

Antonio Dias: campos do desejo no espaço público da arte

Antonio Dias: desire's fields in the public space of art

Fernanda Lopes Torres*

 [0000-0003-4179-1649](https://orcid.org/0000-0003-4179-1649)

Resumo

Uma relação entre arte e política nos parece constante na trajetória artística de Antonio Dias. Dos desenhos e quadros-objetos dos anos sessenta à densa materialidade das pinturas dos anos noventa, passando pelas telas diagramadas dos anos setenta, seus trabalhos apresentam um domínio da escala coerente com o entendimento da arte como ação no espaço público. Reconhecemos na experiência da fabricação artesanal de papel no Nepal uma efetiva vivência da interferência da arte na sociedade. Dias deseja que sua obra participe de fato do mundo em comum partilhado pelos homens, quer ali afirmar sua singularidade, e bem sabe que esta somente pode se manifestar através de ação na esfera pública.

Palavras-chave

Arte contemporânea; Espaço público; Antonio Dias

Abstract

A relation between art and politics seems constant in Antonio Dias' artistic trajectory. From the drawings and picture-objects of the sixties to the dense materiality of the paintings of the nineties, and also in the diagrammed screens of the seventies, these works present a mastery of scale that is coherent with the understanding of art as an action in the public space. We acknowledge in the experience of handmade paper manufacturing in Nepal the effective experience of the intererference of art in society. The artist wishes that his ouvre actually take part in the common world shared by men, he wants to assert there his singularity, and he knows that this could just be manifested through action in the public sphere.

* Doutora em História pela PUC-Rio e pesquisadora de arte em Multirio - Empresa Municipal de Multimeios.

Uma relação entre arte e política nos parece constante na trajetória artística de Antonio Dias. Desenhos e objetos-quadros produzidos em meados dos anos sessenta constituem uma tomada de posição em relação à política nacional e ao imperialismo norte-americano no violento ambiente instaurado no Brasil pela ditadura militar. Na passagem para os anos setenta, as grandes telas diagramadas com sentenças inscritas em tipografia regular configuram ação política ao problematizar a arte como instituição. Em 1977, a experiência da manufatura de papel junto a um grupo social no Nepal é considerada por ele mesmo como a mais completa, na medida em que lhe permite vivenciar por meio do trabalho artístico uma intervenção mais direta na sociedade.

Esses trabalhos têm em comum um domínio da escala coerente com o novo revezamento entre as esferas pública e privada característico do capitalismo avançado. Marcam posicionamento político: a ocupação do espaço físico e ideológico da arte que constitui a sala de exposição tem no horizonte a arte como uma efetiva presença na sociedade. Se interessa a Dias o “exercício formal”, pois é por este que a obra aparece no mundo, “as séries de trabalhos geralmente têm origem num comentário politico-social (...) [têm] um gancho na realidade” (DIAS, 1999, p. 41) – e para a realidade social elas devem de algum modo retornar, devidamente localizadas no sistema de arte. Já bem distante da utópica crença pelas vanguardas modernas na possibilidade de transformação social direta pela arte, o artista tem consciência dos mediadores sociais (instituição de arte) que definem e normatizam a arte na modernidade e se intensificam na contemporaneidade. Dias sabe que sua arte sofre a pressão de uma subjetividade (ainda que fragmentada) e da necessidade de invadir na nova dimensão pública da arte. Sua existência como artista encontra-se assim condicionada à atuação no espaço público da arte. Conforme o próprio Dias, “o fato de ser artista é uma construção que faço para mim mesmo, para poder existir como pessoa, como gente” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2010, p. 163), em sociedade. Ali ele deve estabelecer seu “território poético ... pelo qual (...) [ele se desloca quando quer se] comunicar com o outro”¹.

¹ Antonio Dias no filme “Território Liberdade – Antonio Dias”, de Roberto Cecato, apresentado no MAM São Paulo em 11/11/2004.

Anos sessenta: desenhos, quadros-objetos e estratégia “pop”

Elementos domésticos e imagens da incipiente cultura de massa no Rio de Janeiro dos anos sessenta se ligam a signos do imaginário do artista numa fluidez capaz de produzir campos visuais que manifestam tensão devido aos significados dos ícones. Gato, cachorro, Sagrado Coração de Jesus – encontrados em muitos lares brasileiros da época - se mesclam a representações de órgãos e partes do corpo humano, genitália e ossos, policiais e armas de fogo etc. Signos recorrentes são imediatamente identificados ou meramente sugestivos; por vezes são enigmáticos, mas eles sempre aludem a uma organicidade, formando um léxico referente aos universos urbano/público e doméstico/privado.

Muitos desenhos e quadros do período claramente evocam paixão e violência – um “pedaço bruto de vida” (PEDROSA, 1998, p. 371), observa Mário Pedrosa ao diferenciar a operação de Dias daquela executada pela Pop norte-americana. *American Death: Bamboo!* (1967) deixa clara a crítica ao imperialismo dos EUA com os policiais, caveira com armas e cogumelo atômico estruturados como em uma bandeira, em vermelho, branco e azul. Podemos enxergar nos onipresentes fragmentos corporais das obras do período o dilaceramento físico provocado pela guerra e/ou presente na tortura. Em *Acidente no jogo* (1964) nitidamente identificamos caveira, osso, um brilhante pênis vermelho, assim como uma mancha vermelha na parte superior (sangue?). Já em *Querida, você está bem?* (1964) não vemos nitidamente cabeças, órgãos sexuais, fluidos corporais ou olhos, mas todos esses elementos estão lá sugeridos, e decididamente delimitados pelos traços pretos de Dias. Trabalhos como esses têm em comum uma base quadrada ou retangular – como a grade das histórias em quadrinhos, ainda que destituída de qualquer continuidade narrativa – em madeira pintada de preto, de onde peças tridimensionais em vermelho, preto e branco em tecido acolchoado avançam para o espaço a partir da compreensão do caráter objetual neoconcreto. A arte de Dias, porém, extrapola esse aspecto formal. Para Hélio Oiticica, *Nota sobre a morte imprevista* (1965) constitui *turning point* decisivo de um “processo realista que supera o campo pictórico-plástico-estrutural” para evocar “experiência profunda vivida no plano ético” (OITICICA, 1966, In BASUALDO, 2007, p. 218) – e, poderíamos acrescentar, no plano político.



Fig. 1
Antonio Dias. Acidente
no jogo, 1964.
Acrílica, óleo, vinil
sobre madeira e
tecido acolchoado,
103 x 55 x 77 cm

Outro aspecto comum aos trabalhos de meados dos anos sessenta, e o que aqui mais nos interessa, é a recorrente alusão a uma organicidade, capaz de indiciar compreensão política mais ampla, para além de aspecto ilustrativo ou panfletário. A representação de órgãos sexuais, fragmentos corporais, fluidos corpóreos – combinada a elementos díspares como máquinas, armas ou máscaras anti-gás – coloca “em ação plasticamente, um tratamento político das pulsões de vida e morte teorizadas por Freud a partir de 1920, bem como o extravazamento dessas pulsões para o campo político” (DUARTE; DIAS, 2015, p. 192). Signos que remetem a sangue, pênis e coração aparecem em vermelho, cor que possui “uma carga semântica que não pode ser reduzida à mera sintaxe formal” (DUARTE, 2015, p. 206). Esse vermelho significa a libido, o impulso erótico da arte que deve ser negociado politicamente no espaço público da arte. Eliminadas as referências figurativas em colagens e pinturas posteriores, o vermelho perde caráter adjetivo para ser assumido como substantiva marca do desejo a ser estrategicamente inserida no espaço da arte.

Anos sessenta: estratégia pop

Dias converte as interioridades psicológicas num mesmo fluxo com as exterioridades do imaginário urbano elaborado pela imprensa. O artista intui que toda significação, por mais subjetiva que seja sua origem, funciona somente em uma dimensão pública. Ainda sem compreender a natureza do alargamento da esfera pública da arte na contemporaneidade, o jovem Dias, junto a artistas como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, e outros, forma grupo que tenta abrir espaços em galerias, salões e museus. Com esse objetivo, os artistas buscavam aparecer nos meios de comunicação de massa, que eram por eles considerados mais importantes do que a própria coluna especializada, da crítica de arte. Bem sucedidos na empreitada, Dias e seus colegas da chamada Nova Figuração estavam sempre presentes nas páginas da revista *Cruzeiro*. “Era uma estratégia ‘pop’”², definiu recentemente o artista, consciente de que a incipiente indústria cultural no Brasil dos anos sessenta estava bem distante da dimensão pública da cultura *pop* norte-americana – e, conseqüentemente, da operação *Pop* de levar para o mundo da arte elementos da indústria cultural, de modo a alargar a esfera pública da arte, sobrepondo-se ao que até então se compreendia como esfera privada da arte.

Nesse sentido, o emprego do termo *pop* pelo artista é referência irônica ao comportamento ingênuo que ele mesmo e seus pares mantiveram no fim dos anos sessenta. Os jovens artistas corretamente percebem uma nova presença dos meios de comunicação de massa entre nós, mas esta era incapaz de garantir por si mesma uma projeção pública e social do trabalho de arte. Tal projeção somente pode ocorrer junto a certo sistema de cultura, com suas instituições, assim como de instâncias capazes de instituir a produção de arte. O Brasil dos anos sessenta possuía um meio de arte precário, formado por instituições – museu, galeria, crítica e história da arte – incapazes de devidamente definir e normatizar a produção artística.

² “Usávamos na época uma estratégia muito engraçada ... nós decidimos entrar na mídia através das namoradas... Maria Alvarez Lima na época era fotógrafa de O *Cruzeiro*, E não havia número de O *Cruzeiro* que a gente não aparecesse no fundo... Era uma estratégia *pop*”, coloca Antonio Dias em depoimento a Fernanda Lopes Torres e Martha Telles, em 19 de julho de 2004.

Na Itália, Antonio Dias vivencia um meio de arte mais estruturado, o que lhe permite compreender certas possibilidades de atuação política a seu alcance. Um dos aspectos desse poder político, de uma força corrosiva e crítica, estaria na relação entre a linguagem artística e as suas leituras. Nessa direção, vale destacar a parceria espontaneamente estabelecida com Paulo Sérgio Duarte, amigo e crítico que viria a acompanhar toda a trajetória artística de Dias. O artista conhece Duarte em Milão em 1971, e o incentiva a pensar sua obra a partir da obra *Record: The Space Between*. Logo depois, Dias o convida para escrever texto que acompanha sua participação na Bienal de Paris de 1973. O legítimo interesse de Duarte pelo aspecto produtivo do trabalho capaz de configurar uma via de mão-dupla entre linguagem e crítica de arte é um dos motivos pelos quais o crítico Ronaldo Brito se referiu recentemente a Dias como “um homem da política do meio de arte”³.

Cubos, diagramas, campos, corpo

Em seu exílio voluntário na França, Dias elabora Opressor e Oprimido (1968), Cabeças (1968), Solitário e Coletivo (1967) a partir da estrutura asséptica do cubo. Os cubos negros Solitário e Coletivo destacam de modo esquemático a tensão entre as dimensões pública e privada sempre difícil polaridade da existência: do cubo fechado *Solitário* projeta-se cilindro-pênis do desejo, já *Coletivo* revela interior “aquecido” com tecido verde aveludado. Segundo o artista, esses eram “retratos de como” [ele] estava ao sair da França”, onde os trabalhos considerados politicamente engajados lhe pareciam cartazes panfletários comparados à experiência de seus amigos brasileiros que viviam na clandestinidade. Fisicamente distante do Brasil, mas atento ao que no país se passava com o recrudescimento da ditadura militar, Antonio Dias compreendia que as questões políticas deveriam estruturar a obra a partir das exigências da linguagem da época – e não meramente constituir tema para seu trabalho.

³ Ronaldo Brito em depoimento à autora e a Martha Telles, em 27 de maio de 2004 (não publicado). A consideração do crítico pode ser bem verificada em depoimento ao Jornal Opinião em 1973, quando o artista exhibe lucidez frente às questões do meio de arte brasileiro. Ver BRITO, Ronaldo; HOLANDA, Heloísa Buarque de. Explosão do mercado e crise de criação. Jornal Opinião, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1973.



Fig. 2
Antonio Dias.
Solitário, 1967.
Plástico laminado
em madeira, borracha,
algodão, vidro e metal,
55,5 x 50,3 x 67,5 cm.
Coleção Daros Latinamerica.



Fig. 3
Antonio Dias.
Coletivo, 1967.
Plástico laminado sobre
madeira e grama sintética,
52,1 X 50,8 X 50,8 cm.
Coleção Daros Latinamerica.

Podemos enxergar em Solitário e Coletivo os polos privado e público, entre os quais a arte se vê pressionada pelas exigências de uma subjetividade fragmentada e a necessidade de intervir numa nova dimensão pública da arte. O aspecto anônimo dos cubos leva ao limite o procedimento habitual do artista de “testar” sua emoção até que o trabalho se torne um objeto de arte “que se inscreve dentro de uma situação cultural (...) [e] funciona no contexto da arte”. “Na construção de cada trabalho”, pondera o artista, “entra o produto, a ideia de economia, o mercado, uma análise estratégica dos lugares operacionais” (DIAS, 1999, p. 54). Fazer arte exige uma conduta ética e política, frente a mercado, galeria, museu, à instituição da arte, enfim, que tenta controlar a produção e fruição dos trabalhos, por vezes neutralizando seu potencial crítico.

Na passagem para os anos setenta, já na Itália, Dias diagrama sentenças em uma série de extensos campos visuais que reiteram recusa da representação e problematizam o conceito de arte e seu espaço institucional. Trata-se de um conjunto de telas – mais gráficas do que propriamente pictóricas – que apresenta serialidade e repetição características do minimalismo. Ao contrário, porém, da sintaxe formal dos elementos no minimalismo, uma semântica se destaca naquele conjunto de telas. Ali, a conjugação entre palavra e pintura refere-se à arte como prática mental, em favor do engajamento do espectador com as ideias envolvidas na elaboração artística, característica da arte conceitual. Em contraposição, porém, ao caráter eminentemente mental de tal arte, as pinturas de Dias possuem corpo:

Muitas vezes contestam as pinturas de 2 x 3 m negras com bordo branco e escrita tipográfica, dizendo que bastaria que fossem cartões postais. Mas (...) ‘Não é o cartão postal que eu quero fazer, eu quero mostrar isso em cima da tela (...) tem um campo. Tem uma presença ali, não é uma janela, apesar de usar esse título com a ironia devida (DIAS, 2010, p. 161).

Para Paulo Sérgio Duarte, Dias faz uma espécie de inversão do procedimento empregado por artistas anglo-saxões como Joseph Kosuth ou o grupo Art and Language, que exploram a filosofia da linguagem. Em suas telas-diagramas, o artista brasileiro torna indissociáveis conceito e sensibilidade, reflexão e visibilidade, realizando uma manobra sutil: “Não se trata mais de hipostasiar a arte ao mundo das ideias, mas de ancorar a ideia ao mundo da experiência sensível” (DIAS, 2015, p. 187).

Em *Project for an artistic attitude* (1970), uma linha branca delinea um campo, no exterior do qual lemos a sentença que nomeia a obra. Ao centro, dentro do campo delimitado, a palavra *reality*, em letra maiúsculas espelhadas, é referência irônica à ideia da arte como reflexo da realidade. A inteligente articulação gráfica no campo visual exige nossa sensibilidade menos para a representação de algo do que para o questionamento dessa representação. Assim como o faz *The image* (1970), cujo título, também elemento constituinte da tela, encontra-se acima à esquerda, fora do limite estabelecido por linha preta. No centro do extenso quadro/quadrado preto que domina a tela, delimitado por linha branca, outro quadrado menor com pontos brancos irregulares é delimitado por fina linha branca. Em seu interior lemos *nothing*, e no exterior, separada pela linha, a palavra *everything*. Um jogo de palavras, aliado a jogo de linhas brancas sobre área preta e linhas pretas sobre área branca, sugere quadros dentro de quadros, em alusão à janela albertiana de modo a reiterar os limites da representação.

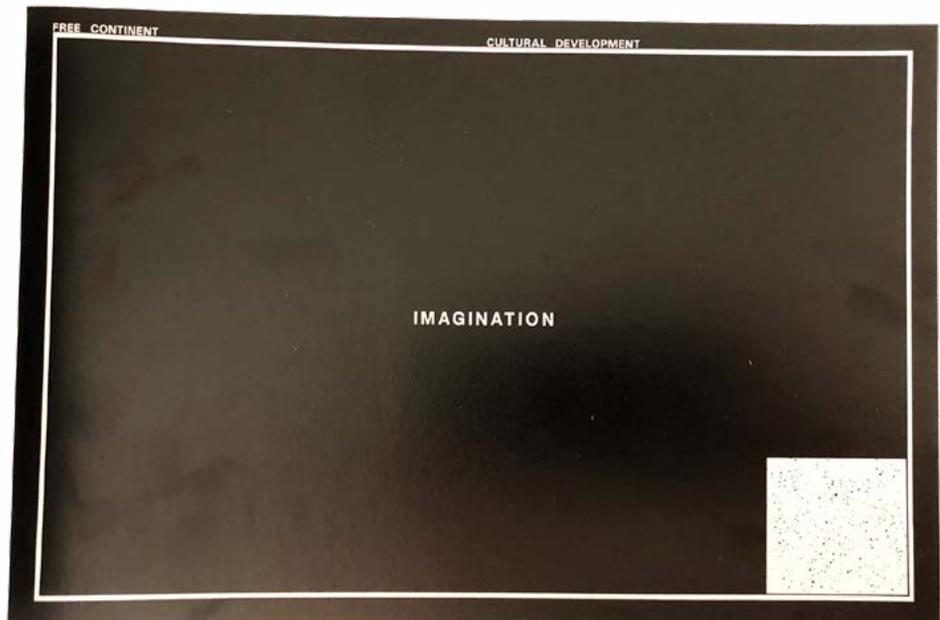


Fig. 4
Antonio Dias.
*Free continent / cultural
development*, 1968/9.
Acrílica sobre tela,
130 x 195 cm.
Coleção do artista. Individual
no Studio Marconi, Milão, 1970.

Já em *Free continent/cultural development* (1968/9), o jogo entre palavra e delimitação de campos aponta os limites da representação e apresenta crítica institucional. Uma linha branca delimita campo no interior da área total da tela negra. No exterior desse campo, acima, são inscritas, em inglês, as expressões do título: continente livre e desenvolvimento cultural, que assim encontram-se separadas da imaginação que ocupa o campo interno. Estaria a imaginação – própria ao artista – presa pelas medidas institucionais (linha branca)? No canto inferior, à direita, um quadrado branco – brecha para ação do artista nos limites institucionais? A matéria do artista (imaginação) encontra-se no mesmo campo visual do desenvolvimento cultural e do continente livre, mas, entre eles, há barreiras a serem superadas.

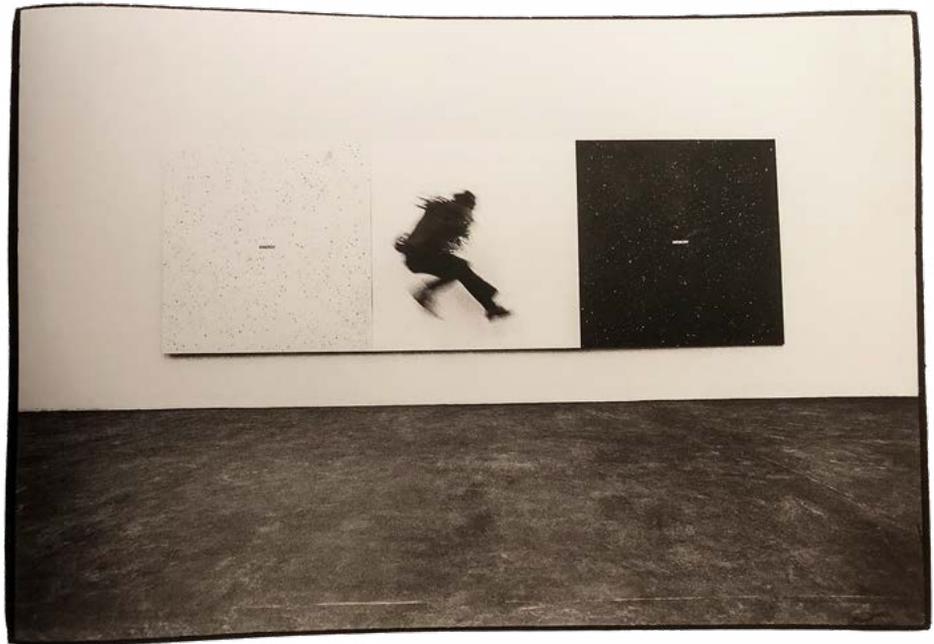


Fig. 5
Antonio Dias. Projeto
para 'o corpo', 1970.
Acrílica sobre tela,
200 x 600 cm.
Coleção Daros Latinamerica.

A amplitude política da tarefa artística de Dias consiste em que a dinâmica subjetiva do desejo (ou a imaginação da tela), ganhe dimensão pública. O que não é meramente demonstrado conceitualmente, como evidencia a presença corpórea de

seus campos-diagramas. A foto bem humorada da abertura da mostra em que foi exposto Projeto para ‘o corpo’ (1970) indica espaço para o corpo entrar em ação. As sentenças produzem espaços ou campos visuais sensíveis que devem ser ocupados mental e espacialmente. Em *Anywhere is my land*, primeiro trabalho da série, sobre extensa superfície negra a (característica) estrutura em grade convive com inúmeros pontos brancos irregulares, num sutil contraste que indica espaço infinito sugerindo expansão mental. Dias define:

(...) uma espécie de campo-base, um atelier para fazer arte pública. A ideia que eu tinha na época, muito própria da década, era esta: fazer uma arte anônima, móvel, sem suporte fixo (...) E então saiu essa série (DIAS, 2010, p. 9).

A ideia era fazer “uma arte anônima, sem suporte fixo”, completa o artista, coerente com as vertentes artísticas conceituais próprias da época. *Anywhere is my land* faz parte de “*Project Book – Ten Plans for Open Objects* [Livro-projeto – Dez planos para projetos abertos]”, formado por desenhos em papel translúcido, no qual Hélio Oiticica participa com texto que se refere a esses trabalhos como campos abertos, ou “estrutura significativa aberta”. O conhecido *Do it yourself: Freedom territory* (1968) aparece inicialmente nesse projeto de livro sob forma de diagrama, que, tal como um projeto, não exige local específico para ser recriado e pode ter o tamanho que se imaginar. Pedacos de fita adesiva demarcam no chão uma área quadriculada no espaço da galeria onde nos encontramos:

o espaço declarado como livre para apresentar uma ação, seja mental, física ou visual. É fundamental que a pessoa adote uma posição totalmente incondicional antes de adentrar a estrutura-território (DIAS; OITICICA, (1969), 2015, p. 96).

O trabalho nos incita a percorrer, a ocupar de algum modo aquele lugar. Trata-se de uma mobilização mental que provoca sim o nosso corpo, talvez mais como um impulso do que como movimento efetivo. Nesse sentido, o trabalho encena aquela sugestão de abertura mental e espacial esquematizada nos quadros-diagramas, ao nos mobilizar de modo integral, mental e fisicamente.



Fig. 6
Antonio Dias. Faça Você
mesmo: Território
Liberdade, 1968.
Titânio, dimensões
variáveis.
Coleção Daros Latinamerica

Papel no Nepal: ação artística como existência na sociedade

O quadriculado de Território Liberdade se insere na série de retículas ou grades – mais ou menos visualmente percebida – que estruturam os quadros-diagramas e de certo modo os quadros-objetos dos anos sessenta. Também a partir dessa mesma base-retícula é produzido o retângulo ao qual falta uma parte, que se torna marca do artista. Para Duarte, o elemento enuncia o destino da incompletude do espaço da arte, pela “necessidade de mediar com instâncias sociais, com o mercado, com a própria dinâmica subjetiva do desejo” (DUARTE, 2015, p. 188/9). O retângulo incompleto pode ser encontrado em desenhos, pinturas, instalações. E em *The Illustration of art / economy / model* (1975), cujo grande campo formado por tecido vermelho nas paredes da sala de exposição nos mobiliza fisicamente. O recorrente vermelho ocupa toda uma parede da sala, à exceção de área quadrada na parte superior à esquerda, que deixa entrever a parede branca. Espelhada a ela, na parede contígua, um quadrado de área equivalente à branca, em vermelho, indicia os desejos e pulsões na sala de exposição. A área retangular da qual falta uma parte do canto superior sugere no espaço uma *relação desejanste*, uma relação em que algo não foi dito.



Fig. 7
Antonio Dias.
*The Illustration of art /
economy / model*, 1975.
Óxido de ferro e vinil
sobre Madeira,
dimensões variáveis.
Coleção Nara Roesler

O retângulo incompleto também aparece em diversos trabalhos feitos em papel confeccionado pelo próprio artista no Nepal, para onde ele segue em busca de material para a edição de *“Project Book – Ten Plans for Open Projects”*. Dias termina por permanecer cinco meses no país, onde assume a fabricação artesanal de papel num campo de trabalho formado por diversas etnias. A convivência estreita com grupo de hábitos tão distintos tem como base o trabalho, que acaba por constituir oportunidade de atuar de forma mais direta naquela sociedade. Nesse sentido, compreendemos a menção por Dias de sua experiência no Nepal como a mais completa. E que parece ir de encontro à ideia de comum contida no termo público tal com empregado por Hanna Arendt. Distinta, mas correlacionada à ideia de público como acessibilidade ou visibilidade – como o que pode ser visto e ouvido por todos –, a ideia de comum abrange a interação entre os homens, o que “nos reúne na companhia uns dos outros”:

(...) o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. [...] (ARENDR, 2007, p. 62)

Somente em um mundo em comum é possível a comunicação entre os indivíduos. O trabalho realizado em conjunto com nepaleses efetivou comunicação por meio exclusivo da produção artística. Afinal, Dias não falava a língua local, nem tampouco os integrantes daquela comunidade falavam qualquer idioma conhecido pelo artista. Então ele realizou trabalhos “de modo a permitir que conhecessem uma técnica diferente do uso das fibras e dos corantes”, o que possibilitou que ampliassem sua própria concepção de trabalho. E ainda deram nome para os quatro círculos de 140 cm de diâmetro que flutuam no espaço - Niranjaniarakhar (“É azul e é vasto”). Trata-se de uma relação de trabalho inédita, impossível de ser estabelecida nas sociedades modernas ocidentais – que se aproxima da ideia de comum no mundo como “produto de mãos humanas”, mencionado por Arendt. Enquanto nos diagramas dos anos setenta Dias projeta ou idealiza a interferência da arte na sociedade, no Nepal ele a vivenciou. E teve sua singularidade individual reconhecida. “Os garotinhos, brincando com giz na estrada”, comenta Dias, “apontavam para mim e desenhavam no chão o quadrado sem o ângulo que utilizo em meu trabalho” (DIAS, 1999, p. 39).



Fig. 8
Antonio Dias.
Niranjaniarakhar, 1977.
Papel nepalês com folhas
e chá, 4 elementos,
140 cm de diâmetro cada.
Cortesia Galeria Nara Roesler

Referências

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- DIAS, Antonio. **Palavra do Artista: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Antônio Dias. Rio de Janeiro. Lacerda Editores/Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- DIAS, Antonio. **Antonio Dias: depoimento. Entrevista a Roberto Conduru e Marília Andrés Ribeiro**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIAS, Antonio; OITICICA, Helio. “Especial para o Livro-projeto de Antonio Dias. Notas originais (inéditas) de Helio Oiticica e Antonio Dias para o álbum Trama, Londres, 1969”. In **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/ APC, 2015.
- DUARTE, Paulo Sérgio. “Exigência reflexiva e rigor poético”. In DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/APC, 2015.
- LAFER, Celso. “A Política e a Condição Humana” (Posfácio a Condição Humana). In ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- OITICICA, Hélio, “Vivência do Morro do Quietão” (1966). In: BASUALDO, Carlos (org.), **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- PEDROSA, Mário. “Do Pop Americano ao Sertanejo Dias”. In ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias: Anywhere is my land**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

TORRES, Fernanda Lopes. Antonio Dias: campos do desejo no espaço público da arte. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 143-157, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.11>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>