

A ESFERA SOCIAL NO TRABALHO DA ARTE: RELAÇÕES ENTRE FORMA E CONTEXTO POLÍTICO NA OBRA DE ANTÔNIO DIAS.

Lara Cristina Casares Rivetti¹

Existe um conjunto de trabalhos de Antonio Dias (1944 - 2018), produzido entre cerca de 1963 e 1966, que ocupa um lugar central na sua trajetória. Dias começou a produzir muito cedo, já no final da década de 1950, quando frequentou, como aluno especial, a Escola Nacional de Belas Artes (onde teve aulas com o gravurista Oswaldo Goeldi, do qual foi assistente) e os cursos ministrados por Ivan Serpa e Aluísio Carvão, na escola de artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / MAM-RJ. É verdade que esses trabalhos inaugurais são ainda incipientes, tateantes e pouco representativos de aspectos que viriam a se revelar como centrais em sua obra. Mas logo nos primeiros anos da década seguinte, surgiu uma produção que demonstrava fôlego para responder às questões colocadas para os artistas naquele momento, e na qual já se encontravam formuladas, com maior contundência, algumas das reflexões que, mais tarde, seriam tomadas como pontos centrais de toda a sua obra.

A centralidade desse período da produção de Dias parece derivar, em alguma medida, do vigor com que ela se colocou, no ambiente das artes, no Brasil, naquele início dos anos 1960. Foi a partir desses trabalhos que e ganhou notoriedade não apenas em meio aos outros artistas do circuito em que ele estava inserido, como também de críticos de arte e marchands.² Do mesmo modo, é nesse momento que Dias, além

¹ Universidade de São Paulo (Universidade de São Paulo, mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes / ECA-USP, titulação, apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) .O presente artigo foi produzido durante pesquisa realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Impossível comentar a trajetória de Dias sem mencionar o *marchand* francês Jean Boghici (a quem pertencia a Galeria Relevo) e quem, junto com a crítica de arte Ceres Franco, organizou a mostra Opinião 65. Em relação aos críticos que primeiro se dedicaram a escrever sobre o artista, são particularmente importantes o texto de apresentação que Pierre Restany fez para a individual de Dias em Paris, em 1965, e o seminal “Do Pop americano ao sertanejo Dias”, de Mário Pedrosa, escrito em 1967, e publicado em AMARAL, Aracy. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, pp. 217 - 222. São Paulo: Perspectiva, 1981.

de realizar sua primeira individual no país (na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, em 1964) e no exterior (na Galeria Houston-Brown, em Paris, no ano seguinte), também participa de algumas das exposições mais notáveis daquele período, como *Opinião 65*, realizada no MAM-RJ, em 1965. É claro que a maior circulação da obra de Dias no meio de arte de então constitui um dado importante, que atesta para a qualidade do trabalho e para a sua rápida legitimação. Mas a relevância do conjunto de obras criadas nesse período também pode ser justificada — e é esta a perspectiva que aqui nos interessa — a partir da análise proposta por Sônia Salzstein, quando a autora afirma que esse núcleo de trabalhos constitui uma espécie de espinha dorsal da sua produção posterior.³ Colocando de outro modo, é como se, no período 1963 e meados de 1966, tivessem sido formulados alguns dos aspectos mais significativas da trajetória de Antonio Dias, que seriam, mais tarde, incessantemente revisitados e aprofundados.

Uma das obras mais representativas deste período talvez seja *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965 (figura 1). Nela estão presentes alguns dos pontos centrais da produção do artista naquele momento: uma figuração que se apresentava de modo franco, sem mediações; o tensionamento das premissas da pintura, especialmente ao subverter a orientação horizontal da tela, que marca a tradição pictórica, e ao questionar limites do chassi, com a inserção de objetos que parecem se desprender da superfície do quadro; a constituição de alguns componentes dos trabalhos a partir de materiais almofadados, que tangenciam o informe; o uso de materiais sintéticos, como o vinil, que recobre a estrutura na borda inferior da obra e, finalmente, o espaço organizado de acordo com uma espécie de princípio construtivo, que determina uma superfície escandida, onde figuram as imagens apresentadas.

Muitas destas imagens, inclusive, franqueavam uma visão bastante familiar, nos idos da década de 1960, de uma representação específica da violência: a ameaça de aniquilação que se materializava na bomba atômica. Com suas máscaras de gás, caveiras e esqueletos humanos, fragmentos de corpo e nuvens de cogumelo, *Nota sobre a morte imprevista* parecia comunicar um regime de inscrição do corpo e do sujeito em uma condição moderna da realidade, desagregada e sempre na iminência de sua extinção. E isso com a mesma urgência e imediaticidade com que, no “mundo real”, se colocava esse problema.

A lado dessa questão, havia também o contexto específico em que surgiu esse trabalho. A brutalidade que suas imagens imprimiam não deixava de se reportar, assim, à sociedade brasileira, que se via às voltas com o trauma recente do golpe militar, instaurado no ano anterior à realização dessa obra, e ao clima de insegurança, perseguição política e censura que vieram no bojo daquele episódio.

³ SALZSTEIN, Sônia. "As muitas mascarades de Antonio Dias". Em *Antonio Dias: Anywhere is my land*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 28

Luiz Renato Martins⁴ recorre à obra de Antonio Dias para argumentar como não só os seus trabalhos, como também toda a produção — realizada em meados dos anos 1960 — a que se convencionou reunir sob a rubrica de Nova Figuração, veiculam uma visão trágica da realidade, vinculada ao golpe militar e a um novo ciclo histórico por ele inaugurado. Essa perspectiva estaria em oposição, ainda segundo o autor, com o otimismo que constituiria as experiências construtivas — principalmente o Concretismo, mas também o Neoconcretismo — desenvolvidas no final dos anos 1950 e que, por sua vez, estariam profundamente engendradas no nacional-desenvolvimentismo daquela época.

A tese de Martins adquire amplitude ao defender que, ao mesmo tempo em que a Nova Figuração negava alguns princípios das correntes construtivas anteriores, ela também estabelecia uma relação de *causalidade interna*⁵ com as manifestações artísticas precedentes, o que teria permitido a consolidação do recém constituído sistema visual da arte brasileira.

Cumprir perguntar, no entanto, qual a validade de mobilizar a obra de Dias para que ela funcione como artifício capaz de elucidar questões relativas a toda a Nova Figuração. A homogeneidade nunca foi um traço da produção reunida sob esse termo, e os artistas cujos trabalhos foram incluídos sob essa rubrica se encarregaram de esclarecer, já nos anos 1960 (e também posteriormente), que a Nova Figuração nunca chegou a se constituir como um movimento coeso, ou uma resposta programática. Além disso, é no mínimo curioso atribuir à obra de Dias essa afiliação, uma vez que ela sempre se mostrou refratária a categorizações dessa ordem.

Questiona-se, do mesmo modo, se não haveria aí um esforço para justificar o papel predominante que o golpe militar teria desempenhado na obra de Dias desse período. Para Martins, esses trabalhos teriam alcançado a “maioridade” por volta de 1964 e, por isso, eles refletiriam o pessimismo e a fratura entre sujeito e realidade derivados dos episódios ocorridos naquele ano:

Desde tal limiar [*o golpe de 64*], a passagem entre o sujeito e o real, longe de compreender o pressuposto otimista de um contato pleno e direto, complica-se inelutavelmente, tinge-se de dor, inclui como um dado interno a sensação de impotência e esmagamento — vide, a propósito, o trabalho cujo título é um augúrio dos tempos que viriam: “O Homem que Foi Atropelado” (1963).⁶

⁴ MARTINS, Luiz Renato. “A nova figuração como negação”. Em *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

⁵ Essa expressão foi cunhada por Antonio Candido para se referir à constituição do sistema literário brasileiro e é recuperado por Martins para analisar o ambiente das artes plásticas na passagem dos anos 1950 para a década seguinte. Cf. MARTINS, Luiz Renato. “A nova figuração como negação”. Em *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61, 2006.

⁶ MARTINS, Luiz Renato. Op. cit. p. 64.

Não se pretende aqui defender que a obra de Dias não *veicule* uma perspectiva que *reflete*, em alguma medida, a percepção da cisão entre sujeito e realidade, e a consequente fragmentação a que o primeiro se vê submetido — o que será discutido mais adiante —, muito menos insinuar que ela tenha sido criada a despeito dos acontecimentos que rodeavam o artista então. Mas entender as relações, como Martins parece propor, entre obra e sociedade como se a primeira constituísse uma resposta imediata à segunda, ou um reflexo de determinado aspecto seu, parece contribuir para uma visão ainda baseada na cisão entre ambas. Em outras palavras, essa perspectiva preserva, ainda que de forma alterada, uma visão dualista que enxerga o contexto como um pano de fundo para a obra, ou esta como uma reação ao que ocorre no ambiente em que ela é produzida.⁷

É significativo, ainda, que se tenha escolhido justamente *O homem que foi atropelado*, de 1963 (figura 2), para ilustrar como o sentido trágico da obra estaria antecipando os acontecimentos do ano seguinte. Isso porque se trata de um trabalho singular, dentro da trajetória de Dias, uma vez que ele conjuga a superfície acidentada da camada de gesso, própria do trabalho anterior a 1963, à mobilização, até então inédita, de um repertório de imagens e de uma temática que se reportam ao ambiente urbano. Em uma entrevista à Revista Arte&Ensaio, o próprio artista chegou a declarar, a respeito dessa obra:

(...) é um rabisco, um grafitti...Nesse momento achei que o mais interessante era pegar o que havia de inscrição na rua. Eu tinha uma certa urgência em fazer essas espécies de notas, tinha que ser um processo rápido. Muitas vezes naquele período, achava uma coisa no chão, um pedaço de revista, colava num troço, misturava com outro...Querida pegar esse pedaço, vamos dizer assim, do urbano...⁸

Mais do que uma antecipação dos infortúnios que se instaurariam a partir de 1964, o que *O homem que foi atropelado* evoca parece ser aspectos mais internos ao tecido social daquele período, as tensões subjacentes ao meio de uma grande cidade como o Rio de Janeiro já era naquela época. E seria o caso de considerar, portanto, se não seria justamente a internalização desse repertório urbano um dado mais decisivo para o amadurecimento do trabalho de Dias a partir de meados de 1963.

Nesses primeiros anos de 1960, passou a se constituir como elemento central do ambiente urbano uma vigorosa cultura de massas, que não apenas se instaurava de maneira ubíqua na vida cotidiana, mas

⁷ Agradeço à professora Sônia Salzstein, pelas disciplinas no CAP em que ela desenvolveu, naturalmente de modo mais refinado, essas questões.

⁸ DIAS, Antonio. "O lugar que vejo: entrevista com Antonio Dias". Em *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 7-15. 2002. p. 10.

que também começava a se aproximar, cada vez mais, da produção artística. A esse respeito, convém mencionar, por exemplo, o impacto que novos que a indústria fonográfica e os festivais de música transmitidos pela televisão (que contribuíram para a ampliação do público e por uma interação mais direta dos artistas com ele) tiveram para a música popular.⁹

Entre as imagens que figuram na produção de Antonio Dias desse período, não é difícil enxergar um número expressivo que parece ter sido colhido dos registros da cultura de massas. A própria imagem da nuvem de cogumelo, utilizada de modo recorrente por Dias nesse período, não apenas remete à iminência de destruição criada pela ameaça nuclear, conforme se cumpriu destacar, como também atesta — e ao mesmo tempo reforça — a internalização dessa imagem no ideário daquele momento. E, além disso, ela também institui mais um estágio de mediação dessa realidade ao trazer, de modo inequívoco, a referência à visualidade das histórias em quadrinhos.

A operação de inscrever o registro do gosto comum da cultura de massas adquire um sentido, na obra de Dias, de deshierarquização, de nivelamento dos estratos da alta e baixa cultura em um mesmo patamar. Contribui para essa leitura o fato de que, em muitos de seus trabalhos desse período, as imagens apresentadas são organizadas de tal modo que nenhuma delas parece adquirir proeminência sobre as outras. Isso é particularmente identificável no caso dos desenhos que Dias realizou nesse período, como *Auto-retrato para um contra-ataque*, de 1966 (figura 3). Neles, as imagens aparecem aglomeradas, circunscritas ao espaço delimitado pelo artista na folha de papel. Mesmo o princípio construtivo que rege também estas obras, e que resulta na estrutura mais ou menos geométrica dentro da qual figuram as imagens, não é capaz de restituir a hierarquia aos seus elementos. Ao observador cabe perscrutar o espaço com um olhar que transita de modo inquieto entre as figuras nele apresentadas.

Existem apenas alguns trabalhos, dentre aqueles em que objetos que se projetam da tela, como *Nota sobre a morte imprevista*, que contrariam em parte essa leitura, justamente porque essas saliências desempenham o papel de uma espécie de foco. Mas mesmo nesses casos, tão logo o olhar do observador é atraído para esses objetos, ele já se perde novamente e volta a passar de uma imagem à outra.

A "agitação" da estrutura espacial desses trabalhos não apenas destitui as imagens de alguma hierarquia, como também desfaz, conseqüentemente, o lugar privilegiado que cabe ao observador ocupar. A relação deste com a obra passa, portanto, passa a assumir um caráter fugidio, como se houvesse uma impossibilidade em realizar esse percurso que conduz à apreensão do trabalho de modo direto e inequívoco. Nesse sentido, não parece despropositado sugerir que a forma assumida pelas imagens nesses trabalhos atribui, por conseguinte, o mesmo caráter elusivo à própria realidade.

⁹ Cf. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

É especialmente relevante entender o vínculo entre o sentido fraturado que as imagens das obras engendram (e que pode ser estendido ao próprio observador que as inquire e ao mundo no qual elas se inserem) e o modo de construção dos trabalhos — e, em particular, os procedimentos formais que são recorrentemente utilizados por Antonio Dias nesse período. O que se pretende, com isso, é destacar a correspondência entre a forma e o sentido, verificada nas obras, e o que essa relação é capaz de informar sobre a produção de Dias.

Ao longo da década de 1960, e principalmente no intervalo entre 1963 e 1966, é comum ver trabalhos, na produção de Dias, que parecem sugerir uma totalidade que é, em seguida, sempre negada. No caso de *General, cuidado com o gato*, de 1964 (figura 4), por exemplo, a obra frustra as expectativas de narrativa que parecem insinuadas em aspectos como a disposição dos “quadrinhos” que a compõe (que solicitam um movimento do olhar análogo ao da leitura de textos e imagens, da esquerda para a direita, de cima para baixo) e o sentido sugestivo do título. Em outras palavras, Dias incorpora elementos típicos da linguagem das histórias em quadrinhos para então frustrar a sugestão de narrativa que essa forma evoca. Embora este constitua um recurso fundamental nesse momento da produção de Dias, ele não é o único mobilizado, a fim de produzir esse sentido. É central também, para este efeito, a utilização de procedimentos da colagem e da montagem cinematográfica (ver figuras 5 e 6). O que essas operações também se encarregam de fazer é expor as lacunas que atravessam qualquer discurso, inclusive aqueles subjacentes às obras, interrompendo um anseio de totalidade.

Essa interpretação se apóia, sobretudo, nas análises propostas por Ismail Xavier no livro *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*¹⁰, no qual o autor parte da concepção de “alegoria” para investigar como as imagens do Brasil foram construídas, entre 1967 e 1970, no cinema nacional. O que é central ao argumento de Xavier é que ele não adota a acepção tradicional do termo alegoria (que denota a existência de um sentido oculto e que caberia à estrutura alegórica, por meio de um discurso lacunar — mas com pretensões de totalização — alcançar).¹¹ Em vez disso, o autor resgata a “caracterização moderna de alegoria como um discurso fragmentado e completo”¹² para, então, propor que as manifestações do cinema moderno brasileiro por ele analisado teriam incorporado a crise política à forma, pelo recurso à alegoria:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹¹ Cf. XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. Em *Teoria contemporânea do cinema*, volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

¹² XAVIER. Op. cit. p. 359.

“promessa de felicidade” à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.¹³

A obra de Antonio Dias, cumpre mencionar brevemente, recorre de modo mais sistemático à alegoria a partir do final dos anos 1960 e, principalmente, durante a década seguinte; no entanto, a ideia da internalização da crise na forma, como proposta por Xavier, permite pensar as relações, no trabalho de Dias, entre obra de arte e contexto não a partir de relações de espelhamento, mas sim como um processo mais profundo de imbricação entre essas instâncias, e que envolve a emergência dos aspectos mais internos da esfera social, de suas tensões e fraturas no próprio corpo da obra.

Por outro lado, se recupero esse estudo é também com o propósito de inscrever a produção de Dias ao contexto específico que engendrou, nos anos 1960, algumas das principais manifestações culturais do Brasil. Sônia Salzstein talvez tenha sido a primeira autora a observar como a saída de Antonio Dias do Brasil em 1966 (um ano após receber uma bolsa do governo francês por ocasião de sua participação na IV Bienal de Paris) parece ter contribuído para que fossem pouco explorados os vínculos que o conectam à experiência do cinema marginal e do tropicalismo.¹⁴ E, de fato, muitas vezes parecem ficar obliterados — em nome de tentativas de aproximação do seu trabalho como a *pop* norte-americana ou *nouveau réalisme* francês — os laços existentes entre a produção de Dias e esse contexto, embora, como já se cumpriu observar, o artista tenha frequentado desde cedo o ambiente do MAM, no Rio de Janeiro, onde conheceu nomes centrais do tropicalismo como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.¹⁵

Em um texto publicado em 1967 sobre a canção *Alegria, Alegria*, composta e lançada naquele mesmo ano por Caetano Veloso, Augusto de Campos sintetiza, com bastante precisão, um dos aspectos centrais da música que se tornou um dos marcos do tropicalismo:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substan-

¹³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 31-32.

¹⁴ SALZSTEIN. Op. cit. pp. 18-19.

¹⁵ DIAS, Antonio. *Antonio Dias / textos* Achille Bonito Oliva, Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015. p. 46.

tivos-estilhaços da "implosão informativa" moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot.¹⁶

Existem diferenças, como não poderia deixar de ser, nas imagens que são construídas nas obras de Caetano e Dias. Especialmente no que diz respeito ao tom manifestamente mais solar que a letra da canção assume face à crueza das figuras que permeiam os trabalhos daquele último. No entanto, há também proximidades entre elas, e estas mais significativas do que as especificidades que as distanciam. Em comum, há principalmente esse gesto anárquico do incorporar os códigos e registros da cultura de massas e do ambiente urbano ao trabalho de arte; de inscrever, em um mesmo espaço, aquilo que é tido como incongruente e, finalmente, de buscar, pelo exercício experimental, uma forma que carregue em si mesma as próprias condições da esfera social da qual ela surge, mesmo quando esta se apresenta de modo irremediavelmente fraturado. Buscar esses caminhos, pelo menos no que diz respeito à obra de Antonio Dias, não corresponde a uma empreitada nostálgica por recuperar a integridade perdida, nem a um diagnóstico desesperançado que redunde na impossibilidade de agir, mas a uma confiança sempre renovada no fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DIAS, Antonio. "O lugar que vejo: entrevista com Antonio Dias". Em *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 7-15. 2002.
- DIAS, Antonio. *Antonio Dias / textos* Achille Bonito Oliva, Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.
- MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.
- PEDROSA, Mário. "Do Pop americano ao sertanejo Dias". Em AMARAL, Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, pp. 217 - 222. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SALZSTEIN, Sônia. "As muitas mascarades de Antonio Dias". Em *Antonio Dias: Anywhere is my land*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

¹⁶ CAMPOS. Op. cit. p. 153.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica". Em *Teoria contemporânea do cinema*, volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FIGURAS



Figura 1 - Antonio Dias. *Nota sobre a morte imprevista*. 1965. Acrílica, óleo, vinil, acrílico sobre tecido e madeira. 195 x 176 x 63 cm.

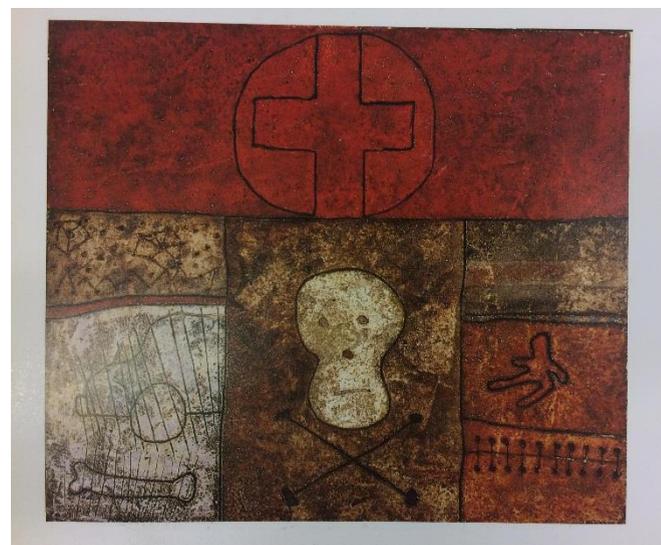


Figura 2 - Antonio Dias. *O homem que foi atropelado*. 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 51 x 60 cm.

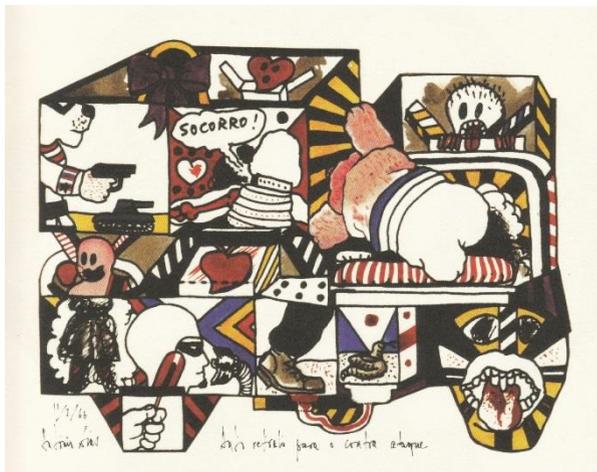


Figura 3 - Antonio Dias. *Auto-retrato para um contra-ataque*. 1966. Nanquim e aquarela sobre papel. 41,7 x 47 cm.



Figura 4 - Antonio Dias. *General, cuidado com o gato*. 1964. Acrílico e gesso sobre madeira. 63 x 50 cm.



Figura 5 - Antonio Dias. *O jogo da náusea*. 1964. Óleo e tinta acrílica sobre tela acolchoada. 60 x 60 x 8cm.



Figura 6 - Antonio Dias. *Trois images pour le Cri (Três imagens para o Grito)*. 1964. Óleo, madeira e tecido. 60 x 51 x 7 cm cm.