



ANTONIO DIAS NEPAL

EM 1968, DIAS CRIA PROJECT-BOOK – 10 PLANS FOR OPEN PROJECTS
[*Livro-Projeto – 10 planos para projetos abertos*], formado por desenhos diagramáticos em papel translúcido, que seriam apresentados como um portfólio impresso. A busca de papel para sua edição dá origem a uma viagem de cinco meses ao Nepal, experiência que se tornará fundamental na obra e na vida de Dias, e que resulta não apenas na publicação do álbum *Trama*, em 1977, mas na abertura para uma nova direção em seu trabalho.

Por não existir uma quantidade de papel pronta para venda, Dias viaja até Barabish, na fronteira com o Tibete, onde acaba assumindo o processo de fabricação artesanal do papel, num campo de trabalho formado por famílias de diversas etnias, com as quais convive estreitamente.

Se, no início dos anos 1970, a experimentação em meios diversos, como luz néon, filmes e disco, resulta em trabalhos de tênue materialidade, no Nepal o experimentar de processos e técnicas artesanais de fabricação do papel e de coloração vegetal, que o artista aprende com tapeceiros tibetanos, gerará obras cuja identidade se confunde com a fisicalidade do próprio papel, de sua textura e seus pigmentos. Tradicionalmente utilizado como suporte, o papel, em sua materialidade, transforma-se, aqui, na própria obra de arte.

ILEANA PRADILLA CERON

Extrato da cronologia do artista. In: *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify; APC, 2015.

Ministério da Cultura
e Instituto Unimed-BH
apresentam

ANTONIO DIAS NEPAL

CURADORIA
Ligia Canongia

EXPOSIÇÃO
8 de outubro a 7 de dezembro de 2025

GALERIA DE ARTE
DO CENTRO CULTURAL
UNIMED-BH MINAS
Belo Horizonte, Minas Gerais

OS ARTESÃOS DO NEPAL não tinham noção do que era arte do modo como nós a entendemos. Para eles, tudo o que é pintado ou esculpido tem origem na religião. Tive que impor um pouco minhas regras.

Mostrei-lhes técnicas que havia aprendido com tibetanos e que eles nunca haviam experimentado, como o modo de lidar com corantes naturais, ou a fabricação de um papel mais robusto, em camadas, sem cola. Durante os cinco meses em que permaneci com eles, mandaram emissários com amostras de nosso trabalho para povoados vizinhos para avisar que podiam fazer papéis diferentes. No mínimo, deixei a ideia de que experimentar não tem preço.

A interferência da arte na sociedade poderia ser a base ideal do meu trabalho. Não vejo sentido em trabalhar simplesmente para fazer uma pintura a mais. É claro que o exercício formal também me interessa, mas as séries de trabalhos geralmente têm origem num comentário político-social; precisam ter um gancho na realidade. Desse ponto de vista, a experiência do Nepal foi a mais completa.

ANTONIO DIAS

Extrato de entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, in *Antonio Dias*, Lacerda Editores; Centro de Arte Hélio Oiticica/Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, (Coleção Palavra do Artista).

A EXPOSIÇÃO que você está prestes a conhecer enaltece texturas, cores e experimentações em um período marcante da carreira de Antonio Dias: sua estada no Nepal. Conhecido por sua versatilidade nas artes visuais, Dias transitou por diversas linguagens e suportes, tendo a experimentação formal como uma de suas características mais notáveis. No recorte da exposição "Antonio Dias: Nepal", são apresentadas obras que evidenciam a exploração de processos e técnicas artesanais, trazendo o próprio suporte papel como protagonista.

Com esta mostra, o Minas Tênis Clube celebra a arte brasileira e reafirma seu compromisso com a cultura como um dos pilares essenciais da instituição. E vai além: ao nos depararmos com a obra de Dias, somos levados a refletir sobre a expansão de fronteiras e as experimentações que resultam em excelência. Trata-se, portanto, de um paralelo direto com o espírito inquieto e criativo que marca a trajetória do Minas nos últimos 90 anos. Boa visita!

CARLOS HENRIQUE MARTINS TEIXEIRA
PRESIDENTE DO MINAS

CAMPO NEPAL | 1977
gravura sobre papel nepalês
70 x 50 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



ANTONIO DIAS com máscara tibetana, em seu estúdio de Milão, 1978



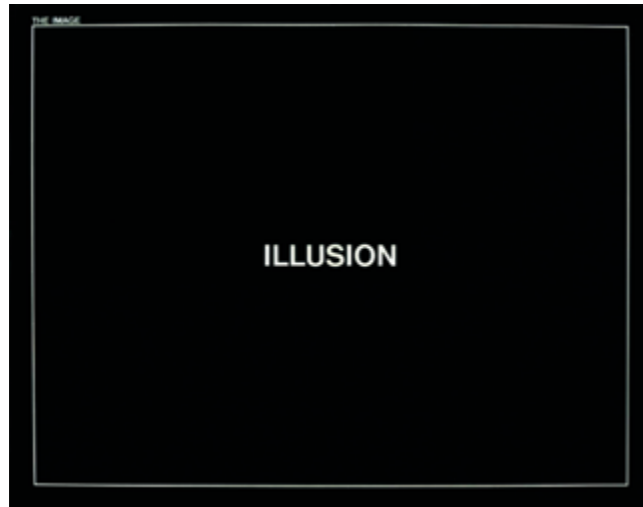
ANTONIO DIAS: NEPAL

LIGIA CANONGIA

NOS ANOS 1970, O TRABALHO DE ANTONIO DIAS trafega por duas extremidades distintas, senão antagônicas. Do início a meados da década, ele formula e desenvolve a série *The Illustration of Art*, com telas, objetos, filmes e instalações, em que a obra ganha densidade conceitual, formalidade enxuta e monocromática, redução a zero de todo ranço narrativo, e cujo teor político dos anos precedentes, então abrasado pela figuração pop, vê-se transferido para a "política da própria arte". É o momento em que o artista passa a interrogar a natureza da arte, sua função, seus processos, modelos e convenções, assim como a institucionalização e o mercado, aí implícitas suas armadilhas. As telas negras desse período, com inserções textuais secas, sintéticas, silenciosas, mas incisivas, constituem o vértice da economia formal e cromática de todo o conjunto da obra, momento de substância assumidamente cerebral.

Nesse novo segmento, Dias questiona os códigos e os significados instituídos por um sistema de validação internacional, que impunha normas e modismos a que os artistas deveriam se submeter, numa reavaliação dos fundamentos e da essência da arte e do papel do artista no mundo contemporâneo. Nas telas do período, ele discute igualmente os aspectos convencionais e dogmáticos que regeram o formalismo moderno e os que persistiam na atualidade, assim como a ordem arbitrária da imagem, as estratégias institucionais que a tudo neutralizam, e a resistência do artista às esferas do poder.

No gallery is an artist, All reduction and enlargement is a matter of accomodation, Environment for the prisoner, The meaning of production, The shape of power, The illusion of art são alguns dos títulos que integram os trabalhos da época e que, apesar de abertos à livre interpretação, não escamoteiam uma posição crítica à autoridade dos esquemas políticos e formais a que a arte se via constrangida. Era a arte agindo estratégica e politicamente para questionar seu próprio sistema. Os títulos em inglês corroboravam a "ilustração" das formas e linguagens atreladas a modelos estrangeiros, assim como interrogavam questões intrínsecas à arte e à função social do artista, títulos esses associados a amplos diagramas em caráter de metalinguagem.



The Illustration of Art / The image, illusion, década de 1970

Os grandes quadros desse segmento, em sua negritude absoluta e enxugamento formal, enunciavam ideias como o silêncio, o deserto, a prisão, o isolamento, o vazio e outros conceitos abstratos e obscuros, que se ligam à ansiedade da arte em relação ao infinito, à plenitude, à liberdade e a seus interditos, mesmo que, muitas vezes, articulados com humor e pelo viés irônico do artista. Regularmente, nessas obras, faltava uma parte da imagem, originando um retângulo inacabado, cuja incompletude, para ele, era justo o ponto nevrálgico da realidade, era justo a “ilustração” da irracionalidade do mundo na matéria da pintura.

Não se discute que esse segmento da obra de Dias desestabilizava a figuração exuberante da pop original e sua propensão narrativa, que ele mesmo abraçara na década passada, mas o caráter da impessoalidade pop, sintoma notório na produção norte-americana, era agora reabilitado. As telas negras de Antonio Dias parecem absorver, com seu ascetismo, aquele distanciamento brechtiano que esteve nos fundamentos da arte pop, impondo uma emergência reflexiva de outra natureza, em que o pensamento da forma se sobrepõe à própria forma, em que o sujeito-artista assume posição crítica sobre o que faz, como faz e em que circunstância histórica.

Mesmo de maneira sucinta, é importante mencionar a quebra ocorrida nesse início da década de 1970, não só em relação ao desenvolvimento do trabalho até aquele período, como em relação à ruptura que se daria imediata e posteriormente, e que constitui aqui o interesse central. O crítico de arte Paulo Sergio Duarte, que sempre seguiu de perto a obra de Dias, já dissera que “as rupturas são a bússola do trabalho”.¹

¹ DUARTE, Paulo Sérgio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify; APC, 2015, p. 177.

No final da década, portanto, o artista dá outra guinada, formal e intelectualmente. Suas interrogações se expandem, o acento político da obra passa por nova transformação, retomando a relação estrita e direta entre arte e sociedade. E é justo aí que emerge a produção realizada no Nepal. Ele mesmo declarou que a interferência da arte no domínio social “poderia ser a base ideal” de seu trabalho, acrescentando:

Não vejo sentido em trabalhar simplesmente para fazer uma pintura a mais. É claro que o exercício formal também me interessa, mas as séries de trabalhos geralmente têm origem num comentário político-social; precisam ter um gancho com a realidade. Deste ponto de vista, a experiência do Nepal foi a mais completa.²

Ao conhecer o papel artesanal fabricado no Nepal, Antonio Dias partiu em direção ao país para encontrá-lo. Não disponível à venda com a facilidade que esperava, dirigiu-se a regiões camponesas e montanhosas, perto da fronteira com o Tibete, onde a manufatura do papel era realizada por diferentes tribos nepalesas, e já constituía uma tradição da cultura local. A viagem, que pretendia ser curta, prolongou-se por vários meses, gerou a quantidade de centenas de quilos de papel, abasteceu seu trabalho por dez anos e, mais do que tudo, tornou-se uma experiência existencial profunda, capaz de inverter o curso da própria obra.

A exposição atual, no Instituto Unimed, apresenta com ineditismo em Minas Gerais a produção do artista realizada com esses papéis artesanais, de 1977 a 1987. A mostra representa um segmento com identidade específica no conjunto da obra, e uma seleção de trabalhos raramente apresentada ao público de forma restrita e exclusiva. O recorte proposto, ligado à experiência comunitária do artista com as tribos étnicas nepalesas e seus processos técnicos, significa o que ele próprio considerou o ápice da relação de sua arte com questões ligadas à sociedade.

Nos tempos atuais, em que se discute de maneira enfática a ligação da arte contemporânea com a antropologia e questões relativas à ancestralidade de povos originários, torna-se especialmente relevante considerar essa parte da obra de Antonio Dias, que, 50 anos atrás, já se debruçava sobre experiências semelhantes, no exterior. Soma-se, portanto, às questões estéticas do trabalho o debate atualíssimo da conexão da contemporaneidade com a política da diversidade, aqui exemplarmente situado na experiência histórica de um grande artista brasileiro.

Essa fatia da obra, ao mesmo tempo uma experiência romântica e política no Brasil contemporâneo, guarda, simultaneamente, uma relação estreita com o resgate poético do *fazer*, com a ação

² DIAS, Antonio. *Antonio Dias*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores; Centro de Arte Hélio Oiticica/Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1999, pp. 41-42. (Coleção Palavra do Artista).

do gesto e do corpo sobre a matéria da arte, num prenúncio do esgotamento das obras ascéticas do início de 1970, que ele mesmo realizara. Como pontuou o crítico Ronaldo Brito, a respeito da obra nepalesa: “o decisivo foi a compreensão de que o ceticismo visual dos jogos de linguagem e o sarcasmo drástico dos anos 70 corriam a longo prazo o risco de eliminar o resíduo do corpo, o lastro do ato vital na produção”.³

O manuseio da fatura, o processo de produção das polpas espessas do papel, sua materialidade imperfeita e orgânica, e a possibilidade de verter ali questões de pintura, como camadas cromáticas, transparências, ocultações, assim como a releitura de seus próprios signos mais frequentes, tornaram-se, para ele, atrativos decisivos para a extensão do trabalho e de sua permanência no local. O papel em si, longe de se configurar como suporte, ganhava ali o estatuto de componente da própria imagem. Com as obras do Nepal, o artista não só experimentava um fazer coletivo, atuando direta e politicamente em comunidades de diversas etnias, como recuperava o gosto pelo artesanato, reduzido nas pinturas materialmente econômicas que realizara no brotar da mesma década.

O contexto, geográfica e culturalmente diverso, o *modus operandi* compartilhado, e o uso experimental de novos processos de produção do trabalho traziam desafios para sua própria concepção espacial e sua habitual metodologia no embate com as matérias. Havia, portanto, que fazer corresponder sua linguagem e conceitos a essas novas instâncias técnicas e processuais. A crítica francesa Catherine Millet diz que Dias adotou métodos antigos e tradicionais de manufatura do papel, mas abordados pelas perspectivas modernas de um artista contemporâneo, e que esse desafio se tornou “símbolo de topográficas subversões a que ele submeteria o trabalho”.⁴

Nos papéis nepaleses, a dimensão política do trabalho não só se esclarecia no âmbito da produção comunitária, na ação direta da arte naquela determinada sociedade, como detonava intervenções renovadoras em seu processo criativo. Antonio Dias percebeu que ali podia experimentar matérias naturais com efeito cromático, como terra, barro vermelho, chás, curry e grafite, ampliando, ao mesmo tempo, os horizontes dos próprios artesãos com técnicas de uso das fibras e dos corantes, antes desconhecidas por eles. Tratava-se, pois, de um aprendizado mútuo. E ele declarou:

Os artesãos do Nepal não tinham noção do que era arte do modo como nós a entendemos. Para eles, tudo o que é pintado ou esculpido tem origem na religião. Tive que impor um pouco minhas regras. Mostrei-lhes técnicas que havia aprendido com tibetanos e que eles nunca haviam experimentado, como o modo de lidar com corantes naturais, ou a fabricação de um papel mais robusto, em camadas, sem cola. No mínimo, deixei a ideia de que experimentar não tem preço.⁵

3 BRITO, Ronaldo. *Antonio Dias* (catálogo). Rio de Janeiro: edição do artista, 1985.

4 MILLET, Catherine. *Antonio Dias* (catálogo da exposição de mesmo título). Tapei, Taiwan: Tapei Fine Arts Museum, 1985.

5 DIAS, Antonio. *Antonio Dias*: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. *Op. cit.*, pp. 38, 40-41.



Do it yourself: Freedom territory, 1968

A convivência, o aprendizado mútuo e os resultados dessa colaboração foram registrados na metamorfose da própria natureza tradicional do papel, que chegou a possuir formatos grandiosos e circulares, um incidente extravagante naquela cultura. Da mesma forma, o convívio gerou, nos artesãos, o entendimento do plano como um feixe de aglomerações e superposições de extratos visuais aleatórios; a obra como corpo e como lugar de condensações.

Observou-se ainda que a ação conjunta com os artesãos subvertia a questão da autoria, constituindo uma possível negação desse fetiche. E aqui se verifica novamente a atenção do artista em questões políticas inerentes à própria arte, incluindo o debate sobre a “assinatura” da obra como prova de autenticidade e estratégia de apoio ao discurso mercantil. A atuação política de Antonio Dias, já observada enfaticamente nos trabalhos de sua fase pop, na década de 1960, e transmutada em outros códigos no começo dos anos 70, era agora incrementada com a participação ativa do Outro, de uma nova cultura, novos domínios e diferentes tradições.

A essa discussão da autoria, ele acrescentou:

Essa noção não é nova no meu trabalho. Já em 1968, eu havia proposto trabalhos que poderiam ser desenvolvidos por qualquer pessoa, até em outras dimensões, como *Do it yourself: Freedom territory*.⁶

6 DIAS, Antonio. Entrevista. Revista *Select*, São Paulo, agosto de 2015.

Certo é que a manufatura dos papéis artesanais abriu, para ele, a oportunidade de trabalhar na tessitura da trama das folhas, explorar sua espessura e sua organicidade, insinuar acontecimentos entre camadas, fazer interagir a intenção gráfica com a matéria viva das polpas e, assim, recuperar o tônus libidinal de sua fase pré-conceitual.

Com a experiência do Nepal, Antonio Dias se aproximava do espírito que regulou o pós-minimalismo norte-americano, contra o rigor e a estrutura ascética das formas minimalistas, contra o planejamento controlado e a objetividade radical da estética minimal. Demonstrando desencanto com a cultura urbana e a tecnologia industrial, os artistas pós-minimalistas também se voltaram para regiões desertas, montanhas e grandes extensões de paisagem, buscando certo primitivismo romântico. Seus materiais, igualmente, tornaram-se naturais e precários, substituindo as matérias rígidas por feltros, borracha, chumbo derretido, assim como matérias amorfas e rudimentares de natureza geológica e mineral. Os pós-minimalistas pretendiam recuperar uma condição arcaica e humanista, que resgatasse a necessidade espiritual do artista e da obra. E parece que essa reabilitação, que selou o esgotamento do ascetismo minimal, infiltrou-se na obra de Dias de tal forma, a partir do Nepal, que adentrou em definitivo sua produção futura. Os papéis nepaleses retomaram a artesanaria, intensificaram a relação do corpo com o fazer, reacenderam o interesse pelo aspecto sensorial da obra de arte, além de assumirem uma formalização complexa, que unia o natural e o urbano, o intelectual e o corporal, a tradição e a invenção, a forma e o informe.

Em termos de aproximação de linguagem, a produção nepalesa também o trouxe para perto da *arte povera*, que propunha trabalhos com teor expressivo e orgânico, em busca de um mundo lírico e espiritual, e cuja convivência Dias usufruiu ao longo de sua moradia na Itália. Tornando-se próximo de artistas como Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini e Gilberto Zorio, ele mesmo admitiu que o contato com a *povera* havia sido influente, ao dizer que, "sem dúvida, essa convivência alimentou, de alguma forma, o meu trabalho".⁷

O caráter neorromântico que se incorporou aos fundamentos do pós-minimalismo e da *arte povera*, trazendo-os de volta às formas orgânicas da natureza, com a assimetria, a dispersão e a liberdade do mundo natural, também se manifestou na poética nepalesa de Antonio Dias, que justapôs o rudimentar ao refinamento da cultura. A filiação neorromântica e a reabilitação do lirismo nos atos de interação com o mundo objetivo são evidências nessa parcela da obra do artista, para além de suas conotações sociopolíticas.

Os papéis do Nepal pertencem, sob esse aspecto, à linhagem moderna dos *fauves*, dos expressionistas alemães, de Miró, Noguchi e Gaudí, daqueles interessados na experiência sensorial e afetiva do mundo, e no contato direto e artesanal com a matéria. Para eles, importavam as origens

⁷ DIAS, Antonio. *Antonio Dias: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Op. cit., p. 19.*

da relação do homem com a natureza e com o trabalho, em vista de um caráter poético pleno, em estado bruto, como observado nas sociedades primitivas ou populares.

O agenciamento livre e fragmentário das matérias, a aspereza e a precariedade das formas agregadas na massa do papel, eram dispositivos resistentes a toda acomodação formal, contrapondo a ideia de "trama" à unicidade composicional que governou a arte do passado. O trabalho surgia, pois, como um complexo de ideias, materiais e ações que operavam em sinergia, em uma trama poética, que transcendia as diferenças e os limites culturais.

Sem dúvida, o segmento nepalês na obra de Antonio Dias equipara-se, ou mesmo supera, o que já havia de viés romântico em sua produção pop dos anos 1960, quando aquela representação figural explosiva estava, toda ela, impregnada pela contestação de um sujeito diante das imposturas do poder. A realidade política brasileira e o golpe da ditadura militar, com a censura e o despotismo instaurados, exigiam dos artistas um posicionamento crítico contundente, mesmo que camuflado pela ironia ou pelo humor. Daí a imersão do caráter opinativo e indignado do pop brasileiro em um estilo que, por princípio, recusava pulsões emocionais. O aspecto passional da obra de Dias, naqueles idos anos 60, era bem a resposta do mal-estar brasileiro à neutralidade da pop norte-americana, e uma recusa em alienar o sujeito-artista do mundo a sua volta.

Sem título, 1967



O caráter político do romantismo, porém, não se basta no espírito de rebeldia e insurgência, que, inclusive, já participa de sua ideologia histórica original, mas expande-se pelo aspecto desestabilizador dos modelos da razão iluminista, assim como pela constatação de insuficiência “expressante” na ordem metódica da objetividade. Convém lembrar aqui que o resgate da subjetividade já estivera nas bases do neoconcretismo, e que essa recuperação ainda era recente e influente, historicamente, nas gerações seguintes.

O trabalho no Nepal talvez represente um momento de síntese e de condensação, em que Antonio Dias conjugava o exercício intelectual e o campo sociopolítico aos enunciados românticos, e ainda fazia interagir os rastros construtivos, que sempre o perseguiram, com a informalidade. Na precariedade do meio artesanal, diluía-se a figuração precisa e o arrebatamento cromático das outras fases de seu percurso, trazendo à tona não somente a interferência e a sutileza de tons mais baixos e diáfanos, como um estado libertário em relação aos preceitos e dogmas modernos. A produção nepalesa guarda, certamente, ressonâncias do anticonvencionalismo poético que já se instalara na contemporaneidade, ao buscar maior expansão de campo, de ação e de procedimentos alternativos.

O que se observa como romantismo remanescente em Antonio Dias, com foco na experiência nepalesa, diz respeito ao ideário romântico histórico e estrutural, que desde sempre enalteceu e legitimou a ação do sujeito sobre o mundo, conciliando as pulsões primordiais ao senso crítico e reflexivo da realidade, justo o que parece ter sido, ao longo do tempo, o objetivo maior do artista.

O filósofo Walter Benjamin declarou em 1918:

Somente com o romantismo, impôs-se a ideia de que uma obra de arte poderia ser percebida em sua verdadeira natureza ao ser contemplada por si mesma, independentemente de sua relação com a teoria ou a moral, e que ela poderia se bastar apenas com o olhar.⁸

A experiência de Antonio Dias no Nepal obteve tamanha repercussão no Brasil que o tornou uma espécie de pioneiro no uso de papéis artesanais, propagando-se na obra de outros artistas e em exposições temáticas pelo país afora. Resta observar, em suma, que a fecundidade do período nepalês, com seu lastro romântico enunciado na recuperação do mundo lírico e orgânico, com a intermediação entre o diagrama e a mancha, ou entre o construído e o precário, deixou marcas indeléveis na trajetória do artista, perpetuando seus sintomas em realizações seguintes, e assumindo, em definitivo, a superfície da tela e do papel como um campo de contradições.



CONFEÇÃO DE PAPÉIS NO NEPAL
década de 1970
Arquivo do artista
Cortêsias do Instituto de Arte
Contemporânea – IAC
e da Galeria Nara Roesler, São Paulo

⁸ BENJAMIN, Walter. *Apud* Jean Clay. *Le romantisme*. Paris: Hachete, 1980.

“A ARTE DO REAL”/PROJECT-BOOK — TRAMA

GUSTAVO MOTTA

NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ANTONIO DIAS, a importância reservada a publicações, edições e, em geral, à gráfica e à reprodução técnica da imagem não pode ser subestimada — como atesta a proliferação, em seu arquivo de trabalho, de artes-finais feitas à mão pelo artista (que trabalhou sistematicamente como designer gráfico) e provas de impressão de livros, catálogos, *folders*, cartazes, cartões-postais e outros papéis relacionados.

O *Livro-Projeto — 10 planos para projetos abertos* marca o lugar privilegiado dos meios gráficos em seu processo de trabalho. Idealizado em 1968-69, o livro sistematizava os diagramas ligados às enormes pinturas completamente pretas. A publicação também apresentaria uma série de proposições participativas atribuídas a cada uma das pranchas — além de um texto crítico por Hélio Oiticica. Apesar da tentativa de retomada em 1972, durante a estadia em Nova Iorque, esse projeto editorial só foi materializado numa viagem do artista ao Nepal, em 1977 — quando, no Brasil, a ditadura tramava sua abertura “lenta, segura e gradual”, vetando a participação popular e anistando também os torturadores; e o horizonte político mundial estreitava-se diante da cantilena thatcherista (“não há alternativa”).

O livro tornou-se um álbum de xilogravuras — *Trama* — no qual as antigas proposições deram lugar a inscrições epigramáticas, lacunares, que reconfiguravam o lugar da participação do espectador (também refuncionalizando a poesia concreta) e davam testemunho do colapso histórico do ciclo participativo na arte brasileira. Reconfigurava-se também, para o bem e para o mal, o lugar do trabalho na produção artística (mantendo um olho na escala global da sociedade, onde a desterritorialização das cadeias produtivas se anunciava) — com a mobilização de um campo de produção de papel, em condições “pré-capitalistas”, e a incorporação da técnica meticulosa mas não mecânica dos xilógrafos e do impressor nepaleses.¹

¹ Para uma leitura detalhada, ver Gustavo Motta, “A abertura da trama (1976-77)”. *No fio da navalha: diagramas da arte brasileira — do programa ambiental à economia do modelo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGAV-ECA-USP, 2011, pp. 220-88.



Antonio Dias na exposição das xilogravuras do álbum *Trama*, década de 1970

Nas estampas individuais (impressas sobre papel nepalês) e no modo de exposição (sobre as paredes de uma galeria de arte), o álbum literalmente cita e refuncionaliza materiais e obras anteriores — invertendo-lhes os sentidos cristalizados. Assim, os fragmentos textuais — *slogans*, assertivas ou interrogações curtas — *citam* proposições participativas feitas ao espectador. A remissão a estruturas espaciais — projetos ou plantas arquitetônicas para monumentos e ambientes, traçados de áreas e territórios — *cita* o “programa ambiental” da vanguarda brasileira dos anos 1960/70. Os módulos geométricos *citam* a arte concreta e a *minimal art*. A ênfase na dimensão reflexiva, que determina o modo de fruição do trabalho, *cita* a arte conceitual. A ida do artista ao Nepal *cita* a subida do morro de Hélio Oiticica, treze anos antes. O uso da xilogravura *cita* o sistema técnico tradicional das artes. O suporte de papel artesanal *cita* o trabalho produtivo. O painel incompleto *cita* a parte perdida de *A ilustração da arte*.

Trama: o título — curto, polissêmico, eficaz — é uma fórmula, uma estrutura sintética, que define a unidade tensa que esta coleção de clichês e citações apresenta. Um conjunto de fios cruzados, uma rede, uma urdidura, um complô e uma condensação de nexos históricos — que enredam o ato de ver.

Originalmente publicado em: Gustavo Motta (cur. e ed.), *Antonio Dias / Arquivo / O Lugar do Trabalho*, catálogo de exposição, Instituto de Arte Contemporânea-IAC, 1.set. – 18.dez.2021, São Paulo: IAC, 2022, p. 19.

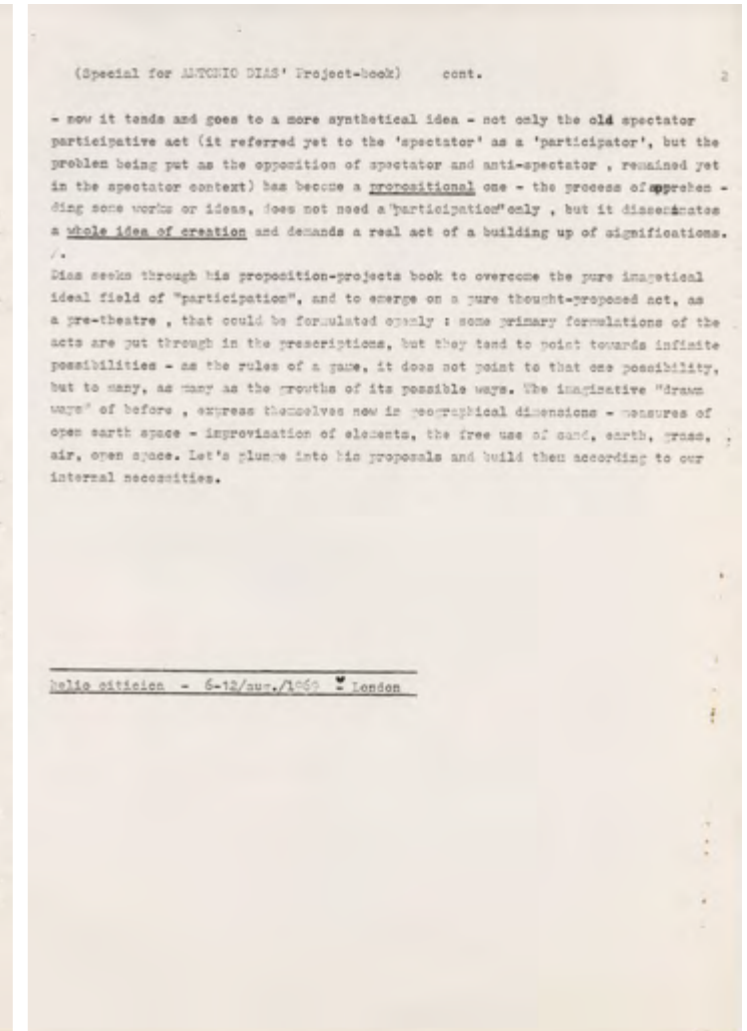
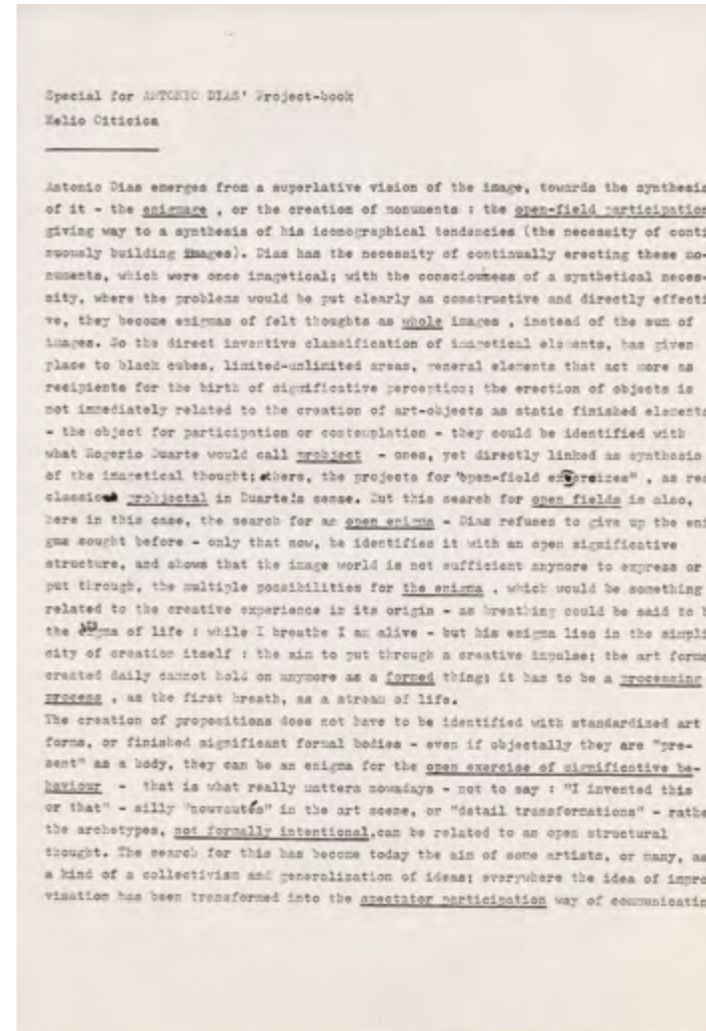
Especial para o Livro-projeto de ANTONIO DIAS

HÉLIO OITICICA

ANTONIO DIAS EMERGE DE UMA VISÃO superlativa da imagem, rumo a sua síntese — a enigmagem, ou a criação de monumentos: a participação em campo aberto, que permite uma síntese de suas tendências iconográficas (a necessidade de prosseguir construindo imagens). Dias tem a necessidade de seguir erigindo esses monumentos, que foram outrora imagéticos; com a consciência de uma necessidade sintética, em que os problemas seriam colocados claramente como construtivos e diretamente efetivos. Eles se tornam enigmas de pensamento, sentidos como imagens inteiras, ao invés de ser a somatória das imagens. Assim sendo, a classificação inventiva, direta, dos elementos imagéticos deu lugar a cubos negros, áreas limitadas-sem-limites, elementos gerais que agem principalmente como recipientes para o nascimento da percepção significativa; o erigir de objetos não está imediatamente relacionado, aqui, com a criação de objetos de arte entendidos como elementos estáticos finalizados — o objeto para participação ou para contemplação —, eles poderiam ser identificados com aquilo que Rogério Duarte chamaria de projeto — alguns ainda diretamente ligados como síntese do pensamento imagético; outros, os projetos para os “exercícios de campo aberto”, como verdadeiros projetais clássicos, na acepção dada por Duarte. Mas essa busca por campos abertos também é, aqui, neste caso, a busca por um enigma aberto — Dias se recusa a desistir do enigma perseguido anteriormente — só que agora ele o identifica como uma estrutura significativa aberta, e mostra que o mundo da imagem não é mais suficiente para expressar ou concretizar as múltiplas possibilidades para o enigma, que seria alguma coisa relacionada à experiência criativa em sua origem — do mesmo modo como respirar poderia ser considerado como o enigma da vida: enquanto respiro, estou vivo — mas seu enigma repousa na simplicidade da própria criação: o objetivo de concretizar um impulso criativo; as formas da arte criadas cotidianamente não mais conseguem se sustentar como uma coisa formada; tem que ser um processo de processamento, como a primeira respiração, como um fluxo da vida.

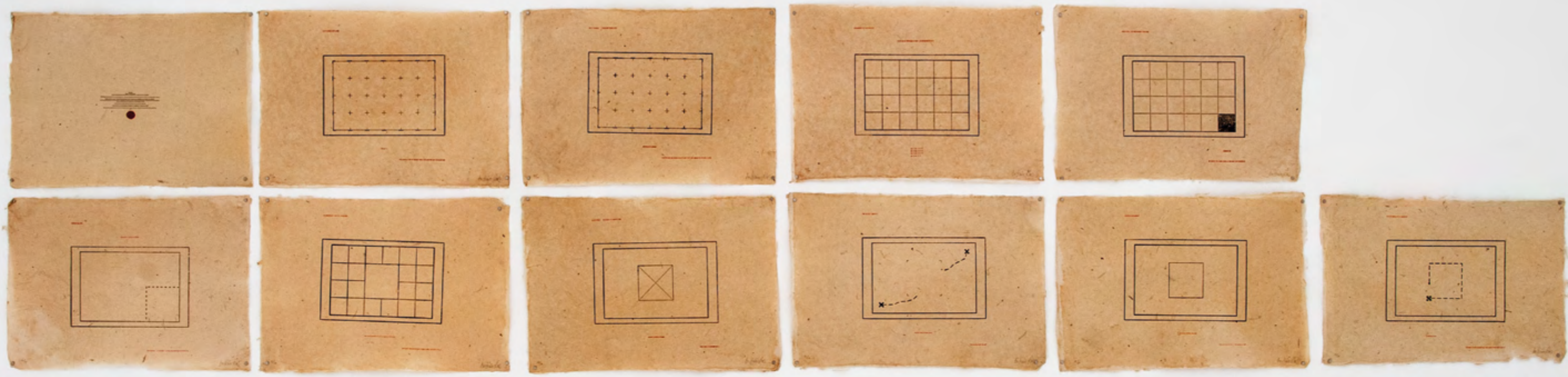
A criação de proposições não precisa ser identificada com as formas padronizadas de arte, ou com corpos formais significantes prontos, acabados — mesmo que, objetivamente, essas proposições estejam “presentes” como um corpo, elas podem ser um enigma para o exercício aberto de comportamento significativo — isso é o que realmente importa nos dias de hoje —, e não dizer: “Eu inventei isto ou aquilo” — “novidades” tolas na cena artística, ou “transformações nos detalhes”, mas sim os arquétipos, não formalmente intencionais, podem estar relacionados a um pensamento estrutural aberto. A busca por isso tornou-se, hoje, o objetivo de alguns artistas, ou de muitos deles, como uma espécie de coletivismo ou generalização de ideias; por todos os lados, a ideia de improvisação transformou-se no modo de comunicação de participação do espectador — agora ela tende e ruma para uma ideia mais sintética — não apenas o velho ato participativo do espectador (que se referia ainda ao ‘espectador’ como ‘participador’, mas o problema que se colocava antes como a oposição entre espectador e antiespectador permanecia, ainda, no contexto do espectador) tornou-se um ato proposicional — o processo de apreender algumas obras ou ideias não necessita somente de uma “participação”, mas dissemina uma ideia completa de criação e demanda um ato real de construção de significações.

/.



Dias busca, por meio de seu livro de proposições-projetos superar o campo imagético puro, ideal, da “participação”, para emergir em um ato de pensamento-proposição puro, como um pré-teatro que pudesse ser formulado abertamente: algumas formulações primárias dos atos são levadas a cabo nas prescrições escritas, mas elas tendem a apontar para possibilidades infinitas — como as regras de um jogo, elas não apontam para uma dada possibilidade, mas para muitas, tantas quantas podem ser os desenvolvimentos de seus caminhos possíveis. Os “caminhos desenhados” imaginativos de antes se expressam agora em dimensões geográficas — medidas de terrenos abertos — improvisação de elementos, o uso livre de areia, terra, grama, ar, espaço aberto. Vamos mergulhar em suas propostas e construí-las de acordo com nossas necessidades internas.

helio oiticica - 6-12/ago/1969 - Londres



TRAMA
1968 ANTONIO DIAS
PRODUZIDO E PUBLICADO POR ANTONIO DIAS & JOÃO LEÃO SATTAMINI

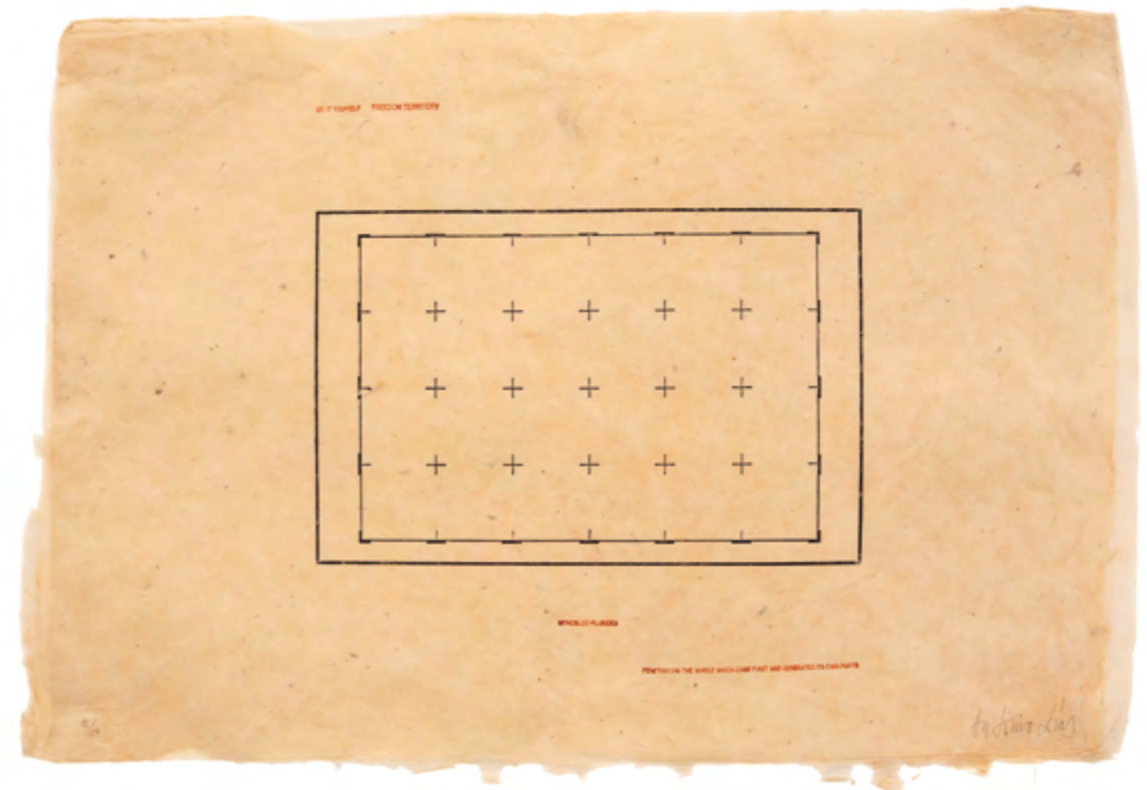
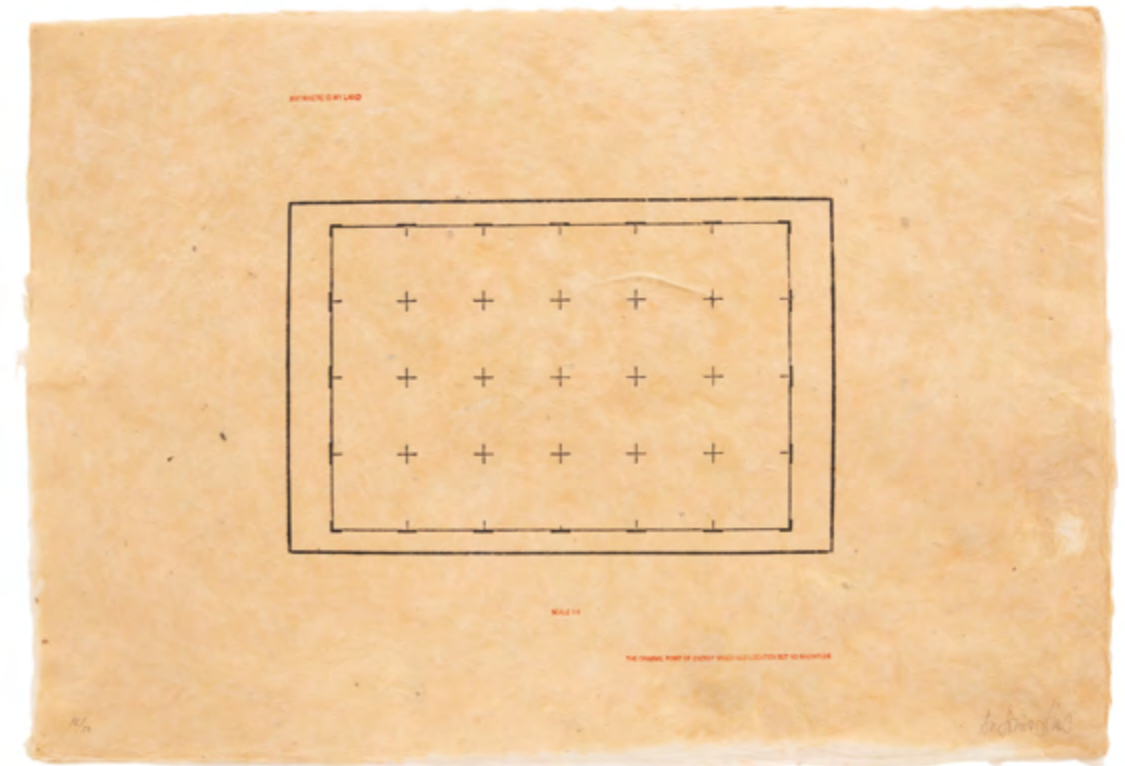
XILOGRAVURAS EXECUTADAS POR BISHNU & SHIAM, IMPRESSAS POR PUSPA RATNA SAKYA, KATHMANDU, NEPAL

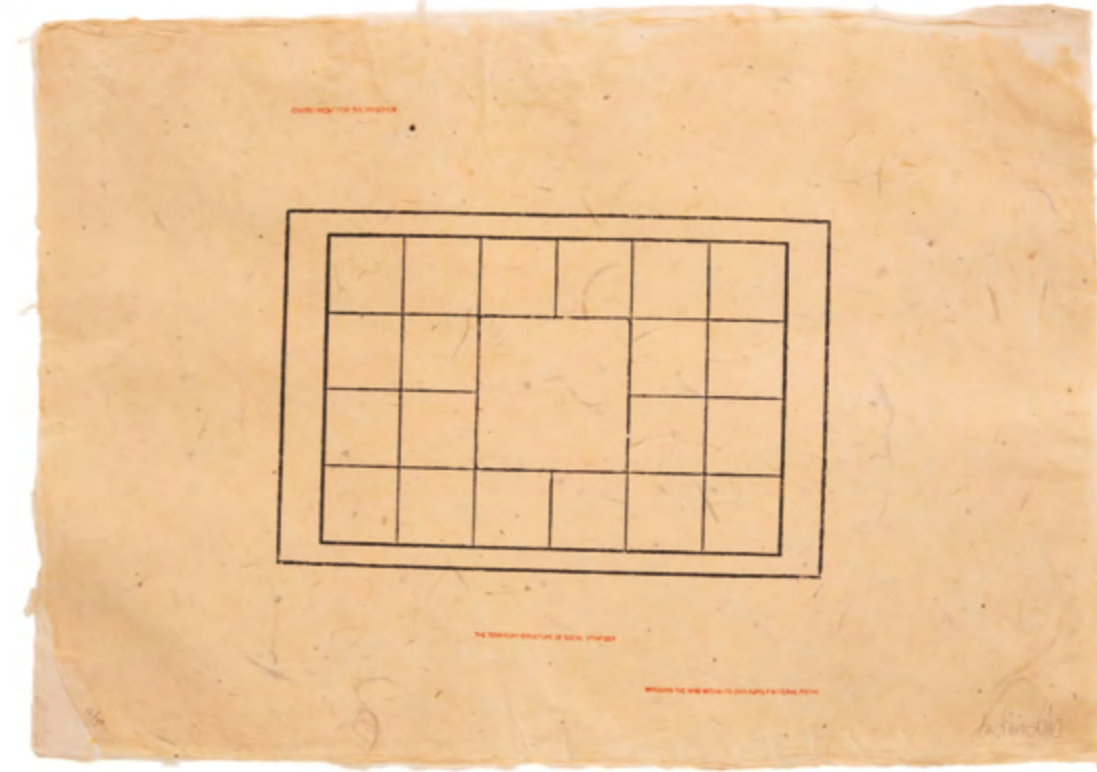
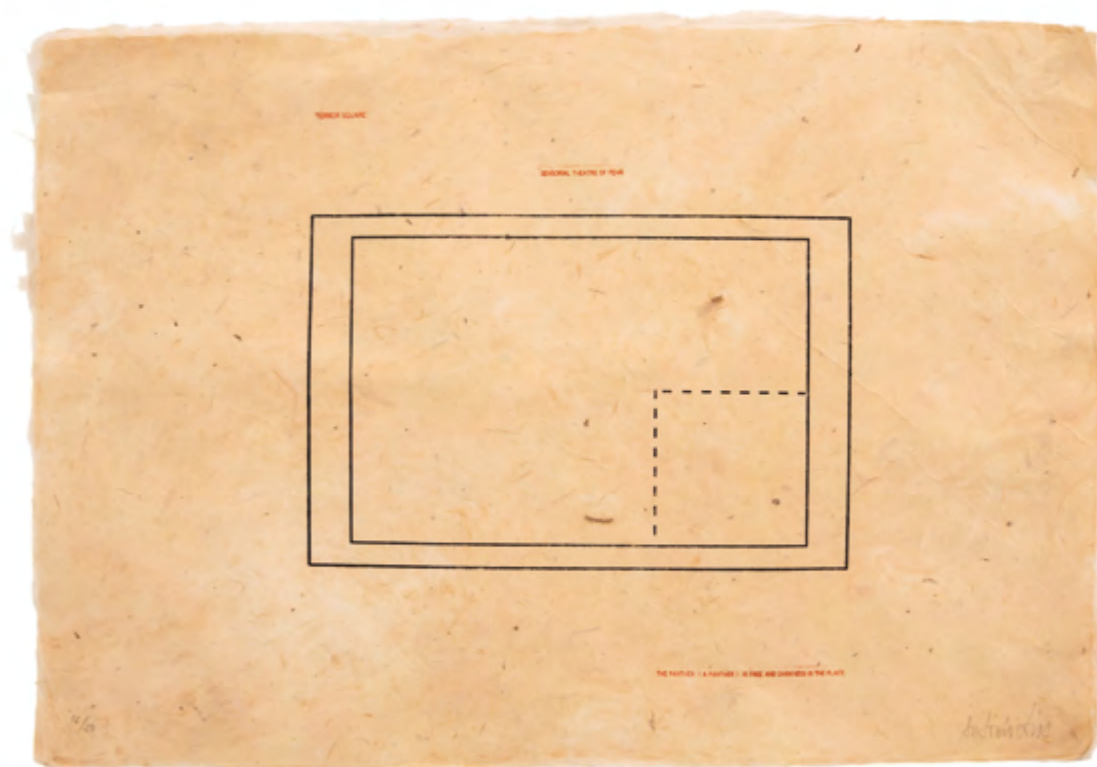
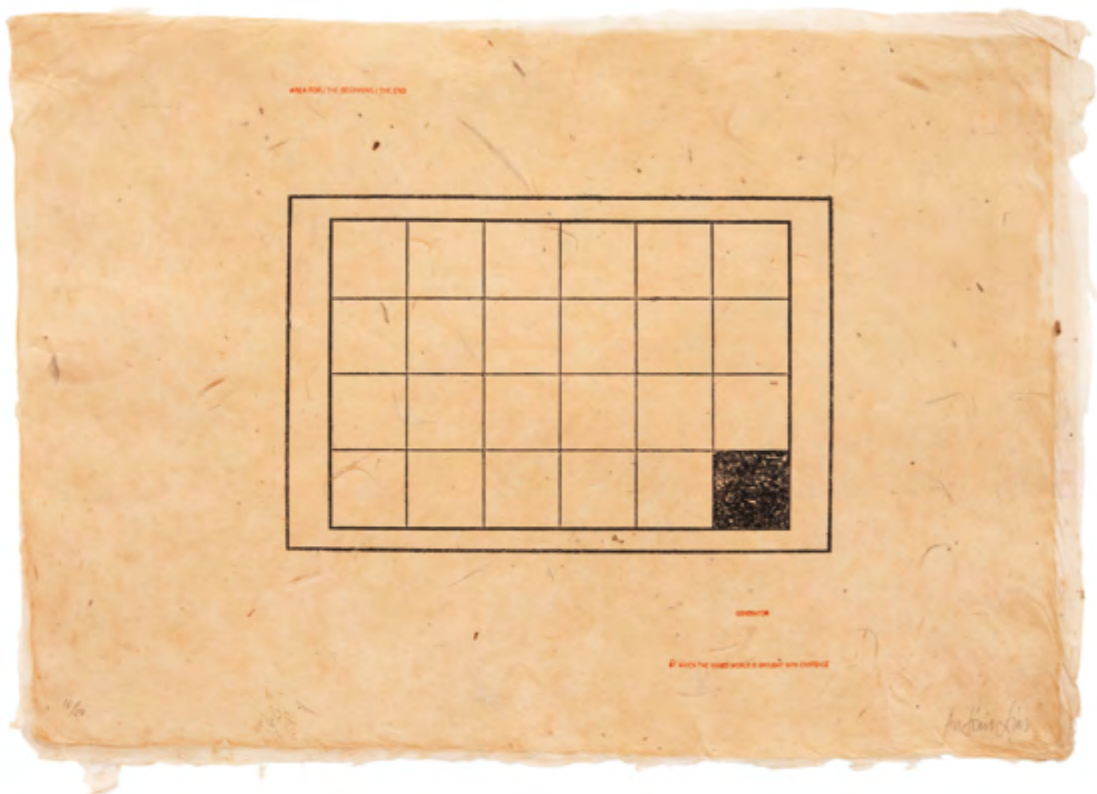
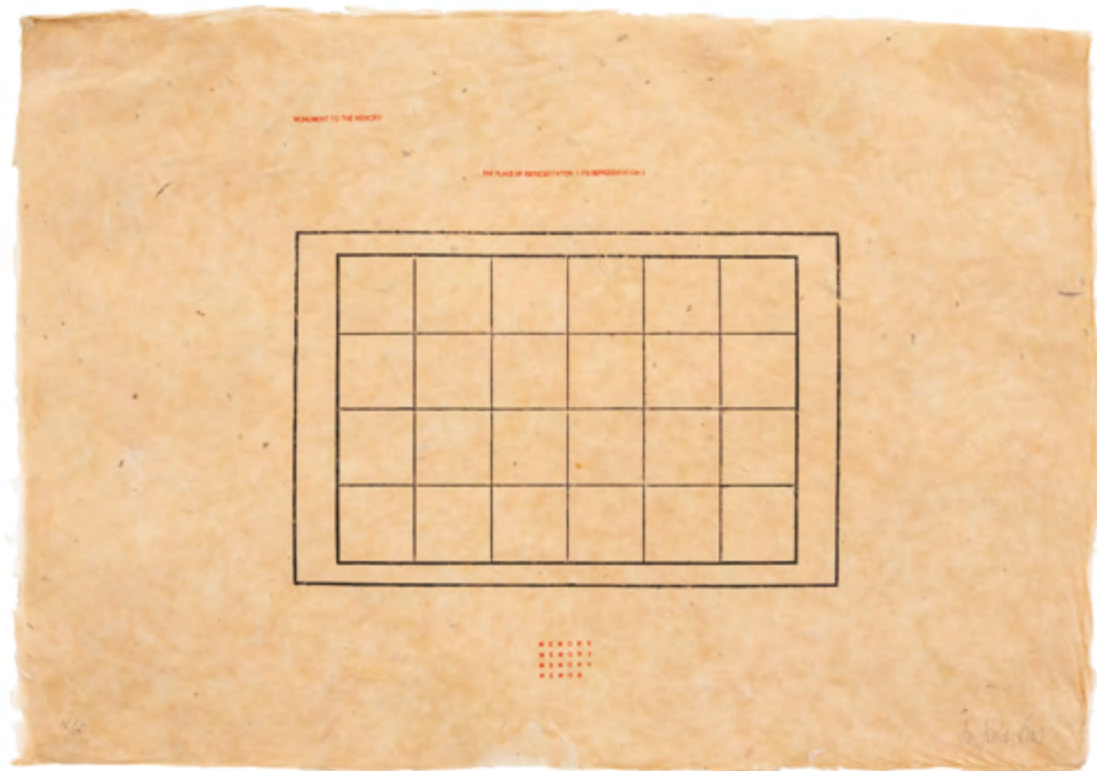
PÁPEL FEITO À MÃO, CONSTITUÍDO POR QUATRO CAMADAS SUPERPOSTAS DE FIBRA DE LOKHTI,
A ÚLTIMA DAS QUAIS LIGEIRAMENTE COLORIDA COM RATO-MATO, REALIZADO POR KUL BAHADUR & SUA FAMÍLIA,
CHEMA-DEVI KHAGAZ KARKHANA, BARABISHE, NEPAL

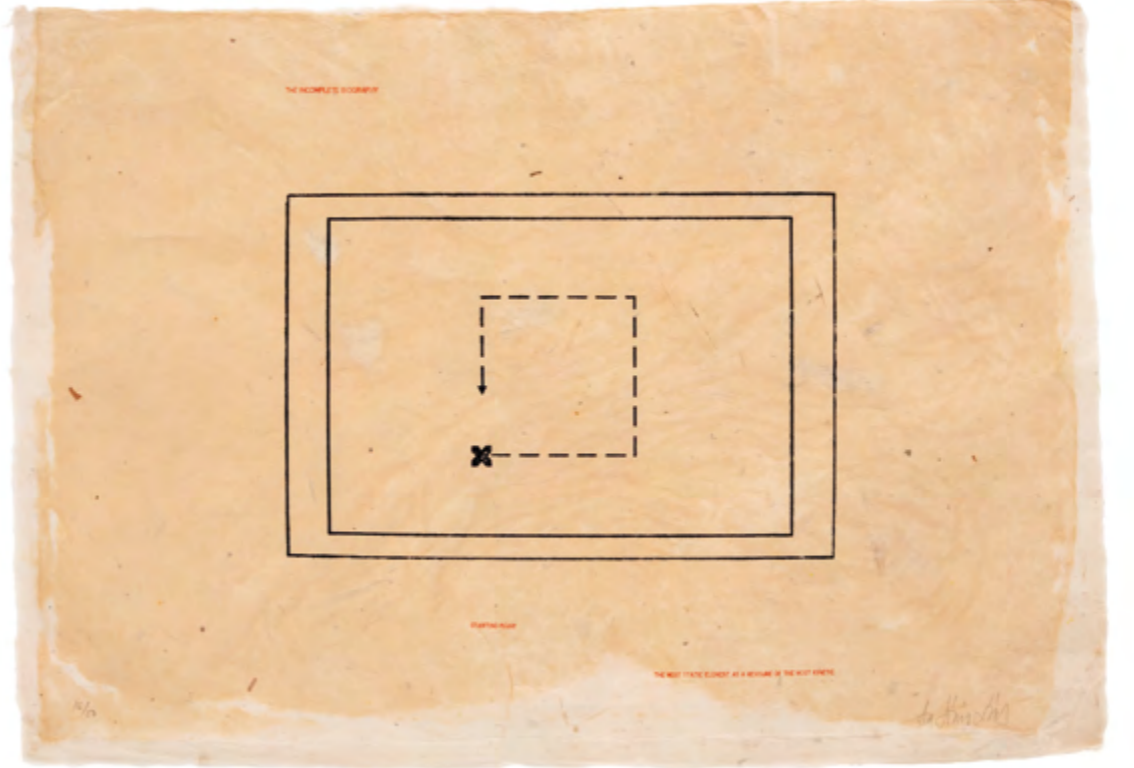
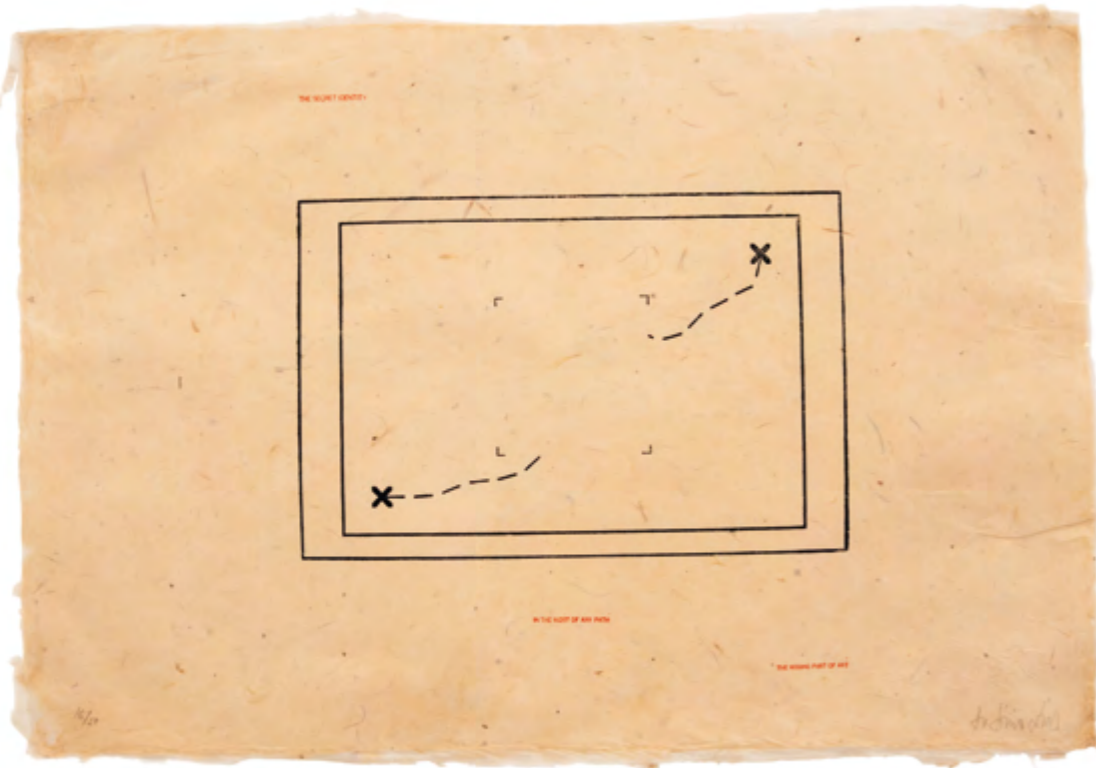
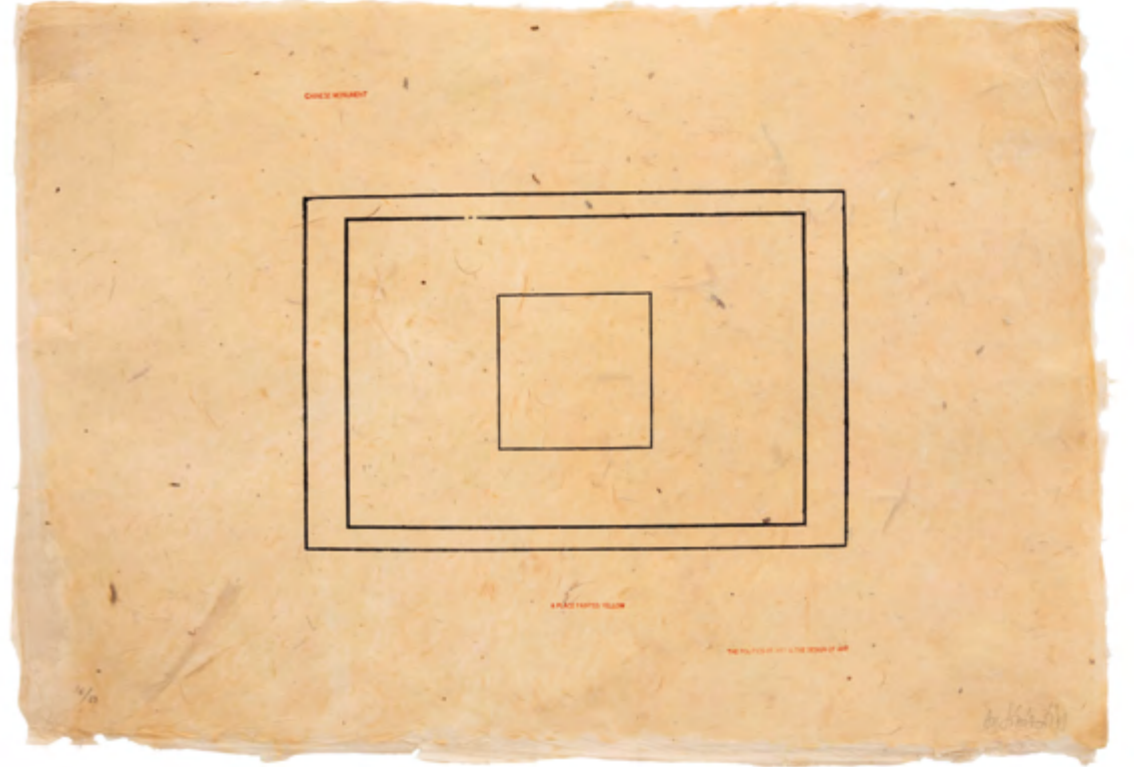
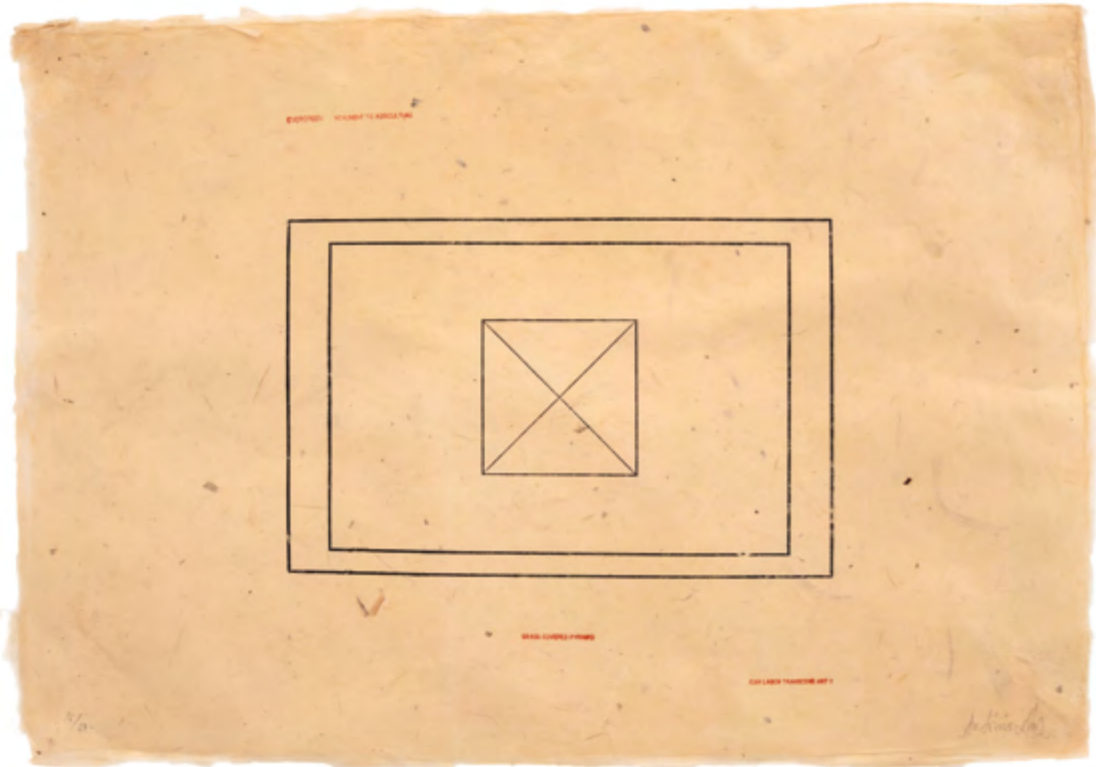
ALBUM EXECUTADO POR JULIO BARCINO, SÃO PAULO, BRASIL

LOGOTIPO DE ANTONIO DIAS & ROBERTO SAMBONET, MILANO, ITÁLIA

EDIÇÃO DE 50 ÁLBUNS CONTENDO 10 TRABALHOS, CADA FOLHA NUMERADA E ASSINADA PELO ARTISTA
1977









Oito matrizes xilográficas
do álbum **TRAMA** | 1977
41,5 x 26,5 cm (aprox., cada)
Fundo Antonio Dias |
Acervo Instituto de Arte
Contemporânea —
IAC, São Paulo, SP







CORPO & ANIMA (díptico) | 1977
papel nepalês com folhas de chá
61 x 143 cm (cada)
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



O LUGAR DO TRABALHO | 1977
pigmento metálico
sobre papel nepalês
60 x 120 cm
Coleção Tuiuiu
Rio de Janeiro, RJ

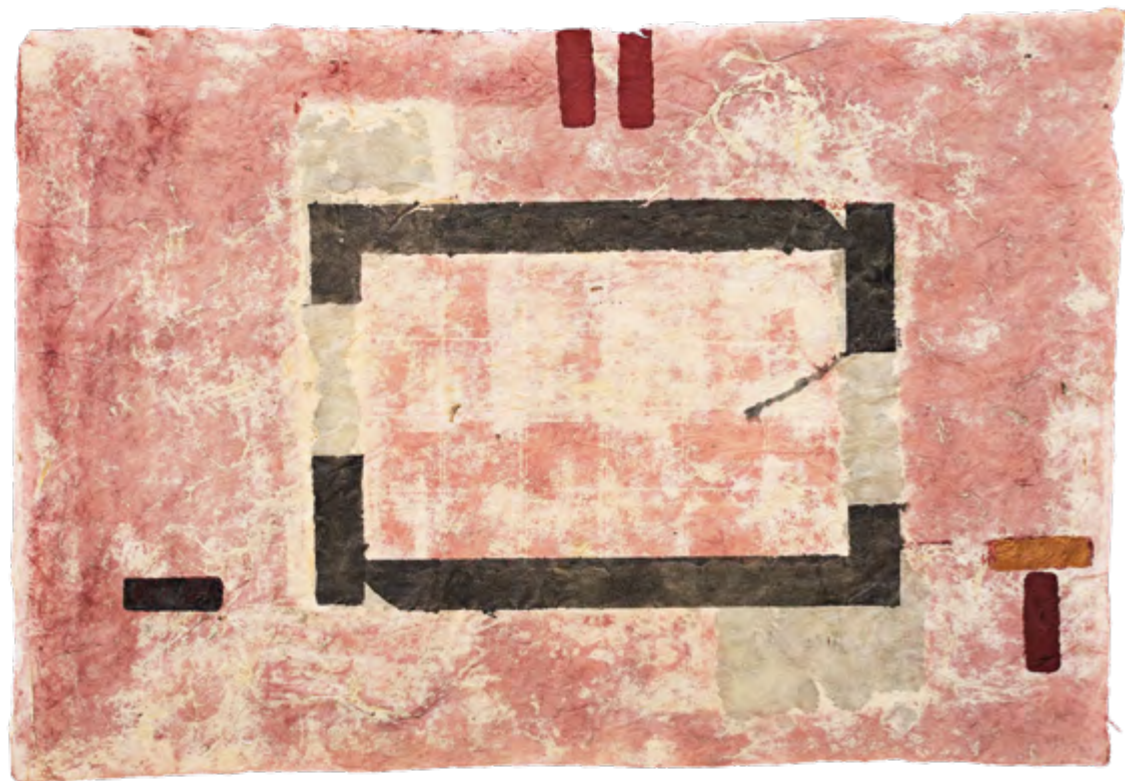


SEM TÍTULO | s.d.
pigmentos naturais
sobre papel nepalês
80 x 60 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



SEM TÍTULO | s.d.
pigmentos naturais sobre
papel nepalês
57 x 84 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ





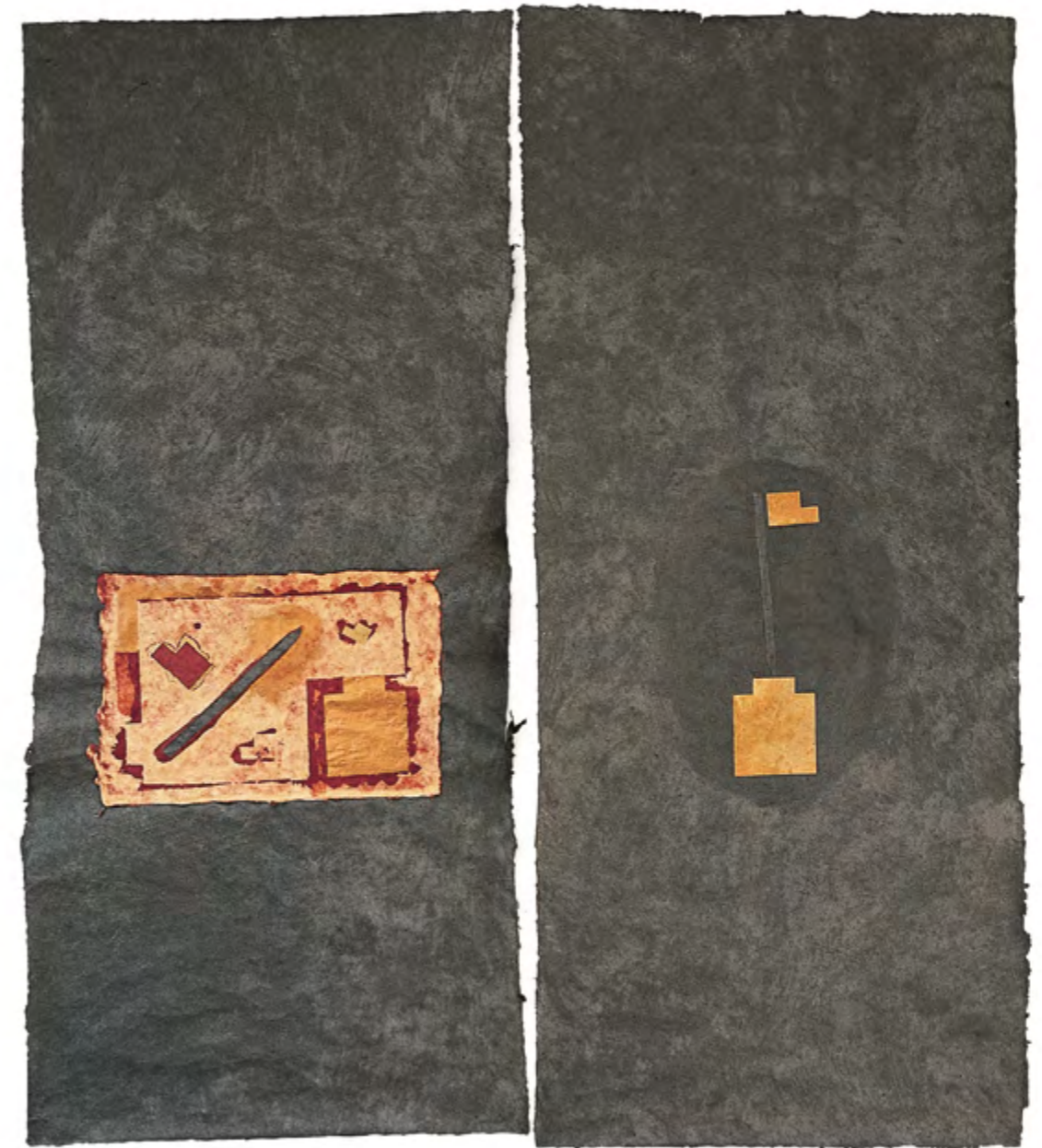
DEMARCANDO TERRITÓRIOS | 1982
grafite, óxido de ferro, pigmento
metálico sobre papel nepalês
55 x 88 cm
Coleção Carolina Andraus Lane
São Paulo, SP



SEM TÍTULO | 1997
pigmentos naturais sobre
papel nepalês, sobre tela
120 x 93 cm
Cortesia Galeria Superfície
São Paulo, SP

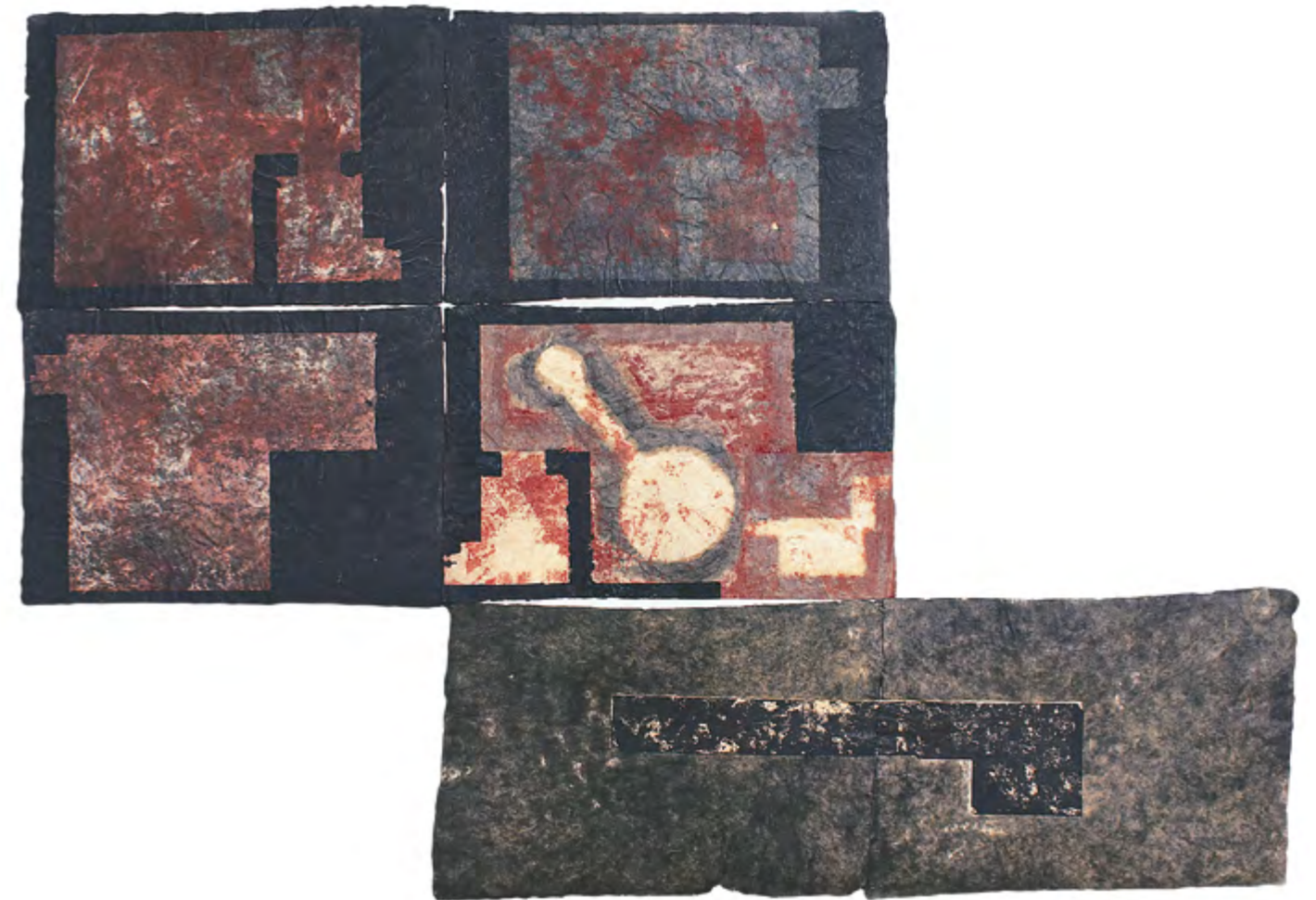


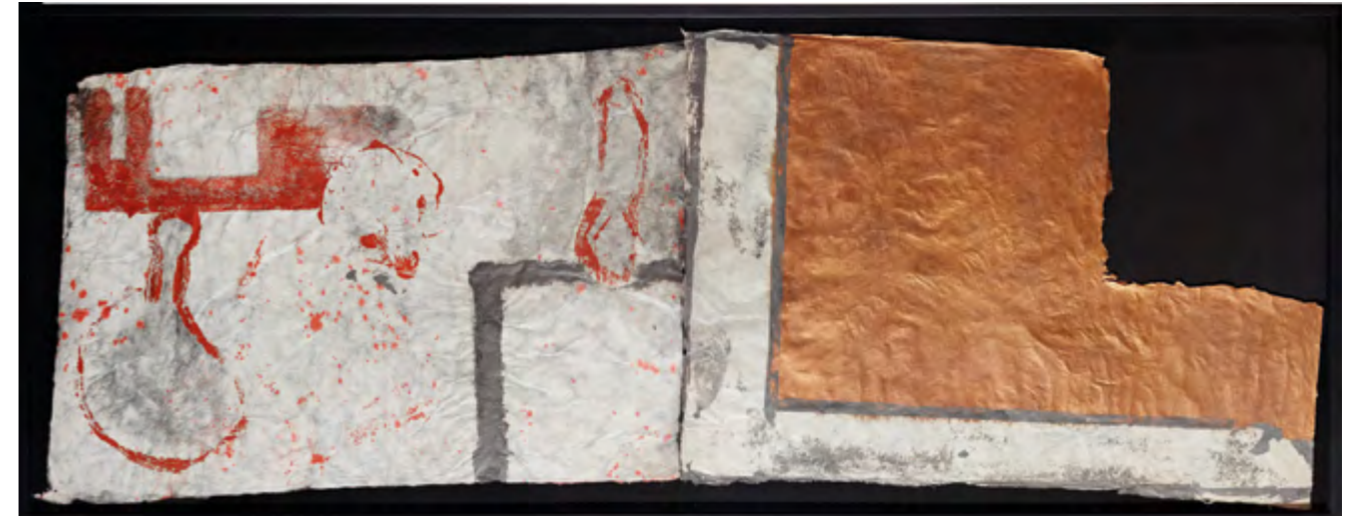
COMO QUEBRAR GARRAFAS I | 1987
óxido de ferro, folha de cobre e
malaquita sobre papel nepalês
64 x 127 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



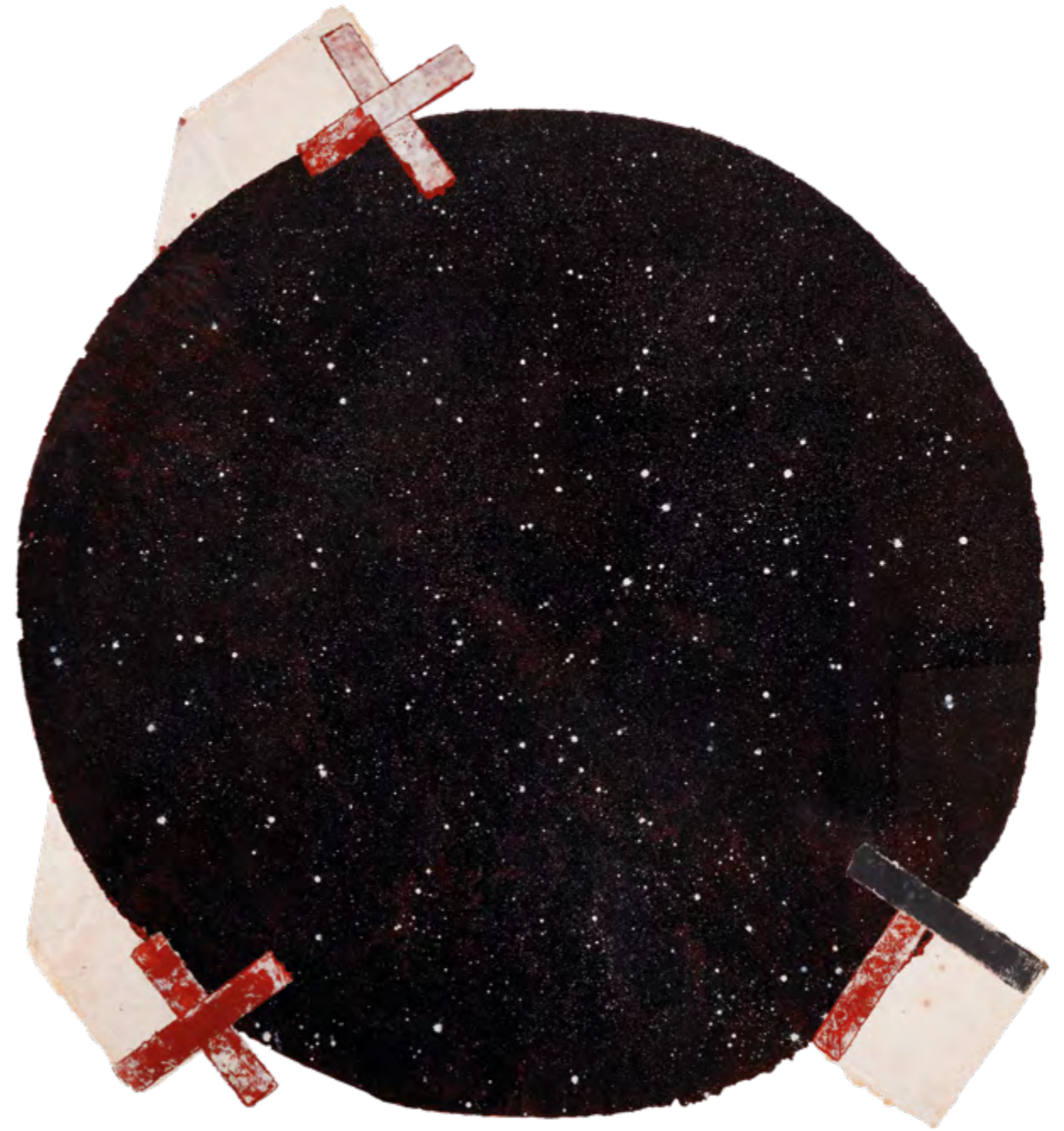
RE-ARRANJANDO | 1981
óxido de ferro e pigmentos metálicos
sobre papel nepalês
145 x 122 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ

CÂMERA DE VÊNUS | 1983
grafite e óxido de ferro
sobre papel nepalês
162 x 240 cm
Coleção Rara Dias
Rio de Janeiro, RJ





SEM TÍTULO | s.d.
pigmentos naturais e folha
de bronze sobre papel nepalês
60 x 160 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



MUNDO | 1980
terra roxa, óxido de ferro
e acrílica sobre papel nepalês
156 x 140 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



O CAMINHO DO MEIO | 1978
papel nepalês com
pigmentos naturais
55 x 153 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ

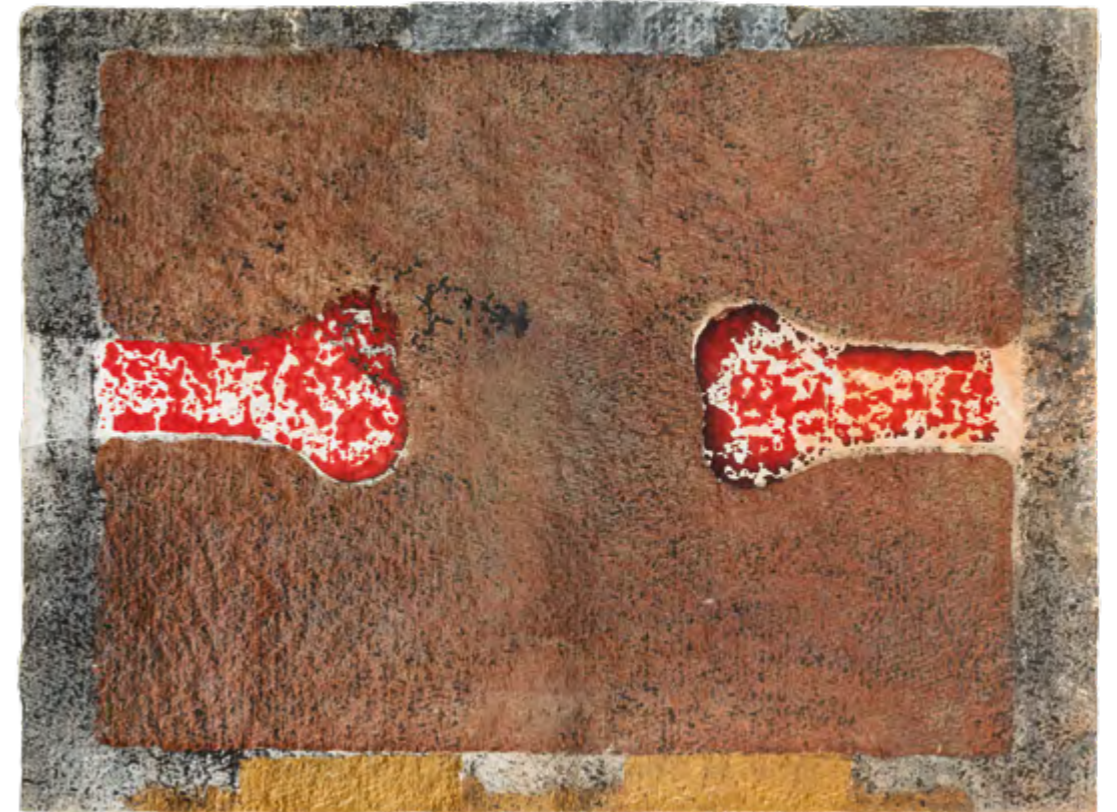


SEM TÍTULO | s.d.
pigmentos naturais e
colagens sobre papel nepalês
78 x 57 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



CAMPO DE LUTA | 1983
grafite, acrílica e óxido
de ferro sobre papel nepalês
60 x 280 cm
Coleção Alessandra
Monteiro de Carvalho
Rio de Janeiro, RJ





SEM TÍTULO | década de 1980
acrílica sobre papel nepalês
28,5 x 37,5 cm
Coleção particular
Rio de Janeiro, RJ



SEM TÍTULO | s.d.
técnica mista sobre papel nepalês
60 x 140 cm
Coleção Rara Dias
Rio de Janeiro, RJ

CHAPATI PARA SETE DIAS | 1977
pigmentos naturais sobre
papel nepalês (7 elementos)
Ø 35 cm (cada)
COLEÇÃO NINA DIAS
RIO DE JANEIRO, RJ





NIRANJANIRAKHAR | 1977
papel nepalês com folhas
de chá (4 elementos)
Ø 140 cm (cada)
Coleção Nina Dias
Rio de Janeiro, RJ











ANTONIO DIAS

Exposições individuais selecionadas

2025

Antonio Dias: Nepal, Centro Cultural Unimed-BH Minas, Belo Horizonte

2024

The search for an open enigma, Sharjah Art Foundation, Sharjah, Emirados Árabes Unidos

2022

Antonio Dias / Arquivo / O lugar do trabalho, Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo

2020

Antonio Dias: derrotas e vitórias, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo

2018

Antonio Dias: o ilusionista, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro

2017

Antonio Dias. Una collezione, Fondazione Marconi, Milão, Itália

2015

Antonio Dias: papéis do Nepal, 1977-1986, Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro

2014

Antonio Dias: potência da pintura, Fundação Iberê Camargo (FIC), Porto Alegre

2013

Antonio Dias: colagens, objetos e pinturas, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte

Para onde vai a libido?, Multi.plo Espaço Arte, Rio de Janeiro

2010

Antonio Dias sem pudor, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro

2009

Antonio Dias: anywhere is my land, Daros Museum, Zurique, Suíça; (2010) Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

2007

Antonio Dias, Centro Universitário Maria Antonia (Ceuma), São Paulo

2004

Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro

2003

A ilustração da arte / Cidade / Modelo, Amparo 60 Galeria de Arte, Recife

2000–2002

Antonio Dias: o país inventado. Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia), Salvador; Casa Andrade Muricy, Curitiba; (2001) Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza; Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (Ecco), Brasília; Museu Vale do Rio Doce, Vitória; MAM Rio, Rio de Janeiro; MAM São Paulo, São Paulo; (2022) Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), Recife.

1999

Antonio Dias: trabalhos 1965-1999, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal

Galerie Walter Storms, Munique, Alemanha

1996

Ateliê contemporâneo, Projeto Finep, Paço Imperial, Rio de Janeiro

1995

Antonio Dias. Una collezione: 1968-1976, Studio Marconi, Milão, Itália

1994

Trabalhos / arbeiten / works 1967-1994. Paço das Artes, São Paulo; Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Alemanha
Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro
Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Alemanha

1993

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique, Alemanha

1992

Galerie Pablo Stähli, Zurique, Suíça

1990

Galerie Nothelfer, Berlim, Alemanha
Galerie Pulitzer, Amsterdã, Holanda

1989

Antonio Dias: Malerei, Städtisches Museum Mülheim in der alten Post, Mülheim an der Ruhr, Alemanha

1988

Arbeiten auf papier / Trabalhos sobre papel 1977-1987, Staatliche Kunsthalle, Berlim, Alemanha

1987

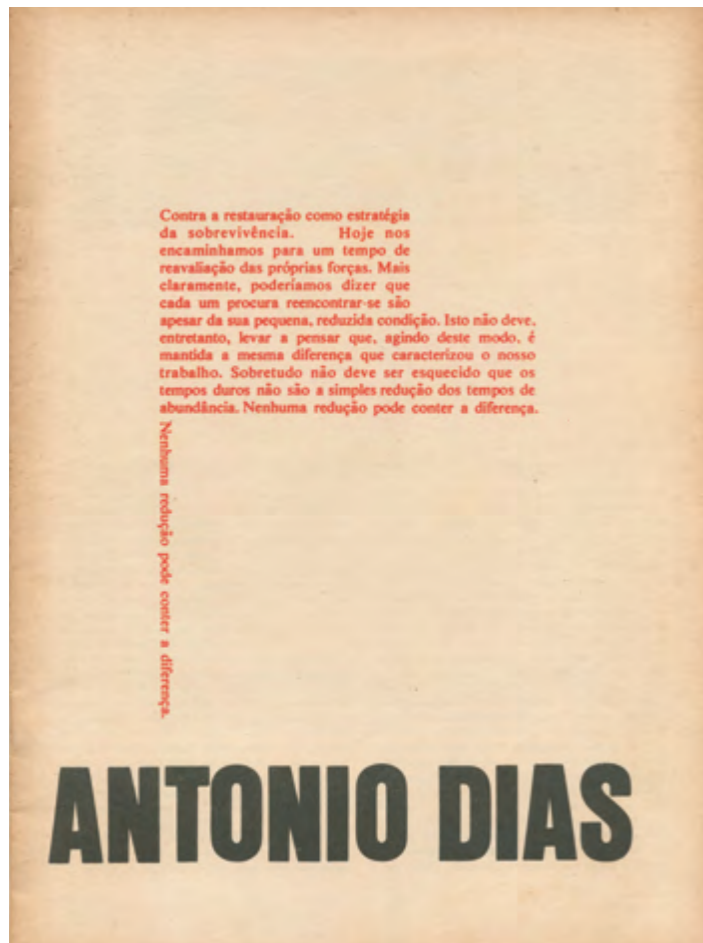
Galeria Joan Prats, Barcelona, Espanha
Opere recenti, Studio Marconi, Centro Culturale, Milão, Itália
Arbeiten auf papier, Galerie Emmerich-Baumann, Zurique, Suíça

1986

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1985

Antonio Dias, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, China



2

1 *Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças* (catálogo). João Pessoa: NAC-UFPA, 1979.

2 Catálogo de exposição | Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979.

3 Cartão-postal | Edição Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979.

4 Catálogo de exposição | Monica Filgueiras de Almeida Galeria de Arte, São Paulo, 1980.



3



4

1984

The invented country / Erfundenes land,
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
Munique, Alemanha

Galeria Tina Presser, Porto Alegre

1983

Travaux récents, Galerie Albert Baronian,
Bruxelas, Bélgica

Galeria Thomas Cohn Arte
Contemporânea, Rio de Janeiro

Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart,
Alemanha

1982

Galerie Walter Storms, Munique, Alemanha

1981

Studio Cesare Manzo, Pescara, Itália

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1980

Galerie Walter Storms, Munique, Alemanha

Monica Filgueiras de Almeida Galeria
de Arte, São Paulo

Galleria Nuovi Strumenti/Piero Cavellini,
Brescia, Itália

1979

Núcleo de Arte Contemporânea (NAC),
Universidade Federal da Paraíba (UFPB),
João Pessoa

1978

O papel do artista / A ilustração da arte,
Galeria Arte Global, São Paulo

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1976

Galleria del Cavallino, Veneza, Itália
Ronald Feldman Gallery, Nova York, EUA

Le Cheval de Troie, Galerie Eric Fabre,
Paris, França

Galleria Lucio Amelio, Nápoles, Itália

Galerie Albert Baronian, Bruxelas, Bélgica

1974

MAM Rio, Rio de Janeiro

Galerie Nächst St. Stephan, Viena, Áustria

1973

Centro de Arte y Comunicación (CAyC),
Buenos Aires, Argentina

Bolsa de Arte, Rio de Janeiro

Galerie Albert Baronian, Bruxelas, Bélgica

1972

The illustration of art, films, Galleria Franco
Toselli, Milão, Itália

Stampa Galerie, Basel, Suíça

Veste Sagrada, Rio de Janeiro

Galleria Leonardo, Bolzano, Itália

1971

Studio Marconi, Milão, Itália

The tripper, Galleria Bréton, Milão, Itália

1970

Galerie Richard Foncke, Gent, Bélgica

1969

Galleria ACME, Brescia, Itália

Galleria La Chiocciola, Pádua, Itália

Studio Marconi, Milão, Itália

1968

Galerie Hammer, Berlim, Alemanha

1967

Galerie Delta, Roterdã, Holanda

Galeria Relevo, Rio de Janeiro

1966

Galeria Guignard, Belo Horizonte

1965

Peinture d'assemblages, Galerie Florence

Houston-Brown, Paris, França

1964

Galeria Relevo, Rio de Janeiro

1962

Galeria Sobradinho, Rio de Janeiro

Coleções institucionais selecionadas

Centro Studi e Archivio della
Comunicazione (CSAC), Università
degli Studi di Parma, Parma, Itália

Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
(MAM Rio), Rio de Janeiro

Coleção João Sattamini, Museu
de Arte Contemporânea de Niterói
(MAC-Niterói), Niterói

Daros Latinamerica Collection, Zurique,
Suíça

Fondazione Marconi, Milão, Itália

Instituto de Arte Contemporânea (IAC),
São Paulo

Instituto Itaú Cultural, São Paulo

Irish National Collection of Modern and
Contemporary Art (IMMA), Dublin, Irlanda

Museu de Arte Assis Chateaubriand
(MAAC), Campina Grande, Paraíba

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo (MAC-USP),
São Paulo

Museu de Arte Contemporânea do Paraná
(MAC-Paraná), Curitiba

Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand (Masp), São Paulo

Museu de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires (Malba)/Fundação
Constantini, Buenos Aires, Argentina

Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães
(Mamam), Recife

Museu de Arte Moderna de São Paulo
(MAM São Paulo), São Paulo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
(MAM Rio), Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA),
Rio de Janeiro

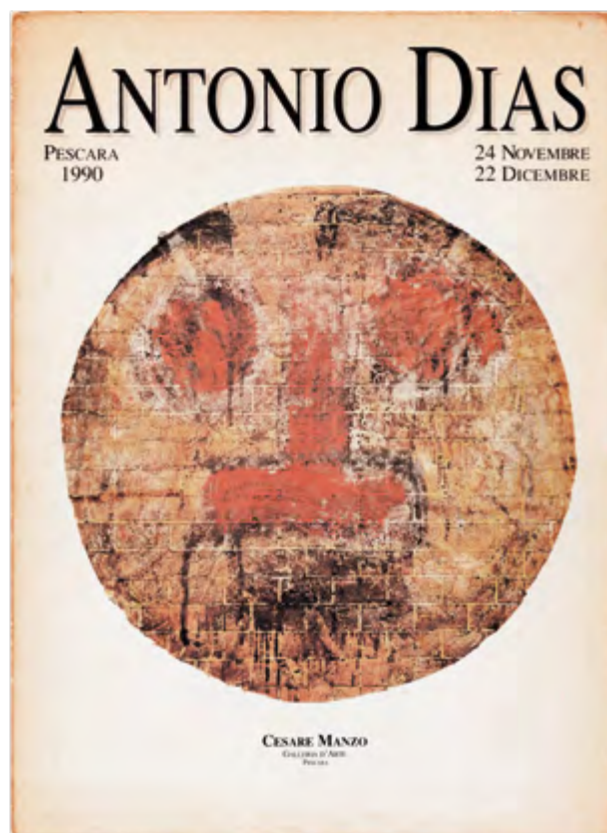
Museum Ludwig, Colônia, Alemanha
Pinacoteca do Estado de São Paulo,
São Paulo

Sharjah Art Foundation, Sharjah, Emirados
Árabes Unidos

Städtische Galerie im Lenbachhaus,
Munique, Alemanha

The Art Institute of Chicago, Chicago, EUA

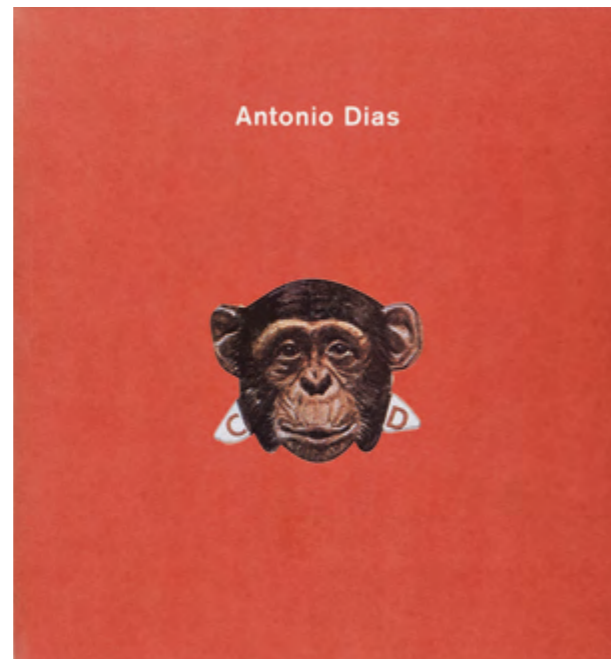
The Museum of Modern Art (MoMA),
Nova York, EUA



5



8



6



7

5 Catálogo da exposição *Antonio Dias* | Galeria Cesare Manzo, Pescara, Itália, 1990.

6 Catálogo da exposição *Antonio Dias: o país inventado* | Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia), Salvador, 2000.

7 Livro *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

8 Catálogo da exposição *Antonio Dias: derrotas e vitórias* | Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2020

CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

PRESIDÊNCIA
Carlos Henrique
Martins Teixeira

DIREÇÃO DE CULTURA
André Rubião

GERÊNCIA DE CULTURA
Wanderleia Magalhães

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
Lorena Oliveira Correa

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Samia Arantes

COORDENAÇÃO TÉCNICA
Guilherme Machado

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Comunicação do Minas Tênis Clube

EXPOSIÇÃO

CURADORIA
Ligia Canongia

CONSULTORIA
Nina Dias
Rara Dias

ASSISTÊNCIA DE CURADORIA E COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Fabrício Guimarães

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Willy Chung

IDENTIDADE VISUAL
Sônia Barreto

EXPOGRAFIA
Israel Nunes

REVISÃO DE TEXTO
Rosalina Gouveia

MUSEOLOGIA
Ana Carolina Silva
Julia Salazar
Mariane Tomie Sato
Raquel Teixeira

PROJETO EDUCATIVO
Malacaxeta

MOLDURAS
Enquadre Molduraria

MONTADORES
Gestalt Produção Cultural
Sérgio Arruda Felício

PLOTAGEM E SINALIZAÇÃO
Artwork Digital

CENOGRAFIA
Gran Produções Culturais

TRANSPORTE DAS OBRAS
Millenium Fine Arts Serviços e Transportes

CORRETORA DE SEGUROS
Howden Brasil Consultoria e Corretora de Seguros Ltda

SEGURADORA
Ezze Seguros

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL
Ligia Canongia

ASSISTÊNCIA DE EDITORIA
Fabrício Guimarães

TEXTOS
Antonio Dias
Gustavo Motta
Hélio Oiticica
Ileana Pradilla Ceron
Ligia Canongia

DESIGN GRÁFICO
Sônia Barreto

PESQUISA
Ileana Pradilla Ceron

REVISÃO DE TEXTO
Regina Araki
Regina Stocklen
Rosalina Gouveia

FOTOGRAFIA
Filipe Brendt
Jaime Acioli
Mário Cravo Neto
Miguel Aun
Romulo Fialdini
Sônia Barreto

TRATAMENTO DE IMAGENS
Adilson Liporage

PRODUÇÃO GRÁFICA
Lúcia Nemer

IMPRESSÃO
Rona Editora

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Nina Dias
Rara Dias

AGRADECIMENTOS

Alessandra Monteiro de Carvalho
Alexandre Roesler
Ana Paula Pedroso Santana
Carolina Andraus Lane
Cauê Alves
Cristiane Bloise
David Forell
Eduardo Tadeu da Silva
Fundo Antonio Dias | Acervo Instituto de Arte Contemporânea
Galeria Nara Roesler
Galeria Pinakothke Cultural
Galeria Superfície
Gustavo Nóbrega
Leonardo Rodrigues
Livia Rizzi
Luis Antonio de Almeida Braga
Margherita de Natale
Marilúcia Bottallo
Max Perlingeiro
Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Patricia Pinto Lima

CAPA
detalhe de obra [pág. 39]

CONTRACAPA
detalhe de obra [pág. 37]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Antônio Dias : Nepal / curadoria Ligia Canongia. -
Belo Horizonte, MG : Minas Tênis Clube, 2025.

ISBN 978-85-69860-15-0

1. Artes plásticas - Exposições - Catálogos
2. Artesanato 3. Esculturas - Arte - Exposições -
Catálogos I. Canongia, Ligia.

25-312593.0 CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas : Exposições : Catálogos 709
Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

Esta é a primeira publicação brasileira dedicada
à produção de Antonio Dias no Nepal.
Impresso em novembro de 2025, Belo Horizonte,
na Gráfica Rona. Tiragem: 500 exemplares



PATROCÍNIO MASTER

APRESENTAÇÃO

APOIO



REALIZAÇÃO





9 788569 860150