

Isabel Santa Clara

Universidade da Madeira

Objectos e palavras na obra de António Barros

António Barros tem vindo a trabalhar desde os anos 70 em áreas como a poesia visual e a performance. Enraíza a sua prática, entre outras referências, no movimento *Fluxus* e na sintaxe visual do concretismo e do experimentalismo. Ele é um *artor* e são “premissas de um *artor*: libertar a arte do artístico; libertar os objectos do quotidiano, e colocar os objectos sob a luz da paixão, fazendo com que se evadam da situação *real-paixão*, propondo aos objectos uma vida nova: fazendo-os passar do reino da necessidade para o reino da liberdade”¹. No seu vocabulário de eleição constam ainda outras palavras-conceito como “artitude”, “progestos”, “objestos”, que sintetizam o seu modo de ser e estar no mundo da arte: uma atitude activa e interventiva, uma poética de liberdade que funde arte e vida, que faz da criação artística a ferramenta da auto-construção, aliando criação e teorização.

A relação da obra plástica de António Barros com a palavra é uma constante. Um episódio narrado pelo próprio autor clarifica a génese desta relação. Escrevia e guardava os papéis num esconderijo secreto do jardim. Um dia a chuva destruiu essas memórias. “Senti um alívio por me ter libertado das palavras. E logo, segui a comungar com esta consciência do efêmero como redentor do texto. E a imagem, como se soltaria amiga exorcizante e libertadora da palavra escrita”.²

¹ António Barros, “António Barros-Valsamar” (*Bombart – Roteiro de Exposições*, 10, 2010), p. 9. Para mais informação sobre o trabalho deste artista, bem como para ver as imagens dos trabalhos mencionados neste texto, consultar: <http://barrosantonio.wordpress.com/>.

² <http://barrosantonio.wordpress.com/about/conversa-tania-saraiva-e-antonio-barros/>.

Episódio revelador da consciência da perda, enquanto impulso para a simbolização, mas também da força da imagem e de uma pulverização da escrita em busca de outros e insuspeitados suportes, poderemos tomá-lo como uma espécie de mito fundador do percurso poético. Se a palavra nunca esteve ausente do seu trabalho, ela não será nunca o veículo único e primordial, aparecerá sempre indissolúvelmente ligada (resgatada?) pela imagem, pelo objecto, pela acção.

Noutro lugar referimo-nos aos objectos de António Barros como “objectos falantes”³, pois apresentam-se como portadores de palavras, ou seja, dão-se a ver tanto quanto a ler. Sendo peças, na sua maioria, marcadas pela presença de texto escrito sobre um objecto ou sobre uma imagem, com valências que tocam os campos, distintos mas frequentemente cruzados, das artes plásticas e da escrita, propiciam uma reflexão acerca da riqueza expressiva e das implicações teóricas deste tipo de discurso.

A noção de objecto pressupõe uma relação ao quotidiano, no que diz respeito ao seu uso, e critérios de ergonomia, de usabilidade, de portabilidade, de funcionalidade, no que diz respeito à sua produção. A ligação ao corpo e à sua acção é inerente à própria condição dos objectos, daí que eles permitam retratar o tempo, na feliz expressão do historiador de arte Georges Kubler⁴. Na contemporaneidade artística, desde as experiências formais de desconstrução cubistas, à tónica no quotidiano urbano do *Nouveau Réalisme* e da *Pop*⁵, o objecto tem tido grande protagonismo. Resgatado do seu uso corrente através de estratégias apropriativas ele é transmutado através da acção poética. O movimento *Fluxus*, por sua vez, trouxe o objecto para o campo de uma experiência estética onde evento e objecto se aliam, ligando indissolúvelmente arte e vida, acção, pensamento crítico e humor.

³ Isabel Santa Clara, “Objectos falantes”, texto a integrar numa obra colectiva sobre este autor, em preparação. Parte desta comunicação retoma, abreviadamente, questões aí colocadas.

⁴ George Kubler, *A forma do tempo. Observações sobre a história dos objectos*, 3ª ed. (Lisboa: Vega, 1998), p. 13.

⁵ Veja-se François Dagognet, *Pour l’art d’aujourd’hui. De l’objet de l’art à l’art de l’objet* (Paris: Dis-voir, 1992). Este livro trata especificamente da noção de objecto e dos modos como ele se relaciona com a arte e o design contemporâneos.

Para abordar trabalhos deste teor, há que lembrar a natureza e complexidade das relações entre palavra e imagem, tal como entre palavra e objecto, a mútua determinação da palavra e da imagem na criação do sentido, e ainda as implicações da espacialização da linguagem.

No que diz respeito às ligações entre o verbal e o visual podemos encontrar pistas na já longa teorização acerca da metáfora, de Aristóteles a Ricoeur. Este desloca o cerne da questão da retórica para a poética e sublinha a presença do acto interpretativo presente tanto a montante como a jusante. Reiterando o papel da semelhança, Ricoeur põe em evidência a força dos ícones e imagens, pois deles se alimenta a metáfora. Ela é, pois, da ordem do ver e o momento icónico implica um aspecto verbal⁶. Na criação do sentido da metáfora, “resultado de uma tensão entre dois termos”⁷, há uma síntese entre o semelhante e o diferente, como há uma tensão entre o verbal e o não verbal.

Tal como no caso mais simples da metáfora, quando estamos perante obras que recorrem à confluência de palavras e de imagens, encontramos essa tensão que vem da diferença entre as linguagens, do confronto das alteridades que as caracterizam. A leitura só pode fazer-se tendo em conta a relação de complementaridade entre elas.

Curioso é notar que, por outras vias, fora do campo da reflexão teórica pura, a prática artística foi gerando conceitos operativos afins. O poeta Yves Peyré observa que, na modernidade, escrita e imagem se encontram no *inframince*, conceito duchampiano que elucida o modo de contacto entre duas realidades diferentes, que sendo duas formam apenas uma⁸. A designação encontrada por Marcel Duchamp recorre a uma categoria espacial, o que, já em si, é exemplo da eficácia do aspecto icónico da metáfora.

A teorização levada a efeito pelos estudos intermediáticos tem, pois, neste tipo de obras, um vasto campo de ensaio. As peças que adiante analisaremos podem ser enquadradas naquilo que Claus Clüver designa por textos *mixmedia*, não no sentido em que a história de arte

⁶ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, 2ª ed. (Ediciones Cristiandad, 2001), pp. 266-267.

⁷ Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação* (Lisboa: Edições 70, 1987), p. 61.

⁸ Yves Peyré, “Le livre comme creuset”, in *Le livre et l'artiste*, Actes du Colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-ud-Rhône (Marseille: Éditions Le mot et le reste, 2007), pp. 53-54.

tradicional aplica a expressão *mixed media*, mas no sentido que lhes é dado nos estudos intermediáticos. Elas contêm “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto.”⁹ Há nelas uma fusão dos meios utilizados, uma inseparabilidade, um carácter híbrido, tanto no processo de produção como no da recepção.

Quanto às relações entre escrita e espaço, elas reportam-se tanto ao aspecto icónico da palavra escrita, como ao seu aspecto topológico, ou seja, ao seu modo de inscrever-se num lugar. Jean-Jacques Wunenberger, salienta a atenção que a reflexão filosófica vem dedicando à ligação entre pensamento e espaço:

Toda a imagem metafórica carrega consigo uma dimensão verbal e uma dimensão icónica mesmo se pode encontrar palavras sem imagens (no caso de termos técnicos ou de uma língua estrangeira desconhecida) e imagens desligadas de palavras (no caso do sonho). A metáfora não deve, portanto, ser considerada apenas como um facto de linguagem, mas também como testemunho de uma espacialização do pensamento (...). E quando uma metáfora é geneticamente primeira, quando o sentido figurado afasta para último plano o sentido próprio, quando o pensamento poetisa o dado, isso significa também que o pensamento e a linguagem produzem originariamente figuras, que são bem espacializações, formalizações de conteúdos intelectuais. Por outras palavras, a metáfora toca nas operações elementares do pensamento, participa da génese dos seus conteúdos, porque o pensamento tem uma relação nativa, estrutural com a topologia.

Esta convivência genética entre pensamento e espaço é, de certa forma, uma das aquisições maiores da filosofia contemporânea. J.-F. Lyotard, G. Deleuze, J. Derrida, M. Foucault têm, todos eles à sua maneira, medido a importância da espacialidade, do lugar, do território na conceptualização¹⁰.

⁹ Claus Clüver, “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media” (*Aletria*, Jul-Dez 2006), p. 19, disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Este autor, na esteira de Jörg Helbig, distingue, dentro do conceito de intermedialidade, as diferenças entre as relações intermediáticas, as transposições intermediáticas e união (fusão) dos meios utilizados (p. 24). É nesta última situação que se enquadram as peças de que nos ocupamos.

¹⁰ Tradução livre de um excerto do artigo de Jean-Jacques Wunenberger, “Métaphore, poiétique et pensée scientifique”, *Revue européenne des sciences sociales*, nº

Tal como na reflexão teórica, também no terreno da produção literária e artística têm vindo a ser reequacionados os modos de vivência, de representação, de presentificação ou de ocupação do espaço, já que estes universos se alimentam de diálogos e confluências. A espacialização da escrita, marcou terreno, do modernismo ao concretismo¹¹. Quando Décio Pignatari definiu a poesia concreta como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, evidenciou as vertentes que a constituem: a coexistência de linguagens e uma outra forma de relação espacial.

Usa-se “material não verbal na construção poética,”¹² altera-se o modo de recepção do poema. Passa-se, no dizer de Gaëlle Théval, da leitura cursiva ao modo de apreensão espacial em que dominam as relações de vizinhança, a justaposição de elementos. Sobretudo no caso das colagens o suporte ganha protagonismo, perde a neutralidade pois faz parte do poema e há uma re-sensorialização do poema, entrando em jogo parâmetros matéricos, outros gestos, que não apenas os da escrita, e daí também uma outra implicação do corpo, outra fisicalidade.¹³

Nas obras que põem em jogo simultaneamente objectos e palavras esta questão da fisicalidade é fulcral. No concretismo o objecto é tomado como o paradigma de algo que é artificialmente produzido com intenção de funcionar, de ter um valor de uso. Para César Espinosa, a experimentação poética faz finca-pé na origem material da poesia, palpável e manipulável, como um objecto construído e dotado de leis próprias¹⁴.

XXXVIII-117 (2000) *Métaphores et analogies. Schèmes argumentatifs des sciences sociales*, p. 45.

¹¹ Ver acerca da poesia concreta, a sua história, modelos e princípios a síntese, de Isabelle Ewig, “L’Abc de la poésie concrète” in Serge Lemoine, *L’art concret* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), pp. 65-75.

¹² Ana Hatherly e E.M. de Melo e Castro, “Poesia Experimental portuguesa: Uma revista” (*Espacio Escrito* 11/12, 1995), p. 59.

¹³ Gaëlle Théval, “De la poésie faite avec des moyens plastiques”, *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l’image* (Éditions Nouveau Monde, 2007), p. 150. Ainda que este texto de debruce mais especificamente sobre as colagens cubistas, dadaístas e surrealistas, elucida um modo de leitura comum aos textos que se organizam espacialmente.

¹⁴ César Espinosa, “Los signos corrosivos: por una escrita libertadora”, *Signos Corrosivos: selección de textos sobre poesía visual concreta-experimental alternativa* (Mexico: Ediciones Literarias de factor, 1987), pp. 16-17.

Lembramos a insistência do concretismo na fisicalidade dos signos, por um lado, e no lado funcional do poema, por outro¹⁵ – é o poema como objecto funcional, diz explicitamente Gomringer¹⁶. Ao nível da produção artística, o uso concomitante de objecto e de texto parte de soluções e intenções diversas, e tem uma vastidão que não caberá aqui abarcar. Ficaremos apenas pelos casos específicos em apreço neste texto.

Quando se parte de um objecto para aliá-lo a um texto há uma alteração inflingida ao estatuto do objecto, tanto quanto à sua carga semântica, a construção do sentido final é feita às custas de um objecto, que, apesar disso, se mantém reconhecível. E só nesta ambivalência, na tensão desviacional assim gerada, a leitura é possível.

Nos objectos de António Barros é criado um dispositivo de leitura que dá a palavra ao objecto. Ele não é nem mero suporte, nem elemento de um arranjo aleatório, é algo já em si significativo ao qual é acrescentada uma voz. A palavra desconstruída, isolada, desmontada nas suas partes constituintes, alia-se à subversão do objecto, e daí resultam sentidos divergentes, novas condições de legibilidade, de visibilidade e de tactilidade. Também o ensaiar de diferentes soluções para a mesma fórmula, abre o campo semântico e multiplica as condições de divulgação e fruição.

Em muitas das peças de António Barros (em todas?) está presente o livro, ainda que nem sempre na sua forma usual de contentor de palavras que se oferece à manipulação, a ser folheado. Ele surge, por vezes, desconstruído, e oferecendo-se de um modo mais disseminado, quando, preto no branco, o texto invade um qualquer suporte de escrita, ou quando uma sequencialidade se impõe. É um paradigma omnipresente e estruturante da comunicação escrita, mesmo que lhe aconteça prescindir de palavras, uma demanda inquieta: “Assim recorrendo a diferentes modos operativos, desde os performativos aos objectuais e esculturais,

¹⁵ Eunice Ribeiro, “Concretismo e experiências de “intercodificação”, originalmente publicado em *Actas do Primeiro Congresso de Literatura Comparada* (Lisboa: APLC), pp. 71-75, disponível em http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=113&Itemid=31&lang=

¹⁶ Eugen Gomringer “The poem as functional object”, *Concrete Poetry: A World View* (Indiana University Press, 1968), disponível em: <http://www.ubu.com/papers/gomringer04.html> (texto datado de 1960).

ou perecíveis e à própria efemeridade da palavra, sempre em busca dos lugares da escrita”¹⁷. Poder-se-ia falar de livro em campo expandido, para tomar a expressão de Rosalind Krauss.

De entre as peças que recorreram ao formato habitual do livro podemos citar *Energia*, (1976) e *Arte sociológica* (1982). Quadrados, de capa preta, a emoldurar o branco das páginas, destacam com sobriedade os textos, constituídos por palavras isoladas ou repetidas com variações ditadas pela combinatória. Os textos haviam sido ensaiados antes também noutros formatos e suportes, experimentando a multiplicidade de soluções que ampliam as hipóteses de leitura e difusão.

*Energia*¹⁸ apropria-se da célebre fórmula de Einstein, $E=mc^2$ para retirar-lhe o estatuto de enunciação científica, e transmutá-la numa constatação individual, dramática. Dá a ler na vertical o “e” de “encontro o”; o “m” de “mundo”; o “c” de “cadáver”: “Encontro o mundo cadáver”.

*Sociológica*¹⁹ alia a palavra “arte” a uma coluna onde se repete o adjectivo “sociológica” até que um progressivo apagamento de letras isola “só lógica”. Justapõe o conceito abstracto a uma adjectivação que sugere pluralidade e acção, numa disposição gráfica que sublinha o deslizamento da atenção do objecto artístico para o campo da intervenção social como preconizava a arte sociológica. Num desenho de 1985, da série *Caules do Silêncio*, o mesmo texto surge em versão manuscrita sobre a camisa branca de uma figura sem rosto, num espaço que a gravata desviada deixa livre²⁰.

¹⁷ Afirmação do autor, em correspondência trocada em 2009.

¹⁸ Publicada pela primeira vez na *Loreto13*, nº 2, Abril de 1978 e neste mesmo ano apresentada na galeria Diferença, em Lisboa. Em 1979 foi vista no Círculo de Artes Plásticas em Coimbra, e comentada por Wolf Vostell. Integrada na *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos-60-Anos 80*, de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro (Coimbra: Ed. Angelus Novus, 2004), p. 192.

¹⁹ Criado por ocasião de um concerto Fluxus, em Coimbra, a convite de Serge III Oldenbourg; uma versão do texto foi apresentada na Facoltà di Scienze Politiche da Universidade de Bolonha no âmbito da iniciativa *Concreta, Experimental, Visual, Poesia Portuguesa 1959-1989*.

²⁰ Incluído no livro de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, *Poesia Experimental Portuguesa. Anos-60-Anos 80* (Coimbra: Angelus Novus, 2004), p. 266.

A colagem *Génesis* (1979)²¹, relaciona-se com o livro de diferentes modos: por um lado vai buscar texto e imagem a livros (um excerto do *Génesis* e uma ilustração de um manual de ciências médicas com um paciente portador de síndrome de Turner e Trisomia 21); por outro repete-se como uma enumeração, numa série que desemboca no choque da leitura dos versículos referentes ao homem feito à imagem e semelhança de Deus.

Frame-Porto Santo (2003)²² faz parte de uma trilogia (ainda o paradigma do livro) que inclui *Alma*, *Frame* e *Florigen*. A legenda da peça identifica-a como: escultura [barco em poliéster forte, parafina sólida, tapete com impressão de frame, fonte de luz, silêncio (convoca a balada “Porto Santo”, Carlos Paredes)]. Fala de uma viagem de ida, de uma partida em barco iluminado, um objecto translúcido, formalmente muito despojado, que assenta num emolduramento encontrado num livro, um modesto desenho agigantado, uma celebração do quotidiano de onde se parte, do livro a que sempre se regressa. A moldura é aquilo que marca a fronteira entre duas realidades distintas, e nos trabalhos de António Barros ela é recorrentemente negra e lisa, ao contrário do que vemos aqui. Enquanto a moldura fala do enraizamento, o barco, que transporta a luz no seu interior, fala de uma errância guiada a partir de dentro, não a partir de faróis agarrados a terra e assinalados em todos os mapas. Este barco permite, no dizer do autor, “um navegar para o interior, logo infinito”. O *Porto Santo* evocado no título sugere a sensação de fim de viagem, de chegada a bom porto, de tranquilidade.

Uma instalação recente de António Barros, *Valsamar*, (Museu da Água, Coimbra, 2010), assume-se como um *environment* criado em torno de um texto de José Tolentino Mendonça e de imagens de espuma das ondas na praia, com o som ritmado do mar a bater nas praias de calhau rolado. Um objecto-livro, onde cada elemento funciona como página, palavra derivada do verbo latino *pangere*, ligar, atar. A página

²¹ Apresentado na galeria Diferença, em Lisboa, em 1978 e na PO.EX 80 na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa. Pertence ao acervo do Círculo de Artes Plásticas em Coimbra. Peça inicial de um projecto “Contributos para a imagem de Deus – uma leitura visualista” que, segundo o autor, constitui o “primeiro momento de uma série inconclusiva”.

²² <http://whatiswatt.org/artistaAntBarros.htm>.

é, pois, o lugar isolado (na folha) e o lugar de passagem (no livro). Sente-se, uma vez mais, a íntima e dialogante conexão entre o texto e a imagem e nesta é ainda de moldura/fronteira que se trata: “a moldura (frame) que o mar contempla ao insular não é castigo nem limitação, mas um convite. Uma libertação e enunciação do devir. Uma moldura líquida e mutante”²³. E um convite pode ser já um anúncio de partida.

Passemos aos objectos com texto aplicado, que funcionam como receptáculos, como contentores de ideias, *objet-trouvé* transmutados insuspeitadas páginas-encontradas.

Em *Pré-Judicial* (1978)²⁴, o texto aplicado sobre modelo de gesso do rosto de um dos escravos de Miguel Ângelo, o mais melancólico, consiste numa sequência de frases que vão desde “a poesia” a “a poesia é prejudic”, passando depois, sobre o olho, a “o poeta é pre judicial”. São frases simultaneamente assertivas e inacabadas, juízos sobre o poeta e a poesia, avisos ou denúncias, escritas no lugar onde nascem os olhares e as lágrimas. Uma acção poética que contraria a passividade ou o passado.

Revolução (1977)²⁵ segue a mesma linha de outros textos, ainda que recorrendo a um dispositivo de leitura de escala cenográfica, que foi utilizado também em contexto performativo, em modo de bandeira, propõe uma sequência ritmada e encantatória de palavras através de repetição com variações significativas: revolução / evolução / resolução / solução.

²³ António Barros <http://barrosantonio.wordpress.com/valsamar2010/>.

²⁴ Também apresentado com o título *Contradição*. Esteve presente em 1981 na XVI Bienal de São Paulo na exposição Nucleus I, incluído no livro *Textos de Opção*, que incluía este e outros textos. Publicado na *Sema*, nº 4, Maio 1982, e também da Via Latina, em Coimbra. A versão em quadro pertence à Coleção de Serralves.

²⁵ <http://barrosantonio.wordpress.com/e-s-c-r-a-v-o-s-visualismo/revolucao1977/>. Apresentado pela primeira vez na Galeria Diferença, em 1977 e, dois anos mais tarde, no Museu Vostell Malpartida em diálogo com a instalação “Identificación de tu cuerpo” de Ernesto de Sousa. Nos *Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine* de Cogolin, França, 1986, foi apresentada uma versão cénica do texto na secção Poésie visuelle portugaise. Integrou a exposição *PO.EX, O Visualismo Português 1965-1980* no Museu de Serralves. Este Museu é depositário do exemplar 2/2 desta peça. Um registo de acção, datado de 1986, pode ver-se em Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos-60-Anos 80* (Coimbra: Angelus Novus, 2004), p. 267.

Razão (1978) é uma instalação de dimensões e configurações variáveis²⁶, um muro construído através de uma acumulação de pequenas almofadas quadradas, tendo cada uma escrita a maiúsculas a palavra “RAZÃO”. Contrasta o carácter brando da almofada com a ideia de muro, de barricada ou de construção defensiva (ainda a fronteira?) do conjunto. Guardando ou resguardando de algo, este muro da razão constitui um dispositivo de leitura com impacto cenográfico, que como muitas outras peças deste autor, pode ser retomada em diferentes momentos e circunstâncias dada a sua carga de transitividade.

Ismos (1972)²⁷ apresenta-nos cubos brancos, dispostos dois a dois, abertos na face superior e emoldurados a tarja negra. Na face anterior do cubo da esquerda pode ler-se “ego”, colocado obliquamente, dando a sensação de que algo mais estaria escrito, não fosse a tarja interferir. No interior está uma tradicional mola de roupa, pintada de branco, sobre a qual está escrito “ismo”. Nesse cubo pode-se então reconstituir a palavra “egoísmo”, mas no da direita, nada nos é dado a ler no exterior enquanto lá dentro se multiplicam as molas com a inscrição “ismo”. Os “ismos” são categorias taxonómicas destinadas à diferenciação, à catalogação e à explicação, geralmente fornecidos já prontos a usar mas, nesta peça, acumulam-se num convite ao leitor para que os utilize artesanalmente, consoante o seu arbítrio e necessidade.

²⁶ Peça criada no Funchal em 1978. Os múltiplos que constituem esta peça foram apresentados pela primeira vez numa instalação *Exercícios da Verdade e da Razão*, 1979, no auditório do Teatro CITAC da Universidade de Coimbra, integrada em *Projectos & Progestos*. A versão *Muro da Razão*, que explora o objecto de outra maneira, foi apresentada na Galeria do CAPC, em 1999 e, no mesmo ano, no Museu de Serralves, no âmbito da exposição *PO.EX, O Visualismo Português, 1964-1980*. O projecto exploratório do texto integra a colecção do Arquivo Cavellini, em Brescia e a revista Espaço/Espacio Escrito publicou, em 1995, o registo do projecto no artigo “Poesia de la (E)Vidência”. Elementos em depósito no Museu de Serralves.

²⁷ Objectos de 12 x 12 x 12 cm. A versão fotográfica foi publicada na revista *Sema* n.º 2, Verão de 1979 e o objecto está em depósito no Museu de Serralves. Foi analisada por Giancarlo Cavallo em *Mappe dell’Imaginario. Poesia Visuale Portoghese*, Cava dei Tirreni, Ed. Il Campo, 1987. Celeste Cerqueira e Silvestre Pestana recriaram em 1992 uma versão que explorava o potencial das narrativas estereográficas, apresentada publicamente na Bienal Internacional de Arte de Ceveira e no TAGV em Coimbra, depois integrada no acervo da Universidade do Porto. Original em depósito no Museu de Serralves.

PreSenteAuSente (1979)²⁸ é constituído por dois sacos de tecido branco, suspensos na parede, um para a palavra “AuSente”, outro para “PreSente”, contendo este último uma folha de árvore pintada de negro com a inscrição “Ser”. Pedaco de natureza trazido para o mundo da escrita e da manipulação plástica, o “Ser” é um elemento isolado e frágil, mas nem por isso menos visível e actuante. Completa a peça um paralelepípedo, no chão, encostado à parede, com emolduramentos idênticos aos dos cubos da peça anteriormente mencionada, que guarda pequenos calhaus basálticos, e o resto da desmontagem das palavras acima escritas: “Se Ente”. O “Se”, que se ocultava a meio de AuSente” e de “PreSente”, introduz o condicional, modo da hipótese e da dúvida. Incisivamente e com grande contenção de meios, António Barros encena interrogações em torno do ser, da presença, da ausência, do sentir, recorrendo ao mínimo de palavras, como sempre, e a um leque de materiais que dá conta da condição do ser no mundo, pois abrange os naturais, os naturais intervencionados e os fabricados.

Nalgumas peças é ainda mais clara a condição de objecto, pois a portabilidade e legibilidade enquanto objecto acentuam tensão desviacional que o texto lhes confere, criando novos sentidos. Há objectos conotados, de uma maneira ou de outra, com *a persona*, com a identidade, com a imagem social: uma mala, um sapato, uma gravata, um carro.

aMorte, (1978)²⁹ é uma intervenção feita sobre uma mala de mão, objecto vocacionado para circular, transportar, resguardar. Está coberta de anúncios de jornal e de uma sequência de quadrados claramente

²⁸ Objecto com texto aplicado, 17 x 26 x 16 cm. Criado a convite de Ernesto de Sousa para a operação artística *A Caixa*, Galeria Diferença, Lisboa. Em 2003 esteve na base de um projecto de arte pública *Poesia em chão de pedra*, que fez parte das iniciativas de Coimbra Capital da Cultura. O original encontra-se em depósito no Museu de Serralves.

²⁹ Colagem sobre uma mala de mão, 22 x 36 x 10 cm. <http://barrosantonio.wordpress.com/e-s-c-r-a-v-o-s-visualismo/amorte1978/>. O texto foi integrado no objecto-livro *Poemas de Amor e Morte*. O objecto foi utilizado como elemento cénico no espectáculo *Mais exaltadamente Mil Máscaras*, CITAC, Coimbra, 1983, com direcção do autor, integrado na iniciativa *Projectos & Progestos*. O poema-objecto foi publicado na revista *Arte Opinião*, em 1979 e apresentado, em 1999, na *PO.EX, o Visualismo Português 1964-1980*. O objecto está em depósito no Museu de Serralves.

emoldurados por uma tarja negra, onde se destaca uma combinatória das palavras amor/morte. Tal associação, amalgamada no título do trabalho, é suscitada pelo desesperado texto de um anúncio, perdido entre os outros, que está na origem desta peça: “*CASAMENTO. 11ª e última tentativa (...)*” A articulação, em sequência, do texto contido nos quadrados dá a passagem do amor à morte, com situações de ambivalente coexistência, para finalmente, através de um corte resultante do enquadramento, deixar ficar “norte”, um possível rumo.

“Formar” e “deformar” são as palavras que se cotejam sobre um sapato preto, de biqueira alongada, na peça *Formar* (1979)³⁰. Colocadas oblíquamente e repetidas em coluna, diferenciam-se pelo prefixo que se vai esbatendo, ou ganhando nitidez, consoante o sentido da leitura. O sapato foi também o formato escolhido para primeiro número da revista *Artitude#01*, uma revista-objecto de 1980³¹ com páginas-palmilha. Objecto de uso quotidiano, dele retirado por força da inclusão de palavras, o sapato acaba por acentuar essa ligação da poesia e da vida, sugerir outros modos de caminhar.

Tal como o caso anterior, em *GerAcção*³² o texto é aplicado sobre algo que conotado com a mobilidade. A inventada palavra “GerAcção”, aglutinando “geração” e “acção”, introduz a nota situacionista que fez deste trabalho uma marca identitária da agitação GerAccionista dos anos 80 em Coimbra. Poema urbano, como o designa o autor, é a palavra que circula imprevisivelmente na cidade, arrancando o quotidiano à sua rotina.

³⁰ Sapato com texto aplicado, 10 x 28 x 9,5 cm Primeira publicação na revista *Fenda*, Coimbra; inspirou o suporte da revista *Artitude #0*, projecto integrado no estudo “Portugal em Revistas”, de Carlos Oliveira Santos, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*; uma reprodução do objecto esteve na exposição *Poesia de Parede*, no TAGV, Teatro Académico da Universidade de Coimbra, comissariada por Manuel Portela. Integrado no livro de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos-60-Anos 80* (Coimbra: Angelus Novus, 2004) p. 194, com o título “Deformar”. O objecto encontra-se em depósito no Museu de Serralves.

³¹ *Op. cit.* p. 264.

³² Registo fotográfico de texto aplicado sobre objecto, 70 x105 cm. Explorado pelo grupo *Artitude:01* e pelo colectivo *Fila K* que impulsionaram a arte da performance em Portugal. Colecção particular.

A camisa e gravata, presentes também na série acima referida *Caules do silêncio*, constituem a “página” de *Tradição/ Traição*³³ (1979). Talvez mais ainda que o sapato, representam uma determinada postura social. Neste caso a respeitabilidade da gravata é invadida por uma coluna de texto. Numa sequência de quatro fases, ele faz-nos passar de “adição” a uma “tradição” que chega por um desvio lateral, para terminar em “tra ição” por desaparecimento do “d”. A imagem final, em que a inscrição está completa, pode sugerir uma leitura no sentido ascendente (“tra ição”/”tradição”/”adição”) desvendando o percurso de uma ascensão social construída por sucessivo acrescentamento a partir de uma traição inicial.

Em *Autista* (1985)³⁴ o texto parte da palavra “artista” e, através da metamorfose da letra R, que passa paulatinamente a U, forma a palavra “autista”. Há uma contradição entre artista-comunicante, e autista-alheado, como há também uma contradição entre o objecto que serve de suporte, uma bandeira, símbolo identitário, colectivo, de pertença a um grupo, e o isolamento de que fala o texto. É uma circunstância inerente, talvez, à própria condição do criador, essa tensão entre o eu e o outro, esse agitar de uma bandeira de (ou na) solidão.

Verdade (1977)³⁵: um par de óculos pintados de branco, tornando opaco o olhar. Na lente que tem uma pequena abertura circular inscreve-

³³ Registo fotográfico, 103 x 103 cm. Publicamente apresentado pela primeira vez num cartaz para *Algias, NostAlgias*, exposição do autor integrada em 1979/80 na iniciativa do CAPC *Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências da Arte Portuguesa/ Poesia Visual Portuguesa*, comissariada por Alberto Carneiro. Divulgado em diversas publicações nacionais, entre as quais *Arte Opinião* n°13, Jan-Fev 1981, p. 20, e na revista *Doc(k)s*, publicada por ocasião dos *III Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine de Cogolin*. Colecção do Museu de Serralves.

³⁴ Objecto com texto aplicado, 295 cm. O estudo integrou o objecto-livro *Pó e mologias + Pó e mografias*, foi objecto de estudo na dissertação de Jorge Bacelar, da Universidade da Beira Interior, e publicado na *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos-60-Anos 80*, de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, Ed. Angelus Novus, 2004, p. 265. Colecção do autor.

³⁵ Objecto com texto aplicado, 14,5 x 5 x 4 cm. Esta peça foi usada por António Aragão numa performance para a TV Globo em 1977, por ocasião da *XIV Bienal de Arte de S. Paulo*. Dela se serviu mais tarde o performer Rui Orfão para *Multi/Ecos*, acção integrada numa iniciativa *Projectos & Progestos* no teatro CITAC da

-se desconstruída a palavra “ver dade”; na outra, completamente tapada lê-se “ign orar”, assim com um “orar” desligado do mundo exterior. No dizer do autor “Verdade” conjuga a dicotomia Ver dade (verdade) e Ign Orar (ignorar) como objecto de compromisso do sujeito. Realização da verdade do sujeito. Vejamos então o que nos orienta a fórmula de Lacan: Dizer que a linguagem é a causa do sujeito, e que por este motivo um inconsciente estruturado como uma linguagem determina a sua natureza até no facto de que esta lhe escapa, é ligar o sujeito não mais apenas à verdade, mas, em primeiro lugar, à ilusão. O sujeito não é mais o autor, ou o destinatário privilegiado da verdade, mas é simplesmente o seu lugar, na medida em que, ser de linguagem, uma de suas características, entre outras, é o se colocar a questão de verdade, que só tem em si mesma esta dimensão factual.”³⁶

Em suma, as grandes linhas de pesquisa do trabalho de António Barros passam pela desconstrução da linguagem; pela omnipresença do livro; pela capacidade de, através das relações verbais, subverter e alargar a carga semântica dos objectos; pela implicação do corpo na decifração/fruição de um modo que se torna explícito na vertente performativa; pela “artitude” activista e crítica; pela procura de exactidão e eficácia na form(ul)a, capazes de criar uma condensação, uma síntese, tanto nos enunciados verbais como na soluções formais das peças; pela abolição de fronteiras entre verbal e visual, entre acção e objectualização, que potencia as ampliações e subversões de sentido tanto quanto as sinestésias.

Os seus objectos falantes contêm enunciados verbais caracterizados pela a economia e a precisão das fórmulas, com estratégias centradas na repetição, na combinatória, na metamorfose e no oxímoro, estratégias de desconstrução e reflexão, o que implica ter a consciência da finitude e do carácter fragmentário do texto. É nele recorrente o uso do preto no branco, o máximo contraste, a máxima legibilidade, numa estratégia de contenção e depuração de meios que elimina a sedução das nuances

Universidade de Coimbra. O objecto original foi roubado, existindo uma versão *facsimile* em depósito no Museu de Serralves.

³⁶ Ver imagens em <http://barrosantonio.wordpress.com/e-s-c-r-a-v-o-s-visualismo/verdade1977/> e texto em <http://barrosantonio.wordpress.com/216-2/>.

de cor. Uma opção que radica em figuras como Malevitch ou António Areal, cujo rigor foi marcante para ele, e se tornou num traço identitário da sua obra, indiciadora da dinâmica que a move: a dialéctica morte/vida, noite/dia/ presença/ausência, imobilidade/acção.

Todo o seu percurso privilegia o *work in progress*, a reescrita de ideias ensaiadas em diferentes momentos, com diferentes dispositivos, ou seja, a consciência de que a prática artística é, essencialmente, um lugar onde se vive, que é, também: um ponto de partida; uma viagem onde se cruzam a descoberta do mundo e a descoberta de si; um princípio contaminante, como diria o “artor”.



António Barros, “aMorte”, Coimbra, 1978 . Objecto e colagem, 22x36x10 cm, Depósito no Museu Serralves.