


# Antônio Dias, tropicalista

Louise Nunes de Mattos<sup>1</sup>

 0009-0005-0697-648X

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11826

## Resumo

O diálogo entre Antônio Dias, renomado artista plástico brasileiro, e o movimento tropicalista se revela por meio de inúmeras correspondências estéticas e políticas. Para aprofundar essa relação, torna-se essencial resgatar o panorama histórico, cultural e artístico dos anos 1960, além de explorar os conceitos fundamentais da arte tropicalista em todo seu processo antropofágico.

**Palavras-chave:** Tropicália. Arte brasileira. Anos 60. Antônio Dias.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes do Programa de pós - graduação em Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes / UERJ).  
Graduada em Arte Visuais. Contato:lounmattos@gmail.com

## Introdução

Antônio Dias, artista brasileiro nascido em 1944 em Campina Grande no estado da Paraíba, conhecido por sua contribuição para a arte contemporânea. Emergiu no cenário artístico internacional na década de 1960 e ganhou destaque por sua abordagem radical e provocativa. Foi influenciado pelo movimento da *Pop Art*, abstração e conceitualismo. Sua participação em importantes círculos artísticos na década de 60 foi definidor para a construção de uma nova vanguarda brasileira de arte, tais como, as exposições no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Opinião 65 e Opinião 66, nos anos de 1965 e 1966, ampliando a discussão sobre o papel da arte e do artista brasileiro naquela conjuntura social e política de um Brasil tomado pela ditadura militar. Participou da declaração de princípios básicos de vanguarda de 1967. No mesmo ano de 1967 e a exposição da Nova Objetividade Brasileira no (MAM/RJ).

Suas obras expõem sua vivência entre mudanças de países e tempo histórico. Dias saí do Brasil um pouco depois do golpe militar de 1964. Entra em seu exílio voluntário para morar no continente europeu, muita atraído pela liberdade e pelo mercado de arte, foi contemplado com uma bolsa de residência artística fornecida pelo governo francês em 1965.

Talvez a saída precoce de Antônio Dias do país (em 1966) tenha contribuído para que não se reconhecessem, ao longo dos anos, os nexos que desde cedo ligavam sua obra a todo um contexto cultural, que além disso era de notável radicalidade, embora o artista tivesse frequentado círculos tropicalistas provenientes das experiência neoconcreta, e dialogando com o poeta concreto Haroldo de Campos, ficava doravante obliterada a poderosa rede de relações culturais na qual se havia formado sua obra.<sup>2</sup>

Afim de introduzir aos argumentos que levam toda a discussão desse texto, é necessário expor o alargamento das delimitações do que hoje contém as definições tradicionais que caracterizam o movimento Tropicalista: Movimento refinadamente pensado em seus propósitos e poéticas por Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros companheiros a fim de atualizar a identidade brasileira com a música e a recriação de uma estética autêntica, não-periférica, que pudesse dar conta de expressar em todas suas performances o seu discurso complexo e revolucionário. De todos que fizeram parte diretamente e indiretamente para o movimento Tropicalista, Antônio Dias não participa oficialmente. A proposição de relação de Dias com o movimento é no entanto intuitiva. Ambos possuem diversos pontos de contato. Ao enquadrar Antônio Dias como um possível tropicalista qual benefício pode - se extrair para ambos?

---

<sup>2</sup> HERZOG, Hans Michael; ROLNIK, Suely; SALZSTEIN, Sonia. *Antonio Dias anywhere is my land*. Zurique: Daros Latinoamericana, 2010, p. 26.

Trazer o Tropicalismo próximo a Antônio Dias, ajudaria a compreender suas obras? Seriam esses pontos de contato entre o Movimento Tropicalista e Antônio Dias apenas uma feliz coincidência de um *Zeitgeist* de artistas brasileiros jovens da década de 1960? Embora Antônio Dias não tenha participado oficialmente do movimento Tropicalista, sua obra dialoga com seus princípios estéticos e políticos. Como essas conexões podem enriquecer a compreensão da arte brasileira dos anos 1960?

Para realizar essa análise a delimitação de tempo é importante. Em 1968, com a prisão e logo depois o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a Tropicália chega ao seu fim como movimento artístico organizado, restando apenas o disco “Panis et circenses” para ser ouvido e as reverberações do movimento na sociedade brasileira. Em Relação a obra de Antônio Dias a delimitação da pesquisa atinge o contorno da sua fase “*pop* - figurativa” que vai até as vésperas da década de 1970.

### **O panorama histórico**

A geração de jovens artistas nordestinos da década de 1960, cresceu em um ambiente político de liberdade democrática, entre o fim das eras Vargas (1930 a 1945) e a ditadura militar de 1964, um breve período na história brasileira de otimismo e liberdade, sobretudo intelectual. Toda a sociedade brasileira entre as décadas de 40 e 60 presenciou avanços em diversas camadas: o avanço industrial e dos bens de consumo de massa, a ampliação do mercado de bens culturais, a introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente a televisão, e o crescimento de movimentos políticos. A maior acessibilidade aos movimentos e tendências nacionais e internacionais do campo artístico provindos dos crescentes meios de comunicação, a cada ano mais acessíveis, outro ponto fundamental é a grande promoção da indústria da cultura de massa. Aliada ao crescimento da escolarização em todos os setores da sociedade, produz uma grande revolução cultural. Entre as décadas de 1940 e 1960 é possível usufruir do lazer midiático diário e consumir mais cultura. Uma mudança gradual, porém, poderosa na percepção do mundo e na dinâmica social.

Tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo *boom* da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em importância e se transformam em área privilegiada de interesse. É o momento em que são criadas as faculdades de comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade de consumo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Essa abertura à universalidade cultural pelos meios de comunicação de massa trouxe a essa geração de jovens dos anos 60 um aparato cultural que viria a transformar sua arte. O cinema Hollywoodiano e seus ícones, o Neorrealismo Italiano, o cinema francês *Nouvelle Vague* e as chanchadas brasileiras. A cultura imagética crescente de jornais, revistas e televisão, de modo que alargou a consciência do “eu” e a individuação da sociedade contemporânea. Assim, trouxe mais atenção ao autoconhecimento e a percepção da autoimagem e suas ressonâncias.

O jovem Antônio Dias, no final da década de 1950, no Rio de Janeiro, trabalhou como desenhista de arquitetura e gráfico. Estudou com Oswaldo Goeldi<sup>4</sup> no Atelier Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes. O contato com as vanguardas artísticas dos anos 60 e todo o circuito de arte vigente foram constituidoras da dieta antropofágica de Antônio Dias. Muito cedo teve contatos com histórias em quadrinhos vindos da cultura Estadunidense, a figuração já era incorporada à sua arte e à luz dos anos 60 sua arte se desenvolve ganha contornos importantes.

### **O novo movimento de vanguarda**

A exposição Opinião 65, realizada em setembro de 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), marcou um momento crucial na história da arte brasileira. A mostra reúne 17 artistas brasileiros, destacando jovens talentos que revolucionariam a arte contemporânea no país. Nomes como Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Ivan Serpa se destacaram. Eles apresentaram uma arte com forte cunho político e estético, refletindo um momento de contestação à ditadura militar no Brasil. A exposição desafiava tanto o abstracionismo quanto o concretismo e apresentava novas formas de pensar e representar a voz daquela nova geração. O figurativismo se torna uma nova tendência evidente nessa exposição. Opinião 65 foi uma exposição de vanguarda, abordando questões sociais e políticas, e estabeleceu novos rumos para a arte brasileira em tempos de repressão.

Na verdade, Opinião 65 marcou muito mais por mostrar linguagens que se encontravam em gestação do que por “uma ruptura com a arte do passado.” De qualquer forma, o efeito de “ruptura” aparecia. Afinal, pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos “realismos”, como eram frequentemente tratadas pelos artistas “oficiais” da esquerda. Mais do que isso, esses temas não eram tratados pela ótica exclusiva das classes sociais privilegiando operários e camponeses, mas

---

<sup>4</sup> Oswaldo Goeldi (1895-1961) foi um importante gravurista brasileiro, notável por suas xilogravuras de tom expressionista. Suas obras expressam uma visão crítica e introspectiva da realidade, retratando paisagens urbanas desoladas e figuras solitárias, e tiveram grande influência na arte brasileira do século XX.

pelo viés das questões urbanas e da cultura de massas. Num certo sentido, atualizavam o tema: a questão, agora, dizia respeito ao cidadão originalmente aquele que habita a cidade.<sup>5</sup>

A *Opinião 66* seguiu aprofundando a experimentação artística, e intensificando o engajamento político e social do Brasil, ainda então sob a ditadura militar. Os artistas trouxeram trabalhos que dialogavam com as transformações culturais e políticas do período. A reunião desses artistas presentes na *Opinião 66* foi fundamental para preparar o terreno para o movimento da Nova *Objetividade Brasileira* do ano seguinte, que consolidou um novo movimento artístico de vanguarda no Brasil.

Em Janeiro de 1967 é lançado o documento “Declaração dos princípios básicos da Vanguarda”. O documento marca a intenção do novo movimento vanguardista perante o mercado de arte, reunindo em tópicos claros, características e objetivo do grupo, dentre eles: o rompimento com a forma anteriores de fazer arte, esforço criador e audácia, um arte com potencial de criar um discurso dialético com o espectador provocando o debate e o desdém pelo mercado de arte. Em abril de 1967 as reflexões desse documento vieram a se materializar na exposição Nova *Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), considerada um marco na história da arte contemporânea brasileira, organizada por Hélio Oiticica, a exposição reuniu diversos artistas com a proposta de criar uma arte que refletisse a realidade política e social do país.

Antônio Dias participa com sua obra “Restos do herói” de 1966, e na mesma exposição também é apresentada a icônica obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Para compor essa instalação, Hélio resgata elementos comuns ao dia a dia de lares brasileiros comuns e lugares visitados por ele. É sabido a relação íntima que Hélio desenvolve com o samba e a comunidade do Morro da Mangueira no Rio de Janeiro. A instalação é um expurgo resultado de uma tensão entre metrópole/comunidade, também uma tentativa de inserir no espaço de arte de um museu uma face mais realista do imaginário brasileiro. Tal ambientação induz e produz no espectador reconhecimento e consciência desse lugar. “ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas como a arquitetura fantástica das favelas”<sup>6</sup>.

Com a teoria da nova objetividade queria eu insistir e caracterizar um estado de arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com grande movimentos da arte mundial

<sup>5</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 1998, p. 35.

<sup>6</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Embora o texto “Esquema geral da Nova Objetividade” tenha sido originalmente escrito e publicado por Hélio Oiticica em 1967, a presente citação refere-se à edição republicada em *Aspiro ao grande labirinto* (1986), que foi a versão efetivamente consultada.

(op e pop) e objetivando em estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas”<sup>7</sup>

A Nova Objetividade redireciona a tendência da arte brasileira, impõe-se ideologicamente, mantendo a individualidade dos artistas, e ao mesmo tempo preserva a potência do movimento coletivo de arte. A obra *Tropicália* de Oiticica particularmente escancara uma visão de Brasil mais real, e mais tarde vem a ter seu nome apropriado para o movimento Tropicalista de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Essa semelhança estética se torna possível por diversos motivos: a busca por uma identidade brasileira genuína fora de um discurso hegemônico e elitista, o Brasil das favelas, o Brasil do nordeste, o Brasil dos terreiros de candomblé. A exploração de elementos comuns à experiência de uma vivência brasileira verossimilhante e a consciência política é o que une esteticamente a música de Caetano Veloso, a instalação de Hélio Oiticica e a exposição da Nova Objetividade. Para além do repensar da estética da brasilidade, o espírito do tempo que paira é a vontade construtiva, o rompimento com as velhas tradições, a vontade de dar voz aos anseios de uma geração de artistas em contraposição à ditadura militar.

### **Da Arte Pop à Geléia Geral**

Se consolida na historiografia da arte a relevância da Nova Figuração brasileira como um movimento estético da década de 1960, uma reação ao formalismo da abstração geométrica da arte concreta que dominava a cena artística brasileira na década anterior. O movimento se insere no contexto da arte pop internacional, mas com características próprias, adaptadas à realidade brasileira. Enquanto nos Estados Unidos a pop arte vive a liberdade democrática e os exageros do consumo capitalista, no Brasil, artistas como Antônio Dias sonham com uma maior liberdade de expressão em face à ditadura militar. Num ato antropofágico a aderência da pop se transforma em um formato excelente para explorar a capacidade de expressão para os artistas. A Figuração digere as imagens e referências do cotidiano da cultura de massa capitalista: cinemas, noticiários, mercados, revistas, etc. Se apropriando, subvertendo-as, reorganizando e distorcendo os signos num ato de experimentação para a finalidade de uma construção de um discurso radical da contracultura, um discurso que confronta a cultura de massa raptada e o mercado de arte. A escolha pela informalidade da *Pop* é sobretudo uma consciência do artista sobre a crise dos fazeres da arte do seu tempo. Suas experimentações são um movimento de desconstrução e recriação. Contém crítica e embate.

---

<sup>7</sup> OITICICA, Hélio. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. Organizado por Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 239.

Entre 1963 e 1967, conforme se disse, Antônio Dias havia produzido um provocante conjunto de “assemblages” e objetos, e estes submetiam de modo inclemente o legado da tradição construtiva moderna, com suas superfícies, marcadas pelo rigor bidimensional e pais esquematização geométrica, a um repertório da cultura comercial permeado de elementos informes e humor corrosivo, referências à pronografia, ao “graffiti”, a figuras de inocência corrompida tão ao gosto do mundo *pop*.<sup>8</sup>

Essa subversão de elementos da cultura visual de massa com intuito de construção de um discurso crítico também é um recurso construtivo em muitas letras Tropicalistas. A Canção emblemática “Alegria Alegria” de Caetano Veloso, lançada em Janeiro de 1967 em seu álbum solo, cria-se um cenário ao longo da música narrada pelo eu-lírico que ilustra uma geração:

Eu tomo uma Coca-Cola;  
Ela pensa em casamento;  
E uma canção me consola;  
Eu vou...<sup>9</sup>

O refrigerante de Cola americano vem como um elemento explícito ilustrativo do cotidiano daquela geração de jovens consumidores da cultura americana. Nessa música a tal da “Coca-Cola” encaixa num esquema de montagem como um signo e um símbolo. Percebe-se, portanto, na cena tropicalista uma mesma lógica de construção da sua arte tal como uma arte do circuito da *Pop*. “Não obstante a eventual proximidade fisionômica da produção do artista a tantas obras originadas na voga das paródias da cultura comercial e citações da sociedade de consumo”<sup>10</sup>

o tropicalismo musical, e a canção, nós supúnhamos, realimentaria sua carga poética. O quadro não fora o resultado de uma influência do tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte *pop*.<sup>11</sup>

A lógica da montagem de elementos no espaço também é de extrema importância para a análise de sua obra. Dias sobrepõe os elementos, como uma colagem. A sobreposição dos signos, que ora se escondem, ora brigam pelo espaço da tela e pela atenção do espectador. A montagem favorece a construção de narrativas em espaços inventados ao estilo história em quadrinhos porém desorganizados, fora de uma linearidade temporal.

---

<sup>8</sup> SALZSTEIN, op. cit., 2010, p. 58.

<sup>9</sup> VELOSO, Caetano. “Alegria, Alegria”. *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1967.

<sup>10</sup> SALZSTEIN, op. cit., 2010, p.38.

<sup>11</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 430.



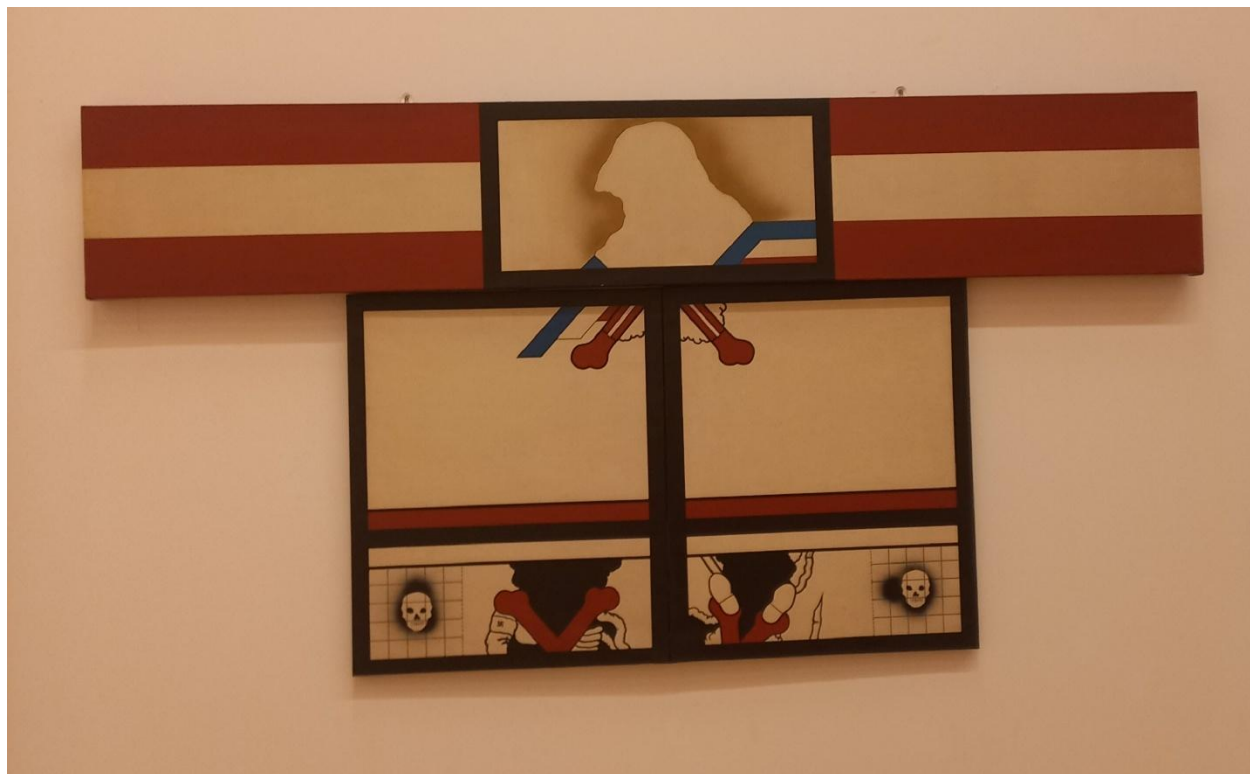
**Figura 1:**  
Antônio Dias - **No Escuro**, 1967  
Fonte: Foto tirada pela autora. Disponível na Pinacoteca de São Paulo.

Desbravando as camadas de elementos nas obras de Antônio Dias, além da figuração está sempre presente a geometrização, o que leva a identificação de uma outra influência do cardápio antropofágico: a influência da tradição construtiva concretista. Assim como no Tropicalismo, o contato com o concretismo e neoconcretismo é parte do cardápio de influências deglutidas e internalizadas que irão nutrir, em parte, as substâncias desses artistas. Contudo é evidente como a figuração ressalta e se apodera da obra. A obra da figura 1: “No Escuro” As camadas ressaltam a obra, o uso dos materiais que se contrastam em textura e cor: acrílico, metal e madeira. A figura de metal com contornos humanos parece mover-se sorrateiramente no escuro, um personagem oculto, sem traços, aumentando o mistério em torno da trama. A geometrização atrás da figura funciona como plano de fundo, como um único quadrinho, de uma única cena solta no espaço-tempo.

A obra da Figura 2 é composta por 3 quadros com uma distribuição de elementos bem equilibrada. A temática da guerra é trabalhada com a exploração de símbolos da cultura americana numa crítica anti-imperialista, a temática também é reforçada pelas cores e outros símbolos como caveiras, uma suástica, vísceras, ossos e fumaças. Alguns elementos são evidentes, outros mais confusos, tanto no discernimento das figuras, tanto numa linearidade de um possível *storytelling*<sup>12</sup>, porém, é fácil para o espectador entender o embate e a consequência violenta.

---

<sup>12</sup> Arte de contar histórias e criar narrativas de forma a interessar ao máximo o espectador

**Figura 2:**

Antônio Dias - **The american Death: Bamboo!**, 1967.

Fonte: Foto tirada pela autora, Disponível na Pinacoteca de São Paulo.

O léxico de Antônio Dias perturba porque opera no limites de territórios tabus como a redução da imagem erótica ao desenho pornográfico e a violência traduzida em elementos plástico brutalizados<sup>13</sup>

Na música *Bat Macumba* (Figura 3) do Disco-manifesto *panis et circenses* é um exemplo da apropriação de elementos de cultura da massa, subvertidos e reorganizados a favor de uma estética visual organizada geometricamente, que faz alusão a bandeira do Brasil. Além da diagramação da poesia Neoconcreta, seu discurso faz um grande deboche, quase uma brincadeira com um personagem da cultura americana de história em quadrinhos de super herói, algo extremamente popular, sendo recortado e aglutinado, em um mesmo caldeirão à uma religião de matriz africana, a Macumba, como é chamado popularmente e vulgarmente o Candomblé ou a Umbanda.

Caetano e seus amigos incorporam, numa síntese renovada, as conquistas formais do construtivismo (em especial da poesia concreta), da Bossa Nova, e uma leitura crítica do país, sem subserviência a um engajamento primário<sup>14</sup>

<sup>13</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60, transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 41.

<sup>14</sup> DUARTE, op. cit., 1998, p. 26.

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba  
 Bat Macum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 Bat  
 Bat Ma  
 Bat Macum  
 Bat Macumba  
 Bat Macumba ê  
 Bat Macumba ê ê  
 Bat Macumba ê ê, Ba  
 Bat Macumba ê ê, Bat  
 Bat Macumba ê ê, Batman  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá  
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

**Figura 3:**

**Bat Macumba**, 1968, Disco-manifesto “panis et circenses,  
 Composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Fonte:  
 Disponível em: [https://cly-  
 blog.blogspot.com/2018/04/tropicalia-ou-panis-et-  
 circencis-varios.html](https://cly-blog.blogspot.com/2018/04/tropicalia-ou-panis-et-circencis-varios.html)

Não só a experimentação com o espaço-tempo presente na forma da montagem (experimentação da forma) é importante na obra de Antônio Dias, mas também a reintrodução das figuras inseridas em temáticas complexas e bem-humoradas que desafiavam a moralidade. A miscelânea de referências que trás uma obra de Antônio Dias pode ser vivenciada como uma enxurrada carnavalesca moralmente despreocupada, uma produção de discurso bem-humorada e complexa. Um ponto de contato com a estética tropicalista é de certo essa experiência rica onde independente da forma de arte; uma música ou em um quadro, exige do espectador um arco de tempo e dedicação contemplativa para compreender a totalidade da obra. Cada elemento figurativo do quadro de Dias é por si só interessante aos olhos, claramente pensado dentro de um espaço. Ao afastar o olhar para a totalidade da obra ocorre um atravessamento desse conjunto de elementos a percepção do espectador, completando a experiência apoteótica ousada. Pode-se estabelecer um paralelo com qualquer uma das músicas no álbum Panis et Circences. Da mesma forma: cada palavra é um elo-signo de uma corrente de pensamento construída de muitas referências, entregando dessa forma à cada estrofe musical um compreensão independente, e ao integrar-se na obra como um todo, numa audição completa, tem-se também uma experiência apoteótica.

Como os poemas surrealistas, as canções tropicalistas constituem-se em desenrolar de imagens, nascidas da justaposição de objetos e desejos coisificados, montando a cena da fantasmagoria. É no espaço da imagem que se encontram, assim, as potências revolucionárias do êxtase, sob a forma de “revelação profana”.<sup>15</sup>

Esse exagero arquitetonicamente planejado produz uma estética Tropicalista identificada como um excesso, uma exploração estética que flerta com um “mau gosto” ou contraposição à uma alta cultura, uma contracultura que se constrói na exploração sem limites de elementos múltiplos vindos tanto da cultura brasileira como a estrangeira, formando seu próprio carnaval revolucionário e debochado. Dentre as temáticas de “mau gosto”, o incômodo visual provocativo empurra Dias para uma marginalidade. A experimentação em Dias também se estende à provocação moral, satírica e sexual. Uma miscelânea de signos infiltrados, formas sugestivas, contornos fálicos, línguas, pernas, lábios, diversas vezes tão abstratos que quase se disfarçam, por outras vezes mais explícitos. A quebra de decoro ousada o mantém à margem de um requinte, ou à margem de bom gosto, à margem do *status quo*. A sexualidade presente na obra de Dias, apesar de provocativa, não evoca uma atmosfera erótica, mas sim Dionisíaca e fanfarrona. Há vivacidade e humor, como um carnaval de rua, onde desfilam emaranhadas as fantasias de sua mente, formando um caos alegórico. “No final dos anos 60, período do tropicalismo, as ideias da nova esquerda referentes a liberdade sexual, mudanças comportamentais etc. - aliadas à revalorização de Hollywood e do rock'n'roll”<sup>16</sup>.

Os temas sexualizados são uma provocação aos “bons” e velhos costumes comportamentais. Ao redor do mundo estava ocorrendo uma revolução jovem questionadora da moral, fazendo críticas um tanto quanto progressistas ao tema do comportamento. *Hippies* e seus sons psicodélicos cheios de paz e amor, o feminismo e a luta pelos seus direitos, os Panteras Negras com sua luta pela igualdade racial, o crescente uso de substâncias para expansão da consciência entre jovens, a descoberta de outras crenças espirituais como o budismo e a chegada da pílula anticoncepcional atrelada a uma revolução sexual. É nesse caldeirão borbulhante que nascera também o movimento Tropicalista.

Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existências, escapa à sua ideia principal<sup>17</sup>

<sup>15</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 115.

<sup>16</sup> VELOSO, Caetano. Op. cit., 1997, p.495.

<sup>17</sup> OITICICA, op. cit., 2007, p. 241.

O comportamento disruptivo é um marcador comportamental e identitário que provoca a diferenciação frente ao antigo. A vanguarda convoca as massas, convida o espectador a participar. Como exemplo para ilustrar essa atitude tropicalista, pode-se pensar no Teatro Oficina de José Celso Martinez, um teatro que quebra a quarta parede, toca o público, o invade e o convida a participar. E assim como a Arte de Dias, se desdobra em uma experiência dionisíaca e coletiva.



**Figura 4:**  
Antônio Dias - **O autor procura se esconder na confusão**, 1966  
Fonte: Foto tirada pela autora, Disponível na Pinacoteca de São Paulo.

Na obra acima, Antônio Dias usa sobre o papel: decalque, guache e tinta hidrocor para ilustrar uma figuração caótica. Em qualquer lugar da tela que o olhar se apoiar irá descobrir um novo elemento para prestar atenção. Gatos, rabos, pessoas ocultas, partes de corpos, fumaças, genitálias, faixas, placas, arame farpado, arma, língua, carta, flores. Comprimido, caótico, talvez, se a pintura pudesse fazer barulho, seria certamente o barulho de uma cidade na hora do *rush*. O que leva a pensar também na inspiração de Dias sobre uma ideia de metrópole e industrialização, vivências típicas dos anos 60 com o crescimento da vida urbana. E nessa miscelânea de signos, se esconde o autor, como podemos observar pelo título da obra, levando o expectador a entrar em um jogo imaginando em qual canto estaria ele? Seria a dele a perna com botas embaixo da pintura? Ou seria ele o mascarado com uma língua monstruosa para fora? Impossível saber, mas, com certeza, é uma experiência divertida.

A provocação moral e sexual de Antônio Dias se faz dionisíaca pela forma com que o discurso é construído em sua figuração: O humor, o cinismo, o deboche. Essa bagunça carnavalesca se faz portanto não só na organização visual, mas também pelo tom da construção de seu discurso. “uma ironia fina e uma insolência intelectual que lhe eram naturais, que lhe advinham sem esforço”<sup>18</sup>. Essa escolha torna as obras mais leves, o aproximando mais do espectador mesmo que, ainda assim, o provocando. Esse recurso de abordagem de assuntos difíceis e provocativos também é recurso amplamente explorados na estética da Tropicália. Em *Panis et Circenses* o humor dá o tom de gozação e leveza necessária para abrandar críticas duras.



**Figura 5:**  
Antônio Dias - **No meu jardim**, 1967  
Fonte: Foto tirada pela autora, Disponível na Pinacoteca de São Paulo.

<sup>18</sup> SALZSTEIN, *op. cit.*, 2010, p. 44.

A marginalidade não toca apenas a temática das obras mas também o seu lugar social como artista em grande parte da sua vida. Ser um artista Paraibano no Brasil é estar à margem do eixo cosmopolita hegemônico no mercado de arte. Ser um artista brasileiro na Europa também é estar à margem do discurso de arte hegemônico universal. Mas é nessa diferença, nesse lugar da marginalidade, que se desenvolve o seu próprio discurso, traduzida em estética. Essa lógica da aceitação e afirmação de seu lugar no mundo é combustível também para a formação do discurso tropicalista. "Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento" como diz Glauber Rocha (1981) em Tropicalismo, Antropofagia, mito, ideograma.

Ao considerar a marginalidade que Dias enfrentou tanto no Brasil quanto na Europa, percebemos que essa posição periférica não o limitou, mas sim o libertou para explorar novos territórios estéticos e novas linguagens. Sua obra continua a provocar debates sobre a relação entre arte, sociedade e cultura de massa.

## **Conclusão**

O ponto de vista do artista nordestino força o alargamento da compreensão da arte brasileira. Antes do Tropicalismo o Brasil era representado pelos olhos paulistas ou cariocas, muitas vezes, inclusive de forma estereotipada, principalmente quando essas representações eram do vasto interior do Brasil, fora das metrópoles. Nesse sentido ganhar esses novos pontos de vista tropicalistas é um ganho grande para o autoconhecimento brasileiro. Foi um ato de recuperação e reconhecimento de nossos símbolos e vivências, mesmo que esses sejam, muitas vezes, uma importação de símbolos e vivências originárias de outras culturas, importadas por nós num ato antropofágico.

Apesar de não haver em Antônio Dias a intenção de atualizar uma estética nacional, a dieta antropofágica que nutria os artistas era inteiramente semelhante para ambos: Carregou consigo todo frescor otimista dos anos 60. Ambos compartilham uma disposição para a experimentação informal e temática, assim como uma atitude subversiva em relação às normas estabelecidas. Enquanto o movimento se manifestava principalmente na música e na cultura popular, Dias expandiu essas ideias para o campo das artes plásticas, desafiando fronteiras e expectativas.

A proposta de considerar Dias como um "artista tropicalista" baseia-se não apenas em suas técnicas e temas, mas também em seu compromisso com uma estética que desafia convenções sociais. Assim como o Tropicalismo questionou padrões e assumiu uma atitude provocativa, radicalizando a cena de arte se colocando à marginalidade.

Portanto, ao pensar em Antônio Dias como um artista tropicalista, ampliamos não apenas o entendimento de sua obra individual, mas também o alcance e o impacto do movimento Tropicalista como um fenômeno cultural e estético transformador no Brasil. Essa perspectiva enriquece não apenas a leitura de sua obra, mas também o entendimento do Brasil dos anos 60.

### Referências bibliográficas

- BARATA, Mario; OITICICA, Hélio. **Nova Objetividade Brasileira**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.
- DIAS, Antonio et al. **Declaração de princípios básicos da vanguarda**. In: **Objeto de arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. p. 73.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60, transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 1998.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3.ed. São Paulo: Ateliê, 2000.
- GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; OS MUTANTES. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Gravadora Philips: R 765.040 L, 1968. 1 disco sonoro (LP).
- HERZOG, Hans Michael; ROLNIK, Suely; SALZSTEIN, Sonia. **Antonio Dias anywhere is my land**. Zurique: Daros Latinoamericana, 2010.
- MARINO, Rafael. **Lineamentos bibliográficos sobre a Tropicália**. REVISTA SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA, v. 11, p. 671-687, 2021.
- LOPES TORRES, Fernanda; TELLES MACHADO DA SILVA, Martha. **O papel da crítica** na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. Rio de Janeiro: NAU, 2023
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: **NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA**, 1967, Rio de Janeiro. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 1967. Republicado em: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e Bo e P. M. Bardi., 1995.
- SCHWARZ, Roberto. (1978). **Cultura e política, 1964-1969**. In: *O pai de família e outros estudos* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1992a, p. 70-111.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZÍLIO, Carlos. **“Da antropofagia à Tropicália”**. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e literatura. São Paulo: Brasiliense, 1983.