

PRETO + BRANCO = ENCONTRO

APONTAMENTOS SOBRE O TRABALHO DE ANTÓNIO BARROS

1.

Quando, em 1976, António Barros realiza a sua primeira exposição, *Gritos da Angústia e do Sarcasmo*, na Galeria Diferença, em Lisboa (exposição que voltaria a ser apresentada, nesse mesmo ano, na Galeria do CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), a Poesia Experimental Portuguesa – sem dúvida, um dos principais referentes artísticos e teóricos do autor – havia já entrado num período de estabilização. Rever, contrariar, ritualizar, agir – “no princípio era a acção” –, tinha de ser um encargo *geracional*, a exigência ética de se opor ao fim.

Não constituindo um movimento organizado como tal, por Poesia Experimental Portuguesa entenderemos a designação genérica de um fenómeno de pesquisa transdisciplinar que se localiza no cruzamento da escrita com as artes visuais e que engloba diferentes manifestações individuais e de grupo, bem como uma multiplicidade de objectos, de práticas e de programas poéticos. Versão portuguesa de uma pesquisa literária e estética que se desenvolve, internacionalmente e de modo sistemático, desde os finais dos anos 1950, a poesia experimental seria, a partir do princípio da década seguinte, o ponto de convergência e de discussão de um conjunto de autores nacionais, oriundos, na sua grande maioria, da literatura.

Reclamando a herança transgressiva das primeiras vanguardas, especialmente de Dada, elegendo por referentes autores como Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti, Ezra Pound, James Joyce e E. E. Cummings, os poetas experimentais portugueses dialogam, em maior ou menor grau, com algumas das principais frentes da poesia concreta (e pós-concreta), polarizadas entre as investigações “constelacionais” de Eugen Gomringer – que publica, em 1954, o manifesto «*vom vers zur constellation*» (do verso à constelação), onde defende a concisão poética e a distribuição funcional de formas restritas e abreviadas de caracteres linguísticos no espaço físico da página –, as proposições do grupo *Noigandres* – colectivo formado no Brasil, em 1952, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos que, mantendo uma relação particularmente próxima com os autores lusitanos, advoga a mesma contenção formal, publicando, em 1958, o «*plano-piloto para poesia concreta*», documento onde se define a nova poesia como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” –, e a tentativa de unificação levada a cabo pelo francês Pierre Garnier que, em 1963, visando congregar as poéticas experimentais sob a designação comum de “*Spatialisme*”, apresenta para subscrição a «*Position I du Mouvement International*», manifesto que, em Portugal, seria assinado por Ernesto Melo e Castro.

Trate-se de poesia *constelacional*, *concreta* ou *espacial*, o que se verifica nestes primeiros anos é uma mesma vontade de ruptura face às concepções metafísicas da linguagem (ao aristotelismo dominante) e uma idêntica orientação para a exploração da materialidade e do polimorfismo da palavra, encarada na sua tridimensionalidade *verbi-voco-visual*, de acordo com a expressão joyciana, volumetria que se ergue contra a transparência do material linguístico, contra o seu imediatismo e instrumentalização ideológica, para desse modo demonstrar a complexidade (e a perversidade) da produção significativa. Mantendo uma grande proximidade com o estruturalismo, a semiótica e a teoria da comunicação, estas pesquisas identificam na subjectividade e no lirismo dois alvos a abater, perseguindo em contrapartida um horizonte de objectivação que consubstancia poética e cientificidade, que torna a criação e a teorização nas duas faces de uma mesma moeda. Essa

é, de resto, a premissa que justifica o epíteto “experimental”: o poeta deve desprezar musas e elegias, desintoxicar-se de todos os arrebatamentos sentimentistas e distanciar-se do expressionismo para se aproximar, no sentido inverso, de uma concepção da poesia como investigação: como produção de fenómenos que, não deixando de ser estéticos e actuantes no seu contexto social e histórico, são objectos linguísticos rigorosamente observáveis e teorizáveis. A razão eclipsa a emoção; a poesia apresenta-se, nesta perspectiva, como um “modelo aberto de linguagem”.

Em Portugal, o experimentalismo poético – entendido na sua relação com as artes visuais e no sentido mais abrangente da expressão –, desenvolver-se-ia, em termos periodológicos, ao longo de quatro fases distintas. Se as fronteiras que separam estes quatro períodos são porosas e, nalguns casos, difíceis de fixar rigorosamente, é possível, no entanto, identificar as tendências que os caracterizam, distinguindo as direcções para que vai pendendo a produção (artística e teórica), os meios de actuação que vão sendo privilegiados, os agentes que as protagonizam e os contextos políticos em que acções têm lugar.

A primeira dessas fases, correspondente ao período que vai de 1960 a 1970, pode ser definida como o momento de emergência da problemática experimental e de criação de uma dinâmica de grupo. Como todas as tentativas levadas a cabo, entre 1964 e 1967, para reunir consensos em torno de um manifesto fracassaram, a pesquisa começa por centrar-se em torno de algumas publicações colectivas que, apesar do seu carácter efémero (nenhuma passaria do segundo número: *Orpheu*, que era, a vários títulos, o modelo mais imediato, sê-lo-ia também nesse ponto), constituiriam não só um dos principais veículos de troca, discussão e, sobretudo de divulgação e afirmação de uma nova maneira de entender a criação poética, como ainda o crivo através do qual se foi aferindo a coesão possível em torno de um campo transversal de questões e de vontades de agir publicamente em conjunto. Da primeira destas revistas, *Poesia Experimental* (o título da publicação confirma, desde logo, a designação pela qual o grupo ficaria conhecido), seriam impressos dois números, um em 1964 (que coligia poemas da dita “1.ª geração experimental”¹) e o outro em 1966 (que, além de contar com um conjunto mais alargado de participações, apresentava uma primeira antologia de poetas estrangeiros – brasileiros, franceses e britânicos –, representativos das principais orientações do experimentalismo internacional).

Seguir-se-iam outras publicações, como *Operação*, de que saíam igualmente dois números, publicados em simultâneo, em 1967 (o primeiro, compilando uma colecção de poemas-cartazes de vários autores, na sua maioria reincidentes; o segundo, dedicado à teorização/criação “experimental”, inteiramente preenchido por «Estruturas Poéticas», texto conceptual de Ana Hatherly) – um e outro votados à afirmação do acto criador numa perspectiva estruturalista –, bem como o segundo número da revista *Hidra*, apresentado em 1969 e dedicado, desta vez, às experiências objectuais (poemas-objectos), tendentes a uma pansemiotização de molde barthesiano. A completar a revisão das publicações colectivas deste período há ainda a referir outros “canais” de divulgação que foram os suplementos especiais publicados em periódicos, no *Jornal do Fundão* (24/01/1965) e no *Jornal ABC*, de Angola (13/07/1966); como, ainda, as inúmeras colaborações com o brasileiro *Suplemento Literário de Minas Gerais* (a partir de 1963 e, sobretudo entre 1966 e 1972) – edições que visaram a promoção do experimentalismo poético português, ou que permitiram, no último dos casos, contornar impedimentos políticos, tornando públicos muitos textos que haviam sido censurados pelo regime salazarista.

Para além das várias publicações colectivas – a que se soma, no âmbito das edições impressas, uma considerável heterogeneidade de pesquisas individuais, algumas delas reunidas na «Colecção Pedras Brancas» –, os poetas-artistas aliados em torno das poéticas

¹ A expressão é de Ernesto Melo e Castro, ver *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, pp. 17-19.

experimentais colocam em prática, ainda durante a década de 1960, uma grande diversidade doutros dispositivos de apresentação (que reformulariam, poriam em crise ou recusariam o formato consolidado do “livro”), ensaiando meios tão diferentes como a exposição – as colectivas *Visopoemas* e *Orfotonias* (ambas em 1965) e as individuais *Poemas Cinéticos* (1966), de Ernesto Melo e Castro, e *Anagramas* (1967), de Ana Hatherly – o *happening* e a *performance* – *Concerto e Audição Pictórica*, em 1965, no âmbito de *Visopoemas* (e que seria um dos primeiros *happenings* concebidos e realizado em Portugal), e *Conferência-Objecto, performance* realizada em 1967, aquando do lançamento de *Operação 1 e 2* –, os objectos manipuláveis – correspondentes aos já referidos poemas cinéticos de Melo e Castro –, ou, ainda, as imagens em movimento – nomeadamente *Lírica do Objecto* (1962), primeiro filme-poema de Ernesto Melo e Castro, a que se seguiriam *Triangle Quadriopen* e *Círculos* (filmes realizados em 1965), bem como *Roda Lume [Fogo]* que, em 1969, seria o primeiro videopoema realizado em Portugal, pelo mesmo autor.

Ernesto Melo e Castro é, sem dúvida, o principal impulsionador do experimentalismo poético nesta primeira fase, com ele colaborando Ana Hatherly, António Aragão e Herberto Helder, dois dos pioneiros que haviam organizado *Poesia Experimental – 1* (o segundo abandonaria o “grupo” em 1965, depois da exposição *Visopoemas*), Salette Tavares, José-Alberto Marques e Abílio-José Santos, entre outros. Paralelamente à pesquisa estética que, neste período, se caracteriza por um particular fôlego no que toca à destabilização de modelos literários e artísticos normalizados e à abertura de novas vias de entendimento do poético (conceito que, como vimos, é entendido e praticado como sinónimo de *experimentação* e de *invenção*), esta primeira década seria igualmente marcada pelas propostas de enquadramento e teorização das pesquisas desenvolvidas. Embora autores como Ana Hatherly e António Aragão tenham produzidos ensaios importantes para a compreensão do experimentalismo em Portugal, Ernesto Melo e Castro é, também a este nível, a referência fundamental, com particular destaque para obras como *A Proposição 2.01 – Poesia Experimental* (1965) e *Ver Ter Ser* (1968), textos fundadores que, além de produzirem uma leitura e uma contextualização da prática experimental, podem, de algum modo, ser considerados como substitutos do manifesto que nunca chegou a existir.

A segunda fase do experimentalismo corresponde, grosso modo, à década de 1970. Neste segundo período assistir-se-á, por um lado, à radicalização das propostas de espacialização e de intervenção directa que caracterizavam já a primeira fase, iniciando-se, por outro, um processo de revisão histórica e crítica do que foram as principais realizações desses vinte anos que culminaria na institucionalização do fenómeno, na estabilização da “ruptura” e na desagregação definitiva do que, até aí, fora sendo o primeiro colectivo experimental, declínio que é coincidente com o fim generalizado das segundas vanguardas.

Se esta década não conheceria, ao contrário da anterior, nenhuma publicação colectiva, veria consolidarem-se as vertentes expositivas e performativas. A título individual, Ana Hatherly realiza uma primeira exposição em 1974 e uma segunda, *Desenho no Espaço*, em 1979; do mesmo modo que Ernesto Melo e Castro teria, também ele, duas exposições, *Concepto Incerto* (1974) e *Sínteses* (1978). Dentre os “estreados”, contam-se: Silvestre Pestana, com a mostra *As Ilhas Desertas* (1974), onde desenvolve igualmente, nesta altura, as suas primeiras experiências videopoéticas; e Fernando Aguiar, que conjugando a recuperação do concretismo com a exploração de novos rumos do visualismo (a fotopoesia, a instalação e a *performance*), realiza a sua primeira exposição individual *Poesia av isual* (1979). No campo da *performance*, registam-se, entre outros, *Rotura* (1977), de Ana Hatherly, *Homo Sapiens* (1977), de Alberto Pimenta, bem como o espectáculo do grupo *Ânima – Teatro-Acção de Textos Visuais*, encenação e animação de poemas concretos de autores portugueses, concebida por Seme Lutfi e por Silvestre Pestana, que seria apresentado em 1978, no auditório da SPA.

Este segundo decénio é ainda o da consagração do experimentalismo, fenómeno que, com maior ou menor visibilidade, sempre se mantivera, até aí, numa situação marginal (à qual, diga-se, depressa regressaria). A participação de Ernesto Melo e Castro e de Ana Hatherly na *Alternativa Zero* (1977) – essa grande exposição que, pretendendo “acabar com o isolamento” dos artistas portugueses relativamente ao contexto internacional representou, na prática, o fim de todos os vanguardismos –, mostra em que António Barros também estaria representado – inaugura o “período de glória” e reconhecimento da Poesia Experimental Portuguesa. Nesse mesmo ano, os principais mentores do visualismo (acompanhados de outros autores que só de um modo periférico se relacionaram com o “movimento”) integram a representação portuguesa na XIV Bienal de São Paulo, numa secção especial (*Grandes Confrontos – Poesia Espacial*), cuja organização havia ficado a cargo de Melo e Castro. Ainda no campo das representações nacionais em importantes mostras internacionais, Ernesto Melo e Castro e Ana Hatherly integram *A Palavra e a Letra*, exposição comissariada por Ernesto de Sousa para a participação portuguesa na XXXIX edição da Bienal de Veneza, em 1980. Nesse mesmo ano acontecera também, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, aquela que pode ser vista como a exposição-síntese das primeiras realizações do experimentalismo poético em Portugal: *PO.EX/80*. Reunindo os principais criadores da Poesia Experimental, os históricos e os mais jovens (como António Barros e Silvestre Pestana), esta exposição, que se orientava por um espírito simultaneamente retrospectivo e prospectivo, confirma o afastamento dos autores relativamente às problemáticas de raiz literária ou linguística (que haviam marcado os anos 60), agora redireccionados, de uma forma cada vez mais nítida, para o território das artes plásticas: os “poemas” tridimensionalizam-se, passam a jogar-se também na escala (por vezes monumental), no impacto visual, no espaço e na relação física que são capazes de estabelecer com o espectador. A completar a mostra, Ana Hatherly e Ernesto Melo e Castro organizam uma recolha de textos, artigos de imprensa, índices e programas de publicação, referências bibliográficas e dados cronológicos que oferecem uma perspectiva alargada sobre as principais actuações do experimentalismo em Portugal, intitulada *Po-Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981). A somar a esta colectânea, obras como a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1973), organizada por Ernesto Melo e Castro e José-Alberto Marques, e, sobretudo, *O Próprio Poético* (1973), *Dialéctica das Vanguardas* (1976) e *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX* (1980), de Melo e Castro, e *A Reinvenção da Leitura* (1975), *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda* (1979) e *A Experiência do Prodígio* (1983), de Ana Hatherly, fechariam a revisão das poéticas experimentais nas duas décadas que vão de 1960 a 1980.

É, quanto a nós, com referência ao colectivo e às realizações deste período (que, como vimos, se desenvolve ao longo de duas fases) que deve ser entendida a designação Poesia Experimental Portuguesa, no seu sentido próprio e mais restritivo. Trata-se de uma pesquisa que se afirma, simultaneamente, como pós-concreta e neo-barroca, que desenvolve uma poética da desconstrução, da intercodificação, da transdisciplinaridade e do alargamento de meios expressivos. Se estes aspectos continuam a definir os sucedâneos da Poesia Experimental até ao presente, é preciso notar que a vertente do experimentalismo que estamos a tentar circunscrever se impõe num contexto preciso. Ela é contemporânea das principais linhas teóricas que, no século XX, revolucionaram o entendimento da linguagem e dos seus usos – referimo-nos às concepções de molde estruturalista e pós-estruturalista – e dos primeiros sinais da emergência tecnológica que está na origem da explosão dos meios de comunicação de massas, na segunda metade desse mesmo século. Mas o que, porventura, melhor define este período é a superação do verbal, o movimento que, opondo à hermenêutica a exigência da comunicação directa, se alimenta de uma pesquisa “poética” que tende para um limite, que é o silêncio. Essa é a tese proposta por Alberto Pimenta em *O Silêncio dos Poetas* (1978), onde, na senda de Siegfried Schmidt, sustenta que os processos

de negativização semântica e de despragmatização literária conduziram à transformação da arte poetológica em arte poetográfica. A crítica da linguagem (e da ideologia) – refira-se que a ruptura reclamada pelos primeiros núcleos do experimentalismo poético em Portugal era também (e antes de mais), uma ruptura política, em declarada oposição ao regime salazarista –, que começando por fazer-se através da linguagem (da corrupção do que nela há de normativo para reinventar os processos significativos), acabará por desembocar em proposições que, podendo até preservar, nalguns casos, uma estruturação de matriz linguística, se orientam para um total abandono da palavra. Este distanciamento, que corrobora com o facto de, neste primeiro período, a maior parte dos poetas experimentais, sendo originários das letras, fazerem pender a prática literária para as artes visuais (do mesmo modo que, nas fases seguintes da dita “Poesia Visual”, se verificará, um movimento no sentido inverso: o de artistas visuais que procuram enraizar o seu trabalho na literatura) – registre-se que, os primeiros, enquadram e teorizam as suas criações artísticas sobretudo no âmbito da história e da teoria literárias, enquanto os segundos se confrontam exclusivamente com o que no campo das artes plásticas se discute –, não deixa, pois, de colocar problemas quanto à amplitude da classificação “poesia” e à legitimidade de assim continuar a designar práticas e objectos que, muitas vezes, pouco ou nada se relacionam com questões de ordem linguística.

Parece-nos, assim, que mais pertinente seria abordar as práticas posteriores a 1980, até aqui incluídas na macro-designação Poesia Experimental Portuguesa, como relativas a um experimentalismo pós-poético (embora o conceito não seja isento de ambiguidade e a palavra possa, nalguns casos, continuar a ser um material entre outros) ou, se preferirmos, a um experimentalismo pós-verbal, também ele desenvolvido em duas fases. Uma primeira, imediatamente posterior a 1980, correspondente ao período de maior dinamismo do CAPC, centrada na acção directa (inspirada nos ideais arte-vida, do grupo Fluxus) e na reafirmação da prática colectiva que caracterizara o período inicial do experimentalismo (tanto ao nível da publicação de revistas como da realização de exposições) – é a partir deste contexto que se dá o pleno desenvolvimento do trabalho de António Barros –; e uma segunda e última fase que, vindo dos anos 1990 até ao presente, voltaria a determinar um desmantelamento das acções conjuntas, para se polarizar entre um crescente maneirismo e um total apagamento das problemáticas linguísticas, acompanhados, no plano teórico, pela historicização definitiva da Poesia Experimental Portuguesa.

1.

Quando, em 1976, António Barros realiza a sua primeira exposição, *Gritos da Angústia e do Sarcasmo*, na Galeria Diferença, em Lisboa, a Poesia Experimental Portuguesa (em sentido próprio) – sem dúvida, um dos principais referentes artísticos e teóricos do autor – havia já entrado num período de estabilização... para não dizer de declínio. Embora a maioria dos autores, como o próprio António Barros, defendam, ainda no início da década de 1980, uma “continuidade na poesia visual portuguesa”² – e, com efeito, continuaram a fazer-se exposições, a publicar-se livros e a diversificar-se os tipos de poesia (hoje contam-se, talvez, mais de 100 categorias poéticas que vão da poesia concreta ao que pode muito bem ser uma poesia poética!) –, essas afirmações visam, neste caso específico, fixar uma filiação artística. Uma descendência que está, no entanto, longe de ser exclusivista, porque se António Barros é profundamente devedor do experimentalismo poético português (com o qual colaborou activamente desde finais da década de 1970), não é, por outro lado, menos próximo das proposições do Fluxus, dos seus ideais arte-vida e de alargamento do artístico a todas as dimensões do social, com que o autor toma contacto sobretudo através de Wolf Vostell e das duas edições da *SACOM (Semana de Arte Contemporânea de Malpartida)*, realizadas em

² Título de um texto de António Barros publicado na revista *Arte Opinião*, em 1980.

Cáceres (Espanha), em 1978 e 1979. O modo como António Barros actuará na transição da década de 1970 para 1980 (com todas as reformulações que esse período conheceria, entre o fim do impulso vanguardista e o “regresso à ordem”) será, por isso, tão enformado pela “angústia”, que a exposição de 1976 prenunciava, como pelo “grito”, activismo (estético e político), que essa mesma exposição também, sarcasticamente, já decretava.

Embora António Barros seja um dos mais enérgicos impulsionadores do que vieram a ser os anos 80 no CAPC – é ele que, logo entre 1979 e 1980, aí organiza, com Alberto Carneiro, o ciclo de exposições *Poesia Visual Portuguesa*, uma série de mostras individuais de alguns dos mais importantes autores do experimentalismo (Ana Hatherly, Silvestre Pestana, António Aragão, Ernesto Melo e Castro, António Barros e Alberto Pimenta) que decorreram em alternância com *Novas Tendências na Arte Portuguesa* – o seu trabalho não deixa de ser, ao mesmo tempo, um longo ritual de luto. É este um luto paradoxal e ambivalente pois se, por um lado, reflecte tanto o fim da Revolução de 1974 (o desalento de ver reconduzido à normalidade um desejo colectivo de liberdade e de mudança) como o fim das propostas mais radicais do experimentalismo poético da década de 1960 (que teve em *PO.EX/80* o seu epílogo), por outro, responde a esse contexto fúnebre através da festa.

De um lado, mantendo afinidades com a poesia experimental, há os objectos – poemas visuais, objectos transitivos (intermediários na criação de um espaço potencial, de jogo e de troca) ou pró-vocações (e “a vocação é o novo”...) – que, inertes e descontextualizados, muitas vezes, mais não são do que remanescências materiais de acções mais complexas. Do outro lado, temos a “poesia directa”, de molde situacionista e comportamental, por definição efémera que, recordando os *happenings* inaugurados com *Concerto e Audição Pictórica*, em 1965, se perfila no alinhamento do que haviam sido algumas das mais originais acções do CAPC, ainda durante a década de 1970 – como *Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra Deles* (1973), o *1.000.011.º Aniversário da Arte* (1974) ou *Arte (da) na Rua* (1976). A dupla incompletude dos objectos (qualitativa, porque subtraídos à performatividade da sua apresentação, mas também quantitativa, já que eles são o que restou de um conjunto mais vasto) e a impossibilidade de compreender *in absentia* proposições que são do domínio da experiência vivencial, uma e outra condição aliadas à escassez da documentação (mas transitividade e registo respondem a exigências distintas, legitimamente incompatíveis) e à magreza, para não dizer quase completo silêncio, da recepção crítica, tornam hoje difíceis (diremos, legitimamente problemáticas) a reconstituição destas atitudes estéticas e a avaliação do alcance do trabalho de António Barros. E se o luto (que, neste caso, também é *luta* contra os requisitos do florescente mercado da arte e do embalsamamento museológico) comporta sempre – por mais activo que ele seja, por mais que imponha a acção como reacção – qualquer coisa que é da ordem do apagamento (do esquecimento), a única maneira de aceder ao trabalho de António Barros é através do fragmento. Da reanimação (e não da exumação arqueológica) das ruínas de um tempo, única forma de não contradizer ou enterrar o que nesse percurso (também) há de romântico.

Quanto aos poemas visuais de António Barros que chegaram até ao presente, realizados entre a segunda metade da década de 1970 e a primeira metade da década seguinte – alguns deles, os mais antigos, integrados nessa primeira exposição que já referimos: *Gritos da Angústia e do Sarcasmo* –, cumpre sublinhar o modo como neles se materializa uma crítica aguda à situação política, se questionam o conceito e o estatuto das vanguardas (históricas e “pós-históricas”: o fim da revolução só pode ser o fim da história) e se assume uma reflexão sobre aquelas que podem e devem *ainda* ser as competências da arte e dos artistas.

Em *Energia* (1976), a fórmula que resume a teoria da relatividade (e só o relativismo histórico pode justificar, para alguns, a boa consciência pós-revolucionária), $E=mc^2$, é convertida num verdadeiro manifesto da acção colectiva. Considerando que a equação de

Einstein estabelece uma equivalência massa-energia, postulando que qualquer massa possui uma energia associada e vice-versa, António Barros redefine os termos, estabelecendo que $E = \text{“Encontro”}$, $m = \text{“mundo”}$ e $c = \text{“cadáver”}$. Deste modo, se a energia é, na fórmula canónica, igual à massa multiplicada pela velocidade da luz ao quadrado, de acordo com António Barros, a energia do Encontro resultará (e será o resultado) da acção da massa (do mundo, portanto, das pessoas) sobre os cadáveres (que se potenciam entre si). Se à conservação da massa equivale a conservação de energia, e vice-versa, para que a energia (o desejo de mudança) se mantenha é preciso continuar a agir em conjunto (contra o esquecimento, ou a favor da reconversão do que morre em combustível).

Partindo de um mesmo processo gráfico – a rasura e substituição de letras numa mesma palavra –, os poemas *Escravos* e *Revolução* (ambos de 1977) confrontam repetição e transformação, jogando com a emergência paragramática de palavras dentro de palavras. No primeiro caso, uma interferência sobre a palavra “ESCRAVOS”, que se repete ao longo de uma banda vertical, faz aparecer a dada altura (pela supressão gradual da primeira sílaba) a palavra “CRAVOS”, para, logo de seguida se voltar à situação inicial de “ESCRAVOS”, palavras que aqui são obviamente tomadas como metáforas da Revolução de 1974. No segundo poema, o recurso a um princípio gráfico semelhante, que intervém, de um modo mais complexo, ora apagando pontualmente letras ora substituindo-as, sobre uma repetição da palavra “RESOLUÇÃO”, faz surgir uma progressão de termos que têm em vista a formação de um campo semântico definido: “RESOLUÇÃO” dá lugar, pela supressão do S a “RE OLUÇÃO” (isolando, assim, o prefixo de repetição), do acrescento de um V, no lugar do S, resulta “REVOLUÇÃO”, o apagamento do R dá “EVOLUÇÃO”, do mesmo modo que a reintrodução do S e a supressão da primeira sílaba produzem “SOLUÇÃO” e assim por diante, ao longo de uma compridíssima faixa preta que, apenas parcialmente preenchida, está pronta a acolher os desenvolvimentos desta lista que podia muito bem ser o genoma da circularidade histórica: “RESOLUÇÃO”, “REVOLUÇÃO”, “EVOLUÇÃO”, “RESOLUÇÃO”, “SOLUÇÃO”... formando um circuito de implicações onde as várias palavras (e “fases”) se sucedem e determinam.

A intervenção gráfica sobre as palavras, que assim se vêem progressiva e significativamente convertidas noutras palavras, seria, pelo menos até 1985, recorrente no trabalho de António Barros, dando origem a uma grande diversidade de objectos e de textos. Em *Formar* (1977), a palavra “deformar”, impressa sobre um sapato velho (e, portanto, simultaneamente *deformado* pelo uso e, pela mesma razão, dotado da *forma* do pé), evolui para “formar”, fazendo coincidir a causa com o efeito, a forma com o desempenho da função.

Explorando o mesmo princípio, *Sociológica* (1982) parte da expressão (cara a Wostell) “ARTE SOCIOLÓGICA” para, numa degradação gradual de algumas letras (e, porventura, de algo mais do que isso), chegar a uma “ARTE SÓ LÓGICA”, razão que, com o texto *Energia*, ajuda a explicar o facto de em *Autista* (1985), por uma conversão gradual do *r* em *u*, se passar da palavra “artista” para a palavra “autista”, poema que, inscrito num pano preto, e destinado a uma exploração cénica do texto, seria mais tarde acrescentado de uma vara e convertido numa bandeira para ser vista encostada a um canto, com o mastro pousado no chão, sobre uma colher de sopa (numa releitura e reafirmação do “autismo”, que a *mise en scène* reforça).

Uma preocupação idêntica descobria-se já em objectos como *Ismos* (1977), embora neste caso António Barros estabeleça uma oposição, que se apresenta ao mesmo tempo como uma relação de causalidade, entre o isolamento dos artistas (que se fecham numa pesquisa individual) e a extraordinária proliferação de correntes artísticas, ocorrida ao longo do século XX. Para isso, recorre a duas caixas cúbicas, colocadas lado a lado, com faces frontais pintadas de branco e emolduradas por uma faixa preta, elemento que, além de ser uma imagem de marca do autor, remete tanto para as etiquetas de identificação que se encontram em capas de cadernos, como para a iconografia fúnebre, nomeadamente para os anúncios necrológicos, sem esquecer, ainda, o “preto académico” do traje universitário ou a referência

cifrada à capa dos *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*, de António Areal. Na caixa da esquerda, que está vazia, lê-se a palavra “ego” grafada na face (encostada a uma das arestas que delimitam o quadrado frontal, dando a ideia de que aquelas letras podem ser o início de uma palavra maior); dentro da caixa da direita, encontram-se várias molas de madeira que têm, cada uma delas, inscrito o termo “ismo”. O “leitor” deste texto é, pois, convidado a combinar o elemento “ego” e com os sufixos “ismo” que, como molas (que efectivamente são), podem afixar-se a toda e qualquer coisa, desse modo convertida em mais um dos tantos “ismos” que definem o *modernismo*. Podem, como é evidente, afixar-se na caixa da esquerda, no alinhamento do elemento “ego”, produzindo “egoísmo”, mas podem também ser afixadas na ponta do nariz do leitor, dando assim origem a uma interpretação diferente do poema.

Noutros trabalhos ainda, como *Contradição* (1978), onde o texto é fixado sobre o rosto de uma estátua, o mesmo princípio paragramático começa por revelar que “a poesia é prejudi[cial]”, para concluir que “o poeta é pre judicial” (isto é, *pré-judicial*), do mesmo modo que em *Tradição/Traição* (1979), uma coluna constituída pela repetição da palavra “adição”, descendo ao longo de uma gravata preta (o movimento é induzido por uma série de quatro fotografias – reflexo de um acontecimento, mas também consciência da desapareição – sobre as quais está grafado o texto), é interceptada pelo prefixo “tr” para resultar, primeiro, em “tradição” e, logo de seguida, em “tra ição”.

Assim como em *aMorte* (1978) – poema sobre um objecto-livro que é uma mala de mão (*Poemas de Amor e de Morte*), integrado no espectáculo *Mais Exaltadamente Mil Máscaras* (1983), com texto e interpretação de António Barros e Isabel Pinto – onde, recorrendo a um processo semelhante de animação das palavras, vemos desfilar, ao longo de oito quadrados brancos emoldurados a preto (*frame* que já vimos ser recorrente no trabalho do autor), o texto “a morte”, que, sujeito à aproximação e à ocultação/desocultação de letras, dá origem a “amo”, “amor”, “morte” e “norte”.

Não é esta, porém, uma poesia gótica que viva da morte das utopias ou se congratule com vaguear pelo cemitério da revolução, que se limite ao inventário niilista dos problemas do seu tempo ou que confunda constatação com contestação: é antes uma poesia propositiva. O que o trabalho poético de António Barros aponta como programa – quer se trate das impressões na folha branca, ou sobre tecido, quer ainda dos textos cujo sentido se funde na relação indissociável com os objectos – é a releitura das experiências gráficas do concretismo, em toda a procura de simplicidade que caracteriza esse entendimento material e *evidente* das palavras. A redução ao essencial é, certamente, ainda mais radical em António Barros que prescinde de todo o tipo de recursos formais e retóricos que fizeram a *gramática* do concretismo (relações de escala, posição relativa, direcção, tipo, etc.) para se concentrar apenas em dois princípios textuais: o da decomposição (que palavras há dentro das palavras?) e o da repetição transfiguradora (que palavras são outras palavras?), uma e outra questão entendidas e praticadas na relação das palavras com as coisas (e, já se vê, com as ideias).

A metabolização do concretismo em mecanismos poéticos elementares (que recusam o sensacionalismo do ideograma) e a exploração das tensões entre a linguagem e a objectualidade (entre o conceptual e o estético) são dois traços fundamentais da poesia visual de António Barros que assim se distingue do passadismo e da dispersão de alguns autores que, nesta mesma altura, desenvolveram um trabalho baseado na releitura das experiências concretistas (esse é, por exemplo, o caso de Fernando Aguiar), como também da crença absoluta nas inovações tecnológicas perseguidas por outros (como Silvestre Pestana, no que toca à videopoesia, para referirmos mais um dos autores contemporâneos de António Barros, ou ainda pelo histórico Ernesto Melo e Castro que, ao longo dos anos 80 e 90, defendendo e

teorizando uma *Poética dos Meios e Arte High Tech*, produz uma revisitação videográfica e informática dos seus poemas concretos do início dos anos 60).

António Barros soube assim escapar, simultaneamente, ao revivalismo mais folclórico e ao imperativo da actualização tecnológica da *new media art* (que, nalguns casos, se revelou uma armadilha) pela via da depuração, do alargamento da noção de arte ao domínio do vivencial – reivindicando a “supressão da distância entre a arte e a vida... uma outra arte para uma outra vida”³ – da criação colectiva e da acção.

A partir de 1980, António Barros que, desde o final dos anos 70 participara activamente em muitas das acções promovidas pelo CAPC, assume a dinamização do Teatro Estúdio do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, organismo autónomo da Universidade, no âmbito do qual tomam forma os colectivos *Artitude* e *Projectos & Progestos* (activos entre 1980 e 1985), desenvolvendo uma investigação na área das artes performativas que, com as mais recentes experiências do *arexploratoriodasartes* (desde 2001), se prolongaria até ao presente.

No que respeita à “poesia directa”, *Artitude* – o propósito é o de aglutinar “arte” e “atitude” – foi uma revista experimental, definida por António Barros como uma “publicação operacional”. Recuperando a noção de revista enquanto espaço de confronto de ideias, mas também de reunião de experiências e, como acontecera com os poetas experimentais de 60, de afirmação de um colectivo, esta publicação levará mais longe a provocação. Se o primeiro número, *Artitude: 0* (1981), se apresenta como uma “Revista Objecto” inspirada do poema *Deformar*, de António Barros, utilizando um sapato como capa-contentor de uma revista cujas páginas são palmilhas, *Artitude: 01* aposta na desmaterialização e na metamorfose, desdobrando-se numa grande diversidade de figurinos. Uma “Revista Ambiente” (1982), cujas páginas foram as paredes e o chão da Galeria Diferença, em Lisboa, bem como as roupas do corpo redactorial, misturando *música-collage*, performance, escultura viva, poesia visual, etc., etc.; uma “Revista Operação” (1983) – cuja designação recorda aquela que Melo e Castro organizara em 1967 –, apresentada em Coimbra e dedicada às “Imagens e Sensações da Personalidade”; uma “Revista Multimédia” (1984), que explorava a escrita sobre as margens e o leito do rio Minho, em Vila Nova de Cerveira, misturando o *acquaplanning* com “algumas meditações sobre a geração do vazio”; uma “Revista Urbana” (1984), reflectindo sobre as possibilidades de usar a cidade (neste caso, Coimbra) como suporte para a escrita; e, finalmente, uma “Revista Comportamento” (1985), que desta feita lidava com o fogo e se subordinava ao tema “Novos Silêncios, ou o Elogio da Pantera”, tendo sido publicada no *Perform'arte* – 1.º Encontro Nacional de Performance, em Torres Vedras.

Artitude é, no panorama das publicações experimentais em Portugal, uma das propostas mais extraordinárias. Ao mesmo tempo que parece perpetuar a maldição *órfica* que, de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro ao primeiro experimentalismo, condenou as publicações de vanguarda a não passarem de dois números – e, de facto, a revista coimbrã ficou-se por *Artitude: 0* e *Artitude: 01* –, a multiplicação do segundo número por várias edições fintaria o destino funesto conferindo ao projecto uma longevidade e um alcance inéditos. Por outro lado, revelando um entendimento muito particular do que pode ser uma “revista” – que, em mais do que um ponto (o interesse pela *actualidade*, a derisão, a intermedialidade, a comunicação directa) não deixa de ter afinidades com o popular teatro de revista, transvestido numa versão *vanguarda hot* –, *Artitude: 01* representa, relativamente às realizações congéneres da década de 1960 um marco importante no sentido da plena autonomização da *performance*. Enquanto *Concerto e Audição Pictórica* e *Conferência Objecto* foram, em 1965 e em 1967, intervenções performativas no âmbito de uma exposição e do lançamento de uma revista (que era, igualmente, uma exposição portátil), *Artitude: 01* não é um suplemento, mas uma publicação que começa e acaba em si mesma, no modo como age e reage.

³ António Barros, «Multi/ecos», *Arte Opinião*, 1979.

Quanto às iniciativas do colectivo *Projectos & Progestos*, também centradas na acção, resultaram num vasto número de *performances* individuais e colectivas, entre as quais se destacam o projecto multimédia *Multi/ecos*, concebido por António Barros e por Silvestre Pestana que, cruzando texto, vídeo e performance, actualizava a experiência de teatro-acção de textos visuais levada a cabo, um ano antes (em 1978), pelo grupo *Ánima* (de que Silvestre Pestana fez parte); como ainda *PoesiAcção*, iniciativa em que participaram António Aragão, Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, António Campos Rosado e Silvestre Pestana; *Conductus*, com texto e direcção de Alberto Pimenta; *One Man Show*, de Ernesto Melo e Castro; e *Mais Exaltadamente Mil Máscaras*, com texto e interpretação de António Barros e Isabel Pinto.

A dimensão de protesto contra uma conjuntura pronta a assinar a certidão de óbito de algumas das propostas mais radicais das décadas anteriores é, tanto em *Artitude* como em *Projectos & Progestos*, uma evidência. A única via para assegurar a continuidade do espírito libertário que o Maio de 68 inspirara e Abril de 74 confirmaria – e que pode resumir-se na descoberta fundamental de que o desejo é revolucionário – corresponde, nos anos 80 de António Barros, ao prolongamento das posturas anti-arte (ironicamente lúcidas na sua gratuidade, porque conscientes de que o desejo de matar está condenado a morrer), paradoxalmente associadas à reabilitação das vanguardas e ao imperativo da regeneração da arte. Mas, se como diz Rosa Luxemburgo, citada por Ernesto de Sousa, “as revoluções falham sempre, por isso, só há revoluções vitoriosas”, o triunfo desta *GerAcção* (“do vazio” e dos “novos silêncios”) – a expressão é de António Barros que, com esta inscrição sobre um automóvel (registada numa fotografia de 1979), sintetiza o que em Coimbra viria a manifestar-se, nestas e noutras iniciativas, como um sentimento “GerAccionista”, gerador de acções –, a existir, só pode encontrar-se na poluição dos ditames mais puristas e objectivos do concretismo, agora contaminado com a acção (a atitude) e com o desejo (a renovação do desejo) indissociáveis da subjectividade.

Contra os “muros da razão” – *Razão* (1978) é outro dos trabalhos de António Barros, instalado com o título *Exercícios da Verdade e da Razão*, em 1979, no CITAC e, noutras versões (porque a razão não pode ser absoluta, devendo pelo contrário ser moldável), como *Muro da Razão*, no CAPC (1979) ou, ainda, na *PO.EX/80* (1980), na *PO.EX – O Visualismo Português*, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999), em *Horizonte Móvel*, Museu de Arte Contemporânea do Funchal (2008),... –, e contra a despersonalização, que foi outro dos grandes cavalos de batalha do estruturalismo, António Barros volta a colocar em cima da mesa do fazer poética o sentimento. Se em trabalhos como *PreSente, AuSente* (1979), tríptico cujo terceiro termo é “SeEnte”, a questão é formulada com a desenvoltura de uma *arte poética*, para chegar aos princípios de uma *arte mortuária* – a questão é a “pulsão do sentido” sobre a matéria, sustenta António Barros: “a letra mata, mas só aprendemos esse facto através da letra”, donde, parafraseando Lacan, “toda a pulsão é, virtualmente, uma pulsão de morte” –, noutros, como *Algias/NostAlgias*, a melancolia é convertida numa *arte vivencial*. A exposição (que constituiu a participação de António Barros no ciclo *Poesia Visual Portuguesa*, apresentado no CAPC, em 1979/80) proclamava que “não há poesia, há situações poéticas” do mesmo modo que “não há poetas, há vivências poéticas”. Entendida por alguns como “primeiro elemento para um MANIFESTO GerACCIONISTA”⁴, a mostra de António Barros não deixava, porém de apresentar outras hipóteses para epítetos possíveis deste estar geracional numa Coimbra periférica que agora se afirmava como um centro de vanguarda – “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”, escrevia já em 1976, Ernesto de Sousa –, deste ser geracional num sítio (que pode ser um país) onde, como diz o autor, “a academia ordena o luto, numa condição identitária a negro”. Nessa medida, o lugar deve assumir-se e o *white cube* tem de dar lugar ao *black cube*: um espaço onde as identificações com o outro deixam de ser possíveis e o “eu colectivo”, donde nasce a raiz da

⁴ Isabel Pinto, «Memórias Verdes de um Percurso», *Poemografias*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 128.

utopia, se torna matriz da “Geração Black Cube” (o do CAPC e o dos xailes negros) – a única identidade possível num tempo onde parece já se ter dito tudo, feito tudo, contra o fim. Depois, foram os anos 90.

António Preto