



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 27 - dezembro de 2021**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p5-17>

**Poesia, corpo e rede na obra de Lenora de Barros**

**Poetry, body and network in the work of Lenora de Barros**

*Marcus Bastos\**

*Priscila Arantes\*\**

#### **RESUMO**

O artigo discute a poesia e o corpo como principais materiais na obra de Lenora de Barros, refletindo sobre como a certa altura sua produção se aproxima das práticas de autorrepresentação na cultura em rede. A partir da análise de poemas como *Homenagem a George Segal* e *Poema*, o texto reflete sobre a inserção da obra da artista no contexto da poesia visual. Ao abordar *Língua Vertebral*, *No país da língua grande* e *Procuro-me*, entre outros, explora os diálogos com a arte contemporânea. Dessa forma, propõe o entendimento de como a produção de Lenora de Barros transita entre diferentes circuitos. Esta última obra também serve de ponto de partida para pensar o problema da representação de si, conforme ela transita da arte para as redes sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte contemporânea; Poesia Visual; Autorrepresentação; Corpo; Lenora de Barros

#### **ABSTRACT**

The article discusses poetry and the body as the main materials in Lenora de Barros' work, reflecting on how at a certain point her production approaches the practices of self-representation in the networked culture. Based on the analysis of poems such as *Homenagem a George Segal* and *Poema*, the text reflects on the insertion of the artist's work in the context of visual poetry. By approaching *Língua Vertebral*, *No país da língua grande*, and *Procuro-me*, it explores the dialogues with contemporary art. This way, it proposes an understanding of how the work of Lenora de Barros flows among different circuits. This last work also serves as a starting point for thinking about the problem of representation of the self, as it moves from art to social networks.

**KEYWORDS:** Contemporary Art; Visual Poetry; Self-representation; Body; Lenora de Barros

---

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Departamento de Artes – São Paulo – SP – Brasil – marcusbastos@pucsp.br

\*\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Departamento de Artes – São Paulo – SP – Brasil – paarantes@pucsp.br

Poesia e corpo são os principais materiais na obra de Lenora de Barros. Com um percurso que vai da poesia visual a intervenções com foto, vídeo e performance, a artista tem uma trajetória em que as intersemioses do verbal se transformam em corporeidade mediada. Sua pesquisa sempre habitou o espaço de intersecção entre literatura e artes visuais, campo híbrido em que a poesia visual, de onde ela parte, contribuiu para consolidar. Desse ponto de partida, foi configurando uma produção plástica cada vez mais diversa, em que a pulsão da escrita ainda vibra, mas o escopo de procedimentos se amplia. Nesse trajeto, tocou questões importantes da sociedade de imagens que se instala na contemporaneidade, estabelecendo um diálogo estreito com artistas que, como ela, parecem antecipar aspectos do que se passa num mundo de aplicativos e redes sociais.

As intersemioses do verbal surgem em sua configuração contemporânea com as experiências da poesia concreta. No texto *poesia concreta*, de 1955, Augusto de Campos afirma que em “[...] sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*”. Campos define essa poesia concreta como uma escrita em que “[...] postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras [...] atuam como objetos autônomos”. São palavras que criam uma “entidade todo-dinâmica, *verbivocovisual*.” (CAMPOS, 1975, p. 34).

Os próprios poetas concretos reconhecem antecedentes relevantes em Mallarmé, Pound e Cummings, entre outros. Todavia, a experiência de montagem entre verbal, sonoro e visual vai acontecer com intensidade e síntese sem precedentes na poesia concreta. Um poema como *eis os amantes*, da série *poetamenos* (CAMPOS, 1953), explora esse diálogo como estratégia estruturante. A espacialização das palavras permite uma leitura não linear, matricial, gerando um texto recombinante. Há montagens entre palavras, em que o jogo sonoro ou gráfico produz sentidos complexos, como no caso da palavra “baixela” escrita com “baix” em preto e “ela” em laranja, ou da palavra “irmãum”, com “irm” escrito em preto e “um” escrito em laranja.

Esse impulso de desconstrução do verso e de exploração plástica da página vai servir de inspiração para toda uma geração de poetas que exploram as formas não verbais como materiais de suas obras. Conforme Omar Khouri, essa poesia visual terá como ambiente as inúmeras publicações independentes que vão surgir a partir dos anos 1970. Lenora de Barros faz parte dessa geração que “[...] marca a retomada do espírito

guerreiro e de invenção, comportando até um certo sectarismo, tão característico das vanguardas históricas.” (KHOURI, 2017, p. 42). Ele explica que essa “[...] foi uma geração que bebeu de muitas águas: do Concretismo em Poesia. Arte Pop e Grupo Fluxus, com Marcel Duchamp pairando sobre tudo e todos” (p. 42).

A passagem da poesia concreta à poesia visual implica uma passagem da página como espaço gráfico para a página como ambiente de imagens. Enquanto a poesia concreta usa a geometria e a cor em favor de composições em que o branco organiza ritmos de leitura, a poesia visual radicaliza em direção ao não verbal. Os anos 1970 e 1980 são um momento de intensificação do adensamento da presença de imagens na cultura contemporânea, e isso se reflete em muitas áreas, como a ciência (é a época em que o campo da visualização científica começa a ganhar importância) e a literatura. Em *Linha e Superfície*, Vilém Flusser se refere a esse momento nos seguintes termos:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. (FLUSSER, 2007, p. 102).

A obra de Lenora de Barros surge como uma especulação sobre as possibilidades poéticas das imagens que transitam por essas superfícies. Para usar um sotaque *flusseriano*, a artista busca romper com os programas das imagens da comunicação de massa, que circunscrevem o ambiente visual a experiências banais. Essa é a pulsação da poesia visual, que surge em um ambiente em que a espetacularização e a estetização da vida vai achatando os processos de mediação e devolve relevo às imagens. Essas imagens tornadas material da poesia invertem seu processo de achatamento, na medida em que as transformam num código a ser operado, ao invés de mera face visível de um acontecimento. Como é bem conhecido, os poetas concretos se interessavam pelos processos de montagem com palavra e imagem. É esse tipo de impulso que Serguei Eisenstein acreditou tornar possível um pensamento visual, que está em jogo nessas obras.

O primeiro poema de Lenora de Barros, *Homenagem a George Segal*, de 1975, contém muitos dos elementos que vão marcar sua obra, no trânsito entre as imagens como poesia e o corpo. Omar Khouri identifica nela um diálogo com o cinema que torna

explícito este aspecto *eisensteineano* de parte significativa da produção em poesia visual. Khouri afirma que, em *Homenagem a George Segal*, “[...] os fotogramas [...] são como os do cinema, os que criam o movimento até que, no maior, a obra perfeita se apresenta como o registro de um dos trabalhos do artista George Segal.” (KHOURI, 2017, p. 43)<sup>1</sup>. Seria possível acrescentar que esse diálogo remete aos primórdios do cinema, como nas experiências de Edward Muybridge, em que fotografias sequenciadas de corpos humanos funcionam ao mesmo tempo como estudos de anatomia e ensaios para o surgimento da imagem em movimento.

Esse elo com o corpo é marcante na poética de Lenora de Barros e o tipo de corpo que sua obra coloca em cena é bastante particular. Há um jogo de apresentação e ocultamento de si, num tipo de imagem que desloca o campo da representação de si para uma dimensão mais performática – será esse o diálogo com Cindy Sherman que desenvolveremos mais longamente adiante –, ao mesmo tempo em que começa a inventar dispositivos nos quais o corpo oculto por diferentes tipos de invólucros torna-se uma entidade apenas sugerida. Esse é um dos movimentos que organiza *Homenagem a George Segal*, uma espécie de apagamento dos contornos que associam o corpo à pessoa, transformando-o num volume amorfo, que perde a consistência, torna-se inconsistente.

Há também o deslocamento de um acontecimento cotidiano, o que torna a obra uma espécie de *ready-made* comportamental. O gesto de escovar os dentes, rotineiro e asséptico, transforma-se num episódio improvável. O que parecia familiar surpreende, numa espécie de metamorfose improvável. O corpo se transforma em molde e suporte. Essa é uma operação importante na obra de Lenora de Barros, pois em sua poética o corpo não será uma presença latente, mas um intermediário – do mesmo modo que a palavra é intermediária entre o som e o sentido –, algo que se coloca entre.

É por isso que é possível dizer que, na obra de Lenora de Barros, o corpo é como se fosse uma imagem tornada poesia. A poesia não mais intermediada por palavras escritas, mas por esse outro intermediário, esse corpo entre, que acomoda objetos, substâncias e invólucros. Isso anula o valor de retrato da imagem, algo que também vai se repetir em outras obras da artista, que parece fazer com que sua figura se descole de

---

<sup>1</sup> No mesmo texto, Khouri também relacionada a obra de Lenora de Barros com a obra de Andy Warhol, em exercício que vai ser importante para as análises que faremos no final deste texto, colocando em diálogo a artista com outros nomes da cena contemporânea, como Cindy Sherman, para relevar aspectos de sua produção que antecipam o ambiente de imagens criado pelas redes sociais. “A série de fotogramas lembra um outro pop-artista que se utilizou da repetição de imagens: Andy Warhol, espécie de segundo homenageado”.

sua identidade (como será desenvolvido adiante ao tratar da obra *Procu-ro-me*). Apesar do corpo da artista estar sempre presente, e da representação de si ser um aspecto de sua obra, trata-se de um eu performativo. Não mais retrato da artista, mas matéria de um acontecimento que se congela em fotos e fotogramas ou desloca-se por vídeos e performances.

Outra obra, de título *Poema*, de 1980, apresenta uma imagem contundente desse corpo tornado imagem como poesia. É uma relação íntima entre o corpo da artista e uma máquina de escrever, que se entregam a uma espécie de beijo entre teclas e hastes. Nela, Khouri identifica “[...] uma luta que ganha conotações acentuadamente eróticas [...]”, em um “[...] diálogo algo tenso, entre o animado e o inanimado / do falado e do escrito, das origens do verbal oral à tirania da escritura, ali representada por um seu instrumento mecânico.” (KHOURI, 2017, p. 43-6). Como se deslocasse o par *carne e pedra* que organiza o livro de Richard Sennet, a obra estabelece um elo entre a carne mais esponjosa do corpo humano, a língua, e o mecanismo mais rígido da máquina de escrever, suas hastes.

Em *Poema*, também aparece o recurso à serialidade, que pode ser entendido como uma antecipação das experiências em vídeo que a artista virá a fazer, como se sua obra não coubesse em uma imagem única. Mas, se *Homenagem a George Segal* estabelece uma sequência minuciosa, *Poema* é mais rarefeito. São menos imagens, o sentido é vertical ao invés de horizontal, cada foto apresenta um momento chave do acontecimento e há mudanças de enquadramento, do frontal, para o lateral e depois superior. Nesse sentido, trata-se de um poema de montagem entre imagens, em que o conjunto estabelece conceitos.

Ao invés do rotineiro transformado em inusitado, aqui temos o francamente incomum. O desaparecimento do corpo acontece de forma mais complexa, pois o ponto de partida já é um *close* que oculta a identidade da artista. Ela se torna sua língua, numa imagem que estabelece de forma quase literal a relação entre corpo e poesia. O poema é uma vibração da língua, mas nesse caso a vibração é estancada pelo equipamento que envolve o corpo. A língua desaparece aos poucos, envolvida pela quantidade crescente de hastes, num processo que parece uma espécie de ciborguização *steampunk*. Num momento em que os computadores começavam a ficar disponíveis para o uso doméstico, é como se a obra adivinhasse a forma como a tecnologia vai engolir a linguagem.

A língua como elemento da linguagem aparece em várias obras da artista, estabelecendo um diálogo potente com outros artistas e momentos da arte brasileira. Em *Língua Vertebral*, realizada em 1998 no contexto da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, Lenora de Barros amplia, por meio de recursos gráficos, sua língua, colocando sobre ela uma espinha dorsal em metal, como uma espécie de metáfora visual estruturante. Já no vídeo *No país da língua grande, dai carne a quem quer carne*, a artista mastiga a própria língua. O som do ato de mastigar misturado com a saliva dão ao vídeo um teor desconcertante. O título do trabalho faz referência à frase “no país da cobra grande”, presente no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, expressando a ideia de uma ação antropofágica e deglutidora de sentidos. Podemos dizer que, nesses trabalhos, ambos realizados para a Bienal da Antropofagia, a artista acopla a dimensão do corpóreo à discussão sobre a identidade por meio da boca e do ato canibal, quase sinônimos da antropofagia brasileira.

Nesses trabalhos, linguagem e matéria se misturam na boca; a boca é aquela que fala e que mastiga a carne. Podemos também estabelecer diálogos com obras de outras artistas brasileiras que trabalham com a boca e a língua como um elemento forte de suas poéticas, como é o caso de Anna Maria Maiolino, especialmente em *Por um fio* (1976), em que as bocas das personagens são contadoras de histórias geracionais. Assim como em Lenora de Barros, Anna Maria Maiolino encontra seu *lócus* na boca que fala e na boca que come; a boca é o nexos de relação entre o Eu e o Outro. Já no filme em Super 8 *In Out* (Antropofagia), de 1983, Maiolino faz um plano de duas bocas, cuja expressão linguística é impossibilitada pela entrada e saída de objetos – como fios, fumaça e um ovo.

A língua como símbolo da linguagem aparece no já citado *Poema*, uma de suas primeiras foto performances. Aqui a língua da artista percorre as letras das teclas de uma máquina de escrever nos dando a ver não somente a gênese da prática poética, mas a relação indissociável do corpo da artista com sua própria obra: corpo-obra. É ali, na ação do corpo, de seu corpo que se submete à escrita e ao mundo, que é possível fazer dele emergir o significado poético.

O que se ingere pela boca não é só alimento que nutre, nem só o ato poético, mas também os processos de violência impostos pelo capitalismo neoliberal, como é o caso dos vídeos *Ela não quer ver*, *Já vi tudo*, *Fogo no Olho*, *Calaboca*, *Silêncio*, *Estudo para Facadas...* Em *Silêncio*, a artista martela, letra por letra, em sua língua, a palavra silêncio, fazendo recurso, como em outros trabalhos, da serialidade e do diálogo com as

imagens em movimento. O som estridente da faca que corta a língua no vídeo *Estudo Para Facadas*, anuncia o interdito da linguagem, da fala e do olhar apresentados também em *Ela não quer ver*, *Já vi tudo*, *Fogo no Olho* e *Calaboca*.

No processo de criação de Lenora é possível perceber um elemento comum: suas obras sempre se desdobram gerando ecos em outras obras, como se a ação deglutidora e antropofágica da linguagem se desdobrasse em seu processo criativo. Um texto escrito transforma-se em um vídeo. Uma performance se desdobra em uma videoperformance. Uma mesma imagem, uma boca entreaberta, um olhar assustado, aparecem em diferentes trabalhos que se inter-relacionam.

O texto *Há mulheres*, por exemplo, apresentado pela primeira vez em sua coluna *...umas*, publicada no *Jornal da Tarde*, de 1993 a 1996, transforma-se em uma videoperformance com o mesmo nome, em 2005. Uma mesma palavra, “silêncio”, pode ser vista escrita em sequências fotográficas em uma fotoperformance de 1990, mas também em um videopoema de 2006; ou ainda em uma performance realizada ao vivo, como *Pregação*, em que a artista martela a palavra, letra por letra, na parede do espaço expositivo.

A obra de Lenora de Barros é um eterno procurar-se. Não por acaso um de seus trabalhos mais conhecidos é *Procu-ro-me* (2001-2003), publicado inicialmente no caderno “Mais!” (*Folha de S. Paulo*) logo após a queda das Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001. Em *Procu-ro-me*, espécie de fotopoema, temos a imagem de um rosto atônito de mulher, ou melhor, da própria artista, repetido diversas vezes, à semelhança de cartazes que buscam supostos fugitivos da justiça. *Procu-ro-me*, posteriormente, é apresentado na forma de cartaz, lambe-lambe e vídeo. Quando exposto na fachada do Centro Universitário Maria Antônia, em 2002, quatro cartazes plotados foram pichados e um grupo que se denominava *Art-Attack* assumiu a pichação. Em seguida, Lenora de Barros começa o processo de “recuperação”, ou melhor, de desdobramento dos trabalhos pichados e roubados de *Procu-ro-me*, que resultaram na série e mostra *Retalhação*.

Importante notar que as imagens do rosto da artista que compõem o projeto *Procu-ro-me* foram apresentadas, pela primeira vez, na coluna *...umas*. De 1993 a 1996, Lenora foi convidada a desenvolver uma série de projetos poéticos para uma coluna do *Jornal da Tarde*. Essas colunas, em formato vertical, tinham geralmente um título que fazia referência ao tema da coluna. Mais do que uma página para ser explorada como

espaço gráfico, as colunas eram ambientes de diálogos imagéticos e poéticos com trabalhos de outros artistas.

Esse é o caso, por exemplo, da coluna “Formas Capilares” (1994), em que Lenora coloca em diálogo as imagens de seu rosto, que serviriam posteriormente como base para a obra *Procuro-me* (2001), com imagens de obras de outros artistas que utilizavam a *forma capilar* como tônica de seus trabalhos. Nessa coluna encontramos, por exemplo, o projeto *Xifópagas Capilares entre Nós* (1987), do artista Tunga, a obra *Multidão* (1987), de Leda Catunda, e uma fotografia da cabeça de Duchamp (1921), quando ele desenha um cometa sobre ela. Nessa coluna, as relações com os cabelos, utilizados por diferentes artistas, apontam para uma pluralidade de sentidos: o estranhamento, o processo criativo, a materialidade poética.

Lenora tece aproximações não somente com artistas de diversos nichos da arte moderna e contemporânea (Ligia Clark, Yoko Ono, Cindy Sherman, Duchamp, Magritte, Man Ray, Bruce Nauman, Regina Silveira, Tunga etc.) e com diferentes momentos da história da arte, mas também com personalidades de campos diversos da cultura, tais como a artista pop Madonna, a ativista Cicciolina, o cineasta Glauber Rocha ou com personagens do folclore brasileiro como o Saci. Desenvolve, assim, uma espécie de texto crítico de artista, em que a imagem desenha diálogos potentes com inúmeros artistas dentro de um olhar plural e não historicista.

Na Coluna “Corpo e mente são”, Lenora parte de seu texto *há mulheres* para estabelecer diálogos e aproximações com trabalhos de artistas mulheres que colocam no corpo seu acento principal, como Yoko Ono e Lygia Clark. Em “Favor Tocar”, Lenora se apresenta em uma série de vivências e experiências com os objetos relacionais de Lygia Clark apresentados, na época, na 22ª Bienal de São Paulo (1994). Como se sabe, esses objetos fazem parte da etapa da obra de Lygia que ela nomeia “nostalgia do corpo”, em que a participação do espectador ganha uma nova dimensão: aqui a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a toca; é o que a artista nomeia de “corpo vibrátil”. A obra é o contato com o corpo do outro, humano ou não humano, mobilizando afetos e sensibilidades cambiantes. A constelação de tais afetos forma uma realidade sensível, corpórea que, embora invisível, não é menos real do que a realidade visível e seus mapas. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Entre o eu e o outro, desencadeiam-se devires, num processo sem fim.



Esse processo de reconfiguração sem fim, presente em obras como *Procurom-me*, está presente ainda na coluna “Cindir Sherman”, em que Lenora apresenta uma série de obras da artista, colocando em debate a questão da autorrepresentação, tema fundamental em sua trajetória poética. Em uma imagem da coluna, temos um *still* da série *untitled film still* (1977), em que Cindy Sherman se vê no espelho. Ao lado da imagem podemos ler: “Cindy divide outra imagem sua. Aqui, os seus eus somados são, por si só, três”. Nesse trabalho, Lenora parece antecipar a febre de *selfies* e autorretratos que tem invadido as redes sociais nos tempos atuais.

Dentro do contexto das artes visuais, não podemos deixar de citar Marcel Duchamp, especialmente os trabalhos que ele assina como *rose sélavy*, um de seus pseudônimos. O nome, um trocadilho, soa como a frase francesa ‘Eros, c’est la vie’. *Rose sélavy* surge em 1921 em uma série de fotografias que Man Ray realizou de Duchamp vestido de mulher. Mais tarde, Duchamp assina vários trabalhos com esse pseudônimo, inclusive seu filme *anemic cinema* (1926). A assinatura também está presente no cartaz *Wanted/\$2.000 Reward* (1923). O trabalho que integra *Boite en Valise* pode também ser lido como uma paródia da problemática da identidade. Nesse cartaz, o artista cola duas fotografias de seu rosto, de frente e de perfil. Acima delas, a palavra “Procurado”. Abaixo das fotografias, é possível visualizar o valor do prêmio e a descrição física do procurado. Possivelmente, esse trabalho tenha sido inspiração para o polêmico projeto de Andy Warhol, realizado para a Feira Mundial (1964) no Pavilhão do Estado de Nova York, quando ele coloca sobre sua fachada retratos de criminosos divulgados pelo Departamento da Polícia de Nova Iorque.

De fato, os procedimentos de autorrepresentação foram se tornando cada vez mais comuns na arte contemporânea. Não que o autorretrato seja inexistente na história da arte. Artistas de épocas e estilos os mais variados, como Leonardo da Vinci, Rembrandt, Delacroix, Goya, Degas, Van Gogh e Egon Schiele, fizeram autorretratos. Mas o sentido dos autorretratos muda com o surgimento da fotografia, e especialmente a partir dos anos 1960. A representação de si é algo marcante da cultura em rede, como desenvolvido por Paula Sibilia em *O show do eu – A intimidade como espetáculo*. Mas esse é um processo que antecede a popularização dos computadores, em artistas como Francesca Woodman, Sadie Benning e a já citada Cindy Sherman. O processo não é restrito ao ambiente das artes plásticas, também estando presente em documentários, como *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, e *33* (2002), de Kiko Goifman.

Apesar de dialogar com essa tendência, Lenora de Barros parece propor um tipo particular de autorrepresentação. Como já foi dito, em *Proкуро-me*, a artista obtém um resultado em que sua própria imagem se descola de sua identidade. Isso não acontece apenas porque ela se torna personagem de si própria, constituindo rostos dissociados do corpo, mas porque a multiplicação de eus resulta em um efeito em certa medida genético, da ordem da clonagem. O clone é uma figura importante do contemporâneo e ele representa esse espelho de um organismo, de semelhança radical, mas alteridade ontológica. O clone é um eu que é outro, paradoxo do mesmo transformado em diferente. Noemi Jaffe, em seu texto *Proкуро-me* (2016), circunscreve de forma poética essa questão:

E se a palavra procurar vem do latim, representar, substituir, fazer sacrifício de purificação e de expiação, não será esconder-se a melhor maneira de achar-se? Se tudo pede que nos revele-mos, revelemo-nos ao contrário, não deixemos que nos achem, para que nós nos achemos. Vamos passar a procuração de nós mesmos para nós mesmos. Autorizar, na minha ausência, que eu assine por mim, já que eu não estou. Substituir-me; representar-me. Se eu fingir que eu sou eu, será que vão descobrir quem eu sou? Se ninguém me vê quando eu não finjo que eu sou eu, será que fingindo-me irão me reconhecer? E será que eu mesma me reconheço então? Quando você vir as imagens, mude sua expressão disfarçadamente. O que você vê? Qual dos rostos é o verdadeiro? Há pistas? Não responda que são todas verdadeiras, mesmo se for verdade. Perca-se procurando. Assim talvez você ache. Não se acha um eu assim, quando se determina uma procura. É preciso distrair-se, como fazia o personagem criado por Guimarães Rosa no conto 'O espelho'. Quando ele menos esperava, olhava-se de rompante no espelho, para ver se flagrava algum rosto desconhecido.” (JAFJE, 2016, p. 22).

Esse procedimento do eu que é outro organiza os processos de autorrepresentação na obra de Lenora de Barros em geral, mas de forma mais explícita em *Proкуро-me*. A obra estabelece uma rede de imagens, resultando em algo que não seria impossível de relacionar, de um lado, com as fotos seriadas do pré-cinema e obras de videoarte baseadas em fotos sequenciadas, como *Poses do 19*, de Gavin Adams, e, de outro, com as coleções de foto do *Flickr* ou as galerias de imagem do *Instagram*. Esses elos entre os séculos XIX e XXI por meio do rosto revelam a mudança radical de estatuto por que que passa o retrato, nesse intervalo de quase 150 anos<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Os diálogos entre os séculos 19 e 21 explicam muitos dos fenômenos contemporâneos, pois trata-se dos primórdios e da consolidação da sociedade em rede. Isso foi desenvolvido, de outra forma e em outro contexto, em BASTOS, Marcus. Sobre Transmissões. Pontes entre os séculos 19 e 21. **Revista**

No livro *Face and Mask* (2017), Hans Belting examina de forma minuciosa os sentidos que rosto e máscara assumem ao longo de um intervalo muito maior de séculos, retornando a exemplos de 7.000 a.C. e se aprofundando nas formas que o retrato assume ao longo da história das imagens (o que obviamente inclui o autorretrato). Ele conclui, a partir dessa longa arqueologia, que o retrato como forma de arte perde sua importância no início do século XXI, o que parece contradizer a crescente quantidade de fotos de si próprio que circulam por aplicativos e redes sociais atualmente. Mas não há contradição e, sim, mudança, no sentido que o rosto diante de uma câmera apontada para si assume:

Quando Walter Benjamin celebrou a fotografia moderna por seu realismo e a definiu em oposição ao fascínio da arte, ele nunca poderia considerar esta transformação possível [...]. A revolução digital teve sua própria contribuição para isto. O fenômeno cortou a dependência do rosto como ponto de referência natural da ilustração e inventou rostos que não podem mais existir com corpos. A representação do rosto é liberada quando ela não mais deve – ou não mais precisa – provar nada. As pessoas demandam rostos autênticos ou reais apenas do jornalismo de forma a prestar testemunho dos eventos [...]. Esta crise contemporânea do retrato é dificilmente surpreendente, já que nós vivemos numa chamada sociedade da mídia que não é mais uma sociedade no sentido tradicional da palavra. (BELTING, 2017, p. 104).

As obras de Lenora de Barros com imagens de si mesma não falam da própria artista, mas de personalidades performáticas. Nesse sentido, dialogam com esses rostos sem corpo a que Belting se refere. Esse eu performático é o eu das redes sociais e dos aplicativos contemporâneos, que, todavia, surge com outra espessura nos trabalhos da artista. Trata-se de um procedimento que lembra um dos funcionamentos das máscaras, conforme discutido por Belting no mesmo *Face and Mask*. Ao tratar da obra de Cindy Sherman, ele afirma que “[...] o papel incerto do rosto é surpreendente nisto tudo”. Como em muitas de suas obras Sherman esparsamente “[...] alterou seu próprio rosto para fazê-lo aparecer diferente a cada vez”. Como resultado, “[...] nenhuma destas fotografias podem jamais ter o *status* de um autorretrato.” (BELTING, 2017, p. 101).

Artistas como Francesca Woodman, Sadie Benning, Cindy Sherman e Lenora de Barros atuam no campo da autorrepresentação, não do autorretrato. Isso as liga a um mundo em que as pessoas inventam imagens de si próprias o tempo todo. Esse elo com o contemporâneo é algo que atravessa a obra de Lenora de Barros. Como é possível

inferir das análises e relações propostas, a produção da artista atravessa linguagens em operações de transmutação. Em suas primeiras obras, ela transforma imagens em unidades da poesia, acompanhando a geração que explorou as poéticas pós-verso (para recuperar a expressão de Omar Khouri). Em seguida, ela parte para o vídeo e a performance, sempre tomando a poesia (mas nem sempre a palavra) como material.

Ao fazer essas passagens, a artista procura sempre estar em sintonia com os ambientes em que produz, acompanhando os modos como a cultura contemporânea vai transformando seus modos de ser. Por isso, não é coincidência que um dos aspectos de sua obra antecipe aspectos do que há de mais recente na cultura em rede, mesmo que não aponte diretamente para os procedimentos de suas plataformas e aplicativos. Ao se colocar em embate com o cotidiano, Lenora de Barros parece acertar o passo com os dias, e mesmo ultrapassá-los. Sua obra tem como material o corpo diante de uma câmera apontada para si, tornando evidente um aspecto contundente de um mundo que colocou espelhos diante de si.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, P. (org.). **Issoéossodisso**. São Paulo: Paço das Artes, 2016.

ARANTES, P. Imagem, design e narrativa expográfica: uma leitura crítica da exposição ISSOÉOSSODISSO. **DAT Journal**, n. 4, v. 3, 2019. p. 96-106.

BASTOS, M. Sobre Transmissões. Pontes entre os séculos 19 e 21. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 19, n. 2, jul. dez. 2018.

BELTING, H. **Face and Mask**. Princenton and Oxford: Princenton University Press, 2017.

CAMPOS, A. Poesia concreta. *In*: CAMPOS, A. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

FLUSSER, V. Linha e superfície. *In*: FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

JAFFE, N. Procuo-me. *In*: ARANTES, P. (org.). **Issoéossodisso**. São Paulo: Paço das Artes, 2016.

KHOURI, O. Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo Fronteiras. **Revista Gama**, Estudos Artísticos, Lisboa, jul - dez 2017.

SIBILIA, P. **O show do eu**. A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

*Data de submissão: 21/06/2021*  
*Data de aprovação: 12/08/2021*