

## 5 Conclusão

Desde o momento em que Barrio definiu rumos precisos para o solo de sua atuação, o olho esquerdo, o da arte, voltou-se para o direito, o da vida, e vice-versa, por força da indistinção dos olhares. Procurado e achado, o Artista transgressor estaria pronto. Restava torná-lo parte de um capítulo da arte brasileira.

Se, atualmente, nos deixássemos levar apenas pela sombra marcada do Barrio antiinstitucional, teríamos que olhá-lo como alguém que joga o jogo da arte, do lado de fora, de um dentro que não mais existe. Até porque não haveria espessas camadas a atravessar para quem de imediato ergueu a clava da experiência sob o toque genial de Duchamp. Afinidade que mais tarde apareceria proclamada pela voz da crítica e em suas próprias palavras ao mencionar, por exemplo, seu *ready-made* do acaso<sup>95</sup>.

Para Barrio realizar obras que retornem ao diálogo com a fatura visceral das décadas de sessenta e setenta, é uma forma de trazer, sob novas colorações, o pulsar febril da radicalidade de certas ações:

Nos meus 53 anos achei que tinha terminado essa experiência, de que um trabalho não poderia ter conexão com um outro, em termos de aparência ou o que fosse, era isso o que eu procurava (...) hoje meus trabalhos têm certa relação com algumas coisas realizadas nos anos setenta, nos anos sessenta.<sup>96</sup>

Parece truque do campo do aprendizado. Retomar como medida de segurança sua própria trajetória, reavaliar percursos, e trazendo à tona questões relevantes. Sim, Barrio pretendia unicizar-se pela ruptura com o contexto de arte. Abrir novos caminhos. Resistir a todos os enquadramentos. Tarefa ainda no horizonte.

---

<sup>95</sup> Referência à jangada que integra *Fortaleza/Lisboa* de 2004.

<sup>96</sup> Catálogo da exposição na Galeria Arte 21. Entrevista com o artista. Não paginado.

Acho que a única maneira da arte que está sendo feita aqui no Brasil ter uma presença maior nesse painel internacional seria com uma força de rompimento estético com todos os padrões vivenciados ainda hoje em dia.<sup>97</sup>

*Situação...Ohhhh*, realizado no Salão da Bússola (MAM, Rio de Janeiro, 1969), possui como registro imagens fotográficas que junto ao título não deixam dúvida. A repugnância quanto ao manuseio das trouxas ensangüentadas não é menor do que àquela revelada diante dos mecanismos de controle que guardavam a nação naqueles anos de chumbo. Daí, a *arte marginal* tornar-se preservada pelo foco da exclusão, cabendo ao artista *arremessar*, de forma radical, contra a porta de entrada do MAM as cartas que já haviam sido escritas pelas muitas vanguardas do século XX (surrealismo, dadaísmo, construtivismo, *De Stijl*) sobre e sob a luz da discussão da *morte da arte*. Para Sheila Cabo, Barrio é alguém que:

sabedor da impossibilidade da vitória da obra como um todo no universo desagregado e desagregador de seu tempo, gera, negando e afirmando a arte nos seus fragmentos, a própria integridade que a possibilita viver.<sup>98</sup>

A palavra integridade em Barrio parece ser um norte. Quando se fala da desestruturação do real racional; quando se mantém de pé diante da impossibilidade de tornar sua obra permanente; quando alçou para seu próprio corpo o risco de esgotamento, como em *4 dias 4 noites*. Coisa, aliás, que sublinha a igualdade entre o corpo e objeto a partir de imperativos muito precisos: desregular a função e a natureza da arte. Afirmção que toca o cerne de questões arraigadíssimas na arte, e que em Barrio parecem, de imediato, suspender a figura do Artista do território comum quando, por exemplo, aponta forçosamente, sua noção contemporânea do relacionamento obra e público. Uma Noção que pode ser melhor compreendida a partir da afirmação contundente de que “o espectador não faz a obra”<sup>99</sup>. Frase recente, e no entanto, reveladora de contornos, diametralmente opostos à interação efetiva entre sujeito

<sup>97</sup> Id., *ibid.*

<sup>98</sup> CABO, Sheila. “Barrio: morte da arte como totalidade”. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. p.99.

<sup>99</sup> BARRIO, Artur. “A insubordinação de Artur Barrio.” Em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html>.

(espectador) e objeto(obra) marcada em alguns dos seus trabalhos anteriores. É que Barrio, agora toma como medida o abandono da “tradição milenar pitagórica”<sup>100</sup> que coloca a obra como o centro de um processo construtivo mediado pela observação do espectador e ampliada em solo moderno pelo manejo do tato.

No entanto, o corpo, vale seu próprio, ainda é um suporte que têm como virtude poética assenhorar-se de sua própria fragilidade. Qualidade *marginal-guerreira*, que o Artista ironicamente instaura nos registros fotográficos que incluem a memória dos processos. O fato é que, deixaria em suspenso uma pergunta, ao declarar, em entrevista ao curador Afonso Henrique da Costa, ser o primeiro e talvez o único no Brasil a tocar a clave da arte efêmera sob a ótica marcada da decomposição orgânica dos materiais, uma poética que qualificaria como relação simultânea e indistinta do “nada como o nada e do tudo com o nada”<sup>101</sup>; deixaria em suspenso uma pergunta: Eis a pergunta:

Você me considera então o que? Um terrorista poético?Um artista?Um louco?Um alucinado?Ou um comediante que quer sacanear todo mundo?<sup>102</sup>

### 5.1 Circuitos ideológicos /4 dias 4 noites/ ready-made

Certos críticos e historiadores têm como mote avaliar percursos artísticos tomando por base certa *evolução*. Talvez por força da herança cultural ainda atrelada a linearidade do contar histórias, aprende-se que um artista começa trabalhando, assim, de uma determinada maneira,depois, de outra. Exemplo disso é a fala marcante, na História da Arte, que aponta para a tamanha coerência linear e formal de Lygia Clark, colocando sua obra como modelo passível de ser lido ao revés.

Cabem perguntas: Teriam os artistas um percurso linear a seguir? Estariam inexoravelmente, de alguma forma, atrelados a fases artísticas?

<sup>100</sup> Id., ibid.

<sup>101</sup> Id.,ibid.

<sup>102</sup> Id.,ibid.

Seja lá como for, as perguntas surgem para todos, e Barrio não ficou isento de ter, durante certo tempo, sua imagem associada à radicalização e à marginalidade dentro da arte. É como se a crítica esperasse sempre por uma nova trouxa ensangüentada, ou olhasse para a produção dele por entre as entranhas do *Livro de Carne*. Barrio ficou idealizado como artista-marginal, mas apenas no imaginário. E, quando as coisas mudaram de forma, diga-se de passagem no cerne do âmbito institucional, percebeu-se que a crítica, capaz de vibrar diante dos novos trabalhos é a mesma que conserva uma certa nostalgia do Artista das décadas de sessenta e setenta.

Talvez tais constatações não sejam propriamente um problema, naquela época *Situação T/T,1* e *Situação...Orhhhhh* foram realmente pontuais à resistência, ao meio institucional e, conseqüentemente à ditadura militar, ainda que de modo bastante indireto. E mesmo que ocupem esse lugar dentro da História da Arte, tais obras não foram um ponto de partida para que o artista seguisse militância política alguma.

Barrio declara:

Fiz Arte Social e descobri que o meu engajamento, como o engajamento de todo artista, é perigoso para a arte. Porquê quando a esquerda chega ao poder o artista vira um artista oficial. E quando percebi isso tive um choque muito grande. Ser um artista de sucesso me soou estranho e contraditório, e na Europa passei a trabalhar apenas em espaços alternativos.<sup>103</sup>

Certamente que tal engajamento poderia vir a ser problemático, se tornado, para além de sua poética, a própria cela. Como exemplo as palavras de Luci Lippard, no texto, *O Dilema*, são claras: “Não há razão para que um artista *saia da Arte* para política”<sup>104</sup>.

Lippard pareceu estar convencida de que tal junção arte/política seria uma forma de admitir uma estrutura de falsos valores. Uma possibilidade de encerramento poético dentro de uma determinada moldura. Na verdade, estaria, também, apontando os desvios que poderiam levar artistas a diluírem sua arte, usá-las para “outro propósito

<sup>103</sup> MARTINS, Alexandre. “Barrio de mal com a arte social”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 mar.1988.

<sup>104</sup> LIPPARD, Lucy. BATTCOCK, Gregory (org.). “Antiarte e crítica”. Em: *A nova arte*. p. 184.

que não sua razão inicial de existir”<sup>105</sup>. No entanto, não se furta a afirmar que atos legítimos de protesto foram cometidos, ao citar como exemplo a retirada de trabalhos de exposições.

Pelo que se leu acima, pareceria sugestivo concluir que aos olhos de Barrio as palavras de Lippard não estariam propriamente expurgando a aproximação entre arte e política, mas os mecanismos e prováveis danos que envolveriam tal operação, ficando no ar a questão: existiriam limites precisos para que a arte não viesse a se desviar daquilo que Lippard consideraria como a razão de sua existência?

O aparente caráter de desvio que arte brasileira (ou parte dela) passa a tomar durante as décadas de sessenta e setenta, não nascera do bojo repressivo e político como algo inusitado para a arte. A negação aos mecanismos institucionais de veiculação e dos materiais utilizados, já havia sido apontada pelo dadaísmo ao qual Barrio se refere como um norte, por Andy Warhol, Roy Lichtenstein e pela própria corrente conceitual. Tal apego em negar a função e o valor da arte – inclusive, para outras formas de expressão: cinema, teatro, poesia e música – cairia como luva, e bomba, dentro da efervescência instaurada pelo AI-5, em 1968. Dos artistas que puderam permanecer no país, restou o abrandamento de qualquer referência ao social. E nesse momento junto ao grupo composto por Cildo Meireles, Antonio Manuel, Luiz Alphonso, Guilherme Magalhães Vaz e Thereza Simões, Barrio toma como poética – e de modo muito particular – o seguinte dever: Desestruturar códigos de conduta no “exercício de viver a Invenção de comportamentos e linguagens até o limite máximo.”<sup>106</sup>

O *Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meireles é um bom exemplo da conjugação de *engajamento* e arte, que toma, como lugar de ação, os mecanismos de circulação.

Enviado à exposição *Information*<sup>107</sup>, o projeto de Cildo integrava uma prática conhecida como *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Nela, o artista

<sup>105</sup> Idem, p.187.

<sup>106</sup> CABO, Sheila. “Barrio: Morte da arte como totalidade”. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. p.99.

<sup>107</sup> Mostra Internacional de arte ocorrida nos meses de abril e maio de 1970 no Museu de Arte de Nova York.

utilizaria determinada mercadoria para a veiculação de diversas ideologias, apostando na própria lógica de circulação comercial. Práticas que trariam implícitas a noção de meio circulante, “como no papel moeda, e na embalagem retornável, como a garrafa de bebida.”<sup>108</sup> *Inserções em circuitos ideológicos* enviada a *Information* constava de dois projetos descritos pelo artista da seguinte forma:

*Projeto Coca-Cola*: gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

*Projeto Cédula*: gravar nas cédulas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação.



Figura 36 - Cildo Meireles. *Projeto Coca-Cola*. [registro fotográfico. Coleção do New Museum of Contemporary Art, Nova York, 1970].

<sup>108</sup> HERKENHOFF, Paulo. Ensaio. Em: *Cildo Meireles*. p. 48.

Para o catálogo da exposição Cildo Meireles escreve o texto “Cruzeiro do Sul” em que aponta a característica principal do processo:

Fazer o caminho inverso dos *ready-mades*, Atuar no universo industrial. Não mais o objeto industrial colocado no lugar da arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial.<sup>109</sup>

Também Barrio expôs uma de suas obras na *Information*,. Mais tarde, em entrevista, declara:

Eu mandei um trabalho [*Situação T/T1*, 1970], umas fotografias do registro, e eles ampliaram para 1 metro, 1,5 metro, colocaram nas paredes e também mostraram o filme de 16 mm feito em Belo Horizonte. (...) Eu não fui à exposição porque não houve interesse... nem tinha meios, nem sabia falar ‘I don’t love you’.

Parece possível entender a dificuldade que rege a compreensão do Trabalho/Processo *4 dias 4 noites* e a recusa violenta do Artista em não ter sido registrado por foto ou filme. Essa obra muito e nada tímida, se observada a partir de uma importante declaração de Barrio, poderá revelar algo mais além do que já foi mencionado anteriormente.

Eu achava que esse trabalho o “4 dias 4 noites” estava sendo captado pelo MoMA (*Information*). Então todo o processo de trabalho, digamos assim, estaria sendo transmitido para essa exposição. E isso eu nunca comentei.<sup>110</sup>

Ao tecer tal afirmação Barrio estaria elevando sua experiência ao grau máximo e possível de permanência, se verificado como ponto de interesse, apenas o canal mental aberto entre o Artista e o MoMA. Um magnetismo por Clark e Oiticica, ampliados por Barrio, de forma impensada, já que o corpo físico estaria convertido em pura reverberação sensorial. Pensamento revertido em *fragmento de ação no mundo*, tal qual os materiais verdadeiros de Rosenberg<sup>111</sup>.

Talvez aqui estivesse registrada a máxima Arte=Vida – e venha daí uma certa relutância do Artista em propor um *objeto* concluso chamado *4 dias 4 noites*, e de até mesmo descrever

<sup>109</sup> HERKENHOFF. Paulo. “Um gueto labiríntico: A Obra de Cildo Meireles” Em: Cildo Meireles. São Paulo, Cosac & Naif, s/ data. p. 48.

<sup>110</sup> Declaração de Artur Barrio em entrevista sobre o Trabalho/Processo *4 dias 4 noites*.

<sup>111</sup> Cita como exemplo, terra, pedra, madeira, carne etc.

imediatamente o *Trabalho/Processo*. E se a indistinção entre Sujeito e Objeto também aqui é um norte, talvez *Information* pudesse colorir-se como um imenso *ready-made* da instituição, tomado de assalto ao 4 dias 4 noites, vindo por um canal aberto ao pensamento e de encontro ao processo.

A lógica do Artista revela o caráter ampliado a que pretende. Informação à distância. Evocar a forma ostensiva pelas quais as coincidências afirmam seu rumo, fazem espocar aqui e ali, mesmo à distância, idéias afins. Declara Artur Barrio: “De certa maneira, o trabalho feito para o MoMA é esse, o *4 dias 4 noites*”<sup>112</sup>

## 5.2 No horizonte a mensagem escrita: *Fortaleza-Lisboa*

No catálogo sobre *Fortaleza – Lisboa* feito para a exposição que ocorrera em 2001 na Galeria Cândido Portinari, na UERJ, Barrio desenvolve um *texto* especialmente para aquela instalação. (Anexo II)

Antes de passarmos aos escritos é necessário observar as palavras de Max Ernst em *Sobre o frottage*, de 1936:

Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos, as partes escuras e as de suave penumbra, fui surpreendido pela intensificação sutil de minhas faculdades visionárias.<sup>113</sup>

Embora o conjunto desenvolvido por Barrio não se assemelhe a um desenho, não há como não percorrer tal agrupamento sem ter a sensação de que surjam massas nucleares clamando todas por imediata atenção. Um conjunto estelar que também se assume na dureza de um bloco constituído por palavras e pontos.

O movimento vocabular *trêmulo*, de lá para cá e vice-versa, é abrandado pela linearidade das margens, que lhe confere um caráter programático, como se o texto pudesse adentrar em qualquer área que lhe desse por convite a proporção. Assim, trazer Ernst para a escrita de

<sup>112</sup> Declaração de Artur Barrio em entrevista sobre o *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*.

<sup>113</sup> CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. p.434.

Barrio é deixar que as palavras surjam quase como aparições. Palavra por palavra o texto vai sendo lido no estilhaço que atrai a atenção do leitor num seu particular pulsar. A massa mais densa, que inicialmente acolhe a visão, logo é diluída pelas áreas pontilhadas que arejam o conjunto.

As idéias em palavras, muito próximas da poética Dadá (Anexo I), parecem imersas dentro dos limites estabelecidos no papel. Poesia ou o blefe, como diria Walter Benjamin, a ordem em Barrio é:

Propor uma trama que magnetize o espectador a ponto de forçá-lo recorrer a sua própria ingenuidade, trazendo-o para *dentro* do vasto e compacto jogo de palavras.

Os pontos de contato com os surrealistas e dadaístas são muitos. Além da aproximação física com a poesia optofonética de Hausmann e sonorista de Man Ray, a poética de Francis Picabia também teria lhe inspirado a utilizar a noção tanto de linguagem quanto de arte visual como sistemas de representação distintos mas relacionados; e da forma clássica e quase matemática de Kurt Schwitters, “capaz de absorver conteúdos inconvenientes tão veementes como Lessing e Goethe jamais os tinham imaginado<sup>114</sup>”.

Relacionar, aqui, linguagem e arte visual significa investir a favor de um sistema que se constrói introspectivo e particular. Cada palavra necessita de tempo, de respiração, de digestão. As idéias vão se somando liricamente, reunindo a experiência à lembrança de algumas sensações e do desencadear da memória numa singular e evidente dureza textual. Ao final, mantendo um certo afastamento do bloco de palavras, integrado quase como a assinatura do autor, Barrio propõe a seguinte frase.

\_\_\_\_\_ a linha \_\_\_\_\_ do horizonte \_\_\_\_\_ determina \_\_\_\_\_ o espaço \_\_\_\_\_

A frase é afirmativa, não há dúvida. Mas Barrio prefere fraturá-la, ampliá-la em intervalos. O que talvez lhe confira certa dúvida, quanto a sua própria horizontalidade, já que a linha também não mais remete o espectador a coisa alguma. Vista como um todo, ela pode parecer

<sup>114</sup> RICHTER, Hans. *dadá: arte e antiarte*. p.193.

reveladora das muitas incertezas do homem. Barrio pareceu compreender que a própria noção objetiva de espaço – qualificada por Panofsky e citada por Christopher Wood como “objetivação do subjetivo”<sup>115</sup> (passagem da objetividade artística para o campo fenomenal, proclamada pela linha do horizonte) – deveria ser elevada a condição imediata de *trompe-l’oeil*. Daí a própria diluição do conjunto nos convidar ao movimento de retorno à leitura. E aqui cabe aproximar instalação e texto.

À falta excessiva de uma ordenação comum e cotidiana, obcecada pela presença fantasmática da métrica tradicional. Talvez, logo de início, a sensação de sentir as palavras seja percebida a marteladas. Forma que o rasgo das paredes teria recolhido para dentro do útero, ao preferir a lisura da malha textual à visibilidade aflitiva da marca da pancada. A opção pelo destaque de algumas palavras, escritas em caixa alta, conseqüentemente estabelece sua hierarquia, diante da recusa em domar as oscilações do mar. Apropriação das palavras. Informação! Lê-se primeiro, não exatamente nessa ordem:

.....SOZINHO NO OCEANO SALGADO SEM NADA MAIS DO QUE O EU DISSOLÚVEL.....

ALTITUDE	AZIMUTE	RETA	PONTO
VAGAS	ONDULANTE		VENTO(S)

Essa frase inicial revela um corpo consciente de sua fragilidade diante da imensidão do oceano. Sujeito poético que retoma a filosofia de Merleau-Ponty, quando busca localizar-se no espaço mundano da água a partir de sua própria consciência perceptiva. Não há como priorizar um norte, mediar dia e noite. Trava-se o embate da razão e da consciência, sem denominar vencedores. As primeiras palavras não permitem quaisquer dobras – ALTITUDE, AZIMUTE, RETA, PONTO. Buscam solucionar o logro da visão a partir de eixos impossíveis para quem está dentro do mar. Metáfora de oceano que logo reconduz ao espaço fictício da Galeria Portinari, à possibilidade de instaurar o inquérito a favor da autoridade da razão. Coisa que é imediatamente levada à suspensão

<sup>115</sup> PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. p.15.

diante da devolução de palavras incertas como VAGAS, ONDULANTE, VENTO(S).

Em alguns momentos ocorre uma inexplicável sensação que o texto de Barrio poderia ser penetrado, tal qual camada de chocolate para o irresistível mergulho do dedo, mas o caráter escultórico é o da água, o de espelhar o outro sem deixar-se marcar. Por isso o texto convida ao mergulho, mas não se abre em brechas; é liso, porém penetrável; não há fissuras visíveis em sua superfície, embora isso não signifique um anteparo à introspecção.

O modo de aparição é discreto diante da experiência do olhar. A epiderme vai se revelando, lentamente, incômoda diante de sua pouca lisura. O *chão da poesia* é também o chão da galeria, aliás são todos os chãos por onde Barrio caminha: espaço ondulante sobre espaço fixo aparente, pele dada ao inverso, tal qual a ordem poética, que ao espectador só faz problematizar. Coexistência tensa e paradoxalmente pacífica desse duplo incerto: interior exterior, dentro e fora, obra e mundo, sobre ou sob as superfícies de terra, de sal grosso, de areia, de pó de café etc. Chão que permite e sustenta a linha do horizonte sob o giro a 360 , tornando-se panorama.

O *poema de Fortaleza-Lisboa* é claro diante de si mesmo. O corpo se desloca. Nada é impossível ou improvável a partir da territorialidade horizontal que antecede, acolhe e dramatiza o próprio movimento humano em sua obra. Extensão marcada no chão poético em que pretende repousar e sistematicamente transformar a experiência junto ao solo em situação limite.

Um bom exemplo estaria em *Rodapés de Carne*; quando os nacos de matéria orgânica foram comprimidos sobre os rodapés da garagem em Nice configurando-se, sob pressão, em extensão horizontal. Nada mais improvável, para um pedaço de carne, do que retomar o caminho em direção a sua própria dissolução, ver-se obrigado a “integrar” à estrutura física de uma construção.

A síntese dessa horizontalidade, no entanto, requer a ampliação do pensamento, e, para além das paredes, também os *cadernos Livros* possuem tal curvatura ao conjugar a um só tempo dois núcleos de

pensamento: como embriões de um processo e como o próprio processo. Uma certa qualidade do ser/estar que enfatiza e vincula a obra a uma espécie de verdade original.

Como exemplo dessa horizontalidade embora um tanto reservada em sua feição simbólica, *Lament for the Children*, do norte americano Carl Andre, pode ser um indício plástico dessa averbação de território, marcada pela pontuação de um sistema de pensamento lógico. Uma aproximação que toca a horizontalidade de Barrio e logo é lançada ao espaço pelo reino das filiações poéticas. É que o solo em Barrio é gerador de energia, pólo de expansão, matriz de impressão. Recusa frontal do encerramento da lógica operacional.

Isto não significa, entretanto, que tal medida aconteça no bojo de um fazer criativo inerente ao macrocosmo e estabelecido como antídoto à gratuidade. É quase um imperativo a sua poética: estabelecer modos de ação e de percepção do mundo. Talvez a frase ....SOZINHO NO OCEANO SALGADO SEM NADA MAIS DO QUE O EU DISSOLUVEL..... possa ajudar a essa compreensão. Enfim, em *Fortaleza-Lisboa a fala é convidativa*, e, sem dúvida, ficando claro que a linha do horizonte determina o espaço maior dessa leitura, cabe ao solitário navegante marcá-la como ponto focal de interesse. Horizonte, que sob a luz do panorama, faz-se reconhecer no instante do giro corporal. Algo que a superfície terrestre não pudera tomar plenamente de assalto (com raríssimas exceções), por força de sua própria geografia e natureza, e a grande cidade fizera questão de eliminar da cena.

Propõe, a obra portanto, de FORMA silenciosa, tomar.....o deslocamento físicoverbal humano..... como medida para a sua POÉTICA. Movimento .....genético que REGULA..... a nossa permanência humana sobre o solo TERRESTRE.....

Enfim, propor à LINHA DO HORIZONTE, um pacto contemporâneo: para a solidão do mar, fazer caber o giro. Para a introspecção da cidade, fazer caber a trilha.

Tragamo-na de volta.