

INTERVIEW LENORA DE BARROS

ENTREVISTA

2021 - RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

+

Raul Mourão, Luiza Mello, Camila Bechelany, Fred Coelho, João Bandeira and Ana Pimenta conducted an original interview with Lenora de Barros. The conversation provides an overview of her training and work as a visual artist and poet, important periods in her career and central aspects of her production. Among other subjects, Lenora spoke of her training and time spent on the linguistics course at USP, back in the early 1970s; about her work as an art editor at the *Folha de S.Paulo* newspaper; the period when she lived in Bahia and Milan; as well as her interest in performance, photography, video and the use of the word. Also during the conversation, the artist revealed how Lygia Clark's ideas and reflections significantly influenced her, leading her to pay homage to her through poetic dialogues with her work, in the weekly column "... umas", which Lenora wrote for the *Jornal da Tarde* newspaper, between 1993 and 1996.

+

Raul Mourão, Luiza Mello, Camila Bechelany, Fred Coelho e João Bandeira realizaram entrevista inédita com Lenora de Barros para Volume 3. A conversa traz um panorama sobre a formação e atuação de Lenora como artista visual e poeta, passagens importantes de sua carreira e questões centrais de sua produção. Entre outros assuntos, Lenora falou sobre sua formação e sua passagem no curso de linguística da USP, ainda na primeira metade dos anos 1970; sobre seu trabalho como editora de arte na Folha de S.Paulo; o período em que morou na Bahia e em Milão; além de seu interesse pela performance, a fotografia, o vídeo e o uso da palavra. Ainda durante a conversa, a artista revelou como as ideias e reflexões de Lygia Clark a motivaram de maneira significativa, tendo inclusive feito uma homenagem a ela através de diálogos poéticos com sua obra, na coluna semanal "...umas", que Lenora assinou no Jornal da Tarde, entre 1993 e 1996.



Lenora de Barros
Jogo de Damas (frame) | Checkers game,
2013
direção | directed by David Pacheco
edição | editing: Rodrigo Lima
direção de fotografia | director of
photography: David Pacheco
câmera | camera: Bruno Risas
assistente de câmera | camera assistant:
Alice Drummond

eletricista | electrician: Luiz Paulo Xein
som direto | direct sound: Fernando Russo
edição de som | sound editing:
Rodrigo Marçal
correção de cor | color correction:
Fabrício Batista
produção | production:
NeoNômades Filmes

Raul – I'd like you to talk about your training and your experience on the language course at USP.

Lenora – I studied at a really great school they used to have here in São Paulo, called IADÊ. It was like a high school with the usual subjects - nowadays it would be a high school - but as well as these traditional disciplines, it had free drawing and art history classes. The teachers were Carlos Fajardo, José Resende and Marcelo Nietzsche, who was especially important to me at the time. At the same time, we studied chemistry through photography and the moral and civic education department, which was mandatory at the time. Professor Malu took a few detours and ended up doing sociology, philosophy, and even semiotics and semiology. I was introduced to these subjects at that time.

In the environment I grew up in, with my father, Geraldo de Barros, and my mother, Electra, I lived in a world full of art. From a very early age I remember meetings at home with Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari, people who were formative to my training. I think my passion for words came from this. My mother was the one who really pushed me in the direction of literary things: she gave me books and we would read together. And my father encouraged me on the visual side. I have works that honor both of them and sometimes I think, in some way, I went on to work with words and images almost as a way of reconciling my father and my mother inside me.

Talking of picturesque little stories, for example, at the age of nine, I had a flashlight I kept under my bed. I used to read Monteiro Lobato, passionately, and when my mother turned off the bedroom light and said goodnight, I would close the door, take out the flashlight and the blanket, and keep reading. For example, Emilia's fishing, "it was a sunny day," bam!, I would turn on the yellow light. "Journey to the sky," bam!, on with the blue; "Saci," bam!, time for the red. I grew up with these two stimulating languages.

From the age of fifteen, sixteen years, I began to explore poems, a teenage thing, and it was around that time that I met Régis Bonvicino, the poet, through a high school friend. We became great friends. One day he was at my house, we agreed that he would bring over some work that he had been doing. My works were still just notes, exercises, calligraphic games, although I had a typewriter. Régis came to the house with a folder all organized, all written on a typewriter, collages; we looked at the material, we liked it, we were there two or three hours until he said, "Well, now show me your stuff!" and I said, "Oh, Régis, you know what? It's getting late, I think we'd better put it off for another day." So we rescheduled for a week later and I spent that whole week typing up everything, making changes, working, giving it a "vroom", you know? A clean up. The next week, I arrived with my little folder.

We started to visit Augusto's house. I met Walter Silveira, Antonio Risério, Monica Costa, and Cid Campos himself, who was younger. We organized meetings. Augusto played the piano,

Raul – Gostaria que você falasse sobre sua formação e sobre sua passagem no curso de linguística da USP.

Lenora – Estudei em um colégio muito legal que tinha aqui em São Paulo, chamado Iadê. Era um colegial com matérias comuns, hoje em dia o que seria o ensino médio, mas, além dessas disciplinas tradicionais, tinha desenho de livre expressão, história da arte. Os professores eram Carlos Fajardo, José Resende e Marcelo Nietzsche, que foi especialmente importante para mim naquele momento. Ao mesmo tempo, estudava-se química através de fotografia e, na cadeira de educação moral e cívica, que era obrigatória, na época, a professora Malu dava uns desvios e acabava entrando em sociologia, filosofia, até mesmo semiótica e semiologia. Fui introduzida a essas matérias naquele momento.

No ambiente em que cresci, com o meu pai, Geraldo de Barros, e a minha mãe, Electra, convivia com o universo da arte. Desde pequena me lembro de reuniões em casa com o Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, pessoas que foram fundamentais na minha formação. A minha paixão pela palavra penso que nasce ali. A minha mãe foi quem me estimulou muito para o lado da palavra, me dava livros, líamos juntas. E o meu pai pela vertente visual. Tenho trabalhos em homenagem aos dois e às vezes até penso se, de algum modo, seguí no trabalho com a palavra e a imagem quase como uma tentativa de conciliação do meu pai e da minha mãe dentro de mim.

Por falar em historinhas pitorescas, por exemplo, com uns 9 anos eu tinha uma lanterna que guardava embaixo da cama. Ficava lendo Monteiro Lobato, apaixonada, e, quando a minha mãe apagava a luz do quarto e se despedia, eu fechava a porta, pegava a lanterna e a coberta e continuava lendo. Por exemplo, A pescaria da Emília, "Era um dia ensolarado", pá!, eu mandava amarelo. "Viagem ao céu", pá!, mandava azul; "O saci", pá!, lia em vermelho. Fui crescendo com essas duas linguagens estimulantes.

A partir dos 15, 16 anos, comecei a tatear poemas, coisa de adolescente, e naquele momento conheci, através de uma amiga do colégio, o Régis Bonvicino, poeta. Ficamos muito amigos, um dia ele esteve na minha casa, a gente combinou de ele trazer seus trabalhos, o que vinha fazendo. Os meus trabalhos eram ainda anotações, exercícios, brincadeiras caligráficas, embora eu tivesse uma máquina de escrever. O Régis foi lá em casa com uma pasta toda organizada, tudo batido à máquina, colagens; vimos o material, curtimos, ficamos umas duas, três horas, até que ele falou: "Bom, agora mostra suas coisas!" E eu falei: "Ah, Régis, sabe o que é? É que está ficando tarde, acho melhor a gente marcar outro dia." Combinamos então uma semana depois e eu passei aquela semana inteira datilografando tudo, mudando, fazendo, dei um "vruuum", sabe? Um enxugão. Na semana seguinte, cheguei com a minha pastinha.

Passamos a frequentar a casa do Augusto, conheci Walter Silveira, Antonio Risério, Monica Costa, o próprio Cid Campos, que era

we talked and exchanged ideas. These were wonderful, stimulating, formative times.

At IADÊ, I also studied literature with a wonderful teacher, J. Jota de Moraes, who at the time was writing brilliant texts in the *Jornal da Tarde* newspaper, about music and literature. The first publication I made was in the magazine *Poesia em Greve* (Poetry on Strike). Spending so much time with Jota, I ended up being unable to decide between fine arts and literature. At that time, I was fascinated by structuralism, Roland Barthes, which is one of the passions of my life, and I ended up deciding to study Linguistics. I was in the second class of the course at USP.

Fred – Are you talking about that time in the first half of the 1970s?

Lenora – Exactly. The meetings at Augusto's house and my entering college. When Poetry in Greve came out, Jota wrote a review in the *Jornal da Tarde*. In addition to George Segal, in this first publication (of which I lost the negatives and then redid them) there were some poems of mine in the text, which I admit now, if it were up to me, would not have been published; they are texts that somehow revealed this division and attempt to reconcile the word and image, but still in very embryonic form. And Jota said in the review: "Poems by Lenora with very recent readings of Haroldo de Campos" (laughs).

And, little by little, I began to show my early work in alternative publications. I already intended to produce a book, which only ended up coming out in 1983. I had, even then somehow, a semi-homeopathic approach to the work, something containing a very strong element of self-criticism, you know? Like a block, a requirement, all the more when I was younger. Nowadays I feel freer in this regard.

Fred – In the beginning you said that you were very selective at that time, but also, according to what you said, you began your career as an artist, a poet, in the highest sphere of formalism, in a group with a hugely formal demands. You didn't start in that sort of gypsy-cloud atmosphere of Rio, as an amateur, "print this on the mimeograph, and let's go out into the street." You started right at the top, somehow you needed to have some kind of frame of reference, right?

Camila – And with much older people, right? She was eighteen at the time.

Fred – That's right. Do you think your selective thinking has to do with this?

Lenora – Undoubtedly. In 1979, I got married for the first time. I met Duda Machado, a poet, and we were married for five years. At that time I lived in Bahia and I had this very strong contact with another life, even in terms of the generation. It was really cool, we had magazine publications, and long and lively conversations about poetry and art. In the 1970s, these publications were formative and inspiring, and it was where an entire generation had the opportunity to show their work: including Navilouca, Qorpo Estranho, Muda, Código and Artery.

Raul – Did you live in Salvador?

mais novo. Fazíamos encontros, Augusto tocava piano, a gente conversava e trocava ideias. Foram momentos maravilhosos, estimulantes, decisivos.

No Iadê, também estudei literatura com um professor maravilhoso, J. Jota de Moraes, que na época escrevia textos geniais no Jornal da Tarde sobre música e literatura. A primeira publicação que fiz foi na revista Poesia em Greve. Com a convivência com o Jota, acabei ficando dividida entre optar por Artes Plásticas ou Letras. Eu estava fascinada naquele momento pelo estruturalismo, Roland Barthes, que é uma das paixões da minha vida, e acabei me decidindo por estudar Linguística. Fui da segunda turma do curso na USP.

Fred – Você está falando nesse momento da primeira metade dos anos 1970?

Lenora – Exato. As reuniões na casa do Augusto e a minha entrada na faculdade. Quando saiu a *Poesia em Greve*, o Jota fez uma resenha no *Jornal da Tarde*. Além do George Segal, nessa primeira publicação (cujos negativos perdi e depois refiz) tinha alguns poemas meus em texto, que confesso que hoje em dia, por mim, não teriam sido publicados; são textos que de certa forma revelavam essa divisão e tentativa de conciliação entre palavra e imagem, mas ainda muito embrionários. E o Jota falou na resenha: "Poemas de Lenora com leituras muito recentes de Haroldo de Campos" [risos].

E fui, aos pouquinhos, mostrando a minha produção inicial em publicações alternativas. Eu já tinha a intenção de fazer um livro, que acabou saindo só em 1983. Eu tinha, mesmo agora de algum modo, uma produção meio homeopática, algo de uma autocrítica muito forte, sabe? Num certo sentido, uma travação, uma exigência, ainda mais quando era mais jovem, hoje em dia até me sinto mais livre nesse sentido.

Fred – Você falou que era muito seletiva nessa época, mas também, pelo que contou, começou a sua carreira de artista, poeta, na mais alta esfera do formalismo, uma galera com uma megaexigência formal. Você não começou num clima tipo nuvem cigana do Rio, amador, "imprime aí no mimeógrafo, vamos para a rua". Já começou no topo, de alguma forma teria que ter um lugar de critério, não é?

Camila – E com gente bem mais velha, certo? Ela tinha 18 anos naquele momento.

Fred – É verdade. Você acha que passa por aí seu pensamento seletivo?

Lenora – Sem dúvida. Em 1979, tive meu primeiro casamento. Conheci o Duda Machado, poeta, e fomos casados por cinco anos. Nesse momento, morei na Bahia e foi um contato muito forte com uma outra vida, até mesmo em termos de geração. Foi muito legal, a gente tinha as publicações de revistas e longas e animadas conversas sobre poesia e arte. Nos anos 1970, essas publicações eram fundamentais e estimulantes, e foi onde toda uma geração teve a oportunidade de mostrar seu trabalho: entre elas a Navilouca, Qorpo Estranho, Muda, Código, Artéria.

Raul – Você morou em Salvador?



Lenora – I lived in Salvador for a year. Salvador was the place to be at that time, Boca do Rio, topless, lots of joy and poetry. And at a very fertile moment, when this São Paulo-Bahia connection was consolidated. It was a very important period for me. Imagine how many hours the day lasted in Salvador in 1979 (laughs). Fifty hours, or even more. It was amazing. I could wake up, go to the beach, come back, have lunch, go out, wander about, come back, study. It was a time when I read a lot... Wittgenstein, the *Tractatus Logico-Philosophicus*. I still have the notes, those files, and I think, "Guys, this is all inside me somehow, but how did I manage to do that?"

I was, at that precise moment, starting my Master's degree, so I stayed in Salvador, and from time to time I came to São Paulo. My advisor at the time was João Alexandre Barbosa, who was also a very important person to me. And my plan was to do a dissertation on the relationship between the word and the image based on certain Brazilian authors. I ended up not completing this Master's degree, although I did do all the subjects. I took several courses at ECA - USP, with Walter Zanini, Annateresa Fabris, and other teachers. And among the students, at the time, were

Lenora – Morei em Salvador durante um ano. Salvador era o lugar para se estar nessa época, Boca do Rio, topless, muita alegria e poesia. E num momento muito fértil, em que essa conexão São Paulo-Bahia estava consolidada.

Foi um período bem importante para mim. Imaginem quantas horas tinha o dia em Salvador em 1979 [risos]. Umas cinquenta horas, mais até.

Era impressionante, eu conseguia acordar, ir à praia, voltar, almoçar, sair, dar um rolê, voltar, estudar. Foi um período em que li muito... Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, tenho até hoje as anotações, aquelas fichas, e penso: "Gente, tudo isso está dentro de mim de algum modo, mas como é que eu consegui fazer isso?"

Eu estava, justamente naquele momento, começando o mestrado, então ficava em Salvador, e de vez em quando vinha para São Paulo. Meu orientador na época era o João Alexandre Barbosa, que foi também uma pessoa muito importante para mim. E a minha ideia era fazer uma dissertação sobre a relação entre palavra e imagem a partir de alguns autores da literatura brasileira. Acabei não terminando esse mestrado, embora tenha feito todas as matérias. Fiz vários cursos na ECA-USP, com Walter Zanini, Annateresa Fabris e outros professores. E entre os alunos, na época, estavam Regina Silveira e Tadeu Chiarelli, que se preparavam para o doutorado. Mas tudo isso para dizer que sempre estive com os pés nas duas canoas, verbal e visual, e aos pouquinhos acho que consegui desdobrar minhas questões, para avançar para o espaço, sair da página da revista.

Fred – Você está falando de uma época que eu achava que era o contrário, porque em algum momento no seu trabalho entra o componente performativo, a questão da performance. Justamente na virada dos anos 1970 para os anos 1980 isso está acontecendo em São Paulo, acho que o João pode falar um pouco sobre isso também. Tinha o Arnaldo Antunes, o Colégio Equipe, o Lira Paulistana, uma série de grupos, bandas que se transformavam em outras, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, a formação que viria a ser os Titãs, além de também artistas visuais envolvidos, como o Nuno Ramos, José Roberto Aguilar, a Gô. Nesse momento, parece que você está nessa passagem Bahia-São Paulo. Você não participa dessa cena ou participou de alguma forma?

Lenora – Conforme falei, minha formação não foi só na convivência com a poesia concreta. Tinham as bienais, o pop, o universo Fluxus, a arte conceitual; também a Yoko, que sempre brinco que eu era a única beatlemaníaca do planeta que adorava a Ono, achei que John Lennon fez a escolha certa [risos]. Mas esse período, anos 1980, coincidiu justamente com a minha separação do Duda, para em seguida conhecer o Marcos. Essa convivência, na verdade, foi mais intensa, com o Arnaldo, a Gô, a partir da época do meu segundo casamento. Os Titãs estavam nascendo; acabei ficando muito amiga da Paula Mattoli, que na época era casada com o Branco Mello, a gente trabalhou juntas, foi o meu primeiro emprego, na

Regina Silveira and Tadeu Chiarelli, who were working on their Doctorates. But all this is just to say that I've always had my feet in both camps, the verbal and the visual, and little by little I think I managed to develop my ideas, to move into the space, to get away from the pages of magazines.

Fred – You're talking about a time that I thought was the opposite, because at some point in your work the performative component arises, the issue of performance. Exactly at the turn of the 1970s and 1980s, this is happening in São Paulo. I think João can talk a little about it too. There was Arnaldo Antunes, Colégio Equipe, Lira Paulistana, a series of groups, or bands that turned into others, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, the line-up that would become the Titans, as well as the visual artists such as Nuno Ramos, José Roberto Aguilar and Gô. At this time it seems like you're on this Bahia-São Paulo axis. Were you not involved in this scene in any way?

Lenora – As I said, my training was not just this experience with concrete poetry. There were the Biennales, pop, the Fluxus world, conceptual art; and Yoko too, who I always joked was the only Beatlemaniac on the planet who loved Ono. I thought John Lennon made the right choice (laughs). But this period, the 1980s, coincided exactly with my separation from Duda, and then meeting Marcos. This coexistence, in fact, was more intense, with Arnaldo and Gô, from the time of my second marriage. The Titans were emerging; I ended up becoming great friends with Paula Mattoli, who at the time was married to Branco Mello. We worked together, it was my first job, in the research division of the São Paulo Cultural Center. Décio Pignatari had donated his entire archive of newspapers for microfilming. Paula was involved in the project and I ended up being invited. There was also Francisco Achcar, who was the director, and José Antônio Pasta. It was a research center that had several departments and in the literature department we organized Decio's archive. That's when I met almost everyone through Paula. At that time the Titans were just starting out. We would talk and they would play guitar, in the kitchen of our house, making sound all night. The best memories are of those moments. So that's when I started hanging out with this crowd, all throughout the 1980s. And also with the people from the Folha de São Paulo newspaper, also through Marcos.

Fred – At some point, through contact with these guys, did you start thinking about the stage? About performing, in the street, or was this in parallel, a path of your own outside of these relationships that you were forming?

Lenora – There was some kind of hiatus. As I said, I had this more homeopathic work. Then in 1986, I was invited to work at the Folha de S. Paulo newspaper. From 1986 to 1990, I became an art editor. I did the graphic design with the art team; at the time the editor-in-chief of the newspaper was Otavio Frias Filho. He and Matinas Suzuki called me, and it was a completely novel

divisão de pesquisas do Centro Cultural São Paulo. O Décio Pignatari tinha doado todo o arquivo dele de jornais para microfilmagem. A Paula estava no projeto e acabei sendo chamada, também tinha o Francisco Achcar, que era o diretor, e o José Antônio Pasta. Era um núcleo de pesquisa que tinha várias áreas e, na literatura, teve essa que fizemos de organização do arquivo do Décio. Foi quando conheci quase todo mundo através da Paula. Os Titãs naquela época estavam começando, a gente ficava conversando e eles tocavam violão, na cozinha de nossa casa, a noite inteira fazendo som. As melhores lembranças desses momentos. Foi quando comecei a conviver com toda essa galera, todo esse arco dos anos 1980. E também com o pessoal da Folha de S.Paulo, também pelo contato com o Marcos.

Fred – Em algum momento, pelo contato com essa galera, você começou a pensar em palco? Em fazer performance, na rua, ou isso foi em paralelo, um caminho seu fora dessas relações que estava fazendo?

Lenora – Aconteceu uma espécie de hiato. Como falei, tinha essa produção mais homeopática. Daí, em 1986, fui convidada para trabalhar na Folha de S.Paulo. De 1986 até 1990, fiquei como editora de arte. Fiz o projeto gráfico junto da equipe de arte; na época, o diretor de redação do jornal era o Otavio Frias Filho. Ele e Matinas Suzuki me chamaram, e foi um convite completamente inusitado, porque eu frequentava encontros, festinhas do pessoal da Folha, junto com o Marcos, e vivia dando palpite na apresentação do jornal: “Por que vocês não mudam isso? Por que vocês não fazem aquilo?” [risos]. Então, um belo dia, a Márion Strecker falou para mim em um jantar: “Lenora, vamos trabalhar comigo na Folha?” Na época, ela me chamou para ser editora assistente dela, ela estava no grupo dos suplementos, que incluía também o Folhetim. Então, na segunda-feira, entro no prédio da Folha para trabalhar e a Márion só tinha avisado o Otavio e o Matinas, ninguém sabia. De repente chego e me sento, às dez da manhã, na reunião da Folha [risos]. Então teve esse período no jornal, entrei de cabeça, foi uma experiência incrível, fizemos mudanças, projetos, cadernos especiais... E a partir disso comecei a dar tanto palpite no visual, que resolveram me levar para a editoria de Arte. Naquela época, a Folha estava começando o processo de cadernização do jornal, modulação e adaptação aos novos meios digitais de operação, e participei desse processo de mudanças gráficas e editoriais. São muitas histórias paralelas que vivi também na Folha, e aprendi muito. Fiquei na redação até 1990, quando o Marcos foi convidado para ser correspondente em Milão e o Otavio me ofereceu fazer uns cursos lá, na Domus Academy, para aproveitar a oportunidade de estar indo para um centro importante de artes gráficas. E eu falei que não, agradei o convite, mas justamente estava no limite, querendo voltar para o meu trabalho mais intensamente, porque nesse período fiquei enfiada, morando na Folha, apaixonada por tudo, mas ao mesmo tempo a minha produção pessoal foi, de certa forma, prejudicada.

invitation, because I attended meetings, parties of the staff of the Folha, along with Marcos, and I would make suggestions about the presentation of the newspaper, "Why don't you change this? Why don't you do that?" (laughs). Then one fine day, Márion Strecker said to me at a dinner party: "Lenora, do you want to work with me at Folha?". At that time she asked me to be her assistant editor, she was in the supplements department, which also included the Folhetim supplement. Well, so on Monday I walk into the Folha building to work and Marion had only warned Otavio and Matinas, no one knew. Suddenly I arrive and sit down, at ten in the morning, at the Folha meeting (laughs). So there was this period at the newspaper. I went into it headfirst; it was an incredible experience, we made changes, designs, special sections... And from there I started to make suggestions about the look, so they decided to take me to the art department. At that time, the Folha was beginning the process of being transformed into tabloid form, with its modulation and adaptation to the new digital means of production, and I participated in this process of graphic and editorial changes. There are many parallel stories that I also lived through at the Folha, and I learned a lot. I stayed in the newsroom until 1990, when Marcos was invited to be a correspondent in Milan and Otavio invited me to take some courses there, at the Domus Academy, to take advantage of the opportunity to go to a major center of graphic art. And I said no. I thanked him for the invitation, but I was at my limit, wanting to go back to my work more intensely, because at that time I was shut off, living at Folha, loving everything, but at the same time my personal work was, somehow, suffering.

Raul – It was silenced, right? Drowned out by this job, you were employed by a company going through lots of changes.

Lenora – Yes. And of course, there was also the question of survival. I needed to work.

Raul – But then when you go to Milan with MAG, you're determined to return to work. How long were you there?

Lenora – We stayed a year and a half or so, the plan was to stay even longer, but Collor put paid to that (laughs).

Raul – And did you meet Antonio Dias on your arrival?

Lenora – No, I actually met Antonio in São Paulo, at a Biennale. But arriving in Milan, we became closer with Antonio. That time was very important to me. Fifteen days after our arrival, I read in the newspaper the news of an exhibition of " Poesia Visiva", and I imagined that it was probably my group. It was Ian Hamilton Finlay and other poets and artists, who I didn't know, so I went to see the exhibition. It was in a space called the Mercato del Sale, a gallery run by the artist Ugo Carrega, who was a very important person to me as well. The gallery was in a super cool place, a basement, and next door there was another huge space that was an archive, the Archivio di Nuova Scrittura, managed by Paolo Della Grazia, where I later ended up curating an exhibition on concrete poetry,

Raul – Foi silenciada, né? Abafada por esse trabalho, você era empregada de uma empresa passando por várias mudanças.

Lenora – Sim. E, claro, tinha também a questão da sobrevivência. Eu precisava trabalhar.

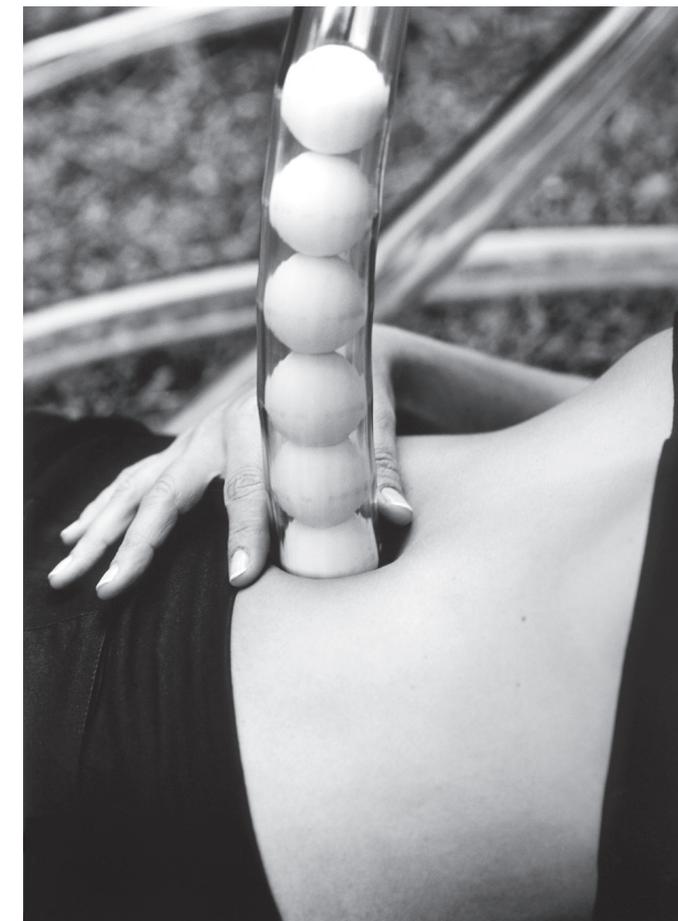
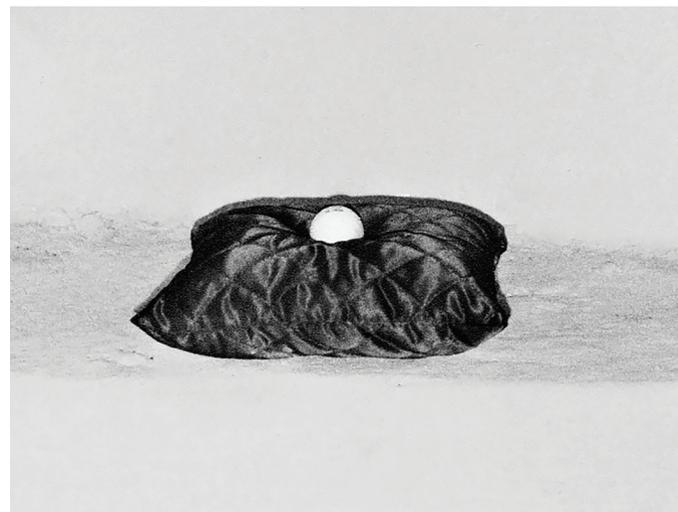
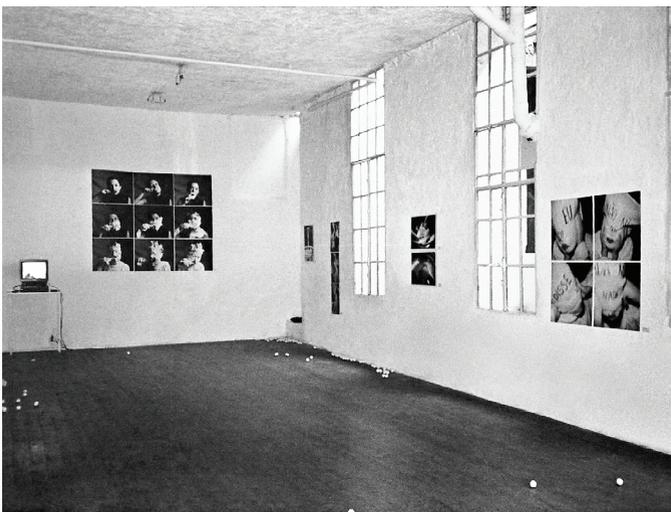
Raul – Mas aí quando você vai para Milão com o MAG [Marcos Augusto Gonçalves], vai decidida a retornar ao trabalho. Quanto tempo ficou lá?

Lenora – A gente ficou um ano e meio, mais ou menos, era até para ter ficado mais, mas o Collor atrapalhou [risos].

Raul – E vocês conheceram o Antonio Dias logo na chegada?

Lenora – Não, na verdade eu tinha conhecido o Antonio em São Paulo, em uma Bienal. Mas, chegando em Milão, estabelecemos contato mais estreito com o Antonio. Esse momento foi muito importante para mim. Quinze dias após nossa chegada, li no jornal a notícia de uma exposição de “Poesia Visiva” e pensei que seria, provavelmente, a minha turma. Era o Ian Hamilton Finlay e outros nomes de poetas, artistas, que eu não conhecia, então fui ver a exposição. Era em um espaço que chamava Mercato del Sale, uma galeria gerida pelo artista Ugo Carrega, que foi uma pessoa importantíssima pra mim também. A galeria ficava em um lugar superlegal, um subsolo, e na porta ao lado tinha um outro espaço enorme que era um arquivo, Archivio di Nuova Scrittura, gerido pelo Paolo Della Grazia, onde depois acabei curando, com a Paula Mattoli, que também estava morando em Milão, uma exposição sobre a poesia concreta. Trouxemos Augusto, Haroldo, Décio, que estava morando na Itália, então teve também essa confluência. Mas, nesse primeiro dia, a gente estava ali vendo a exposição, e tinha uma janelinha que dava para o andar de cima onde era o estúdio do Ugo; de repente ele apareceu e falou “Brasiliãni?!", e nos convidou para subir com um espumante já aberto. Em quinze minutos, começamos a ver todas as conexões que tínhamos. Ele era mais velho, na época devia ter uns 60 e pouco, acho que 65. Foi muito incrível, porque tive, na convivência com ele, uma percepção que contribuiu definitivamente para o meu trabalho. Era um grupo superligado ao Fluxus, ao Dick Higgins, depois conheci outros poetas visuais, artistas. Comecei a ver trabalhos do Ugo e dos outros que eram pinturas, por exemplo, eram poemas pintados, palavras e imagens, poemas objetos. Conheci o trabalho da Mirella Bentivoglio nessa época. Começou, então, a cair um monte de ficha e comecei a juntá-las... Até que o Ugo me convidou para fazer uma exposição na galeria. Essa retomada foi difícil, por ter estado um pouco distante de mim mesma, e de minha produção durante o período no jornal. Mas foi também um turning point, que me deu a certeza e a confiança de seguir em frente com meus trabalhos.

Camila – Essa é uma exposição importante, por que foi a sua primeira mostra individual, não foi? Você produziu trabalhos novos para a exposição? Imagino que foi quando você criou os ping-poemas, certo? Poderia falar um pouco sobre esses novos trabalhos?



with Paula Mattoli, who was also living in Milan. We brought over Augustus, Harald and Decius who was living in Italy, so it also had this meeting of things. But on that first day, we were there watching the exhibition, and there was a little window that looked out onto the upper floor where Ugo's studio was; suddenly he appeared and said "Brasileiro!?", and invited us to come up with some sparkling wine already open. Within 15 minutes we started seeing all the connections we had. He was older, at the time he must have been in his 60s, I think 65. It was very incredible, because it was with him that I had an insight that definitely contributed to my work. It was a group closely linked to Fluxus, to Dick Higgins. Then I met other visual poets and artists. I began to see works by Ugo and others that were paintings, for example, painted poems, words and images, poem-objects. I got to know Mirella Bentivoglio's work at this time. Then, a lot of pennies started dropping and I start putting it all together... Until Ugo invited me to do an exhibition at the gallery. This resumption was difficult, because I had been a little disconnected from myself and my work during the period at the newspaper. But it was also a turning point that gave me the certainty and confidence to move forward with my work.

Camila – This is an important exhibition, because it was your first solo show, wasn't it? Did you produce any new works for the exhibition? I imagine that's when you created the Ping-poems, right? Could you tell me a little bit about these new jobs?

Lenora – Yes, the first solo exhibition. Exactly, that's when the Ping-poems emerged. I started with a reflection on silence, on nothing, and the first work that emerged, in fact, is a sequence of polaroids, photographed by Marcos, a narrative: "I didn't say anything", where I wore a plastic bag on my head on which I wrote this phrase. This bag caught my eye when I took an outfit to the dry cleaner's and it came back wrapped in this package, which I had never seen, a plastic with a milky, super tactile texture. There is also the idea

Lenora – Sim, a primeira individual. Exatamente, é quando nascem os ping-poemas. Comecei com uma reflexão sobre o silêncio, o nada, e o primeiro trabalho que nasce, na verdade, é uma sequência de polaroids, o Marcos que fotografou, uma narrativa: "Eu não disse nada", na qual eu usava um saco plástico na cabeça onde escrevi essa frase. Esse saco me chamou a atenção quando levei uma roupa para o tintureiro e ela voltou embalada nessa embalagem, que eu nunca tinha visto, um plástico de toque leitoso, super tátil. Surge também a ideia do silêncio no avesso, no negativo-positivo, estava tendo contato com o fotógrafo Ruy Teixeira, um olhar-parceiro, como chamo, já trabalhei com ele várias vezes em registros de fotoperformance, e na época ele também morava em Milão. Aí nascem os trabalhos com bolas de pingue-pongue, a ideia de um objeto levinho, que quica, emite som, e ao mesmo tempo, num certo sentido, tão insignificante, pois na verdade é para ser jogada, faz parte de um jogo, um sistema de jogo. Comecei a trabalhar a ideia de textos impressos nas bolinhas e nasceu o trabalho, que foi uma espécie de carro-chefe da mostra, o título da exposição, Poesia É Coisa de Nada. A peça era uma almofada com essa bolinha afundada, uma espécie de trompe-l'oeil cuja intenção era provocar no espectador, mentalmente, a sensação "paradoxal" de peso e leveza simultaneamente, tal qual a poesia. Era uma tentativa de trabalhar com esse paradoxo. A partir disso, a bolinha se tornou, pra mim, um suporte poético e elemento para desenvolver ações com meu corpo. Bettina Musatti, que também morava em Milão e acabou se tornando uma amiga, registrou imagens das fotoperformances Coisa em si e Coisa de nada.

Tem também algumas imagens, registradas por Bettina, em que trabalho com luva cirúrgica, acho que ali entro no universo de Lygia Clark, também uma artista fundamental na minha formação. A descoberta de fato, da Lygia, foi por volta de 1973, em uma vez que viajei com os meus pais para Paris e jantamos na casa do

of the opposite of silence, the negative-positive. I was in contact with the photographer Rui Teixeira, a partner-in-looking as I call him. I have worked with him several times on photo-performance recordings, and at that time he also lived in Milan. It was there that the works with the ping-pong balls emerged, the idea of a light object, which bounces, emits a sound, and at the same time, somehow, is so insignificant, because it is actually meant to be played with. It is part of a game, a game-system. I started working on the idea of texts printed on the balls and the work emerged, which was a kind of flagship of the show, the title of the exhibition, Poetry is nothing. The piece was a cushion with this sunken ball, a kind of trompe-l'oeil whose intention was to provoke in the spectator, mentally, the "paradoxical" feeling of weight and lightness, simultaneously, just like poetry. It was an attempt to work with this paradox. Out of this, the ball became a poetic medium for me and an element for developing actions with my body. Bettina Musatti, who also lived in Milan and eventually became a friend, recorded images of the photo-performances "Thing itself, No-thing".

There are also some images recorded by Bettina, where I work with surgical gloves. I think there I enter into the universe of Lygia Clark, also a formative artist in my training. I discovered Lygia around 1973 when I traveled with my parents to Paris, and we had dinner at Mario Pedrosa's house. We went to see the documentary that was to be broadcast on television about her. It was the first time I had seen A Baba Antropofágica (The Anthropophagic Drool) and encountering her work made a strong impression on me. I was resuming my work and Lygia introduced me to the world of experience. At that time, I was having doubts about having a child, and doing treatment; and I ended up diving a little into this situation of gloves and water, the ball, the thing itself ... And Antonio was instrumental. Antonio was at the house, and I

Mário Pedrosa. Fomos para ver o documentário que iria passar na televisão sobre ela. Foi a primeira vez que vi a Baba antropofágica e foi impactante pra mim tomar contato com sua obra. Eu estava retomando meu trabalho e a Lygia me apresentou o universo da experiência. Na época, eu estava em dúvida sobre ter filho, fazia um tratamento; e acabei mergulhando um pouco nessa situação de luvas com água, bolinha, a coisa da coisa em si... E o Antonio [Dias] foi fundamental. Antonio foi lá em casa, e eu já estava fazendo alguns trabalhos. A casa estava virando um ateliêzinho, embora o lugar fosse micro – uma delícia, mas era pequenininho. Mostrei os projetos que estavam nascendo, e foi uma conversa maravilhosa. Foi quando ele me contou que a Lygia tinha alguns trabalhos com bolinhas de pingue-pongue em um saco plástico para tocar e mexer, eu não conhecia esses trabalhos. Na exposição Poesia É Coisa de Nada forrei o chão da galeria com 5 mil bolinhas de pingue-pongue impressas em tampografia, que é a serigrafia para superfícies curvas. Até foi uma situação engraçada, acabei descobrindo, fora de Milão, uma fábrica de bolinhas, e quando cheguei era uma moçada, jogadores da equipe olímpica

Registros fotográficos da exposição Poesia É Coisa de Nada (1990), na Galeria Mercato del Sale, em Milão
Photographs of Poetry is Nothing exhibition (1990), at the Mercato del Sale Gallery, in Milan

Lenora de Barros
Coisa Em Si
Thing in itself
1990
impressão jato de tinta sobre papel de algodão
inkjet print on cotton paper
46 x 62.5 cm

fotografia | photograph: Bettina Musatti
Da exposição Poesia É Coisa de Nada,
Galeria Mercato del Sale, Milão
From the Poetry is Nothing exhibition,
Mercato del Sale Gallery, Milan



was already doing some work; the house was turning into a little studio, though the place was tiny; it was delightful, but it was tiny; I showed the projects that were emerging, and it was a wonderful dialog. That's when he told me that Lygia had done some work with ping-pong balls in a plastic bag, to touch and play with. I didn't know about this work. In the exhibition "Poetry is nothing" I covered the floor of the gallery with five thousand ping-pong balls printed using tampography, which is screen printing for curved surfaces. It was quite a funny situation. I discovered, outside of Milan, a ball factory, and when I arrived there was a bunch of girls, players from the Italian Olympic team (laughs). They had been to Brazil and were delighted by the idea of me using balls in works of art, and got involved in the project. For the exhibition, I revisited the work Homage to George Segal, in a more dramatic version. This photo performance was also recorded by Ruy Teixeira.

Raul – Can you provide a description of what was in the exhibition, please?

Camila – Following up on Raul's request that you describe the works, could you talk about the video that forms part of the exhibition as well? From what we can see in the photos, it was shown on a television monitor, right?

Lenora – Yes, and I showed the video. My first video performance was staged in 1985, under the direction of my great friend and partner Walter Silveira, and was produced for the first VídeoBrasil festival, also inspired by Homage to George Segal, the photo-performance published in Poesia em Greve, ten years before.

Lenora – During the exhibition, as I said, there were 5,000 balls scattered on the gallery floor. It was a really cool experience to see all those balls, "ping-poems", bouncing and emitting sound, charming and surprising the audience during the period of the show. Many of them were taken by visitors, and at the end of the exhibition few remained.

João – I've never seen this work, Lenora. What is it that's dripping?

da Itália [risos], já tinham estado no Brasil, e ficaram encantados com a ideia de eu usar bolinhas em trabalhos de arte, e se envolveram no projeto. Para a exposição, revisei o trabalho Homenagem a George Segal, numa versão mais dramática. Essa fotoperformance foi registrada também pelo Ruy Teixeira.

Raul – Faz uma descrição do que tinha na exposição, por favor?

Camila – Aproveitando o pedido do Raul para você descrever os trabalhos, você poderia falar sobre o vídeo que faz parte da exposição também? Pelo que vemos nas fotos, ele era mostrado em um monitor de televisão, certo?

Lenora – Sim, e mostrei o vídeo. Foi a minha primeira videoperformance, realizada em 1985, sob a direção do meu grande amigo e parceiro Walter Silveira, e foi produzida para o primeiro festival Videobrasil, também inspirado em Homenagem a George Segal, a fotoperformance publicada na Poesia em Greve, dez anos antes.

Lenora – Durante a exposição, como falei, eram 5 mil bolinhas espalhadas pelo chão da galeria. Foi uma experiência muito legal ver todas aquelas bolinhas, "ping-poemas", quicando e emitindo som, encantando e surpreendendo o público durante o período da mostra. Muitas delas foram levadas pelos visitantes, e no final da exposição poucas restaram.

João – Esse trabalho eu nunca vi, Lenora. O que está pingando?

Lenora – Essas são algumas das séries que fiz com a Bettina Musatti. Era uma tigela transparente com água, essa bolinha Coisa de nada era envolvida em gaze cirúrgico, e eu ficava manipulando, buscando formas e sensações. E na foto de Coisa em si, a bolinha com a frase está no meu umbigo dentro de uma meia de nylon. Quando fiz esse trabalho, tinha em mente também uma frase que nunca esqueci, do Décio Pignatari, que dizia que "a mulher tem o relógio da História na barriga".

Fred – Lenora, você está falando uma coisa incrível, porque geralmente se conta uma certa história da arte no Brasil dos anos 1950 para

Lenora – These are some from the series I did with Bettina Musatti. There was a transparent bowl with water, this little ball, Thing of Nothing, was covered in surgical gauze, and I kept manipulating it, looking for shapes and sensations. And in the photo of Thing Itself, the ball containing the phrase is in my navel inside a nylon sock. When I did this work, I also had in mind a phrase I've never forgotten, by Decio Pignatari, who said that "woman has the clock of history in her belly".

Fred – Lenora, you are saying an amazing thing here, because usually a certain history of art in Brazil, from the 1950s to the present, is told in terms of the concrete formalist scene in São Paulo and (I know that this conversation is already old hat) the Rio, neo-concrete part. Your saying that Lygia Clark was at that point in her training is something that few people, at least as far as I've read about her work, note, which is, the relationship created with Lygia's work in the midst of this concrete formation. This interface you are citing is very rich, her presence in your work without its being Rio x São Paulo, Fla x Flu.

Lenora – Do you know that this has got increasingly clearer for me? It's exactly what you said. Lygia's ideas and reflections motivated me in a very significant way. And she was the artist featured more than once by me in my weekly column "... umas", in the Jornal da Tarde, between 1993/96, through poetic dialogues with her work. From time to time I talk to Marcos about this Fla x Flu that contributes nothing. Now, with the passing of time I can see these relationships more clearly, not only in my work but also in that of other artists of my generation. Yes, I owe a lot to concrete poetry, and the achievements of language that the poets brought to our awareness, and which I absorbed enthusiastically into my repertoire. As I always say, my discovery of James Joyce's expression "Verbivocovisual", mentioned by them in the Pilot Plan for a Concrete Poetry of 1958, the idea of using language based on its different aspects, meaning, sound and the visual simultaneously, was essential to my work. I wasn't aware of this at the time and even when I started working beyond the space of the page, that insight continued to mature. Today I think: concrete poet? I was never a concrete poet, and I couldn't have been. If I was working in the 1950s, perhaps, but my historic time no longer allowed me to be; and not even they, the poets from the group, were producing concrete poetry in the mid-70s. This challenge I faced was to follow the route of the linguistic achievements led by them. For example, the sound aspect that I began to develop in my work from the 1990s, and which in turn had been explored since the avant-garde of the early 20th century, and carried forward by the concretists through wonderful vocalizations and recordings, undoubtedly inspired me in the creation of vocal performances and sound installations. My first sound installation is from 1994, in the show Ácida Cidade, for the exhibition Arte Cidade — the city and its flows, where I return to the idea of the ping-poems. There were 10,000 balls printed with the phrase "The city oxidizes" that "dripped" from a "water tank" and a transparent

cá com a cena formalista concreta paulista e (eu sei que esse papo já é batido) a parte carioca, o neoconcreto. Você dizer que a Lygia Clark estava nesse momento da sua formação é algo que poucas pessoas, pelo menos até onde eu li sobre o seu trabalho, sacam, isto é, a relação criada com a obra da Lygia no meio dessa formação concreta. Essa interface que você está trazendo é muito rica, a presença dela no seu trabalho sem ser Rio x São Paulo, Fla x Flu.

Lenora – Você sabe que isso foi ficando cada vez mais nítido para mim? Exatamente isso que você falou. As ideias e reflexões de Lygia me motivaram de maneira bastante significativa. Aliás, ela é a artista mais de uma vez homenageada por mim na minha coluna semanal "...umas", no Jornal da Tarde, entre 1993 e 1996, através de diálogos poéticos com sua obra. Volta e meia converso com o Marcos sobre esse Fla x Flu que em nada contribui. Agora, com a passagem do tempo, vejo de forma mais clara essas relações, não só na minha produção como na de outros/outras artistas da minha geração. Sim, devo muito à poesia concreta, e às conquistas de linguagem que os poetas colocaram no nosso horizonte e que absorvi entusiasmaticamente no meu repertório. Como sempre falo, a minha descoberta da expressão do James Joyce "Verbivocovisual", mencionada por eles no Plano Piloto para uma Poesia Concreta, de 1958, a ideia de trabalhar a linguagem a partir dos seus vários aspectos, o sentido, o sonoro e o visual simultaneamente, foi determinante na minha obra. Eu não tinha consciência disso na época, mas, quando passei a trabalhar para além do espaço da página, essa percepção foi amadurecendo. Hoje penso: poeta concreta? Nunca fui poeta concreta, nem poderia ter sido. Se estivesse atuando nos anos 1950, talvez, mas o meu momento histórico não me permitia mais; nem eles mesmos, os poetas do grupo, estavam produzindo poesia concreta em meados dos anos 1970. Esse desafio que enfrentei foi seguir na rota das conquistas de linguagem promovidas por eles. Por exemplo, o aspecto sonoro que começo a desenvolver no meu trabalho a partir dos anos 1990, e que já vinha sendo explorado



system/circuit of "plumbing", in the environment, every minute, bouncing and spreading throughout the room, throughout the show. At the moment of falling, the spectator/listener heard my voice, hoarse, guttural, "oxidized", emitting the phrase "the city oxidizes", accompanied by the sound of water running down an imaginary plughole. The sound and sound treatment was produced by the musician and composer Cid Campos, my partner to this day in performances and sound installations.

Fred – We had the opportunity to read Lygia Clark recently together and we were diving into this, the water, the wet question, the mucosity. It's cool to hear you say that about your work. Your first installation had the balls, a subject also involving water, so sometimes it's not an influence as you said "ah, I'm doing something like Lygia", but this dialogue was deeper, right? The personal issue, of being a woman, motherhood, is closely related to a very strong aspect of Lygia's work, beyond the form. You took the relationship with her work in another direction.

Lenora – Yes, undoubtedly. As I mentioned earlier, Décio Pignatari's phrase about the woman carrying the "clock of history in her belly" continues to reverberate inside me, and includes Lygia. Hélio Oiticica himself and his work, too, is somehow part of my "paideuma". I only saw him once personally, which was at an exhibition, the happening Mitos vadios (Stray Myths). 1978. It was on Rua Augusta, in a big parking lot, and Julio Plaza also took part, among other artists.

Camila – It was a demonstration against the 1st Latin American Biennale of São Paulo, wasn't it? A kind of satire of the subject of that exhibition which was called "Mitos e Magias" ("Myths and Magic"), and which undertook an interpretation of Latin American art based on the link between contemporary art and anthropology.

Lenora – I think so. I confess that I stayed still, just watching Hélio pass by (laughs).

Fred – In a Rolling Stones shirt and a wig. You had your eye on the Stones' shirt.

Lenora – (Laughs) That's right. And what about those glasses? I loved them.

Camila – And wearing a bathing suit.

João – Diving goggles.

Lenora – Diving goggles and boots that Fred said were famous boots.

Fred – Oh, those boots are a famous part of his life! That performance was called Ambulatory Delirium.

Camila – Amazing! And did that affect you, Lenora?

Lenora – It affected me a lot, his appearance. I have a very clear image of him coming down Rua Augusta.

Fred – You see how the stories get mixed up, because one of the first interviews Hélio gives when he returns to Brazil is to the Folhetim. An interview with Jari Cardoso and with Jards Macalé together, and it comes out in the Folhetim. A long interview.

Lenora – At that time, I think I was in Bahia. I can't remember now if I read it.

desde as vanguardas do início do século XX, e levado adiante pelos concretos através de oralizações e gravações maravilhosas, me inspirou, sem dúvida, na criação de performances vocais e instalações sonoras. A minha primeira instalação sonora é de 1994, na mostra *Ácida Cidade, para a mostra Arte Cidade: A Cidade e seus Fluxos, e onde retomo a ideia dos ping-poemas. Eram 10 mil bolinhas impressas com a frase "A cidade oxida" que "pingavam" de uma "caixa d'água" e um sistema/circuito transparente de "encanamento", no ambiente, a cada minuto, quicando e se espalhando pela sala, ao longo da mostra. No momento da queda, o espectador/ouvinte ouvia a minha voz, rouca, gutural, "oxidada", emitindo a frase "a cidade oxida", acompanhada pelo som de água escorrendo por um imaginário ralo de pia. O som e o tratamento sonoro foi produzido pelo músico e compositor Cid Campos, meu parceiro até hoje em performances e instalações sonoras.*

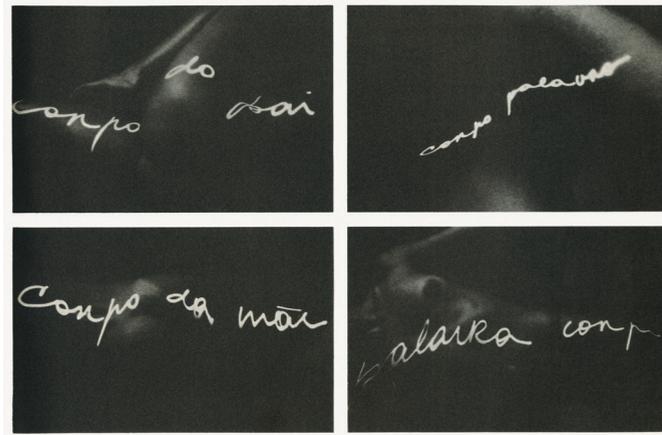
Fred – A gente teve a oportunidade de ler Lygia Clark recentemente juntos e ficamos viajando nisso, na água, na questão úmida, na mucosidade. É legal ouvir você falar isso do seu trabalho. A sua primeira instalação tinha as bolas, uma questão também com água, então às vezes não é uma influência, como falou, "ah, estou fazendo algo como a Lygia", mas esse diálogo aconteceu muito mais fundo, não é? A questão pessoal, do ser mulher, a maternidade, tem tudo a ver com um aspecto muito forte também do trabalho da Lygia para além da forma. Você pegou por um outro caminho a relação com o trabalho dela.

Lenora – Sim, sem dúvida. Conforme mencionei há pouco, a frase do Décio Pignatari sobre a mulher carregar o "relógio da História na barriga" segue reverberando em mim, e inclui a Lygia. O próprio Hélio Oiticica e sua obra, também, de algum modo, fazem parte do meu "paideuma". Eu o vi uma vez só pessoalmente, em uma exposição, o happening *Mitos Vadios*. 1978. Era na Rua Augusta, num grande estacionamento, e o Julio Plaza também participava, entre outros vários artistas.

Camila – Era uma manifestação contra a I Bienal Latino-América de São Paulo, não era? Uma espécie de sátira ao tema daquela exposição,



Registros fotográficos da exposição *Poesia É Coisa de Nada* (1990), na Galeria Mercato del Sale, em Milão
Photographs of Poetry is Nothing exhibition (1990), at the Mercato del Sale Gallery, in Milan



Fred – It was 1978/1979, when he arrived.

Lenora – Yes, I went to Bahia in 1979. But out of Lygia and Hélio, Lygia really made a deep impression. Julio Plaza was also an important person. Some of the twelve poems that are in the book "Onde se vê" ("Where It Is Seen") were initially created for videotext. Julio also went to Augusto's house. He was married to Regina Silveira, and we also went to their house; we did Poetry em Greve together. He also brought the videotext to the world of the arts, which was a system that Telesp was going to implement in São Paulo at that time. It was in fact, a pre-e-mail communication format, pre-fax, that ended up not being implemented, but then Julio discovered this medium and negotiated with Telesp to invite artists and poets to create works using this medium. He generally curated the works, accompanied and guided us throughout the design process. Then we developed them together, seeking formal solutions to the ideas that were emerging. The language resources were many, varied types of letters, colors and the possibility of texts in motion on the screen, which fascinated us. Graphic resources that recalled the phrase "filmeletras" mentioned by Augusto de Campos in the preface to POETAMENOS in 1953, right, João? Augusto says, "but spotlights, or filmeletras, who had them!". And perhaps the videotext was a harbinger of the graphic, digital poetic experiences that developed later. The products of these experiences was exhibited in the show "Arte pelo telefone" ("Art by the phone"), on video monitors, at MIS-SP. Then the exhibition was expanded and shown at the 17th Biennale of SP, curated by Walter Zanini.

João – It was in the biennale building, wasn't it?

Lenora – That's right, at the Biennale we did more work, and Julio invited a few more artists to take part. Julio curated this section. Walter Silveira, in the mid-2000s, did a search for Itaú, and tried to locate this material. There are some things by Julio, which were recorded on video, but there were hardly any other works left in the archives of the biennale. And when I went to do my first book, which came out in 1983, I had to go the other way, go back to the two-dimensional page,

Lenora de Barros
Palavra-Corpo
Body-Word
1980/2019
impressão jato de tinta sobre papel de algodão
inkjet print on cotton paper
registro fotográfico | photograph: Antonio Saggese
20.03 x 29.36 cm

Publicado originalmente no livro *ONDE SE VÊ*, primeiro livro da artista, em 1983.
Originally published in *WHERE IT IS SEEN*, the artist's first book, in 1983.

que se chamava "Mitos e Magias" e fazia uma leitura da arte da América Latina a partir do vínculo da arte contemporânea com a antropologia.

Lenora – Acho que sim. Confesso que fiquei na minha, quietinha, só vendo o Hélio passar [risos].

Fred – Com uma camisa dos Rolling Stones e uma peruca. Você estava de olho na camisa dos Stones [risos].

Lenora – [Risos] Estava. E aqueles óculos? Amo.

Camila – E vestindo sunga.

João – Óculos de mergulho.

Lenora – Óculos de mergulho e uma bota que até Fred comentou que era uma bota famosa.

Fred – Ah, essa bota é famosa na vida dele! Chamava Delírio ambulatório, essa performance.

Camila – Maravilhoso! E isso te marcou, Lenora?

Lenora – Me marcou muito, a figura dele. Tenho muito clara essa imagem dele descendo a Rua Augusta.

Fred – Você vê como as histórias se confundem, porque uma das primeiras entrevistas que o Hélio dá quando volta ao Brasil é para o *Folhetim*. Uma entrevista com Jary Cardoso, com o Jards Macalé junto, e sai no *Folhetim*. Uma longa entrevista.

Lenora – Nessa época, acho que eu estava na Bahia. Não estou me lembrando, agora, de ter lido.

Fred – Era 1978/1979, quando ele chega.

Lenora – É, fui para a Bahia em 1979. Mas, considerando Lygia e Hélio, realmente a Lygia bateu fundo. O Julio Plaza também foi uma pessoa importante. Alguns dos doze poemas que estão no livro *Onde se vê* foram criados inicialmente para videotexto. Julio frequentava também a casa do Augusto, era casado com a Regina Silveira, e a gente frequentava também a casa deles; fizemos a *Poesia em Greve* juntos. Ele trouxe também para o universo das artes o videotexto, que era um sistema que a Telesp ia implantar em São Paulo, na época. Na verdade, um formato de comunicação pré-e-mail, pré-fax, acabou não sendo implantado, mas aí o Julio descobriu esse meio e negociou com a Telesp de chamar artistas e poetas para criar obras através desse meio. Ele fez a curadoria geral dos trabalhos, acompanhou e nos orientou durante todo o processo de concepção. Daí fomos desenvolvendo juntos, buscando soluções formais para as ideias que foram surgindo. Os recursos de linguagem eram muitos, tipos de letras variados, cores e a possibilidade de textos em movimento na tela, o que nos fascinava. Recursos gráficos que remetiam à frase "filmeletras", mencionada por Augusto de Campos no prefácio de *Poetamenos*, em 1953, não é, João? O Augusto fala: "mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!" E talvez o videotexto tenha sido um prenúncio das experiências poéticas gráficas, digitais que se desenvolveram depois. O resultado dessas experiências foram exibidos na mostra *Arte pelo Telefone*, em monitores de vídeo, no MIS SP. Depois a exposição foi ampliada e mostrada na 17ª Bienal de SP, curada por Walter Zanini.

with works initially designed in motion. So I had to create solutions, for example, as in a visual poem like Eclipse, "moon; climax; sun; lapse; eclipse; collapse", which is born in motion, and little by little, through the movements of the letters, simulated the movement of an eclipse. I also revisited this poem in a play I did for MAM, for the Clube de Gravura (Engraving Club). I made two acrylic plates with serigraphic prints of the text to be moved and which somehow recalls the first result. Julio was a sensational guy and very active. He created a school that was very cool, the Aster School, where he had excellent courses, and many interesting people teaching there, including Décio Pignatari himself. At the time, Julio was very involved with semiotics and the ideas of Charles Sanders Peirce, who introduced us and which we discussed in his classes.

Fred – Is this Biennale from the late 1980s?

Lenora – It was 1983.

Fred – So you had just come back from Italy.

Lenora – No, I met MAG in 1984. We went to Italy together in 1990.

Fred – You had already entered a Biennale at that time.

Lenora – Exactly, in this group.

Fred – Your career is that of a generation that saw the market and art institutions in Brazil grow, even with all the political issues of the time. Galleries opening, careers being built; how was this transition for someone who was naturally in a world of creators, teachers, artists, thinkers, suddenly having to deal with a career as an artist. What was that like? Or was it natural, and you had no problems?

Lenora – I have to confess that I became aware of this gallery situation, and the market, really in Milan, when I did this first solo exhibition, because until that moment I had only participated in several group shows here, mostly at public institutions. Somehow, I experienced it a little through my father, who was someone disconnected from the question of the market. He always told us that personally he had chosen not to live from art, which was very difficult. The context was different. He went on to do furniture design, in the Unilabor workers' community, an activity he considered as a development of the principles of concrete art, the idea of expanding and "socializing good form", and its formal concepts into objects of everyday use. Geraldo began working when he was very young in the 1940s, and also retired early, as an employee of Banco do Brasil. He said the bank was great because he'd come in at eight in the morning, leave at one o'clock, turn off the button, go to the studio and bid "good-day". I didn't think about it anymore. I ended up confronting this issue of the market much later on. And it was in the space of alternative and experimental magazines at that time that I wanted to be. The market was in development and, I must confess, I didn't even think about it. I start thinking, for example, about basic issues, such as working with photography and establishing runs, for example, only from the 1990s, but still in a kind of incipient way.



João – Foi no prédio da Bienal, não é?

Lenora – Isso, na Bienal a gente fez mais trabalhos, e Julio chamou mais alguns artistas para participarem. O Julio fez a curadoria desse setor. O Walter Silveira, em meados de 2000, fez uma pesquisa para o Itaú e tentou localizar esse material. Tem algumas coisas do Julio que ficaram registradas em vídeo, mas praticamente não restaram muitos outros trabalhos nos arquivos da Bienal. E quando fui fazer o meu primeiro livro, que saiu em 1983, tive que fazer o caminho inverso, voltar para a página bidimensional, trabalhos concebidos inicialmente em movimento. Então tive que criar soluções, por exemplo, como em um poema visual como "Eclipse", "lua; clima; sol; lapsos; eclipse; colapso", que nasce em movimento, e pouco a pouco, através do movimentos das letras, simulava o movimento de um eclipse. Revisitei, também, esse poema em uma peça que fiz para o MAM, para o Clube de Gravura. Fiz duas placas em acrílico com impressões serigráficas do texto para serem movimentadas e que, de algum modo, remete ao primeiro resultado. O Julio era um cara sensacional e muito ativo. Ele criou uma escola que era muito legal, a Escola Aster, onde tinha excelentes cursos, e muita gente interessante também dando aula lá, entre elas o próprio Décio Pignatari. Julio, na época, estava muito envolvido com a semiótica e com as ideias de Charles Sanders Peirce, que nos apresentava e discutíamos nas suas aulas.

Fred – Essa Bienal é do final dos anos 1980?

Lenora – Foi em 1983.

Fred – Então você tinha acabado de voltar da Itália.

Lenora – Não, conheci o MAG em 1984. Fomos juntos para a Itália em 1990.

Fred – Você já entrou em uma Bienal naquele momento.

Lenora de Barros
Eclipse
1983/2016
impressão jato de tinta sobre papel e
impressão serigráfica sobre placa
de acrílico
inkjet print on paper and screen print on
acrylic plate
29 x 29 cm

Criado originalmente como vídeo-texto
para a 17ª Bienal de São Paulo, e
publicado no livro ONDE SE VÊ, 1983.
Originally produced as a video text for
the 17th São Paulo Biennial and
published in WHERE IT IS SEEN, 1983

Camila – Then the issue of the art market hits you with this first exhibition in Milan. It radically changes the situation for an artist from publishing a text in a magazine and spaces of editorial circulation to producing an object that can be in a gallery, circulate in other media and even be sold. What was that like for you?

Lenora – In Milan, at the Mercato del Sale gallery, it was the first time I had sold any works. Of course, it was very gratifying to begin to realize the possibility of being able to have financial returns from my own creations. But in fact I only entered a more professional situation, say, from the year 2000, when I started working with the Milan Gallery, and I did my first solo show in SP.

The title of the show was "O que que há de novo, de novo pussyquete?" ("What's new, pussycat?"). In this case, "pussycat", in fact, was a word-montage, invented by me from the word "raquete", "q-u-e-t-e". The works, all of them, used as media, elements of the ping-pong game, and reprised the idea of the "ping-poems". I also had an installation consisting of chairs built with rear-view mirrors attached, through which people could watch, "retrospectively", a "music video" of my previous works, with fragmented images, shown at a frantic pace. These chairs also had adapted headphones, through which were heard vocal performances of poetic texts vocalized by me, and which corresponded, each of the sound pieces, to the works shown in the exhibition. The idea was to "translate" poetically and vocally the structure and meaning of each of the pieces. These included, for example, "It's not in view." There were four container boxes, with eight hundred white balls inside each of them, on top of a metal structure, and at the bottom of each box, hidden, there was a ping-pong ball that was not seen (the box was closed with a padlock), with the words "It's", "not", "in", "view" printed on these balls. In this work, the corresponding sound piece said, then, with intervals of silence: "It's. not. in. view"; and then, "iiiiit's nooooot iiiiii veeeeew" seeking, through different ways of enunciating this phrase, to recreate the meaning of the work. Finally, after this exhibition, where I ended up selling several works, I began to feel more secure about the possibility of devoting myself exclusively to my own work.

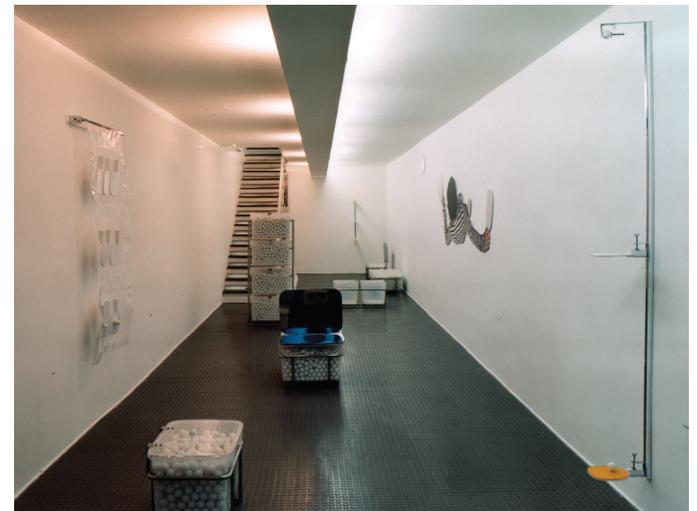
João – Fred asked earlier if you started to develop performances, performance itself, the present artist and such, at the time when a lot was happening at the Lira Paulistana, in São Paulo. And from what you said, I don't think so. In "Poema", with the language on the typewriter or in the "Homage to George Segal", with the toothpaste gradually covering your face, and other works you did at that time which are what is often called photoperformance, a recorded and distributed performance, given to the public, so to speak, in photography. I think you started with stricto sensu performance more or less from the turn of the 1990s to the 2000s, when we also met. Hearing you talk about the works shown at the Milan Gallery, it occurred to me that it's as if first your performances were in photography, then your voice starts to appear, like a piece, the

Lenora – É, exatamente, nesse grupo.

Fred – A sua trajetória é de uma geração que viu o mercado e as instituições de arte no Brasil crescerem, mesmo com todas as questões políticas da época. Galerias abrindo, carreiras sendo montadas. Como foi essa transição, de alguém que estava naturalmente em um universo de criadores, professores, artistas, pensadores, de repente ter que lidar com uma carreira de artista? Como foi isso? Ou foi natural, não teve nenhum problema?

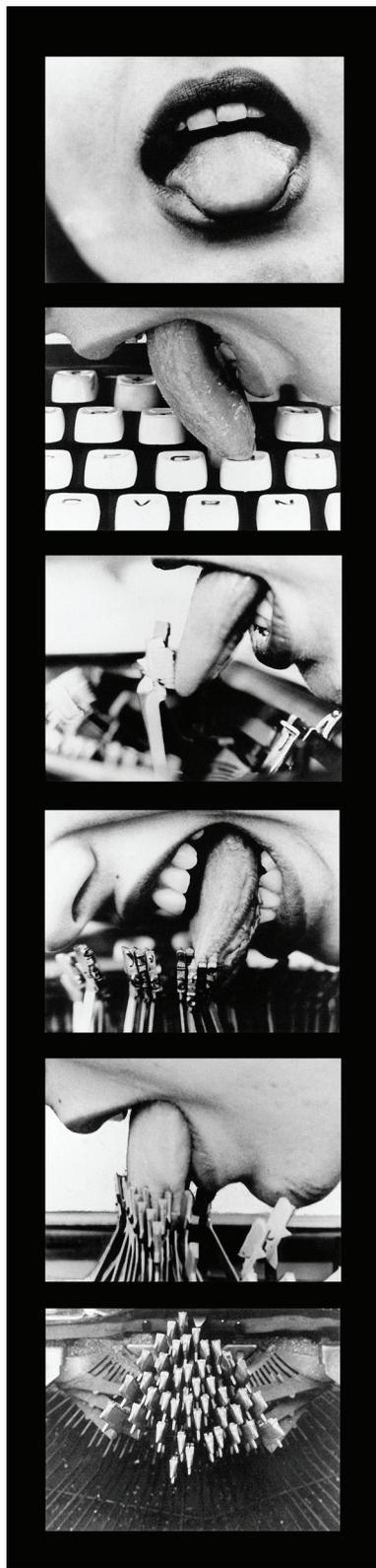
Lenora – Confesso a você que me toquei dessa situação de galeria, mercado, realmente, em Milão, quando fiz essa primeira individual, porque até aquele momento eu somente participava de várias coletivas aqui, a maioria em instituições públicas. De algum modo, vivi um pouco isso através do meu pai, que era uma pessoa desgarrada da questão do mercado. Ele sempre dizia para a gente que, pessoalmente, tinha optado por não viver de arte, o que era muito difícil. O contexto era outro. Ele foi fazer design mobiliário, na comunidade de trabalho Unilabor, uma atividade que considerava um desdobramento dos princípios da arte concreta, a ideia de expandir e "socializar" a "boa forma", seus conceitos formais, para objetos de uso no dia a dia. Geraldo começou a trabalhar muito jovem, nos anos 1940, e se aposentou também cedo, como funcionário do Banco do Brasil. Ele dizia que o banco era ótimo porque ele entrava às oito da manhã, saía à uma hora, desligava o botão, ia para o ateliê e tchau. Não pensava mais no assunto. Eu acabei me defrontando com essa questão de mercado bem mais à frente. E, no espaço das revistas alternativas e experimentais naquele momento, era onde eu queria estar. O mercado estava em formação e, confesso, eu nem pensava nesse tema. Eu passo a pensar, por exemplo, questões básicas, como trabalhar com fotografia, estabelecer tiragens, por exemplo, somente a partir dos anos 1990, embora ainda assim de uma forma meio incipiente.

Camila – Então a questão do mercado da arte vem até você com essa primeira exposição em Milão. Muda bastante a situação para um artista



Exposição O Que Há de Novo, Pussyquetes?, na Galeria Millan em 2001. Fotos de Fernando Laszlo.

What's New, Pussycats? Exhibition at Millan Gallery, in 2001. Photos by Fernando Laszlo.



ao publicar um texto em uma revista e espaços de circulação editorial e produzir um objeto que pode estar em uma galeria, circular em outros meios e até ser vendido. Como ficou isso pra você?

Lenora – Em Milão, na galeria Mercato del Sale, foi a primeira vez que vendi trabalhos. Claro, foi muito gratificante começar a perceber a possibilidade de poder ter retorno financeiro com minhas próprias criações. Mas de fato entro numa situação mais profissional, digamos, a partir de 2000, quando passo a trabalhar com a Galeria Millan e faço a minha primeira individual em SP.

O título da mostra era O Que Que Há de Novo, de Novo Pussyquete? No caso, “pussycat”, na verdade, era uma palavra-montagem, inventada por mim a partir da palavra “raquete”, “q-u-e-t-e”. Os trabalhos, todos, tinham como suporte elementos do jogo de pingue-pongue, e retomavam a ideia dos “ping-poemas”. Tinha ainda uma instalação formada de cadeiras construídas com espelhos retrovisores acoplados, através dos quais as pessoas podiam assistir, “retrospectivamente”, um “videoclipe” com imagens fragmentadas, num ritmo frenético, de meus trabalhos anteriores. Nessas cadeiras, tinham também headphones adaptados, através dos quais se ouviam performances vocais de textos poéticos vocalizadas por mim, e que correspondiam, cada uma das peças sonoras, às obras exibidas na exposição. A ideia era “traduzir” poética e vocalmente a estrutura e sentido de cada uma das peças. Tinha, por exemplo, “Não está à vista”. Eram quatro caixas tipo contêiner, com oitocentas bolinhas brancas dentro de cada uma delas, sobrepostas numa estrutura de metal, e no fundo de cada caixa tinha, escondida, uma bolinha de pingue-pongue que não se via (a caixa era fechada com um cadeado), e com as palavras “não”, “está”, “à”, “vista” impressas nessas bolinhas. Nesse trabalho, a peça sonora correspondente dizia, então, com intervalos de silêncio: “Não. Está. À. Vista”; e a seguir: “Nããã estááá ààà vista”, tentando, através das diferentes entonações ao dizer essa frase, recriar o sentido do trabalho. Enfim, a partir dessa exposição, na qual acabei vendendo várias obras, passo a me sentir mais segura com relação à possibilidade de me dedicar exclusivamente ao meu próprio trabalho.

João – O Fred perguntou antes se você começou a desenvolver performances, performance mesmo, artista presente e tal, na época em que muita coisa aconteceu no Lira Paulistana, em São Paulo. E, pelo que você disse, acho que não. O Poema, com a língua na máquina de escrever, ou o Homenagem a George Segal, com a pasta de dentes cobrindo aos poucos o seu rosto, e outros trabalhos que você fez nessa época são o que se costuma chamar de fotoperformance, uma performance registrada e distribuída, dada a público, digamos assim, em fotografia. Acho que você começa com performance stricto sensu mais ou menos na virada dos anos 1990 para os anos 2000, quando a gente também se conheceu. Ouvindo você falar dos trabalhos mostrados na Galeria Millan, me ocorreu que é como se primeiro as suas performances fossem em foto, depois começa

metonymy of the body, an index, until you arrive fully-formed, Lenora there in front. Until the performance literally becomes embodied.

Lenora – Yes, no doubt. That experience itself that we had together, right, João? From Poemix, it was already announced there.

João – That started in 2002, didn't it?

Lenora – Yes, in 2002. Our first Poemix performance was in Rome, at a festival of poetry and performance.

Lenora – In the Poemix experience that we did we also had the idea for a multimedia show, with projections, poetic performances and a pre-prepared script. We were a group. You, Walter Silveira, Cid Campos and Arnaldo Antunes participated in this first event, in Rome, and in some others whenever possible. During this period we also did many experiences and recordings together, intensely, in Cid's studio, and several live performances. A little later I did my first “solo” performance in 2014 in New York at Pioneer Works.

João – But you didn't do this performance on your own.

Lenora – No, the performance happened with the help of other participants, invited by me. The central idea of this work is to extract, with hammers and nails, hidden sounds from the word SILENCE, and at a later moment, to record, via photography, the image formed, the visual memory of the action. When I refer to Pregação (“Preaching”), I also think of the idea of “performing” live, from within a situation where I don't have, say, total control, and I need to deal more directly, both with the public, and with chance, and the unforeseen. There is no previous rehearsal and each time the element of “surprise” comes into play.

Camila – I am very interested in these performance works. The one you described in New York in 2014, is Preaching, right?

Lenora – Yes, Preaching.

Camila – I also noticed what João said previously: first, the body appears in a fragmented form in the photo-performance works and it is then that the whole Lenora appears.

But changing the focus a little, the verbivocovisual concept of concrete poetry has a central presence in your work that combines, as you said, the image and the word. Often this word is spoken or suggested in performance and other works, as well as Preaching, the Ping-poems and Poetry of nothing, for example. The sound can come through the idea of silence, which appears at various moments, right? How do you deal with this material and simultaneously sonic form of silence?

Lenora – This question of silence, of the 'not-saying saying', the search for its (im)possible senses, comes from my exposure to the ideas of John Cage, whose work I became more intimate with when living with the concrete poets, with Augusto, in particular. The reflection on the word SILENCE and its world of meaning was already present in my exhibition in Milan, for example, in a performance photo where I develop the action of introducing and/or removing each of its letters from my mouth. The images of this action were mounted in sequence, and the photos in negative, recalling the reverse,

a aparecer a sua voz, como um pedaço, a metonímia do corpo, um índice, até você chegar inteira, a Lenora ali na frente. Até que a performance se corporifica literalmente.

Lenora – Sim, sem dúvida. A própria experiência que a gente teve juntos, né, João? Do Poemix, ali já se anunciava.

João – Que começou em 2002, não foi?

Lenora – Sim, em 2002. A nossa primeira apresentação do Poemix foi em Roma, em um festival de poesia e performance.

Lenora – Na experiência do Poemix que a gente fez, também tinha a ideia de um espetáculo multimídia, com projeções, performances poéticas e um roteiro pré-preparado. Éramos um grupo. Você, o Walter Silveira, o Cid Campos e o Arnaldo Antunes participou dessa primeira, em Roma, e em algumas, outras quando possível. Durante esse período, também fizemos, intensamente, muitas experiências e gravações juntos no estúdio do Cid, e várias apresentações ao vivo. Um pouco mais para frente, fiz a minha primeira performance “solo”, em 2014, em Nova York, no Pioneer Works.

João – Mas essa performance você não fazia sozinha.

Lenora – Sim, a performance acontece com a colaboração de outros participantes, convidados por mim. A ideia central desse trabalho é extrair, com martelos e pregos, sons ocultos da palavra “Silêncio”, e, num segundo momento, registrar, via fotografia, a imagem que se forma, a memória visual da ação. Quando me refiro à Pregação, penso também na ideia de “performar” ao vivo, dentro de uma situação em que eu não tenho, digamos, total controle, e preciso lidar mais diretamente, tanto com o público, como com o acaso e com o imprevisto. Não há um ensaio prévio e a cada vez o elemento “surpresa” entra em jogo.

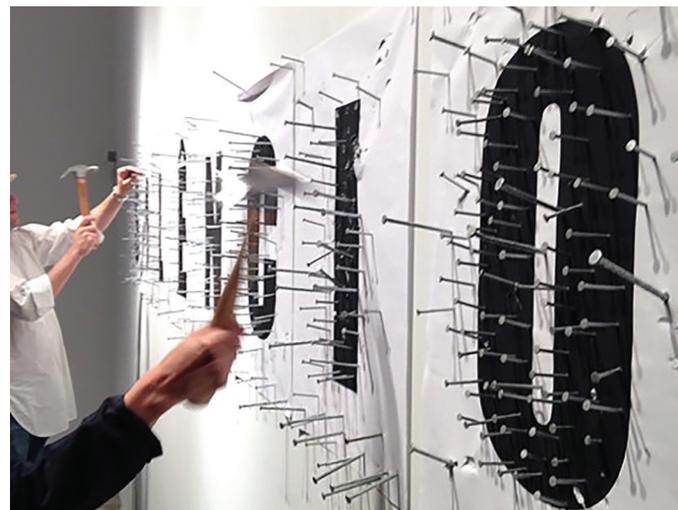
Camila – Fico muito interessada nestes trabalhos de performance. Este que você descreveu, em Nova York em 2014, é Pregação, certo?

Lenora – Sim, a Pregação.

Camila – Também percebi isso que o João falou acima: primeiramente, o corpo aparece de forma fragmentada nos trabalhos de fotoperformance e é em seguida que aparece a Lenora inteira.

Mas, mudando um pouco a chave, o conceito do verbivocovisual da poesia concreta, tem uma presença central no seu trabalho que combina, como você mesma disse, a imagem e a palavra. Muitas vezes essa palavra é dita ou sugerida na performance e outros trabalhos, além do Pregação, os ping-poemas, o Poesia de nada, por exemplo. O som pode chegar pela ideia do silêncio, que aparece em vários momentos, certo? Como você lida com essa forma material e ao mesmo tempo sonora do silêncio?

Lenora – Essa questão do silêncio, do “não-dizer dizendo”, a busca por seus (im)possíveis sentidos, nasce a partir do meu contato com as ideias do John Cage, com cuja obra tomei contato mais próximo na convivência com os poetas concretos, com Augusto, particularmente. A reflexão sobre a palavra “Silêncio” e seu universo de significação já está presente na minha exposição de Milão, por exemplo, numa fotoperformance onde desenvolvo a ação de introduzir e/ou



the hidden meanings of silence. In 2006 I revisited this work and incorporated it into the video Calaboca (“Shut up”) and Silêncio (“Silence”), where I hammer several nails behind and through those images of Silence, recorded by Rui Teixeira in Milan. The nails in this video, emerge and are “expelled” from inside my mouth.

I also had an experience in 2009 that was very important to me, which was working as co-curator of the 7th Mercosur Biennale – Grito e Escuta, where I was responsible for creating the schedule of a radio station, which I called Radiovisual. This biennale was generally curated by the Argentine Victoria Noorthoorn and Chilean Camilo Yáñez. Consisting entirely of artists, with the exception of Victoria, the curatorial team included Marina de Caro (Argentina); the assistant curators Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brazil), Mario Navarro (Chile) and Laura Lima (Brazil) and the editorial curators Erick Beltrán (Mexico) and Bernardo Ortiz (Colombia). It involved many months of research in the universe of sound, sound art, music, and a period of intense experimentation. Among other topics addressed in the Radiovisual project were the aspect of orality, the idea of “the voice without the body”, reproduced on the radio. One of the interesting experiences, for example, was, based on the selected texts of artists and poets such as Yoko Ono, Ivana Vollaro, Man Ray, Joan Brossa and João Bandeira himself, who is here, among others, where readings were produced to be used on the radio for the production of vignettes. To perform these readings and capture the vocal performances of the participants, we set up a portable recording studio in the square in front of the Santander Cultural Center of Porto Alegre, and interested members of the public passing by contributed their surprising and fun vocalizations of these “texts”, that were actually selected to be read “visually”, because none of them presented a readable text in a traditional way. The results of this action were amazing, and many of them were exhibited during the programming

retirar da minha boca cada uma de suas letras. As imagens dessa ação foram montadas em sequência, as fotos em negativo, remetendo ao inverso, aos sentidos ocultos do silêncio. Em 2006, revisito essa obra e a incorporo no vídeo Calaboca e silêncio, em que eu martelo vários pregos por detrás e através daquelas imagens de “Silêncio”, registradas pelo Rui Teixeira, em Milão. Os pregos, nesse vídeo, saem, são “expelidos” de dentro da minha boca.

Também tenho uma experiência em 2009 que foi importantíssima pra mim, que foi participar como cocuradora da 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta, na qual fui responsável pela criação da programação de uma rádio, que chamei de Radiovisual. Essa Bienal teve a curadoria geral da argentina Victoria Noorthoorn e do chileno Camilo Yáñez. Toda formada por artistas, com exceção de Victoria, a equipe curatorial incluía Marina De Caro (Argentina); os curadores adjuntos Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brasil), Mario Navarro (Chile) e Laura Lima (Brasil); e os curadores editoriais Erick Beltrán (México) e Bernardo Ortiz (Colômbia). Foram muitos meses de pesquisa no universo da sonoridade, da arte sonora, da música, e um período de intensa experimentação. Entre outros temas abordados no projeto da Radiovisual, tínhamos o aspecto da oralidade, a ideia de “voz sem corpo” reproduzida no rádio. Uma das experiências interessantes, por exemplo, foi que, a partir de textos selecionados de artistas e poetas como Yoko Ono, Ivana Vollaro, Man Ray, Joan Brossa, do próprio João Bandeira, que aqui está, entre outros, foram produzidas leituras para serem usadas na rádio para a produção das vinhetas. Para a realização dessas leituras e captação das performances vocais dos participantes, montamos um estúdio portátil de gravação na praça em frente ao Centro Cultural Santander de Porto Alegre, e o público passante interessado fazia suas surpreendentes e divertidas vocalizações desses “textos”, na verdade, selecionados para serem lidos “visualmente”, pois nenhuma delas apresentava

and based on them we created the radio vignettes. Returning to Silence, this video from 2006 was created for the show Paralela, which took place at the time of the São Paulo Biennale. For Poemix, João, I remember thinking of developing an action along the lines of Pregação, I think I even mentioned it to you; but that’s when we started doing the show more sporadically, and it ended up not happening.

João – I remember the conversation, yes.
Lenora – Well, it didn’t happen there, but then later, when I went to New York, I received an invitation from Daniel Rangel, curator of ICCo at the time, to do a performance at Pioneer Works, an exhibition that also included the films of Tunga. I did it later in Rio, New Zealand, Bolivia and São Paulo, at the exhibition I staged through the Paço das Artes, at the Oficina Cultural Oswald de Andrade. The experience of the action being live and dealing with chance, as I said, means that it’s different each time it happens. It’s curious because the results are always formats that have everything to do with the place where it happens. For example, in New Zealand I did it inside a museum, and this opportunity was inspiring for me – the idea of hammering into the wall of an established museum appealed to me at the time. And there are partners who participate, to whom I speak a little about the work beforehand, about the idea of extracting sound from the word “silence”, hammering its letters. There in New Zealand it was really funny: the artists participated, the educational staff, and when the performance happened everyone just hammered each letter right in (laughs). While in Bolivia, at the 1st Biennale of Contemporary Art of La Paz, which also took place in a museum, the performance was scheduled to start at a certain time, but it was time for me to go and prepare, to store my bag in a little room in the museum, and suddenly Marcos, in a panic, came to tell me that some members of the public had already begun to hammer the posters into the wall. When I first did

um texto legível de forma tradicional. O resultado dessa ação foi genial, muitos foram exibidos durante a programação e a partir deles criamos as vinhetas da rádio.

Voltando ao Silêncio, esse vídeo em 2006 foi criado para a mostra Paralela, que acontecia na época da Bienal de São Paulo. Para o Poemix, João, lembro de ter pensado em desenvolver uma ação nos moldes de Pregação, acho que cheguei a comentar com você; mas foi quando começamos a fazer o espetáculo mais esporadicamente, e acabou não rolando.

*João – Lembro da conversa, sim.
Lenora – Bom, acabou não acontecendo ali, mas depois, mais para frente, quando fui para Nova York, recebi um convite do Daniel Rangel, curador do ICCo [Instituto de Cultura Contemporânea] na época, para fazer uma performance no Pioneer Works, numa exposição que incluía, também, os filmes do Tunga. Fiz depois no Rio, na Nova Zelândia, na Bolívia e em São Paulo, na exposição que realizei pelo Paço das Artes, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. A experiência da ação ser ao vivo e lidar com o acaso, conforme já disse, faz com que cada vez ela aconteça de uma forma diferente. É curioso porque sempre os resultados são formatos que têm tudo a ver com o lugar onde ela acontece. Por exemplo, na Nova Zelândia fiz dentro de um museu, e essa oportunidade foi estimulante para mim – a ideia de martelar a parede de um museu consagrado me atraiu na época. E tem os parceiros que participam, para quem antes falo um pouco do trabalho, da ideia de extrair som da palavra “silêncio”, martelar as suas letras. Lá na Nova Zelândia, foi superengraçado, participaram artistas, o pessoal do educativo e, quando aconteceu a performance, todo mundo só martelava dentro, certinho, de cada letra [risos]. Já na Bolívia, na 1ª Bienal de Arte Contemporânea de La Paz, que acontecia também em um museu, a performance estava marcada para começar num certo horário, mas foi o tempo de eu ir me preparar, guardar a minha bolsa numa salinha do museu, e de repente o Mar-*

it live, the idea of being "closer" to the audience makes some people feel inspired to participate. I think that the sound of collective hammering becomes appealing and somehow recalls a situation of collective catharsis.

Fred – Lenora, it's very interesting what you say about how your works have an aspect of the open, especially Pregação, where you can see differences every time it is performed. Recently you participated in a very important exhibition related to the issue of women in art, "Radical Women". You were even on the cover of the catalog. You described today how you started out in an environment where there were few women. You were young, the environment was quite masculine, even in the sense of the discussion of the stereotypes of the time, and at the same time there was this relationship with Lygia through a very personal perspective on this situation. A work like Pregação, nowadays, in certain contexts – a woman who preaches the word "silence" – opens up possible readings about your work within an aesthetic related to what is being done today, works that highlight the issue of the silencing of women. I wanted you to talk about it a little, if the subject of feminism was something that was always in your work, or if you were gradually building a perspective on it. Or if it was something that you felt barred from raising as an issue or if the subject was actually something that appears later, as awareness of the role of being a woman in Brazilian art. How does this affect your work?

Lenora – Look, I think it's more in line with the third observation you made. When I did the Poem, on the typewriter, I published it for the first time in a magazine called Zero à Esquerda, by Omar Khourí and Paulo Miranda, a box magazine, printed in offset; and at that time, when I showed it to Paulo Leminski, we also spent a lot of time together, it was funny because I felt that he didn't like it much, you know? It was a bit like that. Time went by and I never had this feeling; I knew, I followed the feminist movement, but still, today looking back, I think the feminine issue existed, but it wasn't very aware. I think I started to have a little bit of insight after the exhibition of "Radical Women". Firstly because it made a very big impact when I had contact with those more than 120 Latin

cos, aflito, veio me chamar dizendo que algumas pessoas do público já tinham começado a martelar os cartazes na parede. Quando fiz pela primeira vez ao vivo, a ideia de estar “mais perto” da plateia faz com que algumas pessoas se sintam estimuladas a participar. Penso que o som de marteladas conjuntas passa a ser atraente e de algum modo remete a uma situação de catarse coletiva.

Fred – Lenora, é muito interessante o que você fala sobre como os seus trabalhos têm uma característica do aberto, principalmente o Pregação, em que consegue ver diferenças em cada vez que ele é realizado. Recentemente você participou de uma exposição muito importante relacionada à questão feminina na arte, a Radical Women. Você foi inclusive a capa do catálogo. Você narrou hoje que o seu começo foi em um ambiente de poucas mulheres. Você era jovem, o ambiente era bastante masculino, até no sentido da discussão dos estereótipos da época e, ao mesmo tempo, existia a relação com a Lygia através de um olhar bem pessoal nessa situação. Um trabalho como Pregação, hoje em dia, em certos contextos – uma mulher que prega a palavra “silêncio” –, abre leituras possíveis sobre o seu trabalho dentro de uma estética relacionada ao que se faz hoje, obras que apontam a questão do silenciamento das mulheres. Queria que falasse um pouco disso, se o tema do feminismo foi algo que sempre esteve no seu trabalho, ou se aos poucos você foi construindo uma perspectiva sobre isso. Ou então se era algo que se sentia tolida de colocar como questão ou se realmente o tema era algo que aparece depois, como consciência de um papel de ser uma mulher na arte brasileira. Como isso atravessa o seu trabalho?

Lenora – Olha, eu acho que é mais nessa linha dessa terceira observação que você faz. Quando eu fiz o Poema, da máquina de escrever, publiquei pela primeira vez em uma revista que chamava Zero à Esquerda, do Omar Khouri e do Paulo Miranda, uma revista caixa, impressa em offset; e, naquele momento, quando mostrei para o Paulo Leminski, a gente também convivia bastante, foi engraçado que eu senti que ele não tinha gostado muito, sabe? Fiquei meio assim e tal. O tempo foi passando e nunca tive essa percepção; sabia, acompanhava o movimento feminista, mas ainda assim, hoje, olhando para atrás, acho que existia a questão feminina, mas muito sem consciência. Acho que comecei a ter um pouco a percepção muito a partir da própria exposição das Mulheres Radicais. Primeiro porque foi um impacto muito grande quando tive contato com aquelas mais de 120 artistas latino-americanas que mais ou menos no mesmo período estavam fazendo do corpo um suporte importante do trabalho; vivendo situações muito semelhantes, ditaduras e outros enfrentamentos. Da turma, eu sou até uma das mais novas, mas ainda assim coincide, mesmo ali no final dos anos 1960 e início de 1970, eu já estava ligada. Para mim, foi realmente ter essa percepção que de algum modo eu estava em uma sintonia, em uma barca que nem sabia, exatamente, que estava, e acho que essa percepção de algum modo outras artistas também tiveram. Mas o feminismo como militância nunca

American artists who more or less at the same time were making the body an important medium in their work; experiencing very similar situations, dictatorships and other conflicts. I was one of the youngest people in my class, but it still jibes, even there in the late 1960s and early 1970s, I was already aware. For me it was really having this perception that somehow I was in synch, on a boat that I didn't even know exactly what it was, and I think that other artists also somehow had this perception. But I was never a militant feminist. Nowadays I feel more feminist than before, at least more consciously.

Fred – But it's really great that your work today, for a new generation, can be read in this way, without your even having produced it as such.

Lenora – Yes, exactly. I think somehow I was working it out. I went there, as I said, to cite Decio's line. My own experience of the column from 1993 to 1996, at the Jornal da Tarde... there it's very clear, but I didn't understand it with great clarity at the time. It's very clear, so much so that it became an exhibition, “Umas e outras”, (“One another”) with a video, which I made with David Pacheco, with a selection of readings only of my poetic texts in dialogue with women artists, Annette Messenger, Lygia Clark, Cindy Sherman, Sophie Calle and Yoko Ono, among others. The series of posters of Procu-ro-me (“Looking for myself”), for example, sometimes, I think, it's a work I cannot imagine being created from a male universe and point of view.

Camila – It's interesting what you said about the point of view, because I identify a lot with your work due to the female/feminist issue. I discovered your work fifteen or twenty years ago. Procu-ro-me I think was the first thing I saw and for sure it can be read based on a timeline of the work of women who were concerned with self-expression, with the female image and body. For example, from Orlan to Regina Vater.

Lenora – Indeed, Orlan was one of the artists I discovered at the time of the column. The Regina I got to know in the mid-1970s was introduced to me by Décio Pignatari at my birthday party. It was there that I began to take an interest in her work.

Camila – I agree with Fred. It's really great that Lenora is also relaxed about her work being rediscovered by other generations and that it's possible to locate it within a curatorial reading like that of "Radical Women", which makes a very clear feminist statement. Even though the work is not about this (feminist) issue theoretically, but it resists the passage of time and allows itself to be reinterpreted, doesn't it? So it can acquire new readings and continue to be open to other interpretations.

Lenora – Yes, what Fred said about Pregação, I must confess I never thought it could go there.

João – Yes, it's a basis, a trigger for the work in feminist terms; even if it was not conceived as such from the beginning, it was certainly already there. If only as a consequence of the time. As you said, in the late 1960s and 70s, feminism exploded here too. And, of course,

tive. Hoje em dia me sinto mais feminista que antes, pelo menos de uma forma mais consciente.

Fred – Mas é muito legal que o seu trabalho hoje, para uma nova geração, possa ser lido nessa chave, mesmo sem você ter elaborado ele desse jeito.

Lenora – Sim, de fato. Acho que de algum modo estava elaborando, passei por aí, como falei, citando a frase do Décio. A minha própria experiência da coluna de 1993 a 1996, no Jornal da Tarde... Ali é bem óbvio, mas eu não percebia com toda a clareza, na época. É bem nítida, tanto é que virou uma exposição, Umas e Outras, com um vídeo, que fiz com David Pacheco, com uma seleção de leituras só de meus textos poéticos em diálogo com artistas mulheres, Annette Messenger, Lygia Clark, Cindy Sherman, Sophie Calle, Yoko Ono, entre outras. A série de cartazes de Procu-ro-me, por exemplo, às vezes, penso que é um trabalho que não consigo imaginar como criado a partir de um universo e de um ponto de vista masculino.

Camila – Interessante isso que você trouxe sobre o ponto de vista, porque eu me identifico muito com seu trabalho também por causa da questão feminina/feminista. Conheci o seu trabalho há quinze ou vinte anos, o Procu-ro-me acho que foi o primeiro que vi e com certeza ele pode ser lido a partir de uma linha do tempo dentro da produção de mulheres que estavam preocupadas com a autoexpressão, com a imagem e o corpo femininos. Por exemplo, desde Orlan passando pela Regina Vater.

Lenora – Aliás, Orlan foi uma das artistas que descobri também na época da coluna. A Regina eu conheci em meados dos anos 1970, me foi apresentada pelo Décio Pignatari, numa festa minha, de aniversário. Já, ali, comecei a me interessar pelo trabalho dela.

Camila – Concordo com o Fred. Muito legal que Lenora também esteja tranquila com o resgate do seu trabalho por outras gerações e que seja possível colocá-lo dentro de uma leitura curatorial como a de Mulheres Radicais, que tem um statement bem claro e feminista. Ainda que o trabalho não seja sobre esta questão (feminista) teoricamente, mas ele sobrevive ao tempo e permite se reinterpretar, não é? Assim, ele pode ganhar novas leituras e continuar sendo aberto por outros olhares.

Lenora – Sim, o que disse o Fred, sobre a Pregação, confesso que nunca tinha pensado que poderia passar por aí.

João – Pois é, uma base, um disparador do trabalho em termos feministas, mesmo que não tenha sido calculado assim desde o início, com certeza já estava lá. Até por uma questão de época. Como você disse, no final dos anos 1960 e nos 1970, o feminismo explode também por aqui. E, com certeza, de alguma maneira você estava ligada nisso. Totalmente alheia é que não estava... É aquela frase do Décio que você mencionou.

Lenora – Sim, claro.

João – Enfim, para chegar no ponto, que é a noção ou a exploração do corpo. Eu tinha pensado em falar aqui principalmente sobre dois trabalhos seus. Um deles são as suas colunas semanais no Jornal



270

Lenora de Barros
Radiovisual
2009
Trabalho comissionado para a 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre.

Piece commissioned by the 7th Mercosur Biennial, Porto Alegre.

271

Radical Women: Latin American Art, 1960–1985

somehow you were connected to that. You certainly weren't totally disconnected from it... It's that phrase of Décio that you mentioned.

Lenora – Yes, of course.

João – Finally, to get to the point, which is the idea or exploration of the body. I had thought about talking here mainly about two of your works. One of these is your weekly columns in the *Jornal da Tarde*, which I understand as a work, even before they were collected in the current publication. I previously mentioned that even before I met you, the first thing of yours I saw was these columns. I used to read the *Jornal da Tarde*, the first newspaper I started buying for myself, that was different to the one my father read. I would feel a certain pride going to the newspaper stand and buying "my" newspaper, which was graphically much more modern than the *Estadão* and even the *Folha de S. Paulo*. Your column came out on Saturdays, didn't it?

Lenora – Yes, every Saturday from 1993 to June 1996.

João – I used to go and buy it with great excitement, "let's see what's in Lenora de Barros's column this Saturday". To this day I have (you know) several of them cut out and preserved. I was going over the selection of these columns, "Umas", which you recently collected into a kind of book and I realized that, at least in this selection, the body appears all the time, especially yours. And thinking about graphic design and trying to tie it in with things that have already been addressed in our conversation: there was a time when you worked at the *Folha de S. Paulo*, and then at Editora Abril too, right?

Lenora – There was a time when I worked as the art director at Editora Abril. At the magazine, *Placar*, a sports magazine (laughter). That's when it was undergoing a major graphic and editorial makeover,

da *Tarde*, que entendo como um trabalho, antes ainda de serem reunidas na publicação atual. Já contei que antes de conhecer você, a primeira coisa sua que vi foram essas colunas. Eu lia o *Jornal da Tarde*, o primeiro jornal que comecei a comprar para mim, diferente daquele que meu pai lia. Tinha um certo orgulho de ir na banca e comprar o "meu" jornal, que era graficamente bem mais moderno do que o *Estadão* e até do que a *Folha de S. Paulo*. A sua coluna saía aos sábados, não é?

Lenora – Sim, todos os sábados, de 1993 a junho de 1996.

João – Eu ia lá comprar com a maior vontade, "deixa eu ver o que tem na coluna da Lenora de Barros neste sábado". Até hoje tenho (você sabe) várias delas recortadas e guardadas. Eu estava repassando a seleção dessas colunas, "Umas", que você reuniu recentemente numa espécie de livro e percebi que, pelo menos nessa seleção, o corpo aparece o tempo todo, sobretudo o seu mesmo. E pensando em design gráfico e tentando amarrar com coisas que já foram tratadas na nossa conversa: teve a época que você trabalhou na *Folha de S. Paulo* e depois na Editora Abril também, não é?

Lenora – Teve um período que trabalhei como diretora de arte na Editora Abril. Na revista *Placar*, de esporte [risos]. Foi quando ela teve uma grande reforma gráfica e editorial, e Juca Kfourri me convidou para implantar o novo projeto gráfico, com a equipe do designer americano Roger Black.

João – Não era pouca coisa [risos].

Lenora – Eu confesso que não sou muito de futebol [risos]. E por isso fui convidada, por não estar tão envolvida com o assunto... Pelo menos foi esse um dos argumentos que Juca usou para me convencer a aceitar.

João – Então, estou pensando nessa experiência, quando você se dedicou ao design gráfico ou à direção de arte, não ao trabalho específico em artes visuais, mostrado em galeria etc. Ou mesmo antes, no seu livro de poemas visuais, *Onde se vê*. Como você disse, alguns partiram do videotexto para chegar à página impressa. É a experiência de um raciocínio de artes gráficas, a reprodução e a circulação da coisa impressa, articulando a palavra como imagem. Se a gente pensar no seu trabalho com performance, e voltando às colunas no *Jornal da Tarde*, percebo que já existe nelas uma espécie de balanço entre o que é o corpo mesmo, corpo como presença, performance – ainda que em forma de registro –, presença no tempo, que acontece e rapidamente desaparece, um balanço entre isto e o que tende mais para o signo, que circula no impresso, no jornal, no livro, no *Procu-ro-me* em formato de cartazes. Mesmo as fotoperformances, que registram o corpo em ação, mas não são propriamente o corpo vivo. Como já falamos, este só vai aparecer de fato no seu trabalho um pouco depois, lá por meados dos anos 1990, e sobretudo a partir dos anos 2000. Tenho a impressão de que você lida o tempo todo com essas duas instâncias: uma delas é você atuando nos seus próprios trabalhos, sua presença, fazendo aqui e agora; a outra é mexer com as imagens e as palavras, com a

and Juca Kfourri invited me to implement the new graphic design, with the team of the American designer Roger Black.

João – That was no small thing (laughter).

Lenora – I must confess I am not a great football fan (laughs). And that's why I was invited, because I wasn't involved in the subject... at least that was one of the arguments Juca used to convince me to accept the job.

João – So I'm thinking about this experience, when you devoted yourself to graphic design or art direction, not to specific work in the visual arts, shown in galleries, etc. Or even before, in your book of visual poems, "Onde se Vê". As you said, some of them came out of the videotext and ended up on the printed page. It is the experience of a graphic arts rationale, the reproduction and circulation of the printed thing, articulating the word as an image. If we think about your work in performance, and going back to the columns in the *Jornal da Tarde*, I notice that there already exists in them a kind of balance between what the body itself is, the body as presence, performance – albeit in the form of record – the presence in time, which happens and quickly disappears, a balance between this and what tends more toward the sign, which circulates in print, in newspapers, and books, in "Procu-ro-me" in poster format. Even the photoperformances, which record the body in action but are not exactly the living body. As we have said, this will only actually appear in your work a little later, around the mid-1990s, and especially from the 2000s. I have the impression that you are always working with these two instances: one of them is you acting on your own work, present, doing it here and now; the other is working with images and words, with language. The recording image – although transformed and edited – and the writing almost always refer to another thing that, in principle, is not there. Even with the "verbivocovisual" exploration, in the end, language is a sign. In the columns, and always in your work, everything lies between the image and the word. And increasingly, this happens in a complex manner, because your body, you yourself, appear definitively in the "work place". Even before, in the columns, this was already a subject, a big subject, perhaps the main one.

Lenora – Sometimes I look and see that it was, yes, an almost obsessive theme, and that it repeats, it recurs, it acquires new meanings in other columns.

João – In one of the columns selected for this recent publication, there's a phrase like this: "Walk barefoot over this column." I thought the two things would merge again. Or rather, not again, but merge for the first time (laughter).

Fred – How beautiful, "Walk barefoot over this column."

João – It's all there. It's a column, it was in the paper. All written, photographed, all about signs. But then it's as if the artist had said, "now you do it," "walk barefoot over this column." It invites the reader to tread on it, on the column. And it has other options, other photos and themes, like "painting to be trodden on". So, I wanted to ask if you think it has to do with this, whether it is or was a

PROCURO-ME PROCURO-ME



PROCURO-ME PROCURO-ME



linguagem. A imagem de registro – ainda que transformada, editada – e o escrito quase sempre se referem a uma outra coisa que, em princípio, não está ali. Mesmo com a exploração "verbivocovisual", no fim, a linguagem é signo. Nas colunas, e desde sempre no seu trabalho, tudo está entre a imagem e a palavra. E, cada vez mais, isso acontece de uma forma complexa, porque o seu corpo, você mesma chegou de uma vez por todas na "cena do trabalho". Mesmo antes, nas colunas, isso já era um assunto, um grande assunto, talvez o principal.

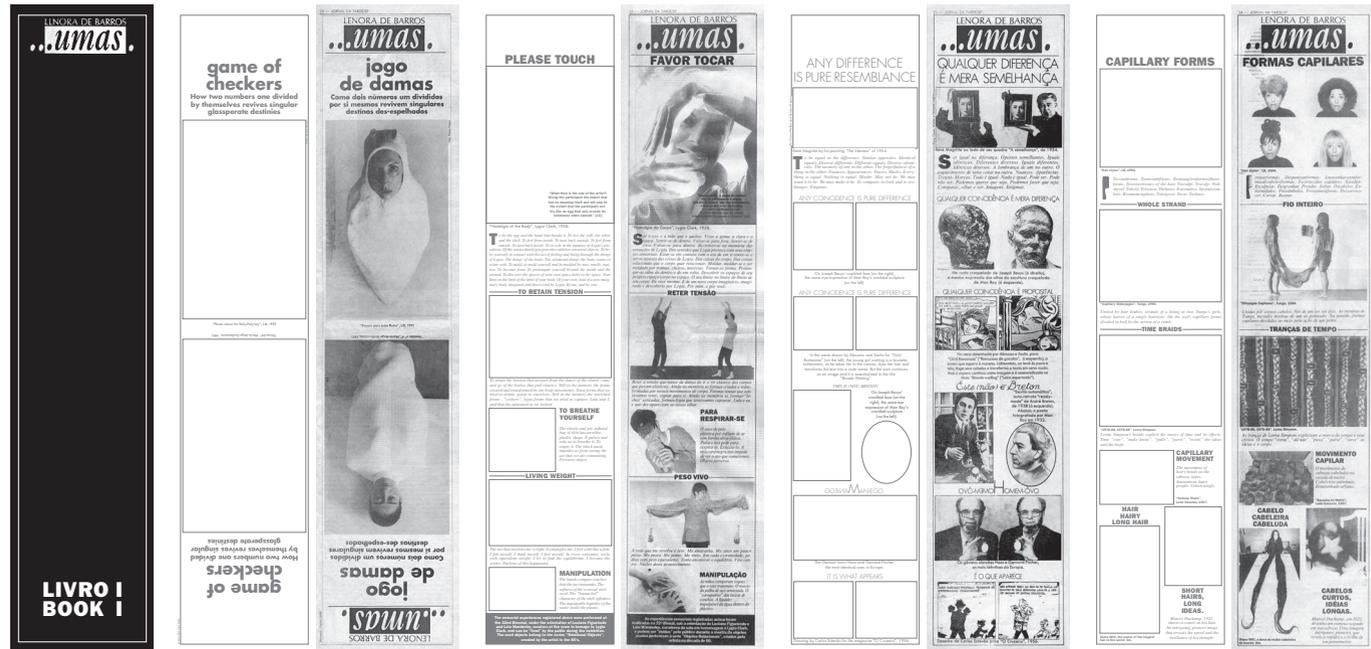
Lenora – Às vezes eu olho e vejo que era, sim, um tema quase obsessivo, e que se repete, se reitera, vai crescendo em significações em outras colunas.

João – Numa das colunas selecionadas para essa publicação recente, tem uma frase assim: "Ande descalço sobre essa coluna." Achei que aí as duas coisas confluem de novo. Ou melhor, de novo não, confluem de uma vez [risos].

Fred – Que coisa linda, "Ande descalço sobre essa coluna".

João – Está tudo lá. É coluna, saiu no jornal. Tudo escrito, fotografado, tudo signo. Mas aí é como se a artista dissesse: "agora faz você", "ande descalço sobre essa coluna". Convida o usuário do jornal a pisar nele, na coluna. E tem outras opções, outras fotos e temas, tipo "pintura para ser pisada". Bom, queria perguntar se você acha que tem a ver, se é ou foi uma questão essa espécie de visão ou balanço necessário entre o estar e o não estar.

Lenora – Pensando aqui na verdade pela primeira vez em tudo isso. Acho que nessas colunas, realmente, o foco na questão corpo e a reflexão



question, this kind of vision or balance necessary between being and not being.

Lenora – Thinking here actually for the first time about all of this. I think that in these columns, really, the focus on the body issue and the reflection on what the body is, what it is to have a body and how to use the body was the general recurring theme. Not "my body", necessarily, but the way of dealing with this "medium" by others and other artists. On the other hand, too, one thing I realized one day, talking to Priscilla Arantes for the exhibition "Issoéossodisso", is that many people saw my work as if I "used" the notion of the whole body in the actions and narratives I create. Then I had a feeling that it wasn't yet clear to me that in most of my photos and video performances, the body in action is a space "from the waist up", almost an American plane, which also explores facial expressions, as in *Fogo no Olho* ("Fire in the Eye"), or in *Mim quer sair de si* ("I want to get out of myself"). The body-face, face-body, in a more metonymic relationship. There are few works where I appear full-length. The video *Issoéossodisso*, where I'm dismembering a skeleton, deals with the question of the body; my whole body appears there, the focus of the action, is, in fact, the handling of another body-skeleton. After other pieces, the hand is also an element present and acting. Looking back again, I think this is what you were talking about, especially in the columns. I'm actually realizing this more, today in this conversation. Camila spoke about the voice. This similarly disembodied voice, which was an expression that I developed at the time of the radio. I was very interested in the idea of the radio, which are voices that we hear, and we imagine the bodies that own these voices. I think these connections are gradually becoming clearer and here, today, you are giving me a lot of feedback about this.

sobre o que é corpo, o que é ter corpo e como usar o corpo eram o tema geral recorrente. Não "o meu corpo", necessariamente, mas a forma de lidar com esse "suporte" por outras e outros artistas. Por outro lado, também, uma coisa que um dia eu percebi, conversando com a Priscila Arantes para a exposição *Issoéossodisso*, é que muita gente via o meu trabalho como se eu "usasse" a noção de corpo inteiro nas ações e narrativas que desenvolvo. *Aí eu tive uma percepção que eu não tinha, ainda clara, de que, na maioria das minhas fotos e videoperformances, o corpo em ação é um espaço "da cintura para cima", quase uma plano americano, e também explorando expressões faciais, como em Fogo no olho, ou em Mim quer sair de si. O corpo-cara, a cara-corpo, numa relação mais metonímica. São poucos trabalhos onde apareço de corpo inteiro. O vídeo Issoéossodisso, no qual vou desmembrando um esqueleto, passa pela questão do corpo, estou de corpo inteiro ali, o foco da ação é, na verdade, o manuseio de um outro corpo-esqueleto. Depois outros pedaços, a mão também é um elemento presente atuando. Olhando para trás, novamente, acho que é isso o que você falou, principalmente nas colunas. Na verdade, estou percebendo melhor tudo isso, e hoje nessa conversa. A Camila falou da voz. Essa voz também sem corpo, que foi uma expressão que amadureci na época da rádio. Eu ficava muito instigada com a ideia de rádio, que são vozes que ouvimos e imaginamos os corpos proprietários dessas vozes. Acho que gradativamente essas conexões vão ficando mais claras e hoje, aqui, vocês estão me dando vários feedbacks nesse sentido.*

Camila – Na Mostra 3M de Arte de 2020, Lugar Comum: Travessias e Coletividades na Cidade, da qual fiz a curadoria, Lenora, como artista convidada, produziu a obra *O QUE OUVE*. O trabalho foi comissão-

Livro ...Umas, da Família Editions, por Maria Lago. As colunas foram originalmente publicadas no *Jornal da Tarde*, entre 1993 e 1996. ...Umas, by Maria Lago, published by Família Editions. Book of columns originally published in *Jornal da Tarde*, between 1993 and 1996.

Camila – At the 3M Art Exhibition 2020, "Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade" ("Common Place: crossings and collectivities in the city") which I curated, Lenora, as a guest artist, produced the work *O QUE OUVE* ("WHAT HEARS"). The work was commissioned in 2019 and its conception, thus, took place before and during the pandemic. From the start we were thinking about a sound piece for the open space and Lenora produced an installation based on a vocal performance, using as a starting point the poetry of John Cage. For the exhibition, which was shaped by the idea of collectivity and coexistence, the work took place on a kind of walkway where listening was connected to the view of the landscape. In this landscape, one of the elements was a drone that spoke (laughs). Can you tell me a little bit about this process of working with the drone? And how the relationship of the voice intersects with the experience of the collective?

Lenora – Camila and I talked a lot at the time about this idea of the drone, which is an element that carries these ideas of surveillance, of something invasive; it's a device used in wars and social control, in most cases. The "negative" charge that the drone carried —it carried, I hope, because in *O QUE OUVE* I was precisely trying to denude this association from the "evil" object. One thing I immediately thought was that the drone could not be in the park filming people; the recording of an image is much more invasive than the idea of a sound in that situation. Then we built a contraption, which carried a speaker, but the visual thing was dissolved. You saw the drone as a sonorous little being, a personage passing by, performing, with a more playful character. At the same time it emitted a message, a phrase by Cage, that has followed me around for many years, and which is almost a daily mantra for me: "The world becomes a function of the place where we fix our attention. This process is addictive and energetic." The central idea of the work was to bring the person into the present moment, to listen, to invite them both to pass through the poetic installation, and to see/hear the phrase emitted by the drone. I, here, summarize the text emitted in my vocal performances, through the 5 speakers installed in the park, and which also included a landing platform for the drone: what you hear is now, yesterday is now, today, tomorrow, is now. Act Now. This last sentence was a discovery of Cid Campos, who did the sound treatment for the piece, where he sonically reversed the word NOW vocalized by me. This discovery ended up adding to and reinforcing the general meaning of the piece.

Fred – The last question I wanted to ask, despite the fact that we've talked about everything, concretism, Cage, Bahia, Italy, etc., feminism, performance, the body; something that has always run through your work and certainly something connected to you, is humor. I wanted you to talk a little bit about your relationship to humor in your work. Is this something you do as a strategy or does it come naturally from your personality? How do you regard humor in your work?

nado em 2019 e sua concepção aconteceu, portanto, antes e durante a pandemia. Desde o início, pensamos em uma peça sonora para o espaço aberto e Lenora produziu uma instalação a partir de uma performance vocal, tendo como ponto de partida a poesia de John Cage. Para a exposição que tinha como orientação a ideia de coletividade e de convivência, o trabalho acontecia numa espécie de passeio em que a escuta era conectada à visão da paisagem. Nesta paisagem, um dos elementos era um drone que falava [risos]. Você pode contar um pouquinho desse processo de trabalhar com o drone? E como se dá a relação da voz com a experiência do coletivo?

Lenora – Eu e Camila conversamos muito na época sobre essa ideia do drone, que é um elemento que carrega essas noções de vigilância, de algo invasivo, é um aparelho usado em guerras e controles sociais, na maioria dos casos. A carga "negativa" que carregava o drone — carregava, espero, porque em *O QUE OUVE* tentei justamente desvirtuar esse sentido de um objeto "do mal". Uma coisa que pensei de imediato era que o drone não poderia estar no parque filmando as pessoas, o registro de imagem é muito mais invasivo do que a proposta de um som, naquela situação. Daí a gente construiu uma traquitana, onde ele carregava uma caixa de som, mas a coisa visual ficava dissolvida. Você via o drone como um "serzinho" sonoro, um personagem passando, se apresentando, com um caráter mais lúdico. Ao mesmo tempo ele emitia uma mensagem, uma frase do Cage, que me acompanha há muitos anos, quase um mantra diário pra mim: "O mundo se transforma em função do lugar onde fixamos nossa atenção. Esse processo é aditivo e energético." A ideia central do trabalho era trazer a pessoa para o momento presente, para a escuta, convidá-la tanto para percorrer a instalação poética, como ver/ouvir a frase emitida pelo drone. Resumo, aqui, o texto emitido pelas minhas performances vocais, através das cinco caixas de som instaladas no parque, e que incluía também uma plataforma de pouso para o drone: o que ouve é já, ontem é já, hoje, amanhã, é já. Aja já. Essa última frase foi um achado do Cid Campos, que fez o tratamento sonoro da peça, quando inverteu, sonoramente, a palavra "já" vocalizada por mim. Esse achado acabou agregando e reforçando o sentido geral da peça.

Fred – A última pergunta que queria colocar, apesar de a gente ter falado de tudo, concreto, Cage, Bahia, Itália etc. e tal, feminismo, performance, corpo; algo que atravessa seu trabalho sempre e certamente algo ligado a você, é o humor. Queria que falasse um pouco da sua relação com o humor no seu trabalho. É algo que você faz como estratégia ou vem naturalmente da sua personalidade? Como você encara o humor no seu trabalho?

Lenora – Acho que vem mais da minha personalidade mesmo [risos]. Eu gosto, eu sou meio gaiata, sabe? Sempre gostei de explorar expressões, caretas, e às vezes fico me divertindo sozinha no espelho, fazendo graça para mim mesma, principalmente nessa época de pandemia.



Lenora de Barros
Mim Quer Sair de Si
 I want to get out of myself
 1993
 impressão jato de tinta sobre papel de algodão
 inkjet print on cotton paper
 153.9 x 33 cm | 36 x 29 cm (each)
 fotografia | photograph: Silvio Ribeiro

Raul – Lembra um pouco os Beatles, não é? O humor dos Beatles?

Lenora – Sim!

João – O outro trabalho sobre o qual pensei em conversarmos é o vídeo *Alvos*, a partir do seguinte: tem uma agressividade ou uma violência sugerida nos seus trabalhos, desde muito tempo. De modo geral, ele é lido como minimal, limpo, construtivo. O que em boa parte faz sentido, inclusive considerando o que você ressaltou antes sobre a sua formação e as convivências. No entanto, ao lado disso, muitas vezes ele é atravessado por uma certa agressividade. Desde, pelo menos, o *Poema – agressividade meio erótica*, no caso –, na máquina que pega a língua; em *Homenagem a George Segal*, esse corpo que desaparece, que apaga a si mesmo; no *Calaboca* e em *Silêncio*, a faca e os pregos que saem da garganta para fora. Ou no *Retalhação*, que tem uma história interna. A Lenora foi convidada pelo Lorenzo Mammì e por mim para desenvolver um trabalho para a fachada do Centro Maria Antonia. Seria o primeiro de uma série naquela área do edifício, um espaço a mais de exposição. Ela decidiu fazer uma das versões do *Procuo-me*, em grandes painéis dos dois lados da entrada. Mas, a certa altura, atacaram o trabalho de madrugada, foi todo pichado, uma coisa calculada, mandaram uma carta dizendo por que isso havia sido feito etc. Tempos depois, resolvemos convidar a Lenora novamente, dessa vez para expor numa das salas, dentro da programação regular de exposições do Maria Antonia. E ela trouxe o *Retalhação*, mostrando partes recortadas e remontadas do material que tinha sido pichado na fachada, o “retrabalho” feito a partir daquele que foi agredido. Nesse contexto, era uma espécie de tapa de volta, de troco.

Lenora – Uma espécie de “vingança” visual...

João – Pensei nisso quando reví o vídeo *Alvos*. Porque, se existe esse veio de agressividade no seu trabalho – mesmo se contida, o que dá ainda mais força –, no vídeo ela vem mais à tona. Afinal de contas, o ambiente é uma escola de tiro e tem aquele momento-chave, quando você mesma está com o rosto encaixado por trás da máscara, aí tem um corte e acontece o tiro na figura da má-



Lenora de Barros
Fogo no Olho
 Fire in the eye
 1994
 impressão jato de tinta sobre papel de algodão
 inkjet print on cotton paper
 fotografia | photograph: Ciro Coelho

Lenora – I think it really comes more from my personality (laughs). I like it, I'm a bit mischievous, you know? I've always enjoyed exploring expressions and funny faces, and sometimes I have fun alone in front of the mirror making fun of myself, especially during this pandemic.

Raul – It's similar to the Beatles, isn't it? The humor of the Beatles?

Lenora – Yes!

João – The other work I thought about discussing is the video “Alvos” (“Targets”), based on the following: there has been an aggressiveness or violence suggested in your work, for a long time. In general, it is read as minimal, clean, constructive. Which in large part makes sense, considering what you stressed before about your training and coexistence. However, in addition to this, it is often permeated by a certain aggressiveness. Since, at least, the “Poem” – an erotic aggressiveness, in this case – in the machine that picks up the tongue; in “Homage to George Segal”, this body that disappears, which erases itself; in “Calaboca” and “Silêncio”, the knife and nails that come out of the throat. Or in “Retalhação” (“Shredding”), which has an internal history. Lenora was invited by Lorenzo Mammì and me to develop a work for the façade of the Maria Antonia Center. It was to be the first in a series in that area of the building, an extra exhibition space. She decided to do one of the versions of “Procuo-me”, on large panels on both sides of the entrance. But at some point, they attacked the work at dawn, it was all chopped up, a calculated action; they sent a letter saying why it had been done etc. Later, we decided to invite Lenora again, this time to exhibit in one of the rooms, within the regular schedule of exhibitions of Maria Antonia. And she brought “Retalhação”, showing the cut up and reassembled parts of the material that had been vandalized on the façade, the “rework” done on the damaged material. In that context, it was kind of a counter punch, a retaliation.

Lenora – A kind of visual “revenge”...

João – I thought about this when I reviewed the video “Alvos”. Because if this vein of aggressivity exists in your work – even if it's contained, which gives it even more strength – in the video it comes more to the fore. After all, the environment is a shooting school and it has that key moment, when you yourself have your face inserted in the mask, there is a cut and the shot happens in the figure of the target-mask. It is a violence that suddenly becomes explicit. There is also a sequence in which other masks hanging from wires descend and rise, and we wonder whether they will be shot too.

Lenora – It's a dance, isn't it? A kind of desperate, tense dance.

João – Yes, and if they were hit it would be obvious. Precisely because they're not, the threat extends over time. This gives even more strength to the latent violence. Well, the work was recorded in 2017, not long after the coup that removed Dilma Rousseff. So it was the start of the Temer administration, when we thought things were getting weird, but of course we didn't imagine where we would end up two and a half years later. As if reality

Lenora de Barros
O QUE OUVE
 WHAT HEARS
 2020/2021
 instalação sonora e performance vocal
 sound installation and vocal performance

edição e tratamento sonoro: Cid Campos
 editing and sound treatment: Cid Campos
 produção executiva | executive producer:
 Gustavo Machado
 produção | producer: Giovanna Langone
 produção artística | artistic producer:
 Luiz Henrique Pinto
 agradecimentos: Camila Bechelany,
 Khadyg Fares e 10ª Mostra 3M de
 Arte – Lugar Comum: Travessias e

cara-alvo. É uma violência que se explicita, de uma vez por todas. Tem ainda uma sequência em que outras máscaras penduradas em fios ficam indo até o fundo e voltando, e a gente fica na dúvida se vão ser alvejadas também.

Lenora – É uma dança, né? Uma dança meio desesperada e tensa.

João – É, e se elas fossem atingidas seria óbvio. Justamente porque não são, a ameaça se estende no tempo. Isso dá ainda mais força para a violência latente. Bom, o trabalho foi gravado em 2017, não muito tempo depois do golpe que depôs a Dilma Rousseff. Então é o começo do governo Temer, quando a gente achou que a coisa estava ficando estranha, mas é claro que não se imaginava onde chegaríamos de dois anos e meio para cá. Como se a realidade tivesse encontrado o trabalho, ao contrário daquele negócio de dizer que a arte imita a vida. Nos seus próprios termos, o trabalho tem alguma coisa de premonitório, eu acho, da violência explícita ou latente, e em várias dimensões, com a qual nós passamos a lidar diariamente. Quando o vídeo foi mostrado pela primeira vez, na exposição da Galeria Millan, ele era a última coisa no percurso, não? Antes estavam aquelas espécies de luvas de cerâmica, estranhas, meio grosseiras, e o chão cada vez mais cheio dos cacos das letras de cerâmica também, quanto mais as pessoas iam circulando e pisando.

Até que ponto o trabalho tem a ver com a situação em que nós estamos mundialmente metidos? Como você lida com isso sendo artista?

Lenora – Acho que esse vídeo é um trabalho que de algum modo a realidade foi empurrando. Foi fazendo ele crescer. Eu me lembro até que teve um dia, justamente quando eu estava trabalhando no roteiro do vídeo, e estavam rolando umas mensagens divulgadas via grupos de WhatsApp, gravadas no local onde acontecia o tiroteio, e se ouviam gritos, troca de tiros, e o desespero da população, enfim; um episódio triste, de muita violência.



Coletividades na Cidade |
 acknowledgments: Camila Bechelany,
 Khadyg Fares and the 10th 3M Art
 Show – Common Place: crossings
 and Collectivities in the City

had discovered the work, in contrast to that tendency to say that art imitates life. On its own terms, the work has something premonitory, I think, of explicit or latent violence, and in various dimensions, which we have come to deal with on a daily basis. When the video was first shown at the Milan gallery exhibition, it was the last thing on the itinerary, wasn't it? Before it there were those kinds of strange, sort of coarse ceramic gloves, and the floor was increasingly covered with the shards of ceramic letters too, the more people were circulating and stepping on it.

How much does the work have to do with the situation in which we are living globally? How do you deal with this as an artist?

Lenora – I think this video is a work that reality has somehow been pushing. It was causing it to grow. I remember that there was a day, right when I was working on the script of the video, and some messages released via WhatsApp groups were unspooling, recorded at the place where the shooting took place, and you could hear screams, gunfire, and the despair of the people; a sad episode, and really violent.

Raul – The slaughter of Jacarezinho.

Lenora – No, it was before that. I remember I was very upset and affected. For about six or seven years ago, I had the image of this target stored within me, which I had found on the Internet at one time. What caught my attention about this image was that the fatal, deadly point located in the region of the mouth, a point for emitting speech and language. Considering the whole history of my work focused on the mouth, the tongue as a metaphor of language etc. I printed this image, imagining that one day I would create a work with it. Then I carried it about for years, the image lived with me, I carried it here and there. These crazy conversations started on Facebook, the absurd lack of communication that social networks have brought to the fore. The idea of language and the possibility of communication between people dissolved by these verbal attacks. At the time, I also attended an interview by Masha Gessen, a Russian journalist who has lived in the United States for many years, with Jorge Pontual, on that Millennium program; and she discussed her observation about the decomposition of the Russian language, when she returned to Russia for the first time after a long time. She realized that her journalist friends were trying to write texts in another way, very precisely, because their senses were disintegrating; words were leaving the lexicon; the word "democracy" itself, for example, for a young person, was a word that caused discomfort. I had been working on related ideas, and I decided to create an action at a shooting school.

When I visited this space, I found these targets in the garbage can they had in the shooting room, torn, shot, punched, and I imagined that they were cardboard bodies that had never lived, but had still died as a result of all that violence. The whole situation came to be structured with various feelings and observations. The exhibition itself in which the video was shown was called "Pisa na Paúra"

278

Raul – *A chacina do Jacarezinho.*

Lenora – *Não, foi antes. Lembro que fiquei muito aflita, impactada. Eu já tinha, há uns seis ou sete anos, guardada comigo, a imagem desse alvo, que achei na internet uma vez. O que me chamou a atenção nessa imagem foi que o ponto fatídico, mortal, ficava na região da boca, um ponto de emissão da fala, da linguagem. Considerando toda a história de trabalhos meus focados na boca, a língua como metáfora de linguagem etc., eu imprimi essa imagem, imaginando um dia criar um trabalho com ela. Aí fiquei carregando ela por anos, a imagem convivia comigo, levava para baixo e para cima. Começaram essas conversas malucas no Facebook, uma falta de comunicação absurda que as redes sociais trouxeram à tona. A ideia da linguagem e da possibilidade de comunicação entre as pessoas se dissolvendo por esses ataques verbais. Na época, também assisti a uma entrevista da Masha Gessen, uma jornalista russa que mora nos Estados Unidos há muitos anos, com o Jorge Pontual, naquele programa Milênio; e ela falava da sua observação sobre a decomposição da língua russa, quando voltou para a Rússia pela primeira vez depois de muito tempo. Ela percebeu que os seus amigos jornalistas estavam tentando escrever textos de uma outra forma, com muita precisão, porque os sentidos estavam se desintegrando; palavras saindo do léxico, a própria palavra "democracia", por exemplo, para uma pessoa jovem era uma palavra que causava estranhamento. Fui elaborando ideias nesse sentido, e decidi fazer uma ação em uma escola de tiro.*

Quando visito este espaço, encontro, na lata de lixo que eles tinham na sala de tiro, alvos esfaqueados, baleados, perfurados, e imaginava que eram corpos de papelão que nunca viveram, mas mesmo assim morreram com toda aquela carga de violência. Toda a situação foi se estruturando com vários sentimentos e constatações. A própria exposição em que o vídeo foi exibido se chamava Pisa na Paúra. Foi concebida, boa parte, em Nova York, quando eu frequentava o Sculpture Space e trabalhei com processos em argila. "Paúra" é uma palavra em desuso, embora faça parte do léxico da língua portuguesa; também existe em italiano, com o mesmo significado. E, pra mim, "paúra" é uma palavra sonoramente mais



Lenora de Barros
Alvos (frame)
Targets (frame)
2017
vídeo
cor, stereo
vídeo
color, stereo
06'20"

produção e edição | production and editing:
Márcia Beatriz Granero
assistente de produção | production
assistant: Luiza Calmon
finalização | post-production: Yuri Amaral
fotografia | photograph: Fabio Bardella
desenho e mixagem de som | sound design
and sound mixing:
Gustavo Vasconcelos

("Tread on Fear"). It was conceived, much of it, in New York, when I attended Sculpture Space, and worked with clay processes. "Paúra" is a word that has fallen into disuse, although it forms part of the lexicon of the Portuguese language; it means the same in Italian. And to me, "paúra" is a sonically scarier word than the word "fear." It reminds me of that children's song, which goes "sleep baby, Cuca is coming to get you"... "fear is coming to get you"... At the Milan exhibition, I did an installation where I invited people to walk a route on a wooden platform, treading on the letters that form this word. The idea was, along the way, to face up to, step on and dissolve its letters. These letters were made of clay baked at a low temperature, and at the end of the exhibition the platform became a kind of "desert" of dissolved clay. In the exhibition I also showed these same targets connected by a mesh of elastic bands, intended to represent the difficulty of communication in the present times. The works conceived for Pisa na Paúra, and the whole process of their creation, were undoubtedly permeated by the reality and violence we are experiencing on a daily basis.

Luiza – We have so many other things to talk about, but we have already exceeded our allotted time.

Lenora – Thank you for this really interesting conversation. Thanks!



Lenora de Barros
Cara e metade
2007
da série Retalhação | from the Torn to Shreds series

Colagem a partir de impressão digital sobre lona sanet com intervenção em tinta, plexiglass sobre MDF
Collage based on digital print on plastic sheet with intervention in paint, plexiglass on MDF
126 x 126 cm
fotografia | photograph: Fernando Laszlo

assustadora do que a palavra "medo". Me remete àquela cantiga infantil, que dizia "dorme, nenê, que a Cuca vem pegar"... "A paúra vem pegar"... Na exposição da Millan, fiz uma instalação em que eu convidava as pessoas a percorrer um percurso sobre uma plataforma de madeira, pisando nas letras que formam essa palavra. A ideia era, durante o trajeto, enfrentar, pisar, dissolver suas letras. Essas letras eram feitas de argila cozida em baixa temperatura, e ao final na exposição a plataforma se transformou em uma espécie de "deserto" de argila dissolvida. Na exposição, mostrei também esses mesmos alvos conectados numa trama de elásticos, que buscavam representar a dificuldade de comunicação nos tempos atuais. Com certeza, as obras concebidas para Pisa na Paúra, e todo o processo de criação dos trabalhos, se desenvolveram atravessadas pela realidade e pela violência que estamos vivendo no dia a dia.

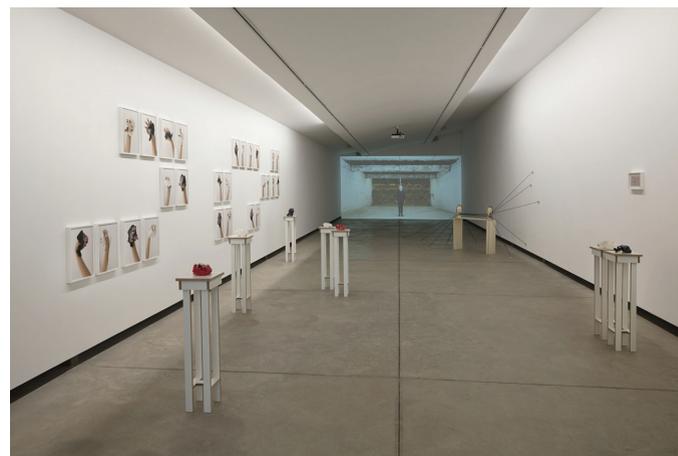
Luiza – Teríamos muitas outras coisas para falar, mas já estamos estourando o tempo previsto.

Lenora – Agradeço a vocês por essa conversa tão estimulante. Obrigada!



Vista da exposição individual Retalhação, realizada em 2007 no Centro Universitário Maria Antonia.
View of solo exhibition Torn to Shreds, staged in 2007 at the Maria Antonia University Center
Fotos de | Photos by Fernando Laszlo.

279



Vista da exposição individual Pisa na Paúra, realizada em 2017 na Galeria Millan. Fotos de Everton Ballardin.
View of solo exhibition Pisa na Paúra, staged in 2017 at Millan Gallery. Photos by Everton Ballardin.

Papo Aranha
Spider talk
2017
instalação (madeira e cabo elástico)
dimensões variáveis (estrutura madeira:
105 x 105 x 31 cm)
fotos de | photos by Everton Ballardin
installation (wood and elastic cord)
variable dimensions (wooden structure: 105
x 105 x 31 cm)

Série Mão Dupla
Two-way series
2017
impressão jato de tinta sobre papel de
algodão
inkjet print on cotton paper
46 x 30.5 cm (each)
foto | photo: Everton Ballardin