

Rastros de subjetividade em Artur Barrio

BRUNO GOMES DE ALMEIDA

■ 406

Bruno Gomes de Almeida é formado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutorando em Arte e cultura contemporânea também pela UERJ.

ouvirouer ■ Uberlândia v. 11 n. 2 p. 406-423 jul.|dez. 2015

▪ RESUMO

O texto apresenta uma reflexão sobre a atuação artística de Artur Barrio através de uma visão em perspectiva de sua obra. Suas estratégias de ação são vistas como diferentes momentos de uma contínua travessia, dotada de um lirismo provocador, cheio de errância. Assim, tem-se uma tentativa de abordar as subjetividades que derivam de seus trabalhos e confluem verdadeiros modos de existência. A proposta reflexiva deste texto é adentrar em parte questões que repercutem seu desejo de borrar as fronteiras da arte e da vida. Algo que pode ser pensado a partir de quatro diferentes aspectos de sua obra: “Terrorismo Poético”, “Restos, Deflagrações e Ocorrências”, “Lirismo Náufrago” e “Instaurando Nomadismos”.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Artur Barrio; subjetividade; arte contemporânea

▪ ABSTRACT

The text presents a reflection about the work of Artur Barrio through an accurate vision of his performances and works of art. His action strategies are conceived as different moments of a continuous crossing, with a combination of provocative experiences and aimless acts. Thus, this text tries to find the vestiges and subjectivity evidences that emerge from his works and are able to concretize true modes of existence. Therefore, his artistic creations may be thought from four different processes: “Poetic Terrorism”, “Remains, Outbreaks and Occurrences”; “Lyricism of the Castaway” and “Creating Nomadism”

▪ KEYWORDS

Artur Barrio, subjectivity, contemporary art

407 ■

Artur Barrio marcou sua trajetória na arte brasileira através de uma postura pungente. Por vezes escatológico, sórdido e infamo, trabalhou com o dejetivo e o refúgio como forma de problematizar o fluxo vital da existência humana. Sua obra é deflagradora. Seus trabalhos sempre se deram no limite do apresentável e do inadequado. Sua poética nos mostra a urgência dos processos internos, dos sentidos que se propagam, que se disseminam, como que fruto de uma combustão. Uma atuação que, na maioria das vezes, trafega por um percurso precário.

A evidente “crítica institucional” de seu discurso, presente não apenas nos cadernos-livros, textos de manifestos e depoimentos, mas também nos escritos das paredes e objetos de alguns de seus trabalhos, poderia indicar sua única saída poética, não fosse pelo rigor e método com que constrói (destrói). O vigor de suas abordagens mostra um desejo genuíno, pertencente a alguém que rastreia a existência, como um manuseio, que ora tenciona, solta, aperta, sua, resseca, marca a superfície da pele. A realidade e sua totalidade.

O seu discurso anti-institucional anda junto com uma exploração sensório-existencial. Sua tarefa é também trazer as pulsões e inquietações da vida contemporânea. Algo se atesta pelo direito à liberdade criativa, investigativa. O desígnio dos seus sentidos é criar relações. Os trabalhos de Barrio possuem articulações que a todo momento parecem buscar novos espaços de enunciação, perpassa uma economia do precário, na qual sua natureza sórdida é indício de processualidades imanentes. Dessa forma, enrijecem-se processos que lidam com fluxos existenciais inevitáveis. Logo, torna-se possível identificar aspectos específicos de seus trabalhos que sugerem um entendimento acerca da natureza de sua atuação artística. Uma atuação que, na maioria das vezes, evidencia um “sujeito-artista” que não determina ao certo o lugar da arte e o lugar da vida em sua produção. Assim, será analisado mais adiante esses tais aspectos que denomino “processos”. Evidências, conceitos e estratégias de ação. São eles: “Terrorismo Poético”, “Restos, Deflagrações e Ocorrências”, “Lirismo Náufrago” e “Instaurando Nomadismos

■ 408

Terrorismo Poético

Dançar bizarramente a noite inteira em caixas eletrônicos de bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. Land-art, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-terroristas. Sequestre alguém e o faça feliz.(BEY, 2003, p.6)

O poético também pode ser terrorista. Para isso, sua ação precisa ser subversiva, ácida, vigorosa, transgressora. Assim, os processos se dão a partir de contrassensos, como se as unidades fossem reordenamentos aleatórios. Os signos precisam se inundar de sujeira, agregar à sua constituição os rejeitos da imponderabilidade. O indiscernível da sujeira, daquilo que agrega a si resquícios do que remanesce, é também capaz de alicerçar os anteparos de nossas realidades internas. A invariabilidade muitas vezes nos engana. Ao menos nos faz esquecer as possibilidades do que varia, do que também pode se diferenciar.

avesso

(ê) *adj* (*lat adversu*) **1** Contrário, oposto. **2** Que fica do lado contrário à face principal (falando de um pano). **3** Contraditório, mau. *sm* **1** Lado oposto à parte principal (em se tratando de pano ou outra coisa que tenha duas faces opostas). **2** Lado mau, situação ou condição contrária.(MICHAELIS, 2009).

O *avesso*, como opção, tem em sua inteligência um lidar diante dos atravessamentos e torções, que são os vetores de intensidades que a todo o momento nos tensionam. Entendê-lo como “desengano” e “defeito” é limitá-lo. O *avesso* é imanente ao propício, ao direito. O “contrário” também é uma possibilidade existente. Sua opção é uma abertura ao que se esconde, que não é iluminado, mas nem por isso inexistente.

A arte também transita pelo *avesso*. Há quem diga que ela por si só já é o *avesso*. Parafraseando Jacques Rancière¹, diríamos que ela produz uma “heterogeneidade do sensível” capaz de reconfigurar as estruturas e os modelos dos sentidos. Esse quê de contra ação é uma maneira de encarar sua experiência como sendo possibilidades de remodelação das configurações do pensar, do dizer, do ouvir e do fazer (RANCIÈRE, 2005, p.17). Dessa forma, o *avesso* representa menos uma ruptura do que uma nova proeminência.

O que podemos chamar de terrorismo poético transita pelo *avesso* também. O que o possibilita uma potência diferenciadora nas suas estratégias de significação em determinados casos é lidar de maneira singular com o tempo. Ele aciona uma forma de temporalidade que subjaz as instâncias estancadas, numa ação de constantes movimentos de aproximação e distanciamento diante da congruência habitual do tempo.

A sua natureza dissensual² pode ser pensada em função da possibilidade de uma desconexão entre as relações, causando conflito entre os diferentes regimes de sensorialidade.

A poética de Barrio por vezes adentra uma instância terrorista. É quando os sentidos se esbatem, se desconectam. O *avesso* irrompe as conjunturas preestabelecidas e o contato com sua arte nos proporciona a experiência de um oculto que não habita outro lugar senão nós mesmos. Carne podre, sangue, urina, dejetos; apresentam uma acidez de sentido que não se confunde com uma sordidez gratuita. Os sentidos derivam em conjunto, se expandem, e estes elementos deflagradores fazem parte de um circuito de significação que amplia a experiência, justamente quando denuncia a urgência das existências que expõem os refugos humanos.

¹ Ver RANCIÈRE, Jacques. Comunidade estética. In: Revista Poiésis nº17. P. 169-187. Julho de 2011.

² Ver RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto (org). A crise da razão. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...; Situação T/T, 1; e DEFL... Situação ++... Ruas...Abril...1970, se assemelham. Os dois primeiros trabalhos consistiram na colocação de “trouxas ensanguentadas” dispostas tanto nas margens do rio Arrudas, dentro do Parque municipal de Belo Horizonte, quanto nos jardins do MAM-RJ. O terceiro possuiu uma dinâmica de ações parecida, posto que foram lançados 500 sacos transparentes contendo dejetos pelas ruas do Rio de Janeiro. Tanto as trouxas quanto os sacos plásticos reuniam refugo humano, excrementos, além de terra, carne podre e sangue de animais. Possuem um aspecto deflagrador. Irrumpem o aceitável, trazem sangue, indicam a presença de restos de matéria orgânica animal. Causam estranheza justamente por estarem dispostos em locais públicos, os transeuntes se assustam, suspeitam serem restos mortais humanos. Escancaram os indícios, o escatológico gera nojo, surpresa; impõem-se na realidade como um contraponto, unidades rompidas. Adentram uma espacialidade que não permite os refugos e rejeitos. É preciso limpar a área.

■ 410 Mas quando abertos, as trouxas, os sacos... algo se revela. As imponderabilidades evidenciam novas composições. Restos de processos de vida, assim os entendemos, rechaçam a necessidade de tensionarmos a realidade, não apenas jogando lixo pelos caminhos, mas sim, abrindo os curativos, atentando-se para os traçados das feridas.

Os dois trabalhos representaram o desejo de Barrio por introjetar na realidade aspectos escusos da existência. O teor simbólico de toda aquela materialidade a eleva à condição de antagonismo, onde confrontos e rompimentos fazem parte de suas estratégias de ação. Os dejetos representam a urgência da processualidade humana, dos fluxos e refluxos das ações. São indícios do funcionamento do metabolismo. Sua materialidade é própria de um funcionamento operacional que expele os excessos. Assim, esses excessos reunidos se compõem em “polos de energia”, uma energia que ao derivar das tensões também é capaz de reproduzi-las, acionando as “pulsões do abjeto”. A utilidade dessa materialidade é ser residual, condensar o que sobra e se contentar com sua natureza disfuncional, de uma exclusão na qual a única saída são as recomposições futuras. A dissolução de sua substância na organicidade do mundo.

O contexto ditatorial local que marcava o cenário sociopolítico da época foi responsável por proporcionar um teor mais drástico às ações. Em um momento de

grande repressão e controle policial perante a vida dos cidadãos, deparar-se com tais objetos pelos espaços públicos era testemunhar alguma suposta evidência de um crime. Barrio queria tanto explorar novos espaços e conjunturas, como também, “imponderar” as realidades existentes. O despropósito enquanto caminho. Desejo por uma liberdade de ação, sobretudo, inconclusa.



Figura 1. Artur Barrio, *DEFL...Situação +s+... Ruas...Abril...1970*, Rio de Janeiro-RJ. Coleção do artista. Fotografia: Cesar Carneiro. Fonte: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/deflagacao.

411 ■

Restos, deflagrações e ocorrências

Um olhar para a história da arte ocidental nos permite lembrar trabalhos que se colocavam na fronteira do “bom gosto”, do “aceitável” e do “permissível”. Essa condição limite por muitas vezes adquiria tons provocativos. Assim, temos os conhecidos eventos dadaístas, as ações do grupo Fluxus, os trabalhos de Gina Pane, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Antônio Manuel, Flávio de Carvalho, bem como o grupo austríaco Acionismo Vienense, citando alguns dos mais conhecidos. Esses artistas, decerto, em sua maioria, criavam através da linguagem da performance, que longe de ser um campo fechado e reduzido, é uma forma de estratégia artística que coloca a arte no plano do vivencial, da ocorrência. Para tal afirmação não podemos deixar de perceber que as variadas denominações para manifestações artísticas, cunhadas por certos artistas contemporâneos no contexto dos anos 1950/60/70, eram tentativas de caracterizar experiências que se propunham efêmeras. Barrio foi um dos que utilizou

denominações específicas, como por exemplo: “ação”, “situação” e “experiência”. Logo, é notável um meio caminho que se configura através de trabalhos que, se não legitimam completamente um “estar em cena” próprio da performance, ao menos se apropriam de uma abordagem em que o corpo do artista é um agente fundamental no processo.

A agressão ao próprio corpo, a nudez explícita, o escatológico e a obscenidade eram estratégias de ação de trabalhos que lidavam com o que nos escapa. A realidade era confrontada ao limite da moral e dos bons costumes. Mas além disso, foi uma maneira de lidar com intensidades, evidenciando “latências esquecidas”. O conflito e a adversidade impõem novos caminhos, como se nos sugerissem prolongamentos, realidades escusas, antes inabitadas. São como “escapes”. Os restos não são apenas o lixo, também são o “indissociável” que nos habita e que também se impõe como força subjetiva.

A mecânica do tempo infere um ritmo às coisas, uma lógica cíclica nos obriga a uma renovação e reposição de forças contínuas. É preciso seguir adiante, permitir-se à iteração, faz parte do rumo das coisas, assim como os rios que remansam num fluxo ininterrupto. Lá as correntes são as possibilidades de variação por trajetórias distintas, ainda que imersas num mesmo manancial.

■ 412

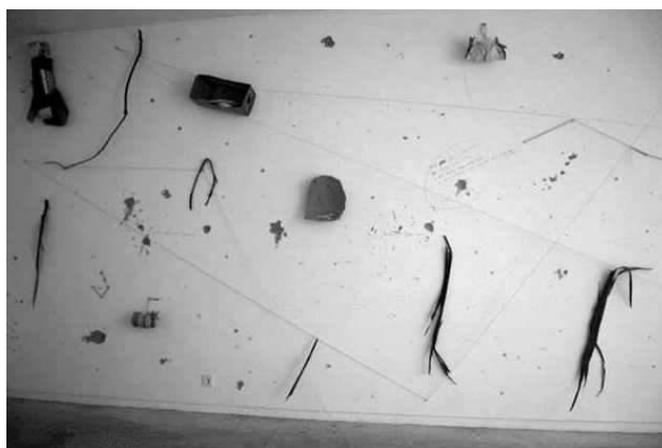


Figura 2. Artur Barrio, *Experiência 17*, Porto alegre, 1999. Fotografia: Cesar Carneiro.
Fonte: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/experiencia_um

Dessa forma, a lógica habitual das coisas é a possibilidade que deve ser seguida, mas não podemos nos esquecer de que existem as improficuidades dos caminhos. Eles descomedem os limites, excedendo o permissível, ficando de fora. As arestas aparadas, quando se juntam como restos, multiplicam os excessos, compartilham suas ocorrências

enquanto unidades perdidas. Fizeram parte de um processo, adentraram um fluxo de continuidade, mas foram interrompidas. Como fragmentos, agora se permitem recomposições, capazes de lhes restituir uma possível existência rompida. Contudo, após o rompimento, só lhes é permitido a descontinuidade, mesmo que se restitua a alguma unidade, estará sempre diferenciada, fruto de um substrato que não será mais capaz de os reintegrar ao seu composto original. Assim, os restos precisam se reinventar, de alguma maneira tentar alcançar novas possibilidades de existência. As suas imponderabilidades podem resistir à exclusão, fazendo dela um novo espaço de enunciação, como se da indeterminação se ordenassem novos horizontes de possíveis.

Caixas de papelão, carne, galhos, madeira, pedras. Pendurados, espalhados, amarrados à parede. Ligados por fios que sugeriam uma trama específica. As *“Experiências”* “nº 16”, “17”, e “18” trazem uma ordenação do refugio, agora amarrados em novas composições, alguns envoltos em panos, interligados por uma narratividade precária. Há a tentativa de se estabelecer uma ordem àqueles restos, insurgindo suas evidências de materialidade residual. Um pedaço de carne preso por uma corda esbate a parede desgastada, um “vai e volta” que marca a sua presença naquele lugar. As manchas de sangue são os vestígios daquele contato. O rastro é a marca de que algo passou por ali, o sangue é de que algo viveu por ali. O que “ocorre” é o que transborda, subjaz as interseções e se derrama. A escolha da carne, visto sua natureza perecível, escancara uma tentativa de organização precária, a transmutação do orgânico deflagra sua incapacidade de se resignar aos decursos preestabelecidos. O processo de apodrecimento alastra um odor intragável que delata a sua materialidade pútrida, como se sua vida não tivesse terminado quando se separou do corpo animal. Essa continuidade é a vitalidade do mundo, constante transformação, que não se encerra junto com o fim da vida alheia, ressurgindo inclusive do que a escapa.

Para ele, confrontar a tradição era transformar os espaços institucionalizados comumente reduzidos a determinados tipos de atuação/comportamento, contestando a sua “sacralidade”. A ação desorganizadora gerava uma atuação “sem meios termos”. No entanto, a percepção de que sua aposta no abjeto era mais do que contestar, surge quando notamos um suposto senso de orientação, mesmo que imerso num caos significativa. Havia uma energia do informe em movimento, a urgência de uma arte que

fragmenta a vida ao mesmo tempo em que revela a sua totalidade. Neste sentido, vemos o “fragmentário” como sobras, ou mesmo, como algo que escapole. A existência é ocasional, como se sua revelação adviesse dos contatos, das interseções, sobretudo, daquilo que se esgueira daí. Isso nos dá um melhor entendimento quando Barrio afirma que em seus trabalhos

(...)as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia. (CANONGIA, 2002, p.146).

Dois trabalhos exemplificam melhor essa abordagem a respeito do que sobra. “...Puídas.....Esgarçadas....Rotas....(os)...” e “Des.Compressão” são séries de fotografias que retratam partes do corpo e ações do mesmo. No primeiro, trabalho de 1981, as imagens registram partes do corpo do artista que mostram pedaços rasgados, puídos, e esgarçados de suas roupas. Rasgos advindos do tempo de uso, esfiapos, e deterioração em função de um excesso de utilização. Já “Des.Compressão” são autorretratos do próprio artista comprimindo seu rosto em uma superfície transparente, fazendo caretas e distorcendo suas feições, algo bastante *nonsense*.

■ 414

Os dois trabalhos se aproximam na tentativa de mostrar um trivial escondido que pouco ganha a superfície. A evidência do precário no primeiro trabalho, junto ao descompasso de um rosto em contínua deformação, sugere a retratação do banal, do fragmentário, do intemporal. O corpo é o objeto de registro, mas o foco são suas tangentes, suas “impossibilidades”. O descompromisso com a beleza institucionalizada é a prerrogativa.

Dessa forma, nota-se que Barrio não lidou com o “resto” e o “informe” somente através do infame, do residual e do escatológico. As imponderabilidades por vezes adquiriam naturezas variadas. Contatá-las seria como que adentrar as instâncias de suas ocorrências. Os processos de deflagração eram continuidades derivadas das variadas formas de encontros. Mas pensemos estes encontros de maneira ampliada, como um ocasionar-se com outros universos subjetivos, que possuem moradias que transpassam o homem, habitando lugares e imaterialidades diversas.

“36 pontos sonoros” foi um trabalho no qual Barrio executou uma performance em que soprava uma concha de praia por trinta e seis diferentes pontos da cidade de Amsterdam. Fazia escapular um sopro que dissonava da sonoridade própria de um

ambiente urbano. Os atos foram quase imperceptíveis aos fluxos da cidade, salvo alguns transeuntes curiosos pelo que o artista fazia. Ele investigou uma sonoridade perdida, ou fez escapular um foco sonoro que se propunha a disseminar-se pelo ambiente. O seu fluxo vital, por meio do sopro perdido, diluía-se pelo espaço. E logo, os sons eram os interpostos de uma ação que representava um caminho investigativo que cada vez mais adentrava instâncias perdidas da realidade. Sendo o resto esfarelante, é também cabível de remanescer.

Lirismo náufrago

Desconstruir as plataformas convencionais de criação, para alguns como Barrio, é lidar com um contínuo atar e desatar das redes de encontros da vida. As tramas desatadas necessitam dar lugar a outras capazes de reatar os fluxos. É como se novas conexões fossem necessárias para o reestabelecimento dos cursos rompidos, sobretudo esforçando e conjugando aquilo que está ao alcance.

Dos restos e deflagrações eram compostos novos caminhos para o sensível. Logo, um sensível intruso ganhava forma, como se o viver fosse um contínuo processo centrífugo, no qual se anseia conjugar os esforços dispersos, isolados, periféricos, como o caminho para uma força alternativa. Isto concede uma potência difusa, oposta a confluências excessivamente centralizadas.

Criar para Barrio era assegurar a falência da perenidade. Uma afronta à lógica habitual das coisas. Desmascarar esse processo foi um caminho natural de ação que marcou as suas estratégias de criação. Para ele, interessava apenas aquilo que estava ao alcance. Toda a materialidade perdida e refugada possibilitava trazer à tona a necessidade de um pensamento a respeito das “zonas invisíveis” da realidade. O corpo, como elemento do *continuum* da vida, é um agente, parte de todo um sistema maior. Um segmento do metabolismo da realidade.

Os passos não são apenas as tomadas de posição comportamentais, ou mesmo, metáforas para os desígnios sociais, as grandes ocasiões, decisões. Pode ser mais que isso. É o atrito de nossos pés com o solo, os farelos que espirram deste contato, os rastros, pegadas, os caminhos que insurgem, mas que duram até o efeito do tempo. A

sujeira que levamos para casa quando nossos pés tocam o chão da sala. A morada se imunda dos excedentes do mundo exterior. Esse processo é uma contaminação.

Nossa presença no mundo são contingências que se somam. Elas formatam a existência desta maneira. Os restos são ocorrências que nos habitam em contínuos processos de contaminação. Assim, viver é expandir-se, de uma proliferação que não está predisposta apenas no que é representável. É que os fluxos borbulham sem necessariamente serem encarnados, são partes do metabolismo. O ar adentra, o sangue corre. Os espaços são percorridos. As veias, as vias respiratórias. Confluem mananciais microscópicos, enriquecidos de variedades; distribuem os substratos necessários. Por conseguinte, a existência é redimensionada, o foco se amplia, a vida se dilata e a realidade é continuada. Um corpo ciente de si é um corpo ciente do mundo.

Desta forma, Barrio rasteja sobre as superfícies cômico de ser igualmente parte delas. Mas reiteremos, o seu rastejar provém de uma ambição maior. É que mais próximo do chão torna-se mais suscetível para uma infiltração pelas instâncias mínimas. Deste distanciamento ou proximidade ocorre um deslocamento, suas rotas são refeitas, e novas margens o rodeiam. A selvageria é estar impelido à crueza, à beira do informe. Uma existência rastejante. Não basta sentir, apalpar. Pegue, aproxime de si, traga junto ao rosto, sinte o cheiro, exale o odor.

Em certa medida, pode-se ocasionar um paradoxo. Decerto, Barrio é inculto nas deformidades que propõe, erige operações a reboque de um mundo incognoscível. No entanto, por mais que imperem os despachos, há uma fecunda incidência de certa energia vital, transbordante. O seu gracejo é avesso. Tempestuoso, porém agente de uma potente pulsão que acarreta novas plataformas de ocorrência.

O artista é um intruso quando sua ação resulta de uma potência difusa, capaz de desfigurar e reconfigurar as unidades estabelecidas. Assim o fez quando adentrou a realidade desgastada das ruas do Rio de Janeiro em "*4 dias, 4 noites*". Imergiu na cidade em uma deriva. Adentrou um processo sensorial fluído, como num mergulho ao avesso, lançando-se para fora de si como numa aventura temporal pela cidade (CANONGIA, 2002, p.226). Um fora no dentro. Experimentou a cidade do Rio de Janeiro durante quatro dias e noites, andando a esmo, ampliando-se, num processo de continuidade com espaço, instigado por um deslocamento que imperava mais a si próprio do que ao mundo.

“4 dias 4 noites” compactuou com certo anseio em circunscrever a realidade num contínuo processo de construção, assim como uma “deriva situacionista”³. Durante o período de realização da experiência, o artista foi tributário de uma realidade própria de muitas pessoas, excluídas, abandonadas, que sobrevivem dia-a-dia a cada migalha encontrada, cada esmola recebida. Teve que se contentar apenas com o que estava ao alcance, como se aquele estado de sobrevivência fosse capaz de lhe deliberar outras “emergências do sensível”.

Assim, incinerava-se pelas “sobras” por força de deflagrações. O seu propósito era fazer dos restos uma nova valência. Contatando a realidade a partir de múltiplas dimensões, o “viver” incidia sobre si uma existência selvagem, suspeita, informe. Aflorava-se uma ampliação perceptiva, o descaminho enquanto reconstituição sensível.

(...) saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção, pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina. (BARRIO, 2000, p.79)

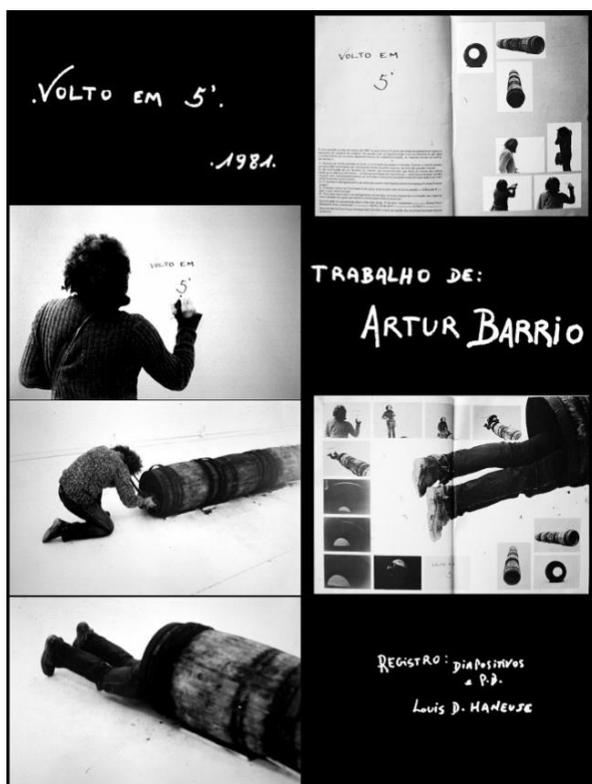
Como bem já afirmou em depoimentos anteriores, “4 dias, 4 noites” foi como um laboratório de artista, algo que o alimentaria para trabalhos futuros. E de fato, a ausência de dinheiro, alimento e de fala, eram interpostos de uma autossabotagem. Viveu através de arranjos. Diluiu-se nos impasses, adentrou os curtos-circuitos da realidade, penetrou os substratos de uma natureza “insituada”, impregnada de uma efervescência silenciosa, enunciando a energia vital daquilo que é vertiginoso e rompante.

Não era um trabalho de denúncia. Barrio queria mais do que isso, queria ativar polos de potência nas existências residuais, pouco notadas, ignoradas, marginalizadas. Há uma vigência própria, uma totalidade perdida, domínio próprio das energias disformes que incrementam a realidade numa latência dilacerante.

O incondicional anseio do artista por deambulações e errâncias pela realidade provém de um desejo em aglutinar forças para um rastreio capaz de enxergar as nuances mais vertiginosas. Isso ele faz sozinho. Coloca-se em seu lugar e promove as articulações. Se pudéssemos falar do caráter de sua autoria, diríamos que delata um imperativo impregnado de ambição residual. Suas obras são como partes de um mesmo processo, de

³ Ver JACQUES, Paola Berenstein. Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

uma contínua travessia. “A liberdade oferta pela arte impulsionou-me em relação a ela mesma por meandros bem diferentes dos vividos até aquele momento”.⁴



■ 418

Figura 3. Artur Barrio, *Volto em 5'*, 1981. Acervo pessoal do artista. Fotografias de Louís D. Haneuse, Jean Cardilès e Artur Barrio. Fonte: <http://arturbarrío-trabalhos.blogspot.com.br/>

Sua arte surgiu como possibilidade de ampliação sobre sua própria vida, e assim, se incumbiu de uma prática rigorosa em direção às incertezas. Adentrando um legado invisível, fez questão de ser suporte, operando e forjando novos estabelecimentos sensíveis e perceptíveis. Coube a ele lidar com “rastros e ruínas”, cadenciando todo tipo de “esfarelamento” circundante à existência.

Trouxe um lirismo provocador, cheio de errância e rasuras, movente, pulverizador de qualquer tipo de polidez. Entrava, enlaçava, esbatia, rasgava, agachava, juntava, espalhava, propagava. Inundava-se de “avessidão” naufragando a realidade, interessava-se pelas composições de materialidades adversas, em constantes sobreposições de superfícies distintas.

⁴ Parte de uma conversa feita através de troca de emails entre o autor do artigo e o artista.

Instaurando nomadismos

A precariedade do mundo enunciado por Barrio em seus trabalhos é agente de certa afasia que nos acomete quando a presenciamos. As tentativas de afirmação de um sensível sobrepujante confunde a leitura e dificulta a compreensão, articula uma sintaxe forjada que inicia movimentos para se atingir a superfície das significações. As associações aleatórias são empecilhos para uma compreensão facilitada do que vem à tona. Em decorrência disso, é preciso maior atenção para com o que circunda os seus processos de criação. Assim, o suposto desvario é índice de um processo mais amplo, que delata tentativas de expansão que talvez se encontrem mais nas articulações internas do que nas estruturas externas das representações. Habitar um ambiente de Barrio é adentrar um recinto erguido sob a emergência de uma realidade escusa. Lá encontram-se materialidades que, apesar de provenientes de naturezas distintas, confluem um processo contínuo, como se por ali tivesse passado, por um momento, alguém de profunda intensidade, que após a súbita estada, continuou a sua travessia por outros ambientes, deixando marcas e resquícios.

419 ■

Após a instauração do alarme das “deflagrações”, ocorridas por uma deliberada estratégia de ação própria de um “lirismo náufrago”, aberto às ingestões ao alcance das mãos, nota-se mais um processo na sua atuação. Agora atentemo-nos para o rigor e as tentativas de Barrio em forjar reordenações, novas enunciações, que, embora precárias, não deixam de ser sistemáticas.

Os seus escritos demandam uma atenção específica, como no caso de seus *cadernos-livros*. Nota-se que a presença deles também pelas paredes dos espaços traz a urgência de pulsões viscerais, excretando frases, palavras, sentidos aleatórios, que conduzem as tensões do animalesco que habita a humanidade, ainda que pelas vias da linguagem, como num processo limite onde a tentativa de comunicação oscila por superfícies de inscrição variadas. Assim, Barrio luta contra uma recongnição reconciliatória, que parte de postulados comuns, de fácil acesso. O conhecimento como ato de relembrar, reconhecer, próprio de uma tradição platônica, é incapaz de digerir a oferta de enunciações despojadas de semelhanças e generalidades. No desacerto das elucubrações de Barrio, o “fortuito” e o “descontínuo” são evidências de processos de diferenciação

que atualizam os territórios, continuamente revestindo a existência de novos espaços internos. Mas não entendamos como uma espécie de rejuvenescimento das interioridades, são trilhas que insurgem diante dos trajetos. Discretas, desafiantes, reticentes, proporcionam a hesitação entre penetrar ou não uma externalidade dotada de interioridade, assim como as dobras do “pensamento exterior” foucaultiano (FOUCAULT, 1990).

Os seus *cadernos-livros* são a morada dos seus processos internos. Ali, um espaço é delineado, acumulando as tensões prévias dos problemas que aborda. São como verdadeiros ateliês, dão vazão a uma produção ativa da realidade, manejando conceitos, crenças, desejos e estratégias de ação.

A imanência da inquietude que marca a sua atuação artística evidencia um rigor investigativo continuamente acionado, capaz de propor articulações a qualquer tipo de questão que venha a surgir. Tal rigor investigativo, presente tanto em seus *cadernos-livros*, quanto nas paredes dos ambientes que constrói, se assemelha a uma forma de cartografia, como se nesses novos espaços de inscrição o artista esboçasse em linhas essenciais os conteúdos e desacertos próprios de sua travessia. Com efeito, é uma maneira de ativar os seus diagramas de ação, imantando os processos que forja nos trabalhos por meio de certa inscrição que aflora os desejos aprisionados. O caráter informe desses contextos que cria vai desde a aleatoriedade da escrita, até a organização e presença de materiais de diversas naturezas, dispostos por uma narratividade bastante singular nas instalações e ambientes.

■ 420

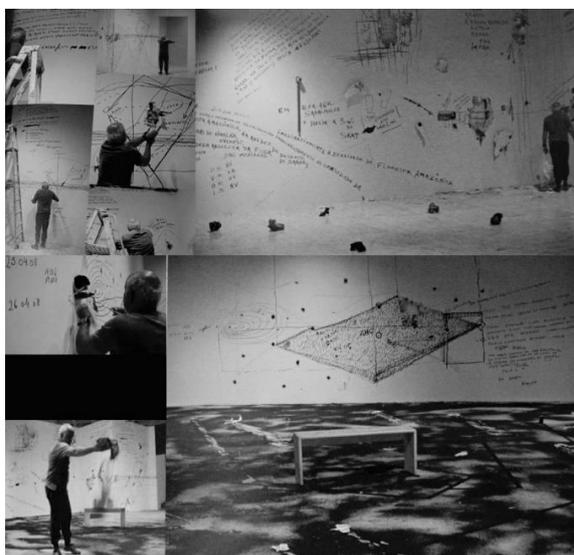


Figura 4. Artur Barrio, *Cadernos-livros*. Coleção do artista. Fotografias de Artur Barrio. Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>

Desta forma, os escritos de Barrio, como tentativas de tornar visível a insubmissa emergência de suas pulsões, dão vazão para uma produção ativa, confessando

pensamentos e deflagrando uma liberdade mental desorientadora, mas ambiciosa na tentativa de margear uma inteligibilidade possível.

As tentativas de construção de sentido estão nos textos e nos arranjos materiais que perfazem verdadeiras “cartografias do desejo”. O mapeamento é preciso para que nos apossamos dessas superposições de camadas de sentido; os objetos, as inter-relações objetuais, são rastros de um devir que aos poucos vai se liberando. A materialidade residual é remanejada, está ávida por outras possibilidades. As novas composições vão aglutinando forças perdidas, e a cadência continua. Os terrenos são escavados; é necessário nos livrarmos dos soterramentos. Não é preciso limpá-los, as existências são impregnadas de impurezas. Por isso, tenhamos atenção com as sujeiras que respingam os espaços, a sua cumulação pode gerar novos diagramas políticos. É que a sua vitalidade abrange as instâncias mais fragmentárias, catalisa todas as possibilidades, agencia novas forças e potências.



421 ■

Figura 5. Artur Barrio, *A hipótese interior*, 2008. Coleção do artista. Fotografia: Cristina Motta. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (org). Artur Barrio. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2011.

Os seus ambientes e instalações apresentam uma disfarçada desorientação. O senso intuitivo com que constrói projeta um entorno supostamente desacertado. Por um lado, a incerteza de todo o contingente de intervenções e escritos conflagra um inquieto estado de desorientação. Relembremos o trabalho “*A hipótese interior*”, de 2008, realizado no museu Tamayo na cidade do México. Frases, palavras, datas, rabiscos,

esboços de desenhos e diagramas, múltiplas referências. No processo de produção do trabalho, Barrio fere as paredes, com uma marreta defere golpes que evidenciam suas estruturas internas; deixa os buracos abertos, rasgados. Espalha terra pelo chão, prende e amarra objetos pelas paredes, assim como a marreta com que as açoitou. Pedras e papéis pelo chão, e um banco de mármore no centro do espaço com o seguinte escrito: “..... No centro, o espectador.....”. Assim, ele se norteia por um profundo estado de “errância”, mas que delata um indisfarçado intento por novas conjugações. A narrativa caótica desafia a serena fruição dos espectadores a uma tormenta obstinada por um clamor às disjunções. Dessa forma, quem passa por ali é impelido a uma expansão, se não aprazível e envolvente, ao menos caótica e altamente perturbável. Não há nas conjugações de Barrio um desejo por maquiagem delineáveis composições de sentido, ou seja, as suas articulações desordenadas possuem em si a incongruência enquanto norte de leitura. Por isso, não se pode repousar apenas em visualidades que nos remetam a sentidos prévios em seus ambientes. O suposto direcionamento de sentido, logo padece de aporte elucidável quando encontra novos esboços, palavras ou referências gráficas, suspendendo ainda mais uma fácil apreensão.

■ 422

Tudo isto nos assegura a anseio nômade de Barrio em instaurar novos territórios de enunciação. Impele ofertas sempre moventes, de um processo que se projeta no dissabor das incompletudes.

Assim, Barrio instaura nomadismos como que abrindo a existência para um eterno porvir, que por sinal, nada tem de utópico, pelo contrário, é o porvir das interseções, das fraturas, das discontinuidades, próprios de um entorno que nos convoca quando são rompidas suas superfícies. Logo, é impossível não fazermos alusão ao nomadismo deleuziano, responsável por muitas vezes denomina-lo o “pensador nômade”. Afinal, “a filosofia de Deleuze é uma filosofia dos sentidos e do contínuo jogo de relações que eles estabelecem entre si”(SCHOPKE, 2004, p.185), pois para ele, o sentido não é apenas “um objeto mental; o sentido é algo que está no mundo – ainda que não possua uma existência física, concreta” (SCHOPKE, 2004, p.182).

Em suma, o que nos cabe é uma atenção para os seus processos de instauração de nomadismos. Ele compartilha desse manuseio que expande a apreensão, que deixa escorrer, derramar, justamente porque se reserva ao direito de inserir-se pelas frestas das edificações de sentido, entendendo-as mais como relações do que representações

prévias. Deste modo, o artista assegura essa atuação movente, insidiosa pelas fraturas que assolam a realidade, carregando a proeminência de “reticências intermináveis”.

Referências

BARRIO, Artur. Artur Barrio - **A metáfora dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Secretaria de estado da cultura, 2000

BEY, Hakim. **CAOS: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares**. São Paulo: Conrad editora, 2003

CANONGIA, Lúcia(org.). **Artur Barrio**. São Paulo: MAMAM, 2002

Dicionário português Michaelis. Editora Melhoramentos, 2009

FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

NOVAES, Adauto (org). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHOPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença – Gilles Deleuze, o pensador nômade**. São Paulo, EDUSP, 2004.

Revista Poiésis. Universidade Federal Fluminense, nº17. P. 169-187. Julho de 2011.

423 ■