

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Deslocamentos na obra de Lenora de Barros

Eduardo de Souza Xavier

Mestrando/ UFRGS

Resumo

A obra de Lenora de Barros apresenta deslocamentos entre distintos contextos artísticos, colocando em tensão os limites dos meios pelos quais transita a imagem na arte contemporânea. Sua produção dá continuidade a questões abertas pela poesia concreta brasileira da década de 1950. Nesta perspectiva, discute-se a relação da obra da artista com este momento histórico, sua atuação no campo cultural e apresenta-se um estudo de caso que deflagra estes deslocamentos.

Palavras chave

Lenora de Barros, imagem, deslocamentos de contexto.

Abstract

Lenora de Barros' work sheds light on the shifts between different artistic contexts, putting strain on the limits of the medium in contemporary art. The artists' production continues the discussions opened by Brazilian concrete poetry in the 1950s. In this perspective, we discuss the relation of the artist's work with this historical moment, its role in the cultural field and present a case study that triggers these shifts.

Key-words

Lenora de Barros, image, shifts of context.

O objetivo deste texto é discutir os deslocamentos da imagem na obra de Lenora de Barros. Esta artista, atuante em São Paulo no circuito da arte contemporânea, traz em seus trabalhos importantes reflexões sobre a imagem e seus deslocamentos nos diversos contextos da produção artística. Busca-se, em especial, pensar a produção da artista sob a ótica dos deslocamentos da imagem através dos espaços da visualidade e dos gêneros artísticos.

As obras de Lenora de Barros apresentam, muitas vezes, deslocamentos de temáticas entre o visual e o sonoro; entre a palavra e a imagem; entre a poesia e as artes visuais; entre a linguagem, a arte e o design gráfico. Suas obras são frequentemente classificadas como multimídia ou intermídia, mas tendem a ultrapassar a maioria das tentativas de categorização. Desenvolvem-se, muitas vezes, a partir de uma origem verbal – um poema, um jogo de palavras, uma frase –, passando depois para outros meios, como a fotografia e o vídeo. Esta característica, que aqui se denomina como “deslocamento”, aponta para os diferentes contextos que fazem parte da produção contemporânea em arte. Além disso, no caso de Lenora de Barros, coloca em tensão os meios pelos quais transita a imagem – no que diz respeito principalmente à fotografia e o vídeo e as relações que estabelecem com a performance e a instalação no âmbito das artes visuais.

A artista iniciou sua trajetória como poeta em meados dos anos 1970, quando também formou-se em Lingüística pela USP. É característica de sua geração, no campo da poesia, um experimentalismo relativo aos aspectos visuais dos poemas. Estes se juntavam a meios como fotografia, desenho e experimentações gráficas e foram também apresentados em um livro, intitulado *Onde se vê*, de 1983. Os poemas foram publicados em revistas de poesia visual que circulavam na época, como *Poesia em Greve*, da qual a artista foi uma das editoras. Outras revistas como *Corpo Estranho*, *Código* e *Artéria* também faziam parte deste contexto. Estes poemas eram apresentados principalmente com fotografias de caráter performático e com influências da arte pop e conceitual das décadas de 1960 e 1970, como pode ser observado em *Homenagem a George Segal*, de 1975 e refeita em 1990.

A poesia e a visualidade dos poemas iniciais de Lenora de Barros foram, ao longo do tempo, fundindo-se com questões próprias 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 feitas pela artista. Evidencia-se, na produção das últimas décadas de Lenora de Barros, uma pesquisa mais centrada na imagem, que questiona a unicidade dos meios da arte e a própria separação entre os gêneros artísticos.

Este debate, atualmente reacendido justamente pelas inúmeras confluências apresentadas tanto nos campos culturais como nas obras artísticas, tem sua referência mais marcante no século XVIII com o *Laocoonte* de Lessing. A proposta do autor de distinção entre a poesia e as artes plásticas se dá pela relação que os dois campos possuiriam com o espaço e com o tempo. De acordo com este pensamento, as artes plásticas concentrariam um único momento, de forma estática, desenvolvendo-se no espaço. A poesia, por outro lado, poderia conduzir uma ação por sua duração, de forma linear e progressiva, desenvolvendo-se no

tempo ao longo de sua leitura^{AF}. Esta abordagem está ancorada em uma noção que não corresponde ao atual campo ampliado das artes visuais, mas nos serve como contraponto. Mesmo que cada área tenha suas especificidades, sabe-se que atualmente tempo e espaço confundem-se e não são parâmetros estáveis para a delimitação de um campo.

No caso de Lenora de Barros, um aspecto importante que deflagra os deslocamentos entre campos, questões artísticas e contextos, é a ligação que a sua obra possui com um determinado momento histórico na arte. Filha do artista Geraldo de Barros, Lenora é herdeira de uma conquista moderna na arte brasileira, que se deu a partir da arte concreta da década de 1950 (especialmente com as pesquisas de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari na poesia). Esta conquista diz respeito ao espaço que a poesia concreta abriu para pesquisa em um campo atualmente bastante explorado nas artes visuais: a relação entre arte e palavra.

Com a referência básica sendo Mallarmé e seu *Un coup de dés* – obra que foi o estopim para que o pensamento visual entrasse na poesia – os autores do movimento concreto fizeram uma ampla revisão de seus antecedentes históricos no campo da poesia e, em menor escala, outros das artes visuais. Abriram, assim, um leque de Referências para as gerações de artistas que vieram posteriormente. Ao estabelecer criteriosamente seus pares e traduzir textos que eram fundamentais para o movimento concreto, além de inéditos no Brasil, os poetas concretos acabaram por aproximar a poesia da visualidade, estreitando as relações mantidas entre os dois campos no Brasil.

A poesia concreta da década de 1950 buscou deixar aparente a estrutura da própria poesia através da exploração de aspectos gráficos que levariam o leitor a fazer uma leitura descentralizada, através da estrutura relacional do poema. O espaço desta poesia, assim como o da arte concreta da época, deveria ser quantificável, seriado, geometrizado, pensado através de cálculos matemáticos e não mais hierarquizado através da representação espacial perspectiva e de temática realista. A leitura da obra seria, então, como nos termos de Ronaldo Brito, proposta pelo espectador, que deveria “romper os esquemas convencionas de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta”¹.

Um conceito fundamental para os poetas concretos – e enfatizado também por Lenora de Barros – é o de verbivocovisual. O termo está no *Finnegans Wake* de James Joyce e foi amplamente apropriado pelos concretos em seus textos críticos e manifestos para demonstrar sua concepção de poesia. As características semânticas (*verbi*), sonoras (*voco*) e visuais (*visual*) dão ao poema concreto “uma estruturação ótico-sonora”, segundo Augusto de Campos². É principalmente pela concepção verbivocovisual da poesia que a obra de Lenora de Barros conecta-se com este momento histórico da arte concreta. O termo aponta para a

1 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 36.

2 CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de.; PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-56.

maior amplitude buscada nas experimentações e reflexões propostas pelos poetas concretos, e que estão presentes na produção da artista.

A questão verbivocovisual pode ser encontrada nas operações utilizadas por Lenora de Barros ao longo de sua trajetória. Nela, as palavras figuram não só como peças de um jogo de sentidos, poético e visual, mas também enquanto elemento sonoro, explorado em suas performances vocais. Paul Zumthor, autor dedicado ao estudo das poéticas da voz, propõe que toda leitura implica um corpo que lê, compondo, assim, uma *performance*. O autor diferencia o texto escrito do texto lido, dando ênfase para a presença corporal da voz (seja ela mediada pela tecnologia ou presencial) e seu impacto na leitura de um texto³. O corpo que lê, e os deslocamentos de sentido que esta leitura causa, é uma discussão trazida para o campo das artes visuais na obra de Lenora de Barros.

Inversamente, a artista pensa também a poesia através da imagem. Em *Poema*, obra de 1980, a artista joga com a uma possível “linguagem” da poesia e com o próprio ato criativo. Aqui Lenora realiza algo próximo de um ato sexual com a máquina de escrever, excitando-a, passando sua própria língua pelas teclas da máquina, como se a língua fecundasse o material que origina a poesia. A fricção da língua (órgão corporal) com a língua (ligada à sintaxe) é o que cria tanto o poema quanto a imagem.

Esta característica múltipla, de uma obra que se dá na confluência entre questões da poesia e das artes visuais, é marcante em Lenora de Barros. Não só ela é visível nas próprias obras e nas falas da artista, mas também na atuação de Lenora no meio cultural. A artista foi curadora da mostra *Poesia Concreta in Brasile*, realizada na Itália no início da década de 1990; da exposição *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*, realizada em 2007 em São Paulo e Belo Horizonte; e organizou, junto com João Bandeira, a exposição e o livro *Noigandres*, que trazem documentos sobre o grupo que originou o movimento da poesia concreta no Brasil.

Além desta atuação no campo cultural, que indica suas ligações com a poesia concreta, Lenora de Barros também atuou no campo do design gráfico como diretora de arte em jornais e revistas. Durante a década de 1990, assinou uma coluna no Jornal da Tarde. Intitulada *Umás*, a coluna era publicada semanalmente e possuía forte caráter experimental, pois se distanciava da habitual crônica escrita dos jornais. Nelas, a artista desenvolvia a criação em um espaço gráfico livre, que articulava imagens, textos, palavras e poesias, unidas por um tema em cada coluna. Lenora apropriava-se de imagens de outros artistas, da mídia, do cinema, de outros poemas seus, utilizando também imagens de suas performances e outros trabalhos. A observação das edições desta coluna aponta para a origem de diversos temas retomados pela artista em obras apresentadas nos contextos de exposição de artes visuais.

Considera-se, portanto, que na produção artística de Lenora de Barros, estas colunas atuam como *documentos de trabalho*, de acordo com a definição

3 “Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam- em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo”. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.

dada pelo pesquisador Flávio Gonçalves. Estes documentos são materiais que o artista possui e que constituem uma espécie de fonte de trabalho no processo de criação da obra. Seus estudos apontam para o processo e não para a obra finalizada e permitem encontrar a “referência de uma origem possível da criação artística”⁴. Ou seja, um material que “testemunha o momento de instauração de uma idéia”⁵, que depois será desenvolvida em um trabalho artístico. O estudo destas colunas pode apontar para a origem de certas escolhas feitas pela artista, para retomadas de temas que ocorrem ao longo dos anos e, principalmente, para os *deslocamentos de contexto* que ocorrem quando questões inicialmente apresentadas em uma coluna de jornal (um contexto ligado à comunicação) são apresentadas no espaço expositivo de artes visuais (um contexto artístico).

A seguir, apresenta-se o deslocamento de uma questão artística presente na obra de Lenora de Barros. A série *Não quero nem ver* foi exposta inicialmente 2005 (no Paço das Artes – SP e na 5ª Bienal do Mercosul – RS) e posteriormente em outros contextos expositivos. A série desenvolveu-se sobre diferentes formatos: fotografia, vídeo, performance, poesia e instalação. Ela nos dá características comuns à obra de Lenora de Barros, tais quais: o uso da fotografia e do vídeo; a realização de uma performance da própria artista, feita *para* a câmera; o uso da poesia num contexto de artes visuais; exploração das potencialidades sonoras das palavras, através de instalações sonoras e performances vocais. Em *Escrever por dentro*, apresentada no Paço das Artes, as fotografias foram apresentadas junto a estas peças sonoras realizadas pela artista.

Na instalação da 5ª Bienal do Mercosul, uma série de quatro vídeos foi apresentada cada um em uma cabine, disposta numa seqüência linear. Aqui a palavra aparece em sua forma escrita (gráfica, visual) e verbalizada (enquanto performance sonora, ou poema oralizado). Destes vídeos, trataremos do que abria a instalação, *Tato do olho*. Nele as palavras apresentadas são intercaladas com imagens em *close-up* do rosto da artista. Estas palavras remetem a uma noção de espaço gráfico contido no vídeo. O jogo de sentidos operado por Lenora de Barros fica claro quando juntamos os fragmentos lançados ao longo do trabalho, formando a frase, “a mão que tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque”. Este cruzamento de sentidos na concepção de um “olho” que tem “tato” é análogo ao que se dá entre as confluências dos aspectos das artes visuais com outros próprios da poesia. Ele simboliza uma tensão, ou mesmo fricção, entre os campos, que é resolvida no âmbito artístico e no domínio da visualidade e que muito remete ao conceito de verbivocovisual anteriormente apresentado.

Neste vídeo, um importante deslocamento acontece. A frase utilizada pela artista já havia sido publicada anteriormente na coluna *Umas*, em 1994. A coluna *De olho na mão* foi publicada 11 anos antes da apresentação do vídeo. Nela é possível observar claramente a relação entre coluna e obra. O poema fragmentado que aparece na coluna, junto com imagens apropriadas de diversos contextos que mostravam pessoas com o rosto coberto pelas próprias mãos, é o mesmo que será visto no vídeo, realizado cerca de dez anos depois: “a mão que

4 GONÇALVES, Flávio. *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. Panorama crítico, n. 2, sem página. Ago – Set 2009. Sem numeração.

5 *Idem, Ibidem*.

tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque”. O gesto de cobrir o rosto com as mãos repete-se no vídeo e na coluna. Esse gesto funciona como possível metáfora para a junção do tato (presente através da mão) com o olho, permitindo a experiência de um toque no olho.

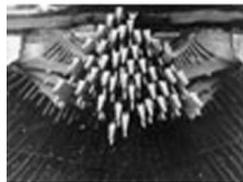
O jogo de palavras operado pela artista tanto no título da coluna, “De olho na mão”, quanto no do vídeo, “Tato do olho”, são percepções da obra que apontam para os detalhes da própria imagem e para as diferenças contidas em cada formato de apresentação. O gesto de tapar os olhos, e no vídeo “tapear” os olhos, é também enfatizado na obra. Há uma diferença de apresentação destas ideias artísticas quando ela é apresentada na página do jornal, junto com todas as informações do Caderno no qual era publicada semanalmente, e na vídeo-instalação trazida aqui como exemplo.

Estes deslocamentos oferecem questões de pesquisa que serão aprofundadas na dissertação de mestrado do autor, ainda em fase inicial. Eles possibilitam a leitura de fragmentos que irão se complementar ao longo da trajetória da artista, que ora aparecerão em uma poesia, ora em uma coluna, ora em uma obra. Ao mesmo tempo, dão a ver retomadas de temas e proposições artísticas constantes na produção de Lenora de Barros. Assume-se, então, como hipótese de trabalho que as edições da coluna *Um*s arquivadas pela artista funcionam como documentos de trabalho em seu processo artístico.

A partir desta breve exposição, podemos concluir também que a obra da artista tangencia nossa tradição de maneira não simplista ou escapista. Não busca apenas situar o debate tradição/ contemporaneidade através de citações históricas. Utiliza, pelo contrário, criticamente e produtivamente aspectos históricos da nossa arte. É uma obra que leva adiante pressupostos da poesia concreta em conjunto com a questão relacional proposta pelo Neoconcretismo carioca e o espaço que abriu para a expressão, por exemplo. Coloca em cena a discussão de nossas matrizes construtivas e as relações da história local de nossa arte com a história da arte internacional, através das Referências às vanguardas históricas do início do século XX, a arte *pop*, conceitual e performática dos anos 1960/70 – características da geração que surgiu em meados dos anos 1970 no Brasil. Da mesma maneira, esta reflexão coloca em discussão a condição de abertura da arte contemporânea e sua possibilidade de vincular-se de forma crítica aos diversos momentos de nossa cultura, assim como às questões artísticas e contextos de produção diferenciados presentes no campo cultural.



Homenagem a George Segal
Lenora de Barros
Fotografia
1990



Poema
Lenora de Barros
Fotografia
1980



Tato do olho
Lenora de Barros
Still de vídeo
2005