

# 1

## Introdução

A partir de alguns aspectos da obra de Artur Barrio<sup>1</sup>, entre vistos na *performance Trabalho Processo 4 dias 4 noites*, de 1970, e nas duas instalações *Fortaleza-Lisboa*, de 2001 e 2004. Esta dissertação busca compreender o que pode ser conceituado como a poética de Barrio, no sentido literário do termo. A idéia de indistinção entre arte e vida - visível, inclusive, em sua forma de escrita, como espelha a junção de palavras como em *IdéiaSituação* – apresenta a condição intrínseca do pensamento de Barrio: a inseparabilidade entre objeto e sujeito. Da equação Arte = Vida surgem obras inusitadas que acolhem esferas específicas – literatura, artes plásticas e *performance* –, dada visão de mundo unívoca do artista.

A escolha dessas três obras pode parecer, no mínimo, aleatória, se for considerado o grande número de intervenções que Barrio desenvolveu ao longo destes trinta anos, não fossem algumas especificidades. Há algo de particular em *4 dias 4 noites* que não se vê em qualquer outro trabalho seu: a produção de uma obra fundada unicamente a partir de sua descrição poética. A *performance* em questão configura-se sinteticamente como uma *andança* solitária do artista por ruas do Rio de Janeiro. Sem registros visuais e escrita sete anos depois de sua realização, *4 dias 4 noites* torna-se refém da memória; pois a cada descrição formulada, alguns dados novos vão lhe alterando as proporções e os contornos fenomênicos. São imagens incertas atreladas à mente e à palavra de Barrio que, a todo instante, podem requisitar para si o estatuto de verdade provisória.

Por outro lado, aparentando-se distintas, as instalações chamadas *Fortaleza-Lisboa* surgem imediatamente vinculadas pelo título, que se repete como um agente provocador. A sugestão da viagem, feita e refeita pelo artista, na direção oposta tanto de sua viagem existencial – a migração do artista de origem lusa para terras brasileiras – quanto da

---

<sup>1</sup>Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes nasceu na cidade do Porto em Portugal no ano de 1945. Chegou ao Rio de Janeiro em 1955. Estudou na Escola de Belas Artes e começou a registrar seus

imigração histórica, realizada pelos colonizadores, e se traduz numa narrativa poética, fundada na própria condição instável de trânsito. Ainda mais se for incluído nesse quadro o fato de a travessia ser feita de jangada, elemento central em ambas as instalações. Para além da imediata condição familiar que evocam, estas se revelam quase humanas, acomodadas; mas, ao mesmo tempo, mantendo um diálogo com os espaços em que se instalaram.

A observação o trabalho de Barrio, revela que a escrita - em sentido *lato* – faz parte indistinta de sua poética. E isso se torna particularmente visível em seus objetos conhecidos como *cadernosLivros* criados a partir das próprias obras e/ou como parte integrante delas. Aliás, foram eles, os *cadernosLivros*, que apontaram mais incisivamente os rumos literários do Artista, já que guardaram silenciosamente as expectativas sobre os escritos, mesmo inexistentes.



Figura-1 *CadernosLivros*. 1973, 1973 1974, 1978 1978, 1978

O nome *cadernoLivro* já nos coloca de imediato um problema. Se a palavra, como aqui nos é apresentada, não faz parte do extenso rol de vocábulos da língua portuguesa, então ela só pode se constituir como uma indução poética pensada por Barrio. Se como ponto de partida for tomado o sentido literal das palavras Caderno e Livro, veremos que o Artista justapõe dois instantes do fazer *poéticoliterário*, aproximando o ato de

---

escritos desenhos em *cadernosLivros* a partir de 1966.

registrar idéias e procedimentos (Caderno) à condição de obra terminada (Livro).

Ao lançar mão de tal acomodação Barrio propõe algo inusitado ao panorama da Arte, ou seja, que os seus *cadernosLivros* deveriam ser tomados como “embriões”<sup>2</sup> de seu trabalho, e como capazes de *revelar* pensamentos e condutas, devendo, assim, ser vistos a partir dessa ótica geracional como um ponto de partida. Essa idéia, que lhe ocorreu em meados dos anos 1960, tomou tal impulso a ponto de tornar-se quase um imperativo a seu exercício poético, integrando, inclusive, de modo incondicional os espaços instalativos desenvolvidos até hoje. Esses registros reúnem conjuntos diferenciados de informações plásticas: escritos, desenhos, pinturas e colagens de materiais, que vão desde a fotografia a simples objetos coletados como, por exemplo, alguns pentes ou até mesmo cachos de seu próprio cabelo.

Antes de retomar ao tema *cadernoLivro* seria interessante buscar elos entre a ação poética de Barrio e a História da Arte. E, talvez um bom exemplo dessa ligação seja a sua própria tradição européia, e mais especificamente os movimentos dadaísta e surrealista, coloridos por ele, no entanto, a partir de sua percepção ativa diante dos aspectos socioeconômicos do Terceiro Mundo.

É fato que a tradição européia inculca nos ocidentais um orgulho por seus fazeres pictóricos e escultóricos. Ensina também que os procedimentos de desenvolvimento de tais fazeres, devem partir da exibição lenta e gradual, como em qualquer processo de criação, para a definição processual, a fim de demonstrar, de fato, refinamento técnico e raro saber. Inclusive, aparecem em livros exibições detalhadas dos diversos caminhos trilhados pelos grandes mestres. Dados capazes de revelar alguns dos contornos geniais da criação. Isso não quer dizer que toda forma de produção dependa desse ato revelador, e, muito menos, que tal atitude não seja válida. Longe disso, o próprio Barrio teria certa vez, em uma das *Fortaleza-Lisboa*, revelado seu *making-off*, a partir de um vídeo exibido durante todo o período da exposição. Importava ao Artista

---

<sup>2</sup> Depoimento de Barrio no *cadernoLivro* de 1973.

pensar a obra em si, porém integrada inexoravelmente à instalação, já que o vídeo não esclarecia propriamente os traços da obra.

Passando a reboque desse imperativo à memória da criação como mecanismo didático, como um processo esclarecedor, Barrio não estaria sozinho, não falo aqui propriamente dos surrealistas, que, aliás, cercaram-se muitas vezes de um didatismo precioso, mas da grande pintura americana, desenvolvida em meados do século XX e conhecida sob o nome de expressionismo abstrato. Nele estariam visíveis os contornos do desenlace com a modelar tradição europeia, aparente na própria conduta operacional do grupo (se é que houve propriamente um movimento, uma coesão) em que Jackson Pollock e seu abandonar-se no ato de pintar – para fazer aflorar os impulsos vitais e assim, reconhecer, sentir a própria revelação do instante de criação- é o exemplo mais contundente dessa atitude.

A coerência operacional do discurso plástico de tais artistas não poderia ter sido mais clara, já que não seria difícil perceber, a partir das palavras do próprio Pollock de *pintar dentro da sua pintura*, que seus mecanismos de criação estariam associados à construção de um novo referencial de arte, uma imposição quase arquitetônica por que passara sua poética pollockiana ao ser levantada literalmente da horizontalidade do solo. É como se a construção de uma forma de “pintura tipicamente americana”<sup>3</sup> surgisse da conquista da própria territorialidade da tela agigantada. Diferente de um Picasso ou Matisse que, como bons europeus, já partiriam das paredes e dos cavaletes, Pollock teve que abrir mão dos pincéis, cuidando, porém, que sua formulação não ofendesse, mas fundasse uma nova tradição.

Os *cadernosLivros* de anotações de Barrio são mais tímidos em seus formatos, assemelhando-se às pequenas cadernetas de anotações que acompanharam os muitos comerciantes portugueses ao Brasil. Tais cadernetas devolveriam à lembrança alguns registros acerca de créditos e dívidas, afirmando a necessidade imperativa de um sistema de controle da própria memória, o que em Barrio se tornaria um importante *objetoproblema*, fundamental para sua poesia, uma vez que

*cadernosLivros*, tal qual o vídeo sobre o *making-off*, não seriam propriamente materiais esclarecedores da literariedade da sua criação, mas, antes, obras em si, capazes de esgarçar, muitas vezes, quaisquer entendimentos acerca de um encadeamento processual lógico, no sentido tradicional que a expressão sugere.

Desenvolvidas em 2001 e em 2004 as obras intituladas *Fortaleza - Lisboa* fazem parte de uma etapa recente da obra de Barrio e se fundamentam em diálogos muito específicos com o arranjo físico dos lugares em que foram instaladas. Mas, além do comprometimento específico com o local, aparece uma relação nova com o mundo, que se desenrola como uma espécie superior de aceitação do espaço, e seus limites e circunstâncias, religando a travessia apresentada com a antiga sabedoria dos viajantes marítimos, que aparece descrita na primeira de suas versões: a linha do horizonte determina o espaço. Uma resignação poética à percepção contemporânea de que, ao proclamarem a união Arte-Vida, os artistas se arriscam a, ampliar os contornos da Arte e limitar a dimensão poética da Vida. Adensar o sentido poético da existência parece ponto de partida essencial para quem, fundindo artista e obra, opta pelo uso de uma só palavra: SubjetivoObjetivo.

---

<sup>3</sup> Expressão popularizada por Clement Grenberg.