

A performance  
e a autobiografia  
na prática de  
Sonia Andrade

Teresa Luzio

## Resumo

Em Setembro de 2014 fui recebida pela artista Sonia Andrade na sua casa no Rio de Janeiro para uma conversa sobre o seu trabalho. Eu tinha apenas a informação de que Sonia não gostava de dar entrevistas, o que parecia incompatível com a minha vontade de procurar saber mais sobre a sua prática artística, sobretudo da década de 1970 e 80. O meu interesse em aproximar a sua prática de um contexto performativo, e até biográfico, sucumbia, mesmo sabendo que há algo do trabalho de um artista que constitui parte da sua existência no mundo, que é a obra que fica. Eu queria saber como é que Sonia via estas relações e menos saber da sua vida.

O presente texto surge na sequência do assunto de estudo da minha investigação de doutoramento, que é pensar processos autobiográficos na arte da performance. Quando penso em performance refiro-me sobretudo às da década de 1970/80, quando os artistas começaram por privilegiar ações em tempo real ao mesmo tempo que as documentavam em vídeo ou fotografia. Para a investigação foi importante começar por relacionar a minha prática artística com as práticas de outros artistas com as quais existissem afinidades processuais e conceptuais. Foi assim que conheci o trabalho da artista brasileira Sonia Andrade. Depois, em 2014, tive a possibilidade de a conhecer pessoalmente, fruto de uma casualidade. Conversámos na sua casa, no Rio de Janeiro a 7 de Setembro de 2014, sobre o seu trabalho.

No ano de 1975, Sonia Andrade integrou uma mostra de vídeo arte, que foi a primeira mostra de vídeo arte brasileira. No mesmo período, a artista fazia parte de um coletivo<sup>1</sup> que partilhava saberes e meios técnicos, como a máquina de filmar:

“Acontecia numa mesma película ter gravações de vários artistas,” revelou Sonia. O grupo possuía uma tendência de trabalho diferente das práticas que surgiram nesse período na arte brasileira, diferente do movimento neo-concreto ou da nova figuração. Fernando Cocchiarella, um dos membros do grupo, referiu sobre este assunto que o coletivo trabalhava sobre outra perspetiva:

*“Estávamos começando alguma coisa diversa dos pressupostos da nova objetividade ou do tropicalismo, embora não fôssemos movidos por dissidências em relação a essa genealogia. Pertencíamos a um outro tronco, permeável, mas crítico às tendências internacionais e às novas mídias”<sup>2</sup>.*

Terá sido Sonia Andrade, a par com a artista Letícia Parente, as únicas artistas que construíram uma relação única com o meio do vídeo. Uma primeira nota que me parece importante referir tem a ver com uma das características da sua obra que é a produção em conjuntos e subconjuntos. Esse princípio é regulado somente pelo processo (entendido pela artista em três etapas diferenciadas, mas em cadeia: a intenção, a obra e a destinação social) e não por fatores e compromissos externos — a produção de muitos desses trabalhos (conjuntos e subconjuntos) desdobrou-se simultaneamente, e durante longos períodos<sup>3</sup>.

Esta característica do trabalho de Sonia implica condições de exposição específicas, nomeadamente áreas de grande dimensão, como normalmente só os museus possuem. Este fator faz com que a sua obra na maioria das vezes não participe em exposições coletivas, ou em individuais em galerias<sup>4</sup> por exemplo, pois os seus conjuntos jamais são separados. Esta característica singular está relacionada com a origem do seu trabalho, o modo como constrói uma linguagem, mas também como uma reação ao lado mais comercial da arte, como refere Cornelia Butler: “A sua resistência aos meios normativos de circulação no mundo da arte surgiu inicialmente de um desejo de fazer arte para si mesma, como um modo de pensar, ao invés de ter um público-alvo em mente”<sup>5</sup>.

Nos seus vídeos da década de 1970 e 80 o corpo de Sonia surge na imagem como elemento que desencadeia uma determinada ação que faz desenrolar para a câmara: (...) são filmados no espaço doméstico, é a artista quem protagoniza suas performances, tendo como audiência imediata o olho da câmara e como protagonistas principais: seu corpo e a televisão<sup>6</sup>.

Os seus vídeos têm um carácter *low-tech* e uma certa intimidade do meio, intimidade no sentido doméstico, já que Sonia não ambiciona nenhum tipo de intimidade com o público. Note-se que neste período de 1970 o vídeo e o monitor

foram muitas vezes utilizados como dispositivos de espelhamento, permitindo que os artistas se confrontassem consigo mesmos e sobretudo com um eventual observador. Mas Sonia não pretende construir nenhum espaço confessional, nem consigo nem com o público, e a intimidade na sua obra aparece apenas relacionada com o espaço doméstico onde Sonia escolhe fazer as suas ações, como no conjunto dos seus vídeos de 1974 a 1977: “O público, para mim, sempre foi uma abstração, não consigo imaginar qualquer tipo de intimidade com um público”<sup>7</sup>.

No contexto de performances que acontecem para a câmara, sobretudo em espaço doméstico, fica presente que há uma atividade artística que interrompe o contexto quotidiano. O que Sonia me revelou sobre o dia em que filmou *Sem Título*, de 1974, é exemplo disso mesmo. Sonia terá feito o feijão no dia de manhã e no final do dia de trabalho terá ido ter a casa de um amigo para filmar, sem muito tempo, porque tinha de ir buscar os filhos à escola. Este lado prático da vida quotidiana não desconstrói nenhum imaginário sobre quais as condições envolvidas em determinada obra, mas acentua a relação entre o quotidiano e a prática artística. Para a performance deste período, o vídeo foi um meio que possibilitava registar o momento, que possibilitava mais tarde trazer à memória o evento passado, possuindo claramente o papel de representação da performance. Mas o vídeo foi além de mera representação da performance, — quer pensemos em artistas como Gina Pane e Vito Acconci que concebiam as suas performances em galerias, ou em artistas como Chris Burden, Dennis Oppenheim, Martha Rosler para citar alguns, que optavam por espaços alternativos e espaços domésticos, como Sonia. Estes artistas que acabei de enunciar pensavam a documentação e construíam com rigor estético e conceptual os seus vídeos e fotografias. Para alguns deles a câmara não era um elemento intruso da ação, mas um elemento integrante, e como tal fazia parte da performance.

Como parece existir alguma unanimidade quanto aos vídeos de Sonia e os vídeos de performances — talvez por terem características de precariedade técnica e não existir qualquer tipo de edição, por questões relacionadas com o equipamento fotográfico da época — parto da afirmação de André Parente que considera que o vídeo da performance é um simples registo<sup>8</sup> para entender se Sonia considera a dimensão performativa dos seus vídeos. O vídeo para Sonia é um meio que possibilitou construir uma linguagem:

*“Tratava-se não só do desafio de usá-los, na maior parte dos casos pela primeira vez (e por pouco tempo), como também de produzir, num laboratório (poético), as condições necessárias para a sua experimentação essencial e definitiva, já que Sonia não objetivava o domínio técnico, mas*

*construir uma rede semântica diversa daquela instaurada pelos discursos verbais*"<sup>9</sup>.

Quando coloquei a questão a Sonia sobre como entendia a dimensão da ação no seu trabalho de vídeo, a artista diferenciou o seu trabalho de vídeo do contexto da performance:

*"A ação aparece no meu trabalho em dois momentos, nos vídeos e no trabalho com a fotografia denominado Situações Negativas: O passo, O salto, A queda e A marcha. Quando recebi o convite para participar da mostra vídeo arte, eu fui atraída pela possibilidade de trabalhar com a imagem em movimento e pelo universo de possibilidades que me eram dadas por esse meio, o vídeo. Me pareceu que a ação deveria ser necessariamente o conteúdo do trabalho, sem a qual não haveria um desenvolvimento possível. No caso da fotografia é o fragmento de uma ação que é congelado, no vídeo a ação em movimento torna mais claro que ela é extraída de um contexto. A criação do contexto, o antes e o depois da ação exibida, é trabalho que propositadamente deixo para o espectador, assim pretendo eu. (...) O meu trabalho começa a partir de uma imagem, que surge livre e espontânea na minha imaginação e sobre a qual não tenho qualquer tipo de interferência. É sobre essa imagem que começo a trabalhar, e o início do trabalho é sempre a pergunta: qual seria o meio mais adequado para realizar a imagem imaginada?"*

No entanto, o vídeo foi explorado como documento na performance, um documento que possui um valor estético e artístico. Para Sonia a questão da representação do documento não é uma questão do seu trabalho. Nesse sentido, procurei saber como considera o gesto de fazer uma ação para a câmara:

*"(...) penso que o trabalho de arte é a criação de uma outra realidade, e não a representação da realidade conhecida e partilhada. Talvez um bom exemplo do que tento dizer seria o trabalho do René Magritte. Nas suas pinturas todos os elementos que lá estão são conhecidos, um chapéu é um chapéu, a lareira é a lareira, etc., (...) os objetos não são reinventados. É na articulação dos objetos que se percebe uma outra realidade, insólita ou surreal, mas sem dúvida nova (...). Me parece importante esclarecer que não vejo o trabalho do artista como uma representação, prefiro deixar essa palavra para o teatro."*

O modo como construiu uma linguagem em torno do vídeo, faz dela uma artista exemplar no contexto da arte brasileira pela sua presença pouco frequente em exposições, características de uma artista solitária. Esta é uma atitude de carácter

político dentro do contexto da arte brasileira, além de “poético”<sup>10</sup>, como sublinha Butler.

Podemos ainda encontrar nas palavras da curadora Marisa Flório César sobre o vídeo *Sem Título* (1974), uma descrição que fundamenta esta evidência: “Esse complexo trabalho ressoa, clara e profundamente, na história da identidade nacional brasileira com as referências antropofágicas ao ato de devorar. Porém, a imagem da artista, espalhando feijão diretamente sobre seu corpo e na câmara até que a cena seja obliterada por um resíduo embaçado, também registra uma aversão contemporânea, um protesto contra a objetivação do sujeito (feminino) e a transformação da cultura em mercadoria”<sup>11</sup>.

Se existia para mim algum sentido em abordar os seus vídeos no contexto da performance, procurei saber se é pela presença do seu corpo a desenvolver uma ação, se é pela imagem do corpo que constrói.

O corpo ocupa várias dimensões na performance. Desde o corpo como matéria para manifestações políticas, psicológicas, artísticas. Por vezes a artista força o seu corpo a uma determinada ação, mas não é uma força violenta como em alguns casos de performances da década de 1970. Marisa Flório César refere que “a violência que trata o trabalho de Sonia, é o abuso que os mídias exercem através da informação “filtrada” que ocupa o quotidiano familiar. Mas a aparente violência que Sonia exerce também sobre o seu próprio corpo, não explora os limites da dor quanto muito vai “tateando”<sup>12</sup> para procurar descobrir e construir um corpo desconcertado.

No território da performance, o artista que constrói uma determinada ação, mesmo uma ação mais pensada e construída, sabe que há sempre um lado de improviso, algo que pode surgir subitamente e no qual não se pensou. Ou, também, uma vontade repentina de acrescentar ou anular algum movimento mais intuitivo. O artista da performance sabe que a performance tem uma dimensão do incontrollável, e do “impensável” se quisermos, para ir buscar um conceito proposto por André Parente, quando refere o modo como Sonia vai abordar o problema da “imagem como arte do corpo”<sup>13</sup>. O impensável nas suas palavras “está ligado a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos”<sup>14</sup>. A artista, enquanto “tateia”, vai descobrindo os limites do seu corpo e da gaiola em *Sem Título* (1977), do seu corpo e da câmara em *Sem Título* (1974), e do seu corpo e do corpo da matéria em *Intervalo* (1983), e constrói o caminho exato para um lugar intolerável do corpo. José Gil, em

*Metamorfoses do Corpo*, refere que quando queremos determinar o interior dos objetos: “procedemos por negações sucessivas — não é ao lado do corpo, não é nos pés, não é no peito, não é na cabeça que se situa a alma”<sup>15</sup>. Talvez eu possa desenvolver a ideia que a imagem que Sonia procura não é só para “extrair o impensável que nos habita”<sup>16</sup> mas indagar sobre um corpo objeto que se relaciona com outros objetos porque procura o limite da alma das coisas.

Uma perspectiva que me interessa na performance é o lado mais biográfico, que parece estar imbuído no próprio processo criativo, pois na performance a ação acontece através de alguém e / ou no corpo de alguém, como refere Estrella de Diego:

*“a mera presença do corpo implica o feito autobiográfico, estar ali como parte do acontecimento no tempo e no espaço”<sup>17</sup>.*

Sobre a possível dimensão biográfica no trabalho de vídeo de Sonia Andrade procurei compreender que corpo(s) é(são) este(s) que Sonia vai “tateando”. Sonia desenvolve ações para a câmara para trabalhar um modo indireto de pensar o corpo, mas é o seu corpo e menos os nossos corpos. Em *Sem Título* (1977) o conjunto de gaiolas nas quais decide experimentar entrar, é no seu corpo que aquela experiência se efetua; como o corpo se mantém de pé, como se levanta ou ainda como é o seu caminhar.

Em *Sem Título* (1974) a artista atira feijão para a câmara para obstruir o nosso olhar, ou o seu olhar? Quando, por exemplo, Sonia surge numa relação mais próxima com a televisão e com o vídeo, a matéria com a qual trabalha, parece existir uma evidência mais auto-referencial. Em “Intervalo”,<sup>18</sup> por exemplo, Sonia é a protagonista que faz deslizar uma televisão num primeiro plano e vai desaparecendo à nossa frente. Depois retoma a ação em que vai espalhando bobines pelo jardim à medida que se afasta do nosso campo de visão. O elemento auto-referencial é a bobine sem filme e a televisão, mas também o seu corpo numa relação estreita com esses objetos. No conjunto dos vídeos que aqui trago vemos sempre o seu corpo como motivo e pretexto para desenvolver uma ação num processo tortuoso, que é uma construção alegórica, não no sentido de representar, mas de exercer-se, de praticar-se.

Pensar a prática da artista Sonia Andrade numa relação com a performance e a autobiografia, possibilitou-me aprofundar a linguagem da performance e a documentação. No entanto, as especificidades que encontrei no trabalho de Sonia

potenciaram criar pontos relacionais entre a sua prática e a minha, e aprofundar o meu encanto pelas suas performances, manifestado por um procurar saber, colocando-me no lugar de observador, mas também no lugar de quem procura encontrar a resposta para as suas perguntas.

Quando observo documentação de performance da década de 1970, recordo-me das imensas fotografias que o meu pai tirava na minha infância quando íamos passear, ou dos filmes em Super 8 que ele fazia; difusos, com ruído. Possuo uma relação afetiva com esse imaginário. Talvez por isso procuro um elemento mais privado no universo da tipologia de imagens low-tech. Por outro lado, existe uma intangibilidade espacio-temporal com o acontecimento observado. Como se, como observadora, jamais conseguisse alcançar a compreensão daquela experiência que vejo acontecer pelos documentos. Mas que corpo é o meu? Que corpo é aquele e como me afeta? São algumas inquietações que me abrem para outro lugar da performance, o lugar de observador dos documentos. Talvez eu seja do tipo de observador que André Parente categoriza, aquele que: "(...) mergulha de corpo e alma, deixando-se perder nas águas turvas das imagens: para ele já não se encontra mais, senão como um outro da metamorfose"<sup>19</sup>. Concluo que pensar a prática artística de Sonia Andrade me recolocou no meu processo artístico.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sonia terá iniciado a sua carreira com um grupo de artistas do qual fazia parte Fernando Cocchiarale, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi, Letícia Parente, entre outros. In C. Butler (2011). Algumas notas sobre o silêncio no trabalho de Sonia Andrade. *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 46.

<sup>2</sup> César, M. F. (2011). Sobre Servidões e Liberdades. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 14.

<sup>3</sup> Cocchiarale, F. (2011). Sobre as entrelinhas do processo poético de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Vídeos 2005-1974*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, p. 53.

<sup>4</sup> A artista não é representada por nenhuma galeria como confirmou em conversa.

<sup>5</sup> Butler, C. (2011). Algumas notas sobre o silêncio no trabalho de Sonia Andrade. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 45.

<sup>6</sup> César, M. F. (2011). Sobre Servidões e Liberdades. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 14.

<sup>7</sup> Sonia em conversa comigo.

<sup>8</sup> Parente, A. (2005). O cristal especular de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Vídeos 2005-1974* (curadoria Luciano Figueiredo), Tisara Arte, Rio de Janeiro, p. 27.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>10</sup> Butler, C. (2011). Algumas notas sobre o silêncio no trabalho de Sonia Andrade. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 47.

<sup>11</sup> César, M. F. (2011). Sobre Servidões e Liberdades. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

<sup>12</sup> Nesses três vídeos a violência é tateada, não é a agressão explicitada ao limite intolerável da dor e da provocação como na *Body Art*. Ibidem p. 15.

<sup>13</sup> André Parente refere que a obra de Sonia problematiza a imagem “como meio, conceito ou dispositivo”, e apresenta quatro grandes temáticas, cada uma delas suscitando questões distintas: a imagem como sistema de representação (a televisão), a imagem como arte do corpo (o impensável), a imagem como arte do tempo (imagem-cristal) e a imagem e o lugar do espectador (imagem-relação).” Pretendo entender de que modo a análise do autor contribui para pensar a imagem como arte do corpo na performance, pois Sonia frequentemente desenvolve determinada ação para a câmara, apesar da sua prática não se enquadrar no contexto de performance ao vivo; Sonia procura o espaço doméstico para o fazer. p. 24.

<sup>14</sup> Ibidem p. 27.

<sup>15</sup> Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Relógio D'Água, p. 152.

<sup>16</sup> Parente, A. (2005). O cristal especular de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Vídeos 2005-1974* (curadoria Luciano Figueiredo), Tisara Arte, Rio de Janeiro, p. 29.

<sup>17</sup> Tradução Livre: “la mera presencia del cuerpo implica el hecho autobiográfico, estar allí como parte de ese acontecimiento en el tiempo y el espacio”. Diego, E. de (2011). *No So Yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela, p. 216.

<sup>18</sup> Sonia mencionou na nossa conversa que este foi o último dos seus vídeos em que surge com o seu corpo. Vivia então na Suíça e logo regressou definitivamente ao Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> Parente, A. (2005). O cristal especular de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Vídeos 2005-1974*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, p. 35.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, S. (2005).** *Sonia Andrade Videos 2005-1974* (curadoria Luciano Figueiredo), Tisara Arte.
- Butler, C. (2011).** Algumas notas sobre o silêncio no trabalho de Sonia Andrade. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- César, M. F. (2011).** Sobre Servidões e Liberdades. In *Retrospectiva 1974-1993*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- Cocchiarale, F. (2011).** Sobre as entrelinhas do processo poético de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Videos 2005-1974*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
- Diego, E. de (2011).** *No So Yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela.
- Gil, J. (1997).** *Metamorfoses do Corpo*. Relógio d'Água.
- Parente, A. (2005).** O cristal especular de Sonia Andrade. In *Sonia Andrade Videos 2005- 1974* (curadoria Luciano Figueiredo). Tisara Arte.