



RELIVRO
LENORA
DE BARROS

RELIVRO

LENORA
DE BARROS

ISBN 978-85-64068-06-3
9 788564 068063

ISBN 978-85-99247-19-8
9 788599 247198

RELIVRO LENORA DE BARROS



COLEÇÃO ARTE E TECNOLOGIA
01 FUTURO



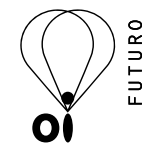
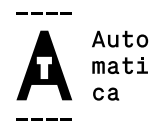
RELIVRO
LENORA
DE BARROS

RELIVRO

LENORA
DE BARROS

RELIVRO

RELIVRO
LENORA
DE BARROS





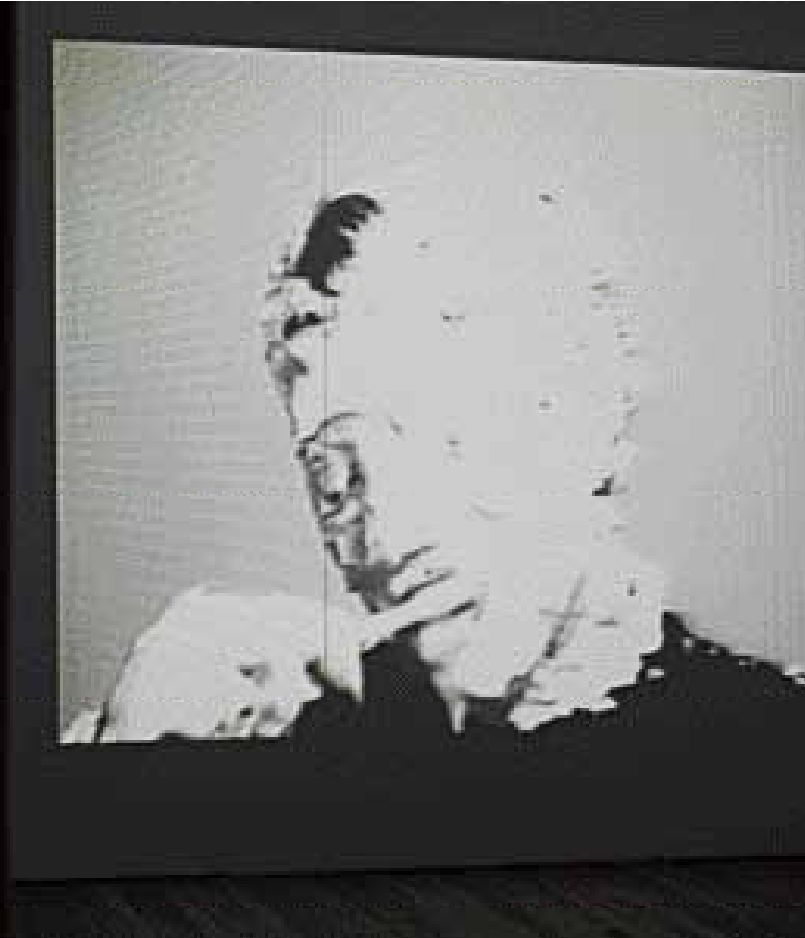
FOGO NO OLHO | FIRE IN THE EYES, 1994

Girls are POP
They're made of the matter POP
Every girl is POP
Girls are always POP
The word girl is POP
The sound of the word girl is POP
To be a girl is to be POP
Every woman was already POP
Because she was a girl and was POP
My mom was already POP
Your mother was POP
Madonna's mom was POP
All the moms were POP, one day
Ipanema's girl is POP
Norma Jean Baker was POP
More POP than Marilyn, that became POP
Girls are Barbie
Barbie is POP
Twiggy was also POP
Twiggy and Barbie will always be POP
Lolita was POP
The most POP of the girls POP.

Garotas são POP
São feitas de matéria POP
Toda garota é POP
Garotas são sempre POP
A palavra garota é POP
O som da palavra garota é POP
Ser garota é ser POP
Toda mulher já foi POP
Porque já foi garota e POP
Minha mãe já foi POP
Sua mãe já foi POP
A mãe de Madonna foi POP
Todas as mães já foram POP, um dia
A garota de Ipanema é POP
Norma Jean Baker era POP
Mais pop que Marilyn, que virou POP
Garotas são Barbie
A Barbie é POP
Twiggy também era POP
Twiggy e Barbie serão sempre POP
Lolita era POP
A mais pop, das garotas POP.



REVÍDEO | OI FUTURO | RIO DE JANEIRO, 2010





HOMENAGEM A GEORGE SEGAL

1975 - 1985



1975



1975



1990



**NÃO QUERO NEM VER
I DON'T WANT TO SEE NOTHING**

2005



TATO DO OLHO | THE TOUCH OF THE EYE



the hand

that covers

the touch

of the eye

cannot see

the eye

doesn't live

with no touch

a mão

que tapa

o tato

do olho

não vê

que olho

não vive

sem toque





I'VE SEEN IT ALL



JÁ VI TUDO





ELA NÃO QUER VER | SHE DOESN'T WANT TO SEE



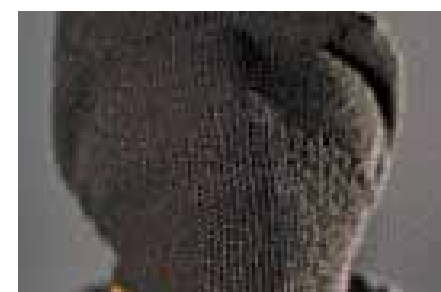
HÁ MULHERES | THERE ARE WOMEN

The woman
The body
The woman's body
The woman's body of ideas
The woman's body of images
There are women.
There are women who think the body
There are women who think their own body
There are women who think with the body
There are women who think through the body
There are women who think for the body
There are women who think from the idea of body
There are women who think from the body of the idea
There are women who think from the image of the body
There are women who think from the body of the image
There are women who think
The woman.

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

NÃO QUERO NEM VER | I DON'T WANT TO SEE NOTHING

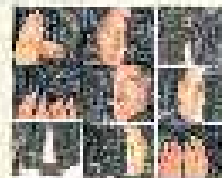




NÃO ME MOSTRE | DON'T SHOW ME

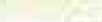


NEM
ME
MOSTRE
DON'T
EVEN
SHOW ME

[illegible]

- 3. St. vicia in pinnae subinde f. (1 + 1 + 1) K.K.
 - strobila in axillis arboribus in foliis
 - (= siliculae (ap. f. b. a.))
 - caule c/ "strobila" (moderate f. b. a.)
 - arbor lignu - erigida



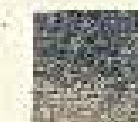
11.  *with M. Laro (unidentified)*
Albuquerque, 2 Nov 1942
to file (12/1/42)



60

pêlo "cavado" = quer no do País
as fêmeas comida
ofetive,

verão fechadas
dentro do corpo
(quer no do original)

[illegible]

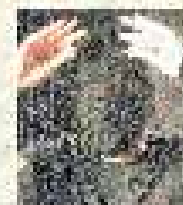
to present culture parties.

Copyright

Spencer's
Solera
distribution

[illegible]

(H Paris, France, 1900)
[for the rest of the year]



70103



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.



الحمد لله

[illegible]
$$- \frac{\text{Kilocalories in the bonds} - \text{Kilocalories}}{\text{Kilocalories per mole}} + \frac{\text{Kilocalories per mole}}{\text{Kilocalories per mole}}$$


5



1. *Antes de 1800*
 2. *Antes de 1800* (antes de 1800)
 3. *Antes de 1800* (antes de 1800)
 4. *Antes de 1800* (antes de 1800)

Video Toyto / Sentenças tem o mesmo
mesmo nome

! mas um vídeo mostra o corpo e o outro
- sem olhar / alto / vídeo mostra o corpo

"O que fazemos de fazer um ponto"

- performance / show
- feito em off (voz)

- texto c/ duas vozes / em
leitura + leitura (off)

① TATO 20 clis / flash
② luz climor - flash
flash - back - flash
(back - light)

③ Luz 1/2 hora /
[voz de fundo - voz (voz)]
[voz de fundo - voz]

1/2 FANAL

Video performance (1973-1974, 1975-1976)

- 1. 1/2 hora / 1/2 hora
- 2. 1/2 hora / 1/2 hora
- 3. 1/2 hora / 1/2 hora
- 4. 1/2 hora / 1/2 hora



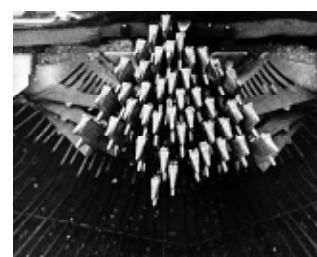
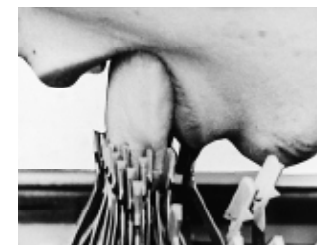
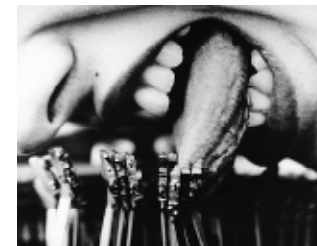
THERE MUST BE
NOTHING TO SEE

**HÁ DE HAVER
NADA A VER**

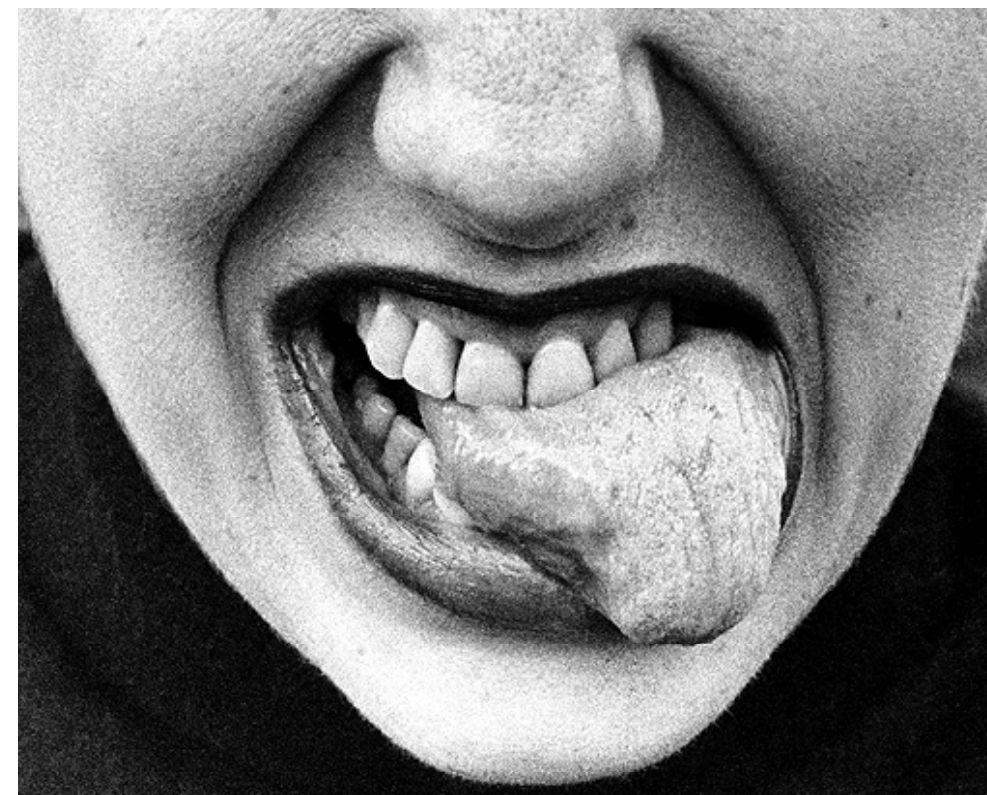
1993



POEMA | POEM
1979

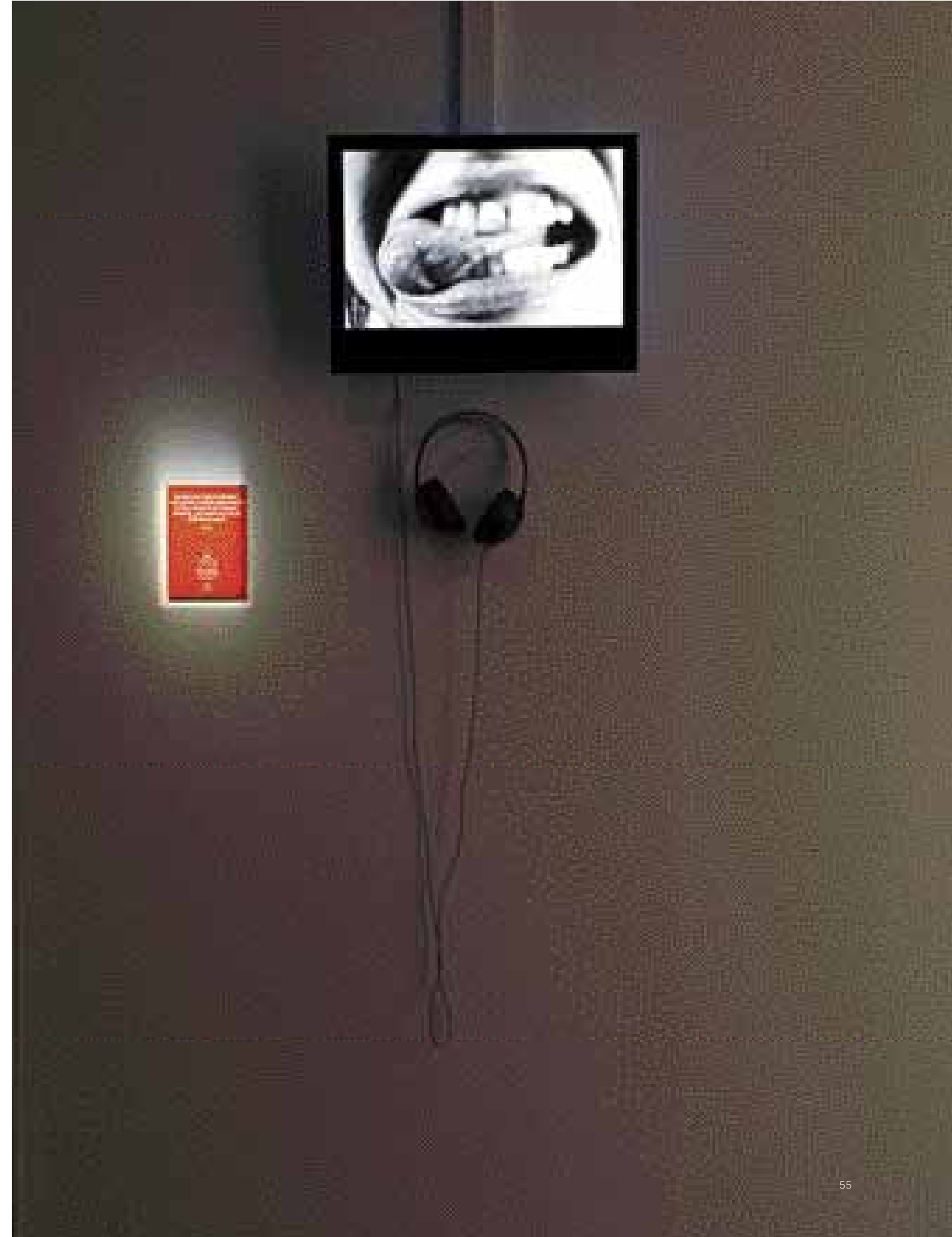


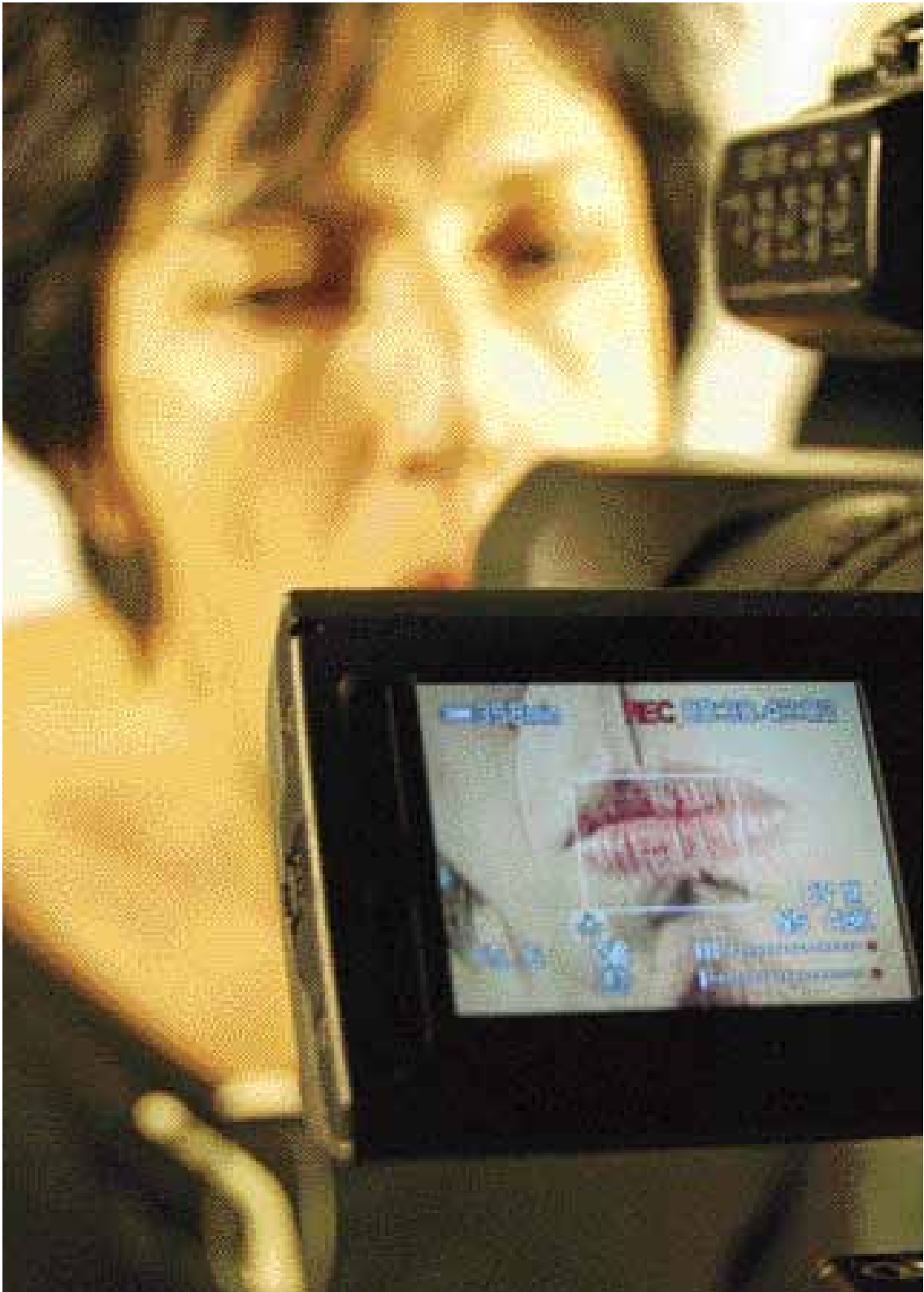
No país da língua grande, dai carne a quem quer carne
In the country of the big tongue, give meat to those who want meat



1998

2006

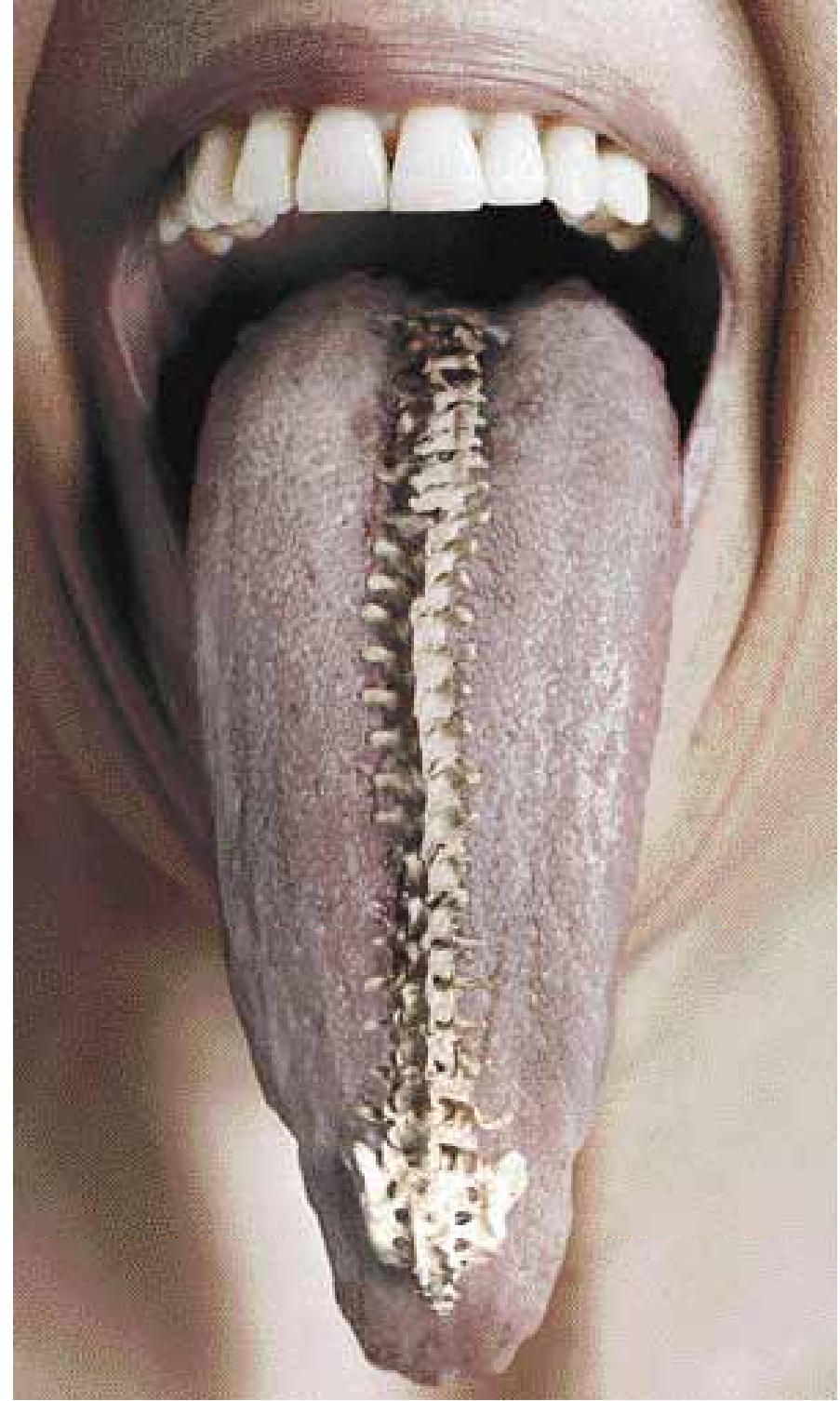






ISSO É OSSO DISSO | THIS IS BONE OF THIS BONE, 2010

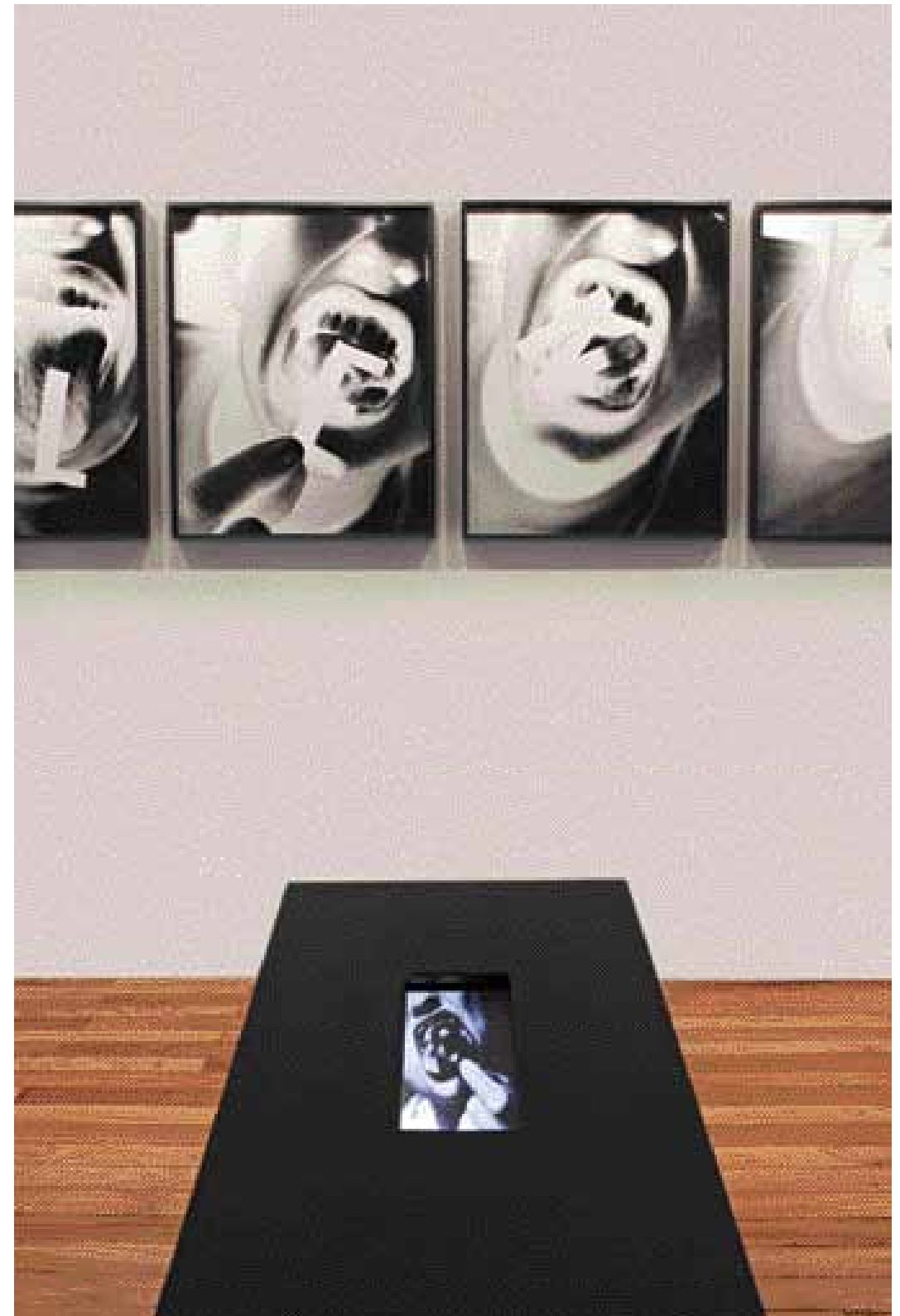
LÍNGUA VERTEBRAL | VERTEBRAL TONGUE, 1998-2010





SILÊNCIO | SILENCE





SÓ POR ES-TAR | JUST FOR BE-ING, 2009

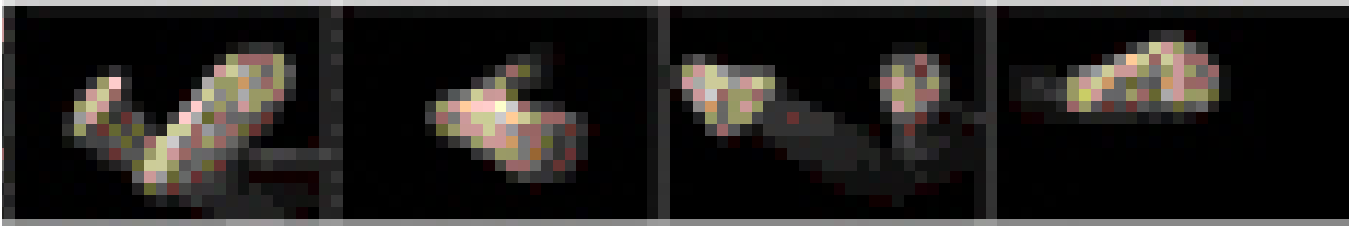




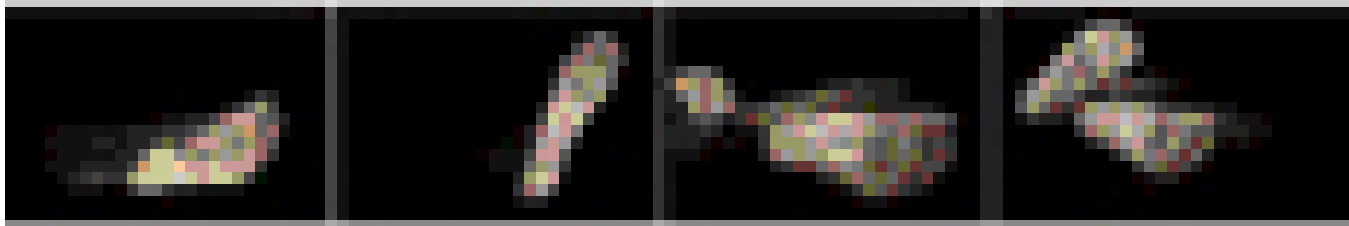
TO BE IN ONESELF JUST FOR



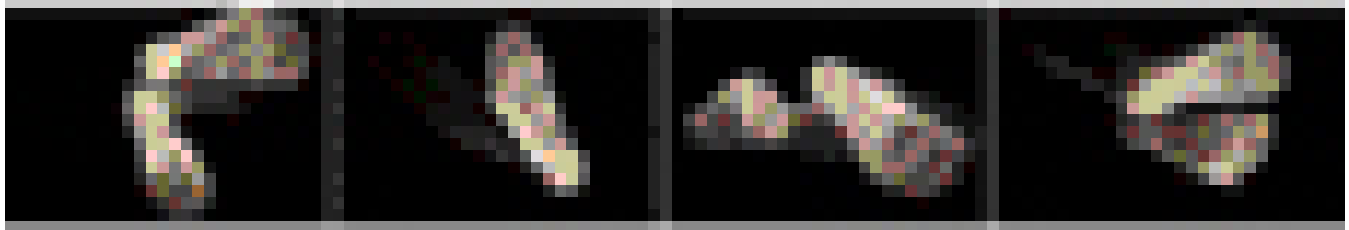
BE - ING HOP-



PING ON THE



SYL- LA- BLES OF SI-

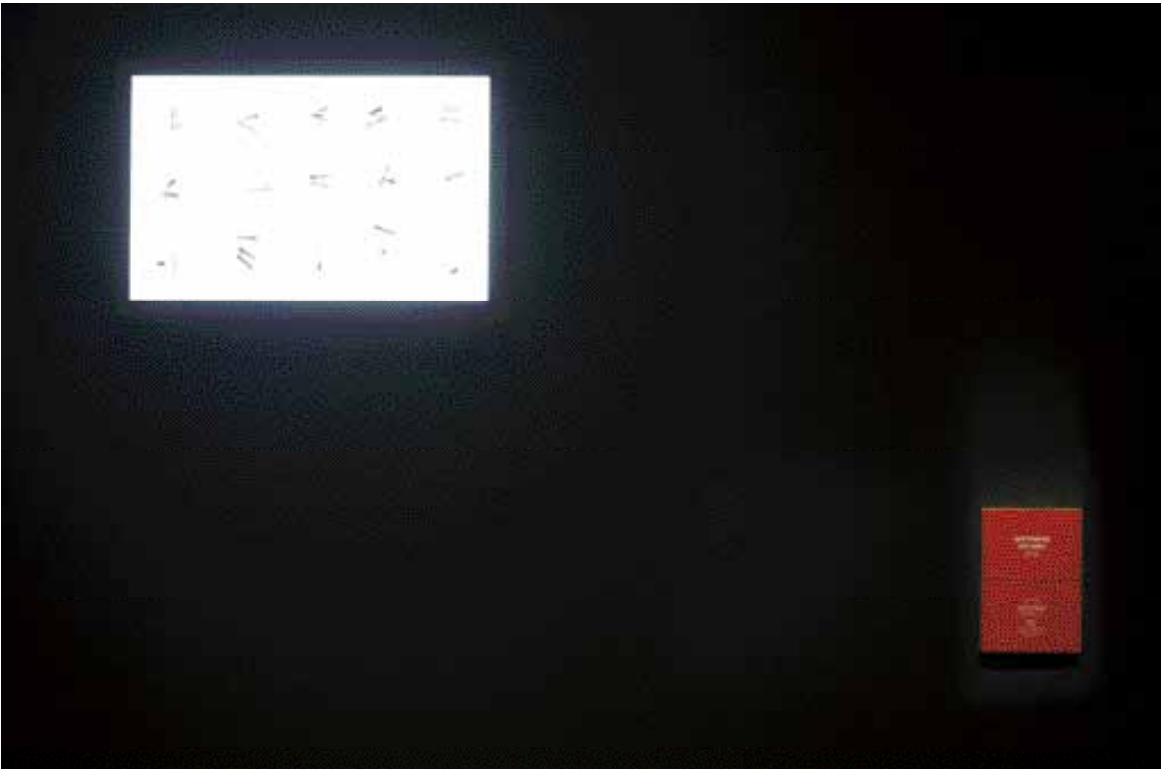


LEN- CE



HÍFEN





DESTEMPOS
DISTIMES, 2010





EXTEMPORÂNEOS

EXTEMPORARYS, 2010



EXTEMPORÂNEOS



PARA TODO O SEMPRE
FOR EVER AND EVER



QUANTO TEMPO O TEMPO TEM | HOW MUCH TIME TIME HAS
2008

Time asked time
how much time time has.

Time answered time
It had no time
to speak about its time,
and at the same time
it did not want to know how much time
its time had.

Time tried to gain time
asking time
how much time time had gained
in order not to answer time
before time,
how much time time has.

Time answered time
that time has as much time
as the time time has.

**O tempo perguntou pro tempo
quanto tempo o tempo tem.**

**O tempo respondeu ao tempo
que estava sem tempo
para falar de seu tempo,
e que ao mesmo tempo
não queria saber quanto tempo
o seu tempo tem.**

**O tempo tentou ganhar tempo
perguntando ao tempo
o quanto de tempo o tempo ganhou
pra não responder ao tempo,
antes do tempo,
quanto tempo o tempo tem.**

**O tempo respondeu pro tempo
que o tempo tem tanto tempo
quanto tempo o tempo tem.**

RETARD
ANTICIPATE
PERENNIAL
DELAY
FORESEEABLE
TEMPORAL
ADVANCE
FAR
DURATION
SUBSEQUENT
PREVIOUS
CHANGEABLE
TEMPORALIZE
ADVANCE
WAITING
OVERCOME
SLOW
SETBACK
TEMPORARY
PRIOR
MEANTIME
PRECEDING
PROLONGED
STABLE TIME
FARAWAY
TIMER
PRECOCIOUS
TIME

RETARDAR
ANTECIPAR
PERENE
ATRASSO
PREVISÍVEL
TEMPORAL
ADIANSTAR
DISTANTE
DURAÇÃO
POSTERIOR
ANTERIOR
TEMPOLÁBIL
TEMPORALIZAR
AVANÇO
ESPERA
ULTRAPASSADO
DEMORADO
CONTRATEMPO
PROVISÓRIO
PRÉVIO
ENTRETEMPO
ANTERIOR
DEMORADO
TEMPOSTÁBIL
LONGÍNQUO
TEMPORIZADOR
TEMPORÃO
TEMPO

ORA

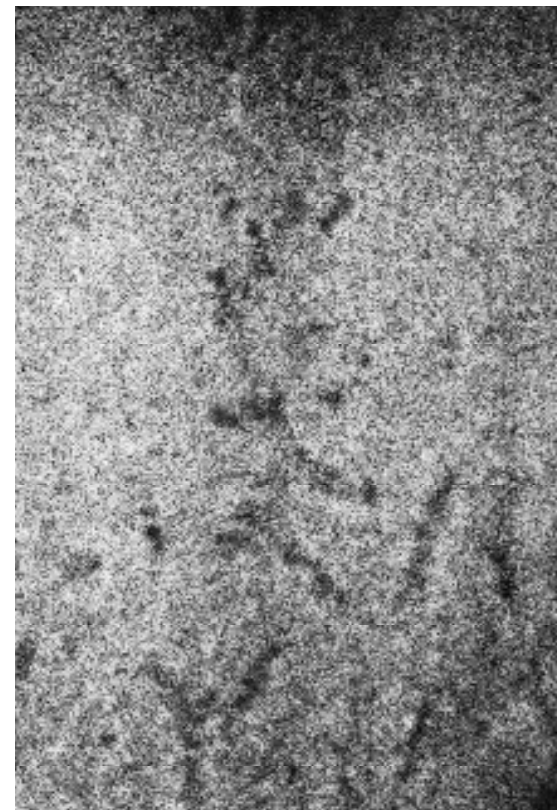
ERA



1979



1990



1994

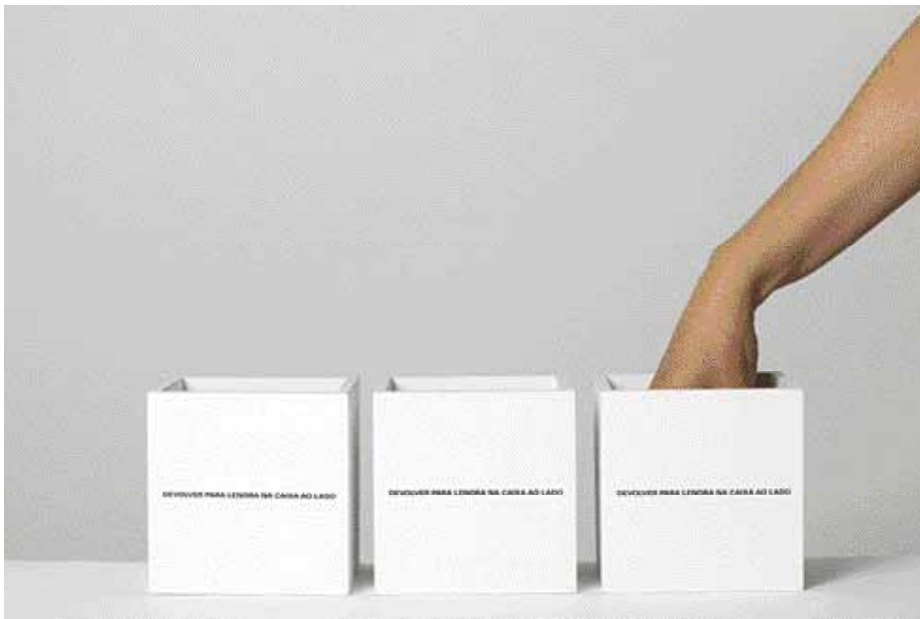
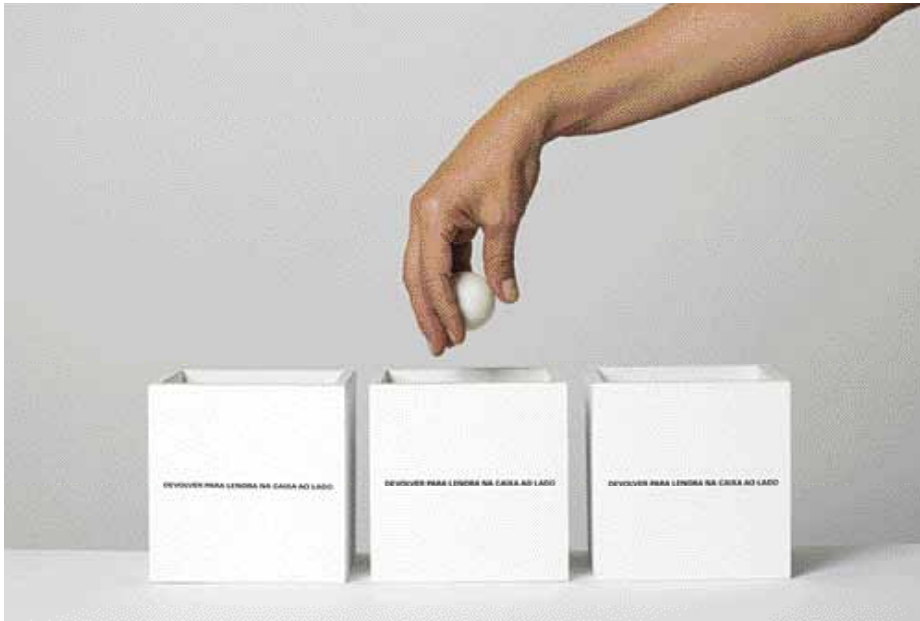
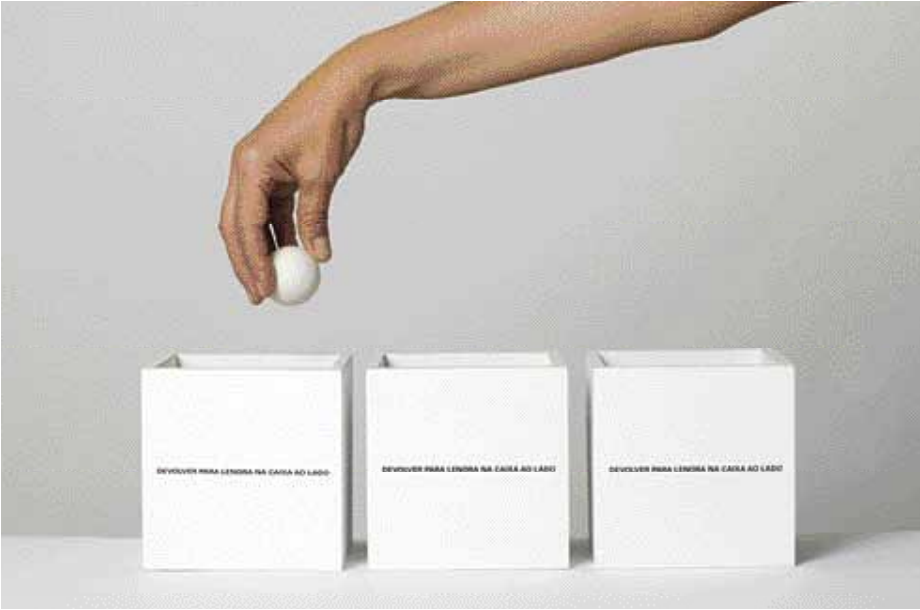


2008

LINGUAGEM | LANGUAGE



DEVOLUÇÃO | DEVOLUTION



JÁ

JÁ JÁ

JÁ

JÁ JÁ

JÁ JÁ

JÁ

JÁ

JÁ

JÁ

JÁ

OUTRORA

INESQUECÍVEL

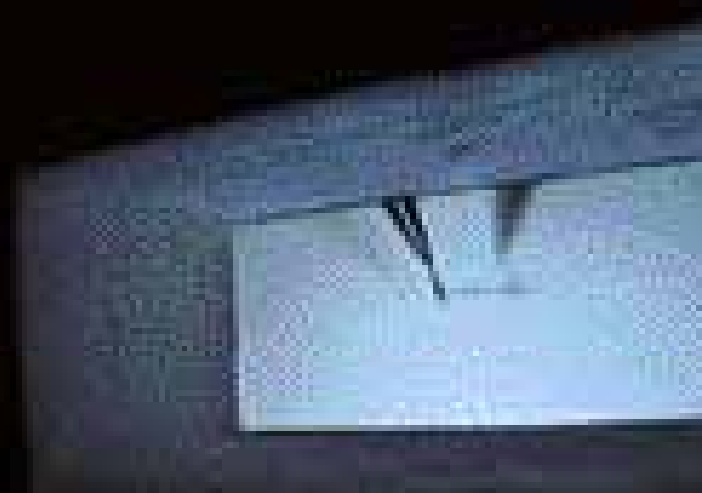
PREVISÍVEL

FUTURO

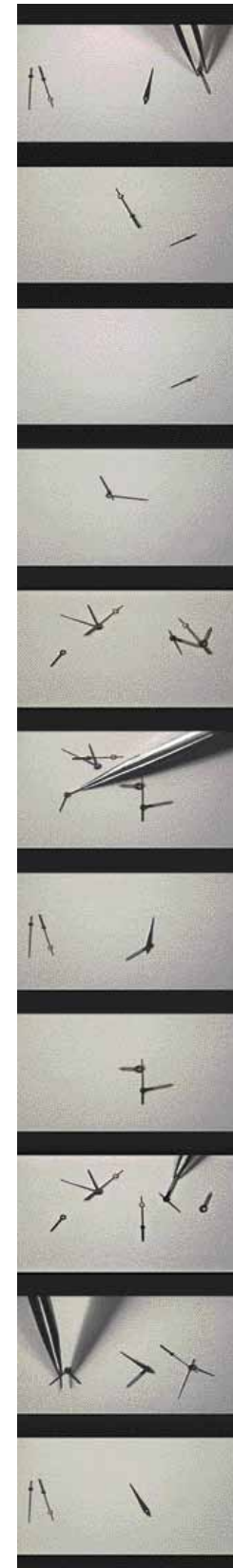
EVERPLACE

LUGAR DE SEMPRE
2010





TEMPINHOS | TINY TIMES, 2008





To write within

I want to show her (male voice)
Don't, don't, don't show me (female voice)

absolve
absorb
adversary
anniversary
verify
aversion
controversial
converge
convert
dissolve
diversion
bend
write
see see
inversion
pour
move
resolve
reverberate
pour
revolver
subvert
verify

Escrever por dentro*

Eu quero mostrar pra ela (voz masculina)
Não, não, não me mostre (voz feminina)

absolver
absorver
adversário
aniversário
averiguar
aversão
controverso
convergir
converter
dissolver
diversão
envergar
escrever
ver ver
inversão
verter
mover
resolver
reverberar
verter
revólver
subverter
averiguar

ver = to see *



EU NÃO DISSE NADA | I DIDN'T SAY NOTHING, 1990





SEM COMENTÁRIO | NO COMMENT, 2005



LENORA, VIDEOFORMS:

From Where it's seen to I don't even care to see

Daughter of Geraldo de Barros, one of the pioneers of concrete art in Brazil, but also the permanent experiment maker from before and after the orthodox period of the movement, Lenora will certainly have inherited from the art-photographer-painter-designer his radicalness, but also his unquietness. Still as a child, she was curious to hear Geraldo's conversations with the concrete poets – strange conspirers of the arts visiting her father. Thus, instigated by poetry since her childhood, but also a congenial artist, she's situated in the daring front of those I call the "between" artists, those who are not easily classified, those who are not limited to expressing themselves, but also want to change, i.e., open new ways to the sensitivity of the reader-spectator. For this very reason, lately they've been more frequent in the art galleries than in the book environments, once the literary disciplinators haven't yet realized the world has changed and nothing else can be closed into isolated compartments after the technological and internet revolution. It wasn't a chance that, when invited to participate in the 7^a Mercosul Biennial, in 2009, Lenora chose, as the theme of her project, a work by JohnCage, the prophet of interdisciplinary art, whose personality I've tried to synthesize from the chance of his name: Cage Chance Change. Lenora's work, that has long expanded apart from the written visual poetry — ONDE SE VÊ (1983) — for the open universe of the videoforms, should be understood according to these parameters. Her work is already extensive and deserves a deep study. I limit myself here, in a free-arch-flight, to summarize some features that individualize her work: the visually intensified word, brought up to our very feelings, verbodyidentified, modeled into sensorial biometaphors – face, gesture, voice. From the early deconstruction adventures of the 80's, from the letter-language to the language-letter, from the tactilegraphicmachine or the unfacialfoam of the first photopoems to the permanent search of her artistic identity: PROCURO-ME (2003). A search that has been finding its goals in the successive multimediatic interventions of the recent works as NÃO QUERO NEM VER (2005) and LUGAR DE SEMPRE (2010). Therefore, in her own words, Lenora "embodies" and "disembodies" her live poetics. Dereconstruction of the I and the being. As a poet, I can only salute the courage and the competence of Lenora, by investing her talent in the artpoetry of the "between" – a brave response to the challenge of the new technologies, in a trajectory that shows many luminous points and puts at stake categories, definitions and limits.

AUGUSTO DE CAMPOS

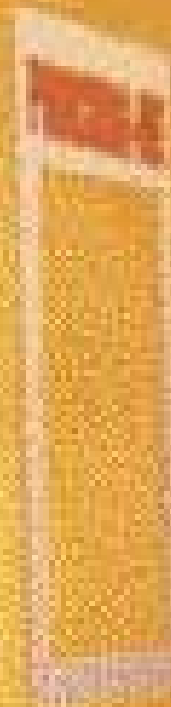
LENORA, VIDEOFORMAS:

De Onde Se Vê a Não Quero Nem Ver

Filha de Geraldo de Barros, um dos pioneiros da arte concreta no Brasil, mas também o permanente experimentador de antes e depois do período ortodoxo do movimento, Lenora terá, por certo, herdado do artista-fotógrafo-pintor-designer o seu radicalismo, mas também a sua inquietação. Ainda criança, mostrava curiosidade em ouvir as conversas de Geraldo com os poetas concretos — estranhos conspiradores da arte em visita a seu pai. Assim, desde logo instigada pela poesia, mas também congenialmente artista, ela se situa no *front* ousado dos que chamo de artistas do "entre", os que não são facilmente classificáveis, que não se limitam a se expressar, mas querem também mudar, isto é, abrir novos caminhos à sensibilidade do leitor-espectador. Por isso mesmo, ultimamente mais frequente nas galerias de arte do que nos ambientes livrescos, já que os disciplinadores literários não se aperceberam ainda que o mundo mudou e nada mais pode encerrar-se em compartimentos estanques depois da revolução tecnológica e internética. Não foi à toa que, ao ser convidada para participar da 7^a Bienal do Mercosul, em 2009, Lenora escolheu como tema de seu projeto uma obra de John Cage, o profeta da arte interdisciplinar, cuja personalidade eu procurei sintetizar a partir do acaso do seu nome: CAGE CHANCE CHANGE. O trabalho de Lenora, que há muito se expandiu da poesia visual escrita — ONDE SE VÊ (1983) — para o universo aberto das videoformas, deve ser entendido sob esses parâmetros. Sua obra já é extensa e merece estudo aprofundado. Limito-me aqui, em voo-arco-livre, a sumarizar algumas características que a individualizam: a palavra visualmente intensificada, trazida à flor da pele, verbocorpoidentificada, plasmada em biometáforas sensoriais — rosto, gesto, voz. Desde as precoces aventuras de desconstrução dos anos 1980, da língua-letra à letra-língua, da máquina-táctilo-gráfica ou da espumadesfacial dos primeiros fotopoemas à busca permanente de sua identidade artística: PROCURO-ME (2003). Uma busca que vem encontrando a sua meta nas sucessivas intervenções multimidiáticas de obras recentes como NÃO QUERO NEM VER (2005) e LUGAR DE SEMPRE (2010). Assim, em suas próprias palavras, Lenora "encorpa" e "(des)encorpa" a sua viva poeticidade. Des-reconstrução do eu e do ser. Poeta, só me cabe saudar a coragem e a competência de Lenora, ao investir seu talento na artepoesia do "entre" — brava resposta ao desafio das novas tecnologias, num percurso que já apresenta muitos pontos luminosos e põe em xeque definições, categorias e limites.

AUGUSTO DE CAMPOS

PROCURO-ME



PROCURO-ME | WANTED BY MYSELF
2001

PROCURO-ME



PROCURO-ME



PROCURO-ME



PROCURO-ME



TADEU CHIARELLI

It is hard to describe how I felt when I saw *POEMA* (1981) for the first time. This is because visual perception does not occur in time (like writing), or not only in time. It is a spatial-temporal experience in which everything you are and know is transformed in the light what you see.

The initial nervousness – or excitement – was brought on when I perceived the contrast between the beauty of those lips and that mouth and the cold mechanics of the type-writer; after (but is it really after?) the fullest of understandings of the sensuality, or the candidly sexual character of the tongue penetrating the concavity of the mechanism, stimulating the keys.

A witness and an accessory to the birth of the poem—any poem—I realized that I stood before a work of art.

At first sight, *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL* [Homage to George Segal] (1975) has a childlike side to it, as it seems to spring from the initial reading of anyone seeing the sculptures/installations of the North American artist for the first time: the alienation of the individual in the contemporary world.

Conceived and produced for the first time when she was still a college student, *HOMENAGEM...*, like *POEMA*, appears to be a series of photograms, whose surplus images have been rooted out, leaving only those “decisive moments” that are fundamental for the viewer to be able to make out the narrative.

What appears, however, to remove any feeling of childishness from *HOMENAGEM...* or, at least, to introduce an element of perversity to what everything would seem to indicate is alien to the poetics of a homage is the fact that, there, the person submerged in the paste is the artist herself.

While, in the first image, we see Lenora setting about as mundane an act as brushing her teeth, in the last, the artist in the same position, but with her hand and her face totally covered with toothpaste. An everyday action is transformed into complete paralysis. And here the artist does not just represent the action: she lives it; or, rather, dies it.

To a certain extent, even though she was still a student, still finding her voice, Lenora went beyond Segal: and went beyond returning to a point prior to the act of production/re-production of the object/scenario she had conceived. She is

TADEU CHIARELLI

Difícil descrever minha sensação ao ver pela primeira vez *POEMA* (1981). Isso porque a percepção visual não se dá no tempo (como a escrita), ou não se dá apenas nele. Ela é uma experiência espaço-temporal em que tudo o que você é e sabe se transforma perante aquilo que você vê.

O nervosismo – ou a excitação – inicial se deu em mim pela percepção do contraste entre a beleza daqueles lábios e daquela boca e a frieza dos mecanismos da máquina de escrever; depois (depois?) a compreensão extrema da sensualidade, ou do caráter francamente sexual da língua penetrando o côncavo da máquina, excitando as letras.

Testemunha, cúmplice da gênese do poema – de qualquer poema –, entendi que estava diante de uma obra de arte.

A princípio, *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL* (1975) tem uma dimensão pueril, pois parece fruto apenas daquela que é a interpretação de qualquer um que vê pela primeira vez as esculturas/installações do artista norte-americano: a alienação do indivíduo na contemporaneidade.

Concebido e pela primeira vez produzido ainda nos tempos do curso colegial, *HOMENAGEM...*, à semelhança de *POEMA*, parece uma série de fotogramas cujas imagens excedentes foram extirpadas, restando apenas aqueles “momentos decisivos” fundamentais para que o espectador possa configurar a narrativa.

O que parece, no entanto, retirar qualquer sentido de infantilismo de *HOMENAGEM...* ou, pelo menos, introduzir uma dimensão de perversidade ao que tudo indica alheia à poética do homenageado é o fato de que, ali, quem submerge sob a pasta é a própria artista.

Se, na primeira imagem, vemos Lenora iniciando a ação tão prosaica de escovar os dentes, na última lá está a artista na mesma posição, mas com a mão e o rosto totalmente encobertos pelo dentífrico. Uma ação cotidiana que se transforma na paralisação absoluta. E ali a artista não representa a ação: ela a vive, ou a morre.

Em certa medida, mesmo ainda estudante, mesmo

still there in the body, in the action of the body that submits to the world (and all that that means), submerging itself in its ironically refreshing materiality.

(Wouldn't it be interesting to put together an exhibition, albeit a small one, or even one with only two pieces, that showed pieces in which artists pay homage to another artist? Lenora and Nelson Leirner have produced such pieces. What appears to be interesting is that the kind of homage they pay goes far beyond a mere homage, a "disciple" paying tribute to the "master". In some way, they transcend the chosen v v paradigm. In Leirner's *HOMENAGEM A FONTANA*, the strokes of the Italian-Argentinean artist—which were once considered radical – are evoked in ironic way, which reveals, and takes to extremes, the mechanical character of the repetitive "spatial concepts" Fontana adopted in the course of his career. *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL*, in turn, by radicalizing a meaning that is only hinted at by the North American artist, lays bare the limitations of his poetics.)

POEMA and *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL* share one thing in common: in both, Lenora has used her own body to produce the piece.

Although always remembered (stigmatized perhaps?) as an anointed heir of the concretist tradition, it might well be said that Lenora first appeared on the art scene of the 1970s with her own poetics, based on an amalgam of different paradigms. Although she does show the influence of concretism, other movements were also present, working together in a productive symbiosis: Décio Pignatari and the 6 o'clock soap opera; Bruce Nauman; John Lennon and Nelson Leirner; Geraldo de Barros and Godard; the Campos brothers and Abramovic and Ulay.

The fact that in both of the aforementioned works, the artist used her own body to demonstrate that she was aware not only of the procedures and poetics connected with the local and international conceptual currents of the time, but also of the work of her own father. In fact, the photo-performances of Geraldo de Barros have always informed his daughter's art. That is all very well, since it is a way of ensuring that his work is not overlooked in favor of the "purity" of modern Brazilian photography... Lenora manages to transform and turn these influences into appropriate vehicles for her own poetics.

One thing should be pointed out here: neither *POEMA* nor *HOMENAGEM*... are records of a performance, in which photography is used only to document an act. On the contrary, these acts were designed and performed to be

ainda buscando parâmetros, Lenora vai além de Segal: e vai além voltando para antes do ato de produção/re-produção do objeto/cena concebido: fica ali no corpo, na ação do corpo que se submete ao mundo (e a tudo o que isso significa), submergindo sob a materialidade ironicamente refrescante dele.

(Não seria interessante uma exposição, mesmo que pequena, mesmo que com apenas duas obras, que mostrasse algumas "homenagens" de artista para artista? Lenora e Nelson Leirner as fizeram. O que parece interessante é que as homenagens concebidas por eles vão para muito além da mera homenagem, do tributo do "discípulo" para o "mestre", pois, de alguma maneira, existe como que uma superação dos paradigmas escolhidos. Em *HOMENAGEM A FONTANA*, de Leirner, o gesto do artista ítalo-argentino – que uma vez foi transgressor – é ironizado por Nelson, que revela, e leva ao extremo, o caráter mecânico assumido pelos repetitivos "conceitos espaciais" perpetrados pelo próprio Fontana ao longo de sua carreira. *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL*, por sua vez, ao radicalizar o sentido apenas sinalizado pelo artista norte-americano, coloca a nu os limites da sua poética).

Existe um dado em comum entre *POEMA* e *HOMENAGEM A GEORGE SEGAL*: em ambos, Lenora usou o próprio corpo para efetivar os trabalhos.

Embora sempre lembrada (estigmatizada?) como herdeira de certa tradição concretista, é perfeitamente possível afirmar que Lenora emerge na cena artística dos anos 1970 constituindo sua poética a partir de um amálgama de paradigmas – se entre eles se apresentavam influxos daquele movimento, outros mais estavam ali presentes em simbiose produtiva: Décio Pignatari e a novela das seis; Bruce Nauman; John Lennon e Nelson Leirner; Geraldo de Barros e Godard; irmãos Campos e Abramovic e Ulay.

O próprio fato de nos dois trabalhos citados a artista usar seu corpo demonstra que estava atenta não apenas a procedimentos e poéticas conectadas às vertentes conceituais locais e internacionais do período, mas à produção do próprio pai (de fato as fotoperformances de Geraldo de Barros informaram e informam a produção da filha. Ainda bem, pois é uma maneira de aqueles trabalhos não ficarem para sempre esquecidos, em prol da "pureza" da fotografia moderna no Brasil...). Lenora conseguiu transformar e reverter

photographed, and one clear sign of this is the objective quality of the images, demonstrating the care that was taken to produce them. In contrast to the technical poverty of photography as a way of documenting a performance (which was especially true in the 1960s and 70s), Lenora's work reveals a care for the final result of her performances, which, in fact, bring together various media of expressions.

This manner of working with various different aesthetic modes places Lenora's work in a magma-like territory in which poetry, performance and the visual arts come together in a single synthesis under the banner of the objectivity of the photographic record. And who can doubt the veracity of what occurred in *POEMA* and *HOMENAGEM...* if, despite everything, the resulting photographic image still has the stamp of authenticity?

In the midst of a wide range of modes that have already been duly institutionalized (poetry, sculpture, performance and so forth), Lenora, from the outset, has always been a prime representative of an inter-media whose purpose is by no means that of cataloguing her work, but, in fact, defines her as an artist.

Shortly after 11 September 2001, on a Sunday, when we were all still avid for more news on the terrorist attacks in the United States, page 4 of "Mais!" (a supplement of the São Paulo newspaper, *Folha de S. Paulo*), displayed the words: *I AM WANTED*.

The same image of the stunned face of a woman appeared over and over, as if in a poster offering a reward for fugitives from justice (terrorists, subversives, murderers, thieves and the like). The only thing that varied was the woman's hairdo. In each photo it was different. She was the same and different; herself and another.

And, at a time when everyone was looking for those responsible for the terrorist attacks, she was looking for herself.

Clearly the publication of this "photo-poem" or "photo-performance"—does the exact definition matter for a deviant act? Does any rule matter for an exception?—so soon after the attack on the Twin Towers conferred a different meaning on the work, providing yet another demonstration of the extent to which the context in which a work appears modifies its meaning and its scope. However, it is worth establishing some bearings here to help us understand how Lenora's poetics moves through the various media, using them at her will.

While in *POEMA* and *HOMENAGEM...* she made use of a series of photographs to address the genesis of the poem, any poem, or of the lethargy that can impose itself on any

esses influxos em canais apropriados para a constituição de sua poética.

Importante salientar: tanto *POEMA* quanto *HOMENAGEM...* não são documentos de performance, em que a fotografia foi usada apenas como registro de uma ação. Pelo contrário: aquelas ações foram concebidas e realizadas para serem fotografadas, e um dos índices que comprovam tal afirmação é a qualidade objetiva das imagens, evidenciando o cuidado com a produção das mesmas. Contra a pobreza técnica da fotografia como documento de performance (notável sobretudo nos anos 1960/1970), percebe-se nos trabalhos de Lenora um cuidado com o resultado final de suas obras, que, na verdade, são o encontro de várias linguagens.

Esta maneira de operar as diversas modalidades estéticas coloca a contribuição de Lenora em um terreno magmático em que poesia, artes performativas e artes plásticas se juntam em uma síntese única sob o signo da objetividade do índice fotográfico: quem duvida da veracidade do que ocorreu em *POEMA* e em *HOMENAGEM...* se, apesar de tudo, a imagem resultante de uma foto continua tendo o aval de verdade?

"Entre" um grande número de modalidades já devidamente institucionalizadas (poesia, escultura, performance etc.), Lenora encarna desde o início uma prática intermídia que absolutamente não serve para catalogar seu trabalho, mas para defini-la enquanto artista.

Pouco depois do dia 11 de setembro de 2011, justamente num domingo, quando todos nós ainda estávamos ávidos pelos comentários sobre os ataques terroristas aos Estados Unidos, na quarta capa do antigo "Mais!" (suplemento do jornal paulistano *Folha de S. Paulo*), estava lá: *PROCURO-ME*.

A mesma imagem do rosto atônito de uma mulher aparecia repetidas vezes, como em um cartaz que busca fugitivos da justiça (terroristas, subversivos, ladrões, assassinos etc.). O que mudava eram os penteados da mulher. Em cada foto, era um penteado diferente. Ela era igual e diferente; era ela e outra.

E, no momento em que todos procuravam os autores dos atentados, ela se procurava.

É lógico que a publicação daquele "fotopoema" ou "fotoperformance" (importa a definição exata para o desvio? Importa alguma regra para a exceção?) pouco tempo depois do atentado às Torres Gêmeas ressignifica o trabalho, mais uma demonstração do quanto o contexto em que se insere uma obra modifica seu signifi-

everyday action, in the case of *PROCURO-ME* she employs a device, a little computer program then available to the patrons of a shopping center in the city, to show everyone (as in *HOMENAGEM...*) the uneasiness of being in the world. As a woman, as a human being, as a terrorist against oneself.

It was in Rio de Janeiro (Paço Imperial) that I first saw the *NÃO QUERO NEM VER* [I don't even want to see] series. I had to go to Rio to meet Lenora again and I found an artist who is a woman – her work has always been that of a woman. In *POEMA*, however, that seductive mouth hid a penis-tongue that inseminated the machine. And this gives rise to a piece that falls somewhere between touch and sight. “Between” the text and the image incarnated in her own face. (The writing is touch and it does not want to see; it can't. It's too much.)

The work of a woman who sees and perceives the world, therefore, “from the other side” (is woman the “other” to man?), but without trying to proselytize. And it is because she does not strive to proselytize that Lenora breaks down the barriers between the sexes – both sexual and artistic ones – to develop work in which human frailty is exercised and made explicit in the very act of producing each piece.

Sarcasm, irony and humor are present in Lenora's work: these are basic elements of her poetics. But by covering them up, or keeping them somewhere in the background, she imbues them with a dramatic quality, with a wry twist that almost always transforms the smile when the viewer first sets eyes on her pieces into a grimace. This is made explicit in *TEMPINHOS* (2005), in which the certainty that “human beings manage time” is subverted, in so far as human beings are here managed by the internal economy of the reading the piece itself has set up to subject time to its whims. And that's not funny at all.

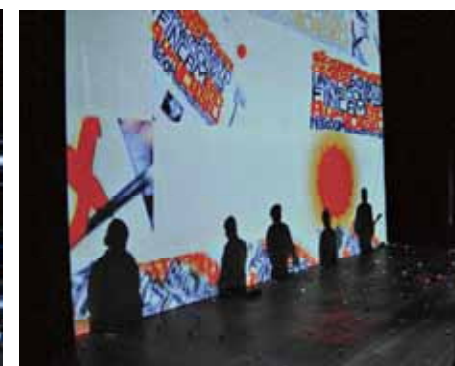
cado e abrangência. No entanto, cabe aqui estabelecer algumas coordenadas para entender como a poética de Lenora trafega pelas mídias, usando-as a seu favor.

Se em *POEMA* e em *HOMENAGEM...* ela faz uso da sequência fotográfica para falar da gênese do poema, de qualquer poema, ou da letargia que pode se sobrepor a qualquer ação cotidiana, no caso de *PROCURO-ME* ela se apropria de um dispositivo, de um programinha de computador então à disposição das senhoras e senhoritas em algum shopping center da cidade, para tornar visível para todos (como em *HOMENAGEM...*, aliás) o mal-estar do estar no mundo. Como mulher, como ser humano, como terrorista de si.

Foi no Rio de Janeiro (Paço Imperial) que vi pela primeira vez a série *NÃO QUERO NEM VER*. Tive que ir para o Rio para rever Lenora e encontrei uma artista que é mulher – ela sempre fez uma obra de mulher. Se bem que, em *POEMA*, aquela boca sedutora guardava uma língua-pênis que fecundava a máquina. E aí? – e que produz uma obra entre o tato e a visão. “Entre” o texto e a imagem encarnada em seu próprio rosto. (A escrita é tato e ela não quer ver; não pode. É demasiado).

Uma obra de mulher que vê e percebe o mundo, portanto, “do lado de lá” (a mulher é o “outro” do homem?), mas sem proselitismo. E por não existir proselitismo é que Lenora rompe as barreiras entre os gêneros – sexuais e artísticos – para desenvolver trabalhos em que a fragilidade do humano é exercitada e explicitada no próprio ato de execução do trabalho, de cada um deles.

O sarcasmo, a ironia e o humor estão presentes nos trabalhos de Lenora: são elementos constitutivos de sua poética. Mas, encobrindo-os ou, quem sabe, ali por trás, eles são insuflados por uma dimensão dramática, por um mordente que quase sempre transforma o sorriso inicial de quem os observa ou a eles assiste (no caso dos vídeos), num esgar. Isso fica patente em *TEMPINHOS* (2005), em que a certeza “o ser humano administra o tempo” é subvertida, uma vez que o primeiro passa a ser administrado pela economia interna da leitura que ele próprio criou para submeter o tempo a seus caprichos. E isso não tem graça nenhuma.



POEMIXBR | POEMIXBR
2001

LENORA DE BARROS: atravessamentos | crossing paths

ALBERTO SARAIVA

Rio de Janeiro, Junho de 2011 | June 2011

O conjunto da obra de Lenora de Barros agrupa trabalhos em várias mídias e formatos, como performance, objetos, fotografia, vídeo, instalações, videoinstalações e instalações sonoras dentre outros meios, porém seu trabalho fomenta a ideia de uma obra aberta que, ao atravessar meios distintos, torna efetiva uma linguagem.

Há, em seu trabalho, um forte apelo ao texto e à oralização, o que nos faz pensar fortemente em poesia, pela presença vigorosa no modo como as palavras são articuladas. Embora Lenora não seja estritamente uma poetisa visual, podemos chamar, paradoxalmente, seu trabalho de poesia. Isso só é possível porque o sentido de atravessamento em sua obra tem uma origem distinta em caminhos abertos pela poesia concreta, entretanto, vinculada a novos problemas a serem resolvidos a partir das proposições do poema concreto.

Em entrevista concedida ao autor, Lenora declara: “todo o meu trabalho, vídeos e fotoperformances, instalações sonoras, a experiência vivida com o grupo Poemix, enfim, vejo hoje, claramente, resultam, entre outros aspectos, dessa necessidade de levar avante o exercício da ‘verbivocovisualidade’ proposta pela poesia concreta. Se hoje transito em diversas linguagens, é certamente a partir de reflexões nesse sentido.” Sendo assim, quais seriam as proposições e os problemas criados a partir da poesia concreta? E de que forma a artista os resolve e recria linguagem? É necessário olhar atentamente a desenvoltura da poesia concreta para tentarmos chegar à clareza sobre como alguns artistas dos anos 1970/1980 conseguiram dar continuidade ou superar determinados aspectos daquela herança.

A poesia concreta era uma proposta com plano claro, bem definido, e com origem determinada. Sua raiz vinha diretamente de Mallarmé (1842-1898), que, tomado como ponto nevrálgico do projeto concreto, havia lançado uma questão determinante, para os poetas que o sucederam, logo no prefácio do seu *Un coup de dés* (Um lance de dados), de 1897: “Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa.”¹ Esse futuro possível foi tomado pelos poetas do concretismo em uma escala de complementaridade e projeção, já que *Un coup de dés* é o poema que inaugura o Modernismo em poesia. Assim sendo, os poetas eleitos pelo Movimento Concretista, em uma linha de influência mallarmaica, foram: James



¹ CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 152.

Lenora de Barros's oeuvre includes work in various media and formats, such as performance, object art, photography, video, installations, video-installations and sound installations, among others. However, her work is open to various media and fuses them into a single effective artistic format.

Her work is deeply involved with text and oral presentation, which gives a strong impression of poetry through its strong emphasis on the way that words are put together. Although Lenora is not strictly speaking a visual poet, her work can, nevertheless, somewhat paradoxically, be described as poetry. This is only possible because the overlapping influences felt in her work have a precise point of origin in concrete poetry, applied here to new problems the proposals of the original concrete poets may be able to resolve.

In an interview I conducted with her, Lenora declared that “all my work, videos and photo-performances, sound installations, the experience with the Poemix group, I can finally now clearly see as resulting, in part, from this need to move forward with the practice of ‘verbivocovisuality’ proposed by concrete poetry. This is certainly why I work with various different media.” What then are the proposals and the problems of concrete poetry? And how does the artist solve them and recreate the language? One needs to look carefully at the development of concrete poetry to discover how some artists from the 1970s and 80s succeeded in continuing or outdoing some aspects of this legacy.

Concrete poetry had a very clearly defined plan and a very clear origin. It was directly rooted in the work of Stéphane Mallarmé (1842-1898), which, acting as the nerve center of concrete poetry, already posed a question that would steer the work future poets in the preface to *Un coup de dés* (A throw of the dice), in 1897. “Today, without presuming anything about what will emerge from this in future—nothing, or something that amounts practically to a new art form—let us accept that the attempt participates with the unpredictable in the pursuit, specific and dear to our time, of free verse and the prose poem.”¹ This potential was taken up by the concrete poets in a complementary way as a projection, since *Un coup de dés* was the poem that ushered in Modernism in poetry. Thus, the poets of the Concrete Movement, in a direct line of influence stemming from Mallarmé, were James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), and E. E. Cummings (1894-1962), each, obviously, with his own specific stance. Joyce, Pound and Cummings pose a challenge to what Mallarmé represents in poetry: Joyce because of his work's kaleidoscopic nature, Pound through his ideographical method and Cummings with his atomization of the word. Or, as Augusto

1 CAMPOS. A. de; PIGNATARI. D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 152.

Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), E. E. Cummings (1894-1962), cada um, é claro, com sua posição específica. Joyce, Pound e Cummings são um desafio ao que Mallarmé apresenta na poesia: Joyce pelo caleidoscópio, Pound pelo método ideográfico e Cummings pela atomização da palavra. Ou, de acordo com Augusto de Campos: “A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição”.² Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari escrevem “teoria da poesia concreta – contexto de uma vanguarda” relacionando estes quatro autores e criando uma tradição na literatura brasileira como “produto de exportação”.

A poesia concreta negava a simples utilização do texto escrito, da prosa e do verso, determinando novas formas de articulação das letras e das palavras, o que culminou em uma formatação inédita do poema. Mas, segundo Décio Pignatari:

Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais, como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso por exemplo, o ideograma, monocromo ou a cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.³

Isso deixa claro que o poema adentra o campo inquiridor das artes visuais. Espaço e tempo que há longa data vinham sendo enfrentados pela pintura e pela escultura. Desse ponto de vista, podemos pensar principalmente em pintura, já que boa parte da produção de imagem vinha da pintura, e os pintores modernos no cerne do seu fazer tratavam cores e formas como *elementos relacionais*. Isso, mais do que um esquema, era uma descoberta ou desenvolvimento da percepção visual que foi elaborada no período que vai do final do século XIX ao início do século XX; um legado para toda a história da humanidade. Cores e formas relacionam-se distintamente dentro de um espaço dado. Artistas como Matisse, Cézanne, Delaunay, Mondrian e Malevich levaram ao extremo esta ordem do conhecimento da organização espacial exigida pelo olho humano. Um tipo de inteligência visual conhecida dos gregos e aplicada na arquitetura, como por exemplo, o efeito denominado “êntase”, no qual são criadas linhas distorcidas que, em seu conjunto relacional, são corrigidas pelo olho humano. Esse tipo de conhecimento foi re-

2 Idem, p. 189.
3 Apud MENDONÇA, Antonio Sergio; SÁ, Alvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil*: de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983. p. 113.

de Campos put it, “the truth is that Mallarmé’s ‘prismatic subdivisions of the Idea’, Pound’s ideograms, Joyce’s simultaneity and the verbal mime of Cummings combine to provide a new concept of composition”.² Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari wrote a “a theory of concrete poetry – in the context of the avant-garde” bringing these writers together and establishing a tradition in Brazilian literature “as an export”.

Concrete poetry turned its back on the simple use of the written word, in prose or verse, giving rise to new ways of putting together letters and words, which culminated in a completely novel poetic format. But, as Décio Pignatari said:

Having abolished verse, concrete poetry faced many problems relating to space and time (movement) that are common both in the visual arts and architecture, not to mention the most advanced, electronic music. Apart from this, for example, the monochromatic or colored ideogram can function perfectly well on an interior or exterior wall.³

This makes it clear that the poetry is part of the field of inquiry of the visual arts. Space and time have long been confronted by painting and sculpture. From this point of view, we can think mainly in terms of painting, since a good part of the production of images comes from painting, and modern painters deal with colors and form primarily as relational elements. More than a mere schema, this was a discovery or development of visual perception that occurred during a period that spanned the end of the 19th century and the beginning of the 20th; a legacy for the whole of human history. Colors and form are distinctly related to one another within a given space. Artists such as Matisse, Cézanne, Delaunay, Mondrian and Malevich took this knowledge of the spatial organization of space by the human eye to extremes. This kind of visual intelligence was known to the Greeks and applied in architecture. It included, for example the “entasis” effect, by which curved lines are created, which, taken as an interrelated whole, are corrected by the human eye. This kind of knowledge was taken up by modern painters and clashed with the compositional norms of the fine arts academies, changing the internal order of painting.

Although Mallarmé was a creature of the 19th century and Apollinaire one of the 20th, I think it is possible to see modern art, for practical and conceptual purposes, as a continuum in which Mallarmé represents pre-Modernism and Apollinaire full blown Modernism. It is worth pointing out here that both Mallarmé’s blanks and Apollinaire’s drawings were subject to a spa-

tomado pelos pintores modernos, o que causou o enfrentamento com as normas de composição da academia de belas artes, alterando a ordem interna da pintura.

Mesmo que Mallarmé seja um homem do século XIX e Apollinaire principalmente um homem do século XX, me parece possível pensar em uma interseção pragmática e conceitual com a arte moderna, em que Mallarmé presencia o pré-Modernismo e Apollinaire o Modernismo em sua mais eficaz energia. Cabe aqui uma observação, apenas para ressaltar que tanto os brancos de Mallarmé, quanto os desenhos de Apollinaire estavam sujeitos a uma ordem espacial, que consequentemente ativa elementos relacionais; entretanto, suas produções divergiam completamente sobre a proposição do que viria a ser uma nova poesia. E é claro que, para os poetas concretos, a posição de Mallarmé era de fato o vetor de uma nova ordem poética. Qualquer desafio espacial e temporal que dentro de um determinado campo abranja elementos composicionais irá fatalmente requerer uma organização relacional visando uma harmonia em relação ao olho humano. Para Rudolf Arnheim:

[...] o pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensório o que, no domínio do raciocínio, se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio de forma organizada. O ver é compreender.⁴

Logicamente os poetas concretos estavam diante de seus próprios desafios, distintos daqueles da pintura, da escultura ou da arquitetura, mas por certo daqui para frente estavam compartilhando um mesmo território. Vale lembrar que o abstracionismo geométrico e o informal eram contemporâneos desse desafio da poesia, muito embora a poesia, tendo suas especificidades, estivesse destinada a uma hibridização com os mais variados meios das artes visuais, como aconteceu no futuro.

A solução para os problemas suscitados pela poesia concreta foi a elaboração de uma nova sintaxe visual. “O material fundamental do grupo Noigandres é a palavra considerada com sua carga semântica, seu som e sua forma visual (gráfico-espacial): a palavra coisa, verbivocovisual, trabalhada em estado de dicionário, livre da sintaxe e da retórica.”⁵ O poema se resolve dentro dele mesmo, na articulação do es-

² Idem, p. 189.
³ Apud MENDONÇA, Antonio Sergio; SÁ, Alvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983. p. 113.

⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1991. p. 39.
⁵ MENDONÇA, S.; SÁ, A., op. cit., p. 113.

tial order, which subsequently activated the relational elements. However, their work diverges completely when it comes to what the new poetry would be. It is clear that, for the concrete poets, Mallarmé's position was in fact the vehicle of a new poetic order. Any spatial and temporal challenge that arranges compositional elements in a certain field will inevitably require a relational organizational harmony from the standpoint of the human eye. According to Rudolf Arnheim:

...recent psychological thinking encourages us to consider sight to be a creative activity of the human mind. Perception carries out at the sensory level the act that, in the realm of reason, is known as understanding. The act of seeing is, in all human beings, a humble precursor of the much admired ability of the artist to produce patterns that provide a valid interpretation of experience in an organized fashion. Seeing is understanding. ⁴

The concrete poets were of course confronted with their own challenges distinct from those of painting, sculpture or architecture, but there can be no doubt that, from then on, they came to share the same territory. It is worth remembering that geometrical and informal abstractionism were contemporary with this challenge to poetry, even though poetry, with its own specific features, was destined develop hybrid genres with various other visual art forms.

The solution to these problems raised by concrete poetry was to draw up a new visual syntax. "The fundamental raw material of the Noigandres group was the word, with its semantic charge, its sound and its visual (graphic-spatial) form: the verbivocovisual word-thing, taken straight out of the dictionary, free of syntax and rhetoric." ⁵ The poem achieves resolution within itself, in the way it arranges blank space, visual elements, in the use of *Futura* type, in the relational power of all these elements; in short, in a new visual syntax. A new Brazilian poetry.

The intersections and complementary features of concrete poetry and the visual arts come from this period, especially in terms of relational elements in space and time, resolved in different ways of dealing with distinct problems and dynamics. We should note, however, that, just as there was a point at which the visual arts and poetry came together on the same territory, once resolved, the problems the dialogue confronted would tend to re-detach themselves, although there is still the underlying possibility of a new and, this time, more effective coming together.

If, on the one hand, Lenora sees herself as an heir of concrete poetry, on the other, she is interested in the whole field of visual

paço branco, dos elementos retinianos, na utilização do tipo *futura*, na força relacional de todos esses elementos, enfim, em uma nova sintaxe visual. Uma nova poesia brasileira.

As interseções e complementaridades entre poesia concreta e artes visuais se dão nesse período, principalmente em termos de *elementos relacionais* dentro de um espaço e um tempo, resolvidos de forma diferente por tratar-se de problemas e dinâmicas distintas. Mas devemos observar que, assim como houve um momento em que artes visuais e poesia se aproximaram, em função de um mesmo território, resolvidos os problemas o diálogo tenderia a se tornar mais distante, embora tenha ficado latente ali a possibilidade de um reencontro, desta vez mais efetivo.

Se, por um lado, a artista se vê herdeira da poesia concreta, por outro se interessa por todas as configurações do campo das artes visuais. Seu desafio será então produzir uma obra que possa agregar problemas internos dessas duas vertentes, a literatura visual e as artes visuais. Não podemos afirmar que a interlocução harmoniosa entre meios tenha sido uma conquista da poesia concreta; pelo contrário, esse foi um dos problemas gerados a partir de suas incursões, até porque a maioria dos poetas concretos, após a poesia concreta, se voltaram quase que estritamente para a literatura, casos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, à exceção de Augusto de Campos, que se propôs a levar adiante o projeto concreto, transpondo-o para os meios virtuais. Além disso, é importante ressaltar que Augusto, excepcionalmente, quase de modo recluso, consegue manifestar permanentemente ações colaborativas com o grupo de artistas que tomou em mãos os desdobramentos da poesia concreta.

Como mencionamos anteriormente, o projeto concreto almeja a interlocução com os meios de comunicação de modo mais eficiente, mas isso não significa que tenha realizado tal ensejo. Isso não se deu, por um lado, porque a democratização tecnológica não havia ocorrido e, por outro, porque a tecnologia necessária ao poema não estava disponível. E, quando isso se deu nos anos 1980, já não era o caso de apenas utilizá-las, mas de tomar consciência delas rearticulando suas possibilidades dentro de uma *aldeia global* real e ultrapassada para além das perspectivas pensadas por McLuhan. Dessa forma, os anos 1980 apresentavam alternativas reais de ação, seja pela democratização e viabilização tecnológica, seja pela efetiva aproximação do Brasil com a produção artística internacional. Embora o

4 ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1991. p. 39.
5 MENDONÇA, S.; SÁ, A., op. cit., p. 113.

art. Her challenge is thus that of producing work that can combine the internal problems of both visual literature and visual art. We cannot say that harmonious interplay between the two media was an achievement of concrete poetry; on the contrary, this was one of the problems generated, because most concrete poets later returned, almost without exception, to literature, as was the case with Haroldo de Campos and Décio Pignatari, although Augusto de Campos did propose to take the concrete project forward, by switching to virtual media. It should also be noted that Augusto alone, in an almost reclusive manner, succeeded in given permanent form to the collaborative work of the group of artists who took on the task of developing concrete poetry.

As mentioned early, the concrete project aimed to create a dialogue between means of communication in the most efficient way possible, but this is not to say that it was successful in this endeavor. It failed, first, because the democratization of technology was yet to occur, and, second, because the necessary technology was not available for poetry. And, when this did come about in the 1980s, it was no longer a question of merely using the technology, but of become aware of its potential within a real global village, going beyond the position adopted by Marshall McLuhan. The 1980s thus presented genuine alternatives for action, through the democratization and availability of technology, and the genuine re-inclusion of Brazil in the international art world. Although the period has been characterized as one when there was a return to painting with the so-called 80s Generation, it should also be pointed out that there was another 80s Generation that focused both on the model established by Marcel Duchamp and on the internal problems thrown up by concretism, neo-concretism, and tropicalism, as well as the plethora of local conceptual art movements stemming from the 1960s and 70s. Analysis of these movements and the work they produced is a task for contemporary historiography, which has touched very little on Brazilian art.

Within this broad sweep of events, the work of Lenora de Barros points to conceptual solutions that clarify the nature of an art capable of absorbing a number of different media by updating the network of artistic production in Brazil. To demonstrate this, I will first explain how the Poemixbr group was founded and clarify the distinction between the concepts of multimedia and inter-media.

The Poemixbr group comprises Lenora de Barros, Cid Campos, Walter Silveira and João Bandeira. According to Walter Silveira:

período tenha sido marcado pela retomada da pintura no que foi classificado como *Geração 80*, é ainda mais importante mencionar que outra Geração 80 estava focada tanto na matriz duchampiana quanto nos problemas de âmbito interno gerados pelo concretismo, neoconcretismo e pela tropicália, assim como toda ordem de conceitualismos advindos dos movimentos locais dos anos 1960/1970. A análise desses movimentos e de suas respectivas produções é de responsabilidade da historiografia atual, cujo trabalho é extremamente ínfimo em relação ao tempo e à dinâmica da produção da arte brasileira.

Dentro desse espectro amplo de acontecimentos, a obra de Lenora de Barros sinaliza soluções conceituais para a clarificação de uma arte capaz de absorver uma série de meios no sentido de provocar a atualização da malha intersticial da produção brasileira. Para tal esclarecimento, neste caso, considero necessária uma breve explanação sobre a formação do grupo Poemixbr e a distinção entre os conceitos de multimídia e intermídia.

O grupo Poemixbr é formado por Lenora de Barros, Cid Campos, Walter Silveira e João Bandeira. Segundo Walter Silveira:

O Poemixbr começou em 2004 com Cid, Lenora, João e Arnaldo Antunes. O grupo foi convidado a participar de um festival de poesia na Itália, chamado "Roma Poesia". Àquela época eu não fazia parte do grupo, só a partir de 2005. O Arnaldo se afastou e eu entrei. Com o videoartista Grima Grimaldi, concebemos o visual e a formação que até hoje apresentamos. Esporadicamente o Arnaldo se reintegra ao grupo, como aconteceu em agosto de 2005 no Teatro Senac, em São Paulo. Existe entre nós uma afinidade muito grande de procedimentos poéticos, além de sermos amigos de muitos anos. Diria sermos da mesma geração, como quer Omar Khouri, "geração do pós-verso", basicamente tratamos a poesia como fenômeno de linguagem e incorporamos, quase sempre, a visualidade e vocalização às nossas criações.⁶

A formação do grupo tem uma raiz definida: vem diretamente da poesia concreta no que diz respeito ao conceito verbivocovisual e às atividades pronunciadas pelo grupo paulista, que naquele momento inicial já preconizavam este tipo de formato. O grupo Noigandres constatou a impossibilidade de declamação ou recitação do poema e passou a recorrer a novos meios de oralização, que em sua base acen-

1 CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 152.

6 Entrevista concedida a Alberto Saraiva em 2006.

Poemixbr began in 2004 with Cid, Lenora, João and Arnaldo Antunes. The group was invited to take part in a poetry festival in Italy, called "Roma Poesia". At that time, I was not a member of the group. I only joined in 2005. Arnaldo left and I came in. With the video artist, Grima Grimaldi, we put together the look and the format we still use today. Occasionally, Arnaldo re-joins the group, as he did in August 2005 at Teatro Senac, in São Paulo. We share a lot in common as poets apart from being longstanding friends. I would say that we are of the same generation, as Omar Khouri puts it, "the post-verse generation". We basically regard poetry as a language phenomenon and we almost always incorporate something visual and something to do with sound into our work.⁶

The group has clearly defined roots: it is derived directly from concrete poetry and its concept of the verbivocovisual and the activities of the São Paulo group, which, in those early days, was already envisaging this kind of format. The Noigandres group argued that it was impossible to declaim or recite a poem and started to look to new media, which basically accentuated the interconnections between various media and languages. Bands of musicians took on a new important role in poetic communication.

It is a great qualitative leap in the world of poetry: ever since the advent of writing, the visual form was always subordinate to the sound. The type-face itself attended the phonetic and grammatical needs of the poem, even in *Un Coup de Dés*, whose main value perhaps lies in the way it clearly showed this. With the concrete poems produced by the Noigandres Group, the sound becomes subordinate to the visual syntax, which requires a new form of verbalization: it is no longer possible to *recite* such poems. However, using new vocal and musical techniques, it is possible to turn them into sound (as the Ars Nova Group did, using scores by Willys de Castro under the direction of Diogo Pacheco, in 1957). As a result, what once was an individual form of production becomes collective, taking on a new direction that moves away from the aristocratic soirée to the public spectacle, where the recitation is replaced by a band.⁷

This way of producing a poem creates a structure that harmoniously brings together space and time, sound and text, body and movement.

We must make a distinction here between "multimedia" and "inter-media". Multimedia is the combined use of various media to a single end, by grouping together various techniques and kinds of technology, such as videos, computers, sound, light and images, in order to bring an idea to fruition. "Inter-media," on the

⁶ Interview with Alberto Saraiva in 2006.
⁷ MENDONÇA, S.; SÁ, A., op. cit., p. 115.

tuavam as interconexões entre variados meios e linguagens. Os grupos musicais adquirem um relevante papel dentro da comunicação poética.

É um grande salto qualitativo na poesia: a partir do advento da escrita o som sempre subordinara a forma visual. A própria tipografia atendia a aspectos sonoros-gramaticais, inclusive no *Um Coup de Dés*, cujo principal mérito talvez tenha sido o de mostrar isto claramente. Com os poemas concretos, elaborados pelo grupo Noigandres, a sintaxe visual passa a subordinar o som, o que obriga a uma verbalização do poema dentro de nova prática: não é possível mais recitar tais poemas. Todavia utilizando novas técnicas de uso da voz na música, é possível sonorizá-los (o que foi feito pelo grupo Ars Nova com partituras de Willys de Castro e direção de Diogo Pacheco, em 1957). Como resultado, a realização, que era individual, torna-se coletiva, numa nova dimensão que sai do sarau aristocrático para o espetáculo público onde o declamador é substituído pelo grupo vocal.⁷

Esta forma de realização do poema cria uma estrutura que vincula harmoniosamente espaço e tempo, som e texto, corpo e movimento.

Há que se estabelecer aqui uma diferenciação entre "multimídia" e "intermídia". A multimídia é a utilização combinatória de diversos meios com um objetivo final, de modo a serem agrupadas várias técnicas e tecnologias como vídeos, computadores, som, luz e imagem para a realização de uma ideia. Ao passo que a "intermídia" é um conceito desenvolvido pelo poeta estadunidense Dick Higgins para designar um produto resultante da junção de várias ações.

Esta noção tem interessado sobremaneira os integrantes do grupo Poemixbr, o que o afasta de uma concepção apenas multimidiática. Para Augusto de Campos, este grupo tem uma atividade importante dentro do panorama da poesia contemporânea brasileira.

⁷ MENDONÇA, S.; SÁ, A., op. cit., p. 115.

Porque eles estão envolvidos naquilo que o poeta americano Dick Higgins chamou de "intermídia". Com esta expressão, ele pretendia identificar abordagens poéticas que envolvessem outras artes de maneira imprevista. E assim ele via na poesia concreta, entre outras, entre outros tipos de projeto artístico, um exemplo da intermídia, na medida em que a poesia concreta associava inusitadamente poesia e artes visuais já na sua estrutura. Esse trabalho, mais recentemente, vem sendo desenvolvido por eles – Poemixbr – e por outros compa-

other hand, is a concept developed by the US poet Dick Higgins to design a product that brings together various acts.

The members of the Poemixbr group are very interested in this idea, and they distance themselves from the concept of multimedia. Augusto de Campos believes this group occupies an important place within contemporary Brazilian poetry.

Because they are involved in what the US poet Dick Higgins has called “inter-media”. What he means by this expression is the use of poetic approaches that involve other art-forms in unexpected ways. He thus sees concrete poetry, along with other art movements, as examples of inter-media, in so far as concrete poetry associated poetry in an unusual way with the visual arts as part of its structure. More recently this kind of work has been being produced by Poemixbr and others, but is moving towards inter-media, a kind of convergence that makes us of technology to mediate between poetry, music, lyrics, poetry and the projection of images, in a fully integrated fashion. I see in this kind of poetry what I would call a point position, because few artists have been working in this way or at least not so radically; this is a radicalization of this type of poetry. ⁸

According to Raquel Ritter Longhi:

In the 1990s, some authors went back to the concept to create the kind of poetry that began in the 1970s using electronic media, such as screens, video, laser and, of course, the computer, calling this inter-media poetry (Menezes, Philadelfo (Ed.) 1992. *Poesia Sonora*. Poéticas experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: Educ. / Campos, Augusto. Do Tipograma ao Videograma. In: Araújo, Ricardo. *Poesia Visual*. Video Poesia. São Paulo: Prospectiva: 1999) Beyond these publications, however, this term is not found and is not even consistently used in literature on the subject. ⁹

Lenora de Barros is working on a similar project to that of other individuals seeking to establish new parameters for the creation of poetry. Each individual has a background in poetry and the visual arts, be it text, performance, object art, photography, video, TV, computer media or music. In the case of Poemixbr, all the members have a specific interest in poetry. The project is organized around poetry. Hence the clear links with the tradition of concrete poetry, on the one hand, and with visual arts media on the other. Concrete poetry had affinities with the visual arts, but literature still needed to be revolutionized and transformed into a new product.

nheiros, mas vem sendo desenvolvido na direção da intermídia, isto é, um tipo de convergência que já se beneficia da tecnologia para fazer essa intermediação de poesia e música, letra, poema e projeção visual. Tudo de maneira integrada. Eu vejo exatamente nesse tipo de manifestação poética algo que eu chamaria de posição de ponta, porque são poucos os artistas que vêm trabalhando nessa direção e às vezes não tão radicalmente; uma radicalização desse tipo de poética. ⁸

Segundo Raquel Ritter Longhi:

Na década de 90, alguns autores retomaram o conceito para a criação poética que começava a se dar com a utilização dos meios eletrônicos desde os anos 70, como painéis eletrônicos, vídeo, laser e o próprio computador, definindo-a como poesia intermídia (Menezes, Philadelfo (org.) 1992. *Poesia Sonora*. Poéticas experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: Educ. / Campos, Augusto. Do Tipograma ao Videograma. In: Araújo, Ricardo. *Poesia Visual*. Video Poesia. São Paulo: Prospectiva: 1999) fora estas referências, entretanto, não se encontra maiores citações ao termo, tampouco sua continuidade na bibliografia relativa ao tema. ⁹

Lenora de Barros atua, neste caso, em um projeto de convergência, de carreiras individuais, que busca afirmar novos parâmetros para a poesia. A formação básica de cada membro vem diretamente da poesia e das artes visuais, seja texto, performance, objeto, fotografia, vídeo, TV, mídias computacionais e da música. No caso do Poemixbr, todos os seus membros têm um interesse específico: o poema. E é na direção do poema que o projeto se desenvolve. Daí a clareza dos vínculos com a tradição da poesia concreta, por um lado, e por outro os meios integralmente criados pelas artes visuais. A poesia concreta tinha afinidades com as artes plásticas, mas ainda era a literatura que precisava ser revolucionada, transformada em um produto novo.

Os artistas do Poemixbr provenientes integralmente do meio plástico visual da poesia e da música terão diante de si outros desafios. O primeiro deles é transitar de um formato multimídia para um formato de intermídia, o que implica a atenção sobre cada meio utilizado no contexto de criação. Neste caso, é necessário observar os procedimentos conceituais de Higgins: “Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam intermídia. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte.” ¹⁰ Efetuar, então, a intermídia seria “fundir” todos os meios em prol de outro produto. Podemos nos perguntar como? Para os membros do grupo Poemixbr são:

⁸ Interview with Alberto Saraiva in 2006.
⁹ LONGHI, Raquel Ritter. *Intermedia*. ou para entender as poéticas digitais. Available at: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>.

⁸ Entrevista concedida a Alberto Saraiva em 2006.
⁹ LONGHI, Raquel Ritter. *Intermedia*, ou para entender as poéticas digitais. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>.
¹⁰ Dick Higgins apud LONGHI, Raquel Ritter, op. cit., p. 1.

The artists making up Poemixbr, who are involved in visual arts, poetry, and music, face varying challenges. The first is that of moving from a multimedia format to inter-media, which requires that attention be paid to each medium used in the context of the creative act. In this case, Higgins's conceptual principles need to be followed. "When two or more distinct media fuse conceptually, they become inter-media. This is different from mixed media, since the media here are inseparable parts of the essence of the work of art." ¹⁰ Producing inter-media thus entails "fusing" all the media for the purpose of creating a new product. We might ask ourselves how? In the view of the members of Poemixbr these products are:

Poems that explore the potential of the voice in different linguistic registers, with the support of procedures taken from contemporary music and the visual arts. Throughout the spectacle, the format varies—solos, duets or choruses— and the performances include the manipulation of objects, and the projection of videos, that fuse into a field of movement. ¹¹

The result is a field of movement. A place – the stage – where the poem takes on full concrete form. The fusion of visual arts and music generate poetry as a "field of movement". A poetry that is based on the concept of inter-media developed by Higgins, who speaks in terms of "conceptual fusion and inseparable essences". Nothing could be more different from multimedia, although it seems to me that the Poemixbr group are following a clearly laid out path that starts out, deliberately, from multimedia in order to move on to Higgins's concept of inter-media. The syntax of the poem is taken to be a "field of movement", a vehicle for concepts that aims to suggest other ways of reconfiguring Brazilian poetry. For precisely this reason, Augusto de Campos declared that the group "may derive from concrete poetry. But is already moving in a different direction. Taking steps into another field". ¹²

Lenora de Barros's work must be addressed as part of a collective, since her work is organized, in practice, into a dialogue between generations. And in dealing with her work in particular, it is fair to say that it is produced by a series of crossing paths, for the purpose not of creating a network, but of weaving a product that is, above all, truly national, that derives from the dynamic of concepts produced in Brazil.

ALBERTO SARAIVA
Curator

¹⁰ Dick Higgins apud LONGHI, Raquel Ritter, op. cit., p. 1.
¹¹ Folder do grupo, 2005.

¹² Entrevista concedida a Alberto Saraiva em 2005.

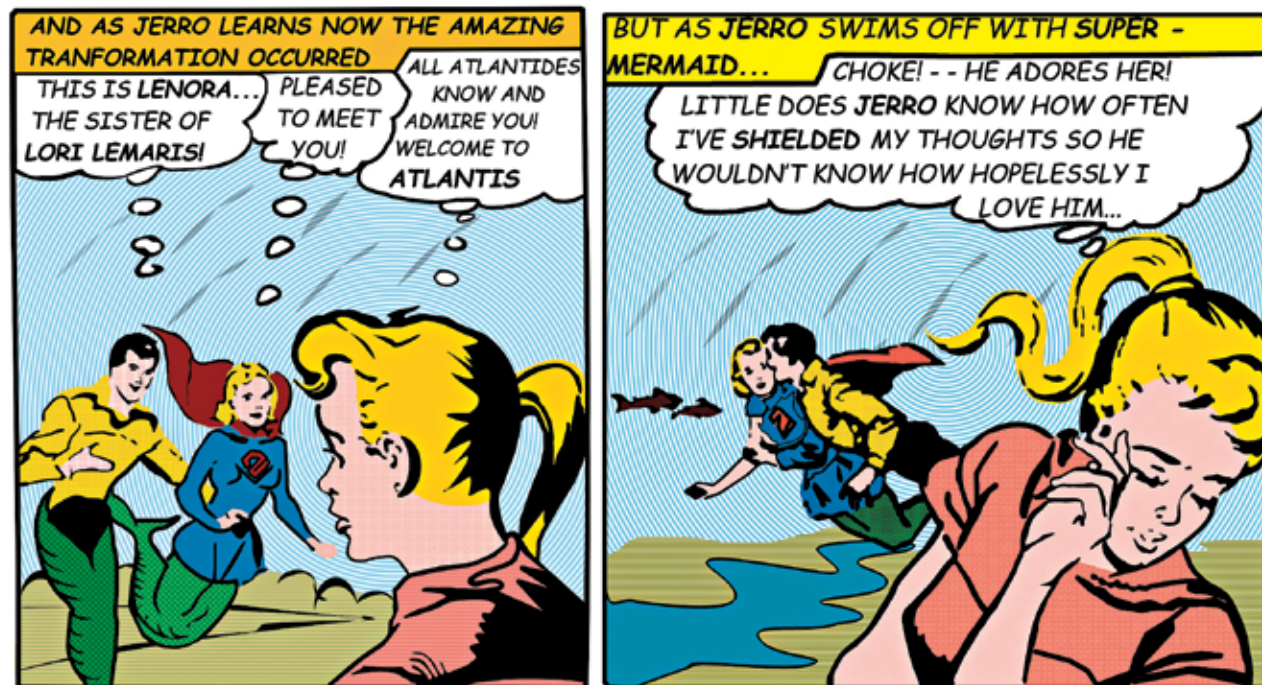
Poemas que exploram as possibilidades de articulação da voz em diferentes registros linguísticos, com apoio de procedimentos tomados da música contemporânea e das artes visuais. Ao longo do espetáculo, as formações variam – solo, duo, ou todos juntos no palco – e as performances incluem a manipulação de objetos, além da projeção de vídeos, que se integra como um cenário em movimento. ¹¹

O resultado é um cenário em movimento. Ou seja, um lugar – o palco – onde o poema se efetiva em sua integridade. A dissolução da linguagem das artes visuais e da música gera a poesia como um "cenário em movimento". Uma poesia que se desenvolve a partir do conceito de intermídia elaborado por Higgins, que nos fala de "fusão conceitual e de essências inseparáveis". Nada poderia estar mais distante da multimídia, no entanto me parece que o grupo Poemixbr segue um percurso muito bem delineado que tem início propositalmente na multimídia, e em seguida passa ao conceito de Higgins de intermídia. A sintaxe do poema é tomada como um "cenário em movimento", isto é, um veículo conceitual que pretende sugerir outras possibilidades de reconfiguração da poesia brasileira. Justamente por essa razão, Augusto de Campos declarou que o grupo "tem talvez a precedência da poesia concreta. Mas já caminha para outro espaço. Outros passos de outro espaço". ¹²

Tratar da obra de Lenora de Barros é tratar também da articulação de um coletivo, posto que a configuração de seu trabalho é, na prática, um diálogo entre gerações. E, tratando especificamente de sua produção, podemos dizer que é uma obra que se dá por *atravessamentos*, pela disposição não de criar uma malha, mas de tecer na malha as implicações de uma produção que é antes de tudo estritamente nacional, cuja origem está na dinâmica de conceitos elaborados a partir do Brasil.

ALBERTO SARAIVA
Curador

¹¹ Folder do grupo, 2005.
¹² Entrevista concedida a Alberto Saraiva em 2005.



READY-MERMADE PARA ROY | READY-MERMADE TO ROY, 2007

"REVÍDEO Lenora de Barros"

It is with the greatest of pleasure that Oi Futuro presents this unique retrospective of the 25-year career of Lenora de Barros. This exhibition brings together images of most of the work of this poet and visual artist and is accompanied by critical texts written specially for the project.

Lenora's provocative and novel work uses multiple media, including video, poetry reading, photography and installations. She has won awards in Brazil and internationally and her work is included in public and private collections across the globe.

We hope that people can use this book as a script to guide them along the paths Lenora de Barros has opened up, in her quest to stir the imagination of others by means of sound and the unexpected.

MARIA ARLETE GONÇALVES
Cultural Director of Oi Futuro

Exposição "REVÍDEO Lenora de Barros"

É com satisfação que o Oi Futuro oferece esta obra inédita, síntese dos 25 anos de atividade de Lenora de Barros. Aqui estão reunidas imagens de grande parte da produção da poeta e artista visual acompanhadas de textos críticos especialmente destinados ao projeto.

Instigante e inovador, o trabalho de Lenora inclui múltiplas linguagens, como vídeo, performance poética, fotografia e instalação. Premiada no Brasil e no exterior, sua obra faz parte de coleções oficiais e particulares no mundo inteiro.

Que este livro seja um roteiro, aberto à fruição do espectador, para percorrer trilhas e caminhos desbravados por Lenora de Barros, em sua inventiva de impulsionar a imaginação do outro através do som e do inusitado.

MARIA ARLETE GONÇALVES
Diretora de Cultura do Oi Futuro



LENORA DE BARROS

Nasceu em 1953, em São Paulo, SP, Brasil. | Born in 1953, in São Paulo, SP, Brazil.
Vive e trabalha em São Paulo. | Lives and works in São Paulo.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | SOLO EXHIBITIONS

2010

REVÍDEO. Oi Futuro Flamengo. Rio de Janeiro, RJ.

ISSOÉOSSODISSO, Projeto Passagem, Oi Futuro Ipanema, Rio de Janeiro, RJ.

NÃO QUERO NEM VER, exposição + performance, Casa da Ribeira, evento Quando É Arte?, Natal, RN.

2009

SÓ POR ES-TAR, Galeria Millan, São Paulo, SP.

2008

TEMPORÁLIA, Galeria Millan, São Paulo, SP.

2007

RETALHAÇÃO, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, SP.

2006

NÃO QUERO NEM VER, Paço Imperial, Centro Cultural do IPHAN, Rio de Janeiro, RJ.

2005

NÃO QUERO NEM VER, Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, SP.

2003

PING-POEMS, Galeria da Fundação do Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires, Argentina.

2002

PROCURO-ME, Centro Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ.

GAME IS OVER, Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ.

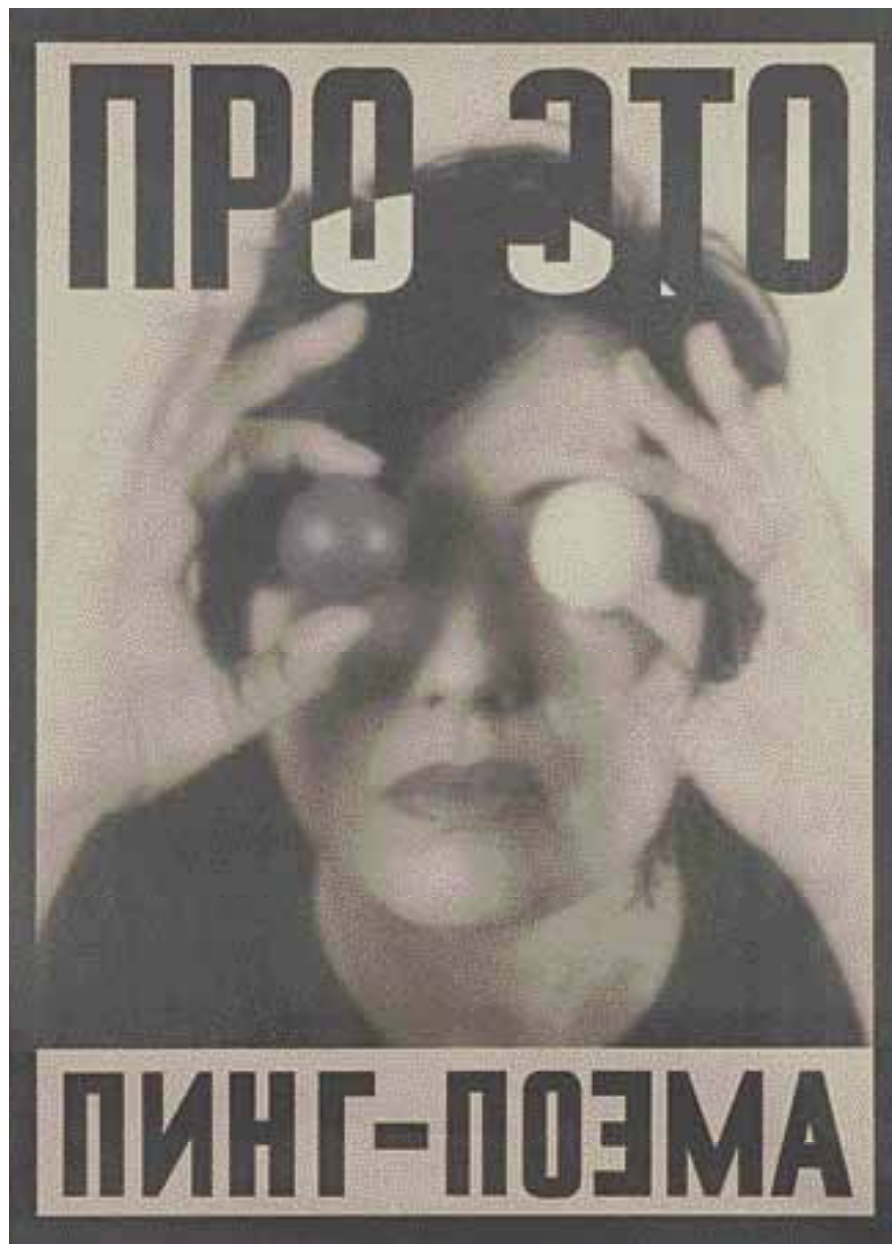
2001

MESA DE PING POEM | PING POEM'S TABLE

O QUE QUE HÁ DE NOVO, DE NOVO, PUSSYQUETE?, Galeria Millan, São Paulo, SP.

1990

POESIA É COISA DE NADA, Galeria Mercato del Sale, Milão, Itália.



EXPOSIÇÕES COLETIVAS | GROUP EXHIBITIONS

2011

POÉTICA EXPOSITIVA, Parque Lage, curadoria de Sonia Salcedo Castilho, Rio de Janeiro, RJ.

2010

JOGOS DE GUERRA, Memorial da América Latina, São Paulo, SP.

PARALELA, São Paulo, SP.

2009

FOR YOU, The Daros Latinamerica Tapes and Video Installations, Zürich, Switzerland.

2008

HETERONÍMIA BRASIL, Museu de America, Madri, Espanha.

2007

ARTE, DESHONRA Y VIOLÊNCIA EN EL CONTEXTO IBEROAMERICANO,

Cubo del Centro Cultural de España, Montevideu, Uruguai.

ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM, Museu da Cidade de Lisboa, Portugal.

2006

MAM(NA)OCA, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, SP.

DESIDENTIDAD, Institut Valencià d'Art Moderne (IVAM), em parceria com o MAM-SP, Valencia, Espanha.

PARALELA, São Paulo, SP.

MANOBRAS RADICAIS, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP), São Paulo, SP.

SEM TÍTULO, Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, SP.

ENTRE A PALABRA E A IMAXE, Fundacion Luis Seoane, La Coruña, Espanha.

VIDEOMETRY – video as a measuring device in contemporary Brazilian art, Galeria dels Angels (off LOOP 2006), Barcelona, Espanha.

CAJA NEGRA / CUBO BLANCO, Arte BA 2006, Buenos Aires, Argentina.

2005

5ª BIENAL DO MERCOSUL, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, RS.

2004

OLHOS DE LILA | LILA'S EYES, 2000

TUDO É BRASIL, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ.

Cartaz, instalação sonora Ping-Poema para Boris | Poster, sound instalation Ping-Poem to Boris

2003

A SUBVERSÃO DOS MEIOS, Itaú Cultural, São Paulo, SP.

IMAGÉTICA, Fundação Cultural de Curitiba, PR.



2002

ARTEFOTO, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ), Rio de Janeiro, RJ.

PROCURO-ME, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, SP.

ARTISTA PREMIADA NA 1ª MOSTRA RIO ARTE,

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), RJ.

VISUAL POETRY, Mexic-Arte Museum –

the official Mexican and Mexican American Fine Art Museum of Texas, Austin, EUA.

VISUAL POETRY, Diverse Works, Houston, EUA.

2001

COLEÇÕES 1, Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP.

THE OVEREXCITED BODY – Arte e esporte na sociedade contemporânea,

Palazzo Arengario, Milão, Itália.

1998

24ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, Fundação Bienal de São Paulo, SP.

1996

DO EX-LIBRIS A HOME-PAGE, Paço das Artes, São Paulo, SP.

UTOPIA, Casa das Rosas, São Paulo, SP.

1995

4º STUDIO INTERNACIONAL DE TECNOLOGIA DE IMAGEM,

realizado pela UNESP e SESC Pompeia, São Paulo, SP.

1994

ÁCIDA CIDADE | ACID CITY

ARTE CIDADE – A CIDADE E SEUS FLUXOS,

Vale do Anhangabaú, Edifício Guanabara, São Paulo, SP.

1994

A FOTOGRAFIA CONTAMINADA, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP.

1993

3º STUDIO INTERNACIONAL DE TECNOLOGIA DE IMAGEM, SESC Pompeia, São Paulo, SP.

1992

TRANSFUTUR-VISUELLE POESIE, Galeria Pankow, Berlim.

1990

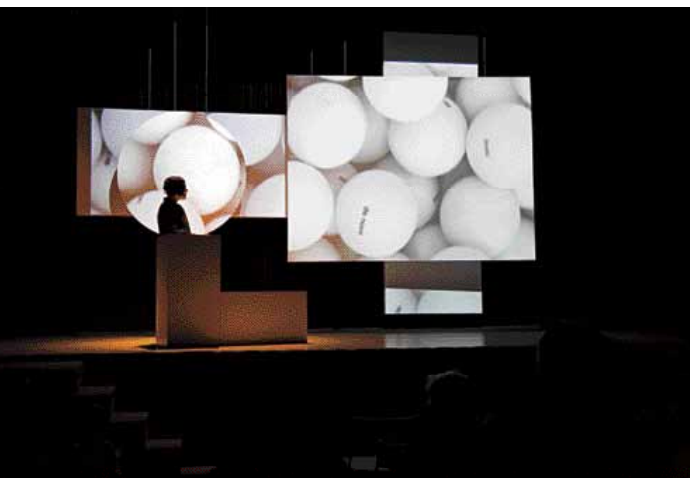
TRANSFUTUR-VISUELLE POESIE, Kunstetage de Kassel, Alemanha.

1983

17ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, Fundação Bienal de São Paulo, SP.

1982

ARTE PELO TELEFONE, Museu da Imagem e do Som (MIS) São Paulo, SP.



PERFORMANCES

2007

PARA VER EM VOZ ALTA | TO SEE ALOUD

ERRÁTICA: POEMA AO VIVO, Centro Cultural Banco do Brasil, RJ.

2004

PROCURO-ME, Cidade em Mutação, SESC Pompeia, São Paulo, SP.

POEMIXBR (performance poética com o grupo PoemixBR), I Congresso Internacional Mídias: Multiplicação e Convergências, Faculdade SENAC, São Paulo, SP.

2002

POEMIX BRASIL (com Arnaldo Antunes, Cid Campos e João Bandeira), 6º Festival Romapoesia, Roma, Itália.

2001

(DES)ENCORPA – O CORPO NÃO MENTE (com o músico Cid Campos e o ex-jogador Rai), The Overexcited Body – Arte e Esporte na Sociedade Contemporânea, SESC Pompeia, São Paulo, SP.

1995

Participa da Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne (França), onde realizou quatro seções de leituras performáticas integradas com projeção de poemas visuais de sua autoria.



PUBLICAÇÕES | CURADORIAS

2009

Participou como artista-curadora da **RADIOVISUAL** na 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta, Porto Alegre, RS.

2007

Curadora, ao lado de Cid Campos, João Bandeira e Walter da Silveira, da exposição **POESIA CONCRETA – o projeto verbivocovisual**, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP.

2002/2003

Atua como bolsista da Fundação Vitae e desenvolve o projeto de um livro-objeto, **PARA VER EM VOZ ALTA**.

2002

Curadora, ao lado de João Bandeira, da mostra **GRUPO NOIGANDRES**, dentro do ciclo Arte Concreta Paulista, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, SP.

1999

Participa do CD em homenagem a Oswald de Andrade, **OUVINDO OSWALD** (FUNARTE), sob a curadoria de Augusto de Campos, com tratamento sonoro de Cid Campos e participação de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira, Arnaldo Antunes, Paulo Miranda e Omar Khouri.

1994

Com os poemas visuais interativos **“NADA HAVER”** e **“EU NÃO DISSE NADA”**, participa, ao lado de outros artistas, do pioneiro CD-ROM *Arte Cidade – A cidade e seus fluxos*.

1993/1995

Colaboradora do *Jornal da Tarde*, onde assinava a coluna **“...UMAS”**, um espaço dedicado a experiências poéticas, gráficas e fotoperformáticas.

1991

Curadora da mostra **POESIA CONCRETA IN BRASILE**, Archivio Della Grazia Di Nuova Scrittura, Milão, Itália.

1983

Publica seu primeiro livro de poemas visuais, **ONDE SE VÊ**, pela Editora Klaxon.

1975

Publica seus primeiros poemas visuais na revista *Poesia em Greve*, da qual participa também como editora, ao lado dos poetas Augusto de Campos, Régis Bonvicino, Pedro T. de Lima e do artista gráfico Julio Plaza.

Durante as décadas de 1970 e 1980, participa de várias publicações brasileiras e estrangeiras, tais como *Qorpo Estranho* (1976), *Código* (1978-1983), *Zero à Esquerda* (1981), no Brasil, e *FLUE* (publicada pelo Franklin Furnace Archive de Nova Iorque, 1983) e *20 Contemporary Brazilian Poets*, antologia editada por Michael Palmer, Régis Bonvicino e Nelson Ascher (Sun & Moon Classics, 1999).

LEGENDAS | SUBTITLES RELIVRO

P 2-3

FOGO NO OLHO | FIRE IN THE EYES, 1994
Registro fotográfico | Photography Silvio Ricardo Ribeiro
Coluna "...umas", *Jornal da Tarde*, São Paulo – SP, 1994

P 4-5

GAROTAS POP | POP GIRLS, 1993
Coluna semanal "...umas", *Jornal da Tarde*, São Paulo – SP, 1993

P 7

Maquete digital da programação visual da exposição *Revídeo*, concebida pelo designer gráfico João Doria |
Digital model of the visual programming from the exhibition *Revídeo*, designed by graphic designer João Doria
Revídeo, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 8-9-10-11

HOMENAGEM A GEORGE SEGAL | HOMAGE TO GEORGE SEGAL, 1984
Videoperformance, 1'04
Direção | Direction Walter Silveira s
Som | Sound Cid Campos
Revídeo, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 13

HOMENAGEM A GEORGE SEGAL | HOMAGE TO GEORGE SEGAL, 1984
Primeira versão da fotoperformance, 1975 e publicada em 1976 na revista *Poesia em greve* | First version of the
photo-performance, 1975 and published in 1976 at *Poesia em Greve* magazine.
Registro Fotográfico | Photography Fábio M. Sampaio

P 14-15

Contatos da primeira versão de HOMENAGEM A GEORGE SEGAL | Contacts sheet of the first version
of HOMAGE TO GEORGE SEGAL, 1975
Registro Fotográfico | Photography Fábio M. Sampaio

P 16-17

HOMENAGEM A GEORGE SEGAL | HOMAGE TO GEORGE SEGAL, versão de 1990
Dimensões variáveis | Various size
Registro fotográfico | Photography Ruy Teixeira

P 18-19

NÃO QUERO NEM VER | I DON'T WANT TO SEE NOTHING, 2005
Videoperformance
Texto e videoperformance | Text and videoperformance Lenora de Barros
Edição | Edition Lenora de Barros, Luciano Mariussi e/and Marcos Ribeiro
Fotografia e câmera | Photography and camera Luciano Mariussi
Edição de som | Audio edition Lenora de Barros e/and Hilton Raw
Tradução para o inglês | Translation Noemi Jaffe
Revídeo, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 20-21-22-23

TATO DO OLHO | EYE'S TOUCH, 1'00

P 24-25-26-27-28-29

JÁ VI TUDO | I'VE SEEN IT ALL, 9'50"

P 30-31

ELA NÃO QUER VER | SHE DOESN'T WANT TO SEE, 4'04"

P 32-33-34-35

HÁ MULHERES | THERE ARE WOMEN, 59"

P 36-37

NÃO QUERO NEM VER | I DON'T WANT TO SEE NOTHING, 2005
33 x 50 cm
C Print
Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo – SP, 2005

P 38-39

NÃO ME MOSTRE | DON'T SHOW ME, 2005
33 x 242 cm
C Print
Registro fotográfico | Photography Marcos Ribeiro

P 40-41

NEM ME MOSTRE | DON'T EVEN SHOW ME, 2005
50 x 67 cm
C Print
Registro fotográfico | Photography Marcos Ribeiro

P42-43-44-45

Estudos para a série **NÃO QUERO NEM VER** | I DON'T WANT TO SEE NOTHING, 2005

P 46-47-48-49

HÁ DE HAVER NADA A VER | THERE MUST BE NOTHING TO SEE, 1994
Registro fotográfico | Photography Claudio Freitas
Coluna "...umas", *Jornal da Tarde*, São Paulo – SP, 1994

P 50-51

POEMA | POEM, 1979
Dimensões variáveis | Various size
C Print
Registro fotográfico | Photography © 1976 Fabiana de Barros

P 52-53

NO PAÍS DA LÍNGUA GRANDE, DAI CARNE A QUEM QUER CARNE | IN THE COUNTRY OF
THE BIG TONGUE, GIVE MEAT TO THOSE WHO WANT MEAT, 1998
105 x 83 cm
C Print
Registro fotográfico | Photography Carolina Godefroid

P 54-55

NO PAÍS DA LÍNGUA GRANDE, DAI CARNE A QUEM QUER CARNE | IN THE COUNTRY OF
THE BIG TONGUE, GIVE MEAT TO THOSE WHO WANT MEAT, 2006
Videoperformance, 33"
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Luciano Mariussi
Câmera e fotografia | Camera and photograph Luciano Mariussi e/and Ivana Vollaro
Som | Sound Cid Campos

P 57
NO PAÍS DA LÍNGUA GRANDE, DAI CARNE A QUEM QUER CARNE | IN THE COUNTRY OF THE BIG TONGUE, GIVE MEAT TO THOSE WHO WANT MEAT, 2006
Making Of
Registro fotográfico | Photography Paloma Bosquê

P 58
ISSO É OSSO DISSO | THIS IS BONE OF THIS BONE, 1998
Exposição individual | Solo show
Foto | Photo Ana Colla
Oi Futuro Ipanema, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 60-61
LÍNGUA VERTEBRAL | VERTEBRAL TONGUE, 1998
C Print
Registro fotográfico e tratamento gráfico | Photography and imaging Marcos Ribeiro

P 62-63
SILÊNCIO | SILENCE, 1990
C Print
78 X 800 cm
Registro fotográfico | Photography Ruy Teixeira

P 65
CALABOCA | SHUTUP, 2006
Making of
Registro fotográfico | Photography Paloma Bosquê

P 66-67
CALABOCA E SILÊNCIO | SHUTUP AND SILENCE, 2006
Vídeo 52" e Fotoperformance | Video 52" and Photoperformance
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Luciano Mariussi
Câmera e fotografia | Camera and photography Luciano Mariussi
Som | Sound Cid Campos
Revídeo, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 68-69-70-71
SÓ POR ES-TAR | JUST FOR BE-ING, 2009
Videoperformance, 4'51"
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Raimo Benedetti
Câmera e fotografia | Camera and photography Albert Vinicius

P 72-73
ES-TAR EM SI SÓ POR ES-TAR SAL-TI-TAN-DO SO-BRE AS SÍ-LA-BAS DO SI-LÊN-CIO
TO-BE-IN-ONESELF JUST FOR BE-ING HOP-PING ON THE SYL-LA-BLES OF SI-LEN-CE, 2009
C Print

P 74-75
HÍFEN, 2009
C Print
Registro fotográfico | Photography Adriana Ferla

P 76-77
DESTEMPOS | DISTIMES, 2010
Vídeo | Video 4'06" (loop)
Câmera e fotografia | Camera and photography Gabi Bernd
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Felipe Barros

P 78-79
EXTEMPORÂNEOS | EXTEMPORARY, 2010
Vídeo | Video 3'47" (loop)
Câmera e fotografia | Camera and photography Gabi Bernd
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Felipe Barros

P 80-81
EXTEMPORÂNEOS | EXTEMPORARY, 2010
C Print
Registro fotográfico | Photography Gabi Bernd

P 82-83
PARA TODO O SEMPRE | FOR EVER AND EVER, 2010
C Print
Registro fotográfico | Photography Gabi Bernd

P 84-85-86-87-88-89
QUANTO TEMPO O TEMPO TEM | HOW MUCH TIME TIME HAS, 2008
Instalação sonora | Sound Installation
Performance vocal | Vocal performance Lenora de Barros e Electra Delduque de Barros
Tratamento sonoro | Sound treatment Cid Campos
Gravação | Recording MC2 Studio
Duração | Time record 3'
Foto | Photo Ivana Vollaro
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008
Exposição individual | Solo show

P 90-91
ORA ERA
Díptico: silkscreen sobre MDF | diptych: silkscreen on MDF
53 x 75 cm
Foto | Photo Fernando Laszlo
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008

P 92-93
LINGUAGEM | LANGUAGE, 1979, 1990, 1994, 2008
C Print 93 x 226 cm
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008

P 94-95
EM 4 TEMPOS | IN FOUR TIMES, 1920, 1969, 1994, 2008
C Print 133 x 161 cm
Fotomontagem composta de uma fotografia de Man Ray e uma imagem da pegada do homem na lua. |
Photomontage composed from a Man Ray's photograph and a image of the footprint of the man on the moon
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008

P 96-97
DEVOLUÇÃO | DEVOLUTION
Silkscreen sobre MDF | silkscreen on MDF
Foto | Photo Fernando Laszlo
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008

P 98-99
JÁ JÁ | NOW NOW
Silkscreen, 75 x 100 cm
Foto | Photo Fernando Laszlo
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP 2008

P 100-101
PREVISÃO DO TEMPO | TIME REPORT, 2008
Silkscreen, 37,5 x 37,5 cm
Temporália, Galeria Millan, São Paulo – SP, 2008

P 102-103-104-105-106-107
LUGAR DE SEMPRE | EVERPLACE, 2010
Instalação | Installation
Foto | Photo Felipe Barros
Paralela, São Paulo – SP, 2011

P 108-109
TEMPINHOS | TINY TIMES, 2008
Vídeo | Video 10'
Paralela, São Paulo – SP, 2010
Câmera, fotografia e edição | Camera, photography and edition Lenora de Barros e/and Paloma Bosquê
Finalização | Post Production André Arruda

P 110-111-112-113
ESCREVER POR DENTRO – PARA OLHOS FECHADOS | TO WRITE WITHIN –
FOR CLOSED EYES, 2005
Instalação sonora | sound installation
Performance poética | Poetical performance Lenora de Barros
Som | Sound Hilton Raw
O texto da peça sonora *Escrever por dentro* foi concebido a partir de uma seleção de palavras da língua portuguesa em cuja estrutura se embute a palavra “ver” | The text of the sound piece *To write within* was conceived from a selection of words of the portuguese language in which the word “see” (as of “to see”) is embedded.
Foto | Photo Fernando Laszlo
Revídeo, Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro – RJ, 2010

P 114-115
EU NÃO DISSE NADA | I DIDN'T SAY NOTHING, 1990
C Print
Registro fotográfico | Photography Marcos Augusto Gonçalves

P 116-117
SEM COMENTÁRIO | INO COMMENT, 2005
Videoperformance, 1'
Edição | Edition Lenora de Barros e/and Marcos Augusto Gonçalves
Câmera e fotografia | Camera and photography Marcos Augusto Gonçalves

P 118-119
EU NÃO DISSE NADA | I DIDN'T SAY NOTHING, 2005

P 120-121
CONTRA MÃO | ONE WAY
60 x 80 cm
C Print

P 124-125
PROCURO-ME | WANTED BY MYSELF
Making of
Foto | Photo Ivana Vollaro

P 126-127
PROCURO-ME | WANTED BY MYSELF, 2001
Poster Off set sobre papel jornal | offset poster on newspaper
23.5 x 28.5 cm
C Print

P 136-137
POEMIXBR | POEMIXBR, 2001
Performance poética com Cid Campos, João Bandeira, Walter Silveira e participação especial Arnaldo Antunes | Poetry performance with Cid Campos, João Bandeira, Walter Silveira and a special appearance by Arnaldo Antunes
I Congresso Internacional Mídias: Multipilcação e convergências, Faculdade SENAC, São Paulo, SP, 2004.
Foto | Photo Marcia Xavier

P 154
READY-MERMADE PARA ROY | READY-MERMADE TO ROY, 2007
100 x 171 cm
C Print

P 156
MESA DE PING POEM | PING POEM'S TABLE
O que que há de novo, de novo, pussyquete? | What's new a new pussycat?
Galeria Millan, São Paulo, SP.

P 158
OLHOS DE LILA | LILA'S EYES, 2000
Tudo é Brasil, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ.
Cartaz, instalação sonora Ping-Poema para Boris | Poster, sound instalation Ping-Poem to Boris
Foto Reprodução | Photo Reproduction Frederic Jean

P 160
ÁCIDA CIDADE | ACID CITY, 1994
Arte Cidade – A cidade e seus fluxos,
Instalação Sonora | Sound Installation
Edifício Guanabara, Vale do Anhangabaú, São Paulo, SP.

P 162
PARA VER EM VOZ ALTA | TO SEE ALOUD, 2007
Errática: Poema ao Vivo, Centro Cultural Banco do Brasil, RJ.

P 164
ONDE SE VÊ | WHERE YOU ARE SEEN
Editora Klaxon, São Paulo, SP, 1983.

P 173
MIM QUER SAIR DE SI | ME WANT TO GET OUT OF IT, 1993
Dimensões variáveis | Various size
C Print

EXPOSIÇÃO | EXPOSITION

REVÍDEO – Lenora de Barros

Curadoria | Curator
ALBERTO SARAIVA

Produção | Production
AUTOMATICA

Coordenação Geral | General Coordinator
LUIZA MELLO

Produção | Production
MARIANA SCHINCARIOL DE MELLO

Assistentes de Produção | Production Assistants
LUIZA HARDMAN
ESTHER MARTINS

Design Gráfico | Graphic Design Project
JOÃO DORIA

Fotógrafo | Photographer
FERNANDO LASZLO

Revisão e Padronização de Texto | Proofreading
DUDA COSTA

Tradução de Textos | English Translation
RENATO REZENDE

Assessoria de Imprensa | Press Consultants
CWEA

Gestão do Projeto | Project Manager
MARISA S. MELLO

Multimídia | Multimedia
BELIGHT

Cenotécnica | Display Technicians
CAMUFLAGEM

LIVRO | BOOK

Produção | Production
AUTOMATICA

Coordenação Editorial | Editorial Coordinator
LENORA DE BARROS
LUIZA MELLO

Produção | Production
MARIANA SCHINCARIOL DE MELLO

Design Gráfico e Arte | Graphic Design and Art
RENATA ZINCONI

Assistente de Arte | Art Assistant
EVELYN LEINE

Revisão e Padronização de Texto | Proofreading
DUDA COSTA

Versão Português-Inglês | Translation
PAUL WEBB

Tratamento de imagens e finalização | Imaging
RETRATO FALADO

Gestão do Projeto | Project Manager
MARISA S. MELLO

Agradecimentos | Acknowledgments
MARCOS AUGUSTO GONÇALVES, ANDRÉ MILLAN, CID CAMPOS, GABI BERND,
IVANA VOLLARO, JOÃO BANDEIRA, JOÃO DORIA, LAURA LIMA, LAURA MARSIAJ,
LUIZA MELLO, NOEMI JAFFE, PALOMA BOSQUÊ, RENATA ZINCONI E WALTER SILVEIRA

OI FUTURO

Presidência | Chairman
JOSÉ AUGUSTO DA GAMA FIGUEIRA

Vice-presidência | Vice-president
GEORGE MORAES

Direção de Cultura | Director of Culture
MARIA ARLETE GONÇALVES

Direção de Educação | Director of Education
SAMARA WERNER

Direção de Marketing e Conteúdo | Marketing and Content Director
WELLINGTON SILVA

Direção Administrativo-Financeira | Financial-Administrative Director
FLAVIO COPELLO

Direção Institucional | Institutional Director
JOSÉ ZUNGA

Curadoria de Artes Visuais | Visual Arts Curator
ALBERTO SARAIVA

Curadoria de Artes Cênicas | Scenic Arts Curator
ROBERTO GUIMARÃES

Produção de Artes Visuais | Production of Visual Arts
CLAUDIA LEITE

Museologia | Museology
BRUNA QUEIROZ

Desenvolvimento de Comunicação | Development and Communication
SABRINA CANDIDO

Assessoria de Imprensa | Press Liaison
LETÍCIA DUQUE

Equipe | Staff
LUCIA NASCIMENTO, MARIA DE FÁTIMA SANTANA, RACHEL PALHARES,
SÉRGIO PEREIRA, SHIRLEY FIORETTI, VÍCTOR D'ALMEIDA



1993

| |
|--|
| 01 CORPOS VIRTUAIS
Ivana Bentes (org.), 2005 |
| 02 ESTADO DE ATIVIDADE FUNCIONAL: E.A.F. TINA VELHO
Alberto Saraiva (org.), 2005 |
| 03 CICLO PARADIGMA DIGITAL: FOTORIO 2005
Milton Guran (org.), 2005 |
| 04 GERAÇÃO ELETRÔNICA
Tom Leão (org.), 2006 |
| 05 FILE RIO 2006: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2006 |
| 06 PINTURA EM DISTENSÃO
Zalinda Cartaxo, 2006 |
| 07 WILTON MONTENEGRO: NOTAS DO OBSERVATÓRIO, ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
Glória Ferreira (org.), 2006 |
| 08 NAM JUNE PAIK: VÍDEOS 1961–2000
Nelson Hoineff (org.), 2006 |
| 09 VICENTE DE MELLO, ÁSPERA IMAGEM
Alberto Saraiva (org.), 2006
Coedição Aeroplano, 2006 |
| 10 DANÇA EM FOCO: DANÇA E TECNOLOGIA
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.), 2006 |
| 11 CÂMARAS DE LUZ
Ligia Canongia (org.), 2006 |
| 12. MULTIPLICIDADE: IMAGEM_SOM_INUSITADOS
Batman Zavareze (org.), 2006 |
| 13 FILE RIO 2007: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2007 |
| 14 FILMES DE ARTISTA: BRASIL 1965–80
Fernando Cocchiarale (org.), 2007
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 15 DANÇA EM FOCO: VIDEODANÇA
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.), 2007 |

| |
|--|
| 16 ATLAS AMÉRICAS
Paulo Herkenhoff (org.), 2007
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 17 FOTOGRAFIA E NOVAS MÍDIAS: FOTORIO 2007
Antonio Fatorelli (org.), 2007
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 18 BABAQUÊS: ALGUNS CRISTAIS CLIVADOS
Waly Salomão e outros, 2007
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 19 RELÍQUIAS E RUÍNAS
Alfons Hug (org.), 2007
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 20 FILE RIO 2008: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2008 |
| 21 POIESIS
André Vallias, Friedrich W. Bloch, Adolfo Montejo Navas (orgs.), 2008 |
| 22 IVENS MACHADO: ENCONTRO / DESENCONTRO
Alberto Saraiva (org.), 2008
Coedição Contra Capa, 2008 |
| 23 DANÇA EM FOCO: ENTRE IMAGEM E MOVIMENTO
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (orgs.), 2008
Coedição Contra Capa, 2008 |
| 24 HŪZŪN. CARLOS VERGARA
Luiz Camillo Osório, 2008
Coedição Contra Capa, 2008 |
| 25 MARCOS CHAVES
Alberto Saraiva, 2008
Coedição Aeroplano, 2008 |
| 26 PERFORMANCE PRESENTE FUTURO
Daniela Labra (org.), 2008
Coedição Contra Capa, 2008 |
| 27 ARTE DA ANTÁRTIDA
Alfons Hug, 2009
Coedição Aeroplano, 2009 |

| |
|---|
| 28 FILE RIO 2009: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2009 |
| 29 MEIAS VERDADES
Ligia Canongia, 2009 |
| 30 DANÇA EM FOCO: A DANÇA NA TELA
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (org.), 2009
Coedição Contra Capa, 2009 |
| 31 GARY HILL: O LUGAR SEM O TEMPO. TAKING TIME FROM PLACE
Marcello Dantas (org.), 2009
Coedição Contra Capa, 2009 |
| 32 ENTRE TEMPS: UMA DÉCADA DE VIDEOARTE FRANCESA NA COLEÇÃO DO MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS/ARC
Angeline Scherf, Odile Burluraux, Jean-Max Colard, 2009 |
| 33 PERFORMANCE PRESENTE FUTURO. VOL. II
Daniela Labra (org.), 2009
Coedição Aeroplano, 2009 |
| 34 ENTREOUVIDOS: SOBRE RÁDIO E ARTE
Lilian Zaremba (org.), 2009
Coedição SOARMEC Editora, 2009 |
| 35 PIERRE ET GILLES: A APOTEOSE DO SUBLIME
Marcus de Lontra Costa, 2009
Coedição Aeroplano, 2009 |
| 36 FILE GAMES 2009: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2009 |
| 37 FREDERICO DALTON: FOTOMECANISMOS
Coedição Contra Capa, 2007 |
| 38 MULTIPLICIDADE: IMAGEM_SOM_INUSITADOS
Batman Zavareze (org.), 2007 |
| 39 MULTIPLICIDADE 2008
Batman Zavareze (org.), 2009
Coedição Aeroplano, 2009 |
| 40 MULTIPLICIDADE 2009
Batman Zavareze (org.), 2010
Coedição Aeroplano, 2010 |

| |
|---|
| 41 A CARTA DA JAMAICA
Alfons Hug (org.), 2010
Coedição Aeroplano, 2010 |
| 42 SONIA ANDRADE: VÍDEOS
André Lenz (org.) 2010
Coedição Aeroplano, 2010 |
| 43 LIVRO DE SOMBRAS: PINTURA, CINEMA, POESIA DE LUCIANO FIGUEIREDO
Katia Maciel e André Parente (org.), 2010
+2 Produções, 2010 |
| 44 WLADEMIR DIAS-PINO
Wlademir Dias-Pino (org.), 2011
Coedição Aeroplano, 2011 |
| 45 MULTIPLICIDADE 2010
Batman Zavareze (org.), 2011
Coedição Aeroplano, 2011 |
| 46 FAD - FESTIVAL DE ARTE DIGITAL 2010
FAD - Festival de Arte Digital (org.), 2010
Coedição ICC Instituto cidades criativas, 2010 |
| 47 ARTE E NOVAS ESPACIALIDADES: RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS
Eduardo de Jesus (org.), 2011
Coedição Fase 10 Ação Contemporânea, 2011 |
| 48 REVÍDEO: LENORA DE BARROS
Lenora de Barros e Alberto Saraiva (orgs.), 2011
Coedição Automatica Edições, 2011 |
| 49 PERFORMANCE PRESENTE FUTURO VOL. III
Daniela Labra (org.), 2011
Coedição Automatica Edições, 2011 |
| 50 PROJETOR: TONY OURSLER
Paulo Venancio Filho (org.), 2011
Coedição Automatica Edições, 2011 |

R321

RELIVRO Lenora de Barros | [textos Alberto Saraiva, Tadeu Chiarelli, Augusto de Campos]. -
Rio de Janeiro | Automatica | Oi Futuro, 2011.
178p. (Arte e tecnologia ; 48)

Texto bilíngue, português e inglês

ISBN 978-85-99247-19-8
ISBN 978-85-64068-06-3

1. Barros, Lenora de, 1953-. 2. Arte moderna - Brasil. 3. Arte brasileira - Século XXI. 4. Videoarte.
5. Poesia concreta brasileira. I. Instituto Oi Futuro. II. Título. III. Título: Relivro. IV. Série.

11-3267. CDD: 709.81
CDU: 7.036(81)

06.06.11 07.06.11 026936

PATROCÍNIO



SECRETARIA
DE CULTURA

LEI ESTADUAL DE
INCENTIVO
À CULTURA

REALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



