

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**ASPECTOS DA POESIA CONCRETA BRASILEIRA NA OBRA DE LENORA DE
BARROS**

EDUARDO DE SOUZA XAVIER

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**ASPECTOS DA POESIA CONCRETA BRASILEIRA NA OBRA DE LENORA DE
BARROS**

EDUARDO DE SOUZA XAVIER

**Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da
Arte.**

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

PORTO ALEGRE

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDUARDO DE SOUZA XAVIER

ASPECTOS DA POESIA CONCRETA BRASILEIRA NA OBRA DE LENORA DE BARROS

**Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e
Crítica da Arte, pela seguinte banca examinadora:**

Profa. Dra. Mônica Zielinsky – UFRGS (Orientadora)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Santos – UFRGS

Profa. Dra. Ana Albani de Carvalho – UFRGS

Agradecimentos

A meus pais e minha família, pelo estímulo, presença e apoio constantes, sem os quais este trabalho teria tido um rumo completamente diferente.

À profa. Mônica Zielinsky, pela orientação cuidadosa, sempre me impulsionando a aprofundar criticamente as questões que eu propunha, pelo estímulo e carinho dispensados.

Aos professores da banca, Alexandre Santos e Ana Carvalho, pelas contribuições a esta pesquisa e durante toda a graduação, indispensáveis para minhas escolhas na área de História, Teoria e Crítica.

À Lenora de Barros, por nos providenciar obras tão potentes no contexto da arte contemporânea brasileira e, além disso, pela generosidade com que recebeu a mim e a esta pesquisa, cedendo material valioso para as reflexões aqui apresentadas.

À Galeria Millan, de São Paulo, por realizar o primeiro contato com Lenora. À Fundação Vera Chaves Barcellos, por disponibilizar o material relativo ao Ciclo de Palestras Olhos Vendados. Ao prof. Tadeu Chiarelli que, anos atrás, colocou-me questionamentos que ajudaram a redirecionar uma pesquisa em estado inicial para o caminho aqui apresentado.

Aos colegas que me acompanharam durante a graduação e aos amigos, pela presença e apoio, em especial Cíntia, Helena, Cássio, João, Andrea, Anna Cecília.

“Todo Pensamento emite um Lance de Dados”

Mallarmé

RESUMO

Este estudo aborda a obra de Lenora de Barros e sua relação com a poesia concreta brasileira e, a partir desta discussão, as confluências entre artes visuais e poesia.

Palavras-chave: Lenora de Barros, poesia concreta brasileira, artes visuais, poesia.

ABSTRACT

This study approaches Lenora de Barros' work and its relation with brazilian concrete poetry and, through this discussion, the confluences between visual arts and poetry.

Key-words: Lenora de Barros, brazilian concrete poetry, visual arts, poetry.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
CAP.1. UM LANCE DE POESIA CONCRETA, VERBIVOCOVISUALMENTE.....	15
CAP.2. LENORA DE BARROS.....	21
CONCLUSÃO.....	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	35
BIBLIOGRAFIA SELECIONADA.....	39
APÊNDICE – Biografia/Currículo artístico resumido de Lenora de Barros.....	41
ANEXOS.....	43
Anexo A – Seleção de textos de catálogos de exposição, periódicos e materiais gráficos publicados sobre Lenora de Barros.....	44
Anexo B – Poemas concretos.....	66

INTRODUÇÃO

A questão da confluência entre diferentes gêneros artísticos provém de longa data e pode ser encontrada em diversos campos de estudo sobre arte. No contexto da arte contemporânea, inúmeros artistas trabalham, na relação específica entre poesia e artes visuais, com aspectos da palavra, citações da literatura, escritos, letras e grafismos, através dos meios mais diversos, tais como instalações, projeções, fotografia, cinema, vídeo, performance, pintura e desenho. Os escritos de artista – hoje considerados como uma forma de compreender intrinsecamente o processo de criação e a obra – inserem, através do discurso, a palavra e a voz do artista de forma mais premente no campo artístico¹.

A artista cujas obras levaram-nos a desenvolver as reflexões do presente estudo, Lenora de Barros, tangencia algumas das características enunciadas acima e oferece-nos discussões interessantes para pensarmos a relação entre artes visuais e poesia. Em sua produção, Lenora opera um jogo que torna os limites entre gêneros artísticos difusos e ao mesmo tempo acentua características de cada um deles. As tensões entre a poesia (seja em sua forma gráfica, oral ou visual), a fotografia, o vídeo, a performance e a instalação são resolvidas em seu trabalho no âmbito visual. Lenora de Barros relaciona-se de maneira bastante intensa com questões próprias da poesia concreta brasileira e este será o tema central que desenvolveremos em nosso estudo.

Este foco de pesquisa deflagra questões próprias do campo das artes visuais no Brasil, tais quais a descontinuidade nas relações estabelecidas entre campos artísticos no país e falta de circulação em nível nacional de estudos sobre artistas em atividade. É importante ressaltarmos que desconhecemos estudos mais direcionados e aprofundados sobre a obra de Lenora de Barros e que a maioria dos textos aos quais tivemos acesso encontra-se esparso em catálogos de exposições, sites da internet ou jornais². A pesquisa justifica-se também por trazer aspectos fundamentais na obra da artista e pensar um momento histórico importante para o

¹ Sobre este assunto, ver: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; e VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar**: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica da Arte) – IA-UFRGS, 2006.

² Ver ANEXO A.

campo artístico brasileiro, a arte concreta da década de 1950. As conformações da arte concreta paulista, de onde vêm as obras e as idéias da poesia concreta brasileira que discutiremos aqui, são também o marco de parâmetros modernos no campo artístico do Brasil, que até então andava às voltas com o desejo de um modernismo não atingido.

Nossa discussão se dará a partir da obra de Lenora de Barros e de conceitos lançados pela teoria da poesia concreta brasileira. Estes conceitos serão cruzados com questões mais amplas da arte concreta no país. A partir disso, será possível discutirmos questões de gênero artístico e, mais especificamente, as confluências entre artes visuais e poesia.

Características presentes na produção de Lenora de Barros, tais quais a “multiplicidade de movimentos concomitantes” e “estrutura espaciotemporal” foram enunciadas no *plano-piloto da poesia concreta*³, publicado em 1958. A produção da artista, em sua maioria, é impossível de ser classificada em um só gênero. Fazendo uma costura entre fotografia, vídeo, instalação e poesia, atua nos liames dos mesmos, desfrutando de uma abertura à multiplicidade como uma maneira de pensar a própria arte. É no cruzamento das questões da poesia concreta com outras mais próximas da arte atual que Lenora de Barros torna sua produção extremamente potente para pensarmos tanto um momento artístico importante para a história da nossa cultura – a poesia concreta brasileira – e suas ressonâncias na atualidade, quanto o que se estabelece como diálogo entre a poesia e as artes visuais no contexto da arte contemporânea.

A obra de Lenora de Barros tangencia o debate histórico relativo à arte de nosso país justamente por sua filiação à poesia concreta brasileira, trazendo algumas das discussões já abertas pelos concretos diretamente para o cerne de suas obras. A artista problematiza questões próprias da poesia, por exemplo, quando as coloca num contexto de exposição de artes visuais, e vice-versa.

A artista iniciou sua trajetória como poeta em meados dos anos 1970. É característica de sua geração, no campo da poesia, um experimentalismo relativo aos aspectos visuais dos poemas. Estes poemas, por sua vez, juntavam-se com meios tais quais fotografia, desenho e experimentações gráficas e foram publicados em revistas de poesia que circulavam na época, como *Poesia em Greve*, *Qorpo*

³ In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4^o ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 215-218.

Estranho, Código e Artéria. Os poemas da artista eram apresentados principalmente com fotografias de caráter performático e com influências da arte pop e conceitual das décadas de 1960 e 1970. Estas características iniciais da obra da artista podem ser observadas em seu primeiro livro, publicado em 1983, *Onde se vê*⁴.

A poesia e sua visualidade, nestes poemas iniciais de Lenora de Barros, foram, ao longo do tempo, fundindo-se com questões próprias do contexto das artes visuais. O que pode ser observado pela maneira como a obra é apresentada no espaço expositivo, muitas vezes enquanto uma instalação que congrega fotografias, vídeos, performances sonoras e corporais. Evidencia-se, na produção das últimas décadas de Lenora de Barros, a pesquisa mais centrada na imagem. Desta forma, consideramos que é no campo das artes visuais que inscreve-se a obra da artista atualmente.

A questão que se apresenta, para esta pesquisa, é como se dá a relação entre a obra de Lenora de Barros e a poesia concreta brasileira? O que buscaremos serão pontos de discussão que façam emergir esta relação. Sendo assim, em um primeiro momento, abordaremos a questão de gênero artístico segundo a visão da teoria da poesia concreta brasileira⁵. Estes aspectos serão postos em discussão com outros próprios à arte concreta brasileira, principalmente através das idéias do crítico Ronaldo Brito⁶ relativas a este movimento e de sua inserção no contexto artístico brasileiro. No segundo capítulo passaremos à discussão da obra de Lenora de Barros propriamente dita, através da série *Não quero nem ver* (2005).

Sendo este estudo um projeto de graduação, com os limites próprios à sua feitura e natureza, não teríamos como esgotar a discussão sobre as confluências entre gêneros artísticos trazidas pela obra de Lenora de Barros mesmo se nos afixássemos somente nas artes visuais e na poesia⁷. Para contemplarmos minimamente essa discussão, indispensável aos nossos propósitos, buscaremos a visão que a teoria da poesia concreta possui sobre o tema, para depois verificar como ela se dá na produção de Lenora de Barros.

⁴ BARROS, Lenora de. **Onde se vê**. São Paulo: Klaxon, 1983.

⁵ CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, Décio; 2006.

⁶ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. 2^o ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁷ Um levantamento bibliográfico inicial sobre a questão foi realizado e inserido neste trabalho como “bibliografia selecionada”.

O principal parâmetro no debate relativo a estas confluências é dado por G. E. Lessing em seu estudo *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*⁸. Mesmo sendo uma referência distante temporalmente, datada do século XVIII, não podemos negar o impacto que possui sobre os estudos que focam na relação entre gêneros artísticos, inclusive os mais recentes⁹. A abordagem de Lessing diz que tempo e espaço são dois elementos fundamentais para pensarmos a relação entre poesia e artes visuais e, desta forma, distingui-los.

“[...] a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições.”¹⁰

De acordo com este pensamento, as artes plásticas¹¹ concentrariam um único momento, de forma estática, desenvolvendo-se no espaço. A poesia, por outro lado, poderia conduzir uma ação ao longo de sua duração, de forma linear e progressiva, desenvolvendo-se no tempo. Esta passagem de Lessing serve-nos como fundamento no sentido que as obras e, de certa maneira, as teorias que veremos no presente estudo a derrubaram completamente.

Foi esta operação que o poeta francês Stéphane Mallarmé, referência primeira de toda a teoria da poesia concreta brasileira dos anos 1950, realizou ao final do século XIX com seu poema *Un coup de dés* (Um lance de dados)¹².

⁸ LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁹ Basta olharmos três dos títulos de nossa bibliografia selecionada para verificar essa afirmativa: *The new laocoon: an essay on the confusion of the arts*, de 1920; *Towards a newer Laocoon*, de 1940; *Laokoon revisitado*, de 1994.

¹⁰ LESSING, *Op. cit.*, p. 190.

¹¹ Aqui devemos fazer uma breve diferenciação entre a noção de “artes plásticas” – termo utilizado na tradução de Lessing a qual estamos nos baseando – e de “artes visuais”. A primeira diz respeito a um conceito mais ligado à matéria, à plasticidade em si, e a meios como pintura e escultura; a segunda, a uma concepção mais contemporânea e ampla, abrangendo meios como o vídeo, a fotografia e a instalação.

¹² Traduzido para o português por Haroldo de Campos. Ver: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

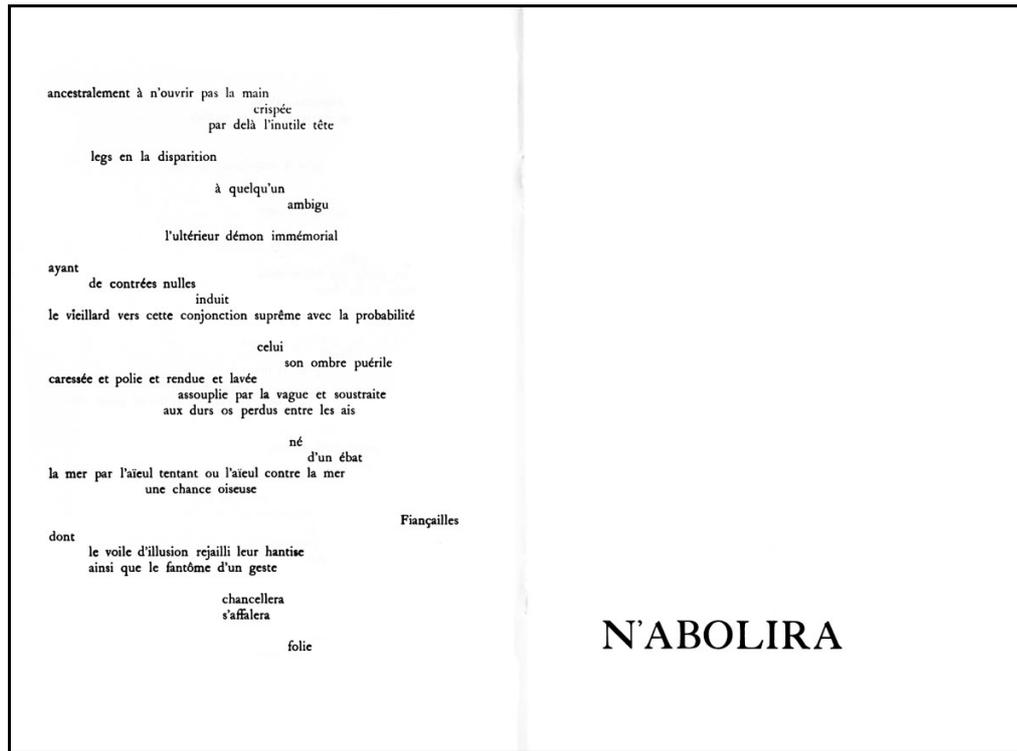


Figura 1
 Stéphane Mallarmé
 Páginas de *Un Coup de Dés*

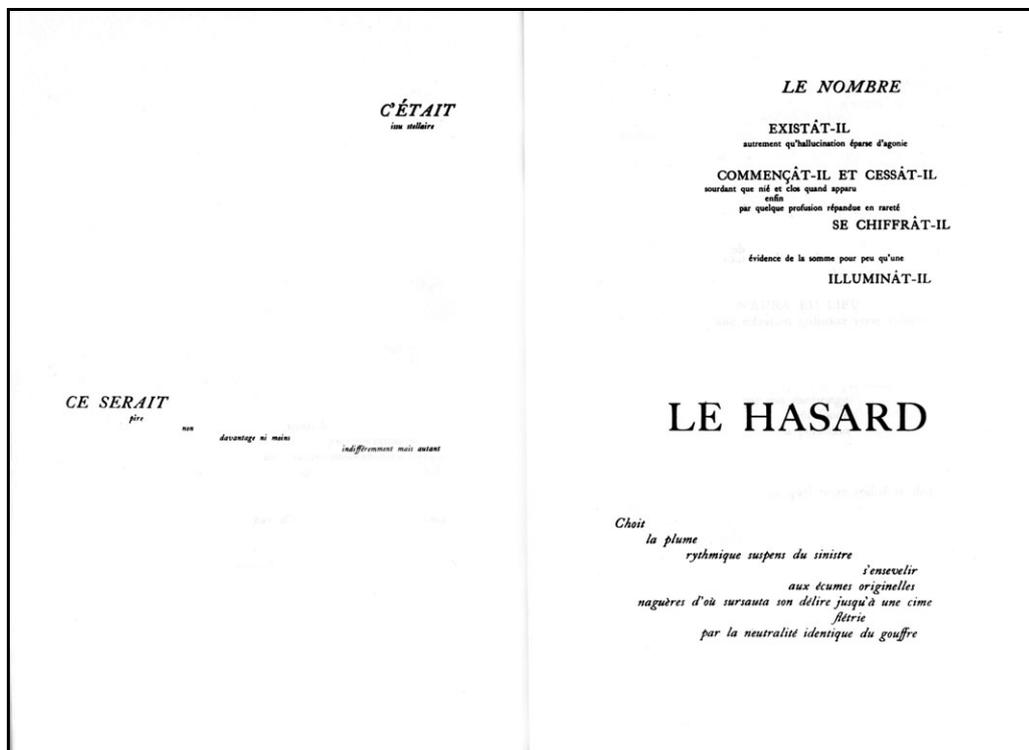


Figura 2
 Stéphane Mallarmé
 Páginas de *Un Coup de Dés*

O poema de Mallarmé é a pedra fundamental para o pensamento visual na poesia. Sua importância está também na relação que estabelece entre poesia e outros gêneros artísticos, no caso, a música moderna. Mallarmé destaca esse aspecto no prefácio de seu poema: “Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura.”¹³ Há, neste trecho, a marca de uma interdisciplinaridade que passaria a ser crescente no decorrer do século XX, notada em movimentos da vanguarda européia como o futurismo e dadaísmo, por exemplo. A questão do tempo e da duração é importante na poesia de Mallarmé, mas o grande salto qualitativo que *Un Coup de Dés* realiza é que coloca o espaço como um agente ativo na poesia e dá a ele uma importância fundamental.

O poema articula o espaço gráfico das páginas, abolindo a linearidade da leitura. Ou seja, o que era impresso na página à direita complementava-se pelo da esquerda, como num único bloco. Neste sentido, a leitura do poema guia-se através do tamanho da fonte e da posição das palavras na página. A leitura possui, assim, mais de uma direção. Abolindo a linearidade, o poema abre espaço para que o leitor percorra a superfície da página, estabelecendo mais livremente relações entre o que foi impresso.

A oposição entre a poesia como algo que somente pode exprimir conceitos (e ações progressivas) e as artes plásticas como algo que somente pode exprimir a visualidade dos objetos físicos (e estáticos) é eliminada. Essa oposição, fundamentada por Lessing, é um ponto de comparação importante para nosso estudo, pois foi contra ela (e certamente com ressonâncias de Mallarmé) que o modernismo do início do século XX começou a operar uma mudança completa tanto na poesia como nas artes visuais: de pensar simultaneamente gêneros artísticos, apontando para as confluências entre eles.

É possível aferir que estas relações entre gêneros artísticos tornaram-se cada vez mais intensas a partir de Mallarmé. É principalmente a partir de *Un coup de dés* que se começa a pensar a poesia como uma estrutura¹⁴ e, dentro desta estrutura,

¹³ MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p 153-173.

¹⁴ Para os propósitos deste trabalho, entenderemos a noção de estrutura segundo John Sturrock em livro introdutório sobre o estruturalismo: “Se a obra poética [...] é agora vista como um sistema, então as partes do sistema devem ser entendidas como agindo uma sobre a outra, de acordo com regras a

uma articulação mais intensa entre os elementos que caracterizam os gêneros artísticos, tais quais espaço e tempo já colocados por Lessing. O rombo que Mallarmé acaba por abrir na arte da virada do século XIX para o XX – mesmo que na época de sua publicação um pouco silencioso – possui ressonâncias que extrapolam limites geográficos e temporais, influenciando todo o movimento da poesia concreta brasileira, cerca de meio século depois e num país completamente distante da realidade na qual a sua obra fora criada.

CAP.1. UM LANCE DE POESIA CONCRETA, VERBIVOCOVISUALMENTE

A arte concreta que se desenvolveu na década de 1950 em São Paulo deixou marcas em diversos campos artísticos brasileiros. Sabe-se que o clima político, social e econômico pelo qual passava o país refletia-se nas ambições e preocupações demonstradas pelos artistas do movimento.

“O pós-guerra foi fundamental para que a Argentina, o Brasil, a Colômbia e a Venezuela ansiassem por uma modernidade que até então não fora vivenciada. No caso específico do Brasil, o desenvolvimento vertiginoso de pólos industriais como o de São Paulo, a gestão de Juscelino Kubitschek trazendo a implantação da indústria automobilística que atraiu novos capitais estrangeiros ao país, a construção e inauguração de Brasília, trouxeram junto o que, posteriormente, se pode chamar de ápice e término do período ‘Moderno’.”¹⁵

Notadamente, os artistas concretos de São Paulo possuíam forte ligação com outros setores que não o artístico, especialmente a nova indústria que surgia. Muitos deles trabalharam como publicitários, designers e paisagistas e a própria arte que era então desenvolvida trouxe contribuições a estes campos. O clima vivido pelo país, como um todo, inspirava os artistas a engajarem-se no projeto construtivo que previa uma atuação mais abrangente do artista na sociedade, passando a ser, por exemplo, “de decorador de um ambiente a possível ‘construtor de um novo mundo’”¹⁶. O artista era concebido como um “produtor especializado, sem outras transcendências ou implicações”¹⁷, deixando de lado a expressão individual e os traços de subjetivismo.

Para a poesia concreta, teorizada pelos próprios criadores do movimento – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, o “espaço está irremissivelmente ligado ao tempo”¹⁸. Esta noção de interpenetração de espaço e tempo pode ser considerada como o conector do que se fazia no campo da poesia

¹⁵ AMARAL, Aracy. Da produção concreta à expressão neoconcreta. In: **Textos do trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 208.

¹⁶ AMARAL, Aracy. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 79.

¹⁷ BRITO, 2002, p. 30.

¹⁸ Campos, H. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006. p. 143.

com questões das artes visuais. Ao pensar o espaço da poesia através da maneira como ele é percebido visualmente, a poesia concreta dava um passo em direção a uma concepção mais ampla da poesia e de sua recepção.

Em seus inúmeros textos teóricos, os poetas concretos realizaram uma revisão histórica que tomava como ponto de partida, obviamente, o campo da poesia, mas que considerava, igualmente, outros campos artísticos como influência para a mesma. Os poetas consideravam seus pares na literatura (Mallarmé, Ezra Pound, e. e. cummings, James Joyce), na música (Boulez e Stockhausen), nas artes visuais (Mondrian, Max Bill, Volpi e toda pintura de matriz construtiva, de maneira geral) e cinema (Eisenstein)¹⁹.

¹⁹ Essas referências eram repetidas em grande parte dos textos publicados pelos poetas concretos, reforçando a leitura que estavam fazendo da história da arte. Ver, por exemplo, os textos reunidos em CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006.

Se por um lado toda a discussão ativada por Mallarmé, relativa ao espaço na poesia, foi levada adiante pelos poetas concretos, a da inserção do tempo nas artes visuais, por outro, também foi pensada por eles:

“[...] uma das principais características da pintura contemporânea é a sua preocupação com o movimento, superando, qualitativamente, nesse sentido, a tendência rigorosamente estatizante de um Mondrian. Não se trata, porém, da figuração do movimento, da pintura da velocidade, como entenderam os futuristas, mas o movimento resultante visualmente do impacto de relações no quadro, criando um ‘tempo’ próprio no âmbito de uma arte – a pintura – definida como espacial (aliás, o próprio Mondrian, na série *boogie-woogie*, já se enquadraria nessa pesquisa.”²⁰

O espaço, a partir do contexto moderno, especialmente na pintura – digamos, do cubismo – era pensado como um objeto em si, tal qual os que eram representados na tela²¹. A questão do movimento não foi apreendida somente da maneira literal como fizeram futuristas, mas estendeu-se também às relações figura-fundo. Estas relações, extremadas pelo Mondrian de *boogie-woogie*, deflagravam a noção do quadro como um contínuo que segue para além de seus limites, além do que está à vista, chegando mais próximo à idéia de duração e, conseqüentemente, de tempo²². Certamente o sentido contrário do que afirma Haroldo de Campos ocorreu: a poesia, fundamentalmente definida como temporal, passou a ocupar cada vez mais o espaço e a ganhar uma visualidade própria.

Se a materialidade da poesia está na palavra (despida da semântica e da sintaxe), é a sua configuração no espaço que faria com que deixasse de ser uma arte ligada somente ao tempo. Então, ao operar esta mudança radical, movendo as letras através da página, ou mesmo abolindo a linearidade como guia para a leitura, a poesia alcança uma espécie de visualidade intrínseca.

Estas operações que fazem deslizar o espaço e o tempo através da obra, tornando-os móveis e interconectados, são uma das heranças legadas à contemporaneidade. Isso pode ser constatado pela observação da produção visual de Lenora de Barros, que se utiliza de meios visuais bastante ligados ao tempo (a fotografia, o vídeo e a performance), confrontando-os com a poesia em suas

²⁰ CAMPOS, H. *Ibid.*, p. 146. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006.

²¹ De acordo com as idéias de George Rickey: “Os primeiros construtivistas haviam trabalhado em um espaço já estabelecido pelos cubistas [...], um espaço de pouca profundidade, controlado por um entendimento prévio da perspectiva, e finito. [...] esse espaço era também um ‘objeto’ que concorria com o violão, a fruta, a garrafa ou a pessoa que o habitava.” In: RICHKEY, George. **Construtivismo**: origens e evolução. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 114.

²² *Id.*, *Ibid.* p. 115.

diversas formas ao transplantá-la para o espaço de exposição. A noção de espaço e tempo da poesia é levada mais adiante na concepção de Lenora de Barros, pois esta é pensada também em seus aspectos sonoros (e a conseqüente espacialização num ambiente de exposição, no contexto das artes visuais) e em ligação com um trabalho visual específico²³.

O tempo da arte concreta, como colocado por Ronaldo Brito, “procurava estabelecer uma dinâmica real entre os movimentos do próprio trabalho e as manobras perceptivas de leitura”²⁴. Essa afirmação conecta decisivamente a concepção de tempo (mecânico, cientificista) dos concretos a sua noção do espaço, apreendido em termos gestálticos²⁵.

O espaço na arte concreta ia contra a idéia de representação implícita nos meios de cada arte: nas artes visuais, a quebra com a representação baseada na perspectiva, partindo para a representação de idéias (em suma, uma concepção cientificista); na poesia, a quebra com o verso, a métrica e com o lirismo incrustado formalmente na poesia.

A discussão relativa ao espaço e ao tempo, no contexto da poesia concreta, foi resolvida em grande parte pelos poetas através do uso de uma expressão derivada de James Joyce: verbivocovisual. A palavra sintetiza o que almejavam para a poesia os concretos: as amplitudes verbal (semântica), sonora (através de sua oralização) e visual (através de sua disposição no espaço).

“[...] os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.”²⁶

A questão verbivocovisual é uma das características da obra de Lenora de Barros. É através dela que sua obra se conecta com a poesia concreta brasileira de

²³ Como é o caso da obra *Escrever por dentro*, apresentada em exposição individual da artista em 2005 no Paço das Artes, em São Paulo, no qual a fotografia estava disposta junto a *headphones* para audição simultânea de performance sonora.

²⁴ BRITO, 2002, p. 80.

²⁵ Também de acordo com as idéias de Ronaldo Brito: “Uma apreensão gestáltica do espaço – uma apreensão não apenas intuitiva – servia de base para as formulações visuais concretas.” *Id.*, *Ibid.*, p. 41.

²⁶ CAMPOS, A.; Poesia concreta, p. 55-56. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006.

forma mais marcante. A expressão joyceana verbivocovisual também sintetiza o que viemos discutindo no presente capítulo, relativo às confluências entre artes visuais e poesia. Na produção da artista, como um todo, a poesia é de fato esticada até o ponto de ser espacializada, oralizada em performances sonoras, defrontada com fotografias, vídeos, instalações, ou na forma mais básica da poesia concreta, como podemos ver em *Previsão do tempo*. Nesta obra, Lenora de Barros cria um movimento de relações perceptivas. Há um jogo de palavras nas possíveis combinações que decorrem da leitura, cuja direção será sempre diferente, dependendo da percepção do espectador.



Figura 5

Lenora de Barros
Previsão do tempo

Medidas: 37,5 x 37,5 cm cada placa (total 150 cm)

2007

CAP.2. LENORA DE BARROS

Passaremos agora ao que se propôs como o cerne propriamente dito deste estudo, ou seja, os aspectos da poesia concreta na obra de Lenora de Barros. Para tal, tomaremos como eixo o conjunto de vídeos apresentado em uma instalação na 5º Bienal do Mercosul em 2005, que integra a série *Não quero nem ver*, apresentada inicialmente em São Paulo, em 2005, e posteriormente em outras exposições coletivas. Esta instalação, composta por quatro vídeos, nos servirá como ponto de discussão de algumas questões já colocadas anteriormente, especialmente as que dizem respeito às relações entre artes visuais e poesia. Esta série também nos coloca o alinhamento da artista com certos aspectos da poesia concreta brasileira.



Figura 7
Lenora de Barros
Vista da instalação na 5º Bienal do Mercosul
(Usina do Gasômetro)
4 cabines, 4 projeções de vídeo em formato DVD
2005

Nos quatro vídeos da instalação, a poesia aparece em sua forma escrita (gráfica, visual) e verbalizada (enquanto performance sonora, ou poema oralizado). Os problemas relativos ao tempo são intensificados pelo vídeo, meio que tem uma duração específica (linear, seqüencial, ou mesmo progressiva – para provocar, utilizando o termo de Lessing). Assim, as palavras em *Tato do olho*, trabalho que abre a instalação, são dispostas na linha temporal que corre através do vídeo, intercaladas com imagens em *close-up* do rosto da artista. Estas palavras remetem a uma noção de espaço gráfico contido no vídeo, e a duração da poesia é problematizada, pois a leitura completa do poema só é possível ao vermos o todo do trabalho.

O jogo de sentidos operado aqui por Lenora de Barros fica claro quando juntamos os fragmentos lançados ao longo do vídeo, formando o poema, “a mão que tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque”. O cruzamento de sentidos em “tato do olho” é análogo à relação que se dá, neste vídeo, entre artes visuais e poesia. A última, seja através de sua leitura linear ou não-linear, sua espacialização, ou sua estrutura gráfica através da tipografia, também possui uma ligação com o som amplificado da mão que tapa (tapeia) os olhos.



Figura 8
Lenora de Barros
Stills de Tato do olho (1'00)
Vídeo, formato DVD
2005

O vídeo que fecha a instalação, *Há mulheres*, continua o jogo de sentidos operado no primeiro. A boca que fala o poema (neste vídeo, de fato, a leitura é linear, não há sobreposição de vozes) está velada por uma malha de tricô, e aqui a

idéia de um *dentro* demonstra o recolhimento em torno de uma subjetividade feminina, temática que sutilmente circunscribe a série. Ouve-se em voz sussurrada:

A mulher
 O corpo
 O corpo da mulher
 O corpo de idéias da mulher
 O corpo de imagens da mulher
 Há mulheres
 Há mulheres que pensam o corpo
 Há mulheres que pensam o próprio corpo
 Há mulheres que pensam com o corpo
 Há mulheres que pensam através do corpo
 Há mulheres que pensam para o corpo
 Há mulheres que pensam a partir da idéia de corpo
 Há mulheres que pensam a partir do corpo da idéia
 Há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo
 Há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem
 Há mulheres que pensam
 A mulher

A estrutura do poema baseia-se no jogo perceptivo, neste caso, somente auditivo. Mas idéia de circularidade da leitura não é impedida pela linearidade de sua verbalização: é a concepção concretista, baseada justamente na relação que os movimentos perceptivos causam, que faz com que essa leitura se torne mais dinâmica. O início é idêntico ao fim. A idéia de um contínuo segue presente também em outros trabalhos de Lenora, como em *Devolução*. Nesta obra, são dispostas três pequenas caixas de madeira com a inscrição “DEVOLVER PARA LENORA NA CAIXA AO LADO”. Dentro de uma dessas caixas, há uma bolinha de pingue-pongue. Consequentemente, se o espectador fizer como manda a instrução nas caixinhas, poderá ficar “devolvendo” a bolinha para a caixa ao lado ininterruptamente.

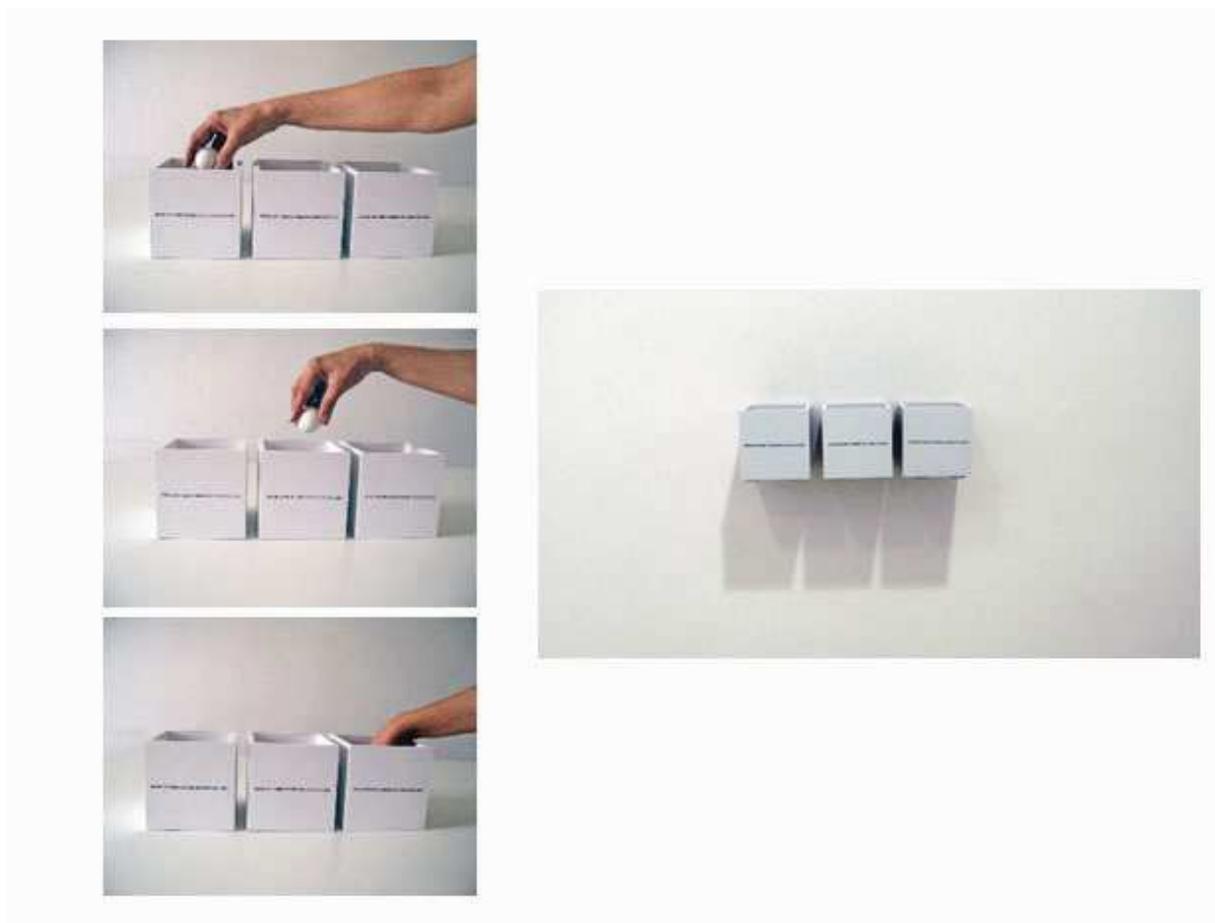


Figura 9

Lenora de Barros

Devolução

Caixas de fôrmica com texto impresso em serigrafia:
"DEVOLVER PARA LENORA NA CAIXA AO LADO"
2007

A noção de circularidade já havia sido expressa pelos concretos. Augusto de Campos diz, que a “estrutura circular” do poema *Un coup de dés* pode ser verificada pelo fato de que “as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘Toute pensée émet *un coup de dés*’.”²⁷

Esta mesma noção insere-se na concepção cientificista do tempo (e do espaço) na arte concreta como um “fator mecânico”²⁸, seriado, passível de ser medido. A função do uso estrito da tipologia pelos poetas concretos era também de tornar quantificável, objetivo mesmo, o espaço entre as palavras. O contínuo se dá através da repetição, e esta por sua vez, cria uma diferença: o fato de o fim ser igual ao início, junto com os jogos perceptivos que acontecem ao longo da obra, torna pífia “noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso”²⁹, dando lugar para uma “organização poético-gestaltiana”³⁰, mais estrutural em si, da obra.



Figura 10
Lenora de Barros
Still do vídeo *Há mulheres* (1'00)
Vídeo, formato DVD
2005

²⁷ CAMPOS, A. Pontos-periferia-poesia concreta, p. 41. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006.

²⁸ BRITO, 2002, p. 42.

²⁹ CAMPOS, A.; *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Id.*, *Loc. cit.*

O terceiro vídeo da instalação, *Já vi tudo*, intensifica a noção de tempo. Ele se torna um fator presente através de sua duração arrastada, lenta. Este vídeo não nos apresenta palavras e tampouco som (no sentido de uma trilha sonora ou mesmo a verbalização de um poema), ao contrário, o que se faz ouvir é o silêncio, constante e contrabalançado apenas minimamente com o som do ambiente no qual a artista executa a ação. Mesmo assim, é possível remetermos à circularidade que discutimos acima, pois esta ação é duplicada no curso do trabalho, e o fim é novamente igual ao começo.



Figura 11
Lenora de Barros
Stills de Já vi tudo
Vídeo em formato DVD
2005

Aqui a artista puxa o fio do gorro de tricô que cobria seu rosto totalmente, destecendo-o. Em um segundo momento, após seu rosto já estar parcialmente descoberto, o vídeo começa a andar em reverso, e o que foi destecido volta a seu lugar, cobrindo novamente o rosto da artista. O tempo é, então, manipulado, nos termos do vídeo (enquanto um meio específico). Vista de forma espelhada, a ação duplicada acaba novamente com a narrativa linear. O tempo torna-se novamente quantificável, através de uma manobra perceptiva operada no vídeo.

É visto, então, que aspectos da poesia concreta brasileira são recondicionados por Lenora de Barros ao jogá-los diretamente no campo das artes visuais contemporâneas. Essa operação traz de uma só vez duas discussões, relativas a dois campos artísticos específicos. Assim, a noção de espaço nas artes visuais (por exemplo, do espaço físico, de exposição) pode ser discutida a partir de conceitos do espaço na poesia (a questão gráfica, por exemplo). Também

pensamos, já no capítulo anterior, em como se concebia o tempo a partir dos movimentos e relações propostos pelas próprias obras concretas. Essa noção da obra como duração, como algo que de alguma maneira sintetiza o tempo, intensificou-se após a entrada de mídias eletrônicas, em especial a partir das décadas de 1960 e 70. Sabe-se, de acordo com Ronaldo Brito, que a inserção dessas novas mídias tecnológicas na arte teve seu impacto na concepção de tempo da arte concreta:

“A questão do tempo foi determinante para as diversas tendências construtivas a partir dos anos 1960. Em torno dela, pode-se observar a diferença de perspectiva entre a *op art* e a arte cinética e a *minimal art*, por exemplo. [...] Haveria pois que pensá-lo [o tempo] enquanto *movimento*, estímulo perceptivo atual, elemento concreto do repertório das artes visuais. Contra o tempo ‘interior’, imóvel, aspirante à eternidade, da obra de arte tradicional, a ala mais cientificista das tendências construtivas (concretismo, *op* e cinetismo) privilegiava o movimento mecânico como propriedade do trabalho de arte e abria assim uma porta para a participação mais direta da tecnologia na realização dos trabalhos. A arte concreta, desde Max Bill, está na origem da maciça utilização tecnológica característica de algumas tendências da década de 60 e é o ponto de partida de sua ideologia cientificista e desenvolvimentista.”³¹

Logo, a concepção de tempo dos concretos estava de acordo com suas aspirações mais amplas, tal qual a integração da arte na sociedade, em especial através da indústria que se formava em São Paulo. Tendo fortes ligações com os meios tecnológicos e deixando-os entrar no campo artístico, a arte concreta estava, portanto, ligando-se às questões que ocorriam no contexto histórico do país.

Tendo penetrado cada vez mais no campo artístico e tornado-se cada vez mais acessíveis, essas novas tecnologias estão hoje incorporadas na prática artística e em constante atualização. Podemos observar este fato, por exemplo, através das características temporais da poesia que figuram nos trabalhos da série em questão de Lenora de Barros, intensificadas pelo uso do vídeo (meio ligado essencialmente ao tempo).

Em uma instalação, dentro do contexto das artes visuais, o vídeo se liga também ao espaço. Por outro lado, poesia apresentada em um vídeo que está numa instalação é um campo de tensões que Lenora utiliza em favor de sua obra. As diversas camadas de tempo e espaço se sobrepõem e, se pensarmos na manobra que o Mallarmé de *Un Coup de Dés* realizou, de jogar com as palavras da

³¹ BRITO, 2002, p. 77

poesia no espaço, veremos que Lenora a realiza de forma diferente, quase oposta: joga as palavras (poesia linear) no tempo do vídeo e no espaço (físico) da instalação. É um tipo de problematização que está sendo proposta, e não uma aplicação de regras objetivas.

O espaço no qual figuram as palavras em *Tato do olho*, como já apontamos, remete-nos a um espaço gráfico (uma página em branco, por exemplo). Mas no contexto do vídeo ele é dinâmico. Assim, a noção de uma leitura progressiva é não só ativada (pensemos na seqüência dos fragmentos do poema que vão aparecendo), mas também interrompida, num paradoxo que só poderia ser resolvido no âmbito da arte. A suposta progressividade é interrompida, pois ela é controlada pelo tempo do vídeo, através de sua montagem. Ou seja, o tempo da leitura é guiado pelo mecanismo do vídeo, e não determinado pelo espectador.

De novo, a leitura progressiva não é algo exato neste trabalho, pois as palavras aparecem em diferentes localizações dentro deste espaço gráfico criado no vídeo. Assim, a leitura pode acontecer de maneira linear, como demonstramos, colocando lado a lado as frases e palavras que vão aparecendo (os fragmentos vistos como um todo). Mas pode, alternadamente, acontecer de maneira circular, descentralizada.

Em termos próprios da poesia concreta, o “espaço gráfico como agente estrutural”³² (grifo nosso) nos demonstra que cada parte ou elemento da poesia tem um efeito sobre os outros (lembrando que no contexto concreto o espaço gráfico já era um elemento em si). Assim, esta relação proposta por Lenora de Barros entre o que pode ser visto como um todo – e somente assim compreendido linearmente – e as partes que podem ser vistas isoladamente, problematizam estes conceitos de tempo e espaço já discutidos pelo concretismo.

Contudo, a concepção de tempo nesta instalação não está de acordo apenas com os termos do concretismo. No vídeo *Ela não quer ver*, a poesia se organiza mais propriamente como uma performance sonora, ou como uma performance para o vídeo, no sentido de uma dramatização. Com um gorro recobrendo toda sua cabeça, a artista chora, “Não, eu não quero ver”, e simultaneamente há uma resposta ao fundo, “Quer sim”, ou “Quero”. Esse jogo de palavras feito através da

³² De acordo com as idéias dos poetas concretos em seu manifesto *Plano-piloto para a poesia concreta*: “[...] dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural.” In: CAMPOS, A; CAMPOS, H; Pignatari; 2006, p. 215.

negação/afirmação é algo presente em outros trabalhos de Lenora, como em *Eu não disse nada*, de 1994 (*se eu não disse nada, eu disse alguma coisa*). O uso do *não* e do *nem* no título – *Não quero nem ver* – anulam a própria negação³³. Neste caso, é mais propriamente o jogo de palavras que se coloca como conector entre as relações propostas pelo trabalho.

Este vídeo estabelece relações mais próximas com a própria performance, mais subjetivas, contrastando com as da arte concreta. Ele difere do grupo, também, pelo fato de que a dramatização da ação é contrastada com certo humor, o que não acontece nos outros vídeos. No entanto, a sonoridade das palavras é manipulada, sendo que mais de uma voz é sobreposta e os sentidos da leitura são ampliados com essa operação, aproximando-se parcialmente de características verbivocovisuais, diretamente no sentido da oralização pretendida pelos poetas concretos.

Dentro da questão verbivocovisual, a teoria da poesia concreta propunha, de fato, uma importância para a oralização de suas obras. Assim como uma nova concepção da poesia, que na maioria das vezes impedia uma leitura estritamente linear, propôs uma nova concepção para verbalizá-las. Foi o que se deu no Festival Ars Nova, em 1957, ocasião para a qual o artista Willys de Castro criou partituras de oralização para poemas concretos. Estas partituras foram concebidas para mais de uma voz, de maneira a abranger as possibilidades de leitura que o poema concreto propunha. Segundo Décio Pignatari,

“Na poesia concreta [...] o movimento já não é mais mera ilustração de um movimento particular e real (*motion*), como o fizeram os futuristas – poetas, pintores e escultores – e o próprio Appolinaire. O problema, aqui, é o da própria estrutura dinâmica não-figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas [...] e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaciotemporal – que é o ritmo.”³⁴

A oralização específica, proveniente das complexidades que emanam dos poemas concretos, é a comprovação das características enunciadas acima por Pignatari. A necessidade de tornar o poema uma partitura também nos remonta a

³³ Ver ANEXO A, texto de Elaine Caramella para a exposição *Não quero nem ver*, de Lenora de Barros.

³⁴ PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal, p. 100. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 2006.

Mallarmé, que comparou seu *Un Coup de Dés*, como apontamos na introdução, a uma possível partitura, abrindo espaço maior a um diálogo entre as artes.

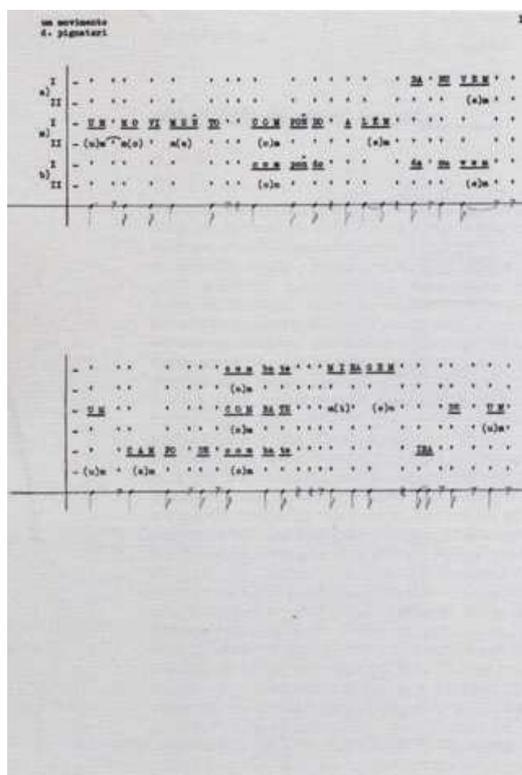


Figura 12
 Willys de Castro
 Partitura de verbalização de
Um movimento, poema de Décio Pignatari
 1957

Lenora de Barros, em suas performances ou instalações sonoras utiliza operações como a sobreposição de camadas de voz e possibilidades de leitura abertas através de jogos perceptivos. A oralização pode funcionar como parte integrante do vídeo, da fotografia (e dentro destes, a performance) ou mesmo como uma instalação sonora mais, digamos, “pura”, tal como em *Quanto tempo o tempo tem?* Nela, o espectador entra numa caixa de vidro, e escuta a performance sonora (um jogo de palavras feito entre Lenora e sua mãe, que remete à brincadeira infantil de improvisar um diálogo a partir da idéia de que “o tempo perguntou pro tempo quanto tempo o tempo tem”, seguindo o jogo, com respostas como “o tempo disse pro tempo...”, etc).



Figura 13

Lenora de Barros
Quanto tempo o tempo tem
Instalação sonora
Performance vocal: Lenora de Barros
e Electra Delduque de Barros
Tratamento sonoro: Cid Campos
gravação: MC2 Studio
duração: 3'00
2007

É justamente neste jogo relacional entre os elementos de sua obra que Lenora de Barros se filia à tradição concretista, especialmente nos que tangenciam os aspectos verbivocovisuais aqui colocados. A obra da artista mostra-se como um campo de discussão extremamente potente para a questão das confluências entre artes visuais e poesia, atualizadas desde o concretismo nos termos da arte contemporânea. Assim, a breve observação de certos aspectos desta produção junto com outros deste momento histórico dos anos 1950 demonstra-nos que a relação entre os gêneros artísticos não foi outra senão crescente.

CONCLUSÃO

Entramos, em nosso estudo, em momentos históricos que nos permitiram pensar as confluências entre poesia e artes visuais. Este não foi o foco de nosso trabalho, mas uma discussão que partiu do que se colocava como principal: investigar os aspectos da poesia concreta na obra de Lenora de Barros.

Partimos da premissa que a produção da artista ligava-se a este momento histórico tão importante para o campo artístico nacional. Para comprovar esta hipótese, adentramos em alguns aspectos importantes da poesia concreta. Este foi o mote do primeiro capítulo. Pudemos observar, então, que estes aspectos trazem à tona algumas das razões pelas quais a arte concreta foi, de fato, fundamental para o desenvolvimento da arte no Brasil, tais quais a abertura a um pensamento legitimamente moderno e a interdisciplinaridade que lhe foi característica, oferecendo parâmetros históricos e teóricos rigorosos para se pensar a produção artística neste contexto. A presença de características da poesia concreta na obra de Lenora de Barros é a comprovação de que as idéias apresentadas pelos poetas concretos realmente foram fecundas no meio artístico brasileiro.

Certamente corremos o risco, ao colocarmos questionamentos desta complexidade, de não correspondermos de maneira satisfatória às expectativas inicialmente levantadas. Sendo este um trabalho inicial e dados, conseqüentemente, os seus limites, ficamos satisfeitos em termos encontrados uma questão de pesquisa tão estimulante quanto esta e afixado parâmetros para futuras investigações.

As relações entre artes visuais e poesia podem, em um momento próximo, ser aprofundadas e confrontadas com uma bibliografia mais recente sobre o tema (partindo de discussões próprias do campo das artes visuais). Para este momento, acreditamos serem satisfatórias as discussões sobre estas confluências entre gêneros de acordo com a teoria da poesia concreta, um movimento que pensou os diversos campos artísticos como influência para a poesia e teve, de igual maneira, intensas ligações com a arte concreta que se fez no Brasil, especialmente São Paulo, nos anos 1950. O rigor com que os poetas concretos colocaram estas influências em seus textos fundamentais contribui para que estes sejam de fato referenciais satisfatórios, já que há toda uma pesquisa que baseia as considerações

destes autores, além, é claro, do teor crítico e propriamente artístico de suas obras e manifestos.

É inegável que tivemos, ao longo do trabalho, o desejo de resgatar momentos importantes da história da arte brasileira, trazê-los para discussão, repensando as relações que aconteceram em seu interior, assim como de trazer reflexões mais ligadas ao campo da poesia para o contexto das artes visuais, colaborando para o diálogo entre as áreas. Pudemos observar, no segundo capítulo, através da série *Não quero nem ver*, que a obra de Lenora de Barros traz para o primeiro plano as complexas relações entre gêneros artísticos e coloca-as em um profícuo debate no contexto artístico contemporâneo.

Vimos também, neste debate relativo aos gêneros artísticos, de maneira bastante instrumental, que espaço e tempo serviam como meio de diferenciação entre as artes, passando inicialmente pelo *Laocoonte...* de Lessing. A noção de que eles eram próprios, essencialmente, um à poesia e outro às artes visuais, respectivamente, foi banida logo ao nos depararmos com a poesia *Un Coup de Dés*, de Mallarmé. Esta obra foi fundamental não somente para questões próprias do modernismo, num contexto vanguardista europeu, como também abriu uma série de discussões no campo da poesia, como as relativas aos aspectos gráficos, visuais, semânticos, à destruição do verso e do lirismo. Os impactos da poesia de Mallarmé são de fato tão potentes que ela é considerada o primeiro referencial de toda a teoria da poesia concreta brasileira, movimento distante tanto geograficamente como temporalmente do contexto de Mallarmé.

Tempo e espaço foram vistos sob a ótica da poesia concreta no primeiro capítulo – de forma a continuar as discussões sobre gêneros artísticos – a partir das teorias que a fundamentaram, e confrontados sempre que possível com questões mais amplas da arte concreta, propiciadas pela visão do crítico Ronaldo Brito, e do momento histórico vivido pelo país nos anos 1950, pontuado por Aracy Amaral. As problematizações advindas da produção de Lenora de Barros fazem-nos concluir que a interpenetração espaço-temporal intensificou-se ainda mais no contexto das artes visuais contemporâneas. Podemos concluir também que as obras de Lenora de Barros – assim como o que objetivamos neste estudo – não propõem uma aplicação estrita de conceitos da poesia concreta. Pelo contrário, propõem discussões, e o que buscamos foram pontos de contato que as trouxessem à tona.

Retomando, então, o pensamento de Mallarmé relativo aos movimentos do acaso e aceitando-o como válido também num estudo acadêmico, ficaremos mais seguros de que mesmo nosso trabalho possuindo limitações, será preferível absorvê-las enquanto problema para que num futuro, quem sabe, as façamos mais tênues. Sem ter a certeza do que emergirá deste processo, guardemos bem perto a nós, neste final de texto, o que foi dito no início: “Todo pensamento emite um lance de dados”.

Referências bibliográficas:

AMARAL, Aracy. Da produção concreta à expressão neoconcreta. In: AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 208-214.

_____. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983. p. 77-83.

BANDEIRA, João (Org.). **Arte concreta paulista**: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____.; BARROS, Lenora de (Orgs.). **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Poesia concreta**: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

BARROS, Lenora de. **Onde se vê**. São Paulo: Klaxon, 1983.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. 2º ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos: 1950 – 1960. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. **Mallarmé**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos: 1950 – 1960. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-62.

_____. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950 – 1960**. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 31-42.

CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950 – 1960**. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 137-152.

_____. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: **A arte no horizonte do provável**. 4º ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 35-52.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2º ed. São Paulo: Lemos, 2002.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LESSING, G. H. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 153-173.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950 – 1960**. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 95-104.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STURROCK, John. **Structuralism**. London: Paladin, 1986.

VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica da Arte) – IA-UFRGS. Porto Alegre, 2006.

Artigos em sites da internet:

COHEN, Ana Paula. O que há de novo, de novo, pussyquete? **Artnexus**. Nº 42 (Nov. 2002). Disponível em: <<http://www.artnexus.com/sevlet/NewsDetail?documentid=7840>>. Acesso em: 31 mai 2009.

DUARTE, Luisa. Lenora de Barros: Retaliação. Disponível em: <<http://www.usp.br/mariantonia>>. Acesso em: 04 mai 2007.

KHOURI, Omar. Lenora de Barros. Disponível em: <http://www.fotografiacontemporanea.com.br/artigos_integra.asp?reg=9>. Acesso em: 22 mai 2005.

Catálogos de exposição:

5º BIENAL DO MERCOSUL – DIREÇÕES NO NOVO ESPAÇO. Porto Alegre, RS: Usina do Gasômetro, 2005.

CONCRETA '56. A RAIZ DA FORMA. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 26 de setembro a 10 de dezembro de 2006.

HETERONÍMIA BRASIL. Madri, Espanha: Museo de América, de 29 de maio a 30 de setembro de 2008.

LENORA DE BARROS - NÃO QUERO NEM VER. São Paulo, SP: Paço das Artes, de 7 de junho a 16 de julho de 2005.

MULHER MULHERES. São Paulo, SP: SESC-SP Avenida Paulista, de 8 de março a 10 de junho de 2007.

Matérias de jornais:

Cypriano, Fabio. Lenora abre mostra em tom de charada. **Folha de São Paulo**, 15 mar. 2001. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503200113.htm>>. Acesso em: 21 ago 2007.

Neto, Alcino Leite. Lenora de Barros convida a reexperimentar o novo. **Folha de São Paulo**, 07 abr. 2001. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0704200109.htm>> Acesso em: 21 ago 2007.

Vídeo:

Ciclo de debates Olhos Vendados. Porto Alegre: **Fundação Vera Chaves Barcellos**, 2008. 1 DVD (233min), palestra de Lenora de Barros.

Bibliografia selecionada:

BABBITT, Irvin. **The new Laocoon**: an essay on the confusion of the arts. Boston: Houghton Mifflin, 1910. Disponível em <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=106086652>>. Acesso em: 25 maio 2009.

BUTOR, Michel. **Les mots dans la peinture**. Genebra: Editions d'Art Albert Skira, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro, Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GONÇALVES, José Aguinaldo. **Laocoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da USP, 1994.

GREENBERG, Clement. Towards a newer Laocoon. In: **Clement Greenberg**: the collected essays and criticism. Edited by John O'Brian. Volume 1: Perceptions and Judgments 1939-1944. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

GIANNOTTI, Marco. "A imagem escrita". *Ars*, São Paulo, nº 1, 2003.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura / vol. 7**: o paralelo das artes. Coordenação e tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. **O espaço na poesia e na pintura**: através do ponto de fuga. São Paulo: Hemus, 1975.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Trad. José Paulo Reis. São Paulo: Cultrix, 1982.

SCHÜLER, Donaldo. Lessing: poesia e pintura. In: APPEL, Myrna Bier (et al). **Caminhos para a liberdade**: a Revolução Francesa e a inconfidência Mineira (as letras e as artes). Porto Alegre: UFRGS, 1991. pp. 143-148.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A letra como imagem, a imagem da letra. In: FRANCA, Patrícia; NAZARIO, Luiz (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

APÉNDICE

Biografia/Currículo artístico resumido de Lenora de Barros

Nasceu em São Paulo – SP, em 1953. Vive e trabalha em São Paulo. Formada em Lingüística pela USP, publicou seu primeiro livro, *Onde se vê*, pela editora Klaxon em 1983. Participou da 17º Bienal de SP (1983) com poemas em video-texto. Morou entre 1990 e 1991 em Milão, onde fez a curadoria da exposição *Poesia Concreta in Brasile* e realizou uma individual sua, *Poesia é coisa de nada*. Possui experiência na área do design gráfico, tendo trabalhado como editora de fotografia na Folha de São Paulo e diretora de arte na revista Placar. Manteve uma coluna no Jornal da Tarde entre 1993 e 1995, intitulada *Umas*, na qual realizou experiências com poesia, imagem e design gráfico, com os mais variados temas. Participou, junto com Arnaldo Antunes e Walter Silveira, da 24º Bienal de SP (1998). Com bolsa da Fundação Vitae, realizou o livro-objeto ainda inédito *Para ver em voz-alta*. Realizou, em 2001, a exposição individual intitulada *O que há de novo, de novo, pussyquete?*, na Galeria Millan, onde realizou também *Temporália*, em 2007. Em 2005 participou da 5º Bienal do Mercosul no eixo Direções no Novo Espaço. É representada pelas galerias Millan, em São Paulo, e Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro. A artista possui obras em coleções como Daros-Latinamerica, de museus como Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Realizou em conjunto com João Bandeira, Walter Silveira e Cid Campos a curadoria de *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*, que envolveu uma série de ações, dentre as quais uma exposição montada em São Paulo e Belo Horizonte (2007). Também realizou junto com João Bandeira a curadoria e organização de livro sobre o grupo Noigandres, criado pelos poetas concretos, dentro de uma série de exposições sobre Arte Concreta Paulista. Atualmente, dedica-se a sua produção visual, participando de exposições nacionais e internacionais, além de ser co-curadora da 7º Bienal do Mercosul, com o projeto Radiovisual. Sua pesquisa visual, que vem sendo feita desde os anos 1970 aproximadamente, tem reforçado relações entre fotografia, vídeo e performance, além de possuir uma forte ligação com a poesia concreta brasileira.

ANEXOS

Anexo A – Seleção de textos de catálogos de exposição, jornais, e materiais gráficos publicados sobre Lenora de Barros

1. CAMELLA, Elaine. In: **LENORA DE BARROS - NÃO QUERO NEM VER**. São Paulo, SP: Paço das Artes, de 7 de junho a 16 de julho de 2005. (Catálogo de exposição).

_ quero _ ver

Qualquer tentativa de nomear ou rotular a obra de Lenora de Barros é empreitada difícil e perigosa. Como identificar a sua produção? Poesia? *Performance*? Arte conceitual? Nomear é fixar, e fixar é perder a qualidade diferencial. Apesar de ser uma obra que transita em diferentes territórios, ela se situa nos entremeios. “Não quero nem ver”, título da obra-exposição, apresentada no Paço das Artes, convida o leitor a tatear “sentidos sentidos” que se entrelaçam em constelações de palavra-imagem-som. Não se trata propriamente de uma obra-instalação, e, sim, de obras dentro de obras em permanente diálogo, que adquirem a qualidade de instalação, trazendo em si desdobramentos de 30 anos de inquietas investigações plurifacetadas.

A trajetória de Lenora tem início em meados da década de 1970. Suas experimentações nascem a partir da materialidade da palavra, em seu aspecto *verbivocovisual*, no âmbito das questões propostas pela Poesia Concreta, mas também sob forte influência de movimentos ou vertentes que marcaram a arte dos anos 1960/70, como o pop, a arte conceitual, o Fluxus. Lenora, de certa forma, está inserida na descrição feita pela curadora norte-americana Lisa Phillips, acerca de uma geração cuja obra se inspira “na orientação analítica dos artistas conceituais e na utilização de imagens culturais dos artistas pop”, surgindo da “percepção, consciente de si mesma, de nossa cultura de imagens”. Desde os primeiros trabalhos, lançou mão de um procedimento utilizado por um certo tipo de artista, que consiste em recorrer ao caráter documental da fotografia para registrar situações performáticas, encenadas para a câmera. São trabalhos que exploram, muitas vezes, situações seqüenciais.

Com o mesmo caráter experimental que elabora a palavra, a artista realiza *performances* fotográficas em que seu próprio corpo é signo agente, num processo indissociável de palavra-imagem. *Foto-performances* que falam o corpo-boca. Palavras-texturas de cor, volume, som e forma com qualidade material corpórea. Em 1982, faz a palavra e a foto migrarem do bidimensional para o videotexto e, daí, num processo crescente e quase irreversível, ao espaço propriamente dito das instalações. Muitas dessas produções, a artista denomina como pôster-poemas, video-poemas, poemas-objeto ou instalações poéticas, dado que a palavra atomizada é freqüentemente, para ela, a matriz geradora de sentidos. Por isso, todas as tentativas de fixar a obra de Lenora de Barros jogam-nos para dobras redesenhadas de outras obras que assumem a qualidade de materiais de e para novas obras-produções.

Nessa tessitura multiforme é que partículas de linguagens constroem o espaçopoema “Não quero nem ver”. Ao ler o título dessa série, perguntas

sobrepõem-se umas às outras. Não quero nem ver? Nem quero ver? Não quero ver é querer ver? Quem quer ver nem ver? Ou, não quero ver porque só posso verler ao entrever os fragmentos de textos de outros con-textos? A própria sintaxe do título indicia um procedimento construtivo estranho, em que o não e o nem figuram como tarjas semânticas. Afinal, o nem nega o não. Uma obra que constrói um espaço de fotos, vídeo, poemas e sons intersectados em mosaico. Bocas, mãos e olhos velados ou entrevistados por trás de gorros. Olhos semi-abertos-quase-fechados, tarjados pelas mãos enluvadas. Um rosto que constrói expressões faciais como máscaras. Um gorro-máscara que revela e expõe formas e movimentos.

No entanto, não se trata de qualquer máscara, dado que a máscara, essa forma convexa, ao construir o espaço côncavo a ser preenchido pelo rosto, vela e revela a personagem que representa. Na sua qualidade de signo, a máscara se constrói no interstício de duas linguagens: de um lado, a escultura em que as formas moldam o volume e, de outro, o teatro: velar a face do ator e revelar a personagem. Por sua vez, o gorro cobre e protege a cabeça, mas, como em geral é tricotado em linha ou lã, não esconde as formas e movimentos construídos no seu interior.

Lenora, ao fazer uso do gorro, inverte e desloca o seu sentido, como também o da máscara na voz do videopoema *Há Mulheres*. O primeiro plano, fechado, rarefaz o caráter de acontecimento das imagens jornalísticas dos contraventores sociais e/ou das mulheres cobertas com véu, criando quadros-máscaras. Não são mais contravenções sociais, mas contravenções construtivas nas encenações das relações poema-espaco-imagem. Esse mesmo princípio é usado no trabalho *A Mulher*, montando um mosaico na seqüência fotográfica dos diferentes recortes volumosos da boca. Nessa sinfonia silenciosa de bocas emergem as falas do corpo da mulher. Em “Não quero nem ver”, o gorro esconde o rosto, abafa a voz-poema e expõe-esconde os olhos, construindo o corpo-olho-mulher como máscara.

Este jogo de movimentos invertidos irá revelar a máscara em sua qualidade substantiva, isto é, uma relação da forma côncava-convexa. Um procedimento construtivo que desautomatiza o olhar e indicia que o ver só é possível no tatear sensório.

2. Cohen, Ana Paula. O que há de novo, de novo, pussyquete? **Artnexus**. Nº 42 (Nov. 2002). Disponível em: <<http://www.artnexus.com/sevlet/NewsDetail?documentid=7840>>. Acesso em: 31 mai 2009.

O que há de novo, de novo, pussyquete?
Lenora de Barros, Galeria Millan, São Paulo

Ao sentar na instalação "Cadeiras pussy", toda a exposição de Lenora de Barros já terá sido percorrida. A última obra consiste em nove cadeiras equipadas com espelho retrovisor e fones de ouvido e posicionadas de costas para a projeção de um vídeo. Pelo espelho, buscamos assistir à projeção, sem no entanto enxergar a totalidade da tela. Embora o vídeo tenha sido feito a partir de imagens de obras anteriores da artista, a edição, a montagem e a trilha geram um novo trabalho, sem revelar tão claramente os antigos. Em meio a inúmeras imagens, é possível identificar um flash da história da arte brasileira: um auto-retrato de Geraldo de Barros, importante figura do movimento concreto paulista e pai da artista, numa fotografia que já fora apropriada por ela (*Em forma de família*, 1995). A rápida seqüência de imagens de "Cadeiras pussy" e o ato de, literalmente, olhar para trás, pelo espelho retrovisor, remete à idéia de rever o passado, por meio de imagens fragmentadas pela memória. A concentração do espectador nos estímulos visuais e sonoros pode gerar uma sensação de desligamento do espaço expositivo e deslocamento para um plano mental – a velocidade e o encadeamento das imagens remete à dos pensamentos – provocando uma suspensão do tempo "real". A experiência leva a uma reflexão sobre a passagem do tempo, e sobre as formas de perceber e retomar a história. Quando paramos, por um momento, de buscar imagens pelo retrovisor, nos lembramos que estamos sentados de frente para a exposição: olhando para trás vemos as obras antigas da artista, e para frente, a obra atual.

A trilha da instalação é formada por *samples* musicais e palavras recitadas em um ritmo semelhante ao do jogo de pingue-pongue: "novo, de novo? novo, de novo? nada de novo no ar... nada de novo no ar... nada a ver com nada a ver com nada a ver...". Aos poucos, as palavras poderão ser reconhecidas: todas já terão sido lidas no decorrer da exposição, tanto nos títulos quanto nas próprias obras. A expressão "nada de novo no ar", por exemplo, trata da questão presente por toda a exposição – sobre não haver nada de novo na produção artística contemporânea – ao mesmo tempo em que nomeia obra com três bolinhas de pingue-pongue suspensas no ar, sobre uma placa de vidro, com a frase impressa: "nada de novo no ar". A obra *nada a ver* também é formada de bolinhas com palavras impressas, suspensas por uma placa de vidro. A expressão "nada a ver", que em português significa não ter relação com coisa alguma, ganha, na obra, um sentido literal: não há nada para ser visto no trabalho além de bolinhas de pingue-pongue com as próprias palavras inscritas – "nada a ver". Assim como estas duas, todas as 17 obras expostas, espalhadas pelos dois andares da galeria, são elaboradas a partir de elementos do jogo de pingue-pongue. Caixas de plástico translúcido montadas em estruturas de metal, com tampas abertas ou fechadas, são preenchidas por bolinhas de pingue-pongue com palavras impressas, como no caso de *novo de novo*, *dividir imagens multiplicar idéias* ou *me pese me leve*. Os objetos *pussyquete 1* e *pussyquete 2* são formados por duas ou três raquetes dispostas paralelamente

em estrutura vertical presa à parede, em uma situação de jogo impedido pela gravidade. O nome "pussyquete" é uma mistura da palavra raquete com a referência à música pop que dá nome à exposição: "What's new Pussycat?" – além de ser a grafia em português da pronúncia desta palavra inglesa. Há ainda, entre outras, uma obra que consiste em uma mesa branca de pingue-pongue, raquetes e duas palavras feitas de acrílico laranja sobre a mesa: "Ping", do lado de um dos jogadores, e "Poem", do outro.

A obra visual, que contém no título e na formalização as mesmas expressões com sentidos diferentes, se transforma, na última instalação, em uma combinação de sons e de ritmos, adquirindo novos significados. O elemento apropriado do pingue-pongue, neste caso, é o som contínuo e repetitivo do jogo, usado como ritmo para as poesias ("Ping-poem"). A obra de Lenora faz referência direta à poesia concreta paulista dos anos 50 e 60 e a seu jogo poético com a linguagem. Na exposição, ela lida com alguns dos diversos sentidos e formatos inerentes à linguagem – visual, textual, sonoro –, sempre ressaltando o fato de não haver, nesta elaboração, nada de novo. Mas afinal, deveria haver? A obra trata com ironia as críticas reacionárias sobre arte contemporânea que ainda encontram valor na novidade e na originalidade, e resumem a produção de hoje a uma sucessão de pastiches.

No conjunto da mostra, nota-se que a artista elabora um posicionamento crítico e bem-humorado frente à questão do novo, a ser compreendido pelo público na prática: ela constrói todas as obras a partir de fragmentos da(s) história(s) – a história da arte brasileira, sua história familiar, seus trabalhos anteriores – e de apropriações do mundo da arte, do jogo e da linguagem. No percurso da exposição, o contato com diversas formas de apresentar as mesmas expressões nos faz reconhecer as inúmeras possibilidades de se entender um objeto ou assunto, dependendo do contexto. Ao presenciar a instalação, as palavras lidas na exposição, ou mesmo os trabalhos antigos da própria artista, já se tornaram passado e são retrabalhados por ela, proporcionando uma nova experiência. Mesmo não partindo de nada novo, Lenora demonstra que as diversas formas de recontextualizar e ressignificar idéias, imagens e palavras podem dar-lhes um novo sentido.

Ana Paula Cohen
agosto 2001

3. Cypriano, Fabio. Lenora abre mostra em tom de charada. **Folha de São Paulo**, 15 mar. 2001. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503200113.htm>>. Acesso em: 21 ago 2007.

São Paulo, quinta-feira, 15 de março de 2001 **FOLHA DE SÃO PAULO** **ilustrada**



Envie esta notícia por e-mail para assinantes do UOL ou da Folha

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

ARTES PLÁSTICAS

Artista apresenta sua primeira individual em SP, com alusões a questões femininas e à arte como jogo

Lenora abre mostra em tom de charada

FABIO CYPRIANO
DA REPORTAGEM LOCAL

A questão lúdica na obra de Lenora de Barros torna-se explícita logo na entrada da galeria Millan, onde a artista abre hoje a exposição "O Que Que Há de Novo, de Novo, Pussyquete?": uma mesa de pingue-pongue, ou "ping-poem", como ela a denominou, é um convite para que os visitantes já entrem de maneira ativa no espírito da mostra e se confrontem com as bolinhas, que marcam sua obra.

"As bolinhas de pingue-pongue surgiram como uma referência orgânica a questões femininas na exposição que fiz em Milão, em 1990. Hoje elas têm um caráter independente, que aponta para a função do jogo na arte", conta Lenora à Folha.

Artista que trabalha com ambiguidades e se utiliza da poeticidade sonora das palavras -o nome de cada uma de suas obras é um poema-, Lenora apresenta praticamente uma só instalação, tal a unidade de seu trabalho. E são justamente as bolinhas o seu fio condutor.

Já no nome, "O Que Que Há de Novo, de Novo, Pussyquete?", a artista ironiza a necessidade da novidade nas vanguardas artísticas, citando a canção "What's New, Pussycat?", que remete também ao universo feminino, um de seus temas diletos, e ainda à palavra raquete, do jogo de pingue-pongue. Com isso, faz, de forma simples, uma síntese da mostra.

Por ser a primeira individual em São Paulo, Lenora a organizou em dois momentos. Uma parte retrospectiva com um conjunto de cadeiras sonorizadas (por Cid Campos e Marcos Augusto Gonçalves), que estão equipadas com um pequeno espelho retrovisor. E por meio deles que se pode ver o vídeo "Retrovisão" (de Grima Grimaldi) sobre outros trabalhos de sua carreira.

E há as obras novas. "Não Está à Vista", por exemplo, reúne quatro caixas transparentes, repletas com as bolinhas, sendo que em cada uma dessas caixas há apenas uma bolinha com

uma das palavras do título. Só que nenhuma delas à vista. Ironia e prazer misturam-se lá, da mesma forma que nas demais obras expostas. Uma mostra em tom de charada. Várias das obras são feitas por essas caixas de plástico, imensos tupperwares -mais uma citação ao universo feminino. Interessante a forma que essa questão entra em sua obra, despolitizada, neutra, como em geral é a produção neste início de milênio.

"Translúcidos Sabará"

Falando em novo milênio, vem de fora do planeta o material que a artista mineira Niura Machado Bellavinha usa na nova exposição, também com inauguração hoje, na galeria Nara Roesler. A artista mostra "Translúcidos Sabará", uma série de pinturas dominadas pelo vermelho, feitas com pó de meteoro encontrado no Texas e na China e de especulita, minério da região de Ouro Preto.

Exposição: O Que Que Há de Novo, de Novo, Pussyquete?, de Lenora de Barros **Onde:** galeria Millan (r. Estados Unidos, 1.581, São Paulo, tel. 0/xx/11/3062-5722) **Quando:** abertura hoje, às 20h; de seg. a sex., das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Até 7/4 **Quanto:** entrada franca, obras de R\$ 1.000 a R\$ 5.000

Exposição: Translúcidos Sabará, de Niura Machado Bellavinha **Onde:** galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, São Paulo, tel. 0/xx/11/3063-2344) **Quando:** abertura hoje, às 20h; de seg. a sex., das 11h às 19h; sáb., das 11h às 15h. Até 7/4 **Quanto:** entrada franca, obras de R\$ 15,5 mil a R\$ 27 mil

Texto Anterior: [Livro lançado hoje em SP celebra veterano do fotojornalismo](#)

Próximo Texto: [Rezende discute o lugar do artista](#)
[Índice](#)



ASSINE

BATE-PAPO

BUSCA

E-MAIL

SAC

SHOPPING UOL

Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da Agência Folha.

4. DUARTE, Paulo Sérgio. Lenora de Barros. In: **5º BIENAL DO MERCOSUL – DIREÇÕES NO NOVO ESPAÇO**. Porto Alegre, RS: Usina do Gasômetro, 2005. (Catálogo de exposição)

Lenora de Barros

Lenora de Barros tem uma relação muito próxima com a herança do projeto construtivo brasileiro e, particularmente, com o movimento concreto de São Paulo. Existe, é claro, o dado biográfico: é filha de Geraldo de Barros (1923-1998), um dos nomes mais importantes desse movimento, não somente pela sua obra como o campo de sua atuação preservar a utopia original das raízes russas e alemãs do construtivismo: a experiência artística tinha que se estender às aplicações úteis no cotidiano das pessoas. Foi pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, designer gráfico e de produtos. A artista transformou essa herança familiar numa herança intelectual que se constitui numa autêntica afinidade eletiva. Mas por que toco nesse dado? Porque a obra de Lenora é uma clara demonstração que o reconhecimento da contribuição do construtivismo não implica na reprodução cega de seus dogmas. Lenora tem essa contribuição como um pano de fundo e uma reserva de energia intelectual que é transformada em sua obra em problemas estéticos do presente.

Quatro estados de quatro experiências são apresentadas em seqüência, nos quatro vídeos de Lenora de Barros: *Tato do olho* (tempo: 1'00), *Ela não quer ver* (tempo: 4'04), *Já vi tudo* (tempo: 9'50) e *Há mulheres* (tempo: 1'00). *Tato do olho* abre a série já ironizando a visão cartesiana do mundo sensível que comparava o olhar ao tato e chegava ao ponto de encontrar equivalências muito próximas entre os dois sentidos. Ponto de vista finamente criticado por Merleau-Ponty em *O olho e o Espírito*. Dois elementos são constantes nos três vídeos, o uso do close-up e da palavra poeticamente estruturada como narrativa. Em *Tato do olho* a intervenção das palavras se dá exclusivamente nas legendas e mantêm-se o close no rosto da artista; a ação é muda, pontuada apenas pelo ruído de tapar os olhos com as próprias mãos. Poesia e imagem sempre estão presentes na obra de Lenora. Se a concisão da imagem e o uso da câmera fixa poderiam ser atribuídos a uma economia construtivista, dessa se afasta quando introduz uma interpretação dramática, de caráter ambíguo, ambivalente mesmo, que introduz forte tensão em

todos os quatro trabalhos. Oscila de um verdadeiro drama para a comicidade mais completa em, por exemplo, *Ela não quer ver* e *Já vi tudo*. Culmina em *Há mulheres* onde o tom dramático baixa a um grau zero para uma leitura poética sobre a condição feminina. O caráter de gênero que atravessa toda a obra não descamba em nenhum momento num populismo feminista. Ao contrário, antes mesmo desse último momento do processo distribuído em quatro partes, *Ela não quer ver* e *Ela já viu tudo* já nos haviam apresentado dois pólos de um mesmo espírito feminino. Por essa inteligência poética, condição humana e condição feminina se confundem numa simbiose produtiva na obra de Lenora de Barros.

5. GRANIERI, Karina. Entrevista com Lenora de Barros. In: **Lenora de Barros – Ping-Poems**. Buenos Aires, Argentina: Fundación Centro de Estudios Brasileños, 2003. (Material gráfico).

- Palavra, sonido, imagen, espacio, lenguajes constantes en tus trabajos ¿Cuál es la preocupación que atraviesa y une estos elementos?

Sempre me interessou o contato entre linguagens, conseguir gerar sentidos através do confronto entre linguagens diferentes, particularmente a verbal, a visual, e o aspecto sonoro das palavras. Tenho prazer em criar relações entre códigos pela justaposição, pela contaminação, pelo atrito de um plano no outro - trabalhar nos limites, nas fronteiras...

Por outro lado, não há uma regra fixa dentro de meu processo criativo que determine prioridades de linguagens, hierarquias. Ora a palavra, uma frase, um “verso” surge, e a partir dessa forma verbal estabeleço a expressão visual e oral que vou dar a esse “conteúdo”. Ora o processo se inverte, a linguagem visual se impõe e a partir dela concebo o texto. Ora só crio textos “puros”, ou somente imagens fotográficas, ora somente objetos, poemas-objetos e/ou instalações onde essas várias formas de linguagem se misturam e num diálogo, ou num “triálogo”, passam a produzir sentidos vários.

- ¿Qué son ping-poems?

Criei essa expressão a partir da exposição “Poesia é coisa de nada”, que realizei em 1990, em Milão, na galeria Mercato del Sale. Ela nasce como título de um trabalho – uma bolinha com a frase “poesia é coisa de nada” impressa, colocada “estrategicamente” sobre uma almofada. Visualmente você tinha a impressão de que a bolinha era muito pesada, embora sabendo, mentalmente, o quanto pesa uma bolinha de pingue-pongue... Minha intenção, nesse caso, foi criar uma espécie de paradoxo visual, “estranhamento”... É ainda nesse momento que começo a usar bolinhas de pingue-pongue como suporte para outros textos poéticos (“coisa em si”, “coisa de nada”). Desde então, passei a chamar toda a série que realizo usando bolinhas, ou o universo do jogo de pingue-pongue, de “ping-poems”.

- La participación del público, el recorrido y apropiación del espacio que incorpora al espectador también es un trazo reconocible en tu trabajo. ¿Cómo entra en juego esto en tus propuestas y en tus trabajos performáticos?

Sim, sem dúvida. Muitos trabalhos meus, principalmente os da série ping-poems”, contam com uma participação ativa do espectador. O trabalho de fato se realiza no momento em que esse espectador se propõe a “entrar no jogo de ping-poem” e interagir com as obras, usufruir de todos os seus aspectos geradores de sentido, para delas extrair, também, como um jogador, seus próprios significados, suas próprias “jogadas” e resultados.

6. KHOURI, Omar. Lenora de Barros. Disponível em:

<http://www.fotografiacontemporanea.com.br/artigos_integra.asp?reg=9>. Acesso em: 22 mai 2005.

Lenora de Barros nasceu em São Paulo (SP) no ano de 1953. Além de uma escolaridade regular, do elementar à graduação em Lingüística e à pós-graduação (que não quis concluir) teve, desde a infância, o privilégio de conviver com artistas e poetas de primeira linha, numa época em que São Paulo vivia grande efervescência cultural, com produtores-de-linguagem que laboravam em uma Arte para uma nova sociedade, com novas exigências, portanto. Isso, dado o fato de ser filha do artista plástico e designer Geraldo de Barros, um dos pioneiros do Abstracionismo no Brasil, o qual, além de seus companheiros de ofício, tinha estreito contato com os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e outros.

Poeta (sim: poeta) desde cedo familiarizada com o rigor do Concretismo, Lenora de Barros valorizou o aspecto visualidade em seus trabalhos (não muito numerosos, mas densos), trabalhos esses em que a fotografia (signo indexical, com fortes traços de iconicidade) teve (e tem) grande relevância. E nisto há que se lembrar, também, o pioneiro trabalho experimental feito no Brasil por Geraldo de Barros: FOTOFORMAS.

A fotografia para Lenora de Barros não é uma técnica-linguagem que basta a si mesma, mas uma dentre as linguagens que utiliza para organizar suas faturas - intersemióticas, dir-se-ia lá pelos idos dos anos 70 do século passado - porém, a "lucescrptura" comparece com um peso muito grande. Geralmente ela concebe trabalho que conta com o auxílio de fotógrafos-técnicos que executam a parte que lhes compete: Lenora é quem quase sempre aparece nas fotografias, aspirando, os trabalhos, à condição de auto-retratos. Fotos assim obtidas vão se juntar a outras linguagens que comporão o poema.

A poeta é exímia em se tratando do código verbal, mas se orienta cada vez mais para o âmbito das Artes Visuais (com forte dose de conceptualismo). Daí que, de 1975, até hoje, tem trazido a nós poemas admiráveis, como: "Homenagem a George

Segal", "Poema", "Em forma de família", "See me", "Procuo-me" e tantos outros em que a fotografia entra como elemento de ordem constitutiva estrutural.

Lenora de Barros publicou, como como todos os poetas afins de sua geração (e de outras tantas) seus poemas em revistas (sendo, de algumas, também editora) como: POESIA EM GREVE, QORPO ESTRANHO, CÓDIGO, ZERO À ESQUERDA, ARTÉRIA. Por outro lado, tem participado de inúmeras exposições, dentro e fora do Brasil, coletivas e individuais. Seu primeiro e único livro, até o momento, é de 1983: Onde se Vê, pela Editora Klaxon. Alguns vídeos, como o feito por Walter Silveira, de seu poema "Homenagem a George Segal" (anos 80) demonstram que certos trabalhos seus prevêm outros meios, sendo o livro/revista, uma simples possibilidade. Ou seja, seu trabalho poético transita de um meio para outro sem perda de informação estética.

Contrariando, assim como Volpi, a sina de que artistas brasileiros decaem depois dos quarenta, Lenora de Barros não só manteve como mantém o nível dos seus trabalhos e os tem levado ainda mais longe, norтеada por uma constante investigação de linguagens. Lenora de Barros: nossa maior poeta hoje, eu diria.

Atualmente vive e trabalha em São Paulo.

7. LOPES, Fernanda. **Entrevista com Lenora de Barros**. Rio de Janeiro, 2002. Indisponível no ar <<http://www.obraprima.net>>.

- Fale um pouco sobre o trabalho apresentado na I Mostra RioArte Contemporânea.

“Deve haver nada a ver”, a instalação que apresento na 1ª Mostra RioArte pretende dar continuidade, em nível mais amplo, à reflexão que venho desenvolvendo desde minha exposição *O que que há de novo, de novo, pussyquete?* (março, 2001, Galeria Millan-SP). De certo modo ela é um pouco um “resumo”, uma versão compacta e essencial de questões que eu colocava (e principalmente me colocava...) naquele momento. A necessidade de espacialização da palavra, a transposição de uma estrutura verbal para uma estrutura visual, por exemplo. Na instalação, cada placa acrílica transparente e suspensa, corresponde a uma frase diferente extraída da frase inteira, tal como “deve haver nada” “nada a ver / a ver nada” etc., impressa em bolinhas de pingue-pongue. É como se fossem “diversos versos”, compondo um “poema móbile”... Essa estrutura visual é complementada pela oralização do texto que você ouve nos *head-phones*. A leitura feita por mim e tratada em estúdio pelo músico Cid Campos, procura reproduzir, no aspecto sonoro, os vários planos de leitura – ou seja, cada texto é lido de forma diferente e em alturas diferentes de acordo com o seu sentido (tal qual as placas e bolinhas suspensas...). Procurei trabalhar com transparências, suspensão, bolinhas soltas, sonoridades diferenciadas, tudo muito sutil de modo a criar uma atmosfera quase “invisível / inaudível”, no limite da leitura e da apreensão.

- O que são “ping-poems”?

Criei essa expressão a partir da exposição “Poesia é coisa de nada”, que realizei em 1990, em Milão, na galeria Mercato del Sale. Ela nasce como título de um trabalho – uma bolinha com essa frase impressa, colocada “estrategicamente” sobre uma almofada. Visualmente você tinha a impressão de que a bolinha era muito pesada, embora sabendo, mentalmente, o quanto pesa uma bolinha de pingue-pongue... Minha intenção, nesse caso, foi criar uma espécie de paradoxo visual, “estranhamento”... É ainda nesse momento que começo a usar bolinhas de pingue-pongue como suporte para outros textos poéticos (“coisa em si”, “coisa de nada”).

Desde então, passei a chamar toda a série que realizo usando bolinhas, ou o universo do jogo de pingue-pongue, de “ping-poems”. A partir da minha exposição na galeria Millan, em SP, cunhei também uma outra expressão que se refere aos trabalhos realizados com raquetes, as “pussyquetes”...

- A palavra é uma presença acho que quase constante no seu trabalho. Qual a função/papel da palavra nos seus trabalhos?

Sim, de fato, e no meu caso não poderia ser de outra forma. Iniciei minhas primeiras experiências a partir da palavra, mas já nesse momento, influenciada pela poesia concreta, estava preocupada com o aspecto visual, sonoro, matérico dos signos, e de como ressaltar e expressar esses aspectos formalmente. Publico o meu primeiro livro, “Onde se vê”, em 1983. São 12 poemas visuais, alguns deles produzidos anteriormente em videotexto para uma exposição organizada por Julio Plaza no MIS de SP (1982). Sair do espaço bidimensional da página e trabalhar com videotexto foi para mim fundamental – ou seja, experimentei novas possibilidades formais com palavra, até então “desconhecidas” por mim: o uso da cor, da luz, do volume, do movimento como elementos construtivos do poema. Essa experiência, sem dúvida, foi uma das coisas que me impulsionaram a me aventurar mais para o espaço propriamente dito. Eu já desenvolvia, também, desde meados dos anos 70, algumas experiências com a fotografia – ou seja, “performances fotográficas”, nas quais apareço sempre como “personagem”, agente de uma ação. Nesses trabalhos, nem sempre a palavra está presente. Geralmente, como uso o recurso da sequência, acabo criando sentidos que podem ser apreendidos só visualmente.

De todo modo, a palavra é, sim, uma dimensão fundamental dentro de meu processo criativo. Ela cria liames, sentidos entre os elementos visuais. Ela é a “costura” dos possíveis significados. Desde 1994, quando participei da mostra “Arte Cidade – a cidade e seus fluxos”, com a instalação “Ácida Cidade”, passei também a desenvolver mais verticalmente o aspecto sonoro da palavra, através de oralizações como a que mostro no RioArte. Essa dimensão da linguagem verbal, a sonoridade x sentido, tem me interessado bastante e é o caminho que venho tentando desenvolver, especialmente quando trabalho com instalações, onde posso expandir essas questões mais plenamente.

- A utilização dela passou por mudanças ou sempre foi tratada sob um mesmo aspecto (sonoridade, escrita, significado...)?

Acho que de algum modo já respondi à sua pergunta, mas há algo a acrescentar com relação a tudo isso... Percebo, ao longo de minha trajetória, que a minha relação com a palavra vai se tornando, digamos, mais “atômica”. Melhor dizendo, a presença dos sentidos transmitidos pelas palavras em meu trabalho é cada vez mais concentrada, pontual: textos curtos, palavras “soltas”, imagens verbais isoladas, sílabas, frases rarefeitas...

De algum modo, algo que venho perseguindo desde “poesia é coisa de nada” pode estar começando a se esboçar...

- As bolinhas de ping-pong também marcam seus trabalhos desde a sua primeira individual, há mais de um ano, até o último trabalho, apresentado na I Mostra RioArte Contemporânea. Como elas apareceram para você como um meio, um suporte?

Posso pular essa pergunta? Acho que já respondi anteriormente...

- A questão do lúdico, a participação do público também é um traço do seu trabalho, não é? (Exemplo: os fones de ouvido do trabalho apresentado na I Mostra RioArte Contemporânea). Como seus trabalhos lidam com a participação do público? A participação direta do público é importante para a realização do seu trabalho?

Sim, sem dúvida. Muitos trabalhos meus, principalmente os que envolvem a dimensão sonora, só “funcionam” e se realizam plenamente se o espectador “entrar no jogo”.

Eu confesso que sou uma pessoa interativa por excelência. Adoro interagir, me comunicar. Às vezes preciso até me policiarmos e me aprumarmos em direção ao silêncio, à intimidade, à solidão, à concentração... Acho que de algum modo, esse traço de minha personalidade acaba se refletindo formalmente em alguns de meus trabalhos. Por outro lado, sou uma artista formada no século XX e sob o signo da Modernidade, sou de uma geração que realmente acredita na máxima do Chacrinha:

“quem não se comunica se trumbica” – seja com a palavra, com a imagem, com a música, ruídos, com o corpo, e até mesmo com o silêncio, que também, hoje sabemos, significa, lembrando aqui John Cage...

- Como é o seu processo de trabalho?

Não posso dizer exatamente como é o meu processo de trabalho, isso porque ele varia muito. De um modo geral, trabalho muito com anotações, croquis, faço vários projetos ao mesmo tempo, e vou deixando “fermentar”.

Não há uma regra fixa dentro de meu processo criativo que determine prioridades de linguagens. Ora a palavra, uma frase, um “verso” surge e a partir dessa forma verbal estabeleço a expressão visual que vou dar a essa “conteúdo”. Ora o processo se inverte, a linguagem visual se impõe e a partir dela concebo o texto. Ora só crio textos “puros”, ou somente imagens fotográficas, ora somente objetos, poemas-objetos e/ou instalações onde essas várias formas de linguagem se confrontam...

De todo modo, acredito totalmente numa frase que meu pai costumava dizer: “O processo de criação é 10% inspiração e 90% transpiração.”

- Qual a influência que seu pai (Geraldo de Barros) teve na sua formação como artista plástica?

Meu pai era um homem maravilhoso, de personalidade forte e, principalmente, uma pessoa extremamente criativa, curiosa, inquieta. Foi determinante na minha formação e na de minha irmã, Fabiana, que também é artista plástica. Fez questão, e não media sacrifícios para isso, de desde que éramos muito crianças nos dar todas as condições para que exercitássemos nossas vocações. Adorava levar-nos a museus e nos mostrar tudo aquilo que ele considerava interessante e belo. Era também um homem de opinião e posições radicais, e, em alguns momentos pouco flexível. Nesse sentido tínhamos, às vezes, alguns confrontos, mas, no final, bastante salutares do ponto de vista intelectual. Posso seguramente afirmar que devo muito, muito mesmo a ele, que me ensinou a “olhar e ver” a realidade sempre de uma forma diferenciada, “subversiva”, a acreditar no sonho, no poder da criação, e preservar, sempre, a qualquer custo, a liberdade da imaginação. Tudo isso, com muito rigor e consciência construtiva. A imagem que meu pai usava para descrever o

ato criação é para mim um lema: “Criar é saltar do Viaduto do Chá e sair andando...”.

- Você vê proximidades entre seu trabalho e o trabalho dele?

Não propriamente uma proximidade explícita, visível, “palpável”, mas acho que fui muito influenciada por um certo “modo de ver” e apreender a realidade de meu pai, conforme já disse. Ele, obviamente, pertencia a uma outra geração, quando as questões, no âmbito da arte, eram outras também. Suas “utopias” eram outras, diferentes das minhas... O mundo era outro... É claro que não posso negar e nem quero, a sua presença dentro de mim e, de certa forma, dentro de meu trabalho. Isso é inevitável... Por outro lado, procuro manter um distanciamento e me relacionar com a obra de meu pai da mesma forma que me relaciono com a obra de outros artistas. Tenho, por exemplo, outras influências dentro de meu trabalho que, de algum modo, dialoga com mais frequência...

- Você tem outros projetos para 2002 (exposições...) ?

Estou trabalhando no meu livro, “Para ver em voz alta”, como bolsista da Fundação Vitae. Devo realizar uma exposição no Centro Cultural Sérgio Porto, RJ (Galeria 2) em setembro, e expor na Galeria Laura Marsiaj, também por essa época. Para agosto estou curando, ao lado do poeta João Bandeira, uma exposição comemorativa dos 50 anos do Grupo Noigandres (poetas concretos). Será no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo.

Em outubro participo da mostra itinerante **The overexcited body - Arte e Esporte na Sociedade Contemporânea** em Nova York, no Queens Museum, sob a curadoria de Adelina von Fürstenberg.

8. Neto, Alcino Leite. Lenora de Barros convida a reexperimentar o novo. **Folha de São Paulo**, 07 abr. 2001. Folha Ilustrada. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0704200109.htm>> Acesso em: 21 ago 2007.

São Paulo, sábado, 07 de abril de 2001 **FOLHA DE SÃO PAULO** **ilustrada**

Envie esta notícia por e-mail
para
assinantes do UOL ou da Folha



[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

ARTES PLÁSTICAS

Lenora de Barros convida a reexperimentar o novo

ALCINO LEITE NETO
EDITOR DE ESPECIAIS

"What's New, Pussycat?" é o nome de um cultuado filme dos anos 60 (no Brasil, "O Que Há de Novo, Gatinha?"). E como se chama também a música-tema de Burt Bacharat que inspirou o título da exposição de Lenora de Barros, "O Que Há de Novo, de Novo, Pussyquete?".

O título é pura provocação, com seu jeito de estribilho pop. Por um lado, ele esvazia, com a repetição, o conceito de "novo". Por outro, ao fazer a palavra repicar sonoramente na frase, transforma a interrogação em apelo sarcástico. Um mecanismo e outro liberam a palavra "novo" -densa, neurótica, aflitiva- para uma circulação coloquial, leve e sem traumas.

A exposição atual na galeria Millan amplia indagações desenvolvidas no limite entre as artes plásticas e a poesia visual por Lenora de Barros em sua primeira individual, em Milão (1990), e na exposição "Ping Poems para Boris", em São Paulo (2000).

Nesta, o futurismo russo oficiava o fundamento construtivo do trabalho da artista. Agora, as peças estão livres das cores folclóricas do movimento -o vermelho e o preto-, e o branco dominante anula a sensação de nostalgia. A unidade dos materiais garante a coesão dos dispositivos poéticos, enfatizados pelo vídeo de Grima Grimaldi, com trilha de Cid Campos e Marcos Augusto Gonçalves.

A mostra é estruturada a partir da possibilidade de produzir atritos entre coisas e conceitos, por meio de jogos visuais, escritos e sonoros. A essa forma-jogo, construída sobretudo com raquetes e inúmeras bolas de pingue-pongue, Lenora deu o nome de "pussyquete", neologismo que tem tanto de linguagem infantil quanto de conotação sexual.

Associar arte e jogo é um grande risco. Com frequência, este se antepõe àquela, e o entretenimento recobre a elaboração de uma experiência detida e singular. Não é o que ocorre nesta mostra.

O "novo, de novo" de Lenora é um convite para que a obra seja experimentada como permanente "co-produção" de

sentidos e sintaxes. O novo não está à nossa espera: ele se materializa tão logo reafirmamos nossa disponibilidade integral para a partida.

Raquetes presas em plásticos transparentes exibem a esterilidade do não-jogo. Baús em que cadeados vedam a manipulação do conteúdo ironizam a autonomia da obra. "Dividir imagens, multiplicar idéias", defende um dos trabalhos desta mostra, que firma Lenora como uma das artistas mais interessantes de sua geração.

Lenora de Barros

★ ★ ★ ★

Onde: galeria Millan (r. Estados Unidos, 1.581, região sudoeste, tel. 3062-5722)

Quando: último dia, das 11h às 14h

Texto Anterior: Mônica Bergamo

Próximo Texto: Da Rua - Fernando Bonassi: A verdade

Índice



ASSINE

BATE-PAPO

BUSCA

E-MAIL

SAC

SHOPPING UOL

Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da Agência Folha.

9. Sato, Amália. Palavras que pican. In: **Página 12**, 03 de Jul. 2003. Buenos Aires, Argentina. Disponible em: < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-808-2003-07-03.html> >. Acceso em: 20 jun. 2009.

Palabras que pican

Heredera del Concretismo –piedra de toque de la modernidad artística brasileña –, la paulista Lenora de Barros presenta en Buenos Aires Ping-Poems, una instalación en la que las formas más rápidas de la palabra –poesía, lema, slogan – se disparan, flotan o se rinden, tatuadas en la piel tersa de unas pelotitas de ping-pong.

Por Amalia Sato

Lenora de Barros (1953) nació y vive en una de las megalópolis más impresionantes del planeta, Sao Paulo, ciudad caótica que ninguna novela de anticipación habría imaginado. Fue allí, en 1922, durante la famosa Semana de Arte Moderno, donde se inició la carrera por la modernidad artística, levantando como bandera el concepto de mestizaje cultural y con la lúdica consigna de la antropofagia, marca de un Brasil que también se realimentaba del neoprimitivismo europeo. (No en vano uno de los primeros bocados de los antropófagos nativos en 1556 fue un obispo, un tal Sardinha). En la década de 1950 tiene lugar, también en Sao Paulo, una segunda operación de vanguardia modernista: la aproximación deconstructiva al lenguaje liderada por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, Décio Pignatari y el suizo boliviano Eugen Gomringer, que formaron el Grupo Noigandres (una palabra provenzal tomada de Ezra Pound). Es un momento de intenso cruce de afinidades donde coexisten la música posweberiana, la indeterminación aleatoria de Cage, la bossa nova, la arquitectura de Niemeyer y Lúcio Costa y las Bienales de Sao Paulo. Es el momento del Concretismo, otro momento central de la cultura brasileña que ya ha festejado sus 50 años.

A través de su padre, Geraldo de Barros –pionero de la fotografía geométrica y artista concreto—, Lenora estaba genéticamente ligada a esa concepción de una nueva sintaxis que proponía el Concretismo, y aplicó su formación de lingüista a la

experiencia periodística como directora de arte y fotografía del diario Folha de Sao Paulo y de la Editorial Abril. Interrogada sobre sus influencias, Lenora responde con los esperados nombres de Lygia Clark (lo nacional) y Yoko Ono (lo internacional); sobre todo Lygia, la neoconcreta sensorial que inauguró un giro femenino. Y de su padre, a Lenora le gusta citar un latiguillo que convierte en megacornisa una de las vías de tránsito más intensas del Centro de la capital paulista: “Crear es saltar del Viaducto de Chá y salir caminando”. El eje de sus investigaciones es uno de los postulados de la teoría de la Poesía Concreta: la simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal. Así, al recorrer los registros de sus experiencias, Lenora aparece: con pelucas en un cartel con la leyenda Me Busco; con la cabeza cubierta de pasta de dientes, en una parodia de los más discretos cuernitos con jabón de Duchamp; con remera a rayas blancas y negras o un pulóver negro de cuello alto, muy intelectual, mientras recita con amigos poetas y músicos; en una serie más impactante, estirando su lengua en una fellatio con su máquina de escribir que acaba imantando todas las teclas. El debate en torno de la cuestión “vanguardia y subdesarrollo” planteada por el concretismo la muestra en un juego alejado de cualquier fatalismo autopunitivo.

Performer, poeta multimedia y artista conceptual, Lenora es dúctil en el manejo de los medios y los espacios y anima circuitos, pero tiene un peso específico que la singulariza. Está embarcada en un trabajo de cita de fragmentos: la historia familiar, en compañía de Cid Campos –hijo de Augusto de Campos—, Arnaldo Antunes, Joao Bandeira y Walter Silveira, entre otros, se continúa en ella como segunda generación. La 24ª Bienal de Sao Paulo (1998) los tuvo como protagonistas de la instalación sonora La Multimillonaria Contribución de todos los Errores; la galería blanca, el espacio despojado, la apelación a interfases tecnológicas: esa no marca de artista de una modernidad-mundo no es ni puede ser dato de ninguna vanguardia en una modernidad que muchos ya designan como posutópica. Lenora lo señala cuando dice que le fascina trabajar en el límite de lo “suelto”, donde nada es lo que parece. Y para ilustrar el tipo de interacción al que apuesta recurre a una popular frase de Chacrinha, teórico performático naíf y animador estrella de la TV de los años ‘60 y ‘70: “Quem nao se comunica se trumbica” (algo así como: “Quien no comunica, se joroba”). Hace ya diez años que las pelotitas de ping pong son para Lenora el soporte onomatopéyico de un juego visual. Debutaron en la exposición en

el Mercato del Sale en Milán (1990), Poesia es poca cosa; aparecían en Arte Cidade, donde goteaban del techo grabadas con el lema “La ciudad oxida con un acompañamiento oralizado”; en Territorio Expandido, homenaje a Boris Schneiderman –crítico ruso y traductor al portugués de casi toda la literatura rusa–, y en ¿Qué hay de nuevo, de nuevo, pussyquete?, presas en cajas transparentes y acompañadas de raquetas. Leídas por algunos como óvulos, al principio estaban posadas sobre un almohadón, de modo que daban la sensación de algo muy pesado. De la poesía bidimensional en papel al juego verbívocovisual que se lanza al espacio creando una realidad objetual, Ping-Poems es una antología de situaciones. Allí están, en cajas de plástico con tapas de aluminio, con la inscripción Dividir ideas, multiplicar imágenes; en cajas superpuestas cerradas con candados; protagonizando dos escenas de la imposibilidad en Game is over 1 y 2, donde comparten el encierro con raquetas; luciendo la frase seccionada Debe haber nada a ver sobre planchas de acrílico que penden del techo en un juego de luces y sombras, mientras suena una grabación cuyo tratamiento sonoro es obra de Cid Campos; actuando en el video *I am a player* con Grima Grimaldi, con una filmación en sinfín.

La obra de Lenora de Barros insiste con una idea que en Brasil es programática: la idea de América como continente condenado a la modernidad. Propone devorar el legado cultural universal críticamente, según el punto de vista del “mal salvaje”; hacer replays y rewinds permanentes; resetear apelaciones ya históricas mediante un juego de apropiaciones, expropiaciones y desjerarquizaciones. Y reivindica la lengua portuguesa activándola con la brevedad del cartel, el lema, la etiqueta o la publicidad. Lenora de Barros instila la palabra. Como lo hiciera el vate Luis de Camoes en el siglo XVI, cuando invitó a cenar a los miembros de la Corte portuguesa, pidió prestados a un amigo copas y vajilla de plata y en cada plato puso una hoja de papel en la que había escrito: “Te alimento con poesía”.

Ping-poems de Lenora de Barros.

Curaduría: Karina Granieri.

Fundación Centro de Estudios Brasileños,

Anexo B – Poemas concretos

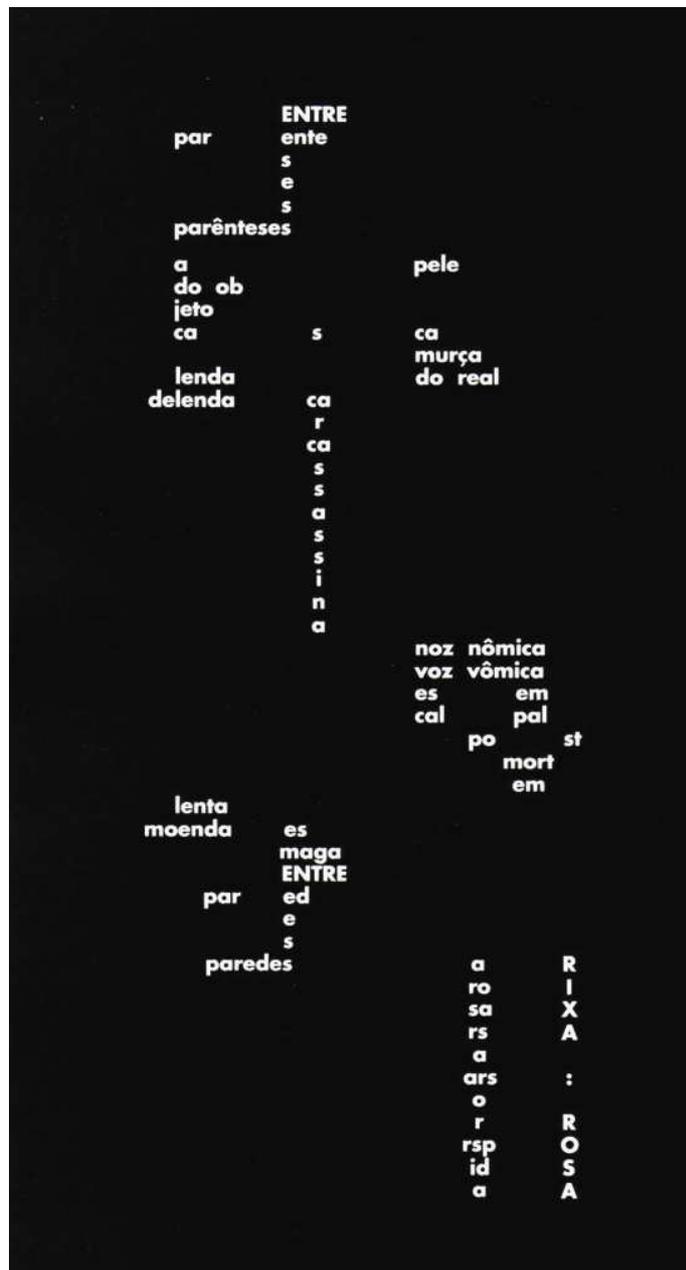


Figura 14
 Haroldo de Campos
entre par(edes)enteses
 1956



Figura 15
Augusto de Campos
eixo fixo
1958



Figura 16
Décio Pignatari
terra
1956