

2 Poéticas Singulares

Artur Barrio chegou no cenário artístico carioca durante o auge do regime militar, ou seja, durante os anos de chumbo. O que marcou, no entanto, sua obra naqueles anos de 1970, não esteve propriamente vinculado à militância política, mas a incorporação de uma ordem estética estranha à ditadura, o que implicou, por exemplo, um lançar-se a público a partir de ações um tanto radicais. Não menos radicais do que os materiais que viria a utilizar, como metáfora da expressão artística, em outras *performances*: papel higiênico, carne, lama, excrementos. O que logo pareceria, ao gosto público, estapafúrdio: reunir tais elementos a pretexto de fazer arte, caso a percepção de tal ação não fosse mediada por uma espécie de reconhecimento a loucura própria aos artistas. No entanto, Barrio procura, para além disso, reestabelecer a própria indistinção entre coisas: as artísticas e as não artísticas, as apropriadas e as inadequadas. Ação que recairia sempre numa escolha valorativa, tornando o próprio ato de escolher um problema a ser resolvido.

Certa vez o historiador da arte Ronaldo Brito, ao falar da obra de José Resende lançou a expressão “elegância perversa”⁴ para exemplificar a união perfeita derivada da diversidade precária e volúvel entre os materiais utilizados. Talvez Barrio pudesse se valer de um adjetivo pinçado do extremo oposto: *deselegância bondosa*, já que nada em sua obra parece assumir intencionalmente a dimensão do belo: Barrio age como se estivesse preparando os espectadores para algo mais profundo do que a simples observação dos contornos físicos dos materiais. Não propriamente de algo transcendental ou alquímico, mas fundado na própria aceitação histórica, na história dos elementos e sua vida pregressa, em sua relação produtiva ou improdutiva com o mundo, e, também na própria diluição de conceitos desgastados, como o de belo e

⁴ BRITO, Ronaldo. “Certeza estranha”. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*, p.84.

de feio, dentro da arte atual. Não é à toa que o próprio Artista certa vez teria dito: “A beleza é uma casca de ovo”⁵.

Compreender o caráter particular da poética de Barrio implicaria fundamentalmente o entendimento de suas estratégias plásticas. Em alguns de seus trabalhos, tanto antigos quanto recentes, fica clara a delimitação de seus processos em partes ou fases. Poderia parecer um tanto estranha tal distinção de etapas, não fossem elas mais um artifício para fazer o espectador acreditar e ao mesmo tempo duvidar da própria ordem processual da obra, ou mesmo de uma certa teleologia.



Figura -2 1ª parte da *situação T/T,1* [detalhe da *performance* 1970].

Nas várias fotografias sobre outra *performance Situação T/T,1* Barrio aparece manuseando o material⁶ que conformaria o recheio de suas T.E. (trouxas ensangüentadas). Essas fotos possuem como legenda a frase: “A realização da 1ª parte da situação T/T,1 (ou preparação das T.E.) teve lugar na noite de 19 para 20 de Abril de 1970 em Belo Horizonte, Minas Gerais (BRASIL), é claro”⁷. Embora as imagens tentem flagrar momentos da atividade expressiva do Artista, mostrando os instantes em que ele veste as luvas e recolhe os diferentes materiais para dentro de um saco,

⁵ MARIA, Cleusa. “A beleza é uma casca de ovo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1989.

⁶ Artur Barrio recolheu sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo, facas, sacos, cinzel etc.

⁷ Catálogo Petrobrás *Situação*ORHHHHH..... Texto do Artista, p.16.

sua leitura poderá adquirir colorações específicas se analisadas diante da “palavra”⁸ criada por Barrio para a obra, que no catálogo⁹ as acompanha.

SITUAÇÃO T/T,1.....(1 PARTE)

OU

14 MOVIMENTOS

1 - (DES)+ DOBRAMENTO DO CORPO EM FUNÇÃO DO QUE SE VÊ SENDO FEITO -.....AREAMBIENTE.....

2 – PENETRAÇÃO DE UMA DAS MÃO EM (N) + UMA PEQUENA LUVA DE BORRACHA.....

AMARELA.....ESFORÇO.....PRESSÃO.....DIFICULDADES.....CIRCULATÓRIAS.....8.....8.....

11 – SONS.....SOM.....SOM.....

3 – MANUSEIO DE CARNE EM ESTADO DE DECOMPOSIÇÃO.....
.....INÍCIO.....

10.....CHEIRO.....MEMÓRIA.....TEMPO.....
FUMAÇA.....OLFATO.....

4 – ABRIL.....1970.....BARRIO.

10 -

8 -LI.....BERD.....ADE.....

5 – ETC.....

.....

7- IDÉIAS.....ELÉTRICAS.....

.....

8 – SUORCHEIROSENSAÇÃO.....ROUPAPEL.....

PELSOBREPEL.....ESFREGANDOROÇANDO.....

.....PÊLOCOMPLETO.....

MATERIAL UTILIZADO NA PREPARAÇÃO DAS T.E.:

SANGUE, CARNE, OSSOS, BARRO, ESPUMA DE BORRACHA,

PANO, CABO (cordas), FACAS, SACOS, CINZEL, ESPUMA DE BORRACHA, ETC.

Situação T/T,1 (1ª parte) - ou 14 movimentos - tem um tempo de leitura estranho, dada a sua própria condição de imagem. Sua tentativa de entendimento pressupõe a passagem por sucessivas etapas: ironizar o

⁸ Uma dos termos propostos por Walter Benjamin ao referir-se aos escritos dos surrealistas.

⁹ Catálogo Petrobrás *Situação*ORHHHHH.....Texto do artista, p.16.

aspecto prosaico do movimento da leitura, ceder à resistência da forma, deixar que as palavras pulsem ritmadas num bate-estaca desordenado. As palavras não são pistas elucidativas e sucessivas, que permitam ao leitor um esclarecimento imediato. Surgem coesas mais por sua indefinição do que por sua estranha forma textual. A começar pelo movimento lacunar, marcado à reticências, que convida o leitor a um entendimento pouco comum. Ritmado pela dúvida, já que a leitura acumulativa das palavras não supera a crise do entendimento imediato, o conjunto mais desfere um golpe contra o espectador do que propriamente o acolhe. O texto, que no senso comum poderia ser objeto de elucidação da obra, torna-se ele próprio um problema a ser enfrentado.

O espectador diante do inusitado (texto/obra) não estaria apenas convocado a *decifrar* de forma usual um palavrório hermético, mas a decifrar-se. Convocar-se a completar aquilo que ali não está escrito. Lançar-se à dúvida a partir da própria desconfiança, acreditar-se capaz de organizar as idéias num todo compreensível (seria incompreensível)? Tomar como ponto de partida para si a poética do outro.

Tal qual os *deselegantes* materiais necessitariam dessa re-ligação, caberia também ao espectador a tarefa de re-conectar elementos visíveis, artista e mundo, artista e o espectador, espectador e matéria etc.....

Embora exista por norte a declaração de Walter Benjamin de que os escritos surrealistas são tudo menos literatura, a célebre análise do romance literário proustiano feita por Gilles Deleuze poderá ajudar na compreensão dessa forma escrita.

Deleuze afirma que a decepção é um momento fulcral da busca ou do aprendizado. Faz, assim, menção à literatura como o lugar dessa dupla decepção: a emanada do texto, menos carregado de realismo do que o suposto; e a do leitor incapaz que, por sua vez, se esforçaria em compensar subjetivamente tal decepção em relação ao objeto. Para Deleuze:

Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos.¹⁰

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, p.34.

Artur Barrio pareceu entender que, assumir a dimensão crítica da linguagem escrita, buscando seu entendimento dentro do campo da arte, significaria não desvelar o sentido guardado pelos signos, mantendo-os, ainda, mais profundos ao entendimento pelo sujeito que os interpreta, sendo ele mesmo, o sujeito, capaz de pressentir sua própria insuficiência nesse movimento de compensação. Nesse sentido, os escritos de Barrio teriam como seu correlato ativo, dessa tentativa de compensação contínua e insuficiente pelo sujeito, o desdobramento dos processos em fases ou etapas.

Por isso mesmo, seria estranho não deixar de perceber que tais escritos enfrentam o caminho pouco tradicional dos textos literários. São reticências que mantêm longos e curtos intervalos entre palavras e números¹¹, delimitados espacialmente por margens regulares sobre o papel¹². Assemelham-se desse modo a matrizes gráficas das obras, pois se constituem singulares a cada nova criação. São textos que não se reconhecem exclusivamente como tais. Permanecem em permanente trânsito entre sua presença como escrita e sua existência como imagem. Talvez sua aparência explicitamente codificada não cause estranheza e seu aspecto deliberadamente humano reserve alguma surpresa.

O certo é que a *leitura* desses escritos traduz uma realidade visual impensada para a literatura, pois toma de assalto palavras esgarçadas, agregando-as e colocando-as em intervalos que confundem o sentido horizontal/vertical da leitura junto à desordenação numérica dos itens propostos. É como se, diante da ausência de domínio do pensamento e da lógica da escrita prosaica, as palavras, rapidamente, tivessem que se travestir de imagens para se engajar no percurso literário. E não fosse pela faculdade da memória, que lhe concede a feitura, Barrio poderia estar fadado ao embaraço, diante de um número imenso de lembranças que clamassem por igualdade, e, muito provavelmente teria aberto mão daquilo que Baudelaire certa vez evidenciou na pintura moderna de

¹¹ Artur Barrio escreve, fazendo uso prolongado de reticências como aproveitamento do intervalo entre palavras. Segundo o Artista é uma forma a mais de espaços intermediários da realidade.

¹² Haussman também se preocupou em expressar tipograficamente o componente fonético, utilizando letras menores e maiores, mais finas ou de traços mais fortes, para dar-lhes o caráter de uma partitura musical. Faz surgir a partir daí, o poema optofonético conseqüentemente, dá o primeiro passo em direção a uma forma de escrita abstrata, completamente independente do objeto.

Constantin Guys como um exagero útil para a memória humana. Uma elogiosa menção à liberdade de Guys na escolha e ampliação das minúcias de uma pintura a partir da “imagem inscrita no seu próprio cérebro”.¹³

Com certeza a Paris de Guys possuía um certo cheiro e barulho - presentes na memória e subtraídas do conhecimento do mundo - levados para a pintura. Caberia à tela, então, assenhorar-se de um instante perdido? Da lembrança de um cheiro, de um som? Ativar, ainda que de forma conturbada, imagens derivadas de uma experiência sensorial?

Não há como negar a presença de muitos odores, sons e texturas nas coisas produzidas por Barrio desde os anos 1960. Quer dizer: tudo possui potência olfativa, auditiva e tátil: Um rasgo na parede, por exemplo, guarda a memória radical de um gesto. E entre as muitas palavras algumas requisições especiais aos sentidos aparecem poeticamente escritas em frases como “Gritos Molhados” em *Janela.....12l.....18h.....3l.....5l...../1999*.

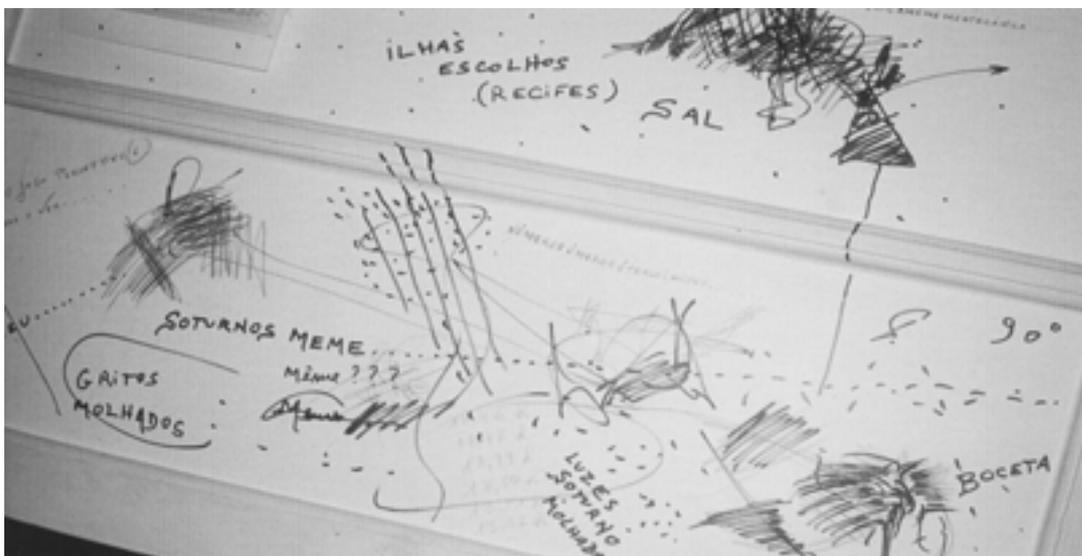


Figura - 3 *Janela.....12l.....18h.....3l.....5l...../1999*. [detalhe da instalação, 1999].

A escolha de Barrio pelo manejo sensorial parece ser o ponto focal na apreensão do sujeito. Daí o interesse na obra passar a requisitar muito da própria experiência ou in experiência do espectador, uma quase repulsa diante do fardo imposto pela própria visão do objeto, como acontece com os *Transportáveis*, já que os elementos amarrados - corda,

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. p.30.

facção, cabo de ancinho, lata etc – parecem assumir uma dimensão corpórea insustentável. Não se mostram através do enlace com a surpresa, como nos *ready-mades*, nem se aproximam do lustro clássico imposto à matéria, como nas peças de um José Resende. Os desdobramentos que sugerem são quase barrocos, trágicos mesmo. Nada mais que uma reunião visceral das cordas e dos elementos que se agregam e se assemelham estruturalmente a fisicalidade enervada e óssea do corpo humano: Barrio prefere exibir a trama estrutural do objeto, livre de qualquer gracejo. Existe, ali, pulsão e até mesmo dor, pelo desconforto do aprisionamento incondicional das diversas partes (atributos que falam de sobrevivência) que constituem os *Transportáveis*. Em vez de se erguerem diante da revelação divina, preferem restar em dúvida, ou melhor, acomodarem-se, na aceitação da própria existência humana. Velázquez?



Figura – 4 *Transportáveis*. [detalhes dos objetos e performance].

Talvez o caráter pouco libertatório de um corpo que não vibra em sua feliz exterioridade, mas que exalta a angústia da própria existência, afaste a idéia, de que intimamente a obra de Barrio tenha surgido a

reboque das experiências artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, embora haja alguns pontos de contato entre elas: talvez os próprios *Transportáveis* sejam um bom exemplo dessa aproximação, já que nos fazem lembrar a fecundidade corpórea dos *parangolés* de Oiticica, o que não torna, no entanto, a obra de Barrio uma célula pinçada da vertente neoconcreta, tampouco, sua trajetória não poderia ser compreendida pelas lentes coerentes e lineares do universo de Clark. Não há um caminho, mas muitas trilhas, preferindo o Artista se esquivar das teorias, porque, como ele mesmo declarou: “posso optar pelo ilógico, pelo obscuro e pelo imponderável”¹⁴. E ainda que, como por ironia do destino, tenha começado a trabalhar muito próximo ao pequeno, e talvez único, passado moderno que pudemos ter, seu modo de operação poderá ser, melhor problematizado, a partir da frase escrita em uma das paredes da instalação *O Fio de Ariadne...(no tempo como jogo.....de tempo no próprio tempo).....2000*.

A quem de interesse....A História da arte (vanguardas de(no) século XX)... é bem mais longa para mim, do que as obras de Hélio Oiticica, Lygia C. e Lygia Pape, que tem como base o construtivismo (....) para terminar, a minha praia é outra.¹⁵

Outro dado que parece distanciar a poética de Barrio a de Oiticica e Clark (já que para ambos o *corpo como suporte* seria um ponto fulcral de muitas de suas realizações), é que a vivência do Artista a partir do corpo, não se transforma necessariamente em doação alheia, mas no oferecimento de sua própria experiência como um provocador de incertezas.

¹⁴ Catálogo da Exposição na Arte 21Galeria. Não paginado.

¹⁵ CANONGIA, Lígia (org.). Em: *Artur Barrio*. Petrobrás. p.126.



Figura – 5 *O Fio de Ariadne... (no tempo como jogo.....de tempo no próprio tempo).....2000.* [detalhe da instalação. Cidade do Porto, 2000].

Barrio entendeu que a melhor maneira de impedir que os objetos e espaços não se diluíssem em movimentos exteriores a eles, mas, que convocassem o espectador a um mergulho, estaria justamente, entre outras questões, principalmente na redução drástica de elementos que compõem cada instalação ou objeto, visíveis na imposição material: corda, ancinho, arador, faca, saco, terra, pó de café areia etc. Como não se esvaem, mas se erguem, não chegam propriamente a provocar no espectador reações do tipo: *Isto eu também faço!* Mas justamente a oposta, *Isto eu não faço!* Reação esta devida aos ecos provenientes das vozes e da lembrança dos cheiros (quase sempre silenciosamente fétidos) que emanam à frente dos objetos e instalações. Assim, tais cheiros apresentam sua singularidade ali, no momento em que são, quase sempre, vorazmente execrados.

Ainda cabe a pergunta: afinal, a que imperativos cede a poética de Barrio? Por que ativar situações estranhas, heterogêneas, buscar o diálogo com (e a partir de) coisas precárias como carne, lama, lixo, etc? É certo que poderíamos entender isto a partir da crítica institucional, sobre a característica central das ações vanguardistas da arte contemporânea.

Hal Foster chega mesmo a eleger como característica central, do que chamou de neo-vanguarda, o reendereço crítico dos artistas: no lugar de incidirem criticamente - tal como fizeram os vanguardistas modernos - sobre a linguagem da arte, incidiriam sobre sua circulação cultural, sobre o discurso institucional que passou a ser constitutivo de sua própria existência, seja como fenômeno, seja como conceito. Barrio, cuja obra desenvolve-se a partir do experimentalismo da década de 1960, não poderia certamente ficar imune a essa tendência. Mais do que isso, seu discurso em favor do uso de materiais corriqueiros – e, eventualmente descartados - assume um tom nitidamente político. Na década seguinte, por exemplo, manteve-se tensa a sua relação com as Instituições Artísticas, o que o fez compreender que somente o diálogo com o processo institucional dá eficácia às suas ações. Daí ficar “contra categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris e contra a crítica de arte etc, tornou-se fundamental.”¹⁶ E Barrio posiciona-se claramente:

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto. Partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atua. Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação, etc – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial. Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.¹⁷

Um exemplo desse posicionamento de Barrio está na sua obra *Des.Compressão*, desenvolvida na cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro no ano de 1973. Esta obra poderia ser definida segundo as palavras de Luiz Camillo Osório, como o “conflito e a luta contra o deixar-se

¹⁷ BARRIO, Artur. Manifesto contra o júri. Em: Barrio, Rio de Janeiro. FUNARTE, 1978.

dominar”.¹⁸ Ações artísticas mediadas pelas expressões esbarrachadas contra a face plana do vidro. Ato de descompressão não proclamando nos limites do estiramento muscular mas, na própria invisibilidade como um mecanismo de contenção. Corpo agônico !

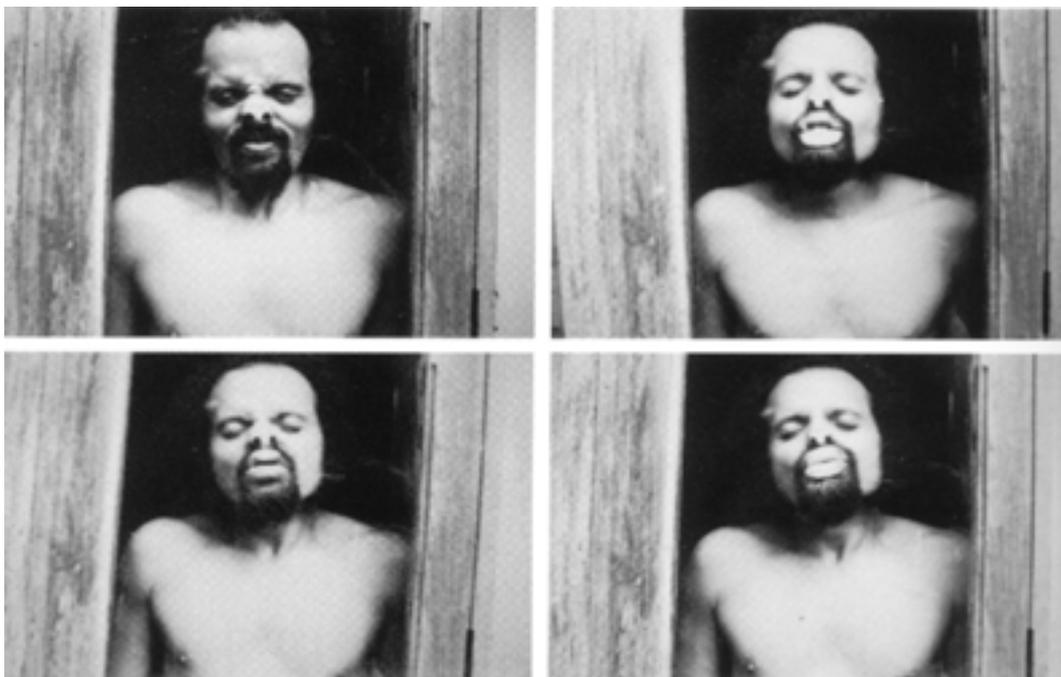


Figura – 6 *Des. Compressão*. [detalhe da performance, Petrópolis, 1973].

Alguns meses depois em Paris, no ano de 1981, realiza a seqüência de imagens fotográficas *Ação Situação Puídas... Esgarçadas... Rotas... (os)*. Nelas, ampliadas em *close*, aparecem pormenores de um corpo vestindo roupas desgastadas pelo uso. E no que tais imagens poderiam impactar o espectador? A lógica mostraria que houve fragilidade do pano junto à pele. E mais, que tanto o desfazimento ou a ruptura na estrutura dos tecidos (com a conseqüente exposição da derme), quanto às *caretas* contra o vidro, teriam o corpo como elemento central de discussão, só que a partir de resultados um tanto diferentes. Em *Des. Compressão* o avanço do rosto frente ao objeto, sinaliza o movimento de retorno, de retrocesso ileso; enquanto em *Puídas.....Esgarçadas...*

¹⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. “Força é mudares de vida”: a trajetória de Artur Barrio, p.105.

Rotas... (os) a situação de esgarçamento de relações resultaria em uma re-cobertura diferenciada para a pele.

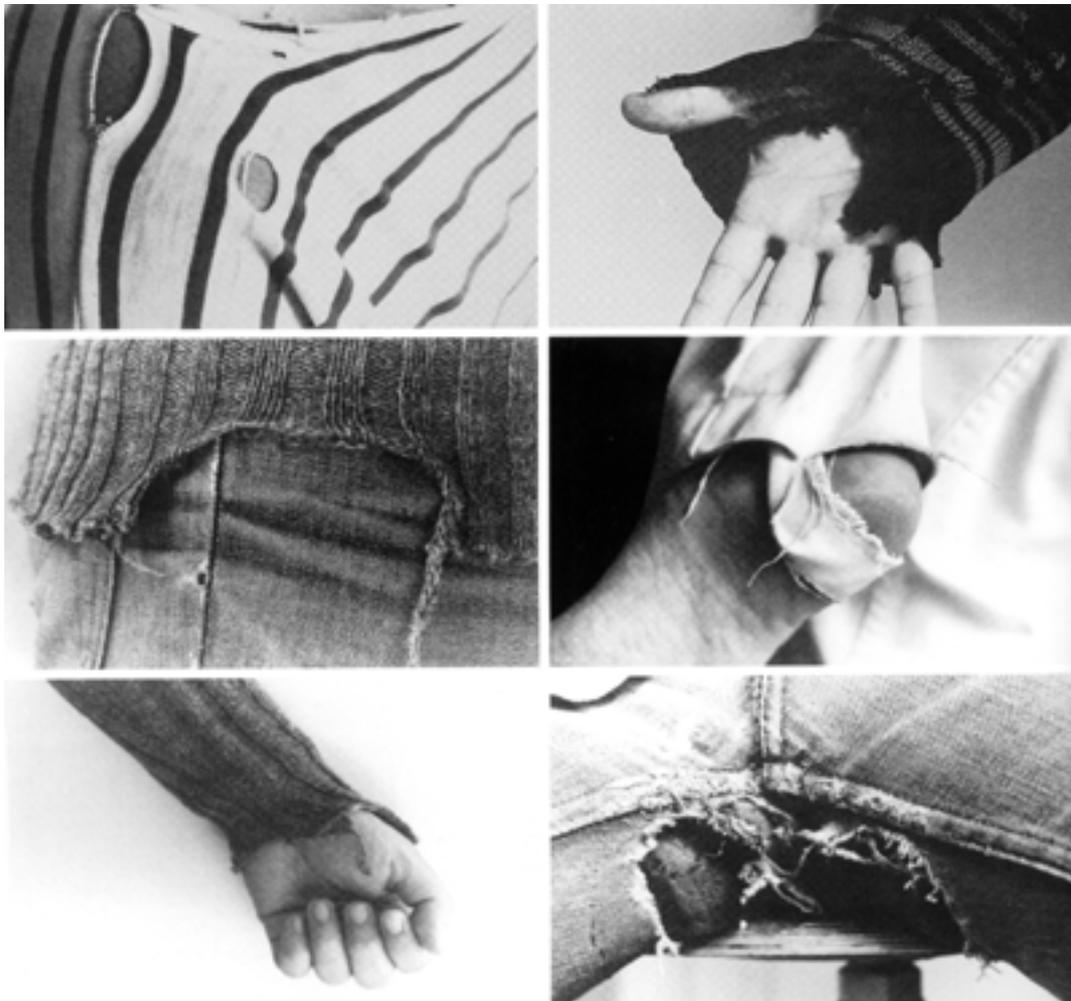


Figura- 7 *Puídas...Esgarçadas... Rotas... (os)*. [registros fotográficos, Paris, 1982].

O corte no tempo não expurgou a possibilidade de comparação. E, em tais casos, o próprio Artista estabeleceria pistas da afinidade entre as obras. É quase um imperativo: caberá a uma situação dar a ver a outra situação, caberá a uma idéia, dar a ver a outra idéia, ainda que as aproximações entre tempo e local possam parecer estranhas.

Tanto em *Des.Compressão*, quanto em *Puídas...Esgarçadas... Rotas ..(os)* a fotografia pôde ajudar na compreensão do instante em que o corpo afirma sua posição Merleau-Pontiana como sujeito da percepção, repondo a situação clássica sujeito/objeto justamente para questioná-la.

E foi justamente utilizando recursos de fotografia e de filme que outro artista contemporâneo, Antonio Manuel, desenvolveu suas obras. A afirmação contundente do crítico Mário Pedrosa de que “A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo (...) é a única maneira de (...) por os problemas em sua autenticidade final”¹⁹ foi dita a partir do diálogo com obras de Manuel. Pedrosa ainda manteria como norte o papel privilegiado da arte como instrumento de transformação social, sendo o artista, então, capaz de revirar o mundo, desvelar a verdadeira face deste. Um pensamento ancorado em várias obras, como por exemplo, *O Galo*, 1972, - uma instalação e o filme de curta metragem (16mm em p/b), em esse artista sentou num grande ninho feito de palha, sobre um monte de areia e conchas, tal qual faria uma ave. O próprio Manuel teria declarado que:

Esse trabalho tem um sentido existencial, marca a impossibilidade e a impotência. Ao mesmo tempo, revela um lado épico, pois galo possui uma conotação forte, é o que canta e tem uma posição ereta, um sentido de luta constante.²⁰

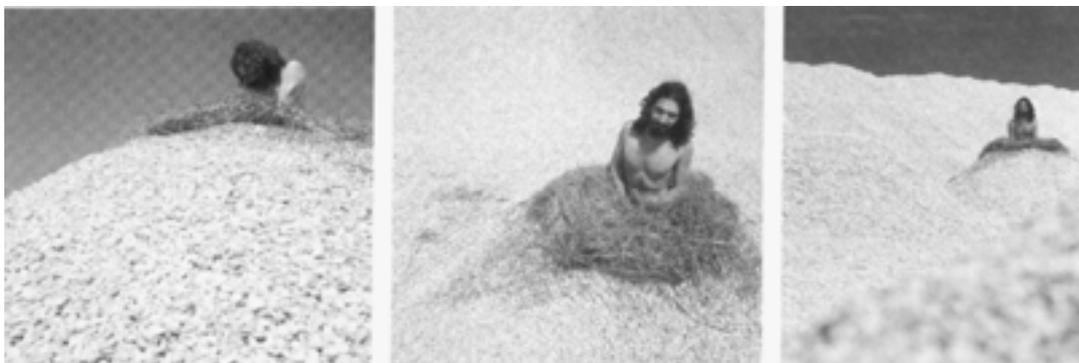


Figura- 8 *O Galo*. [detalhe da instalação, 1972].

Dessa maneira, o objeto artístico de Manuel parte de um discurso irônico e até mesmo tautológico, quando refaz um ninho com palha etc., buscando associação com o galo. O que não deixaria, no entanto, de imprimir um certo caráter de relutância, tal qual teria feito Barrio, à situação da época. Assim, ambas reafirmam a tarefa de tocar no ponto

¹⁹ Mário Pedrosa, trechos de depoimentos sobre “O corpo é a obra” maio de 1970, em catálogo de exposição publicado pelo Centro de Arte Hélio Oiticica em 1997. p.54.

²⁰ *Ibid.*, p. 55

nevrálgico da resistência aos mecanismos de opressão (políticos e artísticos), procurando evitar o que seria bastante difícil: o engessamento da obra a colorações datadas.

E embora a geração desses artistas tenha fundado, no Brasil, certa tradição, como resultado de suas investidas em negar a própria tradição, ainda pulsam em obras como *Des.Compressão* e *O Galo* uma energia vital, atrelada à poética da rebeldia silenciosa.

Para além do uso de materiais que recusam qualquer ordem de nobreza ou sofisticação, as manobras dos artistas iniciantes contariam com estratégias de apropriação do espaço público. *T.E*, de Barrio, por exemplo, foi executada em abril de 1970 na cidade de Belo Horizonte. Num rio/esgoto do Parque Municipal, aos olhos dos espectadores, o Artista abandonou algumas trouxas ensangüentadas. No mesmo mês, no Rio de Janeiro, em seu *Deflagramento de situações sobre ruas*, lançou, em vários pontos da cidade quinhentos sacos de plástico contendo refugos.

Desestabilizando o *fluxo natural das coisas* Barrio encontrava formas de “lançar as pessoas à experiência da radicalidade de um acontecimento”.²¹

Conta o artista sobre *Deflagramentos* que:

Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era Arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que, portanto iria levá-lo para casa.²²

Apelidos como “dinamite”²³, por exemplo, foram utilizados para qualificá-lo como mentor de ações radicais. Apontado pela crítica como um desestabilizador de códigos, Barrio lida publicamente com situações de tensão. Suas intervenções dos anos 1960/70, algumas se apresentando bastante arriscadas diante do cerco policial, já delimitavam um norte: agir no plano experimental. Tal engajamento às circunstâncias não se evidenciaria, no entanto, num confronto direto com a situação política,

²¹ Catálogo Artur Barrio: *A metáfora dos fluxos*, p. 40.

²² BARRIO, Artur. “DEFL...Situação...s+...ruas...abril...1970.”. Em: CANONGIA, Ligia (org.). Em: *Artur Barrio*, p.26.

²³ Termo usado por Ligia Canongia no texto “Barrio dinamite.”

como define o próprio Artista ao falar da sua obra. Não foi preciso levantar bandeiras ou nem investir contra multidões, longe disso, sua resposta ancorou-se numa espécie de silêncio ameaçador, extremamente sensível à ditadura. É justamente isto que lhe interessava: parecer muito mais desobediente do que àqueles que se expuseram frontalmente ao cerco militar, ao fazer de sua experiência imaginativa um campo testemunhal. Daí a impressão de que sua obra contemporânea possa, a todo instante, revelar algo de secreto, sobre a repressão militar, ao mesmo tempo pareça rir dessa mesma promessa. Talvez a resposta silenciosa de Barrio esteja atrelada a uma espécie de *a priori* artístico, revelado em algo que não está mais presente ao término da obra, e que, no entanto, paradoxalmente, aparece aos olhos do espectador: saber que um certo gesto persuasivo marcou todo o entorno por ele tocado. E mais, isto se revela não só na ambiência física das instalações, mas, também, em seus escritos.