PROJECT FOR A PLACE IN THE MIND

: a obra de antonio dias lida sob a perspectiva da territorialidade

Érica Burini

APRESENTAÇÃO

O percurso realizado por este texto é fruto de uma imersão de 6 meses no arquivo de Antonio Dias, presente no Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Este mergulho foi viabilizado pela Bolsa de Formação em Pesquisa do IAC, que tem a coordenação de Galciani Neves, orientadora dos processos de investigação. A consulta ao rico acervo, que contempla fotografias, cartas, panfletos de exposição, matérias de jornal, cadernos de desenhos e anotações, entre outros, despertou meu interesse em uma perspectiva de leitura de territorialidade. Esta perspectiva, dada por um conceito de raiz geográfica, abrange as múltiplas dimensões de relação simbólica, histórica, política, social e afetiva com um território, refletidas no sentimento de pertencimento, identidade, resistência, segregação, apropriação, isolamento ou na formação de comunidades.

Na obra de Dias, o viés da territorialidade deixa indícios em expressões recorrentes como *Anywhere is my land*, *Desert, Occupied country*, *Freedom territory*. Também é indicial o uso do idioma inglês, com a crítica da sua pretensa universalidade, que oculta o imperialismo do processo de globalização. A materialidade também se torna um componente indissociável, por refletir o diálogo que o artista propõe com o ambiente que o circunda. Algumas outras estratégias de criação em meio à censura e de retorno estético, crítico e político ao lugar de origem serão analisadas também, neste enquadramento dado à pesquisa.

O deslocamento torna-se então parte fundamental da metodologia, que tem como objeto as múltiplas territorialidades de Antonio Dias. O ponto de partida são os documentos em uma ordem não-cronológica, orientada pelas discussões dos temas citados. Ao final, o debate é ampliado e trazido ao contemporâneo, com os diálogos diversos travados com os artistas contemporâneos Cris Peres, Kauê Garcia, Jorge Menna Barreto e Vitor César, que têm a produção de Antonio Dias como referência.

Estas aproximações propõem formas de atualização das interrogações relacionadas às problemáticas de identidade e territorialidade na produção artística, revisitando o modelo de arte brasileira assumido desde o movimento neoconcreto, com implicações na produção contemporânea. É proposta uma nova matriz de leitura a partir da obra, mas sobretudo dos documentos de Antonio Dias presentes no IAC que nos legaram sua perspectiva teórica em relação à arte.

TERRITÓRIO LIBERDADE

Durante as décadas de 1960 e 1970, os debates acerca das questões relacionadas à identidade nacional e ao universalismo da linguagem da arte contemporânea se aqueceram em torno de um paradoxo que se alastra até o presente, com a intensificação do processo de globalização. Como

preservar e resistir à massificação das subjetividades, à homogeneização do cosmopolitismo, sem resvalar em um essencialismo, regionalismo ou nacionalismo ufanista? Como fugir das leituras generalizantes entre estes dois polos?

Nacional por Subtração, escrito em 1986 por Roberto Schwarz, tem como fundamento um constrangimento que seria o sentimento de *inautenticidade, cópia e inadequação* da vida cultural no Brasil. Em linhas gerais, o autor pondera sobre os problemas entre dois extremos: tanto a estratégia de encontrar o autêntico nacional através da subtração do que é estrangeiro, com uma mistificação desta substância resultante da operação, que seria genuinamente brasileira; quanto a adoção irrefletida das últimas tendências internacionais, que resvala em uma forma de *colonialismo cultural*[1], no qual a classe dominante se solidariza com a tradição do Ocidente, mas não com a população local, inventiva e forjadora do tal nacional. O problema real, então, não estaria na cópia (que seria um falso problema), mas na estrutura social do país. Adiante, voltaremos a este texto. Por outras palavras, o autor trilha um caminho que se aproxima de algumas das conclusões e aforismas de Hélio Oiticica, como aquele estampado em uma das cabines dos *Penetráveis (PN2)* presentes em *Tropicália: a pureza é um mito*.

As primeiras experiências de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira em 1964 e a exibição do *Parangolé* na mostra Opinião 65, ocorrida no MAM/Rio, que vão desembocar no desenvolvimento do seu Programa Ambiental e as propostas de artistas ligados ao Neoconcretismo, de um modo geral, aparecem como soluções formal, ética e estética para o problema de identidade e territorialidade colocado neste momento de acirramento político da ditadura militar. O embate com a arte retiniana[2] não se dá apenas por proposições de caráter mental, mas também através de um engajamento corporal, fisicamente participativo. O contrário do olho não é só a mente, mas o corpo todo. Esta matriz passa a informar boa parte da produção da arte brasileira, como elemento de distinção também para o exterior.

Antonio Dias incorpora o Programa Ambiental[3] de uma maneira única. Seu trabalho, em sua maioria, bidimensional, em raríssimas ocasiões avança sobre o espaço e para a participação, tal como desejado por Oiticica. Ainda assim, em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida em 1967 no MAM-Rio, Hélio dá extraordinária centralidade ao trabalho de Antonio, sobretudo no item 2, "Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete" (OITICICA, 1986, p. 86). A tônica de sua escrita é de

---

[1] A expressão também dá nome à crítica de Frederico Morais, publicada em 11 de outubro de 1967 no Diário de Notícias, na qual enfrenta Pierre Restany com sua formulação do Nouveau Réalisme, bem como a Pop Art, que vê como idealizadora da cultura capitalista.

[2] O termo duchampiano aparece também nas anotações de Antonio Dias, como no esboço em português do Project-book, por exemplo: "O que me interessa mais nesse trabalho é o desligamento total do 'fato retiniano': o que 'parece que é', não é." (Documentos 50768_1 e 50768_2, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC).

[3] O artista utiliza a expressão em esboços e anotações como "Proposição para uma experiência ambiental utilitária." (Documento 50540_28, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC).

manifesto. Em uma narrativa histórica, recupera as experiências de Lygia Clark e da arte concreta, a *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar, para desembocar na fundação do movimento que seria genuinamente brasileiro, com características únicas, relevância internacional e distinto de outros como a Pop Art e o Nouveau Réalisme.

> Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antonio Dias *Nota sobre a morte imprevista*, 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 dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas 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 e a seriedade de suas *démarches* ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão (OITICICA, 1986, p. 87, grifo do autor).

O trecho longo permite notar o tom da escrita, como fluxo de consciência. O autor aponta para um desejo de se aprofundar mais na análise da obra de Dias em outra parte, que não chega. Também demonstra uma expectativa em relação aos próximos passos do artista, colocando obras como *Nota sobre a morte imprevista* (1965)*,* como uma espécie de transição da pintura ao objetual ou ao ambiental. Neste momento, a obra de Antonio Dias era caracterizada pelo uso do *grid* (talvez uma marca da *vontade construtiva geral*, item 1 do manifesto), aliado a um transbordamento de massas pictóricas com alusões à figuração, com a forte presença de falos, ossos, corações, raios, explosões e sinais gráficos com uma economia cromática baseada no preto, no branco, no vermelho e um ocasional amarelo. As telas vão se tornando objetos conforme volumes se projetam para fora em madeira, gesso, tecido acolchoado, tinta industrial, esmalte e vinil. São os materiais comuns e baratos que vão construir a *negação* e *superação* do *quadro de cavalete*, segundo os termos de Oiticica, que encontra eco nas críticas de Frederico Morais[4] e de Mário Pedrosa[5] à Pop Art norteamericana, que enfatizam a escolha da materialidade como um posicionamento simbólico da condição geopolítica brasileira de subdesenvolvimento.

De fato, no momento da publicação do *Esquema Geral…,* Antonio Dias estava à beira de uma transformação brusca no trabalho. E foi aí que a dimensão ambiental apareceu de forma mais pronunciada. Em 1966, ao receber o prêmio de viagem da Bienal de Paris, o artista tem dificuldade de desfrutá-lo, visto que o governo brasileiro relutava em emitir seu passaporte. Com um arranjo,

[4] "Colonialismo Cultural", publicado no Diário de Notícias, 11 de outubro de 1967.
[5] "Do Pop americano ao sertanejo Dias", publicado no Correio da Manhã, 29 de outubro de 1967.

consegue partir do país, em uma jornada que se torna um autoexílio, e depois uma longa estadia na Europa, entremeada por frequentes retornos ao Brasil, a partir de 1972.

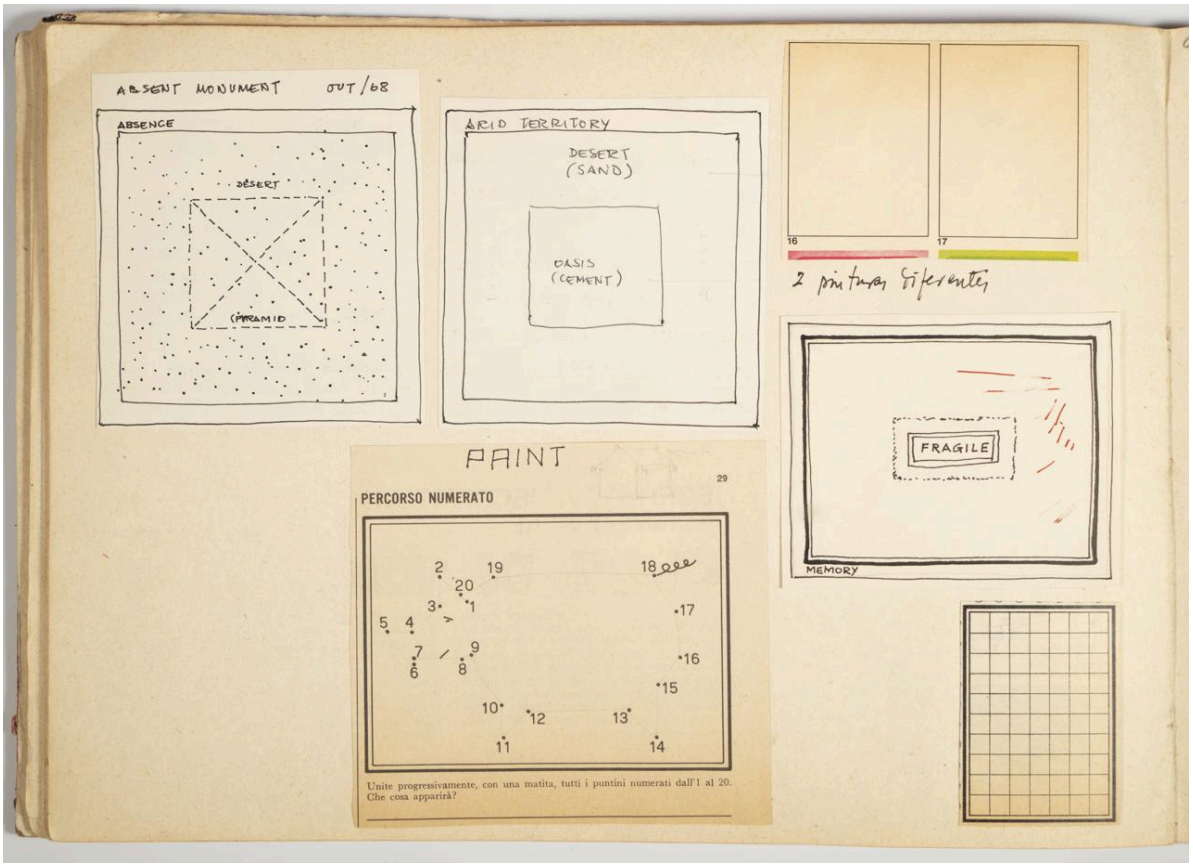
Por volta de 1968, sua produção se volta para uma geometria de esvaziamento da imagem como representação, em pinturas e serigrafias que remetem a projetos, esquemas, plantas, gráficos e diagramas. Em uma página de um caderno vermelho[6], se lê "*ARTE NEGATIVA PARA UM PAÍS NEGATIVO: Enormes pinturas completamente pretas, com apenas uma pequena palavra em branco*."[7] Uma espécie de marco desta transmutação. Em alguma das páginas anteriores, vemos um esboço para a criação de *Nota sobre a morte imprevista*[8]. Nas páginas seguintes, vemos a multiplicação das colagens. O procedimento antes tinha um papel de apropriação: trazer para perto uma referência do mundo cotidiano, dos meios de comunicação em massa, da imprensa, seja de revistas, propagandas, fragmentos de embalagens, de onde vêm algumas das frases que são apropriadas e recontextualizadas. Depois, o procedimento passa a ter outra função. Antonio Dias trata do assunto em uma fala pública[9] com o crítico Paulo Sérgio Duarte, organizada em 2014 pelo Instituto Moreira Salles (IMS), na ocasião da publicação de algumas páginas de seu caderno na revista *Serrote*. O artista elucida que, nos anos de chumbo, desenhava em pequenos pedaços de papel e guardava em envelopes. Uma maneira de poder rapidamente se desfazer do material, caso fosse encontrado por militares. Quando chega à Europa, organiza estes fragmentos, e cola em cadernos, que passam a receber outros fragmentos. Este gesto simples e estratégico é percebido, dentro da vida e obra do artista, como relacionado aos vários desterros ao qual é submetido. Uma estratégia de sobrevivência da arte e do artista. Um modo de adaptação aos ambientes hostis. Quando sente o aterramento em um lugar seguro, suas partes móveis se assentam em novas composições, envolvendo também o ambiente onde se localiza.

Percebemos a nova fase da obra de Dias também pela profusão de idiomas que passam a aparecer e pelos esboços característicos da nova produção. Na Figura 1, chama atenção o *Percorso Numerato*, versão italiana do jogo infantil que conhecemos como *Ligue os pontos*, dando a ver o processo do artista. A maneira como o mundo gráfico da mídia de massa, da imprensa e da publicidade o informa de maneira crítica e irônica. Em uma aproximação formal com as constelações, mapas e gráficos, os números que guiam o traço para formar uma imagem e os respingos de tinta que serão característicos das pinturas deste período. Um esquema de camuflagem da imagem, mais uma estratégia de guerra, de guerrilha e de sobrevivência, também no mundo animal.

---

[6] Documento 50540, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.
[7] Documento 50540_17, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.
[8] Documento 50540_02, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.
[9] Disponível em: <https://youtu.be/WeEhcEj5QY4?si=EzWZurdGGfxXBAV4> Acesso em 8 set. 2024.

Figura 1 - Página de caderno horizontal com capa dura vermelha, com datas entre 1967 e 1968. documento 50540_38, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



Um fragmento no canto superior esquerdo aparece com data: outubro de 1968. *Absent Monument* [Monumento Ausente]. Palavras aparecem emolduradas por quadrados concêntricos: *Absence, Desert, Pyramid* [Ausência, Deserto, Pirâmide]. Espaços delimitados dentro da tela. O que Paulo Sérgio Duarte (2004, p. 31) chama de "*paginação* do quadro". Uma porção é pontilhada, parecendo indicar a materialidade da areia. Já o quadrado e a cruz tracejados parecem indicar que se trata da visão aérea de uma pirâmide. Muitos destes elementos aparecem em *Project-book: 10 plans for open projects* (Figura 2), idealizado em meio ao ambiente tenso das agitações políticas do Brasil e de maio de 1968 em Paris, que Dias testemunhou. Para acompanhar a lista de projetos que propõem a construção de territórios e monumentos, o artista encomendou um texto de apresentação de Oiticica, pedindo-lhe para endereçar seus trabalhos com o termo *probjeto,* de Rogério Duarte[10]. O artista-autor o faz, acrescentando outros conceitos da mesma natureza híbrida, como *enigmagem*, na busca de cercar sem estrangular ou definir por completo o campo aberto que é desenhado por Dias no Livro-Projeto.

> Dias busca, por meio de seu livro proposta-projeto superar o campo imagético puro ideal da "participação", para surgir em um ato puro proposto pelo pensamento, como um pré-teatro que pudesse ser formulado abertamente: algumas formulações primárias

[10] Tanto o Project-book, quanto o texto de Hélio Oiticica, intitulado "Special for ANTONIO DIAS' Project-book" foram reproduzidos e traduzidos no livro Antonio Dias, Antonio Dias. São Paulo: APC/Cosac Naify, 205, p. 94-97.

> dos atos são levadas a cabo nas prescrições, mas tendem a apontar para possibilidades infinitas – como regras de um jogo, não apontam para uma dada possibilidade, mas para muitas, tantas quantas são os desdobramentos de seus caminhos possíveis. Os "caminhos desenhados" imaginativos de outrora se expressam agora como dimensões geográficas – medidas de terrenos abertos – improvisação de elementos, o uso livre de areia, terra, grama, ar, espaço aberto. Vamos mergulhar em suas propostas e construí-las de acordo com nossas necessidades internas. (OITICICA, 2015, p. 96)

A partir da leitura do documento datilografado, algumas considerações podem ser feitas. Ao menos em *Do it Yourself: Freedom Territory*, o primeiro da lista e único a ser realizado sob a forma de instalação, há uma ideia implícita do compartilhamento destes projetos, da possibilidade de serem feitos por qualquer pessoa[11]. Por outro lado, a materialidade de algumas das propostas, como as pirâmides egípcias em *Evergreen: Monument to Agriculture*, por exemplo, nos levam a crer que os textos mais se aproximam de territórios ou monumentos imaginados ou imaginários[12], do que possibilidades de realização concreta. Sua forma, aproximada de uma instrução, situa o artista mais próximo do Fluxus que do Programa Ambiental e do cenário brasileiro. Os títulos e expressões que compõem estas instruções vão acompanhar o artista ao longo de sua obra.

As estratégias de sobrevivência povoaram o imaginário do artista também em trabalhos decorrentes do *Project-book*. Em uma carta não endereçada e não datada, provavelmente próxima de 1968, narra a criação de um grupo de trabalhos que chama *Miméticos:*

> Agora mesmo, estou trabalhando em uma série de quadrados feitos de diversos materiais moles, tecido, lona, borracha, capim artificial, etc., dividindo um ambiente ou deitados no chão, formando áreas. Chamam-se Miméticos e, como o nome indica, servem para disfarçar ambientes, criar áreas artificiais na paisagem (serve como esconderijo para guerrilheiros), etc. Ainda estou no período de experiências, está sendo meio difícil encontrar materiais que resistam suficientemente à manipulação, mas as fotos das maquetes lhe darão uma ideia do que são. Serão.[13]

Dentre os *Miméticos*, o artista realiza *Camuflagem*, obra de 1968, que é composta por dois quadrados recortados de tecido com ilhoses, para serem posicionados no chão. Um deles tem o fundo preto e respingos brancos, e tem escrita a palavra UNIVERSO. O outro possui o fundo branco e os respingos em preto e tem escrita a palavra DESERTO. Ambos tecidos tem uma ponta (de um a esquerda superior, do outro, a direita inferior) virada, de modo que vemos que o verso do tecido possui as cores invertidas do fundo e dos respingos. Opostos não exatamente complementares. Embora também não conte com a utilização concreta desta estratégia por guerrilheiros, esta aproximação se soma na formação de uma espécie de vocabulário da resistência, de táticas de sobrevivência.

Figura 2 - Folha datilografada em inglês, 1968, Project-book - 10 plans for open projects

---

[11] Esta impressão é confirmada pelo próprio artista múltiplas vezes, sendo talvez a mais recente a entrevista a "Territórios sem muros", concedida a Camila Régis, publicada na revista Select em 2015. Disponível em: <https://select.art.br/territorios-sem-muros/> Acesso em 8 set. 2024.

[12] O caráter imaginário do território será discutido adiante na conversa com Jorge Menna Barreto, a partir da relação com suas Paisagens Desidratadas e com a poética de João Cabral de Melo Neto.

[13] Documento 50805, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Documento 50707, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

ANTONIO DIAS Project-book - 10 plans for open projects

1 - Do it yourself : Freedom Territory / a basic open structure, that only works from the moment someone uses the space declared free to put on an action, be it mental, physic or visual . It is important that the person adopts a complete unconditionated position before penetrating the territory-structure . No dimension previewed; to be made in any scale.
2 - Anywhere is my land / one of the developments of the first structure. Many experiments have been made with different concepts (titles), visually similar . In this one I worked having as a base the format of paper (scale : 1:1), it is not representation of sand, but ink drops on an area. That which interests me in this work is the struggle between retinian fact and mental fact . No dimension previewed, but the actions should be developed always in a way to keep the scale 1:1.
3 - Monument to memory / 24 unities of concrete-cement , to be constructed over a piece of land, in an extremely deserted area. No dimension previewed.
4 - Area for / the beggining / the end / surface made of 23 concrete-cement tiles, with two superposed black marble ones in one of the edges. The participants action consists in determining a relation between the black tiles and the title. The black chant invades or retracts itself ? From this question on the participant should try to justify the choice of one or other hypothesis ; it is in this act of justifying that the experiment assumes its signification, which is that of a basic structure for a liberation theatre of participating individual. Any possible dimension over 4 x 6 meters.
5 - Monument in the darkness / sensorial theatre of fear . Exercise of perceptive capacity. The panther is free and has independent movements : the monument is created - and ends - everytime a determined area is individualized as being that occupied by the panther.
6 - Evergreen : monument to agriculture / proposition for a social monument to be built in the Egyptian desert, using as a support one of the existing pyramids.
7 - Environment for the prisoner / cement area to be built around a piece of wild land . No dimensions previewed.
8 - Chinese monument / political monument to be built in an absolutely deserted area. Let the wind and geological movements spread the sand grains painted yellow. No dimensions previewed.
9 - Untitled monument/ mental monument in the midst of any path. No dimensions prev.
10 -Incomplete biography/ mental monument against the pre-establishement of directions. Dedicated to those that only think about improving (in Portuguese the slang for that is walk ahead , thus the relation).

Talvez pela impossibilidade de confecção do *Project-book*, pelas dificuldades materiais impostas pela situação de exílio ou pelo comentário de Hélio Oiticica em carta enviada ao artista em 4

de agosto de 1969, transcrita por Sérgio Martins (2023, p. 125), Antonio Dias se desinteressa por fazer objetos.

> Nos textos do livro de projetos, abordarei o problema dos desenhos como projetos mesmo para algo, e não desenhos em si; espero que esteja sendo coerente com sua posição. Creio que deve radicalizá-la cada vez mais, não fazendo concessão à ideia de desenho ou quadro.

O artista não seguiu o conselho de Oiticica, tal como ele imaginava. A partir deste momento, é gerada uma divergência entre os artistas, visto que Dias não figura mais nos textos posteriores de Oiticica, como exemplo. Por volta de 1972, quando Dias obtém uma bolsa Guggenheim, os artistas se encontram em Nova York e mantém contato até a morte de Hélio, em 1980. Entretanto, não deixamos de ver uma forma de radicalidade no caminho em que a obra de Dias prosseguiu. Um caminho próprio, que não adere às formulações de Oiticica, não se cola à *arte povera*, ao Fluxus ou ao Conceitual. Constrói uma forma única de ver a pintura, como projeto, como proposta de criação mental, como crítica da cultura visual do mundo contemporâneo, da imagem publicitária, da estética do *design*, com uma estratégia de aterramento, uma maneira de compor a obra como um labirinto de espelhos, com a repetição de alguns tópicos em diferentes contextos e materialidades, do mais raro papel do Nepal ao papel jornal, uma forma de disseminação da imagem e recontextualização contínua.

Algumas destas formulações já se viam na *Declaração de princípios básicos da vanguarda*, de janeiro de 1967, fruto dos debates em torno do seminário *Propostas 66*. Assinada por 17 artistas e críticos, Antonio Dias encabeça a lista e não é somente por conta da ordem alfabética. O artista liderou o manifesto e chamam atenção algumas de suas cláusulas:

> *1 - Uma arte de vanguarda não se pode vincular 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. [...]*
>
> *2 - Quando ocorre uma manifestação da 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.* [14]

Ambos itens são relacionados à territorialidade e, à primeira vista, parecem contraditórios. A *realidade do artista e o ambiente em que vive* não serão os mesmos em toda parte. Portanto, a arte de vanguarda pode ocorrer em qualquer lugar, mas acontecerá de maneira diferente. A tarefa do artista, de *mobilizar* os *meios disponíveis*, terá distintas características e níveis de dificuldade, conforme a oferta dos meios. As táticas serão diversas em cada lugar que ocupar, exigindo um trabalho de adaptação no deslocamento.

---

[14] Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110371>

O percurso que trilhamos nos permite perceber uma relação distinta que os artistas Antonio Dias e Hélio Oiticica desenvolvem em relação ao território, à materialidade e à linguagem, e portanto também das estratégias tomadas pelas respectivas obras. Começamos por destrinchar a falsa oposição entre a identidade nacional e a cópia, e acabamos por indagar que não há apenas um Brasil, mas são muitos os Brasis. A seguir vamos explorar algumas particularidades da relação de Antônio Dias com o seu lugar de origem.

NEGO

> *Folha de São Paulo - A condição de estrangeiro não o aflige?*
> *Antonio Dias - Não. Sempre fui estrangeiro. Sou estrangeiro em qualquer lugar, inclusive no Rio. A única terra que considero minha é o Nordeste. Quando penso num ambiente ideal, o que me vem à cabeça é uma praia do Nordeste.*
> *Folha - De que forma esse "estrangeirismo" influencia o seu trabalho?*
> *Dias - Há quem diga que eu não "pinto brasileiro", que virei um pintor europeu. Não é assim. Os europeus continuam me achando um pintor sul-americano, identificando em meus trabalhos uma presença marcante de brasilidade.*
>
> Folha de S. Paulo, Ilustrada, Antônio Dias recusa herança de Iberê,
> Sérgio Augusto, 16 de agosto de 1994[15].

A distinção da resposta que Antonio Dias dá à situação política do Brasil é percebida também em relação à territorialidade que ele desenha. Na Figura 3, vemos uma fotografia retratando o artista Pedro Geraldo Escosteguy, amigo e então sogro de Dias, enquadrado de perfil com a bandeira do estado da Paraíba ao fundo. Ela possui um terço em preto e dois terços em vermelho, com a palavra **NÉGO** escrita em branco nesta porção. A primeira tentativa de implantá-la ocorreu em 1930. No livro *Brazões e bandeiras do Brasil*, de Clóvis Ribeiro, é documentada a sua criação, proposta pelo deputado Generino Maciel, e o veto do presidente do estado, que se utilizou dos seguintes motivos:

> Usando das atribuições que me confere o art. 2o da Constituição do Estado e, considerando que o projeto n.o 6 é, em suas linhas gerais, como nas minúcias de sua organização, uma simples criação de partido; considerando que a bandeira de qualquer Estado é, antes de tudo, um símbolo de vida normal, uma síntese ideal das aspirações coletivas ou da ambiência em que envolve a alma do povo que a elege; considerando que a frase inscrita na bandeira que ele cria não é histórica nem figura no telegrama em que o Presidente João Pessoa negou apoio à candidatura Júlio Prestes; considerando que – nego – desacompanhado de qualquer explicação é, por si só incompreensível e encerra um grito de puro negativismo, resolvo vetar este projeto, devolvendo-o à Assembleia para que se cumpram os dispositivos constitucionais que regem o caso. – João Pessoa, 23 de setembro de 1930. – (a) *Alvaro Pereira de Carvalho* (RIBEIRO, 1933, p. 163-164)[16]

Figura 3 - Fotografia retratando Pedro Escosteguy e bandeira do estado da Paraíba.
Documento 50498_4, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

[15] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/16/ilustrada/1.html> Acesso 22 ago. 2024.
[16] A grafia foi adaptada à atual.



Apenas em 1965 foi oficializada como bandeira do estado, devendo esta ser uma data aproximada[17] da fotografia presente no arquivo de Antonio Dias, no IAC. A chamada Revolução de 30, contexto de criação do desenho da bandeira, é envolta por momentos emblemáticos. O telegrama do Nego. A composição da chapa de Getúlio Vargas e João Pessoa. O assassinato deste último. O golpe de Estado que levou à ruptura da política do Café com Leite. O governo de Getúlio Vargas. Na memória da capital da Paraíba, que absorve o nome de João Pessoa, estão cristalizados alguns destes complexos símbolos. A figura, heroificada e mitificada do ex-governador e candidato a vice-presidente, se faz presente na cidade e também em seus monumentos, como o mausoléu que guarda seus restos mortais, localizado entre a Faculdade de Direito da UFPB e o Palácio da Redenção, construído em 1586, contexto colonial jesuítico.

Apostando em uma arriscada comparação entre uma obra de arte e uma bandeira, chamo atenção para, no texto, algumas das razões pelas quais o desenho é rechaçado. Elementos que se aproximam da produção de Dias. Primeiro, o tomar partido, a não-neutralidade, a não-universalidade. Segundo, o aspecto de estado de emergência que ela retrata, oposto à *vida normal*. E, por fim, por ser um *grito de puro negativismo*.

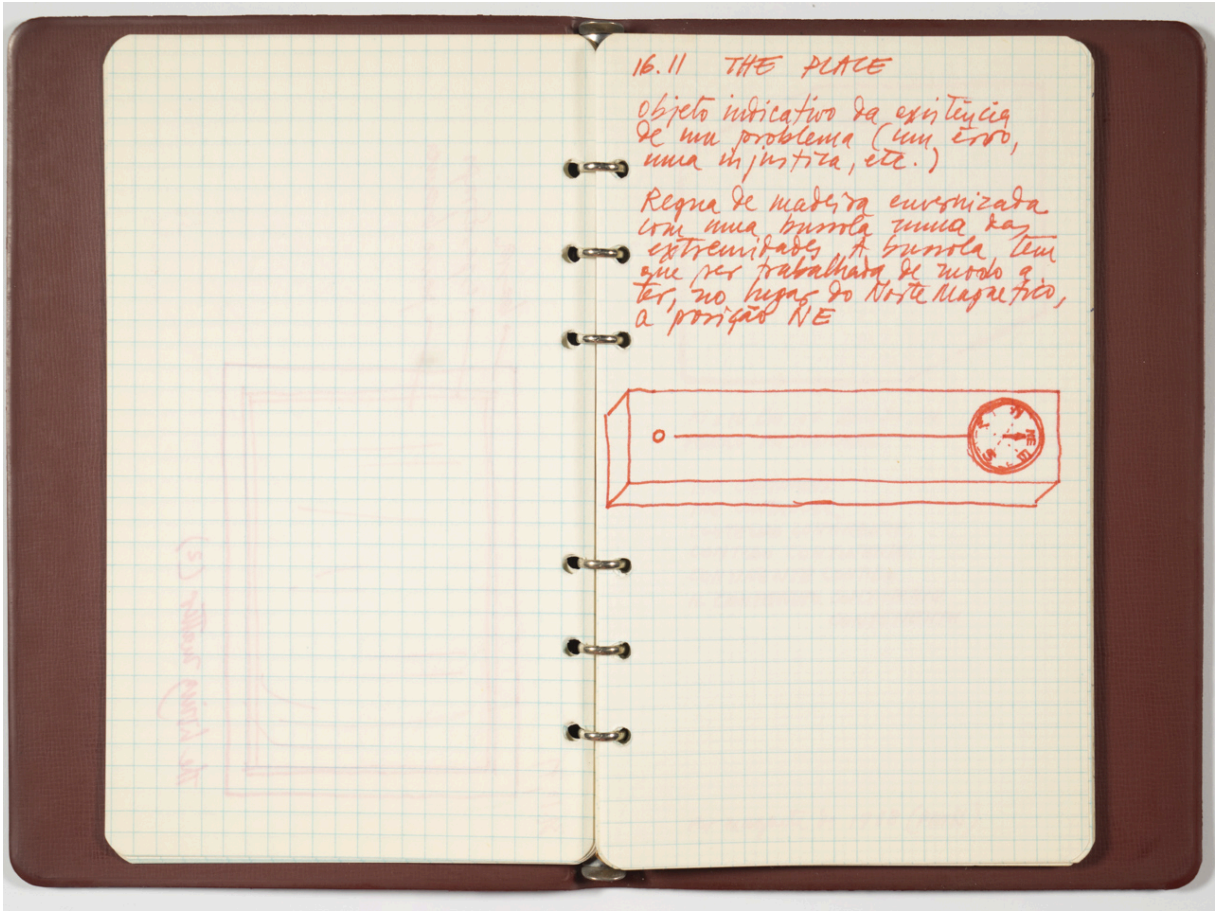
A negação e o procedimento negativo são elementos destacados na obra de Antonio Dias. Sérgio Martins (2023) baseou o seu livro *Arte Negativa para um País Negativo* neste argumento. A negatividade se desdobraria de várias maneiras, como na postura diante das tendências artísticas a partir da década de 1970, em uma recusa à adesão total a qualquer uma das correntes; na subtração da imagem representativa em suas pinturas; na retirada de uma porção da bandeira vermelha, e em

[17] Pode ser o primeiro apartamento do então casal Antonio Dias e Solange Escosteguy, em Paris, em 1966.

outras obras que se configuram como um retângulo horizontal, com a excisão de um sexto. O ponto de partida de Martins é a anotação já comentada, datada de 1968, que dá nome ao livro e marca a mudança da obra do artista, antes ligada a uma visualidade da Nova Figuração, e depois a uma economia de cores e elementos, que remetem à Arte Conceitual.

Nesta aproximação com a bandeira do estado da Paraíba, a partir da fotografia encontrada no arquivo do artista no IAC, o aspecto negativo também adquire uma característica de territorialidade. De modo mais abrangente, o Nordeste também aparece em esboços de Dias como ponto de orientação. Em alguns cadernos datados de 1971, presentes no IAC, como a Figura 4, vemos uma operação que remete à *América Invertida* (1943), desenho do artista hispano-uruguaio Joaquín Torres Garcia.

Figura 4 - Página de caderno-fichário com capa vermelha, contendo esboços e anotações de 1971. Documento 50538_7, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



16.11 THE PLACE
Objeto indicativo da existência de um problema (um erro, uma injustiça, etc)
Régua de madeira envernizada com uma bússola numa das extremidades. A bússola tem de ser trabalhada de modo a ter, no lugar do Norte magnético, a posição NE.

A referência se repete em outros projetos cujo esboço possui materialidade e composição similares, e datas próximas: "*usar uma régua com bússola orientada p. NE (Nordeste)*"[18]. Um gesto aproxima Torres García e Dias: alterar um instrumento que se pretende neutro e absoluto, como a

[18] Página de outro caderno-fichário, com capa azul. Documento 51881_18, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

bússola ou o mapa. Questionar dispositivos de orientação geográfica, marcados pelo seu uso durante as navegações coloniais e, sobretudo os mapas, responsáveis pela manutenção da distorção cartográfica que propõe uma analogia visual da sujeição do Sul Global ao Norte. Por isso a proposta de inversão. Uma desorientação em um sistema de descrição e controle do mundo.

O uso de referências geográficas como forma de alusão a relações geopolíticas é recorrente neste momento, conforme a arte brasileira penetra no cenário global. Aparece em *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles. A obra integrou a exposição *Information*, com curadoria de Kynaston McShine, no MoMA, em 1970. O curador era conhecido de Dias, visto que em uma carta[19], situada em torno de 1970, relata que vai pedir a ele uma recomendação para a bolsa Guggenheim.

No catálogo da mostra, Meireles (1971, p. 85) publica um texto que começa afirmando que o artista não busca defender carreira ou nacionalidade: "I would rather speak about a region which does not appear on official maps, a region called the SOUTHERN CROSS. Its original inhabitants never divided it. Others came, however, who for some reason did it. Such a division remains to this day." O artista destaca a artificialidade das linhas de divisão de fronteiras, e propõe uma outra forma de organizar a vida.

O trabalho é uma instalação composta por um cubo diminuto, de 9 mm de aresta, feito de duas madeiras, pinho e carvalho, ocupando sozinho um espaço de no mínimo 200 m², sem qualquer aparato expográfico como vitrine, pedestal ou prateleira. A questão da escala é central, mas também é a materialidade. As duas espécies de madeira remetem à cosmogonia Tupi, na qual o atrito entre o pinho e carvalho, árvores sagradas, evoca o divino (ANJOS, 2006, p. 14). O Cruzeiro do Sul é uma constelação que apenas se vê no hemisfério Sul. Cildo Meireles e Antonio Dias, em suas obras, discutem regimes de visibilidade referenciais. Há coisas que não são vistas lá. Há coisas que apenas se vêem daqui.

Em uma página de caderno[20] localizado no IAC, Dias escreve um poema, que novamente tem como estrutura alguns conceitos geográficos recorrentes, como as fronteiras, que também são tratadas no campo artístico, quando se refere ao limite dos gêneros e das linguagens, da pintura, da escultura.

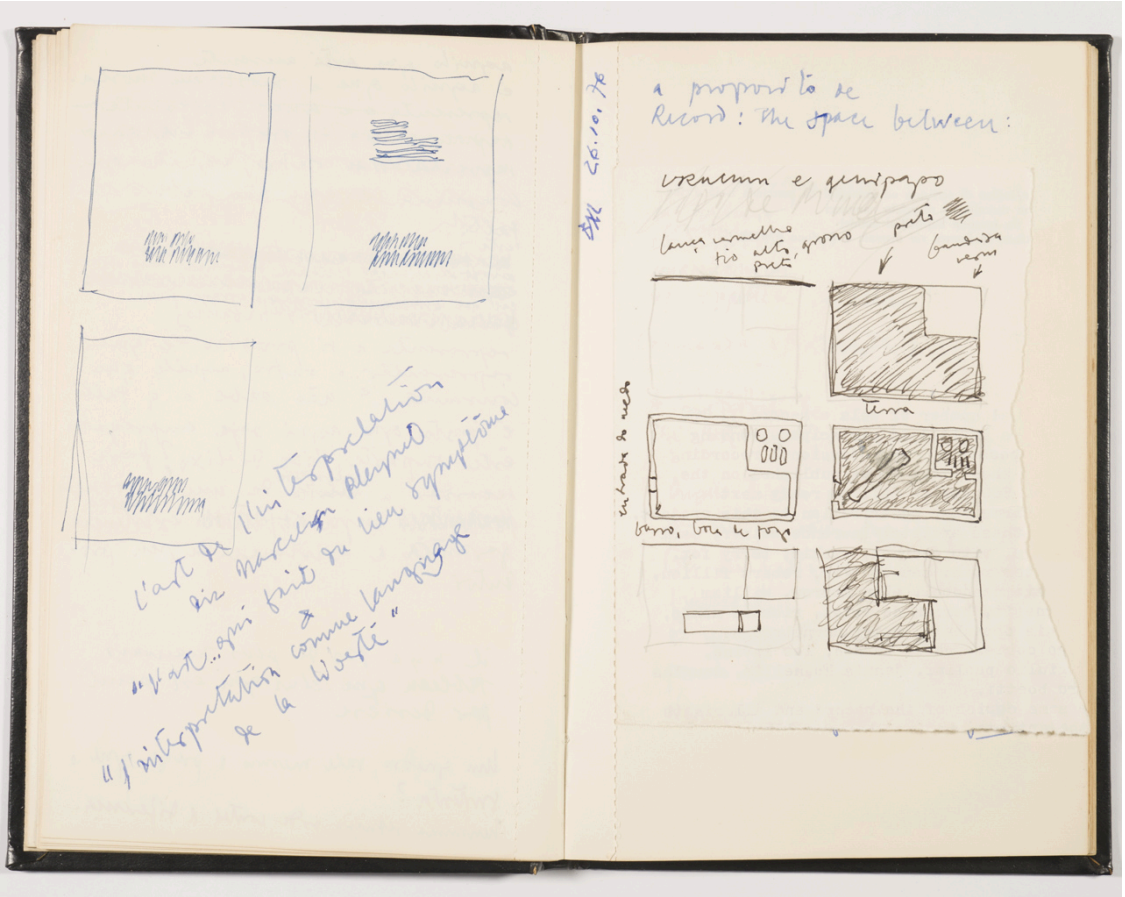
fronteiras
não existe um centro
é questão de estar
no interno de um problema
e dele ser a solução

[19] Folha de papel tipo fichário datilografado em português com correções em caneta preta. Documento 50808, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

[20] Página de caderno de capa dura preta, com poema escrito em caneta azul, em portugues e inglês, datado 07.1976. Documento 51887_10, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Ambos os textos, de Meireles e Dias, ecoam na fala de Ailton Krenak durante a Assembleia Constituinte em 1987, onde defendeu os direitos dos povos indígenas brasileiros: "Os diferentes lugares de origem conformam um só lugar. 'O mundo não é repartido em departamentos [separados pelas fronteiras geopolíticas dos Estados-nação, ficção jurídica disseminada primordialmente pelos europeus], entendemos o mundo como um só lugar'" (KRENAK; CAMPOS, 2021, p. 94). A aproximação deste contexto à figura do líder indígena, escritor, jornalista e filósofo se reafirma também na relação entre materialidade, cultura, identidade e território.

Figura 5 - Página de caderno com capa preta, contendo um recorte e anotações de 1976. Documento 51887_30, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



Algumas páginas depois do mesmo caderno em que encontramos o poema de Antonio Dias sobre fronteiras, há um recorte de papel solto (Figura 5) em que o artista esboça com caneta preta alguns projetos de trabalho. Neste fragmento próximo a uma anotação datada de 1976, é manifesto o desejo de usar terra, urucum e jenipapo como parte do trabalho. Um ano antes de ir ao Nepal e usar chá, terra e minerais locais para tingir os papéis. Na forma, se vê o desenho de uma planta arquitetônica que é recorrente, um cômodo com uma pequena divisão dentro, próximo da operação de retirada de um sexto do retângulo. Alguns elementos aparecem dentro das estruturas, alguns deles remontam da sua fase dos anos 1960. Ossos, falos, caveiras. A escolha dos materiais, segue sendo um índice da identidade e territorialidade que o artista desenha.

Tanto o urucum, quanto o jenipapo, são frutos originários da América Central e do Sul, relacionados com a pintura corporal de diversos povos indígenas. O jenipapo e sua matéria-substância-território é marcado na memória do povo brasileiro pelo poderoso gesto de Ailton Krenak, de pintar o rosto enquanto discursa na Assembléia Constituinte em 1987 – cerca de dez anos após a anotação referida. Krenak explica que o *Rin'tá* significa "armado de luto e de guerra" (KRENAK; CAMPOS, 2021, p. 12). Um manifesto e um protesto, entre a dor da perda e o combate da resistência. Luta e luto.

Figura 6 - Fotografia de Antonio Dias no Nepal, 1977.
Documento 51747, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



"Reclamar outros mundos é se insubordinar contra a lógica monolítica de um mundo só" (KRENAK; CAMPOS, 2021, p. 69). O artista reclama outros mundos na alteração da lógica da bússola, mas também em seu deslocamento ao Nepal, quando entende que lá não seria um lugar para simplesmente adquirir um material artístico, os papéis, e partir. Dias passou cinco meses convivendo e entendendo o lugar, a terra, as pessoas. Isto não significa que o processo tenha acontecido sem conflitos. O artista conta, em entrevista a Hans-Michael Herzog (2010, p. 147-150), que em determinado momento, quis fazer um papel tingido com chá. O gesto pareceu um desperdício de material de alto valor, causando revolta e indignação na comunidade. Com o resultado, a situação se inverteu e até mesmo o prefeito de um vilarejo vizinho foi agradecer e parabenizar o artista pela colaboração e pelas novidades que estava trazendo, tanto na forma circular, quanto no uso e valorização de pigmentos naturais e locais. Foi a partir desta matéria nova e frágil em sua aparência, que surgiram vários trabalhos. O Álbum *Trama*, impresso em xilogravura em Kathmandu, concretizou de alguma forma o já citado *Project-book* de 1968. Sobre uma obra chamada *Chapati para sete dias*, o artista escreve:

> Chapati = bread. The material nutrition of the work. Each day, for one week, a small disc would be parted from the big disc. Just one is left pure, in its basic stuff (cellulose) while the other six have been colored – and transformed in their physical structure – with other material that was around us: red clay, curry, two types of tea, tika, ashes. A very simple way of production, calm, like it should be when eating.[21]

[21] Folha datilografada com a descrição de três trabalhos esboçada em inglês: *Niranjanirakhar*; *Chapati for seven days*, *World*. Documento 50677, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

A associação do trabalho de arte com a alimentação, gera algumas imagens interessantes para a análise. Ao mesmo tempo em que se trata de uma atividade cotidiana, de nutrição do corpo e da mente, meditativa, ela também é profundamente cultural, ritual, significativa, ligada com a materialidade e a territorialidade.

Figura 7 - Fotografia de 3 materiais usados por Antonio Dias para o tingimento de papel no Nepal. Documento 50490_3, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



No ano seguinte à viagem de Antonio Dias ao Nepal, o artista realiza um enfático gesto de retorno ao lugar de origem. Convidado pela Funarte, participa de um seminário no Museu de Arte Assis Chateaubriand, em Campina Grande, que dá origem ao Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), junto a Paulo Sérgio Duarte e uma equipe ligada ao estado e à Universidade, com o sociólogo Silvino Espínola, e os artistas Francisco Pereira Jr. e Raúl Córdula Filho. O NAC foi um potente espaço de troca e experimentação de artistas, que propiciou a interlocução entre artistas consolidados e alunos de graduação e pós-graduação da UFPB. É onde o artista edita a publicação *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças* (1979) que envolve a experimentação gráfica, a impressão em Offset, eventos recentes como o incêndio do MAM-Rio em 1978, e os desenhos do *Project-book* e do Álbum *Trama*.

A abertura do NAC foi acompanhada por figuras notórias da arte brasileira, como Mário Pedrosa, Ziraldo e Roberto Pontual. Este último escreveu um texto chamado *Território, Trajeto, Trama, Termômetro (vida & arte)*, sobre a trajetória de Antonio Dias, publicado no ALMA/NAC, brochura que trazia um resumo das atividades do Núcleo entre 1978 e 1980.

> Embora feito todo fora e longe de seu, como se diz, torrão natal, Campina Grande, Paraíba e Nordeste nunca deixaram, de fato, de persistir debaixo do pano, matrizes. Pelo contrário, independentemente da aparência de cada peça produzida no período, em grau sempre maior da cidadania universal, a cidade, o Estado e a região de infância

> e adolescência amarram-se de vez à fala de Antonio. Dela têm sido incansáveis nutrientes, geradoras de estruturas, esteios primeiros – como veremos. Não que se esteja pretendendo afirmar aqui fundamentos folclóricos, lugar-comum quando se pensa ou se menciona aquela paragem. Em nenhum momento – em nenhum, mesmo – o artista folclorizou a sua origem, brincou de estilizá-la, usou a gente e a paisagem em laboratórios de dessangramento. Eis um ponto de honra a não esquecer, no caso. Tudo o que fez foi assumir, muito por dentro, as coisas que estavam nessa partida: a terra rude, árida, tórrida; a gente seca, aguda, arisca; a vida breve, doída, retesada. Assumir, digerir e transferir para uma obra que com isto se tem armado na essência, não na superfície. Por mais cosmopolita que venha sido o direcionamento da vida e obra de Antonio Dias, desde que saiu de Campina Grande, elas nunca nos foram estrangeiras, em Paris, New York, Milão ou Barashi. Daí a segurança e a profundeza do artista: não haver renegado, mas também não haver parado naqueles alimentos de partida, maternais, uterinos.[22]

O crítico de arte recifense apresenta uma perspectiva sobre a relação de Dias com a territorialidade, na vida e na obra. É apontada uma dupla relação com o lugar de origem. Ao mesmo tempo que mantém sua bússola interna apontando para o Nordeste, o artista transita. Supera a lógica do desterro que é imposta desde a colonização. Busca outras paisagens, outras línguas, outros modos de vida, com os quais dialoga, se permitindo *experimentar*, realizar *intercâmbios de experiência*, nos termos do historiador Rondinelly Gomes Medeiros (2014), em *Mundo quase árido*, tratando dos métodos dos coletivos de camponeses na porção interiorana. O artigo combate imagens estáticas do Nordeste, recuperando a história do projeto colonial imposto à esta região e a sua resistência, sob a forma das estratégias dos camponeses do sertão, e do próprio bioma, a Caatinga, que rejeita o modo de produção do latifúndio, do patronato e da monocultura tóxica.

A obra de Dias incorpora o deserto em sua própria natureza. Tudo ainda está por ser definido:

> Drawing from nature has never interested me. Though, one's inner nature, the psyche, and the nature of political thinking has always been my concern.
> Where I was born the nature is the desert. It is a place where the notion of green is very distant.
> The desert is my nature. It is different from the one found in the jungle which lacks clarity and order.
> Where I come from one needs to be dry – there's no water, there's no food, there's no color; everything is yet to be defined.[23]

O INVENTALINGUAS

Em *Circuladô de Fulô,* música conhecida popularmente na voz de Caetano Veloso, o compositor empresta fragmentos do complexo poema em prosa de Haroldo de Campos (2004), *Galáxias*, escrito em treze anos, de 1963 a 1976. Na canção, a referência ao repente nordestino – que já existia no texto original – é realçada no corpo da música.

O poeta concreto paulistano elaborou, junto a Antonio Dias, uma versão visual, gráfica e tátil da obra literária sob a forma de múltiplo, preservando a forma de livro, acrescentando reproduções de

[22] Documento 50860_1 a 50860_5, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.
[23] Documento 50672, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

obras do artista e outros objetos, especialmente criados para *Galáxias*. O projeto teve início quando artista e poeta se encontraram durante a Bolsa Guggenheim, em 1973. Infelizmente, o livro-instalação só pôde ser realizado em 2014, cerca de dez anos após a morte de Haroldo de Campos.

O livro é feito de *proesia*, segundo a palavra que Caetano usa para descrevê-lo. Em uma escrita sem ar, pontuação ou parada, com uma mistura de línguas, português, alemão, inglês, francês e italiano. Os idiomas operam como massa plástica, em ambos os aspectos, sonoro e gráfico, de uma experimentação geopoliticamente situada. Remete às várias andanças de Haroldo, e a vertigem do estar no mundo a partir do ser brasileiro. “isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem pois um livro é viagem quando muito advirto[…]” (CAMPOS, 2004, n.p.).

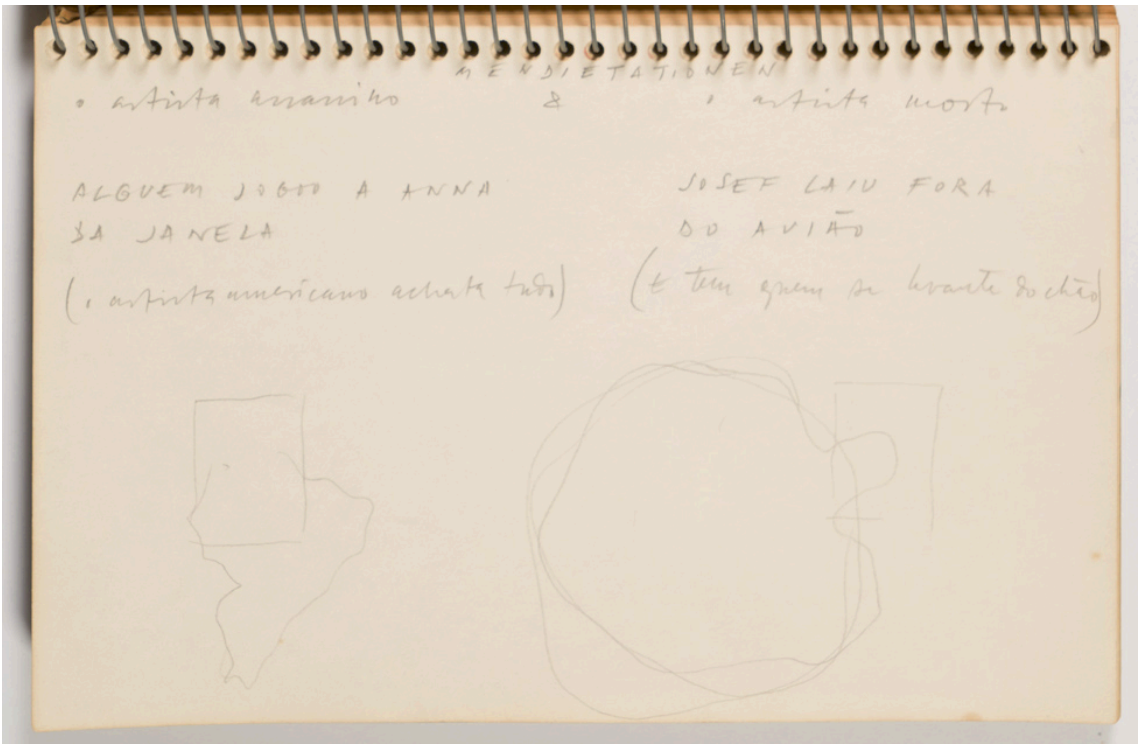
A descrição do ponto de partida de *Galáxias* encontra reverberação na prática e na poética de Antonio Dias. Não à toa, o múltiplo incorpora imagens da obra *The Illustration of Art* / *Society* / *Model*, de *The Illustration of Art*/ *Gimmick*, e também bilhetes de trem entre o Ocidente e o Oriente, um leque de papel dobrado e fotografias do Nepal, um anúncio de restaurante chinês em Paris, e outras imagens que acompanham o texto de Haroldo de Campos cuidadosamente diagramado.

O artista experimentou com a linguagem visual e também com a verbal. Ele mesmo criou neologismos. Em uma página de um dos cadernos presentes no IAC, Dias faz um desenho a lápis. O título que dá, logo junto à espiral do caderno é *MENDIETATIONEN*. Palavra que mistura *Mendieta*, sobrenome da artista, e *Meditationen*, *meditações* em alemão. Trata-se de um esquema analítico e comparativo sobre Ana Mendieta e Joseph Beuys, em um momento próximo a morte dos dois[24], quando esteve em Nova Iorque. O artista se posiciona diante de um cenário muito específico, composto por peças que ele mesmo juntou. Produz uma crítica da geopolítica da morte: a ética e a estética de Carl Andre (*o artista assassino*) e de Joseph Beuys (*o artista morto*), a vida mítica de um (*Josef caiu fora do avião*) e a morte trágica da outra (*Alguém jogou a Anna da janela*), e sua análise (*O artista americano achata tudo,* de um lado, e do outro, *e tem quem se levante do chão*).

Apesar de manter relações formais mais próximas da produção de Carl Andre, o posicionamento ético, geograficamente situado de Dias o aproxima de Ana Mendieta. Ainda que a artista cubana estivesse em uma trincheira distinta da sua, apostando na dimensão espiritual, subjetiva, corporal, performática e ritual do trabalho, o artista brasileiro encontra um lugar de identidade. De coexistência a partir de uma territorialidade compartilhada.

Figura 8 - Desenho a lápis em página de caderno com espiral, com datas entre 1984 e 1987.
Documento 51891_33, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

[24] Ana Mendieta foi assassinada em 8 de setembro de 1985 e Joseph Beuys faleceu em 23 de janeiro de 1986, e o caderno possui anotações datadas de 1986.



O falecimento de Beuys também deve ter-lhe causado grande comoção, devido à relação mais próxima que estabeleceram. Ao contrário de Mendieta ou Andre, dos quais não foi encontrado registro de qualquer diálogo que possam ter travado mais diretamente. O impacto sentido, neste caso, deve ter lido como relativo ao acompanhamento do cenário da arte contemporânea global. Por outro lado, Antonio Dias foi convidado por Joseph Beuys, em 1973, para integrar a Universidade Livre Internacional na qual ficaria encarregado pela seção dedicada à América Latina. Posteriormente, quando Dias retorna à Itália, após a bolsa Guggenheim nos Estados Unidos, está insatisfeito com a política de sua galeria em Milão, a Studio Marconi, e busca outros contatos em países europeus. Na Alemanha, Beuys lhe ajuda, intermediando a comunicação com galerias e instituições, viabilizando a realização de múltiplos com a editora Klaus Staeck, que possuía forte interesse sobre artes gráficas e politicamente engajadas (DIAS; HERZOG, 2010, p. 152-153).

Conforme Antonio Dias penetrou no cenário europeu, a linguagem de seu trabalho mudou. As pinturas que passou a fazer a partir de 1968, possuem o inglês como língua principal. Mas não sob a promessa frustrada de uma língua universal como o esperanto – este mesmo fortemente enraizado nos idiomas europeus. Mas o inglês como lugar de desencontro e desentendimento.

O uso do idioma estadunidense gera desconforto quando se trata de um artista que discute territorialidade, fronteiras, identidade nacional, imperialismo, e trata a Pop Art com uma frieza de quem diz "eles constatam um hambúrguer, e daí?" (DIAS, 1967, p. 174 apud MARTINS, 2023, p. 48). O sentimento incômodo remonta ao texto de Roberto Schwarz (1987, p. 39), *Nacional por Subtração*, que trata da sensação de falta de originalidade da vida cultural brasileira como problema.

> Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema. Idem para a inocência programática com que o antropófago ignora o constrangimento, o qual teima em reaparecer. "Tupi or not Tupi, that is the question", na famosa fórmula de Oswald, cujo teor de contradição - a busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho - diz muito sobre o impasse.

O impasse se mantém, desde o Modernismo, mas vai encontrando brechas de funcionamento, ganhando novos matizes, escapando de leituras binárias entre o nacional e o estrangeiro, a cópia e o autêntico, o importado e o nativo. A antropofagia de Oswald tem uma recuperação significativa pelo movimento tropicalista, do qual Antonio Dias foi próximo, e o artista avança neste debate. Ao mesmo tempo que não perde de vista o lugar de origem, se utiliza de uma linguagem que não se pretende pura, mas se vê em contexto, em relação a um ambiente com o qual dialoga.

Sérgio Martins (2023) relaciona a introdução da língua inglesa como veículo da maioria das obras de Dias, com o impacto da obra de Joseph Kosuth em Milão a partir de 1968. Também credita *Arte contemporânea colonial*, artigo de Luis Camnitzer, apresentado na conferência da Latin American Studies Association, em Washington, D.C., 1969. Depois foi traduzido para o espanhol e publicado no jornal Marcha, em Montevidéu, em 1970. Dias iria conhecer o artista uruguaio em 1972 durante a Bolsa Guggenheim em Nova York[25], onde poderia ter tido acesso ao manuscrito.

No texto, é desafiada a ideia da Arte Contemporânea como dotada de uma linguagem universal ou um estilo internacional, mas antes, o artista-autor vê nela um prolongamento da Arte Colonial. É questionada a validade total que automaticamente passa a ter a produção de países hegemônicos, sobretudo os EUA, quando, sob sua perspectiva, o que os artistas representam, é uma realidade local:

> As realizações da Metrópole têm, automaticamente, validade internacional. Falar, nos EUA, de um Jasper Johns ou de um Rauschenberg como um bom artista local, com todas as implicações do provincialismo, soa como uma ofensa e um insulto. Ambos são astros universais e "a arte não tem fronteiras". A dimensão do problema da transculturalização pode ser indicada pelo fato de que a frase "a arte não tem fronteiras" deixou de ser uma figura de linguagem, um ditado, para se tomar senso comum. (CAMNITZER, 2006, p. 268)

A ironia com a qual Camnitzer insere a frase acerca da ausência de fronteiras para a arte remete ao uso da frase *Anywhere is my land* no datiloscrito do *Project-book* de 1968, que posteriormente se multiplica em vários suportes, como a pintura, a serigrafia e a xilogravura. A leitura próxima ao texto sugere um mal entendido: não seria à arte ou ao artista que é facultada a inexistência de fronteiras e o pertencimento generalizado a todos os territórios. Mas à própria língua inglesa, a partir do fluxo de capital no estágio avançado do capitalismo. Quem na verdade rompe essas barreiras é a própria língua, pela via da imposição da cultura dominante imperialista norte americana. O caráter global do sistema econômico atual é comentado por diversas figuras, economistas, sociólogos, geógrafos, filósofos e

[25] O artista afirma esta aproximação em entrevista a Hans-Michael Herzog (2010, p. 146).

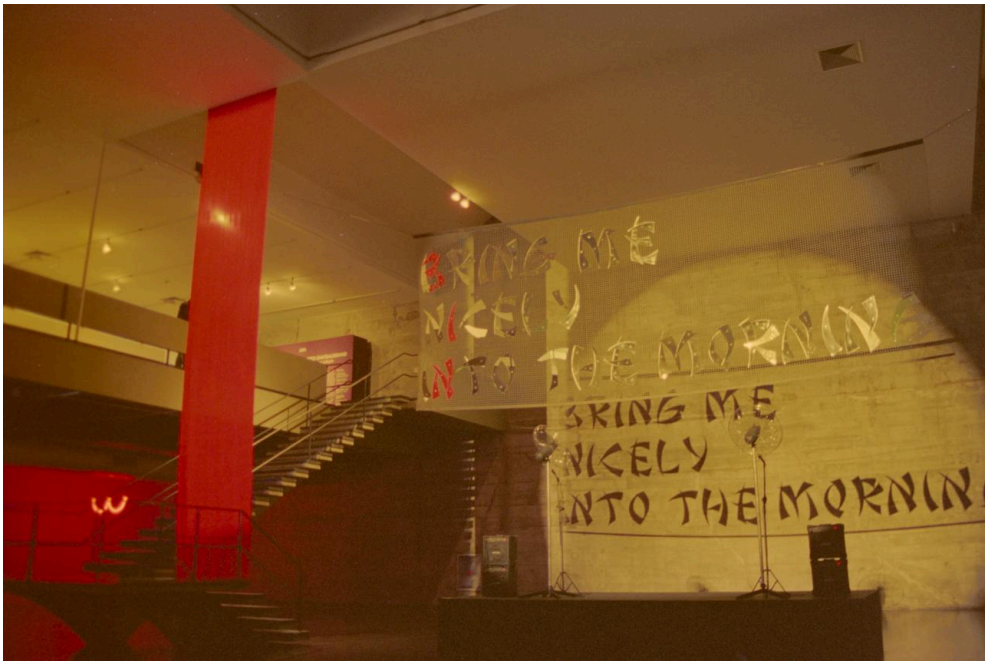
outros, mas é na fala de Ailton Krenak, que encontramos a radicalidade precisa para tratar do assunto: "Aliás, as corporações radicalizam aquela história de que capital não tem pátria." (KRENAK; CAMPOS, 2021, p. 39).

Outra imagem em muito aproximada da produção de Dias, que se reflete no texto de Luis Camnitzer (2006, p. 269), é aquela do restaurante chinês em países ocidentais:

> A questão para o artista da colônia é a seguinte: participando do jogo da arte metropolitana, será que ele realmente está apenas adiando a liberação da colônia à qual pertence? Existe um absurdo na criação de produtos culturais quando não há nenhuma cultura para justificá-los. A América Latina tem cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece - construir a sua própria cultura, achar uma identidade cultural. O artista, em vez de trabalhar nesse problema, mantém a mesma atitude dos restaurantes chineses nos países ocidentais: um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele. Ele anuncia o seu nome com caracteres chineses estilizados, faz propaganda de "comida exótica" e tem, por via das dúvidas, uma página de comida metropolitana listada em seu cardápio.

Além da presença em *Galáxias*, projeto conjunto com Haroldo de Campos, o artista tem em seu arquivo uma pequena coleção de recortes[26] de anúncios de jornal destes estabelecimentos, com seu *design* exotizante, localizados nos bairros de Ipanema, Tijuca e Leblon, no Rio de Janeiro. A partir desta amostra, Dias desenha a sua própria tipografia, para escrever frases que perdem um endereçamento cultural estereotipado ou "a imagem que a cultura metropolitana tem deles", nas palavras de Camnitzer. *BRING ME NICELY INTO THE MORNING* é a principal frase escrita nesta tipografia.

Figura 9 - Fotografia de *Bring me nicely into the morning*, na exposição individual de Antonio Dias no MAM-Rio, 1974. Documento 50385_1, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.



[26] Clipping de anúncios de restaurantes chineses em áreas nobres do Rio de Janeiro. Documento 51094_1, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Dentre as materialidades que já assumiu, foi uma peça central da exposição individual realizada no MAM-Rio em 1974, composta de um estandarte vermelho e uma malha suspensa e em constante ondulação devido ao uso de ventiladores. As inscrições verbais, que compõem o título, eram feitas de fragmentos triangulares, como pinceladas, de espelhos, e se disseminavam pela sala de exposição por reflexos nas paredes. A forma como as partes se penduram separadamente, faz com que a frase apenas seja lida de uma perspectiva. A legibilidade da frase é inconstante, resultando em uma apreciação da instalação que entra e sai de um regime de leitura, retirando a forma de seu condicionamento, tanto sob a forma de letra, quanto sob a forma de imagem "exótica".

Tal trabalho ilumina a leitura das demais pinturas, dando a ver a forma como o artista rejeita tanto o chamado "estilo internacional", quanto o "folclorismo" regional e pitoresco, segundo os termos de *Arte Colonial Contemporânea* de Luis Camnitzer (2006, p. 270). A terceira via apontada pelo autor, é a subordinação ao conteúdo político-literário, ao qual Antonio Dias também rejeita frontalmente. Sua arte não está submetida ao conteúdo, mas tem como centro a discussão da forma, que traz a crítica cultural, social e política. A língua e a linguagem são como as terras, chás e temperos, com as quais Antonio Dias tinge sua obra, em uma relação dialógica com o ambiente em que se situa, com o território onde se localiza. O artista é um inventalínguas, parafraseando o texto de Haroldo de Campos (2004, n.p.): "[...] o povo é o inventalínguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol [...]".

UMA GRANDE LIÇÃO

Pierre Restany, em *Torre de Marfim à Torre de Babel*[27], texto escrito em 1964 para uma das primeiras exposições individuais de Antonio Dias, fala sobre a juventude como o seu "capital mais seguro". Mais do que a idade, o crítico francês aponta um valor ligado à vitalidade do artista, de seu desejo de acompanhar o mundo ao redor, de ter uma participação orgânica no corpo social, com os pés no chão. Este aspecto nunca abandonou Dias, sendo comentado em textos posteriores, como a crítica na coluna de Wilson Coutinho no Jornal do Brasil, em 1982, *A Arte sempre nova de Antonio Dias*[28], na qual mostra o interesse sempre renovado em espaços pulsantes, em novas linguagens.

Leonilson é um artista que mantém uma longa relação de amizade com Dias, que o recebeu em Milão na década de 1970, junto a Iole de Freitas. Em uma carta escrita apenas quatro meses antes do falecimento do artista cearense, ele comenta um dos trabalhos com papel do Nepal, e menciona uma lição valiosa que Antonio lhe dá. O trabalho preso com alfinetes. Uma solução de montagem, mas também discursiva. Muitas cartas de artistas encontradas no arquivo revelam um tratamento respeitoso e afetuoso com Antonio, como mestre, mas também amigo.

---

[27] Folder da exposição. Documentos 51319_1, 51319_2 e 51319_3, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.
[28] Clipping do Jornal do Brasil, 8 de março de 1982. Documento 52052, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

> [...] Tenho bordado muito e sempre me lembro daquele seu trabalho em papel Nepal rosa claro que ficava em cima da cama, que eu dormia lá no Foro Bonaparte, acho que era dos Cavalos de Tróia, sabe aquele trabalhado tão simples e preso com alfinetes foi uma das melhores e maiores lições que tive na minha vida e hoje em dia não paro de recordar nossas conversas, foi você quem me ensinou que a imagem que vê no espelho não é nada/ que a gente tem que procurar é o outro lado, o simples, o branco, o sem imagem.[29]

A maneira como o artista acompanhava e apoiava as gerações seguintes, as diversas aulas no NAC na Paraíba, no CCSP, na EAV-Parque Lage do Rio de Janeiro, e como via sua obra em constante movimento e transformação, leva a pesquisa a uma abordagem curatorial. Busca-se atualizar a discussão sobre a dimensão da territorialidade na obra de Antonio Dias à luz do trabalho de artistas contemporâneos, e vice-versa. Entendendo que esta, "uma das melhores e maiores lições", que Leonilson menciona, também se dá para outros artistas, a partir do contato com a sua obra. Documentos, cadernos e anotações foram mobilizados em 4 entrevistas com os artistas: Cris Peres, Jorge Menna Barreto, Kauê Garcia e Vitor César.

CRIS PERES: FRAGILE

Cris Peres nasceu em 1988, em João Pessoa, na Paraíba, onde atualmente vive e trabalha. É graduada e mestre na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde foi instalado o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), que Antonio Dias ajudou a implantar. O trabalho de Peres é trazido devido à territorialidade que ativa. Uma terra de levantes, do sentido político ao geográfico. Em sua pesquisa, a dimensão gráfica se espraia por diferentes materialidades que abrangem a experiência de vida nas cidades, com o concreto e o gesso, e também traz um resgate histórico através do mobiliário, sobretudo a cadeira. Peres também se interessa pela história da arte e dos artistas de seu estado, tratando da experiência do NAC da UFPB, onde se formou e realizou o mestrado. A sua leitura crítica ao sistema de arte a aproxima de questões trazidas em *The Illustration of Art* e também o interesse pelo deslocamento da etiqueta *Fragile* encontrada em embalagens de transporte, politizando o sentido do trânsito e da fragilidade material, presente em ambos os trabalhos, de Peres e Dias.

Érica Burini: Antonio Dias tem em seu trabalho algumas palavras, partículas ou sinais gráficos que possuem uma recorrência. Uma delas é a palavra *Fragile*. Colada em capa de caderno, recortada, presente em esboços (canto superior direito) e projetos. Sei que você tem uma densa pesquisa em relação a esta palavra que nomeia a série de trabalhos que você tratou no mestrado. Como você vê a relação de seu trabalho com Antonio Dias? Ele é uma figura de referência para você? Tem algum trabalho em específico dele que você tem como preferido ou referencial?

[29] Carta de Leonilson para Antonio Dias escrita em um recorte de papelão em 10 de janeiro de 1993. Documento 51319_3, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Cris Peres: O que conheço sobre Antonio pertence à tessitura das movimentações de vanguarda da Paraíba, que ascenderam rumo aos eixos nacionais e internacionais enquanto desmonte da linguagem estigmatizada ao regionalismo. Talvez, antes de ser provocada com esta pergunta, pensaria em Antonio como uma parte do todo. O todo seria a arte na Paraíba, e Antonio uma peça fundamental de encaixe, similar às encontradas na primeira fase do seu trabalho na década de 1960, marcada pela Nova Figuração, como *Notas sobre a morte imprevista*. Mesmo não sendo a minha fase de trabalhos preferidos, lembro-me deles por assemelhar-se à conotação crítica-política sem, precisamente, ater-se à relação ativista.

Isto porque, pelo muito que sei sobre a sua importância, o que marca meu interesse enquanto referência depois de um curto respiro, é a experiência. Me pergunto, que experiência? A experiência da coisa em si, da invenção da coisa e do lugar. Onde, na mesma casa que habita o invento, habita a hesitação.

Meus trabalhos preferidos são os do início da década de 1970, onde a forma pura é invadida por disrupções, insinuantes ao desfazimento do que propunham os títulos. Agora penso na janela dos preferidos, e me ocorre de imediato o trabalho *O País inventado*, cujo pano vermelho qualificado enquanto uma bandeira magricela, é registrada fincada no chão. Mas não é a cor e nem o ato de demarcar um lugar/território que me toma, mas sim a falta do pedaço superior do tecido. A falta, o vazio, a ausência são assuntos circundantes na minha produção, e neste exemplo em especial, percebo como aspecto para além do recorte retangular da então bandeira. Reitero minhas afeições aos trabalhos *A Ilustração da Arte, Faça Você Mesmo: Território Liberdade* e os livros de artista. Não poderia deixar de citar a interdisciplinaridade enquanto decisão encorajadora em desconfigurar a hierarquia técnica, apetite incessante e contundente ao sistema da arte. Por este motivo e outros, aprecio com maior atenção as obras que refletem a coisa em si e o espaço/lugar. E, é nesta lupa ultra aproximada entre o ordinário da realidade que as alegorias podem se apresentar.

EB: Antonio Dias tem o início da sua produção em aulas de Oswaldo Goeldi que assistiu informalmente na juventude, no Atelier Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Apesar de não ter a xilogravura como marca de seu trabalho, a qualidade gráfica se mantém e se atualiza nos processos industriais. Outra marca que vejo como distintiva, é a investigação de uma *identidade nacional brasileira* que não possui uma euforia festiva, como em outros modernistas no caso de Goeldi, ou outros artistas contemporâneos a Dias, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, e Rubens Gerchmann e outros. Apesar do termo identidade nacional não se colocar mais na pauta da arte contemporânea, no seu trabalho eu vejo este mesmo tipo de investigação, em um momento que, por vezes, vemos reiterada essa euforia festiva. Como você vê isso?

CP: Frente a euforia festiva, me percebo com muitos adereços e de pés descalços.

Ora, sendo eu, uma artista, mulher, nordestina, compreendida como negra, apelidada como parda, nascida e criada em solo de um país mutilado em sua identidade, inserida na complexa dinâmica interseccional entre gênero, raça e classe, com o aditivo territorial fora do-eixo, como poderia participar da festa apenas como espectadora, caindo tão bem no tema?

Acontece que não há euforia em ser tão brasileira e, supostamente, não encontro uma outra via de acesso que não seja a de questionar com o meu trabalho o vazio que é buscar diagramar, fabular, levantar, imprimir a minha existência sem o carisma e o estereótipo desejado. Cuidando em não reduzir o meu trabalho "somente" a comida do sistema, a contrapelo à mea culpa dos omissos. De repente, Antonio não precisou justificar todas as suas ações oblíquas de politização, pois sua única infração foi a de ser artista em um período que não poderia ser, usufruindo do auto exílio em Paris durante a fervura da ditadura no Brasil.

Isento do farfalhar da militância eufórica e pouco consistente, dentre motivos de respeito e reconhecimento, a passabilidade social e gendrada aparece como o outro lado da moeda e faz com que nossos trabalhos se desencontrem. Agora, posso respirar fundo.

EB: Como você sabe, em 1978, Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte vão a João Pessoa para constituir o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) na UFPB, junto a artistas e intelectuais paraibanos. Neste tempo, o artista edita uma publicação *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças*, que possui uma cópia no IAC. A publicação mostra muitas das partículas de recorrência da obra de Dias e destaca o espírito crítico ao sistema artístico, marcante da série *The Illustration of Art*, presente também em anotações e outros escritos, como na carta a Vera Pedrosa[30]. Você também percebe o circuito das artes de maneira crítica e tem as técnicas gráficas como base do trabalho. Como vê esta relação? Pensa no suporte de livro, publicação ou zine como viável para o seu trabalho?

CP: Os processos gráficos estão intimamente ligados a democratização da linguagem no meu trabalho, embora a técnica stricto sensu da gravura na Arte compreenda alto rigor em seu métier, cujos muros altíssimos cerceiam a dessacralização da técnica. Talvez por este motivo não me proponho como gravadora, pois enxergo a gravura como um elemento de ativação para experiência, tornando-a linguagem gráfica operante para além da técnica. O ato de gravar precede o artista-gênio, está inserida como registro do comportamento da natureza e do indivíduo, junto a descoberta dos tipos móveis se engendra ao povo letrado e, posteriormente ao iletrado a partir da inserção da imagem. A democracia do ato de reprodução é o que me interessa. Neste sentido, reconheço as possibilidades, as chances, o entre como veículo de feitura.

Tudo nasce da matriz, sendo intencionalmente redundante. Na matriz interajo com a bifurcação entre impressão, escultura, desenho, performance em seu ápice inicial de criação. É na matriz que se

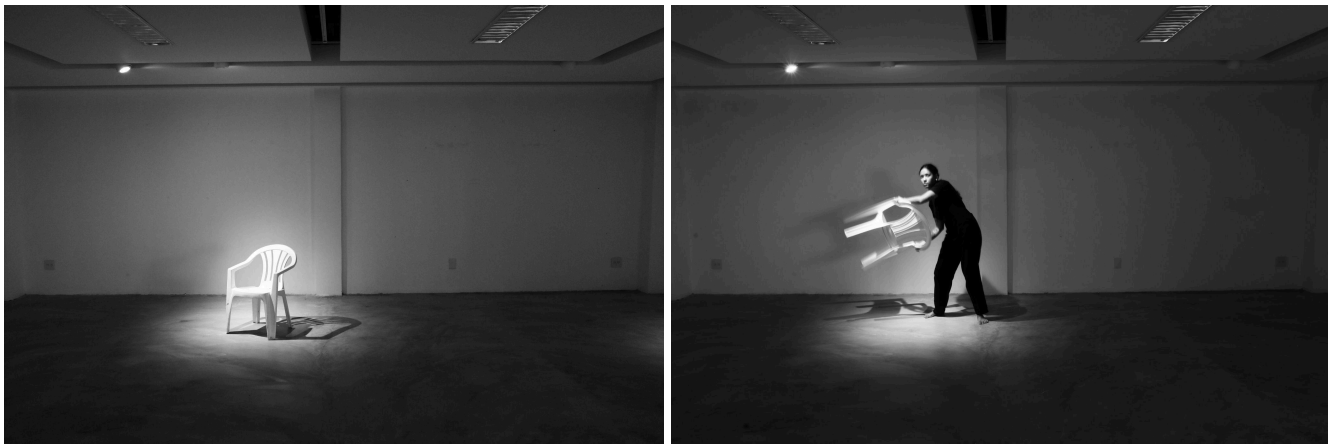
[30] Carta a Vera Pedrosa, Documento 50756_1 e 50756_2, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

situa a captação da ideia, o ato primeiro, o vazio, o cheio. O resultado da impressão carrega consigo a integridade do material, seja ele manufaturado pelo artista, pela máquina, pelo corpo ou pela natureza, a gravura empresta sua atividade técnica para presentificar algo ou alguém.

O hibridismo atuante no meu trabalho nasce com a experiência gráfica, onde o volume do encavo se torna escultura por meio da moldagem de embalagens plásticas em descarte, as gravuras-objeto.

Neste sentido, a extração da vivência com os materiais pensando a reprodução como exercício, torna-se política e crítica, uma vez que se aproxima do devir de cada propositor/a/artista, da realidade socioeconômica, sociocultural que lhe é comum, como também, se ramifica fora dos espaços puristas de circulação da Arte. Minhas impressões já se tornaram lambe-lambe e recentemente tenho experimentado a impressão estilo santinho, fruto de registros da performance *Ocupação Levante* (2022). O formato livro de artista me interessa bastante, ainda ensaiando... Gostaria de ter esta conversa com Antonio.

Figura 10 - Cris Peres. *Ocupação Levante*, 2022. Fotoperformance.
Acervo pessoal da artista.



EB: Esta publicação citada teve a produção gráfica de Raul Córdula, que participou ativamente do NAC. O artista, também de Campina Grande era próximo de Dias, ao qual escreveu, em 1965, um texto de apresentação para exposição. Como você sente a presença da obra de Antonio Dias na Paraíba?

CP: Antonio Dias representa um rico legado aos artistas paraibanos, as experiências do artista natural da Borborema foram propulsoras às novas perspectivas da Arte produzida na Paraíba naquele contexto. A participação da criação do NAC no final da década de 1970 é exemplo disso, reverbera a ideia do lugar e do invento, o invento como política.

EB: Hoje o NAC está em processo de reinauguração, como você vê a atuação deste Núcleo e como vê sua reabilitação?

CP: Segundo Raul Córdula o NAC nasceu, cresceu e morreu entre 1978 e 1985. O NAC foi criado a partir de uma proposta de Raul Córdula e Chico Pereira, compartilhado por Silvino Espínola, Antônio

Dias e Paulo Sérgio Duarte, através de acordo firmado entre a UFPB e a FUNARTE, isso no Reitorado de Lynaldo Cavalcanti e Iveraldo Lucena Pró-Reitor PRAC. Minha análise sobre o NAC será mediada junto a experiência do lugar, do espaço ocupado. Nasci e fui criada em suas imediações e já no final da década de 1980 me recordo dos impactos socioespaciais da região. Fiz durante algum tempo aulas de atuação no Teatro Ednaldo do Egypto em anexo ao mesmo prédio, e lembro da tensão que era para me deslocar até o espaço, durante anos precisei alongar minha rota para evitar transitar na temida trincheira, com bastante pesar pois gostava de admirar os casarões incrustados de tempo morto, da balaustrada esquecida, embebida pelo pôr do sol saturado de fundo ao Rio Sanhauá.

O prédio de estilo Art Nouveau do NAC está inserido na Rua das Trincheiras, localizada em um dos bairros mais antigos da cidade de João Pessoa. O entrincheiramento foi aberto durante a Guerra dos Mascates em Pernambuco em 1970, mas mesmo difícil de precisar seus primórdios, sua configuração aparece na malha da cidade nas cartografias holandesas do século XVII. Durante a modernização da então Parahyba, a rua-artéria atuou como atividade de defesa, rota comercial e com o avanço da malha urbana, foi ocupada pela população de baixo poder aquisitivo. Neste contexto foram construídos equipamentos importantes como o matadouro público e, em diálogo *metafórico* – grifo da artista – a Igreja do Senhor Bom Jesus dos Martírios (atual N. S. de Lourdes) no início do século XIX.

Na minha perspectiva este contexto é incontornável a atual situação do NAC que explicitamente sofre a similaridade posterior de sucateamento dos poderes públicos. Durante toda sua história, mesmo passando por um longo período sem funcionamento, representa um espaço reconhecido internacionalmente de laboratório estético, no qual inúmeros artistas nacionais puderam realizar intercâmbios e experimentos por meio de residências artísticas, com propostas inovadoras para sua época, enquanto espaço para o experimentalismo.

Quando Raúl Córdula expõe com ares de pesar o nascimento e a morte do Núcleo, é sepultado junto, o fôlego de uma cena artística que fez a diferença na cidade. Atualmente, o espaço vem sendo movimentado por docentes, pesquisadores e alunos do curso de Artes Visuais da UFPB, após inúmeros entraves vivenciados por gestões anteriores, que nada contribuíram.

Perante a perspectiva inaugural de enfrentamento e resistência, às novas tentativas atuam no cenário da ruína predial, na falta de recurso para revitalização da edificação, tombada e situada em área de severa preservação histórica. Frente ao exposto, compreendo o NAC como uma ideia que pode ser veiculada em um lugar inventado, como acreditava o próprio Antonio nos seus trabalhos. A reinvenção do NAC poderia começar pela despedida da ruína.

JORGE MENNA BARRETO: SOME GET THEIR DESERTS

Jorge Menna Barreto nasceu em Araçatuba, São Paulo, em 1970. É artista e educador brasileiro, sua prática e pesquisa se dedicam à arte *site-specific* há mais de 20 anos. Atualmente é *Assistant Professor* no Departamento de Arte da UCSC (University of California Santa Cruz), onde também dá aulas no novo *Master of Fine Arts* (MFA) em Arte Ambiental e Prática Social. Aborda o *site-specificity* a partir de uma perspectiva crítica e sul-americana, dando aulas, palestras, e escrevendo extensivamente sobre o assunto. O seu trabalho é trazido por conta da pesquisa com a manipulação da língua e da linguagem visual, na invenção de palavras-valise que cruzam fronteiras e multiplicam significados e associações.

No projeto *Dehydrated Landguages*, Menna Barreto produz uma aproximação entre os fenômenos de desertificação das paisagens da Califórnia e do semiárido nordestino brasileiro, causadas majoritariamente pela agricultura monocultural. O artista cruza esta secura dos biomas àquela dos olhos, causada pelo uso intensivo de telas acesas de computadores, televisores e celulares. A aridez é vista de maneira dupla, tanto na perspectiva negativa, quando ligada à exploração capitalista da terra e da Terra; quanto positiva, na desidratação assumida e desejada na linguagem poética de João Cabral de Melo Neto. Neste duplo sentido que pensei sua relação com a obra de Antonio Dias.

Contatei o artista buscando conversar sobre as possíveis pontes com Dias, e o modo de ambos lidarem com a linguagem (verbal e visual). Menna Barreto estava expandindo essa pesquisa na criação de um *podcast*, com capítulos temáticos. Um deles seria justamente dedicado à obra de Antonio Dias e à presença dos vários desertos e da aridez, como procedimento e na forma de palavras, elementos das pinturas. Ele me entrevistou a partir da experiência que tive no arquivo do IAC, assim como a outros especialistas. O texto a seguir será um cruzamento da entrevista que dei, de perguntas que pensei e o artigo que escreveu, dedicado a *Paisagens Desidratadas*.

A vida de Antonio Dias é cercada por mudanças de paisagem, que alteram o material do seu trabalho, de Campina Grande a João Pessoa e Recife, ao Rio de Janeiro, a Paris, Milão, Nova Iorque, ao Nepal, em 1977. Algumas fotografias no acervo do IAC revelam o olhar dele sobre estas diversas paisagens através dos anos. Eu me perguntava também como os deslocamentos que Jorge viveu teriam afetado seu trabalho. Do interior para a capital do estado de São Paulo, para a Califórnia, e outros lugares, como Londres. Quando é convidado à residência do Sandhills Institute, chama sua atenção um tipo de urtiga comestível, uma PANC (Planta Alimentícia Não Convencional) tratada como erva daninha. A espécie é nativa de uma pequena cidade chamada Rushville no estado de Nebraska, EUA (onde se situa a residência), e por isso não precisa de qualquer esforço humano para prosperar. Nesta situação, aparece o conceito de *mediação celular*:

> As urtigas, que então ganhavam uma sobrevida enquanto um pó transportável, constituíam uma espécie de *non-site* comestível daquela localidade, que agora poderia engajar outros paladares em outras localidades, levando adiante um processo de

> relação entre corpos e paisagens que tenho chamado de *mediação celular*. (MENNA BARRETO, 2022, p. 150)

De alguma forma, fica demonstrado que uma obra pode criar um território móvel de pertencimento. Um cheiro e um gosto lembram de tal lugar. O corpo metaboliza uma matéria e a carrega para longe, assim como os chás, a *tikka* e o *curry* utilizados para tingir os papéis do Nepal de Antonio Dias e a aproximação que faz do trabalho de arte com a alimentação. "Chapati = bread. The material nutrition of the work. [...] A very simple way of production, calm, like it should be when eating."[31] Esta aproximação também aparece em outros trabalhos de Menna Barreto, como o complexo projeto *Restauro* (2016), que esteve na 32ª Bienal Internacional de São Paulo. "A obra opera como um restaurante, em parceria com Vitor Braz, cujo cardápio, elaborado com a nutricionista e chef Neka Menna Barreto e a Escola Como Como de Ecogastronomia, em São Paulo, prioriza a diversidade do reino vegetal de origem agroflorestal. Esse espaço de alimentação propõe uma experiência de metabolização e digestão tanto física quanto mental. Sua ambientação, realizada em parceria com O Grupo Inteiro, partiu da ideia de microclimas. Os áudios ligados à obra foram feitos por Marcelo Wasem, sobretudo em agroflorestas, onde é possível perceber um outro momento da vida dos alimentos que chegam até nós. *Restauro* propõe um despertar para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas. Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participadores de uma escultura ambiental em curso na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos.", descreve o artista[32].

Perseguindo o sentido do deserto, em algumas anotações, que parece remeter aos trabalhos redondos com os papéis do Nepal, Antonio Dias anota: "*Some, who deserve the fair, get their deserts; None but the brave deserve the fair. L. Carroll.*"[33]. Em outra anotação, com os mesmos círculos concêntricos, apenas escreve "DESERTO/ L. Carroll"[34]. Dando a entender que toma proveito da expressão "*get your just deserts*", para criar um duplo sentido entre o deserto e o "merecido". A frase completa, vim a descobrir, que foi retirada de uma das proposições iniciais de *The Game of Logic*, no qual o autor e matemático inglês não assina com seu pseudônimo, Lewis Carroll, mas com o nome completo, Charles Lutwidge Dodgson. O livro, publicado em 1886, ensina de maneira lúdica, voltada para crianças, os fundamentos da lógica matemática. Usando alguns esquemas gráficos, como de tabelas e tabuleiros, ilustra como interagem proposições que são provadas verdadeiras ou falsas, falácias ou silogismos.

---

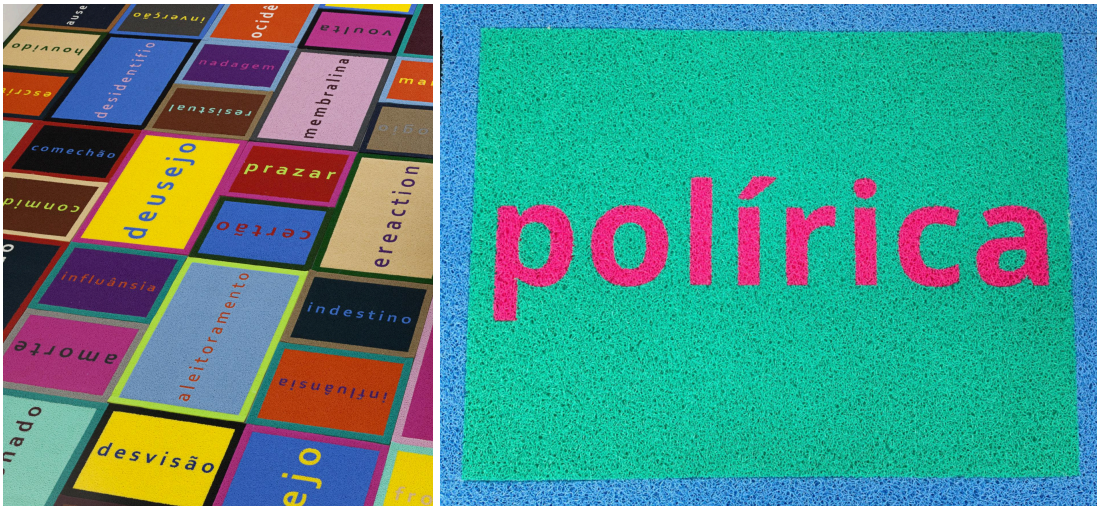
[31] Folha datilografada com a descrição de três trabalhos esboçada em inglês: *Niranjanirakhar*; *Chapati for seven days*, *World*. Documento 50677, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

[32] Texto presente no site do artista. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro/> Acesso em 10 set. 2024.

[33] Fragmento de papel recortado com bordas irregulares com desenho em caneta esferográfica, encontrado dentro de caderno. Documento 51888_8, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

[34] Fragmento de papel com desenho em caneta esferográfica e pinceladas em nanquim. Documento 51092, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Figura 11 - Jorge Menna Barreto. *Desleituras,* 2011. Capacho em fibra de vinil.



Apesar do binarismo próprio da Teoria dos Conjuntos, o texto de Carroll possui algum mistério, que atrai Dias. O duplo sentido proposto pelo artista põe uma bruma no sentido e aproxima também a obra de Jorge Menna Barreto. Essa matéria intangível os une.

Em *Desleituras* (2011), são apresentadas palavras híbridas, estampadas sobre capachos de fibra de vinil coloridos. O trabalho ficou conhecido por ter participado de exposições como o 32º Panorama da Arte Brasileira, no MAM, quando se configurou como uma ação artístico-educativa, enquanto um dispositivo de mediação na visita à exposição. Palavras como *política* mais abrem sentidos do que encerram. Este texto, e, por extensão, esta pesquisa, foram construídos desta mesma forma. Com aproximações e justaposições de imagens, pessoas, lugares e situações que geram novas sinapses, novas conexões, em convite para *desleituras* de ampliação dos sentidos dos trabalhos de Antonio Dias e Jorge Menna Barreto. Sem com isso, tentar preencher o vazio deixado pela falta da representação na imagem. Mas apreciando o vazio como deserto. E o deserto como categoria da imaginação, como coloca Tommaso Trini, em relação a Dias.

KAUÊ GARCIA: DISCO ES CULTURA

Kauê Garcia nasceu em 1984, em Campinas, no interior de São Paulo. Atualmente vive e trabalha na capital do estado. É formado em Artes Visuais na PUC-Campinas, e tem mestrado em Poéticas Visuais na Unicamp. Sua pesquisa é caracterizada por um olhar crítico à sociedade contemporânea, investigando estruturas de poder, estratégias capitalistas, símbolos nacionais e discursos ideológicos. O seu trabalho é trazido pela interlocução com a música e a arte sonora, indeterminando as fronteiras do escopo de atuação da arte. É enfocada a narrativa trazida por Dias sobre *Record: The Space Between* e a relação entre o Disco e a Escultura, a partir da leitura de uma capa de disco argentina anunciando a política de incentivo *Disco es Cultura*, que também ocorreu no Brasil durante a ditadura militar. Serão tratadas as novas possibilidades de linguagem, perto e longe das mídias populares, que aparecem em ambos os trabalhos.

Érica Burini: O Antonio Dias narra em alguns documentos a origem do disco *Record: The Space Between*. Chama atenção uma carta a Germano Celant[35], relativa à participação na exposição *The Record as an Artwork: From Futurism to Conceptual Art*, que itinerou nos EUA entre 1977 e 1978. Nela, além da narrativa sobre a situação de presenciar o parto de Iole, que deu à luz Rara, o artista menciona que leu na capa de um disco argentino a frase "*Disco es Cultura*", que em português pode ser lida como *Disco Escultura*. Gostaria que você comentasse um pouco sobre a sua relação com a arte sonora, o disco como escultura.

Kauê Garcia: Primeiramente, é um prazer imenso ter acesso a este documento para entender o processo de criação do disco *Record: The Space Between*, entendendo as motivações que o levaram a produzir esse LP e a sua construção conceitual. Irei usar alguns pontos levantados por Antonio Dias para me guiar e apresentar o meu interesse pela arte sonora.

Dias, possui um ouvido aguçado para os ruídos do ambiente em que se encontrava, selecionando dois deles para compor uma peça sonora. Essa escuta atenta para sons que escapam cotidianamente, diz muito sobre o que me desperta interesse no som e na arte em geral, tudo que está no mundo, pode ser passível de se tornar um objeto artístico, mas para isso precisa ser observado e selecionado. Ele percebeu no compasso da respiração de Iole de Freitas, intercalado com o *tic-tac* do relógio, um ritmo, uma composição do acaso, do momento, mas que ele eternizou.

Em seu disco, ele utiliza a respiração e o relógio como forma poética de pensar o tempo, a vida, o nascimento, a presença. Acredito que todas as vezes que utilizei o som em meu trabalho, foram também discursivamente, apresentando alguma questão através desse trabalho. Dentro do meu universo de interesses sonoros, destaco o método da apropriação. Lidar com registros que já estão por aí, e que podem ser recortados, reorganizados, sobrepostos e com isso contar novas histórias de forma crítica ao que essas gravações representavam anteriormente. Esse sempre foi meu método, uma ideia de colagem sonora.

Porém, em minhas últimas pesquisas, produzi alguns sons. Um deles é para o trabalho *Pistolas Sexuais*, em que criei uma ficção sobre a primeira banda *Punk* do mundo, que seria brasileira. Uma banda anterior aos Sex Pistols, que teriam sido surrupiados por Malcolm McLaren e Vivienne Westwood. Para dar veracidade à história, criei uma *demo tape*, com nove músicas, como se aquilo fosse um tesouro perdido, uma fita cassete de 1976 que foi encontrada e agora teria o seu devido valor histórico. A construção estética dessas canções, tiveram todo um cuidado para criar uma simulação do tempo, desde as escolhas de timbres dos instrumentos, a linguagem usada na época, além de uma deterioração na gravação para dar essa noção de tempo ao material.

---

[35] Esboço para carta enviada a Germano Celant, em parte datilografada, em parte manuscrita. Documento 50802, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Figura 12 - Kauê Garcia. *Pistolas Sexuais*, 2023. Caixa de papelão com impressão UV, cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda, zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês.



O outro trabalho em que criei os sons, é uma série de discos de vinis chamada *Jahsef Albers*. Proponho um encontro conceitual entre Josef Albers e a música jamaicana. Misturando esses métodos e saberes, oriundos da Bauhaus e da experimentação do *Dub*, sobreponho universos que a princípio parecem distantes. Para esse trabalho criei muitos *dubs* através de métodos diversos. No primeiro LP utilizei aplicativos que criam *beats*, somados a pedais de efeitos e colagens sonoras. Já no segundo disco, um compacto, utilizei inteligência artificial para a criação, abrindo a discussão para os clichês de cada gênero e como são construídos nossos gostos estéticos. A repetição é algo muito importante para essa pesquisa, pois traz o método Albers, a ideia de *loop* no *Dub*, e principalmente, a repetição conceitual promovida pela indústria musical.

Quanto ao conceito de disco escultura, acho incrível as observações de Antonio Dias. Primeiro, esse jogo gramatical que é muito interessante de observar: *Disco es Cultura* vira *Disco Escultura* e gera um pensamento conceitual sobre o disco ser uma escultura ou não. Se todos discos são iguais, por que alguns seriam e outros não? E ele nos explica na prática, pensando no som e silêncio, no Lado A (*Theory of Density*) e Lado B (*Theory of Counting*), em uma relação entre o cheio e o vazio. É um alargamento do entendimento de disco e de som, e isso é muito legal, porque é nessa soma que se faz o disco escultórico. Ele nos conduz a pensar sobre quais são as manipulações possíveis que podemos fazer nesse objeto que invariavelmente tem dois lados e guarda registros sonoros.

EB: Em uma carta a Vera Pedrosa[36], datada de 1969, Dias fala sobre a influência da música em seu processo criativo. É algo pouco falado, apesar do artista ter trabalhos como o vídeo *The Illustration of*

[36] Carta datilografada em duas páginas, datada de 14 de 1969. Documento 50756_1 e 50756_2, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

Art / Working Class Hero / Eating / Washing, com a menção à música de John Lennon e um esboço[37] irônico em que o artista se diz um músico frustrado (*I am a frustrated musician/ but I know how mad I am/ Guitar piece/ For live solo and video")*. Como você vê essa relação entre o seu trabalho e o de Antonio, sob esse viés da música e o processo criativo?

KG: É fundamental frisar que assim como Antonio Dias brinca, eu também sou um músico frustrado. A música foi a primeira linguagem artística com que tive um contato profundo. Desde muito novo, comecei a pesquisar, escutando muita coisa, lendo infinitas revistas de crítica musical, indo em todos os shows que podia, mas principalmente, me envolvendo com cenas culturais que partiam da música urbana. Destaco o mergulho que tive na cultura do *Reggae*, do *Rap* e principalmente do *Punk*, gêneros musicais que nos anos 1990 e 2000, eram muito presentes entre os jovens com um posicionamento alternativo, onde além da música também existia toda uma filosofia e uma ideologia envolvidas nesses movimentos. Tudo isso me fascinava e me dava uma sensação de pertencimento.

O envolvimento com a música e sua subcultura me formou, seja por questões estéticas ou pelo viés ético. Isso reverbera a todo momento em meu trabalho, do processo criativo até a sua finalização, tudo que está ali de alguma forma conversa com essa postura que herdei a partir do meu envolvimento com ideias contestadoras. Acho que não existe um trabalho que realizei que não tenha sido feito escutando muita música, e isso às vezes aparece mais nitidamente, já outras nem tanto. Mas ela sempre está ali.

Na carta de Antonio Dias para Vera Pedrosa, ele comenta sobre estar fumando haxixe ao mesmo tempo em que ouve Rolling Stones. Isso me faz pensar que, além de músico frustrado, temos outra coisa em comum, que é o apreço por substâncias psicoativas, que em minha vida anda praticamente paralela à minha paixão pela música. O processo de criar algo a partir de uma percepção alterada somada à música é exatamente o método que utilizo. Já disse algumas vezes que a maconha é co-autora dos meus trabalhos, porque a partir do seu uso me torno mais sensível e capto algumas coisas que em sobriedade não aconteceriam. A união de haxixe/maconha somados à música em minha pesquisa já extrapolou como processo e se tornou o próprio trabalho, que é o caso da série *Jahsef Albers*, que falei acima.

Enfim, a música é parte fundamental da minha vida e pesquisa, e está presente a todo momento em meu trabalho. Inclusive, meu primeiro projeto que circulou no circuito de arte contemporânea, se estruturava a partir de uma citação de um trecho da banda punk curitibana *Morte Asceta*, em que falava sobre uma pessoa ser estagiária durante a vida toda. Essa contradição me interessou e me motivou a criar um trabalho. Essa ideia de contradições também me parece presente no trabalho do Antonio Dias.

---

[37] Desenho de violão feito com lápis verde e anotações em caneta vermelha, sugerindo duas autorias, possivelmente Rara e Antonio Dias. Documento 51890_10, Fundo Antonio Dias, Acervo IAC.

EB: Em uma entrevista, Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla perguntam se a ironia está sempre presente no trabalho de Antonio Dias (1999, p. 65), ao que ele responde: "Está sim. Não consigo pensar coisa alguma sem ironizar." Você também usa da ironia nos seus trabalhos. Como você vê a relação de seu trabalho com Antonio Dias? Ele é uma figura de referência para você? Tem algum trabalho em específico dele que você tem como preferido ou referencial?

KG: Sou uma pessoa irônica e isso reflete no meu trabalho, no jeito que organizo meus pensamentos e articulo minhas propostas, acho um recurso interessante para criar um atrito no discurso do trabalho através de uma certa provocação.

O trabalho de Antonio Dias é, sem dúvida, uma referência. Ele está presente no meu imaginário desde sempre através do disco de Gilberto Gil. Amava aquela capa e nem fazia ideia sobre a Nova Figuração brasileira, mas claro que depois de estudar arte e me tornar artista, me aprofundei mais no trabalho dele e fui me encantando com sua produção, principalmente pela fase dos anos 70. Gosto muito das pinturas pretas e dos vídeos. Porém, de longe, meu trabalho preferido é *Do it Yourself: Freedom Territory*. A imaterialidade, a potência da proposição, o exercício estético mental, o formato instalativo, as contradições envolvidas em delimitar um território de liberdade: tudo isso me afeta demais e se reflete no meu trabalho.

EB: A obra de Hélio Oiticica aparece como uma matriz fundamental para a produção da arte contemporânea brasileira, e também para a sua geração de artistas, que teve início nos anos de 2010. No entanto, acho que a obra de Antonio Dias, com uma desconfiança em relação à arte política, uma constante crítica, a ironia, e apropriação, se relaciona muito com o seu trabalho. Como você vê isso?

KG: Sou uma pessoa desconfiada, não só em relação à arte política, mas em todas as situações da vida. Analiso as coisas antes de me envolver e tomar partido, porque detesto qualquer associação a formas de pensamento pronto, prefiro ser uma pessoa crítica, que procura tensionar as certezas. Com isso, é evidente que detesto artistas burgueses pretensamente políticos que apenas ilustram ideias que emprestam de lutas políticas da maneira mais genérica, se utilizando disso quase que de forma publicitária. Para mim, tem que ter equilíbrio entre discurso e ação. Mas mais uma vez, não é só na arte, mas em qualquer circunstância da vida. Acredito em uma maneira política de fazer arte ou uma maneira política de viver.

A partir desses pontos que você levanta, como a ironia, a crítica e a apropriação, é inevitável não ver essas relações com minha produção. Essa é uma base do meu trabalho, exatamente por serem excelentes ferramentas para os desconfiados, que tem como prática colocar em xeque algumas coisas que parecem inquestionáveis. Gosto muito quando o Antonio Dias escreve "*Anywhere is my land*" em seu trabalho, acho ácido. Bate de frente com a ideia do ufanismo da época, como bate também com a

ideia de identidade nacional na arte brasileira, mostrando a dominação cultural norte americana. Essa forma de articulação se relaciona com meus trabalhos. Apontar o dedo, mas sempre mirando os inimigos.

EB: Outra relação que eu gostaria de observar, é uma certa recorrência no cenário brasileiro na década de 1970 da expressão *Faça você mesmo*. Em Cildo Meireles (1979), filme de Wilson Coutinho, a obra de *Inserções em Circuitos Antropológicos* é chamada *Token: Faça você mesmo* (1971). Tem o *Faça você mesmo o seu múltiplo* (1971) de Nelson Leirner, publicado no Jornal da Tarde, e antes deles, *Faça você mesmo: Território Liberdade* (1968), de Antonio Dias. É uma expressão que sofre muitas alterações de significado com o passar do tempo e sei que tem um sentido caro para você, bem como estas referências. Como você vê essa relação e a transformação com o tempo?

KG: Para mim o conceito de *Faça Você Mesmo* está completamente ligado ao Punk. Esse lema foi uma oração sagrada que compartilhei com meus pares durante anos e anos. É um grito de autonomia muito potente, porque te coloca no lugar de produtor, e não espectador, negando completamente a lógica capitalista onde você é visto invariavelmente como um consumidor. Dentro da cultura *Faça Você Mesmo* do Punk, você é quase obrigado a produzir algo, por ser uma comunidade construída por quem está ali ativamente propondo ações.

O meu envolvimento com o Punk vem antes da relação com a Arte Contemporânea. Então quando me deparei com esses trabalhos que traziam o *Faça Você Mesmo* como título, fiquei completamente extasiado. Era como se essas pessoas estivessem falando a mesma língua que eu. Principalmente os trabalhos do Antonio e do Cildo, ambos têm um diálogo com o que veio a ser reconhecido posteriormente como o *modus operandi* do Punk. Um por imaginar esse território de liberdade, que pra mim simboliza muito o que vivi na adolescência em uma cena punk, com pessoas tentando (e muitas vezes falhando) criar um espaço autônomo e livre. Já no caso do Cildo, é maravilhoso. Ele apresenta uma contravenção como trabalho de arte, mostrando um modo de falsificar fichas telefônicas, numa autêntica ação direta. Ao mesmo tempo, nada é ingênuo, e o gesto dialoga com a História da Arte e a ideia de molde e múltiplos. Geniais. Como sempre digo, o Punk é brasileiro e agora ainda posso colocar na conta Antonio Dias e Cildo Meireles como idealizadores.

VITOR CESAR:

Vitor Cesar nasceu em 1978, em Fortaleza, Ceará. Atualmente, vive e trabalha em São Paulo. Estudou Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Ceará e participou do grupo de estudos do Alpendre, em Fortaleza. É mestre em Poéticas Visuais na Escola de Comunicação e Artes da USP, sua prática parte de uma pesquisa sobre o modo como os discursos se manifestam no espaço público, espacial e visualmente. O trabalho de Vitor Cesar é trazido à pesquisa devido à dimensão gráfica e a

leitura de semiótica compartilhadas com Dias. São discutidas as diversas dimensões de uma imagem, o interesse na cultura de massa e no deslocar instruções e textos automáticos, desnaturalizando a informação, a sua forma e sua recepção. O artista também possui uma pesquisa sobre o desenvolvimento da ideia da seca no semiárido nordestino como um problema, desde o século XIX, incluindo as criações gráficas dos departamentos e logomarcas ligadas ao combate à seca.

Érica Burini: Antonio Dias adotava algumas estratégias com o material gráfico que recolhia do mundo para levar à sua obra. Como você reúne as expressões e fragmentos que usa nos seus trabalhos? Como você faz sua pesquisa gráfica?

Vitor César: Sempre tive contato com a experiência gráfica, especialmente no início da faculdade de arquitetura. Fui influenciado pela arte contemporânea, e essa junção entre arte e design gráfico sempre fez sentido para mim. Não consigo separar uma coisa da outra, porque uma alimenta a outra. É fundamental olhar para o design gráfico hoje em dia, especialmente porque o mundo hoje é mediado por ele, principalmente pelas mídias digitais. Minha pesquisa gráfica não é sempre sistêmica; é muitas vezes intuitiva e acontece de forma espontânea a partir de minha experiência no cotidiano.

Eu vou absorvendo fragmentos, sejam imagens de rua, uma capa de disco ou até algo que estou diagramando em um livro. Essa pesquisa também envolve uma reflexão crítica sobre como o design gráfico pode servir apenas a interesses comerciais, algo que eu busco evitar nos meus trabalhos.

Érica Burini: Você falou sobre a importância de desnaturalizar a percepção. Como essa questão se reflete no seu trabalho?

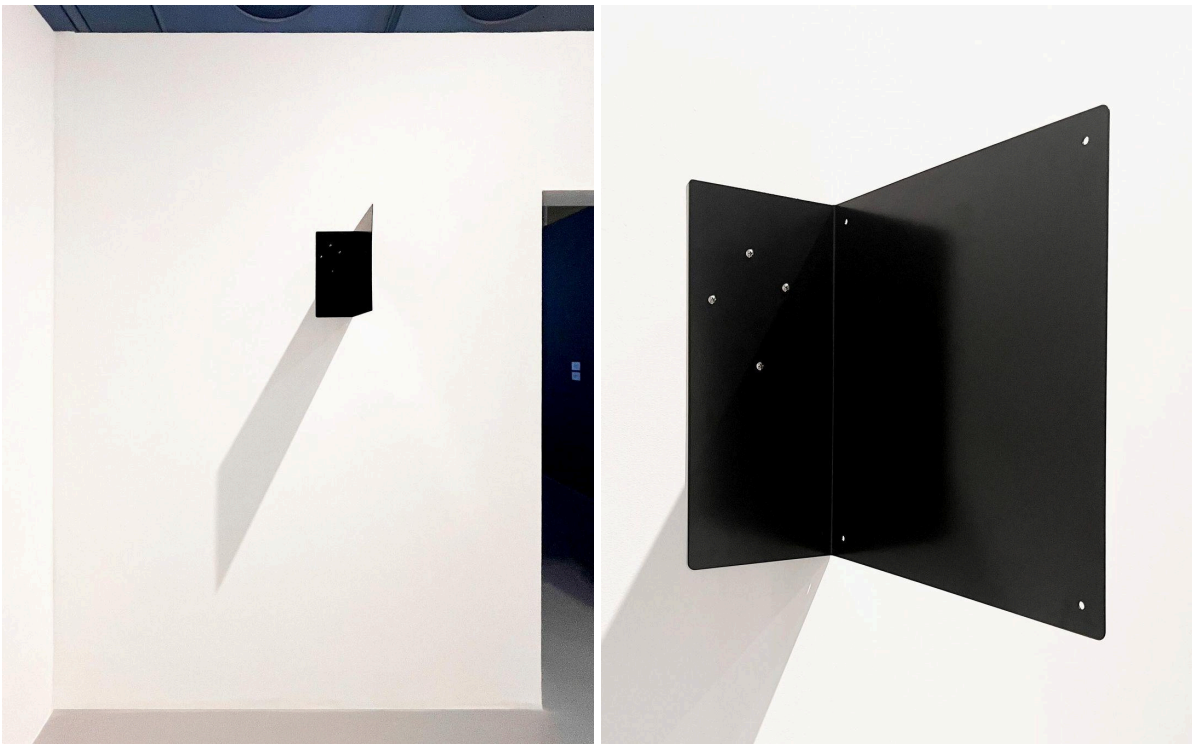
Vitor César: A ideia de desnaturalizar é central no meu processo de trabalho. Nosso cotidiano é repleto de imagens que são apresentadas como neutras, mas têm intenções políticas ou ideológicas implícitas.. Eu procuro desautomatizar essa percepção no cotidiano, procurando brechas para que algo entendido como banal possa ser percebido de uma maneira diferente. Isso pode acontecer em diferentes contextos: seja na exposição de um trabalho de arte, seja em um espaço público mediado pelo design. Quando fazemos isso, abrimos possibilidades de invenção, porque o público não precisa imediatamente categorizar o que está vendo.

Érica Burini: A forma como você organiza suas exposições têm uma relação próxima com o design gráfico e a arquitetura. Pode falar um pouco sobre isso?

Vitor César: Sempre me interessei em trabalhar também fora do espaço tradicional da exposição. Quando o trabalho acontece em espaços não previstos para a arte, as pessoas estão menos *preparadas* para percebê-lo como tal, o que abre novas possibilidades de leitura e interpretação. A

arquitetura tem um papel importante nisso, pois, muitas vezes, pequenos detalhes, como a textura do chão ou a maneira como o corpo interage com o espaço, não são os protagonistas da experiência, mas são essenciais. Esses elementos sutis, que muitas vezes passam despercebidos, podem ser tão impactantes quanto os elementos mais evidentes.

Figura 13 - Vitor Cesar. *Simetria assimetria*, 2023. Metal, pintura eletrostática e parafusos.



Érica Burini: Existe uma relação clara entre a função estrutural dos elementos em seus trabalhos, como no uso de pregos ou suportes, que me lembra a abordagem de Antônio Dias. Como isso se desenvolveu?

Vitor César: Sim, ultimamente tenho me debruçado sobre esses detalhes. Normalmente, os elementos estruturais são secundários e escondidos. Comecei a perceber que essas estruturas, muitas vezes invisíveis, também poderiam ter protagonismo. Isso me levou a uma reflexão mais ampla sobre o processo de desenvolvimento e montagem das exposições. Quem desenvolve objetos? Quem monta as obras? Quem executa as peças? Essas são questões que agora busco destacar. O prego, por exemplo, é um elemento que, além de sua função utilitária, pode ser visto como parte da obra em si.

Érica Burini: Você mencionou a Julie Ault, do grupo Material. Pode falar sobre essa experiência e como ela influenciou seu pensamento?

Vitor César: Conhecer a Julie Ault foi uma experiência marcante. Um dos motivos foi ao escutar que ela tinha editado um livro do artista Félix González-Torres e comentar que esse trabalho tinha sido, até

então, um de seus principais trabalhos como artista. Isso me fez refletir sobre a possibilidade de práticas artísticas como um modo de atuar também fora dos espaços tradicionais, como exposições. Editar um livro, projetar uma oficina ou pensar o design gráfico são, para mim, lugares possíveis para prática artística A relação entre arte e vida, e a ideia de que a arte pode ocorrer em muitos circuitos, é algo que sempre me interessou. A liberdade que o campo da arte oferece é fundamental para manter essa experimentação viva.

Érica Burini: E como você enxerga essa ideia de liberdade no design?

Vitor César: O design muitas vezes envolve uma relação mais comercial e privada, enquanto a arte tende a ter uma dimensão pública e dialógica. No campo do design, você é frequentemente contratado para solucionar uma um problema que já foi definido, o que delimita certas noções de liberdade. Na arte, por outro lado, há mais espaço para o diálogo sobre a formulação dos problemas e as mudanças durante o processo, ainda que existam limites, evidentemente. É por isso que tento manter essa abertura em meus projetos gráficos, permitindo que o processo seja tão importante quanto o resultado final.

Érica Burini: A relação entre forma e conteúdo no trabalho de Antônio Dias parece se conectar com essa sua busca por não se apegar a uma forma única. Como você vê isso no seu trabalho?

Vitor César: Antônio Dias é um artista que admiro justamente por essa capacidade de não se prender a um aspecto formal específico. Ele transitou entre diferentes materiais, técnicas e contextos, sem se tornar refém de uma única abordagem. Para mim, isso é essencial. A experimentação contínua e a capacidade de desnaturalizar a forma e o conteúdo fazem parte do que busco no meu trabalho. Não é sobre produzir um produto final fixo, mas sobre criar processos que continuam abertos à transformação.

Érica Burini: Por fim, gostaria de falar sobre sua pesquisa atual sobre o sertão e a questão hídrica, que parece estar relacionada a essa ideia de desnaturalização. Como essa pesquisa começou?

Vitor César: Minha pesquisa sobre o sertão começou de maneira muito intuitiva, com a experiência de estar em uma ilha no meio de um açude no sertão do Ceará. Aquela sensação de estar num lugar improvável me marcou profundamente. Essa pesquisa se desenvolveu para abordar questões como a representação da seca e da escassez hídrica, mas também envolve a crítica a estereótipos sobre o Nordeste. O sertão é frequentemente visto de forma simplista, mas sua realidade é muito mais complexa. Por exemplo, a Caatinga, que é uma floresta, é vista apenas como seca, mas em determinados momentos do ano, ela fica verde e exuberante. Esses contrastes e percepções são o que

me interessam explorar, desmistificando e trazendo novas camadas de entendimento sobre o território e suas representações visuais.

BIBLIOGRAFIA

ALBERRO, Alexander. **Conceptual Art and the Politics of Publicity**. Cambridge: MIT Press, 2003.

ANJOS, Moacir dos. Babel. In: MEIRELES, Cildo. **Babel**. Rio de Janeiro: ARTVIVA editora, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce. p. 11-49.

CAMNITZER, Luis. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artista:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006. p. 266-274.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 2a edição. São Paulo: editora 34, 2004.

CARROLL, Lewis. **Game of Logic**. Londres: MacMillan and Co., 1886.

DIAS, Antonio. Antonio Dias. In: LOPES TORRES, Fernanda; TELLES, Martha. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2023. p. 112-125.

_____(ed.). **Antonio Dias.** Trad.: Anthony Doyle, Patrícia Gavin, Elisa Byington. São Paulo: Cosac Naify/ APC, 2015.

_____. **Anywhere is my land** (catálogo). Zurique: Daros; Hatje Cantz, 2010.

_____. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.** Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. (Coleção Palavra do artista)

_____. O meu interesse pelo livro de artista. In: Tendências do livro de artista no Brasil, 12. São Paulo, Brazil: Centro Cultural São Paulo, 1985.

_____; HERZOG, Hans-Michael. Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias. In: **Antonio Dias**: Anywhere is my land. Zurich: Daros/ Hate Cantz; São Paulo: Santander Cultural/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. p. 132-164.

DUARTE, Paulo Sérgio. Paulo Sérgio Duarte. In: LOPES TORRES, Fernanda; TELLES, Martha. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2023. p. 405-425.

_____. A trilha da trama e outros textos sobre arte. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS**, v. 14, n. 28, p. 282-297, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997> Acesso em 3 jul. 2024.

KRENAK, Ailton; CAMPOS, Yussef. **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (1997). Tradução: Jorge Menna Barreto. **Arte & Ensaios**, n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, 166-187. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52124/28408> 10 set. 2024.

MARTINS, Sérgio. **Arte negativa para um país negativo:** Antonio Dias entre o Brasil e a Europa. São Paulo: Ubu, 2023.

_____. A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: **The Permanent Seminar in Latin American Art and Meeting Margins.** Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day, 2010. p. 587-632.

_____. A Real Existence: Conceptual Art, Conceptualism, and Art in Brazil and Beyond. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; SULLIVAN, Megan (ed.). **A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latino/a Art**. New Jersey: Wiley Blackwell, 2021. p. 368-380. (Wiley Blackwell Companions to Art History)

MEDEIROS, Rondinelly Gomes. Mundo quase árido. **Os mil nomes de Gaia**: do Antropoceno à Idade da Terra, nov., 2014. Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/wp-content/uploads/2014/11/rondinelly.pdf> Acesso em 10 set. 2024.

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. In: MCSHINE, Kynaston (ed.) **Information** (catálogo). New York: The Museum of Modern Art, 1970. p. 85.

MENNA BARRETO, Jorge. Paisagens desidratadas. In: SALGADO, Cristina; ARAÚJO, Inês de . **Trans_bordar Horizontes**: OSREVNI INVERSO. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2022. p. 145-157. (Coleção PPGARTES-UERJ de Arte e Cultura Contemporânea)

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica. In: MCSHINE, Kynaston (ed.) **Information** (catálogo). New York: The Museum of Modern Art, 1970. p. 103.

_____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Especial para o Livro-projeto de ANTONIO DIAS. In: **Antonio Dias.** Trad.: Anthony Doyle, Patrícia Gavin, Elisa Byington. São Paulo: Cosac Naify/ APC, 2015. p. 94-96.

RIBEIRO, Clovis. **Brazões e Bandeiras do Brasil**. São Paulo: Editora São Paulo, Lda., 1933.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O pai de família:** e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.