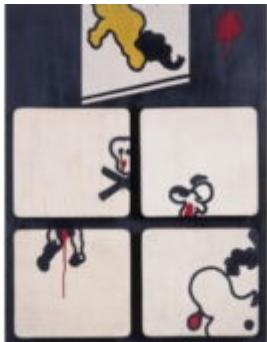


a terra é redonda

Antonio Dias



Por LUIZ RENATO MARTINS*

Comentário sobre a trajetória e o conjunto da obra do pintor

"A arte deve intervir lá, onde falta algo".^[ii]

"Minha idéia era representar um estado que fosse de ser e de não-ser ao mesmo tempo; o que não pode ser descrito por um outro sistema de comunicação".^[iii]

Uma obra que não tem estilo, que unidade terá? Que método ou coerência une linguagens diversas como as figurativas e as analíticas, trabalhos heterogêneos como pintura, cinema, instalação, performance, livro, disco, jornal, vídeo, artesanato etc, e fontes iconográficas tão disparem quanto a pop, a arte conceitual, o artesanato do papel (aprendido no Nepal), o suprematismo, a arte matérica, o neoexpressionismo etc?

O conjunto da obra de Antonio Dias - reunida no livro-catálogo de duas retrospectivas do artista, no *Institut Mathildenhöhe Darmstadt* e no Paço das Artes (S. Paulo, dez 1994) -, põe um tal desafio. Paulo Sérgio Duarte, autor do mais abrangente estudo existente, no Brasil e no exterior, sobre a obra de Dias,^[iv] enfrenta o enigma da variedade dessa obra, realçando o processo de trabalho diante dos produtos, ou seja, do valor positivo dos objetos em si.

Em resumo, para Duarte, valeria mais a unidade sintética da obra, o método do que os artefatos. Temos, pois, a arte como *cosa mentale*, como queria Leonardo, ou uma obra efetivamente reflexiva, que Duarte examina via três eixos de questões: "o desencontro entre arte e sociedade, entre o sujeito e seu corpo em jogo com um processo que o fragmenta e dilacera", e ainda, a crítica da arte como modo semântico e cognitivo. Mas como se unificam tais pontos na obra?

Duarte aponta as etapas do processo. *The Illustration of Art*, série de trabalhos do início dos 70, apropria-se com ironia de modelos da arte conceitual e do minimalismo, para subverter a sua orientação. Dias reduz assim a questão ontológica do espaço, e o programa minimalistas em geral, para priorizar a crítica da instituição ou do modo social da arte.

A rebeldia e a combatividade da obra de Dias foram notadas em 1967 por Mario Pedrosa.^[v] Duarte aponta, numa obra de 1965, *Nota sobre a Morte Imprevista* - já com "um elenco de estruturas sintáticas e elementos léxicos" próprios à obra atual - , como os dados da pop são questionados pelos valores do construtivismo russo, na composição e na redução cromática ao branco-vermelho-preto. E como a iconografia apologética do mundo do consumo e/ou do espetáculo, própria à pop, cede vez à mescla de ícones religiosos e imagens de crime (a crítica substitui a reiteração).

Dias, para Duarte, nega ainda o fetiche autoral e, antes, o da anterioridade da consciência ao ato ou da origem metafísica do Eu. As imagens do corpo, na obra, "não transferem dados oníricos para a tela, não representam fantasmas", mas desvendam o corpo como "construção psicológica". E, pela "arqueologia do presente", a obra propõe a autonomia do olhar.

A ida de Dias ao Nepal, em 1977, para aprender a fazer papel não significa, segundo Duarte, nem adesão à cultura oriental, nem reificação de um novo suporte, mas um diálogo em novo grau (afetivo, inclusive) com o fazer; diálogo que renova a "astúcia do sujeito consciente de seu objeto". Os "papeis do Nepal" conduziram assim à fase atual, marcada por uma reflexão "sóbria" e ao revés da voga do neoexpressionismo recente que "funde a imagem a um simulacro de cena do ato pictórico", enquanto a obra de Dias, "separando a emoção da visibilidade" e "o conhecimento dos afetos da memória", leva "ao rigor de uma estrutura cujos elementos não se encontram mascarados". Pois, neste processo, resume Duarte,

a terra é redonda

"separar, em vez de fundir, para não iludir(...) é o núcleo do potencial crítico".

Interpelado pelo crítico, o leitor/espectador tem o que julgar, visto que o livro - que é primoroso -, além de trazer as palavras de Dias, em diálogo com N. Tilinsky, da equipe do Mathildenhöhe, contém nos quase 2/3 restantes um apanhado fotográfico excelente da obra de Dias de 1967 a 1994 - mesmo até de peças bem recentes como a série *Brazilian Painting/Bosnia's Jungle* de 1994 (posterior ao texto de Duarte).

Salta à vista, à luz do conjunto da obra, a sua gênese polemista. Assim, a evolução das mudanças de suporte e de linguagem na obra atende à lógica da paródia e do antagonismo; Dias vai se contrapondo, passo a passo, aos códigos dominantes na ordem mundial das artes. Dos entrechoques com a pop à fase atual [1995], a obra apropria-se de modelos e os reutiliza (por exemplo, rarefaz o *dripping* de Pollock), combinando apurado domínio técnico e ironia, para produzir distanciamento.

Dias atua, pois, roubando as armas do oponente e intervindo no foro dos condicionamentos da arte: o estilo em voga, o mercado simbólico, o poder socioeconômico, cujo caráter global é destacado desde 1968 pelas legendas em inglês adotadas por Dias. No ato de legendar - aliás, constante ao longo da obra - nota-se a marca brecht-benjaminiana, conforme à ideia de recorrer à legenda como modo de limitar o valor de imediatez da imagem.

A ironia, o cálculo e o distanciamento são centrais à estratégia da obra - reflexiva e combativa; a reflexão sobre o fazer e aquela sobre a recepção (muitas vezes, desde os "papéis", designada pelo uso do ouro evocativo das auréolas na iconografia cristã) implicam-se mutuamente - em vez da dissociação vigente entre produção e consumo no regime da mercadoria. As legendas (ou signos: cifrões, ossos, ferramentas, bandeiras, planta da galeria... representados nas telas, desde 1981) delimitam o sentido das obras, pondo um teatro de operações e guiando a reflexão para alvos precisos: a produção e o consumo da arte; ou temas de maior alcance semântico, extraídos da mídia como índices da ordem global (Lin Piao-68, vitória de Nixon-72, Watergate-73, Bósnia e Brazil-94).

Os conflitos endógenos do fazer da arte vêm, porém, antes, atestando a radicalidade de sua reflexão. Desse modo, não há peça da obra que apresente superfície ou técnica homogênea. Seja nas mais abstratas como nas mais "pictóricas", a recepção é instada a se dar aos saltos, isto é, a ganhar graus de reflexão ou pontos de vista diferentes.

É exemplar o que sucede na obra desde 1980. Frente à voga dos símbolos orgânicos e de materiais similares, ligados ao neoexpressionismo, - e com a restauração da subjetividade individualista, nos termos da era neoliberal - Dias reage fazendo pinturas que trazem uma face à primeira vista ilimitada e que excita infinitamente a fantasia (o ouro, aqui, tem a dupla valia de excitar e ironizar), só que logo esfriada pela percepção do uso de pigmentos industriais, e estranhada pelo apuro impessoal da técnica e outros sinais. É uma face interceptada, de repente, por outras formas. O que realça a ideia de incompletude ou a raiz imanente do olhar.

Nessa via antiexpressionista ou materialista, a ideia do artesanato pictórico surge para ser negada, e a cor nada simboliza; é só um resíduo da matéria empregada (vide os papéis impregnados por elementos como chá, terra, cinzas etc e, nas telas de agora [1995], o preto do grafite, o amarelo do ouro e do cobre etc). Tais imagens se polarizam entre um apelo ao devaneio ilimitado e outro inverso à abstração; a condição da recepção pelo observador se evidencia aí: recusar ou aceitar tomar parte no jogo dialético da reflexão.

Um exemplo é a série *Brazilian Painting/Bosnia's Jungle*, de cujo conjunto, ademais, é significativamente extraída a capa do livro. A regra da série é trazer - ao modo de um rebatimento geométrico - uma simetria nos desenhos das manchas das duas telas retangulares, que sempre compõem as obras da série. As manchas são de ouro composto com cobre, e o fundo ora de malaquita verde, ora de acrílico vermelho. A imagem pode evocar uma pele de onça, uma camuflagem de roupa militar, ouro e sangue, ouro e selva - ao gosto do freguês. Como a estrutura é igual nos dois campos e destaca a simetria das projeções em detrimento das diferenças de cores entre os retângulos, o que sobressai é algo fora das telas, ou seja, a ordem comum ou a mesma estrutura que gerou os rebatimentos como as duas faces de uma mesma moeda - na Bósnia e no "Brazil" (para, segundo Dias, "...mostrar esta totalidade, que existe fora do quadro, e que de lá o invade", pág. 54).

***Luiz Renato Martins** é professor dos programas de pós-graduação em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil*(Chicago, Haymarket/ HMBS, 2019).

* Publicado originalmente no *Jornal de Resenhas* nº. 01, em 03.04.1995.

Referência

Vv. Aa., *Antonio Dias: Trabalhos 1967-1994*. Edição trilíngue: português, alemão, inglês. Stuttgart, Cantz Verlag, 1994, 176 págs.

Notas

[i] Cf. Bertolt Brecht, "Escritos sobre Literatura e Arte - I", in *Gesammelte Werke*, 18, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 124.

[ii] Cf. Antonio Dias, "Em conversação", in *Antonio Dias...*, op. cit., p. 54.

[iii] Ver Paulo Sérgio Duarte, "A Trilha da Trama" in *Antonio Dias*, RJ, Funarte, 1979. [Passados 25 anos da publicação original desta resenha, a bibliografia sobre a obra de Antonio Dias ampliou-se consideravelmente. O leitor pode consultar a propósito, além de inúmeros catálogos de mostras, entre outras obras sobre o autor, a grande compilação de 2015 – supervisionada pelo próprio Dias –, possivelmente a mais abrangente suma de seus trabalhos antes de sua morte, ocorrida em 01.08.2018: Antonio Dias, *Antonio Dias*, textos de Achille Bonito Oliva e Paulo Sergio Duarte, São Paulo, Cosac Naify/ APC, 2015].

[iv] "Este (Dias) ... na linha de frente internacional tem seu posto de combate". Cf. Mario Pedrosa, "Do Pop americano ao sertanejo Dias", *Correio da Manhã*, 29.10.1967; republicado in idem, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 217-21.