

### 3 Relendo o Trabalho/Processo 4 dias 4 noites

#### 3.1 A experiência da impermanência

Ronaldo Brito aponta uma das missões vitais para a arte contemporânea: a de “construir um lugar insituável, criar uma situação insustentável. Logrando, porém efetua-los”.<sup>24</sup> Tal afirmativa, para além de indicar os acordes da arte na atualidade, traz à tona seu acanhamento frente a uma de suas principais conquistas: a de definir e acolher ações de vanguarda, tomando o novo como um modelo capaz de provocar debates.

Partilhando desse enfoque Harold Rosenberg procurou definir o papel institucional da arte no corpo social de seu tempo. Para ele a arte, que de certa forma estaria em transformação, teria deixado de ser uma “atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero e pela auto-indulgência à margem da sociedade”<sup>25</sup>, para se tornar uma profissão como outra qualquer. Dentro desse panorama da década de 1960, Rosenberg sentia-se impelido em lançar o foco investigativo sobre as experiências modernas da arte da primeira metade do século XX, partindo do pressuposto de que as mudanças ocorridas no semblante institucional seriam responsáveis pela alteração do próprio papel da artista na sociedade e vice e versa.

No prefácio que integra seu livro *Objeto Ansioso*, a inclusão das palavras do pintor Josef Albers de que “*Angst* está morta”<sup>26</sup> poderiam revelar um pouco dessa nova feição da arte. Frase que, segundo Rosenberg, faria menção à perda da angústia espiritual própria aos artistas contemporâneos e que, no entanto, poderia estar melhor relacionada à problemas ordinários do dia-a-dia, coisas como carreira, aluguel, publicidade e vida afetiva. Prefere assim apropriar-se

---

<sup>24</sup> BRITO, Ronaldo. “Certeza estranha”. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*, p.84.

<sup>25</sup> ROSENBERG, Harold. “Rumo a uma profissão não ansiosa”. Em: *Objeto ansioso*, p.16.

<sup>26</sup> Ibid. p.92.

conceitualmente de outra palavra – ansiedade – que se evidenciaria numa espécie peculiar de *insight*, resultante da experiência reflexiva da arte dentro da vida humana. “Uma qualidade filosófica que o artista percebe como inerente aos atos de criação em nosso tempo”<sup>27</sup> – conclui Rosenberg.

Tradicionalmente o conceito de criação em arte implica, quase sempre, a produção de um elemento palpável, colecionável, registro físico da relação artista/matéria, melhor dizendo *objeto artístico*. Ele, objeto, diz-se pertencer ao espaço físico e concebido como coisa, torna-se modelo de estabilidade e permanência. Sua preservação está ligada à própria manutenção do fenômeno da criação e, assim qualquer gesto a favor de sua aniquilação implicaria aquilo que Marcel Duchamp teria assinalado como “forma de suicídio”<sup>28</sup> da arte. Interessou a Rosenberg pinçar tais palavras da boca de quem justamente teria estimado, certa vez, um tempo limítrofe de emanção de energia para as obras, cerca de vinte ou trinta anos, e citado como exemplo a própria morte de uma de suas célebres pinturas: *Nu descendo a escada*..

Para Duchamp coexistiriam duas soluções problemáticas e aparentemente opostas em relação à existência do objeto artístico: deixá-lo morrer, impedindo assim a perda arrebatadora de seu “aroma ou exalação estética”<sup>29</sup>, ou preservá-lo como função prática vital à “distinção entre estética e história da arte”<sup>30</sup>. Segundo Rosenberg, Duchamp teria acertado ao proclamar a presença do objeto como uma função essencial à sociedade histórica, mas errado ao deixar de prever que a impermanência desse se tornaria um “artifício estilístico apreciado com avidez em termos de seus precedentes estéticos”<sup>31</sup>.

Em seu livro *A História da Arte como a História da Cidade*, Giulio Carlo Argan aponta a História da Arte como a única, entre todas as histórias especiais, que se realizaria na presença dos eventos, não os evocando, reconstruindo-os ou narrando-os, mas os interpretando. Toma

---

<sup>27</sup> Ibid. p.92.

<sup>28</sup> Ibid. p.92.

<sup>29</sup> Ibid. p.89.

<sup>30</sup> Ibid. p.93.

<sup>31</sup> Ibid. p.97.

como ponto de partida o pressuposto de que a presença do objeto artístico é fundamental a sua interpretação.

Se tal afirmação, for válida, toda história da arte contemporânea deverá se deparar com um novo paradigma: a de tornar-se, em certo sentido, muito próxima da história política – que se mantém atrelada a um conjunto de testemunhos, documentos, descrições, juízos etc – ,dada sua impossibilidade de efetuar-se permanentemente diante do evento. Ou seja, a experiência frente ao objeto artístico perecível, se houver um, estará inexoravelmente atrelada a sua vitalidade física. E mais; ainda que o historiador da arte, tal qual o da ciência, o da filosofia ou o da política, trabalhe a partir de documentos originais sobre o fato, no caso específico, sobre a obra de arte, restará a ele, como resultado, muito pouco da força imediata do objeto.

Argan obviamente não estava considerando relações tão inusitadas quanto, por exemplo, algumas das desenvolvidas, por Barrio. O que lhe interessava propriamente era um determinado tipo de arte “que o tempo não traga e que permanece presente”.<sup>32</sup> Afirmação que contemporaneamente poderá ser melhor compreendida na medida em que tal presença não esteja, apenas, vinculada à fisicalidade do objeto, mas a sua própria condição imaterial.

Boa parte do que Artur Barrio produziu, instalações e alguns objetos, não existe mais. Encontra-se apenas mediada pelas lentes da fotografia ou por imagens fílmicas. Existe ainda a possibilidade de estar preservada a partir de um certo *refazimento*: como o protótipo (sem materiais perecíveis) das *Trouxas Ensangüentadas*, que se tornara objeto de coleção; ou o *Livro de Carne*, feito esporadicamente para exposições. Embora o artista tenha proclamado com certeza sua íntima relação com elementos passíveis de decomposição, seu maior enfrentamento diante da impermanência física de uma obra, se deu por ocasião de *4 dias 4 noites*.

---

<sup>32</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “A História da arte”. Em: *História da arte como história da cidade*, p.35.



Figura - 9 Situação...Orhhhhh...ou...5.000. TE...em...NY...City...[detalhe da performance. Rio de Janeiro, 1969].

Segundo Rosenberg, ao definir um poema por seu efeito psicológico no leitor, Edgar Allan Poe trouxe a idéia do tempo para dentro da crítica de arte. Assim Poe escreveria em *O princípio poético*, de 1876, que “todas as emoções seriam, por necessidade psíquica, transitórias”<sup>33</sup>; e que apesar de materialmente escrito um poema longo seria inexistente. Isto equivaleria, por exemplo, àquilo que Duchamp teria proclamado diante da pintura como a provisória capacidade de emocionar. Tanto Poe quanto Duchamp faziam referência específica ao comportamento psíquico do leitor ou espectador diante de obras materialmente existentes, encerradas, de certo modo, dentro de um contexto histórico específico. Mas qual seria o comportamento desse mesmo leitor ou espectador diante de uma obra, sem registros visuais e reelaborada a cada nova declaração do artista, portanto, em permanente estado de criação? É exatamente aí que *4 dias 4 noites* se insere: numa promessa silenciosa de continuidade.

<sup>33</sup> ROSEMBERG, Harold. “Objeto de arte e a estética da impermanência”. Em: *Objeto ansioso*. p.89.



Figura -10 *Livro de Carne*. [detalhe da obra. Paris, 1978/79].

### 3.2 Trabalho processo: descrição da memória

Em agosto de 1978 Artur Barrio descreve em uma entrevista parte do processo em que se constitui a obra *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*:

Esse trabalho processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então 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.<sup>34</sup>

Obra inconclusa, contínua, suspensa, introspectiva, escorregadia e, tomando de empréstimo as palavras de Argan, “precária como o tempo da própria vida”.<sup>35</sup>

Antes de tudo, este autor quer ressaltar que nessa obra de Barrio não são as imagens as responsáveis pelo registro memorial, mas, simplesmente, uma síntese de ações descritas. A começar pelo título que,

<sup>34</sup> BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”. Em: *Artur Barrio/ A metáfora dos Fluxos 2000/1968*, p 79.

<sup>35</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “Projeto e destino”. Em: *Projeto destino*, p. 58.

simultaneamente, marca e varre para fora da obra um tempo preciso, parecendo sugerir de imediato o solo movediço em que pretende repousar. A radicalidade aqui não está no universo inusitado dos elementos que normalmente acolhe, mas na imaterialidade de seu próprio pensamento, de impressões surgidas como fragmentos da memória. É partir delas que Barrio recorre, não a um fato vivido, mas a sua própria lembrança do fato. E não pode haver nada de errado nessa recuperação espontânea do acontecido, para quem delibera como ponto de partida dialogar com tais desdobramentos.

É por meio de depoimentos que Barrio busca problematizar questões, elaborar o processo que, seguindo uma lógica interna à existência, se estruturaria como registro no mesmo instante de sua formulação. Assim, o poeta Barrio não pode prescindir da memória em seu discurso. Por isso, deve de forma cautelosa, tomar de empréstimo certa rudeza de narração, quase como num depoimento, para que o espectador não se ausente da verdade material das palavras, particularizadas na própria diluição das lembranças já tão mediadas pelo esquecimento.

Tal mergulho, no entanto, não se esvai em perdas referenciais. Sua introspecção é pressentida nos escritos, mediados como que à luz da explosão, capazes de nos clarear a visão por declarar o tempo todo: escuta! somos palavras! Ecos que não se reverberam em imagens belas, ou propriamente aterradoras, não se preservam entrelaçadas ao passado, mas ao presente que a ele sempre retorna, numa tentativa de manter acesa a idéia de um tempo ambíguo ou espacializado – convertido em superfície temporal, horizontal, como o chão para o qual Barrio lança seu olhar poético. Isso que afirma uma espécie de condição que a própria dinâmica urbana parece impor como mecanismo de sustentação de sua própria existência: a de se revelar sempre inédita diante de si própria. A sobrevivência mesma da obra *4 dias 4 noites* estaria no limite do inacabado, embora apresentando uma promessa de conduzir, para além de seu instante de criação, à uma memória futura.

Descreve o artista:

...portanto o esgoto estava lá e tendo consciência da estrutura por nós denominada de vida, atravessei-o e saí do outro lado. Agora, não reparei se estava fedendo ou não eu estava pouco ligando, aliás desde o momento que os intestinos têm merda.....e continuei minha caminhada. Quando cheguei a Praça Mauá, de noite, reparei num canteiro de concreto, no interior do mesmo vi milhares de baratas que trepavam formando, uma cruz. Era uma cruz quadrada, quatro ao mesmo tempo, uma procriação fantástica terrível. Depois andei ali perto do Moinho Inglês, haviam uns trilhos e no meio dos mesmos ao longe, vi uma fogueira. Quando cheguei lá, baratas, mil baratas fazendo um som muito estranho como o de pena de pássaros arrastando pelo concreto e ao lado desse cenário uma colônia de mendigos, uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada. Havia um velho que parecia o chefe e havia também uma mulher grávida muito linda...<sup>36</sup>

Residem nessa vontade deliberada da fragmentação da memória, vestígios de um artista consciente de que “um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas a chave de tudo o que veio antes e depois”.<sup>37</sup>

Focalizando tal premissa, Barrio pareceu não só compreender, mas partilhar das palavras citadas por Walter Benjamin – ao se referir à obra de Proust – *À la recherche de temps perdu* – de que a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação e não, na pessoa do autor e, muito menos, na ação. Talvez pudéssemos aproximar esse ato de recordar de Proust àquele instante máximo de emoção sugerido por Poe, e que em *4 dias 4 noites* poderia ser entendido como uma revalidação permanente dessa limitação temporal. Ou seja, a de se tornar permanente a partir da manutenção de sua própria impermanência, algo capaz de validar-se como que por sua estranha negação.

### 3.3 Mergulhar o horizonte: para além do trabalho processo

Ricardo Basbaum escreveu, em *Dentro D'água*, que a experiência do *4 dias 4 noites* poderia ser percebida como uma “adoção das estratégias de um processamento sensorial fluído líquido (...) radical mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade”.<sup>38</sup>

Em um breve relato Barrio declara que:

<sup>36</sup> Idem. p.80.

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Em: *Magia e técnica arte e política*, p.37.

<sup>38</sup> BASBAUM, Ricardo. “Dentro d’água”. Em: CANONGIA, Ligia (org.). *Petrobrás*, p.226.

Dias 4 Noites era uma proposta mental que tinha o corpo como suporte. Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade, partir para criações ambientais.<sup>39</sup>

Deixar-se à deriva. Reunir-se à brisa que corta a quina das ruas, e como o ar ou a água, precipitar-se contra um conjunto diverso de coisas. Movimento trágico diante da integridade física e mental do corpo. Experimentar, associar, perder o controle. Sair desse outro microcosmo pela restrição do próprio corpo em extinguir-se.

E foi complicado entender esse caminho, para mim, ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença – toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro, não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos.<sup>40</sup>

Construtor permanente de formas inusitadas, a busca de Barrio está atrelada à experiência do imprevisível e a materialização das coisas que não podem ser medidas pelo conhecimento corriqueiro. Em um de seus depoimentos sobre a experiência do *4 dias 4 noites*, declarou que as lembranças da cidade surgiam duvidosas e oscilantes, mediavam-se sempre pela incerteza, ausência ou excesso de imagens a serem ordenadas a partir de uma narrativa linear. O movimento aguçava seus sentidos, deslocando-o para um outro lugar e assim por diante. Um processo meio estranho, sem controle, impulsionado pelo jejum, pelo esforço físico e, inicialmente, pela ação da manga-rosa (que fumou durante três dias, em casa, antes do processo). Apesar do possível risco de morte, as ações dadas faziam parte de um conjunto de experiências, continuadas para além daqueles momentos: percepção do presente transformada em criação futura.

Depois do “4 dias 4 noites”...mas, de uma maneira bem arrogante, e minha idéia era que depois do “4 dias 4 noites”, eu fizesse um trabalho estrondoso. E o que fiz? A “Situação Cidade Y Campo” e depois, a televisão coberta com o lençol, lá em casa, e a “Parede”. Mas hoje quando faço as paredes, é tudo o mesmo alimento daquela época. É um fluir....<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Idem. p.226.

<sup>40</sup> REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo; RESENDE, Ricardo. *Panorama da arte brasileira*, p.82.

<sup>41</sup> Idem, p.87.



O lugar de excelência da arte de Barrio ainda é a cidade, melhor, o seu apartamento na cidade. Processo contínuo e irrefreável, o movimento circulatório agora é interior, e as paredes internas seriam membranas de um “núcleo”, de onde partira o artista para sua aventura errática pelo Rio de Janeiro.

Foi importante para o Artista pensar a cidade, o apartamento, a sala etc., como *partes* de um esquema orgânico nuclear. Notar que tal sistema passa a redefinir a noção de lugar a partir contornos fisionômicos instáveis. Apartamento, sala, cidade como referências aparentemente desordenadas e convulsas: cambiáveis. Uma relação labiríntica que levou Barrio a reordenação lógica de núcleos. Cidade, sala, apartamento, paradoxalmente, são indistinções.

E as paredes? Certamente pretende *desdobrá-las*. Mas, não como uma manobra de conflito entre o espectador e seu norte gravitacional, como em Serra. Sua meta é agravar o movimento fugaz de introspecção a partir de cada detalhe manuscrito (ou na ausência de): uma palavra, uma frase, um texto, um desenho, uma fissura, um rasgo, um rombo.

Barrio opera condutas, instala eixos imaginários que se preservam a luz do novo diálogo, proposto entre a própria geometria das paredes, teto e chão. Promove ações exemplarmente visíveis na desordenação do sentido de palavras e desenhos, nas agregações de materiais inusitados e nas marteladas que imprimem o traço de um fazer arcaico, ainda presente na confecção de grande parte da arquitetura ocidental atual. Portanto revela! Expõe todas as regras a partir de sua contrafação, tornando paradoxalmente o espaço refém de sua própria espacialidade.

Lógica que praticamente suprime - e prevê para si uma certa reflexão do espectador. São paredes que têm como tarefa lutar contra imperativos verticais, assemelhando-se por sua estranheza ao próprio chão, valendo-se, em alguns momentos, de suporte para o pouso de elementos (inclusive aqueles que por sua qualidade material jamais conjugariam a delicadeza de um certo repouso vertical). E mais, já que nenhum dos objetos *colados* são convocados a forçar-se e/ou a forçar a estrutura física dos espaços, Barrio abre mão do gesto simulador de tensão, ao tornar a própria tensão um gesto.

*Parede* (1970) faz parte de um conjunto de obras desenvolvidas sob o efeito quase imediato do *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites* e que, segundo o Artista, tomaram um rumo bastante diferente da produção por ele esperada, já que não ecoaram de forma bombástica.



Figura -11 *Parede*. [registro fotográfico. Rio de Janeiro, 1970].

Desenvolvida na sala do apartamento do artista, a obra acolhe um conjunto inusitado de coisas, entre elas a projeção formal específica da luz do sol sobre a superfície da parede. A lista de materiais é extensa: pão com pregos s/ pano s/ madeira; espelho quebrado s/ veludo negro; agulha hipodérmica, pano e sangue s/ cartão; alfinete e laminas de barbear s/ veludo; rolo de papel higiênico amarrado por barbante s/ nó; duas pequenas placas de madeira pressionando pedaço de bombril, amarrados por um fio; reflexo solar s/ parede (através de um vidro transparente).

A exposição acima talvez não deixe dúvidas. Há uma preocupação evidente com o processo de trabalho, ou melhor, com o *trabalho/processo*, como prefere chamar. Já que ao sobrepor cautelosamente materiais, buscou enfatizar suas relações junto à

verticalidade da superfície, requerendo, por exemplo, seu próprio olhar estranho diante do alfinete e duas lâminas de barbear sobre um pedaço de veludo.

O alcance visual dos elementos é mediado por lentes fotográficas específicas. O olho que as fita, não deixa escapar certa escolha no enquadramento, que privilegia e implica a subtração do próprio espaço arquitetônico. Barrio eleva a imagem a uma espécie de redução sinedóquica da sala e da cidade, varrendo para além da cena qualquer pormenor relativo ao espaço físico do ambiente.

Mantém o foco de interesse sobre os elementos conjugados. Prevê um inusitado e comuníssimo encontro entre sol, parede e objeto. É como se a energia tivesse por um instante deixado de mediar apenas o quantitativo luz para, dramaticamente, contar um pouco de sua própria impossibilidade de vir a constituir-se objeto e, ironicamente, trazer à tona a máxima Baudelairiana: “Pintura é luz, pintura é sol”<sup>42</sup>.

Frase que sugere de imediato colorações impressionistas que; para o pintor viajante Édouard Manet - também amigo de Baudelaire - estaria visível na gênese do movimento; tendo sido inclusive uma de suas pinturas, *Lola de Valência*, motivo de inspiração para uma quadra famosa daquele escritor.

Nas palavras do ensaísta Antonio Bento, Manet teria sido o primeiro pintor contemporâneo a perceber que “a sombra na arte acadêmica seria apenas o *trompe-l’oeil* do sol”<sup>43</sup>. Engano dispersado por Barrio ao flagrar, por força da mecânica fotográfica, o instante da rápida passagem do sol sobre a parede. E num instante de pouso, por fina ironia, viria a conjugar o verbo objetificar.

Tal qual o sol que por deslocamento projeta-se, por força da própria condição de transladar-se, iluminando distintamente parte da superfície vertical, Barrio, estaria de modo muito filtrado lançando o foco sobre a experiência vivida durante o *4 dias 4 noites*. Toma, portanto o movimento solar como modo duvidosamente contínuo de apreensão do mundo, ele também a se mover.

<sup>42</sup> HADDAD, Jamil A. “Prefácio” Em: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, p.35.

<sup>43</sup> Idem, p.35.

Entre as obras citadas pelo artista está a 1) *De Dentro para Fora*, 2) *Simples...* (TV coberta por um lençol branco), elaborada no ano de 1970, em sua própria casa. 'TV coberta...' É uma obra intimista que não possui o caráter participativo e imediato do entorno urbano, tal qual *Situação...Cidade...y...Campo...*. Concentra-se no segundo da imagem fantasmagórica, conjugando o velar e o desvelar: imagem coberta, imagem translúcida. Produção de imagens filtradas pelo lençol, incertas, inseguras, porém vivas e dinâmicas. Barrio retoma a discussão a respeito da reciclagem da materialidade e da função das coisas.

A partir desse deslocamento de funções, o Artista convoca o espectador a uma nova territorialidade visual em um "processo de consciência do olhar e de materialização do momento de descoberta."<sup>44</sup>

Descreve o Artista:

É como se o pensamento estivesse dominando a visão, mas nem por isso o fenômeno deixa de se expressar numa sintaxe perfeita aos nossos olhos. O que me atrai nesse processo é a tentativa de materialização do pensamento da visão.<sup>45</sup>

Barrio convida o espectador a essa tentativa, quando desenvolve ainda no ano de 1970 (na cidade do Rio de Janeiro) a obra *Situação...Cidade...y...Campo...*. Ali estão reunidos oito pacotes de bisnaga, amarrados, dispostos sobre uma estrada que divide em duas a lagoa de Marapendi situada entre o Mar e a Montanha. A mesma cidade em que se deslocara meses atrás, em *4 dias 4 noites*, acolhe os amarrados de pães, tomados como volumes expressivos. Os conjuntos são espalhados em partes de uma trajetória que se inicia em Copacabana, passa por Ipanema, Leblon, Av. Niemeyer, Barra da Tijuca e encerra-se em Jacarepaguá. De imediato, expostos ao ar livre, tais amarrados prometem se desmaterializar diante do descampado que parece acolhê-los, antevendo aos olhos do espectador seu próprio fim. Se pensados como *esculturas*, talvez pudessem exprimir uma dolorosa condição para a estatuária, tomada, quase sempre, como modelo exemplar de resistência histórica: a de ceder à potência destrutiva da cidade.

<sup>44</sup> DOCTORS, Marcio. "A Ordem é Ousar". Em: *A metáfora dos fluxos*, 2000/1988, p. 53.

<sup>45</sup> Ibid, p. 51.



Figura -12 1) *De Dentro para Fora* 2) *Simples...* [registro fotográfico. Rio de Janeiro, 1970].

Amolecidas diante da chuva ou esfoladas pelo vento, as massas de pão devem ceder a uma certa lógica estrutural repousada na fragilidade de sua própria matéria.

Espalhadas de forma estratégica, quase como pólos de atração deixam-se subtrair da cena como que por absorção. Lembrando ogivas de

massa amarradas, os pães solicitam uma certa compreensão de seu mosaico formal. Para entender tal agrupamento o espectador deverá travar embate com sua própria estranheza diante da cena, tomando como questão crucial às qualidades estéticas da matéria. Não se trata, na realidade, de uma escultura feita de pão, mas do próprio alimento tornado hiper visível. Isso resultaria ainda na aceitação da forma liberta a partir da suposição certa de que o pão, antes condenado à ingestão humana, não alcançaria como obra um lugar permanente. Tal manobra pareceu contar a história do objeto artístico a partir de seu próprio fim. Barrio sabe, inclusive, que a cena com pães seria acolhida como uma imagem mediada pela incerteza da fotografia. O que equivaleria em duvidar da própria imagem como elemento veraz. Por isso relacionar imagem e palavra torna-se tarefa desafiadora.

*Situação...Cidade...y...Campo...* é mais um título singular que merece atenção. Longe de especular sobre prováveis implicações simbólicas dentro da obra, coisa, aliás, que o Artista rejeita, a conjunção das palavras Cidade/Campo podem sugerir caminhos muito precisos na efetivação desse processo. Argan certa vez escrevera que, na atualidade, “o protagonista da experiência estética passa a ser o ambiente enquanto espaço em que os indivíduos se inserem e vivem”.<sup>46</sup> Não seria errado lembrar que no ano de 1970, bairros como Barra da Tijuca e Jacarepaguá possuíam feições quase inabitadas, se comparadas aos dias de hoje. Não foi à toa que, ao deliberar partir do burburinho febril de Copacabana rumo aos descampados, Barrio estaria pontuando de forma inversa as ‘escolhas’ feitas em *4 dias e 4 noites*, momento em que acolhera a cidade tornando-a universo de distante introspecção.

---

<sup>46</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*, p.589.

Já em *Situação...Cidade...Y...Campo...* é a face exterior e plural da urbe que deverá acolher um consciente dinamismo operacional. De uma forma ou de outra, o Artista pareceu aqui eleger a cidade como o “outro no sentido mais amplo, com que se defronta o *si*”<sup>47</sup>, aproximando-se da suposição de Argan de que é a Arte, tal qual a Arquitetura, no presente, que constrói e manifesta o espaço da vida social.



Figura -13 *Situação...Cidade... Y... Campo...* [registro fotográfico. Rio de Janeiro, 1970].

A obra *Mensagem 16* fala de energia. Reunião singular de elementos sobrepostos (uma tesoura sobre um espelho de metal cromado sobre um espelho com moldura vermelha/descascada). Considerados como peça única, dispostos/colocados por vários locais, *Mensagem-16-Mar.* foi realizada em 1971 logo depois do *4 dias 4 noites*. Diferente de *Situação...Cidade...y...Campo...*, a matéria aqui é resistente. Não se trata de enfrentar o drama de sua própria dissolução, mas de imprimir sobre bueiros e pedras a marca de sua presença invisível.

<sup>47</sup> Idem, p.589.

Em *Mensagem- 16-.Mar.* a reflexão sol é inevitável diante não só dos espelhos, mas reticente no brilho opaco e enferrujado da tesoura. Ação desenvolvida: deslocar o objeto, dispondo-o/colocando-o sobre locais como bueiros e pedras. Aproveitamento de energia solar,

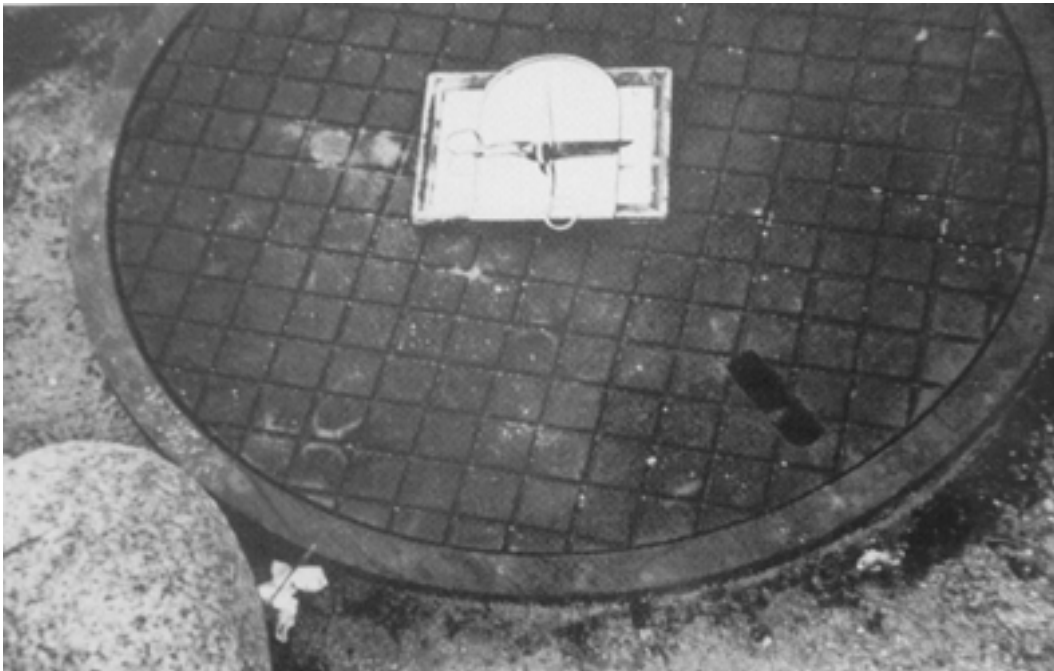


Figura -14 *Mensagem – 16- .Mar.*[registro fotográfico, Rio de Janeiro, 1971].

aproveitamento de energia elétrica, para rever o horizonte da cidade clamando por suas entranhas.

Talvez a leitura imagética dos bueiros cariocas jamais fosse reivindicada. O drama do esgoto é melhor entendido, quando se opta pela visão jornalística do fato. E o que isto sugere? Certamente proximidade e distanciamento. Apenas o esquecimento de que abaixo do solo mediam-se tecnologia e excremento é capaz de colocar em suspenso a vergonha das entranhas humanas.

É mais que necessário, prever um tempo ambíguo, marcado pela espacialidade horizontal. Trazer para si momentos singulares preservados na disjunção visual que lhes é preservada.

Não há sequer empatia pela lembrança de misteriosos túneis e galerias, tal qual acontece em certos lugares da Europa. Talvez pelo excessivo esgueiramento da cidade em favelas que trazem, na maioria das vezes, seus esgotos a céus abertos, e, como um organismo em



depressão sempre revela em sua superfície traços de seu desequilíbrio, a cidade carioca não se apresenta distante. Aguarda convulsivamente um certo ajuste de contas entre a promessa de progresso e progresso da promessa.

Reunir obras. Colecionar-se a si próprio em instantes. Tratá-las como um conjunto. Forçá-las a desvelar uma certa compreensão do corpo e do espaço, tomados quase que pelo avesso.

Para o artista provocar palavras como Idéia/Situação, Trabalho/Processo e Objetivo/Subjetivo significa atravessar a fenda aberta a partir de sua contramão, passar por obras e retomá-las por palavras, e vice e versa. É quase um imperativo: construir um processo para entender o processo. Assim, ativar relações físicas entre o corpo do espectador e a obra, entre o próprio corpo do Artista e a obra, entre extensões de solo verticais e horizontais também o é.

Caberia averiguar então o motivo de tantas aproximações, ou seja: O artista vivencia a cidade como fundo pictórico. E dentro desse suporte, coloca outros menores e outros mais. O corpo humano também é assim. É sempre possível reduzi-lo a uma palavra, tornando-o mais que um arcabouço sistemático e visceral. Mas, a reunião de coisas, sempre implicará a supressão de outras. Barrio norteia-se, agregando um conjunto de obras. Estas acolhem elementos. Busca o Artista perceber a cidade em sua relação esparsa com o entorno tal qual o fez em *4 dias 4 noites*. Uma relação que pode estar ancorada na produção de energia - sol, eletricidade, esgoto - e nas formas filtradas por onde essas energias podem ser percebidas: reflexo do sol na parede, no espelho e na tesoura, pedra aquecida, imagem velada na TV, pão em decomposição, tampo do bueiro etc. Mostra ele a cidade vista por suas entranhas, descrita pelo véu dramático do limite da resistência física. Suas imagens, surgidas de um estranho ofuscar da lembrança, tornam-se, sem possibilidade de defesa, reféns. Perdida a falsa esperança de um acordo com a integridade da memória, retoma-se a crença ilusória de que, as débeis imagens integrariam, de bom grado o campo das singularidades febris da alma humana. E o que isto significaria? Apenas que, de certo modo, tudo o que pareceria sem sentido continuaria perdido.

Tal estranha conclusão deixa sem sabor as certezas que existem nas lembranças. Haveria, no final das contas, a sensação de que tanto faz lembrar hoje ou amanhã. Ou melhor, de que vale muito mais a pena olhar continuamente, e isto implicaria o retomar pensamentos o estabelecer critérios diante de si próprio.

O herói de Proust, protagonista de *No caminho de Swann*, por exemplo, extraiu do interior de sua xícara de chá todos os pensamentos fundidos à fumaça e ao líquido que de lá emanava. Já a escritora Rosalind Krauss, certa vez, contou que ao ser acompanhada de amigos a um concerto de música, pudera experimentar a sensação de desligamento do ambiente, ao reparar na figura de um homem que tocava silenciosamente o trombone. Manteve-se por instantes isolada de tudo o mais a seu redor, por uma fenda aberta na realidade contínua do espaço.

Excluídos pelas cenas impróprias, falta ao espectador o desespero para retirá-las dos olhos, aceitá-las pelo mistério no qual se vê incluído. Viriam, de certo, muitos desapontamentos, das pulsões invisíveis, ou melhor, viriam delas prazer e dor. À paixão que inclui tais perdas e tais ganhos, podemos entre outras formas dizê-la Arte. E se o espectador acredita, poder repousar nela as orquestrações da memória, isto significa que tais objetos movediços parecem ali se ativar, assim como as muitas lembranças diante das viagens ainda por fazer.

Mas a viagem de *4 dias 4 noites* jamais será superada. Com certeza é o Rio de Janeiro, perdido, descontínuo, mediado pela exaustão do sujeito, o lugar para tal embarque. Um Rio ainda paisagem. Não aquela enquadrada no esquema ilusório da felicidade e da conquista dos muitos álbuns de fotografia e dos cartões postais, mas, algo próximo à realidade expressiva de um lugar sem pátria.

Talvez muito próximo e numa certa contramão, Baudelaire já houvesse proclamado as cores da cidade parisiense por lentes muito específicas: caberia ao *dandy* a responsabilidade de figurar “instantes reveladores da poética cotidiana”<sup>48</sup>, e, ao artista, o equacionar em um só instante a dupla dimensão do belo, imutável e circunstancial. E foram

---

<sup>48</sup> SIQUEIRA, Vera. “A enciclopédia mágica de Castro Maya”. Em: *Castro Maya anfitrião*. p. 26.

justamente a transitoriedade e a fugacidade percebidas nas linhas de Constantin Guys que fizeram do artista baudelariano o responsável pela apreensão mundana da Paris do final século XIX. A experimentação urbana de Guys estaria em consonância com aquilo que para Baudelaire significava a fusão entre sujeito e mundo, sujeito e cultura, natureza e cultura. E, para tanto, investir-se incisivamente a favor dessa *maneira de sentir* as coisas, tornar-se-ia fundamental àqueles que apostavam na experiência subjetiva como forma de expressão.

Talvez por um desvio de consciência, ou melhor ainda, por uma extremada conscientização de que seu fazer implicaria sempre na posterior formulação de conceitos, Barrio silencia-se diante de *4 dias 4 noites*, pelo menos por um tempo, um longo tempo. É que a cidade ainda persistiria em sua memória, com suas paredes, ainda que, mais tarde, diante de uma filtragem maior, resistissem o moinho, a viela, a cruz, os bueiros e os esgotos e também as baratas e a grávida. Talvez o tempo fornecesse elementos menos sujeitos à narrativa e mais propensos a uma colagem.



Figura - 15 Constantin Guys. *Três mulheres junto a um balcão*, [pena e aguada com aquarela, 25X18 cm, Paris, 1860].

Mas Barrio não relata sua experiência pela cidade a partir de eixos propriamente desconectados, já que ele próprio confere um certo tom narrativo a seus depoimentos. É importante ressaltar que, não é possível contar definitivamente com apenas uma narrativa, mas com muitas. O

Artista percebeu que só a distância poderá ajudar-lhe nessa tarefa. Mas que reservas o tempo traria para um Rio de Janeiro colado na memória? Memória pouco dignificante para uma cidade, descrita por baratas e esgoto. É certo que Barrio não partiria obviamente dos ícones da cidade, aliás haveria uma cidade, ou simplesmente um lugar do Terceiro Mundo?

É fato que para Barrio a cidade de Nice pode ser malcheirosa. Cabe em seu interior - livre do véu impressionista - lixo e carne. Não um pedaço de carne mole e sem vida, desprendido de um corpo qualquer. Tampouco seria uma matéria cercada de grandiloquência e asco, como a carcaça do *Boi esquartejado*, pintada por Rembrandt, ou o vigor da massa corporal edificante de um *Marat assassinado* de Jacques-Louis David. Silenciosamente, a carne de Barrio será agregada, espremida, forçada a integrar-se ao corpo físico de uma garagem (galeria alternativa) em Nice, na França, até tornar-se provosoriamente parte estrutural daquela cidade.



Figura -16 *Rodapés de Carne*. [detalhe da performance. Nice, 1978].

É que o Artista compreenderia que qualquer afirmação óbvia do tipo, *veja bem do que somos feitos*, poderia colocar tudo a perder. Barrio,

prefere, portanto a razão estrutural, dos rodapés e portões e, principalmente, dos livros

É a partir daí que pretenderá trazer à tona o corpo carnal imaginário dos elementos aparentemente sem vida, dotar-lhes de algo que sua própria visibilidade lhes tomou como que por negociação à sobrevivência.

Mapeados de forma inusitada, não só os escombros cariocas ou a garagem em Nice, mas outras cidades, como, por exemplo, em Viana do Castelo (*Áreas Sangrentas/1975*), Paris (*Lixo=Eletricidade/1976*) e Amsterdã (*36 Pontos Sonoros/1982*) foram convidadas ao diálogo.



Figura -17 *Áreas Sangrentas*. [detalhe da performance. Cidade do Porto, 1975].

Já em *Áreas Sangrentas*, do ano de 1975, a carne (peixe) dimensionava o trabalho das vendedoras de pescado para além de um ponto específico, como já evidenciado antes em outra obra, a *.4 Movimentos* do ano de 1974. *Áreas Sangrentas* foi desenvolvida no ano de 1970, em Portugal, e conjugou-se em duas partes: 1ª evidenciando a vida dessas vendedoras e apontando suas relações vitais, que passariam pelo mar e pela venda do peixe; 2ª promovendo um debate público, televisionado, com as vendedoras e alguns possíveis compradores.

Nas palavras de Sheila Cabo, essa obra poderia ser compreendida como a “instituição de um espaço de vivência para a arte que se localize em primitivas relações de troca”.<sup>49</sup>



Figura -18 .4 Movimentos. [registro fotográfico, Praia do Mindelo, 1974].

Para criar *Lixo=Eletricidade*, Barrio reuniu, em um recanto da cidade de Paris, objetos, como uma escada e latas de lixo, acumulando entre eles restos de material descartados pela sociedade de consumo. A imagem fotográfica de *Lixo=Eletricidade* apresenta um recorte da Cidade Luz, introspectiva e sem brilho, denunciada na presença discreta e ambígua de uma instalação. Haveria uma certa dificuldade em redizer Paris a partir de tantas sobras, até porque existiria para Barrio uma Paris? O lugar congela-se em imagem fotográfica, como um espaço qualquer, sem a extremada estranheza das imagens radicais de Barrio, até por isso essa obra parece caminhar na contramão, no silêncio. O importante é que ali guardado na feição intransferível do lixo, reside uma matéria vibrante, exibida quase que de passagem; imagem rápida como a energia, que ninguém percebe. *Lixo=Eletricidade* é uma espécie de vírgula entre palavras/obras de Barrio, é força vital, contínua e, tal qual *4 dias 4 noites*, interminável.

<sup>49</sup> CABO, Sheila. Barrio: “A Morte da arte como totalidade”. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. p.101



Figura -19 *Lixo=Eletricidade Lixo=Eletricidade.* [registro fotográfico, Paris, 1975].

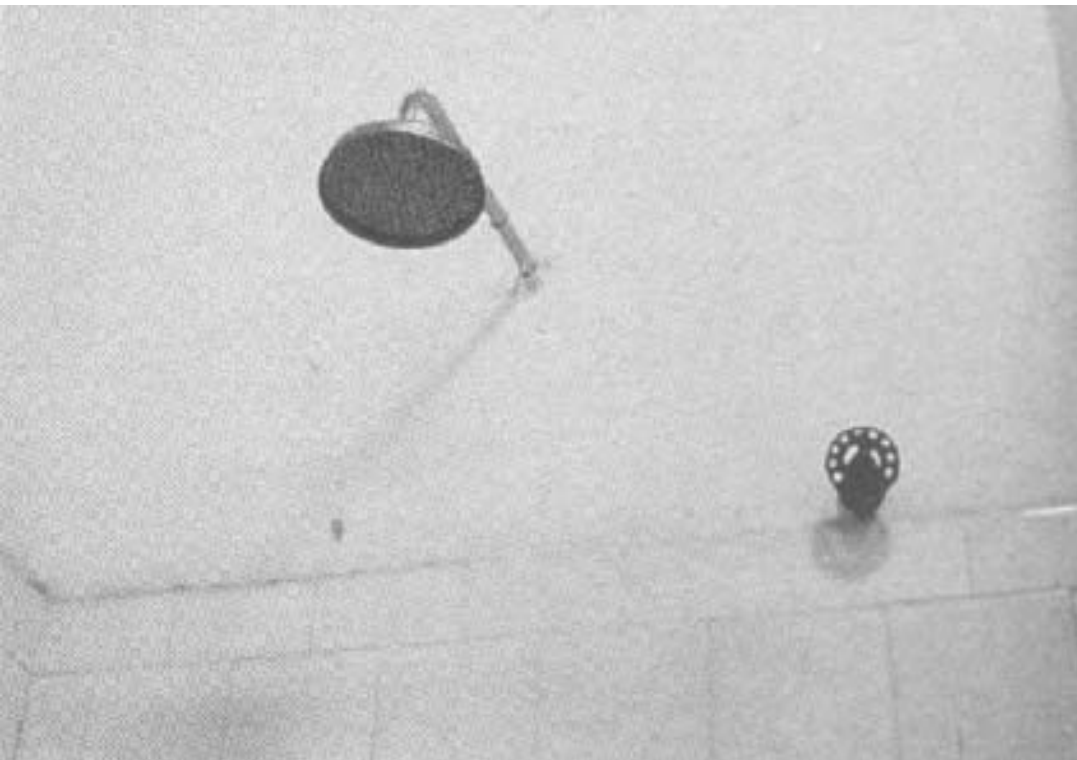


Figura - 20 *Situação Ambiente K.* [registro fotográfico, Rio de Janeiro, 1970].



Lucilla Saccá define *Situação Ambiente K* como: “Sensualidade escancarada e por vezes inquietante da vida íntima e doméstica”<sup>50</sup>, registrada em foto a partir da reunião de dois instantes distintos: um externo e outro interno. Na situação externa, ocorre captação de energia, derivada do acoplamento de alguns materiais, como lixo, pão, saco de terra, tijolo etc. Na situação interna, *close*s de uma moradia em franca desarrumação. E nada poderia ser tão dramático quanto as imagens de um banheiro em que são exibidos o vaso sanitário e pias sujos e, mais precisamente, um chuveiro antigo, junto a um registro de água, acoplado a uma parede branca parcialmente azulejada).

Não foi prerrogativa de Barrio utilizar a imagem íntima do chuveiro. Também o Cinema valeu-se do instante particular do *banho* ao pretender tornar visível à sociedade, a visão desoladora de sua própria forma de vida moderna. Um bom exemplo é a famosa cena do chuveiro dirigida por Alfred Hitchcock em *Psicose*, de 1969, no momento em que a protagonista é assassinada a facadas. O lugar para o evidente prazer se evidenciaria eminentemente suspeito, tornando-se quase um emblema do problemático otimismo americano, diante da experiência de emancipação da mulher e do caráter punitivo que a própria situação requerera; já que a personagem em fuga refugiava-se provisoriamente em um motel, na estrada, após um roubo. Em outro filme, *A lista de Schindler*<sup>51</sup>, de Steven Spielberg, de 1993, a cena em que apresenta um progressivo *close* de um chuveiro mantém em suspenso o expectador diante da possibilidade do provável banho (de algumas das prisioneiras de um campo de concentração nazista) tornar-se risco de morte à gás.

Nada disso, no entanto, suplantaria a possibilidade de uma cena fotográfica, exhibir como gesto de doação apenas à materialidade de um banho por vir. O que na fotografia usual poderia ser sedução e mecanismo de compreensão do ato emancipatório moderno: água encanada, água potável, cena marcante, torna-se em Barrio impacto

<sup>50</sup> SACCÀ, Lucilla. “Barrio: ecos de revolta”. Em: *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000/1968*. p.111.

<sup>51</sup> O filme apresenta a história de Oscar Schindler, membro do partido nazista, que salvou a vida de mais de 1100 judeus durante o holocausto. Vencedor do Oscar no ano de 1993, com sete premiações.

visual, mediado pelo flagrante seco da imagem, que em vez de exibir a experiência de circulação física da água, propõe duvidar da assimilação criativa do próprio gesto, e, ironicamente convidar o espectador a pensar relações entre o objeto, o artista, a fotografia, e sua própria experiência de espaço físico, de convivência, de memória etc.

Tão introspectiva quanto a solidão do chuveiro - e distante do impacto mortal da cultura cinematográfica - é a solitária *36 Pontos Sonoros* de 1984. Nela, Barrio provoca ruídos emitidos pelo sopro de uma concha em exatamente 36 pontos diferentes da cidade de Amsterdã. A idéia de solidão não está propriamente ancorada na presença da unidade física do artista, mas na possibilidade da cidade vir a se calar diante do *silêncio* estapafúrdio de uma concha soprada e do burburinho energético de uma cidade. Na imagem de um mapa contendo uma parte de Amsterdã, que acompanha as fotografias do Artista durante a execução da obra, aparecem marcados os pontos em que Barrio teria produzido os sons. A partir dele (mapa) poderia ser pensada, de modo mais eficaz, a dinâmica sonora interior da cidade. Talvez o movimento orgânico de inspiração/expiração que envolve a produção do som em instrumentos de sopro, não esteja apenas visível no assoprar da concha, no movimento físico de expansão e expulsão do ar, mas, no próprio movimento de expansão do Artista dentro da malha urbana, em contrapartida à retração do ruído junto à sonoridade pública.



Figura -21 *36 Pontos Sonoros*. [detalhe da performance, Amsterdam, 1982].

É fato que a cidade de Barrio não é propriamente marcada pela geografia encantadora ou pela grandiloquência arquitetônica. Ela está

visível, nos mecanismos de relacionamento entre os homens e o mundo. Talvez até por isso as cidades de Barrio surjam diante dos olhos do espectador por meio de fragmentos, muito pouco estranhos, se levada em conta sua aproximação com a própria “condição estranha”<sup>52</sup> do espectador.

A dificuldade em reunir partes da cidade num todo imediato realça a própria idéia de seu estilhaçamento. Em vez de uma extremada localização de pontos peculiares e registros evidentes desse ou daquele marco urbano, o que é buscado pelo Artista é uma completa agregação de sua experiência a partir de matrizes expressivas. O registro fotográfico em Barrio, quase sempre, possui um efeito cortante. É que as entranhas são acessos que dispensam a metáfora do enceramento e do polimento das superfícies, como forma de imprimir a marca inevitável e traumática de uma pegada na limpidez pictórica do reflexo. Eis a cidade! Imensa. Contida. Que se estabelece num rodapé, num canto, numa esquina, numa parede, pela carne crua, pelo lixo, pelo papel higiênico, pelo chão. Barrio não quer costurá-la, pelo contrário! Ela deve ser entendida em sua suspensão. É um paradoxo. Gesto cego pelo exagero de contrários. Paisagem urbana, tornada um mapa, pontuado pela dissolução do espaço, não um espaço ampliado na imaginação para além da paisagem, mas em sua própria retração a condição mínima de lixo.

Desse mundo, em que tudo se extingue, a superfície não pode ser decantada sem que dela surja algo decomponível. Logo a cidade reverbera-se ao esconder seus refugos e, enxergá-la, dependerá de muitos espelhos, já que ela se afirma diante de uma falsa revelação, de um marco, de uma bela paisagem etc. Está sempre ali ou acolá, como um fragmento, mas, sempre, passível de ser estilhaçada.

Max Ernst, um dos integrantes do grupo surrealista, pinta no ano de 1927, em óleo sobre tela, *A cidade Inteira*, um dos muitos exemplos de um conjunto maior de mesmo nome. Nela, a escritora Briony Fer perceberia qualidades visíveis de uma cidade labiríntica, oposta a concepção moderna de cidade defendida por Le Corbusier e que, segundo a mesma autora, poderia ser compreendida como “Um local primevo, dominado por luxuriantes mas ameaçadoras formas de vegetação. É uma visão desoladora da cidade em ruínas, assombrada pelo passado”.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> CANONGIA, Lígia. (org.). *Artur Barrio*. Petrobrás, 2002. Declaração do artista, p. 261.



Figura – 22 Max Ernst, *A cidade inteira*. óleo sobre tela, 60x81 cm. Kunsthhaus, Zurique ,1935-36].

Sensação de passado assombrando o presente que foi relacionada por Ernst às memórias da infância. Como exemplo, o artista descreve que “em casa, na cama, a criança acha que o familiar – o painel de madeira de imitação - toma as formas estranhas e assustadoras daquela fantasia”.<sup>54</sup> Imprimindo então, um aspecto social àquelas imagens fantasiosas, Ernst figurou a cidade como um local de fantasias da infância: “Uma extensão do lar, uma vez que nela também se desenvolvem relações simbólicas e psíquicas”<sup>55</sup>. Pulsão surrealista melhor compreendida a partir daquilo que Walter Benjamin qualificaria como “iluminação profana”.<sup>56</sup> Superação autêntica e criadora da iluminação religiosa (para além da propedêutica das drogas), “de inspiração materialista e antropológica”.<sup>57</sup> Explicação semelhante seria apontada por Argan, ao mencionar a fotografia de Man Ray, e afirmar que

<sup>53</sup> BATCHELOR, D.; FER, Briony; WOOD, Paul. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. Em: *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. p.196.

<sup>54</sup> Id., Ibid.

<sup>55</sup> Id., Ibid.

<sup>56</sup> BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo”. Em: *Magia e técnica arte e política*. p. 23.

<sup>57</sup> Id., Ibid.

é a partir do desligamento de toda cultura, civilização e sociedade que o homem conquistaria a autenticidade do próprio ser:

“O mecanismo psicológico é fácil: a realidade é sempre igual a si mesma, não faz sentido tentar mudá-la; reage-se ao tédio descombinando as combinações habituais, rompendo gratuitamente os esquemas normais”<sup>58</sup>.

Os relatos de André Breton nos romances *Nadja* e *L'Amour Fou* partilham dessa mesma experiência particular. Escreve Breton:

“Num fim de tarde no ano passado (...) nas coxias laterais do Palácio Elétrico, uma mulher nua, que deve ter entrado vestindo apenas se sobretudo, vagava, lívida, de uma fileira de cadeiras a outra.”<sup>59</sup>

Ainda que o sonho seja eleito como o lugar de excelência para a experiência integral do surrealismo, tanto Breton quanto Krauss exemplificavam um tipo de experiência de mundo compartilhado, aquilo que em *4 dias e 4 noites* tornava-se elevado à enésima potência. Unificada na dimensão do silêncio, sem demandas reativas, tudo se reverteu para uma experiência solitária do corpo com o entorno. “Visto de fora, eu era simplesmente uma pessoa comum andando pela rua”<sup>60</sup> – comenta Barrio.

Nesse sentido merece destaque a brancura evasiva das páginas do *caderno Livro* criado a partir dessa situação, refletida em ato de profunda lucidez, se tomada como medida aquilo que Luiz Camillo Osório definiu como o “limite da perda de si”<sup>61</sup> e a posterior inviabilização em recriar a experiência, torná-la obra. A impossibilidade de reagir frente à ilogicidade é, em certo sentido, o que mais lhe atrai *4 dias 4 noites*. Sem estar congelada em uma forma ideal, a atuação torna-se *coisa estranha*, qualifica-se menos como uma nova visão de arte e mais como um processo longo, “mais longo do que deveria ser, afirma o Artista”.<sup>62</sup>

E o que significaria um tempo expandido para além de sua exata

<sup>58</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “A época do funcionalismo”. Em: *Arte moderna*. p.481.

<sup>59</sup> KRAUSS, Rosalind. “Um plano de jogo: os termos do surrealismo”. Em: *Caminhos da escultura moderna*. p.141.

<sup>60</sup> REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo; RESENDE, Ricardo. *Panorama da arte brasileira 2201*. p. 82.

<sup>61</sup> Entrevista com Artur Barrio 20, de julho de 2001.

<sup>62</sup> Declaração de Artur Barrio em entrevista sobre o *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*.

medida? A saturação do corpo a ponto de inflar-lhe os órgãos pelos poros? Metáfora que por acerto ou risco poderia aproximar-se da experiência expandida da energia a partir de um núcleo gerador, no caso do *4 dias 4 noites*, do corpo para o espaço.

Nenhuma outra ação, compreendida como movimento sobre a urbe, poderia ter resultado em melhor experiência de modernidade quanto em Baudelaire, ao definir a cidade como o lar do homem moderno e, logo, o lugar para seu drama psíquico. Acolhimento que logo tomaria feição específica, já que a cidade, aqui decantada, não é mais a Paris desejada por Breton, mas os arredores de um Rio de Janeiro perigoso. Cidade como suporte, local para o desenvolvimento de estratégias de superação e enfrentamento da arte institucional – “ Abro mão de meu enquadramento como artista”<sup>63</sup> – e da produção do consumo – “O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir a sua trajetória de envolvimento psicológico”<sup>64</sup>.

É certo que imagens chegam até a superfície da consciência; recordações visíveis, ligadas a um odor que se confunde. Aí está o grande ponto de interrogação?

“Não houve um pré projeto, desde os deflagramentos, não havia isso, o carro ia. O que eu queria colocar é justamente que todo o processo dos *4 dias 4 noites* foi algo completamente inconsciente, sem um entrave da razão.”<sup>65</sup>

Artur Barrio percebe que o risco está atrelado à inteligência e a sensibilidade humanas. Para ele a idéia, que é o motor da atividade SURREALISTA/CONCEITUALISTA, para ser eficaz, teve que se disfarçar, tentando reconstruir o entendimento humano.

Escreve ele certa vez o seguinte:

Não é estranho, também, que se conceda tanta importância a selvagismo da mirada (ou seja “o saque”, na medida em que esta participa no selvagismo de todo o ser, no enfermo mental ou artista oceânico.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> BARRIO, Artur. “Lama/Carne Esgoto”. Em: Artur Barrio. Catálogo do artista. São Paulo, Petrobrás, 2002, p.146.

<sup>64</sup> Idem. p.146.

<sup>65</sup> Declaração de Artur Barrio em entrevista sobre o *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*.

<sup>66</sup> BARRIO, Artur. “Surrealismo e conceitualismo”. Em: Em: *Artur Barrio A metáfora dos fluxos 2000/1968*. p.66.

“Um exemplo disso é a celebração da loucura de Nadja por Breton, que acaba por interná-la num hospício”<sup>67</sup>(...) “a histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível que é caracterizado pela subversão das relações entre o sujeito e o mundo da moralidade, ao qual ele se opõe, fora de qualquer sistema de delírio.”<sup>68</sup> Então, escreve em um de seus *cadernos Livros*: “A menina melindrosa chorou, quando soube que sua babá tinha ido embora e não mais lamberia a sua bocetinha na hora de dormir.”<sup>69</sup> “Mas eu chamo de segmento no sentido em que os trechos surgem uns a partir dos outros. Eu tinha consciência de que um segmento tinha terminado; mas, o próximo, eu não sabia qual era. Uma paranóia associativa.”<sup>70</sup>

Não fora por acaso que o *Livro de Carne* surgira no ano de 1979, revelando contornos jamais desenvolvidos pela natureza. É acentuada a dramaticidade do objeto, embora o espectador não saiba ao certo por que sensação optar: nojo, estranheza, desejo etc. Como a carne se apresenta morta e deve morrer uma segunda vez, de apodrecimento, a visão do objeto, lembra as mazelas e aflições da própria condição carnal.

Em uma fotografia que integra o catálogo sobre sua obra, aparece uma imagem de aspecto incomum, quase grotesca, da peça dilacerada pela faca afiada, que em vez de revelar peles ou rugas, mostra o interior visceral da carne. Excesso focal que no passado aparecera em algumas imagens fotográficas de artistas surrealistas. Daí o contato com tais obras parecerem marcar frontalmente a poética de Barrio, tendo sido certamente Man Ray e seus *ready-mades* modificados fontes de inspiração para Barrio na confecção de suas *Trouxas Ensangüentadas*. O próprio *Objet: déjeneur en fourrure* de Meret Oppenheim, fotografado por Ray em 1936, que “reproduzia o efeito do arranjo comum dos objetos à mesa”<sup>71</sup>, estaria próximo e para além daquilo que o *Livro de Carne*, em acordo com a proposta surrealista, pretenderia: “chocar e confundir as

<sup>67</sup> BATCHELOR, D.; FER, Briony; WOOD, Paul. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. Em: *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. p.212.

<sup>68</sup> Id., ibid.

<sup>69</sup> Declarações de Artur Barrio.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> BATCHELOR, D.; FER, Briony; WOOD, Paul. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. Em: *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. p.176.

expectativas convencionais”<sup>72</sup>. Isto é, fazer o espectador olhar para o objeto ordinário como se estivesse contaminado por pedaços desejosos de pêlo e carne.

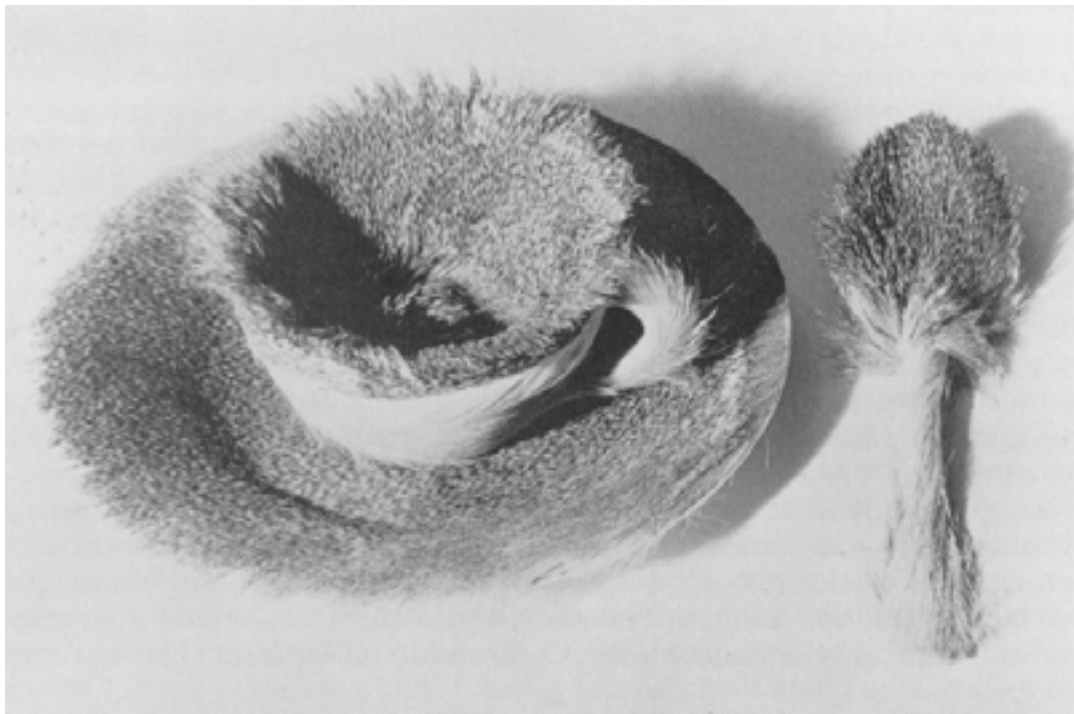


Figura-23 Man Ray, *Objeto: desjejum em pele*. [registro fotográfico, Coleção particular, 1936].

Embora continue tentando até hoje *filiar-se à coisa nenhuma*, e ainda que o surrealismo lhe tenha sido uma espécie de ancoradouro - o *Trabalho/Processo 4 dias e 4 noites* teria fornecido conclusões necessárias,

e com certeza caras aos olhos de Freud, como, a impossibilidade de revelar os atos do próprio inconsciente, promovendo, quem sabe, uma resposta contundente ao grupo surrealista europeu. Talvez seja por isso mesmo que o aparente *desarranjo* de suas propostas artísticas seja tão marcado. E não existiria nenhuma incoerência em tal deliberação, já que a obra de Barrio faz parte de um processo de continuidade/fragmentação. Prossegue o artista: “Quando mais tarde, nos anos 1980, surge a pintura, eu pinto”<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> Idem, p.176.

<sup>73</sup> Declaração de Artur Barrio em entrevista sobre o *Trabalho/Processo 4 dias 4 noites*.