

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E VÍDEO

MARIA EMÍLIA TAGLIARI SANTOS

GOE, AND CATCHE A FALLING STARRE

A autonomia da imagem através dos vídeos e videoinstalações de Sonia Andrade

Niterói

2010

MARIA EMÍLIA TAGLIARI SANTOS

GOE, AND CATCHE A FALLING STARRE

A autonomia da imagem através dos vídeos e videoinstalações de Sonia Andrade

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação
em cinema.

Orientação: Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Niterói
2010

MARIA EMÍLIA TAGLIARI SANTOS

GOE, AND CATCHE A FALLING STARRE

A autonomia da imagem através dos vídeos e videoinstalações de Sonia Andrade

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação
em cinema.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Felipe Muanis
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense

**Niterói
2010**

“Parfois je suis optimiste et je pense:
l'art est un cri de vérité.
l'art est une rencontre inoubliable l'art nous prend à la gorge l'art nous
fait rire aux larmes
l'art nous apporte ce qui nous manquait.
l'art c'est la découverte de l'autre l'art nous coupe le souffle.
l'art nous fait nous découvrir nous-mêmes l'art rend à chacun ses racines
Mais si, comme Duchamp l'a dit, « c'est le regardeur qui fait le tableau »
la balle est dans votre camp à vous de jouer
Attention une culture peut en cacher une autre et peut aussi, comme le
train qu'on ne voit pas arriver, en tuer une autre.
ma position sur la culture

Parfois je suis pessimiste et je pense :
la culture c'est pour impressionner les pauvres
la culture sert à avoir l'air intelligent quand on passe à la télé
la culture sert de prétexte à envahir les autres peuples (pour leur
apporter la culture)
la culture n'est qu'une histoire de « tour operator » pour vous faire
acheter des cartes postales
la culture permet d'avoir bonne conscience et justifie l'impérialisme
la culture c'est l'ethnocentrisme des peuples qui croient avoir le monopole
du beau et du vrai
la culture vous élève au rang d'oies qu'on gave de culture
la culture culpabilise (dans un musée vous faites le silence, pas dans un bar)
la culture est un exercice d'égoïstes jaloux les uns des autres
la culture permet à ceux qui savent de faire honte à ceux qui ne savent pas
la culture c'est la boursoufflure qui accompagne le bruit des bottes
la culture c'est le cadeau bonux de la société de consommation
la culture doit vous faire croire que l'artiste est un être supérieur
la culture des uns sert à étouffer la culture des autres.”

Ben Vautier

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível ser realizado devido à dedicada orientação da Prof. Elianne Ivo, que me fez acreditar no projeto, sendo decisiva na sua concepção; e à amabilidade de Sonia Andrade, cujo pionerismo e qualidade artística me inspiraram neste mergulho no mundo da videoarte.

Agradeço à minha família pelo exemplo e apoio constante, pela compreensão nos dias difíceis e pelo entusiasmo nas pequenas conquistas. E por praticarem o desapego aos objetos “da arte” perdidos em filmes. Aos meus pais, incentivadores constantes dos meus estudos – seja aqui, ou na França; seja cinema, ou artes plásticas –. Ao meu pai, Clovis, pela herança audiovisual, recebida desde sempre em minha vida. À minha mãe, Eneida, que me apresentou ao universo das artes, da expressão sensível. À minhas irmãs Bibiana, presença alegre e descontraída; e Clarissa, companheira e revisora nas intermináveis horas de estudo. A todos pela ajuda, cada um à sua maneira.

A Augusto Savietto, pelo companheirismo e afeto. Obrigada pela sua incansável boa vontade e caronas nas horas de *set* mais insólitas!

Aos amigos, que compreenderam minhas ausências e me “arrastaram” para descontraír quando necessário. A todos que de alguma forma contribuíram para esse trabalho, seja emprestando e alugando livros, seja pela companhia nas noites de sono e nervosismo, ou ainda respondendo e ouvindo minhas infinitas dúvidas.

Aos professores da banca e todos aqueles que foram fundamentais na minha formação profissional e pessoal.

Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho analisa os vídeos e as videoinstalações de Sonia Andrade, mais especificamente, os recursos pelos quais a artista concretiza suas ideias, coloca questionamentos e comunica-se com o espectador. Inicialmente, foi traçada uma breve trajetória de como a imagem videográfica foi inserida e explorada no contexto das artes plásticas. Em seguida, através da análise das obras de Sonia Andrade, buscou-se compreender outras possibilidades do audiovisual além daquela consagrada pelo cinema clássico. Acredita-se ter identificado no trabalho desta artista uma imagem 'autônoma', que não tem seus elementos funcionalizados por uma narrativa e que se apresenta das mais variadas formas.

Palavras-chave: **Sonia Andrade, vídeo, videoinstalação, cinema, artes plásticas.**

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. A Videoarte	13
2.1. O contexto internacional das artes plásticas	13
2.2. O vídeo como suporte.....	17
2.3. O contexto nacional	19
3. Que imagem é essa? Os vídeos de Sonia Andrade	24
3.1. Questionando em imagens	25
3.1.1. A tevê como protagonista	27
3.1.2. Interpelando o espectador diretamente.....	29
3.1.3. O corpo em evidência.....	30
3.1.4. O cotidiano	32
3.2. Questões formais nas primeiras séries.....	34
3.3. A imagem óptica pura	37
4. Como os versos de um poema: as videoinstalações de Sonia Andrade	40
4.1. Das apropriações	42
4.2. Do tempo	45
4.3. Do espaço e dos suportes.....	49
5. Conclusão	54
6. Referências bibliográficas	57
Anexo I – Transcrição da entrevista com Sonia Andrade	59
Anexo II– Cronologia das obras de Sonia Andrade	73

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Mel Ramsdem, <i>Pintura secreta</i>, 1967-8	14
Figura 2: Frank Stella, <i>Six Mille Bottom</i>, 1960	15
Figuras 3 e 4: Joseph Beuys, <i>I love America and America loves me</i>, 1974	16
Figura 5: Nam June Paik, <i>TV Magnet</i>, 1965	17
Figura 6: Nam June Paik, <i>Global Groove</i>, 1973	17
Figura 7: Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Piene, Nam June Paik, <i>The Medium Is the Medium</i>, 1969	18
Figura 8: Wolf Vostell, <i>Television Décollage</i>, 1963	18
Figura 9: Campus, <i>Mem</i>, 1974 – 1975	19
Figura 10: Vito Aconcci, <i>Centers</i>, 1971	19
Figuras 11, 12 e 13: Implicação da interação com a obra	20
Figuras 14 e 15: Arthur Barrio, <i>Trouxa</i>, 1970	20
Figuras 16 e 17: Aparelho Portapack de Jom Tob Azulay	21
Figura 18: <i>Cosmococa 5; Hendrix War</i>, 1973	22
Figura 19: <i>CC4 Nocagions</i>, 1973	22
Figura 20: Artificialidade reforçada	27
Figura 21: Ação	28
Figura 22: Confrontação	29
Figura 23: O corpo como suporte	31
Figura 24: O intolerável	31
Figura 25: Sonho de Ícaro ao revés	32
Figura 26: O cotidiano	33
Figura 27: Dinamizando o espaço do quadro	36
Figura 28: Estranhamento da imagem	37

Figuras 29 e 30: Justaposições que geram relações	43
Figura 31: Encontro que evidencia transformações	46
Figuras 32, 33 e 34: Périplo	47
Figuras: 35, 36 e 37: Movimento da imagem <i>versus</i> estaticidade dos objetos	47
Figuras 38 e 39: Imagem-cristal	48
Figuras 40 e 41: Influência do suporte e da cenografia o na percepção da obra	50
Figuras 42 e 43: Variedade de situações	51
Figura 44: Dispositivo é suporte de intervenção	51
Figura 45: Cenografia que delimita movimentação do espectador	51
Figura 46: Dispositivo revelado	52
Figura 47: Trama de relações entre imagem, suporte e dispositivo	52
Figuras 48 e 49: Projeção e drusas de ametista	53
Figura 50: Sonia Andrade Rio de Janeiro, 1975	73

1. INTRODUÇÃO

*Goe and catche a falling starre*¹, o verso do poeta inglês John Donne que ordena uma ação impossível, tocou imediatamente Sonia Andrade. Pegar a estrela cadente, em movimento, no tempo desse movimento, revelou-se para a artista como uma “tradução” da arte: “(...) é um tempo que você se concede para relacionar-se com um trabalho, que você pare, que você olhe e aí, quem sabe, você pegue a estrela cadente, você consiga captar o brilho, a luz que um trabalho de arte tem²”. A escolha do verso como título desta monografia foi feita exatamente pelo exercício aqui realizado de aproximação da obra de Sonia Andrade, de tentar captar, ao menos em parte, o prisma de seus trabalhos audiovisuais.

Através da obra de Sonia Andrade, a presente monografia busca compreender como o audiovisual pode manifestar-se e comunicar-se num contexto e com um caráter bastante distinto da forma clássica do cinema, a saber, em sua manifestação como videoarte. Como a imagem em movimento se faz presente no ambiente das artes plásticas? Quais seriam as outras possibilidades dessa imagem fora dos padrões estabelecidos como naturais do meio audiovisual? De que outras maneiras o audiovisual pode comunicar-se com o espectador e colocar questões a serem pensadas? São alguns dos questionamentos que impulsionam esta pesquisa.

¹ “Vá e agarre a estrela cadente” – Tradução André Parente (2005)

² Todas citações creditadas à artista Sonia Andrade fazem parte da entrevista realizada para esta monografia. A entrevista transcrita se encontra nos anexos do projeto.

O universo da videoarte é extenso, logo, percebeu-se a necessidade de escolher um artista específico para uma análise mais atenta e produtiva. Já a opção por um artista nacional levou em consideração a importância de conhecer, debater e difundir a produção brasileira, sobretudo tendo em vista que ainda são poucos os estudos acadêmicos que se debruçam sobre o tema. Dentre os artistas nacionais, o trabalho de Sonia Andrade com o audiovisual é bastante extenso, além de proporcionar à presente pesquisa um material diverso em recursos e soluções. Ademais, a artista é uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

Os vídeos e videoinstalações realizados por Andrade fogem ao uso predominante no cinema em que o espectador é envolvido por uma narrativa. Veremos que as situações e até mesmo os aspectos estéticos e formais da imagem dos vídeos e videoinstalações que são aqui analisados não estão amarrados em função de uma determinada trama. Distinguem-se até mesmo de certa produção de vídeo, dentro dos âmbitos das artes plásticas, que se caracteriza cada vez mais por uma aproximação aos moldes de apresentação do cinema – aquele da sala escura e de uma duração relativamente extensa –. Os trabalhos mais recentes de Sonia subvertem tal tendência pela sua constituição como conjuntos de instalações, pela relação da imagem com objetos, assim como pelo envolvimento conceitual e fisicamente ativo do espectador.

Tendo começado a usar o vídeo no início da década de 1970 juntamente com o grupo de artistas cariocas que buscava novos meios para a expressão artística, Sonia Andrade manteve a imagem eletrônica como suporte de muitas obras durante toda sua trajetória, assim como outros tantos materiais tais quais fotografias, objetos, fotocópias, a palavra, etc.; todos fazem parte de seu repertório poético. Sonia caracteriza-se, dessa forma, por ser uma artista em constante experimentação que busca concretizar suas ideias com liberdade. A obra da artista continua em construção colocando essa pesquisa em diálogo não somente com a história da videoarte, mas com a produção contemporânea e, assim, com as novas questões que ela traz para o universo das imagens.

A iniciativa de desenvolver esse trabalho remonta a um interesse próprio pela direção de arte no cinema. Enquanto estudante procurei me aprimorar nesta área de atuação buscando experiência prática e conteúdos, tanto teóricos quanto visuais. Esta procura me levou às artes plásticas a fim de compreender melhor as alternativas de composição de imagens, cores e outros elementos. Simultaneamente, acabei por ver nas artes plásticas uma possibilidade de encontrar e desenvolver uma imagem ‘autônoma’, na qual os elementos com os quais se

trabalha na direção de arte – assim como em outras áreas do cinema – não cumprem um papel meramente estruturativo de uma narrativa, fator que proporciona outros potenciais de expressão.

O fato de este projeto monográfico ser realizado por uma estudante de cinema influi em diversas associações feitas entre as obras e teóricos da área cinematográfica, assim como no tipo de abordagem. Visto que o objeto de estudo, a imagem, se encontra inserido numa nova área de conhecimento, esse não é um trabalho de crítica de arte, mas sim um estudo de caráter investigativo.

Para este fim, fez-se necessária uma estrutura em tópicos de compreensão, ou seja, uma divisão na qual cada parte procura entender determinadas estratégias utilizadas pela artista visando a exprimir suas ideias e conceitos. Diferentes obras exemplificam cada um desses tópicos, sendo elas submetidas a uma análise que não pretende esgotá-las, mas propor uma compreensão ilustrativa do tópico abordado. Neste processo algumas questões às quais as obras remetem são sublinhadas; estes assuntos são trazidos à tona por observações desenvolvidas nesta pesquisa, assim como por críticos que tratam da obra de Sonia Andrade. Em adição, são estabelecidas duas relações mais abrangentes, que tocam a totalidade de obras tratadas em cada um dos dois capítulos concedidos especificamente ao trabalho de Sonia.

Na primeira parte, traça-se um breve panorama da entrada da imagem videográfica nas artes plásticas. Compreende-se o contexto internacional e brasileiro, nas décadas de 1960 e 1970, que levaram artistas a buscarem uma expansão dos suportes empregados, uma integração da arte e da vida, assim como, uma interação do espectador com as obras. Exemplificam-se ainda, as principais propostas de utilização da imagem em movimento por essas novas gerações de artistas, como as experiências com o dispositivo, o diálogo com a mídia da televisão e o uso do circuito fechado.

No terceiro capítulo, entramos na pesquisa do trabalho de Sonia Andrade. Primeiramente é feita uma rápida apresentação de especificidades do trabalho da artista, tais como a organização em conjuntos, a questão da artista (ao contrário do que é dito por muitos críticos) não considerar seus primeiros vídeos como videoperformances, e também a relação direta das suas primeiras séries em vídeo com a imagem televisiva. Em seguida, analisam-se os vídeos realizados pela artista entre 1974 e 1983 dividindo-os nos tópicos: A tevê como protagonista; Interpelando o espectador diretamente; O corpo em evidência; O cotidiano e

Questões formais nas primeiras séries. Por fim, traça-se um paralelo entre estes trabalhos de Sonia e o conceito de imagem ótica pura de Gilles Deleuze.

No quarto e último capítulo, que aborda as videoinstalações de Sonia Andrade, enfoca-se de maneira mais aprofundada a questão dos conjuntos na obra da artista. Observa-se a ligação dessa opção de organização com estudo dos ideogramas orientais, e, a partir desse denominador comum, estabelece-se uma relação com o pensamento de montagem desenvolvido por Eisenstein. As instalações são analisadas a partir dos itens: Das apropriações; Do tempo; e ainda, Do espaço e dos suportes.

2. A VIDEOARTE

O vídeo nasce com a qualidade de ser um meio extremamente plural, interdisciplinar, que se fará presente em diversas modalidades/ambientes, como na imagem televisiva, nos circuitos de vigilância, no uso empresarial para treinamento de pessoal, na videoarte e, posteriormente, no uso doméstico. Como é nossa proposta, vamos nos concentrar tanto na apropriação, por artistas plásticos, dessa imagem, tanto no contexto histórico que levou estes artistas a utilizarem o vídeo como meio de expressão. Mesmo no recorte da videoarte, esse dispositivo abrange uma série de “movimentos” e propostas dentro da arte contemporânea. Dessa forma, neste capítulo vamos tratar mais especificamente de questões essenciais para a compreensão desse fenômeno e, principalmente, que auxiliem na leitura da obra de Sonia Andrade.

Tão logo a tecnologia do vídeo entrou no mercado para o público geral, em meados da década de 60, artistas plásticos viram nele um meio expressivo em potencial. Pode-se afirmar que Nam June Paik³ foi um dos primeiros artistas a adquirirem o aparelho de vídeo da Sony (Elwes, 2005:4). Sem dúvida, Paik foi um dos nomes mais importantes, senão o maior, para o nascimento da videoarte. Era um momento de expansão das artes plásticas e a busca por novos dispositivos foi apenas um elemento dentre as diversas transformações que muitos artistas vinham propondo.

2.1. O contexto internacional das artes plásticas

Desde o final da década de 1950, novas gerações de artistas se mostram insatisfeitas com os pressupostos do Modernismo do pós-guerra, mais especificamente, com uma arte convicta da necessidade da expressão individual do artista, e que se baseia nas especificidades do meio. Há um sentimento, por parte desses artistas, de saturação das possibilidades criativas

³ Artista Coreano que foi o precursor da videoarte no mundo.

dentro dos moldes da abstração gestual. Nas palavras de Fernando Cocchialare (2007: 63), esse esgotamento refere-se ao “uso generalizado de um certo tipo de repertório técnico, plástico e formal e, também, por sua defasagem em relação à nova conjuntura histórico-social”.

Essa nova geração começa a buscar seus próprios posicionamentos críticos em relação à arte do pós-guerra (Fig.1) e a uma sociedade na qual o capitalismo triunfava. Nesse percurso, eles redescobrem antecessores como Duchamp e o *readymade*⁴, que, na década de 40, já propunha que a arte se voltasse ao pensamento (Wood, 2002). A partir desse movimento de busca de novos preceitos, várias tendências vão aparecer no contexto da arte, grande parte delas defenderá a aproximação da arte com a vida, a valorização da arte como ideia e, portanto, a desmistificação do objeto de arte.

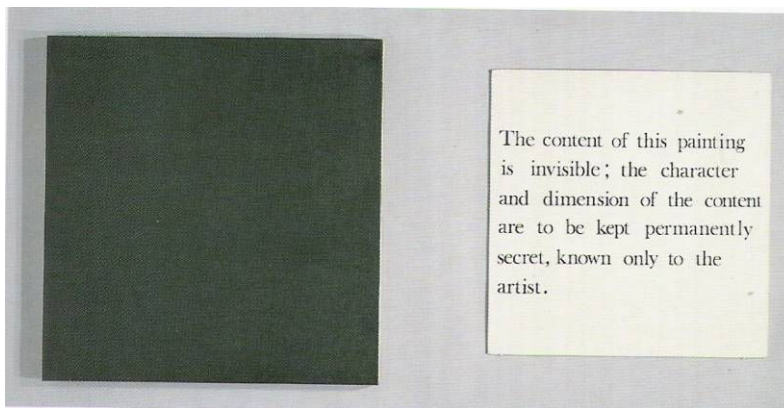


Fig. 1: Mel Ramsdem, *Pintura secreta*, 1967-8.

"O conteúdo dessa pintura é invisível; a natureza e as dimensões do conteúdo devem ser mantidas permanentemente em segredo, conhecidas apenas pelo artista." (Wood, 2002).

Uma paródia ao misticismo que acompanhava a pintura abstrata.

Dentre essas novas propostas podemos destacar duas – a saber, o Minimalismo e o movimento Fluxus – que exemplificam e representam de maneira eficiente as mudanças de pensamento no universo da arte nas décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos e na Europa. Tais transformações propostas por essas vertentes vão resultar na busca por novos meios para a expressão artística e, conseqüentemente, no desenvolvimento da videoarte.

Algo que é fundamental para o presente estudo é a questão da inclusão do espectador na obra pela arte minimalista. Tal inclusão ocorre a partir do conceito da obra como situação, ou

⁴ Objeto que, originalmente, não foi elaborado como objeto de arte e que é transportado para fora de seu contexto, para o ambiente da arte. (Wood, 2002)

seja, ela está presente no espaço tridimensional (Fig.2), literal e “exige” do espectador uma inserção de significados. A obra deixa, então, de ser um objeto acabado e torna-se “obra aberta”. Esse processo vai culminar com a desmaterialização do objeto de arte, pela importância dada ao conceito da obra e do engajamento do espectador na construção da significação da mesma.

“De um lado, a percepção da obra e a sua experiência pelo espectador constituem a questão determinante. Os artistas da arte minimalista contribuíram decisivamente para essa abordagem. De outro, o conceito da obra é tido como fundamental, tendo sido essa, em particular, a posição dos artistas ditos conceituais, que algumas vezes chegaram a recusar qualquer produção material. (...)”

De um pólo a outro, a obra é novamente posta em causa em seus fundamentos tradicionais, como objeto único, acabado e autônomo. “Desenvolvem-se, assim, modalidades de criação, como a performance e a instalação, que dominarão também a produção em vídeo.” (Duguet, 2009:51).

A inserção da obra num espaço e tempo reais e a implicação do espectador eram, para Michel Fried⁵ – teórico do modernismo – a redução da arte à condição de todo o resto, devido à invasão no campo da arte da “teatralidade”. Entretanto, para os artistas a questão da aproximação da prática teatral foi vista de forma positiva, na medida em que enriquece a experiência da obra e provoca um movimento de expansão nas artes plásticas. Assim, como observamos acima nas palavras de Anne-Marie Duguet, essa experiência irá culminar nas instalações e nas ações performáticas que, mais adiante, irão permear a videoarte.

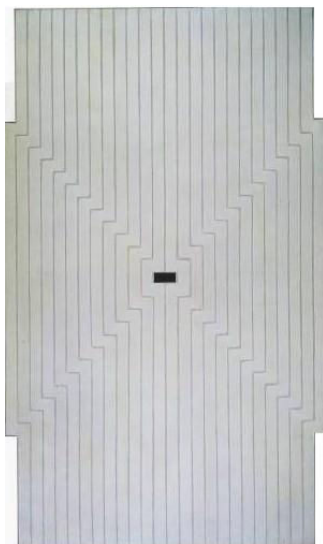


Fig.2: Frank Stella, *Six Mille Bottom*, 1960.
Inserção da pintura no espaço tridimensional por meio da moldagem da tela.

⁵ Citado por Wood, 2002 : 30

O Fluxus foi um grupo muito heterogêneo, composto por artistas de diversas partes do mundo, como Estados Unidos, Europa e Ásia. As práticas desse movimento integravam música, cinema, teatro, dança e, geralmente, tomavam corpo em performances, *happenings*, instalações entre outros. A ideia central era a de que a arte deveria fazer parte da vida, ser acessível a todos e não ser compreendida apenas pelos críticos. A institucionalização da arte e a ideia de uma “alta cultura” também eram alvo da crítica, muitas vezes escrachada, desses artistas.

Como forma de ir ao encontro da vida – incluindo a esfera política e social – e contra a arte “pretensiosa” dos museus, esses artistas vão recorrer e buscar novas formas de expressão. Nesse sentido, o transitório (Fig. 3 e 4) e os suportes facilmente reprodutíveis, foram eleitos por esse “grupo” como dispositivos prioritários.



Fig.3 e 4: Joseph Beuys,

I love America and America loves me, 1974.

Performance com lobo.

O transitório, não há mais a produção objeto de arte.

Dessa forma, a fotografia, a performance, as instalações e o vídeo são meios que cada vez mais estarão presentes no repertório expressivo desses artistas. O que interessa é o conceito da obra, a sua relação com a vida e com o público e não uma dita especificidade do meio utilizado pelo artista:

“O vídeo de artista começa com o Fluxus, iniciativa de alguns alunos de John Cage no começo dos anos 1960. (...) Os rituais de arte e as suas instituições, são submetidos a uma derrisão e a uma desmistificação sistemáticas. (...) qualquer coisa pode substituir a arte e qualquer um pode fazê-lo. (...) É nesse contexto que Nam June Paik e Wolf Vostell integram o vídeo às suas performances, além de realizarem suas primeiras instalações com televisores.” (Duguet, 2009:50)

2.2. O vídeo como suporte

A partir do final dos anos 1960, o vídeo se faz presente nas mais diversas correntes artísticas, tais como a arte conceitual e a *body art*. Deve-se ressaltar que o vídeo concretiza um longo percurso da imagem em movimento até a sua entrada definitiva no universo das artes plásticas. Esse movimento já é percebido nas vanguardas dos anos 20, com os filmes experimentais dadaístas, futuristas, impressionistas, surrealistas etc, realizados a partir de elementos vindos das artes plásticas, assim como, na década de 1950, temos o cinema experimental americano e internacional. Nessa época, muitos artistas voltam sua atenção para outras possibilidades do dispositivo do cinema. Entretanto, mesmo que o conteúdo e a maneira de apresentar as imagens em movimento já estivessem sendo questionados e experimentados por diversos artistas ao longo da história do cinema, o vídeo é a imagem que vai ocupar um lugar definitivo dentro do universo da arte.

A possibilidade de reprodução – valorizada por essas tendências pela inexistência do objeto de arte “único” e, portanto, passível de ser assimilado pelos museus e pelo mercado – é característica tanto da imagem cinematográfica, como do vídeo. Porém, ao contrário da imagem fotoquímica, o conteúdo do vídeo só pode ser acessado através da intermediação de um equipamento eletrônico, o que o coloca também na categoria de um objeto de natureza efêmera. Além disso, essa nova tecnologia da imagem traz em sua natureza eletrônica elementos que vão ser fundamentais para o uso plástico da imagem (Fig. 5 e 6).

Arlindo Machado (2007:26) fala sobre as possibilidades da imagem eletrônica:

“Como tudo não passa de corrente elétrica modulada, as formas colocadas na tela podem sofrer praticamente qualquer sorte de manipulação (...) Pode-se nela intervir infinitamente, subverter seus valores cromáticos, inverter a relação figura e fundo, tornar transparentes os seres representados. Ela é, antes de tudo, imagem iridescente, imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível.”



Fig.5: Nam June Paik, *Tv Magnet*, 1965 - Experimentos com o dispositivo.



Fig. 6: Nam June Paik, *Global Groove*, 1973
Explorando as possibilidades plásticas da imagem.

Dentro do contexto da arte, o vídeo é utilizado das mais diversas formas a serviço de inúmeras propostas artísticas. Inicialmente, no final da década de 1960, destacam-se as experiências com o dispositivo, com a natureza da imagem eletrônica, assim como, o diálogo com a televisão. A relação com a mídia televisiva vai desde a desconstrução de sua linguagem e a crítica com relação ao conteúdo (Fig.8), até a ação de alguns artistas de produzirem seus próprios programas de televisão como forma, mais uma vez, de integrar a arte ao cotidiano (Fig.7).



Fig.7: Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Piene, Nam June Paik, *The Medium Is the Medium*, 1969.

Vídeos realizados em parceria e transferido por emissoras de Tv.



Fig.8: Wolf Vostell, *Television Décollage*, 1963. Crítica à mídia televisiva.

A confrontação do próprio artista com a câmera será outro aspecto explorado, neste caso, numa tendência mais performática. Essa utilização pode ser apenas um registro do ato da performance, mas muitos artistas vão optar pelo vídeo como suporte primeiro desta ação. A performance discute temas muito ligados ao corpo e suas experiências, como também questões de identidade (racial, de gênero etc.). Percebe-se, então, que a questão do cruzamento de diversas disciplinas, da arte, do tempo e da implicação de um público - o que para Michael Fried⁶ era inaceitável - é incorporada por esses artistas a fim de comunicarem suas ideias revolucionárias, no campo social e na arte.

Outra possibilidade inédita que o vídeo oferece é a sua utilização em circuito fechado, ou seja, a imagem que é captada e transmitida em tempo real, também chamado de circuito de vigilância. Esse aspecto do dispositivo é muito utilizado de maneira a inserir completamente o espectador: ele é ao mesmo tempo observador e agente da obra. O circuito fechado também é

⁶ Citado por Duguet (2009: 51).

explorado para criar sensações de estranhamento e de impossibilidade de controle, no sentido em que parecemos estar à mercê de algo, seja de uma vigilância externa, da ilusão da mídia televisiva, ou até mesmo da nossa própria imagem captada pelo aparelho eletrônico.

Através de videoperformances (Fig.10) e videoinstalações em circuito fechado (Fig.10) as questões do tempo, do voyeurismo, do narciso, como também da relação sujeito/objeto estarão constantemente em discussão. A representação é substituída pela presença, a imagem como presença é a questão principal das instalações em circuito fechado (Dubois, 2004: 110). Referindo-se ao trabalho da crítica Rosalind Krauss, Luiz Cláudio da Costa (2009: 26) fala sobre a relação entre sujeito e objeto:

“(...) Rosalind Krauss afirmou que, em razão de seu narcisismo, o vídeo só pode acionar uma reflexão como a de um espelho que opera por apropriação, fazendo desaparecer, de maneira ilusionista, a distinção entre sujeito e objeto.”



Fig. 9: Campus, Mem, 1974 – 1975
Instalação em circuito fechado. Dilema entre ver e ser visto.

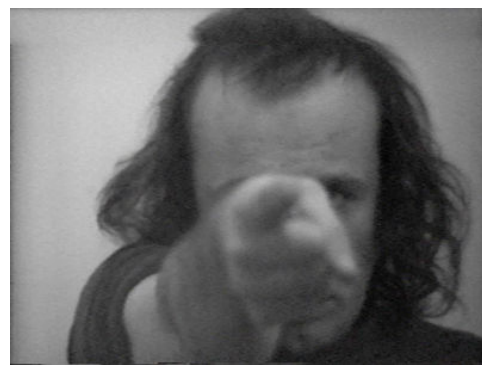


Fig.10: Vito Aconcci, Centers, 1971
Videoperformance. O corpo e a câmera.

Com a possibilidade de projeção da imagem eletrônica, novas relações podem ser estabelecidas. A imagem não está mais isolada num monitor, mas pertence a um todo arquitetural, no qual o espectador é inserido, não apenas de forma contemplativa, mas como um “explorador” que conta com todos seus sentidos e que reflete sobre esse espaço-tempo. A imagem é projetada em múltiplas telas, ou ainda em superfícies inusitadas, como água, objetos, areia e cristais, criando, dessa forma, novos campos simbólicos em cada escolha de suporte.

2.3. O contexto nacional

No Brasil, muitos pontos colocados em evidência no panorama internacional também vinham sendo discutidos desde a década de 1950. O neoconcretismo se posicionou contra o

excesso de racionalização na arte e, em contrapartida, propunha a liberdade de experimentação, assim como uma aproximação da arte com a vida. A pintura é espacializada e, conseqüentemente, o espectador é incluído. O neoconcretismo vai invadir o espaço real, e obras como os *Bichos* (Fig. 11) de Lygia Clark, ou então os *Parangolés* (Figs.12 e 13) de Hélio Oiticica só são possíveis através da participação do espectador.

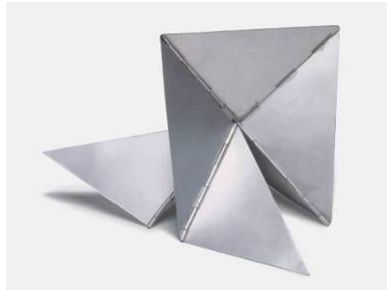


Fig. 11 a 13: Implicação da interação com a obra.

Nos anos 60 e 70 esse experimentalismo se estende no cenário nacional e a investigação artística passa a ser também uma resposta ao regime militar que se acirrou no final da década de 60. Os questionamentos não se davam apenas no âmbito da arte, mas também eram de natureza política. Novos meios eram buscados e suportes como xerox, postais, o corpo do artista, além do uso de materiais precários e “antiestéticos” se multiplicarão com uma pluralidade imensa (Fig.14 e 15)

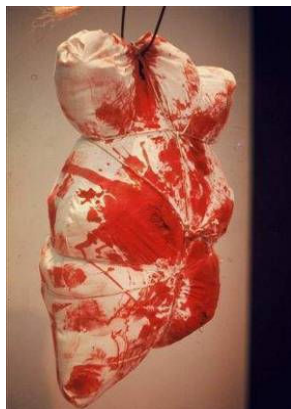


Fig. 14 e 15: Arthur Barrio, *Trouxa*, 1970.
Novos suportes e ato político.

É nesse contexto efervescente de extrema experimentação nacional e internacionalmente que os primeiros vídeos de artista vão ser produzidos no Brasil. Em 1974, por intermédio de Walter Zanini, os artistas brasileiros foram convidados para participar de uma mostra⁷ de videoarte que teria lugar na cidade de Filadélfia, nos Estados Unidos. O grupo carioca liderado por Anna Bella Geiger – do qual faziam parte Sonia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchialare – e que investigava outros conceitos na arte e novas mídias, foi o único a conseguir produzir trabalhos. Isso graças à Jom Tob Azulay que tinha acabado de trazer um aparelho *portapack*⁸ (Fig. 16 e 17) do exterior e o emprestou aos artistas. Antônio Dias também apresentou um trabalho nessa mesma mostra, produzido com recursos por ele levantados na Itália.



Fig. 26 e 17: Aparelho Portapack de Jom Tob Azulay.

Devemos destacar a importância de Walter Zanini para a entrada da videoarte na arte brasileira. Zanini não apenas passou o convite instigante de produzir vídeos (como vimos, a câmera *portapack* ainda não era vendida no Brasil), como também em 1976, o MAC/USP, sob sua direção, adquiriu e disponibilizou o aparelho *portapack* aos artistas de São Paulo.

Ao grupo de Rio logo se juntaram Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski. Letícia e Sonia Andrade serão responsáveis por mais da metade dos videoteipes realizados por esses artistas que em conjunto adquiriram uma aparelhagem própria. O vídeo vai permear, mesmo que sem exclusividade, toda a obra dessas duas artistas. Entretanto, o vídeo não se tornou um suporte único para esses artistas e muitos logo vão deixar de utilizá-lo.

⁷ Mostra VIDEO ART, realizada em 1975 no Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. Primeira grande mostra internacional de videoarte.

⁸ Equipamento da Sony que gravava imagens preto-e-branco em uma fita magnética em rolo aberto.

A imagem técnica aparece como parte do processo de expansão das artes plásticas⁹. Da mesma forma que no meio internacional, a arte brasileira já havia experimentado o terreno do audiovisual, como o Super-8 e o 16 mm. Em especial, ressaltamos as experiências de Hélio Oiticica e Neville de Almeida com o cinema, o *quasi-cinema* das *Cosmococas* (Fig.18 e 19).



Fig.18: *Cosmococa 5 Hendrix War*, 1973 (à esquerda).

Fig.19: *CC4 Nocagions*, 1973 (no alto).

Ambientes que criam novas relações entre imagem e espectador.

Devemos considerar que o vídeo tem, no Brasil, outros fatores que vão influenciar na sua posição de imagem em movimento predominante no campo das artes: além do baixo custo de produção e da independência de amplos conhecimentos técnicos e fonográficos que o aparelho proporcionava, certamente foi muito relevante o fato do vídeo não depender de laboratórios de revelação de imagem e de som (que na época funcionavam como centros de vigilância da censura do governo militar) (Machado, 2007:17), visto que, dessa forma, os artistas dispunham de uma liberdade maior de criação.

Por fim, destacamos que os vídeos desses pioneiros da videoarte brasileira eram, em sua maioria, uma confrontação do corpo do artista com a câmera a partir do gesto performático. É importante ressaltar que os artistas brasileiros não tinham acesso a laboratórios de tecnologia da imagem, o que era comum no exterior. Artistas como Nam June Paik trabalhavam com engenheiros de imagem, o que possibilitava uma maior gama de experimentações formais com

⁹ Para um entendimento mais amplo sobre a produção de vídeo no Brasil: MACHADO (Org), *Made in Brasil*, São Paulo: Editora Iluminuras, 2007. Ou ainda o site: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=videoarte%20e%20v%C3%ADdeo%20instala%C3%A7%C3%A3o>

a imagem eletrônica, entretanto os vídeos brasileiros se mostram a altura de seus pares internacionais.

Com a expansão do uso do vídeo pelos artistas brasileiros, outras maneiras de expressão por meio da imagem e do dispositivo vão ser exploradas, estando em constante diálogo com a produção internacional. Nos próximos capítulos, através da obra de Sonia Andrade, compreenderemos as múltiplas possibilidades que surgirão no uso do audiovisual a partir de sua entrada no universo da arte.

3. QUE IMAGEM É ESSA? OS VÍDEOS DE SONIA ANDRADE

Sonia Andrade foi frequentadora assídua das salas de cinema desde sua infância. A imagem em movimento faz parte da sua formação pessoal e visual. Houve até uma tentativa de fazer cinema, mas a independência do trabalho solitário como artista falou mais forte. O audiovisual, entretanto, aparece em sua obra na forma do vídeo. Quando questionada se em algum momento teria pensado em trabalhar com película, Sonia é categórica:

“Isso para mim sempre foi claro. A minha escolha pelo vídeo foi, em primeiro lugar, porque o resultado é imediato, você não depende de laboratório, você tem um contato com a imagem imediatamente. (...) E depois, (...) o que me interessava não era o cinema, era o vídeo e esse não dava para dissociar da televisão, então eu fui para o vídeo.”¹⁰ Sonia Andrade, informação oral.

Como vimos no capítulo anterior, Sonia Andrade tem seu primeiro contato com o vídeo como suporte a partir do convite de Walter Zanini, em 1974. Deste momento em diante, Sonia irá manter o audiovisual como sua mídia mais recorrente ainda que, ao longo de sua trajetória como artista, diversos outros materiais serão por ela utilizados. É relevante ressaltar que, apesar de meios tão diferentes, os trabalhos de Sonia dialogam de forma coerente entre si. Ela trabalha, acima de tudo, com o espectador, demandando dele tempo e reflexão.

Um dos traços mais marcantes na obra de Andrade é a opção por trabalhar com conjuntos¹¹. Essa escolha acaba tomando um aspecto político visto que ignora as exigências do mercado uma vez que as obras e o processo criativo (que pode ser bastante espaçado dentro de um mesmo projeto) não obedecem a uma lógica mercantil. A necessidade de trabalhar com um conjunto é observada por Sonia pela primeira vez na sua exposição no MAM-RJ em 1976. A

¹⁰ Todas citações creditadas à artista Sonia Andrade fazem parte da entrevista realizada para esta monografia. A entrevista transcrita se encontra nos anexos do projeto.

¹¹ Optou-se aqui por utilizar o termo dado pela própria artista, pois este expressa de maneira eficaz a ideia de trabalhos interligados e que, salve raras exceções, somente são expostos reunidos.

obra apresentada era uma instalação de desenhos, papel japonês, grafite, aquarela e nanquim, e três sinais de néon, da qual alguns desenhos já haviam sido expostos separadamente no VI Salão de Verão do MAM. Segundo a própria artista, ela só compreendeu plenamente a maneira como deveria organizar o seu trabalho através do estudo da caligrafia chinesa. No início do quarto capítulo, analisaremos essa característica mais atentamente e veremos que, possivelmente, os ideogramas orientais têm a sua influência presente em diversos níveis do trabalho de Sonia.

Os primeiros trabalhos em vídeo de Andrade já apresentam algumas questões que permearão toda sua obra, tais como a relação com o espectador, a comunicação, o tempo e o corpo. Nesse primeiro momento de contato com o trabalho de Sonia Andrade, vamos nos aproximar dos seus primeiros vídeos realizados entre 1974 e 1977, e do conjunto *A morte do Horror* de 1981¹², assim como do vídeo *Intervalo* de 1983. Não trataremos aqui esses vídeos como performances, ou ainda como videoperformances, visto que Sonia não os considera dessa forma e discorda até mesmo da segunda classificação:

“Não, não era performance. Não tinha público. É vídeo mesmo, não é uma documentação de uma performance. Eu fiz com a intenção de ser um vídeo, de passar numa televisão. (...) isso é um engano (classificar seu trabalho como videoperformance).” Sonia Andrade, informação oral.

3.1. Questionando em imagens

Os dois primeiros conjuntos de vídeo de Sonia Andrade vão tratar mais especificamente da televisão. Que imagem é essa que entra em nossa casa todos os dias, que passou a fazer parte de nossa rotina, que fala conosco? E ainda, qual a nossa relação com essa imagem e com esse aparelho? Esses são dois dos muitos questionamentos que a artista vai propor ao espectador a partir de ações realizadas para a câmera. A respeito dessa utilização crítica do vídeo, Arlindo Machado ressalta os meios pelos quais o artista vai buscar discutir a própria mídia:

“O que ele (o artista) quer é, num certo sentido, “desprogramar” a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar *fora* de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. Nesse sentido, ao operar no interior da instituição da mídia, a arte a tematiza, discute os seus modos de funcionar, transforma-a em linguagem-objeto de sua mirada metalingüística.” (MACHADO, 2004:10)

¹² O primeiro conjunto é composto por oito vídeos sem título e a série *A morte do Horror* é formada por sete vídeos-episódio.

Ainda nesse aspecto, podemos conectar esses trabalhos de Sonia Andrade com a ideia de “estado-vídeo” proposta por Phillippe Dubois. O autor defende que, para se “pensar o vídeo”, imagem e dispositivo não podem ser dissociados. A partir dessa colocação, Dubois desenvolve a ideia do vídeo como um ‘estado’, um modo que pensa as imagens “em imagens”. Sobre a relação entre o vídeo e a televisão Dubois afirma:

“(…) me parece preferível ver o vídeo como uma maneira de pensar a televisão com suas próprias formas. (...)”

O vídeo pode assim aparecer não como uma outra forma (a forma do outro) - a anti-televisão-, mas como a forma mesmo de um pensamento da televisão. Algo como uma metalinguagem analítica.” (Dubois, 2004: 112;113)

O fato do meio utilizado por Sonia Andrade ser, quase sem exceções, diretamente associado à televisão traz impacto e pertinência a sua proposta. O espectador¹³ se depara com um monitor de televisão fora do contexto que lhe é familiar, o contexto doméstico, e esse estranhamento vai além, pois a imagem que o televisor transmite está também fora dos padrões usuais. Mesmo que a intenção de Andrade não seja a de buscar novas formas de criar com a imagem videográfica, esse estranhamento inicial me parece fundamental na relação a ser estabelecida entre o espectador e os vídeos criados pela artista.

Sonia desenvolve uma série de situações que intermediam a relação do espectador com a televisão, e, logo, com a sociedade. Em diversos vídeos, principalmente na série *A morte do horror*, o aparelho de TV é o personagem principal e adquire diversas facetas. Por vezes, assistimos a cenas aparentemente cotidianas, corriqueiras, mas que se revelam extremamente críticas e interrogativas. Já em outros trabalhos, vemos Sonia expondo seu corpo a situações curiosas e muitas vezes perturbadoras.

Foi feita uma divisão puramente metodológica, a fim de nos aproximarmos melhor das estratégias utilizadas por Sonia Andrade. Entretanto, visto que os conjuntos são complexos e os vídeos se comunicam entre si, a divisão proposta é fluida. Um determinado aspecto temático ou formal não é exclusivo aos vídeos dentro dele trabalhados. Cabe ainda lembrar que foi feita uma pequena seleção dentre os vídeos dos dois conjuntos aqui abordados. Serão tratados com mais detalhes os vídeos identificados como mais representativos de todo o conjunto e das diferentes maneiras pelas quais Sonia Andrade provoca a reflexão dos espectadores.

¹³ Se pensarmos aqui no espectador das décadas de 1970 e 1980, o qual não estava habituado à profusão de telas nos mais diversos ambientes como ocorre hoje, percebemos o quanto esse encontro era intrigante.

3.1.1. A tevê como protagonista

No penúltimo filme da *Primeira série*¹⁴ identificamos como protagonista o aparelho televisivo. Na imagem observamos uma pequena televisão, dentro dela está a artista que começa a escovar os dentes e a passar o fio dental. Pouco a pouco a cena se torna cômica, pois a pequena tela não comporta os movimentos da artista, revelando o “truque” que insere Sonia dentro do aparelho. A música ao fundo, pretensiosamente sofisticada, colabora ainda mais para o ridículo da situação. O desfecho do vídeo, um sorriso rasgado e exageradamente contente, nos faz pensar em toda a ação anterior a ele. A artificialidade (Fig.20) daquela alegria nos remete aos comerciais de televisão, aos sorrisos dos apresentadores. O que esta por trás das imagens que recebemos todos os dias dentro de nossas casas? Quais são as estratégias utilizadas?

O vídeo em questão, assim como todos da *Primeira série*, foi produzido nos anos mais duros da ditadura militar, sendo, dessa forma, possível afirmar que a censura, a passividade e a omissão diante dos acontecimentos políticos e sociais eram algumas das tantas reflexões provocadas no espectador. Ainda hoje, o ridículo da imagem nos faz perceber a nossa credulidade ingênua e muitas vezes preguiçosa diante das informações que absorvemos através da televisão.

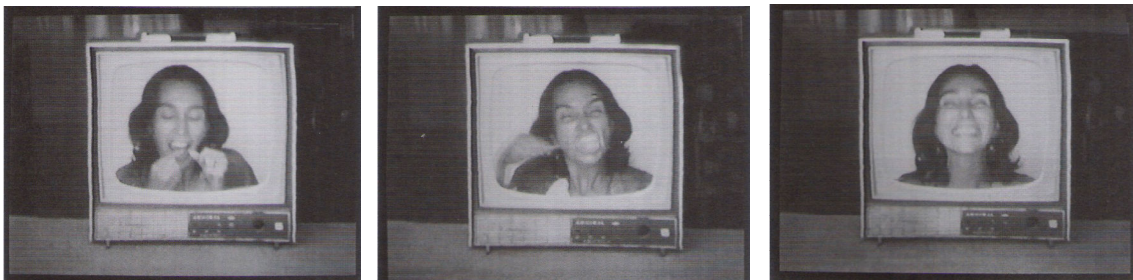


Fig. 20: Artificialidade reforçada

A cena é extremamente simples, escovar os dentes é uma ação que todos fazem diariamente. Mas é justamente esse fator que entra em conflito com a pretensa naturalidade dos programas de televisão. Uma ação tão familiar torna-se um corpo estranho vindo de uma imagem televisiva. As perguntas: “o que isso faz ai?”, “por que alguém mostraria isso numa

¹⁴ A fim de facilitar vamos tomar emprestada essa identificação (“Primeira série”) dada por André Parente (2005:25) aos primeiros vídeos (sem título) realizados por Sonia Andrade.

televisão?”, desencadeiam uma reflexão que possivelmente pode se estender às imagens que recebemos todos os dias dentro de nossa casa.

Já no primeiro episódio da série *A morte de Horror*, intitulado *Ação* (Fig.21) , o monitor nos é mostrado como um aquário no qual peixinhos dourados circulam calmamente. A imagem é peculiar e causa imediata simpatia no espectador. Entretanto, logo este momento de tranquilidade torna-se um espetáculo terrível. Sonia Andrade entre em cena e desliga a televisão, a partir dessa atitude o aquário vai lentamente sendo esvaziado. Os peixes colocados numa situação de risco são meros espectadores de sua própria tragédia. Entretanto, ao contrário do que pareceria natural, nenhum *Deus ex machina*¹⁵ vem solucionar a situação. Com isso, um desconforto toma conta do espectador, pois nada, muito menos ele mesmo, pode resolver a ação desencadeada pela artista. O episódio termina com a morte iminente dos personagens. A passividade do espectador é claramente instigada, assim como a naturalidade com que assistimos diariamente a espetáculos de horror sem que estes provoquem em nós tamanho desconforto.



Fig.21: Ação

Talvez o episódio *Ação* nos incomode pela falta de justificativa dos acontecimentos; aquela cena não cumpre nenhum papel dentro de uma trama, dentro de um contexto, nem tampouco colabora para que fins “maiores” sejam alcançados. Ainda sobre os vídeos do conjunto *A morte de Horror*, a crítica de arte Marisa Flório César (2010;16) observa: “(...) Nessa série, cada vídeo-episódio é esvaziado – tanto material quanto metaforicamente – de seu conteúdo narrativo, como uma novela ao revés.”. Nesse aspecto, é importante notar o papel

¹⁵ Expressão latina vinda do grego significa literalmente "Deus surgido da máquina". Sua origem encontra-se no teatro grego e refere-se a uma inesperada, artificial ou improvável personagem, artefato ou evento introduzido repentinamente em um trabalho de ficção ou drama para resolver uma situação ou desemaranhar uma trama. (wikipédia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina, acessado em 24 de outubro de 2010.)

fundamental da artista no “esvaziamento” do conteúdo da imagem, é Sonia Andrade quem desencadeia esse processo.

3.1.2. Interpelando o espectador diretamente

No último vídeo da *Primeira série* vemos quatro aparelhos de tevê empilhados formando um muro. Sonia calmamente liga um a um os aparelhos que sintonizam os quatro canais de televisão da época (Manchete, Tupi, Globo, e Record). Conforme os televisores são ligados e seus respectivos canais sintonizados a comunicação se torna cada vez mais precária e nossa atenção vaga de tela em tela, sem poder compreender com clareza as imagens e sons emitidos. No entanto, continuamos a fixar o muro. Novamente a artista aparece, mas agora se dirige diretamente para a câmera, para o espectador, e repete incessantemente o pedido: “Desliguem a televisão...” durante cerca de quinze minutos. Nunca ninguém desligou a televisão. O recado é claro: desliguem a televisão, saiam dessa passividade, por que ficar horas em frente deste objeto? Como colocou André Parente (2005: 26), Sonia testa a paciência do espectador e o fato de ninguém tomar alguma atitude e desligar aparelho só reitera a passividade que sustenta o sistema. Andrade revela a força que a televisão exerce nas pessoas, a potência com a qual esse equipamento envolve nossa atenção durante horas e mais horas, por mais banal que seja a programação.

No vídeo *Confrontação* (Fig.22), do conjunto *A morte do Horror*, a artista aparece colocando uma série de broches, como se estivesse diante de um espelho. Após essa breve “preparação” ela saca uma arma e a aponta diretamente para a câmera. O alvo somos nós, os espectadores, mas a ameaça é fictícia. Será? Quando disparada, a arma solta um esguicho d’água que embaça a tela. Não somos atingidos, mas nossa posição de meros *voyeurs* é afrontada e interrompida pelo embassamento da imagem.



Fig.22: Confrontação.

Neste ponto é importante ressaltar a existência de debates acerca da passividade do espectador. Apesar de muitos intelectuais que discutem os meios de comunicação de massa classificarem o público televisivo como sendo passivo, alguns estudiosos, como o francês, Dominique Wolton¹⁶, propõem uma visão mais simpática e otimista com relação à televisão “aberta” – ou generalista na expressão utilizada pelo autor – e seus espectadores. Wolton acredita que olhar não significa necessariamente aderir a certa opinião, o espectador é dotado de senso crítico. Se há um consenso de que o público recebe e pensa a respeito das informações que lhe chegam pelo rádio e pela imprensa escrita, não se pode ignorar esse processo crítico quando o meio em questão é a televisão. Dominique Wolton admite que manipulações podem ocorrer, mas esse não é um aspecto exclusivo da mídia televisiva. O autor destaca ainda que o espectador também é o cidadão no qual a sociedade democrata credita o seu destino político, logo seria uma incoerência desacreditar em sua capacidade de reflexão e escolha.

3.1.3. O corpo em evidência

Em diversos trabalhos Sonia Andrade se apropria de seu corpo no desenvolvimento das ações. O uso do corpo como suporte tem sido uma das principais vertentes da arte contemporânea, principalmente da *body art* muito associada às performances e aos *happenings* dos anos 1960 e 1970. O corpo é tido como um meio para a realização de intervenções que geralmente envolvem dor e violência. Nos vídeos de Sonia, porém, a violência é mais fictícia, mais teatral do que nos trabalhos dos artistas da *body art*. Sobre o uso do corpo como meio para produção artística André Parente discorre:

“Trata-se (...) de mostrar que o corpo é, por sua natureza, algo que escapa a modelos de racionalidade e disciplina, sejam estes cartesianos, iluministas, fordistas ou tayloristas. Em outras palavras, o corpo está fundamentalmente ligado à produção, ao desejo, ao inconsciente, em suma, a algo que sempre escapa ao processo de sua reificação como dado, ordem ou modelo. (...)”

A imagem é uma inflexão, uma dobra, mas passa pelas atitudes do corpo, pelo “mergulho no corpo”¹⁷. A questão do corpo, portanto, retorna como um conceito ou atitude crítica que nos força a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos.” (Parente, 2009: 102;103)

¹⁶ Para um estudo mais atento ler: Internet, ¿y después?, de Dominique Wolton. Gedisa Editorial, 2000.

¹⁷Obra de Hélio Oiticica que Parente retoma como, nas suas próprias palavras, “expressão da reversão estética, a cura da obsessão formal modernista”. (Parente, 2005:28)



Fig.23: O corpo como suporte

O vídeo mais emblemático dessa estratégia dentro do trabalho de Sonia pertence à *Primeira série*. Nele a artista envolve o próprio rosto com um fio de náilon. A face vai sendo deformada, desfigurada e em um determinado momento percebemos que a artista começa a ter dificuldade para respirar. Quando já não podemos mais distinguir os traços do rosto de Sonia Andrade o vídeo termina. André Parente fala dos primeiros vídeos de Sonia Andrade e dos outros pioneiros da videoarte – principalmente dos vídeos de Leticia Parente – como imagens que nos forçam a pensar o impensável, o indizível. O “mergulho no corpo” liga nosso pensamento ao que é externo a ele. O que leva Sonia a desfigurar seu rosto, ou a tentar inutilmente prender a mão direita com a sua outra mão, ou ainda ao grito mudo da artista no vídeo *Silêncio*, é o intolerável (Fig.24). São corpos que se mostram críticos e que perturbam as “nossas percepções rotineiras” (Machado *apud*, Mello 2007: 146).

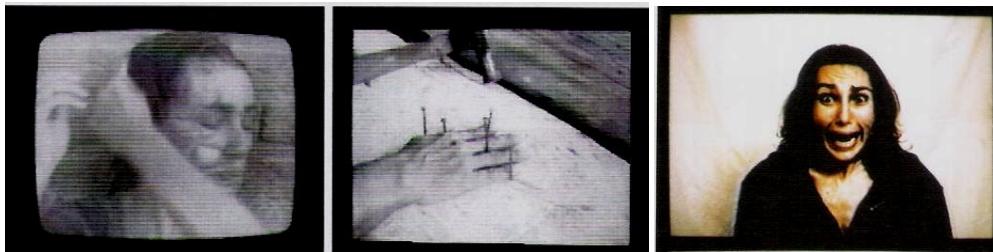


Fig.24: O intolerável

Em um vídeo (Fig.25) da *Primeira série* Andrade mais uma vez nos apresenta um estranho ritual: a artista insere os pés, os braços e a própria cabeça em gaiolas, depois, com dificuldade se levanta e caminha como uma criatura monstruosa em direção à câmera. O historiador da arte Andreas Hauser (2005:156;157) fala desse vídeo como um sonho de Ícaro¹⁸ ironicamente invertido: ao invés das asas libertadoras Sonia veste gaiolas, e a busca pela liberdade é transformada em pesadelo. É interessante notar que, enquanto Ícaro se aproxima demasiado do sol, a artista vai em direção à câmera até sua imagem chegar quase a uma abstração.

¹⁸ Ícaro, personagem da mitologia grega, veste asas feitas de cera e penas para fugir de Creta. Mas ao voar muito perto do sol Ícaro acaba derretendo as asas e morrendo na queda.

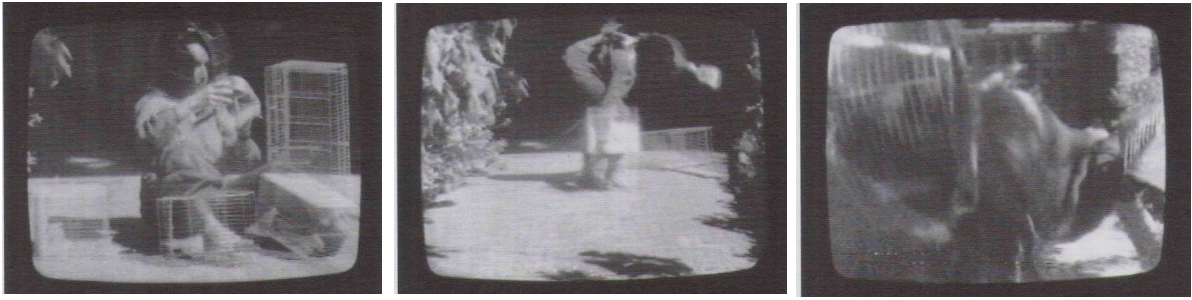


Fig.25: Sonho de Ícaro ao revés

Outro aspecto fundamental nestes vídeos, que está intimamente relacionado com a discussão sobre o corpo, é a questão da apropriação. O ato de apropriar-se, de tornar próprio da arte algo que, inicialmente, não pertence ao seu universo é bastante recorrente na história da arte, em especial na arte contemporânea. O *readymade*, citado no primeiro capítulo dessa monografia, é o exemplo mais constante quando se fala de apropriação no contexto das artes plásticas. Mas o aspecto que nos interessa relacionar ao trabalho de Sonia Andrade é o colocado por Daniela Mattos quando esta fala em “apropriar o que é próprio”, no caso, apropriar-se do próprio corpo. Mattos toma os trabalhos de Bruce Nauman como exemplo:

“O corpo, no entanto, não é matéria inerte e passiva: ele não registra o gesto, que é, todavia, registrado por uma câmera para a qual a ação se direciona. Apesar de não “manipular” diretamente o suporte filmico, Nauman registra e “molda” nele o seu gesto. Esse *modus operandi* aponta para uma transformação na forma de lidar com os procedimentos artísticos e, ainda, com a relação entre o artista e seu corpo. Ao operar consigo como parte de seu trabalho, Nauman toma o que já lhe é íntimo e realiza, a partir daí, uma transformação: age no ‘próprio corpo’, ‘apropriando-se’ dele, e o torna um ‘corpor próprio’, ‘dando (seu) corpo à (sua) obra’.” (MATTOS, 2009: 133)

Também relevante para o nosso estudo é a questão, apontada por Daniela Mattos, da apropriação do espaço de trabalho do artista, seja esse o atelier, o espaço urbano, o espaço expositivo ou até mesmo a sua casa. Nos trabalhos de Sonia Andrade essa apropriação do espaço ocorre geralmente no espaço doméstico, como no vídeo das gaiolas. Essa escolha não é desinteressada, visto que em seus vídeos Sonia lida muitas vezes com situações cotidianas. Ao escolher sua própria casa como “cenário” a artista apropria-se também da significação deste espaço, agregando outros significados à sua obra.

3.1.4 O cotidiano

Um dos vídeos (*sem título*, 1975) mais conhecidos de Andrade, também da *Primeira série*, se passa no espaço doméstico (Fig.26). Nele a artista aparece fazendo uma típica refeição brasileira: feijão, pão, guaraná e um cafezinho. Atrás da mesa uma televisão passa um episódio

da série norte-americana *Tarzan*, assim como intervalos comerciais. Sonia Andrade começa sua refeição calmamente, mas aos poucos seus gestos ficam cada vez mais bruscos e grosseiros, até que a artista parece ter uma espécie de colapso nervoso: a refeição torna-se bizarra, agora pão, guaraná e café são misturados no prato e ingeridos de uma vez só. O feijão é colocado nos cabelos, nos ouvidos e dentro da roupa. Durante o desenrolar da ação escutamos o guinchar do macaco da série estrangeira que parece completar a cena. Logo após, alia-se à sinfonia os sons e imagens dos comerciais. Por fim, o feijão é lançado na lente da câmera até obstruir completamente nossa visão, e, como observou Andreas Hauser (2005:156): “(...) (o feijão) é finalmente arremessado contra a câmera, contra o espectador, ocultando o restante da cena por detrás de um pano de feijão: nenhuma comunicação, mas imposição de consumo.”

A crítica de arte Marisa Flórido escreve sobre o gesto de lançar o feijão contra a câmera, assim como sobre as imagens que passam na televisão:

“(...) Um seriado que ficticiamente se passa na África, mas é filmado no México e exibido no Brasil. Uma superposição de lugares e culturas: o infinito das distâncias geográficas substituído pelo infinito das imagens que nos chegam pela superfície da tela. Ao fim, o feijão é lançado contra a câmera, sobre a película em vidro que separaria o exterior e o interior, o real e a ficção, quem vê e quem é visto. O véu de feijão oculta a cena e expõe o artifício das mediações. A tela-espelho torna-se baça. (...)” (CÉSAR, 2010:16)



Fig.26 : O cotidiano

A série *Tarzan* exibida na televisão traz para a obra outras ligações além das colocadas por Marisa Flórido. Essa série norte-americana, assim como a série filmes homônima da década de 1940, faz parte da difusão de um discurso eurocêntrico que durante séculos desvalorizou as culturas e sociedades pré-coloniais, fossem elas africanas, árabes, asiáticas ou americanas.¹⁹ Nas histórias, contadas sob a perspectiva do colonizador, os africanos eram

¹⁹Para uma análise mais completa da construção da imagem eurocêntrica, ver *Crítica da imagem eurocêntrica* de Ella Shohat e Robert Stam, São Paulo, Cosac Naify, 2006. Em especial os capítulos ‘Formação do discurso colonialista’ e ‘O imaginário imperialista’.

geralmente retratados por figuras caricatas: eram selvagens, ou nativos ignorantes, governados por tiranos, e que agradeciam a benevolente ajuda dos colonizadores. Tarzan é o homem branco que foi criado por macacos, mas que volta para a Europa onde é educado. Civilizado, o personagem retorna à África com a missão de proteger e defender os direitos e a moral no continente colonizado. Nenhum africano, homem ou animal (não que essa distinção fosse claramente feita) era mais corajoso e justo do que Tarzan.

Diversos intelectuais falam sobre como a noção de identidade dos próprios africanos, com ênfase em crianças e jovens, tornou-se confusa a partir do contato constante com a ideologia colonizadora e principalmente com os filmes que colocavam o herói branco vencendo os povos colonizados. O cineasta etíope-americano Haile Gerima (*apud*, Shohat; Stam, 2006: 454) evidencia essa crise a partir de seu relato: “Sempre que os africanos vinham de mansinho em direção a Tarzan, nos gritávamos, tentando avisá-lo de que ‘eles’ estavam vindo.”.

Todas estas questões de identidade, da colonização mercantil e cultural, da comunicação, da mediação das imagens além da própria arte estão presentes na obra de Sonia Andrade. Para trazer essas temáticas à tona, a artista não precisou construir uma narrativa dotada de diversos personagens e tramas, mas apenas recortou uma situação rotineira (almoçar ouvindo a televisão) e a transformou, a partir de seu desenvolvimento, numa imagem crítica, transgressora. Ainda assim, o vídeo (como todos os trabalhos da artista) é uma obra aberta e cada espectador se comunica com este de diferentes maneiras, a partir de sua subjetividade e de seus conhecimentos.

3.2 Questões formais nas primeiras séries

A aparente simplicidade formal dos vídeos dos pioneiros da videoarte no Brasil e, logo, das séries iniciais de Sonia Andrade levaram alguns críticos a classificá-los como registros de performances. Já vimos no início desse capítulo que Sonia não considera essas “ações” como performances e as mesmas já foram pensadas para o dispositivo do vídeo, logo, a afirmação de que as gravações seriam uma documentação é equivocada. A razão pela qual esses questionamentos ocorram é o fato dos vídeos serem compostos por um único plano-sequência. O equipamento utilizado por Sonia, o *portapack*, não oferecia possibilidades de montagem da imagem de forma controlada. O material consistia num rolo de fita magnética e, logo, o corte e a colagem eram aleatórios; por esta razão, os vídeos eram realizados de forma contínua.

Unindo-se essa característica formal à presença do artista nas ações, de certa forma esses vídeos se assemelhavam a uma performance.

Os artistas cariocas do grupo de que Sonia Andrade fazia parte não dispunham de recursos financeiros ou técnicos que possibilitassem uma maior complexidade em termos de edição de imagens. A própria Sonia Andrade comenta: “Não tinha edição, a gente também não ia ter dinheiro para editar, tinha mais esse detalhe. Já tínhamos dinheiro para comprar a fita, já era muito.”

A qualidade dos trabalhos se contrapõe às condições de produção desse grupo, principalmente dos primeiros vídeos realizados em 1974:

“(…) Ela (Anna Bella) conhecia o Jom Azulay, então contactamos o Jom Azulay e compramos a fita. E foi assim, no mesmo domingo nós fizemos todos os vídeos. Eu fiz o muro; Anna Bella fez um que ela sobe a escada, que é do prédio aonde eu morava ali no Jardim Botânico; e o Fernando vai filmar um cronômetro na casa da minha irmã (...).

Era tudo assim, era vapt-vupt. E pronto, mandamos para São Paulo; teve uma mostra que era a oitava JAC, isso no final de 1974, onde esses vídeos foram mostrados. Essa mostra é a primeira mostra de videoarte brasileira. Bom, os vídeos foram mandados para os Estados Unidos, teve uma seleção e os nossos foram aceitos. E aí, nós passamos à videoarte.” Sonia Andrade, informação oral.

Apesar das limitações técnicas, a forma era pensada e os trabalhos possuem variações estéticas significativas. Sonia Andrade era quem pensava a maneira como os vídeos seriam gravados: a duração, o enquadramento, o momento do corte etc. Com exceção do primeiro vídeo, quem fez a câmera dos trabalhos da série inicial foi o ex-marido de Sonia Andrade que tinha noções de fotografia. Aos poucos, a artista começou a compreender que o tempo da tevê, do vídeo, era outro, diferente do tempo real e do tempo cinematográfico. Dessa forma, ao contrário da maior parte da produção de videoarte da época, os vídeos de Sonia ficaram cada vez mais curtos.

O primeiro vídeo de Sonia, realizado em 1974 e com a câmera feita por Jom Azulay é uma grande pan feita com câmera na mão. O movimento bastante irregular nos guia por um extenso muro no qual podemos ler (de trás para frente) escritos e assinaturas de desconhecidos. Por vezes as inscrições estão veladas por borrões de tinta preta, outras pela passagem do tempo. No entanto, na maior parte dos vídeos realizados por Sonia o plano é fixo o que varia com maior frequência é o enquadramento. Esse é o caso do vídeo da *Primeira série*, gravado em plano detalhe, no qual a artista ensaia prender com sua mão esquerda, usando fio e pregos, a mão direita obviamente numa tentativa impossível de se concretizar verdadeiramente.

Em alguns vídeos Sonia dinamiza o espaço recortado pelo enquadramento a partir do movimento dentro de quadro. No episódio *Aviação* a artista perambula pela imagem com um avião de brinquedo na cabeça e com uma pasta de artista debaixo do braço. Simulando o vôo, ela caminha entrando e saindo de quadro utilizando toda a sua profundidade, ora se afastando, ora se aproximando da câmera. No fim, Sonia se posiciona de frente para a câmera e com um movimento transforma a pasta numa pista na qual o avião aterrissa e sai de quadro pela última vez. Outro momento em que Sonia faz uso da profundidade de campo é no vídeo *Intervalo* (Fig.27) . Aqui vemos um jardim e, logo, uma televisão entra em quadro pela direita. Em seguida, percebemos que a tevê está sendo arrastada por Sonia, que continua o gesto até que o aparelho atravesse por completo a imagem. Depois, Sonia reaparece e agora caminha numa diagonal em direção ao fundo do quadro, ao ponto de fuga da imagem jogando no chão suportes de película.



Fig.27:
Dinamizando
o espaço do
quadro

Em outros vídeos o plano não é fixo. Como exemplo podemos citar o vídeo no qual Sonia “se veste” com gaiolas de passarinhos. Nesse vídeo, inicialmente o enquadramento é um plano conjunto da artista sentada no chão, mas quando Sonia começa a se levantar e a caminhar o enquadramento abre com um *zoom out* irregular. O vídeo que mais se diferencia no aspecto formal é da *Primeira série*. Nesse trabalho (Fig.28), Sonia utiliza o *close* e câmera na mão, o que proporciona movimentos muito fluidos. O *close* colabora para um primeiro estranhamento dessa imagem, não conseguimos perceber muito bem do que se trata, vemos a artista cortar cabelos com uma pequena tesoura, mas somente com um segundo olhar identificamos que se tratam dos pelos pubianos, em seguida a câmera acompanha o movimento das mãos de Sonia que passam a cortar os cabelos das axilas, da cabeça, sobrancelhas e, por fim, as pestanas. É interessante como esse vídeo em especial ganha um aspecto mais intimista, apesar da estranheza que essas pequenas “mutilações” causam no espectador. Uma atmosfera que, sem dúvida, só foi possível pelo uso desse enquadramento mais fechado e da câmera na mão.

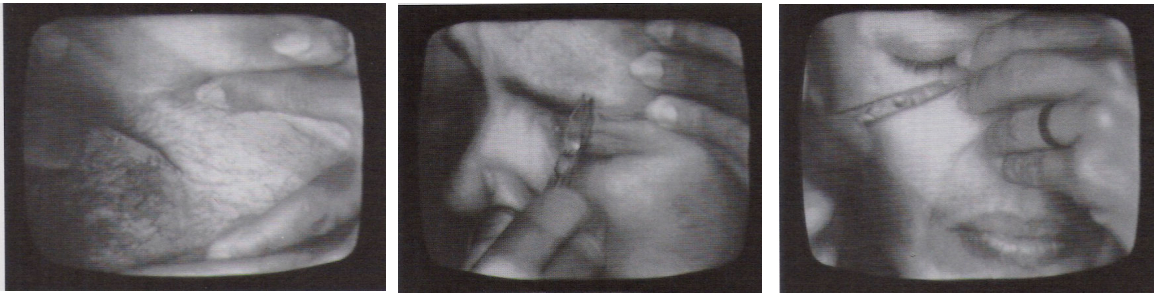


Fig. 28: Estranhamento da imagem

Em sua grande maioria, os vídeos das séries iniciais aparentemente não possuem um trabalho mais atento com o som. As duas únicas exceções são dois vídeos dos quais já falamos mais acima: o vídeo em que Sonia escova os dentes e o vídeo do feijão. Com base no trabalho com o som nesses dois vídeos, podemos afirmar que Andrade tinha conhecimento da importância expressiva que o som tem no audiovisual. Logo, chegamos à conclusão que não evidenciar o som, deixando o som ambiente permear livremente os vídeos, também é uma escolha estética consciente da artista.

3.3. A imagem óptica pura

As discussões e estudos a respeito do plano-sequência são constantes na história da teoria e da crítica cinematográfica. Creio ser possível aproximar os primeiros vídeos de Sonia Andrade a um conceito particular desenvolvido pelo filósofo francês Gilles Deleuze (Deleuze, 1985): a *situação óptica pura* (ou situação ótica e sonora pura). Deleuze parte das observações feitas pelo crítico André Bazin a respeito do neo-realismo italiano e do uso que esse cinema fazia do plano-sequência. Segundo Bazin, o plano-sequência permite uma captura do real já que, por ter o mínimo de intervenção do homem, conserva a ambiguidade do real, levando a chamada *imagem-fato* que permite múltiplas interpretações, ou seja, que pode conter diversos sentidos em si. Essa representação do real captada em plano-sequência não é manipulada pela montagem, a qual criaria um discurso unívoco.

Deleuze, porém, “transfere” essa problemática para o nível do “mental”, do envolvimento do pensamento na percepção, no sentido em que essa imagem não leva a percepção a se prolongar em uma ação. No antigo realismo a imagem era *sesório-motora*, *imagem-ação*; a personagem, e por identificação o espectador, estava engajada numa ação e respondia a essa com outra ação. Na imagem ótica/sonora as situações *sesório-motoras* são enfraquecidas, a personagem não está definitivamente imersa num sistema de ação e reação, de

tensão e de funcionalidade dentro de uma trama. Nessa imagem ótica pura, que constituiu em si um pensamento, a personagem torna-se uma espécie de espectador: “Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado em uma ação.” (Deleuze, 1985: 11).

Os filmes neo-realistas mostravam situações cotidianas, o que permitia a imagem ótica pura, pois essas situações seguem a esquemas sensório-motriz muito internalizados:

“(…) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida à esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação de equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar à si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe aspecto de sonho ou pesadelo.” (*ibidem*, 1985: 12).

Esses esquemas sensório-motores automatizados nos permitem ter reações pré-estabelecidas para cada tipo de situação com a qual nos deparamos no dia a dia. As reações e a percepção que temos dos acontecimentos variam de acordo com as crenças políticas, ideológicas de cada um. É como se percebemos somente o que é do nosso interesse perceber. Deleuze coloca essa “imagem sensório-motriz da coisa” como sendo o clichê. Para que a imagem ótica pura apareça é necessário superar esse clichê pelo enfraquecimento dessa percepção sensório-motriz. Para isso, de acordo com Deleuze:

“(…) Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios, e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.” (*ibidem*, 1985:32)

Desse modo, acredito que podemos relacionar os vídeos de Sonia com essa imagem ótica pura, não só pela questão do uso do planos-sequência, mas principalmente pelo que se passa dentro desse espaço-tempo do vídeo. Como vimos, assim como as imagens do neo-realismo, as imagens criadas por Sonia são extremamente críticas, são imagens que pensam e que provocam uma reflexão do espectador. Para isso, a artista também faz uso de situações cotidianas e de atitudes extremas que perturbam a nossa percepção usual que, como propõe Deleuze, se utiliza de esquemas sensório-motores. Aqui se torna interessante assinalar ainda que o filósofo faz referência à *Nouvelle Vague* francesa colocando que esta também toma (retoma) o caminho do neo-realismo através da balada, do perambular, dissipando os laços sensórios motores. Ora, falando sobre alguns episódios da série *A Morte do Horror*, André Parente associa as “atitudes” de Sonia aos personagens de Godard:

“A *Nouvelle Vague* levou ao limite o cinema das atitudes e das posturas do corpo, imprimindo nelas um papel reflexivo, um limite para o qual tende uma série de imagens como citação de um cinema de gênero. (...) E não é de outro modo que vemos três das sequências de *A morte do horror*, quando Sonia se apresenta como uma personagem godardiana, passeando pelo quarto com um avião na cabeça e uma pasta de artista debaixo do braço (pasta que vira pista de pouso), enfeitando-se com broches que são brinquedos, e estabelecendo uma fala vazia de comunicação por meio de grampos que se movimentam como bocas.” (Parente, 2005:28)

Por fim, ainda nesta aproximação, chamamos atenção para independência das imagens de Andrade em relação a uma narrativa: “Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há para se ver na imagem?’ (e não mais ‘o que veremos na próxima imagem?’).” (Deleuze, 1985:323) As cenas, os objetos, enfim, todos componentes contidos na imagem não têm uma função e um sentido definido dentro de um esquema, pelo contrário, eles estão ali autônomos e, como na imagem ótica pura do neo-realismo e da *Nouvelle Vague*, precisam do investimento do olhar do espectador.

4. COMO OS VERSOS DE UM POEMA: AS VIDEOINSTALAÇÕES DE SONIA ANDRADE

Observamos brevemente, no capítulo anterior, que a obra de Sonia é trabalhada em conjuntos e como ela compreendeu essa necessidade a partir do estudo dos ideogramas orientais. Como vimos, os dois primeiros conjuntos da artista são compostos de vídeos. Mas, dentro do seu trabalho com o vídeo, acredito que é na videoinstalação que a escolha pelos conjuntos torna-se visível em diversos níveis da obra. Cada obra de uma videoinstalação contém diversos elementos que são “juntados” pela artista. Assim, uma única obra já constitui em si um conjunto, o qual se relaciona com outros pequenos conjuntos que formam o todo. Nesse organismo cada parte se comunica com o todo e com as outras partes gerando uma imensa possibilidade de criação de sentidos pelo espectador.

Esse sistema de relações, como explica Sonia, é muito semelhante ao “funcionamento” dos ideogramas chineses. Um calígrafo quando constrói aquilo que nos chamamos de “frase”, mas que é muito mais um pensamento, junta sinais com significados que vão comunicar uma ideia, fazendo, assim, um ideograma. Podemos usar o exemplo dado pela própria Sonia Andrade: se nós falamos, ou escrevemos “Que linda casa azul”, um ideograma vai reunir sinais que expressem a ideia “que linda casa azul é aquela”, mas esses sinais não são específicos e o que expressa o sentido é a união deles. É como um pensamento, é como as obras de Sonia: as imagens, os elementos estão ali dispostos por ela, mas o sentido é construído pelo espectador a partir das relações por ele estabelecidas.

Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo, também partiu da caligráfica oriental, além da poesia *haikai*²⁰ para estruturar sua teoria sobre a montagem. Eisenstein defendia que o

²⁰ Forma poética de origem Japonesa composta por três versos com cinco, sete e cinco sílabas respectivamente. Apesar da forma concisa a poesia Haikai pode nos remeter a inúmeras imagens, emoções e sensações.

cinema existiria como arte quando fosse entendido como um conjunto de atrações (o diálogo, a iluminação, o cenário etc.), todas com igual importância, que colocadas em conflito e combinadas provocariam uma experiência multissensorial. Então, para Eisenstein, esses elementos funcionariam como um ideograma que pelo encontro, ou pela colisão de uma ideia produz um significado. No ideograma quando um símbolo (uma ‘atração’) é modificado um outro sentido completamente diferente é produzido. Podemos utilizar o exemplo fornecido por J. Dudley Andrew (2002: 53): “O desenho de um pássaro e uma boca significa ‘cantar’, enquanto o desenho de uma criança e uma boca significa ‘gritar’”. No cinema, o significado é compreendido quando a mente presta atenção às colisões entre as atrações. A organização dos planos é feita pela montagem; é como um poema *haikai* no qual as frases são uma atração (ou um conjunto de atrações dentro de um quadro) e a montagem é a combinação desses versos do poema, produzindo um efeito psicológico unificado.

Para nós é interessante notar como o pensamento de Eisenstein se relaciona intimamente com a obra de Sonia Andrade. A lógica é a mesma, mas ao invés de trabalhar esses elementos, ou atrações dentro da imagem, Sonia desenvolve o que podemos chamar de uma montagem da imagem com os objetos e palavras. Ela extravasa o espaço da tela e ganha o espaço físico do espectador. Falando sobre a questão dos conjuntos dentro de sua obra, Sonia estabelece uma associação com a dinâmica de um poema:

“Como as frases de um poema se relacionam. Você pode olhar uma frase isolada de um poema, e ela vai ter muitas coisas para você perceber, sentir, enfim, apreciar. Mas, no momento em que o poema está construído, é um outro sentido. . E é isso o trabalho, é exatamente isso.

Se você pega o cristal de rocha ele é uma coisa ali na sua mão, porém se você o coloca ali naquele contexto, ele é uma outra coisa. Mudou, outros aspectos daquele cristal apareceram, não é verdade? Como o vídeo também, a água, a frase do poema. Tudo aquilo se transforma a partir do momento em que eles estão conjugados um com o outro, relacionados um com o outro. E é só isso que eu faço, juntar coisas.” Sonia Andrade, informação oral.

Nesse sentido, Sonia reúne os elementos, mas quem confere significado a partir desse encontro é o espectador. Da mesma forma, no *haikai* – e para Eisenstein no cinema – os símbolos/atrações estão dados, mas eles só adquirem o sentido quando a mente se atenta para a colisão, para o encontro desses símbolos/ atrações. Tanto Eisenstein como Andrade levam em conta a atividade da mente do espectador e não apenas o desejo do diretor ou, no caso de Sonia, do artista. Para tanto, é essencial entendermos que esses artistas não pretendem uma mera representação da realidade. Eisenstein buscava transformar a realidade em matéria útil para a

comunicação. De forma semelhante, Sonia se apropria de elementos da realidade (objetos, imagens, entre outros) a fim de construir seus conjuntos, os versos de seu poema. Eisenstein via na montagem justamente esse poder criativo através do qual células isoladas se tornam um conjunto cinematográfico.

Nas videoinstalações de Sonia Andrade a imagem em movimento passa a estabelecer relações com elementos exteriores a ela: com os objetos, com o suporte de sua projeção, com a palavra e com a arquitetura do espaço expositivo. A escolha dos componentes a serem relacionados é da artista, mas cabe ao espectador, com base em sua bagagem cultural, poética e emocional, processar mentalmente as informações, as ‘pistas’ dispostas por Andrade e, assim, chegar a um significado, a um pensamento ou, ainda, a uma imagem, como sugere Sonia.

4.1 Das apropriações

No trabalho com as instalações a questão da apropriação torna-se novamente evidente. Se anteriormente Andrade se apropriou do próprio corpo e do espaço cotidiano, aqui a artista faz um deslocamento de objetos e materiais de naturezas diversas a fim de chegar e nos “guiar” até as imagens que pretende criar. Cada objeto quando transportado para o contexto da obra traz consigo uma série de significações e relações que contrastarão e criarão uma certa tensão com os outros elementos da obra. O processo inverso também ocorre, a poética da instalação agrega outras possibilidades de significação aos objetos. Essa trama de sentidos é construída não apenas com essa carga semântica, mas até mesmo pela aparência física dos objetos. Em *Noturno* (1998) (Fig.29 e 30) , o estrado enferrujado e o colchão inutilizado estão imersos numa áurea de passado, de abandono e por isso contrastam com a imagem da camisola que se move suavemente numa atmosfera etérea. Sobre o ato de reunir esses elementos, Sonia comenta: “(...) na verdade, eu junto elementos que têm um outro estado, digamos, na vida. É apenas no ato de juntar, como no ideograma, esses elementos, que eu construo, ou pretendo construir uma imagem.”

Podemos considerar que a própria utilização da imagem em movimento é um ato de apropriação, no sentido que esta é ‘transportada’ do meio que foi estabelecido como sendo o seu ambiente natural: o cinema e a sala escura de projeção. A respeito do movimento desta imagem Yann Beauvais afirma:

“Este deslocamento do filme no campo das artes plásticas salienta a potência da imagem animada e sua capacidade de nos transportar para outros espaços, que revelam ainda melhor

a natureza da imagem em movimento. (...) A instalação permite aos cineastas e aos videastas uma expansão de suas esferas de ação, incorporando dados aparentemente externos. Assim, as práticas se misturam e minam as classificações e os gêneros.” (BEAUVAIS, 1997:150)

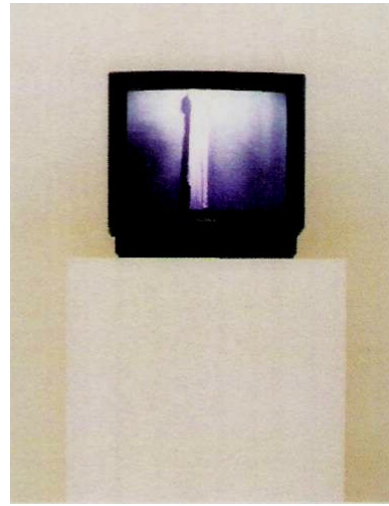


Fig. 29 e 30: Justaposições que geram relações

Outro processo de apropriação é o da palavra, da poesia. Nos últimos dez anos, Sonia Andrade vem trabalhando com os versos do poema *Song* (numa exceção, um verso do poema *The Undertaking* também é apropriado) de John Donne, como mote de suas videoinstalações. O encontro com o poema foi acidental, mas a identificação imediata fez com que a artista adiasse outros projetos para, pouco a pouco, trabalhar com o poema inteiro, cada frase um novo conjunto de videoinstalações. Desde 1999, a artista realizou cinco conjuntos de instalações dentro dessa linha. Nessas videoinstalações, a frase do poema é mais um elemento, mais uma qualidade, como coloca Sonia Andrade, adicionada ao trabalho. Logo, os versos não vêm explicar o trabalho, nem tampouco esse último vem simplesmente ilustrar o poema; as instalações dialogam com as ideias trazidas por cada frase.

O inglês arcaico do poema, que foi publicado em 1633, reforça ainda mais o caráter enigmático das ações, das imagens e dos pensamentos que Donne e Sonia instigam em seus espectadores. A presença da poesia de Donne na obra de Andrade reitera a experiência extremamente mental, conceitual, desencadeada pela visualidade; a partir das imagens, objetos e palavras reunidas nas instalações o espectador estabelece relações e sentidos, ao mesmo tempo em que cria uma imagem mental. A poesia traz, ainda, juntamente com outros fatores, o

tempo para a esfera das artes “do espaço”, como são classificadas as artes plásticas por uma extensa tradição teórica.

*Get with child a mandrake root*²¹ é um dos versos utilizados por Sonia. A mandrágora nos remete a uma extensa carga de significações, como ressalta a crítica Marisa Flórido :

“(…) Sonia Andrade nos traz a iconografia e a mítica que envolve a raiz da mandrágora e que a associou, em várias culturas, a poderes de fecundação ou afrodisíacos, narcóticos ou analgésicos. Citada no Gênesis e no Cântico dos Cânticos, por Shakespeare ou Maquiavel, cultuada pelos alquimistas ou estudada na Cabala, a mandrágora, que se assemelha à forma humana, não cessou de despertar os mais profundos temores e esperanças.” (CÉSAR, 2010:12)

Do mesmo conjunto, uma imagem da flor de lótus compõe o rico leque poético da instalação ao nos remeter desde as ninféias de Monet, passando por toda questão da representação da natureza na arte, até as lendas a seu respeito que a coloca como símbolo de pureza e renascimento, entre tantos outros.

A obra de Sonia Andrade fala do mundo da arte. Desde o problema da representação, muito forte nos primeiros vídeos e constantemente lembrada em suas videoinstalações pela colocação lado a lado de objeto e sua própria imagem, até às referências aos materiais da arte, às novas tecnologias e sua implicância no contexto das artes plásticas. A arte é colocada em questão pelo uso das apropriações e, assim, o trabalho dialoga com a corrente conceitual que desmistifica a produção manual do objeto de arte. Essa ‘discussão’ dos conceitos e da história da arte nunca vem desacompanhada, é natural no trabalho de Sonia essa congregação de assuntos. Um bom exemplo é a instalação pertencente ao grupo exposto no Parque Lage (*Tell me, where all past years are*²²), na qual a imagem de uma ultra-sonografia é projetada em pó de mármore branco. Esta pequena junção de elementos aparentemente estranhos uns aos outros, remete ao tempo. Ao tempo aquele que vivemos, mas que não contamos, um tempo anterior ao nascimento, projetado sobre o pó, sobre o que restou. Mistura de promessa de um ‘virá’ com o ‘já foi’. O pó é de mármore e Marisa Flórido (2005: 88) chama atenção para o fato de esse material ser símbolo da escultura grega clássica e o seu desejo de eternidade. Tempo e arte se enlaçam de forma indiscernível na instalação de Sonia.

²¹ “Emprenhe uma raiz de mandrágora”

²² “Diga-me, onde todos os anos passados estão?” - Tradução André Parente (2005)

4.2 Do tempo

Enquanto trabalhou com a imagem do vídeo “isolada” Sonia Andrade compreendeu que o tempo do vídeo, da televisão era diferente daquele do cinema. Seus vídeos ficam, então, cada vez mais curtos, mas ainda assim exigem do espectador um tempo determinado de observação e reflexão. Essa exigência torna-se um fator ainda mais importante dentro do trabalho de Andrade no cenário atual de hipervelocidades, da uma atenção rápida e dispersa que não investe muito tempo em uma determinada coisa, mas que está ligada a diversos objetos simultaneamente. Cada vez mais o espectador é “passageiro”, no sentido de que não necessariamente ele observa uma obra e interage com a mesma, mas simplesmente a vê e continua sua caminhada, passando corriqueiramente à próxima obra.

Os trabalhos da artista posteriores aos conjuntos de vídeos, as instalações e os conjuntos de videoinstalações, também exigem do olhar e da mente uma desaceleração. Mais do que olhar uma instalação, uma obra, o espectador é convidado a fazer um percurso e perceber um conjunto de obras, estabelecendo agenciamentos entre elas. Do conjunto *Situações Negativas* (1984), a instalação *O passeio* solicita que o espectador se sente e observe dispositivos armazenados em arquivos. As imagens não estão expostas de maneira que o espectador as possa ver corriqueiramente, mas necessitam serem olhadas através de uma lupa, folheadas nas páginas dos arquivos.

Esse trabalho com o tempo também está presente em diversas camadas do último conjunto exposto por Sonia, que leva o verso *Get with child a mandrake root* do poema *Song*. A instalação é composta por pequenas telas que necessitam da aproximação e do investimento do olhar do espectador para que o seu movimento seja notado. De longe, fica a dúvida “são fotos, ou vídeos”? Somente depois de uma observação atenta percebemos o movimento sutil da imagem do encontro da raiz com a terra, o vento que movimenta sutilmente a vegetação baixa, o perambular da formigas e dos pequenos insetos. A passagem imperceptível do tempo se faz presente nessas imagens, os mínimos momentos nos remetem aos dias, meses e anos daquela imensa árvore que projetamos em nosso pensamento a partir de suas raízes. Sobre o instante registrado e sua reverberação Sonia discorre:

“(...) E mais uma vez aquela questão do movimento invisível e também daquilo que não adianta, por mais que tenha o vídeo, que possa mostrar um movimento... que possa que possa que possa... na verdade ele não pode. Ele vai é captar um instante, mas cabe à nós. Eu tento sempre jogar para o espectador, que ele faça o movimento, que ele entenda: aquilo ali antes foi um botão, antes não foi nada... e tem o depois também.” Sonia Andrade, informação oral.

Ainda nesse conjunto, Andrade faz um retorno ao seu primeiro vídeo, no qual, como vimos no capítulo anterior, a imagem nos mostra inscrições em um muro da Rua Jardim Botânico. Outro vídeo, formalmente semelhante ao primeiro, gravado em 2009, quase três décadas depois, foi exposto em paralelo ao primeiro. O encontro desses vídeos (Fig.31) explicita a passagem do tempo entre as duas imagens e a mudança na forma de comunicação que ocorreu no decorrer desses quase trinta anos de intervalo. Se no primeiro vídeo podíamos ler nomes e frases, no vídeo mais recente as pichações são códigos que não comunicam nada à maior parte da população. Por meio desse muro, de acordo com Sonia Andrade, percebemos as mudanças numa sociedade, transformações de comportamento, das angústias e das preocupações que mobilizam as pessoas a interferirem nessa grande página em branco que é o muro. Relembrando a frase de um amigo, Sonia resume: “é impressionante como em 74 poucos falavam para muitos, e hoje em dia muitos falam para ninguém”.



Fig.31: Encontro que evidencia transformações

A imagem do vídeo quase ou completamente estática também aparece em outros trabalhos da artista, como na videoinstalação *Noturno* (1998), ou ainda, do mesmo conjunto, em *Périplo* (1999). Nesse conjunto do qual faz parte o verso *Goe and catch a falling starre*²³ e também em outros trabalhos, o movimento da imagem do vídeo e a sua confrontação com objetos reais nos leva a uma discussão do tempo, do que é real ou virtual, passado ou presente. Em *Périplo* (Fig.32,33 e 34) a imagem de uma onda está congelada deixando latente um eterno ‘por vir’, ao mesmo tempo em que nos deparamos com o barco despedaçado nas rochas pela força da arrebentação dessa mesma onda. A imagem da onda é puro potencial, mas já podemos observar os estragos por ela causados. Em *Apolo* essa relação é de certa forma invertida. O

²³ “Vá e agarre a estrela cadente” – Tradução André Parente (2005)

mármore ‘bruto’ é suporte da projeção de seu próprio futuro: a escultura do deus grego. Aqui o virtual confunde-se com o futuro e com o contemporâneo. Essas imagens temporalmente paradoxais são, de certa forma, como a imagem que temos das estrelas: pura projeção do passado, mas que é parte do nosso presente, uma imagem pertencente a dois tempos. Ou ainda como coloca André Parente (2005:32): “Como fazer do passado um tempo ainda por vir?”.

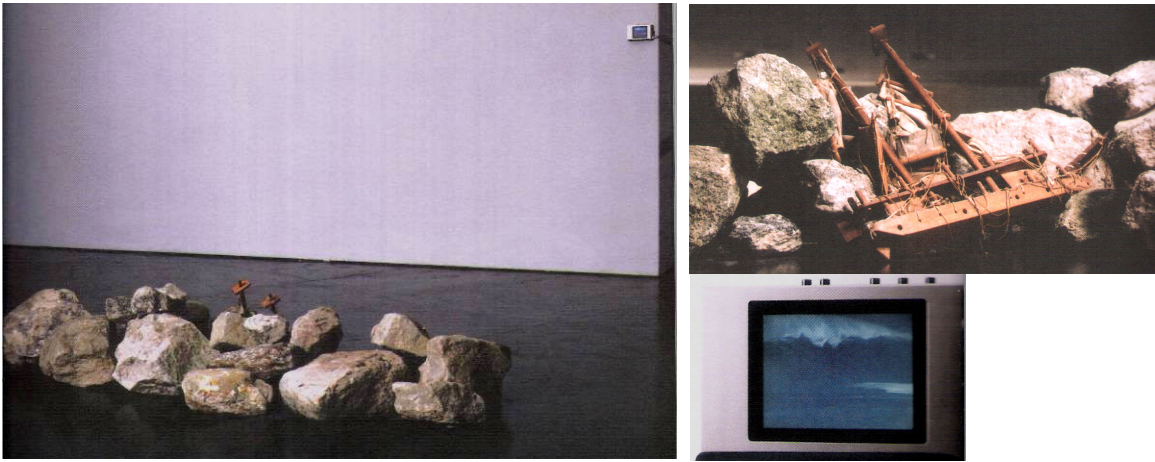


Fig. 32, 33 e 34: Périplo

No conjunto de 2004, que leva a frase *Tell me, where all past years are*, a artista reuniu uma série de objetos que sem dúvida fazem parte do imaginário infantil de todos nós: patins, bonecas, bicicleta, bolas de gude etc. Os brinquedos estão estáticos, inertes, enquanto nas imagens eles ganham movimento e pulsação. Como a boneca que nos aparece no monitor num eterno balançar, ao contrário da sua presença “museológica” enquanto objeto pertencente ao passado (Fig. 35,36 e 37). As folhas outonais que ainda caem na projeção e que, ao mesmo tempo (ou num outro tempo), acolhem os velhos patins, também nos remetem à passagem do tempo, ao desenrolar das estações, como ressalta Maria Flórido (2005:88). Mais uma vez, através desse trabalho com o movimento das imagens e da “tensão” destas com seus objetos reais, Sonia estabelece um diálogo com as nossas concepções de tempo.

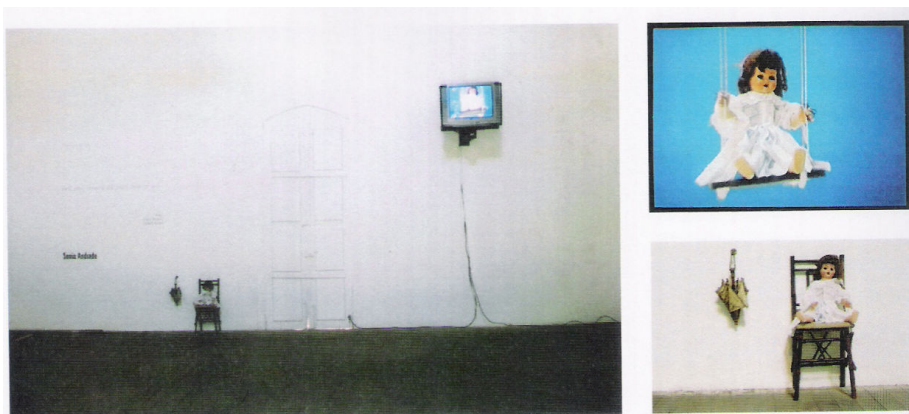


Fig. 35, 36 e 37:

**Movimento da imagem
versus estaticidade dos
objetos**

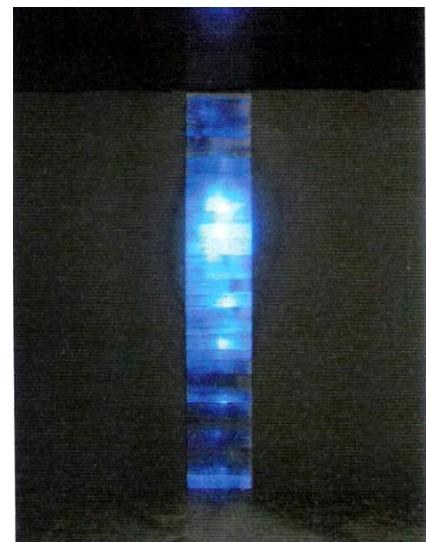
A respeito desta questão no trabalho da artista, André Parente (2005) realiza uma conexão muito pertinente para o nosso estudo. Parente utiliza o conceito de *imagem-cristal* de Deleuze para se aproximar do trabalho de Sonia Andrade com o tempo por meio das suas instalações. A *imagem-cristal* seria como a indiscernibilidade entre o real e o virtual, um curto circuito entre a imagem atual e sua própria imagem virtual. A indiscernibilidade entre o real e o imaginário também é própria desta imagem. Esse processo também é extremamente mental, da ordem de nossa percepção do tempo:

“Na paramnésia, a percepção do tempo desdobra-se em uma imagem bifacial: a percepção do presente (atual) e a memória do passado (virtual). Real sem ser atual, o virtual (ou o passado) é o elemento ontológico do tempo por excelência. Segundo Henri Bergson, se o passado não fosse contemporâneo ao presente que ele foi – se a paramnésia serve para explicar o processo é porque nela o presente da percepção é contemporâneo ao passado como imagem virtual que a memória introduz em tempo real-, não poderíamos explicar como o tempo passa senão indiretamente, confundindo-o com o movimento. Ao se constituir, o tempo cinde-se em dois jatos, um fazendo passar todo o presente e outro fazendo conservar todo o passado. E é esta cisão que vemos no cristal do tempo.” (Parente, 2005:30)

Segundo Parente, o conjunto de instalações exposto por Sonia no CCBB - RJ em 2005 lida literalmente com a *imagem-cristal*, a projeção da imagem em cristais e pedras. A imagem-luz da projeção do vídeo se encontra com o cristal, sendo que a imagem sempre se relaciona com a natureza do suporte de sua projeção. Assim, nessa construção, a obsidiana (vidro vulcânico) é suporte para a imagem do fogo, a selenita é transpassada pelo azul *blue screen* (Fig.39) da TV e a drusa de cristal de rocha e a areia recebem a imagem do próprio cristal (Fig.38), num encontro literal entre imagem real e virtual.



Fig.38: (no alto) e 39 Imagem-cristal



Não é somente nessa instalação que Parente acredita que Sonia chegou a *imagem-cristal*, mas de igual maneira em *Tell me, where all past years are* e no conjunto *Goe and catch a falling starre*:

“De fato, na imagem-cristal criada por Sonia, o tempo desdobra-se constantemente entre o passado atual dos objetos e o presente que se repete na imagem. Estamos em Pasárgada, em Guermantes ou na Grécia, mas é porque nossa infância retorna sem cessar, fazendo da imagem um acontecimento que será nosso eterno contemporâneo, já passado, mas sempre por vir.” (Parente, 2005:32)

Vale ressaltar que essa *imagem-cristal* do trabalho de Sonia não é simplesmente a imagem do vídeo, mas a imagem a qual chegamos por meio dessa reunião feita pela artista, é a imagem mental que nós espectadores criamos e que, como vimos anteriormente, é um dos objetivos do trabalho de Andrade. Por fim, percebemos que em suas instalações Sonia Andrade extravasa a imagem e, dessa forma, a sua condição bidimensional, num movimento de expansão das artes plásticas como arte do espaço e também, como arte do tempo, uma vez que, além do tempo da imagem videográfica, a obra ganha o espaço físico e se insere e organiza na arquitetura. É a invasão do campo da ‘teatralidade’ levando também à necessidade do espectador para que a obra se concretize como tal.

4.3 Do espaço e dos suportes

As instalações se caracterizam pela inscrição da obra no espaço arquitetural, entretanto a organização dos elementos do conjunto não é mera decoração, nem simplesmente uma apresentação diferenciada das imagens e objetos expostos. A disposição espacial das partes constituintes do trabalho direciona o olhar do espectador, engaja-o fisicamente na obra. No caso específico das exposições de Sonia Andrade, as quais são compostas por diversas videoinstalações que constroem um conjunto, todo um percurso físico e visual é pensado pela artista para sugerir certas observações ao espectador, mesmo que este não perceba conscientemente essa construção espacial.

Esta qualidade arquitetural das videoinstalações não coloca em discussão apenas o antigo espaço expositivo das galerias e museus (o famoso ‘cubo branco’), mas também o modo consolidado de exibição das imagens em movimento: a sala de cinema. No momento em que a imagem é deslocada da sala escura o espectador é retirado de uma condição passiva e estática de mero contemplador. A frontalidade da observação é colocada em tensão, assim como há a

possibilidade de fragmentação e multiplicação da imagem em diversas ‘telas’. A instalação também direciona o espectador a um outro tempo de apreciação que não é aquele da narrativa, logo, outras possibilidades da imagem podem ser exploradas pelo artista. Seguindo esse ‘movimento’, o dispositivo fantástico da projeção é, muitas vezes, colocado em evidência, revelando a natureza das imagens e estabelecendo outras relações. O suporte da imagem também é múltiplo, podendo aparecer como a clássica tela branca, monitores de diversos tamanhos, ou ainda materiais inusitados, como cristais, areia, pó de mármore etc.

Na exposição do Oi Futuro (Fig.40 e 41), a organização espacial da instalação e suas consequências na percepção da obra ficam bem claras. A imagem da raiz da árvore chorona está dividida em 25 pequenos monitores de apenas 5.6 polegadas, os quais estão dispostos de forma irregular na parede da sala expositiva, abaixo do nível da linha do olhar. A cenografia da videoinstalação solicita, dessa forma, uma aproximação íntima do espectador e um desvio do seu corpo e do olhar para uma direção pouco habitual no mundo da arte, do audiovisual e até mesmo na nossa vida. A exuberante árvore que se desenvolve das raízes só pode ser contemplada por uma projeção mental do espectador.



Fig.40 e 41: Influência do suporte e da cenografia o na percepção da obra



O conjunto do verso *Tell me, where all past years are* pode servir como um microcosmo das diversas possibilidades de “apresentação” da imagem que Sonia Andrade faz uso. Na instalação com a boneca, a imagem desta a balançar é mostrada num monitor de 29” posicionado quase no topo do alto pé direito do espaço expositivo. A imagem das folhas caindo é uma projeção em um tela vertical. Na bicicleta, o pequeno monitor de 3.8” vem aclopado ao guidon (Fig.42). Já a brincadeira com bolas de gude é transportada para a parede, e o monitor de 14” está no centro de uma profusão de bolinhas (Fig.43). E, assim, a variedade de soluções

vai infinitamente se modificando e extraindo novas possibilidades poéticas das situações criadas pela artista.

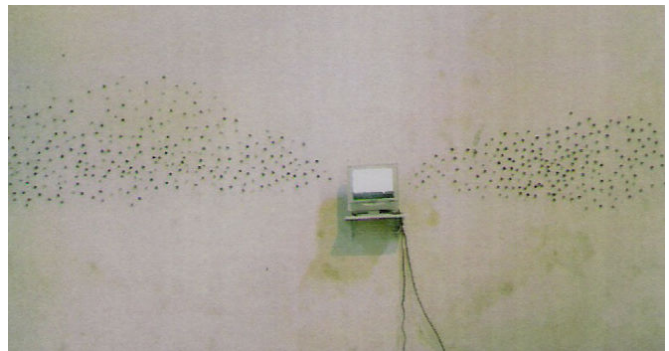


Fig. 42 e 43: Variedade de situações

Em *Fulguração* (2000), o próprio monitor utilizado por Sonia, envolvido por um fio de cobre, também é suporte de intervenção pela artista (Fig.44). Na instalação *Olympo* (1999) (Fig.45), o espectador é impedido de se aproximar da imagem pelas imensas colunas gregas que o rodeia, mais uma vez a cenografia da instalação organiza e até mesmo delimita o movimento do espectador e o seu acesso à imagem, ao templo grego. Leymaete Garcia ressalta o aspecto físico desta instalação:

“(...) aqui a perturbação é espacial e não temporal. Aproximamo-nos das colunas, andamos ao longo delas, mas não podemos cruzá-las, espiamos para o espaço interno que delimitam; movemo-nos até o limiar do Olimpo, mas não podemos adentrá-lo. E aí percebemos que ele se desloca, avança para nós, mostra-nos suas diversas faces, revelando-nos detalhes de sua arquitetura. Mesmo assim a distância permanece irrevogável, e com ela a impressão de que o espaço sagrado é inacessível.” (Santos, 2005: 111)

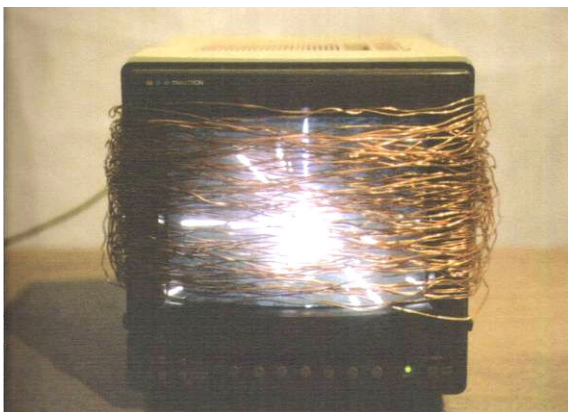


Fig.44: Dispositivo como suporte intervenção

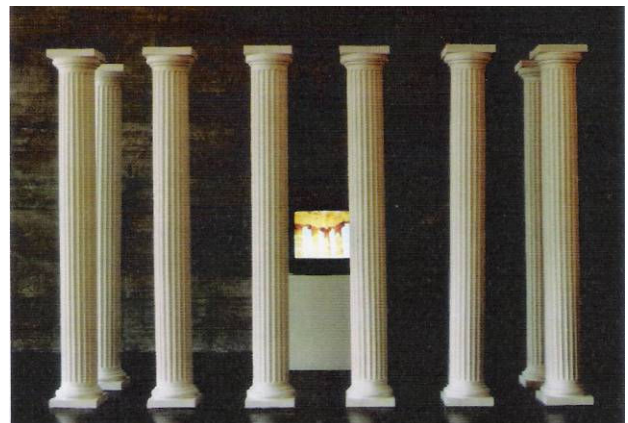


Fig.45: Cenografia que delimita movimentação do espectador

Na exposição realizada no CCBB-RJ (2005) composta por uma série de projeções, Sonia Andrade posicionou no primeiro ambiente visto pelo espectador a instalação com a

obsidiana, de forma que, logo que o espectador entrava, se deparava com o projetor de costas. Esse encontro foi intencional, Sonia poderia ter escondido o aparelho, mas ela quis que este estivesse visível e que estivesse de costas para o espectador (Fig.46) . Já no primeiro momento da exposição Sonia revela o dispositivo central do seu conjunto de videoinstalações, a artista não permite que o espectador se deixe levar inocentemente pelos efeitos da projeção. Esse conjunto traz outra questão relativa a projeção de imagens: o ambiente de pouca luminosidade, de penumbra exigido pelo dispositivo. Yann Beauvais (1997:151) sublinha as consequências espaciais de espaço iluminado somente pela imagem projetada. Segundo o autor, a penumbra suprime as distâncias, atenua as formas e dissolve os volumes, permitindo que o feixe luminoso esculpa o espaço e dê corpo aos volumes de luz.

Pertence a este conjunto o verso *It were but madness now t' impart the skill of specular stone*²⁴, a pedra especular é interpretada por André Parente como a pedra filosofal, a matéria tempo. *Specular stone* também era como uma rocha translúcida e “macia” utilizada na antiguidade nas construções como uma espécie de vidraça²⁵. Sonia joga com a incidência da imagem-luz em rochas e cristais, tecendo conexões com a natureza de cada suporte. A imagem da *color bar* projetada em pontas de cristais de rocha é logo associada ao prisma (Fig.47). Quando o espectador se aproxima da instalação a imagem que reflete dos cristais é projetada sobre ele. Luciano Figueiredo (2005:12) chama atenção para essa “contra-imagem” projetada no espectador e associa este fenômeno à frase de Marshall McLuhan, quando esse diferenciava a projeção do cinema e na televisão: “Com a televisão o espectador é que é tela”.

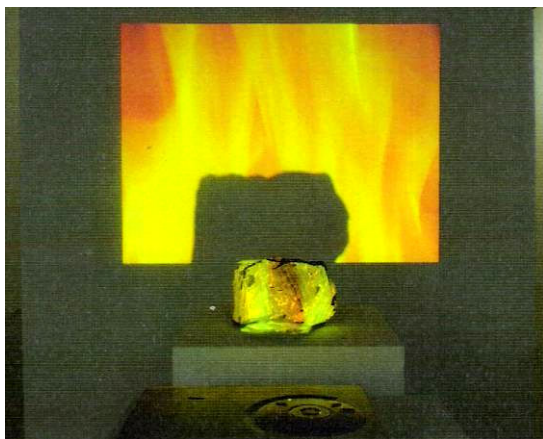


Fig.46: Dispositivo revelado

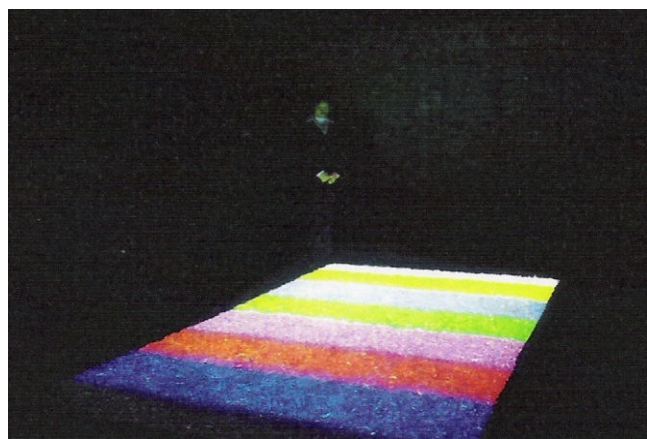


Fig.47: Trama de relações entre imagem, suporte e dispositivo

²⁴ “Seria loucura agora partilhar a matéria da pedra especular”.

²⁵ *The Modern Language Review*, 1965. Acessado através do site: <http://www.jstor.org/pss/3720670>

Sonia Andrade revela que, geralmente, o processo de escolha dos suportes para as imagens por ela utilizadas é muito intuitivo. Por exemplo, na exposição do Oi futuro a artista sabia que deveria trabalhar com monitores e não projeção. A ideia é sempre trabalhada mentalmente. Na instalação com drusas de ametista (Fig.48 e 49), a artista chegou a cogitar em utilizar um monitor deitado, porém logo sentiu que isso seria um “*fake*” no trabalho: “Porque se a água está pingando, eu acho que o correto é a imagem estar pingando (...)”. Sonia procura a verdade de cada projeto.

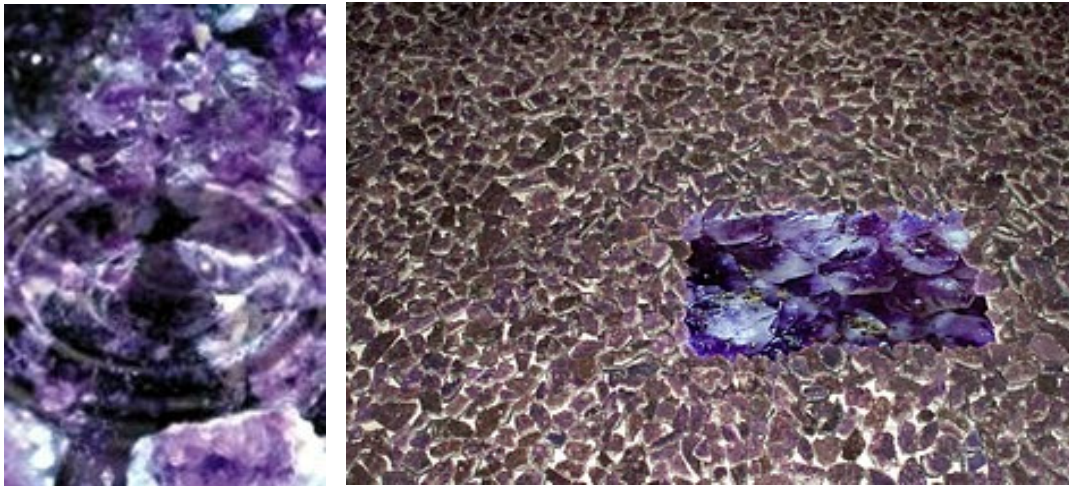


Fig. 48 e 49: Projeção e drusas de ametista

Finalmente, Sonia fala que pensa o trabalho também em função do espaço expositivo. Assim, a própria instituição no qual o trabalho se encontra exposto torna-se, de certa forma, parte constituinte do trabalho. Como exemplo a artista cita a exposição no Oi Futuro, no qual planejou a instalação como um jardim virtual do centro de cultura tecnologia e inovação. Tecnologia e natureza ocupam o mesmo espaço.

5. CONCLUSÃO

A imagem em movimento, como foi observado no início deste projeto, teve sua entrada definitiva nas artes plásticas em um momento em que se buscava uma desmistificação do objeto de arte, a aproximação concreta entre arte e vida e, logo, a inserção do espectador no processo criador da arte, uma vez que esse passa integrar física e/ou conceitualmente a obra. Qualquer material pode ser dispositivo de arte, muitas vezes nenhum objeto é criado; o conceito, a ideia, a reflexão intelectual passam a ser o exercício da arte. Esta revolução no modo de pensar a arte foi acompanhada por um intenso processo de aprimoramento da tecnologia da imagem e, portanto, por uma expansão cada vez maior das possibilidades expressivas, ou ainda, sugestivas.

A obra de Sonia Andrade surge durante esse movimento. Sendo assim, perpassa muitas questões da arte e da vida. E é justamente na imagem desta artista que esta monografia identificou a imagem ‘autônoma’; o que não significa afirmar que se constitua pelo isolamento, mas, sim, é livre, aberta a imensas possibilidades e conexões. Esta pesquisa foi uma incursão numa outra face do universo das imagens, entretanto não se acredita ter esgotado aqui a existência de tal imagem. Nem mesmo é possível crer que se concluiu a compreensão da obra de Sonia Andrade em toda sua magnitude, pois essa seria uma ação impossível, como aquela demandada pelo poema de Donne. As significações da obra de Andrade são tão vastas quanto seus espectadores; a lógica do prisma é invertida, o espectador sendo a luz e os sentidos atribuídos ao trabalho como o espectro de cores.

Os vídeos analisados não estão envolvidos em uma trama, deste modo, cada elemento constituinte não possui apenas uma função dentro de uma narrativa. Estes elementos – que pode ser o feijão, a imagem que passa na televisão, o corpo e a presença da artista, a pasta de

artista, a flor de lótus, ou ainda ambiente da ação – possuem autonomia e agregam qualidades, ideias à obra. O próprio dispositivo constitui um desses elementos. Como vimos, no caso das primeiras séries em vídeo de Sonia, a relação direta da imagem videográfica com a televisão é fundamental para a intermediação metalinguística realizada pela artista. Em alguns vídeos e instalações, o dispositivo é revelado, através do feijão jogado na tela, do esguicho d'água, ou pelo posicionamento do projetor, impedindo um envolvimento inocente do espectador com as imagens. A ação, que pode ser um gesto cotidiano ou perturbador, inquieta o espectador, afrontando sua posição de mero *voyeur*, instigando a sua participação e reflexão, ou ainda, fazendo-o pensar e perceber o intolerável.

As possibilidades são multiplicadas quando a imagem do vídeo é associada a elementos externos, como objetos e versos de poemas. Ao se apropriar de objetos, Sonia Andrade carrega a imagem dos significados desses objetos em seu contexto “natural” e também com aqueles sentidos criados pelo deslocamento e pelo contato com os outros elementos. A organização do espaço estabelece tensões entre os componentes da instalação, como também insere fisicamente o espectador, delimitando ou sugerindo sua movimentação, guiando o seu olhar; a obra como experiência sensorial. Os trabalhos são concebidos como conjuntos, gerando, dessa forma, amplas e maleáveis redes de relação, as quais alcançam a própria instituição onde o trabalho é exposto.

Nas videoinstalações, o dispositivo tem suas possibilidades estendidas, visto que pode se optar por monitores e por projeções de imagem. Os monitores podem ser de variados tamanhos, influenciando, desta maneira, a percepção da imagem e até mesmo do seu movimento. Já o mecanismo da projeção traz consigo a questão da iluminação do ambiente expositivo, assim como o seu suporte, o qual impregna aquela imagem de outros sentidos e analogias. Para além de seu meio, a imagem eletrônica – seja ela uma flor, um deus grego, ou ainda uma camisola – e o seu movimento, ou até mesmo, a ausência ou sutileza deste, constituem dados que são somados ao “organismo” da instalação.

O que se acredita ter evidenciado nesse estudo é a capacidade da imagem de comunicar e de propor questões sem a necessidade de uma narrativa que organize e funcionalize seus elementos, que conduza o espectador. Na obra de Sonia Andrade, esta imagem é possível pelos mecanismos aqui explicitados e, sem dúvida por outros mais. O exercício da artista mostrou-se realmente como o de “juntar coisas”. Entretanto, não se faz um poema apenas justapondo belas palavras; é preciso ter sensibilidade para falar das coisas do mundo, do que é etéreo ou mesmo

pragmático, é preciso conhecer a métrica, a medida certa, para obedecê-la, ou ignorá-la com coerência. É necessário, ainda, reunir o belo, mas também o provocativo, o contraditório, a fim de despertar no outro uma fagulha esquecida, a coragem para experimentar o sentimento reprimido, para desestabilizar seus automatismos. “Juntar coisas” não é um trabalho fácil, por mais simples que ele se apresente; comunicar-se com simplicidade é para poucos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: Uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BEAUVAIS, Yann. **Mouvement de la passion**. In: PAÏNI, Dominique (Org.). **Projections, les transports de l'image**. Paris: HAZAN; Le Fresnoy; AFAA, 1997.

CÉSAR, Marisa Flório. **O enigma do tempo e sua poética**. In: ANDRADE, Sonia. **Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974**. Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

_____. **A secreta exigência da arte**. In: ANDRADE, Sonia; LENZ, André (Org.). **Sonia Andrade: vídeos**. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 2010.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Introdução**. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

COCCHIALARE, Fernando. **Primórdios da videoarte no Brasil**. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ELWES, Catherine. **Video Art: A Guided Tour**. Londres: I. B. Tauris &Co Ltd, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. **Dispositivos**. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

HAUSS, Andrea. **Sem falar, sem calar, mostrar**. In: ANDRADE, Sonia. **Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974**. Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia: Aproximações e distinções**. E-compós, São Paulo, ed.1, dez, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/15/16> . Acessado em 18 ago. 2010.

_____. **Introdução.** In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

MATTOS, Daniela. **Apropriar o que é próprio.** In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

MELLO, Christine. **Arte nas extremidades.** In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

Modern Language Review, 1965. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/3720670>. Acessado em 20 out, 2010.

PARENTE, André. **O cristal especular de Sonia Andrade.** In: ANDRADE, Sonia. **Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974.** Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

_____. **Marca Registrada: vídeo e registro na obra de Letícia Parente.** In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

SANTOS, Laymerte Garcia dos. **As videoinstalações de Sonia Andrade.** In: ANDRADE, Sonia. **Sonia Andrade: vídeos 2005 -1974.** Curadoria Luciano Figueredo. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Videoarte e Vídeo instalação. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=videoarte%20e%20v%C3%ADdeo%20instala%C3%A7%C3%A3o> . Acessado em 10 ago, 2010.

WOLTON, Dominique. **Internet, ¿y después?.** Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANEXO I

Transcrição da entrevista com Sonia Andrade

Sonia Andrade sobre porque aceitou ter essa conversa e a valorização do artista no Brasil.

Maria Emília, eu acho que você é a segunda pessoa que eu recebo e que eu abro a boca para falar. Justamente porque você se interessou por isso [pela produção de arte nacional]. (...) Eu não dou entrevista, não me interessa. Eles [os jornalistas] têm que ir lá, olhar o trabalho e falar sobre o trabalho. O social é o meu trabalho, ele é que está lá.

Então, eu falei com você e com essa outra pessoa que está fazendo doutorado. Porque, normalmente, eu não falo.

Mas eu achei incrível que você se interessou. Primeiro que você viu um trabalho que eu acho bastante árido²⁶. (...) Enfim, por causa desse seu interesse de olhar, é a sua história. Nós fizemos em 1974, era muito cedo!

Se você olha a produção no mundo inteiro, se você pensa quando começa a videoarte, a produção na Europa... nós estávamos lá muito cedo. E era uma produção de qualidade.

Hoje em dia, desde que o Getty²⁷ se interessou e comprou alguns dos meus trabalhos, foi que alguns curadores estrangeiros viram. E aí, eles chamam. O Pompidou viu e comprou, o Louvre me colocou numa exposição que foi a exposição mais importante da minha vida. A *Corps Étrangers*. Estou eu e, imagina, ao lado, Kazuo Ohno. (...) Olha a companhia que eu estava: William Forsythe (...), e tinha um trabalho do Bruce Nauman [e Chiaki Nagano]. Ah, eu adorei! (...) Foi uma grande emoção, uma experiência maravilhosa.

Isso tudo lá fora, aqui não tem uma instituição que tenha adquirido esses vídeos desses artistas. (...) Eu e o Fernando Cocchilare tivemos durante muitos anos um projeto, tentamos conseguir patrocínio, para juntarmos todos os vídeos desse grupo que começou... restaurarmos, fazermos uma mostra, um grande catálogo contando essa história. Não conseguimos patrocínio. Você

²⁶ Videoinstalação exposta no Oi Futuro em 2010.

²⁷ Getty Research Institute, em Los Angeles

acredita? [fala de como cada artista teve que cuidar da restauração de seu trabalho, por meios diferentes].

Eu sou estudante de cinema, venho me interessando e estudando arte agora, mas o meu conhecimento é mais na área de cinema mesmo. Então eu pensei em estudar o vídeo com essa outra proposta da videoarte, que não é narrativa nem documental e que não está ambientado na sala escura do cinema. Ou seja, pensar como o vídeo também pode ser usado para criar outros sentidos. Através da Elianne Ivo, encontrei o seu trabalho e me identifiquei, claro que provavelmente eu ainda não o compreendi em todos seus sentidos, mas senti uma identificação com o que você faz, pela maneira diferente como você aborda a imagem.

Olha é uma coisa engraçada, porque você está indo do cinema para, digamos, as artes plásticas, que tem uma diferença bastante grande. E toda minha formação em termos de imagens foi feita no cinema, eu amo cinema, adoro. Quando eu era criança eu ia muito ao cinema e desde muito cedo. Sempre gostei muito, meus pais também; aqui no Rio de Janeiro nós tínhamos uma quantidade enorme de cinemas. Então eu ia ao cinema pelo menos duas vezes por semana. Sempre amei de paixão; até fiz com um grupo uma pequena experiência na produção de um filme, fiz uma figuração. Mas eu vi que cinema não era a minha. É uma coisa complicada, cinema é uma indústria, em primeiro lugar; você depende de tantos fatores diferentes, inclusive você depende de um grupo, você trabalha com um grupo; né. Você não tem, digamos assim, uma autonomia que a solidão dá.

E aí, eu vi que realmente o cinema não era a minha. Fiquei um tempo parada sem saber muito bem; eu comecei muito tarde nas artes plásticas, não sou nem um pouquinho criança prodígio, nada disso. Até que um dia comecei a mexer com arte, fui estudar com a Maria Thereza Viera, vi que não era a minha, nunca me interessei por pintura.

Se a gente pode falar em formação, a única coisa que eu estudei ligada a arte foi caligrafia chinesa. Tive essa chance, essa sorte incrível em Paris; conheci um velho mestre que era um grande calígrafo, Ung-no Lee, e frequentei o atelier dele por mais de três anos. Depois infelizmente eu me mudei, fui para Zurich. Em Zurich, depois de algum tempo, eu descobri que Nostasiat Siminer, tinha uma mestra japonesa que dava também aulas de caligrafia. Me inscrevi, fiz alguns anos também com ela, mas não foi em si o que me interessou... claro que eu

tinha uma finalidade quando eu procurei o curso de caligrafia. Mas o contato com essa prática para mim foi muito importante em termos de experiência de vida. Muito importante, mudou muita coisa no meu trabalho.

Foi o que pensei, mas como esse estudo influenciou o seu trabalho?

Eu não posso responder você com toda tranquilidade, eu não saberia dizer a você com honestidade. Mas, em princípio coisas que, para mim, no meu trabalho, como a questão do conjunto, não estavam muito claras... Quando eu faço a minha primeira exposição no MAM com os papéis japoneses, eu havia mostrado no Salão de Verão algumas folhas soltas daqueles desenhos, mas eu compreendi que aquilo era um conjunto. Foi através da caligrafia chinesa, do contato com o ideograma que eu compreendi como eu teria que organizar o meu trabalho.

Na verdade, o alfabeto chinês que é uma coisa impressionante; (...) [Bem, eu jamais seria um calígrafa, essa nunca foi esse ... eu teria que ter nascido com aquele pincel, desde criança; já segurar aquilo da maneira correta precisava muita disciplina...]

Foi a questão do ideograma, como que, você juntando aqueles sinais, você forma o que nós conhecemos como frase. Mas que é muito mais, digamos, um pensamento. Por exemplo, nós dizemos: “Que linda casa azul”, isso não existe, eles vão juntar um monte de sinais e vão construir um ideograma que vai te dizer “Que linda casa azul é aquela”. É outra experiência, outra forma de pensar.

Pois é, seria um pouco como o trabalho de arte, (...) ele quer dizer alguma coisa, mas no fundo é você que vai criar o sentido com aquelas imagens, né?

É. Por exemplo, quando eu faço o meu trabalho atualmente, com essas vídeoinstalações... aqui é uma outra questão, o conjunto aparece de uma forma diferente, a gente chega lá. (...)

Foi a partir da caligrafia, então, que eu organizei o meu trabalho definitivamente em conjuntos. E quando eu apresento a ‘Situações negativas’ a primeira parte eu apresentei na abertura no Espaço ABC (...) era o Paulo Sérgio Duarte quem criou (...). Mas, foi justamente nos anos 80, eu cheguei em Paris em 1978 e devo ter tido contato com Ung-no Lee logo no final de 1978 (...). E aí eu ainda mostrei em 1980 esse trabalho, mas eu compreendi que o sentido que eu queria dar era esse. (...)

Eu, na verdade, eu junto elementos que têm um outro estado, digamos, na vida. É apenas no ato de juntar, como no ideograma, esses elementos, que eu construo, ou pretendo construir uma imagem. (...)

Por exemplo, um vídeo-objeto que faz parte daquele conjunto das cavaliças do Parque Lage²⁸; eu devo dizer foi que para mim o mais belo conjunto de vídeo que eu jamais fiz na minha vida. (...) Nossa, eu vivi situações, pessoas me abraçavam e começavam a chorar, não foi uma não. Ali no *vernissage* eu vivi situações impressionantes. As pessoas ficaram muito emocionadas, possivelmente também porque eu estava lidando com elementos que pertenciam ao passado de todos: bicicleta, bola de gude, patins, boneca; quem não passou por isso, não é? Então, eu fui muito feliz ali. Para mim, pessoalmente, é aquele trabalho e os *Hydragrammas*. Sabe, você diz: “eu cheguei aonde eu queria ali”, o que é muito difícil.

Então é isso, esse último trabalho²⁹ que você viu, são drusas de ametista, coisas mais do que conhecidas, em qualquer loja de souvenir você vê aquilo na vitrine. E aí, eu junto aquilo, coloco um vídeo pingando água e pronto; não tem nada ali de diferente. Mas o que fica diferente, o que é estranho, o que é original, digamos o que é meu, é a minha escolha de juntar.

(...) Esse trabalho [das drusas de ametista] não é inédito, eu fiz esse trabalho na galeria [Galeria Tempo, RJ], foi a minha primeira experiência com uma galeria comercial. Porque eu nunca trabalhei com mercado. Os únicos trabalhos que eu vendi são esses vídeosteipes que são uma coisa relativamente simples, como você viu no catálogo. Nunca vendi, é outra questão complicada no meu trabalho. E eu perguntei se eu poderia fazer o que eu quisesse e eles deixaram. Então eu fiz aquele tapete [de drusas de ametista] numa galeria, imagina quem vai comprar aquilo? Difícil né?

Tem que ser uma instituição para comprar uma instalação, não é mesmo?

Pois é, mas instituições não compram. Elas não têm dinheiro, e também as que têm nunca se interessaram, não conhecem... Isso já é uma outra questão. Na verdade são os galeristas que fazem esses contatos com as instituições, com os grandes colecionadores. Não existe mais essa coisa do séc. XIX que vinha o colecionador no atelier do artista, fazia aquela descoberta, não tem descoberta mais, não. (...)

²⁸ Videoinstalação, conjunto de oito trabalhos sem título, 2004.

²⁹ Videoinstalação, *Sem título*, Rio de Janeiro, 2008

Sobre os dois vídeos do muro do Jardim Botânico (1974 e 2010) colocados frente a frente na exposição do Oi Futuro em 2010:

(...) Por exemplo, na exposição que você viu, que tem o vídeo de 1974 – que foi o primeiro vídeo que eu fiz – e o vídeo atual do mesmo muro. Aquele muro (...) é como se fosse uma grande folha em branco aonde as pessoas vão se manifestar, enfim. E um conhecido meu que é artista, disse uma coisa tão genial, ele disse o seguinte: “é impressionante como em 74 poucos falavam para muitos, e hoje em dia muitos falam para ninguém”. Porque, o que é aquilo o que está lá? O que é aquela fala? É nada.

Enfim, é essa diferença do que foi escrito em 1974 ali, como as pessoas se manifestavam, que interferências eram feitas naquele muro, e hoje que interferências são feitas. O que aconteceu em 30 anos com aquele muro. Que é o que aconteceu com as pessoas e com a sociedade. (...) E quais são as preocupações, quais são as angústias que mobilizam uma pessoa ir lá e escrever alguma coisa. Agora são esses grafiteiros (...) que eu acho uma coisa absurda. (...)

Sobre a videoinstalação exposta no Oi Futuro, em 2010 :

É um trabalho de uma certa maneira mínimo, árido. (...) Primeiro é sempre aquela questão de parar a imagem mantendo o movimento. (...) Na verdade, o movimento está fora, não está ali. Então, usando aquela imagem da raiz, (...) que é filmar aquele encontro, aquele momento em que a raiz penetra na terra e que vai ser possível que aquela árvore viva, cresça. (...)

Eu gosto de passear no Jardim Botânico e essa árvore é realmente um árvore excepcional (...), deslumbrante. É uma árvore da região amazônica também... aí, começam vários dados que ainda me tornam mais simpática à árvore, além da beleza dela. (...)

E também o transplante, eu coloquei a flor de lótus, que é uma flor que é outra questão dentro da arte. Quer dizer, como que as coisas, enfim, seja o que for, uma árvore, uma flor, como elas ficam carregadas de significados dependendo da cultura. (...) A frase do Donne que fala na mandrágora, a flor de lótus que é uma flor com varias conotações em varias culturas diferentes e também porque ela é uma ninféia, que é Monet. (...)

E mais uma vez aquela questão do movimento invisível e também daquilo que não adianta, por mais que tenha o vídeo, que possa mostrar um movimento... Que possa, que possa, que possa... Na verdade, ele não pode. Ele vai é captar um instante, mas cabe a nós. Eu tento sempre jogar para o espectador, que ele faça o movimento, que ele entenda: aquilo ali antes foi um botão, antes não foi nada... e tem o depois também.

Eu tenho um projeto de um outro trabalho com essa questão de ciclo... Mas isso aí entra num outro problema, eu nunca sei quando eu vou poder trabalhar; não sei aonde, qual instituição me dará patrocínio. (...)

Eu vejo que no seu trabalho – não só neste da mandrágora, mas também naquele das cavaliças – tem sempre essa relação com o tempo. (...) Eu gostaria que você falasse um pouco de como você lida com a imagem virtual e essa questão do tempo. Porque ela é passado, mas ao mesmo tempo ela que está ali com um movimento no ‘presente’.

Mas é sempre um pouco essa questão, quer dizer, é um fragmento do tempo, mas que tamanho tem esse fragmento? É exatamente a primeira frase do poema. Não sei se eu vou responder o que você espera ouvir, ou o que você gostaria de ouvir... Mas a primeira frase e que, na verdade, inicia toda essa série de trabalhos né; que é o: “*Goe, and catche a falling starre*”. Que indica um movimento, não é verdade? “Vá” é uma ordem, é imperativo e ao mesmo tempo é uma coisa impossível. Então, o tempo inteiro na frase, (...) ela fala de coisas impossíveis. Eu mando alguém – e quem é esse alguém, esse outro? – “vá e pegue”.

Se bem que *catche* é pegar em movimento, nós não temos nenhuma palavra em português que diga exatamente isso. Então é “catche”, “Pegue em movimento, uma estrela cadente”. Eu tenho que estar no mesmo tempo da estrela, com o movimento dela... E é lindo. Eu acho que isso é a arte. É exatamente isso: é um tempo que você se concede para se relacionar com um trabalho, que você pare, que você olhe e aí, quem sabe, você pegue a estrela cadente, você consiga captar o brilho, a luz, que um trabalho de arte tem.

Como o poema de John Donne aparece em sua obra?

(...) Meio por acaso, comprei numa dessas feirinhas – eu adoro sebo – esse livro, de poemas do Donne. (...) E abrindo ao acaso, eu caí nesse poema *Song* e quando eu li essa frase, sabe assim, revelação? Pois é, aí eu disse: “não dá, é isso, está aqui”. É maravilhoso.

Eu comecei, aos poucos, a organizar conjuntos de vídeos e cada um tendo uma frase como mote. A frase, ela funciona como se fosse mais um elemento. No caso específico do trabalho que você viu agora³⁰: tem o cristal, tem o vídeo, a água e tem a frase. É mais um acréscimo para trazer qualidade. Qualidade não no sentido de que é bom ou que é ruim, certo? Mais uma qualidade àquele trabalho. Então você junta aquilo tudo e você cria uma imagem. É tudo o que eu quero (...), que o espectador seja capaz de construir uma imagem.

³⁰ Videoinstalação com drusas de ametista. *Sem título*, Rio de Janeiro, 2008

Eu forneço elementos, mas é o espectador que vai ter que juntar aquilo e ver. Claro que eu junto... Eu. Também tem um detalhe: o artista quando coloca o trabalho no mundo ele é um espectador também. Privilegiado, mas é um espectador.

Eu me apaixonei (...), deixei outros projetos de lado e vim trabalhando... tentando construir o poema inteiro em imagens.

(...) Eu encarei aquele catálogo [da exposição no CCBB, 2005], como também uma frase do poema. Ele é um trabalho também.

Você falou de como o artista também acaba se tornando um espectador. (...) E todo seu trabalho tem essa questão, de que o espectador é quem vai olhar a obra e criar um sentido, ou, como você fala, criar uma imagem. Eu gostaria que você falasse disso, principalmente nos primeiros vídeos que você interpela, às vezes diretamente, o espectador a agir ou a se perceber como espectador. As imagens estão ali e você [espectador] vai fazer o que com elas?

(...) Nesses primeiros vídeos a minha relação, acho que isso fica bem evidente, era com a televisão, com o conteúdo da televisão. Era uma tentativa de intermediar a relação do espectador com a televisão. “O que é isso que a gente está vendo na televisão?”

Eu fecho aquela série branco e preto com aquele vídeo que tem quatro TVs, existiam só quatro canais na época, e eu estou em frente pedindo para desligarem a televisão, e vendo se alguém desligava. Nunca ninguém desligou. É engraçado, as pessoas ficam lá me aturando, eu fico... Não sei, uns 15 minutos, muito tempo. Aliás, tempo na TV é uma outra questão, não é o tempo real; é incrível isso. Nem o tem o tempo do cinema, cada um tem o seu tempo. (...)

Para mim era mais uma questão de dizer: “Mas o que é isso? Esse aparelho que entrou na nossa casa.”

O Fernando [Cocchialare] tem uma frase que eu acho genial: “o melhor abajur que existe é a televisão”. (...)

O que é isso que está lá? Nós estamos escutando aquelas pessoas falarem para nós, eles estão falando para nós. Mas o que eles estão dizendo? Por que eu quero ouvir aquilo?

Gente, é um poder... E você fica lá horas. (...) Não me lembro quem disse, algum escritor... que (a TV) era a máquina de não pensar. Agora então, com aquelas cores... (...)

Ainda sobre esses primeiros vídeos, você pensava de que forma ia ser gravado? Era realmente o plano sequência que você queria? Você quem pensava o enquadramento também?

Sim, era eu quem planejava. Quer dizer, nunca desenhei, nunca escrevi nada. (...) Eu fico imaginando, na minha cabeça e chego lá e falo “vamos fazer isso” e não repete. (...)

Eu não sei como, mas felizmente eu compreendi que o tempo da TV era outro; então os vídeos foram ficando cada vez mais curtos. Na época, todo mundo começou a fazer vídeos que duravam vinte minutos, meia hora, e ninguém aguentava (...) e aquilo tava resolvido em três minutos. (...)

Pois é, eu li que algumas pessoas questionavam se os vídeos não eram apenas registros de performances. Mas não tendo público, é vídeo mesmo, não é?

Não, não era performance. Não tinha público. É vídeo mesmo, não é uma documentação de uma performance. Eu fiz com a intenção de ser um vídeo, de passar numa televisão. (...)

E mesmo quando são considerados videoperformances, você não concorda?

Não, isso é um engano. Porque, por exemplo, o vídeo do Kazuo Ohno que passou no Louvre (exposição *Corps étrangers* em 2006), aquilo foi uma performance, foi uma ação que ele fez e aí foi documentada em vídeo. Mas ele se apresentava para um público. (...) No meu caso, não era. Eu estava ali, porque eu não podia pedir para ninguém fazer o que eu queria. Então eu que tinha que ir lá e fazer.

E era importante eu, enquanto artista e autora, estar ali fazendo. (...) Imagina se eu ia pedir para alguém cortar as pestanas. Nossa este depois me deu um trabalho.... (...)

Não tinha edição, a gente também não ia ter dinheiro para editar, tinha mais esse detalhe. Já tínhamos dinheiro para comprar a fita, já era muito.

Os dois primeiros foram o Jom Azulay quem filmou. Ele tinha o equipamento, e foi aquela coisa... chama, filma; tudo na base da amizade. Depois nós compramos o equipamento. O Ivens tinha um amigo que tinha o equipamento, trazido dos Estados Unidos. (...) E ele tinha comprado um outro equipamento melhor e queria vender o velho. Aí nós nos cotizamos – nós tínhamos um grupo – e compramos o equipamento.

Ficou mais fácil, todos os outros vídeos e fiz com esse equipamento e quem fez a câmera foi o meu ex-marido, que entendia um pouco de fotografia e era historiador da arte. (...)

Você poderia falar sobre a escolha do vídeo e não do filme super-8, etc. como suporte?

Isso para mim sempre foi claro. A minha escolha pelo vídeo foi, em primeiro lugar, porque o resultado é imediato, você não depende de laboratório, você tem um contato com a imagem imediatamente. E sem precisar passar pelo laboratório, certamente você tinha que ir para moviola... era todo um processo, não é verdade? (...) Você tinha que revelar, e o vídeo nunca teve que revelar, era imediato.

E depois, como o que me interessava não era cinema, era vídeo e vídeo não dava para dissociar da televisão, então eu fui para o vídeo. (...)

Na verdade o Zanini contactou a Anna Bella Geiger, e perguntou se tinha artistas aqui no Rio trabalhando com vídeo. Então, a Anna Bella chegou e falou para alguns do grupo. E aí eu disse “Ah, eu queria fazer”; ela disse “Eu também quero”; o Fernando falou “Eu também faço”, e eu consegui que ela falasse também com o Ivens.

Ela [Anna Bella] conhecia o Jom Azulay, então contatamos o Jom Azulay e compramos a fita. E foi assim, no mesmo domingo nós fizemos todos os vídeos. Eu fiz o muro, Anna Bella fez um que ela sobe a escada, que é do prédio aonde eu morava ali no Jardim Botânico, e o Fernando vai filmar um cronômetro na casa da minha irmã, o meu cunhado tinha um cronômetro. (...)

Era tudo assim, era *vapt-vupt*. E pronto, mandamos para São Paulo; teve uma mostra que era a oitava JAC, isso no final de 1974, onde esses vídeos foram mostrados. Essa mostra é a primeira mostra de videoarte brasileira.

Bom, os vídeos foram mandados para os Estados Unidos, teve uma seleção e os nossos foram aceitos. E aí nós passamos à videoarte.

Antes desse convite vocês não tinham pensado em trabalhar com o vídeo?

Não, foi a partir do convite.

Como eu tinha, claro, essa fascinação, esse amor pelo cinema, a ideia da imagem em movimento já me era muito cara. Então no que chegou “Olha, vamos fazer vídeo”, eu falei, “É pra já”. Eu fiz o muro, logo em seguida eu fiz aquele do feijão, no início de 1975.

Na época, nós fizemos uma mostra na Maison de France que era de super-8, vídeo e *slide*. (...) Foi a primeira mostra aqui no Rio e ficou só cinco dias na Maison e um fim de semana no MAM. (...) Não foi uma alma sequer para ver. (...)

Decerto as pessoas nem sabiam do que se tratava a videoarte.

Isso é curioso. Porque na Bienal seguinte (...), no mesmo ano, a representação americana foram os vídeos da videoarte, dessa mostra [Vídeo art, 1975] que nós participamos.(...)

Essa mostra veio para o MAM do Rio. Fazia fila na porte para ver os trabalhos dos americanos. (...) Inacreditável. (...)

Exatamente porque ninguém escreve sobre, e você tem essa consciência e resolve escrever sobre alguém brasileiro. Como você vai poder ter um olhar para a produção de fora se você não viu o que aconteceu aqui? É a sua história! (...)

Realmente, nós temos os livros como os do Arlindo Machado, mas ainda é pequena a bibliografia nacional sobre o assunto. E eu encontrei um pouco de dificuldade, pois os trabalhos estrangeiros são às vezes completamente diferentes, por exemplo o Nam June Paik. É um outro estilo e fica difícil, muitas vezes, fazer essa ligação.

O Nam June Paik é maravilhoso, ele era um gênio. Mas ele produzia num meio, pra começar ele tinha acesso a uma tecnologia que quando que a gente ia ter aqui!? (...)

Eu o conheci pessoalmente. (...) Foi fantástico, eu estava em Paris e um amigo chegou um dia: “Você não sabe, o Nam June Paik vai fazer um seminário no Centro Cultural Americano e está convidando os artistas que trabalham com vídeo para mostrarem seus trabalhos. Porque que você não leva o seu?” Eu morria de vergonha, era tímida. “Meu Deus, eu vou fazer isso como?” Aí me enchi de coragem e disse “Vou”! Peguei aquele rolinho *portapack* do vídeo do feijão, botei de baixo do braço e fui. (...)

Ele estava na frente, tinha público, bastante gente, (...) e perguntaram: “Quem mostra primeiro?” Aí eu me joguei, né? Que nem quando você tem que mergulhar; eu falei “É agora!”.

Quando o americano olhou o meu rolo, só tinha u-matic... ele olhou aquele rolo, um olhar de desprezo. Eu pensei “Hum...” (...). Entreguei e voltei lá para o fundo da sala, fiquei na última fila, gelada. Imagina, uma brasileira, com o Nam June Paik o pai da videoarte? Não imagina como era plateia de artistas. E eu lá, aquela subdesenvolvida, quietinha.

Passou o meu vídeo, vou te contar, Maria Emília, quando acabou ele aplaudiu de pé e perguntou quem tinha feito aquilo. (...) Ele veio daonde ele estava até a mim e disse: “Olha, há muito tempo eu não vejo um trabalho verdadeiramente revolucionário, de onde você é?”. Eu

nunca vou me esquecer dele. Eu respondi do Brasil e ele disse que tinha estava querendo vir ao Brasil. (...) Olha, eu fiquei tão emocionada que eu não aguentei ficar lá. (...)

Como você escolhe entre usar a imagem projetada, ou em um monitor que às vezes é bem pequeno, outras um pouco maior?

Não sei, assim como eu não sei como vem uma ideia para um trabalho. Quando vem uma ideia para um trabalho já vem como eu vou fazer, é tudo junto.

Outra questão complicada no meu trabalho é que eu só vou ver o trabalho na hora que eu estou fazendo a exposição. O que é um grande risco, e se não der certo? Até hoje deu. (...)

Então, eu não tenho um hangar, essas maravilhas. Até gostaria, que eu pudesse instalar o trabalho, testar... Mas não sei, é tudo na minha cabeça. (...) Quando chega na hora da exposição – isso eu fico chocada comigo mesma – não tem hesitação. Eu sei exatamente o que eu quero e aonde fica. (...)

Agora [na exposição do Oi Futuro], eu sabia exatamente aonde colocar cada coisa. (...) Eu sabia altura, eu sabia tudo. Sem arquiteto, sem projeto, sem nada. Ainda arrumei solução para esconder fiação e equipamento... Você não via nada. (...)

Era até curioso, porque, como a imagem é pequena, você fica na dúvida: “É um vídeo, uma fotografia?...”

Mas isso é outra coisa que me interessou, entende? É, justamente, eu solicito o olhar. É esse movimento invisível que ali está me interessando; naquele trabalho específico. (...)

A disposição também força você se agachar, faz o espectador ir atrás, né?

Eu ainda fiz uma sugestão, colocando assim mais baixo. Para olhar, porque você não olha; quando você está andando você vê a árvore, você olha a copa, o olhar vai sempre para cima. Mas, e o início, aonde começa? É a raiz, (...) *root*, como está na frase do poema.

Uma outra questão, é que eu sempre tento estabelecer uma relação com a instituição, com o momento da instituição, com o trabalho dela. Aquele trabalho, eu pensei nele para o Oi. (...) Eu quis fazer um jardim eletrônico, eu quis fazer como o jardim do Oi. Só que você não pode dar conta, de maneira nenhuma... por exemplo o Jardim Botânico, você não tem como, com os meios que a arte te dá de conseguir...é isso que é a arte também: um fragmento do mundo. Então, é esse fragmento, é esse pedaço de natureza que eu tentei trazer; a questão do tempo está bem clara naqueles muros: 1974 e 2010.

Enfim, quando eles me convidaram, eu fiquei pensando em que projeto fazer. E é aí que entra a questão política para mim. Porque um trabalho para mim, é a intenção, o objeto – o trabalho em si – e a destinação social.

Muito cedo eu compreendi que eu não poderia fazer no interior da imagem nenhuma... Essa imagem não poderia ter uma atividade política. Eu não sou política, eu sou uma artista plástica.

Então, como é que eu poderia ter alguma atividade política com o meu trabalho? O que eu pensei foi através da destinação social. Pode ser pouco, pode ser muito, não sei. Mas algum efeito, possivelmente, eu posso ter conseguido.

Por exemplo, não trabalhando com galeria. Você vai olhar no meu currículo, nunca trabalhei com mercado. (...) Segundo, os meus trabalhos não são objetos que você pode trazer e colocar dentro de casa. Quer dizer, como você comercializa um pensamento, não é? O trabalho de arte deve produzir pensamento. Então, são questões nas quais eu investi.

Quer dizer, o tamanho, a dimensão; não trabalhando diretamente com o mercado. A exceção foi essa galeria que eu fiz um trabalho com eles, que é um trabalho que não tinha como... não era um trabalho para mercado.

E tentando estabelecer uma relação com a instituição, através do trabalho que coloque questões sobre a instituição. Isso nem sempre é evidente, nem sempre é fácil. Mas, às vezes acontece.

Sem que nenhuma dessas questões pudesse interferir nas ideias que eu tenho, essas eu não exerço qualquer tipo de direcionamento, censura. (...)

No CCBB, (...) a primeira coisa que você via quando entrava era um projetor de costas. Eu fiz propositalmente, eu poderia ter escondido o projetor. (...) Mas não, eu quis que o projetor estivesse visível e que ele estivesse de costas para o espectador.

A dinâmica do conjunto.

Então são três coisas: tem um projetor, tem uma pedra vulcânica e tem o fogo ali na sua frente. São três etapas. E aí, você passa e vai para o segundo trabalho, que é um trabalho com a terra.

Então, tinha um percurso. Depois tem o trabalho com a água, depois tem o cofre com aquele luar que eu fiz, com aquela coluna de selenitas – selenita, selênio, lua – tudo assim, como a pedra do fogo é uma pedra vulcânica, uma obsidiana. E depois, a última sala, que é aquele tapete com a refração da luz virtual, usando a barra de cores.

Todo seu trabalho, ele tem relações, né? São vários conjuntos, mas eles se relacionam.

Como as frases de um poema se relacionam. Você pode olhar uma frase isolada de um poema, e ela vai ter muitas coisas para você perceber, sentir, enfim, apreciar. Mas, no momento em que o poema está construído, é um outro sentido. E é isso o trabalho, é exatamente isso.

Se você pega o cristal de rocha ele é uma coisa ali na sua mão, porém se você o coloca ali naquele contexto, ele é uma outra coisa. Mudou, outros aspectos daquele cristal apareceram, não é verdade? Como o vídeo também, a água, a frase do poema. Tudo aquilo se transforma a partir do momento em que eles estão conjugados um com o outro, relacionados um com o outro. E é só isso que eu faço, é juntar coisas.

Talvez você não tenha essa resposta, mas gostaria de perguntar: quando é projeção, como você faz essa relação de aonde você vai projetar? Você já fez um pó de mármore, tela de algodão...

Eu não sei. Eu poderia dar uma resposta chique para você, mas eu não sei não. Evidentemente, aquelas raízes, eu não coloquei num monitor de 20 polegadas. (...) Mas, eu sabia. Eu vou trabalhando mentalmente a ideia. Eu sabia que tinham que ser monitores. Inclusive eu tive muita dificuldade para chegar ao monitor que eu queria. Pequeno o bastante e que mostrasse a imagem sem prejuízo. (...)

Eu pensei esse trabalho da água [instalação das drusas de ametista], por exemplo, “Será que eu ponho um monitor deitado no chão?”. Mas eu achei que não, que era um *fake*. É um *fake*, por quê? Porque se a água está pingando, eu acho que o correto é a imagem que está pingando. (...) Eu acho que o trabalho tem uma verdade, ele, trabalho, objeto. E você saca, no trabalho, se tem alguma mentira nele. Eu sempre busco ver se o trabalho está sendo verdadeiro, em relação a ele mesmo. Se não, se tem alguma mentira, algum truque você consegue perceber.

Tempo solicitado do espectador pelo vídeo.

O vídeo, de uma certa maneira, ele exige que o espectador pare. Ele exige um tempo do espectador, que eu acho que ele não está a fim de dar. (...)

Exato, você vai em um museu e, muitas vezes, você só passa pelas obras.

As pessoas passam, como passam num jardim, num parque. É igualzinho. Ninguém para. (...)

Eu fotografei, para as *Situações Negativas*, o jardim [do Louvre] durante, mais de cinco anos. Eu ia para lá todo dia, esperava não ter ninguém para fotografar.

Mas, é sempre essa mesma questão do tempo, tanto que eu coloco lente para olhar o trabalho, as pessoas precisam sentar para olhar...olhar através. Eu tento dar todos os sinais.

Sobre o vídeo *Made in Brazil*, de Leticia Parente:

Para mim, aquele vídeo foi o que se fez de melhor nesse país, em videoarte. Está tudo ali... a política, tudo! Escravidão...Made in Brazil.

E, finalmente, sobre a arte:

É claro que a arte é... você olha alguma coisa, você tem que pensar sobre. É claro que é a uma atividade mental, não é? Aquilo está ali, morto estático. Quem vai dar vida àquilo? Quem vai transformar aquilo numa obra que fica através dos anos? Quem? É você, é o público, é o espectador. Então o que é arte? Claro que é uma atividade mental, óbvio.

No meu ponto de vista, a arte não é linguagem; ela é ausência de linguagem. Mas ela é, também, origem de linguagem. (...)

ANEXO II

Cronologia das obras de Sonia Andrade



Fig.50: Sonia Andrade
Rio de Janeiro, 1975

Sem título, 1974-1977

Conjunto de 8 vídeos.
P/B, 52min30, mudo.

Sem título, 1975-1977

Cartões postais, correspondências,
Copias de xerox, mapa e vídeo.

Sem título, 1976.

Conjunto de 37 desenhos, papel japonês,
grafite, aquarela e nanquim,
e 3 sinais em néon branco.

Telefone-sem-fio, 1976.

Trabalho realizado em grupo (Ana Vitori Mussi,
Anna Bella Geiger, Fernando Cocchialare, Ivens Machado,
Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff,
Sonia Andrade).

13 min, P/B, som, Portapack.

Sem título, 1976-77.

Caixa com 5 livros.
22,5x 16cm.

Situações Negativas, 1976-84.

Conjunto de trabalhos dividido em 6 partes:
O Passo, O Salto, A Queda; A Marcha;
O Veículo; O Repouso; O Passeio; Iverso.

Instalação multimeios, 1977.

Os Caminhos, Os habitantes,
O espetáculo e A Obra.
Cartões postais, correspondências,
mapa, cópias xerox, monitor 21” - U-MATIC

A Caça, 1978.

Ratoeiras, santinhos e medalhas.

Hydragrammas, 1978 – 1993.

Conjunto formado por cerca de 100 objetos
e de suas reproduções em diapositivos, acompanhados
por uma palavra escrita em português ou francês.

A Morte do Horror, 1981.

Conjunto de 7 vídeos: *Ação; Silêncio;*
Confrontação; Aviação; Iluminação e Apresentação.

Intervalo, 1982.

Videotape, cor, 3min30, sonoro.

Conjunto exposto com o verso: *Goe, and catch a falling starre*

Noturno, 1998.
Estrado de ferro, colchão de espuma,
monitor 21” e S-VCR.

Olimpo, 1999.

Colunas de gesso,
monitor de 21” e VCR.

Vênus, 1999.

Réplica dos braços da *Venus Medicœa*,
terra, monitor 8” e VCR.

Apolo, 1999.

Placa de mármore branco,
estrutura de ferro, projetor e DVD.

Périplo, 1999.

Miniatura de veleiro em madeira, pedras, monitor 4” e VCR.

**Conjunto exposto com o verso: *If thou beest borne to strange sights,
Things invisible to see,***

Conduit, 1999.

Conduites e caixas de passagem de ferro,

Cinco monitores 3.4”.

Vídeo: 5min, cor, mudo.

Fulguração, 2000.

Monitor 8” e fio de cobre.

Vídeo: 5min, cor, mudo.

Amortecido, 2004.

Velhos óculos de grau, tela de

algodão hidrófilo, projetor e DVD.

Videoinstalação pública, 2002.

Vídeo: paisagem, Gümligen – Suíça.

Fotografia, monitor 14” e VCR.

Sem título, 2003.

Anjo barroco de madeira e acrílico.

**Conjunto exposto com o verso: *Tell me, where all the past years are,*
Videoinstalação, 2004.**

Conjunto de oito trabalhos.

**Conjunto exposto com o verso: *It were but madness now t’impart
The skill of specular stone,***

Videoinstalações, 2001- 05.

Conjunto de seis trabalhos.

Sem título, 2008.

Videoinstalação.

1 ton. De drusas de ametista e projetor

Vídeo: 5 min, cor, mudo.

**Conjunto exposto com o verso: *Get with child a mandrake root,*
Videoinstalação, 2010.**

25 monitores de 5.6”

Vídeo: imagens de raízes de uma árvore

chorona do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Monitor 12”.

Vídeo: flor de lótus filmada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

2 monitores de 20”.

Vídeos: vídeo de 74, Portapack do muro na R. Jardim Botânico;

vídeo do mesmo muro em 2010, DVC PRO-HD.

