

e s c r i t a _ e s G r i t a

Antonio Barros

16 março

18 maio 2024

CAAA, Guimarães

E s s a L i b e r d a d e , A c e s a

Sabemos de Giorgio Colli que: a arte é a única actividade capaz de arrancar a máscara à violência deixando cair os sistemas finalísticos. E nessa água, trazemos que: "a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso, é a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo, e depois a interpretamos, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra inerte, dócil" (Susan Sontag). E numa paisagem de 50 anos, volvidos dez após "Coisas Reais"_CAAA, que arte fazer numa, sem moldura, moldura de **guerra**, que resista ao vácuo da *interpretAcção* – qual a **escrita**, a **esGrita** tangível_intangível? Há o não procurar, mas o encontrar, tanta dessa soltura, bastante. Não procuro, encontro, diria Picasso para escândalo da tribuna. Há uma arte do encontrar. E não será essa a *Ciência da Liberdade* (d)enunciada por Beuys? Encontre-se uma disponibilidade para encontrar, **en(con)trando**. Entrando. Caminhando. CAAMinhando: [CAAA | Centro para os assuntos da Arte e Arquitectura: **escrita_esGrita** | António Barros | 2024 | 15 obgestos: #1. **Silêncio Falante**, 'momento 2', 2022-2024; #2. **Samovar sobre pedras**, 2018; #3. **Retrato de Clarice Lispector**, 2022; #4. **AA_HH**, 2022; #5. **Espelho_domador de si**, 2005-2024; #6. **Ira_Irá, ou o retrato perdido da viúva Myr**, 2022; #7. **alCansa**, 2018-2024; #8. **Egos**, 2021; #9. **Lágrima de Amália com P de Portugal ao fundo**, 2021-2023; #10. **urban life_não posso**, 2016; #11. **Sudoeste**, 2012; #12. **...arte faSer**, 2023-2024; #13. **SerVil**, 2012-2024; #14. **UKRAYINA2400H**, 2022; #15. **o25abril50anosdepois**, 2023-2024; e também uma aulArtitude: **Basalto, uma arma de fogo**, 2018; um QRc_proGesto: **da flor, esse rosto de esGrita**, 2024; e dois MVM_desígnios: **retratos de Y e K, depois do rebentamento**, 2023] quando: a obrigAcção do autor é dizer o tempo em que vive. "Sei que perdi tantas coisas que não poderia contá-las e que essas perdas são agora o que é meu. Sei que perdi o amarelo [esse campo de ceReais] e o preto e penso nessas impossíveis cores. Como não pensam os que vêem. O meu pai morreu e está sempre a meu lado. (...) Todo o poema, com o tempo, é uma elegia." (Jorge Luís Borges). Ao perder, não perder. Não procurar. Encontrar. Encontrar transformando as "coisas reais" no designio da sua transfiguração. "Pessoas reais" nesse espelho d'Alma, transcendência de si. Para além da utopia. **Essa liberdade, acesa.**

António Barros, VR, CB, 2024



[...ensinam as crianças a brincar à guERRA... B.Brecht | no túnel vulvar_a palavra | MÁGOA_Water Event, 2021, AB, Museu da Água, Coimbra]

António Barros, uma política da arte

As reflexões que se seguem fizeram-se a propósito de António Barros, com quem senti sempre uma afinidade secreta, marcada pelo encontro com algumas das suas obras. Pela sua radical simplicidade sobressaltaram-me. E sempre me obrigaram a pensar. Não provém, aliás, o pensar do *thaumazein*, desse espanto primordial, originado por uma aparição súbita, ainda sem forma? A cultura é forma de aquietamento. A metafísica procura prender o acontecimento nas suas redes, mas ele alastra-se e, quando decisivo, permanece subterraneamente. Vindo das profundezas do real, seja da natureza seja da história, o acontecimento é inapreensível por ser singular. Existem, porém, acontecimentos que fazem época como o que estive na origem da arte e da sua explosão em infindáveis “obras de arte” e que ainda constitui o nosso horizonte. É sempre possível fazer uma teoria ou uma história para dar conta do inesperado do acontecimento. Ou seja, classificá-lo ou vergá-lo a categorias. Mas somos os herdeiros do desencantamento vanguardista pela arte. A arte é um inconceptual, escapa por estar sempre a vir.

António Barros realizou a sua primeira exposição, *Gritos da angústia e do sarcasmo*, em 1976, na Galeria Diferença em Lisboa, à qual se seguiram muitas outras que têm acompanhado a sua vida, e a nossa, a par e passo. Nos registos oficiais fala-se das suas influências: a pertença à PoEx, as suas afinidades com o movimento Noigandres onde pontifica Haroldo de Campos, as suas afinidades com Joan Brossa e com o Fluxus, a relação próxima com Filliou e Vostell e através deles com a *instalação* ou os *happenings*. Ou ainda com a tradição da chamada poesia visual; e, mais longinquamente, sente-se a proximidade com o construtivismo russo, os negros de Malevich e o letrismo. A lista prosseguiria sem dificuldade. Tudo isso é reconhecível, mas diz-nos pouco acerca da arte de António Barros, que resiste à interpretação e à classificação. Mesmo uma monografia, que se afigura necessária, equivaleria, como afirmou Walter Benjamin, “à máscara mortuária da obra”¹.

Não se deve isso ao facto de o nome “António Barros” apontar para algo inefável, sendo que, como diziam os medievais, do singular não é possível falar. Sucede por condição inevitável da arte moderna, de que uma indicação preciosa nos chega nas lições sobre a *Estética* de Hegel. De maneira que fez escândalo definiu a época em que teríamos entrado como aquela do “*fim da arte*”². Tese polémica de facto, quando o século XIX foi uma época exuberante de artistas, inúmeras e belas obras, que assistiu à criação dos museus e da crítica de arte. Trata-se de uma tese-charneira, oscilando entre a arte inconsciente do passado, mítica e teológica, e a sua emergência moderna enquanto arte absoluta. A ideia essencial de Hegel é que a arte que não se via enquanto tal produzia uma única obra de arte, a forma do mundo, e que na modernidade, por razões essenciais, deixou de ser capaz de o fazer. Em suma, quando emerge como “arte” estética e se torna consciente como conceito ou história, perde a capacidade de fazer mundo que tivera inconscientemente. Para Hegel a “arte” do passado era de natureza simbólica, como se deduz dos exemplos da arte egípcia, cujo modelo arquitectónico era a pirâmide, ou a grega que tem no centro o Teatro, e finalmente, a do cristianismo medieval que se organiza em torno da catedral. A unidade e compacticidade do simbólico era notável, e compartilhada sem falha. A lógica da imagem que se desconhecia enquanto tal corresponde à *Gestalt*, mas que equivale à singularidade de uma figura dinâmica e envolvente, que recobre o real que absorve inteiramente³. A crise da arte equivale a uma crise da lógica da Gestalt e da ordenação simbólica da vida⁴. Com esta crise, as obras desinserem-se do mundo e tornam-se autónomas, os símbolos tornam-se em imagens e em signos, que se libertam e vogam nómadas.

A arte moderna é uma arte estética, da qual a arte tinha que se libertar, tese duchampiana por excelência. Neste aspecto é altamente política e conflitual. Desaparecida a “imagem” que tudo liga, em última instância, religiosa, ou como afirma Mallarmé “brutalmente lançados no final de uma época de sonhos no meio da realidade”⁵, arte e vida separam-se, e reatar essa relação não é fácil. Como o demonstra o fracasso da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner, ou a vitória de Pirro que acarreta a defesa da “autonomia” da arte. Apenas o vanguardismo leva a sério a necessidade de trabalhar a relação entre arte e vida, sem possibilidade de retorno à época do simbólico, ou da compacticidade teológica⁶. O belo imperava, mas também o escravagismo, a violência sobre as mulheres, a lógica sacrificial, etc. A arte produz-se na ativação da relação entre arte e vida, através de obras únicas e singulares. Atento a essa necessidade defende também António Barros a “supressão da distância entre a arte e a vida... uma outra arte para uma outra vida”⁷.

Se anteriormente o mundo era a obra de arte, agora em infinidade as obras ocupam o mundo, sem garantia de uma imagem comum. Se anteriormente, a infinidade de objectos, obras, gestos dependiam da comunalidade simbólica, agora elas afectam o aspecto do real, num processo aberto e indeterminado, sem garantias, portanto. Assim, como dar conta de uma obra quando estão a ser produzidas em profusão aqui e agora, quando se armazenam nos museus e na coleções, quando estão sempre a vir e a chegar, mas também a desaparecer ou ocultar-se, perdendo-se? Trata-se de uma crise empírica, em si mesma interessante. Entram no mundo objectos vindos de todo o lado, de todos os povos e lugares, a condição moderna da arte. Mas em que que medida elas se compõem com outras alterando o aspecto do real? E, nesse processo, o que pesa um artista, uma obra?

¹ Cf. Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, Brasilense, São Paulo, 1987, p. 31.
² Eis a frase de Hegel: “A arte, considerada na sua vocação mais elevada, é e permanece para nós uma coisa do passado. Perdeu, assim, para nós verdade e vida genuínas, e foi transferida para as nossas ideias, em vez de manter a sua necessidade primitiva na realidade, onde ocupava o lugar mais elevado”. Hegel (1835), *Aesthetics*, Vol I, trad. Knox, Oxford University Press, 1988, p. 11.
³ Cf. Kathleen Dow Magnus, *Hegel and the symbolic mediation of spirit*, State University of New York, 2001.
⁴ Afirma Hegel sobre a coesão da *Gestalt*: “um mundo que tem a figura de si próprio; onde a sua obra é está realizada em si e isso leva à intuição de si enquanto si”. Cit. Gianluca Garelli, *Lo spirito in figura: Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, Il Mulino Bolonha, 2010. pp. 52-53.
⁵ Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet”, *The Art Monthly Review*, 1, no. 9 (30 September 1876): 117-122.
⁶ Na estética constata Hegel: “Deixámos de venerar as obras de arte como divinas e de adorá-las. A impressão que elas causam é de um tipo mais reflexivo, e o que elas despertam em nós precisa de uma pedra de toque mais elevada e de um teste diferente. O pensamento e a reflexão estenderam as suas asas por sobre as belas artes.” (Hegel, op. Cit., p. 11)
⁷ António Barros, «Multi/ecos», *Arte Opinião*, 1979.



i.2



i.3



i.4



i.5



i.6

Cada obra de arte constitui um pequeno acontecimento. Preparada intensamente no atelier secreto do artista, a sua entrada no mundo ocorre sem qualquer garantia⁸. Enquanto objecto peculiar, cada uma delas entra em movimento, parando ilusoriamente numa parede ou não. Lançada ao encontro, a obra ativa um espaço de relações com tudo o que está-aí, alterando, mudando, intensificando. Imprevisível, apesar do marketing. Aliás, o encontro fez sempre parte das obras, nesse momento instável em que elas são sem porquê, como a rosa de Meister Eckhart. Não se trata de uma outra categoria estética⁹, mas de libertar as obras de estruturas teatrais do espetáculo, divino ou outro. Existe, no encontro, um elemento de aleatoriedade que deixa em suspenso o resultado, sem o poder prever nem controlar. Um encontro pode dar-se ou não, mas se ocorre é fatal. Como mostra Althusser, cada encontro é aleatório¹⁰; não somente nas suas origens (nada garante jamais um encontro), mas nos seus efeitos. Dito de outra maneira, cada encontro, embora tenha acontecido, poderia não ter acontecido, e é essa liberdade que lhe confere a máxima potência estética ou política¹¹.

O modernismo tinha operado o aprisionamento da obra de arte num objecto a expor e legitimado esteticamente. Era o famoso mundo institucional da arte, separado e autónomo¹². Numa dimensão essencial, a obra de arte, em movimento e sem forma estável, tinha de abolir a forma, mas também o patronato dos proprietários, e também essa instância de controlo que é o artista. Se obra de arte e artista se relacionam num momento¹³, a obra só vigora na sua potência própria “como uma existência de arte” quando segue o seu curso livre. Dizia Mallarmé: “a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta que cede a iniciativa às palavras”¹⁴. Da mesma necessidade dá-se conta António Barros: “O que resulta registo e testemunho como arte hoje, não é de todo o vivenciado pelo gerador do objecto como “pessoa real”, mas a ferr_a(u)menta encontrada. Esses objectos criados testemunham-se como a História”¹⁵. A transfiguração da vida é efeito das obras que ao acrescentarem-se ao mundo nele inscrevem um espaço estético feito pela galáxia das obras a vir e vindas. Galáxias que Haroldo de Campos percorreu intensamente. São objectos ou “acessórios”, dizia Mallarmé, e tal como as galáxias e as estrelas, criam constelações, imagens únicas e dinâmicas, de onde emerge transmorficamente o “aspecto” do mundo. A ideia fixista da obra, condição para a desinserir do mundo e dela se apropriar, pendurando-a numa parede ou écran qualquer, tentava controlar esta potência transmórfica da arte¹⁶.

Enquanto a *Gestalt* na história se confundia com a vida, regendo-a inconscientemente, agora a imagem de maneira intangível vai formando o aspecto do mundo, o seu *eidos*¹⁷.

Um elemento essencial da contemporaneidade da obra de arte é a descoberta de que a sua circulação e movimento fazem parte da “essência” daquilo que é. Isso é muito evidente em António Barros. Nas suas obras as frases circulam, os objectos são enviados, instalam-se e desinstalam-se num mesmo movimento. Na série “Vulcão olhando o prato” (2021), num prato negro aparecem em esmaecimento uma série de variações da palavra “Palavra”, que sofrem novas mutações ao serem instaladas e, aparentando repetir-se, vão variando por diferenças imperceptíveis, até que, como diz Beckett, “a imagem está feita”¹⁸. Os objectos não alteram esta dinâmica. A *performance* é desenvolvida com mais imensidade desde os anos 80, tal como se vai afirmando na instalação, em si mesma dinâmica e incontrollável, até Alvaro de 2017, exposição no MUDAS – Museu de Arte Contemporânea da Madeira, que recircula dinamicamente as obras de Barros.



i.7



i.8

⁸ É a tese essencial de Marcel Duchamp num texto essencial: “o artista age ao modo de um ser mediúnico que, do labirinto para além do tempo e do espaço, procura o seu caminho em direção a uma clareira”. Marcel Duchamp, “Le processus créatif” in Duchamp du Signe, Paris, Flammarion, 1958, p. 187.

⁹ Não se trata de uma estética, apesar do interessante argumento de Baptiste Morizot & Estelle Zong Menguale, *Esthétique de la rencontre*, Seuil, Paris, 2018.

¹⁰ Althusser descreve o encontro como “uma afinidade e completude dos elementos em jogo no encontro, sua “capacidade de se enganchar” (“accrochabilité”), para que o encontro “pegue”, ou seja, “pegue forma”, dê, enfim, nascimento às Formas, e novas – como a água “pega” quando o gelo a circunda, ou o leite “pega quando coalha”, ou a maionese, quando engrossa. ” Louis Althusser (1982), “A corrente subterrânea do materialismo do encontro” in Crítica Marxista, 20, 2005, p. 27.

¹¹ A imensa instituição da censura histórica pretende controlar a entrada das obras no mundo, tal como a propriedade e o proprietário querem garantir a sua permanência e transmissibilidade, enquanto o crítico quer legitimar o seu direito a existir. Mas a obra em si mesma escapa a todo o controle.

¹² Cf. o livro emblemático de George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell UP, Ithaca, 1974.

¹³ Daí a enorme tensão entre a arte e o artista vivo como se tudo ganhasse sentido com a desapareição deste último. Claro que um artista persiste na obra, algo da sua paixão sobrevive nela, a sua voz pressente-se, o esforço, o enfado e o júbilo. Mas isso não lhe confere um direito sobre a obra.

¹⁴ Mallarmé, Crise de vers, in Œuvres complètes, Pléiade, 1945, p. 366. Mas também o “espectador” perde o pé. Diz Mallarmé que “Impersonificado, o volume, tal como se separa do autor, não reclame a aproximação do leitor. E enquanto tal, saiba-se, entre os acessórios humanos, tem lugar sozinho: feito, sendo” (ib., p. 372).

¹⁵ <https://po-ex.net>

¹⁶ Essa potência é designada por Carl Einstein como “metamorfótica”: “O real já não está dividido nesses extremos sem saída, o subjetivo e o objetivo, em frente ao objeto de rigidez definitiva não está mais um observador separado, mas o real é composto por uma soma de processos vivos nos quais o homem se une com outros conjuntos de forma metamorfótica para criar a realidade ou para comer, e dos quais se separa para se livrar da realidade defunta”. Cf. Carl Einstein (1934), George Braque, Bruxelas, Editions La Part de l'Œil, 2002, p. 83.

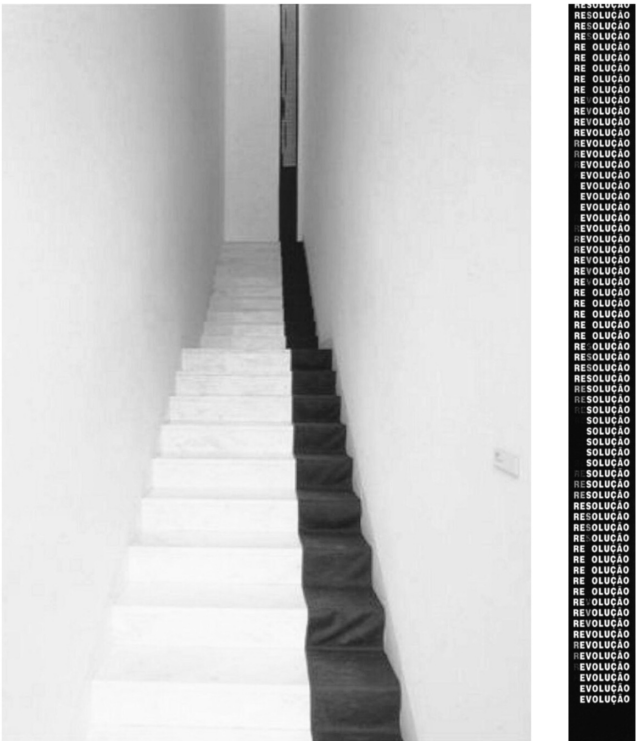
¹⁷ Reatando a relação da arte com o real é o “aspecto” que é trabalhado, com menor ou maior intensidade (sabe-se que o risco é transformar-se numa cosmética generalizada). É certo que muitos sublinham o mau aspecto do real, mas é porque a coisa é má que o aspecto é mau e nenhuma cosmética o pode salvar.

¹⁸ Samuel Beckett, *L’Image*, Paris, Minuit, 1988.

Esse aparecimento repentino da imagem altera o “aspecto” do real e é indeterminado, não podendo ser programado, a não ser nas políticas estéticas do Estado que o procuram controlar minuciosamente. Não é possível fazer da totalidade uma “obra de arte”¹⁹, tendo de ser tocada obra a obra, gesto a gesto²⁰. Num quase manifesto Mallarmé afirma: “os governos mudam; sempre a prosódia permanece intacta: quer porque, nas revoluções ela passa desaperccebida ou porque o atentado não se impõe com a opinião de que esse derradeiro dogma possa variar”²¹. Aparentemente simples, a frase é bem radical. Mallarmé revela que as leis do mundo e a maneira como enredam a vida são mais mutáveis que as leis regendo o elemento intangível do mundo, o seu aspecto. Alterar uma sem alterar a outra é ilusório, até porque se entrelaçam. São o verso e o reverso, pois, afirma o mesmo autor “Tudo se sintetiza na estética e na economia política”²². Uma revolução radical é inseparável de uma revolução poética, elas estão entrelaçadas, a realização da primeira não é possível em si mesma sem pôr em causa a forma da Lei e a biopolítica secreta que dirige os corpos. Só a arte pode transfigurar esses ritmos e coreografias, exibindo-os, tocando-os, (a)variando-os.

Esse elemento intangível e em reserva que faz comunicar arte e economia²³ só pode ser operado pela arte. O exemplo de Mallarmé resume-se na frase “on a touché au vers” (o verso foi atingido). Não se trata de uma defesa do verso livre, que também o era, mas de um atentado à forma, às rimas, aos géneros, com uma explosão generalizada que dispersa tudo em pedaços. Uma crise profunda originou-se com a tipografia e a sua capacidade de produzir profusamente. As frases insignificantes que proferidas por todos começam a circular vindas dos jornais, hoje das aplicações sociais, e a tentativa da literatura de as controlar ou dar-lhes um sentido preciso acabou por decair depois do momento áureo das literaturas nacionais. Explodida a forma pelo atentado artístico, as frases e as palavras soltam-se, e entram na vida, chegam às paredes com os cartazes de Tretiakov e Rodchenko, disseminam-se nos néons de Barbara Kruger, circulam nas redes²⁴. Inevitavelmente o mesmo teria de ocorrer com as imagens que escapam ao cinema, com os conceitos que escapam às filosofias, num movimento de dispersão geral. Esta desligação resulta da maneira como a *an-arkhé* emergiu na história²⁵.

No desligamento geral está presente a possibilidade de novas ligações, bem mais livres e potentes. Ao inventar a sua forma cada obra será única. Ao cair sobre o real altera os seus ritmos repetitivos, põem-se em movimento as formas e as matérias, fazendo-as entrar numa nova dança. Não dizia o jovem Marx «é preciso forçar as relações petrificadas a dançar, entoando-lhes a sua própria melodia!”²⁶. Trata-se de libertar a energia contida nas formas, devolvendo-lhes a sua plasticidade originária. Não por uma explosão, como em Mallarmé, mas por uma implosão. A energia está bem presente na obra de António Barros, surgindo explicitamente tratada no poema-visual de 1976, e procede por uma variação da fórmula proposta por Einstein na sua teoria da relatividade: $E=mc^2$ [i.2]. Na interpretação proposta por António Preto: “António Barros redefine os termos, estabelecendo que E”” “Encontro”, m = “mundo” e c = “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)”²⁷. A fórmula é apropriada e desviada, dando a ver a necessidade de ressuscitar os cadáveres, as coisas petrificadas, ou aludindo à sua domesticação pela bomba atómica com uma possível produção infindável de cadáveres. Seja como for, vem ao nosso encontro, ao ser extraída dos livros e laboratórios de física e entrando na vida. A sua mera presença constitui uma presença inquietante que se deve à permanente reversibilidade de matéria e energia, o que nos coloca já na póshistória, sobre a qual está em suspenso²⁸.



i.9

¹⁹ As tentativas dessa política estética de Estado não faltam. Ver por exemplo, Boris Groys (1988), The total art of Stalinism : avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond, Princeton UP, New Jersey; Éric Michaud, Un art de l'éternité: L'image et le temps du national-socialisme, Gallimard, Paris, 2026.

²⁰ A literatura utopista tende a criar ficções da totalidade, mas são isso mesmo, ficções, que têm efeito enquanto obra singular e não pela ilusão de totalidade que produzem.

A forma secularizada desta estratégia coincide com o cinema.

²¹ Mallarmé (1895), La Musique et les Lettres, Perrin, Paris, p. 33.

²² Mallarmé, La Musique, op cit., p. 79.

²³ Até porque foi a arte histórica que inventou boa parte desses ritmos e rimas, sem o saber.

²⁴ Mas não estavam em causa apenas as frases, e as palavras, o mesmo ocorreu com as imagens e os conceitos, que abalaram as suas fixações formais e de género. Na verdade, a aparição sensível torna indistintas as imagens, os objectos e as frases, todas elas ganhando uma dimensão de imagem.

²⁵ Os conservadores preocupam-se com as frases ou imagens em catadupa, que acusam de serem “banais”, mas nunca se preocuparam como os filhos de família violavam a poesia com os seus sonetos e versos *ready-made*.

²⁶ Karl Marx, Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel, Paris, Aubier-Montaigne, 1971, p. 63.

²⁷ António Preto, “preto + branco = encontro apontamentos sobre o trabalho de António Barros”. Ver https://po-ex.net/images/stories/antoniobarros/textos/antonio preto_apontamentos-sobre-o-trabalho-deantonio-barros.pdf

²⁸ A energia tornou-se um dos problemas essenciais com que estamos confrontados, e remete para a ideia de *energeia* de Aristóteles, como realizar ou pôr em obra, em que se baseava a relação matéria-forma. A energia era o reprimido do modelo antigo, onde não era tematizada directamente, pois a sua fonte era quase exclusivamente a extraída dos animais e dos escravos.

A fórmula de Einstein serve, portanto, a António Barros para dar conta da potência transmórfica da arte, das conversões e convulsões que opera sobre todo material histórico - as formas, as matérias, as ideias. A energia é libertada por aquilo que ele designa como convulsividade. Se uma obra é energia cristalizada, a sua convulsão cria uma plasticidade que origina novas obras, as quais, ineditamente, ao serem produzidas, se cristalizam. Não é preciso queimá-las como o carvão, para libertar a energia, trata-se de conversões outras que libertam a energia petrificada para outras ligações inauditas, inesperadas. De certo modo, o que liberta a energia sem destruir é o pensamento, embora a obra exija uma certa destruição do realizado. E Barros está bem atento a este aspecto, como se explicita em *Vulcânico PaLavrador*, título de um livro dedicado a António Aragão, que associa a terra, que se lava, a lava que se petrifica como nas casas de lava de Cabo Verde, e a palavra que consegue fazê-la escorrer mesmo depois de petrificada, e que se encontra presente, mas invisível [i.3]. De certo modo, impossível de controlar os efeitos desta obra, pois a lava pode significar a purificação pelo fogo, como a lava vulcânica que está por trás do que se cristalizou em obra, neste caso a "palavra".

O projecto de António Barros é fundamentalmente poético. Num duplo sentido, a poesia domina em última instância, e no sentido de que nada do que é real lhe escapa ou se evade. Sabe-se como ele está em comunicação permanente com outros poetas, os quais trabalha profundamente: Ariel, partindo 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, Coimbra, em 2002. Mas a poesia é ela própria uma forma da *poiesis*, como nos informa Diotima no Banquete: "a fabricação (*poiesis*) promove a passagem do não-ser para o ser, de forma que são fabricações todos os produtos das artes"²⁹. A dimensão poética é essencial em Barros, implicando um trabalho sobre a linguagem que se expande ao ponto de absorver os objectos, os gestos e os espaços numa ideia que lhes confere a sua singularidade característica. É evidente que mesmo esses objectospoemas (obgestos) ou os progestos são determinados pela essencial relação à linguagem. No caso da obra *Formar/deformar* [i.4], que é transportada por um sapato muito formal, é a potência poética da palavra DEFORMAR que organiza a obra, inserindo as virtualidades que o sapato permite acrescer à lógica da forma. Ser objeto, mercadoria, de luxo, civilizado, vazio, desirmanado dá conta de um combate com o informe que ameaça toda a forma.

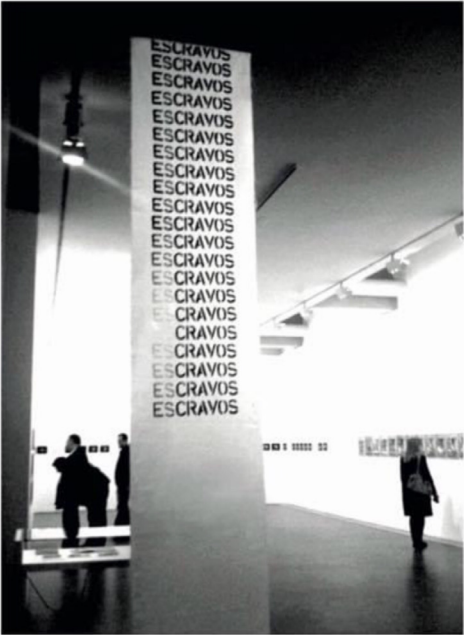
A linguagem em todas as suas formas é a matéria principal da poética de António Barros, indo da frase à palavra, desta à letra. Apesar do intenso trabalho sobre a palavra, existe em Barros uma centralidade da frase, e sabemos como ela foi necessária desde o código de Hamurabi e os dez mandamentos bíblicos, até às leis modernas, que emanam ordens e ordenações. A frase é essencialmente, di-lo Deleuze, um *mot d'ordre*³⁰, modos de organizar o real e de formatar a vida. Bem interessante a obra "Palavra d'ordem" da série Vulcânico PaLavrador [i.5]. Contrariamente ao texto ou mesmo ao livro, onde as frases se compõem e moderam, a sua libertação é decisiva. Trata-se de evitar a maneira como a frase comanda a vida, através da rede textual que a recobre invisivelmente³¹. O comando "nem mais uma palavra" volta o silêncio contra a palavra de ordem, usando a palavra para a reverter noutra direção.

Afetar a linguagem é, através da estratégia de Barros, dilacerar os véus que ela lança sobre o mundo, as suas ligações, gramaticalidades e fixações. Existe uma violência, na medida em que se trata de separar, de extrair, de reencaminhar: "*Palavras ceifadas, sem inocência*"³². Um pouco como os concretistas, Barros radicaliza a frase, que hoje vagueia por todo o lado, para dela desinserir a palavra, explorando a sua potência transgressiva. Isso é evidente desde as suas primeiras obras, mantendo-se até às obras mais recentes. Desinserida a palavra, posta a trabalhar, ganha uma dureza muito própria, pondo-se em movimento. São palavrasfrases, como ele refere, "*''situacionistas'' palavras agarradas à coisa, como quem manda calhaus sobre a multidão*". Para serem enviadas ou arremessadas precisam de um veículo, caso do "objecto-texto" "Ver_dade – IgnOrar" [i.6]. Um par de óculos, achados no jardim da Quinta, intervencionados, procedimento intensificado na série de "Vulcão olhando o prato" (2021). Não por acaso, em António Barros os objectos são "transitivos", não por estarem condenados à ruína ou ao desaparecimento, mas porque servem de corpo à poesia, ou seja à palavra, tal como esta serve para transportar-se, e através deste fazer irromper a imagempalavra que magnetiza a obra.

Aquilo que num texto João Sousa Cardoso definiu como a "*energia revoltosa*" de António Barros³³, funda-se na desinserção da palavra relativamente aos discursos que as domesticam e usam. Uma dada palavra torna-se numa espécie de "imagem" que ocupa a cena, e por apagamento ou mudança tipológica produz virtualmente uma série de frases em rebelião. É o caso de "lava" que está oculta na "palavra", ou da "forma" em "deforma". Não se desdobra a palavra para a tornar numa frase "teórica" ou numa máxima da ação, mas para abrir a rigidez da palavra, extraída das frases que a domesticam, para produzir novas frases poéticas que por variação, combinatória ou seriação, se fundem com os objectos que as perpetuam e transportam. Trata-se de produzir obras capazes de gerar novas frases do mundo, alterando assim os seus ritmos e gramáticas. Como refere António Barros, estamos confrontados com "*uma urgência de reprogramação da Palavra*"³⁴. Fazê-lo significa, afirmativamente, pois mesmo a arte negativa afirma, interromper o curso das coisas, magnetizar o real a partir de uma obra que o declina, muda e interrompe.

Escravos, António Barros. Texto Visual, Coleção: Fundação Serralves. Na foto apresentação em: "Anos 70 Atravessar Fronteiras", Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Foi o texto classificado no "Concurso Nacional de Poesia 10 Anos do 25 de Abril", A25A, Lisboa, que teve como júri: Sophia de Mello Breyner Andresen, David Mourão Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, José Carlos de Vasconcelos e Manuel Alegre. Versão primeira, estudo da obra, na Coleção MVM_Museo Vostell Malpartida, Espanha. Apresentação recente em Prague City Gallery, "Cravos e Veludo - Arte e Revolução em Portugal e na Checoslováquia - 1968-1974".

i.10



²⁹ Platão, Le Banquet 205C, p. 146, Trad. Brisson, Paris, Flammarion.

³⁰ Como diz Deleuze: "A unidade elementar da linguagem é a palavra de ordem". Cf. Deleuze & Guattari, Mille Plateux, Paris, Gallimard,1980, p. 95.

³¹ Dessa rede invisível dá conta Homero quando conta que Hefesto ao saber do adultério de Afrodite com Ares os envolve numa rede invisível, exibindo-os no Olimpo.

³² António Barros, Vulcânico PaLavrador: uma elegia a António Aragão, MUDAS-Museu de Arte Contemporânea da Madeira, 2021.

³³ João Sousa Cardoso, "O trabalho do António Barros: uma reflexão sobre as condições de produção e o exercício da memória", 2009. Ver https://www.po-ex.net/images/stories/antoniobarros/textos/joaosousacardoso_otrabalhodoantoniobarros.pdf

³⁴ Cf. Catálogo António Barros, Coisas Reais, CAAA, Guimarães, 6 de Dezembro de 2014 a 11 de Janeiro de 2015.

Uma obra de arte surge, entra na vida. É, ao mesmo tempo, um objecto como muitos outros, pode ser um sapato ou qualquer matéria, e uma ideia/conceito criando uma “imagem” única. Visa o real sem ilusão de o poder “representar”, pois a obra desde que realizada faz parte do real. Percebe-se o fascínio de Barros com as pedras, os arremessos e movimentos em que entram. De facto, a obra de arte “cai” na vida como as pedras caídas num lago, que se difratam³⁵, se expandem em ondas que se cruzam com outras, interferindo-se. Mostra-o bem a obra intitulada *Lástima*, tendo por fundo os 40 anos da revolução de Abril, constituída por 40 cravos negros, cada um deles contendo uma frase [i.7].

Cada imagem é autónoma, e circula sozinha, nos livros das redes, nos jornais, nos nossos olhos, ao mesmo tempo que forma uma obra regida por uma ideia política essencial que a explora como um caleidoscópio. Tudo serve para a estratégia artística de Barros, os brancos, os espaçamentos. As palavras, a imagem dos cravos, alimentados pela promessa da revolução, e o seu encailhamento. É sintomático que em cada uma das 40 obras apareça a letra P, presente erráticamente. Será Povo, Passado, Pobre, Política, Portugal? Uma obra em P. Ou o quadro a negro intitulado _ão, dirá Aragão, coração, revolução? O processo de explosão da frase, da palavra, dada letra, na sua potência visionária leva-nos à beira do ilimitado, do abismo.

A radicalidade do minimalismo de António Barros tem um fundo intensamente político. Não que arte seja imediatamente política, mas porque afeta politicamente o real, numa estratégia que se vai desmultiplicando. Neste sentido, o seu gesto artístico está em correspondência como a obra responde à “fatalidade da política” moderna, enunciada por Napoleão e elaborada por Nietzsche: “...passou a hora de filosofar.... a política é agora o órgão do pensamento de conjunto (*Gesammtdenkens*)”³⁶. O fundo político de António Barros prende-se à maneira como escolhe a nuvem da linguagem que recobre o real para nela intervir profundamente. A linguagem é a forma geral da política dos humanos, como afirmou Aristóteles na sua Política: o humano é *zoon politikon* porque é um ser de linguagem³⁶. Trata-se de uma política dos humanos e não dos povos, embora ele escreva em português e as frases sejam em português, bem como as palavras. Esse é um problema aparente, pois libertar e enviar uma frase em português é já, aqui e agora, libertar todas as frases e palavras.

O seu pensamento inscreve-se na longa linhagem da revolução, essa possibilidade aberta na história de uma comunidade que habita a terra. Desde cedo é nítida e decidida esta opção. Na obra *REVOLUÇÃO*, de 1977 [i.8], algum tempo passado do 25 de Abril, em exposição, a palavra do título descia e subia as paredes e as escadas de Serralves. A palavra desdobra-se e pelo esmaecimento das letras exige outras possibilidades virtuais, começando a produzir frases em série.

Afirmará essa frase de que “a revolução é a resolução é a solução da evolução”? Na verdade, outras teses são possíveis, pela própria repetição o processo é diferido, a “resolução” está em espera. O que conta é a promessa da revolução. Com efeito, a revolução é coisa presente, não algo futuro ou passado. Segue o seu curso, que pode falhar, com passos de pomba ou como a velha toupeira de Marx. A revolução não é de 1789, nem de 1917, nem de 1925, mas está expectante no real, reaparecendo numa infinidade de gestos, nesta obra, no seu retorno permanente, assombrado pelo _ão. Sentimos António Barros nas teses de Duchamp de que arte é o fazer, ou na ideia de Beuys de uma soberania da arte onde todos são artistas (“*Jeder Mensch ein Künstler*”).

Finalmente, António Barros não se coíbe de intervir diretamente na política. Com efeito, se temos de pressupor uma soberania que se funda na *an-arkhé*, exterior às formas políticas do Estado, isso não impede de procurar o máximo de efeito na relação com este. É o caso saliente do livro de artista *Lástima* enviado eletronicamente à Assembleia da República nos 40 anos da Revolução de Abril [i.9]. Como já referimos, a obra é formada por 40 cravos pretos, cada um constituindo um poemaobjecto que no seu conjunto formam uma obra única, que Barros arremessa à Assembleia da República. O negro domina, não por um luto essencial, mas para fazer brilhar as frases que se respondem mutuamente para inflectir a afeção política que é a nossa. No caso do texto *QUARENTENA* trata-se de quebrá-la para desencalhar a revolução bloqueada nos QUARENTA, para que possa ela seguir. Mas nos cravos negros de *Lástima* está presente a obra *ESCRAVOS*, de 1977, onde emerge o cravo de Barros pela primeira vez, por apagamento do es: escravos [i.10]. O encailhamento da história alimenta o círculo vicioso onde o escravo reaparece incessantemente. Mas também enuncia uma “resolução”, a de chegar ao fim do círculo: “fim do jogo” (Endgame) como diz Beckett.

António Barros foi escavando um caminho que declina as formas estabelecidas, inclusivamente as da arte, para as fazer reverberar pelo seu minimalismo radical, e que exige atenção para ser apercebido. É a sua maneira de estar à altura da época, no sentido pleno da palavra, abrindo bifurcações reais, obra a obra, no curso do mundo. A decisão é simples: ou a revolução ou a *inflammatio* do real.

José Bragança de Miranda, 2023

[Texto gerado para o livro: *OBGESTOS DE ESGRITA_AB50*, em processo de edição]



i.11a



i.11b

³⁵ Relativamente à difração diz Haraway: “Os padrões de difração tratam de uma história heterogênea, não de originais. Ao contrário dos reflexos espelhados, as difrações não deslocam o mesmo para outro lugar. Estou interessado no modo como os padrões de difração registam a história da interação, da interferência, do reforço, da diferença”. Cfr. Donna Haraway, *How Like a Leaf*, Routledge, Londres, 2000, p. 101. ³⁶ Nietzsche, Carta a Carl von Gersdorff, 16 de Janeiro de 1868.

³⁶ “A razão pela qual o homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno, é óbvia. A natureza não faz nada ao desbarato, e só o homem, de entre todos os seres vivos, possui a palavra”. Aristóteles, *Política*, Vega, Lisboa, 1998, 1253ª, p. 55.

Sobre António Barros

Nasceu no Funchal em 1953, estudou na Universidade de Coimbra e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona. Trabalhou na década de 1970 com Wolf Vostell, Alberto Carneiro, José Ernesto de Sousa e Raymond Murray Schafer. Gerou comunidades artísticas como: ARExploratóriodasartes; OIC; e Artitude:01, promotora do simpósio internacional *Projectos & Progestos* (1978-83), Coimbra. Investigação no domínio das linguagens, com trabalho continuado na senda do binómio Arte_Educação. A sua obra artística está representada nas coleções de Museu de Serralves; Museu Vostell Malpartida, Cáceres; MUDAS.Museu de Arte Contemporânea da Madeira; Museu da Presidência da República Portuguesa; MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa; Fundação Joan Brossa, Barcelona; e Paradise Museum of Joseph Beuys em Bolognano, Itália.

Algumas participações recentes: *Cravos e Veludo - Arte e Revolução em Portugal e na Checoslováquia (1968-1974-1989)*, GHMP_Galerie Hlavního Města Prahy, Praga e MNAC_Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa; *António Barros - Coleção Fundação de Serralves*, Palácio da Bolsa, Porto; *Vulcão olhando o prato, ou o VEntRe*, MVM_Museo Vostell Malpartida, Cáceres; *Inflammatio*, CAPC_Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; *CONTEXTILE2022*, Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, Guimarães; *Alvoro*, MUDAS.museu, Madeira; *Mágoa_Water Event*, Museu da Água, Coimbra; *PROGESTOS _ OBGESTOS, 1972-2012*, Casa da Escrita, Coimbra; *YOKO ONO, O jardim da aprendizagem da liberdade _Water Event*, Museu Serralves, Porto; ou ainda a operação em Arte_Educação: *da flor, esse rosto de esGrita*, Fundação Bissaya Barreto, Coimbra.

A sua obra enquadra-se no movimento Fluxus Internacional, na Poesia Experimental Portuguesa, e numa Arte de Acção. Trata-se de uma obra na qual a dimensão plástica dos objectos e instalações é sujeita a operações de renomeação metafórica dos referentes e à exploração da visualidade gráfica da palavra. De entre os géneros de poesia visual, destaca-se na sua obra o poema-objecto. Através de intervenções que colocam em interação palavras e objectos, os seus poemas-objecto alimentam-se da tensão entre a semântica social da palavra e a sua função referencial de nomeação. O objecto vê-se cindido entre a sua função e a carga simbólica que o define na semiótica social. Por via da retroalimentação entre esta ressignificação do objecto e a objectificação gráfica da palavra, os poemas-objectos tornam-se capazes de criar camadas de sentido e de alusão à experiência individual e social. Nestes objectos encontramos um sentido profundo da dimensão política das relações sociais e uma crítica irónica à reconstituição das estruturas de poder no Portugal pós-revolucionário. No seu léxico operativo os poemas-objecto são designados por *obgestos*, e os programas vivenciais num devir de tangibilidade, por *progestos*.

<https://po-ex.net/tag/sobre-antonio-barros/>

<https://barrosantonio.wordpress.com/>

Legendas das imagens

- i.1

"Vulcânico PaLavrador"_1#9 - 'Vulcão olhando o prato', 2021, Mágoa_Water Event, Museu da Água, Coimbra.
- i.2

"Energia", 1977, Revista Loreto13, APE, Associação Portuguesa de Escritores; Nas Escritas PoEx, Casa da Escrita, Coimbra, 2012.
- i.3

"Vulcão olhando o prato", Vulcânico PaLavrador, 2015.
- i.4

"Formar/deformar", 1977, Colecção Fundação de Serralves, Porto.
- i.5

"Palavra d'ordem", Vulcânico PaLavrador, 2015.
- i.6

"VERdade, ignOrar", 1976, Colecção Fundação de Serralves, Porto.
- i.7

"Povoador", Lástima, 2014.
- i.8

"Retroceder", Lástima, 2014.
- i.9

"Revolução", 1977, 'O Visualismo Português', 1999, Museu de Serralves; Colecção Fundação Serralves, Porto.
- i.10

"Escravos", 1977, 'Anos 70 Atravessar Fronteiras', Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Colecção Fundação Serralves, Porto.
- i.11 a e b

"UKRAYINA2400H_Uma esgrita de guERRA, 2022, progesto, Praça da República, Coimbra.
<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-ukrayina2400h-uma-esgrita-deguerra/>

Agradecimentos

Augusta Villalobos Nascimento
Maria Luis Neiva
Ricardo Bastos Areias
José Bragança de Miranda
Rui Torres

