

O TRABALHO DO ANTÓNIO BARROS: UMA REFLEXÃO SOBRE AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E O EXERCÍCIO DA MEMÓRIA¹

João Sousa Cardoso

Escrever sobre um homem discreto e um criador de formas tão discretamente heterogéneas como o António Barros, é uma empresa exigente e arriscada. A dificuldade de uma reflexão crítica fundamentada sobre o seu trabalho agrava-se ainda se considerarmos duas circunstâncias particulares, que muito contribuíram para a reserva que caracteriza esta obra: por um lado, o início da actividade artística do António Barros coincide com a viragem da década de 70 para a década de 80, num contexto duma profunda reavaliação dos parâmetros disciplinares no campo das artes plásticas; por outro lado, uma parte relevante da produção do artista, pela natureza efémera das acções mas também pela estreiteza do espaço da recepção crítica em Portugal, deixou, em mais de trintas anos de actividade, um rasto material e documental diminuto.

O conjunto destes obstáculos faz-nos, pois, compreender que talvez não seja na revisão pela história da arte (dependente do documento) ou na exposição museológica (subordinada ao objecto), que se realiza hoje a transmissão de uma parte relevante da criação contemporânea. Como as vanguardas anteviram há meio século. Talvez. Vamos por partes.

1. O luto

O António Barros principia uma actividade artística, numa altura em que o movimento social desencadeado pela revolução de 1974, em Portugal, havia já sido reconduzido à conformidade da ordem civil.

Nesta conjuntura sociológica, as formas estéticas que vinham sendo, desde os anos 60, encorajadas pelo desejo colectivo da revolução, cedo desmobilizarão, uma vez instalado o regime democrático, anunciando doravante o esgotamento de muitos dos seus pressupostos teóricos e metodológicos. Ainda assim, ou justamente pelo sentimento de se viverem os últimos dias desse período histórico, a actividade criativa dos artistas portugueses foi particularmente vigorosa nos derradeiros anos da década de 70, intensamente empenhada nos valores da colectividade e na soberania da experimentação.

Ernesto de Sousa escrevia, num texto sobre o *Fluxus*, em 1978, por ocasião da morte de George Maciunas, fundador do movimento: “De certo modo, todo o mundo foi abrasado pelas invenções e intuições dos anos 60, e ainda hoje vai ardendo (mesmo que seja em combustão lenta) desse fôlego radical. Maio 68 e Abril 74 são da mesma fogueira. E continuam sendo. Nós, por exemplo, estamos vivendo com violência apenas disfarçada o final desta maravilha: dar novos mundos ao mundo.”² Neste contexto, a celebrada *Alternativa Zero*, por iniciativa do mesmo Ernesto de Sousa, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, em 1977, e as duas edições da *SACOM – Semana de Arte Contemporânea de Malpartida*, em Cáceres (Espanha), sob o impulso do alemão Wolf Wostell, em 1978 e 1979, representam os encontros artísticos de maior relevância, nesse tempo posterior à revolução e imediatamente

¹ Este texto, de 2009, é parte integrante do projecto-livro "Uma Luva na Língua" [em preparação].

² Ernesto de Sousa, « Fluxus », *Opção*, Lisboa, 16 de Agosto de 1978.

anterior ao início do desmantelamento das “neo-vanguardas” no nosso país.

O jovem António Barros tomou parte activa tanto na *Alternativa Zero* como nos encontros de Malpartida, a cuja segunda edição aconteceu uma verdadeira embaixada de artistas lusos. A energia comunitária animada por tais projectos (indissociável do vivo entusiasmo pelo fim da guerra colonial, pela deposição da ditadura e pela novidade da liberdade política e social, entre os povos peninsulares) tem ilustração em acções tão descomplexadas como, por exemplo, uma sessão de “comidas portuguesas” preparada pelos artistas do país, na SACOM 2. Lembro-me da descrição que o António Barros nos ofereceu, na noite de apresentação de Malpartida, nos *Encontros em torno de Ernesto de Sousa*³, que organizei na Caldeira 213 (Porto), em Novembro de 2000, enquanto projectava uma selecção de diapositivos. Recordou, nessa ocasião, as actividades, programadas e improvisadas, entre a experimentação dos artistas de vanguarda e os saberes tradicionais da população local, ao longo de uma semana de vida e de labor, onde a comunhão criativa que aí descobriu, despertou nele o sentimento de uma “verdadeira família”.

Os primeiros trabalhos do António Barros datam deste período e testemunham ainda empenho nos debates abertos pela revolução de Abril. Mas esses trabalhos inaugurais são já o produto da consciência do fim da revolução e um comentário austero ao conformismo que se abatia sobre a sociedade portuguesa. Os trabalhos da década de 1980, nomeadamente *Sociológica*, de 1982 (onde a categoria “arte sociológica” é progressivamente substituída pela imputação “só lógica”), e *Autista*, de 1985 (onde o imperceptível desvio de uma letra é capaz de inverter o “artista” em “autista”), elaboram uma crítica ácida e sumária do novo regime ideológico e cultural português, em que a figura do criador individual é socialmente reabilitada e os pressupostos do trabalho criativo se tornam indissociáveis das instituições nacionais e das leis do mercado da arte.

O trabalho do António Barros surge, pois, da agonia das ideias da revolução, só se compreendendo na relação a um só tempo circunspecta, tensa e poética que soube manter com a evolução política do país. A economia do gesto, o lastro do apagamento e a busca da página branca ou do silêncio primordial que percorrem esta obra plástica entretencem um diálogo discreto e agudo com o desmoronamento de parte das aspirações revolucionárias, tanto quanto com aquilo em que o Portugal democrático foi transformando, no desfiar do tempo, a memória da libertação do seu povo. Talvez as imagens dessa percepção, só nos pudessem chegar pela perspectiva desimpedida do migrante insular, estabelecido à distância justa da meia colina (no caso, a meio caminho entre o Porto e Lisboa), que o António Barros também é. Talvez. E provavelmente, também aí encontremos explicação para os períodos de retraimento do António Barros, relativamente ao contexto das artes plásticas em estrito senso, crescentemente profissionalizado e competitivo, nos últimos vinte anos.

É por esta relação matricial entre a obra e o esboroamento da energia revolucionária, que o António Barros reconhece no trabalho plástico que desenvolveu uma qualidade essencialmente funerária. Provam-no os elementos destituídos da sua utilidade prática (como o sapato de *Formar*, os óculos de *Verdade*, a colher de *Autista*, a mala de *aMorte* ou o carro abandonado de *GerAcção*) e as figuras tumulares em trabalhos mais recentes, acompanhadas da constância do preto e do branco. É, pois, a elaboração de um luto pelo fim da revolução que aí toma forma, embebido da melancolia dos românticos. E ocorrem-me à memória as *Truites* do Gustave Courbet, telas (“realistas” dita a história da arte) pintadas cem anos antes, no rescaldo da

³ *Encontros em torno de Ernesto de Sousa* : ciclo de conversas dedicado ao trabalho de Ernesto de Sousa, numa regularidade semanal, realizado na Caldeira 213, no Porto, entre Outubro e Dezembro de 2000. Intervieram, entre outros, Alberto Carneiro, Fernando Calhau, Eduarda Dionísio, Leonel Moura, Miguel Wandschneider, Miguel Leal, António Barros, Isabel Alves, Saguenail e Regina Guimarães.

Comuna de Paris, mas prenhes da mesma gravidade violenta e lúgubre dos trabalhos do António Barros.

A motivação que o *Fluxus* pretendia ver estendida a todas as dimensões da vida pessoal e colectiva, nas sociedades industriais do pós-guerra, foi acolhida no trabalho do António Barros – sem que isso diminua a partilha das convicções profundas com o movimento de George Maciunas –, como um texto que teria de arrastar também consigo o sentimento da ruína da explosão imaginativa, verbal e sensual ateadada pela revolução. E, naturalmente, comportar uma reflexão sobre as formas do desejo incumprido.

A essa mesma insatisfação assistimos perante o declarado desvio do António Barros, a dado momento, na direcção dos fazeres teatrais, perseguindo o continuado interesse pela performance e pelo trabalho colectivo e procurando aí o que o campo estrito das artes plásticas não podia já, na segunda metade dos anos 80 e ao longo dos anos 90, em Portugal, satisfazer.

Tanto nos trabalhos de poesia visual da década de 70 (onde o poema *Escravos* de 1976, descrevendo a regressão da palavra “cravos” à palavra “escravos” é o testemunho inclemente de um tempo histórico) como nas artes cénicas, onde a experimentação interdisciplinar do colectivo *arexploratóriodasartes* proporcionou uma meditação sobre os temas do amor e da morte, de singularíssima liberdade formal e contenção expressiva (*Ariel*, a partir do livro homónimo de Sylvia Plath, no Museu da Ciência e da Técnica, em Coimbra, em 2003; e, sobretudo, *A[r]ma-me*, a partir de textos de Rainer Maria Rilke, apresentado no antigo refeitório do Mosteiro de Santa Cruz, também em Coimbra, em 2002), compreendemos que o luto pelo fim da revolução e a nostalgia da expansão amorosa são as faces da moeda que fez e faz a qualidade funerária da obra do António Barros.

2. O transitório

Sabemos que a questão da posteridade foi geralmente minorizada pelos artistas das décadas de 60 e 70, então ocupados pela acção efémera no tempo presente, de acordo com o primado do “aqui e agora”, insistentemente reivindicado pelo *Fluxus*. O investimento nas qualidades do estar em conjunto e o entendimento do convívio como uma forma estética *per se* (desenvolvendo-se no renovo, na complexidade e na surpresa) sobrepuseram-se à preocupação do registo sistemático e à providência do arquivo das acções que se multiplicaram nesse tempo.

Nesta medida, o que hoje os museus de arte abrigam nas suas colecções relativamente à actividade criativa dos anos 60 e 70 (mesmo tendo o museu redefinido o seu campo de actuação, na imediata sequência da agitação artística e política daquelas décadas), não deixa de denotar, em muitos casos, uma redução mais ou menos irreflectida do que então tomou forma. Ou seja, facilmente aí descobrimos uma versão truncada das actividades de experimentação em que os artistas se envolveram à época e nas quais a sociabilidade, o estético e o lúdico voluntariamente se baralhavam, a hierarquia entre o processo e o objecto era programaticamente invertida, a distinção entre o profissional e o amador se pretendia abolida, a arte e a vida se desejavam em sinonímia.

O que subsistiu em termos físicos e nos permite, hoje, a fruição e o estudo imediatos da obra do António Barros são fundamentalmente os trabalhos de poesia visual e os objectos poéticos ou transitivos, desenvolvidos desde 1976. É a colecção de tais artefactos (e das situações em que alguns deles se instalam) que o Museu de Arte Contemporânea Fortaleza de São Tiago, no Funchal, reorganizou e expôs, em

2008, no âmbito de um projecto global dedicado ao visualismo português.

Contudo, julgamos imperioso questionar o núcleo desses objectos – que constitui a parte mais tangível (e institucionalmente reconhecida⁴) do trabalho do António Barros –, não como um conjunto autónomo de trabalhos, mas nas relações que ele mantém com um número importante de realizações efémeras, de acções performativas e de colaborações plásticas, nomeadamente no teatro, pela mão do artista e que constituem uma dimensão fundamental desta obra.

Estamos cientes que propor esta perspectiva de abordagem e colocarmos o problema específico desta correspondência, implica encararmos também o problema da construção das narrativas e o das práticas museológicas. Porque os trabalhos convocados, graças à indefinição disciplinar e, sobretudo, à vocação transitória que os caracteriza, oferecem uma superior resistência à recuperação institucional. Mais ainda quando a recepção crítica produzida em torno desses trabalhos e a documentação histórica (frequentemente cingida a descrições do próprio autor) que deles subsiste, se nos revelam manifestamente escassas.

Seria importante articular o estudo dos poemas visuais e dos objectos transitivos com uma atenção voltada sobre experiências polimorfas como, por exemplo, a acção *Multi/ecos*. Trata-se de um trabalho do António Barros e do Silvestre Pestana, subtítulo “para uma exploração cénica da poesia visual”, no cruzamento do texto, do vídeo e da performance. *Multi/ecos* procurava a inclusão do espectador num evento que se propunha “conjuguar as potencialidades duma arte de hoje para um teatro de hoje” ou ainda “um tempo novo para um teatro novo”⁵, tendo sido apresentado no Teatro Estúdio do CITAC, em Coimbra, em 1978.

Mas também seria importante uma reflexão aprofundada sobre o constante trabalho desenvolvido pelo colectivo *Artitude:01*, na primeira metade da década de 80, onde o António Barros foi, com a Isabel Carlos e entre outros, um dos elementos-chave. O grupo realizou, num prolongamento insolente e solitário das experiências das neo-vanguardas (num contexto duplamente adverso: histórico e regional), iniciativas tão relevantes, como uma “revista-objecto” em forma de sapato e páginas que são palmilhas (publicação *Artitude 0*, 1981); uma “revista-ambiente”, montada na Galeria Diferença, em Lisboa (publicação *Artitude 1*, 1982), onde “as suas paredes, o próprio chão e mesmo os trajes dos operadores funcionaram como páginas da revista”⁶; uma “revista-operação” no Teatro Estúdio do CITAC, em Coimbra (1983); uma “revista-multimédia” realizada nas margens do Rio Minho (Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, 1984); uma “revista urbana” que interveio no tecido da cidade de Coimbra (1984); e uma “revista comportamento”, concebida para a Perform’arte – 1º Encontro Nacional de Performance, em Torres Vedras (1985). E, nesse contexto ainda, apontamos a actividade continuada do colectivo *Projectos e Progestos*, sediada no Teatro Estúdio do CITAC, entre 1980 e 1985. Mas também, e mais recentemente, o arriscado trabalho de experimentação em torno do texto e das formas teatrais, desenvolvido pelo grupo supracitado *arexploratoriodasartes*, desde 2001, em Coimbra.

O que pode significar, assim, esta crise de documentação relativa à parte mais insubordinada – em termos materiais mas também de circunscrição disciplinar – da

⁴ A este propósito, transcrevo um comentário escrito do António Barros à exposição colectiva *Poesia Experimental Portuguesa na colecção do Museu de Serralves*, nos Paços da Cultura, em S. João da Madeira, mostra patente entre 22 de Março e 10 de Maio de 2009, que integrou trabalhos do artista: « Apenas três trabalhos de uma constelação de quinze que integram a colecção, colhidos a uma série temporal que chegou a reunir cerca de 30 peças, nos anos setenta. Mas que dizer destes objectos? Ou melhor, da facturação dos meus textos agora na doca da poesia experimental portuguesa? » (António Barros, *Objectos da amargura e do medo*, 2009). Julgo que o comentário confirma o problema da redução da obra artística, pela via da instituição museológica, uma questão de que trato a seguir.

⁵ António Barros, texto de apresentação de *multi-ecos*, in *Arte Opinião*, 1978.

⁶ António Barros, *Poemartitudes : O poema como attitude*, 1999.

obra plástica e cívica do António Barros? E que novidade cultural traz a consciência da manifesta dificuldade institucional, no que respeita ao estudo retrospectivo e à leitura actualizada de uma obra descontínua, multiforme e avara em informações como a do António Barros? Que novos modos de levantamento, interpretação, transmissão e desenvolvimento urgem face a experiências estéticas e sociais, em cujos objectos se veio a fixar uma versão perigosamente fragmentária da história, se mantivermos a ambição de empreender, hoje, uma releitura exigente das realizações em que o António Barros investiu?

Antes de mais, ajudar-nos-ia encarar os objectos, que o António Barros significativamente chamou de “transitivos”, na sua precariedade fundamental. O que o António Barros, no papel de “operador estético” ou “artor”, pretendeu através deles foi sistematicamente *libertar os objectos do quotidiano e libertar a arte do artístico*. E um empreendimento criativo de tamanha aspiração é indissociável de um conjunto de noções que pautaram e pautam o percurso acidentado do António Barros: uma arte de atitudes (“artitudes”), a equivalência herdada de Joseph Beuys entre o trabalho artístico e uma “plástica social” em processo e o compromisso *cidadanizante* baseado na *pró-vocação*. É significativa esta aliança numa cidade como Coimbra que sempre alimentou uma extraordinária tensão social entre a ortodoxia e as artes, e que o título de uma colectiva no CAPC – “Nossa Coimbra deles” – traduz de maneira feliz.

Sabemos que muita da produção artística das gerações das décadas de 60 e 70 não resistiu a ser institucionalmente reconduzida a uma versão estabilizada e concordante com os critérios de uma estética eminentemente objectivista. Mas, a fase de transição política e cultural em que a actividade artística do António Barros nasce, a distância que o autor conservou em relação às mutações mais circunstanciais do contexto das artes plásticas, a reserva em que a obra se manteve durante largos anos e a procura – que a animou até hoje – de novas formas de criação estética e cívica, fazem-na aparecer-nos como um território novo que convida a um novo olhar.

Perante um trabalho tão heterogéneo como o do António Barros, em vez da museificação dos objectos poéticos, o rasto tangível de uma obra mais vasta, apostemos em extrai-los à patrimonialização instantânea e em actualizar a energia revoltosa que se lhes encontra na origem e de que eles são o vivo transporte. Em alternativa a uma abordagem histórica que tende a substancializar os objectos transitivos, proponho uma reflexão séria, desejante e livre do conjunto da obra e, particularmente, a iniciativa que permita ver esses objectos multiplicados e transitáveis (i.e., manipuláveis, em acção), devolvidos ao contexto complexo do luto e da comunhão. Só assim eles nos permitirão reviver uma “beleza dinâmica e circulatória”⁷ de que são o testemunho material, contra a mumificação do gesto criativo, constrangido pelas condições de armazenamento e de distribuição dum saber que o século passado instituiu socialmente como específico e autónomo. E isso obriga-nos hoje, em Portugal, no rescaldo dos modernismos e das suas vanguardas, a reconsiderar as noções de obra, de memória e de transmissão cultural, escolhendo as que melhor nos servem.

3. O transmissivo

Tive a oportunidade de conhecer o António Barros, quando, há dez anos, aceitou generosamente participar em *Eu, tu, tudo, todos*, uma pequena exposição de jovens artistas, na Galeria Canvas, no Porto. A concepção cénica do espaço, para que convidámos o António Barros, deveria, a um só tempo, romper o campo visual do “white cube”, reinterpretar os trabalhos individuais e animar uma leitura de conjunto da

⁷ Bruno-Nassim Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2000, pp. 198-199.

mostra. O António Barros respondeu ao desafio com o engenho da capacidade criativa: através de uma operação sumária (intervindo exclusivamente no revestimento das paredes e do pavimento da galeria) e do recurso a materiais económicos (algodão, ardósia, caruma, óleo e cimento), ofereceu-nos uma arquitectura efémera que transformou o espaço expositivo numa sequência de campos sensoriais (em relação com os trabalhos apresentados) com que o espectador se confrontava, no curso da exposição. Um impressionante trabalho de dramaturgia do espaço, rigoroso e sensual, como esperávamos.

Mas o António Barros surpreendeu-nos mais: surpreendeu-nos pelo excepcional espírito de curiosidade. Na posse da planta, das memórias descritivas e dos desenhos relativos aos projectos que integrariam a mostra, o António Barros propôs-se tomar o tempo necessário a uma série informal de encontros pessoais com os artistas (o que lhe valeu sucessivas deslocações de Coimbra ao Porto) e conhecer, de viva voz, o trabalho de cada um. A disponibilidade do António Barros e o espanto dos jovens recém-formados perante um artista de outra geração, quase secreto, empenhado em conhecer e conversar, marcaram-nos a muitos de nós.

No ano seguinte, em 2000, o António Barros comissariou o ambicioso projecto *Alquimias*, em Coimbra. O programa, com base numa reflexão entre as artes, os cuidados e a transformação social (ainda na senda de Joseph Beuys), propunha-se contribuir para a reunião de várias gerações de artistas, integrando uma retrospectiva dedicada à obra do Alberto Carneiro, um conjunto de intervenções localizadas no Rio Mondego por três artistas associados às gerações mais recentes (Pedro Proença, António Olaio e Miguel Palma, num programa intitulado “Mãos dançam no teatro da Água”), uma encomenda ao escultor Rui Chafes destinada a um espaço público da cidade de Coimbra e uma grande mostra denominada “Tempo de afirmação para jovens criadores”, combinando as formas do convite dirigido e as inscrições abertas à participação. O texto introdutório do António Barros⁸ no catálogo de *Alquimias* previa a continuidade desses “encontros de arte”, na forma de Bienal. Não houve continuidade.

Diante de tudo isto (as ligações que reatam com a memória e os desacertos que a dispensam) somos lembrados, enfim, que o património são afinal os vivos e os encontros vividos. Nos anos 60, o “operador estético”, o “artor” ou o artista (como se queira chamar-lhe e sabendo que não são sinónimos) dispensavam os intermediários e queriam-se, como reivindicava John Cage, “obscurantistas”, excluídos às leis e às categorias. Contra os muros da razão (que também colocaram a sua pedra sobre os repetidos excessos da revolução portuguesa), o António Barros sempre defendeu que “não há poesia: há situações poéticas; não há poetas: há vivências poéticas.” E, justamente por esse motivo, há trinta anos que o António Barros lança o “alerta aos caminhos perigosos dos idosos entendedores de Poesias” e afirma, de Coimbra (ou do Atlântico?): “cultivo os meus sonhos verdes... E teimo o diálogo que o Presente nos recusa.”⁹

Compreendemos, hoje, que a energia dessa herança é actual e se encontra – não necessariamente categorizada nos compêndios nem nos museus, apoiados numa versão ocupada, linear e pedagógica da história – mas nos fenómenos transitivos que são as narrativas colectivas, o labor criativo, a convivialidade e a vida que passa mas que se realiza entre os homens.

Há algum tempo atrás, o António Barros congratulava-se com os mais jovens que, no lugar dos “novos silêncios” instalados entre nós (de que versou a acção do artista, na Perform’arte, em Torres Vedras, em 1985), fazem hoje surgir as “novas fogueiras”, das artes volvidas a pretextos de encontro. Fazendo talvez ressurgir a tal

⁸ António Barros, *Alquimias – dos Pensamentos das Artes*, Associação Nacional de Farmácias, Coimbra, 2000, pp. 8-11.

⁹ António Barros, “Memórias verdes de um percurso”, 1982.

“artitude”, uma expressão dos idos anos 70 para a vivência colectiva e as sensações multiplicadas através da experiência estética, de que o António Barros continua a servir-se. Por isso, como escrevia o António Barros, numa das suas “esculturas vivas”¹⁰, “a cultura é um pretexto. O verdadeiro texto circunscreve-se no exercício da vivência. E se a vivência é poética, aí o texto é monumento, desperdício da própria vida.” Talvez seja nesta experiência comum que radica a realização mais acabada e a mais fecunda da matéria transitiva que é a memória. Talvez.

A escassez dos elementos históricos relativos aos trabalhos mais indisciplinados de uma geração de artistas na sua globalidade e à obra do António Barros em particular (recorde-se que a performance ou a “escultura viva” é uma arte de comportamento e uma arte comprometida com os referentes da sociedade de um tempo, uma arte situacionista num corpo actuante, que não tem por que lamentar não ter um punhado de fotografias e vídeos de registo), não deve ser dissociada da impertinente deambulação por outros campos disciplinares onde a criação colectiva permaneceu vivaz, da progressiva rarefacção da produção de objectos e de uma arte da reserva que continua a aspirar por um outro país, que se há-de entretecer no exercício da proximidade. Há trinta anos que o António Barros contribui, pelo trabalho e pelo modo de trabalhar, para essa mudança.

São obras de transição e obras que interpõem uma dificuldade acrescida em serem acomodadas em categorias e distribuídas nas páginas da história que nos podem servir hoje – período de crise e de evidente transição cultural – como matéria de memória, de encorajamento e de profunda simpatia.

¹⁰ *Fascínio – Projecto em propósito – Procura do termo final*, de António Barros, com Artitude:01, revista-ambiente apresentada na Galeria Diferença, Lisboa, 1982.