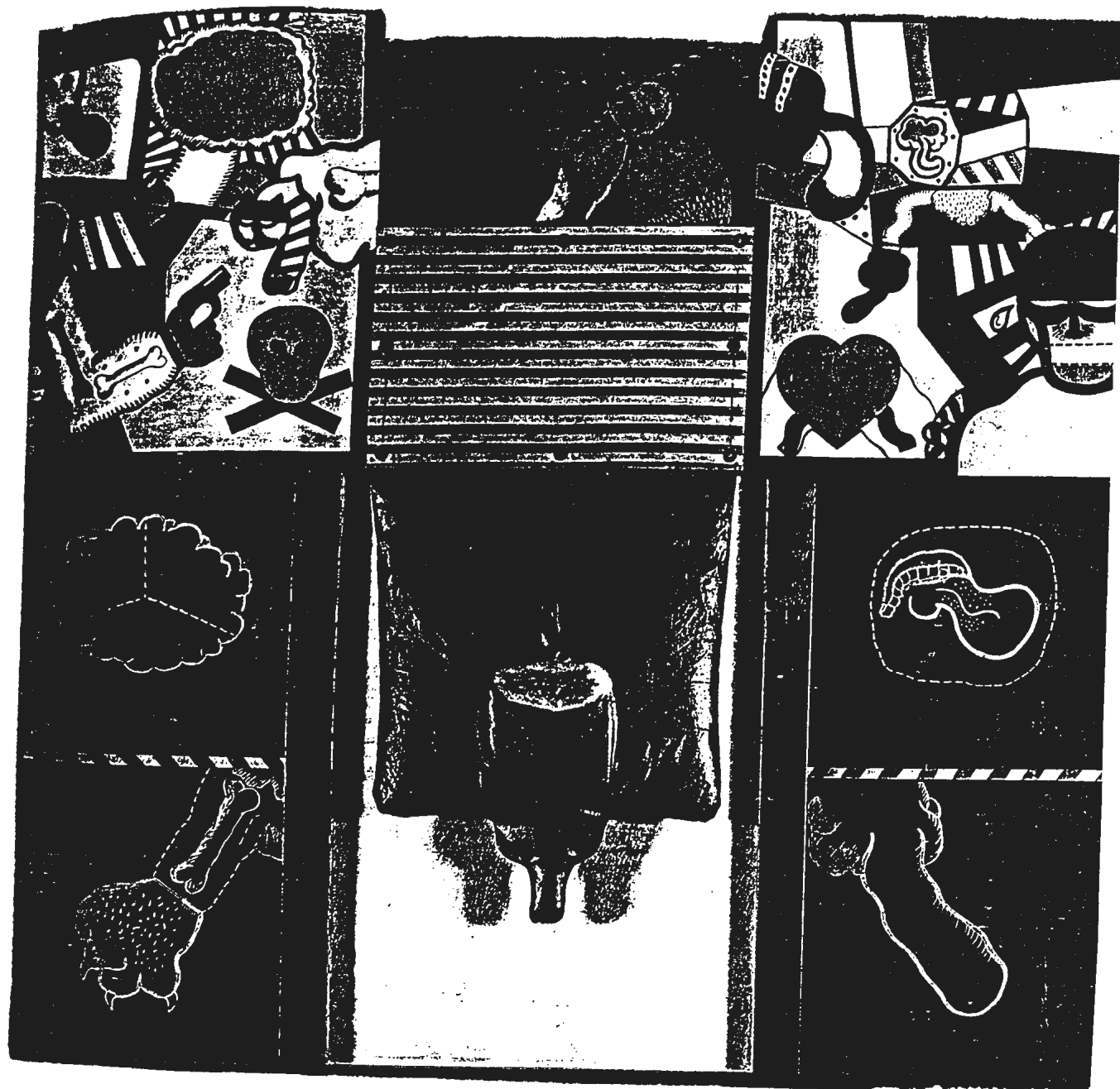
II. 41 O HERÓI NU
 tinta acrílica, pavatex, madeira e tecido
 1965
 0,61 X 0,83 m



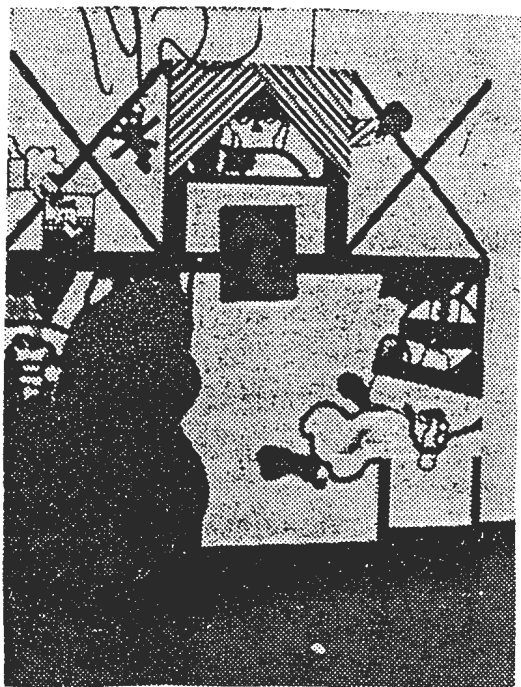
II. 42 O VENCEDOR ?
cabide de pé, capacete, tinta acrílica, madeira
1965
?



II. 43 PROGRAMAÇÃO PARA UM ASSASSINATO
tinta acrílica, eucatex, madeira, tecido estofado
1965
1,22 X 1,22 m



II. 44 UM POUCO DE PRATA PARA VOCÊ
tinta acrílica, poliéster, tela e madeira
1965
1,22 X 1,22 X 0,155 m



II. 45 GENERAL, O PUNHO QUEBRA!

tinta acrílica, eucatex, tecido,

1965

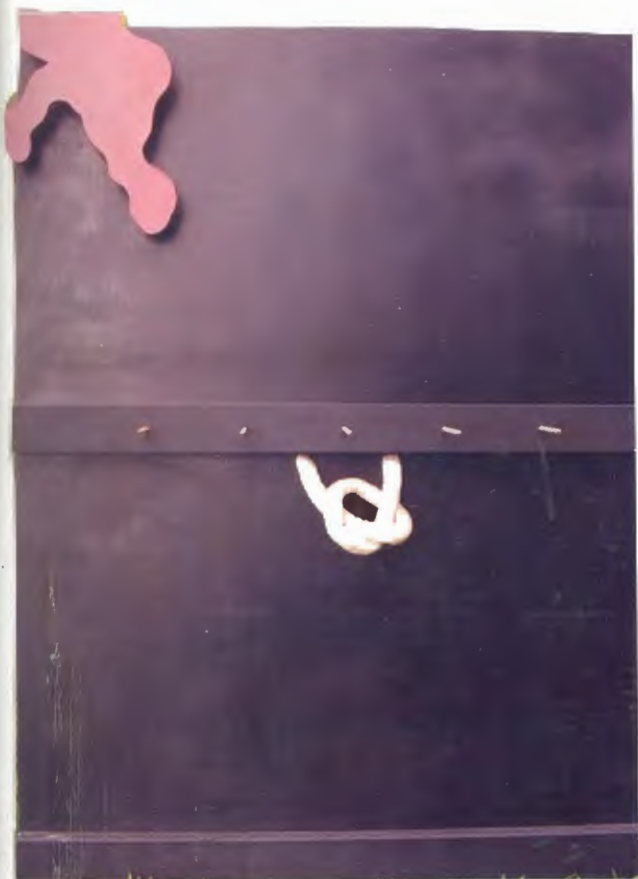
?



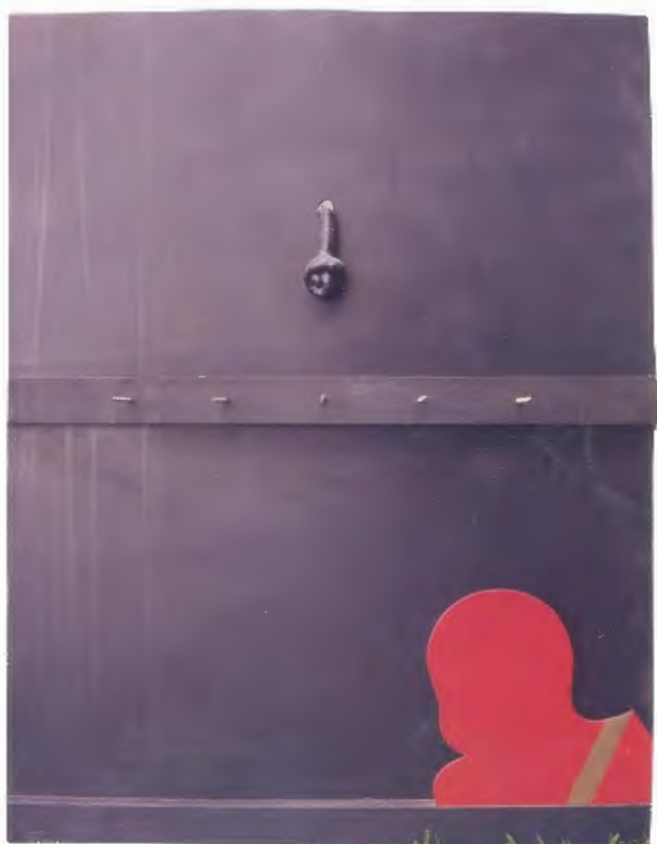
II. 46 O INQUIETANTE RIVAL
tinta alquídica, vinílica, poliéster, tela, madeira
1966 1º Maio
0,61 X 0,50 m



II. 47 O BEBÊ ENIGMÁTICO
tinta vinílica, alquímica, madeira, tecido, pregos
1967
0,90 X 2,10 m



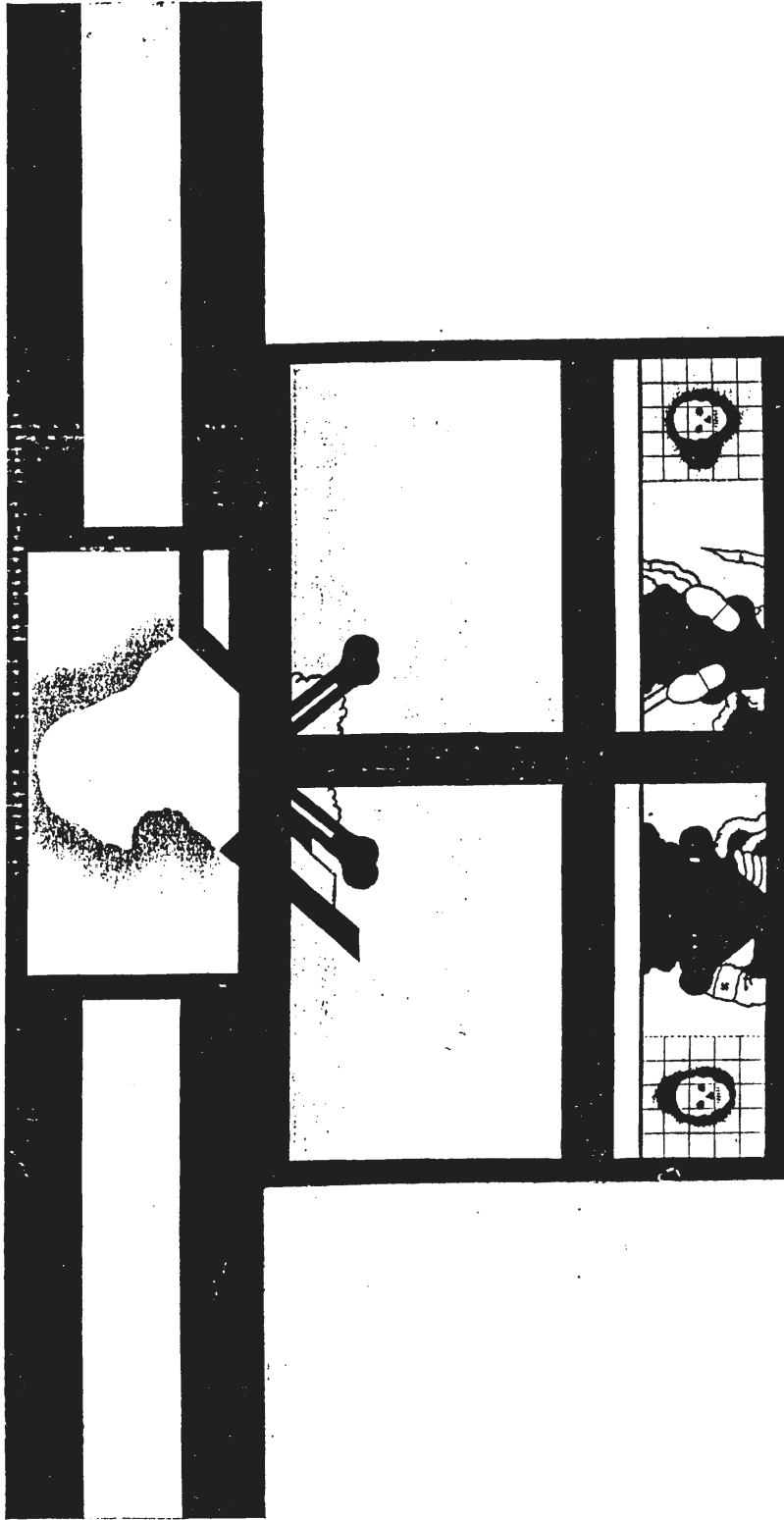
Il. 48 Detalhe de "O bebê enigmático"



Il. 49 Detalhe de "O bebê enigmático"



II. 50 Detalhe de "O bebê enigmático"

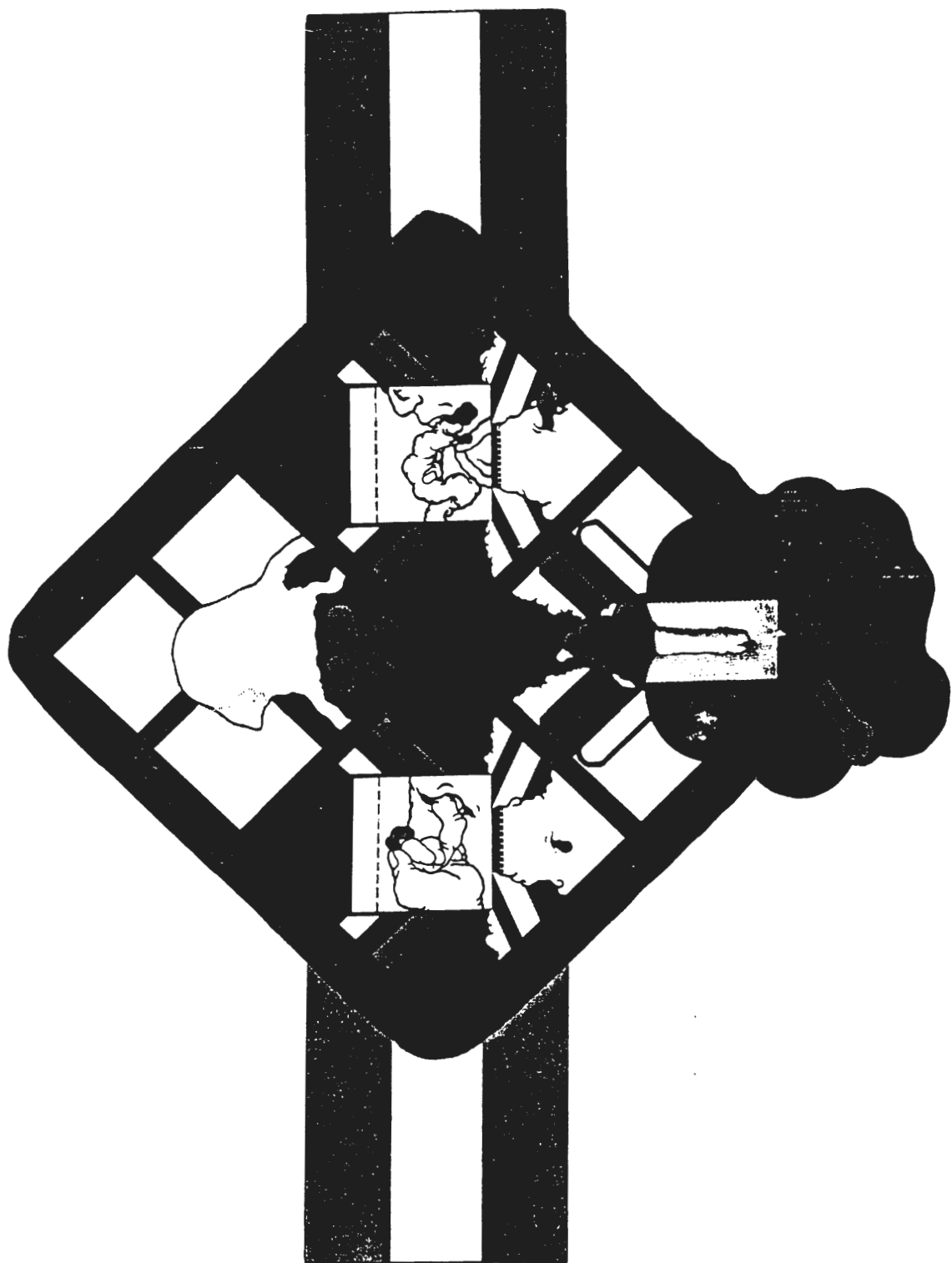


Il. 51 A MORTE AMERICANA: BAMBOO

tinta acrílica, vinílica, madeira, tela

1967 Paris

0,97 X 1,90 m

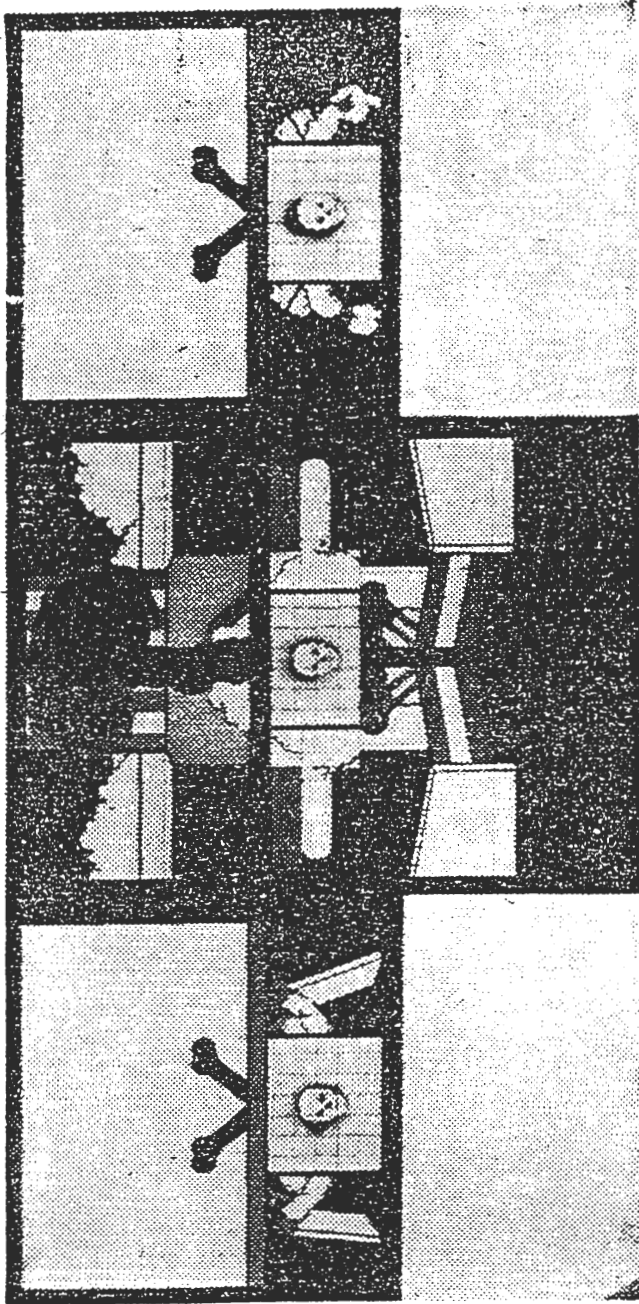


II. 52 EMBLEMA PARA UMA ESQUADRILHA
ASSASSINA

tinta acrílica, vinílica, madeira, tecido, eucatex

1967 Paris

1,28 X 1,765 m



II. 53 A PORTA ESTÁ ABERTA
tinta acrílica, vinílica, madeira, tela
1967 Paris
?



II. 54 NA ESCURIDÃO
tinta acrílica, vinílica, madeira, tecido, poliéster.
1967 Paris
1,22 X 2,00 X 0,375m

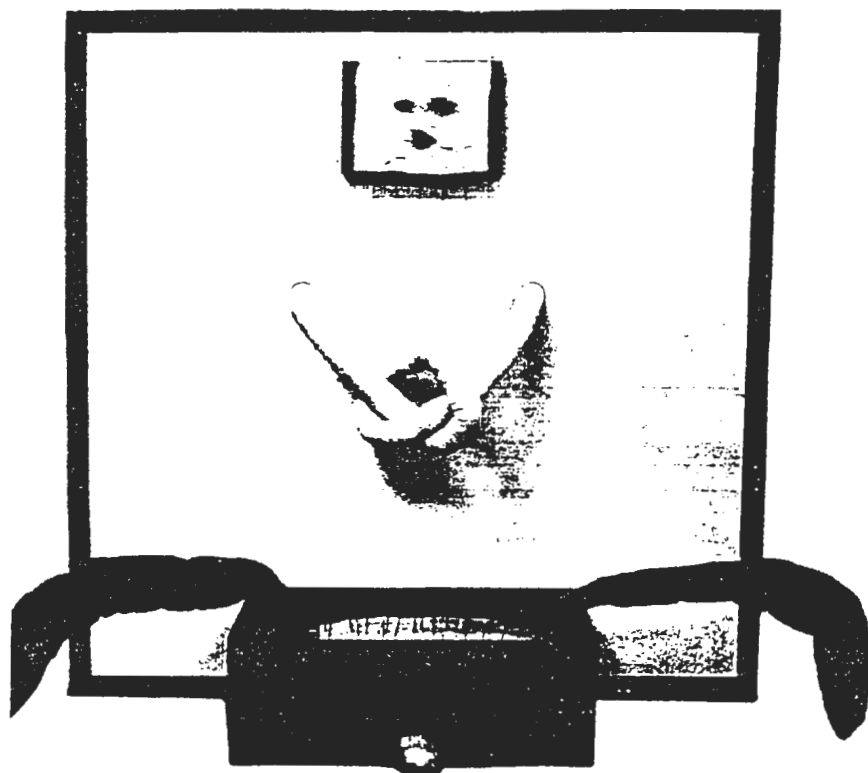


II. 55 O HERÓI DA MONTANHA

tinta acrílica, tela, eucatex, tecido

1967 Paris

?

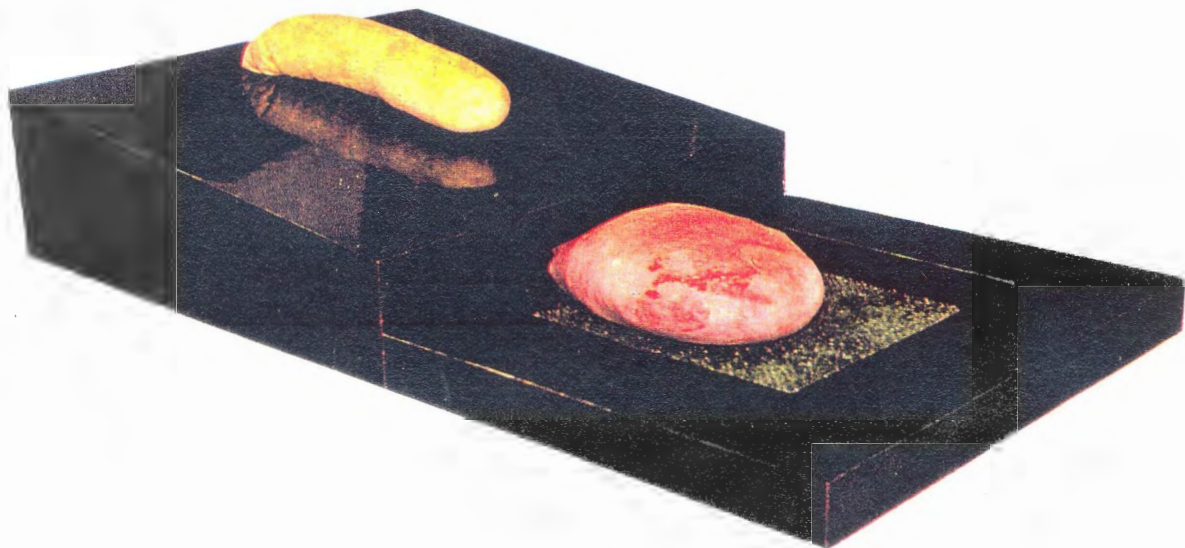


II. 56 O MEU RETRATO

tinta acrílica, vinílica, madeira, eucatex, tecido, arame

1966

1,22 X 1,22 X ?



II. 57 NO MEU JARDIM
madeira, fórmica, borracha, grama sintética
1967
?



II. 58 O SOLITÁRIO
fórmica, madeira, borracha, metal, vidro
1967
0,50 X 0,50 X 0,56m



II. 59 PAISAGEM
guache sobre papelão
1960
0,223 X 0,308 m



II. 60 PAISAGEM
guache sobre papelão
1960 27 novembro
0,254 X 0,257 m



II. 61 SEM TÍTULO
aquarela e nanquim sobre papel
1960
0,225 X 0,303 m

II. 62 PAISAGEM
aquarela e nanquim sobre papel
1961
0,174 X 0,240 m.





Il. 63 ADEUS
guache, aquarela e lápis sobre cartão
1963 10 maio
0,32 X 0,42 m



II. 64 MEU AMOR VERMELHO E PRETO
nanquim e aquarela, colagem com tecido sobre papel
1963 30 novembro
0,28 X 0,345 m



II. 65 AUTO-RETRATO COM BAGAGEM
nanquim e aquarela sobre papel
1963 22 dezembro
0,455 X 0,46 m



II. 66 SEM TÍTULO
nanquim e aquarela sobre papel
1964
0,22 X 0,27 m



II.67 SONHO DE CACHORRO
 nanquim e aquarela sobre papel
 1965
 0,325 X 0,47 m



II. 68 SEM TÍTULO
 nanquim e aquarela sobre papel
 1965 junho
 0,135 X 0,13 m



Il. 69 ANIMAL NO FOSSO
aquarela e nanquim sobre papel
1961 10 setembro
0,116 X 0,165 m



II. 70 TUDO !
nanquim e aquarela sobre papel
1965
0,347 X 0,499 m



II. 72 PEQUENO PRESENTE PARA SUA NOITE:

ROSTO MASCARADO

nanquim e aquarela sobre papel

1965 janeiro

0,57 X 0,44m



II. 73 CARTA
 nanquim e aquarela sobre papel
 1965 setembro
 0,496 X 0,35 m



II. 74 AQUI UMA MALA
 nanquim e aquarela sobre papel
 1965 setembro
 ?



II. 75 SEM TÍTULO
 nanquim e aquarela sobre papel
 1966
 0,37 X 0,50 m



II. 76 AINDA OLHO, AINDA FALO!
 nanquim e aquarela sobre papel
 1966 10 janeiro
 ?



II. 77 SEM TÍTULO
aquarela e nanquim sobre papel
1967
?



78 SEM TÍTULO
aquarela e nanquim sobre papel
1967 dezembro
0,38 X 0,56 m



II. 79 POLICIA
aquarela e nanquim sobre papel
1967
?



II. 80 BATALHA
serigrafia sobre papel
sem data
0,70 X 0,50 m



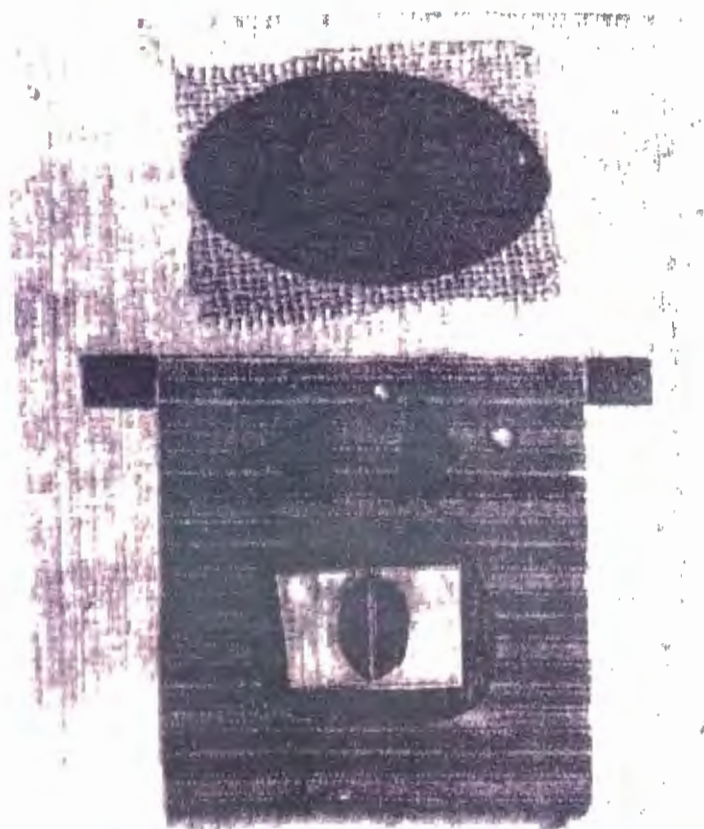
II. 81 SEM TÍTULO
nanquim e aquarela sobre papel
1967
0,222 X 0,30 m



II. 82 SEM TÍTULO
nanquim e aquarela sobre papel
1968
0,38 X 0,28 m



II. 83 FAMÍLIA ?
colagem
1963 setembro
0,158 X 0,205 m



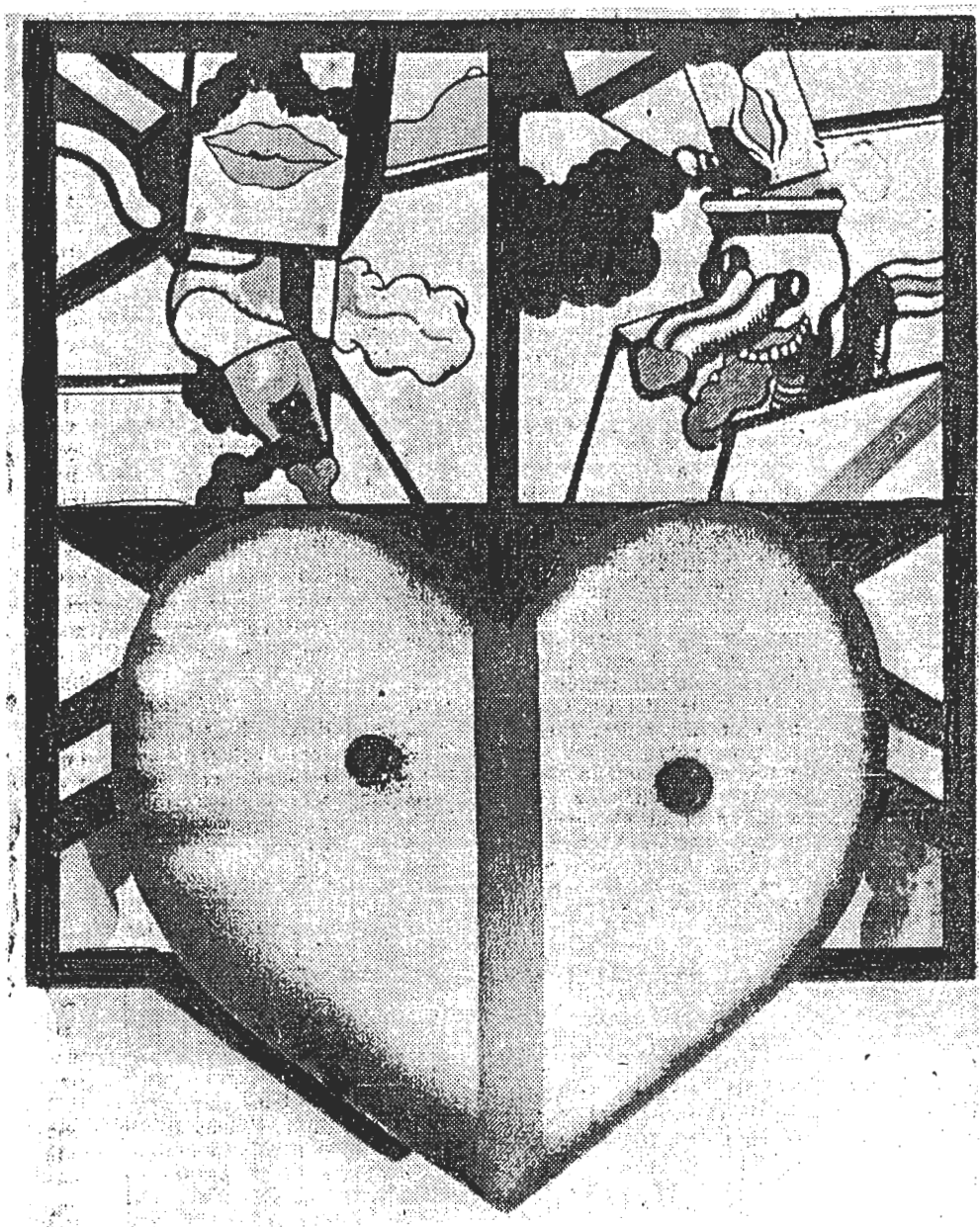
II. 84 BONECA DE PANO
colagem com tecido
1963
?



II. 85 MINHA BONECA
colagem: tecido, couro e metal
1963
0,25 X 0,19 m



II. 86 A POSSIBILIDADE DE RESPIRAR
tinta a óleo e alquímica sobre duratex
1966
0,21 X 0,16 m



II. 87 NÃO IDENTIFICADA
assemblage



II. 88 EM CIMA DA CAMA
nanquim e aquarela sobre papel
1966 dezembro
0,37 X 0,53 m



II. 89 PERSONAGEM (estudo)
guache sobre tecido
1962
0,110 X 0,092 m



II. 90 A HISTÓRIA ERRADA
nanquim e aquarela sobre papel
1966 dezembro
0,233 X 0,333 m



II. 91 SEM TÍTULO
tempera, pastel e spray sobre papel
1965
0,48 X 0,63 m



II. 92 HOMEM DESTRUINDO FOGUETE

tinta a óleo, esmalte, madeira

1965

0,445 X 0,545 m



II. 93 INCÊNDIO
tinta acrílica, esmalte, eucatex
1965
? X 1.22 m



II. 94 MONTANHA
colagem de papel e guache sobre papel
1962
0,20 X 0,235 m



Il. 95 O DUELO
tinta acrilica e vinilica sobre tela
1967
0,22 X 0,16 m

ACERVO ROBERTO PONTUAL

e nemmeno il sistema di valore
ha una profondità.
È solo qualcosa di appiccicato sopra.
per questo i lavori (come lavoro)
non sono altro che loro stessi,
la semplice demarcazione
del perimetro.

l'artificio del valore
è quest'oro artificiale -
quello che, vale dire, non accetta
di diventar gioiello
di un artigianato, nato morto.
non il "libero" perimetro,
significato da se stesso per le
intenzioni altrui, ma la massa opaca,
marca determinante, come un francobollo
su una lettera d'amore.

Il quadro non è che il modello
del quadro. E se la sua struttura
viene fissata/fisicizzata con
l'obiettivo di rappresentare,
questa si presenta solo come
fantasma di una attività che
rifiuta i metodi di fissazione.

materialità versus immaterialità