

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Fluxos na obra e na trajetória de Antonio Dias

Fernanda Pequeno da Silva

Doutoranda/ UFRJ
UERJ

Marina Pereira de Menezes

Doutoranda/ UFRJ
UERJ

Resumo

O artigo propõe a análise da trajetória e da obra de Antônio Dias em consonância com o conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. Na busca por aproximações poéticas, o silêncio, a aridez, o desapego e a mobilidade são características de ambos. No enfoque da obra do artista, as noções de fluxo, amplitude, des-territorialização e descentramento são apresentadas. As abordagens de Paulo Sergio Duarte e Ronaldo Brito colaboram no estudo e na legitimação dos processos do artista.

Palavras-chave

Antonio Dias, João Guimarães Rosa, fluxos

Abstract

The article proposes an analysis of the trajectory and the work of Antonio Dias in line with the João Guimarães Rosa's short story, called “A terceira margem do rio”. In the search for poetic approaches, the silence, de dryness, as detachment and mobility are shown as elements of both. In the artist's work, the notions of flow, depth, deterritorialization and decentralization are presented. The view of Paulo Sergio Duarte and Ronaldo Brito collaborate on the study and legitimation of the artist.

Key-words

Antonio Dias, João Guimarães Rosa, fluxes

A opção por Antonio Dias decorreu do confronto com o tema colocado pelo XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Na busca por um artista que exemplificasse os trânsitos entre criação, crítica e história, ele se destacou, não apenas pela sua inserção – e sucesso – no sistema contemporâneo, mas pela consciência ou não ingenuidade que demonstra sobre esse meio.

Como propulsor da análise utilizamos o conto “A Terceira Margem do rio”, presente no livro *Primeiras Histórias* de João Guimarães Rosa¹, cuja primeira publicação é de 1962. No conto, o filho é o narrador e descreve a escolha do pai em sair de sua casa para manter-se em uma canoa nos espaços do rio, sem encostar-se a qualquer margem. Na aceitação dessa condição, o filho relata o estranhamento de muitos e as tentativas de aproximação, que nunca resultam em encontros ou palavras, mas são marcadas pelo silêncio e amplitude dessa terceira margem.

Somada à consonância poética entre o conto e a trajetória de Dias, debruçamo-nos também sobre as leituras empreendidas por Paulo Sergio Duarte e Ronaldo Brito, como interlocutores que se propuseram a interpretar o seu trabalho e contribuíram na legitimação e inserção da obra do artista nacional e internacionalmente. Interessou-nos, assim, o estabelecimento de relações, dispersões e aproximações entre o conto, o percurso do artista e as análises críticas.

A trajetória de Antonio Dias é marcada pelo internacionalismo. Tendo começado a produzir no Rio de Janeiro, como aluno de Oswaldo Goeldi na década de 1960, o artista tem nas experiências internacionais uma opção, decorrente tanto de uma escolha, quanto das pressões e insipiência do cenário artístico e político brasileiro que à época, encontrava-se sob ditadura militar. Nesse ambiente, de certa forma hostil, a precariedade do meio de arte foi também decisiva na escolha, ou necessidade da mudança de país, em busca de estruturas melhores de formação, trabalho e exposição.

Nos primeiros contatos externos, Dias encontra uma multiplicidade de ideias nos circuitos francês e italiano. O maio de 68, que vive em Paris, constitui mais uma experiência do campo de ações sociais, culturais e políticas que caracterizou os anos 1960 e 70 em todo o mundo. Suas séries de trabalhos foram marcadas por esses acontecimentos que, entretanto, não as fizeram políticas – porque não panfletárias – nem sociais – porque não populistas –, sendo sim, estrategicamente históricas. Nas palavras do artista:

Meu trabalho não é didático, não tem o objetivo de ensinar algo. Eu crio um fato. Para entrar nele, é necessário analisar os componentes do trabalho em cada momento da construção, ter algum conhecimento visual. (...) Mas não tenho uma orientação panfletária e nem gosto dela. Não sou populista. Talvez por isso, muitas vezes uso propositadamente elementos que despistam. Funciona ao contrário para quem sabe ler nas entrelinhas².

1 GUIMARÃES ROSA, João. “A terceira margem do rio”. In *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

2 CARNEIRO, Lucia & PRADILLA, Ileana. *Entrevista com Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p.55.

Em sua historicidade, a obra de Antonio Dias dialoga com os contextos, mas não se reduz a eles. De seus primeiros trabalhos figurativos o artista transita, ainda nos anos 1960, para proposições mais conceituais e cifradas, nas quais a evidência é preterida em detrimento da aridez, às quais nos referiremos mais adiante. O caráter histórico do trabalho, assim, define a consciência de Dias perante a época vivida e o legado da produção artística ocidental: numa metalinguagem, sua arte reflete sobre os mecanismos e conceitos de sua definição.

Com fina ironia, Antonio Dias preza pelas entrelinhas, sutilezas dentro da aspereza de seus trabalhos. Essa não se confunde, entretanto, com uma textura rugosa, mas se identifica com a aridez e a severidade. A relação entre observador e obra não é violenta, apela à emoção ou estabelece envolvimento psicológico, mas é intelectual e desapegada, de modo que sua economia formal se soma à multiplicidade de significados e referências.

Se abordarmos a trajetória do artista após lermos “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa, a mesma toma delineamentos poéticos, aonde a aridez e o desapego sugerem força e beleza singulares. O silêncio deliberado do personagem do conto que, pai de família, abandona a casa para viver sem destino numa canoa no meio do rio, nos faz pensar nessa postura calada como uma referência ao artista de origem paraibana, cuja experiência de lugar é atrelada à mobilidade. Esse silêncio enfatiza a melancolia e a resignação do posicionar-se entre, sem qualquer expressão sentimental ou dramática³.

Ambos são homens fragmentados: Antonio Dias porque vive numa época pós-utópica, que “sem a tradição por trás e com o universo escancarado à sua frente”⁴ encontrava-se desnorteada, de modo que liberdade e desespero constituíam-se como irmãos siameses; já o pai do conto roseano opta por viver na quietude de “nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (GUIMARÃES ROSA, 2005, p.78).

Assim como o personagem que opta por viver na “terceira margem”, Antonio Dias vem de Campina Grande para o Rio de Janeiro em 1957, tendo residido posteriormente em Paris, Milão, Colônia, Nepal, entre outros lugares. Mesmo filho de um período de desencanto e de falta de expectativas, sua produção não se coloca em um território de apatia ou inércia, mas na busca por um “território liberdade”⁵. Nesse, o sujeito, livre de paradigmas norteadores, faz suas opções pelo entre-lugar, a terceira margem do rio, e pelo fluxo, pela não-fixidez constante, que esse lugar exige.

3 Na obra roseana, o silêncio resignado e melancólico encontra-se personificado de forma ainda mais latente em Riobaldo, protagonista e narrador de *Grande Sertão: Veredas* (GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.).

4 OSORIO, Luiz Camillo. *Antonio Dias: os anos 70 na Coleção João Sattamini*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, fevereiro de 2000, p. 4.

5 Obra do artista intitulada “Do It Yourself: Freedom Territory”, 1968. Constituíam-se de um ambiente instalado na exposição inaugural do The Nacional Museum of Modern Art, Tóquio. Um retângulo de 4 X 6m é feito com material adesivo que demarca o espaço museológico e evidencia o quão errônea é a idéia de autonomia da ação artística, dependente do meio para se instaurar. A obra indicaria, segundo Glória Ferreira, a utopia das tentativas de criação de territórios “livres” no espaço da arte (FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira anos 70*. Catálogo da exposição realizada na Casa França-Brasil, 16 de agosto a 24 de setembro de 2000. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2000, p. 12).

Sem prender-se a qualquer domínio, procedimento ou suporte, a obra de Dias parece imersa na mobilidade que configura a sua trajetória. Seus trabalhos não evocam um local específico e se distanciam dessa categoria, tanto espacial quanto discursivamente. Seus interesses são de outra ordem, tais como pelo universo e pelo deserto, espaços universais não-habitados, que sugerem a ideia de infinito.

Anywhere is my land, de 1968, remete a essa amplitude que Dias se coloca: “sua terra” é a imensidão do universo, mas sem qualquer idealismo; o artista, dessa maneira, não pertence ou tem sua identificação ligada a um território específico. Embora intente empreender uma cartografia desse espaço, através do uso dos respingos e das palavras, tal operação apenas enfatiza o tom anônimo, impessoal e “universal” do trabalho.

Da mesma maneira, *The Place*, de 1971, tal questão se manifesta: o lugar é enunciado por um quadrado preto, no qual as palavras *map* e *mind* são escritas e acompanhadas por duas linhas, uma vertical e uma horizontal que, dispostas transversalmente, formam um sinal demarcador. Aqui novamente o sujeito não parece estar dimensionado por um lugar específico. Enquanto a palavra *map* está contida numa forma orgânica, que evoca o espaço geográfico ou uma representação cartográfica, o vocábulo *mind* é livre de delimitações e encontra-se distante da primeira.

Embora o artista utilize a primeira pessoa do singular em séries como *Biografia incompleta* – de 1968-1971 –, fala de um sujeito dilacerado, sem centro. O primeiro exemplo, de 1968, apresenta uma área tracejada, cuja imagem biográfica é substituída pela palavra *desert*. No segundo, de 1971, uma linha branca enquadra a tela preta e em seu centro se mostram as palavras *the body*. O deserto do primeiro caso refere-se à fragmentação da alma (interioridade do corpo), e o corpo, do segundo, substitui uma presença física ou sua figura pelas palavras inglesas.

Se a partir do final da década de 1960 Dias inflexiona a sua produção para enfrentar dados conceituais, o uso da tipografia não fixa significados, ilustra ideias ou identifica formas, mas atua na aproximação e dispersão do espectador e no distanciamento entre autor e obra. A palavra seria, na definição de Antonio Dias, “uma figuração não-imagem” que, juntamente com as superfícies anônimas feitas com respingos de *spray*, funcionariam pela eliminação das referências orgânicas, o que para o artista configuraria uma “não-imagem que poderia ser tudo, não sendo nada”⁶. O uso de vocábulos prioritariamente de língua inglesa, assim, apontaria para uma não-localização específica, para uma linguagem universal, aberta, característica do circuito artístico e da sociedade que se encaminhava para uma integração global. Conforme o artista:

(...) Provavelmente senti muito o fato de ficar estrangeiro, e não só ficar de estrangeiro, saber que tenho que invadir, senão não me deixam sobreviver ali, senão me mandam de volta para um lugar ao qual não posso ir de volta. A minha situação era assim. Então aquelas citações,

6 “O lugar que vejo”: Entrevista com Antonio Dias. In *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, ano IX, nº 9, 2002, p. 14.

é um pouco um modo meu de exorcizar a situação em que me encontrava, mas sempre estrangeiro... (Entrevista Arte & Ensaios, 2002, p.15).

Ainda que seja possível identificar na trajetória de Antonio Dias – e de outros artistas do período, como Hélio Oiticica – esse diálogo e experiência com ambientes internacionais, não convém aplicar às manifestações dos anos 1960 e 70 o termo “globalização”, que se torna marcante nas discussões sobre as possibilidades de mobilidade e de comunicação apenas a partir de meados da década de 1980.

O internacionalismo de Dias, assim, se configura pela escolha de não se vincular a uma temática local e pela opção de vida em fluxo, em viagens pela Europa, América ou Ásia. Sobre sua relação com o Brasil, o artista contrapõe a experiência externa a uma identidade, afirmando que: “Quando estou lá fora, onde o ambiente é mais que hostil, onde eu sou o invasor, isto se condensa e mantenho a minha identidade, a minha diferença” (DIAS in CARNEIRO & PRADILLA, 1999, p.67). A identificação dessa diferença não afirma, entretanto, uma nacionalidade, ou desejo de estabilidade. Nesse caso, a identidade e o sentido de lugar, bem como o de “estar em casa” perdem qualquer limite territorial ou físico.

Retomando o conto “A terceira margem do rio”, a desterritorialização assemelha-se ao transitar do homem que já não permite, ou mesmo deseja fixar-se, mas sim permanece em fluxo constantemente. A obra de Antonio Dias, assim, ocorre nos intervalos, entre as margens do permanente e do transitório, universal e particular, preto e branco. Essa escolha pelo transitar no “entre” faz dele um artista frequentemente analisado sob conceitos opositivos.

Ronaldo Brito foi um dos primeiros a apontar a carga magnética de encontros e conflitos, construções e destruições, decisões e indecisões do trabalho de Dias⁷. Localizá-la entre dualidades seria afirmar uma indefinição e percebê-la como fluxo: inconstante, intangível e indefinível. Não se trataria, entretanto, de um enigma ou de um mistério que se desvela, mas de contradições e conflitos que se mantêm não resolvidos. Nas palavras do crítico carioca:

(...) Muito mais do que a uma polissemia, o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados; a capacidade de sustentar a tensão entre os dois pólos e não se apressar em resolvê-la, seja pela crença ingênua no olhar ou pela confiança cega nos conceitos (ibid., p.169).

Ronaldo Brito começa a escrever sobre arte na década de 1970 e em 1974 é convidado por Antonio Dias a assinar o texto do catálogo de sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos três escritos aqui analisados, datados de 1974 e 1985, o crítico chama atenção para a relação ambígua de Antonio Dias e de seus trabalhos com o circuito, o meio de arte. Em *Ocupar um espaço*, de 1974, Brito fala de como o artista se propõe a conquistar espaços e ocupar territórios, em nada neutros. Sua estratégia, entretanto, não seria a do ataque, mas a

7 BRITO, Ronaldo. “Símbolos e clichês” & “A exposição-armadilha”. In *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 167.

da desarticulação desse circuito, através da opção não-ingênua de conhecer o seu funcionamento, para não cair em suas armadilhas.

Em outro texto, intitulado *A exposição-armadilha*, também de 1974, o autor refere-se à citada exposição, localizando as obras de Dias como armadilhas para o espectador. Para o autor, o fato de o artista estar vivendo em Milão desde 1969, o colocaria a par dos processos críticos europeus sobre a função da arte na sociedade contemporânea, além de possibilitar o uso de diferentes recursos e materiais disponíveis – como o *videotape* e a exploração de múltiplos. Por fim, em *Símbolos e clichês* de 1985, Brito trata do trabalho de Dias como um “corpo estranho”, uma presença esquiwa e irônica perante as possíveis alienações de sua circulação. A obra, assim, acionaria as instâncias do mundo da arte, mas também a elas se mostraria refratária.

O crítico Paulo Sergio Duarte, por sua vez, também contribuiu para a legitimação da poética de Antonio Dias ao reconhecer as etapas de amadurecimento de sua obra e ao localizá-lo como um exemplo para a arte contemporânea⁸. Paulo Sergio começou a escrever na década de 1970 e, na realidade, seus escritos sobre Antonio Dias antecedem os de Ronaldo Brito. O primeiro deles é de 1973, quando Dias integrou a VIII Bienal de Paris com a série *The Illustration of Art*, na participação italiana. Esse texto fora publicado na *Art Press*, importante revista francesa existente desde 1972. Nas palavras de Dias, tal acontecimento teria sido “um golpe de cena, porque era um momento em que a crítica tinha um blá-blá-blá tão chato, que aquela sua crítica foi mortal... Determinava a diferença” (Entrevista Arte & Ensaios, 2002, p.11).

Em diferentes textos, Paulo Sergio Duarte foca na série *Ilustração da Arte*. Em *O significado da produção*, de 1974, o crítico trata da operação produtiva de uma obra, suas instâncias e processos de concretização e significação, chamando atenção para o uso da palavra que o trabalho empreende, bem como sua proposição de colocar-se para além das aparências. Já em *Sobre a Ilustração da Arte, Ainda*, de 1976, Paulo Sergio se detém sobre a relação entre a forma, a imagem (fábrica de ilusões) e o hermetismo conceitual. Fala, ainda, que a operação de Dias é da ordem da economia e não da poupança, apontando para a “não-gratuidade” de seu trabalho:

O que se encontra na cena da exposição não é fábrica de ilusões. (...) A série das três esculturas forma um todo com o quarto elemento: o enunciado que o articula ao universo de A Ilustração da Arte. A intervenção deste quarto elemento é fundamental, na medida em que afasta a gratuidade imediata do trabalho; propõe a dinâmica, economiza. Mas que fique claro, trata-se de um problema de economia, não de poupança. O artista obedece a uma geometria simples, rigorosa⁹.

8 DUARTE, Paulo Sergio. “A trilha da trama”. In *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

9 DUARTE, Paulo Sergio. *Sobre a Ilustração da Arte, Ainda*, 1976. Disponível em http://www.antonio-dias.com/textos_13.php?codTexto=63

A revisão historiográfica dos textos de Ronaldo Brito e de Paulo Sergio Duarte indica, assim, que os críticos se referem aos trabalhos empreendidos por Antonio Dias a partir de 1968 e não as suas obras figurativas. Suas análises também não possuem qualquer pretensão de localizar a produção de Dias como “brasileira”. De alguma maneira retomada apenas mais recentemente, essa diferenciação entre uma arte no Brasil e uma arte do Brasil, introduzida no século XIX, desenvolvida pelos modernistas e retomada nos anos 1950 e 1960, parece não figurar na crítica dos anos 1970, que se caracterizou mais pela aproximação entre arte e política, arte e instituições artísticas, arte e experimentalismo. Ambos os críticos friccionaram, assim, a relação de Dias com as instituições, o meio de arte e a problemática forma-conceito que o trabalho aciona, entendendo a arte para “além da retina”¹⁰.

A Historiografia contemporânea, por outro lado, nos permitiu abordar a trajetória do artista em consonância com uma fonte literária. Mais do que forjar uma análise ilustrativa, ou resumir a experiência propiciada pelo enfrentamento de ambas, buscaram-se aproximações poéticas que demonstram as possibilidades de escritas da história da arte atualmente. São outros os paradigmas que se impõem, agora que a História da Arte busca diálogos com áreas afins como a sociologia, a antropologia, a literatura.

Hans Belting em *O fim da História da Arte*¹¹ enuncia que: “O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança do discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2006, p.8). Para ele, esse fim seria, assim, um convite para refletir e indagar se a arte e a sua narrativa ainda eram adequadas uma à outra e indicava o término de uma lógica que se descrevia a partir do estilo de época. Essas conclusões quanto ao fim da história da arte estão atreladas à visão crítica de um pensamento contínuo que permeou a historiografia, em lugar de outro, mais plural, no qual se torna necessário falar da história da arte não mais no singular.

Essas revisões recentes ampliam o campo de relações em que se observa o objeto artístico e, assim, justificam e embasam o uso do conto de João Guimarães Rosa como possibilidade de abordagem da obra e da trajetória de Dias. É dentro desse campo de diálogos da história da arte que ocorre a consonância poética objetivada pelo presente texto, como possibilidade interpretativa dentro dos inúmeros caminhos e fluxos propiciados pelos trabalhos e pela vida de Antonio Dias.

10 DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 70 – A arte além da retina”. In *Caminhos do Contemporâneo*. Catálogo da mostra realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, julho a outubro de 2002. Rio de Janeiro: Editora Eventual, 2002.

11 BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.