

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**..*umas*, de Lenora de Barros:**

**TRÂNSITOS ENTRE COLUNA DE JORNAL, PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA E  
ARQUIVO**

EDUARDO DE SOUZA XAVIER

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientação: Profa. Dra. Blanca Luz Brites

PORTO ALEGRE

2012

---

Profa. Dra. Blanca Luz Brites

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Ana Albani de Carvalho (UFRGS)

---

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

---

Prof. Dr. Caleb Farias Alves (UFRGS)

**Porto Alegre**

**2012**

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa de pesquisa e ao PPGAV-UFRGS, pela viabilização deste trabalho.

À profa. Blanca Brites, pela orientação atenta, interesse na pesquisa e bom humor sempre. Agradeço também pelo estímulo ao longo destes dois anos, pela compreensão de minhas limitações e por me dar segurança para concretizar esta pesquisa da melhor maneira possível.

Ao prof. Alexandre Santos, pelas contribuições na banca de qualificação, na disciplina sobre o campo da fotografia e desde a graduação.

À profa. Ana Carvalho, por ter aceito o convite para participar da banca de defesa de mestrado e pelas colaborações ao longo dos anos.

Ao prof. Caleb Farias Alves, por ter aceito participar da banca final.

À profa. Mônica Zielinsky, pelas contribuições a esta pesquisa na banca de qualificação e, em seu estágio inicial, como orientadora na monografia de conclusão de curso de graduação. Pelo incentivo nos últimos anos que sempre me motivaram a prosseguir nesta área.

À Lenora de Barros, pelas conversas, trocas e pelo material prontamente disponibilizado para este trabalho. Certamente a pesquisa teria tomado outro rumo não fosse o seu interesse e o tempo despendido para auxiliar a concretizá-la. Fico feliz pela oportunidade que tive de ampliar meus conhecimentos no campo artístico através da sua obra e, mais do que isso, pela amizade que ganhei.

Ao Alexandre Dias Ramos e à Nathalie Nogueira, pela amizade e parcerias de trabalho.

À FUNARTE, pela concessão de bolsa que permitiu com que fossem publicadas as entrevistas realizadas com Lenora no livro *Coisa em si – conversas com Lenora de Barros*.

Aos colegas da turma 18 do mestrado e a todos os colegas e professores do PPGAV-UFRGS que dividiram comigo esta jornada.

À Cintia, pelo apoio e amizade. À Helena, pelos papos e pouso em São Paulo. À Raquel, pela ajuda na finalização.

Aos alunos das turmas de Museologia da Arte 2012/01, com quem realizei Estágio Docência. A oportunidade de troca e experiência propiciada foi um fechamento importante para o curso de mestrado.

A minha família, em especial a meus pais, Ana Luiza e Renato, por sempre acreditarem no meu potencial, por serem um exemplo para mim e me estimularem a seguir em frente, sendo uma fonte inesgotável de apoio. Também ao Flavio e à Tati, por terem trazido a Julia e a Antonella, novas integrantes da família que iluminam cada vez mais os nossos dias.

Ao Andre, que me acompanhou durante todo o período de realização desta pesquisa, compartilhando este e outros caminhos importantes na minha vida. Por fazer de cada dia um motivo melhor para estarmos juntos, pelo carinho, companheirismo e amor.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar a coluna de jornal denominada *...umas*, assinada pela artista Lenora de Barros no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, entre 1993 e 1996. Nesta coluna foram veiculadas imagens de suas obras e de outros artistas, bem como poemas visuais e experimentações gráficas, extrapolando o caráter informativo do jornalismo impresso. A pesquisa se deu através da análise de edições de *...umas*, mantidas por Lenora de Barros como arquivo em seu ateliê, e de outras obras suas. A artista retomou diversas proposições publicadas em *...umas* em seu processo de criação atual, desdobrando assim a coluna *...umas* em novas obras. Desta forma, são abordados os deslocamentos entre a coluna de jornal e outros espaços legitimados do sistema das artes. A coluna *...umas* é considerada neste estudo sob três principais aspectos: como coluna de jornal, como proposição artística e como arquivo. Evidencia-se, nesta análise, que a mesma traz uma concepção singular de apresentação da arte, pois inseriu-se em um veículo de comunicação e não em uma instituição museológica.

Palavras-chave: Lenora de Barros; coluna de jornal *...umas*; arquivo; deslocamento; desdobramento.

## ABSTRACT

This study's goal is to analyze the newspaper column titled *...umas*, by the artist Lenora de Barros, published in the *Jornal da Tarde*, from São Paulo, between 1993 and 1996. In this column were published images of works by Lenora de Barros' and of other artists, as well as visual poems and graphic experiments, extrapolating the informative features of the newspaper media. This research occurred through the analysis of works by Lenora de Barros and of different editions of *...umas*, kept as an archive in the artist's studio. Taking into account that de Barros has resumed several propositions originally published in *...umas* in her current creative process, unfolding this column into new works, the displacements between newspaper column and other legitimized spaces in the art system are discussed in this study. Therefore, *...umas* is considered under three main features: as a newspaper column, as an artistic proposition and as an archive. This analysis points to the fact that *...umas* has a particular conception of the artwork's appearance, for it was inserted in a communication vehicle and not in a museum institution.

Key words: Lenora de Barros; *...umas* newspaper column; archive; displacement; unfolding.

## LISTA DE IMAGENS

1. Lenora de Barros. *Qualquer diferença é mera semelhança*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde* s/d, p. 24.
2. Lenora de Barros. *Som mínimo*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 25.
3. Lenora de Barros. *Texto textura para Anette Messenger*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 25.
4. Lenora de Barros. *Manifesto*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 15 ago 1995, p. 26.
5. Lenora de Barros. *Des-encontros*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 27 jan 1996, p. 27.
6. Lenora de Barros. *Certas páginas*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 29 abr 1995, p. 28.
7. Lenora de Barros. *Boca a boca*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 5 ago 1995, p. 29.
8. Lenora de Barros. *After dark*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 21 out 1995, p. 30.
9. Lenora de Barros. *Ácida cidade*. Instalação sonora. *Arte Cidade: A cidade e seus fluxos*. Vale do Anhangabaú – Edifício Guanabara. São Paulo. 1994, p. 34.
10. Geraldo de Barros. *Visão simultânea: fotoforma*. Fotografia. 1950, p. 35.
11. Geraldo de Barros. *Fotoforma*. Fotografia (múltiplas exposições sobre negativo). 1949, p. 35.
12. Geraldo de Barros. *Auto-retrato*. 1949, p. 37.
13. Geraldo de Barros. *Marginal, marginal....* 1949, p. 37.
14. Lenora de Barros. *Nem me mostre*. Performance fotográfica. 50 x 67 cm. 2005, p. 37.
15. Lenora de Barros. *Em forma de família*. Fotomontagem/objeto. 1995, p. 37.
16. Lenora de Barros. Capa do livro *Onde se vê*. (BARROS, 1983), p. 38.
17. Lenora de Barros. Edições da coluna ...umas e performance sonora. Exposição *Aire de Lyon*. Fundación Proa, Argentina. 2012, p. 40.
18. Capa da revista *Qorpo Estranho*, n. 2, 1976, p. 42.
19. Capa da revista *Navilouca*. 1974, p. 43.

20. Capa da revista *Poesia em Greve*. Projeto gráfico de Júlio Plaza. 1975, p. 44.
21. Capa da revista *Noigandres* n. 5, 1962, p. 46.
22. Capa da revista *Invenção*, n. 3, 1963, p. 46.
23. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Foto-performance. Primeira versão publicada na revista *Poesia em Greve*. 1975, p. 48.
24. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. *Stills* do vídeo (1'04). Direção Walter Silveira, som Cid Campos. 1984, p. 49.
25. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Fotografia. Foto: Ruy Teixeira. 1990, p. 49.
26. Lenora de Barros. Imagens feitas com o *software Style on video* em cabeleireiro de São Paulo. 1994, p. 51.
27. Lenora de Barros. *Formas capilares*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 1994, p. 52.
28. Lenora de Barros. Contracapa do *Caderno Mais!, Folha de São Paulo*. Set 2001, p. 54.
29. Lenora de Barros. Vista da exposição *Procuro-me* no Centro Cultural Sergio Porto (mural com cartazes lambe-lambe). Rio de Janeiro. 2002, p. 54.
30. Lenora de Barros. *Stills* do vídeo realizado para e exposição *Procuro-me* no Centro Cultural Sergio Porto. Rio de Janeiro. 2002. Vídeo realizado com Gustavo Machado e Cid Campos, p. 55.
31. Lenora de Barros. *Procuro-me*. Centro Cultural Maria Antonia. São Paulo, 2002, p. 56.
32. Lenora de Barros. Artista recuperando os cartazes pichados. *Procuro-me*. Centro Cultural Maria Antonia. São Paulo. 2002, p. 57.
33. Lenora de Barros. *Procura-se*. Exposição *Retalhação*. Centro Cultural Maria Antonia. 2007, p. 57.
34. Capa do *Jornal da Tarde*. 26 abr 1984, p. 59.
35. Capa do *Jornal da Tarde*. 9 dez 1994, p. 60.
36. Capa do *Jornal do Brasil*. 1º nov 1960, p. 61.
37. Capa do *Jornal do Brasil*. 8 jun 1960, p. 61.
38. Lenora de Barros. *Primeira visão*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 24 jul 1993, p. 63.
39. Lenora de Barros. *Colunave*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 11 dez 1993, p. 64.

40. Lenora de Barros. *Cindir Sherman*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 01 jul 1995, p. 66.
41. Lenora de Barros. *Mim quer sair de si*. Publicado na revista *Big Magazine*, n. 31, 2000, p. 67.
42. Lenora de Barros. *Amnésia*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 68.
43. Yoko Ono. *Cloud Piece*. Publicado no livro *Grapefruit*, de Yoko Ono. 1964, p. 71.
44. Grupo Hi Red Center. *Street cleaning event. Performance*. Fotografia de George Maciunas. 1966, p. 72.
45. Lenora de Barros. *Corte e costura*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 74.
46. Lenora de Barros. *Favor tocar*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 15 out 1994, p. 75.
47. Lenora de Barros. *Display* com edições da coluna ...umas e, ao fundo, o vídeo *Tempinhos* (2008). Na mesma sala, obras do artista Pierre Bismuth. *11ª Bienal de Lyon*. 2011. Musée d'art contemporain de Lyon, p. 86.
48. Revista *Idílio*, n. 25, 1949. Fotomontagem de Grete Stern na coluna *El psicoanalysis le ayudara*, p. 88.
49. Revista *Idílio*, n. 50, 1949. Fotomontagem de Grete Stern na coluna *El psicoanalysis le ayudara*, p. 88.
50. Dan Graham. *Homes for America*. Publicado na revista *Arts Magazine*. 1966, p. 89.
51. Antonio Manuel. *Dura assassina*. Matriz para impressão de jornal. 1968, p. 90.
52. Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*. 1970, p. 91.
53. Lenora de Barros. *My girlie show*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 95.
54. Richard Hamilton. *O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* Colagem. 1956, p. 96.
55. Lenora de Barros. *Corpos dupla face*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 103.

56. Lenora de Barros. *Mato, logo existo*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 103.
57. Lenora de Barros. *Testemunhas oculares*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 104.
58. Lenora de Barros. *Incorporações*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista *Jornal da Tarde*, 9 abr 1994, p. 105.
59. Aby Warburg. *Painel 45 do Atlas Mnemosyne*. Fotografia de 1929, p. 110.
60. Hanna Höch. Páginas de um de seus álbuns de recortes. 1933, p. 111.
61. Gerard Richter. Painel do *Atlas*. 1962, p. 111
62. Jonathas de Andrade. *Educação para adultos*. Políptico (34 x 46 cm). 29ª *Bienal de São Paulo*. 2010, p. 115.
63. Rosângela Rennó. Série *Vulgo*. Impressões fotográficas de 166 x 120 cm. 1998, p. 115.
64. Ateliê de Paulo Bruscky em Recife (Fonte: BRITTO, 2011), p. 116.
65. Nervo Óptico n. 7 – publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais” (out. 1977). Vera Chaves Barcellos, *A respeito do sorriso – keep smiling*, p. 118.
66. Vera Chaves Barcellos. *Keep smiling*. Fotografia. 1977-1978. Obra apresentada na exposição *O grão da imagem* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2007), p. 118.
67. Lenora de Barros. *De olho na mão*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 26 ago 1995, p. 122.
68. Lenora de Barros. *No limite*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 13 ago 1994, p. 124.
69. Lenora de Barros. *Poema*. Foto-performance. Primeira versão publicada na revista *Poesia Zero à esquerda*. 1979-80, p. 129.
70. Lenora de Barros. *ISSOÉOSSODISSO*. Centro Cultural Oi Futuro. 2010, p. 130.
71. Lenora de Barros. *ISSOÉOSSODISSO*. Centro Cultural Oi Futuro. 2010, p. 131.
72. Lenora de Barros. *De fora por dentro*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 18 mar 1995, p. 132.

73. Lenora de Barros. Páginas de cadernos de anotações. Material da artista. 2005, p. 133.
74. Lenora de Barros. *Espelhar-se*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 139.
75. Lenora de Barros. *Mim quer sair de si* (com anotações da artista). Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 141.
76. Lenora de Barros. *Mim quer sair de si*. Dimensões variáveis, 1993. Também publicado na *Big Magazine*, n. 31, 2000, p. 141.
77. Lenora de Barros. *Certas cadeiras*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 29 abr 1995, p. 142.
78. Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*. 1965, p. 142.
79. Andy Warhol. *Cadeira elétrica*. 1965, p. 142.
80. Lenora de Barros. *De olho na mão*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 26 ago 1995, p. 143.
81. Lenora de Barros. *Tato do olho*. Stills do vídeo (1'00). *5ª Bienal do Mercosul*. 2005, p. 143.
82. Lenora de Barros. *Qualquer diferença é mera semelhança* Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 144.
83. Lenora de Barros. *Ready-mermade para Roy*. 100 x 171 cm. 2007, p. 144.
84. Roy Lichtenstein. *Blonde waiting*. Óleo e magna sobre tela. 1964, p. 144.
85. Lenora de Barros. *Outras mãos*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 24 jun 1995, p. 145.
86. Lenora de Barros. *Contra mão*. Fotografia. 60 x 80cm. S/d, p. 145.
87. Lenora de Barros. *Deslimites do corpo*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 17 dez 1994, p. 146.
88. Lenora de Barros. *Só por est-tar*. Galeria Millan. 2009, p. 146.
89. Lenora de Barros. *Formas capilares*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 1994, p. 147.
90. Lenora de Barros. *Procuro-me*. Cartazes. 23,5 x 28,5 cm. 2001-2003, p. 147.
91. Lenora de Barros. *Procuro-me*. Mural com cartazes. Centro Cultural Sergio Porto, Rio de Janeiro. 2002, p. 147.
92. Lenora de Barros. *Viva o Peter Pão!* Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 148.
93. Lenora de Barros. *Xô dor*. Fotografia. 2000, p. 148.

94. Lenora de Barros. *Sem*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 12 ago 1995, p. 149.
95. Lenora de Barros. *Há de haver nada a ver*. Registro fotográfico. 1994, p. 149.
96. Lenora de Barros. *Sem comentário*. Vídeo. 2005, p. 149.
97. Lenora de Barros. *Isto é carnaval (ping-poem)*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d, p. 150.
98. Lenora de Barros. *I'm a player*. Exposição O que há de novo, de novo, pussyquete? Galeria Millan, São Paulo. 2001, p. 150.
99. Lenora de Barros. *Novo, de novo?* Exposição O que há de novo, de novo, pussyquete? Galeria Millan, São Paulo. 2001, p. 150.

## SUMÁRIO

	Páginas
<b>RESUMO</b> .....	<b>5</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>6</b>
<b>LISTA DE IMAGENS</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO I – QUALQUER COINCIDÊNCIA É PROPOSITAL</b> .....	<b>31</b>
1.1. Aspectos da produção artística de Lenora de Barros .....	32
1.2. As revistas experimentais da década de 1970 .....	41
1.3. A atuação da artista no <i>Jornal da Tarde</i> .....	58
<b>CAPÍTULO II – QUALQUER COINCIDÊNCIA É MERA DIFERENÇA</b> .....	<b>69</b>
2.1. ...umas como proposição artística .....	70
2.2. ...umas e os anos 1990 .....	77
2.3. Outros espaços .....	87
<b>CAPÍTULO III – QUALQUER DIFERENÇA É MERA SEMELHANÇA</b> .....	<b>106</b>
3.1. Arte e arquivo .....	107
3.2. ...umas e a fotografia .....	120
3.3. Deslocamentos / desdobramentos .....	141
<b>ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>157</b>
<b>APÊNDICE – Biografia/Currículo artístico resumido de Lenora de Barros</b> .....	<b>163</b>

## ..introdução

Este estudo tem como objetivo analisar a coluna de jornal denominada *...umas*, assinada por Lenora de Barros no *Jornal da Tarde (JT)*, ligado ao Grupo Estado, entre 1993 e 1996. *...umas* foi a coluna experimental na qual a artista articulava imagens e textos oriundos de variadas situações, como da mídia, do cinema, das histórias em quadrinhos, do universo das artes visuais, da poesia e do próprio fotojornalismo e onde também veiculava suas *performances*, poemas visuais, escritos e outras proposições. É interessante que neste jornal, dedicado a noticiar e transmitir informação, Lenora de Barros tenha estabelecido um espaço de criação e experimentação intimamente ligado às questões desenvolvidas em sua trajetória artística, publicando ali suas obras de forma integral ou em fragmentos, junto com comentários e imagens de obras de outros artistas.

Publicada semanalmente aos sábados, *...umas* ocupava parte de uma página do suplemento cultural e de entretenimento do *JT*. A coluna era publicada sempre no canto esquerdo da página do jornal, medindo 51,5 x 10,5 cm, sendo que sua altura era equivalente à da própria página do jornal, enquanto que sua largura ocupava cerca de 1/3 da página. Neste espaço, Lenora de Barros apresentava também comentários sobre a história da arte, misturando senso crítico e ironia ao abordar a obra de artistas contemporâneos de importância no cenário nacional e internacional. Em função de seu caráter experimental, pode-se considerar que *...umas* estava distanciada da habitual crônica escrita nos jornais, pois nela a artista desenvolvia a criação em um espaço gráfico livre, que articulava imagens, textos, palavras e poesias, unidas por um tema distinto a cada semana.

*...umas* estabelece uma relação intensa com outras obras de Lenora de Barros, demonstrando o quanto esta experiência, ligada inicialmente a um meio de comunicação, foi incorporada na sua trajetória. Muitas das proposições apresentadas na coluna foram desdobradas em obras, apresentadas em espaços expositivos de artes visuais depois da publicação de *...umas*. São estes deslocamentos entre os espaços nos quais a artista apresentou suas proposições que motivaram a realização deste estudo.

Diante da natureza múltipla do objeto de estudo, considerou-se que não seria possível definir a coluna *...umas* apenas sob uma única perspectiva e optou-se por abordá-la sob três principais aspectos: como coluna de jornal, como proposição artística e como arquivo. Tendo em conta que tratou-se de atividade profissional de uma artista em um meio de comunicação, *...umas* é considerada como coluna de jornal na trajetória de Lenora de Barros. Desta forma, observa-se que *...umas* não se encaixa na tradicional coluna escrita por artistas e intelectuais na imprensa, geralmente apegadas a acontecimentos específicos do campo cultural ou a debates e informações que circulam na mídia. A coluna *...umas* é construída por imagens e textos que evocam sentidos subjetivos e não fatos objetivos, desvinculando-se dos temas da atualidade presentes nas páginas do jornal no qual era veiculada. Nesse sentido, o caráter factual que se observa na crônica escrita e na maioria das colunas no jornalismo impresso é deixado de lado em *...umas*.

Tendo em vista o caráter experimental e as problemáticas apresentadas pela artista em *...umas*, seja na forma de texto ou imagem, a coluna é considerada como uma proposição artística em si mesma. Nesse sentido, *...umas* traz questionamentos pertinentes para o debate artístico contemporâneo, tais como, quais seriam espaços legitimados para a arte e os possíveis modos de espacialização da experiência artística no sistema das artes dos últimos decênios. As imagens e textos veiculados nesta coluna de jornal abrem brechas, dentro da estruturação do campo artístico, para que sejam pensadas novas formas de inserção da arte que não apenas as reconhecidas oficialmente, já que o *JT* não era um espaço legitimado para a arte. Nesta perspectiva, Lenora de Barros demonstra um posicionamento sobre a arte, pois considera o espaço do jornal como uma possibilidade de experimentação artística e como meio de circulação para o trabalho de arte. Corroborando esta idéia de que a coluna extrapolava o âmbito jornalístico, a artista relata que “[...] ali era o meu espaço de experimentação, era a minha galeria, o meu ateliê, meu ambiente de criação.” (BARROS apud XAVIER, 2011, p. 38)

Após a publicação no *JT*, as edições de *...umas* foram armazenadas por Lenora de Barros em seu ateliê e, neste sentido, funcionam como um arquivo. Mesmo antes de compor este acervo, os processos de acumulação, reordenação e rememoração já estavam presentes no próprio processo de como *...umas* foi concebida pela artista, ligando a coluna ao conceito de arquivo presente em abordagens teóricas da arte contemporânea. Sob este aspecto, o uso do arquivo

possui um significado privado, referente à maneira como a artista utiliza as edições de *...umas* em seu processo de criação atual e aos procedimentos formais com os quais realizou a coluna. Por outro lado, ao ter edições de *...umas* incorporadas em exposições de artes visuais, como obra exposta e inserida em instituições museológicas<sup>1</sup>, *...umas* passa a ter um caráter público, servindo também como fonte para pesquisadores de arte e curadores.

Com o intuito de enfatizar este trânsito entre coluna de jornal, proposição artística e arquivo que é característico de *...umas*, serão utilizados ao longo deste estudo os termos deslocamento e desdobramento. Estes conceitos foram trazidos a partir do embate com diversas edições de *...umas* e com obras de Lenora de Barros. O termo deslocamento sublinha principalmente os trânsitos entre as funções desempenhadas pela coluna *...umas*. Também representa a situação de uma imagem que é publicada em *...umas* e depois reapresentada em uma obra de Lenora de Barros, migrando de uma situação para outra – da página de jornal para uma instituição museológica, por exemplo. Esta operação pode ter inúmeros sentidos, entre eles o que indica uma atualização técnica da obra, a retomada de algo já feito no passado, através da busca em seu arquivo pessoal, a noção da própria obra como um desenvolvimento de proposições anteriores ou a recuperação de aspectos autobiográficos de sua trajetória – já que ao refazer uma proposição, a artista reconstrói também parte de seu percurso, remontando uma situação já vivenciada.

O desdobramento emerge quando as mesmas proposições são desenvolvidas pela artista em distintos suportes – como vídeo, fotografia, *performance* sonora ou instalação. Este desdobrar ocorre, portanto, no tempo, na medida em que projeta certas questões do passado para o presente, como é o caso de proposições publicadas na coluna *...umas* que servirão como potencial para a criação de novas proposições.

Estas percepções materializadas nos termos desdobramento e deslocamento sugerem que a obra da artista compõe uma temporalidade descontínua. Ou seja, um trabalho geralmente remete a outro, da mesma forma que uma imagem publicada na

---

<sup>1</sup> Compreende-se a noção de instituições museológicas de acordo com a pesquisadora Maria Amélia Bulhões, que as considera como “[...] o lugar oficial da *Arte*. Tudo o que é produzido como arte, comentado como arte e vendido como arte, em algum momento passa por um museu ou grande exposição.” (BULHÕES, 2000, p. 40). É importante destacar que tal noção, na prática, engloba “[...] todo tipo de instância de exposição de obras de arte, tais como museus, Bienais e outras grandes mostras dedicadas basicamente à função de difusão.” (*Idem*, p. 48).

coluna de jornal posteriormente torna-se obra e que um poema visual do início de sua trajetória seja refeito e apresentado em uma instituição museológica.

A partir desta posição instável de *...umas*, colocou-se como problemática de pesquisa a questão das modalidades de apresentação da arte, ou seja, as distintas maneiras como se materializam as propostas artísticas, bem como os espaços nos quais estão inseridas. Considera-se que uma proposição impressa na página de um jornal – ao lado de notícias, anúncios comerciais e dirigido a um público amplo de leitores – distingue-se de uma mesma proposição quando apresentada em um espaço legitimado pelo sistema das artes. A relação com o público, a forma, o suporte e o valor comercial, por exemplo, modificam-se completamente conforme este espaço de apresentação. Não se pode desconsiderar o papel desempenhado pelo espaço de exposição de artes visuais como condição de legitimação para a obra de arte, já que ele tende a afastar dela tudo o que possa interferir em sua apreciação. Este desejo de isolar a obra do mundo exterior, herdado das convenções modernas que moldaram o tradicional cubo branco<sup>2</sup> das galerias de arte, muitas vezes faz com que o que esteja fora da galeria não seja percebido como arte, excluindo outras formas que propiciam a experiência artística.

Assim, a questão inicial que se apresentou para esta pesquisa foi investigar o papel desempenhado por *...umas* na trajetória artística de Lenora de Barros. Em um segundo momento, a partir da análise das edições da coluna arquivadas pela artista, compreendeu-se a importância de *...umas* como proposição artística em si mesma, ampliando a abordagem inicial. Outro fator levado em conta foi que a coluna não seria apenas indicadora da origem de obras de Lenora de Barros, uma vez que nela foram publicadas inclusive proposições anteriores a 1993. Tal compreensão permite discutir os desdobramentos e relações entre as propostas da artista ao longo do tempo, bem como o espaço no qual se inserem. Nesta perspectiva, a questão que se colocou para esta pesquisa foi: não seria a coluna *...umas* uma possibilidade singular de apresentação da arte?

Esta pesquisa é uma continuidade da monografia de conclusão de curso do autor, que analisou a relação da obra de Lenora de Barros com a poesia concreta brasileira da década de 1950 (XAVIER, 2009). A monografia discutiu, a partir de obras de Lenora de Barros, as confluências entre artes visuais e poesia e apontou

---

<sup>2</sup> A ideia de cubo branco como espaço idealizado para arte é desenvolvida por Brian O'Doherty em seu livro *No interior do cubo branco* (O'DOHERTY, 2002).

para o fato de que a produção da artista situa-se entre distintas categorias do campo cultural, fazendo pontes com um momento histórico da arte brasileira na mesma medida em que apresenta problemáticas atuais no campo artístico.

Para o presente estudo foram realizadas visitas ao ateliê de Lenora de Barros e efetuadas entrevistas, que embasaram, em parte, as análises das obras e das edições da coluna *...umas*. Ainda em relação à pesquisa de campo, foi feito um levantamento de acervos públicos das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, para que se pudesse ter acesso completo ao *JT* no período em que a coluna *...umas* foi publicada. No entanto, em nenhum dos arquivos consultados, foi possível encontrar edições do *JT* entre os anos de 1993 e 1996. O arquivo do Grupo Estado, único que possui as edições do *JT* necessárias a este estudo, encontrava-se temporariamente fechado para consulta ao público, em função da digitalização de seu acervo. Em São Paulo, os arquivos buscados foram o Arquivo do Grupo Estado, o Arquivo Público do Estado de São Paulo, o Arquivo do Centro Cultural Vergueiro, o Arquivo do Governo de São Paulo, a Biblioteca Mario de Andrade e o arquivo da Câmara Municipal. No Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em Porto Alegre, o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Frente a esta limitação de ordem prática, optou-se por trabalhar com o material que faz parte do arquivo pessoal de Lenora de Barros, no qual a artista mantém grande parte das edições de *...umas* publicadas no *JT*. Em sua maioria, as colunas guardadas pela artista foram recortadas da página do jornal, sem uma ordenação sistematizada ou preocupação catalográfica, muitas delas sem a data de publicação ou com anotações. Neste sentido, não foi possível realizar um estudo com o intuito de catalogação ou com um sentido cronológico.

Como critério de análise, então, buscou-se estabelecer relações entre as edições da coluna *...umas* que estavam disponíveis no arquivo de Lenora de Barros com outras obras de sua autoria. Tal opção traz a vantagem de poder trabalhar diretamente com o material que a artista utiliza em seu processo de criação, pois encontra-se totalmente inserido no cotidiano de seu fazer artístico.

Estima-se que, com os três anos em que *...umas* foi publicada, existam cerca de 156 edições. Dado este expressivo número e tendo em conta que não foi possível acessá-las em sua totalidade, como já indicado, este estudo limitou-se ao número de 33 edições de *...umas*. Estas foram as edições as quais se teve acesso

durante a realização da presente pesquisa. Com estas dificuldades de acesso, a documentação fotográfica das edições de *...umas* foi também prejudicada, tendo em conta que não foi possível encontrá-las em acervos públicos para tal finalidade.

Neste estudo, não esteve presente o interesse em fazer uma análise iconográfica sobre cada coluna individualmente, mas de considerá-las de forma relacional com outras obras e proposições da artista. Elegeram-se, dentre as edições de *...umas* as quais se teve acesso, aquelas nas quais os deslocamentos entre coluna de jornal e obra ficassem mais evidentes. Assim, as obras de Lenora de Barros discutidas neste estudo foram escolhidas em função de sua ligação com *...umas*, bem como da disponibilidade do material para a pesquisa.

De forma a corroborar idéias apresentadas e ampliar as discussões, ao longo do estudo foram utilizados depoimentos da artista oriundos de entrevistas, as quais foram reunidas e publicadas pelo autor em livro<sup>3</sup>. A realização das entrevistas baseou-se no campo da história oral – a partir das ideias da historiadora Verena Alberti (ALBERTI, 2004) –, que oferece métodos de realização do roteiro, transcrição, tratamento e edição das entrevistas. Para esta dissertação, as entrevistas com Lenora de Barros foram elaboradas pensando no cruzamento entre sua trajetória, questões apresentadas em suas obras e o contexto atual da arte. A partir das entrevistas, surgiram questões que confirmaram hipóteses iniciais da pesquisa, sobre o caráter intencionalmente artístico da coluna *...umas* no contexto do jornal, bem como sobre a ligação da mesma com outras obras da artista.

O Capítulo I busca mostrar o quanto a trajetória profissional de Lenora de Barros dialogou com questões ligadas ao *design* gráfico. A artista também fez parte de uma geração que publicou revistas de poesia visual de circulação alternativa na década de 1970. Com o aporte do pesquisador Omar Khouri (KHOURI, 2003; 2006), tais revistas são pensadas como um modo de distribuição da arte frente ao contexto de ditadura militar vivido pelo país naquele período. Apresenta-se também um breve histórico do *JT*, com o aporte de autores do campo da comunicação como José Ferreira Junior (FERREIRA JUNIOR, 2003) e Cremilda Medina (MEDINA, 1988), destacando o experimentalismo gráfico que marcou o seu surgimento e a atuação da artista neste jornal.

---

<sup>3</sup> O projeto foi contemplado no edital *Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais* 2010. Cf. XAVIER, 2011.

No capítulo II discute-se o valor de *...umas* enquanto proposição artística. Este termo é pensado a partir de ideias da artista e pesquisadora Regina Melim (MELIM, 2006), junto com exemplos de artistas do cenário nacional, como Lygia Clark (CLARK, 1968), e internacional, como o grupo Fluxus. Utiliza-se o termo proposição em lugar de obra de arte, compreendendo que este apresenta uma maior amplitude conceitual – que será discutida em relação às vertentes da Arte Conceitual –, enquanto que “obra de arte” encontra-se atrelado a categorias mais tradicionais, tais como pintura ou escultura. Considera-se, nesta perspectiva, que a coluna extrapola o contexto informativo do jornal no qual foi publicada e vincula-se com estratégias artísticas dos anos 1960/70 que criticavam a inserção da arte nas instituições museológicas, bem como a unicidade e a materialidade da obra. Propõe-se que o valor de *...umas* esteja muito mais próximo ao da proposição artística, tal como as legitimadas pelo sistema das artes, do que da crônica ou coluna típicas do jornalismo.

Algumas questões do campo da arte dos anos 1990, período no qual *...umas* foi publicada, são analisadas, de forma a mostrar a coluna como uma proposição artística nesta conjuntura. Objetiva-se discutir o quanto *...umas* alinou-se com esta década, na qual ocorreu simultaneamente uma expansão do mercado de arte e um aumento significativo de estratégias alternativas de circulação da arte. Mesmo que *...umas* não tivesse como objetivo inicial criticar as instituições museológicas e a política de legitimação da arte neste sistema, esta pode ser abordada sob tal enfoque, pois tratava-se de uma opção da artista em não inserir as proposições apresentadas em *...umas* em outros espaços do campo artístico naquele momento.

Autores como o crítico britânico Henry Meyric Hughes (HUGUES, 2006) e o historiador da arte alemão Hans Belting (BELTING, 2009) oferecem suportes para pensar a arte no contexto do mundo globalizado que se fazia notar nos anos 1990. Já os autores brasileiros Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (ANJOS, FARIAS, 2007) fornecem dados objetivos a respeito de estratégias artísticas significativas do período, com exemplos que ilustram a ampliação do campo artístico no país.

Sugere-se uma interligação de *...umas* com os procedimentos da colagem oriundos das vanguardas históricas, a partir das discussões propiciadas pela crítica americana Rosalind Krauss (KRAUSS, 1986), sobre a inserção de objetos do mundo real nas obras e sobre os elementos da comunicação de massas na *Pop Art*, com o aporte da pesquisadora brasileira Annateresa Fabris (FABRIS, 2008).

Através das ideias do sociólogo Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1996; 2002; 2008), discute-se a valoração da obra de arte e as relações sociais que estabelecem os critérios de legitimidade da mesma, bem como os limites do campo artístico. Não se trata de realizar uma abordagem propriamente vinculada à sociologia da arte, mas de utilizar conceitos deste campo como objeto de discussão para a questão de pesquisa. Nesta perspectiva, considera-se como fatores cruciais para que a coluna *...umas* possa ser analisada como proposição artística o fato de que sua autoria é de uma artista reconhecida pelo campo da arte e que as problematizações nela apresentadas – como a utilização da forma do arquivo, a apropriação de imagens e a inserção da arte em outros meios – relacionam-se com o cenário artístico contemporâneo. Ressalta-se o fato de que Lenora de Barros, na época da realização de *...umas*, já era reconhecida pelos seus pares, havia participado de grupos de artistas na década de 1970 e de exposições coletivas, além de sua vivência pessoal como filha do artista Geraldo de Barros.

Em sequência, o capítulo III aborda a coluna *...umas* sob o aspecto do arquivo na arte. Tal característica é de fundamental importância para a compreensão da coluna, sobre como foi concebida e posteriormente incorporada em outras obras de Lenora de Barros. O uso do arquivo que é feito pela artista diz respeito ao armazenamento das edições de *...umas*. O procedimento de arquivar remete à memória, indicando um desejo de não esquecer o passado, de reordenar seus fragmentos e compor com ele novos enunciados. As imagens veiculadas na forma do arquivo em *...umas* são relacionadas com processos de rememoração, com o aporte de autores como o crítico Benjamin Buchloh (BUCHLOH, 1999) e da crítica de arte espanhola Anna Maria Guash (GUASH, 2011), que sugerem uma aproximação entre as estratégias artísticas ligadas ao arquivo e os modos como se dão os processos mnemônicos no século XX. Já o conceito de arquivo utilizado nesta pesquisa está vinculado às ideias do filósofo francês Michel Foucault (FOUCAULT, 2005), para quem o arquivo estabelece a ordem do surgimento de enunciados, a partir de um sistema pré-ordenado e que mantém suas relações fragmentárias ou contínuas entre si.

Busca-se discutir o uso da fotografia em *...umas*, ressaltando os procedimentos de apropriação, coleção e reordenação de imagens. Com a fotografia, Lenora de Barros veiculava a obra de outros artistas, documentava suas ações performáticas e apropriava-se de imagens oriundas de distintas situações. A

abordagem documental na fotografia é discutida com autores como Annateresa Fabris (FABRIS, 2008), o artista canadense Jeff Wall (WALL, 2003) e da historiadora da arte norte-americana Liz Kotz (KOTZ, 2005). Distingue-se a fotografia documental da noção de documento de trabalho, proposta pelo pesquisador brasileiro Flávio Gonçalves (GONÇALVES, 2000; 2010).

Por fim, é trazida uma série de imagens de distintas edições da coluna *...umas*. A apresentação destas imagens sem textos descritivos foi proposital, assumindo a forma de um arquivo visual também utilizada em *...umas*. Desta maneira, o leitor tem a possibilidade de estabelecer os vínculos evocados nas imagens, sendo apenas indicados os dados das obras nas legendas. Através do cruzamento entre as discussões teóricas sobre o arquivo na arte e as imagens apresentadas, busca-se evidenciar os constantes deslocamentos de imagens ocorridos entre *...umas* e outras obras de Lenora de Barros.

Os títulos dos capítulos desta dissertação foram pensados a partir de frases de uma das edições de *...umas*, denominada *Qualquer diferença é mera semelhança*, legíveis na imagem a seguir. O capítulo I intitula-se *Qualquer coincidência é proposital* e indica o cruzamento entre os contextos autobiográfico e histórico presente na trajetória de Lenora de Barros. O primeiro se percebe, por exemplo, através das semelhanças com a carreira artística de seu pai, Geraldo de Barros, ou na evocação de determinadas situações vivenciadas pela artista, como a edição das revistas experimentais dos anos 1970. O segundo é evidenciado nos períodos históricos referenciados pela artista, como a poesia concreta e a *Pop Art*. Considera-se que tais momentos são propositalmente referidos pela artista, de modo a enfatizar algumas das relações presentes em sua produção.

O capítulo II, *Qualquer coincidência é mera diferença*, apresenta períodos históricos relacionados com a proposição da coluna. Busca-se aproximar *...umas* de uma série de proposições artísticas que rejeitavam a lógica museal vigente nos anos 1960/70, bem como de estratégias alternativas de circulação da arte dos anos 1990. Tais condições não são pensadas como determinantes para a realização da coluna, mas como pontos de referência na história da arte que ampliam as discussões apresentadas. Aqui as diferenças entre tais contextos são mais evidentes, destacando-se a singularidade de *...umas*, que uniu a atividade profissional no *JT* com a experimental, muito mais próxima da poética de Lenora de Barros.

O capítulo III, *Qualquer diferença é mera semelhança*, busca inserir, de forma mais direta, *...umas* no cenário de proposições que se utilizam da forma do arquivo. Neste caso, as semelhanças são mais claras, pois os procedimentos utilizados tanto na realização da coluna como em sua incorporação em obras da artista são comuns a outros artistas e pensadores ligados à questão do arquivo no cenário artístico contemporâneo.

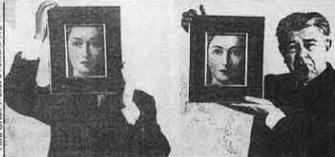
Deste modo, os títulos foram escolhidos por exemplificarem, de forma aberta, questões presentes em obras de Lenora de Barros e na coluna *...umas*. A referida edição de *..umas* evoca, através da reflexão sobre as semelhanças entre imagens oriundas de contextos distintos, as retomadas de temáticas e proposições expressas nos termos deslocamento e desdobramento. Deste modo, indica os trânsitos entre os papéis desempenhados pela coluna *...umas*, alinhando-se à proposta desta pesquisa de não considerá-la apenas como elemento que compõe o processo de criação de outras obras da artista, mas uma proposição artística que integra a sua trajetória como um todo.

2A — JORNAL DA TARDE/SP

LENORA DE BARROS

# ...umas

QUALQUER DIFERENÇA É MERA SEMELHANÇA



René Magritte ao lado de seu quadro "A semelhança", de 1954.

**S**er igual na diferença. Opostos semelhantes. Iguais idênticos. Diferentes diversos. Iguais diferentes. Idênticos diversos. A lembrança de um no outro. O esquecimento de uma coisa na outra. Nuances. Aparências. Traços. Marcas. Tudo é igual. Nada é igual. Pode ser. Pode não ser. Podemos querer que seja. Podemos fazer que seja. Comparar, olhar e ver. Imagens. Enigmas.

QUALQUER COINCIDÊNCIA É MERA DIFERENÇA



No rosto craquelado de Joseph Beuys (à direita), a mesma expressão das olhos da escultura craquelada de Man Ray (à esquerda).

QUALQUER COINCIDÊNCIA É PROPOSITAL



No cena desenhada por Abuzzo e Sachs, para "Girls' Romances" ("Romances de garotas", à esquerda), a jovem que espera o noivo. Lichens/leis, ao levá-la para a tela, finge seus cabelos e transforma o texto em cena muda. Mas a espera continua como imagem e é essencializada no título "Blonde waiting" ("Loira esperando").

Este (não) é Breton

Escrita automática", auto-retrato "ready-made" de André Breton, de 1936 (à esquerda). Abaixo, o poeta fotografado por Man Ray em 1932.



OVÔ-MEMÓRIA HOMEM-ÔVO



Os gêmeos alemães Hans e Gerard Fischer, os mais idênticos da Europa.

É O QUE APARECE



Desenho de Carlos Estevão para "O Cruzeiro", 1956.

Lenora de Barros. *Qualquer diferença é mera semelhança*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.



14 - JORNAL DA TARDE
15 de agosto de 1995

**manifesto**

eu

ser vivo

mortal

protesto

publicamente

contra

o abuso

de poder

do texto

da existência

que testa

minha

sorte

e atesta

minha

morte

## Surpresa em Austin

O GUITARRISTA DEREK O'BRIAN SAIU DA CADIA PARA SE APRESENTAR NO ANTONES

SHOW  
MILTON  
HOMENAGEIA  
TOM JOBIM  
Ananã, no Sesc Itaquera



**AS SENHORAS DE RENATO BORGHÍ**

A peça 'Senhora do Camarim' estreia amanhã

Depois de *Pentecostes*, de Daniela Thomas, em que interpretou um músico, Renato Borghi, 37 anos de teatro no currículo, resolveu radicalizar. Estréia amanhã um novo trabalho, *Senhoras do Camarim*, na Sala Fracalção Cardoso do Teatro Sérgio Cardoso. É, pela primeira vez em sua carreira, vai interpretar um papel feminino. Na verdade, não um, mas dois. Ele faz Charlie Baby, estrela do teatro brasileiro, e sua companheira, Lúcia.

A peça gira ao redor do conflito entre Lúcia, Clara Baby e seu amante, o engenheiro Kiko, vivida por Ariel Borghi, filho de Renato e Ester Góes. A direção é de Elcio Nogueira e Christiane Palazzini.

*Senhoras do Camarim* — De Renato Borghi. Direção: Elcio Nogueira e Christiane Palazzini. Teatro Sérgio Cardoso. R. São Paulo, 153. Tel.: 306.6156. In: 21h, 20h, 20h e 22h, dom, 22h. R\$ 20,00.

Para completar o programa de Domingo, está em cartaz no Sesc Itaquera uma exposição de fotos sobre Tom, empreendida pela esposa Ana Louisa Jobim. São 345 fotografias que mostram o músico em São Paulo, mostrando a vida do compositor desde sua infância até os 67 anos.

Tel.: 306.6156 — Osasco, Rua 200, 100 e Milton Nogueira, Ananã, 136. Grátis. Início: 19h30 (Aberto). Fone: 306.6156.

**COLEMAN**

O cantor de jazz Earl Coleman morreu de ataque cardíaco, quarta-feira em sua casa, em New York, aos 67 anos. Ele gravou com músicos da ponte de Charlie Parker, Sonny Rollins e Shirley Scott.

**Jobim: homenagem**

Antonio Carlos Jobim e Charlie Parker serão homenageados durante o 30º Festival de Jazz de San Sebastian, Espanha, de 21 a 25 deste mês. As duas grandes atrações do evento serão R. B. King e o tecladista Eddie Palmoro.

**GRANT**

Hugh Grant está perdendo a paciência. Ontem, no *Today Show* da NBC, pediu o ingresso que pertence ao parágrafo Elizabeth Hurley: "Podem continuar atrás de mim, mas deixem-me em paz."

**Quincy defende**

Quincy Jones defendeu ontem, no Congresso dos EUA, a extensão da proteção aos direitos autorais pelo prazo de 70 anos: "A Europa ampliou esse prazo; devemos fazer o mesmo para salvaguardar nossa segurança econômica."

### Chegou o novo caderno regional de Ponte Aérea: TOP SEGMENT



O passageiro de avião continua sendo o consumidor mais ativo e influente que existe neste país. Ele está sempre acima das turbulências da economia, voando a negócios ou turismo, comprando produtos e tomando decisões corporativas.

**Ponte Aérea atinge o seu mercado, sem disperso.**

Há 14 anos, a Revista Ponte Aérea fala exclusivamente com esse público. Seus 250 mil exemplares mensais são distribuídos nas salas de embarque de 140 das mais importantes aeroportos brasileiros: Guarulhos, Congonhas e Santos Dumont.

Ponte Aérea embarca em 30 companhias aéreas nacionais, internacionais e regionais, nas mãos dos próprios passageiros. Por isso seus anúncios são mais eficazes que os das revistas de bordo tradicionais, que só circulam em uma única e específica companhia aérea.

**Agora, ainda melhor, você escolhe o alvo.**

A partir de agosto, o Caderno Regional "Top Segment" será incorporado a Ponte Aérea, com matérias de negócios, informática e serviços. Top Segment só circulará no espaço de Ponte Aérea que é distribuído em Congonhas e Santos

Dumont, (100 mil exemplares), cobrindo os vôos com destino aos 6 maiores mercados brasileiros: S. Paulo, Rio - Brasília - Belo Horizonte, Curitiba e Interior de S.P.

**Seletividade ou abrangência? Você decide.**

Se os seus negócios estão concentrados neste região, você pode programar seus anúncios no caderno Top Segment, ganhando no preço e na seletividade.

Se você quer uma abrangência maior, anuncie nos cadernos

**Ponte Aérea** agora, uma revista que vale por duas e que multiplica a eficiência de seus anúncios. Ligue para nós.

(011) 280-0600 ou (021) 262-0000

**PONTE AÉREA**  
**TOP SEGMENT**

Lenora de Barros. *Manifesto*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 15 ago 1995.





BOCA A BOCA



**VER PELA BOCA É FALAR COM O OLHO**  
**VER POR VIA ORAL**

Man Ray (1890-1986) continua a dar quebra-cabeças da maneira mais original. Significa, em bom português, que o artista americano está gostoso de mostrar como fotografa de propósito pessoal que realmente não é. Os quatro filmes que assinou como diretor entre 1923 e 1929 durante sua estada na França são as atrações de Man Ray Cinema, mostra que começa nesta segunda-feira, dia 7.

Em São Paulo, a mostra será dividida em dois ambientes. O Centro Cultural Albert Einstein (nos dias 7 e 27) abrigará fotografias, por abstrato (fotografias impressas em positivo, no lado das repetições que batram), documentários, livros, filmes em VHS e equipamentos cinematográficos e fotografado da época. E o Museu da Imagem e do Som (nos dias 7 e 20) focará nos filmes em 16 mm, o CD-ROM sobre o artista e a exposição de fotografias.

Artista plástico e fotógrafo, Man Ray fez tomar contato com a produção de cinema logo que se mudou para a França, no início dos anos 20. Naquela época, o cinema era uma forma de arte nova e esquecida. Era ideal para os propósitos do dadaísmo e do surrealismo, correntes das quais Ray persistiu altamente.

"Le Retour à la Raison (2)" foi feito na prisão, a pedido de Tristan Tzara, considerado o "marco zero" do movimento Dada, para ser incluído no programa da Semana de Arte Moderna. O filme de três minutos mostra uma série de imagens em negativo de diversos objetos em movimento na tela. A

Larry King, por Michael O'Hall, 1983.

A massa de fumaça desfaz-se boca afora fazendo-se como imagem. Na mira do olho do fotógrafo, agora, a face miragem de um dragão.

**BATOM MUDO**

A boca de Solange, pequena como um grande olho, parece tão muda, tal qual cinema mudo. A boca de Solange, como um coração parado, não pulsa.

**CARA DE BOCA**

Uma Armstrong, por John Demargol, 1968.

A boca de Armstrong é a cara de Armstrong. Iê, impresso, na forma-colo, o som do tempo.

**FEITO ÁGUA**

Definir-se como uma boca-fonte. Jorrar-se em água de dentro de si.

Uma Sade, Bruce Hamilton, 1987.

# O cinema surreal de Ray

NO CENTRO CULTURAL ALBERT EINSTEIN E NO IMS, A PARTIR DE SEGUNDA-FEIRA

Man Ray (1890-1986) continua a dar quebra-cabeças da maneira mais original. Significa, em bom português, que o artista americano está gostoso de mostrar como fotografa de propósito pessoal que realmente não é. Os quatro filmes que assinou como diretor entre 1923 e 1929 durante sua estada na França são as atrações de Man Ray Cinema, mostra que começa nesta segunda-feira, dia 7.

Em São Paulo, a mostra será dividida em dois ambientes. O Centro Cultural Albert Einstein (nos dias 7 e 27) abrigará fotografias, por abstrato (fotografias impressas em positivo, no lado das repetições que batram), documentários, livros, filmes em VHS e equipamentos cinematográficos e fotografado da época. E o Museu da Imagem e do Som (nos dias 7 e 20) focará nos filmes em 16 mm, o CD-ROM sobre o artista e a exposição de fotografias.

Artista plástico e fotógrafo, Man Ray fez tomar contato com a produção de cinema logo que se mudou para a França, no início dos anos 20. Naquela época, o cinema era uma forma de arte nova e esquecida. Era ideal para os propósitos do dadaísmo e do surrealismo, correntes das quais Ray persistiu altamente.

"Le Retour à la Raison (2)" foi feito na prisão, a pedido de Tristan Tzara, considerado o "marco zero" do movimento Dada, para ser incluído no programa da Semana de Arte Moderna. O filme de três minutos mostra uma série de imagens em negativo de diversos objetos em movimento na tela. A



Le Mystère du Château de D'Al, último filme de Man Ray

primeira reação, da crítica e do público, foi negativa, o que é comprovado pela natureza da proposta e da montagem. Mas agradeceu ao diretor e ao promotor do evento, já que a intenção era "pôr à prova a paciência dos espectadores, principal objetivo dos dadaístas".

Financiado pelo americano Arthur Wheeler, Evald Bata (1926) é o mais significativo dos filmes de Ray. Ele faz experiências com as imagens, tentando misturar e arcar com jogos de ilusionismo. É o filme que contém a sequência que o próprio Ray considera a "mais interessante" de sua carreira como cineasta. "Eu estava encarcerado em portobello. Filmeava um re-

de diferentes tentativas "Cada um tinha uma câmera, um espelho de vidro que faz as imagens passarem por trás, produzidas de Man Ray".

A última realização de Man Ray, "Le Mystère du Château de D'Al" (1929), foi uma encenação do Visconde de Nostra. O próprio francês queria algo bem simples: um filme sobre um senegalês se divertindo em sua casa na Colla D'Azur. Paris fugiu do lugar comum. Ray sacorreu os "atrasos" com muita de volta. Não acabou a transformação em algo mais do que um filme caseiro. Apesar disso, de lá acabou em seu próprio no Studio des Ursulines, em outubro de 1928. E Ray chegou a impregnar a sua amiga André Breton, que não o viu.

Man Ray se envolveu em outras produções, não só no cinema, sempre em outras tentativas que não a de diretor. A mais famosa é "For out", de Francis Picabia e Raoul Chaz, em que participo como ator ao lado de seu amigo, o artista plástico Marcel Duchamp. Mesmo quando voltou aos EUA, não se tornou mais ao chamado do cinema. Sua experiência com o cinema havia sido mais do que suficiente, como de sempre deixou claro em suas reflexões. "Quando eu filmava, estava com pressa. Não tinha paciência alguma. Nunca souvi mais do que o dobo de montagem nacional".

Alexandre Ghislanzoni

Man Ray (1890-1986) continua a dar quebra-cabeças da maneira mais original. Significa, em bom português, que o artista americano está gostoso de mostrar como fotografa de propósito pessoal que realmente não é. Os quatro filmes que assinou como diretor entre 1923 e 1929 durante sua estada na França são as atrações de Man Ray Cinema, mostra que começa nesta segunda-feira, dia 7.

## APOIO DA VASP PARA A CULTURA

A companhia aérea vai dar US\$ 1,5 milhão/ano de patrocínio para a emissora

A TV Cultura continuará a receber patrocínio da Vasp. No valor de R\$ 1,5 milhão (ou R\$ 150 mil mensais), como apoio ao conteúdo de sua programação. A companhia aérea é a primeira a fazer parte do projeto patrocinado, que prevê a participação de outras três empresas, ainda em fase de negociações, a deslizar anualmente o mesmo valor a ser pago pela Vasp.

"A sociedade está entendendo que a TV Cultura é uma instituição importante de marketing institucional. E que a programação da TV Cultura corresponde à expectativa de uma boa oferta de serviços que a sociedade está reclamando", afirmou o presidente da Fundação Padre Anchieta, que controla a TV Cultura, Jorge da Cunha Lima.

O Grupo Vasp, administrado pela frase "Vasp apoiando toda a programação da TV Cultura", terá sete inscrições de direitos na área e também terá direitos em programas de rádio: Cultura AM e FM.

"A Vasp ficou com a imagem de uma empresa em crise, mas tudo o que se sabe hoje é que ela



Jorge da Cunha Lima, presidente da Fundação Padre Anchieta

foi privatizada e, ao que tudo indica, está em fase de recuperação, tanto que anunciou lucros em seu último balanço", disse Cunha Lima.

Além da Vasp, outras empresas estão fornecendo apoio cultural para programas específicos da emissora. As duas últimas são a General Motors, que apoia o programa Roda Viva, e o Banco de Boston, apoiando o Jornal da Cultura.

Além dessas, a Cultura recebe apoio cultural da Volkswagen.

recebido de outras novas demonstrações, além das 250 que já foram feitas desde o começo da crise na emissora.

Outro motivo de comemoração na emissora: a audiência consecutiva das quatro horas da estreia do filme de Pasolini, "Anacleto" - série produzida em conjunto pela Rede Globo e TV Educadora do Rio de Janeiro, entre 1977 e 1984 - que a Cultura passou a receber. O programa, que vai ao ar às 18h, conseguiu média de 11 pontos, contra os dez do jornal "Agora", o segundo em audiência no horário. Já o "Canal da Jovem Bahia", no mesmo dia, conseguiu dez pontos, contra os nove de "TV Brasil" de Boris Casoy.

"Essa estratégia de colocar programação infantil nesse horário da família só começou a ser avaliada a Cultura no terceiro lugar na audiência. Mas agora já estamos conseguindo ficar em segundo lugar, o que prova que o público está mudando de opinião e o do adolescente continua um público importante na TV pública", disse Jorge da Cunha Lima.

Regina Rizzo

## PLANET HEMP: RAP ANTICENSURA

O grupo lança hoje no Nias o polêmico CD "Usuário" e mostra três músicas inéditas

O Planet Hemp faz hoje, no Nias, o show de lançamento de um dos discos mais controversos do rock brasileiro de anos - o álbum Usuário (nas lojas há quatro meses). Embalado pelo hit "Legalize Já" o CD chamou a atenção pelas letras favoráveis à desinstitucionalização da maconha.

O disco Legalize Já chegou em duas edições na MTV Video Music Awards, recebeu melhor classificação no Brasil. Mas só recebeu autorização para ir ao ar após as 23h. O motivo está no refrão - "Legalize já, legalize já. Uma coisa natural não pode ser proibida" - e no uso de uma garatinha fingindo uma certa



Planet Hemp: bandeira pelo desinstitucionalização da maconha

"plantinha" no final do vídeo. "Além disso, parte da imprensa também comparou com esta

em uma música, incluiu o refrão de "Legalize Já". Quando foi ao ar, o vídeo havia corrido esta parte.

"Por causa disso, o Planet Hemp escreveu (e vai tocar no Nias) duas músicas sobre censura e colita sobre o movimento rap. "A coincidência não fazemos sobre maconha estas músicas", diz Marcelo. "Mas não estamos insatisfeitos com a censura e fazemos outras canções sobre a arte".

No final do mês, o Planet Hemp abre o show do grupo americano Cypress Hill.

Marcos Filipey

Planet Hemp - live, dia 23h, no Nias (Rua do Povo, 688, tel. 832-0879), segunda, 18, 19h30, terça, 19, 20h30, quarta, 20, 21h30, quinta, 21, 22h30, sexta, 22, 23h30, sábado, 23, 24h30, domingo, 24h30.

**JACKSON**

"History", CD de Michael Jackson, está perto de 12 milhões de cópias vendidas nos EUA. Depois de "Thriller" em 1982, depois de "Bad" em 1987, depois de "A Dangerous Mind" em 1991, depois de "Control" em 1986, depois de "Scream" em 1988, depois de "I Wanna Be Close to You" em 1992, depois de "The Jacksons" em 1992.

**McCartney e Yoko**

Yoko Ono, viúva de John Lennon, e Paul McCartney gravaram com as respectivas famílias a canção "Hollywood Sky is Always Blue" para o filme "The Yoko Ono Project" em 1992. A canção vai ao ar na TV Japonesa de domingo, data do bombardeio.

**ARTE/ESPETÁCULO**

**Papa & pop**

O grupo R.E.M. - "do hit "Losing My Religion" - sofreu um show de 5 dias outubro em New Jersey, por problemas de ordem religiosa. No mesmo dia, o papa João Paulo II vai retornar com esteito vísito. Para evitar qualquer problema é confusão, o R.E.M. toca dia 6.

**Ibrapuera**

As bandas Os Impostores, Os Inocentes e os Mastomias. As bandas fazem show amanhã, a partir das 19h, em frente ao teatro da Ibrapuera. Os Impostores, com uma das atrações do Festival de Rock das Ilhas de São Paulo, que promete trazer centenas de artistas e patrocinadores da cidade.

Lenora de Barros. Boca a boca. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. Jornal da Tarde, 5 ago 1995.

LEONORA DE BARROS

after dark

Lenora de Barros empenha em forças a partir da próxima semana. Sua coluna voltará a esta página dentro de cinco taboões.

## Aposta no cinema político

'TERRA E LIBERDADE', DE KEN LOACH, SOBRE A GUERRA CIVIL ESPANHOLA, SERÁ EXIBIDO HOJE NA CINEMATECA

O diretor inglês Ken Loach merece o título de último working class hero do cinema. Em todos os seus filmes, como *Agenda Secreta* ou *Kelly Hall*, ele sempre tenta provar que o cinema político é singular. Foi assim em uma época marcada por um suposto vazio ideológico. Com *Terra e Liberdade*, seu último filme, que a 10ª Mostra Internacional de Cinema exibe hoje na Cinemateca, Loach consegue conquistar sua voz.

*Terra e Liberdade* é um filme de raiz. Além de aposta no cinema político, Loach aposta por um tema e uma época remotas (a Guerra Civil espanhola, a partir de 1936) e selecionou atores pouco conhecidos. Ainda assim, realizou um filme atual e didático, mas nunca aborrecido, que dispôs os temas favoritos no último Festival de Cannes e depois foi atropelado por outros concorrentes.

Com uma narrativa em flashback próxima ao épico — em

'Terra e Liberdade' narra o episódio que a história de um personagem parece se confundir com a de um país, o mestre de um rapaz de origem árabe chamado Makóné, vítima da brutalidade da polícia numa delegacia de Paris. Foi assim que ele ficou pensando na cidade viscosa do ódio: os jovens pobres que odeiam os policiais que por sua vez odeiam os jovens que insultam os policiais. O que sempre vai acabar numa estúpida brutalidade. Mathieu conta que chegou a ir a uma passante de protesto contra o fato, mas que isso serviu de base para criar a história, que revela uma Paris desconhecida do estrangeiro.

É uma cidade operária de subúrbio com seus problemas habituais, que agenda um dia em estado de alerta. Os jovens do bairro de Murgues passaram a noite fazendo guerra a polícia. Por que? E que um deles, o jovem Abdell Jihab está às portas da morte depois de ter sido espancado por um oficial de polícia enquanto estava sendo interrogado. Mas um caso de violência, mas um diálogo de rus.

Mas este é apenas o ponto de partida para a aventura de um pouco dia quando três amigos do bairro se unem, habitam a polícia e conseguem chegar até Paris, numa sucessão de aventuras variadas e sem conseqüências, muitas vezes por causa da

está o personagem inglês — comunista de origem, mas apaixonado por uma militante espanhola.

Como o cinema político e, antes de tudo, uma profunda defesa. Loach não se nega a adotar um lado, ao lado de dos militantes, retratados como revolucionários idealistas, traidores, pseudo-comunistas. Por um lado, essa escolha realista sua opção pela revolução popular e sua crítica ao autoritarismo, tanto dos fascistas quanto dos stalinistas. Por outro, revela em um certo simplismo, derivado de sua abordagem excessiva à causa operária.

Mas, para um filme que aponta sondas ao cinema engajado nos anos 90, esse é um defeito menor.

**Ricardo Celli**  
 Texto de Ricardo Celli e Frederico, 1993, de Ken Loach, com Ken Hart, Hugo, de 108, no *Cinemateca (Rua Frederico Coimbras, 305, tel. 081-6342)*, com legendas em português.

## À SOMBRA DA CIDADE-LUZ

'O Ódio', de Mathieu Kassovitz, mostra uma Paris desconhecida do estrangeiro

Vencedor do prêmio de direção do último festival de Cannes, *O Ódio* é a confirmação do talento de um realizador muito jovem, também ator. Mathieu Kassovitz, de quem a Mostra já mostrou no ano passado o primeiro longa, *Mission: Capô au Latit* (a strit) daquele filme faz inclusive uma pontinha numa cena de festa. Com apenas 28 anos, ele demonstra total domínio técnico neste filme tenso, atual, somem e moderno — adjectivos raramente usados para descrever filmes franceses.

*O Ódio* é diferente na narrativa vibrante, já meio MTV, sabendo usar a tela grande, os atores amadores e principalmente abordar um te-

ma atual e polêmica. Segundo o diretor, ele se impressionou com um fato real, a morte de um rapaz de origem árabe chamado Makóné, vítima da brutalidade da polícia numa delegacia de Paris. Foi assim que ele ficou pensando na cidade viscosa do ódio: os jovens pobres que odeiam os policiais que por sua vez odeiam os jovens que insultam os policiais. O que sempre vai acabar numa estúpida brutalidade. Mathieu conta que chegou a ir a uma passante de protesto contra o fato, mas que isso serviu de base para criar a história, que revela uma Paris desconhecida do estrangeiro.

É uma cidade operária de subúrbio com seus problemas habituais, que agenda um dia em estado de alerta. Os jovens do bairro de Murgues passaram a noite fazendo guerra a polícia. Por que? E que um deles, o jovem Abdell Jihab está às portas da morte depois de ter sido espancado por um oficial de polícia enquanto estava sendo interrogado. Mas um caso de violência, mas um diálogo de rus.

Mas este é apenas o ponto de partida para a aventura de um pouco dia quando três amigos do bairro se unem, habitam a polícia e conseguem chegar até Paris, numa sucessão de aventuras variadas e sem conseqüências, muitas vezes por causa da

droga, muitas vezes apenas para desafiar o medo. Enquanto um deles porta uma arma, que o público presente pode disparar a qualquer momento e delatrar a tragédia.

Feito com intensidade e nervosismo, o filme não usa um denegador barato ou ideologia. Encaixa o problema do racismo, da juventude pobre e sem futuro, sem cair em clichê. Destro do panorama atual do cinema europeu, é ainda mais impressionante.

**Rubens Ewald Filho**  
 O *Ódio* de Mathieu Kassovitz, França, 95, no *Cineclube (Rua Frederico Coimbras, 305, tel. 081-6342)*, com legendas em português.

droga, muitas vezes apenas para desafiar o medo. Enquanto um deles porta uma arma, que o público presente pode disparar a qualquer momento e delatrar a tragédia.

Feito com intensidade e nervosismo, o filme não usa um denegador barato ou ideologia. Encaixa o problema do racismo, da juventude pobre e sem futuro, sem cair em clichê. Destro do panorama atual do cinema europeu, é ainda mais impressionante.

**Rubens Ewald Filho**  
 O *Ódio* de Mathieu Kassovitz, França, 95, no *Cineclube (Rua Frederico Coimbras, 305, tel. 081-6342)*, com legendas em português.

## GAYS, NA LENTE DE HOLLYWOOD

O documentário 'Celulósido Secreto', exibido na Mostra amanhã, mistura fofoca, polémica e história

Foto pelos mesmos realizadores de *The Faces of Marlene Dietrich* (Oscar de documentário) e *Compassion Through Stories from the Gull* (também premiado com o Oscar, no Brasil como *Compassion Through Stories*), o filme *Celulósido Secreto* (The Celluloid Closet, amanhã no Cine Arquivo). A é uma irresistível mistura de fofoca, política e balanço histórico. Produzido para a rede de tv por assinatura HBO, o filme dá uma visão íntima e completa de como Hollywood tem tratado os gays e lésbicas na tela.

Narrado pela conselheira Lily Tomlin, que todo mundo sabe ser-

lhos, o filme é baseado no livro homônimo (ou seja, *O Armário de Celulósido*, referido-se à expressão "air do armário", assume-se como gay) do já falecido Vito Russo, de 33. É uma preciosa reunião de depoimentos com depoimentos de famosos (veja ficha técnica), todos falando com candura e franqueza.

Não que o filme tenha qualquer intenção sensacionalista. Ao contrário, é politicamente correto, mas também sem exagerar nas críticas a Hollywood. Ele tem a preocupação de fazer uma crônica mostrando que, em um ano de cinema, o homossexualismo foi raramente abor-

do, a não se para provocar riso, piada ou medo. Partindo do começo, o filme pega fôlego a partir dos anos 50, exibindo cenas tão discretas que muitos podem nem perceber o que se trata (como Lauren Bacall em *Um Furo*).

Mas não falta quase nenhum dos clássicos do gênero, de Marlene Dietrich em *Amor e Gelo* e Greta Garbo em *Rainha Cristina*, a *Alca* e *Sympathy for the Devil*. *Tourmalina* *Quarteto* (a é a com do barão com Tony Curtis e Laurence Olivier), a relação gay em *Ben-Hur* concentrada por Gore Vidal, Shirley MacLaine reclamando dos coites em *Jellyfish*.

Tudo isso, com a dose certa de humor (como Doris Day cantando o tema *Amor Secreto*; *Secret Love* de *André como Phoenix*). O balanço chega a *Amor Secreto*, além disso, mostrando e dando mais do que polemizando. Prêmio de documentário e festa para cineófilos (R.E.F.).

Quanto ao filme *The Celluloid Closet*, escrito por Rob Spillig e John Hedges, 92, Distribuidor de Tony Curtis, *Whisper* *Orange*, *Harvey Keitel*, *Tom Hanks*, *Sean Penn* etc. em uma versão, lançado em 1985 no *Cine Arquivo* (a é a *George de Aronow*, 405, Tel. 021-7676), para mais sobre o 19ª Mostra Internacional de Cinema no programa 5, o centro e programação no programa 9.

## Manuscrito de Verdi em leilão

É DA ÓPERA 'OTELLO'. COM DIFERENÇAS DA VERSÃO FINAL

Um manuscrito da ópera *Otello* de Verdi, que inclui a *Canção do Salgueiro* numa versão totalmente diferente daquela conhecida pelo público desde 1887, foi descoberto numa coleção particular.

As 19 páginas do manuscrito, até então desconhecidas, nas quais o mestre italiano explora suas idéias com relação à *Canção do Salgueiro* e *Amor*, serão vendidas em 1º de dezembro pela Sotheby's, que considera o manuscrito o mais importante de Verdi a ser oferecido num leilão.

Os colecionadores nunca tiveram a oportunidade de arrematar mais do que uma simples folha de um manuscrito. Além disso, todo estudo relacionado com suas óperas datava geralmente da década de 1940, o que não acontecia com a grande ópera *Otello*, escrita quando Verdi (1813-1901) tinha 73 anos. Quase todos os seus manuscritos fazem parte dos arquivos da editora Ricordi, de Milão.

Simon Maguire, da Sothe-

Verdi o maior manuscrito já leiloados, revela que as novas páginas mostram uma taxa visível de processo criativo do maior de todos os compositores italianos de ópera. "Além de ser um dos trabalhos mais importantes da sua maturidade, ele

também contém raras evidências dos primeiros estágios de sua criação."

Segundo ele, a composição de *A Canção do Salgueiro* se utiliza de um texto diferente daquele usado na versão tra-

dicional. Até agora, não se tinha conhecimento de que Verdi teria utilizado o texto original de Arrigo Boito, de 1785.

"Verdi estava obviamente insatisfeito com isso", disse Maguire, enfatizando que algumas melodias da versão final estão ausentes do manuscrito e que esta nova versão é abençoada com uma diferente linha melódica. "O manuscrito mostra o que de fato é uma nova peça de Verdi", concluiu ele. "Além de o manuscrito ser encontrado, eram conhecidos somente três breves rascunhos dos Atos I e III da ópera, cada um deles expresso em somente uma ou duas páginas."

Este *Mario* é apresentada com um novo arranjo que Verdi experimentou, mas abandonou em seguida. Preocupando-se em analisar os detalhes, Maguire chama a atenção para a última sessão, que é comprimiada quando Verdi já não encontra mais espaço na página para suas alterações.

**Dulce Albergue, The Times**

<p><b>CINEMA</b></p> <p>O filme brasileiro "Carolina Beatriz, Princesa do Brasil", de Carla Camurati, ganhou o prêmio especial do Juri do Festival de Cinema de Anápolis, Paragominas, que também quatro dias.</p>	<p><b>ARTE/ESPETÁCULO</b></p> <p><b>Eastwood: vitória</b></p> <p>Clint Eastwood está um pouco mais rico, um tribunal federal dos EUA deu a ele ganho de causa em um caso que moveu o cinema e televisão "National Enquirer" que inventou uma entrevista. Valor da causa: 150 mil dólares.</p>	<p><b>TEVÊ</b></p> <p>Com o Codomo de Tevé já finalizado, o <i>Manchete</i> comemora que apresentou hoje um episódio de "Teveira Grande", de 21h45. Assim, todo o programação após esse horário, iniciará em 1h30.</p>	<p><b>Duas festas em SP</b></p> <p>Amazônia, dois eventos com batom e exposição: 8ª Festa das Cidades, na Congregação (Av. Paulista, 1946, tel. 032-4086) e 3ª Exposição de Artes Plásticas, na S. Francisco Gull Club (Av. Cláudio Motta, 19, 0403, tel. 301-4752).</p>
--	---	--	--

Lenora de Barros. After dark. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. Jornal da Tarde, 21 out 1995.

## CAPÍTULO I

**..qualquer coincidência é proposital**

### 1.1. Aspectos da produção artística de Lenora de Barros

Este capítulo visa a evidenciar o trânsito entre o campo do design gráfico e o artístico na trajetória de Lenora de Barros. Demonstra-se que a artista sempre realizou um diálogo entre estes, na medida em que participou da edição de revistas experimentais na década de 1970 e que atuou profissionalmente como editora em revistas e jornais nos anos 1980 e 1990.

A linguagem verbal constitui uma das matérias primordiais para Lenora de Barros. A partir dela, diversas leituras de sua produção podem ser realizadas, sugerindo uma relação vigorosa entre palavra, imagem e som. Desde os anos 1970 em São Paulo, no início de sua trajetória, a obra da artista transitou entre poesia e artes visuais e tem dado ênfase à potência da imagem em relação a outros meios e operações. Nas obras da artista observa-se que estas relações se concretizam na utilização de diversos meios, como fotografia, vídeo e explorações sonoras que, muitas vezes, se fundem no espaço das instalações. A presença do corpo é também marcante em sua trajetória, seja nas *performances* editadas pela fotografia ou pelo vídeo, seja nas apresentações da artista em que poesia e visualidade se unem.

Sob a perspectiva da tradição artística no país, a produção de Lenora de Barros alinha-se com o momento histórico da poesia concreta brasileira da década de 1950. Sua obra resgata a ênfase na palavra em sua forma visual, escrita e sonora, colocando em relevo aspectos deste movimento e seu contexto formador. Considera-se, assim, que a artista repensa algumas das possibilidades abertas pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que integravam o grupo Noigandres<sup>4</sup>.

O termo *verbivocovisual*, utilizado pelos poetas concretos, enfatizava o desejo de trabalhar com a palavra em sua maior amplitude. Dizia respeito a uma concepção da poesia que explorava a palavra em seus diversos ângulos, enfatizando os aspectos semânticos (*verbi*), sonoros (*voco*) – através da oralização – e visuais (*visual*) – através da estruturação gráfica. O termo aparece originalmente no livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, e foi apropriado pelos irmãos Campos e

---

<sup>4</sup> *Noigandres* foi o nome da revista lançada em 1952 por Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927), poetas formadores da poesia concreta brasileira. A revista possuía um caráter gráfico marcante, com viés experimental e fora dos padrões editoriais da época. Nela os poetas publicavam seus poemas, traduções inéditas no país e desenvolviam suas reflexões em torno dos pressupostos teóricos da poesia concreta. Posteriormente, José Lino Grünwald (1931-2000) e Ronaldo Azeredo (1937-2006) também se juntaram ao grupo.

Décio Pignatari em seus textos críticos e manifestos<sup>5</sup>. O projeto verbivocovisual levado à cabo pelos poetas concretos apresenta-se como uma questão nodal para Lenora de Barros<sup>6</sup>.

Ao explorar os aspectos sonoros das palavras em suas instalações, a partir de meados da década de 1990, Lenora de Barros alinha-se mais profundamente com esta tradição. É com a instalação *Ácida Cidade*, apresentada no evento *Arte Cidade: a cidade e seus fluxos* (São Paulo, 1994), que a artista começa criar obras que dialogam com a sonoridade mais intensamente. Esta instalação foi realizada com dez mil bolinhas de pingue-pongue impressas com a frase “A cidade oxida”. Havia ali um mecanismo que fazia com que a cada minuto uma das bolinhas caísse de uma caixa e, quando isso acontecia, se ouvia a voz da artista falando esta mesma frase, com um tratamento sonoro que tornava sua voz mais gutural. Assim, a artista estabeleceu relações entre os elementos semântico, visual e sonoro contidos na frase e que apareciam desdobrados nos elementos da exposição. É marcante nesta instalação a relação que a artista começa a estabelecer com o espaço expositivo. Neste caso, Lenora de Barros não apresenta obras bidimensionais, fotografias ou os poemas visuais, conforme vinha realizando nas revistas experimentais ou nas exposições das quais participava. A visualidade essencialmente plana da página de revista ou da fotografia dá lugar à vivência espacial do espectador na obra, através da imersão na instalação, devendo este prestar atenção na espacialização do som ao mesmo tempo em que vê as bolinhas caindo do teto e, em uma escala menor, as frases nelas escritas.

---

<sup>5</sup> Cf. CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006.

<sup>6</sup> Tal abordagem foi proposta na monografia de conclusão de curso de graduação do autor (Cf. XAVIER, 2009).

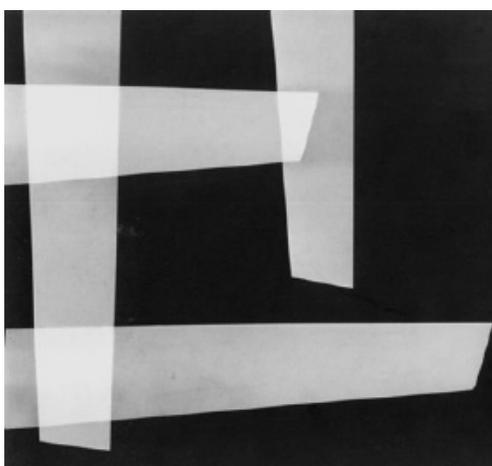


Lenora de Barros. *Ácida cidade*. Instalação sonora. *Arte Cidade: A cidade e seus fluxos*. Vale do Anhangabaú – Edifício Guanabara. São Paulo. 1994.

Em relação ao aspecto sonoro presente no referido conceito *verbivocovisual*, Lenora de Barros indica em um depoimento que o mesmo remonta às experiências dadaístas, bem como à diluição de fronteiras operada pelas vanguardas do início do século XX, quando ocorreu a convivência mais intensa entre poetas, músicos, escritores e artistas visuais. O *verbivocovisual* condensa este aspecto da tradição, e a artista observa que

Para mim, foi importante essa percepção de que eu ia começar uma história, o meu trabalho, e qual era o desafio que eu estava me colocando? Não que eu tivesse isso esclarecido – hoje tenho muito mais consciência. Nunca pensei ‘vou levar adiante o projeto *verbivocovisual*. Mas, hoje em dia, eu vejo que, naturalmente, a coisa foi indo por aí [...]. (BARROS apud XAVIER, p. 54)

Ligada diretamente à arte concreta, por ser filha de Geraldo de Barros<sup>7</sup>, Lenora de Barros sempre conviveu com os artistas e poetas do movimento concreto. Geraldo de Barros foi um dos precursores da vertente experimental da fotografia no Brasil. Com suas *Fotoformas* (1948-1951), inscreveu a fotografia brasileira em um campo de novas possibilidades, dando vazão ao experimentalismo e à abstração e, dessa forma, contribuiu para a incorporação da fotografia nas artes visuais.



Geraldo de Barros. *Visão simultânea: fotoforma*. Fotografia. 1950.



Geraldo de Barros. *Fotoforma*. Fotografia (múltiplas exposições). 1949.

Geraldo de Barros também integrou o Grupo Ruptura, que inseriu a Arte Concreta no país. A Arte Concreta de São Paulo da década de 1950 negou tanto as correntes naturalistas em voga na arte nacional, como outras tendências abstratas informais, dando ênfase à lógica racionalista ligada ao conhecimento científico. As marcas do movimento são vistas até hoje em vários setores de nosso campo cultural, como no design industrial e gráfico, no paisagismo, na arquitetura, na pintura e escultura, na música e na poesia. No Brasil, a inserção das matrizes construtivas alinhava-se ao clima de modernização vivido pelo país, com o governo

<sup>7</sup> Geraldo de Barros (1923 – 1998). Artista visual e designer, foi um dos pioneiros da fotografia abstrata no Brasil. Participou, em São Paulo, do Grupo Ruptura, em 1952, junto com Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Lothar Charoux (1912-1987), que fazia parte do movimento mais amplo da Arte Concreta de São Paulo desta mesma década. Em 1966, participa também do Grupo Rex, junto com Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (1932), Carlos Fajardo (1941), Frederico Nasser (1945) e José Resende (1945). Teve expressiva atuação no campo do design industrial e gráfico.

de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília, por exemplo. A própria noção de trabalho artístico se ampliava, neste período, para além da obra, através de outras formas que o artista poderia construir. A ênfase na participação do artista na indústria, como forma de estender sua atuação na sociedade, é um dos exemplos desta concepção.

Notadamente, os artistas concretos de São Paulo possuíam forte ligação com outros setores que não o artístico, especialmente a nova indústria que surgia. A própria arte que era então desenvolvida trouxe contribuições para estes outros setores. O clima vivido pelo país, como um todo, inspirava os artistas a se engajarem no projeto que previa uma inserção mais abrangente do artista na sociedade, deixando de lado a expressão individual e os traços de subjetivismo.

Além da participação no Grupo Ruptura, Geraldo de Barros atesta a multiplicidade de sua obra – se comparado a outros artistas concretos, mais ortodoxos – através do conteúdo mais subjetivo das *Fotoformas*, com o caráter performático de alguns de seus auto-retratos e pela manipulação de algumas de suas fotografias, cortadas em formatos irregulares e montadas de forma que assemelhavam-se a objetos<sup>8</sup>. A atuação do artista na indústria, desde a década de 1950, foi também marcante, pois criou em 1954 a cooperativa de trabalho Unilabor e, em 1960, abriu a fábrica de móveis Hobjeto, além de desenvolver projetos gráficos.

A partir destes dados, observa-se o quanto Lenora de Barros leva adiante, em sua produção, algumas semelhanças com a trajetória artística seu pai. Destaca-se a multiplicidade de aspectos que sua obra possui, além da ênfase em algumas características da arte concreta, como o referido conceito verbocovisual e a atuação em meios como o *design* gráfico. Entre outros, pode-se citar o caráter performático de muitas de suas obras, o uso da fotografia e o experimentalismo que marcam a obra da artista.

---

<sup>8</sup> Para uma abordagem mais aprofundada sobre os aspectos da produção fotográfica de Geraldo de Barros, Cf. LIMA, 2006.



Geraldo de Barros. *Auto-retrato*. 1949.



Geraldo de Barros. *Marginal, marginal...* 1949.



Lenora de Barros. *Nem me mostre*.  
Registro fotográfico. 50 x 67 cm.  
2005.



Lenora de Barros. *Em forma de família*.  
Fotomontagem/objeto. 1995.

Em sua trajetória, Lenora de Barros atuou como designer gráfica, curadora e diretora de fotografia em jornais e revistas. Nesta área, além da coluna *...umas* no *JT*, trabalhou como editora em revistas e jornais<sup>9</sup>. O foco exclusivamente em sua carreira artística se deu a partir dos anos 2000. Sua formação inclui graduação em Lingüística pela Faculdade de Letras da USP e um mestrado incompleto em Teoria Literária. Sua primeira individual, *Poesia é coisa de nada*, ocorreu em 1990 em Milão, enquanto que no Brasil, sua primeira individual foi na Galeria Milan, em 2001, *O que há de novo, de novo, pussyquete?* Antes disso, já havia reunido trabalhos visuais, *performances* e fotografias no livro *Onde se vê* (BARROS, 1983).



Lenora de Barros. Capa do livro *Onde se vê*. (BARROS, 1983).

Lenora de Barros também atuou como curadora, em projetos ligados à poesia concreta brasileira e outro ligado à arte sonora. Percebe-se aí a reflexão sobre um contexto histórico e temáticas que figuram em suas obras, mas apresentados sob outra perspectiva e para um público mais amplo através das curadorias. Neste campo, afirma-se a ligação com o momento da poesia concreta e

---

<sup>9</sup> Na segunda metade da década de 1980, a artista trabalhou como diretora de arte no jornal *Folha de São Paulo* e, na década de 1990, como editora de fotografia na Revista *Placar*.

a constante retomada deste contexto, de forma a dialogar com ele. Fazem parte desta experiência curatorial as exposições *Trama do gosto* (1987), Fundação Bial de São Paulo, na qual foi curadora do espaço dedicado à poesia concreta; *Poesia Concreta in Brasile* (1991), Archivo Della Grazia Di Nuova Scrittura, Milão; *Noigandres* (2002), Centro Cultural Maria Antônia; *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual* (2007), Instituto Tomie Ohtake; e o projeto *Radiovisual* (2009), na 7ª *Bienal do Mercosul*.

Tendo trabalhado inicialmente com ênfase na poesia visual e na *performance* fotográfica, a partir de 2010, seu trabalho vem ligando-se mais intensamente aos aspectos sonoros da palavra e às formas de espacialização do som no contexto das artes visuais. Em sua última exposição individual, de 2011, na galeria Millan, Lenora de Barros deixou de lado a ênfase na imagem própria de sua obra, para debruçar-se sobre o aspecto sonoro. Intitulada *Sonoplastia*, a exposição consistia em uma instalação sonora, que oferecia copos para que os espectadores escutassem os sons gravados pela artista e que vinham de dentro das paredes. Assim, *Sonoplastia* sugere uma nova relação com o espaço na obra da artista, pois foi uma exposição que prescindiu de um elemento visual que concentrasse o olhar do visitante. Assim, esta exposição pode ser pensada como um marco no que tange a relação da obra da artista com o espaço de exposição.

Outra questão marcante ao longo do percurso artístico de Lenora de Barros é a retomada de questões, temáticas e proposições. Com esta operação, a artista propõe novos olhares para o passado, apresentando em sua obra uma temporalidade bastante descontínua, que se dá nos constantes deslocamentos entre os espaços da arte e nos desdobramentos entre as formas de apresentação de suas obras. Ora é uma imagem que figura em um livro de poesia visual, ora esta mesma imagem torna-se um elemento na coluna *...umas* e, posteriormente, desloca-se para uma obra, inserida em uma instituição museológica.

Em relação à coluna *...umas*, alguns dos textos poéticos ali publicados foram posteriormente retomados em diversas formas de oralização, através de *performances* sonoras realizadas pela artista. Tais *performances* são apresentadas muitas vezes junto com fotografias ou, como observa-se na imagem a seguir, junto com as próprias edições de *...umas*. Na exposição *Aire de Lyon*, ocorrida em 2012, Lenora de Barros expôs sobre uma mesa algumas edições selecionadas de *...umas*, junto a fones de ouvido que reproduziam uma *performance* sonora da artista, feita a

partir da leitura de textos contidos nas colunas ali apresentadas. Deste modo, o espectador poderia sentar-se na mesa e acompanhar a leitura poética de fragmentos da coluna, sob a forma sonora, ao mesmo tempo que em visualizava as relações na própria coluna exposta na mesa.



Lenora de Barros. Edições da coluna *...umas e performance* sonora. Exposição *Aire de Lyon*. Fundación Proa, Argentina. 2012.

Percebe-se, deste modo, o quanto a obra da artista propõe um diálogo constante entre as temáticas desenvolvidas, discutindo questões relativas à circulação da obra, seus desdobramentos no tempo e os deslocamentos entre os distintos espaços de apresentação. A cada proposição criada, novos elementos somam-se às obras, problematizando as suas formas de materialização e a tradicional concepção de que as mesmas são objetos únicos. Nesta perspectiva, emergem novos entendimentos acerca dos contextos dos quais fazem parte as obras. Percebe-se o quanto estas retomadas de proposições e desdobramentos que se desenrolam por vários anos, em alguns casos por décadas, propõem um desenvolvimento mais vagaroso na obra de Lenora de Barros. No contexto atual de

espetacularização da cultura, no qual verifica-se uma acelerada velocidade na construção das carreiras artísticas e na sobreposição de megaexposições de arte, compreende-se esta característica de Lenora de Barros como um posicionamento crítico frente ao funcionamento do sistema das artes.

As vivências, experiências profissionais e obras de Lenora de Barros aqui apresentadas apontam para diferentes possibilidades de inserção da arte e formulam questionamentos sobre os limites institucionais do campo artístico. Elas colocam a experiência artística não somente como um objeto único ou necessariamente inserido no contexto de uma instituição museológica. Pelo contrário, propõem estratégias de circulação da arte e de atuação para os artistas, gerando com isso trânsitos entre ideias e transformações dentro de suas produções artísticas.

## **1.2. As revistas experimentais da década de 1970**

A trajetória de Lenora de Barros se iniciou junto com uma geração que buscou pensar uma poesia visual brasileira e que colocou em relevo a herança da poesia concreta da década de 1950, como já foi colocado. A partir dos anos 1970, esta geração criou uma série de revistas de caráter experimental e coletivo, cuja edição e circulação eram autônomas, fora do padrão editorial comercial. Fazem parte deste grupo as revistas *Navilouca*, *Código*, *Artéria*, *Pólem*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, entre outras<sup>10</sup>. Participaram da edição destas revistas e em diversos números das mesmas artistas plásticas como Julio Plaza, Regina Silveira, Hélio Oiticica e Lygia Clark, além dos próprios poetas do grupo *Noigandres*.

---

<sup>10</sup> A publicação de tais revistas se deu de forma descontínua, desde os anos 1970 até meados dos anos 1990. *Artéria* teve 5 edições, entre 1975 e 1991; *Código*, 12 edições, entre 1974 e 1990; *Qorpo Estranho* teve duas edições em 1976 e posteriormente em 1982 com o título *Corpo estranho*; *Navilouca* foi uma edição única, publicada na década de 1970, não datada; *Poesia em Greve* foi publicada em 1975; *Pólem* foi publicada em 1974. Muitas dessas revistas estão creditadas à *Nomuque Edições*, por serem feitas “no muque”, na maioria das vezes de forma artesanal e fora dos padrões editoriais vigentes. Para mais dados sobre estas revistas, cf. KHOURI, 2003.



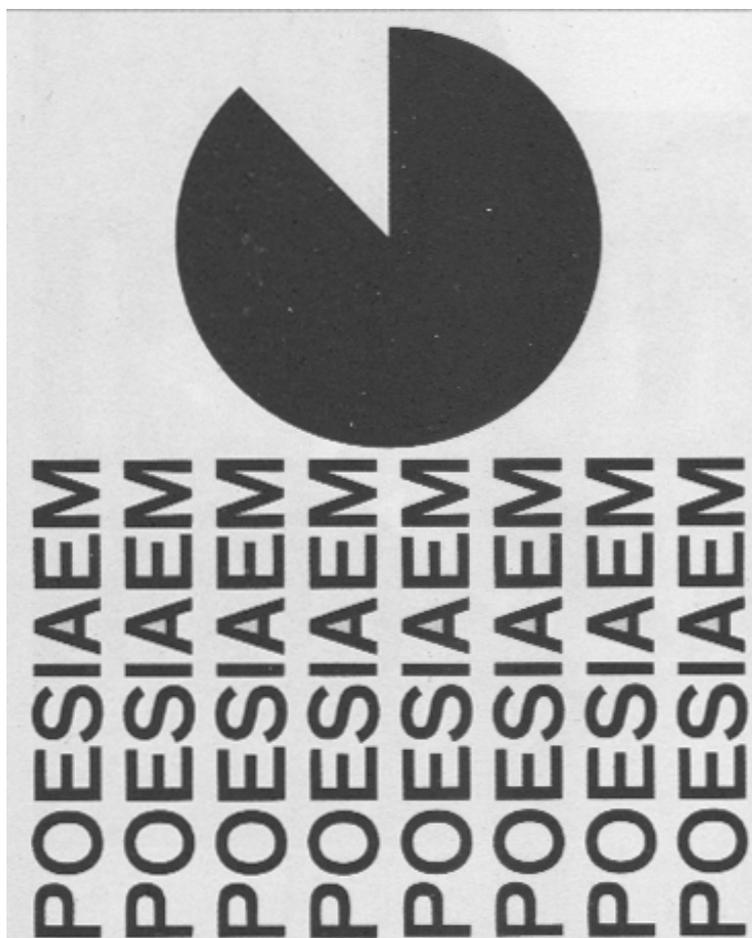
Capa da revista *Qorpo Estranho*, n. 2, 1976.



Capa da revista *Navilouca*. 1974.

Tais publicações criticavam as formas hegemônicas de circulação de ideias e práticas artísticas, em especial frente ao contexto de ditadura militar e censura vivido no Brasil. Ao circular por fora do sistema, as revistas experimentais – bem como práticas artísticas a exemplo da arte postal e outras propostas conceituais – construíram ao longo do tempo um tipo particular de memória sobre o período, que não foi até hoje completamente absorvido pelas instituições museológicas e pela pesquisa acadêmica. Como será discutido mais adiante neste estudo, este tipo de distribuição que se dava em geral entre os próprios artistas, fez com que os mesmos formassem arquivos pessoais. Tal maneira de manter a memória fora dos limites institucionais possibilita atualmente o acesso a diversas produções que então circulavam, como é o caso das revistas experimentais de poesia visual.

As condições políticas da época fizeram com que muitos artistas firmassem posicionamentos políticos através de suas produções. As formas alternativas criadas para veicular a arte são um exemplo desta situação, frente à opressão sob a qual vivia o meio cultural. Omar Khouri ressalta o caso da revista *Poesia em Greve*, da qual Lenora de Barros foi uma das editoras. Em sua capa, a palavra “Greve” foi substituída apenas pela letra “G”, segundo o autor, um reflexo de uma situação histórica na qual “certas palavras eram tabu” (KHOURI, 2003, p. 33).



Capa da revista *Poesia em Greve*. Projeto gráfico de Júlio Plaza. 1975.

No Brasil, a década de 1970 foi marcada por uma reação de grande parte do campo cultural ao regime de ditadura militar estabelecido em 1964 e que a partir do Ato Institucional nº 5, em 1968, ganhou forte arbitrariedade no país. O boicote à *10ª Bienal de São Paulo*, por exemplo, atesta a reação do meio artístico aos efeitos da ditadura e à interferência que esta exercia nas instituições e na política cultural como um todo. A década viu também a expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação – através da consolidação da rede nacional de televisão, por exemplo.

A arte produzida no período vai se utilizar de elementos dos meios de comunicação e suas tecnologias. O questionamento dos meios de circulação da arte, assim como a criação de novas estratégias de inserção no meio cultural são intensas neste momento.

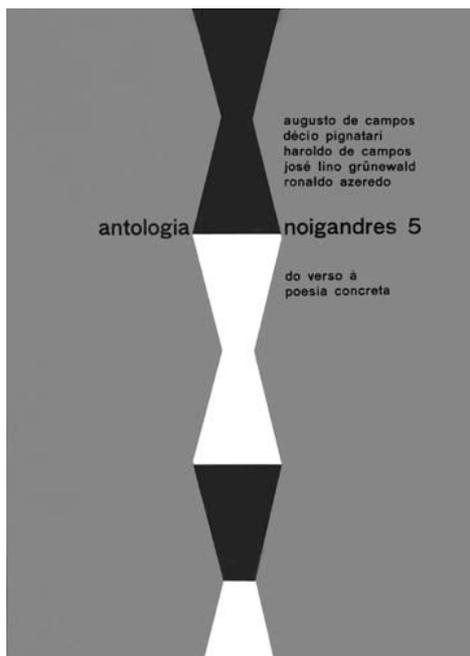
Em continuidade a este caráter alternativo, que foi de extrema relevância para a arte no período, Carlos Alberto Pereira destaca:

A grande novidade dos anos 70, pelo menos no campo das artes e da cultura, parece ter sido mesmo a busca, em vários campos, de *meios alternativos de expressão*. Diante do 'sufoco', promovido pela repressão da ditadura, nas artes e no debate cultural em geral, a saída alternativa aparecia, para muitos, como a única viável – pelo menos para aqueles que queriam investir mais fortemente numa experimentação crítica em tempos de censura e repressão. (PEREIRA, 2005, p. 92)

De forma auto-sustentada e fora do circuito oficial, foram muitas as pequenas publicações editadas na época cujo caráter experimental e a edição autônoma enfatizavam a mescla entre poesia e artes visuais, denominada então simplesmente de poesia visual. Este aspecto liga diretamente tais publicações ao período da poesia concreta, indicando uma retomada das experimentações gráfico-visuais dos irmãos Campos e Décio Pignatari, publicadas nas revistas *Noigandres* e *Invenção*<sup>11</sup>. Tanto as revistas dos poetas concretos como as publicações experimentais dos anos 1970 renunciaram a autoria individual em prol de um ideal coletivo, fato que atualmente configura-se como uma das principais características das estratégias artísticas contemporâneas.

---

<sup>11</sup> *Noigandres* (1952-1962) e *Invenção* (1962-1967) foram revistas editadas de forma autônoma pelos poetas concretos, nas quais veiculavam textos sobre poesia concreta, poemas, bem como traduções de outros poetas. Cf. KHOURI, 2006.



Capa da revista *Noigandres* n. 5, 1962.



Capa da revista *Invenção*, n. 3, 1963.

Em relação à poesia, nos anos 1970, criticou-se o próprio modo de produção e apresentação, que se deu fora das editoras comerciais e padrões vigentes, configurando uma forma autônoma de circulação. No Rio de Janeiro, através do movimento conhecido como Poesia Marginal, a poesia era produzida e distribuída fora do sistema oficial do mercado editorial. Composta de edições manuais, mimeografadas, editadas artesanalmente, além de inserir-se na cidade através de cartazes em muros e paredes, a experimentação da Poesia Marginal possuía um caráter mais propriamente transgressor do que as revistas experimentais de São Paulo, como nos coloca em depoimento Lenora de Barros:

[...] na época em que eu estava começando, havia também a Poesia Marginal no Rio, que era exatamente o oposto do que nós defendíamos, de uma poesia elaborada, construída, de gestos poéticos conscientes. A Poesia Marginal já tinha uma coisa mais ligada até ao comportamento. [...]. Mas na minha geração teve gente que assumiu essa coisa “a ferro e fogo”. Isso de querer ser “mais concreto do que os concretos”. O que eu acho que é uma idéia fora de lugar. (BARROS apud XAVIER, 2011, p. 31-32)

As revistas experimentais de São Paulo possuíam um maior apuro formal, marcando filiações e modos de atuação distintos entre os movimentos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em São Paulo, fica mais claro o desejo de continuidade das

experiências da poesia concreta, através da pesquisa no espaço gráfico e do desejo de integração entre artes visuais e poesia. Já no Rio de Janeiro, a situação experimental destaca-se, junto com a questão comportamental, que possuía um caráter mais transgressor.

Foi com uma maior liberdade experimental, ao repensar as formas tradicionais de circulação da arte em tempos de repressão, que surgiu a primeira *performance* fotográfica de Lenora de Barros. A partir da proposta de um trabalho dada por um professor da escola IADÊ, em 1973, no qual os alunos deveriam fazer uma crítica à sociedade de consumo, Lenora de Barros criou *Homenagem a George Segal*, que traz uma sequência fotográfica da artista escovando os dentes até seu rosto ser completamente coberto pela espuma. O caráter escultórico resultante remete às esculturas em gesso do artista americano George Segal. *Homenagem a George Segal* foi originalmente publicada em 1975 na revista *Poesia em Greve*. A obra na época foi considerada como um poema visual, mesmo valendo-se de uma narrativa visual e não contendo um texto propriamente dito. Neste trabalho, estão presentes características comuns à obra de Lenora de Barros, entre as quais se pode destacar: a própria artista se colocando como personagem em determinada situação; a ideia de *performance* editada pela fotografia – e mais tarde, pelo vídeo; o humor misturado com o drama; a ideia do patético ou a criação de uma situação absurda; e a referência a um determinado momento da história da arte.

Outro desdobramento característico das obras de Lenora de Barros pode ser observado em *Homenagem a George Segal*. Ao longo do tempo, não apenas as ideias desdobram-se em outros contextos – como é o caso das imagens que transitam entre obra e a coluna de jornal –, mas as obras desdobram-se entre si mesmas. O exemplo de *Homenagem a George Segal* é marcante, pois enfatiza este movimento de uma obra que será publicada tanto em fotografia, como em uma revista ou em vídeo.



Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Foto-performance. Primeira versão publicada na revista *Poesia em Greve*. 1975.



Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Stills do vídeo (1'04). Direção Walter Silveira, som Cid Campos. 1984.



Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Fotografia: Rui Teixeira. 1990.

A elaboração e reconstrução da citada *performance*, entre 1975 e 1990, pode ser considerada sob dois ângulos principais. O primeiro deles refere-se ao fato de que a atualização do trabalho possui tanto implicações técnicas – observa-se maior apuro formal na última versão – como indica a retomada de uma situação autobiográfica vivida pela artista na realização da primeira *performance*. Nesse sentido, fica evidente o desejo da artista de trazer à tona o contexto das revistas experimentais no qual *Homenagem a George Segal* foi criada.

A dimensão temporal, problematizada nesta situação de retomadas, força uma percepção descontínua da obra da artista, já que uma obra funciona sempre em conjunto com as outras. Nesta perspectiva, as vivências de Lenora de Barros nos anos 1970 – uma questão ao mesmo tempo autobiográfica e histórica, pois remonta tanto a um momento da trajetória da artista como, em um sentido mais amplo, ao campo cultural do período – poderiam perder sua força na obra não fosse esta operação de refazer o mesmo trabalho.

O segundo ângulo diz respeito à lembrança suscitada por estas retomadas. É enfatizado, assim, o quanto a obra da artista – considerada em sua totalidade – serve como um repositório para a criação de novos trabalhos. Deste modo, a reelaboração que se vê em *Homenagem a George Segal* deixa visível um movimento auto-referente na trajetória da artista. Por vezes, as alterações provocadas na obra são poucas ou quase imperceptíveis, mas isso não quer dizer

que é realizada apenas a reconstrução material ou formal da mesma. Pelo contrário, deixa visível que cada obra apresentada faz parte de uma espécie de arquivo, do qual serão retirados elementos, desdobrados para dizer algo que já foi dito e que deve ser dito outra vez, de outra maneira.

A coluna *...umas* possui um papel fundamental nestes desdobramentos e deslocamentos. Pode-se pensar a coluna como um espaço no qual a artista começou a elaborar diversas proposições que posteriormente seriam desdobradas em obras, apresentadas em espaços legitimados do sistema das artes, tais como galerias e centros culturais. De fato, a coluna figura como um nascedouro para diversas ideias que a artista mais tarde desenvolveria. Tal aspecto pode ter surgido em função da característica experimental da coluna. Nesse sentido, a artista não limitou-se a um único tema, forma ou metodologia na realização de *...umas*. Tampouco publicou exclusivamente imagens suas ou de determinados artistas e contextos culturais. Nota-se, nas diversas edições de *...umas*, a amplitude dos temas tratados, bem como a multiplicidade das questões nelas suscitadas.

Sob a perspectiva dos deslocamentos e desdobramentos na obra de Lenora de Barros, é marcante o exemplo de *Proкуро-me*, obra da artista que foi inicialmente publicada na edição de *...umas* intitulada *Formas capilares*. Em *Proкуро-me*, a artista apresenta auto-retratos nos quais está com a mesma expressão de espanto, mas com diferentes estilos de penteado. As imagens foram feitas em um *software* de montagem de imagens, disponível em salões de cabeleireiros de São Paulo e nelas, a repetição dá lugar à fragmentação e à perda da identidade, pois a artista está sempre igual, mesmo mudando constantemente sua aparência. O próprio contexto para o qual era utilizado o *software* – um arquivo de penteados já prontos para o usuário automaticamente escolher e mudar seu visual – é pensado nesse sentido em *Proкуро-me*.



Lenora de Barros. Imagens feitas com o software *Style on video* em cabeleireiro de São Paulo. 1994.

3A — JORNAL DA TARDE/SP

LENORA DE BARROS

**...umas**

**FORMAS CAPILARES**



**“Um style”, LB, 1994.**

**entourformas. Despencaformas. Encaimbarcomformas. Escalpelosformas. Fecercidas capilares. Esculpir. Escalpelar. Desgrenhar. Prender. Saltar. Osabelos. Extremidades. Fiosimbolos. Feixemetáforas. Deixarecescer. Cortar. Raspar.**

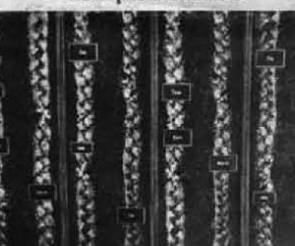
**FIO INTEIRO**



**“Xilopagan Capilarea”, Tunja, 1994.**

*Unidos pôr corpos cabelos, fios de um ser em dois. As meninas de Tunja, metades inteiras de um só penteado. Na parede, formas capilares divididas ao meio pela ação de um pente.*

**TRANÇAS DE TEMPO**



**“1978-88, 1978-88”, Lorna Simpson.**

*As tranças de Lorna Simpson explicitam a marca do tempo e seus efeitos. O tempo “corria”, “dá nós”, “puxa”, “parte”, “torve” as idéias e o corpo.*

**MOVIMENTO CAPILAR**

*O movimento de cabelos cabeludas na escada de metrô. Cabelos/as anônimas. Estaranhado urbano.*

**“Escadas do Metrô”, Letta Caturba, 1997.**

**CABELO CABELEIRA CABELUDA**



**“Diana Wittl, a dona de maior cabelo de mundo”, Jan.**

**CABELOS CURTOS, IDEIAS LONGAS.**

*Marcel Duchamp, em 1921, desenhou um cone na raspado em sua cabeça. Uma imagem intrigante, pioneira, que revela a rapidez e o brilho de seu pensamento.*

Lenora de Barros. *Formas capilares*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 1994.

Quatro de aproximadamente 40 imagens feitas pela artista foram publicadas com o título *Hair Styles* na coluna ...umas. Junto a elas, imagens ligadas ao tema “cabelo”, como a obra *Xipófagas capilares* (1994), de Tunga; *1978-88* (1990), de Lorna Simpson; *Escadas do metrô* (1957), de Leda Catunda; uma fotografia de 1921, feita por Man Ray, de Marcel Duchamp com um cometa raspado em sua cabeça; e da mulher com os cabelos mais longos do mundo na época. Como pode ser observado na imagem anterior, inicialmente a proposição centrou-se na temática do cabelo como metáfora para questões como entrelaçamento, união e continuidade.

Em 2001, sete anos após a realização das imagens iniciais, Lenora de Barros veiculou esta proposição novamente em um jornal. Motivada pelo ataque às Torres Gêmeas ocorridos naquele ano, as imagens foram publicadas no formato do cartaz de terrorista procurado, veiculado pelo governo americano, na contracapa do *Caderno Mais!*, da *Folha de São Paulo*. Mesmo que esta versão relacione-se, em certa medida, ao acontecimento histórico do 11 de setembro de 2001, *Proкуро-me* instiga diversos questionamentos que vão além deste fato, os quais viriam a ser desenvolvidos pela artista em desdobramentos posteriores, direcionados para a questão da perda e da procura a identidade.

O formato do cartaz foi mantido quando Lenora de Barros deslocou estas imagens para um espaço expositivo. Em 2002, no Centro Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro, a artista realizou a exposição *Proкуро-me*, na qual apresentou um mural com os cartazes, uma instalação sonora e uma vídeo-performance. A artista distribuiu cartazes pela cidade, fixando-os em muros e distribuindo-os para pessoas na rua. No âmbito desta exposição, a seriação expande-se no espaço expositivo através da repetição dos próprios cartazes e, nesse sentido, a artista procura a si mesma nas suas diversas representações presentes nas imagens. Do mesmo modo que cartazes espalhados na cidade por vezes buscam pessoas desaparecidas, os cartazes de *Proкуро-me* parecem indicar a busca de uma identidade perdida e fragmentada frente a uma sociedade composta por multidões de pessoas que se assemelham e que buscam, a todo instante diferenciar-se, por exemplo, através do próprio visual ou corte de cabelo.



Lenora de Barros. Contracapa do *Caderno Mais!*,  
*Folha de São Paulo*, Set 2001.



Lenora de Barros. Vista da exposição *Procurome*  
no Centro Cultural Sergio Porto (mural com  
cartazes lambe-lambe). Rio de Janeiro. 2002.



Lenora de Barros. *Stills* do vídeo realizado para a exposição *Procu-ro-me* no Centro Cultural Sergio Porto. Rio de Janeiro. 2002. Vídeo realizado com Gustavo Machado e Cid Campos.

No mesmo ano, os cartazes expandem-se para ocupar a fachada do Centro Cultural Maria Antônia, em São Paulo, neste caso, voltados para o lado de fora do espaço de exposição, provocando quem passasse pela rua. O curioso é que, ao serem expostos na fachada do prédio, os cartazes foram pichados por um grupo chamado *Art-Attack*, que era contra proposições de arte contemporânea e fazia, inclusive, projetos de suas ações, tendo enviado cartas para Lenora de Barros, Lorenzo Mammi (então diretor do Centro Cultural Maria Antônia) e Fabio Cypriano (que havia noticiado a exposição). Nestas cartas, por exemplo, o grupo planejava tirar dos cartazes a sílaba “pro” de “procu-ro-me”, formando a palavra “curo-me”, em uma analogia com uma suposta cura da arte contemporânea almejada por seus integrantes.

O trabalho foi outra vez alvo de um ataque e teve diversas partes recortadas. A partir disso, Lenora de Barros resgatou o trabalho e fez uma espécie de restauro, imprimindo novamente as palavras que haviam sido pichadas e transformando o “procu-ro-me” em “procu-ra-se”, já que a autoria do segundo ataque não havia sido confirmada. Dois anos depois, com o material que sobrou dos cartazes pichados e recortados, a artista elaborou uma nova proposição, apresentada na exposição *Retalhação*, em uma das salas do Centro Cultural Maria Antônia, em 2007.

Como se observa, o exemplo destes deslocamentos e desdobramentos indica questões que estão muito além da técnica ou formato nos quais se materializam as proposições artísticas. Os desdobramentos de *Procu-ro-me* são extremamente significativos, pois demonstram o quanto o espaço no qual se coloca determinada proposição influencia na sua percepção e também na relação com o público. Nesse sentido, quando exposta na fachada do espaço de exposição, os

cartazes tiveram um destino que não estava previsto pela artista. Ao resgatar o trabalho, a artista acabou agregando sentidos que talvez não fossem aferidos ao trabalho sem os ataques, por exemplo.

Nota-se que os entendimentos desta proposição, que tem por base o mesmo conjunto de imagens, modifica-se de acordo com o ambiente no qual é apresentada, indicando a necessidade de uma maior contextualização quanto à situação de cada um de seus desdobramentos. Na mesma medida em que a artista se procura nas imagens dela mesma, se poderia indagar onde está a obra, dentro destes múltiplos deslocamentos que a compõe. A resposta para esta questão não seria única, pois é justamente nos espaços entre um momento de apresentação e outro que a proposição se faz e se modifica, questionando o caráter único da obra de arte bem como sua autonomia em relação ao espaço de exposição.



Lenora de Barros. *Procuro-me*. Centro Cultural Maria Antonia. São Paulo. 2002.



Lenora de Barros. Artista recuperando os cartazes pichados. *Procu-ro-me*. Centro Cultural Maria Antonia. São Paulo. 2002.

# PROCURA-SE



Lenora de Barros. *Procura-se*. Exposição *Retalhação*. Centro Cultural Maria Antonia. 2007.

### 1.3. A atuação da artista no *Jornal da Tarde*

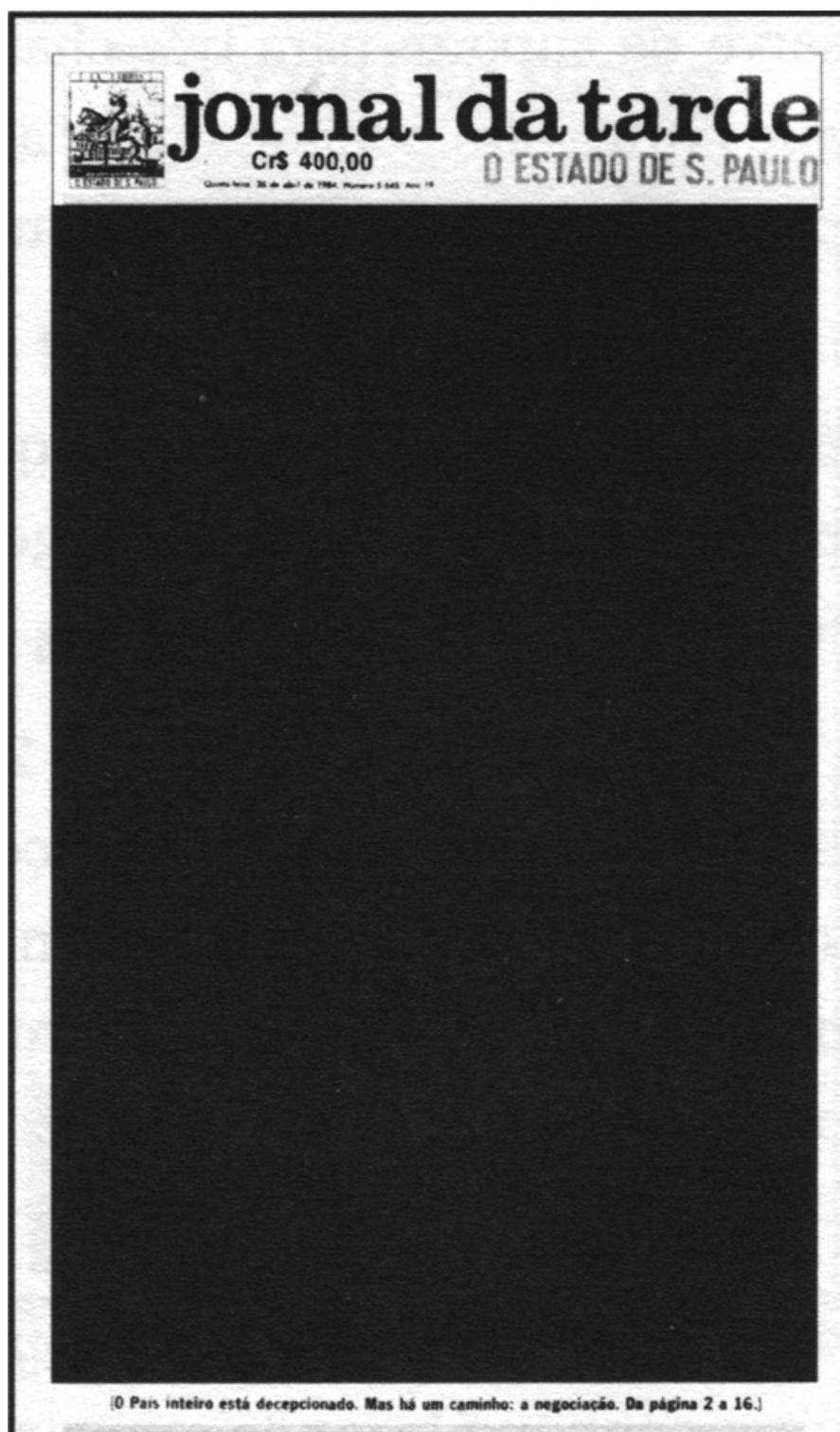
Neste tópico, objetiva-se fazer uma breve apresentação do *JT*, já que foi neste jornal que Lenora de Barros mantinha a coluna *...umas*. O *JT* foi lançado no início de 1966 em São Paulo, integrando as publicações do Grupo Estado, e segue em circulação até os dias de hoje. Surgiu de maneira a concorrer com outras publicações do Grupo Folha, que possuía diversos títulos no mercado. Inicialmente, o *JT* era um vespertino voltado ao leitor mais jovem, fator que ampliava sua cobertura de notícias em relação aos jornais matutinos e atingia um público diferente do jornal *O Estado de São Paulo*.

De acordo com o pesquisador José Ferreira Junior, o *JT* possui, desde o seu início, um viés político mais conservador. No entanto, este aspecto contrasta com a intensa inovação em seu aspecto gráfico-visual, sendo considerado inclusive como um momento marcante no jornalismo brasileiro, junto com o *Jornal do Brasil (JB)* no mesmo período.

*O Jornal da Tarde [...] nasceu demonstrando um atrevimento gráfico até então inédito e com uma redação formada por jovens, contrastando com a de O Estado de São Paulo. Se, em conteúdo, o JT não pode ser tido como politicamente avançado e, muitíssimo menos progressista, visualmente, ele proporcionou uma notável mudança conceitual. (JUNIOR, 2003, p. 93)*

Desde que foi lançado, o *JT* destaca-se também pela maneira de tratamento do fato jornalístico e, de acordo com a pesquisadora Cremilda Medina, o jornal orientou-se para a grande reportagem. Tal abordagem concebe uma forma distinta de narrar a notícia, indo além de seu conteúdo informativo, pois o *JT* inclusive ficcionalizava algumas das figuras reais das notícias, humanizando-as e aproximando-as dos leitores (MEDINA, 1988, p. 116).

A partir dos anos 1970, o *JT* distingue-se pela forma de apresentação de suas capas, propondo soluções criativas e inovadoras para a imprensa da época. Suas capas muitas vezes baniam as manchetes, explorando de forma mais ousada os recursos da fotografia, a composição com as manchas de texto e as diferentes escalas destes elementos. O caráter inovador encontra-se justamente na mistura do estilo de capa do jornal com o de cartaz, o que distinguia o *JT* de outros jornais diários e revistas semanais em circulação no mesmo período. Sobressai também a utilização das cores como elemento gráfico-visual em suas capas.



Capa do *Jornal da Tarde*. 26 abr 1984.

Na década de 1980, podem ser destacados dois exemplos em relação às capas do *JT*. No dia 26 de abril de 1986, o *JT* reagiu à emenda Dante de Oliveira<sup>12</sup> de forma radical, apresentando apenas uma grande mancha de cor preta e uma legenda. Outro exemplo similar deste arrojo nas capas foi na ocasião da morte de Tom Jobim, quando o *JT* apresentou uma imagem do compositor na praia, junto com elementos gráficos mais tradicionais, como as chamadas para matérias e um anúncio.



Capa do *Jornal da Tarde*. 9 dez 1994.

<sup>12</sup> Esta emenda, parte da conjuntura de redemocratização do Brasil, visava restaurar as eleições diretas para Presidente da República, após o período de Ditadura Militar vivido pelo país desde 1964.

De acordo com os dados apresentados por Ferreira Junior, as inovações na linguagem gráfico-visual do *JT*, em conjunto com as empreendidas pelo *JB* nos últimos anos da década de 1950, são tidas como um marco na história do jornalismo brasileiro, que ainda produzem efeitos na atualidade.

No caso emblemático do *JB*, sobressai o papel do artista plástico Amilcar de Castro e sua atuação na reforma gráfica implantada neste jornal. A nova diagramação proposta por Amilcar deu ênfase à experimentação plástica e não apenas aos aspectos funcionais, deste modo, o artista pôde desenvolver elementos de sua própria poética no exercício profissional do design gráfico.

Destaca-se a manipulação do texto, o uso do espaço em branco – excluindo, com isso, os fios gráficos para separar as matérias – e a utilização do mínimo de elementos, garantindo uma comunicação mais objetiva e uma inter-relação entre os elementos gráficos. Outro aspecto marcante na reforma do *JB* foi a utilização, na capa do jornal, do formato em “L” para os classificados, que dividia espaço com as outras matérias da capa. Tal projeto fez parte de uma conjuntura importante no jornalismo brasileiro, contribuindo para que a “[...] imprensa brasileira [pudesse] migrar de um jornalismo de influência francesa, predominantemente opinativo, para um jornalismo empresarial, informativo, voltado para o modelo norteamericano.” (MANNARINO, 2006, p. 46)



Capa do *Jornal do Brasil*. 1º nov 1960.



Capa do *Jornal do Brasil*. 8 jun 1960.

Estes aspectos aproximam o ofício da diagramação com o próprio fazer artístico de Amilcar de Castro e a maneira como lidava com a geometria e o espaço tridimensional. Encontram-se próximos também do pensamento da arte no Brasil àquela época, tendo em conta a proposta da Arte Concreta da década de 1950 de inserção do artista na vida cotidiana a partir de sua integração com a indústria.

No entanto, a atuação do artista como diagramador não partiu de um desejo de estender sua atividade artística, e sim de uma forma de subsistência frente a um mercado de arte que não tinha condições de absorver sua obra de forma continuada. De acordo com a pesquisadora Ana de Gusmão Mannarino, trata-se de um artista trabalhando na indústria, destacando que

Não foi a arte que se adaptou às exigências de um objeto utilitário, mas o objeto utilitário que foi tratado como objeto artístico – um objeto experimental, reafirmando a capacidade criativa do homem, imposta à lógica mecânica do mundo industrializado. (MANNARINO, 2006, p. 36)

Nesta perspectiva, uma forma de atuação profissional em um veículo de comunicação foi extrapolada, de maneira que o artista explorou, dentro dos limites da atividade de designer gráfico, questões ligadas a sua própria atividade artística. O mesmo pode ser aferido em relação a *...umas*. Lenora de Barros foi convidada pelo *JT* para realização da coluna com a liberdade para veicular suas proposições no espaço do jornal e, neste sentido, o traço experimental foi incentivado pelo próprio *JT*.

A primeira edição de *...umas*, como observa-se na imagem que segue, ainda era bastante tímida em comparação com as que viriam posteriormente. Intitulada *Primeira visão*, ainda estava ligada a fatos e acontecimentos da época, como o lançamento de um CD dos poetas Augusto de Campos e Cid Campos, o comentário sobre uma intervenção da artista Jac Leirner em uma página do próprio *JT* e sobre o casamento do artista Antônio Dias. Tal rumo seria mudado nas edições subsequentes, pois o próprio *JT* buscava um aspecto mais experimental na coluna. Esta característica pode ser percebida em outra edição do mesmo ano, *Colunave*, na qual figura apenas uma performance fotográfica de Lenora de Barros, sem textos ou referências a questões factuais.

24 JORNAL DA TARDE SP 24-07-93

LENORA DE BARROS

# ...umas

## PRIMEIRA VISÃO



Depois de ter publicado, em 1989, no 31, uma página repleta de furos, o globe-trotter Jac Leirner revisita o projeto. Na época, ela colocou pregos no cilindro da rotativa e perfurou a folha em branco. Agora, com as primeiras provas, manchadas pelas restos de máquina | Hirô do (foto ao lado), Jac planeja um novo trabalho. Furos para o futuro.

## PING-POEM

Aquelas que apostam que a aventura das vanguardas é letra morta, preparem os ouvidos: a poeta Auguste de Campos e seu filho Cid prepararam um CD surpreendente, que mistura poesia e som. Com a boa palavra, Auguste:

"A **letra** foi fazer alguma coisa que ficasse funcional, não uma decoração, nem uma espécie de fundo em que fosse colocada a **voz**. Assim como você desartima as **estruturas** frásicas na página, em prol de uma apresentação **visual**, você pode pensar em novas estruturas sonoras que impliquem também na **superposição** de vozes, num determinado tipo de **simultaneidade** vocal ou de associação de **palavras** com **ruidos** e **sons**. Hoje há recursos de estúdio que permitem dar um tratamento adequado à voz, e ao mesmo tempo criar estruturas capazes de corresponder a essa nova estruturação sintática do **poema**. São novas **relações** com a palavra falada, propiciadas pelas tecnologias mais avançadas que podem, talvez,



trazer um novo surto de **aventura** da linguagem, de aventura com novas linguagens no campo da **poesia**.

Eu acho que a gente deve procurar uma arte que simbolicamente ou pelo menos intelectualmente corresponda às **mutações** da sociedade contemporânea. E acho que justamente nós estamos numa fase de **transição** para um novo período, que nem sabemos que dimensões vai atingir. Me sinto estimulado a trabalhar com essas novas **linguagens**, acreditando que de fato muitas coisas extraordinárias poderão **acontecer**."

Auguste e Cid no Estúdio MC2

### galeria-nôgrá



**MATRIMÔNIO A ITALIANA** Antonio Dias, artista brasileiro que vive na circuito Milão-Colônia, casou-se na cidade dos Visconti com a cantora italo-brasileira Lica Cecato.

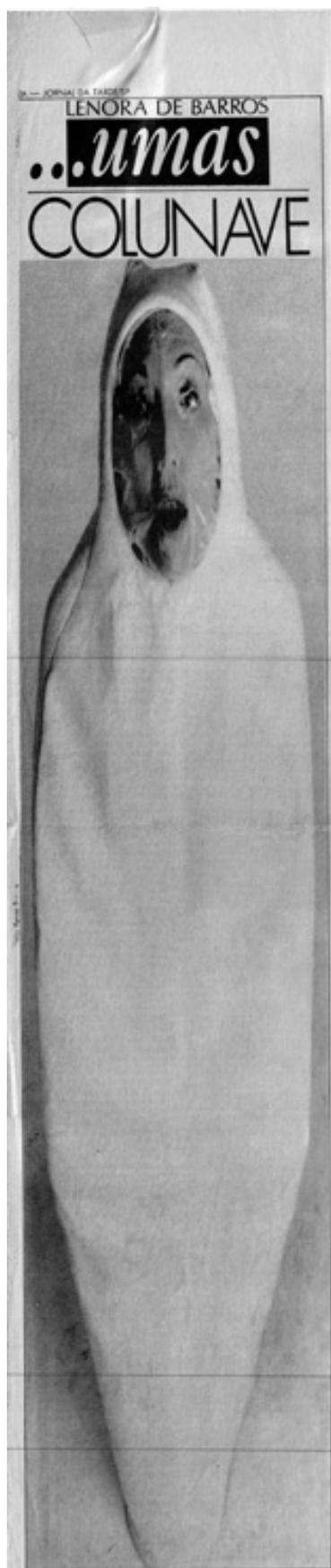
### em tempo

A apressada figura saiu de uma página da revista americana **Mundo 2000**, a bíblia da **cyberpunk** generation.

Por que estou apressado se eu não sei se é cedo ou tarde?



SE EU QUISSER FALAR COM DEUS  
FAX NUMBER 00-972-2-612-222  
JERUSALÉM



Lenora de Barros. *Colunave*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista.  
*Jornal da Tarde*, 11 dez 1993.

Como pode-se observar, a artista foi aos poucos se sentindo mais à vontade para publicar suas proposições mais experimentais no espaço do *JT*. O exercício semanal de publicação de *...umas* acabou funcionando como um espaço para que a artista pensasse também aspectos de sua própria produção. Nesse sentido, várias das edições de *...umas* configuram-se como uma montagem de imagens de outros artistas ou como uma espécie de arquivo propriamente dito, dentro do qual se articulam diversas referências. É o caso de *Cindir Sherman*, na qual Lenora de Barros analisa a produção fotográfica da artista americana Cindy Sherman.

Esta edição, mesmo que ainda ligada a um fato que ocorria na cidade de São Paulo – uma exposição de Sherman no MAM-SP –, evidencia uma maior ligação com a poética de Lenora de Barros. São apresentadas imagens de obras de Cindy Sherman, intercaladas com textos de que questionam as relações entre a artista e a encenação, o uso de clichês e a desconstrução da identidade de Sherman, na medida em que ela mesma atua para a câmera, incorporando diferentes personagens.

*Cindir Sherman* estabelece relações com a obra de Lenora de Barros por Sherman ser uma artista que vincula-se à fotografia, que atua frente à câmera e que utiliza seu corpo como elemento da obra – questões trazidas também na obra de Lenora. Como visto, a artista frequentemente atua como um personagem em suas obras. Nesse sentido, as questões que Lenora de Barros dirige à obra de Sherman na coluna poderiam ser feitas em relação a sua própria produção: “Quando Cindy está em si mesma vestida de ela mesma?”, “Aqui, ei-la, olhar além, posando em cena clichê, para fora de si repousar.”, “Cindy divide uma outra imagem sua. Aqui, os seus eus somados são, por si só, três.”, “Cindy esconde-se em si, mergulhando-se. O que vemos de Cindy seu olhar mergulha nela mesma.” Tais questionamentos estão presentes em obras de Lenora de Barros, como na já referida *Proкуро-me* e também em *Mim quer sair de si* e na edição de *...umas* intitulada *Amnésia*, como se pode observar nas imagens.

10 - JORNAL DA TARDE

Quarta, 1 de Julho

# Quem tem rede vai a Roma

IBM CONCLUI PROJETO DE ACESSAR O VATICANO VIA INTERNET



A artista norte-americana Cindy Sherman, que está exposta no Museu São Paulo de Arte Moderna (SAMAM), em São Paulo. (Foto: Sérgio Sampaio, parte 3)

Quando Cindy está em si mesma vestida de ele mesmo?

## VÔO LIVRE



Do série "Untitled Film Still", 1977. Aqui ela está, olhando além, posando em cena clichê, para fora de si mesma.



## TRÊS EM UMA

Cindy divide uma outra imagem sua. Aqui, os seus eus somados são, por si só, três.



Do série "Untitled Film Still", 1977. Cindy aparece em si mergulhando-se. O que vemos de Cindy, seu olhar oculta nela mesma.



O seminário Internet, Mente e Sociedade, realizado em dezembro.

A IBM, em parceria com a PUC do Rio de Janeiro, concluiu, em duas horas de trabalho intenso, o projeto que permitiu a conexão, via Internet, à Biblioteca do Vaticano, cujo acervo é composto de dois milhões de livros e 150 mil manuscritos raros. Este foi um dos principais avanços feitos durante o seminário Internet, Mente e Sociedade, promovido pelo Instituto de Estudos Avançados da USP.

Como a digitação de todo o acervo do Vaticano deverá estar concluída somente em dezembro, é pouco provável que o projeto de acesso à Biblioteca entre em funcionamento antes daquele mês. "Estamos decidindo se vale ou não a pena liberar o projeto com o catálogo parcialmente digitado", disse o engenheiro Antônio Carlos Lirani, da IBM.

O seminário realizado ontem foi a primeira discussão pública sobre a Internet, a rede mundial que possui 50 milhões de computadores ligados ao redor do planeta. Reuniu mais de 30 debatedores, entre técnicos em comunicação, publicitários, professores e jornalistas especializados na área.

Um dos principais temas do debate foi a provável abertura da rede para fins comerciais a partir de outubro — prazo estipulado pelo governo. "A abertura da rede comercialmente pode gerar uma temporada de caos aos consumidores", disse o jornalista Julio Bartolô, da TVA. "Temos de tomar cuidado para que a provável atividade comercial da Internet não supere sua vocação acadêmica, até o momento a grande característica da rede", completou Luiz Sérgio Ferreira Neves, gerente da Divisão de Serviços Interativos da Telesp.

Entre assuntos que mereceram destaque no seminário foi a baixa velocidade de transmissão dos dados pela rede, o que prejudica muito o trabalho dos usuários no Brasil. A velocidade mínima exigida para uma transmissão idêntica é dois milhões de bits por segundo. No Brasil, a maior parte da rede de transmissão opera a uma velocidade de 64 mil bits por segundo. "Não se consegue fazer multimídia ou transmitir imagens mágicas próximas a esta velocidade", disse o engenheiro Lirani.

Mas este quadro pode mudar, já existem para alguns países usuários. Projeto conjunto desenvolvido pela IBM com a Rede Nacional de Pesquisa, o Instituto Ucriano, o Egípcio e o Turco pretende criar uma rede metropolitana com capacidade para operar em 100 milhões de bits por segundo, ou seja, uma velocidade 50 vezes superior ao mínimo ideal.

Esta rede pretende conectar o Brasil, o México, a França e alguns hospitais. "Com esta rede em funcionamento seria possível, por exemplo, a uma equipe médica do laboratório de uma cidade fazer um diagnóstico de uma cirurgia de alto risco que estivesse sendo feita no Hospital Santa Catarina", disse Lirani. Este projeto ainda está em fase de análise das operações do Sistema de SP 2001, ou Espigão Net.

O acesso à Internet sobre o futuro da imprensa foi discutido em uma reunião Mito Físico e Meio Virtual. René Decol, editor da Agência Estado da Internet, disse que a formação de grandes metropólicas longe da capital terá dificuldade quanto a distribuição dos jornais. Uma das soluções para este problema seriam as edições eletrônicas de forma on-line na Internet. "Esta é uma solução que aponta para o futuro. Todos os grandes jornais do mundo já têm suas edições on-line", disse Decol.

Sérgio Reveli

## CONCERTO

### MENUHIN E COHEN, NA PRAÇA DA PAZ.

Com a Royal Philharmonic Orchestra, que comemora 50 anos como orquestra nacional da Grã-Bretanha.



Yehudi Menuhin e Arnold Cohen, em apresentação clássica.

Esses músicos no mesmo dia 22 de abril e aproveitam ao mesmo tempo a coincidência astrológica. O maestro Yehudi Menuhin, pensador humanista da música erudita, e Arnold Cohen, o pianista brasileiro de sucesso internacional, apresentam-se juntos desta vez no concerto da Royal Philharmonic Orchestra, que comemora 50 anos como orquestra nacional da Grã-Bretanha.

Já na estreia coordenada à imprensa, quarta-feira à noite, na praça da Paz, Menuhin aproveitou sua fama mundial para a chegada de Curitiba, que foi comemorada. Depois dos concertos em São Paulo (quarta e quinta) no Teatro Municipal e em Curitiba (sexta e sábado) no Teatro da Paz, os dois músicos se apresentam em São Paulo (sábado) no Teatro Municipal e em Curitiba (domingo) no Teatro da Paz.

Menuhin transmite a genialidade de Mozart, o gênio de Beethoven e a personalidade de Chopin. "Tudo isso em poucas", diz Cohen. "To-

do no Barban em Londres e, no fim do concerto, de uma vez cumprimentar, simplosamente. Ele sempre se interessa pelo talento alheio. É um homem extraordinário."

Bavonides, o filho de Menuhin lembra os gêneros eruditos há décadas em quadros. Sua trajetória é uma aula de história musical e prof-

ta. Ele nasceu em Nova York e estudou em Londres com a música. Casou-se com a pianista, também virtuosa, e em 1950 foi nomeado embaixador da Real Orquestra da Leningrado. Na sua lista de prêmios, encontram-se o Prêmio Pulitzer por sua atuação humanista. O homem que foi nomeado cavaleiro pela Rainha Elizabeth II trabalhou

na China, fundou uma escola de música em Moscou e uma academia para violonistas na Suíça, onde aconteceu o Festival Menuhin de Música.

Menuhin se mostra um cidadão aberto, encantado com a fauna e a flora da população brasileira. "Apesar da minha idade, eu sinto os jovens, me sinto hipocrite de que os músicos de antigas gerações."

Menuhin está envolvido num projeto comunitário em várias pequenas escolas de diferentes regiões, onde os músicos de antigas gerações se expressam a crianças e jovens. "Música é ar, água, alimento."

O maestro está animado com a ideia de fazer no parque para milhares de pessoas. "Amo tocar ao ar livre. Eu fiz um concerto na Cidade do Cabo, com um belíssimo coral negro". Em Berlim, ele já tocou para com mil pessoas. "Bem, por isso planejo de Hiller não ser nada."

Cristina Barretto

## LIVRO

### DARCY RIBEIRO PARA CRIANÇAS

Como autor, o antropólogo Darcy Ribeiro está ajudando a construir uma lei que melhora a educação brasileira. Como escritor, já escreveu sua obra com "Mito de Cultura" (770, 77 páginas), livro de referência que chega hoje às livrarias. O bo-  
lão volume é ilustrado pelo cartunista Ziraldo. "Dizem tantas besteiras às crianças, que às vezes elas perdem a verdadeira noção das coisas", diz o autor.

O lançamento oficial do livro, com direito a autógrafos, foi realizado ontem, com uma festa pa-

ra 1.500 crianças no Memorial da América Latina. Na abertura, o antropólogo disse às crianças: "Vocês estão lendo um mundo de livros, entregaram para vocês um Brasil bonito e alfabetizado. Ditem uma banana para a geração anterior e transmitam esse país lindo e maravilhoso em sua vida cotidiana."

O discurso de Darcy Ribeiro revela a essência de seu livro. Ca-

da página é uma "doença" de formal e intransigente sobre os temas variados, que vão de pulgas a cidadania. Mas do que ensinar, o escritor instiga a juventude a buscar seus interesses.

Ziraldo afirma que não ilustra para a geração anterior e transmitam esse país lindo e maravilhoso em sua vida cotidiana. "A realidade de página faz parte da história", diz ele. "Esperamos a reinvenção do livro para fazer frente às novas tecnologias."

## ARTES, ESPETÁCULOS

### INTERNET

Tom Hanks é o diretor de filme "Apollo 13". Ron Howard está no próximo quinta-feira montando uma conversa no Internet. Ainda estubo no direção da Universal Pictures na "World Wide Web" e nos serviços comerciais "online". America Online e CompuServe.

### Ferveri em Budapeste

O diretor italiano Marco Ferreri (A Camélia) começa a dirigir, a partir do dia 16 de julho, em Budapeste, uma co-produção húngara-francesa italiana, intitulada Anjo de Polvo, dedicada ao centenário do cinema. Participam desta produção mais de seis mil extras e quase 400 atores, na maioria húngaros.

### Selenia, a cantora americana, assistindo em março deste ano, poderá em breve ter seu nome em bronze no Passeio da Fama de Hollywood.

O melhor discográfico norte-americano venceu o prêmio de melhor cantor em março deste ano, poderá em breve ter seu nome em bronze no Passeio da Fama de Hollywood.

## A Prefeitura de São Paulo apresenta



### Orquestra Sinfônica Municipal

Regência: MAESTRO LUÍZ FERNANDO MAURÍCIO

Solista: JEAN-LEON STEINMANN, VIOLA; ALEXANDER E PAUL MEYERHA

No programa: MOZART - Concerto para dois pianos MENDELSSOHN - Concerto n.º 1 SHOSTAKOVITCH - Concerto n.º 1 para piano e trompete PROKOFIEV - Sinfonia n.º 1 "Clássica"

1.º de julho, às 17h  
2 de julho, às 19h30

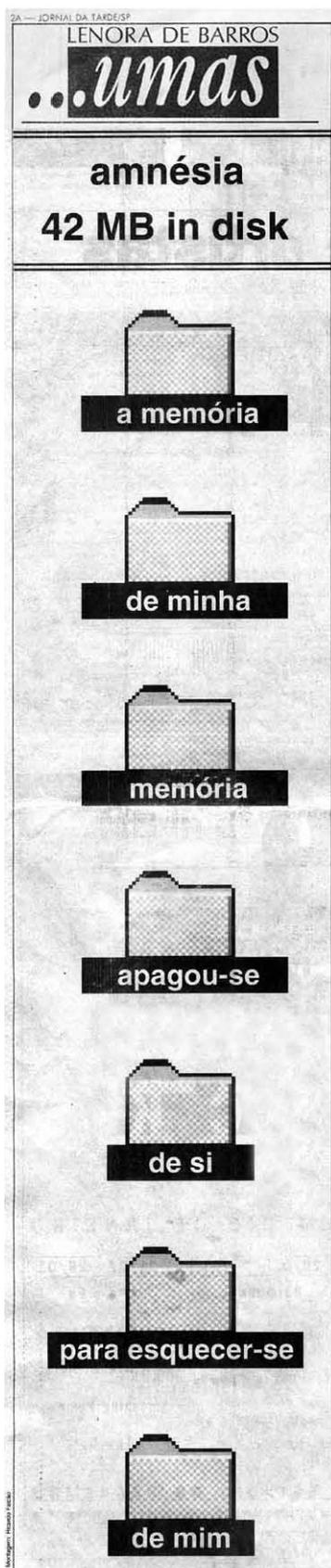
TEATRO MUNICIPAL  
Praça Ríbas de Azevedo, s/n.º - tel. 222-8558

Ingressos: de R\$ 1,00 a R\$ 5,00

Realização: PREFEITURA DE SÃO PAULO



Lenora de Barros. *Mim quer sair de si*. Publicado na revista *Big Magazine*, n. 31, 2000.



Lenora de Barros. *Amnésia*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

## CAPÍTULO II

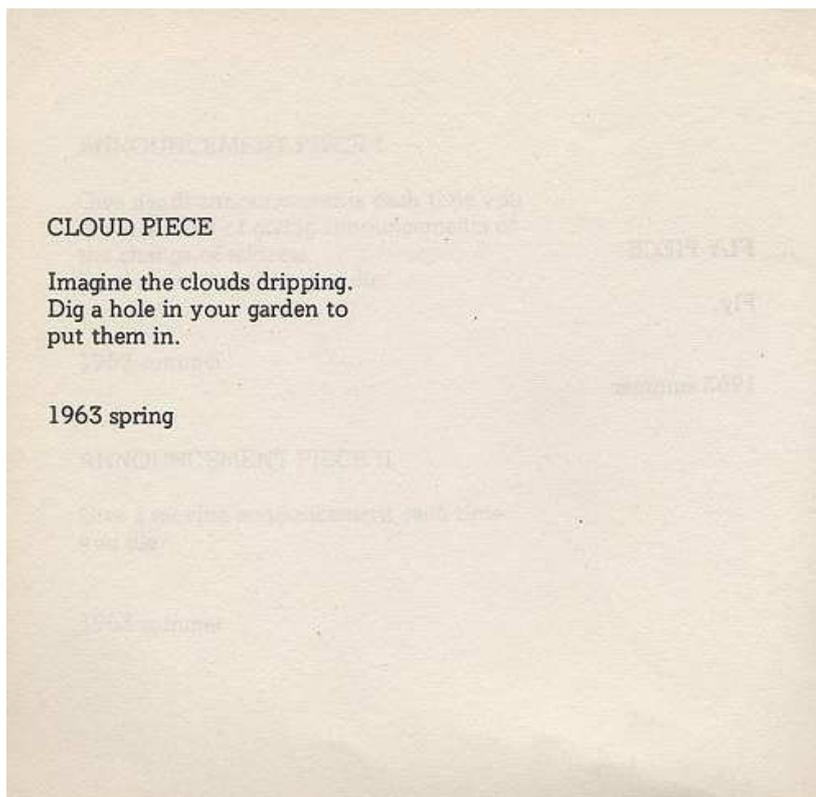
***...qualquer coincidência é mera diferença***

## 2.1. ...umas como proposição artística

Este capítulo tem como objetivo analisar a coluna *...umas* como uma proposição artística. Para tal, são estabelecidas relações entre *...umas* e outras proposições, oriundas dos anos 1960/70. São analisadas características dos anos 1990, período no qual *...umas* foi publicada. Por fim, são discutidos os contextos de apresentação da arte, tendo em conta que *...umas* foi publicada em um veículo de comunicação e não em uma instituição museológica.

No período em que foi publicada no *JT*, a coluna *...umas* não foi veiculada como uma obra de arte no sentido tradicional e tampouco inseriu-se no campo cultural como tal. Como já apresentado, tratava-se de uma atividade profissional ligada a um meio de comunicação, alheia aos espaços de legitimação artística tais como as instituições museológicas. Mas esta percepção não impede que *...umas* seja considerada parte integrante da trajetória artística de Lenora de Barros. Destaca-se a aproximação conceitual entre sua produção e a coluna *...umas*, bem como a incorporação de fragmentos da mesma em outras obras e exposições da artista. Outro fator a ser levado em conta é o conteúdo veiculado na coluna. Ligado mais a questões do campo artístico do que do jornalismo, *...umas* propunha reflexões sobre as artes visuais, seja através de imagens, textos, poemas visuais ou da combinação destas possibilidades.

O termo proposição artística é utilizado neste estudo como um conceito operacional, de modo que refere-se a uma noção mais aberta da obra de arte. De acordo com a pesquisadora Regina Melim (MELIM, 2006), o termo origina-se de trabalhos de arte conceitual dos anos 1960, que eram propostas de ações para o espectador. Tais proposições privilegiavam o gesto do público, o pensamento e o processo no lugar da materialidade da obra finalizada. Nesse sentido, as instruções de Yoko Ono, as notações musicais de John Cage, os cartões-eventos do Grupo Fluxus e a produção de objetos dos minimalistas através de desenhos esquemáticos, como nos casos de Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris e Dan Flavin, são exemplos que podem ser citados.



Yoko Ono. *Cloud Piece*. Publicado no livro *Grapefruit*, da artista. 1964.

O movimento Fluxus pode ser tomado como exemplo radical do questionamento da obra em favor da proposição, em função das implicações político-sociais de sua atuação. As ações efêmeras, performances, publicações, escritos, conversas com o público e seminários uniam arte e vida, assim como borravam as distinções entre categorias artísticas. É o que se observa no termo “intermídia”, utilizado pelo artista Dick Higgins. Na sua perspectiva, assinala-se que a obra não está na combinação de distintos meios, mas entre eles, ou seja, sem distinções (FREIRE, 2006, p. 17). As formas de circulação dos trabalhos do Fluxus eram muito mais afinadas com o cotidiano, em geral com formatos acessíveis ao público, contra a espetacularização operada pelas instituições museológicas.



Grupo Hi Red Center. *Street cleaning event. Performance.* Fotografia de George Maciunas. 1966.

Com a eliminação da pura visualidade, as propostas conceituais de origem anglo-saxã – mais baseadas na linguagem em contraposição ao enfrentamento político das vertentes latino-americanas –, acabaram por questionar e redefinir noções tradicionais da obra de arte baseadas na materialidade do objeto único, que tiveram seu ápice no ideal formalista greenbergiano. A arte conceitual, nesse sentido, trouxe questionamentos que ainda ecoam na contemporaneidade, relativos ao espaço de distribuição da arte, à ênfase na recepção da obra, à inserção da arte em seu contexto institucional, à negação do objeto terminado em prol do processo, à aproximação entre arte e cotidiano e ao emprego analítico da linguagem na arte.

O termo proposição foi utilizado em escritos de artistas fundamentais da arte conceitual, como foi o caso de Joseph Kosuth<sup>13</sup>, que negava quaisquer referenciais inerentes a suas proposições, fossem estes históricos ou sociais. Na esteira da filosofia analítica de Ludwig Wittgenstein, o pensamento de Kosuth expressa a ideia de que a definição da arte está na própria proposição sobre a arte – a obra de arte como proposição analítica. No entanto, tal assertiva é circunstancial, pois funciona apenas em um contexto específico, no modelo das justificativas institucionais.

---

<sup>13</sup> Cf. KOSUTH, 2006.

Mesmo que tenha caído no exercício tautológico, tal esforço em trazer a linguagem para o centro da obra ajudou a desmistificar a suposta pureza visual e materialidade do objeto artístico, bem como a neutralidade das instituições em relação a este. Nesta perspectiva, possibilitou que a inserção física das obras nas instituições culturais pudesse ser pensada de outra maneira. Estas proposições conceituais utilizavam escritos, ações, documentos e registros fotográficos como elementos constituintes da própria obra que, desmaterializada, não era concebida para ser apresentada como um objeto único e finalizado.

No contexto brasileiro, a artista Lygia Clark também considera, de forma distinta, o artista como um propositor:

Nós somos os propositores: nós somos o molde, a você cabe soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

[...]

Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. [...]  
(CLARK, 1968)

Lygia Clark propõe que a obra seja um acontecimento que não decorre apenas da intenção do artista ou em função de sua presença em uma instituição museológica pois, para Clark, é o gesto fundamental do espectador que dá sentido à obra e não o lugar onde ela está. Pela experiência, o espectador torna-se participante da obra e, neste sentido, o público é chamado para uma vivência muito mais próxima da arte e é considerado parte dela, sem o qual esta não tem propósito. Tal é o caso, por exemplo, de *Caminhando* (1964), que era na verdade uma proposta para que o participante recortasse, a partir de uma folha papel, uma fita de Moebius. Esta proposição de Clark foi publicada em uma edição da coluna *...umas*, como se vê na imagem a seguir. Outro exemplo, neste sentido, são os *Parangolés* (1964), de Helio Oiticica, trabalhos que não acontecem sem o manuseio ou utilização por parte do espectador-participante.

SA - JORNAL DA TARDE/SP

LENORA DE BARROS

**...umas**

**CORTE E COSTURA**

PAR LUIZ CARLOS - UOL/IMPRESSO/1993-1996



"M.E.D.I.T.", Ernesto Nam, 1994.

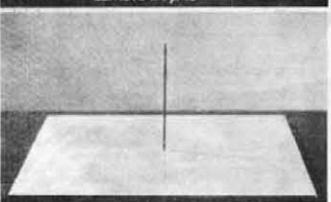
**T**udo que o corte forma e costura. Tudo que a mente entrelinha com agudas agulhas e tensas tesouras. Tudo que molda e se amolda em formas. Dos recortes e retalhos das tecidas das ideias, nascem roupas fictícias, trajes a rigor. Bordados que se cruzam, se cruzam e desenvolvem em pontos e nós de signos e significações.



**TRAJE PASSEIO**  
Cortar caminhos é criar caminhos para caminhar-se?

"Caminhos", Egle Clark, 1944.

**LEMBRANÇAS**

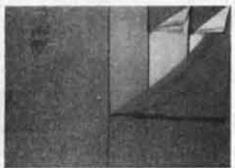


"Esqueço não", Tiko Owa, 1966-88.

Lembre de esquecer as cicatrizes que um dia uma agulha costurou em sua memória.

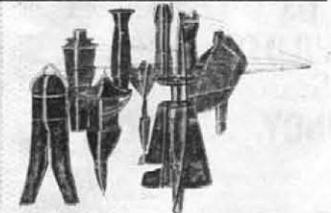
**REFORMA**

Usar alfileres para retomar os cortes de pensamento de Fontana. Abrir-fechar para entrar dentro-fora das fendas criadas por Fontana.



"Heterogeneia de Fontana", Nelson Leirner, 1967.

**MOLDES DE DESEJO**



"9 moldes mltis" Inagente de "O Grande Vidro", Marcel Duchamp, 1914-1915.

As nove formas-macho moldadas pela mente de Duchamp latejam de tanto desejar. Potente impotência. Erotismo hiperconcentrado e pulsante.

"Parem o sistema da moda"  
MOSCHINO



LENORA DE BARROS

**...umas**

**FAVOR TOCAR**



"Anatomia do Corpo", Lygia Clark, 1958.

**S**obre o ato e a mão que o quebra. Fiver a goma, a chta e a  
bateria. Sentir-se de dentro. Voltar-se para fora. Sentir-se de  
fora. Voltar-se para dentro. Re-voltar-se na memória das  
sensações de Lygia. Das sensações que Lygia provoca com seus objetos  
sensuais. Estar-se em contato com o ato de ver e sentir-se e  
per-se através das ações de Lygia. Das ações do corpo. Das relações  
relacionais que o corpo quer relacionar. Moldar, moldar-se e ser  
moldado por trunfos, chta, mistérios. Tornar-se forma. Produzir  
algo além do dentro e do em volta. Descobrir os espaços de seu  
próprio espaço-cósmico no espaço. O seu limite no limite do limite do  
seu corpo. De vez em quando. E de um novo corpo imaginário, imaginário  
e descoberto por Lygia. Por mim, e por você.

**RETER TENSÃO**



Rever a tensão que nasce da dança do se e vir através dos corpos  
que não são elásticos. Ainda no momento as formas criadas e trans-  
formadas por nossos movimentos de corpo. Formas tensas que não  
são nem relax, captar para si. Ainda na memória as formas "in-  
cham" esticadas, formas Lygia que tentávamos capturar. Luta e ex-  
to que. As aparências ao mesmo tempo.

**PARA RESPIRAR-SE**



O ato de per-  
suação por aflição de ar  
na forma ultra física.  
Pulsar e nos pulsar para  
respirar de, e não de. A  
sensação de ser o impulso  
de ser o ato que com tempo  
Objeto por ser o.

**PESO VIVO**



Um peso que me eleva e leva. Me elevando. Me sinto um pouco  
poco. Me peso. Me peso. Me peso. Em cada experiência, pe-  
so está peso espalhado. Lento e rápido e rápido. Um peso  
que. Nunca deve acontecer.

**MANIPULAÇÃO**



Atendo com uma respira-  
ção e não com uma. O peso  
do objeto de ser pesado. O  
"sentimento" de tocar de  
contato, o toque  
sensível de ser dentro do  
objeto.

As experiências sensuais registradas através de uma  
manipulação de 20. Bateria, sobre a manipulação de Lygia Clark, Lygia Clark e  
Lita Wroblewsky, cuidados da sala em homenagem a Lygia Clark.  
E por fim um "chick" pelo público mostrar a memória de Clark  
mostra pertencem à arte. "Objetos Relacionais", exibidos na  
arte na década de 60.

Lenora de Barros. *Favor tocar*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista.

*Jornal da Tarde*, 15 out 1994.

Outra característica marcante dos anos 1960/70 são os vínculos que se estabeleceram entre obra e espaço. As instalações e *performances* que decorrem deste período necessitam da vivência do espectador no espaço e implicam que o mesmo esteja dentro da obra, ao contrário de uma observação distanciada que poderia ocorrer com uma pintura, mas retiniana, de modo geral. No caso das *performances*, a vivência temporal da obra torna-se fundamental tanto para o artista que se apresenta fisicamente como elemento da obra, como para o público que assiste. A partir das *performances* e instalações – e o mesmo poderia ser pensado em relação aos *happenings* e *earthworks* da mesma época –, a obra passa a ser percebida como indissociável tanto da vivência temporal do espectador como do contexto ou espaço no qual está inserida. Em muitos casos, o registro fotográfico ou em vídeo funciona como a única forma de acesso a estas obras – ou mesmo de exposição das mesmas –, cuja constituição material é distinta daquelas inseridas em categorias mais tradicionais, como esculturas e pinturas.

Desta forma, não se objetiva enquadrar...*umas* totalmente dentro do conceito de proposição artística já indicado, pois o contexto histórico do qual deriva este termo, tanto no plano internacional como nacional, é completamente distinto do que se origina a coluna. Outro fator é que não se pode atribuir a ...*umas* o caráter de negação da visualidade observado em muitas propostas da arte conceitual no referido período. Nesta perspectiva, o termo é utilizado de forma a destacar os questionamentos subjacentes em ...*umas*, relativos a definição, valoração, constituição e circulação das obras e dos limites institucionais das mesmas. A percepção de que a arte não se encontra apenas nos espaços expositivos reconhecidos, tais como museus, galerias e centros culturais, está na concepção de ...*umas* por Lenora de Barros. A artista declara que a coluna ...*umas* funcionou como um “ambiente de criação” para ela (BARROS apud XAVIER, 2011, p. 38) em um período no qual não estava sendo representada por nenhuma galeria comercial ou realizando exposições individuais no país. Ao funcionar como espaço de experimentação, ...*umas* estava ligada ao processo de criação de Lenora de Barros.

As instituições museológicas não ficaram alheias aos questionamentos oriundos das proposições dos anos 1960/70. A reflexão sobre o processo de criação e a ampliação de suas exposições através de seminários, publicações, residências e dispositivos museográficos – que permitem o manuseio de determinados trabalhos expostos, por exemplo – fazem parte desta nova postura. Deste modo, o sistema

comercial e os espaços de exposição de arte, como um todo, tiveram que repensar como absorver tais propostas.

Analisando-se estas relações no campo artístico a partir das ideias de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2002), compreende-se que as posições ocupadas pelos agentes do campo artístico possibilitam a instauração de novos comportamentos, os quais são previamente delimitadas pelos pares deste campo e, posteriormente, absorvidos pelo sistema. Em função da situação já ocupada por Lenora de Barros – tanto em função de fatores biográficos como de sua trajetória profissional –, considera-se que a inserção comercial seria uma opção viável para a artista. Na época em que se dedicou a *...umas*, a recusa em entrar no circuito comercial das galerias – em um período de ampliação do mercado de arte no país – pode ser vista como uma via indireta, até mesmo sutil, de questionamento ao aspecto comercial da arte.

Para Lenora de Barros, certamente não foi um questionamento político como ocorreu com as vertentes conceituais já indicadas, através de Kosuth, ou das proposições de inserção da arte na realidade social, como no caso dos artistas neoconcretistas citados. Não se pode esquecer que *...umas* estava inserida em um meio específico, o próprio *JT*, apenas não estava em um espaço legitimado pelo campo artístico.

## **2.2. *...umas* e os anos 1990**

Os anos 1990 não possibilitam que o coloquemos em uma perspectiva de análise histórica com o distanciamento necessário. Tal tarefa iria além dos limites do presente estudo. No entanto, convém destacar alguns acontecimentos e aspectos do campo artístico da década, de forma a contextualizar o período em que *...umas* foi publicada, pensando-a como uma estratégia artística inserida nesta década.

No início de 1990 o mundo vivia o fim da polarização, com acontecimentos como a queda do Muro de Berlim, em 1989, o fim da Guerra Fria e a dissolução da URSS. No Brasil, o período foi marcado, em especial, pelas mudanças no plano econômico. A adequação da política econômica do país ao ideário do neoliberalismo teve consequências em diversos setores da sociedade, inclusive no campo cultural. As medidas adotadas no Brasil, como as privatizações das empresas estatais e a abertura econômica, levaram o país a uma violenta recessão. Sendo assim, a década iniciou com uma série de cortes nos gastos e investimentos sociais públicos.

Como consequência, os artistas passaram a buscar outras estratégias de inserção, formas alternativas de circulação de suas obras e de crítica ao sistema institucional vigente.

A implementação do Plano Real pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, a partir de 1994, com a meta da estabilidade econômica e o controle da inflação, seguiu a linha de cortes de gastos e privatizações, além de investimentos externos na área produtiva. Em escala mundial, as guerras nos países do Oriente Médio, ascensão dos ataques terroristas nos países desenvolvidos, o Choque do Petróleo, crises e avanços no tratamento de doenças como a malária e o HIV são acontecimentos marcantes, que tiveram consequências em todos os continentes.

Com esta conjuntura, o processo de globalização torna-se visível, em especial tendo em conta as novas trocas econômicas que se estabelecem entre as diversas partes do mundo, bem como os avanços tecnológicos na área da comunicação e informação. As fronteiras físicas se dissolvem, pois as distâncias são praticamente eliminadas pelos instrumentos de comunicação e pelas novas relações econômicas. Tais fatos operaram mudanças nas relações de poder entre os países, que não mais possuem um único centro, mas inserem-se numa rede globalizada. Embora possa parecer que tenha neutralizado as diferenças entre as diferentes partes do mundo sob a égide da integração, a globalização, na maior parte dos casos, acentuou as diferenças entre os centros globais – que detém mais poder econômico – e a localidade.

O sociólogo Zygmunt Bauman indica a globalização como um processo gerador de exclusão. Na perspectiva do autor, a globalização opera um outro tipo de polarização mundial, pois aumenta as diferenças entre as elites globalizadas e as periferias (BAUMAN, 1999, p. 94). Nesse sentido, aponta para o fato de que alguns possuem opção de escolha, gozando dos privilégios da globalização e desfrutando da mobilidade no mundo contemporâneo, enquanto outros não possuem poder de escolha, encontrando-se presos em sua localidade.

Justamente por esta razão, a globalização teve como seu efeito mais crítico provocar respostas locais diante das tendências homogeneizantes, tanto em termos econômicos como culturais e sociais. Frente a nova conjuntura globalizada, puderam ser reforçadas ou repensadas as identidades locais, ocorrendo como consequência positiva uma maior troca entre as culturas.

A consolidação e popularização do uso dos computadores pessoais e da *internet*, por exemplo, conectou as pessoas em escala global, afetando as relações sociais, econômicas e políticas. Esta conjuntura modificou também as relações no funcionamento do campo cultural. Os diversos agentes do sistema das artes agora deslocam-se pelo mundo tentando acompanhar os eventos internacionais mais importantes e influentes. Por outro lado, o deslocamento físico muitas vezes torna-se desnecessário, já que a presença virtual aproxima pessoas e eventos que ocorrem em lugares distantes.

Do mesmo modo, a esfera da produção artística foi afetada pelas transformações oriundas da globalização, como aponta o historiador da arte Hans Belting:

“[...] a arte recente é global, do mesmo modo que a *world wide web* também é global. A *internet* é global no sentido que é utilizada em todos os lugares, mas isso não significa que seja universal no conteúdo ou mensagem” (BELTING, 2009, p. 2).

Neste contexto, a produção artística expande-se no mundo, problematizando inclusive a visão eurocêntrica da arte. A proliferação de feiras de arte, bienais e grandes exposições itinerantes ao redor do mundo modificou o sistema das artes e seu mercado. Mesmo que a arte seja atualmente difundida nos diversos cantos do planeta, nela os reflexos da globalização não são completamente uniformizantes. Pelo contrário, possibilitam a emergência de regionalismos, particularidades e diferenças em termos culturais, já que o mundo da arte não possui mais um único centro geográfico.

Um dos reflexos da globalização na arte é a utilização da tecnologia como uma possibilidade de ampliação das formas tradicionais de circulação da obra. A *web art*, por exemplo, utiliza-se dos meios de comunicação, circulando pela internet, independente de sua materialização em uma instituição museológica. Traz, portanto, questionamentos que dizem respeito à autoria e à vivência temporal da arte e coloca em xeque a unicidade do objeto artístico.

A crítica às instituições e a proliferação de formas alternativas de produção e distribuição da arte são características dos anos 1990 que questionam os modos vigentes de valoração da arte, como aponta o crítico de arte britânico Henry Meyric Hughes (HUGUES, 2006). De acordo com o autor, uma possibilidade para pensar a

inserção da arte no mundo globalizado – e direcionado para o mercado – foi o interesse que os artistas passaram a mostrar em relação à sociedade. Nesse sentido, emergem obras que propõem mudanças no tecido social ou em contextos sócio-políticos específicos. Entre estas obras, pode-se citar, por exemplo, *When faith moves mountains* (2002), do artista Francis Alÿs, que propôs a uma comunidade local em Lima, no Peru, o deslocamento de alguns centímetros de uma duna de areia. A ação foi documentada e exposta no espaço de exposição junto com livros e outros elementos do processo do trabalho. Diferentemente de outras maneiras de circulação, obras como a de Alÿs mostram o artista com uma visão muito menos romântica, já que o concebem como um cidadão inserido na sociedade. Por seu caráter muitas vezes propositivo e intervencionista, contribuem para a diminuição das fronteiras entre artista, crítico, curador e público.

No campo artístico, como destaca a socióloga Raymonde Moulin, desde meados dos anos 1980 já vinham sendo estreitados os laços entre arte e mercado (MOULIN, 2007, p. 43). A pesquisadora demonstra que entre o final de 1980 e o início de 1990, em especial, o campo artístico é afetado pelos efeitos da economia. Neste período, a arte contemporânea<sup>14</sup> passa a ser vista como investimento, fazendo parte de um mercado especulativo, semelhante à Bolsa, e as obras alcançam preços exorbitantes em venda pública. A dinâmica do mercado passa a ser um fator de importância no mundo da arte, com as galerias atuando como agentes dos artistas e as casas de leilões como balizadoras dos preços das obras, por se tratar de vendas públicas. Neste contexto, segundo Moulin, a definição do valor da arte passa a acontecer na intersecção entre o mercado e o campo artístico.

No Brasil, percebe-se o estreitamento entre campo artístico e mercado também a partir dos anos 1980. A Geração 80, movimento ligado ao "retorno à pintura", que ocorria em escala internacional, marcou um desvio das vertentes conceituais e efêmeras dos anos 1960/70, menos comerciais pois não estavam tão ligadas à materialidade do objeto artístico. A pintura, por sua materialidade, tinha mais facilidade de ser absorvida pelo sistema comercial das galerias e, sendo assim, seu "retorno" foi bem recebido. Nessa época, jovens artistas brasileiros como Daniel

---

<sup>14</sup> Raymonde Moulin define o termo arte contemporânea distinguindo-o das vanguardas modernas: "O fim da visão teleológica das vanguardas modernistas favoreceu a substituição do rótulo de 'vanguarda' pelo de 'contemporâneo' para designar ao mesmo tempo as criações associadas à tradição moderna de ruptura e as criações pós-modernas, alimentadas por referências a uma história desconstruída, que abrem caminho ao pluralismo cultural." (MOULIN, 2007, p. 25)

Senize, Leda Catunda, Luiz Zerbini, Leonilson, Nuno Ramos, ligados à Geração 80, começam a despontar no mercado.

De acordo com Agnaldo Farias, na década de 1990 o meio artístico no Brasil ampliou-se:

Ao lado do surgimento de um grande contingente de novos artistas em várias capitais brasileiras [...] e respectivo aumento da produção, verificou-se o aumento da reflexão sobre arte, com novos críticos e espaços para o debate de ideias, dentro e fora das instituições. (FARIAS, 2007, p. 63).

Tais dados demonstram o aumento da visibilidade pública da arte produzida no país, pois o meio artístico fortaleceu-se no território brasileiro. O sistema de galerias comerciais foi reforçado com o surgimento de novas galerias, especialmente no contexto de São Paulo. A atuação das galerias possibilitou uma maior documentação da produção artística e reflexão crítica, através dos catálogos produzidos para as suas exposições. O investimento na participação em feiras e eventos internacionais contribuiu para o crescimento no interesse internacional na arte produzida no país. Deste modo, destaca-se o fato de que o adensamento do sistema das artes no país auxiliou na construção das carreiras artísticas, já que o artista passou a contar com uma estrutura mais especializada para a divulgação de sua obra.

No entanto, para a pesquisadora Sônia Salzstein (SALZSTEIN, 2001), a dinâmica das instituições culturais públicas do Brasil, na década de 1990, se dá com uma aparente contradição. Em um plano, vê-se o crescimento do interesse internacional pela arte produzida no Brasil, em outro, instituições culturais, como os museus públicos, encontram-se fragilizadas, pois não chegaram a estabelecer uma dinâmica institucional própria ou eficiente. Ou seja, com recursos escassos e um quadro profissional muitas vezes não especializado, não conseguem produzir suas próprias exposições ou manter e ampliar seus acervos. Salzstein constata a falta de envolvimento destas instituições no processo reflexivo necessário à construção da história da arte e afirma que as mesmas não espelham a arte produzida no país, não cumprindo também o papel institucional de tornar público o conhecimento gerado a partir das obras.

Os pesquisadores Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (ANJOS; FARIAS, 2007), por sua vez, apresentam um posicionamento muito mais otimista em relação

à conjuntura da arte no Brasil na década de 1990. Destacam a flexibilização das formas de atuação dos museus de arte, através da ampliação de seus programas de exposição, com a realização de palestras, residências e cursos, por exemplo. Os museus passam a criar projetos mais amplos, preocupando-se em refletir sobre o processo dos artistas e de constituição das obras, indo além de focar na exibição das obras em seu espaço físico.

Em diversos pontos do país, os pesquisadores observam a criação de novos museus de arte contemporânea, bem como a requalificação de museus em atividade e a criação de diversas espécies de apoios à produção emergente. Desta forma, percebe-se uma ampliação do eixo Rio-São Paulo no país, já que a produção encontra-se mais espalhada pelo território. No entanto, cabe ressaltar que ainda prevalece a hegemonia deste eixo, pois as duas cidades ainda despontam como um modelo a ser seguido pelos outros locais do país.

Centros culturais privados – em especial ligados a bancos – são criados, consolidando o modelo de financiamento público da cultura, através da lei de incentivo fiscal. Tal modelo dá ênfase às exposições temporárias, coordenadas por produtoras de eventos que dão visibilidade às empresas que patrocinam as exposições e acabam inserindo-se também nas agendas dos museus públicos, relacionando esfera pública e privada. No entanto, este dado aponta para um fator crítico na vida institucional dos museus brasileiros, a saber, a dificuldade em produzir suas próprias exposições. De acordo com os autores,

[...] é possível mesmo dizer que esse modelo faz os museus se acomodarem à relativa facilidade com que podem programar exposições já concebidas por outros e com patrocínio assegurado junto à empresas integradas ao sistema de financiamento existente, eximindo-se da responsabilidade de tornarem-se, eles mesmos, formuladores e enunciadores de um discurso crítico em relação à produção artística contemporânea. (ANOS; FARIAS, 2007, p. 39)

Nesta perspectiva, o modelo de exposições temporárias coloca em relevo questões importantes sobre as hierarquias de poder entre os agentes do campo cultural e deixa aparente as contradições nas posições dos mesmos. Há, por exemplo, o papel das empresas privadas como detentoras do poder de decisão sobre o que será exposto em seus centros culturais, mesmo quando utilizam recursos públicos, ou a figura do curador que, em alguns momentos, se sobrepõe às próprias obras apresentadas nas exposições.

O crescimento do mercado também afetou o campo artístico no Brasil, mesmo que de forma muito mais restrita ao eixo Rio-São Paulo. O aumento significativo do número de galerias privadas, de colecionadores e a entrada de capital financeiro no setor são dados que apontam para a consolidação do mercado de arte. A partir desta mudança de contexto, muitos artistas produzem com uma orientação prévia para o mercado – para exposições nas galerias e feiras de arte. Tal fato afeta a dinâmica da relação entre os agentes, já que o mercado passa a ser uma presença com crescente influência.

Ao mesmo tempo em que houve um crescimento do mercado, outro aspecto a ser destacado é a criação de formas alternativas de circulação da arte, por parte dos próprios artistas. Esta atitude demonstra um posicionamento crítico sobre campo artístico nos diversos cantos do país. Os artistas passam a criar novas possibilidades de atuação, de forma autônoma ou muitas vezes fora dos espaços legitimados para a arte.

Dentro destas estratégias, destaca-se a atuação dos coletivos de artistas, modalidade de atuação no cenário contemporâneo que encontra-se pulverizada no território do país. Além disso, os coletivos são uma forma de questionar o mercado, a autoria individual do artista – já que muitas vezes colocam a atuação do grupo primeiro lugar –, as formas de relação com o público e a própria apresentação da arte em espaços que vão além das instituições museológicas.

A pesquisadora Ana Albani de Carvalho, em um estudo voltado a um contexto local específico – mas que pode ser tomado para análise em termos gerais –, aponta para algumas características significativas da produção artística da década de 1990. Entre elas, destaca-se que as obras do período se valem de questionamentos em relação a própria noção de obra, enfatizando aspectos do processo em detrimento do produto finalizado. As obras também utilizam de procedimentos que pertencem a variadas categorias artísticas, compondo migrações entre as mesmas. A pesquisadora destaca também a

[...] não-permanência da obra, sua mutabilidade, noção geralmente acompanhada da questão da 'montagem' [...], múltiplas possibilidades de apresentação, montagem, remontagem, rearticulação ou 'reaproveitamento' de 'um mesmo' trabalho. O mesmo conceito/imagem/objeto é desdobrado pelo artista em mais de uma forma de apresentação [...]. (CARVALHO, 2007, p. 169)

Considerando sobretudo o sentido de deslocamento como possibilidade de mutabilidade, os aspectos apresentados por Carvalho estão presentes em *...umas*. Enquanto elemento que foi incorporado à obra de Lenora de Barros, *...umas* indica o processo de construção da obra e a gênese de idéias, o que se dá através do conceito de desdobramento, também utilizado pela pesquisadora.

Não são observadas distinções de ordem conceitual na abordagem das questões trabalhadas em *...umas* e em outras obras posteriormente realizadas pela artista. Deste modo, *...umas* questiona as noções mais tradicionais da obra de arte, em especial, aquelas baseadas na materialidade e na unicidade do objeto artístico. Por estar inserida em um meio de comunicação e não em uma instituição museológica, *...umas* pode ser vista como uma das proposições que fizeram parte da mencionada ampliação do sistema das artes no país nos anos 1990. No entanto, não se pretende inscrever a coluna de Lenora de Barros como mera resposta a este período, já que se tratava de uma escolha da artista em não inserir-se no sistema artístico comercial.

As proposições veiculadas por Lenora de Barros em *...umas* passam a ganhar novos sentidos por estarem em um jornal, em relação as outras imagens e enunciados presentes na mesma página em que era impressa. Nesta perspectiva, o aspecto relativo às migrações citado por Carvalho pode ser encontrado em *...umas*, já que as imagens migram entre os espaços do jornal, o das instituições museológicas e entre outras possibilidades exploradas pela artista. Deste modo, uma mesma imagem, poema visual ou proposição desloca-se entre os distintos meios, por exemplo, do meio impresso do jornal para obra, em diálogo permanente.

A partir destas considerações, pode-se aferir que *...umas* alinha-se com as posturas citadas em relação ao circuito de arte do nos anos 1990. A análise da coluna demonstra que uma proposição artística não encontra-se apenas nos espaços institucionalizados da arte, mas também fora deles. Ao tratar de questões da arte fora do sistema, *...umas* traz a possibilidade de um outro tipo de atuação do artista. Mesmo que esta na época a coluna não fosse considerada como uma obra, em seu sentido tradicional, e sim como uma atividade profissional, sua forma e conteúdo vinculam-se às questões do campo artístico, além de estarem intimamente ligadas à poética da artista.

Outros fatores que apontam para os desdobramentos da coluna *...umas* na produção atual de Lenora de Barros é que esta ainda possui espaço em projetos em

andamento, como é o caso elaboração de um livro de artista com as edições das colunas, organizadas por temas criados pela artista – divisão que demonstra um interesse em classificar as edições através de temáticas. Mais recentemente, a artista também fez uma leitura poética dos textos de *...umas* em *performance* na última Bienal de São Paulo.<sup>15</sup>

Um dado a ser destacado na análise de *...umas* é que nos anos recentes, as próprias edições da coluna passaram a ser expostas em instituições museológicas, sem distinção entre estas e outras obras da artista. Como pode ser observado nas imagens a seguir, em 2011, edições de *...umas* foram expostas junto a outras obras no espaço da *Bienal de Lyon*. As edições de *...umas* foram exibidas em uma vitrine e na mesma sala estavam obras do artista francês Pierre Bismuth, além de um vídeo de Lenora de Barros intitulado *Tempinhos* (2008). Esta incorporação da coluna em espaços legitimados para exposição da arte contemporânea extrapola o uso pessoal que a artista faz de *...umas* em seu processo de criação, enquanto arquivo pessoal, o que demonstra o interesse dos curadores em pensar a coluna como um material artístico tão potente quanto as outras obras ali expostas.

---

<sup>15</sup> *Jogo de Damas* (em parceria com Flu), *performance* multimídia realizada no terreiro *Longe daqui, aqui mesmo*, 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Lenora de Barros. *Display* com edições da coluna *...umas umas* e, ao fundo, o vídeo *Tempinhos* (2008). Na mesma sala, obras do artista Pierre Bismuth. Bienal de Lyon. 2011. Musée d'art contemporain de Lyon.

Este dado indica o reconhecimento do valor de *...umas* enquanto proposição artística pelo campo da arte apenas nos anos mais recentes. Nota-se, no entanto, que a incorporação de *...umas* ao campo artístico se deu somente nos anos 2000, colocando a dúvida se na época de sua publicação, ela poderia, de fato, ser considerada como uma proposição artística.

### 2.3. Outros espaços

A arte insere-se muitas vezes em espaços que extrapolam as instituições museológicas, questionando as formas de circulação da obra, sua constituição e a relação ao meio no qual se insere. Como já abordado, considera-se que a coluna *...umas* encontra-se no limiar de duas situações distintas vividas por Lenora de Barros. De um lado, a sua atuação profissional em um jornal de notícias e, de outro, a experiência artística veiculada na coluna e posteriormente explorada em suas obras.

São inúmeros os exemplos de artistas que extrapolam os limites entre obra e instituição museológica. A história da arte fornece estudos de artistas que desempenharam um papel importante ao se posicionarem frente aos mecanismos de legitimação do campo artístico, criando estratégias e possibilidades originais de circulação da arte. Alguns destes exemplos são apresentados a seguir, de forma a ilustrar estas ideias, sem, no entanto, se fazer uma leitura linear ou histórica de suas propostas.

- El Lissitzky, o poeta Filippo Tommaso Marinetti e Kurt Schwitters, ligados às vanguardas históricas do início do século XX, respectivamente Construtivismo, Futurismo e Dadaísmo, são artistas que vincularam suas poéticas à pesquisa no campo do design gráfico e trouxeram inovações à tipografia, por exemplo;
- Grete Stern, que entre anos 1948 e 1952, na Argentina, ilustrou com suas fotomontagens surrealistas a coluna semanal *El psicoanálisis le ayudará*, da revista feminina *Idílio*;





- Allan Kaprow, que em 1981 realizou uma intervenção no jornal alemão *Die Zeit*, questionando a manipulação do conteúdo no jornalismo impresso;
- Antonio Manuel, que apropriou-se de páginas de jornal para criticar o regime ditatorial no Brasil, como em *Dura assassina* (1968);



Antonio Manuel. *Dura assassina*. Matriz para impressão de jornal.  
1968.

- *Earthworks, performances, happenings* e proposições conceituais elaboradas nos anos 1960/70, por artistas como Robert Smithson, Allan Kaprow, Marina Abramovic e o grupo Fluxus;
- Experiências de artistas como Helio Oiticica e Lygia Clark que extrapolavam o objeto a ser exibido no contexto museológico – Oiticica com *Parangolés* (1964), espécies de capas para serem experimentadas e utilizadas, e Clark, com as experiências ligadas à psicanálise e seus objetos relacionais, reunidas sob o título *Nostalgia do corpo* (a partir de 1966);
- Cildo Meireles, com suas *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-76), obras que criaram uma forma própria de circulação frente ao contexto da ditadura no Brasil;
- Artur Barrio, que com *Trouxas ensanguentadas* (a partir de 1969), espalhou trouxas de carne putrefata pela cidade do Rio de Janeiro em uma época de repressão política no Brasil.



Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*.  
1970.

Os trabalhos trazidos no tópico acima quebram com o aspecto contemplativo da lógica expositiva tradicional, questionam as categorias artísticas e propõem uma forma de comunicação mais direta com o público. Em alguns casos, podem inclusive passar despercebidos, por não estarem inseridos no espaço legitimado das instituições museológicas da época. Seja pelo fato de terem sido realizadas por artistas como intervenções, por questionarem convenções do sistema das artes, por sua ligação com as poéticas dos artistas que as conceberam ou por apresentarem discussões ligadas à arte, estas proposições foram aos poucos – ou tardiamente – incorporadas na narrativa da história da arte.

Tais obras, experiências e proposições, cada qual dentro de suas particularidades, formulam questionamentos acerca das formas de circulação da arte frente às convenções do mercado, às instituições culturais e ao sistema. Além disso, demonstram possibilidades de atuação profissional dos artistas ou de subsistência dos mesmos, já que muitas vezes o campo artístico não tem capacidade para absorver tudo o que é produzido. Os exemplos trazidos também demonstram o quanto as poéticas dos artistas podem inserir-se em espaços fora das instituições museológicas, expandindo as modalidades de apresentação da arte.

Por não estarem ligadas diretamente a uma instituição museológica, percebe-se o tom de crítica institucional, que pode se dar a partir do enfrentamento direto de determinado contexto político, como nos casos de John Heartfield ou de Cildo Meirelles. Por outro lado, pode ocorrer de forma mais branda, como no caso de Grete Stern que, a partir do trabalho de interpretar os sonhos enviados por leitoras de uma revista, criou fotomontagens que dialogam as vanguardas históricas européias, das quais estava geograficamente distante.

Como observado no exemplo dos artistas trazidos, muitas das propostas citadas inserem-se no contexto da comunicação. Tal opção por parte dos artistas não é gratuita, tendo em conta a amplitude que tais meios possuem em nossa sociedade. A capacidade de disseminação de ideias, imagens e notícias da imprensa, por exemplo, é um potencial do qual os artistas se utilizam. Seja de maneira a questionar os usos de tais meios, ou mesmo concebendo-os como um veículo para a arte, os meios de comunicação possuem uma ligação com diversos artistas.

Lembra-se aqui o conhecido exemplo do manifesto *Um arte de los médios de comunicación*, do grupo argentino formado pelos artistas Roberto Jacoby, Eduardo

Costa e Raúl Escari. Atentos ao crescimento dos meios de comunicação na sociedade dos anos 1960, os artistas notam que:

Na sociedade de massas, o público não está em contato direto com as atividades culturais, mas é informado delas através da mídia. Por exemplo, o público massivo não vê uma exposição, não vivencia um acontecimento ou uma partida de futebol em primeira mão, mas, ao invés disso, vê sua projeção nos noticiários. (COSTA; ESCARI; JACOBY, 1999, p. 2)

O grupo propunha, frente a esta conjuntura, a utilização subversiva dos meios de comunicação, alterando seu papel – o que se daria, por exemplo, divulgando na imprensa eventos que jamais ocorreram. O que os artistas questionam é a própria transmissão da informação em nossa sociedade, bem como a crença na veracidade das informações passadas pela mídia. Ao inserir uma notícia falsa no contexto informativo do jornal, o leitor mais informado seria forçado a desconfiar da notícia ou evento veiculado. Por outro lado, o grande público poderia assimilar o que ali fora noticiado como verdadeiro, aceitando a legitimação da notícia pelo jornal.

Outro fator de importância neste momento está na utilização dos meios de comunicação como veículo para apresentar proposições artísticas, sendo que a transmissão do trabalho é mais importante do que o que está sendo veiculado. Esta seria uma maneira de deixar o espectador mais atento ao que a imprensa publica, e que muitas vezes, é informação consumida sem consciência de que ali funciona um mecanismo passível de falhas, questionamentos e mesmo de falsificação. Este caráter fictício das notícias – no sentido que as mesmas podem produzir realidades – intensifica-se no regime de ditadura militar vivido por diversos países da América Latina naquele período, expressando um posicionamento político nas proposições dos referidos artistas argentinos.

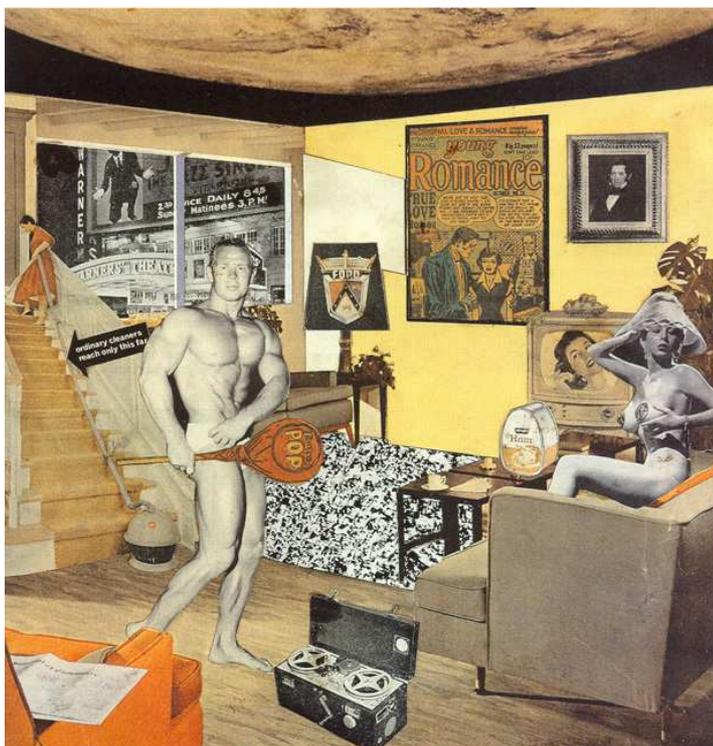
Ainda em relação aos meios de comunicação pode-se aferir que, tanto por seu conteúdo como por ter sido publicada em um jornal, ...*umas* possui uma estreita ligação com os mesmos. Neste sentido, remonta ao conteúdo da *Pop Art*, que estava ligada diretamente ao desenvolvimento da sociedade industrial e à ideologia do capitalismo. A *Pop Art*, nos anos 1950/60, tratou de reproduzir na arte o “repertório de imagens populares, incluindo a publicidade, a televisão, o cinema, a fotonovela, os quadrinhos [...], o repertório da cultura urbana de massas” (FIZ, 1986, p. 31). A produção e o consumo passaram a ser orientados para as massas e, deste modo, a *Pop Art* coloca em perspectiva a perda de identidade frente a serialização

da produção industrial. A *Pop Art* pode ser considerada como uma arte próxima da sociedade, já que destaca a maneira como a produção industrial modificou a relação entre indivíduo e coletividade. Ao mesmo tempo em que promove tal aproximação com o grande público, por utilizar-se de imagens inseridas no cotidiano, pode-se considerar, por outro lado, que a *Pop Art* coloca em cena o afastamento da sociedade massificada com a arte culta.

Pode-se considerar que ...umas também aproximava a arte do cotidiano, pois fazia circular a arte fora das instituições museológicas, exigindo do espectador – no caso, o leitor do jornal – uma postura distinta daquela adotada frente ao conteúdo informativo dos jornais. Esta postura também pode ser pensada como distinta daquela do espectador frente à arte em uma instituição museológica.

A pesquisadora Annateresa Fabris destaca a atuação do *Independent Group* no Reino Unido, na década de 1950, grupo que aproximou-se dos ícones da cultura de massas, utilizando procedimentos da colagem, da fotografia e da pintura. A autora enfatiza que o interesse do *Independent Group* pelo banal e pelo cotidiano no horizonte da cultura de massas possibilitou a transformação de ícones casuais em “paradigmas históricos”. Tal é o caso de uma conhecida obra de Richard Hamilton, intitulada *O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956). Nesta colagem, o artista utilizou-se de recortes de revistas ilustradas e oferece um conjunto dos elementos da sociedade de consumo e dos desejos por ela incitados – um homem musculoso, uma mulher com formas voluptuosas, a casa bem arrumada, a televisão e outros utensílios domésticos, informações visuais ligadas à história da humanidade e da cultura, aos quadrinhos e ao cinema, entre outros. Tal articulação de fragmentos do mundo, oriundos do universo das revistas ilustradas e da publicidade, é considerada por Fabris como uma “tradução horizontal da cultura de massa” (FABRIS, 2008, 163), bem como o solo fundador das principais questões pensadas pela *Pop Art* em relação a sociedade de consumo.





Richard Hamilton. *O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* Colagem. 1956.

De fato, observa-se que a colagem, enquanto recurso proveniente das vanguardas históricas do século XX, desempenhou um papel importante no universo *Pop*, que se utilizaria também da fotomontagem. Enquanto procedimento artístico, a colagem permitiu que elementos fragmentários do mundo adentrassem na obra, reconfigurando-os, a maneira de Kurt Schwitters ou de El Lissitzky, por exemplo.

Rosalind Krauss, analisando a produção do artista Pablo Picasso, destaca que a colagem imprime a presença de objetos reais na obra. Em sua análise, a crítica americana propõe que a colagem configura um sistema de signos, na medida em que a ilusão da presença espacial na obra é representada pelos fragmentos do mundo real nela inseridos (KRAUSS, 1986, p. 37). Nesta perspectiva, a colagem problematizou os preceitos modernistas da autonomia da forma e dos processos artesanais na pintura.

Assim como a colagem, elementos da montagem surrealista são importantes nesta análise. O automatismo, que colocou o inconsciente do artista de forma imediata na obra, ou seja, sem prévia estruturação racional, questionou o elemento da representação na arte. Derivado da escrita surrealista do poeta André Breton, a montagem baseada no automatismo, de acordo com Rosalind Krauss, diferia da fotomontagem dadaísta. Esta deixava aparente os intervalos entre as imagens, o

espaçamento entre elas e, assim, os elementos espaçados um do outro denunciam que o espectador não olha para um mero recorte da realidade e sim para um reagrupamento de elementos da mesma. Nesse sentido, a fotografia perde sua ilusão de presença ao indicar inter-relações e novos significados na fotomontagem.

Já no âmbito surrealista, a continuidade da imagem é valorizada. Sem deixar a página em branco intrometer-se na fotografia, a referência ao real mantém-se. Através da fotomontagem, imagens pré-existentes puderam ser rearranjadas pelos artistas, sendo criados ambientes e perspectivas impossíveis e estabelecidas relações inusitadas, como as de proporção entre as figuras.

A utilização da fotografia nos processos citados não é casual, pois enquanto processo mecânico de reprodução, ela estabelece profundas ligações com a seriação industrial. Também liga-se intensamente com os meios de comunicação, desde as histórias em quadrinhos, passando pelo cinema, pelas revistas e jornais. Pode-se considerar que a utilização da fotografia pelos artistas da *Pop Art* tornou mais acessível sua leitura, já que esta se utilizava de ícones conhecidos pela maioria.

Se, após estas operações advindas das vanguardas históricas, a *Pop Art* passou a utilizar e inserir objetos reais do cotidiano nas obras – como no caso do artista americano Andy Warhol –, a distinção entre arte e objetos banais passou a ser uma problemática.<sup>16</sup> Os questionamentos à representação passaram a apresentar as ambigüidades sobre o momento em que um objeto deixa de ser um objeto real e passa a ser considerado obra de arte. Nesta perspectiva, as condições nas quais a obra está inserida tornam-se fundamentais para sua compreensão. A atitude do espectador, bem como a intenção do artista podem ser interpretadas de diferentes formas, de acordo com mudanças de contexto, rompendo-se então “[...] com a concepção tradicional de uma estrutura imanente à própria obra.” (FIZ, 1986, p. 38). Emergem destas problemáticas uma série de relações nas quais toda obra se

---

<sup>16</sup> A questão da diferença entre objetos do mundo real e obras de arte é trabalhada pelo filósofo americano Arthur Danto. A partir das *Brillo Box*, de Andy Warhol, o autor indaga sobre o que faz das caixas *Brillo* apresentadas por Warhol obras de arte, enquanto que as caixas reais de sabão *Brillo* não o são. Na abordagem do autor, é o mundo da arte que interpretará determinado objeto como obra de arte, legitimando-o como tal. Considera-se, no entanto, que tal abordagem não percebe as complexidades inerentes ao objeto artístico, funcionando apenas circunstancialmente para determinadas situações. Mesmo que *...umas* não fosse na época de sua publicação reconhecida pelas instituições museológicas como obra, em função das problemáticas que apresentou em relação à fotografia, poesia e à história da arte, por exemplo, ela pode ser considerada como uma proposição artística. Cf. DANTO, 2005.

insere, incluindo o seu ambiente institucional, a posição do artista no sistema das artes, bem como a interpretação que é feita pelos teóricos sobre determinada obra.

A autonomia da obra em relação ao espaço de exposição, construto herdado da ideia de autonomia da arte do século XVIII, é colocada sob perspectiva crítica, ficando difícil determinar o que a arte deve ou pode ser. Nesse sentido, os limites da produção artística já não podem ser vislumbrados tal como pretendeu a crítica modernista. Pelo contrário, os questionamentos que a produção artística coloca fazem com que atualmente a própria crítica tenha que se repensar, tendo em conta a diminuição de seu papel nos jornais.

O cenário artístico contemporâneo exige relações contextualizadas entre as obras, os espaços nos quais são veiculadas ou com o próprio tecido social no qual se inserem enquanto proposição. A noção de autonomia da obra perde validade, portanto, e a importância da exposição ganha destaque. A ênfase na exposição como o evento artístico de maior destaque, sua espacialidade e expografia mudam a percepção da própria obra, que absorve a temporalidade do evento-exposição, de modo a legitimar-se frente ao sistema. O meio no qual a obra se apresenta, o tipo de vínculo estabelecido com o espaço expositivo, bem como o tipo de instituição museológica, os artistas e / ou curadores que integram determinada exposição, tornam-se determinantes para sua compreensão. Conforme nos coloca a crítica de arte Glória Ferreira,

Um dos aspectos constitutivos da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 60/70, é a relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho – como atestam as diversas acepções e conceituações do *site specific* ou *in situ*, ou da instalação, intervenção etc. (FERREIRA, 2010, p. 34).

A partir desta percepção, os limites entre obra e os espaços onde ela se manifesta tornam-se bastante complexos de serem delineados. Os questionamentos propostos pelos artistas dos anos 1960/70, em especial em relação à materialidade da obra, ao seu processo de constituição e sua materialização em espaços que não as instituições museológicas – como é o caso de *happenings*, instalações, *performances*, *earthworks*, da *land art* e da Arte Conceitual, de modo geral – demarcam que a obra pode materializar-se de diversas maneiras.

Emerge do período dos anos 1960/70 um outro papel fundamental que é desempenhado pelos artistas atualmente – e que se pode aferir em relação à

atuação de Lenora de Barros em *...umas* – que é a entrada dos artistas no domínio da crítica, através de escritos e entrevistas. A reflexão em primeira pessoa coloca em cena mudanças no papel da própria crítica de arte, atestando as funções múltiplas exercidas pelos artistas na atualidade. Ao ingressar mas incisivamente na reflexão sobre arte, os artistas tensionam os limites da interpretação crítica, pois propõem novas formas de abordagem da arte, que devem ser consideradas pela crítica exercida pelos especialistas na área.

A partir das discussões trazidas sobre o espaço da arte, percebe-se que as proposições desenvolvidas em um jornal de notícias e outras, inseridas em espaços de exposição de artes visuais, diferem em diversos aspectos, conforme já referido. O fato de que as instituições museológicas pertencem ao mundo da arte, por exemplo, legitima as obras que nela se apresentam.

Na perspectiva da sociologia da arte, com o aporte do sociólogo Pierre Bourdieu, considera-se o campo artístico como um “universo social relativamente autônomo” (BOURDIEU, 2002, p. 285), cujos agentes reproduzem ao mesmo tempo em que delimitam os seus critérios de valoração e legitimação. De acordo com o pesquisador,

“A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados de atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte.” (BOURDIEU, 2002, p. 286)

Deste modo, considera-se que a obra pertence a um campo de relações, um jogo social dentro do qual estão fixadas hierarquias, posicionamentos, conflitos e lutas pelo poder. A própria definição da constituição da arte, como propõe Bourdieu, depende desta rede de relações sociais, bem como das atitudes dos espectadores em relação à obra. Outro fator relevante é o reconhecimento da arte pelos agentes previamente legitimados, tais como críticos, curadores e historiadores da arte que, a partir do contato com a obra, farão com que ela atinja o valor de obra arte. Neste processo de legitimação, é importante compreender que o campo artístico, através da autonomia atingida em relação a outros campos, pode legitimar a si mesmo e,

assim, estabelecer posições entre seus agentes. É através destes posicionamentos que se produzirá o valor da arte, bem como será estabelecido entre os agentes do campo artístico o poder de consagração de seus produtores e produtos.

Neste sentido, atualmente a atuação de Lenora de Barros no *JT* pode ser considerada como um dado que somaria capital simbólico<sup>17</sup> para a sua trajetória artística, no sentido em que constitui um elemento de distinção entre a posição ocupada por ela e outros agentes no campo cultural. Por outro lado, não se deve deixar de lado que foi sua trajetória prévia como artista que possibilitou que o caráter experimental de *...umas* pudesse ser levado à cabo no ambiente de um jornal de notícias como o *JT*.

Também o fato de uma artista atuar como colunista semanal em um jornal de grande circulação confere um status de alta cultura ao *JT*, já que os jornais impressos são voltados para um público massivo, conforme visto. Ao mesmo tempo, na própria coluna a artista busca pensar criticamente a relação entre alta e baixa cultura, abordando de maneira bem-humorada questões sobre a sua produção artística ao leitor do *JT* e, indiretamente, lançando a seus pares interrogações sobre o campo artístico.

Em *...umas*, na maioria das vezes, ocorria a convergência entre imagem e texto, característica da própria linguagem jornalística e marcante na obra Lenora de Barros. Na coluna, a artista brincava com a temporalidade do próprio jornal diário impresso e da maneira como este se orienta para a produção de notícias que devem ser substituídas por outras mais novas a cada dia. A lógica informativa dos jornais e a reflexão sobre fatos e informações da atualidade são viradas do avesso em *...umas*, dando espaço para os traços de experimentalismo e a reflexão sobre a arte – mais característicos de uma lógica propriamente artística. Desta forma, na coluna *...umas*, a questão da veiculação da notícia e o estilo da própria crônica escrita são subvertidas.

De acordo com as ideias do escritor e designer gráfico britânico Richard Hollis, as três funções básicas do design gráfico são: 1) identificar, 2) informar e

---

<sup>17</sup> De acordo com as ideias de Pierre Bourdieu, capital simbólico é aquele acumulado por determinado agente do campo artístico, capaz de oferecer, a longo prazo, ganhos políticos, econômicos ou reconhecimento dentro do universo social no qual se insere. Tal noção vincula-se à questão da consagração de carreiras e às regras que legitimam os produtores da arte, determinando as estratégias para que o agente alcance a legitimidade, reconhecida por seus pares. Envolve, portanto, não apenas a questão comercial, mas as formas de valoração de produtores e dos bens culturais. (Cf. BOURDIEU, 2008).

instruir; 3) apresentar e promover (Hollis, 2001, p. 4). Ao invés de exercer estas funções, a coluna *...umas* dá espaço para a circulação de imagens, articuladas com comentários descontraídos referentes à arte e a própria poética de Lenora de Barros. Ao contrário de enquadrar-se na lógica da notícia e da informação, a coluna funcionou como um espaço pelo qual a artista pensou sua própria produção artística.

Pode-se perceber, por outro ângulo, que há um caráter informativo latente em *...umas*, já que está inserida em um jornal de notícias, feito para um público amplo. Neste sentido, a coluna apresenta reflexões normalmente distantes do público do jornal, causando um estranhamento frente ao seu conteúdo.

O caráter experimental da coluna alinha-se com a proposta inovadora da linguagem gráfico-visual presente na história do *JT*, mesmo que na época da publicação de *...umas*, a inovação gráfica já não fosse mais uma característica marcante da publicação. O estilo da coluna *...umas* pega emprestado elementos dos gêneros jornalísticos da crônica escrita, das colunas de citações, bem como dos procedimentos de fotomontagem e da *Pop Art* já referidos.

A crônica escrita diz respeito a um comentário criativo, imaginativo ou poético sobre fatos da realidade, sem perder de vista os acontecimentos da atualidade e o caráter informativo. Há portanto, neste gênero jornalístico, um grau de liberdade opinativa dado ao autor, desde que não deixe de lado a questão da atualidade, própria do jornal. Já nas colunas de citações, são reunidos depoimentos, fragmentos de textos de terceiros, de caráter inusitado, humorado ou irônico, não necessariamente acompanhados de comentário (SOUZA, 2005, p. 210).

Assim, em *...umas* nota-se as características destes dois gêneros jornalísticos, mesmo que não se objetive neste estudo traçar fronteiras rígidas para sua classificação, dado que tal abordagem engessaria o caráter múltiplo próprio de *...umas*. Por vezes, em *...umas* são trazidos comentários sobre a arte e a história da arte, com caráter opinativo ou crítico – que podem ser percebidos pela intersecção entre texto e imagem. Do mesmo modo, a coluna apresenta um conjunto de citações de artistas, escritores e poetas, apropriações de imagens de outros artistas, cineastas, entre outros – compondo uma unidade temática, mas sem necessariamente um posicionamento sobre o tema.

Nesta perspectiva, *...umas* remete a outro projeto de montagem, a saber, a montagem textual de Walter Benjamin levada à cabo na década de 1920. Conforme indica Benjamin Buchloh, tal projeto intentava “construir uma memória analítica da

experiência coletiva da Paris do século dezenove” (BUCHLOH, 1999, p. 128). A montagem textual de Walter Benjamin consistia apenas de citações, sendo que o sentido subjetivo seria, a princípio, negado, conforme demonstra sua assertiva, “Não tenho nada a dizer, apenas a mostrar”. Com esta técnica de montagem literária, a própria autoria é questionada, já que os sentidos do texto são extraídos de fragmentos de textos de outros autores. Buchloh destaca também a importância desta montagem de fragmentos, tanto na montagem de Benjamin quanto em exemplos da fotomontagem, para a construção de um tipo de memória social.

Deste modo, a sequência de fragmentos que se apresenta nas edições de *...umas* engendra um tipo de narrativa que pode ser ligada tanto à construção de um tipo de memória, trazendo à tona contextos culturais específicos, como a um tipo de ficção que as imagens ali publicadas apresentam, formando novos enunciados.

Através da análise do conceito operacional de proposição artística, de aspectos da década de 1990 e dos contextos de apresentação da arte, buscou-se discutir algumas das questões propostas na coluna *...umas* em relação ao campo da arte. No capítulo seguinte, será discutido o conceito do arquivo e sua ligação com a arte, o uso da fotografia em *...umas* e serão apresentados deslocamentos entre a coluna de Lenora de Barros e outras obras da artista.

SA — JORNAL DA TARDE/SF

...umas...umas...umas

LEVORA DE BARROS

**CORPOS DUPLA FACE**



Rol Bouba de Cameron, Jacques Thévex, 1961.

um corpo coberto. uns olhos nus.  
uns olhos ensimesmados para  
fora de si.



Mulher Nu, Heinrich Kuhn, 1922.

uns olhos cobertos. um corpo nu.  
um corpo ensimesmado para  
dentro de si.

uns olhos  
uns corpos.

Lenora de Barros. *Corpos dupla face*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

Lenora de Barros. *Mato, logo existo*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

SA — JORNAL DA TARDE/SF

LENORA DE BARROS

...umas

**MATO, LOGO EXISTO.**

**S**ob o signo da idolatria mórbida ele mata, logo existe. Ganha identidade. Passa para a história, faz a sua história através da história do outro. A sua parte no outro é eliminada por ele mesmo. Tudo aquilo que ele não é, tudo aquilo que ele não será. Com um tiro ele se revela através do outro, ocultando-o. Apaga as luzes do outro para iluminar a si mesmo. Mata e colhe os louros da morte de seu outro. Mata e vive pelo outro. Assassino de si mesmo, nega a si de si mesmo. No outro.



**BALA MÁGICA**

Lee Oswald, sua bala ricocheteou. Ele matou o outro e foi morto por outro. Ruby. Metacrime insolável.



**A FALA DO CULPADO**

John Hinckley, o jovem que tentou em 1981 matar o presidente Reagan, "por amor", a atriz Jodie Foster, posa para auto-retrato. Sua declaração após o atentado: "Ela era uma estrela e eu um admirador insignificante. Agora tudo mudou: eu sou Napoleão e ela Josefina, eu sou Romeo e ela Julieta".

**MUY AMIGO**

De Mark David Chapman, o assassino de John Lennon:

"Algo realmente extraordinário aconteceu. Os Beatles foram um movimento cultural dos anos 60. Eles modificaram o mundo, e eu também. É o último prego no caixão dos anos 60. Eu sou o "apanhador no campo de crenteis" dessa geração." (1988)

"Por favor, entenda, Yoko, eu não estava matando uma pessoa real, matei uma imagem. Um cover." (1992)



**MIDNIGHT LOVE**

"Si temis a oportunidade de louvar o Senhor uniu-se em nossa vida", disse em sermão, o pastor Marvin Gaye SR, pai assassino, em 1984, do cantor e compositor Marvin Gaye. A história freudiana se inverte como farsa.



**GUNS AND ROSES PARA MANSON**

Charles Manson foi o mentor intelectual do assassinato da atriz Sharon Tate, em 1969, que morreu grávida de Roman Polanski. Hoje, a cara alucinada de Manson, estampada em camisetas, faz a alegria da "juvenile delinquent subcultura".

Adorada por Axel Rose. Parte do lucro das vendas vai para Manson comprar cigarros e refrigerantes.



**A felicidade é uma arma quente**

(J. Lennon)

24 — JORNAL DA TARDE

LENDRA DE BARROS

## TESTEMUNHAS OCULARES



"Óculos para ver pensamentos, emoções, sentimentos", Andrea Tonazzi, 1994.

Óculos para serem olhados como formas-óculos. Como formas que espelham outras formas de visão. Óculos para serem vistos e vestidos pelo olho nu. Para serem lidos, decifrados por outros olhos, por outros olhos com óculos. Óculos imaginários para des-ocultar o real.

### PARADOXO



"Siga ricamente na forma dos espetáculos", Anos, 1965.

O olhar fixo desses óculos mexe com os olhos.

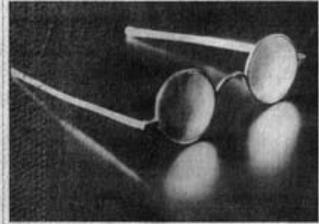
### MÁSCARA DE LUZ



Um olhar distante e profundo em forma de máscara compõe, com outros objetos, um quase rosto de alguém. Auto-raytrato?

"Rayograph", Max Ray, 1923.

### FORMA AUSENTE



Sent Bhalo, escultura em bronce, Yoko Ono, 1988.

Ver a forma-óculos como forma-luz que nasce da opacidade de sua própria forma.

### TERCEIRA VISÃO



"O crítico vê", Jasper Johns, 1964.

O olho crítico de Jasper Johns vê os óculos escuros e neutros da visão da crítica. O olho do crítico de Jasper Johns vê como os olhos críticos de Jasper Johns vêem a crítica.

Lenora de Barros. *Testemunhas oculares*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

# LENORA DE BARROS ...umas INCORPORAÇÕES



**Corpos que usam seus corpos.**  
Corpos que usam seus corpos. Como meio de transporte para outros corpos. Como suporte para outros corpos. Como transporte para outras formas. Corpos que se vestem de forma. Formas que se conformam em outros corpos-forma. Em formas corpóreas de seus próprios corpos. Corpos.

## OPERAÇÃO DRÁSTICA



**Intervenção cirúrgica. De formação facial. Perder ou ganhar identidade?** Orlan, artista francesa, se submeteu a uma operação plástica. A foto faz parte de seu projeto "Omnipresença", apresentado em fevereiro deste ano, em Nova York. O objetivo da obra é, através de uma série de operações, transformar seu próprio rosto na mais perfeita forma feminina. Para isso, Orlan "se esculpe", a partir de formas e troços de mulheres esterilizadas em suas esculturas. Cadáver-exquisito?

## DE DENTRO PARA A FORMA DA FORMA PARA DENTRO



O corpo molda a nova forma, de dentro de um túnel elástico. O túnel elástico reage, interage com o corpo e remodela seus movimentos. Ação e reação plástica no espaço "Túnel", Lygia Clark, 1973. Trabalho realizado no Sorbonne, Paris.

## CORPO AUSENTE CORPO PRESENTE



O poeta italiano Gianni Brax "revive" numa performance fotográfica, o suicídio do escritor francês Raymond Roussel, no Grand Hotel Des Palmes, em Palermo. Corporeificação da ideia de existência.



**CORPO CLICHÉ**  
Em alguns de seus instantâneos, a artista americana Cindy Sherman se insinua em personagens clichês de "american way of life". Na foto, o olhar assustado encarado, pleno de esperança e dúvidas, de uma jovem. Enlace, em sua primeira foto em Nova York, na busca de uma oportunidade que lhe permita seu futuro cultural e artístico etc.

## DISPLACED BODY



A figura retratada por Arthur Treva faz lembrar um espantalho deslocado, fora de seu habitat natural. Um aparente acenar de cabeça, com olhos de vidro, se avista pelo arado. Um ser estranho que pode ser "lido" como uma figura marginalizada de nosso tempo. Espantalho urbano, metáfora de deslocamento e solidão.

**C**omo já disse Rubem Fonseca, em seu livro *A Grande Arte*, "a faca não é uma ferramenta como outra qualquer. É feita do material de qualidade superior e o aprendizado do seu uso é muito longo e difícil". É justamente isso que os colecionadores de facas pretendem mostrar na primeira *Expo Facas*, que abre hoje, às 14 horas, no Hotel Sheraton Mofarrej. Essas facas japonesas e inglesas do século XIX, adagas árabes, facas vindas do Tibete, da Índochina e do Laos, baionetas da II Guerra Mundial, o menor canivete do mundo (com apenas 3 cm), uma das facas usadas no filme *Rambo I*, entre outras raridades, poderão ser contempladas gratuitamente pelo público. As facas não estarão à venda, mas serão aceitas encomendas.

No Brasil, temos apenas dez artesistas que se arriscam nesta arte. Um número muito pequeno, comparado ao mercado norte-americano, que conta com mais de 3.500. Para divulgar a arte da cutelaria, muito restou no País, os artesistas e colecionadores paulistas, Mário Eiras Garcia e Luiz Villa organizaram esta mostra. "Essa exposição é muito importante, pois nos dá a oportunidade de mostrar nosso trabalho e expandir o mercado", acredita Mário Eiras Garcia, que fez a faca usada pelo ator Antônio Fagundes na peça *Macbeth*, em 1992. "O nosso objetivo é que haja uma troca entre os colecionadores e cutelheiros — que desenvolvem sempre trabalhos independentes".

Serra de aço, discos de corte, forja, furadeira, lixa circular e até mola de caminhão são alguns dos perigosos instrumentos de trabalhos dos cutelheiros. Mesmo com muitos anos de experiência no ramo, Garcia admite que ainda se machuca com seus instrumentos. "É um trabalho muito perigoso, mexemos com materiais arriscados", justifica. Pa-

# TUDO AFIADO PARA A PRIMEIRA EXPO FACAS

Oito cutelheiros e dez colecionadores mostram suas preciosidades na I Expo Facas, hoje e amanhã no Hotel Sheraton Mofarrej.



Garcia fez o facho para o *Macbeth* de Antonio Fagundes

ra ele, fazer duas facas por semana é um grande recorde. "Precisamos ter muito cuidado e paciência", revela. "Meus clientes são amigos, conhecidos e caçadores, e eles sabem o quanto é difícil fazer uma peça de qualidade". Devido a essa mão de obra lenta e arriscada, os artesistas da faca cobram US\$ 7,25 por hora de trabalho. Uma faca, com preço considerado acessível, custa US\$ 150. "O preço depende do valor dos materiais usados na peça. As vezes gastamos cerca de US\$ 80 se comprando os materiais", revela Garcia. Acreditam: as mais caras podem chegar a US\$ 1,5 milhão. Na mostra há uma peça desse valor, feita inteira de pedras preciosas pelo cutelheiro americano Buster Varensky. O cutelheiro Luiz Villa, 42 anos, garante que é praticamente impossível fazer uma faca sem se machucar. "Toda faca deixa uma marcaquinha. Eu olho para os cortes e sei exatamente a faca que foi". Ele confessa que tem crimes ao vender sua peça. "Dá tanto trabalho que eu fico com pena de vender. Namoro elas um tempo antes de entregar". Os cutelheiros adotam contornos e histórias curiosas. Garcia, por exemplo, diz que ao focar numa faca, sente se ela já matou alguém. "É uma relação espiritual e misteriosa", diz. "Pelo próprio designar a gente percebe. Existem facas desenhadas exatamente no tamanho da mão do cliente e que tem proteção para não

varar sangue, daí percohem as intencões. Vira coisa que tem uma fada da época do Lampião, que ele acredita que já matou vários pessoas. "Tudo facas que são topos para fazer malvadezas".

Rodin Gambaro coleciona facas há 25 anos. Ele se orgulha em contar que tem uma faca feita pelo cutelheiro americano Jimmy Lyle, usada no filme *Rambo I*. "Compré essa peça — feita em homenagem ao Silvester Stallone — por US\$ 900. Agora deve estar custando muito mais". Para conservar as facas, Gambaro tem também uma réplica autorizada da faca usada por Stallone em *Rambo III*. "Eu vivo muito para os EUA atrás de facas raras: muitas peças retratam épocas. Lá tem a maior concentração de colecionadores e cutelheiros do mundo. Uma boa faca americana custa mais do que arma de fogo".

Os cutelheiros costumam de longe as facas autênticas. "No Brasil, raramente há preocupação com a validade dos materiais", diz Garcia. "O filme *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr, é um dos poucos que tem facas de verdade". Para conservar as facas que tem um valor real, os cutelheiros ensinam que basta lavar bem. "Uma faca deve ser lavada imediatamente após o uso, com água e sabão", recomenda Garcia.

Quem tiver mais curiosidades no campo da cutelaria poderá fazer o curso de Luiz Garcia, sempre acompanhado de outros palestrantes. As aulas começarão após a mostra, de quinta a domingo, das 8h às 12h, com turnmas de apenas cinco alunos. Villa garante que em uma semana de curso as pessoas já aprenderão a fazer uma faca simples. O material será oferecido por ele, e o preço é de US\$ 30 por aula. **Alícia Grenato**  
A Foto: Foca Foto; Foto São Paulo; Foto e Anúncio: Hotel Sheraton Mofarrej (Anúncio: Sorbome, 1437), em 14 de 206.

## A grande arte em livro e filme

FACAS SÃO TEMAS CENTRAIS DE LIVRO DE RUBEM FONSECA E FILME DE WALTER SALLES JR.

*A Grande Arte* foi considerado por muitos a obra mais fascinante de Rubem Fonseca. O Livro, lançado em 1983 pela editora Francisco Alves, rendeu-lhe o Prêmio Goethe de Literatura. E, antes mesmo de chegar às livrarias brasileiras, o envoltório romanesco policial já tinha sido vendido para os EUA, França, Itália e Espanha. Na trama, o amor, o ódio e a vingança estão constantemente expressos nas palavras do advogado criminalista Mandrake — personagem central do livro. "Muitos anos



*A Grande Arte*, o filme.

antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: tenho uma grande arte: fito duramente aqueles que me ferem. Minha arte

é e maior ainda: eu amo aqueles que me amam". A história começa quando o advogado é procurado por uma prostituta que se sente ameaçada por causa de um misterioso videocassete. A partir daí, muita ação e suspense impõem que o leitor abandone o livro antes da última página. Rubem Fonseca descreve cenas brutais de extrema violência, e ao mesmo tempo, não perde o humor e o estilo romântico. Todo o texto de *A Grande Arte* tem referências que vão da descrição do peccor — sigla

que é maior ainda: eu amo aqueles que me amam". A história começa quando o advogado é procurado por uma prostituta que se sente ameaçada por causa de um misterioso videocassete. A partir daí, muita ação e suspense impõem que o leitor abandone o livro antes da última página. Rubem Fonseca descreve cenas brutais de extrema violência, e ao mesmo tempo, não perde o humor e o estilo romântico. Todo o texto de *A Grande Arte* tem referências que vão da descrição do peccor — sigla

## NOITE DE ROCK CONTRA A AIDS

Hoje, a partir das 21h no Britannia, com parte da renda destinada ao Gapa.

O show do Projeto Rock Contra a Aids vai suceder o palco do Britannia hoje, a partir das 21h. O evento contará com a presença das bandas Korvus, Yo-Ho-Delic, Pit Bulls on Crack, Rip Monsters, Ajna, Anjo dos Becos, Avila, Genocídio, Safari Ham-

burger e Junkie Jesus Freud Project. Parte da renda será destinada ao Grupo de Apoio e Prevenção à Aids, o Gapa. Nos intervalos entre os shows, serão distribuídos preservativos e folhetos explicativos sobre Aids. Wildney Contrera, vice-presidente e coorde-

nadora de educação do Gapa, fará palestras sobre prevenção à doença e vai coordenar uma pesquisa sobre o quanto os jovens sabem sobre o assunto. O Projeto já havia sido idealizado há dois anos por Tibet, editora da revista *Dynamite* e vocalista do grupo Ajna. "O

projeto é uma forma de protesto pelo alto preço dos preservativos e queremos contribuir para que os jovens se informem mais sobre o assunto", explica Tibet. As bandas farão os shows de graça. **Antônio Gêlo** — em 14 de 206, 123, tel. 577-9074, páginas, CSE 3 rd.

## ARTE/ESPETÁCULO



**Outro título**  
A atriz e escritora Carlie Fisher (de *Guerra nas Estrelas*) acaba de publicar seu terceiro romance, *Disillusions of Grandmothers* (Desilusões da Avó).

O cantor Percy Sledge (When a Man Loves a Woman) foi acusado de sofrer impactos sobre seus shows na década de 80, no valor de US\$ 95 mil.



**Depois do sucesso das apresentações no Hollywood Rock e Sepultura (foto) volta para uma única apresentação, no Olympia, dia 26 de abril. A venda de ingressos começa hoje, no Olympia e na Woodstock Discos. Estão confirmados também os shows do Ramones (10 e 11 de maio) e Stone Temple Pilots (12 de maio), também no Olympia — ingressos à venda a partir de segunda.**

O historiador alemão Gold Mann, de 85 anos, filho do escritor Thomas Mann, morreu quinta-feira à noite em Colonia, depois de uma longa enfermidade.

PARQUE DO CARMO

SILVIO BRITO

Agora todo primeiro domingo do mês, às 11 horas, tem Show de graça no Parque do Carmo

DEPAVE

Realização Prefeitura de São Paulo Secretaria Municipal de Cultura

## CAPÍTULO III

**...qualquer diferença é mera semelhança**

René Magritte ao lado de seu quadro "A semelhança", de 1954.

**S**er igual na diferença. Opostos semelhantes. Iguais idênticos. Diferentes diversos. Iguais diferentes. Idênticos diversos. A lembrança de um no outro. O esquecimento de uma coisa na outra. Nuances. Aparências. Traços. Marcas. Tudo é igual. Nada é igual. Pode ser. Pode não ser. Podemos querer que seja. Podemos fazer que seja. Comparar, olhar e ver. Imagens. Enigmas.

### 3.1. Arte e arquivo

Neste capítulo serão abordadas as relações entre arte e arquivo, a partir das discussões propiciadas pela coluna *...umas*, o modo como foi realizada e sua posterior incorporação em obras de Lenora de Barros. Os aspectos ligados à fotografia em *...umas* também são trazidos. Por fim, são apresentadas imagens que evidenciem estas discussões, bem como os deslocamentos e desdobramentos entre coluna e obra ao longo da trajetória de Lenora de Barros.

De maneira a evidenciar a relação entre *...umas* e arquivo, é trazido a seguir um depoimento da artista, no qual relata o modo como realizou a coluna.

Quando eu vivi a experiência da coluna [...], fui criando um método e trabalhava muito com memória. Então, eu começava com um tema, por exemplo, “formas capilares”, aí vinha o Tunga. Então, eu ia aos arquivos do Jornal da Tarde e pedia a pasta “cabelo”, daí vinha cabelo, cabeleireiro, etc. Era um trabalho que eu fiz muito ali no arquivo do jornal. [...]. O meu ateliê era um pouco o banco de dados lá do Jornal da Tarde. [...] Mas, naquele momento, eu não tinha tanta consciência de que aquilo pudesse gerar outras obras. Foi só um tempo depois que parei de fazer as colunas, que comecei a pinçar coisas ali. [...] Vendo de longe, se eu fizesse a coluna agora, acho que talvez não haveria diferença entre uma galeria e um espaço de exposição. Porque ali era um exercício criativo. (BARROS apud XAVIER, 2011, p. 39)

Este depoimento de Lenora de Barros sobre o processo de criação de *...umas* aponta para o uso do arquivo em sua obra, que pode ter dois direcionamentos. O primeiro diz respeito ao método de elaboração da coluna a cada semana, realizado em sua maioria nos arquivos do *JT*. Nesse sentido, a coluna configura-se como uma reunião de fragmentos selecionados pela artista que, interrelacionados, formam novas questões unidas pela temática de cada coluna. Já o segundo direcionamento refere-se à incorporação das edições de *...umas* como arquivo em sua prática artística posterior, na medida em que a artista se utilizou de ideias, imagens e problemáticas ali apresentadas, desdobrando-as em novas circunstâncias de apresentação.

Os dois aspectos estão formalmente ligados ao uso do arquivo na arte contemporânea e fazem parte de uma conjuntura que na última década ganhou força no cenário artístico. O arquivo como uma maneira contínua ou descontínua de ordenar elementos fragmentários do passado encontra-se em diversas abordagens

na teoria da arte no cenário atual.<sup>18</sup> Do mesmo modo, a forma do arquivo pode ser encontrada nas próprias obras, através de procedimentos como catalogação, documentação e acumulação de materiais, imagens, objetos ou mesmo fatos descritos.

Em seu ensaio sobre o projeto do artista alemão Gerard Richter, *Atlas*, Benjamin Buchloh desenvolve uma análise da própria fotografia como referência para a abordagem do arquivo. A organização do material fotográfico na forma de arquivamento remonta aos painéis de ensino produzidos por Kasimir Malevich, entre 1924 e 1927, e ao álbum de recortes da artista Hanna Höch. No entanto, o *Atlas Mnemosyne* do historiador da arte Aby Warburg<sup>19</sup> seria o mais emblemático signo deste tipo de ordenação do material fotográfico. Segundo Buchloh, o projeto Warburg tinha como objetivo

[...] construir um modelo do mnemônico no qual o pensamento humanista Europeu Ocidental iria mais uma vez, e talvez pela última vez, reconhecer suas origens e traçar suas continuidades latentes com o presente, especialmente indo desde os confins da cultura Européia humanista e situando-se temporalmente nos parâmetros da história Européia da antiguidade clássica até o presente. (BUCHLOH, 1999, p. 122).

Nesta perspectiva, os painéis do *Atlas Mnemosyne* constituem um projeto em amplitude ligado à memória cultural ocidental e que, de forma anti-positivista e não-linear, propõe uma compreensão no tempo de questões suscitadas frente ao surgimento da fotografia e, inclusive, ao receio de que a mesma levaria ao desaparecimento da experiência mnemônica. Esta mesma experiência veio posteriormente a ser celebrada por André Malraux em *Le Musée Imaginaire*<sup>20</sup>, que concebia a vivência estética através da reprodução fotográfica, o que poderia se dar, por exemplo, com os livros de história da arte. Malraux não considerava a fotografia como uma ameaça à memória, mas saudava-a como uma possibilidade de eliminação do tipo de enquadramento da obra de arte promovido pelos museus.

De acordo com Buchloh, os exemplos da primeira metade do século XX estariam antecipando a qualidade ligada à memória presente na fotografia, então

---

<sup>18</sup> Através de uma revisão bibliográfica, percebe-se a atualidade do tema do arquivo na arte, que vem sendo discutido tanto no cenário nacional como internacional, em especial a partir dos anos 2000. Cf. BUCHLOH, 1999; CORPET, 2001; COSTA, 2009a, 2009b e 2010; ENWEZOR, 2008; FOSTER, 1996, 2004 e 2009; FREIRE, 2007 e 2009; GUASH, 2011; MELENDI, 2010; MEREWETHER, 2006; RIBAS, 2009; SELZ e STILES, 1996; ZIELINSKY, 2010.

<sup>19</sup> Hamburgo, 1866-1929.

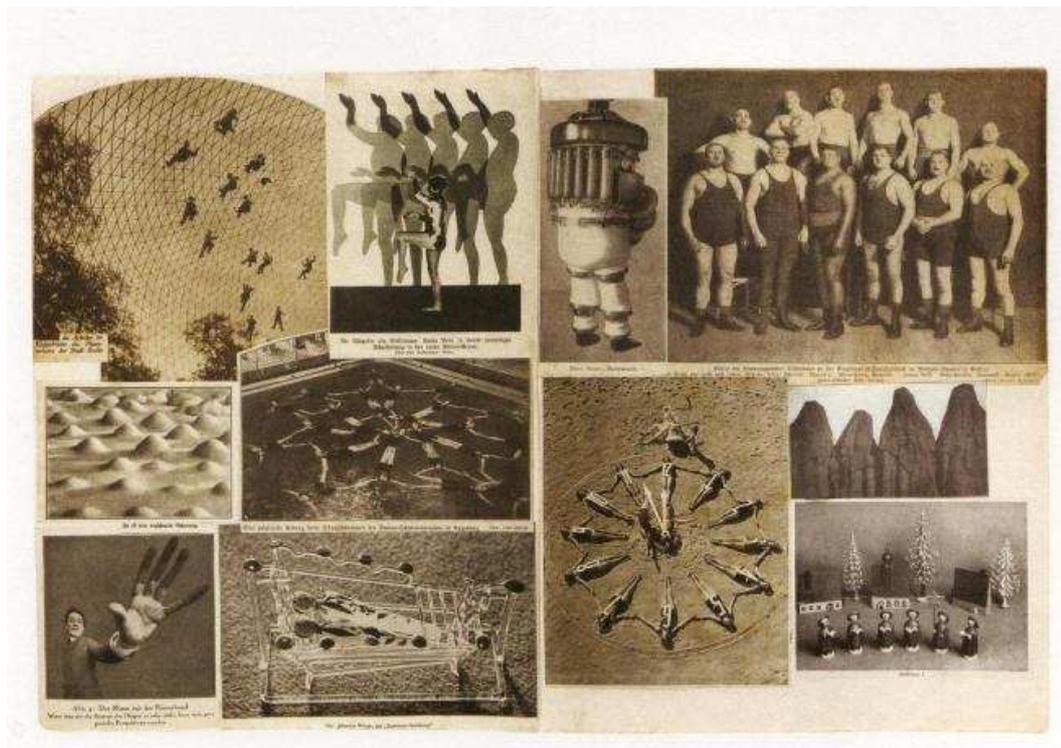
<sup>20</sup> Cf. MALRAUX, 1997.

organizada na forma do arquivo. O *Atlas* de Gerard Richer, em seu contexto particular, seria então uma forma de resistência à cultura de esquecimento do contexto alemão após a Segunda Guerra e os horrores do nazismo.

A relação entre memória e esquecimento, por sua vez, se coloca como uma das problemáticas inerentes ao arquivo. Como nos lembra o filósofo Jaques Derrida (DERRIDA, 2001), a ameaça de destruição está presente na própria estrutura de funcionamento do arquivo. A abordagem do autor, situada nos estudos psicanalíticos, auxilia a desvincular a noção descritiva do arquivo como apenas o lugar físico da guarda de documentos históricos. Amplia criticamente esta noção com a questão do poder de quem mantém determinado arquivo, quem decide o que ali será mantido ou interpreta o material nele contido. Derrida propõe uma relação entre o conceito de arquivo com o de pulsão de morte freudiana, denominando esta possibilidade de apagamento como *mal de arquivo*. Ou seja, considera que o conceito do arquivo está ligado ao risco da aniquilação de seus traços materiais e que há uma força que trabalha contra o seu próprio princípio de acumulação, repetição e rememoração.



Aby Warburg. *Painel 45 do Atlas Mnemosyne*. Fotografia de 1929.



Hanna Höch. Páginas de um de seus álbuns de recortes. 1933.



Gerard Richter. Painel do Atlas. 1962.

## De acordo com o filósofo Michel Foucault, o arquivo

Não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade: entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. (FOUCAULT, 2010, p. 147-148)

Segundo tal concepção, o arquivo não diz respeito ao ordenamento material de documentos produzidos ao longo do tempo pelo homem, pelo contrário, é o que possibilita a coexistência de múltiplos saberes através de um sistema. Tais saberes ou práticas discursivas podem ser retrabalhados de forma que os enunciados nele contidos possam manter suas diferenças, ultrapassando a mera descrição histórica. Nesse sentido, o arquivo agrupa distintos fragmentos, que mantém suas especificidades, relações contínuas ou descontínuas entre si. Diz respeito àquilo que pode ser dito, à ordenação das coisas já ditas e suas formas de agrupamento e acumulação. Por possuir uma estreita relação com a memória, o arquivo pode ser considerado como uma maneira de compreender o passado através de seus resíduos materiais. Deste modo, para Foucault, tal compreensão deve se dar na forma de uma arqueologia que, desvinculada da perspectiva historicista, perceba como os distintos enunciados projetam o passado para o presente.

Na perspectiva de Foucault, a disciplina histórica, ao longo do século XIX, deslocou sua atenção da concepção linear para o conhecimento em profundidade, das descrições de época para os fenômenos de ruptura e da busca da origem ou dos começos para a identificação das transformações. Nesta conjuntura, operou-se uma crítica à própria noção de documento. Se este era considerado como apenas um rastro do passado, que faria com que determinados acontecimentos pudessem vir à tona no presente, a história passou a considerá-lo como um problema dentro do qual se redefinem ou são problematizadas “[...] unidades, conjuntos, séries, relações” (*Idem*, p. 7).

Na medida em que estas questões foram aparecendo, as formas de compreensão do passado também foram se modificando. A concepção do passado não é mais aquela operada pelo positivismo, mas ligada ao presente. Assim, os

documentos passam a ser considerados como sistemas de enunciados e, tais sistemas, compreendidos como arquivos. Problematiza-se, nesta perspectiva, a forma como os enunciados são produzidos, acumulados e trazidos para a atualidade.

Tal perspectiva acerca do arquivo é adotada também por Hal Foster. O crítico da arte norte-americano analisa as relações arquivais que se dão entre a prática artística moderna, o museu de arte e a história da arte. Para este autor, as três instâncias estão intimamente ligadas à memória e são exemplificadas através de três pares – Charles Baudelaire e Édouard Manet, Paul Valéry e Marcel Proust, e Heinrich Wölflin e Aby Warburg – como exemplos das distintas funções mnemônicas operadas por elas. Tais pares expressam, na verdade, uma dialética entre totalidade e fragmento em relação ao conhecimento sobre arte.

Foster exemplifica esta problemática na prática artística com *O almoço na relva* (1863), de Manet, colocado ao lado do pensamento de Baudelaire que, por sua vez, propunha que a memória seria a própria base da produção artística (FOSTER, 2009, p. 183). *O almoço na relva* traz citações explícitas tanto a mestres do passado como a gêneros tradicionais da pintura e, em sua intersecção com tais citações e referências, comporia uma estrutura-memória particular, mais precisamente um tecido de enunciados que são ordenados na estrutura da própria obra.

No par Valery-Proust, o autor propõe uma compreensão dos museus. Para Valery, do ponto de vista do produtor da arte, os museus seriam comparáveis a mausoléus. Proust, por sua vez, vê a arte na perspectiva do espectador, para quem o museu é um lugar de reanimação, pois coloca a obra em relação com inúmeras outras obras (*Idem*, p.185). Nesse sentido, o museu pode ser compreendido como um sistema (arquivo) que ordena os fragmentos (obras) produzidos no campo cultural pelos artistas, compondo um outro tipo de estrutura-memória, acessível tanto aos produtores da arte como aos observadores.

Já com o par Wölflin e Warburg, percebe-se duas relações arquivais fundamentais para pensamento ocidental na história da arte. A partir de uma infinidade de fragmentos desordenados, os dois historiadores propuseram modelos distintos de ordenamento. Para Wölflin, seriam os estilos diacríticos, ou o “[...] sistema de atributos clássicos *versus* barrocos” (*Idem*, p. 186). Para Warburg, a composição de seu *Atlas Minemosyne*, com a ordenação em painéis de imagens fotográficas ligadas a arte e ao pensamento europeu ocidental.

As estratégias artísticas contemporâneas que relacionam-se com o arquivo propõem, como salienta Anna Maria Guash, novas “maneiras de entender os princípios de ordem, registro e acumulação” (GUASH, 2011, p. 50). A partir dos arquivos e dos distintos materiais que os constituem, novas obras podem ser criadas e outros contextos – sejam eles artísticos, históricos ou pessoais – podem ser revisitados.

Os arquivos dos artistas, que são das mais diversas ordens, funcionam como um repositório mais ou menos ordenado, um recurso “através do qual o conhecimento histórico e as formas de recordação são acumuladas, armazenadas e recuperadas” (MEREWETHER, 2006, p. 10). É por esta razão que o estudo da coluna *...umas* permite que sejam visualizadas as distintas temporalidades, fragmentos, discursos e contextos históricos evocados na obra de Lenora de Barros.

Cristina Freire observa que o caráter documental da recente produção que se utiliza de arquivos deriva, em parte, da arte conceitual dos anos 1960. A pesquisadora destaca que daí advém “uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea” (FREIRE, 2006, p. 73). Os arquivos constituem, assim, uma organização de elementos que permitirão aos artistas a retomada de questões ao longo do tempo. Formam um acervo pessoal que reúne materiais de diversas origens, utilizados como propulsores no processo de construção das obras e na manutenção de memórias, de forma a evitar o esquecimento de determinada parte da história.

Os arquivos também tornam-se novas fontes para o pesquisador de arte, fazendo com que, a partir das obras ligadas aos conceitos de arquivo, novas abordagens sejam pensadas. A relação entre obras de Lenora de Barros e a coluna *...umas* deflagra os diversos aspectos documentais ligados à arte hoje, demonstrando a incorporação dos arquivos nas poéticas, como ocorre na obra de outros artistas brasileiros, tais como Paulo Brusky e Vera Chaves Barcellos, cujos arquivos tornam visíveis diversas estratégias artísticas em circulação nos anos 1960/70, como a arte postal. Para outros, como Rosangela Rennó, Mabe Bethônico e Jonathas de Andrade, as abordagens do arquivo se dão com procedimentos de apropriação, coleção, crítica institucional e social ou como forma de ressignificar memórias pessoais.





Ateliê de Paulo Bruscky em Recife (Fonte: BRITTO, 2011).

No caso do artista pernambucano Paulo Bruscky, o ateliê funciona como o lugar onde a memória é acumulada. Em outras palavras, o próprio ateliê é concebido como um arquivo, enfatizando assim a relação entre o lugar de criação da obra com a memória. Desde os anos 1960, o artista vem mantendo documentos sobre a Arte Postal latino-americana, sobre o grupo Fluxus, livros de arte, catálogos de exposição, projetos (inacabados ou não), fotografias, papéis e objetos. A relação entre a obra do artista e seu arquivo é indissociável, promovendo o cruzamento entre o contexto pessoal – no sentido que sua obra pode ser vista à luz da relação com o ateliê-arquivo – e histórico – já que seu acervo constitui um lugar de memória importante para o campo artístico.

Um movimento interessante demonstra a incorporação de tais aspectos documentais presentes na arte pelas instituições culturais. Em 2004, a *26ª Bienal de São Paulo* expôs não uma obra de Paulo Bruscky, mas transpôs o próprio ateliê do artista para o espaço expositivo. Deixando o espaço original de seu ateliê vazio, o

artista deslocou todo o seu material documental para a *Bienal* de São Paulo, deixando que o público travasse contato com o mesmo<sup>21</sup>. A opção por mostrar em sua totalidade o arquivo indica que todas as suas partes estão englobadas em um sistema organizacional distinto daquele utilizado em bibliotecas, por exemplo. Supõe uma estrutura mnemônica específica, na qual as partes relacionam-se umas com as outras. É a partir das combinações entre estes fragmentos que se apresentam ao espectador que podem surgir novas possibilidades de compreensão dos assuntos, obras ou períodos neles descritos.

Outro exemplo importante que também situa-se nos limites entre memória da trajetória artística individual e contexto histórico é o da artista Vera Chaves Barcellos. No final dos anos 1970, a artista foi uma das fundadoras do grupo *Nervo Óptico*, em Porto Alegre, junto com os artistas Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Elton Manganeli, Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi e Jesus Escobar. O grupo assinou um manifesto e, posteriormente, editou mensalmente um cartaz intitulado *Nervo Óptico*, no qual publicou obras dos artistas que dele participavam. As obras veiculadas nos cartazes, ressalta-se, também foram desdobradas pelos artistas posteriormente em espaços legitimados do sistema de artes. Tal é o caso de *Keep smiling*, de Vera Chaves, publicada em 1977 e, posteriormente, apresentada no próprio suporte da fotografia em outras exposições, como ocorreu em *O grão da imagem*<sup>22</sup>, 30 anos após a publicação original no *Nervo Óptico*. Nesta exposição, a série foi apresentada em formato maior, distinto do espaço gráfico do cartaz original.

---

<sup>21</sup> Cf. **26ª BIENAL DE SÃO PAULO**, 2004.

<sup>22</sup> Cf. **O GRÃO DA IMAGEM**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.



Nervo Óptico n. 7 – publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais” (out. 1977). Vera Chaves Barcellos, *A respeito do sorriso – keep smiling*.



Vera Chaves Barcellos. *Keep smiling*. Fotografia. 1977-1978. Obra apresentada na exposição *O grão da imagem* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2007).

Após o *Nervo Óptico*, Vera Chaves foi também uma das fundadoras do *Espaço N.O.*, um centro cultural situado em Porto Alegre que articulava suas ações em torno da arte contemporânea. A partir do acervo gerado com as práticas artísticas do grupo, foi criado um centro de documentação, que seguiu em atividade após o fechamento do *Espaço N.O.* Posteriormente, o arquivo ficou sob a guarda de Vera Chaves Barcellos que, em 2005, criou uma fundação com seu nome e que leva adiante a manutenção e organização do acervo. Dessa maneira, o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos funciona como referência para pesquisadores no país, mantendo parte da memória ligada ao período em que a artista atuou nos coletivos dos anos 1970/80, e que vem sendo atualizado com novos documentos.

De acordo com Anna Maria Guash, as práticas artísticas relacionadas ao arquivo podem partir “da vontade de direcionar o olhar para um passado, nem sempre traumático, para rememorá-lo e projetá-lo até o presente através de mínimos enunciados [...]” (GUASH, 2011, p. 50). Tais práticas oferecem distintos olhares para a história, seja de um contexto individual ou coletivo. Por outro lado, questionam os tradicionais usos do arquivo como forma de ordenação, armazenamento e registro da informação, apontando para uma ampliação das formas de compreensão da arte. Dessa maneira, oferecem um recurso metodológico importante para a análise histórica da arte, sobre a constituição das obras e os discursos gerados a partir das mesmas.

São inúmeras as práticas artísticas que geraram arquivos e coleções, como se deu a partir da arte postal, cuja distribuição era uma forma de passar despercebida pelo crivo da censura da época. Por circular fora do sistema oficial de legitimação artística, a arte postal, junto com outras práticas e registros documentais do período, sobreviveram ao tempo nos arquivos pessoais dos artistas. Cristina Freire enfatiza que tais arquivos constituem um “lugar de memória singular, [...] que ocupou de maneira sôfrega até muito recentemente as poucas brechas abertas na lógica institucional hegemônica.” (FREIRE, 2009, p. 14). Deste modo, a recente assimilação destes arquivos nas práticas expositivas contemporâneas e sua incorporação em coleções possibilita outras compreensões dos períodos aos quais pertencem, na medida em que novos discursos somam-se a eles.

As estratégias de arquivamento encontradas atualmente na arte são um importante subsídio para pensar as operações e conceitos presentes na coluna

...umas e sua relação com a obra de Lenora de Barros. Na produção da artista, o arquivo pode ser considerado como um lugar de guarda da memória na mesma medida em que atua como um procedimento conceitual subjacente a suas obras. Neste sentido, pode-se pensar que há um arquivo dentro do arquivo, ou seja, um local físico para a guarda das edições de ...umas, dentro do qual se encontram relações conceituais ligadas aos processos de acumulação, rememoração e reapresentação que, por sua vez, se materializam nos deslocamentos e desdobramentos em outras obras da artista.

Esta problemática aproxima-se ao conceito de arquivo de Michel Foucault já referido. Ao desdobrar suas proposições em situações de apresentação distintas, Lenora de Barros deixa aparentes as relações fragmentárias entre os elementos do passado que remonta nas novas obras. Ao mesmo tempo, as especificidades de cada proposição se mantêm, pois os espaços nos quais foram veiculadas – o jornal e a instituição museológica – diferem.

A partir da análise de ...umas sob a perspectiva do arquivo, pode-se discutir o uso da fotografia. Este meio, em relevo nas práticas artísticas contemporâneas e importante em ...umas, possui uma ligação com a memória – portanto liga-se a uma função documental. As discussões que decorrem da relação entre a coluna ...umas e a fotografia serão abordadas no tópico a seguir.

### **3.2. ...umas e a fotografia**

A fotografia desempenhou um papel fundamental na coluna ...umas, bem como na trajetória de Lenora de Barros. Seu uso aponta para a investigação de diversos aspectos da visualidade na obra da artista. A fotografia é o meio através do qual suas *performances* apresentam-se para o espectador, em alguns casos, junto com o vídeo. A utilização de imagens fotográficas do corpo da artista em situações *performáticas* articuladas com a palavra escrita ou falada – muitas vezes sob a categorização de poesia visual, como já visto –, aponta para a multiplicidade de percepções das obras de Lenora de Barros.

Em relação a ...umas, destaca-se a utilização de imagens fotográficas oriundas de distintos contextos – de obras da própria artista e de outros artistas, imagens do arquivo do *JT*, do cinema e da cultura de massas, em geral –, o uso da

forma documental da fotografia, bem como de procedimentos de acumulação, seriação, apropriação e montagem.

As questões que se apresentam na coluna *...umas* são inerentes à poética da artista, ultrapassando a informação jornalística e o caráter factual. Assim, exigem uma atitude do leitor que abria o jornal, pois este se deparava com reflexões sobre arte ao lado de notícias e reportagens sobre cultura, espetáculos, celebridades e anúncios de publicidade, por exemplo.

É interessante notar a relação entre o conteúdo veiculado na coluna – que, em alguns casos, poderia ser inclusive confundido com os anúncios e fotografias jornalísticas – com outros elementos da página do jornal. Por exemplo, na edição de *...umas* intitulada *De olho na mão*, Lenora de Barros apropria-se de imagens de atores e atrizes reconhecidos (como o brasileiro José Wilker e a italiana Anna Magnani), fotógrafos (como o pioneiro da fotomontagem Oskar Rejlander), diretores de cinema (Roman Polanski, Pedro Almodóvar e Fritz Lang) e, da imagem de um feto pela fotógrafa americana Diana Michener. Estas fotografias estão focadas no rosto dos sujeitos – todos eles ligadas a meios que se utilizam da imagem, como cinema, televisão ou a própria fotografia –, que estavam em posições dramáticas, chorando, tapando o rosto ou os olhos. Ao lado destas imagens estavam fragmentos que formavam a frase “A mão que tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque”.

O curioso, ao se observar a inserção desta proposição na página do *JT* é que, no lado direito da página, havia uma reportagem, intitulada “De volta aos 60”, com uma imagem da atriz Vera Fischer, também com a mão próxima do rosto. Tais relações são inesperadas se analisarmos a coluna isolada da página na qual foi publicada. Evidencia-se, desta maneira, a importância do contexto no qual se apresenta uma proposição artística. Por um lado, é possível perceber as relações estabelecidas em *...umas*, tal qual a forma como as imagens problematizam a junção de dois sentidos corporais distintos, o do tato e o do olho, por exemplo. Mas por outro, não se pode deixar de estabelecer vínculos com a diagramação da página, articulando seus elementos gráficos, notícias, relacionando a temática de *...umas* com outros conteúdos do jornal.

# DE OLHO NA MÃO

Foto, por Diana Michener

Foto, por Bob Wolfenson

Oscar Rejlander, auto-retrato

Quarto em Volán, Jacques Thévoz

Polanski, por Peter Marlow

Ahmadou, René Barn

Peter Lang, por Sari Gilen

Anu Magnus, por P. Rubens

# No tempo da aplicadeza

NO SHOW 'VIVA ESTAMP' CAETANO VELOSO REGRA COM SENSIBILIDADE DE MÚSICAS DOS ANOS 30 AOS 50

Ele não teve Caetano Veloso ao lado nem o coro estranho de sempre, sempre ansioso para marcar o momento do espetáculo. Para isso, o show 'Viva Estamp', que é uma homenagem ao Tino Rossi, está marcado no tempo da delicadeza. A montagem, substancialmente diferente da versão original, é apresentada em um espaço mais amplo, com um cenário mais simples e um público mais próximo. O show, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo. O show, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

Caetano Veloso no espetáculo e grandes momentos

Caetano Veloso no espetáculo e grandes momentos. O show 'Viva Estamp' é uma homenagem ao Tino Rossi, que começou a cantar pela primeira vez em 1930. O show, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

Caetano Veloso no espetáculo e grandes momentos. O show 'Viva Estamp' é uma homenagem ao Tino Rossi, que começou a cantar pela primeira vez em 1930. O show, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

# O VALOR DO BATISMO

No livro de Evaristo E. de Miranda

O livro de Evaristo E. de Miranda trata da segunda-feira e do batismo. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

A ÁGUA, O SÓRPO E A LUZ

A ÁGUA, O SÓRPO E A LUZ. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

O livro de Evaristo E. de Miranda trata da segunda-feira e do batismo. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

O livro de Evaristo E. de Miranda trata da segunda-feira e do batismo. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

# GRASS RIU POR ÚLTIMO

O "Tracasso total" vende aos milhares

Grass Riú por Último. O "Tracasso total" vende aos milhares. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

Grass Riú

Grass Riú por Último. O "Tracasso total" vende aos milhares. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

Grass Riú por Último. O "Tracasso total" vende aos milhares. O livro, que começa às 21h, será apresentado no teatro de 21 salas, que incluem Teatro de São Paulo, Teatro de São Paulo e o Teatro de São Paulo.

# DE VOLTA AOS 60

No Vale, a festa de 30 anos da Jovem Guarda

Arte, Espetáculo, Prisão, Henriqueta Brás

Lenora de Barros. De olho na mão. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. Jornal da Tarde, 26 ago 1995.

Outra relação inusitada pode ser observada na coluna intitulada *No limite*, na qual a artista apresenta imagens relacionadas a limites – os limites da representação através de fotografias como a de Elvis Presley duplicado no espelho, da última mulher que dominava uma língua em extinção, de um sudanês entre a vida e a morte, entre outras. A matéria ao lado desta edição de *...umas* é sobre a reinauguração do novo espaço da Galeria Millan, a qual posteriormente veio a representar Lenora de Barros. A manchete, “ Millan, no espaço ideal. A nova Galeria Millan em Pinheiros tem espaço para qualquer tipo de exposição e também para exibição de seu acervo”, pode evocar alguns questionamentos. Entre eles, se a galeria seria o espaço ideal para a arte, se a obra de Lenora de Barros estaria no espaço ideal apenas quando passou a ser representada por uma galeria comercial, ou mesmo se o espaço do jornal não poderia ser um destes espaços ideais para abrigar qualquer exposição / obra de arte. Ironicamente, ao ser incorporada posteriormente no acervo da Galeria Millan, a partir de 2001, a obra de Lenora de Barros trazia toda a bagagem já apresentada no contexto de *...umas*, distinto do espaço da Galeria Millan – apresentada na matéria do *JT* como um espaço ideal para uma exposição de artes visuais.

Pode-se considerar esta edição de *...umas* como emblemática de sua situação limítrofe – para utilizar o jogo de palavras ali publicado – entre situações distintas. De um lado, a coluna encontra-se interligada ao âmbito do jornal, pois dividia espaço com outras matérias e imagens com temáticas específicas, que podem ampliar ou não os conteúdos veiculados em *...umas*. De outro, *...umas* pode ser compreendida em sua proposta particular, observando-se apenas os elementos que nela se encontram.

LENORA DE BARROS

...umas NO LIMITE



As imagens, quando refletidas, revelam o limite de si mesmas. (Foto: Prêmios, fotografado por Ben Mancuso em Nova York, para a Life, em 1967).

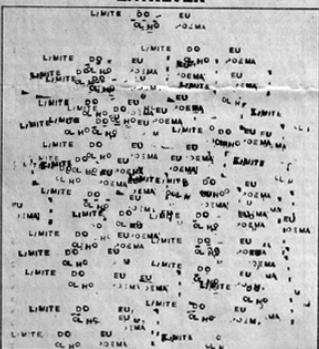
O limite limita ou amplia. É fronteira dividida pelos limites de suas fronteiras. É fronteira de si mesma. Limite do seu limite. Fio que desafia. Linha alçada. Gume de lâmina. O limite pode e não pode. O limite pede e impõe. O limite almejado. Conquistado. Imposto. Ultrapassado. Delimitado. Limitado. Ilimitado. Ponto de partida e chegada. Ponto de passagem. Ponto entre o antes de, e o além de. Momento único num único espaço. Istmo. Atmo. Interstício.



LÍNGUA NO LIMITE

Imaginar a agonia de uma língua, morrendo à mingua, sem ter quem a fale. Ouvir o som de suas palavras, as suas formas, se transmutando, se transformando, em mundos mudos. Maria Smith, 72 anos, a última pessoa no mundo a dominar perfeitamente a língua Erak, falada pelos esquimós do sul do Alasca. O Erak é um dialeto condenado, pois não é mais transmitido para as novas gerações. Com a morte de Marie Smith, uma cultura letada desaparecerá.

ENTREVER



"Limite do Outro", Edgard Braga, 1965.

O olho no seu limite, abre pra ver-não ver. Vê o que está por dentro. Lê o que vai nascer. Entre as entrelinhas, o que há para ler e ver.

NO LIMAR DA VIDA (A MORTE)



Sudanés fotografado para a Observer, em 1993.

O limite mais limite se situa no fio que une-separa a vida da morte. A face é quase máscara mortuária. Ser no limiar da sua existência.

NA PONTA DAS LÍNGUAS

"My art is: Misha Arts é: formal, informal, artificial, natural, industrial, com(mer)cial, experimental, mental, sentimental, popular, vulgar, banal, trivial, vital, original, peculiar, particular, individual, social, regional, universal, musical, made in Brazil, oc(i)idental, sus-generis, singular, plural, verbal, vocal, visual, instrumental, cerebral, sensorial, sensual, intel(l)ectual, pop, radical, material, real."

"My Art / Misha Arts", de Carlos Renô para Tomaz, 1994.

Na limite entre duas línguas, habitam os seres bilíngues. Eles que unem as diferentes semelhanças. Os diversos iguais.

O marchand André Millan, 34 anos, acaba de abrir as portas de sua nova galeria, em Pinheiros. Após três meses de reformas e muito segredo, a galeria Millan reinaugurou na semana passada, com êxito o do acervo. O espaço, uma antiga oficina de carros, não é nada modesto, um galpão de 500m², com pé direito alto e estrutura de madeira aparente — suficiente para abrigar qualquer exposição. A história da galeria não é recente. O pai de André, o marchand Fernando Millan, foi quem, em 86, deu início ao negócio. Em um prédio na Gabriel Monteiro da Silva, nos Jardins, a Galeria Millan pegou o fim da efervescência do mercado de arte, que ocorreu nos anos 80. Sempre com uma proposta abrangente de trabalhar artistas dos anos 20 até a atualidade, pai e filho construíram uma das melhores galerias de São Paulo. Foram eles que lançaram Jac Leirner, Flávia Ribeiro e Ernesto Neto, nomes hoje bastante conhecidos. Mas, com a crise econômica pós-Collor, a galeria fechou as portas em 92. Seis meses depois, André realizou a galeria na Morato Coelho e partiu para um vôo solo. Mas o espaço ainda não era o ideal. Agora em fase de adaptação, o

Millan, no espaço ideal.



André Millan em sua nova galeria: preenchendo um vazio.

marchand conta que mudar para um lugar maior era um plano antigo. O espaço anterior acolhia muito bem as exposições dos artistas que trabalham com ele, mas

não havia lugar para guardar o acervo e muito menos para exibí-lo. "O acervo ficava guardado em um depósito e era complicado mostrá-lo", conta André.

Isso gerava um problema sério. Somente nas exposições individuais, que acontecem de dois em dois anos, e que se tinha oportunidade de ver a obra de determinado artista. Durante os intervalos, os trabalhos ficavam encostados no depósito. Na nova galeria, que foi dividida em três ambientes, o acervo, com obras de artistas jovens e consagrados, vai ficar em exposição permanente. "A geração jovem não tem muitas oportunidades de ver obras de artistas consagrados. Quero preencher este vazio", diz. Além das salas será ocupada com as exposições individuais, que acontecem mensalmente. Além disso, André pretende usar o galpão para workshops durante o período da 22ª Bienal de São Paulo, que começa em outubro, e para palestras noturnas com críticos e historiadores convidados. Até o fim de maio, André pretende inaugurar a primeira individual da nova Millan. "Será da artista Flávia Ribeiro", diz. Na exposição do acervo é possível ver obras de Dudi Maia Rosa, Marcelo Reginato, Niura Bellavinha, Tunga, Ana Tavares e Fábio Cardoso, entre outros. **Georgie Lebochoff** **Galeria Millan** - r. Francisco Leites, 134. Tel. 652-2722.

FEIRA A VILA MONTA AS BARRACAS

Mais uma Feira da Vila, hoje, ocupando as ruas da Vila Madalena. Tema do ano: Chega de Bode!

"Chega de Bode!". Este é o lema da Feira da Vila, que acontece hoje nas ruas do bairro de Vila Madalena. Cinco palcos — que já contaram com a presença de Itamar Assunção, Artigo Barnabé, Tetê Espíndola, entre outros — receberão mais de 40 bandas ainda desconhecidas do grande público. Rodas de capoeira, numerologistas e 600 barracas vendendo discos, livros, comida e artesanato são as atrações preparadas para um público estimado em mais de 300 mil pessoas. As ruas Fradique Coutinho, Felipe de Alencastro e Wizard serão fechadas para o evento, que começa às 18h e se prolonga até 22h. "Nesta feira queremos acabar com o bode generalizado dos paulistanos com sua cidade. Todos reclamam, mas não sabem aprender a valorizar nosso espaço", diz José Pena, presidente do Centro Cultural Vila Madalena, que organiza o evento. A Feira surgiu no final dos anos 70, quando os moradores



Feira da Vila: preparada para receber 300 mil pessoas.

conseqüavam um movimento em busca de uma identidade para o bairro, onde moram cineastas, músicos e artistas em geral. "Precisávamos de um espaço para expor o nosso trabalho. Nada melhor do que as ruas", lembra Pena. Festas juninas e diversas manifestações artísticas eram organizadas com frequência, mas foi em 1977, com a fundação do

Centro Cultural, que a Feira passou a ser um evento anual. "A programação tem sido sempre muito variada. "Do heavy metal à música infantil, teremos 45 bandas de todos os gêneros", promete Pena. As crianças terão uma das ruas reservada para elas, com números circenses e oficinas, além de um teste do nível de diabetes gratuito, num ambulatório estruturado para a Feira. "O projeto Mistica e Mandala é montada especialmente para anunciar as atividades. A divulgação da festa está sendo feita por um grupo de música que circula com um bode pelas ruas do bairro. O sucesso é tanto que a comunidade organizadora já foi convidada para ajudar na realização de inúmeras festas populares, como a Feira da Pompeia, além de já ter sido requisitada para ministrar oficinas nos Sesc da cidade. O presidente do Centro Cultural afirma que o movimento dos moradores do bairro não está morto. Atualmente mobiliza-se para evitar a construção de prédios e shoppings na Vila, além de fazer uma revolução na vida noturna da região. "Queremos dar qualidade cultural ao bairro. Barras também são importantes, mas pretendemos incentivar cada vez mais o teatro, a música e qualquer produção artística de nossos moradores", diz Pena. **André Rizak**

TEATRO EM CENA, O TRAILER TEATRAL.

Em casas noturnas e restaurantes. Para atrair público.

A partir de setembro, entra em ação o projeto Smirnoff Theater Trailer, que pretende arrebatar o público de algumas casas noturnas e bares-restaurantes de São Paulo para o teatro. A estratégia é a mesma dos trailers exibidos nos cinemas: com performances rápidas, grupos teatrais querem despertar a curiosidade do público para que depois vá ao teatro conferir a peça. "Nós queremos principalmente evitar que peças ótimas

fiquem praticamente no anonimato durante a temporada", diz a idealizadora do projeto, Cristina Kramer. O Smirnoff Theater Trailer será uma mídia alternativa, uma forma de divulgação permanente. Ou seja, o elenco de uma determinada peça aparecerá de surpresa — às segundas, terças e quartas-feiras — em algumas das casas noturnas e restaurantes que servirão de palco para os trailers. Entram nessa lista: Domani, L'Anarque, Panino Giusto,

Café Cancun, Columbia, Cha Cha Cha, Cabral, Mercaderia São Roque e Supremo. Até o final do projeto (com duração mínima de seis meses), os clientes dessas casas ficam ariscados a topor com uma trupe de atores — que pode aparecer tanto no happy hour quanto no auge da noite. "Acreditamos que o projeto vai dar certo", diz Cristina. "O paulistano é muito receptivo a esse tipo de entretenimento." Os espetáculos serão divulgados em forma de happy-

nings de no máximo 15 minutos. "Queremos deixar as pessoas com água na boca", conta Cristina. Segundo Cristina, esse tipo de propaganda é interessante para o pessoal de teatro, patrocinadores e casas que abrem suas portas aos atores. A propaganda será feita por cartazes, panfletos e outros do gênero. "Os grupos teatrais interessados em participar do projeto devem ligar para o telefone 288-4394."

LA STONE

A atriz americana Sharon Stone contracenará com Robert De Niro no próximo filme de Martin Scorsese, "Casino". Depois de um filme de época, "A Idade do Incômodo", o diretor relata um de seus temas prediletos em "Casino": gângsteres e máfia. O filme mostrará De Niro como um administrador mafioso de diversos salões de jogo em Las Vegas, nos anos 70, e Sharon será sua mulher. As filmagens devem começar em setembro e também terá outro estrelado, o ator Joe Pesci.

ARTE/ESPETÁCULO Mil receitas para Liz Taylor



Três médicos americanos são acusados de falsificar boletins em favor da atriz americana Elizabeth Taylor (foto). A falsificação teria ocorrido com o objetivo de ocultar o uso, pela atriz, de grande quantidade de calmantes e outros medicamentos que causam dependência. Segundo o jornal Los Angeles Times, a Justiça da Califórnia advertiu os serleões Michael Gottlieb, Michael Roth e William F. Brinner em 1990. O jornal diz que

eles assinaram mais de mil prescrições sobre 28 diferentes drogas, entre soníferos, analgésicos e tranquilizantes. Os medicamentos teriam sido utilizados por Liz Taylor, que sofria dores de coluna, entre 1983 e 1988. "Os médicos foram advertidos pela Justiça, mas não ficaram impedidos de exercer a Medicina. Roth e Gottlieb são amigos pessoais da atriz e integrantes da associação de combate à Aids que ela preside."

TRINITY

Depois de ficarem afastados mais de nove anos, Bud Spencer e Terence Hill, o duplo que ficou famoso pelas fitas de Trinity, retornam com mais uma aventura recheada de socos e muito "patetismo ao estilo western. "Bote di Natalie" (nome original) será lançado mundialmente no Natal e é quase um filme familiar. Hill é também diretor, seu filho Jess, roteirista, e o produtor é Giuseppe Pedersoli, filho de Spencer. Rodado em doze semanas em Santa Fé, EUA, o filme consumiu cerca de US\$ 10 milhões.

São Paulo sedia segunda-feira seminário internacional sobre direitos autorais, que discutirá cópias ilegais de livros. Informações: 212-5673 e 212-5285.

Está programado para outubro, no Sesc Pompéia, encontro de grupos musicais com raízes africanas de Brasil, Cuba, Angola e Guiné Bissau.

O ator Terence Stamp não retornará. Ele foi Bernardette em Aventuras de Priscilla e propõe o quarto as "mulheres sofrem para ficar mais bonitas".

Capital Inicial faz um pré-lançamento do seu novo disco, "Rua 47", na terça-feira, na Columbia (r. Estados Unidos, 1570, tel. 64-3380). Ingressos a R\$ 5 e R\$ 8.

Lenora de Barros. No limite. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. Jornal da Tarde, 13 ago 1994.

De acordo com Anna Maria Guash, a fotografia possui relações com a forma do arquivo discutidas no tópico anterior. A pesquisadora destaca que as funções do arquivo foram assumidas pela fotografia quando esta começou a ser utilizada como forma de categorização ligada, por exemplo, a instituições criminais, militares, religiosas, coloniais e familiares ou como no caso dos fotógrafos Eugène Atget e August Sander, com o objetivo de descrever e representar determinados objetos e lugares. No entanto, sua análise também indica que a relação entre arquivo e fotografia “[...] não se dá unicamente no desenvolvimento da capacidade documental da fotografia, e sim em sua capacidade de fragmentar e ordenar ciclicamente a realidade” (GUASH, 2011, p. 50).

Assim, o uso da fotografia em *...umas* pode ser considerado como parte do intuito de registrar, colecionar e ordenar fragmentos do mundo, inventariando-os de alguma maneira no espaço gráfico da coluna. Através da fotografia, em *...umas* pode-se perceber os pontos de vista estabelecidos por Lenora de Barros sobre as temáticas tratadas, a partir de um quadro cultural específico – o da década de 1990. Nesta perspectiva, a coluna apresenta aspectos culturais da época, de forma semelhante às notícias jornalísticas junto as quais foi publicada nos dizem algo do referido período. Mas não se poderia reduzir à coluna a mero documento histórico. A abordagem documental na fotografia remete ao período dos anos 1960/70, quando diversos artistas, em especial com a arte conceitual, problematizaram a visão deste meio como documento.

Em *...umas*, o uso da fotografia é bastante diversificado. O próprio formato vertical da coluna facilita a elaboração de uma narrativa fotográfica, ampliando as possibilidades de interpretação da mesma. Em alguns momentos, a fotografia aponta para questões mais ligadas a obras da artista, geralmente através de *performances* nas quais ela mesma atua como um personagem em uma determinada situação. Em outros, a fotografia serve como um meio para apropriar-se de uma imagem ou situação, para tecer um comentário sobre uma temática, sobre obras de outros artistas ou determinado momento da história da arte e da cultura.

Outro fator a ser levado em conta é que a fotografia em *...umas* está ligada à sensibilidade da artista para manipular, escolher, montar e escrever sobre as imagens das quais dispunha. Nesse sentido, é com o rearranjo das imagens na coluna que se estabelecem posicionamentos críticos sobre determinados momentos, sejam estes da história da arte ou questões da poética da artista. A fotografia está

longe de apresentar-se como um meio neutro, ou acessório ao conteúdo escrito da coluna. Pelo contrário, permite que novas relações sejam estabelecidas pelo espectador-leitor ao visualizar as imagens oriundas de distintos contextos, selecionadas e reordenadas pela artista no espaço gráfico de ...*umas*.

De acordo com Juan Fontcuberta, “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” (FONTCUBERTA, 2007, p. 15). Adotando-se tal perspectiva, é possível vislumbrar a natureza ambígua do meio fotográfico, ao mesmo tempo com um caráter de testemunho, ligado a uma noção de verdade, e passível de ser construído, fictício.

De maneira geral, a fotografia passou a ser aceita como um construto, algo manipulável, passível enganar os olhos. Distanciou-se deste real representado, verdadeiro, e aproximou-se de um real idealizado. Os meios de comunicação e as diversas estratégias da publicidade deixam claro este aspecto enganador da fotografia ao veicularem imagens aperfeiçoadas de produtos, pessoas e situações, de modo a incitar desejo no público consumidor. Atualmente, com os diversos *softwares* de edição de imagem, e com o amplo acesso às imagens provido pela *internet* e a publicidade, os processos de montagem e edição tornaram-se muito mais simples e acessíveis. Nesse sentido, borram-se mais ainda os limites entre veracidade e ficção na fotografia, sendo este um elemento do qual os artistas tiram proveito para questionar o estatuto da imagem na atualidade.

Na perspectiva de Fontcuberta, tanto no âmbito da vida cotidiana como no artístico, a fotografia pode ser considerada como uma mentira bem contada. Nesse sentido, o jogo ambíguo – que oscila entre o verdadeiro e falso – é bastante explorado no campo das artes visuais na contemporaneidade. Borram-se as referências diretas ao real, que antes eram pensadas a partir dos processos físicos ocorridos no interior da câmera analógica e consideradas, por exemplo, nas abordagens semióticas da fotografia, vista então como um rastro do real.

Tais modificações em relação à fotografia são corroboradas por André Rouillé, que não considera este meio como apenas um registro automático da realidade frente à câmera. Pelo contrário, considera que “[...] fotografar consiste em transformar o *real* em *um* real fotográfico.” (ROUILLÉ, 2009, p. 132). Nesse sentido, o autor destaca a característica da fotografia de criar imagens singulares, não como uma reprodução tal e qual do real, mas como uma possibilidade de criação sobre o mesmo. Novas relações com o real podem ser estabelecidas, inclusive modificando-

o. Todas estas características são utilizadas pelos artistas como forma de discussão da imagem na arte, de subversão dos esquemas representativos herdados desde o renascimento ou das convenções estabelecidas no campo artístico.

Entre as diversas formas de presença da imagem, a fotografia penetra em nossas vidas através das revistas, jornais, da televisão e das mídias eletrônicas e, no fotojornalismo, possui um lugar privilegiado. Assim, faz uma ponte entre informação e o público leitor, sendo fundamental para a compreensão do texto jornalístico e, muitas vezes, inclusive, validando-o. A combinação entre palavra e imagem confere veracidade às informações publicadas. Articulada com o título, as legendas e o tipo de diagramação, no contexto do jornalismo, a fotografia torna-se uma ferramenta importante para transmissão da informação<sup>23</sup>.

Tal vínculo estabeleceu-se de forma mais intensa a partir da década de 1920, na mídia impressa, através da fotorreportagem (ROUILLE, 2009, p. 126). A difusão das revistas ilustradas e o uso contínuo da fotografia nos jornais tornou indissociável a relação entre texto e imagem, sendo que esta passou a ganhar mais importância do que o próprio texto. A disseminação da fotografia no jornalismo e na publicidade fizeram com que a imagem reproduzida de forma massiva penetrasse na vida da sociedade, transformando a maneira como o mundo é percebido. Tal predominância da imagem fotográfica se deu até o advento da televisão.

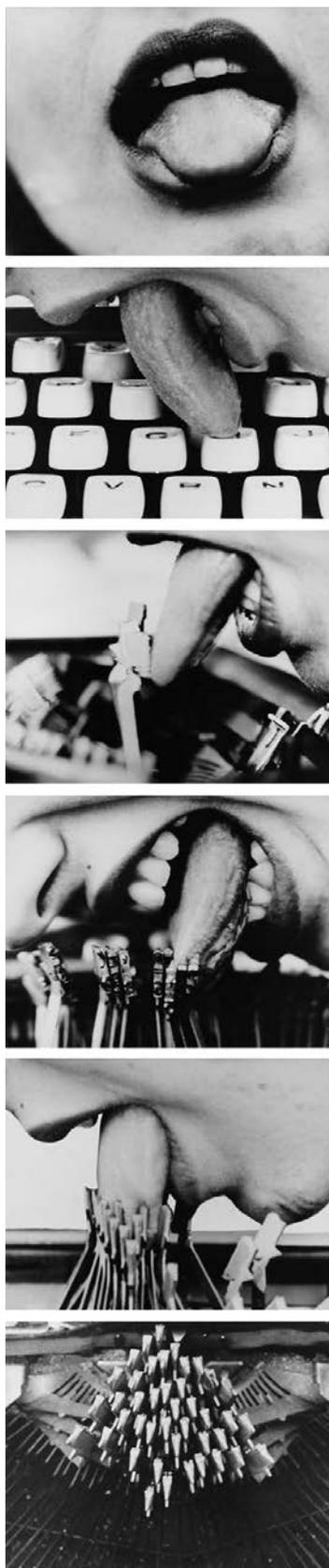
Desde os anos 1970, a fotografia inseriu-se na vida das pessoas de modo intenso, através da popularização de câmeras portáteis para uso doméstico, por exemplo. Autores como Susan Sontag (SONTAG, 2008) pensam a fotografia, neste período, como um meio que possibilitaria com que os acontecimentos chegassem a nós como pura informação. Assim, a fotografia seria uma ponte entre nós mesmos e determinada experiência e poderia trazer à tona algo que já passou, independentemente de nossa vivência de tal acontecimento. A realidade – ou a vida cotidiana –, então impregnada de imagens fotográficas, se tornaria acessível através da fotografia e não necessariamente através da experiência. O real seria então ressignificado pela fotografia, mudando nossa percepção de eventos, coisas ou experiências já ocorridas, bem como nossa percepção de passado, presente e futuro.

---

<sup>23</sup> De acordo com as ideias do pesquisador Jorge Souza, “A linguagem verbal escrita é a mais importante das linguagens utilizadas [...]. Mas não se pode ignorar a linguagem das imagens e a convergência estrutural de ambas as linguagens no design de imprensa.” (Souza, 2005, p. 168)

Tal característica é bastante enfatizada, por exemplo, nas *performances* – não só no referido contexto dos anos 1960/70, mas na atualidade –, pois em muitos casos a fotografia torna-se o único meio de acesso ao evento ocorrido. Também no jornalismo, a fotografia atua como meio de informar o público, dando acesso a acontecimentos e eventos.

Em relação à obra de Lenora de Barros, pode-se aferir que o caráter ficcional é um elemento importante. Como se observa na obra *ISSOÉOSSODISSO*, a sobreposição de uma coluna vertebral na imagem da língua, órgão flexível, causa um estranhamento. Ao mesmo tempo em que se vê a própria boca da artista aberta, percebe-se a manipulação no tamanho da língua e na inserção do elemento da coluna. Tal procedimento remete à relação estabelecida entre a língua (órgão corporal) e a linguagem (elemento da comunicação entre as pessoas). Esta relação que se estabelece através da imagem também está presente na obra *Poema*. Nesta, a língua atua praticamente como órgão sexual, capaz de fecundar a máquina de escrever inerte, utilizada na época pela artista para conceber seus poemas visuais.



Lenora de Barros. *Poema*. Foto-performance. Primeira versão publicada na revista *Poesia Zero à esquerda*. 1979-80.



Lenora de Barros. *ISSOÉOSSODISSO*. Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro. 2010.



Lenora de Barros. *ISSOÉOSSODISSO*. Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro. 2010.

*ISSOÉOSSODISSO* também aponta para elementos presentes em *...umas*. A relação entre o dentro e fora do corpo é explorada na edição da coluna intitulada *De fora por dentro*, que apresenta a imagem de uma coluna vertebral junto com o texto “VIAGEM INTERNA – Minha espinha dorsal caminha comigo, serpenteia em mim movimentos eretos e curvilíneos”. A língua é entendida como algo que possui uma estrutura dura e ao mesmo tempo maleável. A coluna vertebral, algo que vem de dentro do corpo, dá suporte para a língua, o órgão que exterioriza nossas palavras pela boca.

Da mesma maneira, o jogo imagético-verbal se dá com a expressão metalinguagem, tanto nesta edição de *...umas*, como nas obras referidas. De um lado é apresentada uma língua que fala da própria estrutura da linguagem, observada em *ISSOÉOSSODISSO*; de outro, em *Poema*, uma língua que se insere na própria linguagem poética, simbolizada pela máquina de escrever. Ambas as ideias podem ser encontradas de forma ainda rudimentar na referida edição de *...umas*.

DA COLUNA ... JORNAL DA TARDE

### LENORA DE BARROS

## DE FORA POR DENTRO



Neurofotografia mostrando a vista de um olho, Ralph Engle, 1993.

**V**er por dentro. Penetrar o olhar no dentro. Adentrar-se no corpo alheio. Olhar-se para dentro, de outros corpos, de outros dentro, de outros seres. Ver-se entranhas, lá, ali, nas interioras. Nas meandras do outro, espelhar-se a si mesmo.



### VIAGEM INTERNA

Minha espinha dorsal caminha comigo, serpenteia em mim momentos eretos e curvilíneos.

Espinha vertebral, Ralph T. Haskings, 1993.



### AUTO-EX-RETRATO

Um dia já fui assim, lá dentro de outro mim.



### META LINGUAGEM

Minha língua falo de formas amorfas e traduz-se em imagens silenciosas e abstratas.

Superfície do bronze, Paulo Matta, 1992.



### TÊTE À TÊTE

Pense na forma-cabeça. Pense com sua cabeça. Pense na sua cabeça, de dentro de sua cabeça.

De aço "Carga Massada", Balthus, 1991.

# Invasão dance no Vale

COM O CLOSE-UP IN CONCERT DANCE FESTIVAL ÀS 19H NO ANHANGABÁ

Da treva dance que se apresenta hoje às 19h no Close-up in Concert Dance Festival, no Vale do Anhangabá, três grupos já familiarizados com a imprensa. Masterboy, DJ Bobo e Twenty-4-Seven confirmam certa expectativa com relação ao público brasileiro. São a dupla Twenty-4-Seven esteve por aqui antes (em julho do ano passado), e embora todos os participantes do festival sejam familiares a quem ouve FM's comerciais, seus ritmos são desconhecidos da audiência. Mas o festival representa bem a face comercial da dance europeia.

Depois de Patricia Marx, a atração brasileira na abertura, o Close-up in Concert mostrará quem faz o som das cenas populares europeias e japonesas.

O trio alemão Masterboy faz techno eficiente (com o taxidiata Enrico e o DJ Tommy) e o holandês Twenty-4-Seven estourou nas paradas com a beleza da vocalista Nance mais o swing de um ex-rapper, Slayce, que compôs a balada "Oh, Baby" ("porque sou um romântico"). De quebra, vale o DJ Bobo, o único caso de alma negra: faz pop com sabor de reggae.

**Cristina Romalho**



O Rio alemão Masterboy techno eficiente que já roda nas FM's.

### SHOW

## PHIL COLLINS CANCELA TURNÊ

### Ele viria ao Brasil em abril

Foi cancelada a turnê que o cantor e compositor Phil Collins faria no Brasil em abril — dia 27 em São Paulo e 29 no Rio. A notícia foi divulgada ontem pela Warner Music, a gravadora do músico, que desconhece o motivo do cancelamento.

Segundo a assessoria de imprensa da Warner, o escritório do artista enviou um fax na noite de quarta-feira informando apenas que os shows não seriam realizados, mas que o cantor esperava se apresentar no País o mais breve possível.

### IBIRAPUERA

## LUCIO DALLA AO AR LIVRE

### Amanhã, às 11h.

Lucio Dalla se apresenta amanhã, às 11h, na Praça da Paz, no Ibirapuera. O cantor italiano mostrará alguns dos sucessos que apresentou esta semana no Palácio, como "Falcão", "Gentil Bambino", "Come è Profondo il Mare" e "Bella, Bella Balerina". A entrada é franca.

Esta é a única apresentação do artista ao ar livre desde que iniciou a turnê latino-americana Dalla a Teatro Vapores. Seu primeiro show no Brasil foi realizado em Porto Alegre, no dia 12 passado. Nos dias 13 e 14, ele esteve no Palácio. Amanhã, será a oportunidade de o cantor confirmar sua teoria de que no Brasil estão as energias do seu rock milênio.

### ARTE/ESPETÁCULO

## PANTERA

O grupo americano Pantera apresenta-se em abril em São Paulo (dias 25 e 26, no Olympia) e no Rio (dia 27). No Capitol paulista, os ingressos variam de R\$ 20,00 (plateia) a R\$ 40,00 (camarote). A banda tocou no País no ano passado.

A ópera Aida não acontece mais dia 25 no Parque Antártico. Os contêineres das figuras não chegaram a tempo. O evento deverá ocorrer em 6 de abril, no Ibirapuera.

### Eu quero campo...



No ABC: Av. Carmo do Mar, 1655 Tel: (011) 487-4155. Em Santos: Av. Cosme Velho 1600, 599 - Tel: (013) 21-3500.

**Alpi**

### TEATRO

## DAFOE, EM UM JOGO DE CITACÕES.

### A Tentação do Sto. Antônio

Uma trupe de teatro, comandada por Frank Dell, tenta ensinar num quarto de hotel decadente em Washington uma peça baseada no romance A Tentação de São Antônio, de Gustave Flaubert. Frank Dell é o alter-ego do famoso humorista norte-americano Lenny Bruce, perseguido e processado por obscenidade, morto de overdose em 1966, aos 41 anos.

A partir desse não dramático, a encenadora Elizabeth LeCompte e o Wooster Group, de Nova York, desenvolveram Frank Dell's The Temptation of St. Antony, em cartaz no Teatro Sesc-Anhanguera até a próxima segunda-feira, dia 20.

O grupo tem no elenco Willem Dafoe, de Platão e A Última Tentação de Cristo. Por fim, quem faz ao teatro esperando ver um trabalho exibicionista do ator vai se decepcionar.

A Tentação de São Antônio é uma criação de conjunto. Dafoe, intérprete excelente, vive o protagonista da peça, Frank Dell, e ocupa o centro da cena. Mas divide o palco com outras atores, em especial Peyton Smith, Kate Valk e Anna Köhler, e com uma montagem ambiciosa.

A cenografia de Jim Clayburgh é uma estrutura metálica de portentosa dimensão. Monitores de vídeo espalhados pelo teatro estabelecem um diálogo em contraponto com a ação.

O texto, que acopla o romance e cartas de Flaubert a manúsculos de Lenny Bruce, é um caleidoscópio de fragmentos, de citações. Nada linear, nenhuma trama aristotélica que o público possa acompanhar. A superposição de temas, de frases, estabelece um jogo complexo, que pode enlouquecer o espectador habituado apenas ao discurso lógico.

Não importa o que acontece em cena. Tudo não passa de um delírio, de um conjunto de visões reais e eletrônicas, que o público decodifica como quiser.

**Alberto Guzik**

A Prefeitura de São Paulo apresenta

## SÃO PAULO PASSO E COMPASSO

# A FIAT OFERECE UM PRESENTE PARA A CIDADE.



### LUCIO DALLA AO VIVO NO IBIRAPUERA.

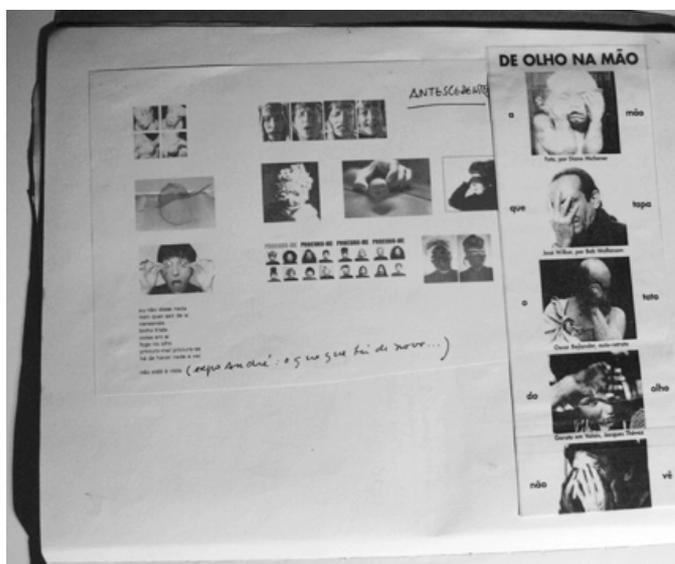
Dia 19 de março às 11h da manhã na Praça da Paz. Entrada Franca

PATROCÍNIO **FIAT** SEU LUGAR E AGUL.

**cultura** SECRETARIA MUNICIPAL

Lenora de Barros. De fora por dentro. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 18 mar 1995.

Em relação à noção de documento, considera-se também que as edições de *...umas*, mantidas como um arquivo pessoal no ateliê de Lenora de Barros, atuam como documentos de trabalho em seu processo criativo. Os documentos de trabalho podem ser exemplificados como “os objetos, as ilustrações, as fotografias e as formas encontradas e coletadas” (GONÇALVES, 1998, p. 31) pelos artistas, que constituem uma fonte para criação de suas obras. O estudo destes documentos e sua incorporação nas obras aponta para o processo e não para o trabalho finalizado. Nesta perspectiva, figuram como algo subjacente à obra e sua materialização na mesma pode se dar em maior ou menor grau.



Lenora de Barros. Páginas de cadernos de anotações. Material da artista. 2005.

Um exemplo literal da noção de documento de trabalho, no caso de Lenora de Barros, são seus cadernos de anotações, onde a artista projeta suas obras, estabelece relações entre elas e pensa as formas de espacialização das mesmas. Observa-se, na imagem acima da direita, que em um destes cadernos, utilizado recentemente, está a cópia de uma das edições de *...umas* intitulada *De olho na mão*, comentada no início deste tópico. Nesta perspectiva, é corroborada a hipótese de que a coluna atua também como um documento de trabalho no processo da artista. Como se vê nas imagens acima, tais documentos de trabalho, reunidos nos cadernos de anotações, interligam diversas obras de Lenora de Barros,

estabelecendo relações entre elas. Tal junção de fragmentos remete à forma do arquivo discutida neste estudo, a qual faz emergir o desejo de reordenar elementos de um determinado sistema – no caso, a própria obra da artista, vista em conjunto. Outro fator a ser levado em conta é que a imagem da coluna figura ali da mesma maneira como a imagem das outras obras, confirmando, por sua vez, a ideia de que *...umas* é tida como uma proposição artística em si mesma na trajetória de Lenora de Barros.

Constata-se, no entanto, uma dualidade na abordagem relativa aos documentos de trabalho pois, se os mesmos apontam para o processo da obra, quer dizer, por outro lado, que há uma obra única e finalizada? Ou pelo contrário, apontam justamente para o caráter provisório da obra ao expor o seu processo de construção sempre inacabado? Propõe-se, a partir das ideias apresentadas e da análise da coluna *...umas*, que os documentos de trabalho apontam para dois aspectos fundamentais e que se entrecruzam em relação à obra.

Num primeiro sentido, podem trazer à tona um processo que estaria invisível caso o espectador contasse apenas com a recepção da materialidade física da obra, apresentada no espaço de uma instituição museológica. Assim, podem apontar para escolhas ou intencionalidades do artista durante a realização da obra, apresentando novas possibilidades de compreensão da mesma. Considera-se que esta materialidade da obra num espaço de exposição legitimado não é final, mas provisória. É preciso ter em conta também que estes espaços não são neutros, mas cheios de significados. A inserção da obra em um contexto museológico específico modifica a obra, da mesma forma que a obra modifica o espaço no qual se insere.

Em um segundo sentido, o documento aponta para o fato de que a obra que ora se apresenta materialmente no espaço de uma instituição museológica nunca será completamente terminada. Nesse sentido, o documento encontra-se sob uma forma mais silenciosa, subentendido como componente da estrutura obra. O documento de trabalho, assim, traz novas possibilidades de compreensão sobre determinado trabalho e pode tornar visíveis relações intrínsecas ao processo de criação das obras. Indica relações entre trabalhos anteriores, intencionalidades, a retomada de questões ou mesmo os caminhos que ao artista está tomando em seu processo.

Conforme já discutido, a partir das imagens veiculadas em *...umas*, novas obras foram criadas posteriormente por Lenora de Barros. Os fragmentos de

...umas, incorporados na obra da artista, dão a ver o processo de construção das obras ao longo do tempo e evocam novas camadas que são agregadas ao trabalho de arte. Como documentos de trabalho, ...umas demonstra um movimento constante ao longo da trajetória de Lenora de Barros, que é o da retomada ideias, temáticas e o constante deslocamento de imagens apresentadas em um contexto inicial – como é o caso do *JT* – para outras obras da artista.

A discussão do aspecto documental da fotografia nos leva a sua utilização junto às proposições da arte conceitual. Nestas, os procedimentos de acumulação de imagens e os modos de espacialização das mesmas na forma de documentos ou arquivos ganharam destaque, em especial, a partir dos anos 1960. Evidencia-se a produção de artistas do período, como On Kawara, Douglas Huebler, Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Jan Dibbets e Ed Ruscha, por exemplo, que estabelecem ligações com a dimensão documental da fotografia. Conforme Annateresa Fabris, esta dimensão documental diz respeito ao abandono gradual da ênfase no objeto em favor do processo. De acordo com a autora,

O documento transforma-se em obra. É a obra documentando-se a si mesma, por ter alcançado o apogeu da auto-refencialidade e da lógica modernista: a obra se encarrega de sua própria mediação, ou seja, de sua própria documentação, exibição e crítica. (FABRIS, 2008, p. 22-23)

A fotografia documental discutida por Fabris sinaliza elementos do processo da obra, apontando para elementos presentes nela mesma. A forma documental, enquanto continuação de ideais modernos na arte, pois autorreferente, indicaria elementos que se encontram no interior da própria obra e não fora dela. Ao mesmo tempo, a utilização da fotografia documental aponta para um posicionamento importante dos artistas, que diz respeito ao fato de que a obra não encontra-se apenas em sua forma material, ou em seu caráter artesanal. O despojo estético do documento, em contraposição a uma estética de gestos precisos e elaborados, faz emergirem novos sentidos na obra. No caso de obras conceituais que aspiravam à invisibilidade, por exemplo, o documento fotográfico investe na obra uma nova forma de presença material.

O artista canadense Jeff Wall (WALL, 2003) sintetiza este momento de ligação da fotografia com a arte conceitual, denominando-o de foto-conceitualismo. Para Wall, a fotografia alcançou socialmente o status de arte somente quando negou

o próprio conceito de arte. Esta negação se deu, em especial, através da forma documental, ou seja, deixando de lado as características estéticas herdadas do pictorialismo, observadas em fotógrafos como Alfred Stieglitz. A mimese do estilo documental operada pelas vertentes conceituais seria a maneira que o meio fotográfico encontrou para criticar sua própria legitimidade. Através do retorno à forma da fotorreportagem e ao amadorismo, os artistas conceituais operaram uma desespecialização de seu fazer.

Assim, ao invés de explorar suas qualidades formais e dissociar-se da representação – da mesma maneira que fez a pintura modernista –, no contexto da arte conceitual a fotografia deixou de lado aquilo que fundamentalmente a associava com a fotografia artística. A vida, o cotidiano, a documentação de ações, *performances* e *happenings*, por sua vez, passaram a ser os fatores que legitimaram o papel central desempenhado pela fotografia no campo artístico dos 1960/1970. Jeff Wall, propondo uma perspectiva similar a de Fabris, sinaliza que o foto-conceitualismo seria a maneira da fotografia pensar sua especificidade. Percebe-se ainda um resquício da questão moderna na arte e que, até os anos 1960, a fotografia não havia resolvido.

O papel da fotografia documental tem fundamental importância neste contexto, pois permitiu o deslocamento da ênfase da obra única para os possíveis desdobramentos de um acontecimento artístico. A pesquisadora americana Liz Kotz esclarece esta dinâmica, propondo que

Se a fotografia como um meio de documentação é tão onipresente na arte do final de 1960, não é simplesmente pela proliferação de *Earthworks*, práticas Conceituais, projetos *site-specific* e realizações efêmeras, mas é o resultado do fato de que a 'obra de arte' foi reconfigurada como uma realização específica de uma proposição geral. (KOTZ, 2005, p. 15)

De acordo com a autora, os artistas “conceitualmente orientados” estariam enfatizando que a obra de arte seria independente de sua materialidade, podendo uma mesma proposição artística estar ligada a distintas formas de apresentação. Desta maneira, uma obra que existe virtualmente como projeto ou que constitui-se como uma ação efêmera poderia ser pensada a partir de uma mesma estrutura básica, repetida, iterada ou inscrita em distintas formas de materialização.

Ao compreender a arte conceitual e sua orientação linguística com base no Fluxus e no minimalismo, Kotz sinaliza o engajamento da arte, desde os anos 1960,

com um novo modo performativo, totalmente intrínseco aos meios de representação e não mais ligado apenas à vivência de um acontecimento. O documento fotográfico, seria, então, uma maneira de trazer à tona uma parte específica da obra, inserida em um esquema maior – a proposição – que pode apresentar-se de distintos modos. Atualmente, o uso da fotografia documental remete à dimensão social almejada por muitos artistas, deixando de lado o questionamento das especificidades dos meios na arte. Neste caso, os artistas propõem muitas vezes mudanças em contextos sociais específicos e a fotografia atua como uma maneira de documentar e tornar visíveis nos espaços das instituições museológicas obras construídas por fundamentalmente por ações<sup>24</sup>.

Em relação ao uso da fotografia na arte, além dos referidos aspectos documentais, pode-se apontar a apropriação de imagens pré-existentes como uma estratégia significativa na atualidade. Desde o *ready-made* de Marcel Duchamp, a possibilidade de utilizar objetos do mundo real na arte apresenta-se como uma crítica ao sistema de legitimação, bem como à forma artesanal tradicionalmente atribuída ao objeto artístico. Como visto no capítulo II, a *Pop Art* promoveu a inserção de imagens e objetos do mundo real oriundos da cultura de massa e de meios industriais no âmbito artístico. A apropriação de imagens, prática atualmente disseminada, intensificou-se na medida em que a fotografia legitima-se como arte e em que aumenta sua presença na sociedade, desde os anos 1970. De acordo com o pesquisador Tadeu Chiarelli,

Uma parcela considerável dos artistas atuais [...] empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa. (Chiarelli, 2002b, p. 100)

Pode-se considerar que o grande número de imagens em circulação atualmente funciona como um banco de dados a partir do qual os artistas podem selecionar elementos e particularizá-los de acordo com suas poéticas. Nas estratégias de apropriação, a fotografia não é tida apenas como um meio, na maneira como foi utilizada na fotomontagem moderna. Como atestam as obras de artistas como Sherrie Levine e Richard Prince, a apropriação se torna uma forma de ressignificar imagens em um mundo saturado delas. A apropriação passa a ser

---

<sup>24</sup> Sobre estas obras, cf. BOURRIAUD, 2009.

também uma possibilidade de posicionar-se em relação a cultura de entretenimento ou contextos da história da arte.

Como pode ser observado na imagem que segue, a apropriação de imagens é um dos procedimentos utilizados em *...umas*. Em *Espelhar-se*, edição da coluna na qual a reflexividade é tema, Lenora de Barros utiliza imagens de distintos contextos. Acima da coluna, figura a imagem do vídeo *Bonjour / au revoir*, do artista suíço Simon Lamunière, no qual o artista inverte sua imagem e, assim, inverte também o gesto de saudação; seguem-se as imagens de uma das *Obras de espelho*, de Robert Morris; uma fotografia de Duane Michals do poeta Constantine Cavafy observando seu retrato quando jovem; a imagem da pintura *O casal Arnolfini*, de Van Eyck; uma cena de ambiente de trabalho na Rússia; e uma cena de um gibi utilizada em um texto de Augusto de Campos. Em todas as imagens apresentadas nesta edição de *...umas*, o início é o inverso do fim, como metáfora de uma situação espelhada, a começar pelo próprio título, *espelhar-se*.

Nesta coluna, duas características do meio fotográfico ganham destaque. Uma delas é a ligação com a forma do arquivo, discutida anteriormente, a outra segue o princípio de acumular para reordenar. Lenora de Barros utiliza-se de imagens provenientes de circunstâncias culturais distintas – da história da arte renascentista, da arte conceitual, de um registro de um espaço expositivo ou da cultura de massas. As diferenças entre as imagens apropriadas são resolvidas pela temática da coluna, que propõe uma questão comum a todas elas. Assim, o rearranjo que se apresenta ali propõe uma nova compreensão dos contextos de onde vêm as imagens, adicionando sentidos que não necessariamente seriam encontrados nelas. Ao mesmo tempo, esta reapresentação de imagens tão distintas entre si opera uma desconstrução das mesmas, pois suas singularidades tendem a homogeneizar-se na nova proposição criada pela artista. Nesta perspectiva, parte de uma história do gibi Mandrake, oriundo da cultura de massas, estaria no mesmo plano que o vídeo de um artista como Lamunière, que atua no cenário da arte contemporânea internacional.

2A — JORNAL DA TARDE/SP

**LENORA DE BARROS**

**...umas**

**ESPELHAR-SE**



"bonjour/cu revoir", fragmento de vídeo do artista suíço Simon Lemnèbre, 1989.

**ES**pelhar-se. Espelhar-se como imagem. Como lâã de si mesmo. Como enigma em si mesmo. Refletir-se sobre si. Refletir a si em si. Refletir-se o outro em mim. Repetir-se. Espelhar-se. Duplicar-se invertido. Inverter-se e em si se ter. Arestar-se. Reverter-se aos reves que vez de si ver.

**PONTO DE FUGA**



Do sèrie "Obras de espelho", Robert Morris, 1977.

As construções de Robert Morris infinitam o observador. Sequênciam sua imagem para um ponto além, dentro delas. A própria estrutura da obra se projeta e se projeta para ela, graças a jogos de espelhos e barras de madeira. Planos e contraplano que são um convite para Alice, Damas de Xangai e vampiros distraídos.

**CAVAFY ENCAFIFADO**



O poeta grego Cavafy observa um velho retrato seu quando jovem. A melancolia de um olhar que se vê, mas não se reconhece. A melancolia de um olhar que não temos. Sobre a foto, comenta Duane Michals: "Quando ele era jovem, não podia imaginar que ficaria velho. E agora, que ele está velho, não pode imaginar ter sido jovem".

"Cavafy", foto de Duane Michals, 1972.

**GIOVANNI GIOVANNA**



Os olhares de Giovanni e Giovanna, nomes espelhados, se cruzam no primeiro espelho retratado numa tela. Nela se reflete a imagem de duas testemunhas. Na parede lê-se "Jan van Eyck esteve aqui, 1434", o que nos faz pensar que uma das figuras no espelho seja a do próprio pintor. Auto-retrato pré-Velásquez.

"O casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenosa", Jan Van Eyck, 1434.

**ILUSÃO ESPECULAR**



Cena russa no início do século (autor desconhecido).

O ambiente parece mais confuso do que está, por ser duplicado por espelhos. O ambiente parece mais organizado do que está, por ser abridido por espelhos.

**MANDRAKE LICENÇA**



POSSO PROVAR QUE SOU REAL. VOU CHAMAR MANDRAKE.

NÃO É PRECISO. CHAMAREI EKARDNAM.

Cena do glibi "Mandrake", plagiada por Augusto de Campos em seu ensaio sobre João Gilberto e Anton Webern.

Lenora de Barros. *Espelhar-se*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista.  
 Jornal da Tarde, s/d.

Outro aspecto que emerge na análise de *Espelhar-se* diz respeito a uma especificidade do próprio meio fotográfico. Como discutido anteriormente, a autorreflexão na fotografia se deu nos anos 1960, quando este meio utilizou-se da forma documental – o oposto do conceito da fotografia como arte. Nesse sentido, se poderia perguntar o quanto esta edição de *...umas* não indica uma reflexão acerca do meio fotográfico no contexto artístico atual, pois traz referências da história da arte e da cultura que perpassam a produção contemporânea – como a apropriação, a utilização da forma documental na fotografia, o questionamento da imagem. Foi através do reverso de seu conceito que a fotografia disseminou-se no sistema das artes nos anos 1960, ocupando atualmente um lugar de destaque nos processos artísticos. Ao colocar distintas imagens fotográficas no espaço gráfico de *...umas*, Lenora de Barros questiona a ligação da fotografia com a representação, por exemplo, através do jogo de espelhos presente nas imagens. Alegoricamente, pode-se perceber esta discussão no fragmento do gibi apresentado em *Espelhar-se*, no qual uma mulher de costas para o espelho diz, “Posso provar que sou real. Vou chamar Mandrake.”, enquanto sua imagem refletida no espelho responde, “Não é preciso. Chamarei Ekardnam.”

### 3.3. Deslocamentos / desdobramentos



Lenora de Barros. *Mim quer sair de si* (com anotações da artista). Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

Lenora de Barros. *Mim quer sair de si*. Dimensões variáveis, 1993. Também publicado na *Big Magazine*, n. 31, 2000.

JORNAL DA TARDE

LENORA DE BARROS

**...umas CERTAS CADEIRAS**



Estudo para banco de metal, realizada por um escritório de design industrial, na Noruega.

Antares. Acompanhar o corpo e sua anatomia no corpo-cadeira. A cadeira informa sua forma e se conforma ao corpo de quem a usa. E mesmo com um corpo ausente, a cadeira mantém presente a forma de um corpo sentado. A cadeira é corpo sentado.

**TESTE PARA RESOLVER EM PÉ**




Uma e três cadeiras", Joseph Kosuth, 1965.

Quatro cadeiras não se representam nessa obra de Kosuth. Uma mais três? Quatro? Uma? Ou nenhuma? A cadeira, a foto da cadeira e sua definição de dicionário, são a mesma cadeira? Dica: considere as sombras formadas pelas cadeiras e o título do trabalho.

**CADEIRA SENTADA**

Uma cadeira em pé, revestida com um pulcver, confirma a sua forma de corpo humano sentado. Exibe a sua função mobiliária, sua forma e condição como objeto: ser para sentar.

"Cadeira mau-humorada", Eleanor Wood, 1985.

**CURTO-CIRCUITO**

Plantar uma cadeira elétrica foi um gesto mínimo e subversivo da parte de Andy Warhol. Ao representá-la, na série "Warhol's Death and Distillers" ("Morte e Distillers de Warhol"), ele denuncia e cria um paradoxo. A mesma realidade que condena à morte, pagará quantias astronômicas para apreciar em sua parede, acuada confortavelmente, a imagem "Pop" de suas "mauvaises consciências".

"Cadeira Elétrica", Andy Warhol, 1965.

**CADEIRA TRIPARTIDA**

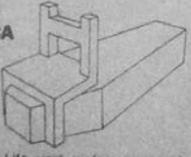
Ana Amélia descompõe a famosa cadeira "Mackintosh" através de dois cortes na horizontal, e um na vertical. As três formas resultantes desta decomposição se configuram numa nova organização, memória de uma outra forma. A rígida e dura imagem da cadeira "Mackintosh" ganha aqui, êxese. Torna-se quase abstrata.

"Mackintosh", Ana Amélia, 1989.

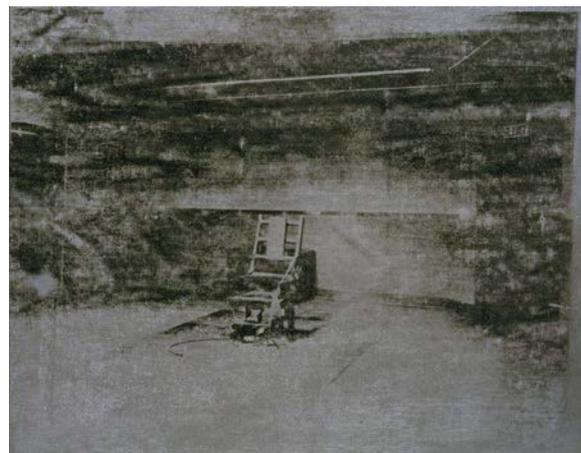
**POR QUESTÃO DE SEGURANÇA**

For your safety, Fabiano de Barros, 1990.

Life vest under your seat




Joseph Kosuth. Uma e três cadeiras. 1965.



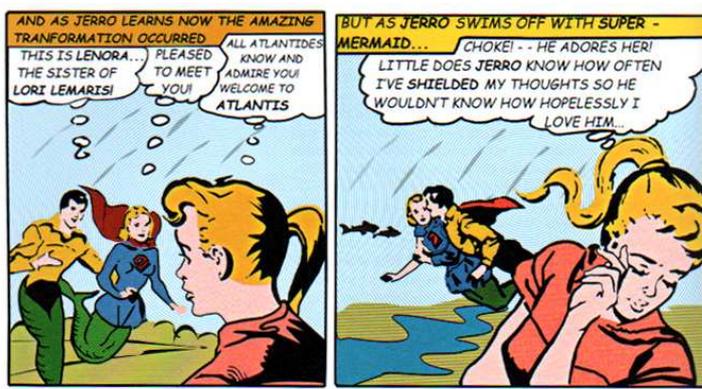
Andy Warhol. Cadeira elétrica. 1965.

Lenora de Barros. *Certas cadeiras*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 29 abr 1995.



Lenora de Barros. *Tato do olho*. Stills do vídeo (1'00). 5ª Bienal do Mercosul. 2005.

Lenora de Barros. *De olho na mão*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 26 ago 1995.



Lenora de Barros. *Ready-mermade para Roy*. 100 x 171 cm. 2007.



Roy Lichtenstein. *Blonde waiting*. Óleo e magna sobre tela. 1964.

Lenora de Barros. *Qualquer diferença é mera semelhança* Edição da coluna ...umas (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.



Lenora de Barros. *Contra mão*. Fotografia. 60 x 80cm. S/d.

Lenora de Barros. *Outras mãos*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 24 jun 1995.



Lenora de Barros. *Deslimites do corpo*. Edição da coluna ...umas (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 17 dez 1994.

Lenora de Barros. *Só por est-tar*. Galeria Millan. 2009.



**PROCURO-ME** **PROCURO-ME**



**PROCURO-ME** **PROCURO-ME**



Lenora de Barros. *Procu-ro-me*. Cartazes.  
23,5 x 28,5 cm. 2001-2003.



Lenora de Barros. *Procu-ro-me*. Mural com  
cartazes. Centro Cultural Sergio Porto, Rio  
de Janeiro. 2002.

Lenora de Barros. *Formas capilares*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista.  
*Jornal da Tarde*, 1994.



Lenora de Barros. *Xô dor*. Fotografia. 2000.

Lenora de Barros. *Viva o Peter Pão!* Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

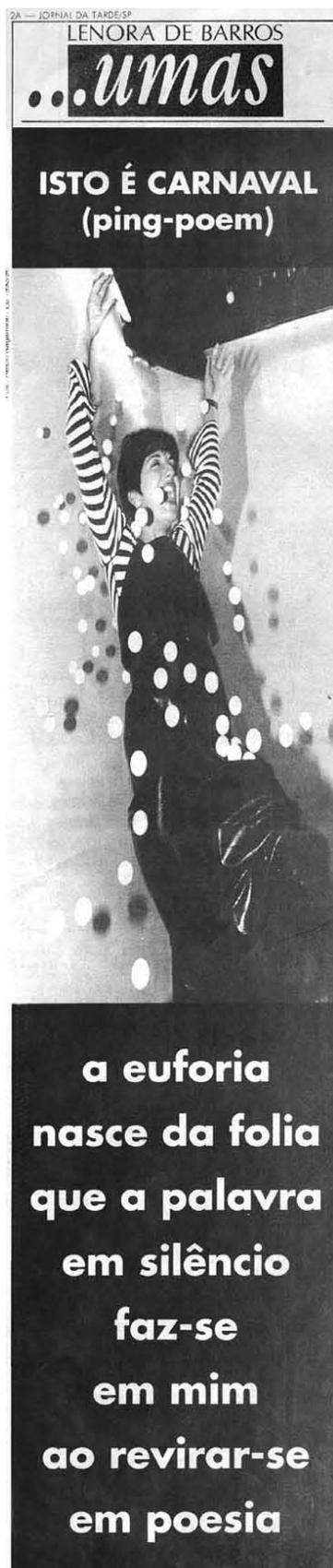


Lenora de Barros. *Há de haver nada a ver.* Registro fotográfico. 1994.



Lenora de Barros. *Sem comentário.* Vídeo. 2005.

Lenora de Barros. *Sem.* Edição da coluna *...umas* (1993-1996). São Paulo. Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, 12 ago 1995.



Lenora de Barros. *I'm a player*. Exposição O que há de novo, de novo, pussyquete? Galeria Millan, São Paulo. 2001.



Lenora de Barros. *Novo, de novo?* Exposição O que há de novo, de novo, pussyquete? Galeria Millan, São Paulo. 2001.

Lenora de Barros. *Isto é carnaval (ping-poem)*. Edição da coluna *...umas* (1993-1996). Arquivo da artista. *Jornal da Tarde*, s/d.

## ***últimas considerações...***

A escolha por abordar a produção de Lenora de Barros privilegiando a coluna *...umas* sob a perspectiva teórica propiciou discussões pertinentes para a compreensão da trajetória da artista como um todo, contribuindo para o melhor entendimento de sua poética.

Como foi possível observar nesta pesquisa, a própria relação da artista com *...umas* vem se modificando ao longo do tempo, indicando desdobramentos que ainda estão por vir. Assim, a abordagem proposta para esta dissertação buscou analisar os trânsitos que caracterizam a coluna sem classificá-la em uma definição estanque, mas pensando-a como uma problemática para o debate artístico contemporâneo. O papel de *...umas* não foi entendido apenas como coluna de jornal, proposição artística ou arquivo, pelo contrário, optou-se por demonstrar o quanto todas estas funções fazem parte da condição pluralizada de *...umas*. Nesse sentido, as abordagens ocorreram a partir do embate com a coluna *...umas* e outras obras de Lenora de Barros, que constituíram o fio condutor deste estudo e indicaram a maneira como a dissertação foi estruturada. Em outras palavras, a abordagem proposta buscou assimilar a multiplicidade que caracteriza o objeto de pesquisa.

Tendo em conta o espaço onde foi publicada – um jornal de notícias – *...umas* indica uma possibilidade singular de apresentação da arte. Os constantes deslocamentos entre imagens e espaços da visualidade, bem como a profusão de questões que podem ser encontradas em *...umas*, ampliam o debate sobre arte. Considera-se que *...umas* possui esta característica de ocupar diversas posições na trajetória de Lenora de Barros, podendo também ser um subsídio para pensar questões pertinentes ao cenário artístico atual.

Ao longo do trabalho, foram discutidos momentos históricos que tangenciam a problemática da apresentação da arte fora das instituições museológicas. Estes contextos auxiliaram a compreender a coluna *...umas* como uma proposição artística, inserida em uma série de relações que já vinham sendo articuladas no campo artístico desde os anos 1960. A intenção foi de aproximar o máximo possível *...umas* com a trajetória de Lenora de Barros e a arte contemporânea e, desta maneira, desvincular a compreensão de *...umas* como apenas uma coluna de jornal, ligada à atividade profissional de uma artista em um meio de comunicação.

O tema proposto para este estudo apresentou alguns desafios metodológicos, os quais foram tomados como propulsores para a realização do trabalho. Um deles diz respeito à própria multiplicidade característica de *...umas*. Observou-se que a coluna veicula uma infinidade de questionamentos nos três anos em que foi publicada no *JT*. Como opção, foram analisadas apenas as edições de *...umas* que fazem parte do arquivo pessoal de Lenora de Barros, ou seja, aquelas que estão em relação viva com seu processo de criação. Tendo em conta que as edições de *...umas* arquivadas pela artista são constantemente revistas na construção de suas obras, não seria possível considerar a coluna como um elemento isolado em sua trajetória. Neste sentido, *...umas* foi pensada de forma relacional com outros aspectos da produção de Lenora de Barros.

Este estudo partiu da hipótese de que as edições de *...umas* arquivadas por Lenora de Barros em seu ateliê atuariam como documentos de trabalho em seu processo de criação. No entanto, ao aprofundar o exame nas questões propostas na coluna, constatou-se que a mesma ultrapassava o valor documental na produção da artista. Com os dados trazidos no primeiro capítulo, destacou-se que a produção de Lenora de Barros sempre ocorreu no trânsito entre os campos da comunicação e o artístico. Tais dados também demonstraram que a artista já vinha investindo, desde o início de sua carreira, em formas alternativas de circulação das obras e de atuação no sistema das artes, problematizando com isso os limites do campo cultural e as possibilidades de atuação dos artistas dentro dele.

Como procedimento adotado na coluna e presente conceitualmente em sua análise, os processos ligados ao arquivo deflagram o que, no início do século XXI, passaria a ser um dos principais debates teóricos da arte contemporânea. Coincidentemente, este foi o mesmo período no qual a coluna *...umas* passou a receber interesse de pesquisadores e a ser utilizada como objeto de exposições de artes visuais. As modalidades de apresentação da arte ligadas ao arquivo têm atraído o interesse de pesquisadores tanto no contexto nacional como internacional. Em especial no Brasil e no contexto latino-americano, onde a memória recente é marcada pela vivência de ditaduras militares que suprimiram o exercício da liberdade, o uso de arquivos pode surgir como uma forma de não deixar que a história seja esquecida. Tais conjunturas políticas fizeram com que muitos artistas buscassem formas de inserção de suas proposições não legitimadas pelo sistema.

Uma delas foi justamente a utilização dos meios de comunicação como veículo para a arte.

Destaca-se, no entanto, certo contraste ao abordar o aspecto relativo à memória e ao enfrentamento da questão política em *...umas*. Se muitos dos arquivos expostos por artistas no cenário contemporâneo trazem consigo esta memória política, em um sentido estrito, em *...umas* ela não pode ser observada de maneira tão direta. Longe de representar uma forma de política estetizada, partidária, o caráter político da coluna está no enfrentamento da própria política do sistema das artes, ou seja, seu modo de funcionamento, seus limites e princípios de legitimação. Neste sentido, entende-se que *...umas* mexe com as instâncias de legitimidade a partir das quais se organizam as formas de poder e os posicionamentos dos agentes no campo artístico.

O filósofo francês Jacques Rancière nos lembra que “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A partir deste pensamento, pode-se aferir que, ao circular por fora do regime legitimado no campo artístico, a coluna *...umas* acabou questionando indiretamente os limites deste campo e sua organização política, colocando questões importantes e para as quais não existem respostas prontas.

Através da análise dos trânsitos realizados por *...umas* percebe-se que aspectos artísticos podem ser encontrados fora das instituições museológicas, sendo que o espaço no qual determinada proposição se insere, ou do qual se origina, são determinantes para que seja compreendida como arte. A trajetória de quem produz, o meio no qual circula e as interpretações feitas da mesma podem legitimar determinada proposição como arte. Tais questões devem ser analisadas com cautela, já que sua generalização pode ocasionar equívocos, por exemplo, ao não se considerar as particularidades advindas das propostas artísticas.

Desta forma, não se poderia negar o caráter político de *..umas*, no sentido em que Lenora de Barros optou por inserir esta proposição no contexto da comunicação e não em uma instituição museológica. Esta opção da artista é marcante, tendo em conta os direcionamentos que o campo artístico tomava nos anos em que *...umas* foi publicada. De um lado, um fortalecimento do mercado visto nos anos 1990 e, de outro, o investimento dos artistas em formas alternativas de circulação da arte. Em função de sua trajetória e de aspectos biográficos (como o fato de ser filha do artista

Geraldo de Barros), sua inserção no meio comercial das galerias de arte de São Paulo naquele período poderia ocorrer de maneira mais rápida. Por outro lado, *...umas* não foi veiculada de forma alternativa, no sentido estrito do termo, pois a coluna foi publicada em um jornal que faz parte de um segmento editorial reconhecido, comercial e voltado à publicação de informações e notícias.

Nesse sentido, o espaço em que a coluna foi publicada torna-se um fator importante para pensar o referido aspecto político de *...umas*, uma vez que esta apresenta problemáticas ligadas ao cenário artístico contemporâneo em um espaço completamente distinto do habitual cubo branco dos espaços da arte. Um jornal de notícias não apresenta as mesmas convenções das instituições museológicas e o espaço da galeria, com suas paredes brancas e assépticas, opera de certa maneira um isolamento da obra que não é possível no âmbito da página de um jornal.

A relação das obras com o espaço, o papel desempenhado pela exposição, pela expografia e pelas instituições museológicas – suas características históricas e sociais, por exemplo – configuram-se atualmente como questões fundamentais no cenário artístico contemporâneo. Estas discussões podem ser encontradas em *...umas* através dos deslocamentos, discutidos neste estudo, das proposições ali publicadas para outras obras de Lenora de Barros. Assim, considera-se que a hipótese de que a coluna *...umas* se coloca como uma modalidade singular de apresentação da arte foi corroborada com os dados e discussões trazidos no desenvolvimento desta pesquisa.

Como não poderia deixar de ser, algumas questões permaneceram em aberto após a realização do trabalho, sugeridas como possibilidades de aprofundamento para futuras pesquisas. Pergunta-se, nesta perspectiva, se a coluna *...umas* poderia ser classificada como proposição artística na época em que foi publicada. Dito de outro modo, por que apenas na última década é que *...umas* tem recebido atenção por parte de pesquisadores da arte? Para responder questões desta natureza, seria necessário um exame em profundidade do ambiente teórico e artístico da década de 1990, comparando-o com o atual. Esta tarefa, no entanto, extrapolaria os limites do presente estudo.

Outro fator importante é a utilização do meio fotográfico em *...umas*. As relações entre o texto escrito pela artista e as imagens ali publicadas, por sua vez, poderiam subsidiar uma pesquisa à parte, centrada apenas nas discussões sobre o papel da imagem na cultura contemporânea ou sobre a fotografia nas artes visuais.

A absorção de ...*umas* por instituições museológicas – como foi apresentado através dos exemplos de exposições na *Fundación Proa* e *Bienal de Lyon* – é outro dado importante, pois esta inserção das edições de ...*umas* como uma obra a ser observada pelo espectador indica que o uso pessoal que Lenora de Barros faz da coluna enquanto arquivo está sendo extrapolado, ligando-a a outras ideias debatidas no campo artístico atualmente.

Por um lado, a sociologia da arte responde algumas destas questões, pois se preocupa em identificar as relações sociais nas quais determinada produção artística se insere e a influência destes fatores na sua valoração como arte. Por outro, a análise proposta para esta dissertação, centrada nos trânsitos entre coluna de jornal, proposição artística e arquivo em ...*umas*, justifica sua valoração como proposição artística, ao aproximá-la com o debate contemporâneo na arte.

Nesta perspectiva, este estudo considera o problema do lugar da arte nas práticas artísticas contemporâneas, uma linha de pesquisa que oferece novas possibilidades de aprofundamento nas questões abordadas. Junto com outras modalidades de apresentação da arte atuais como a arte urbana, as intervenções ou propostas relacionais que trabalham com grupos sociais específicos, a coluna de Lenora de Barros cria uma forma singular de circulação da experiência artística. Ao questionar a imagem e suas ligações com situações artísticas em um veículo de comunicação, a artista levou suas proposições a um público ampliado se comparado ao número mais restrito de espectadores das galerias de arte. Mesmo que expandir o número de espectadores não tenha sido, em primeiro momento, um dos objetivos da coluna ...*umas*, pode-se considerar que ela também realizava tal papel. Esta seria uma abordagem fecunda para pensar o objeto de estudo desta dissertação, tarefa que uma pesquisa localizada na sociologia da arte poderia levar à cabo com mais propriedade ao pensar a relação do público com a arte.

O ambiente profissional do jornal, as especificidades da linguagem gráfica, o papel desempenhado pela diagramação, o segmento de público a quem se destinava o *JT*, por exemplo, são questões abordadas apenas de forma instrumental neste estudo. Considera-se que para analisar estes fatores com propriedade seriam necessárias ferramentas conceituais mais fundadas no campo da comunicação.

A postura de Lenora de Barros sobre seu trabalho com as retomadas expressas nos conceitos de deslocamento e desdobramento utilizados nesta pesquisa pode ser considerada como contrária à velocidade vertiginosa com que se

sobrepõem exposições e eventos no campo cultural atual. A própria temporalidade mais vagarosa com que construiu sua carreira pode causar um estranhamento frente à geração de artistas cada vez mais jovens (e com uma produção muitas vezes insipiente) que se consagram no meio artístico contemporâneo. Neste cenário, a ligação que a artista estabelece com outros tempos em sua trajetória distancia-se do intuito historicista de reconstruir elementos do passado. Pelo contrário, Lenora de Barros traz para a atualidade contextos fragmentários – descontínuos, como diria Foucault – sendo que o passado é considerado como uma possibilidade de discussão do presente.

Nesta perspectiva, ao referenciar parte da história da arte ou trazer elementos de sua própria obra já trabalhados anteriormente, a artista insere-se em uma concepção contemporânea ao invés de apenas saudar o passado. A coluna *...umas*, em seus trânsitos na trajetória da artista, aponta para o caráter instigante da arte no cenário atual, bem como para o papel muitas vezes deixado de lado pelos artistas de questionar os limites nos quais suas obras se inscrevem e de propor novos debates – e não respostas definitivas – que farão com que a arte se transforme e não perca sua potência dentro do campo cultural.

## REFERÊNCIAS

- 26ª BIENAL DE SÃO PAULO:** artistas convidados. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global:** arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. **Geração da Virada 10 + 1:** os anos recentes da arte brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- BARROS, Lenora. **Onde se vê.** São Paulo: Klaxon, 1983.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização:** as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BELTING, Hans. “Contemporary art as global art: a critical estimate”. In: BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). **The global Art World.** Ostfildern, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRITTO, Ludmila. **O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky:** um vasto acervo de quase tudo. Revista Ohun, n. 5, 2011. p. 14-23.
- BUCHLOH, Benjamin. **Conceptual art 1962-1969:** from the aesthetic of administration to the critique of institutions. October vol. 55 (Inverno 1990), p. 105-143.
- \_\_\_\_\_. **Gerhard Richter’s Atlas:** the anomic archive. October n. 88 (Primavera 1999), p. 117-145.
- BULHÕES, Maria Amélia. **A arte como valor e a atuação das instituições museológicas.** Revista Porto Arte, v. 11, n. 20, mai 2000. p. 39-49.
- 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.

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.

CARVALHO, Ana Albani de. “Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio.” In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007. p. 156-179.

CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores**: livro-obra. 1968. Disponível em: <[http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)>. Acesso em: 12 mar 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação, coleção, justaposição. In: **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. Catálogo de exposição. 30 jun - 29 set 2002a.

\_\_\_\_\_. **Imagens de segunda geração**. In: Arte internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002b. p. 100-110

CORPET, Olivier. **L’archive-oeuvre. Les artistes contemporains et l’archive**. Presses Universitaires de Rennes, 2004. Actes Du Colloque, 7-8 décembre 2001, à Saint-Jaques De La Lande.

COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. “A media art (manifesto)”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art**: a critical anthology. Cambridge: The MIT Press, 1999. p. 2-4.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danzinger**. Arte & Ensaios, ano XVII, n. 19, 2009a, p. 78-85.

\_\_\_\_\_. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b.

\_\_\_\_\_. **As operações fotográficas nas poéticas do arquivo**. Revista Studium, n. 31. (Inverno 2010).

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

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DERRIDA, Jaques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ENWEZOR, Okwui. **Archive fever**: uses of the document in contemporary art. Nova York: International Center of Photography, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. AtrtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan-jun, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diálogos entre imagens**: fotografia e pintura na pop art britânica. Porto Arte, v. 15, n. 25, 2008. p. 157-169.

FARIAS, Agnaldo. “Anos 90 um retrato em 3x4 a cores”. In: **80, 90**: Modernos, pós-modernos, etc. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**: epílogo sobre La sensibilidad ‘postmoderna’. Madrid: Ediciones Akal: 1986.

FERREIRA, Glória. **Debate crítico?!** Porto Arte, v. 16, n. 27 (2009).

\_\_\_\_\_. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

FERREIRA JUNIOR, José. **Capas de jornal**: a primeira imagem e o espaço gráfico-visual. São Paulo: Senac, 2003.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FOSTER, Hal. **An archival impulse**. October, n. 110 (Outono 2004). p. 3-22.

\_\_\_\_\_. **Arquivos da arte moderna**. Arte & Ensaios, ano XVII, n. 19, 2009. p. 182-193.

\_\_\_\_\_. **The archive without museums**. October, n. 77 (Verão 1996). p. 97-119.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. São Paulo: CEPE, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_; LONGONI, Ana. **Conceitualismos do sul / sur**. São Paulo: Annablume, 2009.

GONÇALVES, Flávio. **Où se trouve le dessin? Une idée de dessin dans l'art contemporain**. Tese (Doutorado em Arte) – Université de Paris I, Sorbonne. Paris, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma visão sobre os documentos de trabalho**. Panorama crítico, n. 2, sem página. Ago – Set 2009. Disponível em: <<http://www.panoramacritico.com/site/002>> Acesso em: 10 mar 2010.

GUASH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010**: genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.

\_\_\_\_\_. **La crítica dialogada**: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006). Madrid: Akal, 2006.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. Trad. Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUGHES, Henry Meyric. "The international Biennale as a place of encounter". In: *Art criticism & curatorial practices in marginal contexts*. Paris: AICA, 2006. p. 22-29

KHOURI, Omar. **Noigandres e Invenção**: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, nº 16 – 2º semestre de 2006. p. 20-33.

\_\_\_\_\_. **Revistas na era pós-verso**: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-233.

KOTZ, Liz. **Language between performance and photography**. *October*, vol. 11, winter 2005. p. 3-21.

KRAUSS, Rosalind. "In the name of Picasso". In: **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986. p. 23-40.

\_\_\_\_\_. "The photographic conditions of surrealism". In: **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986. p. 87-118.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas**: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. Dissertação (mestrado em Artes). ECA-USP. São Paulo: 2006.

MALRAUX, André. **Le musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 1997.

MANNARINO, Ana de Gusmão. **Amilcar de Castro e a página neoconcreta**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda**: jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Summus, 1988.

MELENDI, Maria Angélica. "A sordidez do arquivo: entre pedras soterradas e fotografias esquecidas". In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. (Orgs.). **Encantos da imagem**: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

MEREWETHER, Charles (Edit.). **The Archive** (Documents of contemporary art). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "A Hora e a Vez dos anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil". In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

**O GRÃO DA IMAGEM**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBAS, Cristina. **Campo / evento / arquivo, as possibilidades do arquivo atual como exposição problemática de (algumas) obras contemporâneas**. Arte & Ensaios, ano XVII, n. 19, 2009. p. 86-95.

**RELIVRO Lenora de Barros**. Rio de Janeiro: Automática, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Edições SENAC, 2009.

ROLNIK, Suely. **Furor de arquivo**. Arte & Ensaios, ano XVII, n. 19, 2009. 96-105.

SALZSTEIN, Sônia Goldberg. "Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública". In: BASBAUM, Ricardo (ORG.). **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 382-401.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

SONTAG, Susan. **On photography**. Nova York: Penguin, 2008.

SOUZA, Jorge Pedro. **Elementos do jornalismo impresso**. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2005.

XAVIER, Eduardo de Souza. **Aspectos da poesia concreta na obra de Lenora de Barros**. Monografia (graduação em Artes Visuais). IA-UFRGS. Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. **Coisa em si: conversas com Lenora de Barros**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

ZIELINSKY, Mônica. **Arquivos de artistas: fluxos entre identidade, memória e história**. Anais do XXX Colóquio do CBHA. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 1263-1267.

WALL, Jeff. "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Orgs.). **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 213-249.

## APÊNDICE

## Biografia/Currículo artístico resumido de Lenora de Barros

Nasceu em São Paulo – SP (1953), onde vive e trabalha. Formada em Lingüística pela USP, na década de 1970 participou da edição e criação de revistas de poesia visual de circulação alternativa. Atualmente, dedica-se a sua produção visual. Filha do artista brasileiro Geraldo de Barros (1923-1998), possui uma obra que se vincula à poesia concreta da década de 1950 e que enfatiza relações entre corpo, *performance*, fotografia, aspectos sonoros da palavra e com os contextos de apresentação da obra. Desde meados dos anos 1980, participa de exposições coletivas e a partir dos anos 1990, realiza individuais. Participou da *17ª Bienal de São Paulo* (1983) com poemas em video-texto, da *24ª Bienal de São Paulo* (1998), junto com Arnaldo Antunes e Walter Silveira, e da *29ª Bienal de São Paulo* (2010) com a performance *Jogo de damas*. Morou entre 1990 e 1991 em Milão, onde fez a curadoria da exposição *Poesia Concreta in Brasile* e realizou uma exposição individual, *Poesia é coisa de nada*. Na década de 1990, trabalhou 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 1996, intitulada *...umas*, na qual realizou experiências com poesia e imagem, com os mais variados temas. Sua primeira individual no Brasil foi em 2001, intitulada *O que há de novo, de novo, pussyquete?*, na Galeria Millan, onde realizou também *Temporália*, (2007), *Só por es-tar* (2009) e *Sonoplastia* (2011). Participou da *5ª Bienal do Mercosul* (2005) no eixo Direções no Novo Espaço e da *7ª Bienal do Mercosul* (2009), como co-curadora, com o projeto *Radiovisual*. Em 1983, publicou um livro com poemas visuais, *Onde se vê*. Em 2011, foi publicado *Coisa em si – conversas com Lenora de Barros*, livro sobre sua obra que reúne entrevistas realizadas por Eduardo de Souza Xavier. No mesmo ano publicou *Relivro*, que reúne parte expressiva de sua produção. É representada pelas galerias Millan, em São Paulo, e Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro. Possui obras em coleções como Daros-Latinamerica, no Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou curadorias de exposições, entre as quais *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual* (2007), em conjunto com João Bandeira, Walter Silveira e Cid Campos.