

Obgesto Silente: Um olhar em torno da exposição [Progestos_Obgestos] 1978-2012 de António Barros

Sónia Pina¹, Casa da Escrita, 14 de Dezembro de 2012

Antes de mais, quero reiterar o agradecimento ao repto que me foi dirigido por António Barros para apreciar a sua *poiética*, em particular, a exposição retrospectiva aqui patente: [Progestos_Obgestos] 1978-2012.

A este olhar a que me reporto, apelido de Obgesto Silente², na medida em que este pretende ser forma de enaltecimento da obra e do artista, mas, também, postura silente - aquietada – a postura que me compete ao contemplá-la, ao senti-la e ao usufruí-la.

Obgesto Silente configura assim a minha óptica sobre a obra de António Barros e pretende ser uma espécie de acto silencioso, um debruçar que não se sobrepõe, mas que se pauta por um querer que esta continue a respirar livremente fora de qualquer constrição conceptual que os olhares tendem a imprimir uns aos outros. Evitando, portanto, a postura que classifica, que apropria ou musealiza.

*

António Barros apresenta um itinerário artístico susceptível de múltiplas possibilidades de análise, pois corporiza as dimensões filosófica, poética, caligráfica, literária, cinematográfica, coreográfica, entre outras. Superando visões concêntricas e alocando-se além dos momentos historiográficos que o delimitam.

Desenvolveu um percurso personificável na a(r)ção artística, da arte enquanto intervenção permanente. Inscreve o visualismo poético, o monocromatismo pictórico - a identidade a preto e branco dos seus objectos e instalações - e revela contaminações com o Fluxus Internacional, demarcando-se pela performatividade, gestualidade niilista e pela óbvia inscrição caligráfica.

As décadas de 1960-1970 ficaram marcadas por uma atitude artística neodadaísta que António Barros absorveu, mentorizou e esteticamente transformou. Tornando-se exímio criador de *environments* monocromáticos, ígneos e sepulcrais, onde o negro é o branco, o “branco-negro confiança” como o próprio capitula.

Em Portugal, particularmente a partir de 1970, sobressaiu uma comunidade artística que padece hoje, a meu ver, de um lugar de maior visibilidade, pois constituirá um momento fulcral na reconceptualização da arte pós-moderna e consequentemente da arte contemporânea, na medida em que concedeu ao texto a dimensão visual, o estatuto de intervenção permanente e estabeleceu a performance como linguagem primordial. Neste quadro, os géneros artísticos miscigenaram-se, o texto passou a dialogar com o objecto que, por sua vez, foi retirado do contexto quotidiano. O pictórico funde-se com a literatura e a literatura com o arquigestual (ou como propõe o artista, o “progestual”), abrindo-se esta aos territórios da performance, da acção e do espaço urbano.

Compõem a presente exposição – [Progestos_Obgestos] 1978-2012 - obras que mimetizámos ao longo da trajectória de António Barros e que se refundaram aqui a partir da integração de novos elementos narrativos decorrentes do espaço envolvente. Sustenta a exposição uma gramática caligráfico-documental, porque vivifica o seu percurso, tornando-o passível de ser experienciado aqui na Casa da Escrita, em Coimbra.

Encontramos no primeiro lanço de escadas, o poema “EsCravos”. Mais à frente, nos nichos, outros objectos seus em montra. Nos compartimentos da casa de paredes imaculadamente brancas, experienciamos a intimidade. Aí eis que nos surge “Florigen”, a escultura literária, uma pequena cela em ferro lacado contendo uma orquídea. No seu exterior, subjaz outra sobre a areia de preto basáltico da ilha, produzindo tanto um efeito de espelhamento como de câmara ardente.

“Florigen” convida à vivenciação poética do lugar, fazendo-nos mergulhar no silêncio, ao estado introspectivo, do qual emanam as memórias. A orquídea evoca o seu pai, que foi um dos maiores orquidófilos do arquipélago da Madeira nos anos 1960 e curador do Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal, estando aqui, de certa forma, essa presença invocada. Está igualmente presente um interstício dos opostos que sugere, pelo dentro-fora da orquídea, uma atmosfera sonambúlica que alude a esse lugar dos afectos, isto é, ao ponto da interioridade. Neste lugar, “Florigen” adquire uma dupla complexidade que sobreleva do facto de esta ser uma versão remixada. O contexto que agora a acolhe, algo não presente na escultura de 2005, imputa-lhe outras dimensões narrativas. A moldura coreográfica acrescenta páginas à escultura-livro “Florigen”.

Na obra de António Barros e em particular nesta retrospectiva, presentifica-se uma referencialidade à casa. A casa que é a ilha onde nasceu - o lugar da infância -, que é a pequena cela de ferro lacado e que é agora a Casa (da Escrita) que a exposição habita. Nestes planos, a noção de casa adquire conteúdo literário e psicanalítico. A casa é, por definição, o lugar dos afectos aonde queremos voltar; e é, também, o lugar que aprisiona, que nos impele a ficar, a (de)morar. Herberto Helder (seu conterrâneo insular) no poema “Súmula”³ chama-lhe “casa-infância”, referenciando justamente a relação à origem e à inocência que é, para o poeta, a correspondência à palavra. Igualmente, em Lacan⁴, a casa é a relação à linguagem e, para Heidegger⁵, é a casa a proximidade à poesia que coloca o sujeito no trilho da verdade. Analogamente, em Bachelard⁶, o poeta é sempre emanção de imagens: a casa é a sua alma e o “poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel nos seus braços”. “Florigen” floresce desta emanção entre a literatura do controverso Jean Genet e a memória, a mesma que nutre o “trágico-amoroso”⁷.

No segundo piso, entrevê-se na reentrância da sala “Revolução”, o poema-atitude de 1977, aqui revisitado, tal como “TrAdição-Traição”, de 1979. Ambos detêm uma vertente transgressora e silente da escrita poética, remetendo para a necessidade da sua desconvenção. “Revolução” evoca o contexto que se vivia à época em Portugal e o ímpeto do artista de se libertar da opressão, num país vetado ao longo de décadas ao isolacionismo cultural. Em “Revolução” o texto impresso sobre pano discorre verticalmente, o que permite, na perspectiva do observador, subliminares significâncias. No apagamento de “R” se desoculta “evolução” e, nessa dinâmica, se desvela a ambivalência de “revolução”. Igualmente, “TrAdição-Traição” evoca a ânsia de mudança. A narrativa percorre quatro diaporamas, que infundem uma performatividade circular e diagramática do texto sobre a imagem e da qual ressalta uma velatura

interpolada das palavras “tradição”, “adição” e “traição”. Este jogo convida, pela sintaxe aberta e espacializada, a uma atitude *provocatore*.

A mesma “progestualidade”⁸ se lê em “EsCravos” de 1977, que vem a ser o seu trabalho iconográfico, epítome da liberdade, a peça-manifesto da utopia e que é, por isso, aqui incontornável. Em “EsCravos” se presentifica a combinatória “sim/não”, decorrendo da sua leitura uma terceira opção, aquela que se lê no seu apagamento, no intervalo, no silêncio, na cisão. É o seu texto mais estudado, talvez por ser o mais contextual, eventualmente mais do que qualquer outro produzido no momento e, ousado dizer, muito familiar hoje, porque lança à reflexão a questão da liberdade, ressaltando o tema proeminente. A palavra em suporte de pano revela-se e imola-se. No apagamento da palavra “escravos” emerge “cravos”, convocando-se uma dialéctica entre a opressão e a liberdade, alusiva ao 25 de abril de 1974, o ano da revolução em Portugal. A mensagem transmite-se dicotomicamente, como que em ânsia irrequieta, manifestando-se a condição desejanse do audacioso. “EsCravos” é, no seu desmembramento e nas palavras de António Barros, “um ícone das falências do sonho”⁹, estando aí latente uma oscilação vertical entre o sonho e o seu declínio. O que por sua vez inflecte a vertigem, na medida em que a palavra “cravos” – signo de liberdade - não estabiliza, confrontando-se o *enfant terrible* com a distopia.

O tempo que contextualiza alguns destes poemas coincide, em Portugal, com um período que se caracterizou por grande conturbação social e política e que teve premência na arte que, do mesmo modo, se pugnou pela exaltação da acção crítica. Neste plano de análise, o texto poético adquiriu uma dimensão propagandística, de manifesto, espacializando-se e interceptando as métricas das belas-artes, do teatro, da dança e da música, confluindo, pois, a herança da poesia experimental com as novas tendências performático-comportamentais. Surgiu, neste contexto, uma nova literatura marcada por um espírito de resiliência e de colaboracionismo, que António Barros endossou por meio da direcção do laboratório “Artitude:01 - projecto performativo de revista” ou a também chamada “Revista do Comportamento” – que incluiu nomes como Isabel Carlos, Rui Orfão, João Torres, Isabel Pinto e José Louro. “Artitude:01” sintetizava precisamente este espírito emergente, conjugando um agrupamento de posições e experiências distintas que procuravam comunicar com o público de forma diferente. O texto passou a transgredir as páginas do papel, materializando-se numa atitude que se caracterizava pela busca de novos suportes e novos materiais significantes. Este espírito foi partilhado com Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro, Salette Tavares, António Aragão, Silvestre Pestana, Alberto Pimenta, Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa, Liberto Cruz, entre muitos outros.

Proliferaram, igualmente, outros encontros performativos que potenciaram este diálogo entre artistas que, por sua vez, reciprocamente se contaminaram, como exemplifica o I Encontro Nacional de Performance - Performarte, em Torres Novas, de 13 a 28 de Abril de 1985, onde estiveram presentes performers, de entre os quais se destacaram Alberto Carneiro, Manoel Barbosa, Albuquerque Mendes, António Melo, António Olaio, Miguel Yeco, Armando Azevedo, Ção Pestana, Elisabete Mileu, Helena de Almeida e António Barros, que apresentou a intervenção poético-visual “Nascidos numa noite de trovoadas”. Neste contexto, o operador estético surge empoderado pela ideia de que tem um papel fulcral de intervir na sociedade. Poetas e artistas em geral empunhavam o desígnio de combater o rígido status-quo cultural português utilizando a arte como meio de intervenção, a poesia como operação - tal como o propunha Mallarmé

- e almejavam transpor as barreiras entre arte e vida, preponderando o aspecto intertextual da arte. Esta prática artística prefigurou-se paradigmática, identificando o que veio a designar-se de Experimentalismo Poético Português.

A *poiética* de António Barros cruza a literatura de Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, Oscar Wilde, Herberto Helder, Jorge Luís Borges, Federico Garcia Lorca, Sylvia Plath, Maria Gabriela Llansol, Mário Henrique Leiria, Jacques Prévert, Roland Barthes, Jean Genet, ou José Tolentino Mendonça. Prevalecendo a poesia como prática morfosemântica, de natureza laboratorial e catalisadora da vontade conjunta de agir, de intervir, na medida em que ultrapassa as convenções do texto e cuja acção produz “inter(in)venção” e “inter-acção”. A sua arte edifica-se à volta de uma escrita não discursiva, humorística, sediciosa, de existência anagramática e que remete o objecto para o campo da textualidade e o texto para o campo da materialidade. Em resultado do ímpeto exploratório, o texto volve visual e concreto. Destarte geram-se variações sígnicas silentes e fragmentadas, condicionantes da semântica aberta, que, por sua vez, proporciona leituras dinâmicas, férteis e paradoxais. A significância chega-nos em razão deste desafio lançado ao leitor/observador/público. Na senda do estruturalismo de Althusser, a linguagem íntima a uma mudança do olhar que permite que a leitura levante os problemas ocultos sob as falhas do discurso, sob os silêncios disseminados pelo campo do saber construído. Desoculta-se, então, um pensamento visual, que emerge do desejo de querer chegar ao texto nascente, de dizer o que está reprimido na linearidade gramatical, apontando para as ambivalências, para os silêncios e, enfim, para a acção, contrariando a ânsia de encontrar sentidos prévios. Dá-se, como faz notar Ana Hatherly¹⁰, uma insubordinação do texto e do acto que o origina. A narrativa aberta remete para a desmontagem do edifício semântico, avizinhando-se decisivamente o silêncio como única forma possível de permanência dentro do horizonte estético. Nas palavras do artista “artor”¹¹, “o observador-leitor é um dos elementos mais importantes (...), caracteriza-se por uma grande ambiguidade do seu estatuto que talvez possa definir como ser tanto mais superior quanto mais ridículo, ou o contrário, tanto mais ridículo e fátuo quando mais superior. Do conjunto de toda a exposição recolhe-se uma impressão persistente de um certo desespero temperado por um manifesto sentido de humor”.

É por isso a *poiética* de António Barros intertextual, concreta, sonora e visual. A palavra sai da métrica e depois ela própria se vai tornando imagem, instalação, escultura e performance. A busca constante leva à inclusão da palavra em novos suportes, para ser lida, vista e ouvida, tornando-se “verbivocovisual”, tal como a nomeava Joyce. Os seus poemas estruturam-se de acordo com leis combinatórias que entretecem mundividências. A semântica aberta permite ao observador o encontro com a dimensão crítica do texto, lendo-se este na sua condição fragmentária e experimental, e a criação estabelece-se como processo e como errância. Como diria Abraham Moles¹², o criador não está já “rodeado” pelas suas obras, está apenas na origem delas, na sua realidade intervêm factores, operações que lhe são exteriores. Neste tipo de criação poética o mais significativo factor é a experiência em si, com as suas hesitações e os seus erros, assumida como sistemática.

*

Um dia fiz a António Barros a seguinte pergunta: porque decidiu optar pela arte e abandonar a medicina (psiquiatria)? Respondeu que na altura não tinha a noção de ter feito essa opção, a de ser artista, que foi algo que acontecera. Será, pois, o campo da medicina tão dispare do território da arte? Não será a arte a melhor terapia para as afeições e afecções? Brotarão ambas da mesma *enérgeia*?

Joseph Beuys, o fluxista alemão, entendia que sim. E também para António Barros parece a arte ser “estruturante do medo da morte”¹³. Será, pois, catarse, memória, natureza, habitar, alquimia, viagem, fado, matéria pensante, transfiguração, cerimonial, incrustação e circulação sanguínea. Mas é, sobretudo, a lucidez o ímpeto do artista: “Uma lucidez perigosa. Aquela que se faz transportar de uma forma constante no meu percurso de obra [...]. Não é a minha arte condição autofágica. Mas sim a lucidez”¹⁴.

Coimbra, 14 de Dezembro de 2012

Sónia Pina

Notas:

- 1 Desenvolve doutoramento sobre a Arte Fluxus em Portugal, no Departamento de Ciências da Comunicação, da Universidade Nova de Lisboa.
- 2 Esta comunicação inclui passagens de textos anteriores dedicados ao artista, designadamente, “Silêncio, meu silêncio! Ausência, minha ausência: o itinerário poético de António Barros a partir da trilogia Florigen, Frame e Alma (2001-2005)”, de 9 de Outubro de 2010 [a publicar em “Uma Luva na Língua”] e “Silêncios”, a comunicação audiovisual exibida na exposição Vulto Limite de António Barros, que teve lugar na Galeria Projecto NDC/República das Artes, Cerveira, a 10 de Março de 2012.
- 3 Helder Herberto, poeta madeirense, publica em 2001, o poema “Súmula” em Ou o Poema Contínuo, Assírio & Alvim, Lisboa.
- 4 Ferrari, Ilka, (s.d.) “Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir,” in Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line, VI, I, 105-115
- 5 Heidegger, Martin (1977) A Origem da Obra de Arte. Lisboa : Edições 70.
- 6 Bachelard, Gaston (1957 - 1983) *La Poétique de L’Espace*. Paris: Quadrigue/PUF
- 7 Conceito de Celeste Cerqueira.
- 8 Em referência ao título de exposição.
- 9 Barros, António, 2008-2012 (entrevistas)
- 10 Hatherly, Ana (1979) O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda. Lisboa: Editorial Caminho
- 11 Barros, António, 2008-2012 (entrevistas)
- 12 Moles, Abraham; Rohmer, Elisabeth (1981) *L’image: communication fonctionnelle*. Paris: Casterman.
- 13 Barros, António, 2008-2012 (entrevistas)
- 14 Barros, António, 2008-2012 (entrevistas)