UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

TALITA TRIZOLI

Trajetórias de Regina Vater

Por uma crítica feminista da arte brasileira

São Paulo
2011

TALITA TRIZOLI

Trajetórias de Regina Vater

Por uma crítica feminista da arte brasileira

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire.

São Paulo
2011

Nome: TRIZOLI, Talita
Título: Trajetórias de Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À todas as feministas, engajadas e periféricas, em constante indagação e luta.

E a todos os que foram e ficaram, mas deixaram sua marca!
Il rosso è nel sangue e nell`anima.

Agradecimentos

Ao longo dessa extensa trajetória de pesquisa e elucidação sobre Regina Vater, detive em minha memória inúmeros agradecimentos e milhares de afetos cultivados nas idas e vindas de minha investigação. Espero não me esquecer de nenhum sujeito ou instituição aqui, e caso isso ocorra, peço já perdão pela falta.

Deixo aqui meus mais entusiásticos votos de agradecimento a artista Regina Vater, e seu marido Bill Lundberg, por terem me recebido e aberto seus arquivos e memórias pessoais, pela atenção nas conversas e centenas de e-mails respondidos nas horas mais improváveis, além do macarrão com mousse de chocolate em pleno verão carioca. Este mestrado não teria se concretizado sem suas gentilezas, atos de generosidade e amizade.

Agradeço também pelo voto de confiança a mim depositado por Cristina Freire, minha orientadora, que me acolhera no programa e me auxiliara em minhas empreitadas de pesquisa, dúvidas de percurso e surpresas tardias.

Do mesmo modo, sou grata aos membros de minha banca de qualificação, Annateresa Fabris e Daisy Peccinini, que me "desnortearam" e me reconduziram ao caminho teórico e crítico. À Annateresa particularmente, pela *posterior* atenção à banca e conversas gentis sobre feminismo e arte.

Aos professores Hugo Fortes da ECA, Ricardo Fabbrini e Vagner Gonçalves Dias da FFLCH, não apenas pelas aulas, mas pelas conversas fora de sala sobre meu objeto – principalmente ao professor Vagner, que com seu conhecimento antropológico sobre as religiões Afro-brasileiras, fora fundamental na análise crítica de meu terceiro capítulo. Sem seus comentários, ele sequer existiria!

Agradeço também a Rubens Pilleggi e Paula Alzugaray pelo envio dos arquivos particulares sobre Vater.

Às instituições e suas equipes de pesquisa: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museus de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Bienal de São Paulo, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado e Arquivo do Estado de São Paulo pela autorização de uso de imagens e documentos.

À CAPES pela bolsa de mestrado nos últimos dois anos, essencialíssima à concretização e credibilidade da pesquisa.

À minha família, pelo apoio e simpatia nos momentos de júbilo e alarmismo.

Aos queridos amigos pelos momentos de todos os gêneros e natureza (Codignoto, Fefelua, Romanovsky e N30 sabem!).

Por fim, faço graças às leituras finais, de último suspiro, de Renan Perondi, *perché il meglio viene sempre alla fine, forse sorprendente – chiave d´oro!*

O **Abebé** é um leque oval com espelho em seu centro, símbolo da Orixá Oxum, feito em latão ou outro material dourado.

Oxum é a regente de Vater, divindade feminina da beleza, maternidade, da água doce, do amor, da sensibilidade e riqueza.

Resumo

A dissertação aqui presente procura cartografar a produção artística da brasileira Regina Vater, desde seu período de formação durante os anos 60 no Rio de Janeiro, até meados da década de 90, quando já fixara residência nos EUA.
Vater é contemporânea de um período fértil da produção plástica nacional, tendo participado tanto dos pressupostos figurativos dos anos 60, até os conceitualismos dos 70, culminando assim nas décadas seguintes em um ecologismo artístico votivo que se perpetua até os dias atuais.
Nesse percurso, deu-se ênfase nas relações entre sua produção artística e o movimento feminista brasileiro, procurando com isso estabelecer vínculos teóricos e críticos com as principais questões feministas em voga e as práticas artísticas conceitualistas e de vanguarda.

Palavras-chave:
Arte Brasileira anos 60/70, feminismo, conceitualismo, história da arte, crítica de arte.

Abstract

The dissertation presented here seeks to chart the artistic production of the Brazilian artist Regina Vater, since her formation during the period of 60`s in Rio de Janeiro until the mid-90´s, when she already set residence in the U.S..
Vater is contemporary of a fertile plastic production in the country, taking part in both figurative assumptions of 60´s, until the conceptualism of 70´s, thus leading to the following decades in an artistic votive environmentalism that is perpetuated to this day.
In this course, was placed emphasis on the relationship between artistic production and Brazilian feminist movement, seeking to establish theorists and critics links with the principal feminist issues and practices in vogue and the artistic avant-garde and conceptual.

Keywors:
Brazilian Art 60/70´s, feminism, conceptualism, art history, art criticism.

SUMÁRIO

Regina Vater: Apresentações Pertinentes_____ 13

CAPITULO 1 – ARTE E POLÍTICA

RELAÇÕES DE GÊNERO NA ARTE: Teorias, estratégias e lugares_____ 27

FIGURATIVIDADES E TROPICALISMO: Percepções do corpo e das intensividades subjetividades_____ 54

POLÍTICA E ARTE NO BRASIL DOS ANOS 60 E 70: Esclarecimentos históricos e cartográficos_____ 89

CAPÍTULO 2 - CONCEITUALISMOS E GÊNERO

UMA CARIOCA NA GAROA: Transições poéticas para um rizoma conceitualista_____ 102

IMERSÕES EM UMA CARTOGRAFIA DO FEMININO: Da Fotografia como Auto-Reificação_____ 137

ALÉM DAS LENTES DA CÂMERA: Espelhamentos da alteridade_____ 158

CAPÍTULO 3 - REENCANTAMENTOS PÓS-MODERNOS

O REENCANTAMENTO DO MUNDO PELA ARTE: Essencialismos da Natureza e do Feminino_____ 186

ECOFEMINISMO: Problemáticas e Convergências_____ 213

APROPRIAÇÕES VOTIVAS FEMINISTAS: Mitologia Indígena e Cultura Afro-Brasileira_____ 224

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Da Esperança no Mundo_____ 271

Referências Bibliográficas_____ 277

Sumário de Imagens

Figura 01 - Regina Vater. **Sem título**, óleo sobre tela, 1965. 59
Figura 02 - Ismael Nery, **Duas figuras viscerais**. Aquarela sobre papel, s/d..... 60
Figura 03 - Ismael Nery. ***Encorajamento ao Estudo da fisiologia.*** Aquarela sobre papel,1930... 60
Figura 04 - Regina Vater. **Mulher azul.** Aquarela e guache sobre papel. 1966..... 61
Figura 05 - Regina Vater. **Figuras em azul e vermelho.** Aquarela sobre papel. 1963..... 62
Figura 06 - 06 – Regina Vater. **Em azul**. Aguada sobre papel, 1966..... 62
Figura 07 – Anna Bella Geiger, Órgão Ocidental, guache e nanquim sobre papel, 1966..... 63
Figura 08 - Anna Bella Geiger, Garganta, água-forte, água-tinta e recorte, 1967..... 63
Figura 09 - Anna Maria Maiolino, **"Ecce Homo",** xilogravura, 1966/67..... 64
Figura 10 - Anna Maria Maiolino***, Glu Glu Glu,*** 1967..... 64
Figura 11 - Leonardo Da Vinci. **Coito,** sangria sobre papel, 1492 – 1494..... 64
Figura 12 - Leonardo Da Vinci**. Feto no útero**, sangria sobre papel, 1492-1494..... 64
Figura 13 - Regina Vater. **Anatomia.** Aquarela sobre cartão. 1966..... 65
Figura 14 - Regina Vater. **Roxo.** Aquarela sobre cartão, 1966..... 66
Figura 15 - Tom Wesselman, **Great American Nude # 38**, oleo e colagem sobre madeira, 1962.. 73
Figura 16 - Regina. **Mulher avião**. Silk-screen. 1968..... 74
Figura 17 - Regina Vater. **Dentro do útero.** Guache sobre cartão, 1967..... 76
Figura 18 - Regina Vater. **Sem título**, guache sobre cartão, 1968..... 77
Figura 19 - Regina Vater. **Sobre a cabeça os aviões.** Silk-screen. 1968..... 77
Figura 20 - Regina Vater, **Morte do Estudante,** acrílica sobre tela, 1968..... 77
Figura 21 - Fragmento do Jornal do Brasil, 1968..... 77
Figura 22 - Antonio Dias, **Sem título**, naquim e aquarela sobre papel, 1967..... 79
Figura 23 - Regina Vater. **Ipanema.** Silk-screen, 1968..... 80
Figura 24 - Regina Vater, **Duas mulheres**, silk-screen, 1968..... 81
Figura 25 - Regina Vater, **Duas mulheres**, silk-creen, 1968..... 82
Figura 26 - Salvador Dalí, **Desmame do móvel alimento**, óleo s madeira, 1934..... 82
Figura 27 - Man Ray, **O violino de Ingres**, fotografia, 1924..... 83
Figura 28 - Regina Vater. **Sem título.** Guache sobre cartão. 1968..... 84
Figura 29 - Regina Vater. **Sem título.** Guache sobre cartão. 1968..... 85
Figura 30 - Regina Vater. **Capa do disco CALABAR** – frente e verso. 1973..... 100
Figura 31 - Propaganda na revista **O Cruzeiro**, de O Jornal do Rio de Janeiro, março de 1964... 106
Figura 32 - Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e serigrafia sobre saco de supermercado, 1972.. 114
Figura 33 - Regina Vater. **Série Nós.** Desenho sobre saco de supermercado, 1972..... 115
Figura 34 - Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e aquarela sobre fotografia. 1973..... 117
Figura 35 - Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e aquarela sobre fotografia. 1973..... 119
Figura 36 - Regina Vater. **Mulher em nós 3.** Guache sobre papel. 1973..... 120
Figura 37 - Wesley Duke Lee. **Série das Ligas**, Nanquim sobre papel, 1961..... 121

Figura 38 - Antônio Henrique Amaral. **Bananas e Cordas,** óleo sobre tela, 1973..... 121
Figura 39 - Regina Vater. **Mulher em nós 2.** Guache sobre papel. 1973..... 123
Figura 40 - Regina Vater. **Mulher em nós 1.** Guache sobre papel. 1973..... 123
Figura 41 - Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973..... 124
Figura 42 - Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973..... 125
Figura 43 - Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973..... 127
Figura 44 - Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973..... 128
Figura 45 - Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973..... 128
Figura 46 - Regina Vater. **Tríptico Nós**. Acrílica sobre tela, 1972..... 131
Figura 47 - Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 1**. Acrílica sobre tela, 1972..... 132
Figura 48 - Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 2**. Acrílica sobre tela, 1972..... 133
Figura 49 - Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 3**. Acrílica sobre tela, 1972..... 133
Figura 50 - Hans Bellmer, **La Poupée**, fotografia colorida a mão, 1937-1938..... 135
Figura 51 - Sônia Andrade, **Sem Título (Fios),** vídeo P&B, 1977..... 135
Figura 52 - Mira Schendell, **Droguinhas**, papel de arroz, 1966..... 135
Figura 53 – Regina Vater. **Tina América.** Álbum dom fotografias P&B. 1975..... 139
Figura 54 - Regina Vater. Detalhes de **Tina América.** Álbum de fotografias P&B. 1975..... 139
Figura 55 - Regina Vater. Detalhe de **Tina América.** Álbum de fotografias P&B. 1975..... 140
Figura 56 - Regina Vater. **Tina América.** Álbum dom fotografias P&B,1975..... 141
Figura 57 - Fotografia com auto-retrato da artista. Autor desconhecido, 1962..... 143
Figura 58 - Regina Vater. **Auto-retrato,** guache sobre cartão, 1972..... 143
Figura 59 - Regina Vater. **Série Camas de Paris. Parisse 2.** Cartão postal com fotografia colorida (frente e verso). 1974..... 147
Figura 60 - Regina Vater. **Série Camas de Paris. aMar at Paris Dá Vida.** Montagem fotográfica. 1974.....148
Figura 61 - Regina Vater **– X-RANGE**, Fotografias P&B, (frente e verso), 1975..... 151
Figura 62 - Regina Vater **– X-RANGE,** Fotografias P&B, 1977..... 152
Figura 63 – Regina Vater. **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação. 1976..... 168
Figura 64 – Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação.1976.....169
Figura 65 - Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação.1976.....170
Figura 66 - Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação,1976..... 171
Figura 67 - Regina Vater. **Miedo.** Video. 1977 172
Figura 68 - Regina Vater. **Miedo.** Video. 1977 173
Figura 69 - Regina Vater. **PlayFEUllagen,** Video. 1974..... 174
Figura 70 - Regina Vater. **Love Spaces**. Vídeo. 1985..... 176
Figura 71 - Regina Vater. **MAKINGL'AGE,** vídeo, 1986……..... 180
Figura 72 - Regina Vater. **MAKINGL'AGE,** vídeo, 1986..... 181
Figura 73 - Marina Abramovic. **Art Must Be Beautiful.** Video P&B, 1975..... 183
Figura 74 - Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. **She Has a Beard**. Vídeo, 1975..... 183
Figura 75 - Regina Vater. **Série ART, Ver NADA**, fotografia colorida, 1978..... 200

Figura 76 - Regina Vater. **Série ART, Recado**, fotografia colorida, 1978..... 200
Figura 77 - Regina Vater. **Série ART, Apesar de você ou Comida para Pássaros**, fotografia colorida, 1978..... 201
Figura 78 - Anna Maria Maiolino. **Sem Título,** desenho objeto (papel, tinta, linha), 1973..... 204
Figura 79 - *Anna Maria Maiolino .**Trajetória,*** Livro de Artista, 1974..... 204
Figura 80 - Regina Vater. **LUXO-LIXO**. Colagem sobre papel, s/d..... 205
Figura 81 - Regina Vater. **LUXO-LIXO**. Colagem sobre papel, s/d..... 205
Figura 82 - Regina Vater. **Postalixo Land(e)scape**, cartão postal, 1974..... 206
Figura 83 - Regina Vater. **Garbage**, Cartão e acetato, 1973..... 208
Figura 84 - Sophie Callie. **L´Hotel.** Impressão fotográfica, 1981..... 209
Figura 85 - Sophie Callie. **L´Hotel.** Impressão fotográfica, 1981..... 209
Figura 86 - Regina Vater. **X-RANGE**. Fotografia P&B, 1974..... 210
Figura 87 - Regina Vater. **Urbacion.** Cartões postais, madeira e vidro, 1978/1982..... 211
Figura 88 - Regina Vater. **Urbacion.** Cartões postais, madeira e vidro, 1978/1982..... 211
Figura 89 - Regina Vater. **Urbacion.** Cartões postais, madeira e vidro, 1978/1982..... 211
Figura 90 - Regina Vater. **Lixo do Carnaval.** Fotografia P&B, 1973..... 212
Figura 91 - Regina Vater. **Yauti Marandua.** Instalação. 1979..... 227
Figura 92 - Regina Vater. **Yauti Marandua. (detalhe).** Instalação. 1979..... 228
Figura 93 - Regina Vater. **Snake Nest**, Instalação, 1987..... 229
Figura 94 - Regina Vater. **Snake Nest**. (detalhe), Instalação, 1987..... 229
Figura 95 - Regina Vater. **Snake Event**. Performance, 1988..... 230
Figura 96 - Regina Vater. **MAGI(O)CEAN.**Instalação, 1970..... 236
Figura 97 - Regina Vater. **MAGI(O)CEAN.**Instalação, 1970..... 236
Figura 98 - Regina Vater. **Green**, Instalação, 1992..... 241
Figura 99 - Regina Vater. **Mantra para Oxalá.** Instalação, 1992..... 242
Figura 100 - Regina Vater. **Mantra para Oxalá.** Instalação, 1992..... 243
Figura 101 - Regina Vater. **Gênero feminino.** Esboço datilográfico para silk-screen, 1989..... 244
Figura 102 - Regina Vater. **Gênero feminino.** Silk-screen, 1989..... 245
Figura 103 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987..... 247
Figura 104 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987..... 248
Figura 105 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987..... 250
Figura 106 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987..... 251
Figura 107 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987..... 253
Figura 108 - Regina Vater. **ITA-OTA. Cerimônia da água.** Caixa de madeira espelhada com objetos, 1992/95..... 255
Figura 109 - Regina Vater. **ITA-OTA. Cerimônia da água.** Caixa de madeira espelhada com objetos, 1992/95..... 256
Figura 110 - Regina Vater. **Àgua.** Monitor de TV com caixa acrilica e conchas, 1992..... 257
Figura 111 - Regina Vater. **Àgua.** Monitor de TV com caixa acrilica e conchas, 1992..... 257
Figura 112 - Regina Vater. **A Inominável.** Vidro, facão, mel e folha metálica, 1999..... 258

Figura 113 - Regina Vater. **Janaína.** Madeira, neon, pedra e concha, 1999..... 259
Figura 114 - Regina Vater. **Senhora da Esperança.** Madeira, PVC, neon, pedra e concha, 1999..... 260
Figura 115 - Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95..... 264
Figura 116 - Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95..... 265
Figura 117 - Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95..... 265
Figura 118 - Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95..... 265
Figura 119 - Regina Vater. **Revista Heresias**, editada por Lucy Lippard, com detalhes da instalação Comigo Ninguém Pode, 1980..... 267
Figura 120 - Regina Vater. **Revista Heresias**, editada por Lucy Lippard, com detalhes da instalação Comigo Ninguém Pode, 1980..... 268

REGINA VATER
Apresentações Pertinentes

> “Quem é você?” perguntou a Lagarta.
> Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, nesse exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei está manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”
>
> CARROLL, Lewis
>
> .
> As grandes coisas exigem silêncio, ou que delas falemos com grandeza; com grandeza significa: com cinismo e inocência.
>
> NIETZSCHE, Friederich.

A obra infantil do escritor e matemático inglês Lewis Carroll, com seus personagens levianos e desatinados pertencentes a um mundo lunático, contém figuras bastante representativas na trajetória da artista brasileira Regina Vater, principalmente se considerarmos a apropriação ora direta, ora esporádica em seus trabalhos - como na instalação *Advice from a Caterpillar* - da passagem em que a icônica e juvenil personagem Alice, desbravadora das estranhezas *non-sense* de um mundo paralelo, e a lânguida Lagarta Azul, misto de filósofa com sibila délfica, que fuma um *Narguilé* sobre o píleo (ou chapéu) de um cogumelo, dialogam sobre as incongruências e indeterminações do devir.

Objetos dissonantes da tradição pictórica, agregados em si de forma quase aleatória nas composições, e uma larga desconexão de símbolos e referências das mais diversas, com longos saltos temáticos, que seguem do feminismo até o ecologismo, passando pelas questões conceitualistas, são caracteristicas constantes na obra da artista, aproximando-se assim de uma metamorfoseação subjetiva de um País das Maravilhas com som de bossa-nova ao fundo.

Mas esse embaralhamento desconexo e descentrado[1] descrito acima se faz presente apenas em um primeiro momento, em uma olhada superficial à sua produção, pois tal diversidade de temas, suportes e discursos interconectam-se de modo coerente em um panorama teórico amplo – na verdade rizomático, pleno de avanços e recuos, imperativizados pelas dúvidas da criação.

Regina Vater trabalha predominantemente com certas construções discursivas sobre a identidade brasileira que abordam uma idealizada Terra de Maravilhas, principalmente no que concerne a um contínuo estado de interrogação sobre a unidade subjetiva da cultura nacional, um paraíso perdido e utópico situado abaixo do equador, onde tudo é permitido e nada é objetivo, e onde o feminino, com suas construções ideologizadas e estereótipos reificantes, é ponto de referencialidade para sua discorrência crítica, ora de modo mais assertivo, ora mais diluído, votivo.

Como uma Alice que tateia o mundo a sua volta e lhe dá sentidos particulares e fantasiosos, Vater assume em sua produção um olhar encantatório e esperançoso com o mundo, como uma criança que desbrava o jardim de casa pela primeira vez, assustando-se com ruídos, animais, e maravilhando-se com todo o resto – mas também se indignando com a crueza cotidiana e a massificação dos aspectos sensíveis do homem, o que muitas vezes lhe faz optar por uma visão utópica do mundo como forma de resistência pessoal ao sistema.

No feitio biográfico, Regina Vater é uma artista brasileira contemporânea das práticas de vanguarda e estetização da vida do período ditatorial brasileiro,

[1] A confusão discursiva muitas vezes materializada na produção artística de Vater, e que se estende às suas narrativas pessoais e explicações laborais, justificam-se por sua já declarada dislexia. Tal condição, apesar de não ter causado interferências em sua aprendizagem, marca seu processo criativo e seu raciocínio, não de maneira pejorativa, mas como marca identificatória.

residente há anos nos EUA, e com uma produção artística bastante ativa nos dias de hoje, conectada com questões aparentemente mundanas e vulgares, mas essenciais no entendimento das subjetividades pós-modernas.

Carioca, de ascendência alemã, basca e judia, ao longo de sua trajetória procurou efetuar instintivamente, sem intencionalidades formais, pequenas práticas de subjetivação a partir de sua *práxis* artística, procurando com um isso uma estetização da vida, um reencantamento do cotidiano, justamente pela necessidade de posicionamento e confronto em que se descobria em diferentes momentos e lugares, e que se sustentavam primordialmente em três pilares: mulher, artista e latino-americana.

Mas esses modos de construção do cotidiano e dos sujeitos dentro de certos imperativos sociais, que permitem a manutenção de seu sistema de vivência, se ativam em Vater por um romantismo utópico, uma reminiscência do projeto moderno de estetização da vida, de diluição das fronteiras entre a autonomia da arte e do mundo da vida. [2]

Vater não é uma artista guerrilheira, militante ou combativa, mas efetua sua própria revolução a partir de um desejo de embelezamento e significância de seu microcosmo, pois como afirma Jean Galard: “Um gesto, para atingir a plenitude de sentido de que uma verdadeira obra de arte é capaz, de modo nenhum precisa conter implicações infinitas”. [3]

---

[2] “Empregar seu gênio na vida e não na obra”: esta é a ambição, proveniente do romantismo, que se formula mais ou menos expressamente durante o século XIX e que se repete cada vez mais obstinadamente no decorrer do século XX. Uma grande parte da arte deste século parece mobilizada pela intenção de apagar as fronteiras entre a obra e seus entornos, entre a cena e o espectador, entre a religião da arte e o mundo comum.
GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 16.
[3] Idem, p. 54.

Desse modo, as intencionalidades da artista fazem uma referência bastante próxima aos objetos críticos tanto de Nietzsche como de Foucault, que desenvolveram, respectivamente, suas assertivas da *vida como obra de arte* e o *cuidado de si, ou estética da existência*.

Nietzsche particularmente, afirma sua premissa da vida como *obra de arte* a partir de seus anseios em viver uma estétização da existência, onde a vontade de potência[4] coordenaria uma busca de auto-superação das limitações cotidianas. Mario Ferreira dos Santos, tradutor de Nietzsche, comenta no Prefácio do livro *Vontade de Potência*:

> "Vontade de Potência" não é somente a vontade de dominar. O nietzscheísmo não é, ou não é unicamente uma metafísica da violência... "Vontade de Potência" é somente o esforço para triunfar do nada, para vencer a fatalidade e o aniquilamento: a catástrofe trágica, a morte. "Vontade de Potência" é, assim, a vontade de durar, de crescer, de vencer, de estender e intensificar a vida. É "vontade de Mais", *Mehrwollen*. [5]

É uma postura onde a vivência supera a si mesma, num movimento de incessante criar. Nas palavras de Nietzsche: "a vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um pathos – ela é o fato elementar de onde resulta um devir e uma ação". [6]

Seguindo essa linha de raciocínio, Foucault faz uso essa definição de força criadora, inerente às faculdades humanas, para desenvolver sua pesquisa sobre o cuidado de si, entendido como um ato de resistência perante aos poderes de subjetivação das instituições normatizantes.

---

[4] Nicola Abbagnano, em seu "Dicionário da Filosofia", afirma a respeito da "vontade de potência" em Nietzsche: *É um impulso fundamental que nada tem de causação racional: 'A vida, como caso particular, aspira ao máximo sentimento de potência possível. Aspirar à outra coisa não é senão aspirar à potência. Essa vontade é sempre o que há de mais íntimo e profundo.*
ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário da Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp.1009 e 1010.

[5] SANTOS, Mario Ferreira dos. *Prefácio*. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Tradução de Mario D. Ferreira Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, pp. 104.

[6] Idem, p. 382.

Ele afirma que "*o cuidado de si constitui não somente um princípio, mas uma prática constante... Ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida: é uma forma de vida"*. [7] E ainda diz sobre a concepção socrática que deu origem a essas práticas de subjetivação:

> O preceito segundo o qual é preciso dar atenção a si mesmo foi em todo caso um imperativo que circulou entre uma série de doutrinas diferentes. Ele também tomou a forma de uma atitude, um modo de comportamento, incutiu-se em modos de vida, mas envolvido em procedimentos, práticas e fórmulas que as pessoas refletiam a respeito, desenvolviam, aperfeiçoavam, e ensinavam. Assim, vieram a constituir uma prática social, dando origem a relações entre os indivíduos, para trocas e comunicações, e às vezes até para as instituições. E deu origem, finalmente, a certo modo de conhecimento e para a elaboração de uma ciência. [8]

As expressões aqui empregadas "estetização da vida", ou "estetização da existência" dizem respeito ao ápice das pretensões do projeto moderno de diluição das fronteiras conceituais entre o universo artístico e o mundo da vida, cotidiano, o que implicou ora em um discurso de democratização da arte e eliminação de sua autonomia, ora em sua massificação e consequente desvirtuamento crítico. Ricardo Fabbrini afirma a respeito:

> São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo... Para as vanguardas construtivas a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas "destrutivas", resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, conseqüências comuns, como a

---

[7] FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 598 e 601.

[8] _____. **The care of self. The history of sexuality. Volume 3**. Translation by Robert Hurley. Vintage books, New york, 1986, pp. 45.

desmitificação da função do artista, a “desauratização” da obra de arte, e a dessacralização dos materiais. [9]

O trabalho de Vater ocupa nessa discussão um papel interessante, já que a artista vivenciara uma das últimas intencionalidades de estetização do real, pelo viés do conceitualismo latino-americano e pelo seu posterior envolvimento com uma “eco-arte” ainda em formação, aproximando-se assim das práticas de subjetivação abordadas por Foucault e Nietzsche.

Essas técnicas de subjetivação surgem no trabalho da artista no momento em que ela abandona a representação pictórica do mundo massificado, durante a produção dos anos 60, e adquire uma postura auto-reflexiva pelas vias de uma prática artística de caráter conceitualista, já na década de 70 em diante, onde um constante devir de forças criativas, inquietações políticas e processos de re-encantamento[10] do mundo definem suas escolhas e objetos.

Na década de 60, no Rio de Janeiro, Vater conviveu com a vanguarda artística de Copacabana e Ipanema. Infiltrou-se em círculos artísticos restritos, ávida que estava por conhecer as proposições de vanguarda da Tropicália, Nova Figuração, Nova Objetividade e os Conceitualismos que por lá se desenvolviam.

Na década de 70, sentindo um esgotamento na fomentação empírica-artistica no Rio, muda-se para São Paulo em busca de trabalho na área de designer gráfico e de novos ares, o que lhe permitiu tanto travar contato com o físico e critico de arte Mario Schenberg, quanto obter, a partir do envio de um

---

[9] FABBRINI, Ricardo. **Fim das Vanguardas.** Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, 2006, pp. 03.

[10] A expressão diz respeito a um processo de questionamento dos valores da sociedade moderna, voltando-se para uma “mistificação” e reordenação das ações econômicas e sociais. Vide: ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte. A filosofia de Walter Benjamin**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru SP: EDUSC, 2003.

tríptico em pintura, o prêmio de viagem ao exterior, que lhe mudaria os rumos poéticos.

A partir daí, a condição de *out-sider* na qual Vater constantemente se encontra ficara mais evidente e profunda, principalmente em relação a um sistema de artes ainda em construção, e estruturado em referências estéticas da modernidade tardia e industrializante em que nos encontrávamos.

Com o dinheiro do prêmio, passa a levar uma existência nômade, percorrendo lugares diversos da América Latina, residindo em Paris por um ano e em seguida para Nova York.

Vivendo em Manhatan, onde travara amizade com Hélio Oiticica e outras tantas figuras importantes para a época, a artista passou então a dar vazão de modo mais constante a alguns procedimentos conceitualistas já embrionários em sua produção - pois no Brasil permanecia uma predominância pictórica e figurativista de caráter ainda moderno, além de uma enorme dificuldade financeira e técnica para trabalhos mais experimentais - juntando-se a tudo isso o medo velado da ditadura militar e suas práticas violentas de repressão.

Ela retorna ao país em meados de 1977, mas ainda com estadias irregulares, viagens esporádicas e residências artísticas informais tanto em Nova York quanto em Buenaos Aires, Cidade do México, e tantas outras localidades.

Regina Vater mora desde 1985 na cidade americana de Austin, Texas, com seu esposo e companheiro de trabalho Bill Lundberg, professor da Universidade de Austin e vídeo-artista, com quem desfruta e compartilha preocupações estéticas próximas - questões subjetivas, culturais e ambientais.

Se sua produção artística é geralmente nomeada como ampla, múltipla e complexa, muitas vezes até hermética, fatores esses que já inibiram estudos e análises mais aprofundadas, aqui, no entanto, procuro levantar certos aspectos latentes de sua produção durante seus anos de vivência no Brasil, as décadas de 60 e 70, dando maior relevância a trabalhos que permitam uma análise crítica de Gênero.

A subjetividade é um ponto chave nesse estudo de caso, já que dá conta de questões como: a formação da identidade feminina e sua respectiva condição marginal na sociedade brasileira do período, cercada por valores patriarcais e pelo autoritarismo militar; as relações pós-colonialistas e pós-modernas de absorção das crenças e símbolos culturais de sujeitos que vivem à margem, e sua inevitável reconstrução identitária a partir do olhar dos sujeitos dominantes; e as conseqüências ambientais de séculos de exploração irresponsável de nossos recursos naturais.

Partindo do pressuposto apontado por Foucault ao longo de sua carreira, a subjetividade é nada mais que uma formação discursiva das propriedades internas do sujeito, onde é permissivo que as práticas de afirmação e construção das peculiaridades da identidade, e sua respectiva modificação de acordo com os meios e valores envolvidos ocorram. Ele afirma na coletânea de seu trabalho *Dits et écrits*:

> Em primeiro lugar, creio, efetivamente, que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que se encontra em qualquer lugar. Eu sou muito cético e muito hostil para com esta concepção de sujeito. Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui por meio das práticas de assujeitamento, ou de uma maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antigüidade, desde (bem

> entendido!) de um certo número de regras, estilos, convenções que se encontra no meio cultural. [11]

Sustenta-se assim a definição de que as subjetividades são plurais, mutáveis e descentralizadas. Sua construção implica os processos de percepção e reflexão do mundo e das relações estabelecidas entre os sujeitos. Joel Birman faz a seguinte colocação ao discorrer sobre esse tema na obra de Foucault:

> Formular a existência de tecnologias de si é enunciar, ao mesmo tempo, que a subjetividade não é nem um dado nem tampouco um ponto de partida, mas algo da ordem da produção. A subjetividade não estaria na origem, como uma variante encarada de maneira naturalista, mas como ponto de chegada de um processo complexo, isto é, como um devir...
>
> A subjetividade seria múltipla e plural, perdendo então qualquer fixidez no seu ser. Enunciar enfim, a categoria de tecnologia de si é formular ao mesmo tempo que a concepção de subjetividade se teria transformado ao longo da história ocidental, a partir do enunciado de determinadas técnicas de produção de si mesmo... [12]

Stuart Hall, no livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* aponta cinco períodos de reviravolta conceitual desse descentramento do sujeito[13] no pensamento filosófico moderno. Interessa-nos aqui na verdade apenas o quarto e quinto período definido pelo autor[14].

---

[11] FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. Vol. IV, Paris: Gallimard, 1994, pp. 730 e 735.

[12] BIRMAN, Joel. **Entre cuidado de si e saber de si. Sobre Foucault e a Psicanálise.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 80.

[13] Essa descentralização do sujeito cartesiano, que pressupõe o homem como criatura una, centrada, com continuidade identitária e moral *a priori*, materializa a perda da noção de origem, ou seja, a morte de Deus apontada por Nietzsche e que vem a ser ponto de referência para a formação do mundo moderno e os escritos foucaultianos.

[14] O primeiro período explicitado diz respeito ao Marxismo e seu posicionamento em relação ao homem como agente histórico submetido às condições sociais e econômicas vigentes.
O segundo período de modificação conceitual seria o das teorias freudianas da identidade, referentes ao *Id, Ego* e *Superego*. Hall coloca que Freud e suas assertivas sobre o inconsciente levam abaixo o pressuposto descartiano do homem racional e cognoscente, com uma identidade una e fixa. A subjetividade freudiana é então produto das operações mentais do inconsciente, que alias não podem ser totalmente apreendidas pelo sujeito.

No quarto período, Hall refere-se às pesquisas de Foucault e as práticas de subjetivação condizentes as normas disciplinadoras do corpo e do individuo, buscando com isso o desenvolvimento civilizatório das populações e sociedades. A crítica foucaultiana baseia-se nos estudos genealógicos sobre as relações de poder entre as instituições reguladoras e os indivíduos.

Grosso modo, Foucault afirma que esse novo poder disciplinar, estritamente moderno, está preocupado com a regulação dos valores e moralidades que transitam nos discursos e práticas de subjetivação a fim de obter corpos dóceis, ou seja, indivíduos submetidos as suas exigências de vivência e que possibilitam a sua manutenção estrutural e continuidade.

O quinto e último período explicitado por Hall, e que nos interessa ainda mais pelo viés crítico que será aplicado nesse estudo dos trabalhos de Regina Vater, é o movimento feminista como política de identidade e sua crítica teórica aos processos de subjetivação dos gêneros.

O feminismo, com sua premissa de que o pessoal é político, revê e desconstrói o sujeito cartesiano, centrado, unificado e heterossexual, ao dividir a humanidade em múltiplos gêneros e especificar a inconstância dos procedimentos de formação das subjetividades. Hall afirma que o feminismo "politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação". [15]

Nesse estudo de parte da trajetória plástica de Regina Vater, optei por dividir o texto dissertativo em duas partes, mas com três capítulos no total. Os dois

---

O terceiro período corresponde ao lingüista Ferdinand de Saussure e a teoria social da linguagem, pois "*ela preexiste a nós"*, ou seja, a linguagem não é um elemento *a priori* do sujeito, mas um complexo sistema de significados, não fixos, do mundo.

[15] HALL, Stuart**. Identidade Cultural na Pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 2006, pp. 45.

primeiros capítulos dizem respeito ao período de formação da artista e sua estadia no Brasil, até meados da década de 70, onde identifico suas conexões com o movimento feminista no país, para em seguida, na segunda parte - o terceiro e último capítulo - explicitar sua mudança de abordagem plástica, rumo a uma produção ecológica-votiva, a qual a artista se encontra nos dias de hoje, e onde as questões feministas são periféricas.

O Capítulo 1 diz respeito basicamente às relações entre arte e política durante o período ditatorial no Brasil, dando ênfase nas relações entre a arte brasileira de vanguarda e de caráter critico ao regime e modos de vivência da época, com o movimento feminista nacional e sua crítica cultural.

Percorro aqui as principais teóricas da arte feminista americana, como Lucy Lippard e Linda Nochlin, além de Judith Butler, Simone de Beauvoir e Betty Freidan para corroborar o feminismo militante-crítico, equiparando seus discursos com as teóricas brasileiras, no caso Heloneida Studart, Rosie Marie Muraro e Carmen da Silva, além de Heloisa Buarque de Holanda no âmbito da crítica de arte, procurando assim estabelecer seus pontos de convergência e discordância.

Abordo também as relações entre a arte de vanguarda pictórica em voga no país, no caso os figurativismos da Nova figuração e Nova Objetividade Brasileira, além do movimento Tropicalista, para em seguida adentrar no contexto político violento e autoritário do regime militar e seu programa de interdição aos direitos civis.

O Capítulo 2 já discorre sobre as práticas conceitualista em arte de Regina Vater, ou seja, a alteração de seu percurso plástico com a mudança para São Paulo, suas primeiras experimentações e indagações sobre a natureza

ontológica do fazer artístico, seu enfoque nas investigações sobre a construção da subjetivadade feminina, e seu fascínio pelo uso de Novas Mídias na arte, em substituição ao tradicionalismo da pintura e desenho.

Para isso, verifico as principais assertivas teóricas sobre a Arte Conceitual e as práticas Conceitualistas na América Latina, tendo como suporte os trabalhos de Tony Godfrey, Mari Carmen Ramíres, Cristina Freire e Luiz Camnitzer. Comento também as relações dessas linhas poéticas com o advento das Novas Mídas no campo artístico e algumas problemáticas particulares referentes ao movimento feminista, além das apropriações efetuadas por Vater dessas questões.

Por fim, no Capitulo 3, adentro à reviravolta temática da artista, agora preocupada com questões ecológicas e de identidade nacional, sua condição de sujeito estrangeiro mulher em uma terra estranha, e sua permanência poética e política com uma visão de mundo utópica, reencantada – mas que no entanto, mantém em aspecto periférico a questão feminista em suas temáticas e elementos empregados.

Nessa fase que denominado tardia, Vater passa a trabalhar com a materialidade dos objetos e suportes, aliados a um simbolismo votivo das religiões afro-brasileiras e dos xamanismos indígenas nacionais e americanos. O discurso artístico e plástico de Vater volta-se então para a construção, ou mesmo reprodução, de mitos fantásticos e de recuperação de entidades femininas ligadas a questões ecológicas, afetivas e reencantatórias do mundo.

Sendo assim, abordo as definições conceituais do movimento eco-feminista e de reencantamento do mundo, a partir das assertivas da artista e professora Suzy Gablick. Confronto-a principalmente com as téoricas eco-

feministas como Vandana Shiva, Rosi Braidotti e Mary Judith Ress, além da definição de natureza de Merelau-Pont, e das criticas de Félix Guattari.

Quanto à definição de reencantamento do mundo - apropriada por Suzy Gablick de Max Weber - opto por compará-la aos trabalhos do francês Michel Maffesoli, para finalmente verificar as conexões estabelecidas entre a artista e as religiões afro-brasileiras, no caso a Umbanda e o Candomblé.

Reitero que, o recorde aqui delineado para o estudo de caso apresenta a análise documental e bibliográfica de apenas uma parte da vasta produção da artista. Alguns dados foram deduzidos ou postos em segundo plano no levantamento efetuado ao longo da pesquisa, a fim de traçar uma rota teórica rizomática, mas bem definida, capaz de estabelecer um raciocínio critico e historiográfico nos trabalhos de Vater.

Ad finem, Gilberto Cavalcanti conveniente afirma a respeito dos preceitos criativos da artista: “A arte, para Regina Vater, é decididamente uma profissão de fé, uma paixão pela vida, um mergulho, como dizia Baudelaire ‘ao fundo do desconhecido para encontrar o novo’”. [16]

[16] CAVALCANTI, Gilberto. Luxo-Lixo ou la pratique socio-artistique de Regina Vater. 37 Vie des Arts, vol. 20, n° 78, 1975, p. 36-37.

CAPÍTULO 1

ARTE E POLÍTICA

RELAÇÕES DE GÊNERO NA ARTE
Teorias, estratégias e lugares

> Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.
>
> Michel Foucault.

Estabelecer aqui uma linha de fuga Deleuze-Guattariana[17] entre o movimento feminista do século XX, e a arte contemporânea brasileira das décadas de 60 e 70, é preencher uma lacuna teórica de quase quatro décadas, e que apenas recentemente vem sendo sanada por iniciativas acadêmicas de pesquisa histórica. Além do mais, é uma das diversas possibilidades de abordar parte da produção de Regina Vater, que teve seu período de formação artística justamente nessa época turbulenta e confusa, não apenas na área das relações subjetivas, mas também (principalmente) política.

A fim de melhor compreender essa miscelânea de fatores favoráveis e desfavoráveis na relação entre a produção artística do período aqui estudado e o movimento sócio-político feminista, é interessante estabelecermos alguns platôs de reflexão que podem esclarecer futuras dúvidas.

Feminismos no Brasil da Ditadura Militar

[17] A “linha de fuga" é um caminho de mutação precipitado mediante a realização de conexões entre os organismos que anteriormente eram apenas implícitos (ou 'virtual') que libera novos poderes nas capacidades desses órgãos para agir e reagir.
PARR, Adrian. **The Deleuze Dictionary**. Great Britain: Edinburgh University Press, 2005, pp 145.

Com a solidificação afirmativa da chamada segunda onda do movimento feminista no final da década de 60, produziu-se reações e contra-reações não apenas no seio da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual ou ao mundo do trabalho, mas afetou principalmente a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normatizantes vigentes.

Se antes existia um discurso misógino e machista muito recorrente em grande parte dos setores econômicos, políticos e íntimos, onde a figura feminina era segregada social e resguardada sexualmente, tendo seu espaço de atuação pública limitada de modo intenso, na década de 60, com o desenvolvimento do movimento feminista e suas conquistas, a equação desigual e assimétrica das estratificações sociais modificara-se notadamente, mas não necessariamente direcionadas para uma condição igualitária.

A arte obviamente não saiu ilesa desse processo de recomposição dos papeis sociais. A reavaliação dos parâmetros da História da Arte e os modos de representação do feminino foram também influenciados pelos conteúdos revisionistas de construção das subjetividades, desencadeando assim a necessidade de questionamento dos valores pertinentes à área e colocando sob análise pós-estruturalista a epistemologia acadêmica, que já passava por um período de contestação e reestruturação[18].

---

[18] Consente verificar que a inserção ou exclusão de certos nomes na história não ocorre apenas por mérito, mas sim pela acessibilidade às redes de relações sociais e por sua identidade de gênero. Segundo Jo Anna Isaak, historiadora da arte americana, acerca dessas implicações: "*Enquanto é aparente que as críticas recebidas das suposições metodológicas de outros campos poderiam ser aplicadas com milhares de implicações à discussão da história da arte, a disciplina continua a empregar a metodologia que reproduz a hegemonia cultural da classe, raça e gênero dominante. A devida auto-análise da história da arte foi trazida à tona, em grande parte, por mulheres artistas e historiadoras da arte...*
A história da arte tem servido para racionalizar o material sobre o qual o patriarcalismo em sociedades capitalistas repousa: o controle do homem sobre o poder de trabalho, sexualidade e acesso à representação simbólica da mulher...

Justamente por seu caráter multifacetado, abarcando aspectos culturais, religiosos e subjetivos, os trabalhos de Regina Vater dessa época permitem uma abordagem de gênero não centralizada em um discurso de emancipação feminina ou de negação do masculino, mas sim voltada para a criação de relações entre sua subjetividade como mulher brasileira e o meio político e artístico no qual estava inserida.

É partindo dessas assertivas que se torna necessário o esclarecimento de certos termos.

A categoria de "Estudos de Gênero", termo desenvolvido após as discussões estruturalistas da linguagem e das críticas às relações de poder referentes ao mundo do trabalho e ao universo privado, abrange *grosso modo* a separação conceitual entre sexo e identidade, subtendendo que, a condição física de um sujeito não é determinante para sua identidade sexual e social, mas sim os processos de formação da subjetividade, em constante modificação.

Joan Wallach Scott, historiadora do *Institute for Advanced Study* em Princeton possui em seu livro *Gender and the Politics of History,* uma definição bem próxima do que vem sendo aqui explicitado:

> Minha definição de gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles estão relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O centro da definição reside em uma conexão integrante entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, e gênero é um

---

Quando feministas começaram a intervir em grandes construções de diferença da cultura, o que resultou na exclusão de mulheres artistas da história da arte e exibições de arte, eles descobriram que o mito dominante sobre a natureza da arte e dos artistas – a celebração do individualismo masculino criativo encontrado em tantos discursos artísticos-históricos – não era algo que poderia ser apontado como um exemplo de falsa consciência ou como uma forma arcaica e portanto, suscetível à reformas."
ISAAK, Jo Anna. **Feminism & Contemporary art – The revolutionary power of women's laughter.** Londres: Routledge, 1996, pp. 47 e 48.

> modo primário de significar relações de poder. Mudanças na organização das relações sociais sempre correspondem a mudanças em representações de poder, mas a direção das mudanças não é necessariamente um caminho único. Como um elemento constitutivo de relação social baseado em diferenças percebidas entre os sexos, gênero envolve quatro elementos relacionados: primeiro culturalmente símbolos disponíveis que evocam múltiplas... representações... mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção.[19]

Gênero é um modo de entender o mundo, é uma categoria analítica que permite analisar as intrincadas relações de poder em meios onde uma maioria masculina - geralmente branca, mas não apenas - desenvolve um discurso universalista, misógino e essencialista, referente aos modos de existência dos sujeitos.

Já Judith Butler (autora que será também usada na construção desse estudo), no livro *Problemas de Gênero*, afirma que Gênero é uma categoria identificatória do corpo sexuado produzido pela sociedade. Em sua visão foucaultiana, diz Butler:

> O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe *em relação* a outro significado oposto... Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. [20]

Ainda na mesma obra, a autora assegura:

---

[19] SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the Politics of History.** EUA: Columbia university, 1999, pp. 42 e 43.

[20] BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003, pp. 28 e 29.

> O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. [21]

No âmbito artístico, os estudos de gênero encontram-se inseridos principalmente nos processos de questionamento e de crítica sobre a larga presença de nomes masculinos na História da Arte, e na rejeição de temáticas "ditas femininas", geralmente ligadas às imagens e práticas sociais referentes às mulheres e seu espaço social.

Acredito ser relevante ressaltar aqui que a arte de cunho feminista não é de maneira alguma um movimento estético, mas sim um modo de interagir com o mundo e seus respectivos discursos representacionais.[22] Lucy Lippard esclarece isso de maneira concisa: *"E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas".* [23]

Lippard fora uma das grandes ativistas pela inserção de "minorias" no mercado de arte americano, e Vater, durante a década de 70 principalmente, travou com tal pensadora contatos profissionais com certa constância, o que lhe rendeu a inclusão no livro *Mixed Blessings* nos trechos que dizem respeito ao uso do corpo como instância plástica e na apropriação visual e simbólica de aspectos da cultura indígena e a afro-brasileira. [24]

---

[21] BUTLER, Judith. Op Cit, pp, 59.
[22] *Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; pó outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido verdadeiro sobre a categoria das mulheres.* Idem, pp. 18.
[23] LIPPARD, Lucy. **The Pink Glass Swan**. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 25.
[24] _____. **Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America.** Nova Iorque: New Press, 2000.

O gênero como categoria de estudo, e, posteriormente, o feminismo como posicionamento político, criaram pontes de diálogo com o cotidiano feminino dentro do meio artístico, até então estruturalmente masculino, permitindo-lhe assim acessibilidade aos códigos normativos de representação.

Os primeiros registros das relações estreitas entre o movimento feminista e a arte ocorrem em meados do final dos anos 60 nos E.U.A. São desse período inúmeras passeatas e protestos em prol da inserção de um maior número de artistas mulheres em exposições, coleções privadas, públicas e galerias.

A arte feminista americana da década de 60 é caracteristicamente identificada pelo seu teor discursivo de denúncia, revolta e inconformismo que prevalecia em diversos campos reflexivos, criando assim um canal de abertura com uma arte politizada e intelectualizada, no caso a arte conceitual, emergente no período e altamente crítica.

Claro que nem todas as artistas mulheres dessa época eram conceitualistas, ou mesmo se autodenominavam feministas[25], mas o próprio caráter contestador da arte conceitual permitia a inserção de discursos identitários, como poderemos verificar mais a frente em alguns trabalhos de Vater e suas contemporâneas.

No entanto, é preciso tomar cuidado com certos aspectos políticos utilizados por essas artistas-ativistas americanas, pois em alguns momentos, sua produção torna-se tão subjugada ao discurso político-ideológico que defendem, que perdem a capacidade de múltipla significação do objeto artístico.

---

[25] *"Além disso, algumas mulheres que recusam o termo categoricamente tem atitudes, idéias e comportamentos que eu chamaria de totalmente feminista, enquanto outros que descrevem a si mesmos como tal não se comportam como se fossem."*
TUCKER, Marcia. **Bad Girls.** EUA: MIT Press, 1994, pp. 04.

Esse é justamente um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegarem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas-panfletárias”.

No Brasil, tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela contrubração política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país.

Simone de Beauvoir, por exemplo, filósofa francesa que fora a grande influência de nossas autoras feministas, só teve seu livro *O Segundo Sexo* publicado em 1960, com tradução de Sérgio Milliet. Foram onze anos de hiato entre a edição francesa de 1949, o que determina uma gritante diferença no processo de absorção e reflexão de sua crítica.

No entanto, apesar de sua publicação tardia, algumas autoras e pesquisadoras tiveram contato com versões em espanhol e mesmo em francês, o que não impediu que sua leitura fosse submetida a um olhar marxista e materialista. Joana Vieira Borges, em um artigo do FG8, comenta:

> Apesar de ser comumente citado nas falas como uma das leituras chaves realizadas neste período de engajamento com a causa feminista, algumas das entrevistadas não situam *O Segundo Sexo* como a leitura de maior relevância, uma vez que viviam outras situações no momento da leitura.
>
> Qualificando-o como “doentio”, “chato”, “cerebral” e “psicanalítico demais”, certas leitoras não atribuíram ao texto de Beauvoir o status de “marco histórico” para o movimento feminista. Algumas falas apresentaram as primeiras impressões da leitura

> de *O Segundo Sexo* como um texto de difícil apreensão: umas começaram a ler e não terminaram; outras afirmam que não gostaram, mas que à medida que o tempo passou retornaram a leitura e se sentiram "encantadas"; e há ainda aquelas que negaram toda e qualquer influência do texto para suas vidas. Entretanto, a maioria fez questão de reconhecer uma relevância, pioneirismo e singularidade da autora e do texto para o debate feminista internacional. [26]

É preciso fazer atenção ao fato de que não apenas intelectuais e pesquisadoras tiveram acesso a argumentação de Beauvoir sobre a formação da identidade feminina. Com o passar do tempo, e a devida digestão da extensa argumentação da autora ao longo dos dois volumes, outras mulheres, tanto pesquisadoras quanto leigas, fizeram uso de seu discurso, ora de modo mais fidedigno, ora mais distante.

O movimento feminista no Brasil não obteve uma larga representatividade para a população de classe média, como ocorreu nos EUA. Desde o período sufragista, onde as ativistas estavam preocupadas com as condições de trabalho das mulheres operárias e com a luta do direito ao voto, os grandes esforços no direcionamento do discurso voltavam-se para grupos sociais mais desfavorecidos. Segundo Maria Lygia Quartim de Moraes:

> Nos anos setenta, convencionou-se distinguir duas correntes dentro do movimento das mulheres: a primeira delas seria a das feministas socialistas e/ou marxistas, para quem a "libertação da mulher" ligava-se estreitamente à emancipação dos trabalhadores e à luta pelo socialismo. A segunda corrente, o feminismo "sexista" privilegiava a categoria sexo (ou gênero) como eixo analítico e bandeira de luta. Grosso modo, pode-se dizer

[26] BORGES, Joana Vieira. **Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações.** In: Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder. Florianópolis: 25 a 28 de agosto de 2008, pp. 05.

> que na França, na Itália e no Brasil o feminismo socialista assumiu a hegemonia enquanto que, nos Estados Unidos, é a corrente "sexista" quem assume a vanguarda.[27]

Até o início da década de 1970, não se encontra com facilidade uma preocupação com a construção da subjetividade feminina dentro do discurso das femininas.

Além do que, durante a época em que as feministas se debatiam contra uma sociedade sexista e patriarcal nos Estados Unidos e em parte da Europa, no Brasil, as militantes que se descobriram feministas a partir do marxismo, estavam envolvidas com a guerrilha urbana e de campo contra a Ditadura vigente. E mesmo dentro desse universo paralelo, onde jovens aliados a guerrilheiros treinados e intelectuais idealistas planejavam a construção de um novo país, para as mulheres, seu papel nesse novo mundo ainda era o de servir café para os estrategistas. Repetia-se o padrão binário e simétrico dos relacionamentos burgueses. [28]

Segundo Ana Alice Alcântara Costa, no texto *O feminismo brasileiro em tempos de Ditadura Militar*:

> Essa nova onda feminista chegou ao Brasil em um momento muito peculiar da nossa história, em pleno regime militar instalado a partir do Golpe militar de 1964. Muitas das suas integrantes eram oriundas de organizações da chamada "Esquerda Revolucionária", vinculadas a uma perspectiva marxista de liberação nacional. Essas e outras vivenciaram a experiência da luta armada, da clandestinidade, das prisões, da

---

[27] MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Vinte anos de Feminismo**. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996, p. 03.
Maria Lygia Quartim de Moraes ainda afirma, na segunda parte de sua tese de livre-docência, que esse feminismo "sexista", a partir da década de 80 nos Estados Unidos e França, passou por um revisionismo, interligando-se as investigações das subjetividades com embasamento da psicanálise. Tais questionamentos só chegaram a território nacional no final dos anos 80, início dos 90.

[28] O terror impede a tentativa de por a cabeça para fora, caracterizando, portanto, essa atividade coletiva como caseira, doméstica, privada, voltada para dentro, com todos os atributos do feminino, por mais que as pessoas tendam a pensar sua atividade como hibernal, hiato, preparação para a futura participação política com o maiúsculo.
COSTA, Ana Alice Alcantara**. O feminismo brasileiro em tempos de Ditadura Militar.** In: *Revista Estudos Feministas*. Brasilia: UNB, janeiro/dezembro 2009, pp. 05

> tortura, do exílio e em especial, vivenciaram o autoritarismo e o sexismo tanto das organizações da esquerda na qual militavam quanto da direita através dos mecanismos repressivos do Estado. [29]

A angústia e preocupação quanto à ausência de um Estado democrático representativo do povo subjugou as reivindicações das mulheres em prol de uma luta política voltada para questões de uma urgência maior. Heloísa Buarque de Holanda comenta sobre essa trajetória do movimento:

> A forma particular do pensamento feminista no Brasil, embora datado do século XIX, torna-se evidente na direção do movimento feminista do país durante os anos 1960 e 1970, o ponto alto do feminismo em todo o mundo. Em 1964, o Brasil passou por um golpe militar que reestruturou as relações políticas e econômicas do país, mas foi a partir de 1968, depois de um segundo golpe de Estado, "um golpe dentro do golpe", que os direitos civis e políticos dos brasileiros foram completamente anulados por 20 longos 'negros' anos.
>
> Dentro deste contexto, nossas atividades feministas adquiriram características muito especiais. No momento da luta contra o autoritarismo, a maioria do movimento feminista se alinhou aos partidos políticos, associações de esquerda eorganizações de base conectada com os setores progressistas da Igreja, que foi uma das forças mais radicais contra o regime militar. [30]

Aqui, interessa verificar algumas dessas autoras brasileiras que publicaram durante as décadas de 60 e 70, livros e artigos em revistas femininas de larga distribuição, justamente por ser esse o tipo de leitura que chegou às artistas mulheres da época, especialmente Regina Vater, objeto aqui de análise.

---

[29] COSTA, Ana Alice Alcantara**.** *Op Cit*, pp. 03.
[30] HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective.** Publicação: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002, p.02.

Comecemos primeiramente por Heloneida Studart, jornalista filiada ao partido comunista e posteriormente deputada estadual do Rio de Janeiro. Em 1974, publica o pequeno livro-panfleto *Mulher objeto de cama e mesa*, onde, em estilo entusiástico, alerta para o perigo da alienação e atrofiamento da inteligência feminina em prol da manutenção da família patriarcal.

O livro, que fazia parte de uma coleção organizada por Lauro de Oliveira Lima, visava a disseminação de informações essenciais à construção de uma nova sociedade. Funcionavam como pequenas cartilhas de doutrinamento, que chegaram a ser usadas em escolas secundárias e cursos normalistas, e estavam inseridas dentro de um projeto amplo da editora e autora Rose Marie Muraro, que será discutida logo em seguida.

O teor do livro de Studart, com um projeto gráfico muito similar ao de panfletos marxistas da época, pontua repetidamente o quanto a figura feminina, principalmente a esposa-mãe, é desvalorizada no seu grau de relevância na constituição da sociedade. A autora repete também com constância a necessidade da inserção da mulher no mercado de trabalho e da disposição democrática de informações a esse sexo, a fim de que não sejam consideradas “idiotas”.

Reafirma também a importância de um novo modelo educacional, onde meninos e meninas sejam considerados iguais, apesar de mais a frente do livro, exaltar a figura feminina como salvadora da pátria, como podemos verificar na seguinte citação: *O mundo verá uma nova era, quando centenas de cérebros femininos começarem a trabalhar*. [31]

[31] STUDART, Heloneida. **Mulher. Objeto de Cama e Mesa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1976, pp. 39.

No entanto, Studart não aprofunda criticamente suas assertivas, apenas parafraseando frases de efeito, em tom de discurso político, sempre preocupada com a alienação feminina da classe-média, e a necessidade de ascensão da mulher proletária, figura eleita como a verdadeira batalhadora e trabalhadora.

Em certos momentos, existe até um tom pejorativo usado por Studart ao descrever o tradicional universo feminino, considerado por ela obtuso, cerceador da inteligência, reducionista, infantilizado, estúpido. Nas últimas partes do livro, a autora afirma:

> Adaptada desde a infância ao ambiente do lar, a mulher se ocupa o tempo todo, sem criar ou produzir. E o meio doméstico é culturalmente muito pobre, não solicitando o emprego da mente. A inteligência que não é desafiada e não responde ao desafio vai ficando embrutecida e limitada. Sem conseguir alcançar o desenvolvimento que é originário das relações de produção e das trocas sociais, o QI feminino acaba sofrendo a mesma diminuição que se verifica no QI das crianças miseráveis...
>
> Esta é, de certa maneira, a situação das mulheres. No mundo do crochê, panos de prato, das fraldas por lavar, sem cursos, sem bibliotecas, sem seminários, sem congressos, sem qualquer capacidade decisória, como poderiam deixar de ser um pouco débeis mentais? [32]

Fica clara aqui a postura política e intelectual que Studart partilhava com outras autoras da época, onde o feminino atual era algo bestificado pelo sistema e que precisaria ser emancipado pelo contato do “mundo masculino”, ou seja: público, político e intelectual. É evidente seu tom de desprezo pelo universo doméstico, o qual ela considera incapaz de fornecer experiências de conhecimento que possam ser usadas e aplicadas no mundo público, o qual ela almeja e aconselha a suas contemporâneas: o do mercado de trabalho.

[32] STUDART, Heloneida. *Op cit*, pp. 40

Não surpreende o fato de que um número grande de mulheres na época, a maioria de classe média ou mesmo alta, criassem ojeriza às propostas apresentadas pela teoria feminista, que lhes chegava a partir desses livros de larga distribuição: elas ofendem diretamente sua única experiência de mundo, suas referências e valores pessoais, ao invés de oferecer alternativas de vida.

Essas mulheres são chamadas de estúpidas e tolas, ao invés de serem valorizadas por seus esforços cotidianos, o que consequentemente possibilitaria a criação de outras formas de existência. Tal situação explica também o receio das artistas mulheres em se denominarem como feministas, pois se já havia um tom pejorativo às mães, donas-de-casa, esposas, poderia haver um processo crítico reducionistas bem mais agressivo durante a formação do julgamento de seus trabalhos, caso optassem por trabalhar com esse universo tão depreciado.

Heloneida Studart não é a única autora a seguir essa postura ideológica. Sua amiga e editora chefe da Editora Vozes, Rose Marie Muraro, também se mostra partidária dessas idéias, e chegou a influenciar profundamente Studart em parte de seus valores.

Muraro, no livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, afirma, com quase uma década de antecedência de sua colega jornalista, a esperança na ascenção feminina ao poder e seu papel de salvadora da sociedade capitalista a partir do uso de sua “sensibilidade feminina”, seu “senso de justiça maternal” aplicado a sua liderança messiânica.

A autora, ligada diretamente ao movimento cristão da Teologia da Libertação[33], faz parte de uma geração de base marxista, mas ciente de que o posicionamento materialista da doutrina não é o suficiente para a complexidade social que vivemos. No livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, afirma:

> O marxismo, tecnicamente mais perfeito, e trazendo consigo descobertas científicas de grande porte (principalmente no campo espacial), possui uma concepção do homem e da história completamente materialista, sacrifica o homem concreto ao progresso da humanidade, a verdade aos interesses do partido.[34]

Muraro acredita no discurso marxista, mas ligada como está aos preceitos cristãos, cria juntamente com o restante do grupo de Leonardo Boff uma concepção de revolução-utópica social que mescla a ascensão do proletariado e a erradicação da miséria, mas mantendo uma estrutura social burguesa de inter-relações entre os sexos.

Isso fica mais claro ao longo da argumentação desenvolvida pela autora no livro, pois enquanto proclama uma reorganização do sistema econômico de distribuição de renda, numa grande expectativa coletiva no advento do Brasil como liderança mundial, ela reafirma o binarismo homem-mulher e louva a Família como unidade de referência social (aqui escrita em “F” maiúsculo a fim de salientar sua estrutura greco-romana, disseminada no discurso da Igreja Católica).

Em uma análise quantitativa, Muraro, elogia a família como salvaguarda da sociedade do futuro, e chega a discrepância de afirmar que a existência de figuras marginais, como as prostitutas, favelados e homossexuais são

---

[33] Linha teológica desenvolvida durante a década de 70, principalmente em países do terceiro mundo, preocupada com as questões sócias e ações libertatárias de sujeitos subjugados pelo sistema econômico capitalista.

[34] MURARO, Rose Marie. **A Mulher na Construção do Mundo Futuro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1966, pp. 27.

conseqüencias da desestrutura familiar, ignorando em seu argumento qualquer outros fatores econômicos, sociais e subjetivos na construção dessas figuras excluídas.

Todas essas assertivas polêmicas, enunciadas por uma figura mais polemica ainda, procuram no livro um único fim: justificar o destino do sexo feminino como Mãe, como “cuidadora”.

Muraro destina e aconselha a mulher brasileira, após uma árdua tomada de consciência de sua condição desvalorizada, o papel de “Mãe da Nação”, reafirmando a todo instante a grande capacidade do afeto feminino no advento da nova Utopia por conta de sua “natural” capacidade de cuidar. Em trechos do livro:

> Aqui, o papel da mulher é, a nosso ver, o mais importante: a mulher, mãe dos homens, mãe da raça humana é, por definição, aquela que guarda em si tudo aquilo que pode, biológica, psicologicamente servir para a transmissão da vida, a preservação da pessoa e da espécie como tal. [35]

A autora possui nesses momentos uma visão romântica e eloquente da mulher que circulava no senso comum, esquecendo completamente de toda a desconstrução realizada por Beauvoir da figura feminina, da biologia como destino.

Inclusive, ao afirmar a necessidade vital da inserção feminina no mercado de trabalho, recorre no mesmo ponto ao exemplificar as possibilidades de ocupação feminina com profissões ligadas ao feminino, ou seja, professoras, médicas, enfermeiras, deixando de lado aquelas tradicionalmente disponíveis ao masculino, como engenharias, trabalhos braçais e as demais ligadas a práticas de força e raciocínio lógico.

[35] MURARO, Rosie Marie. Op Cit, p. 70.

É curioso verificar que tanto Studart como Muraro fazem uso constante do livro de Betty Friedan como referência máxima em suas publicações. A autora americana, responsável pelo livro *A Mistica feminina*, que causara polêmica em seu país na época da publicação, tornara-se figura heróica para essa geração, tanto pelo teor de seu discurso, com um feminismo "mais suave", quanto pelo constante ataque da mídia a sua figura pessoal, que a desqualificava como "mulher" incessantemente – mas raramente conseguiam construir argumentação contrária as suas assertivas teóricas. [36]

No entanto, o que nossas autoras conterrâneas ignoram, pelo menos em seu discurso mais direto, é o fato de que o livro de Friedan bebe diretamente no de Beauvoir, considerado por ambas um texto muito intelectualizado e elitista, apesar de ocasionalmente citado por ambas as autoras, como fora explicitado acima. Ambas preferem ignorar as diretrizes Beauvoirianas mais complexas e filosóficas, concentrando-se na superfície de sua crítica e aplicando-a a realidade brasileira sobre a égide utópica marxista.

No caso do texto *O Segundo Sexo*, apesar de toda sua importância na historia do movimento feminista, mas devido à seu atraso de publicação em português como já citamos anteriormente, apenas uma pequena parcela pode ter

---

[36] *Betty foi trazida ao Brasil pela editora para o lançamento da obra. Como a própria Rose Marie Muraro escreveria, anos depois, em sua autobiografia Memórias de uma mulher impossível, não era fácil ser feminista no Brasil daquela época. Ela própria, feminista assumida e atuante, era constantemente malhada e ridicularizada pela imprensa. Foi chamada de lésbica e feia pelo colunista Ibrahim Sued, sofreu com a turma do Pasquim, mas acabou se saindo bem em uma entrevista realizada ainda naquele ano pelo jornal nanico. Sem cobrar cachê, viajando apenas com a despesas pagas, como conta Muraro, Betty veio para um lançamento duplo no país: no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. Logo que chegou ao Rio, foi levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus asseclas, sabidamente antifeministas, no Pasquim. Provocada durante toda a entrevista, ela se irritou e "deu uma cacetada no gravador que foi parar longe", nas palavras da própria Rose. Finda a troca de farpas, entrevistada e entrevistadores acabaram se entendendo.*
DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América**. Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Estudos Feministas, 2006, pp. 290.

contato com a obra, muitas vezes de modo fragmentado, o que gerou distorções e desvios em sua interpretação, ou mesmo sua tomada de conhecimento a partir de fontes secundárias, como no caso de Friedan.

Alias, comparando o estilo de escrita de ambas as autoras (Beauvoir e Friedan), não surpreende a escolha de Muraro e Studart em *prol* de Friedan, justamente por sua possibilidade de aplicação critica mais direta. Enquanto Beauvoir realiza um percurso de revisão histórica aos discursos oficiais de construção da identidade feminina, questionando filosoficamente os conceitos e assertivas da biologia e psicanálise, Friedan apropria-se das resoluções e demonstra suas conseqüências nas mulheres dos subúrbios americanos, lugar de materialização do *american dream.*

Com a *mística* de Friedan, é possível fazer uma transposição mais direta das angústias femininas da americana de classe média para a brasileira de classe média, média-alta.

No entanto, cai-se no erro de esquecer as peculiaridades de cada sociedade. Enquanto nos EUA, essas mulheres de subúrbio muitas vezes encontravam-se frustradas pela blindagem social que as impedia de adentrar nos chamados “espaços públicos masculinos”, colocando-as na condição de bibelôs, entorpecidas pelo aparato doméstico e familiar, no Brasil, o grande impedimento não era apenas o machismo velado que permeava a sociedade, mas também os abismos de classes sociais intensificados pela ditadura militar.

Se a mulher americana dos anos 60 lutava contra a atrofia social de suas capacidades intelectuais e subjetivas, no Brasil, apenas uma minoria compartilhava tal preocupação. Não é à toa que grande parte do movimento

feminista na época tenha se orientado na luta contra a miséria e o controle de natalidade, pois eram essas as grandes dificuldades que enorme parte da população feminina enfrentava.

Os largos esforços empreendidos pelas feministas localizavam-se em campanhas a favor do controle de natalidade, o que incluía não apenas o acesso a mulheres mais pobres a atendimento ginecológico, mas também a distribuição de anticoncepcionais, o que enfurecera em vários momentos setores mais conservadores da sociedade. No entanto, é justamente a partir dessa minoria, a classe média brasileira, que se referencializam as artistas da época e, portanto, onde concentraremos nossa atenção.

Apesar da larga distribuição dos dois livros aqui analisados, de Studart e Muraro, e o respectivo destaque midiático que gozavam ambas as autoras, fora Carmen da Silva, psicanalista, jornalista e colunista da revista feminina *Claudia*, que conseguira abranger um maior número de leitoras na classe-média e instalar discussões feministas profundas, mesmo escrevendo para um veiculo de comunicação dito conservador e mesmo em um período de turbulência política como era na ditadura militar.

A coluna de Carmen, publicada de entre 63 e 84, sem interrupções, era uma opção ao discurso marxista-feminista, já que a jornalista preocupava-se com o teor subjetivo de sua fala e temas abordados, focando-se nos conflitos de valores que essas mudanças sociais implicavam no cotidiano de suas leitoras e seu próprio. Do uso dos anticoncepcionais, até a inserção da mulher no mercado de trabalho, passando pelo fantasma da traição e do divórcio, Carmen conseguira introduzir um discurso emancipador feminino em uma época e em um espaço

conhecido pelo conservadorismo e temor da palavra Feminismo – sinônimo na época de mulher feia, frustrada, ou lésbica.

É dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e claro, Regina Vater, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época. [37]

A linguagem fluída, coloquial e intimista de Carmen permitia a identificação e simpatia de suas leitoras, geralmente de classe-média e/ou alta, para com suas temáticas e argumentos. Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, sua coluna, pelo menos às inquietavam a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que veremos aqui, desdobrava-se nas temáticas artísticas apreendidas na época.

Crítica de arte e feminismo

No circuito artístico brasileiro, o vácuo de estudos referentes à categoria de analise feminista permitiu a existência de lacunas históricas nas narrativas oficiais da história da arte, assim como a ausência de nomes importantes da

[37] Inclusive, Vater a conhecera pessoalmente, como afirma brevemente em palestra oferecida a Rede de Arte Feminista NAMI, no Rio de Janeiro em setembro de 2010. Ao fazer uma retrospectiva não linear de sua carreira, Regina Vater afirma que, a convite de alguns amigos, viajara em um final de semana para um sítio nas redondezas do Rio, e lá encontrara Carmen da Silva, e seu namorado na época. Intimidada pela presença da jornalista, não travou contato, mas confessa que ficara impressionada com a figura de Carmen, tanto pelos textos escritos, como pelas demais atitudes libertárias e revolucionárias empreendidas por ela em sua vida pessoal, e que eram na época ainda raras para a grande maioria das mulheres. Apesar de serem prática comum, dentro de certos grupos sociais da época, relacionamentos inter-raciais, ou mesmo “livres” de compromisso oficial, como o comumente chamado “juntar escovas”, ainda causavam muito estranhamento e conflito por serem uma quebra do protocolo de comportamento esperado de mulheres solteiras, além das distorções feitas ao programa feminista e seus estereótipos.

produção artística de diversos períodos, em detrimento de outros, mais próximos a um discurso visual inserido na tradição plástica/estética vigente.

Tal situação ecoa o que houve durante séculos na disciplina de História da Arte, e que veio apenas a ser sanado no período pós-moderno com sua postura revisionista-histórica dos padrões normatizantes. Segundo Trigueros:

> Se a História da Arte se mantêm centrada em uma idéia narcisista e religiosa do mito do artista, não sobreviverá ao feminismo. Nesse sentido, Feminismo e Pós-Modernidade compartilham a crítica ao Modernismo como uma história do cânone e da autoria exclusiva do homem ocidental, e põem em questão de juízo a estrutura de suas representações. [38]

Nessa acepção de critica às praticas de representação subjetiva, encontram-se as atividades artísticas das décadas de 60 e 70, profundamente preocupadas e comprometidas com as problemáticas plásticas do campo artístico e sua relação com a estetização da vida. Mas não adentraremos nessa problemática por enquanto, pois nos interessa aqui cartografar as atividades da crítica de arte relacionadas ao feminismo.

O Feminismo - seja como programa político de base marxista ou como atitude contestadora dos imperativos sociais - “infiltrou-se” no universo artístico brasileiro e internacional em diversas correntes plásticas da época. [39]

A arte de caráter feminista é pluralista, portanto não é aconselhável nomeá-la no singular, mas no plural, onde a valorização das diferenças na

[38] TRIGUEROS, Teresa Alario. **Arte y feminismo**. Madri: NEREA, 2009, pp. 63.
[39] Das gravuras de Anna Maria Maiolino da década de 60, com auto-referência a sua vida doméstica e memórias de infância na Itália, até o concretismo de Maria do Carmo Secco que investiga os espaços domésticos e o uso da imagem da mulher na propaganda, é possível encontrar essa presença da questão de gênero aliada a uma preocupação feminista do papel da mulher na sociedade brasileira e no universo artístico.

subjetividade de seus artífices e espectadores é um elemento primordial para sua subsistência.

Desde o fomento do *Feminist Art Program*[40], o primeiro programa de estudos acadêmicos de arte feminista, criado em Fresno, na *California Institute of Art*, pelas artistas-professoras Judy Chicago e Miriam Schapiro, como resposta à ausência feminina e feminista na teoria, nos meios acadêmicos, mercadológicos e na produção de arte americana, até as pesquisas iniciais dos últimos anos em território nacional que procuram levantar as questões femininas e feministas na arte brasileira, o fato é que a intrínseca relação entre arte e tais práticas políticas sempre estiveram presentes na criação artística, e posteriormente, na produção teórica em arte.

O texto fundamental em crítica de arte, que explicitara toda uma problemática envolvendo mulheres artista fora *Why Have There Been No Great Women Artists?,* de Linda Nochlin, publicado na revista *Art News* em 1971, e que pontuava a ausência intencional dos nomes de mulheres artistas nos livros de historia da arte e no acervo dos museus, apontando o caráter androcentrista dos critérios de validação e representação em Arte.

O principal argumento de Nochlin para a ausência de grandes nomes de artistas mulheres no mesmo nível que Michelangelo e Picasso era justamente a blindagem social de acesso à educação a que estavam submetidas as mulheres. Em outros termos, a proibição de mulheres nas academias de arte, ateliês e corporações, o que lhes impossibilitava o estudo e desenvolvimento dos trabalhos.

[40] No início da década de 70 do século XX, período de desenvolvimento da arte conceitual pelo mundo e da desmaterialização da arte, surge o primeiro programa acadêmico de arte feminista, o *Feminist Art Program*, de Judy Chicago e Miriam Schapiro, na Califórnia. Tal programa de estudos permitiu a inserção e o desenvolvimento do pensamento feminista dentro da acadêmica americana e oficializou o pensamento de teóricas feminista com a produção artística.

Contemporânea a Nochlin, a crítica de arte e ensaísta Lucy Lippard, responsável pela elaboração teórica da desmaterialização do objeto artístico a partir da Arte Conceitual, fora também uma das principais ativistas da arte feminista nos EUA, escrevendo artigos sobre artistas mulheres que trabalhavam com a linguagem minimalista, conceitual e mesmo expressionista abstrata, acreditando no sexismo presente em suas exclusões no mercado e arte e respectiva desvalorização monetária nas galerias. No livro *The Pink Glass Swan*, Lippard faz a seguinte assertiva sobre as relações entre arte e feminismo:

> As feministas estavam bastante cientes desde o início que a abordagem de uma "artista mulher" pra si mesma é necessariamente complicada por estereótipos sociais... A recente Arte de crítica mediática e exploração corpórea foram baseadas em revelações primárias, mesmo as coisas mais simples ainda não haviam sido ditas até agora. [41]

Lippard fora uma forte ativista das campanhas de inserção de mulheres no circuito artístico oficial, mas se abstinha de maiores reflexões sobre as políticas de representação e demais questões de gênero levantadas pelos autores pós-modernos, deixando clara sua postura de ativista-jornalística, e não de intelectual-acadêmica:

> Confesso que acho muita erudição pós-moderna impossível de ler, e quando tento descompactá-las, muitas vezes encontro "roupa velha" - idéias muito simples e familiares que foram comuns no início do feminismo dos anos setenta. Quando idéias são reinventadas em uma linguagem obscura, seu conteúdo é perdido, e elas se tornam impotentes. [42]

[41] LIPPARD, Lucy. **The Pink Glass Swan**. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 17.
[42] Idem, pp. 10.

Já a crítica e historiadora Griselda Pollock, aponta que Linda Nochlin se esquece que é preciso repensar a categoria Mulher, assim como os modos de articulação das instituições artísticas que corroboraram com as construções representativas do feminino, do mesmo modo de sua exclusão histórica e social.

Mais próxima de uma postura marxista e estruturalista, Pollock salienta a necessidade de contextualizar as formas históricas das obras das artistas mulheres, para que não sejam simplesmente absorvidas por um sistema artístico masculino e eurocêntrico, que reafirma em seu vocabulário estético o “Homem” como norma. Dialogando diretamente com a psicanálise feminista francófona - como a filósofa belga Luce Irigaray e a psicologoa e também filsofoa Julia Kristeva - Pollock preocupa-se com as práticas discursivas de construção das subjetividades, inseridas dentro de seu contexto peculiar, pós-colonialista.

Ainda com esse teor de critica às atividades de representação do feminino, dentro dos parâmetros artísticos, Laura Mulvey, critica e cineastas, no artigo *Visual and Other Pleasures,* evidência o discurso machista, narcisista e sexista por trás da construção das figuras femininas na cinematografia, que reafirmam estereótipos pejorativos e reducionistas, ora colocando a mulher como objeto de desejo, submissa, boa, ora representando-a como devoradora de homens, *femme fatale* e fálica.

Apesar do extenso volume de contribuições dessas teóricas americanas e sul-africanas, é preciso considerar que, no caso da crítica de arte brasileira, a questão feminina perspassa por aspectos diversos, muitas vezes periféricos em relação à outras discussões da área, mas não necessariamente desconexos com as questões apontadas acima.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, no livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras,* é uma das pesquisadoras que tenta preencher essa lacuna, pesquisando as artistas acadêmicas brasileiras[43], assim como Luana Tvardovskas e Claudia Fazzolari, ambas concentrando-se em artistas contemporâneas, brasileiras e latino- americanas. No entanto, apesar desses esforços e incursões, os estudos referentes à arte brasileira e o discurso de critica cultural feminista são ainda escassos.

A linha representativa da crítica feminista brasileira ainda cabe à Heloisa Buarque de Holanda, principalmente no que concerne à literatura. A escritora e teórica, em uma curadoria de exposição com Paulo Herkenhoff fez um levantamento das artistas brasileiras mulheres, que levou o nome de *Manobras Radicais*, e que evidenciou a diversidade de linguagens e a forte presença da feminilidade e do feminismo na arte contemporânea brasileira. Holanda nos afirma, no catálogo da exposição:

> O grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milernamente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são a prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura. [44]

Mesmo com as críticas ao racismo interno[45] e algumas desavenças de aspecto ideológico e teórico, o discurso principal do movimento feminista reafirma a existência inata das diferenças dos artistas ou dos sujeitos representados, colocando em cheque o ideal de sujeito universal, ou melhor, a subjetividade

[43] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras.** São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2009.
[44] HOLANDA, Heloísa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais**, São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006, p. 146.
[45] Referimo-nos aqui as críticas realizadas durante a década de 1980 ao feminismo americano e europeu, onde mulheres negras e latinas apontavam o eurocentrismo existente nos grupos de ativismo feminista.

artística universal, que aceitava em seus parâmetros apenas homens brancos dotados da “genialidade”. Segundo a artista plástica americana, Mary Kelly:

> O movimento das mulheres deu ao sujeito de práticas ideológicas uma nova perspectiva ao atingir as questões da subjetividade e do inconsciente, questionando a formação da “masculinidade” e “feminilidade”, e, mais crucialmente, examinando as relações patriarcais que dão forma à toda prática social e grifam a “tradição visual como um todo”. [46]

Na área de critica de arte, a professora Aracy Amaral pontuou na década de 70 os nomes de artistas mulheres no país, mas se abstém de definições políticas e assertivas referentes às práticas de subjetivação, como podemos verificar no texto *A mulher nas artes*, já que ainda se atem a questões biológicas para definir a representação do feminino nas artes visuais:

> Em 1977, a crítica Sheila Leirner realizou uma enquete sobre se existe uma arte especificadamente feminina. Em minhas respostas declarei que, na verdade, o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino em arte. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse “feminino”, para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida e, por essa mesma razão, vinculada à natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda vida. [47]

Vale notar que Amaral segue aqui por em uma abordagem contrária a proposta nesse estudo dos trabalhos de Vater e ao discurso de Judith Butler, Simone de Beauvoir e Joan Wallach Scott, ao reafirmar uma série de estereótipos do feminino como inerentes a produção plástica de uma artista mulher.

---

[46] KELLY, Mary. **Imaging Desire**. U.S.A. MIT Press, 1998, p. 13.
[47] AMARAL, Aracy. *A mulher nas artes*. In: **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005), V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 225.

Ela repete assim um padrão de representação do feminino construído a partir do olhar masculino, principalmente quando sinaliza que existiu sempre um conflito no processo criativo das artistas mulheres ao tentarem se afastar desse conjunto de estereótipos.

Apesar dos diferenciais sócio-políticos e econômicos, a situação de uma artista mulher no Brasil dos anos 70 não era tão diferente da enfrentada pelas americanas e européias. Ainda que historicamente em nosso país as artes sejam relacionadas às atividades femininas – leiam-se prendas domésticas – até a década de 30 eram raras as artistas mulheres profissionais. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, símbolos de nosso Modernismo, são uma exceção histórica nesse quadro, assim como Maria Martins e Yolanda Mohalyi.

São com essas assertivas que abordo parte da produção artística de Regina Vater, contemporânea à chegada do feminismo no Brasil e, portanto, receptiva as suas problemáticas, mesmo com todo o receio e teor pejorativo que rondava a palavra Feminista. Em uma entrevista concedida por email a autora, Vater afirma:

> Eu acho que eu pus mais na pratica do que na retórica esta estória de emancipação feminina, pois já em 1965 quando nenhuma menina decente de família morava sozinha, eu saí da casa de minha mãe para morar com o meu namorado. Foi um escândalo total na família... Tudo por causa da arte. Ninguém na família queria que eu fosse artista. Sai de casa por causa disto. [48]

Na época em que Vater saiu de casa, no Rio de Janeiro dos anos 60, o movimento feminista do Brasil, essencialmente marxista, ao contrario do americano e europeu, não conseguiu alcançar em grande escala a classe media e artística por

[48] Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por *e-mail*.

estar centrado em questões de representabilidade política – e com isso praticamente anulando-se dentro da luta armada contra a ditadura. Eram poucas as mulheres que assumiam tais preocupações em seu cotidiano.

Pensando em tais problemáticas, procuro aqui suprir parte dessa ausência teórica no âmbito artístico, a partir do estudo de caso da obra da artista Regina Vater. Sua escolha foi realizada por ser a artista contemporânea das inserções e práticas artísticas de vanguarda nos anos 60 e 70, além de ter vivenciado as modificações sociais referentes à cultura alternativa e o discurso feminista fragmentado pelas lutas políticas do país.

A relação entre arte e feminismo ofereceu ao olhar de artistas, críticos, teóricos e ao público, a possibilidade de questionamento das normas sociais/morais vigentes sobre o prisma do estético e do inusitado, para o período. Ela abriu espaço no seio artístico para as técnicas, as expectativas e os hábitos do universo privado, da casa onde a mulher habita, para o interno.

FIGURATIVIDADES E TROPICALISMO
Percepções do corpo e das intensividades subjetividadas

> Uma figuração não é mera metáfora, mas um mapa cognitivo politicamente informado que lê o presente em termos da situação fixa de alguém.
>
> Rosi Braidotti

> A atitude do artista diante da vida, é sua maneira de encarar, rejeitar, estimular suas aspirações e mitos cotidianos.
>
> Ceres Franco

A relação entre política e arte no Brasil nas décadas de 60 e 70 é consideravelmente profunda em diversas ramificações da produção artística por conta do golpe militar de 1964 e o advento do AI-5 em 1968, eventos esses que minaram a excitação cultural do período desenvolvimentista dos anos 50.

Juntamente com um posicionamento crítico em relação às condições políticas e o cerceamento das liberdades individuais, a produção artística da época fora marcada também pelo caráter experimental de certas proposições artísticas oriundas do programa Concretista e do grupo da Nova Objetividade.

Em *O Presente-Ausente da Arte nos Anos 70*, Cristina Freire afirma: "*É fato que, para os artistas brasileiros da década de 70, a experimentação era uma tônica comum e isso, é claro, incluía a exploração de novos meios, técnicas e circuitos de exibição".* [49]

Vater localiza-se dentro dessas premissas experimentais da época, tanto no que diz respeito aos meios de expressão quanto aos temas abordados, como veremos a seguir na análise de sua trajetória plástica.

---

[49] FREIRE, Cristina. *O Presente-Ausente da Arte nos Anos 70.* **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 152.

Seja no âmbito pictórico da década de 60, na busca de uma vanguarda figurativa com influências da *Nouvelle Figuration* francesa e de Ismael Nery[50] com trabalhos recém-valorizados, mas que abarcasse os símbolos sociais do país, ou mesmo na procura de procedimentos conceituais na estruturação discursiva dos trabalhos, ocorridos principalmente na década de 70, a arte de vanguarda brasileira nessas duas décadas de cerceamento político são momentos de grande relevância para compreender a trajetória de Regina Vater e suas escolhas artísticas.

Interessa aqui principalmente o caráter experimental apontado anteriormente por Freire justamente por se tratar de um dos períodos de maior fomentação artística de Vater no Brasil, e que teria desdobramentos culturais a partir dos anos 80, quando se muda definitivamente para os EUA, e defronta-se com sua condição de *outsider*.

Adentraremos primeiramente aqui parte de sua produção pictórica por ser ela determinante em algumas temáticas de caráter feminista em sua posterior poética. Após a década de 80, o caráter de sua produção muda, aprofundando-se em questões identitárias, ecológicas, místicas e culturais, com grande influência de Oiticica, Joseph Beuys e John Cage. Seus desenhos e pinturas dos anos 60 são delineações de questões políticas posteriores.

Período de Formação

Vater cresceu em Ipanema, cercada pela boêmia artística do bairro carioca, observando atenciosamente as conversas dos círculos de Tom Jobim e Millôr Fernandes. Sobressaiam-se nesses encontros as narrativas políticas, de

[50] Pintor modernista brasileiro, de influência surrealista.

prisões e desaparecimentos de amigos e colegas, juntamente com as inquietações estéticas e artísticas, centralizadas em direcionamentos que não faziam parte do programa moderno de arte, e que impressionavam a jovem ainda adolescente. Segundo Marília Andrés Ribeiro, no texto *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60*:

> Já na segunda metade da década, após o golpe militar de 64, configurou-se um antagonismo radical entre as propostas questionadoras das neovanguardas artísticas e a "política cultural" do Estado, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa de resistência ao autoritarismo da ditadura. Essas novas vanguardas questionavam não somente a política autoritária do Estado Militar, como também colocavam em xeque o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, relação esta pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da cultura de massa, dos avanços tecnológicos, buscando a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos.[51]

Havia um desejo de estetização vida, de quebra da autonomia, de reação ao tachismo, formalismo e expressionismo abstrato que permeava os altos círculos artísticos da época. A proposta Oiticicana é muito sintomática dessa situação, numa busca pela quebra das convenções estético-sociais da época, do mesmo modo que Beuys, na Alemanha, que discursava sua doutrina da "escultura social"[52], ou mesmo posteriormente por Deleuze com sua definição de arte como captação de forças - fruto de seus estudos Nietzschianos e de seu envolvimento com maio de 68 em Paris.

---

[51] RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. In:* **Arte & Política**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, 1998, pp. 166.

[52] Para Beuys, a arte deveria ampliar seu campo de atuação e intervir também na vida cotidiana dos sujeitos, ativando-lhes sua capacidade criativa e reflexiva, sua capacidade de mudança social. Sua escultura social não diz respeito à construção de objetos estéticos, mas de ações políticas, educacionais, culturais, pois abrange o pensamento humano como um todo.

Foi nesse ambiente de experimentação e de inovação em relação aos procedimentos artísticos de predominância formal que Regina Vater adentrara, buscando então uma produção em arte mais próxima das vertentes estéticas e políticas da época, que dessem conta do cotidiano, que tomassem um posicionamento crítico frente à realidade.

Em seu período de formação, Vater realizou telas, aquarelas e alguns poucos desenhos seguindo a vertente figurativa em voga no circuito de arte do Rio de Janeiro, desencadeada tanto pela saturação concretista formada em São Paulo quanto pelas exposições de artistas argentinos *Otra Figuración* em 1961 e *Nova Figuração da Escola de Paris* em 1964, além das coletivas do MAM RIO *Opinião 65* e *Opinião 66*, das quais participara.

Vater estava em uma transição laboral, daquilo que nomeava de fase romântica, onde repetia-se na representação de paisagens do Rio, crianças e retratos de mulheres, para as aulas de Iberê Camargo, por volta de 1962 ou 1963, onde deu vazão à expressividade de linhas, manchas e aumentou sua atenção para com a representação de sujeitos ordinários. Daisy Peccinini, no livro *Figurações Brasil anos 60* afirma a respeito desse clima de efervescência pré-ditadura militar:

> A liberdade de resolução dos trabalhos, temáticas e técnicas, sem preocupações estilísticas convencionais, entusiasmou os jovens do Rio... impressionados ainda como estavam com o aspecto agressivo de crítica social e política em favor de valores humanistas, que encontravam eco no clima brasileiro agitado politicamente do Governo Goular.[53]

[53] PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo enova objetividade**.São Paulo:Itaú Cultural, EDUSP,1999, p. 99.

Essa predominância figurativa da pintura na década de 60 tem antecedentes históricos no Brasil com as predisposições culturais da antropofagia de Oswald de Andrade [54]. Nas palavras de Schwartz: *Oswald transforma o bom selvagem rousseaniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado.* [55]

Alia-se a essas questões também a um desejo de desenvolver uma arte de vanguarda nacional, com a persistência de figuras populares, mitos urbanos, e um olhar subjetivo na seleção dos temas, como verifica-se nas temáticas de Lasar Segall e suas tristes figuras de família, Portinari com os operários e emigrantes miseráveis, Di Cavalcanti e seu universo sordidamente mundano e mesmo Tarsila do Amaral com teores marxistas e românticos.

A fase nomeada por Vater como Feminista se dá justamente dentro dessas premissas estéticas e fomentação sócio-marxista, e caracteriza-se pela representação constante de figuras femininas de acordo com os pressupostos estéticos na Nova Figuração francesa, com corpos fragmentados, que ora remetem a uma sensualidade caricatural do corpo, com mulheres imersas em uma multidão anônima, onde apenas elas possuem um diferencial subjetivo, ora abarcam as entranhas desse corpo sensualizado, focando-se em barrigas com fetos e demais órgãos internos. [56]

---

[54] Escritor brasileiro e autor do manifesto antropofágico onde defende o "devorar" da cultura européia para depois "regurgitar" dentro de padrões e valores mais condizentes com a realidade brasileira. Vide SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos.** São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995, pp. 142 a 147.

[55] Idem, p. 140

[56] "*As operações de fragmentação, justaposição de imagens, decomposição de movimentos, fusão de personagens e do meio e figuras sincopadas forneciam um referencial extremamente rico para os jovens cariocas, assim como os processos narrativos dessas pinturas ofereciam possibilidades de expressão para temas polêmicos, como acontecera com a pintura dos argentinos*."
PECCININI, Daisy Valle Machado. *Op Cit*, pp. 108.

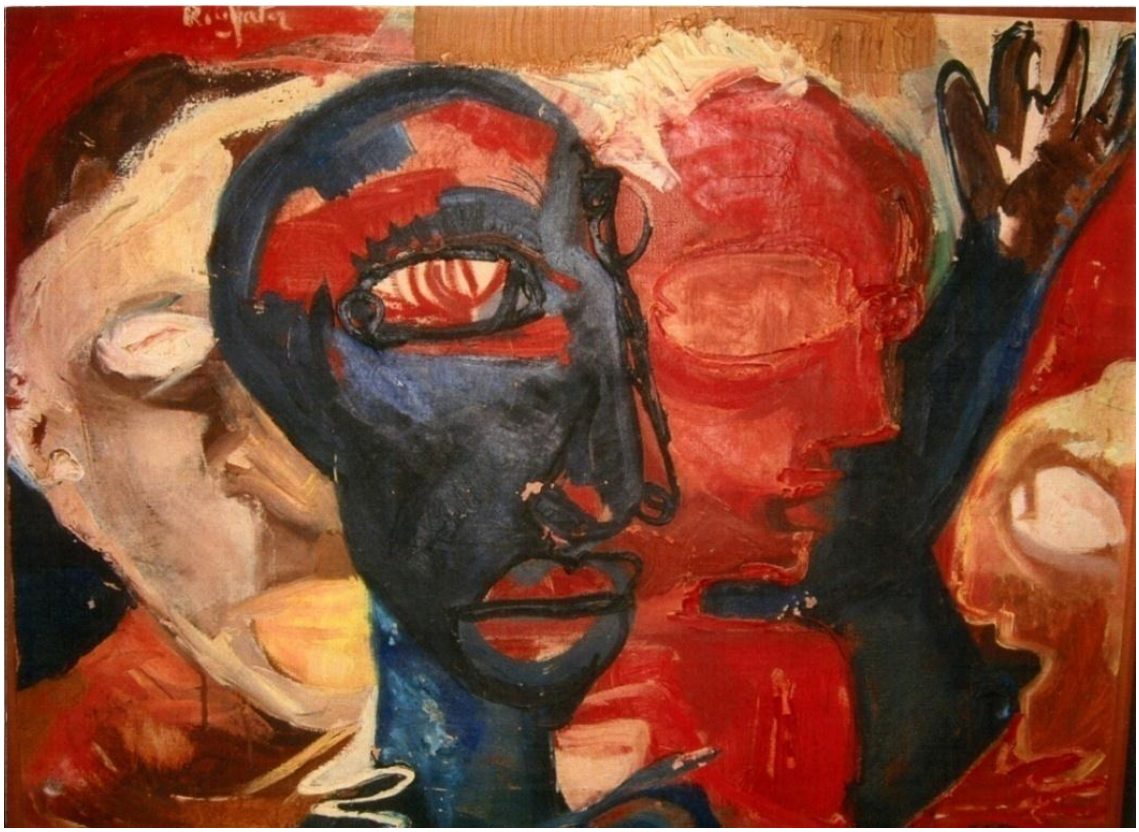


Fig. 01 – Regina Vater. **Sem título**, óleo sobre tela, 1965.

Além dessa presença estético-francesa, Vater é contemporânea de um processo de "redescobrimento" dos trabalhos de Ismael Nery[57], modernista brasileiro apaixonado pelo surrealismo, e com tratamentos formais da figura humana que se aproximam das empregadas por Regina Vater em certos momentos. Nery faz muito uso de *dégradés* aquosos para dar continuidade a corpos que se fundem e se diluem com o fundo de suas imagens, a sobreposição de figuras em primeiro e segundo plano, além de sua obsessão em retratar perfis femininos, onde geralmente volta-se para o de sua esposa e musa, Adalgisa.

[57] *Através de sua retina, as figuras se alteravam, os planos se confundiam, os valores se transformavam. Mas sempre com uma doce e profunda magia. A arte de Ismael Nery era atormentada, dolorosa e sensual.*
Há quadros seus em que vemos uma singular penetração de pessoas. O rosto do homem se reflete, fundido no rosto da mulher. O conflito amoroso dos sexos, o cotidiano das pessoas em momentos triviais eram uma constante obsessão do seu espírito. A maldição que o Senhor lançou sobre Adão e Eva, na manhã do pecado, encontrava o seu eco na arte desse pintor.
LEÃO, Marcio. Título desconhecido, **Jornal do Brasil**: sábado, 07 de abril de 1934.

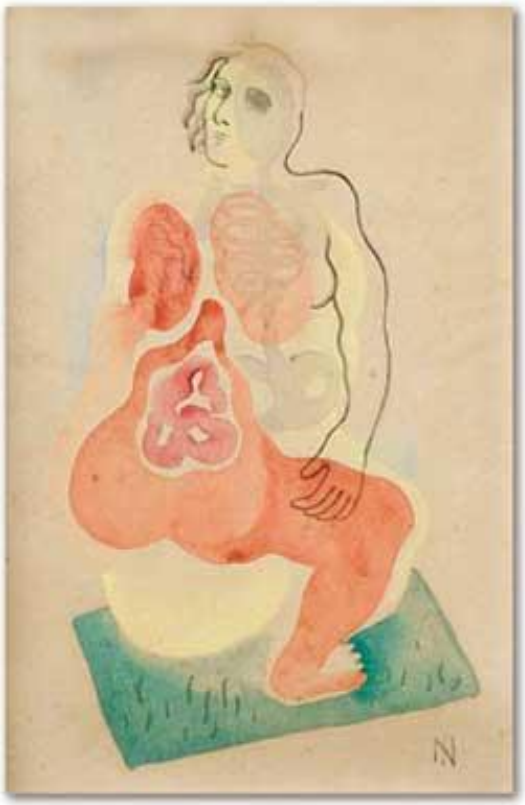


Fig. 02 – Ismael Nery, **Duas figuras viscerais**. Aquarela sobre papel, s/d.
Fig. 03 – Ismael Nery. ***Encorajamento ao Estudo da fisiologia*** aquarela sobre papel, 1930.

Construídas com aguadas displicentemente controladas, e permeadas por aspectos gráficos que remetem a anotações pessoais e linearidades cartográficas, essas figuras amorfas, desproporcionais, de semblantes faciais em miniaturas, trazem em seu cerne uma organicidade fragmentada próxima do termo *Corpo sem orgãos*[58] deleuziano: inoperante frente a uma multidão anônima em movimento, quase histérico, mas com uma afetividade pulsante nas cores e linhas empregadas em sua construção.

---

[58] *Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias*.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs v.3**. São Paulo: Editora 34,1996, p.13.

Fig. 04 – Regina Vater. **Mulher azul.** Aquarela e guache sobre papel. 1966

É importante ressaltar que em grande parte da série, vê-se geralmente o corpo feminino em sua visceralidade, sua interiolidade. São os órgãos reprodutivos, as entranhas do sistema digestivo que se expandem além desse corpo de mulher já reduzido as suas funções corporais básicas, apresentando assim um retrato nu e cru do discurso de formação da identidade feminina na época, já descrito por Simone de Beauvoir: a biologia como destino, e que é reforçado pelo uso do símbolo do coração em meio às entranhas.

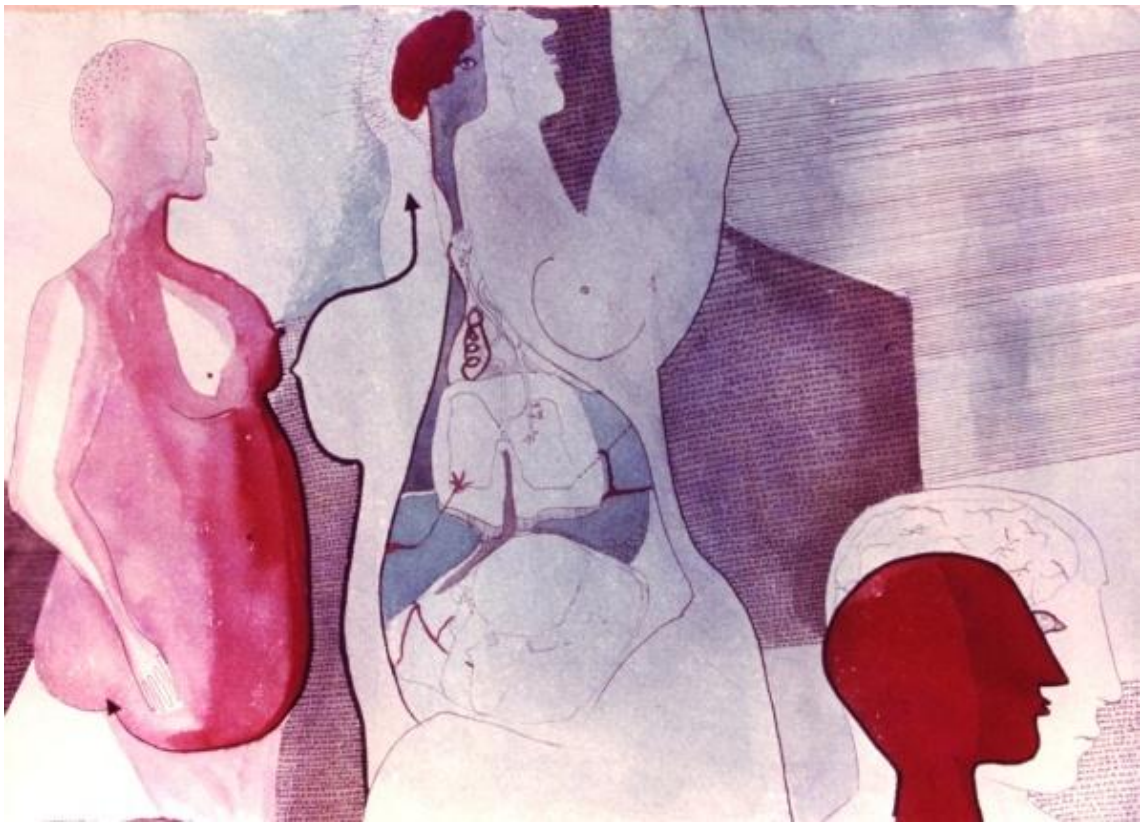


Fig. 05 – Regina Vater. **Figuras em azul e vermelho.** Aquarela sobre papel. 1963.

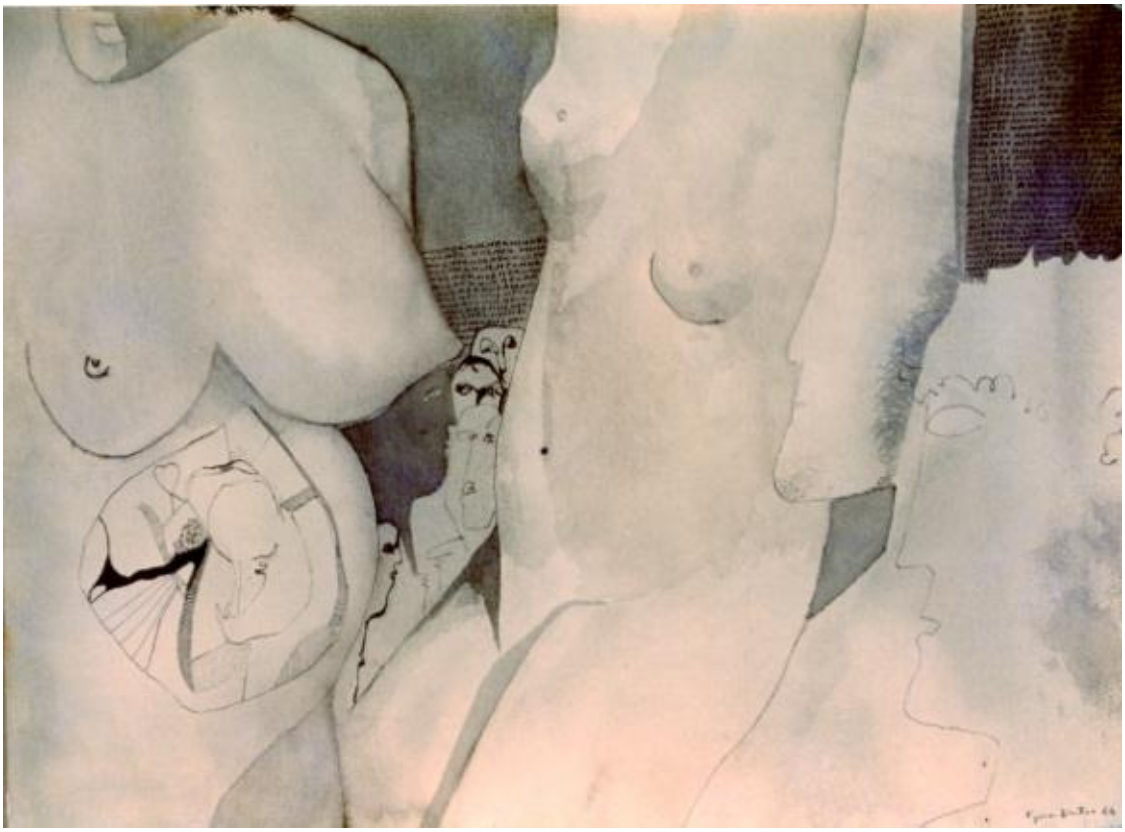


Fig. 06 – Regina Vater. **Em azul**. Aguada sobre papel, 1966.

Essa temática de entranhas expostas, ou mesmo de partes orgânicas “recortadas” no corpo foram também empreendida por contemporâneas de Vater, como Anna Bella Geiger na *Série Visceral* da década de 60 e que antecede sua produção conceitual do mesmo modo que Vater, ou mesmo Anna Maria Maiolino, amiga da artista na época, com trabalhos como *GLU-GLU* e *Ecce Homo*. As três artistas, com essa opção temática, localizam-se dentro de uma tradição imagética de investigação do corpo humano, apesar de seu conteúdo subjetivo-político, aproximando-se de obras como *A aula de anatomia do Dr. Nicolaes Pulp*, de Rembrandt e os estudos anatômicos de Da Vinci.

Fig. 07 - Anna Bella Geiger, **Órgão Ocidental**, guache e nanquim sobre papel, 1966.
Fig. 08 - Anna Bella Geiger, **Garganta**, água-forte, água-tinta e recorte, 1967.

Fig. 09 – Anna Maria Maiolino, **"Ecce Homo",** xilogravura, 1966/67.
Fig. 10 - Anna Maria Maiolino***, Glu Glu Glu,*** 1967.

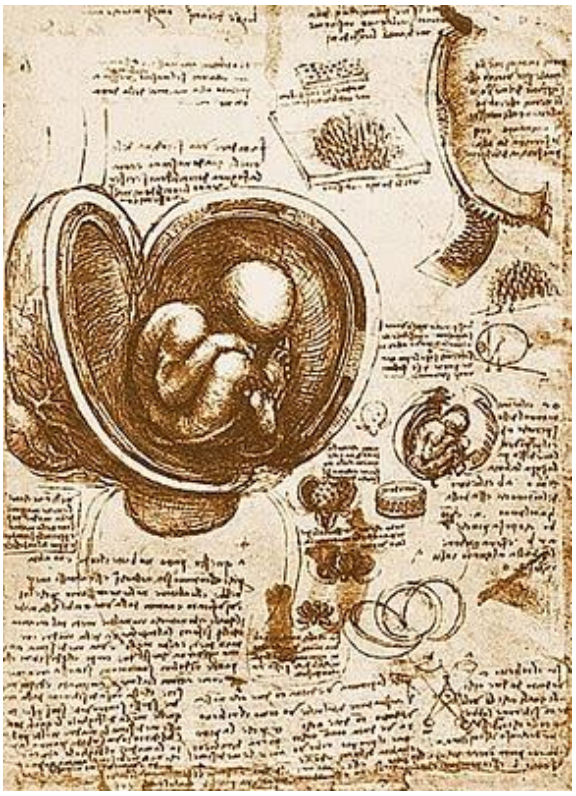


Fig. 11 – Leonardo Da Vinci. **Coito,** sangria sobre papel, 1492 – 1494.
Fig. 12 - Leonardo Da Vinci**. Feto no útero**, sangria sobre papel, 1492-1494.

Em entrevista à autora, Regina Vater comenta:

Mas acho que a fase da Nova Figuração teve mesmo foi a influencia do Iberê, de uma mostra que vi no MAM do Rio dos argentinos De La Vega e Noé e mais um outro que não me lembro, e dos filmes do grupo COBRA que o Iberê passava para a gente. E muitas das imagens que consegui naquela época foram por eu estar trabalhando com *ecoline* nos desenhos e pela técnica que eu usava. A técnica era o seguinte: Eu jogava *ecoline* no papel molhado o que provocava varias manchas e assim usando uma visão "à Da Vinci". Eu buscava descobrir imagens que se insinuavam nestas manchas. E foi assim que encontrei aquele meu estilo... por incrível que pareça encontrei uma carta de uma amiga em comum (minha e do Julio Plaza) onde ela diz que o Julio achava este meu trabalho muito pueril. Não sei se e bem este termo. Teria que procurar a carta agora, mas é por ai... [59]

Fig. 13 – Regina Vater. **Anatomia.** Aquarela sobre cartão, 1966.

[59] Entrevista concedida a autora em 21 de novembro de 2009, por email.

O ápice dessa “fase feminista”, ou seja, a presença do feminino como questão central nos trabalhos, de acordo com o ponto de vista da análise aqui desenvolvida, vai se dar com o trabalho *Tina América*, que será devidamente aprofundado adiante.

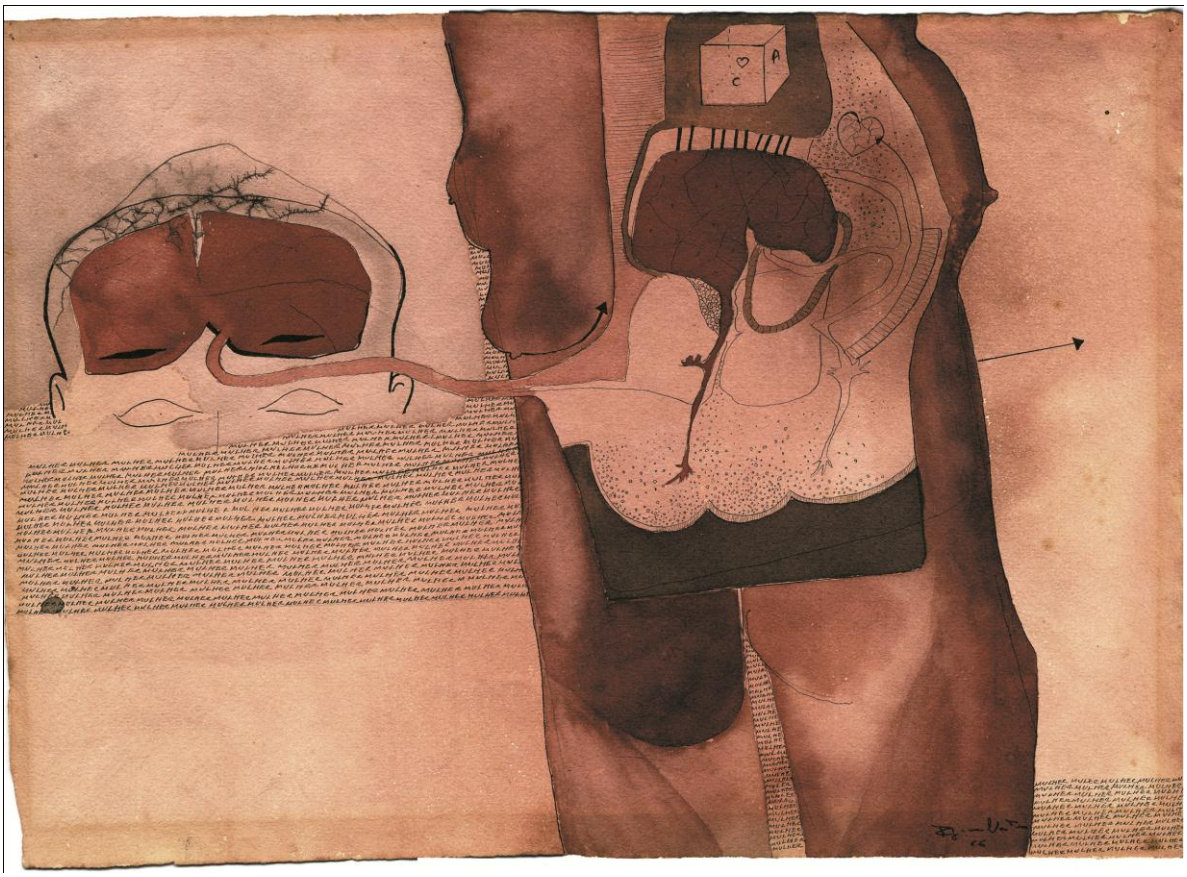


Fig. 14 – Regina Vater. **Roxo.** Aquarela sobre cartão, 1966.

Acredito ser interessante nos atermos ainda ao entorno da formação de Regina Vater, para, em seguida entendermos seus procedimentos de apropriação de símbolos do feminino, aliados ao seu desejo de re-encantamento do mundo e de revalorização cultural dos aspectos Afro e Indígena Brasileiro a partir de um olhar xamânico. [60]

[60] O termo Xamanismo é empregado para fazer referência às práticas etnomédicas de cura e invocação de entidades divinatórias envolvendo transe, supostas metamorfoses e contato direto entre corpos e espíritos.

Essa temática feminista dos trabalhos de Vater dilui-se ao longo de sua carreira em meio a outras questões, mas jamais deixou de estar presente de uma maneira ou de outra, do mesmo modo que seu interesse pelas políticas de meio ambiente e apropriação cultural encontram-se constantemente pontuados em sua produção, até obterem uma presença maior no final da década de 80 em diante.

Novas Figurações

Do ateliê de Frank Schaffer, seu primeiro professor de desenho, até o de Iberê Camargo[61], onde focou-se nas questões da mulher a partir de um figurativismo influenciado pela *Nouvelle Figuration*, Vater encanta-se então pelos trabalhos de um grupo de jovens artistas cariocas que tornaram-se rapidamente vedetes do pequeno circuito de arte do Rio de Janeiro

Curiosamente chamados de "Clube do Bolinha" por Regina Vater em entrevista[62], a artista afirma que apenas fazia coro com suas demais amigas artistas na época, como Anna Maria Maiolino e Maria do Carmo Secco a respeito desses jovens tão valorizados pela mídia[63] e pelo mercado, e "*que se consideravam abertos a quaisquer adesões",* [64] afirmação essa que será devidamente comentada *a posteriori*.

Esses artistas eram Antônio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Ecotesguy e Roberto Magalhães. Todos muito jovens, com cerca de 30 anos

---

[61]Artista brasileiro natural de Porto alegre e representante da vertende expressionista pictórica do país.
[62] Entrevista concedida a autora em março de 2009, na cidade do Rio de Janeiro.
[63] *Realmente, esses jovens conheceram um certo sucesso popular com a cobertura da imprensa, que noticiava qualquer acontecimento ligado a eles e chegava mesmo a atrair uma multidão por vezes histericamente entusiasta. Como a dos aficionados aos cantores e músicos do iê-iê-iê*. PECCININI, Daisy Valle Machado. *Op. Cit*, p. 120.
[64] Idem, p. 119.

no período. Habituados à cultura de massa, à televisão e símbolos pop e que eram então identificados como os Neo-Realistas Cariocas ou como Nova Figuração. Daisy Peccinini afirma:

> Esse pequeno grupo partilhava suas experiências entre si, procurava desenvolver com sua arte uma ação crítica, com intenção de modificar a realidade, chamando o público para com ele se comunicar e fazê-lo participar de suas proposições. No contexto desse circulo, estava se conformando o que seria da Nova Objetividade.[65]

A *Nova Objetividade Brasileira*, citada acima por Peccinini era uma proposição estética-artística posterior a *Nova Figuração*, que firmou-se basicamente durante as discussões da organização da exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro, mas com um enorme diferencial: a instância participativa do público na construção da arte, opondo-se à postura contemplativa tradicional ainda presente na produção do trabalhos anteriores, e que já vinha sendo fomentada em discussões e práticas artísticas tanto no Brasil quanto no mundo afora.

Do mesmo modo que a tendência figurativista anterior, a *Nova Objetividade Brasileira* caracterizava-se pela diversidade formal nos estilos. O aspecto aglutinante dos artistas que com ela se identificavam ocorria por uma preocupação com as questões sociais, talvez resultado do discursor marxista que tomava força na sociedade. Ainda com Peccinini: "*a unicidade dos artistas da Nova Objetividade não residia em similitudes formais, mas na tomada de posições ante uma relidade de ordem político-ético-social".* [66]

---

[65] PECCININI, Daisy Valle Machado. Op. Cit, p. 123.
[66] Idem, p. 149.

Havia uma euforia cultural que pairava no ar, bastante contagiante para os jovens de classe média e universitários, como era o caso de Regina Vater. A artista ainda era bastante jovem, mas estava inserida já no circuito artístico, realizando exposições e vendas de seus desenhos, óleos e aquarelas.

Após a comoção durante *Opinião 65*, no ano seguinte, a exposição *Opinião 66* já obteve um caráter mais reflexivo, menos impactante. Procurava-se a partir de seminários definir a arte brasileira na atualidade, numa busca, parafraseando Peccinini, de um "*balanço crítico das vertentes realísticas e de vanguarda"*.[67] Mario Pedrosa, no texto *Opinião... Opinião... Opinião*, encontrado no livro *Políticas das Artes*,[68] já apontava ali um esgotamento desse formato de exposição anual, já que, segundo sua analise, perdia-se o caráter revolucionário e inovador, correndo-se ai o risco de adentrar nos ISMOS, nos salões anuais, até o academicismo. Com suas palavras:

> Houve aqui pequena mostra no ano passado que apareceu, sob a feliz iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, com o título enormemente sugestivo de Opinião 1965. A idéia foi um achado naquele instante. Por quê? Porque se inspirava no teatro, no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, a atmosfera política da época... Uma mostra todos os anos com o propósito de representar a opinião do ano torna-se com a seqüência num salão anual, como há aos bandos por aí. O dito de 1966, apesar de excelentes obras ali apresentadas, já não tem a mesma frescura do primeiro, de 1965. [69]

No entanto, Pedrosa aponta nesse mesmo artigo os aspectos positivos dessa movimentação artística no Rio, seu caráter antropofágico e popular,

---

[67] PECCININI, Daisy Valle Machado. Op. Cit, p. 133.
[68] PEDROSA, Mário. *Opinião... Opinião... Opinião*. In: ARANTES, Otília. (Org.) **Política das Artes. Textos Escolhidos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1995.
[69] Idem, pp. 204 e 205.

evidenciando em seu discurso aquilo que adviria como uma das produções de maior relevância estética e plástica no cenário artístico internacional, superando os neofigurativismos vigentes: a *Nova Objetividade Brasileira*, com integrantes oriundos das *Opiniões*, com motivações próprias, subjetivas em relação às proposições dos "Neo-Realistas Cariocas", e que vieram a marcar profundamente Regina Vater na época: Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Essa Neofiguração da *Nova Objetividade Brasileira* procurava transcender o conceito formal de objeto artístico e seu respectivo processo de percepção por parte do espectador, que agora tornava-se parte da obra, agente desencadeante da fruição, ativador.

Mas antes de adentrarmos nas relações artísticas e sociais estabelecidas entre essas duas importantes figuras da arte contemporânea brasileira e Regina Vater, acredito ser relevante pontuar certos aspectos dessa figurações na produçaõ de arte nacional, a fim de localizar Vater nos acontecimentos que a levaram a um rompimento com o figurativo e a busca por modos de expressão mais próximos do conceitualismo.

Tropicália

Fascinada então com a postura da Vanguarda figurativa carioca e com uma atitude de desprendimento desse jovem grupo de artistas (o "Clube do Bolinha", apontado anteriormente) na sua busca de uma representação da realidade cotidiana brasileira, a partir de um vocabulário imagético pautado pelo popular e pelos veículos de comunicação, Vater rompe então com os traços expressionistas que adquirira no ateliê de Iberê Camargo, procurando assim uma

linguagem plástica que apreende-se o caráter popular da figura feminina, a construção de sua imagem a partir dos meios de comunicação, grande difusor então de estereótipos e padrões de comportamento no Brasil.

Essa fase é nomeada pela artista de *Tropicália*. Há uma relação nominal ai com o tropicalismo musical de Caetano e Gil, além das proposições plásticas de Hélio Oiticica, que viera a determinar inclusive os músicos já citados. Vater estava também interessada por esse movimento musical, seu desprendimento aos costumes sociais, irreverência, humor e ironia quanto ao patrulhamento cultural advindo do movimento político de esquerda. Celso Favaretto faz o seguinte comentário em seu livro *Tropicália alegoria alegria*:

> A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionados ao movimento hippie... O Tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de "cafonismo". [70]

No entanto, havia sim um teor de posicionamento político nessas práticas. As posturas de negação ideológica e de cânones teóricos e acadêmicos encontravam-se dentro das proposições musicais e literárias desses jovens artistas, que procuravam efetuar um resgate da cultura popular e sua verve dionisiaca. Favaretto continua explicando:

[70] FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000, p. 23.

> Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas. [71]

É nesse ponto que converge o interesse de Vater com a *Tropicália*, a reinterpretação do nacional a partir de uma linguagem popular, cotidiana. No entanto, as estruturas plásticas utilizadas em suas composições pictóricas, advinham de outras referências, como a recente produção de Antônio Dias, sua inserção no meio da publicidade, realizando esporadicamente trabalhos de designer gráfico e alguns trabalhos da *pop art* americana. Vater afirma:

> A fase Tropicália certamente tem influência da obra do Dias (cuja a obra que ele fazia naquele momento eu admirava muito).
>
> E sei bem que a produção desta série aconteceu depois da minha fase da Nova Figuração. Não tenho certeza se foi nos finais de 1967, mas que foi em 1968 foi, pois foi com esta série que fiz a minha terceira individual na Petite Galerie no Rio. A primeira foi no Alpendre, a segunda na *Piccola Galeria do Instituto Cultural Italiano*. Eu só fui para São Paulo em 1970 depois que fiz a instalação na praia. Isto não quer dizer que não visitei a Bienal de São Paulo em 1968 cuja apresentação da POP ART americana ressoou muito em mim. Mas como eu não queria fazer copia deles e “micar” num caráter americano (como a obra do Wesley, por exemplo) fiquei determinada a aproveitar a lição recebida para antropofagizá-la numa coisa bem brasileira. Aliás, acho que as minhas mulheres receberam (na forma)muita influência do Tom Wesselmann. [72]

[71] FAVARETTO, Celso. Op Cit, p. 25.
[72] Entrevista concedida a autora em 21 de novembro de 2009, por email.

Fig. 15 - Tom Wesselman, **Great American Nude # 38**, oleo e colagem sobre madeira, 1962.

Realmente, o modo de representação chapado dos corpos femininos, com massas de cor compactas e saturadas da série Tropicália aproxima-se muito da linguagem visual de Tom Wesselman, artista da pop art americana, conhecido pela série *Great American Nude*, imagens de interior em sua maioria, construídas com base nas cores da bandeira americana, e figurando objetos do cotidiano *yankee* dos anos 60.

Mas enquanto esse artista americano da *pop art* usa o corpo feminino como metáfora do consumo, reificando assim o corpo nu da mulher como objeto de desejo, Vater faz uso dos estereótipos da *Garota de Ipanema* da música de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, colocando suas figuras não em ambientes fechados, íntimos, com aspectos *voyeur*, mas sim nas paisagens do Rio,

adentrando nas instâncias do padrão feminino de beleza e suas adjacências imperativas e simbólicas de brasilidade.

Fig. 16 – Regina. **Mulher avião**. Silk-screen. 1968.

Laura Mulvey, no artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, faz a seguinte assertiva sobre o uso da imagem feminina no cinema, que pode ser confortavelmente aplicada aqui:

> Em seu tradicional papel exibicionista as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com sua aparência codificada por um forte impacto visual e erótico, de modo que possam ser ditas conotativamente à-ser-necessariamente-olhadas (*to-be-looked-at-ness*). A mulher exibida como o objeto sexual é o *leitmotif* do espetáculo erótico. [73]

[73] MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* In: **Visual and Other Pleasures**. Londres: Editora Macmillan UK, 1989, p. 04.

Vater dispõe-se nessa série a usar esse processo de representação do corpo da mulher de acordo com uma nomenclatura visual “brasileira”, pensando em uma manifestação visual do estereótipo feminino de beleza então vigente, que transitava entre a “gostosa” e a “doce mãezinha”, como podemos verificar pelo trabalho selecionado para a “Bienal dos Jovens” em Paris, no ano de 1967, onde um grande útero azul abriga uma televisão com uma cabeça masculina fragmentada em um corte antropométrico.

Nessa tela há um jogo irônico empreendido pela artista com o simbolismo de criação e fertilidade do órgão reprodutor feminino e o aparelho eletrônico transmissor de informação e entretenimento. Com isso, Vater realiza uma alusão à construção da identidade a partir do discurso econômico e publicitário, ainda que relacionado a um aspecto “natural”, “orgânico” e “primitivo” do corpo humano, ou melhor, a visceralidade feminina.

A cabeça gerada pelo “Útero-Tv” apresenta ainda um corte anatômico que permite observar seu interior e as divisões antropométricas feitas pela artista. Nela, é possível verificar a sinuosidade das linhas e colorido saturado da parte inferior, contrastando com as divisões cartesianas da parte superior, o cérebro masculino, numerado, organizado, e sem pigmentos, sem passionalidade.

Nesse trabalho, a capacidade geradora da mulher equivale-se a fomentação visual do meio televisivo, principal opção de lazer da população na época, e também veiculo de dissipação do discurso autoritário do regime militar, afirmativo dos valores tradicionais e conservadores, em outras palavras, patriarcal.

Fig. 17 - Regina Vater. **Dentro do útero.** Guache sobre cartão, 1967.

Mas os demais trabalhos da série Tropicália de Vater não apresentam apenas esse caráter erótico, biológico e idealizado do corpo feminino, mas presentifica também o contexto cultural em que são produzidos, evidenciando com isso seu processo de reificação a partir do olhar masculino, além de certa ironia pela disposição dos objetos mundanos em relação aos títulos escolhidos.

Tanto os corpos e seus objetos acompanhantes são deslocados de seu cotidiano, para então fazerem parte de uma alegoria multiplamente colorida, onde mescla-se o desejo por essas “estátuas” imóveis que são os dorsos femininos, de seio nu, cintura fina e coxas delineadas, e as mensagens simbólicas das estrelas, cores nacionais, paisagens tropicais e sinônimos de poder e desenvolvimento industrial, como os aviões e telefones – e isso não deixando de lado o diálogo empreendido com os meios de comunicação, como as propagandas femininas em

revistas de grande circulação e fotografias de jornais, caso da tela acrílica “Morte do Estudante”.

Fig. 18 – Regina Vater. **Sem título**, guache sobre cartão, 1968.
Fig. 19 – Regina Vater. **Sobre a cabeça os aviões.** Silk-screen. 1968.

SOB O IMPACTO

Regina Váter já estava com tôda a sua coleção de quadros pronta para ser incluída na exposição que fará na Petite Galerie (próxima semana), quando aconteceu a morte do estudante Edson Luís. Sob o impacto da emoção, Regina pintou, na mesma noite de sexta-feira passada, êste q u a d r o, que será incluído na mostra

JORNAL DO BRASIL

Assassinato leva estudantes à greve nacional

Fig. 20 – Regina Vater, **Morte do Estudante,** acrílica sobre tela, 1968.
Fig. 21 – Fragmento do Jornal do Brasil, 1968.

A recorrência do avião nas composições dessa série não se dá apenas como referência a um símbolo de poder fálico, de avanço industrial pelo qual o país se encontrava, mas ocorre também como figurações de sonhos saudosista manifestados na música de Tom Jobim, “Samba do Avião”,[74] e “Tropicália” [75] de Caetano.

A necessidade de delinear com grossas linhas pretas, tanto as formas femininas quanto a paisagem e os objeto que ornamentam essa alegoria da sensualidade da mulher brasileira, advém tanto dos primeiros contatos de Vater com a produção de desenho gráfico, o que é reafirmado pela técnica de serigrafia utilizada ao longo da série, mas principalmente da já citada produção de Antônio Dias, artista esse que bebe diretamente nos quadrinhos e cultura de massa.

Dias era uma das *vedettes* da neofiguração carioca, e do grupo de rapazes, aquele que adquirira maior notoriedade. Peccinini afirma a respeito:

> Sua produção é de mosaicista, de fotomontagem, reunindo um imaginário de terrores, destruições, de anatomia e de sexo. A iniciação para esse novo rumo foi através do desenho, o que torna explicável a permanência de valores gráficos de divisão de espaços e das formas fragmentadas em seus alvéolos, ou macromosaicos... [76]

---

[74] Cristo Redentor, Braços abertos sobre a Guanabara, Este samba é só porque, Rio, eu gosto de você, A morena vai sambar, Seu corpo todo balançar, Aperte o cinto, vamos chegar, Água brilhando, olha a pista chegando, E vamos nós, Pousar...
JOBIM, Tom. **Samba do avião.** LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.
[75] Sobre a cabeça os aviões, Sob os meus pés os caminhões, Aponta contra os chapadões, Meu nariz...
VELOSO, Caetano. **Tropicália,** *Caetano Veloso*, Philips, 1967.
[76] PECCININI, Daisy Valle Machado. *Op Cit*, pp. 120.

Fig. 22 - Antonio Dias, **Sem título**, naquim e aquarela sobre papel, 1967.

A praia, símbolo icônico da paisagem carioca, o pôr-do-sol com longos raios geometrizados, as cores saturadas de um calor tocante e latente, os corpos femininos de seios fartos, jogo de ancas e sombras fartas delimitando seu volume seguem os pressupostos tropicalistas do nacional popular, do desprendimento das moralidades sociais e reforçam a lubricidade do imaginário brasileiro e estrangeiro a respeito do feminino, reforçado por Jobim em suas músicas.

> Minha alma canta
> Vejo o Rio de Janeiro
> Estou morrendo de saudades
> Rio, seu mar
> Praia sem fim
> Rio, você foi feito prá mim
> Cristo Redentor
> Braços abertos sobre a Guanabara
> Este samba é só porque
> Rio, eu gosto de você
> A morena vai sambar
> Seu corpo todo balançar
> Rio de sol, de céu, de mar
> Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão
> Copacabana, Copacabana... [77]

[77] JOBIM, Tom. Op cit.

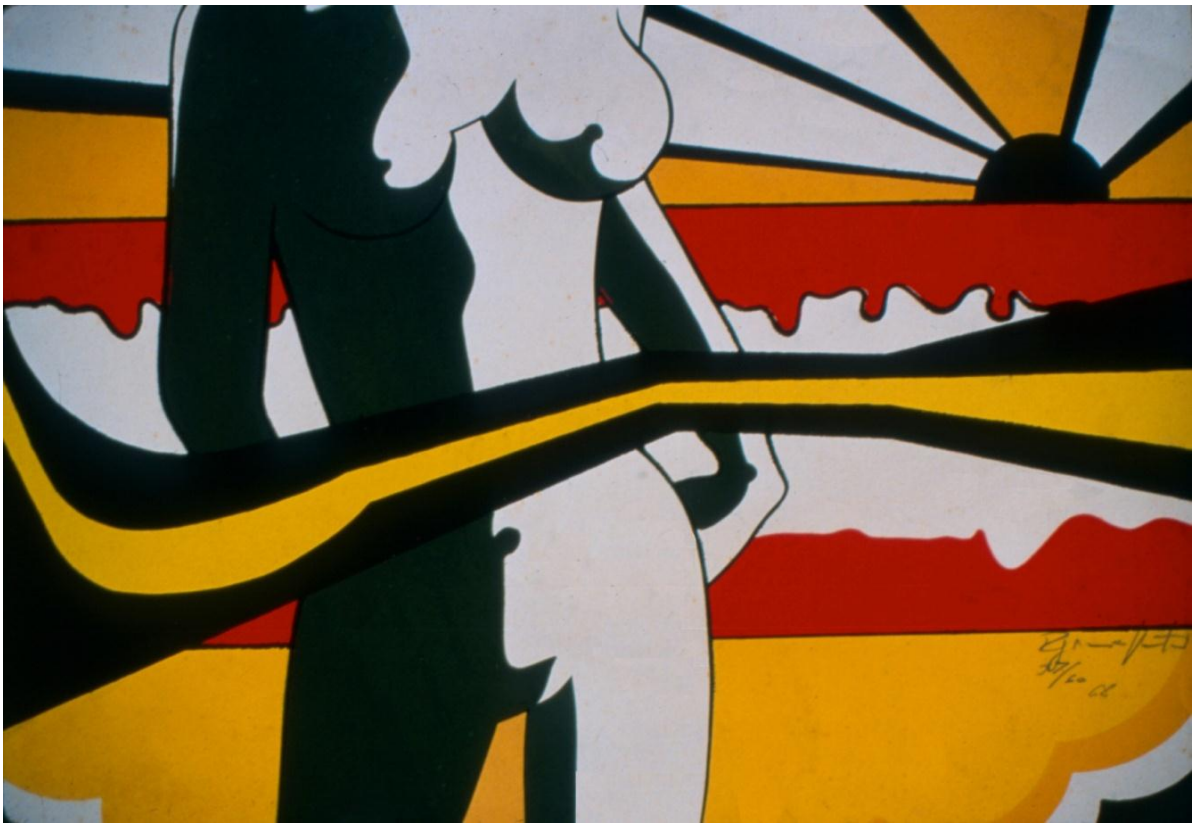


Fig. 23 – Regina Vater. **Ipanema.** Silk-screen, 1968.

O corpo é elemento essencial da paisagem do imaginário erótico referente ao latino, como podemos observar nos recortes das barrigas que formam janelas com vistas tropicais.

Joga-se nessas imagens com a assertiva de que não existe pecado abaixo do equador, principalmente ao observarmos a ausência de mãos, pés e cabeça nesses corpos mutilados. Eles não possuem subjetividade, são apenas objeto de desejo, manifestação da lascívia misógina que produziu os padrões de beleza vigentes. São mulheres acéfalas e truncadas, meras paisagens do desejo.

No entanto, ao inserir aviões cortando os céus dessa paisagem em vôos rasantes, estrelas agregadas a faixas coloridas que remetem à bandeira nacional, setas indicativas de caminhos e de olhares, além de aparelhos de telefone, que remetem ao projeto desenvolvimentista e ao discurso de progresso então vigente

do governo ditatorial, Regina Vater cria um eco de ironia cáustica nessa visão de volúpia brasileira e sua paisagem exótica permeada por corpos de belas mulheres e falos voadores.

É a representação de imagens postais de um país bonito por natureza, mas sanguinário em sua política. Mesmo a simbologia das nuvens, pássaros voando, raios de sol, estrelas e demais elementos que se aproximam de um misticismo otimista, de uma epifania tropical, são aqui postiças, superficiais, pois não se propõem a efetuar conexões significativas profundas, veladas, mas sim salientar o caráter midiático desses corpos idelizados e reificados.

Fig. 24 – Regina Vater, **Duas mulheres**, silk-screen, 1968.

Na imagem anterior, uma serigrafia de 68, pode-se verificar essa instância pela palheta que remete à bandeira brasileira, ou mesmo pelo aspecto erótico com troncos que lembram os dorsos de estátuas gregas, e as poses adotadas por Man Ray em trabalhos como *O Violino de Ingres*. A duplicidade dos

corpos femininos em torção e seu aspecto chapado salientam essa superficialidade identitária, que se repete também na segunda versão do trabalho, agora com referência aos EUA.

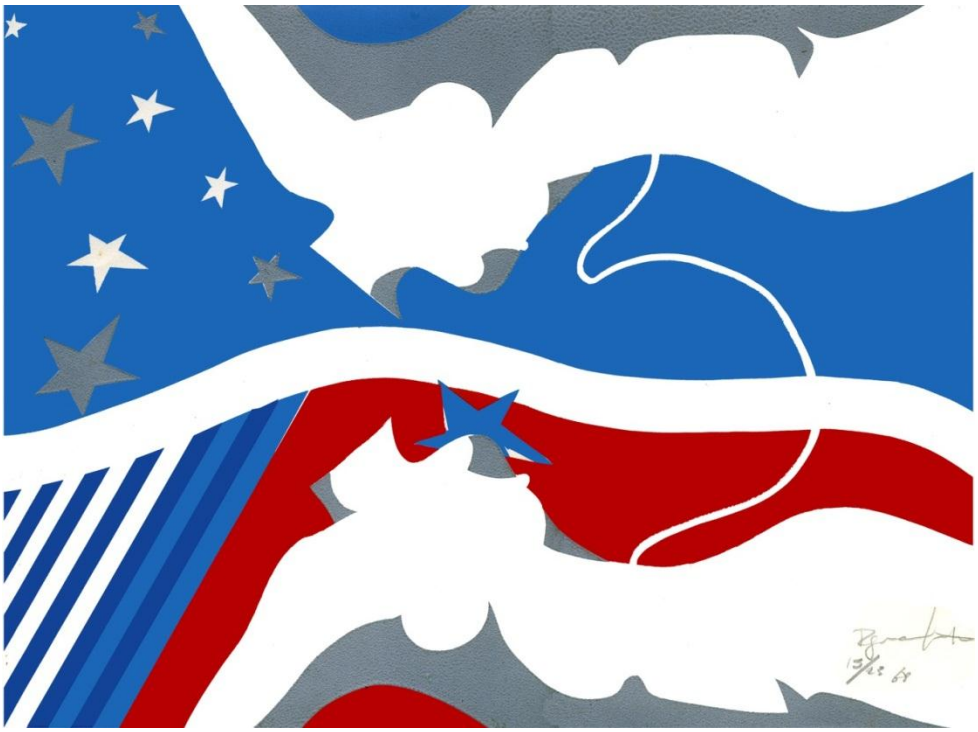


Fig. 25 – Regina Vater, **Duas mulheres**, silk-creen, 1968.

Fig. 26 – Salvador Dalí, **Desmame do móvel alimento**, óleo sobre madeira, 1934.

Fig. 27 - Man Ray, **O violino de ingres**, fotografia, 1924.

Essas paisagens oníricas remetem também a certos trabalhos de Salvador Dalí, com seus delírios desérticos de corpos femininos com gavetas e janelas para o “paraíso”, ou mesmo de René Magritte, onde os corpos diluídos com a paisagem anunciam a transmutação do sujeito para um universo paralelo.

Mas a referência anatômica feminina aqui empregada é a da artista. Esses corpos truncados e interditos lembram sua estrutura óssea e algumas gesticulações características, o que potencializa sua relação de auto-referencialidade e de investigação da banalização do sujeito feminino – o que se intensificará no trabalho *Tina-América*, mais a frente.

Fig. 28 – Regina Vater. **Sem título.** Guache sobre cartão. 1968.

Pela trajetória particular dessa série, é possível verificar o quanto a artista estava concentrada em questões como o padrão de beleza feminino e a mulher como objeto de desejo. Imersa em um contexto culturalmente eufórico, mas já assustado com os direcionamentos repressivos do regime militar, Vater passou a ficar atenta a sua posição como mulher e artista devido a aspectos pessoais de sua vivência.

Era uma época onde não se via com bons olhos comportamentos emancipatórios. O feminismo no país focava-se nos direitos trabalhistas das mulheres operárias, e acreditava-se que a libertação da mulher viria pelo proletariado.

Fig. 29 – Regina Vater. **Sem título.** Guache sobre cartão. 1968.

Não se conhecia o discurso de Betty Friedan sobre a “torre de marfim” em que viviam as mulheres do subúrbio americano, onde o cotidiano familiar, com suas obrigações domésticas, maritais e filhos tornavam-se também uma prisão psicológica. Isso até 1971, quando houve o lançamento do livro no Brasil e a autora, em visita recepcionada por Rosie Marie Muraro frequentou diversos espaços e instituições, apesar da má recepção da imprensa, assustada com o discurso de Friedan. [78]

[78] *“Em abril do mesmo ano, Betty foi trazida ao Brasil pela editora para o lançamento da obra. Como a própria Rose Marie Muraro escreveria, anos depois, em sua autobiografia ‘Memórias de uma mulher impossível’, não era fácil ser feminista no Brasil daquela época. Ela própria, feminista assumida e atuante, era constantemente malhada e ridicularizada pela imprensa. Foi chamada de lésbica e feia pelo colunista Ibrahim Sued, sofreu com a turma do Pasquim, mas acabou se saindo bem em uma entrevista realizada ainda naquele ano pelo jornal nanico.*
Sem cobrar cachê, viajando apenas com as despesas pagas, como conta Muraro, Betty veio para um lançamento duplo no país: no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo.

Vater situa-se nesse contexto de desconhecimento dos discursos feministas mais intelectualizados, mas incomodada com a falta de acessibilidade a certos espaços de trabalho e diferenças marcantes de igualdade nos relacionamentos pessoais.

No entanto, apesar dessa preocupação pessoal referente ao seu sexo, ela não se denominava uma artista feminista na época, por receio de seu trabalho ser reduzido a um discurso de propaganda político, já que o movimento das mulheres da época era conhecido por sua radicalidade. A artista comenta a respeito desse período em uma conversa por email com a autora:

> *Eu acho que eu pus mais na prática do que na retórica esta estória de emancipação feminina, pois já em 1965 quando nenhuma menina decente de família morava sozinha eu saí da casa de minha mãe para morar com o meu namorado. Foi um escândalo total na família. Meu pai ameaçou ate ir atrás de mim com revólver. Minha mãe foi no lugar onde eu morava e quebrou o vidro da janelinha para ver quem chegava na porta de entrada do meu apartamento. Ninguém mais falou comigo. Fiquei sem falar com meu pai por mais de sete anos. Tudo por causa da arte. Ninguém na família queria que eu fosse artista. Sai de casa por causa disto. E depois como o meu namorado nunca me assumia totalmente (talvez por vergonha de namorar uma menina que tivesse saído de casa ou talvez pressionado pela mãe dele)... Uma hora ele me apresentava para os amigos como minha noiva (quando convinha), outra como namorada (como fazia na casa da Ana Lucia Magalhães Pinto) e outra como amiga (como entre o pessoal do Country Club no Rio aonde íamos matar a fome às custas da mãe dele que era sócia). Por causa disto eu resolvi também sair do apartamento que dividíamos juntos e sai só com uma mala na mão para a casa da mãe de uma amiga minha.* [79]

Logo que chegou ao Rio, foi levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus asseclas, sabidamente antifeministas, no Pasquim. Provocada durante toda a entrevista, ela se irritou e "deu uma cacetada no gravador que foi parar longe", nas palavras da própria Rose.
Finda a troca de farpas, entrevistada e entrevistadores acabaram se entendendo."
DUARTE, Ana Rita Fonteneles. Op cit, pp. 290 e 291.

[79] Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por email.

Vater iniciou sua poética em um meio dominado em sua maioria por homens brancos, de classe-média, desenvolvendo com isso, uma alta consciência de sua frágil condição feminina dentro de um espaço social ainda misógino.

Esse tipo de situação aguçou sua percepção a respeito das proposições políticas e mercadológicas por trás de certas atividades, o que veio depois a ser inserido em suas construções plásticas. A artista afirma em uma entrevista concedida a autora em 12 de agosto de 2009 no Rio:

> R. V. - Bom, primeiro que quando eu comecei... minha primeira exposição foi exatamente na época em que Gerchman, Vergara, Antônio Dias e Roberto Magalhães começaram... e meu trabalho evidentemente não se comparava ao deles, já que era um trabalho ultra-romântico... Eu tenho uma amiga, Anna Maria Maiolino, depois fiquei mais amiga dela até depois que ela voltou de Nova York... E a Anna sempre comungou comigo as mesmas preocupações, e a Maria do Carmo (Secco) também falava comigo isso um pouco... Porque na época os homens dominavam sabe, e se você fosse uma mulher tímida, você não tinha direito...
>
> T. T. - Acho que nem mesmo não era sequer uma questão de ser tímida, mas de ser mulher.
>
> R. V. - Não, o Vergara chegou a comentar comigo que eu era bonitinha, que eu gostava de me vestir bem arrumadinha, que eu ia para as *vernissages* toda arrumadinha... e eu gostava dele, eu achava o Vergara inteligente assim... que tinha um trabalho político bom, eu acho até que o trabalho dele na época era até melhor do que anda fazendo hoje em dia, mas ele me disse assim: Ah você é uma "pintriz"...
> Eu não podia reagir, nem sabia como... então quer dizer, era realmente, eu acho que existia esse "clube", até nos EUA existe até hoje, e acho que aqui também... [80]

[80] Entrevista concedia a autora em agosto de 2009, na cidade do Rio de Janeiro.

Tais experiências e contradições de discurso social levaram-na a interessar-se por essa instância humana, essa complexidade de relações permeadas por preconceitos e decepções. [81]

A partir dessas observações de relações assimétricas entre os sujeitos e seu espaço, Regina passou então a produzir trabalhos que dessem conta ou de explicitar esses problemas, ou de encontrar uma solução – sendo que essa solução muitas vezes é seguida por uma construção mítica de mundo, um reencantamento do cotidiano.

Desde sua saída brusca do meio familiar para assumir sua opção de vida – ser artista – até suas relações profissionais marcadas por comentários e situações misóginas ao extremo, o feminino e suas questões sempre estiverem presentes na produção artística de Vater, ora de modo mais explícito, como vimos aqui na década de 60, ora então mais diluído, nas entrelinhas, como ocorre com sua produção a partir de década de 70.

[81] Marina Abramovic comenta em entrevista, a respeito da receptividade masculina para com as artistas mulheres nos EUA durante a década de 70, e que se aproxima da situação descrita por Vater: “Se uma mulher artista quisesse colocar maquiagem ou esmalte nas unhas, ela não seria levada a sério”.
MARY, Christin. (Org.) **Marina Abramovic. The artist is presente.** New York: MOMA, 2010, p. 48.

POLÍTICA E ARTE NO BRASIL DOS ANOS 60 E 70
Esclarecimentos históricos e cartográficos

Porque não existe nenhuma arte sem individualização.
Theodor W. Adorno.

Não se dissocia na pesquisa historiográfica dessa época, o peso que a opressão e medo da ditadura militar - com seu forte programa repressivo, sintomático de sua postura governista violenta[82] - exerciam na produção em arte, ou como coloca Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do Povo Brasileiro*:

> Nunca é demais realçar a violência do regime civil-militar, marcado pelo desrespeito à integridade física dos presos, pelo assassinato de membros da oposição, sem contar as restrições aos direitos de expressão, reunião, organização política e sindical. [83]

Ridenti trabalha com a assertiva de que esse momento de fomentação cultural fora marcado principalmente por um romantismo revolucionário, de cunho marxista, onde o mote central era o desejo de instaurar uma nova sociedade, baseada em um reencontro da humanidade com valores perdidos e subjugados pelo sistema capitalista.

---

[82] O problema do exército era tortura. O problema da tortura estava na indisciplina do aparelho de segurança e informações. O problema da indisciplina desse aparelho era a anarquia instalada no exército. Transformada em política de estado, a tortura derivara da anarquia dos primeiros meses da ditadura e produzira um novo tipo de desordem. O desembaraço do aparelho repressivo desmoralizava o governo e suas práticas bloqueavam-lhe a iniciativa política. Vale lembrar que desembaraço não significa poder paralelo ou maquinação clandestina. Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos burocráticos... A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obras de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação.
GASPARI, Elio. *Alice e o Camaleão*. In: **70/80. Cultura em Trânsito. Da Repressão a Abertura**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000, pp. 15 e 16.

[83] RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro.** São Paulo: Record, 2000, p. 41.

Considerando todas as nuances e variações do termo Romantismo e Utopia, Ridenti opta por adotar a definição de dois autores chaves para sua argumentação: o sociólogo Michel Löwy e o critico literário Robert Sayre. Em suas palavras, que melhor condensam essa definição, a respeito das décadas de 60 e 70 e seu fundo político-histórico:

> O Romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo... [84]

É nesse contexto de revalorização de uma cultura dita popular, de busca por práticas e imagens ligadas a esse "homem do povo", ainda intocadas por valores capitalistas, ou melhor, estrangeiros, que se locam algumas das premissas estéticas que dominavam o circuito artístico brasileiro em que Regina Vater estava inserida, como vimos nas páginas anteriores – um saudosismo antropofágico de um período que começava a digerir a cultura americana ao invés da francesa, e uma reorganização das proposições estéticas que estivessem mais bem adequadas a realidade de um país emergente, em processo de industrialização, mas ainda socialmente estratificado.

Esses procedimentos de recuperação de valores nacionais representativos ocorrem não apenas em nosso território, mas amplamente nos demais movimentos internacionais de libertação, que vinham a influenciar essas posturas, como a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 62, os

[84] RIDENTI, Marcelo. *Op Cit*, p. 60.

conflitos antiimperialistas no Vietnã, anti-coloniais na África, além do movimento estudantil de Maio de 68, a Primavera de Praga e o Movimento dos Direitos Civis nos EUA.

No Brasil, o período é geralmente caracterizado, respectivamente, por uma euforia cultural seguida pelo choque da ditadura militar. No final da década de 50 e inicio de 60, com o advento da Bossa Nova, o Cinema Novo, o movimento Concretista e as influências intelectuais de Herbert Marcuse e Jean- Paul Sartre agitava-se os hábitos sociais e culturais de boa parte da nova classe média, o que veio a deixá-los visados pelos aparelhos de inteligência do governo durante o golpe e colocando-os sobre a atenção dos censores.

A chamada contracultura e o movimento de esquerda eram então nomeados como os movimentos mais radicais de reação contra a política ditatorial e os padrões sociais de comportamento tradicional e reificante. Antonio Risério afirma: *Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural.* [85]

Apresentada pela jornalista Zuenir Ventura no texto *O Vazio Cultural*, como uma época de baixa qualidade na produção cultural devido tanto ao decreto AI-5 [86] quanto ao advento de uma forte cultura do consumo, e caracterizada pela fugacidade e superficialidade, ou mesmo por uma intransigente patrulha ideológica

---

[85] RISÉRIO, Antonio. *Duas ou Três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 25.

[86] Ridenti complementa a respeito: *O caráter antidemocrático da ditadura civil-militar, iniciada com o movimento de 1964, agravou-se sobretudo nos anos posteriores à edição do AI-5, o "golpe dentro do golpe", em dezembro de 1968... Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros oposicionistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada qualquer oposição ao governo, sequer a do moderado MDB. Era a época do slogan oficial: "Brasil, ame-o ou deixe-o".*
RIDENTI, Marcelo. Op Cit, p. 40.

canônica e anacrônica, principalmente ao ser comparada à década de 50 e principio da de 60, onde houve uma crescente expectativa dos rumos da cultura nacional, o período ditatorial é apresentado pelo autor como nossa *Era das Trevas*, ou seja, um período de obscuridade cultural, medo e desesperança, onde nosso potencial criativo fora minado pela repressão, torturas e clima político autoritário, e onde a contracultura advinha então como uma forma de escapismo.

Ventura afirma que, se por um lado tivemos figuras engajadas, que optaram por uma arte política, ligada às questões sociais do mundo e as possibilidades de direção que se poderia tomar, por outro, encontramos uma produção calcada no momentâneo, na cultura popular, quase *naif* e que resgata uma identidade brasileira pautada por um "romantismo cafona". E isso sem falar no chamado "desbunde", um comportamento despretensioso em relação a tradições, costumes, ideologias, política e o social.

É curioso verificar que, nas opções culturais na década de 70, apresentadas por Ventura no texto *Da ilusão do poder a uma nova esperança*, não há a menor menção de uma cultura "conceitual", pautada numa reflexão crítica sobre o mundo, mas não de caráter belicamente revolucionário.

O autor parece seguir uma critica cultural socialista mais radical que Ridenti, na qual valoriza o engajamento político, mas se abstém de outros aspectos da vida cotidiana.

A arte política apontada por Ventura é a de caráter panfletária, a produção de massa é fruto das grandes instituições culturais e o "desbunde" contra-cultural não apresentava uma veia critica quanto ao sistema social.

Seu reducionismo histórico parece esquecer que, enquanto se realiza no Brasil uma pintura pop-política e um tropicalismo irreverente e saudosista de certos aspectos do movimento antropofágico, apontados brevemente por Ridenti no livro aqui citado, o movimento Neoconcreto e o Conceitualismo mais crítico, voltados para preocupações de caráter político e subjetivo também tinham lugar de destaque no processo artístico.

Quando o próprio Ventura afirma que "*É possível, dirão os críticos, que essa cultura tenha produzido mais atitudes do que obras*"[87], deixa transparecer uma possibilidade clara do Conceitualismo que se apresentava disseminado na produção artística do período, mas não se esforça por adentrar nessas questões estéticas aparentemente distantes de seu conhecimento.

Ridenti, por outro lado, segue por diferente caminho, ao deixar claro o envolvimento direto ou indireto[88] da classe artística com o movimento marxista e com preocupações sócio-políticas, a partir dessa postura de Romantismo Revolucionário que trabalha ao longo do livro, e que não deixam de ser uma premissa para todo o questionamento institucional e epistemológico que a Arte Conceitual desenvolve nos países do hemisfério norte, e de modo bastante particular, na América Latina, Leste Europeu e alguns países orientais como Japão, China e índia. O autor afirma:

> Na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democrática ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como *revolução.* As propostas de revolução política, e também

[87] VENTURA, Zuenir. *80 é o contrário de 68.* In: **70/80. Cultura em Trânsito. Da Repressão a Abertura**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000, p. 268.

[88] *A influência comunista pós-guerra nos meios artísticos no fim dos anos 50 já era suficientemente grande para percorrer ate mesmo conversas de artistas da Bossa Nova, então pouco voltados para a política.*
RIDENTI, Marcelo. Op Cit, p. 36.

> econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns inspiravam-se na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fieis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a *antropofagia* do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpretando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos... [89]

A presença de trabalhos como os de Paulo Herkenhoff, no vídeo *Estômago Embrulhado – Jejum*, onde mastiga e engole notícias obscuras de jornal em pleno ano de 75, Carlos Zílio com *Maleta para Jovem Executivo*, Gastão de Magalhães com *Deslocamento do gramado do Parque*, onde transporta parte da grama do jardim do Ibirapuera para dentro do MAC, Letícia Parente com *Marca Registrada* onde costura na sola de um de seus pés *Made In Brazil*, e Sônia Andrade com o vídeo *Feijão*, momento antropofágico da artista com o grão que faz parte da base alimentar brasileira e Hollywood, percebe-se claramente o quanto as questões políticas e desenvolvimentistas fazem parte da produção artística da época.

No entanto, pouco se fala das políticas representativas, de gênero, que eram tão escassas no cenário político da época, mas que já existiam nos debates informais e discussões íntimas, tanto que estavam presentes nos trabalhos de Vater, Maiolino, Iole de Freitas, Wanda Pimentel e Maria do Carmo Secco, apenas citando as mais conhecidas.

[89] RIDENTI, Marcelo. Op Cit, p. 44.

Mesmo Carlos Fico, que realiza uma análise esclarecedora dos métodos e critérios de censura do governo, abstém-se de inserir o movimento feminista em sua argumentação sobre os grupos que eram monitorados pelo governo, dando como exemplos apenas a Igreja Católica, professores, movimento estudantil e o movimento Gay e Negro. O próprio afirma:

> Assim, a comunidade de informações via nas transformações comportamentais típicas dos anos 1960/1970 – referidas à sexualidade e às drogas, por exemplo – a confirmação do que supunha ser uma intenção deliberada de degeneração de supostos valores morais, facilitadoras da subversão. [90]

Os órgãos de censura acreditavam que qualquer ação de vanguarda questionadora das normas vigentes era na verdade uma ação política que visava a destruição da sociedade e a implementação de um governo comunista. Novamente com Fico:

> Para as comunidades de informação e segurança, os comunistas estariam planejando fragilizar o arcabouço moral da sociedade brasileira, através da propagação de visões criticas sobre a família e o convívio social, para assim, facilitar a tomada do poder.[91]

Se havia uma preocupação propagandista do governo na manutenção da tradicional família brasileira, principalmente na educação da juventude, tão exposta às supostas tentações e subversões, então o feminismo também era uma ameaça eminente. Mas não tão preocupante quanto a produção artística, vigiada e submetida à censura justamente por sua capacidade comunicativa e metafórica.

Annateresa Fabris afirma no livro organizado por ela *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*:

---

[90] FICO, Carlos. **Como Eles Agiam. Os Subterrâneos da Ditadura Militar**. São Paulo: Record, 2001, p. 187.
[91] Idem, p. 182.

> O artista comporta-se de diversas maneiras diante do poder político. Pode acreditar na liberdade que lhe é concedida e idealizar sua prática, antepondo ou considerando mais reais as questões propriamente artísticas. Pode ter opiniões políticas claramente manifestadas, ser consciente dos mecanismos do mercado, perceber as relações de sua prática com o universo do trabalho. Pode escolher a militância do engajamento e da revolução. Pode separar a militância política de sua prática artística, não querendo submeter à criação de leis exteriores. [92]

No recorte aqui proposto, tal assertiva de Fabris abre duas possibilidades de análise da produção de Regina Vater. A primeira diz respeito à consciência dos mecanismos do mercado de arte e a negativa na inserção do mesmo, fatores esses que estão bastante claros no discurso da artista e em suas escolhas profissionais até o momento.

A segunda é a clara separação de uma militância política ativa em sua produção, justamente por não querer reduzi-la à mera representação de um programa político.

A fala de Fabris é uma exceção ao tipo de crítica que vinha sendo desenvolvida no país, pois tradicionalmente fora instaurada aqui uma crítica de caráter mais formalista, greenberiana quase, onde questões sociais, históricas e subjetivas da origem do artista não eram importantes na análise dos trabalhos em arte. Inclusive, qualquer crítica em arte mais voltada para os aspectos históricos e sociais era já rechaçada pelas instituições e discursos dominantes.

O historiador americano Herbert Read, afirmativamente marxista, ou seja, radicalmente oposto a linha formalista, faz o seguinte comentário na introdução do livro de 67, *Arte e Alienação*, que bem cabe aqui:

---

[92] FABRIS, Annateresa. **Arte & Política**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, p. 12.

> A crítica de arte...pouco tem tentado lidar com a arte como um fenômeno social, como um fator positivo na solução imediata dos problemas da sociedade contemporânea. Mesmo para os críticos marxistas a arte sempre parece ser um "epifenômeno", algo que surge como conseqüência de uma economia predominante. [93]

Vater não é uma artista guerrilheira, de caráter ativista. Ela está consciente das práticas políticas e das problemáticas sociais em seu entorno, e as usa a seu bem entender de acordo com as necessidades estéticas que a regem em determinados trabalhos, mas nem por isso se sente na obrigação de seguir cânones discursivos.

Nesse aspecto, seu posicionamento se aproxima de Lygia Pape[94], artista contemporânea de Vater nas produções de vanguarda e também preocupada com questões da identidade nacional e feminismo, como é possível verificar por trabalhos como *Caixa Brasil, EAT-ME: A gula ou a luxúria* e *Objetos de Sedução*. [95]

Parafraseando Paulo Sergio Duarte no texto *Anos 70, arte além da Retina*, os artistas brasileiros do período ora focavam-se na crítica ao regime militar, ora na crítica as instituições artísticas oficiais. [96]

Vater localiza-se mais na segunda premissa do que na primeira. Sua opção ao longo de sua carreira em produzir trabalhos de cunho não comercial confirmam tal assertiva e salientam suas inclinações utópicas e reencantatórias da

---

[93] READ, Herbert. **Arte e Alienação. O Papel do Artista na Sociedade.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1983, p.11.

[94] Artista brasileira contemporânea de Regina Vater, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

[95] *A instalação "Eat Me – A Gula ou a Luxúria" desenvolveu-se dentro do que ela chama de um espaço poético. A obra é uma crítica mordaz à mulher-objeto e seu uso no consumo. Apresentada em duas versões, na Galeria Arte Global, em São Paulo, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a instalação reunia um conjunto de "objetos de sedução", alguns deles colocados em saquinhos e vendidos ao público.*
MATTAR, Denise. **Lygia Pape. Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará: Prefeitura, 2003, p. 42.

[96] DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p.141.

sociedade. A ausência de um discurso político mais engajado em sua produção se dá por um pavor enorme em relação às prisões e assassinatos ocorridos na ditadura.

Pessoalmente, Regina Vater não chegou a sofrer grandes sanções por parte do aparelho repressivo do regime militar, ao contrário de sua contemporânea já citada, Lygia Pape, que fora presa e torturada. [97] O único episódio referente à censura em sua trajetória artística ocorreu com a capa elaborada para o disco de Chico Buarque, *Calabar*, que foi vetada por constituir-se de uma imagem de muro pichado e de jovens fazendo um piquenique na rua, além do próprio conteúdo do disco, uma critica ao contexto político ditatorial.

Calabar era não apenas o titulo do disco, mas também uma referência direta a Domingos Fernandes Calabar, comerciante e contrabandista alagoano que auxiliava o governo luso-brasileiro contra as invasões holandesas do século XVII, mas que, no entanto, traíra seus aliados e o governo oficial, colaborando com os invasores ou por interesses pessoais, ou mesmo por acreditar em uma reviravolta política vantajosa. Considerado então pelo governo português como o mais alto

---

[97] *Em 1973, fui presa. Fiquei presa por dois meses e fui torturada. Sempre escondi isso, mas agora acho que não preciso mais esconder. Sofri sanções pesadas. Eu dava apoio logístico as pessoas que estavam sendo procuradas, e fazendo aventuras, assaltos. Aí, deram o meu nome lá e eles me prenderam.*
Eu estava em casa, fui pegar meu carro, e vi um fusquinha, lá no fundo da rua. Achei estranho aquilo, mas não liguei muito não. Aí, quando fui sair, vieram três meganhas enormes, com uma metralhadora, desse tamanho cada um. E eu, sem saber exatamente o que era, enfiei a mão na bolsa. Quase morri, porque eles acharam que era arma. Por pouco não fui metralhada ali mesmo, na porta da minha casa. Aí me lembro que eles disseram pelo rádio: passarinho na gaiola. Cobriram minha cabeça com um capuz, e fui sendo levada pro DOI-CODI ali do Maracanã, mas pelo Alto da Boa Vista. A princípio eu não estava levando muito a sério, mas lá me trancaram em uma sala com uma porta de geladeira, que tinha um ruído tocando o tempo todo – uma coisa de enlouquecer. Fiquei um mês e tanto trancada lá dentro, sem comer, só tomando um líquido azul, que eu não sei nem o que era. Não comi, não comia nada. Eles não davam. Depois, fui transferida para a Vila Militar. Aí eu entrei no processo, fui julgada e absolvida por quatro a três, quase que eu fico...
Foi o Pape quem me salvou, ele era amigo de uns generais. Ele ficou enlouquecido e foi me procurar, aí eu fui mais ou menos localizada e tratada. Porque você sumia, você passava a ser uma coisa que não existia. Você desaparecia, completamente, o teu nome, tudo sumia, você ficava trancada lá.
MATTAR, Denise. *Op. Cit*, pp. 79 e 80.

traidor, ao ser capturado, Calabar fora executado no garrote, em seguida foi esquartejado e teve seus restos expostos em praça pública.

Por ser uma figura tão contraditória e polêmica, Calabar fora escolhido como personagem principal em *Calabar, o elogio da traição*, peça teatral de Ruy Guerra e Chico de Buarque, e após sua censura definitiva pelo governo, tornar-se-ia livro e disco, os quais também foram censurados em diversos momentos. Carlos Fico ressalta:

> O objetivo do processo contra *Calabar* era proibir a divulgação do livro com o texto da peça. Isso não foi possível por causa da burocracia: o processo demorou muito a correr no Ministério da Justiça e acabou arquivado porque "há dois anos o livro se encontra a venda". A peça, porém, já havia sido proibida, mesmo depois de o texto ter sido liberado e a montagem preparada integralmente. Seus produtores quase foram à falência. Depois de *Calabar*, Chico Buarque, muito vigiado, decidiu gravar um disco somente com as músicas de outros compositores, inclusive uma de um desconhecido Julinho da Adelaide – na verdade, um pseudônimo com o qual conseguiu burlar a censura. [98]

Sendo assim, a censura sofrida por Vater não era puramente de sua responsabilidade, mas acompanhava todo um conjunto de questionamentos que o trabalho de Chico Buarque possuía. A artista comenta, em entrevista a Cary Cordova, ao ser indagada sobre as represálias políticas e o teor critico presente na capa do disco e no trabalho Nós, que será discutido a frente:

> CORDOVA: Havia qualquer resposta do governo para seu *Nós*?
>
> VATER: Bem, a capa para o Calabar era uma capa-censurada – a que eu fiz para Calabar foi censurada, porque o que eu usei era, eu usei graffiti - nesse tempo o graffiti era proibido no Brasil. Quando eu fiz um graffiti em uma parede em São Paulo e eu

[98] FICO, Carlos. Op Cit, p. 175.

fotografei-o para usá-lo para o título; Eu grafitei o título. O Calabar era um personagem histórico na história brasileira que traiu o país, mas tinham outras implicações também. Mas eu penso que - e também a capa era - e quando você abre a capa, dentro dela havia um grupo da classe média que faz um piquenique no centro do Rio de Janeiro, como alienados totalmente do que estava havendo em torno dele. Mas eu pensei - em minha mente eu penso de que não houve censura dessa capa por causa de meu trabalho. Eu penso que foi censurada o porquê era do Chico Buarque de Hollanda. Chico Buarque de Hollanda era uma pessoa totalmente perseguida por eles. Eu não penso que mereça tal honra, você sabe. [99]

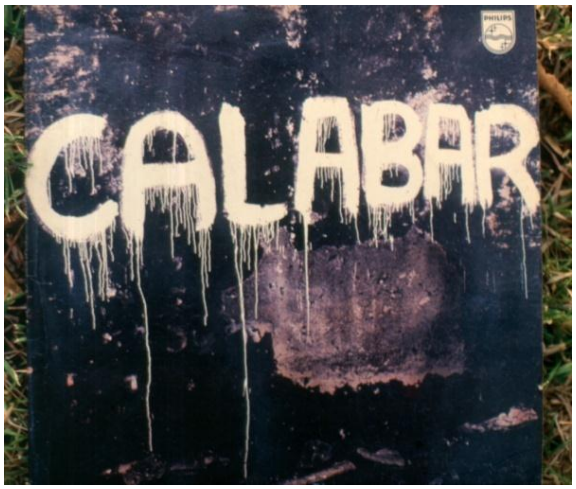


Fig. 30 – Regina Vater. **Capa do disco CALABAR** – frente e verso. 1973.

Regina Vater não evidência em seu discurso um perfil de vítima política ou de artista mulher vitimizada. Mesmo dentro de suas indecisões, equívocos e enganos durante o processo de criação, a artista procura um juízo de afirmação e coerência a partir do fazer artístico, e sua ânsia de entendimento do mundo. Suas inquietações se dão por um não reconhecimento de seus esforços artísticos e estéticos, ou seja, seu medo é de esquecimento e anulação, e não de ofensas ou agressões desmedidas.

[99] CORDOVA, Cary. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004 February. 23-25. Austin, Texas, p. 11 Disponível em: www.aaa.si.edu Acessado em: 19 de outubro de 2009.

CAPÍTULO 2

CONCEITUALISMOS E GÊNERO

UMA CARIOCA NA GAROA
Transições poéticas para um rizoma conceitualista

> Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno.
>
> Friederich Nietzsche

Em meados do final dos anos 60, o ambiente cultural do Rio de Janeiro já havia perdido parte de seu clima de efervescência e euforia. Após a ascensão da Bossa Nova, o Cinema Novo e o Movimento Concretista, apenas para citar aqui os fenômenos culturais mais conhecidos da época, e que fomentaram a criação e reflexão da geração mais ativa nesse período, o golpe de 1968 e o AI-5 funcionaram com um banho de água-fria nas fomentações sociais e estéticasdessa geração.

A repressão política e cultural exercida pelo regime militar no âmbito cotidiano buscava não apenas o cerceamento dos direitos civis da população, mas também a disseminação em larga escala de um terrorismo psicológico que minava as manifestações de inconformismo político e social, além das ações artísticas de vanguarda. [100]

O governo Médici, iniciado em 1969, fora marcado pelo chamado "milagre brasileiro", ou seja, uma alta concentração de renda e desenvolvimento da classe média em prol do empobrecimento de grande parte da população, e também pelas práticas de repressão policial de Orlando Geisel, Ministro do Exército e

[100] "*Frederico Morais faz a seguinte colocação: vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, em dar exemplos, em fazer historia-ismos.*"
FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 28.

responsável pelo programa de repressão política que terminara em uma avalanche de violência, os chamados Anos de Chumbo.

As atividades de “defesa da soberania” que o exército brasileiro aplicava incluíam a interdição dos direitos civis em nome da segurança nacional, supostamente ameaçada pelos comunistas e suas atividades terroristas subversivas, e chegavam até o uso indiscriminado da tortura, estupro e assassinato de presos políticos. Nas palavras de Elio Gaspari em *A Ditadura Escancarada*:

> A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade... O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba. [101]

Os critérios da censura em sua movimentação de vigília e preservação da ordem e da tradição da família brasileira não eram das mais coerentes, sofrendo modificações de acordo com a troca de cadeiras das altas cúpulas. Carlos Fico aponta essa característica, ao discorrer sobre os tipos mais visados pelos censores, no caso, intelectuais, universitários, padres, artistas das mais diversas áreas, jornalistas, sindicalistas, alguns estrangeiros, principalmente ligados a países comunistas ou simpatizantes. *A grosso modo*, qualquer sujeito com poder de voz e ligado a ações criticas e reflexivas. Nas palavras de Fico:

> Os assuntos censurados variavam conforme a conjuntura política e, rotineiramente, o Ministério da Justiça divulgava orientações proibindo essa ou aquela noticia. Porém, havia sempre um elenco de assuntos proibidos previamente. No período coberto pelo relatório do general Nilo Caneppa Silva, as notícias a serem censuradas diziam

[101] GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 15.

> respeito aos seguintes conjuntos temáticos: anistia, clero, educação, índios, liberdade de expressão, moral e bons costumes, política, política econômica, subversão, sucessão presidencial, tóxicos e Transamazônica.[102]

No campo das artes visuais, esse período de medo coletivo marcou profundamente a mentalidade de uma geração de jovens artistas, e trouxe à tona trabalhos tanto de Rubens Gerchman, Carlos Zilio e Carlos Vergara - que optam por um figurativismo político, com grande apuro técnico e desenvoltura pictórica - como as produções de Cildo Meireles e Arthur Barrio, respectivamente com *Inserções em Circuitos Ideológicos*, um conjunto de ações de intervenção em símbolos de poder capitalista, e *Trouxas Ensangüentadas*, um amontoado de tecidos, tintas e carnes putrefadas lançadas em rios das cidades de Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

Regina Vater comenta a Cary Cordova a respeito desse período:

> O trabalho das pessoas que fizeram a arte do final dos anos 60 era muito sofisticado, política e filosoficamente. Era uma escola incrível, e tinha também - teve os ecos de muitos movimentos no exterior, como o movimento feminista. E no Brasil, havia um determinado tipo de anarquia mental que eu não penso que existe em qualquer parte mais no mundo. É assim incrível. [103]

Nesse contexto sócio-político conturbado, onde operavam a repressão política e a inquietação estética, o cotidiano para uma artista mulher e jovem, sem apoio financeiro e familiar não era dos melhores.

Na verdade, a situação era das mais complicadas devido à moral conservadora vigente, que reprimia e repreendia a independência social e sexual das mulheres, gays, negros e demais minorias, além das dificuldades de

---

[102] FICO, Carlos. Op Cit, p. 169.
[103] CORDOVA, Cary. *Op Cit,* p. 10.

manifestação pública por conta do regime militar. Eram poucas as mulheres inseridas no mercado de trabalho, já que muitos meios ainda eram restritos aos homens, como pudemos ver no livro de Muraro[104], e menor ainda o número de jovens solteiras que moravam sozinhas, longe da família.

O Brasil, nesse aspecto, não exerceu nenhum "milagre moral", pois o discurso vigente, que resistia bravamente às transformações sociais[105], era da esposa solicita com o marido e filhos, ou da jovem a espera do casamento, como se pode verificar em qualquer artigo sobre beleza e elegância da colunista Eliza Marzullo na revista *Cruzeiro*, de grande circulação nacional.

Apenas citando os títulos, já se pode ter uma idéia do arsenal discursivo empregado na educação das leitoras: "Pernas e Bom Senso", "Mais Oxigênio, Menos Gordura", "Exercícios que beneficiam as mãos e os pulsos", "Cirurgia plástica soluciona problemas", e isso sem contar o restante das reportagens e propagandas que reforçavam o papel feminino de dona de casa e mãe, e do homem, como provedor e chefe.

Imersa nesse universo de repressão política e de interdições sociais referentes à sua subjetividade feminina e cidadania, Regina Vater opta então por sair do ambiente familiar tumultuado devido às suas decisões profissionais, buscando com isso uma maior liberdade afetiva e criativa um espaço onde pudesse

---

[104] MURARO, Rose Marie. **A Mulher na Construção do Mundo Futuro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

[105] Para o Ministério da Justiça e os censores da ditadura, ações criminosas e pornografia misturavam-se em um só perfil marginal que devia ser perseguido e silenciado. Chegou-se ao extremo de proibir a publicação das gravuras eróticas de Picasso no país, em 1972, pois houvera uma denúncia da esposa de um cidadão respeitável no Rio de Janeiro, que se sentiu pessoalmente afrontada ao receber em sua casa pelo correio a propaganda da editora, e que escrevera para as autoridades responsáveis solicitando a total proibição dessa *infiltração direta do lar brasileiro* e *forma tão degradante junto à família cristã brasileira*.
FICO, Carlos, Op Cit., pp. 179 e 178.

se descobrir como sujeito, e desencadeando uma crise familiar que levou mais de uma década a ser apaziguada.

Fig. 31 – Propaganda na revista **O Cruzeiro**, de O Jornal do Rio de Janeiro, março de 1964.

Realizando já trabalhos esporádicos de desenho gráfico no Rio de Janeiro a fim de garantir seu sustento, mas jamais adentrando nas grandes campanhas e revistas, devido, segundo a própria artista, o preconceito existente de ser uma mulher em um ambiente de trabalho dominado por homens, Vater decide

mudar para onde “havia grana”, parafraseando-a, ou seja, em 1970, segue para a capital paulista. [106]

> Acreditava, (e estava certa), que lá teria muito mais chance de sobreviver como artista gráfica. São Paulo tem um parque gráfico maior e é uma terra de imigrantes que valoriza mais a nossa capacidade e o que produzimos do que as relações que estabelecemos. Neste sentido São Paulo não só foi um treino, mas um trampolim para a vida no estrangeiro.[107]

Após um período de trabalhos entre a agência de publicidade DPZ, onde segundo a artista, não se adaptou ao clima elitista, e a agência MPM, que apesar do despojamento e informalidade, possuía também a presença de chefes e supervisores sexistas e conservadores, Vater decide assumir definitivamente sua identidade artista, deixando o designer gráfico de lado e se dedicando exclusivamente à produção artística. O trabalho em escritório a esgotava emocionalmente, apesar da segurança financeira.

Com esse abandono das artes gráficas, a artista passa então a dar aulas de desenho e pintura em um pequeno ateliê em seu apartamento em São Paulo, na Rua Pamplona, uma modesta cobertura, segundo a própria, que permitia a presença de no máximo dois alunos por aula.

Nessa época, com a mudança do cenário geográfico, houve também uma reviravolta estética em seu trabalho, com um aprofundamento conceitual a respeito de suportes, temas, proposições e espaços. A artista abandona aos poucos o figurativismo pictórico e visceral que vinha trabalhando em sua cidade

---

[106] Apesar de não conhecer muitas pessoas na cidade, a artista segue para realizar entrevistas em agencias de publicidade, e fica hospedada na casa de amigos. É em São Paulo que a jovem artista carioca conhece o poeta Augusto de Campos e o crítico de arte e professor da USP Mario Schenberg, que a ajudaram a se infiltrar nos circuitos artísticos.

[107] Entrevista de Regina Vater concedida à Regina Célia Pinto. Disponível em http://arteonline.arq.br/museu/home2.html. Acessado em 25 de abril de 2010.

natal, para aprofundar-se então nos Conceitualismos que permeavam o cenário artístico.

Por Conceitualismos, entendem-se aqui as práticas artísticas de caráter subversivo, político e anti-mercadológio realizadas nos chamados países de Terceiro Mundo, ou periféricos, que fazem uso da nomenclatura artística conceitual americana e européia, no entanto com proposições estéticas e discursivas diversas, na verdade bastante particulares em relação a seu contexto político e cultural. Luis Camnitzer comenta:

> O centro – neste caso, identificado primeiramente como New York, que assumira o papel anterior de Paris – criou a "arte conceitual" para agrupar manifestações que davam primazia às ideias e linguagens, fazendo-a um estilo artístico, historicamente falando. A periferia, no entanto, não poderia ter se importado menos com estilo e produção de estratégias conceituais. Essas estratégias foram formalmente abertas e mais propicias a interdisciplinaridade. [108]

Os Conceitualismos latino-americanos não estavam preocupadaos em seguir cânones, manifestos ou demais programas estéticos e filosóficos, oriundos dos grandes centros, mas estavam motivados em efetuar práticas artísticas críticas quanto as convenções sociais e materializar estratégias de criação em sociedades marcadas em grande parte pelo autoritarismo e particularidades culturais. No livro *Arte Conceitual*, Freire afirma:

> A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência

[108] CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation**. Austin: Univesity of Texas, 2007, p. 02.

> critica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa. [109]

O termo "difusa" de Freire refere-se aqui ao caráter diversificado e múltiplo das práticas Conceitualistas de artistas oriundos de fora do eixo econômico-cultural dominante, e que justamente dificultam uma classificação mais definida por parte dos teóricos. Pois como Camnitzer afirma, "não faz sentido descrever Conceitualismos com um acúmulo de estreitos movimentos nacionais".[110] Sua natureza rizomática[111] permite assim uma constante modificação de programas, suportes e temas, de acordo com sua necessidade crítica, além de uma ênfase no documento como meio e suporte da obra.

A curadora Mari Carmen Ramírez faz algumas definições a respeito da natureza do termo Conceitualismo em um ensaio de 1989, que podem contextualizar a produção de Vater nesse nicho:

> Gostaria de explicar o significado do termo "conceitualismo", tanto no abstrato quanto como no contexto desse ensaio. Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda... o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20... o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de anti-discursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e

---

[109] FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 08.
[110] CAMNITZER, Luis. *Op Cit*, p. 04.
[111] Termo usado por Guattari e Deleuze, tomado emprestado da biologia, para exemplificar sua metodologia epistemológica, contraria aos totalitarismos, que visa abordar as complexidades e multiplicidades da contemporaneidade.
DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1 Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

> distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio... o conceitualismo pode ser interpretado como um ”modo de pensar”... a arte e sua relação com a sociedade. [112]

Nesses termos, Ramírez acaba indiretamente por aproximar a postura Conceitualista dos procedimentos feministas em arte justamente por afirmar que o Conceitualismo diz respeito a uma postura política de interpretação e uso de discursos e ações artísticas de vanguarda, dentro de um contexto local, particular. Com isso, a curadora propõe-se a:

> ...ver a obra desses artistas não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. [113]

Tony Godfrey inclina-se também para essas proposições compartilhadas por Camnitzer, Freire e Ramírez, apesar de não se concentrar muito na produção conceitual fora do eixo americano e europeu. Logo na introdução do livro *Conceptual Art,* o autor afirma que *a arte conceitual era, e é, verdadeiramente um fenômeno internacional* [114], mas não adentra nas especificidades de cada local ou artista. No entanto, suas assertivas dialogam diretamente com os autores citados anteriormente, como podemos verificar no trecho de Godfrey a seguir:

> A arte conceptual não é um estilo, nem pode ser limitada a um período estreito de tempo. É, argumentativamente, uma tradição baseada no espírito crítico, embora o uso da palavra ‘tradição’ seja paradoxal dado a oposição de muita arte conceptual em relação à noção de tradição. [115]

---

[112] RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: **Arte da América do Sul: Ponto de Viragem**. Porto Alegre: Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989, p. 151.
[113] Idem, p. 186.
[114] GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press, 1998, p. 07.
[115] Idem, p. 16.

Isso se aplica claramente nos casos latino-americanos apontados por Ramírez no ensaio e Camnitzer em seu livro, como os trabalhos de Oiticica e Cildo Meireles, o grupo argentino Tucumán Arde e do artista Oscar Bony, e são reforçados quando a autora localiza algumas características principais dessas práticas no continente sul-americano.

Desses apontamentos, há a tendência ideológica existente no cerne das obras, que procuravam criticar o sistema artístico e político vigente, a relação paradoxal com a arte conceitual dos países "dominantes", que propunham a desmaterialização do objeto artístico, como já apontado por Lucy Lippard, enquanto que os Conceitualistas reforçavam a presença objetual em prol da crítica discursiva acoplada aos objetos, *enquanto veículo do programa conceitual* [116], evitando assim uma tautologia infinita, jogos linguísticos na relação mensagem-receptor, redefinição do papel do espectador com a obra, e obviamente, o contexto político confuso e irregular, que oscila entre regimes ditatoriais violentos e o desenvolvimento econômico pós-Segunda Guerra.

As práticas de Conceitualismo em território brasileiro tomaram uma maior proporção no âmbito artístico a partir das proposições artísticas oriundas dos anos 60 relativas às instâncias corpóreas e subjetivas, além das críticas as instituições de arte, imersas no contexto político repressivo do regime militar. O critico inglês Guy Brett faz o seguinte comentário:

> Os caminhos da arte no Brasil durante os anos 1960 podem, em determinados aspectos, ser comparados as experiências russas na construção tanto social quanto estética e cultural nos primórdios da União Soviética – com a diferença de que no Brasil, houve um intenso interesse pela subjetividade, por situações de vida e pelo

[116] RAMÍREZ, Mari Carmen. Op cit, p. 188.

> corpo, que se solidificou no seio da arte concreta e construtivista. Além disso, é claro, os artistas soviéticos estavam estritamente ligados ao aparato governamental, ao passo que os brasileiros eram marginalizados até mesmo no próprio universo artístico. [117]

O movimento Tropicalista, a Nova Objetividade Brasileira, a Nova Figuração, o Concretismo, o Neoconcretismo, foram todos momentos nas artes visuais do Brasil que possibilitaram às práticas conceitualistas inserirem-se peculiarmente nos discursos estéticos dos artistas e com certa dificuldade e confusão, nas instituições artísticas. Novamente com Ramírez: *Nesse contexto, o impulso ideático do conceitualismo revelou-se precioso para o desenvolvimento de inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais*. [118]

No caso particular de Regina Vater, suas aproximações com tais práticas ocorreram com o contato esporádico com imagens dos trabalhos de Dennis Oppenheim e Hélio Oiticica, respectivamente. O primeiro a partir de jornais e revistas, e o segundo frequentando mostras e exposições, como *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, sendo que ficariam amigos a partir de 1973, quando Vater se mudaria para Nova York.

Os trabalhos de Oppenheim forneceram a Vater o apuro compositivo, a disposição espacial calculada, e posteriormente, a preocupação com o meio ambiente, além do uso da fotografia e do vídeo como meios de construção dos trabalhos - principalmente nas peças de Oppenheim do final dos anos 60 e início da década de 70 - o que permitiu a inserção de Vater, mesmo que sem plena consciência do ato, nas práticas Conceitualistas aqui apresentadas.

---

[117] BRETT, Guy. **Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e Paradoxos.** Tradução de Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, pp. 19.
[118] RAMÍREZ, Mari Carmen. Op Cit, p. 190.

Já com Oiticica, a artista simpatizava com o uso da cultura popular como matéria bruta para a criação, além de sua riqueza experimental e desafiante dos cânones estéticos. Com Oiticica, posteriormente, houve a afinidade cultural, a amizade e a admiração construídas a partir do convívio de ambos.

Esse fascínio pela cultura cotidiana, mundana, do dia-a-dia do brasileiro, fora desenvolvida ao longo de sua vivência, mas reforçada durante o curto período em que frequentara a faculdade de arquitetura da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É nessa época que se efetua sua aproximação com o movimento Tropicalista, onde trabalhava na representação das imagens cotidiana do Rio de Janeiro, com a rua, as propagandas e os comerciais de TV, além do uso do corpo feminino como receptáculo de desejo.

O processo de abandono dessa figuração pop-tropical e de práticas tradicionais de arte, como a pintura e o desenho, em um contexto de busca de apuro técnico, fora bastante lento na trajetória da artista, e iniciara-se com os trabalhos referentes à ditadura civil-militar, a intitulada Série *Nós*.

De *Tropicália*, um estudo pictórico da representação do corpo feminino segundo os veículos de propaganda nacional a partir do estereótipo da *Garota de Ipanema*, Regina Vater desenvolve então os desenhos *Nós*, já próxima das propostas críticas do Conceitualismo, onde realiza experimentações de suportes ordinários, mas extremamente diversos, e manifesta nas formas a impossibilidade de desenvoltura e devir no qual estava imersa.

Fig. 32 – Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e serigrafia sobre saco de supermercado, 1972.

Inicialmente, eram desenhos esboçados em papel *craft*, ou melhor dizendo, em sacos de supermercado. Pequenas anotações barrocas de cordas, linhas e demais linearidades que se enroscavam, complicavam-se, formando em si massas amorfas e emaranhadas, expandindo-se a partir da diagramação já existente nos sacos (slogans, logomarcas e demais propagandas).

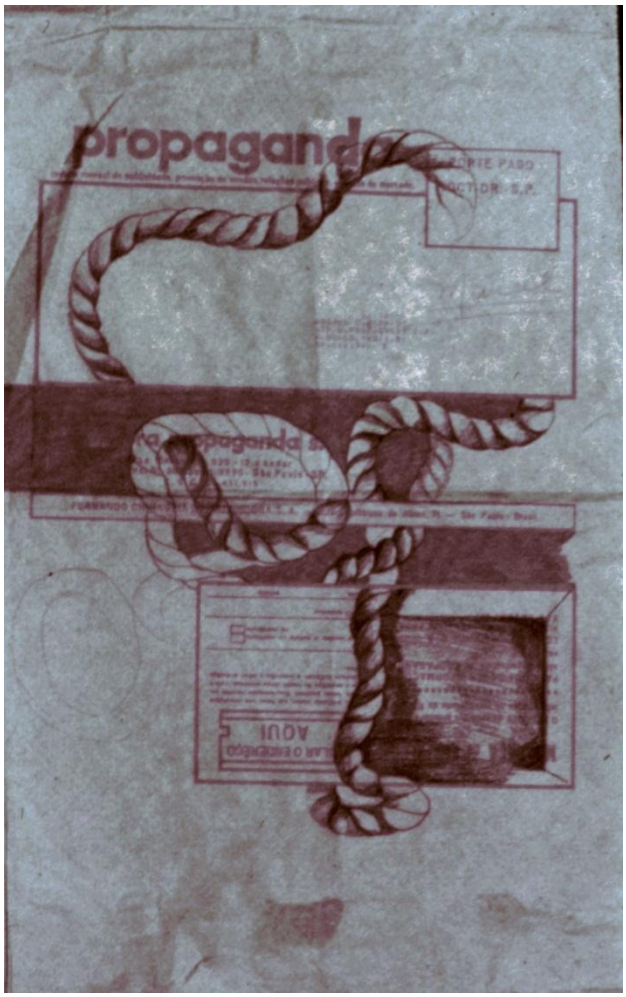


Fig. 33 – Regina Vater. **Série Nós.** Desenho sobre saco de supermercado, 1972.

É nesse período onde Vater realiza uma espécie de catarse a partir de suas práticas artísticas. São desenhos e serigrafias sobre suportes diversos, sempre relacionados com o aspecto depreciativo dessas embalagens descartadas, inúteis, mas com um grafismo propagandista ordinário que lhe permite interagir com linhas de cadência labiríntica e claustrofóbicas.

A origem dessas formas se deu, segundo a artista, por duas vias. A primeira pelo contato com o trabalho do artista Christo, que inclusive forneceu-lhe uma visão da cidade amarrada, cheia de nós, durante um trajeto de ônibus em São

Paulo, e que veio a desencadear o Evento *Nós*, no Rio. A segunda via adveio pela peça de José Celso *Graças Senhor*. [119]

Esse emaranhado concentrado, centralizado, nunca dando a impressão de uma resolução surge constantemente nas composições de Vater durante cerca de dois anos. Mesmo quando enxergamos as pontas desses nós, há tal variedade deles, numa sobreposição regular ou então um invólucro sobre o grafismo pré-existente no papel, com um excesso de bloqueios, que fica difícil saber exatamente onde desatar, qual caminho irá tomar.

Esses desenhos são sintomáticos de diversas problemáticas da vivência da artista, como a insatisfação de Vater com seu trabalho de designer no meio da propaganda, uma manifestação de sua inquietação referente à sua estagnação como artista, de sua solidão na nova cidade, dos preconceitos cotidianos latentes por ser uma jovem sem família em uma grande metrópole.

Mas esses trabalhos são principalmente resultado da ditadura civil-militar, dos anos Médici. Há neles um camuflado conteúdo político, por conta da suspensão dos direitos civis em prol da luta contra o terrorismo de esquerda, o desaparecimento de pessoas, as torturas, o pânico que reinava silenciosamente no cotidiano da população.

---

[119] "*Gracias, Señor tem oito horas de duração, dividido em dois dias de apresentação. A montagem busca ultrapassar os limites da ficção para aproximar-se de um psicodrama. O elemento didático está presente, uma vez que se destina a ensinar à platéia um novo modo de olhar a si mesma e o mundo... O espetáculo evidencia os estímulos provenientes dos contatos de trabalho com os grupos experimentais Living Theatre, grupo norte-americano de Julian Beck e Judith Malina, como também o grupo Los Lobos, de Buenos Aires, que, a convite de José Celso, vêm ao Brasil em 1970 para uma troca de experiências. Além da metodologia empregada, paralelos podem ser traçados entre os roteiros de Gracias, Señor e Paradise Now, uma das grandes realizações do Living Theatre na segunda metade da década de 1960.*"
Disponível em: http://www.itaucultural.org.br Acessado em 20 de janeiro de 2010

Fig. 34 – Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e aquarela sobre fotografia. 1973.

São obras rizomáticas essas, com múltiplas possibilidades interpretativas, e mesmo a artista não gosta muito de defini-las, pois as consideras como estudos, esboços, que demoraram quase dez anos para ter uma centralização terminológica e receptividade de seus conterrâneos.

A respeito do rizoma, segundo Deleuze e Guattari*: Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore*.[120] Essa árvore que os autores falam é uma metáfora da estrutura cartesiana de mundo, que mina o devir das subjetividades, e se opõe ao rizoma como estrutura do pensamento e das relações inter-subjetivas (relações entre os sujeitos e/ou sujeito-objeto).

[120] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op Cit*. **V. 1**, pp. 25.

Eles apontam seis características do Rizoma: princípios de conexão e de heterogeneidade, ou seja, *qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo*[121], princípio de multiplicidade, pois *uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza*. [122]

O quarto princípio do rizoma é o de ruptura a-signifante, já que *um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas*.[123] Por fim, os dois últimos princípios correspondem à cartografia e à decalcomania, onde o rizoma é entendido como um mapa que constrói um inconsciente aberto, mutável, em constante devir, pleno de entradas e saídas, linhas de fuga, mas sempre se relacionando com o decalque, o estático, o mimético, o normatizado. [124]

Uma obra rizomática é então uma obra plena de possibilidade de modificação, de devires, de inserções, acréscimos, cortes, desvios e interferências. Anee Sauvagnargues aponta que *o rizoma é uma metodologia preliminar à definição da arte como captura de força*s[125], ou seja, meio pelo qual as práticas de subjetivação transmitem pela matéria, forma e ação uma *palpitação dos afetos*. [126]

Tal proposição se fará mais fácil apreensão no Evento *Nós*, que será comentado mais a frente, onde as linhas indiscerníveis entre as práticas performáticas e as intensidades das proposições dos participantes e transeuntes transformam-se em um escoadouro dos desejos e receios da artista.

---

[121] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op Cit*, p. 15.
[122] Idem, p. 16.
[123] Idem, p. 18.
[124] Idem, p. 21.
[125] SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: PUF, 2006, pp. 183.
[126] Idem, pp. 35.

Fig. 35 – Regina Vater. **Série Nós.** Desenho e aquarela sobre fotografia. 1973.

Justamente por essa condição de desvalorização no meio artístico[127], Vater hesitou bastante em exibir tais trabalhos de caráter mais experimental, mas seguiu avante com os estudos e esboços, realizando desenhos, aquarelas e guaches nessa mesma estrutura gráfica por um longo período, acrescentando-os posteriormente em composições onde corpos femininos surgiam lascivamente presos.

A artista avançava lentamente para fora de sua zona de conforto, ou seja, a linguagem tropicalista, com paisagens oníricas e corpos femininos estilizados. Tal sintoma de segurança compositiva e estética será mais bem

[127] Esse uso despreocupado com questões de nobreza dos materiais e fascinação com o descartado, o excluído, o rejeitado, vão surgir novamente em trabalhos como as fotografias LUXO-LIXO, onde a artista brinca com a poesia visual a partir do poema de Augusto de Campos, e com a série de fotos do lixo do carnaval, símbolos de uma ressaca moral do êxtase e efervescência da festa. Esses trabalhos relacionam-se de modo íntimo, por exemplo, com as ações de Arthur Barrio e Cildo Meireles, no que diz respeito ao uso desses “dejetos” da sociedade de consumo para a construção de trabalhos em arte e performances.

visualizado ao discorrermos sobre o tríptico do prêmio de viagem, no entanto, continuemos com os *Nós*.

Vater realizou diversos desses desenhos e pinturas com o corpo feminino amarrado, preso. Considerando sua produção pictórica na década anterior no Rio, pode-se afirmar que há uma continuidade dessa temática da identidade feminina e seu modo de representação com objeto de desejo a partir da propaganda e das artes visuais.

Fig. 36 – Regina Vater. **Mulher em nós 3.** Guache sobre papel. 1973

No entanto, se nas telas da fase Tropicália, Vater trazia a tona uma objetualização sensual, plena de cores, com clara influência da palheta da Nova Objetividade e da Pop arte de Wesselman, aqui nesses trabalhos, a delicadeza das linhas entram em contraste com os nós das cordas apuradamente trabalhados e a torção erótica dos corpos femininos, novamente sem cabeças, mãos e pés, partes do corpo essas que nomeiam a subjetividade nos retratos.

Há aqui certo grau de diálogo com os trabalhos de Wesley Duke Lee, principalmente quando o artista trabalha com a sexualidade feminina em suas telas e desenhos, como na série da *Ligas*, mas há também proximidade com Antônio Henrique Amaral, o qual tomara contato com os desenhos dos *Nós* antes mesmo de efetuar suas telas com bananas amarradas.

Fig. 37 – Wesley duke Lee. **Série das Ligas**, Nanquim sobre papel, 1961.

Fig. 38 – Antônio Henrique Amaral. **Bananas e Cordas,** óleo sobre tela, 1973.

Ocasionalmente surgem massas de cor chapadas nesses trabalhos de Vater, um eco de suas primeiras telas nessa linha discursiva do feminino, além de referências a uma paisagem tropical sedutora, libidinosa. Mas deve-se fazer atenção que nesse momento, prevalecem os aspectos gráficos das figuras centrais: corpos e cordas que se mesclam em uma massa amorfa compacta, e que dividem o mesmo tratamento plástico.

Visualmente, esses trabalhos de Vater se aproximam de algumas fotografias do surrealista alemão Hans Bellmer e suas bonecas articuladas, dispostos em ambientes obscuros, ameaçantes, mas íntimos, e com grande conotação sexual, sendo que se manifestam visualmente envoltas em cordas e tecidos e algumas composições.

Não entanto, é preciso fazer atenção a essa comparação as de Vater. Bellmer trabalha com um corpo feminino erotizado como arma política do nazismo e sinônimo de resistência libidinal, um símbolo de subversão do desejo sublimado pelo regime, subjugado pela assepsia nazista, enquanto que Regina Vater preocupa-se com a mercantilização de um modelo de beleza feminina, com a construção de um estereótipo de mulher já entranhado na mentalidade mundana.

É relevante notar que o conteúdo político dos trabalhos de Vater não adentra apenas as relações de gênero referentes ao feminino e suas adjacências, ou seja, a erotização do corpo da mulher, as relações de dominação da sociedade misógina e sua reificação que esvazia as subjetividades, mas reflete também as angústias pessoais da artista vinculadas ao contexto político de cerceamento das liberdades civis e o medo paralisante referente aos desaparecimentos e mortes de amigos e conhecidos.

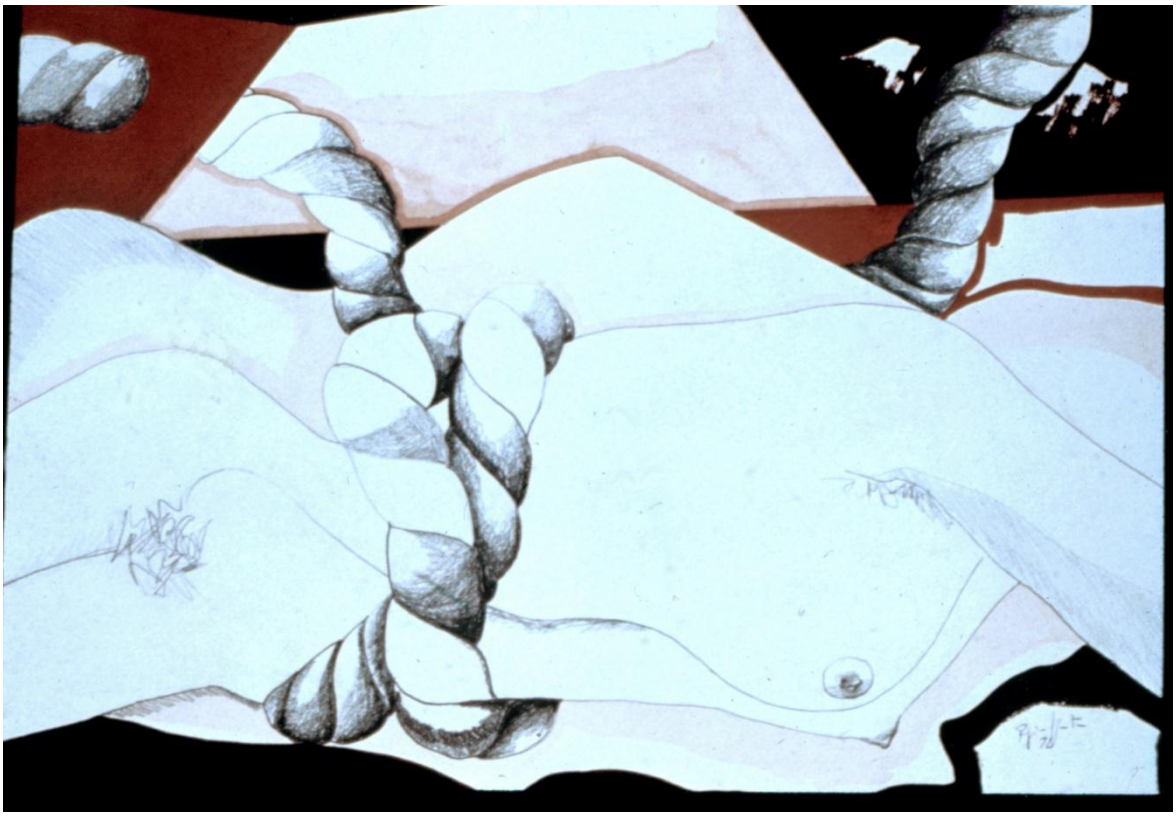


Fig. 39 – Regina Vater. **Mulher em nós 2.** Guache sobre papel. 1973

Fig. 40 – Regina Vater. **Mulher em nós 1.** Guache sobre papel. 1973.

A partir desses trabalhos de interdição estruturados pela erotização do corpo feminino e seu respectivo processo de dominação e reificação, Regina Vater realiza então uma performance coletiva que vinha planejando já há certo tempo em São Paulo, mas que acabou por ocorrer no Rio de Janeiro, antes de se mudar para Nova York em 1973.

O Evento *Nós*, como ela assim o nomeia, consistiu em um grupo de amigos da artista, munidos com metros e metros de corda, adquiridas graças à doação de uma fábrica especializada, interagindo com transeuntes de todos os tipos no Rio, (mais especificadamente na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema), com a realização de jogos e construções espaciais, além de pequenas provocações oriundas de perguntas e comentário feitos por um amigo psicólogo e um amigo antropólogo a respeito do significado dos nós para cada participante.

Fig. 41 – Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973.

Fig. 42 – Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973.

Nas palavras da artista, que melhor explica a ação, em entrevista a Cary Cordova:

> Eu tive esta idéia fazê-la em São Paulo. Quando eu pedi a ajuda de Walter Zanini - o diretor do Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, e ele apavorou-se. Disse, whoa, eu acho que você está fazendo um tipo de coisa perigosa. E ele meio que se retraiu, você sabe. Não me deu suporte. Embora eu pense que São Paulo seria o lugar ideal para fazer isso.
>
> Mas de qualquer maneira, imediatamente antes de vir pra cá, eu convenci as pessoas dos parques e dos jardins do Rio, o departamento dos parques e dos jardins que eles me dessem um quadrado para fazer algo para crianças e o público no geral com cordas e linhas. Uma tarde da criatividade. E então eu convenci o cara da fábrica de cordas a dar-me a cordas e linhas. Eu fiz com ele quase nada de ajuda de algumas pessoas. Uma pessoa realmente que estava trabalhando comigo, para o disco do Chico Buarque de Calabar, um fotógrafo, fez um registro muito bom de fotografia deste evento. E um antropólogo e um psicólogo ajudaram-me também a fazer entrevistas

com as pessoas nele, porque o “nó” no português é a palavra “nó.” Significa igualmente: nós e nós “nós e nós.” *

E nós começamos com as crianças, nós dissemos: “Venha aqui e faça algo com esta corda.” Começaram então a fazer coisas e os adultos se juntaram. Era perto de, eu não sei, 13:00 e 16:00. Eu sei que eram muitas pessoas - Eu não recordo quanto tempo foi esta coisa. E era gente da favela. Era gente de todo nível social, gênero, cor, que se misturaram para fazer aquilo junto. As pessoas vieram em massa porque a igreja era justo na parte dianteira, e as pessoas vieram de bikini da praia. Era muito interessante. Eu tenho as fotos de qualquer maneira. E as respostas da enquete – das pessoas sobre o que os “nós.” significam ou o que o “nó” significa, o que “nós” quer dizer, você sabem. E então eu fiz um audiovisual. Eu mostrei este audiovisual para duas pessoas: um para Lucy Lippard. Isso foi realmente quando ela me convidou mostrar este audiovisual em Nova York quando eu cheguei aqui em 1980, para o público. E outro foi Guy Brett. Ambos disseram que era incrível. Como em um país inferior, com uma ditadura tão poderosa, essas pessoas estão fazendo isso? Porque não somente, você sabe, coisas bonitinhas com nós, mas um homem era totalmente envolvido nas cordas como uma múmia,. E puseram uma placa feita do pacote das cordas que foi chamado “made in Brasil,” e parecia uma múmia, escondido totalmente por nós e feito no Brasil. Era realmente um protesto, um muito criativo, você sabe. E eu não disse as pessoas como fazer; inventaram sua própria maneira. E para mim isso que é o melhor exemplo da mente anárquica das pessoas no Brasil. [128]

[128] CORDOVA, Cary. *Op cit, p. 10.*

*A entrevista foi dada em inglês, sendo assim, nó, aparece nesse trecho como *knot*.

Fig. 43 – Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973.

Percebemos nessa ação a existência de um conteúdo já experimental na obra de Vater. A artista deixa de ser então a detentora do ato criativo, para se tornar catalisadora de emoções estéticas, de jogos de percepção, bem ao que dita o Programa Ambiental [129] de Hélio Oiticica, e as práticas terapêuticas e sensoriais [130] de Lygia Clark, duas figuras as quais a artista já conhecia os trabalhos, mas que travaria contato maior no exterior, respectivamente em Nova York e Paris, ao conviver com ambos e trocar correspondência.

---

[129] *A antiarte ambiental é conseqüência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivencias e exemplo da nova situação estética, originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista.*
FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000, pp. 123.

[130] *A dialética básica de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectivo e o sensório, o prazer e a realidade. À arte como consolo, como refúgio, como prazer sublimado, contrapõe a criação como liberação do reprimido, como corpo ressurrecto em agenciamento coletivo... Nessa fase sensorial, ficam claras duas etapas: na primeira, denominada "nostalgia com corpo", o sujeito encontra seu próprio corpo utilizando objetos em exercícios de sensibilização; na segunda o objeto é simples pretexto para a expressão grupa; O corpo fragmentado, trabalhado analiticamente, evolui para o corpo integrado, não em isolamento, mas se desdobrando para fora de si, incorporando a criatividade do outro e dando a ele o suporte para que se exprima.*
MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra trajeto**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992, pp. 109 e 110.

Fig. 44 e 45 – Regina Vater. **Evento dos Nós**. Praça Nossa Senhora da Paz. 1973.

Esse jogo lúdico que compõe o Evento *Nós* evidencia a capacidade de Vater de trabalhar com a alteridade, de preocupar-se com aquilo que afeta a esses outros, que os motiva, e os meios necessários para usar isso dentro de uma proposição estética e crítica, e que viria a ser aprofundado, dalí em diante, em trabalhos de caráter Conceitualista.

A performance coletiva também se tornara um momento para Vater extrapolar a questão dos *Nós* para além de sua intimidade, de seu cotidiano, colocando-o como uma condição social e afetiva, uma instância humana que permeia diversos aspectos da vivência dos sujeitos comuns.

Ao oferecer aos outros a possibilidade pensar seus Nós, Vater aproveita a oportunidade para desatar os seus próprios.

Esse evento, no entanto é posterior ao prêmio de viagem ao qual a artista recebera no Salão de Arte Moderna do Ministério da Educação e Cultura em 1972 com tríptico das mulheres amarradas. Ele parece ter funcionado como uma

despedida de Vater do Brasil, antes de seguir para Nova York. A artista faz o seguinte comentário em uma entrevista por *e-mail*:

> Foi com as pinturas das mulheres amarradas e que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior do salão! Eu comecei tudo com os guaches sobre saco de supermercado e com a idéia de... fazer um evento na rua Direita em São Paulo naquela esquina onde eram os bancos. E para isto eu convidei uns amigos atores tais como o Mascio a Ester Gois (se não me engano este era o nome dela) e o Fernando Peixoto. Fui ao MAC pedi suporte ao Zanine que me disse que era muito arriscado e que não podia fazer nada por mim... (estávamos na época da ditadura como você sabe, mas eu acabei fazendo o evento dos NÓS no Rio antes de viajar para N.Y. em 1973) E como os guaches dos Nós sobre saco de supermercado, todo mundo também achava que era loucura, eu então voltei à pintura, e comecei a fazer os guaches das mulheres amarradas... eu pintei em acrílico um tríptico que hoje faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, exatamente porque foi com este tríptico e que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior. O premio máximo no país naquela época. Eu encontrei mais umas imagens desta época. Inclusive de um quadro que o Chateaubriand comprou de mim. O premio de isenção foi ganho antes com um grande quadro em acrílico daqueles que tem uma cabeça de um homem e era pintado em cores chapadas em azuis e vermelhos. [131]

O trabalho vencedor do Salão, aliás, segundo a própria artista, fora realizado em um campo técnico seguro, com uma temática ao qual ela dominava já: a pintura. O evento *Nós*, assim como suas primeiras instalações, são experimentações, pequenas ousadias que evidenciam uma insatisfação latente quanto aos procedimentos artísticos realizados nas ultimas décadas e que pareciam ter esgotado sua força vanguardista e suas proposições estéticas.

[131] Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por *e-mail.*

Esse tríptico, que hoje se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, apesar de ter sido o vencedor no prêmio de viagem ao exterior do salão, não figura entre os favoritos da artista e da crítica da época, que desde sua participação anterior depreciava suas pinturas da fase Tropicália, como podemos ver pelo comentário do critico, jornalista e galerista Francisco Bittencourt no texto *Dez anos de experimentação*, onde comenta o cenário artístico brasileiro, dando maior relevância a cena carioca:

> Ainda em 1970 tivemos *XIX Salão Nacional de Arte Moderna*, realizado nas dependências do MAM do Rio...
>
> Diante da explosão de vitalidade que foi essa mostra, o júri entrou num impasse na hora da premiação que só foi resolvido por um compromisso de meio-termo que resultou na indicação do excelente Raymundo Colares para o Prêmio de Viagem do Estrangeiro na categoria de pintura, colocando assim de lado Dileni Campos e Carlos Vergara, os dois pintores com a obra de maior importância do salão. O Prêmio de Viagem na mesma categoria foi parar, *injustamente*[132], nas mãos de Regina Vater. Nas "demais categorias", como rezava o caduco regulamento, ganharam respectivamente Farnese de Andrade e Marília Rodrigues com envios de qualidade mediana. [133]

Regina Vater afirma que voltou a essa temática da interdição e aprisionamento do corpo feminino em suas pinturas, por insegurança de mostrar suas experimentações em sacos de pão e embalagens industrializadas, e portanto o considera um retrocesso em seus estudos, algo "acadêmico", apesar da clara conexão entre as duas pesquisas plásticas que efetuou. Em entrevista dada a autora no Rio de Janeiro em 07 de janeiro de 2010:

> R.V. – Mas ai eu ganhei o prêmio de viagem com essas mulheres amarradas.

---

[132] Grifo da autora.

[133] BITTENCOURT, Frederico. *Dez anos de experimentação.* In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, pp. 178.

T.T. – Foi o tríptico que hoje está no Museu Nacional de Belas Artes?

R.V. – Eu considero aquilo um horror! (risadas) Eu não gosto daquilo... Todo mundo gosta daquilo... Eu sei que eu tenho um problemão com aquilo. Eu acho que foi uma recaída minha.

T.T. – (risadas) Mas isso porque você já estava indo para uma tridimensionalidade...

R.V. – É... nossa! Eu tava fazendo trabalho em cima de saco de supermercado, eu tava desenhando em cima de papel de pão...

T.T. – Ah, foi um fechamento, um encerramento seu, digamos assim... (risadas)

R.V. – Não, eu dei uma derrapada, porque pôxa... mas acontece que não tinha ninguém... pôxa quando eu fiz também aquela tal instalação no Rio de Janeiro...

T.T. – Você está falando da Magi(o)cean?

R.V. – É, que as pessoas aceitaram como fotografia... o problema é que eu tava muito... eu nunca tive assim um critico que me apoiasse, ta entendendo? Eu nunca tive uma pessoa que...

T.T. – Te desse suporte?

R.V. – Nada. E não tinha minha família também! Meu pai era totalmente contra! Então era só eu e mais eu, ta entendendo? Então foi uma coisa assim muito sofrida, essa coisa...

T.T. – Esse período...

R.V. – E tinha uns problemas com uns namorados difíceis... uns caras assim que... desculpe a expressão, mas que não é, mas não sai de cima, ta entendendo? (risadas)... Então era um horror... Tudo era confuso naquela época... [134]

Fig. 46 – Regina Vater. **Tríptico Nós**. Acrílica sobre tela, 1972.

[134] Entrevista concedida a autora em janeiro de 2010, na cidade do Rio de Janeiro.

Realmente nesse tríptico as pinceladas são bastante contidas, a aguada é cuidadosamente feita nas cordas, mas torna-se indecisa no degradé das grandes massas de cor ao fundo, e a palheta, apesar da clara referência as cores da bandeira nacional, não tem força pictórica, ficando num plano secundário em relação às grandes formas geométricas e orgânicas que dominam a composição.

Cores saturadas e chapadas, com fundos geométricos pendendo para uma abstração pictórica até expressiva, mas sem muitos movimentos nas formas e aguadas, se comparadas aos desenhos iniciais ditam o ritmo das pinturas, sem grandes inovações técnicas ou ousadias, se comparadas à série *Tropicália*.

Fig. 47 – Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 1**. Acrílica sobre tela, 1972.

Fig. 48 – Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 2**. Acrílica sobre tela, 1972.

Fig. 49 – Regina Vater. **Tríptico Nós. Tela 3**. Acrílica sobre tela, 1972.

O grande diferencial aqui é que os corpos femininos deixam de ser lascivos para se integrarem a composição do fundo, dando assim um maior espaço a textura das cordas e seu movimento linear, e evitando a óbvia aproximação das práticas eróticas de *bondage*. [135]

Cabe novamente aqui fazer um paralelo entre os trabalhos de Vater e os de Hans Bellmer, justamente pela configuração das composições onde o objeto central é o corpo feminino amarrado, preso. Bellmer com suas bonecas pueris articuladas, além de serem receptáculo de um desejo obstruído pelo Nazismo, eram também veículo de critica do artista contra o culto ao corpo perfeito, ou melhor, contra a busca pelo homem ideal que o programa social e político do Estado Nazista procurava implantar, já que suas *Dolls*, além da alta carga erótica, remetem a um corpo feminino mutilado, epiléptico, até mesmo histérico, doente.

É nesse aspecto que Bellmer converge com Vater. Os corpos femininos de Vater, amarrados, estáticos, contorcido, fragmentados, sem identificação subjetiva, dizem respeito também a uma crítica contra o cerceamento da liberdade de expressão e direitos civis do regime militar.

E Regina Vater não fora a única a usar cordas e nós nesse aspecto. Os vídeos performáticos de Sônia Andrade em que ela se envolve com fios de náilon até deformar seu rosto, em 1977, ou mesmo a série *Droguinhas*, de Mira Schendell no final da década de 60, que são uma enorme sequência de nós feitos em tiras do delicado papel arroz que a artista tanto utilizava em seus trabalhos, são sintomáticos dessa opressão psicológica exercida pelo regime sobre os sujeitos.

---

[135] "*Bondage é um tipo específico de fetiche, geralmente relacionado com sadomasoquismo, onde a principal fonte de prazer consiste em amarrar e imobilizar seu parceiro ou pessoa envolvida. Pode ou não envolver a prática de sexo com penetração.*"
Disponível em: http://pt.wikipedia.org/ Acessado em: 10 maio de 2010.

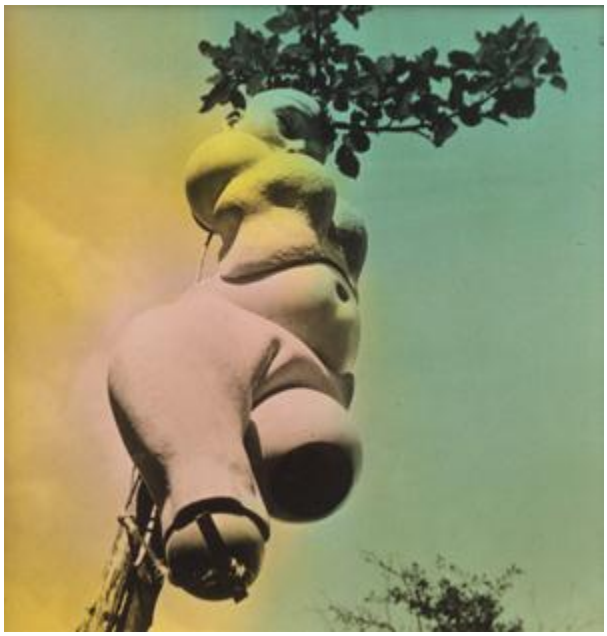


Fig. 50 - Hans Bellmer, **La Poupée**, fotografia colorida a mão, 1937-1938.
Fig. 51 – Sônia Andrade, **Sem Título (Fios),** vídeo P&B, 1977.

Fig. 52 – Mira Schendell, **Droguinhas**, papel de arroz, 1966.

Regina Vater é uma artista gráfica, não uma colorista. Seus desenhos e telas possuem uma predominância compositiva baseada em formas maciças, com necessidade de um contorno linear, e não em massas de cor, o que explicaria sua fácil transição para meios técnicos e suportes que demandam um olhar compositivo mais apurado, além de um bom entendimento de proporção espacial, que é o caso do vídeo e da fotografia.

Apesar do sucesso obtido com essas telas os trabalhos de maior relevância discursiva serão aqueles em que ela avança nas experimentações conceitualistas, fazendo uso da câmera fotográfica comprada no Panamá, em uma escala de seu vôo pra Nova York, e os diversos vídeos e filmes Super 8. Vater deixa então de se debruçar sobre o corpo feminino alheio, para voltar-se então às suas subjetividades femininas e sua relação com o mundo.

IMERSÕES EM UMA CARTOGRAFIA DO FEMININO
Da Fotografia como Auto-Reificação

> Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.
>
> Susan Sontag

As pesquisas em arte referentes às relações de gênero prevalecem ainda hoje em uma zona turva dentro da historiografia brasileira, apesar dos estudos iniciais e conhecimento comum entre os pesquisadores a respeito dessas práticas políticas de crítica cultural.

A entrada do feminismo no Brasil ocorreu pelas portas dos fundos, de modo singelo, sorrateiro, como vimos anteriormente nos discursos e publicações de Muraro, Carmem da Silva e Helonieda Studart, cerceadas então pelo regime militar, obscurecidas pela luta democrática e difamadas pelos valores tradicionais vigentes, até chegar à década de 90 como objeto poético para diversas artistas mulheres da geração pós-feminismo.

Na década de 70, no Brasil, pode-se afirmar que essa não fora a preocupação estética predominante, no entanto, certos nomes ainda pouco valorizados de nossa produção na época apresentam trabalhos de grande relevância para essa intersecção entre arte e feminismo – como podemos constatar na produção de Vater e algumas de suas contemporâneas, como Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Cybéle Varela, Judith Lauand, Maria do Carmo Secco, Sônia Andrade, Anna Maria Maiolino e outras tantas não tão conhecidas.

Dentro do universo artístico, o discurso emancipador do feminismo aliou-se de modo confortável com as proposições conceituais e suas respectivas preocupações analíticas devido a seu caráter político e genealógico.

A investigação do corpo feminino e seu uso histórico pelos artistas homens, a inexistência de grandes nomes de artistas mulheres em galerias e acervos, o comportamento sexista de curadores, críticos, artistas e diretores de museus, além dos questionamentos a respeito do Ser Mulher permeavam a produção de vídeos, fotografias, pinturas, instalações e demais possibilidades plásticas do período.

Dentro dessa prerrogativa, Vater, que já passara mais de uma década debruçada sobre uma produção pictórica e gráfica sobre o corpo feminino e a construção estereotipada do desejo que ele armazenava, realiza então o trabalho *Tina América*, o qual creio tenha sido o ápice dessa temática de cunho feminista em sua produção.

A questão do sujeito mulher e suas adjacências se perpetuaram na produção dessa artista a partir de outros campos semânticos e operações plásticas como veremos no decorrer dessa pesquisa, mas acredito ser necessário afirmar aqui que de modo algum essa característica seja definidora da produção de Vater, sendo ela múltipla e em constante estado de mutação.

Tina América é um livro de fotografias feito por Vater e Maria da Graça Lopes Rodrigues[136], realizado em uma única sessão de fotos em 1975. A obra consiste em uma série de retratos em preto e branco de Regina transfigurada em diversas personagens femininas ordinárias.

[136] Fotógrafa e colega Vater em um grupo de psicanálise.

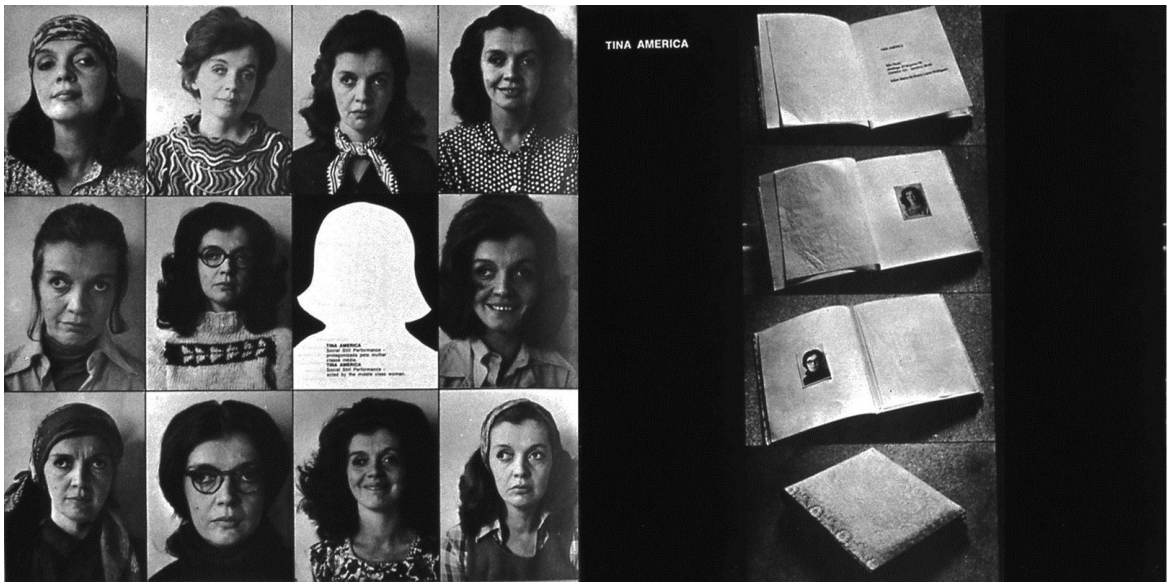


Fig. 53 – Regina Vater. **Tina América.** Álbum dom fotografias P&B. 1975.

Fig. 54 – Regina Vater. Detalhes de **Tina América.** Álbum de fotografias P&B. 1975.

Tais personagens não abrangem um universo fantástico ou mesmo distante do cotidiano de Vater e Maria da Graça. Ao contrário, encontramos ali na transmutação de Regina, elementos comuns na configuração visual e ornamental da mulher de classe média brasileira dos anos 70.

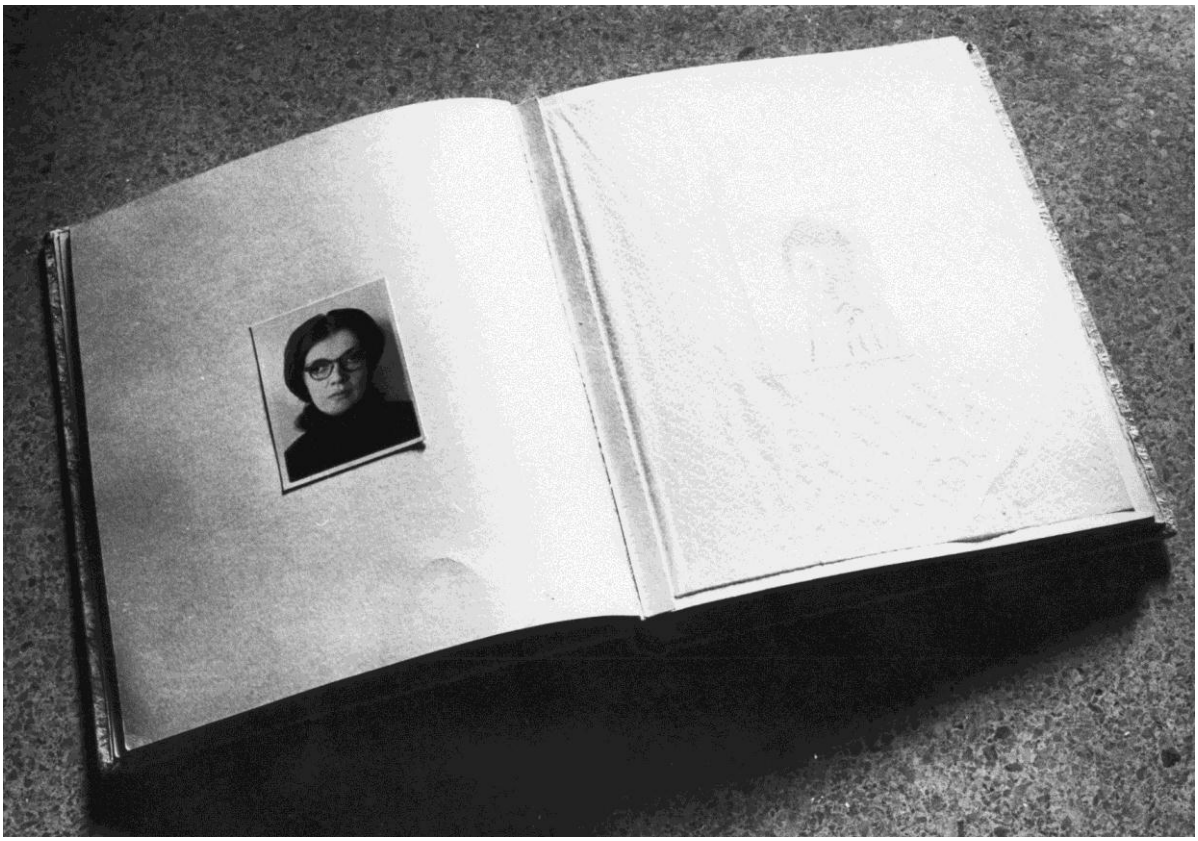


Fig. 55 – Regina Vater. Detalhe de **Tina América.** Álbum de fotografias P&B. 1975.

Regina é a modelo de todas as fotos. Ora usando óculos, cabelo preso, armado com laquê, em coque, rabo de cavalo, lenço no cabelo ou no pescoço, com diversas blusas e poses que vão da resignada à sedutora ou debochada, a artista encarnou, durante toda uma tarde, diversos tipos femininos da época, da jovem até a mais madura, da profissional até a dona de casa, buscando nessa metamorfose incessante, e pelo registro de sua amiga fotógrafa, um modo de compreensão da feminilidade do período, seus desejos, ânsias, neuroses e expectativas, além dos imperativos sociais de beleza em voga, e que se intensificarão em sua produção em vídeo.

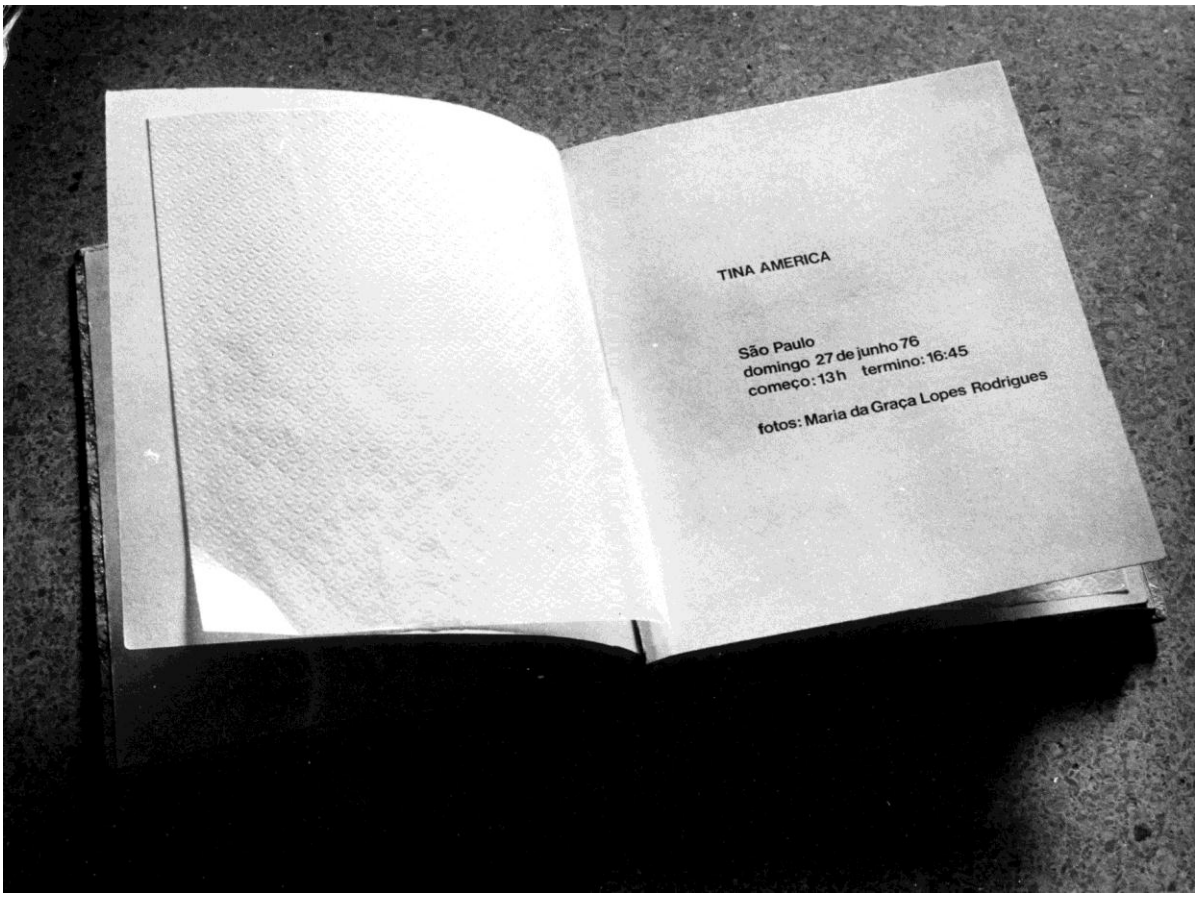


Fig. 56 – Regina Vater. **Tina América.** Álbum dom fotografias P&B. 1975.

Essa série de fotos, com um enquadramento que remete as fotos 3x4 de documentação, foram realizadas em uma performance na residência da artista, e após sua revelação, efetuada por Maria da Graça - que inclusive ficou com os negativos - foram postas em um álbum de casamento, comprado na Rua São Caetano em São Paulo, conhecida também como a Rua das Noivas, pois é, ainda nos dias de hoje, um enorme reduto de lojas e confecções especializadas na manufatura de roupas de casamento e vestidos de noiva.

Nesse álbum-livro, Regina Vater passou então a organizar de modo aleatório, uma sequência de disposição das imagens, com cada fotografia centralizada em uma única página.

Com isso, ao folheá-la, fica-se com uma impressão de estranhamento e curiosidade a respeito dessa única mulher que a cada página se transforma, reconstruindo com isso, a cada virada de páginas, uma nova história, uma nova configuração de suas subjetividades – além de jamais afirmar uma identidade primária e hermética.

É importante ressaltar a escolha desse álbum de fotos de casamento como receptáculo dessas fotografias, que aliás funcionam como um estudo do ideário feminino vigente em uma classe média em exorbitante ascensão econômica, mas sobre o jugo da ditadura civil-militar.

Se o álbum de fotografias de casamento é geralmente usado como livro de memórias de um rito de passagem feminino, o qual marca a transfiguração do arquétipo[137] feminino da filha para a esposa, aqui, no trabalho de Vater, ele se torna veículo de um registro das múltiplas subjetividades femininas, inseridas em um contexto de consumo de sonhos e expectativas da vida amorosa.

O trabalho *Tina América* é sintomático de todas essas experiências sociais e geográficas. Principalmente quanto aos questionamentos pessoais da artista em relação a sua identidade como mulher latino-americana e artista, a qual se tornou muito explícita após suas experiências de viagem à Europa, EUA e hispano-América. As inquietações referentes à sua própria identidade percorrem toda a trajetória de Vater a partir dos auto-retratos, muitas vezes como estudos

---

[137] O conceito de arquétipo aqui empregado é o de Jung: *"Arquétipo" nada mais é do que uma expressão já existente na Antigüidade, sinônimo de "idéia" no sentido platônico... O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma facultas praeformandi, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as idéias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma.*
JUNG. Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 87 e 90.

pictóricos ou mesmo indagações de seu lugar no mundo, como se pode verificar tanto no óleo sobre cartão de 62, feito sobre a influência de Iberê Camargo, ou mesmo na tela em acrílica de 72, ainda com a linguagem Tropicalista.

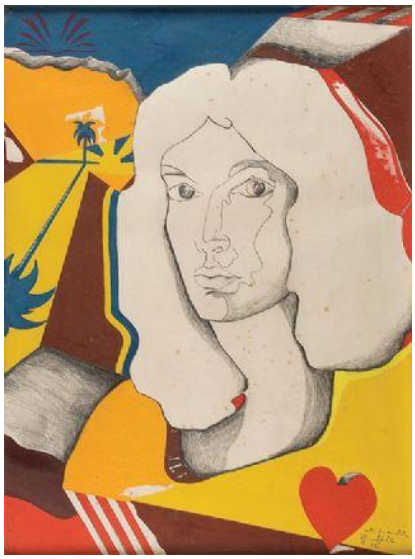


Fig. 57 – Fotografia com auto-retrato da artista. Autor desconhecido, 1962.
Fig. 58 - Regina Vater. **Auto-retrato,** guache sobre cartão, 1972.

Vater se autodenomina no período como uma feminista suave. Em suas próprias palavras:

> Lógico que o meu trabalho tinha tudo a haver com feminismo e a Maria da Graça compactuava comigo nas mesmas idéias. Mas eu era uma feminista suave, já que eu era extremamente tímida e insistia em acreditar num relacionamento romântico entre homem e mulher que desse certo. Mas debaixo da minha timidez vivia uma Amazonas... [138]

Além do mais, como diversas vezes afirmara, seja em entrevistas concedidas a autora, seja em depoimento à pesquisadora Cary Cordova para o *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, Vater convivera de modo muito presente com as interdições e preconceitos existentes a seu meio, primeiramente como jovem mulher aspirante a artista no Rio e em São Paulo a partir de 70, onde

[138] Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por *e-mail.*

o meio artístico era então dominado pelo chamado “Clube do Bolinha”[139]- bastante disseminado em diversas áreas - ou então por sua condição de mulher latino-americana, quando realizou viagens para o exterior, e posteriormente em 85, quando mudou-se definitivamente para os EUA.

Uma das edições do livro de fotos *Tina América*, de uma série de três livros físicos e duas versões digitalizadas, encontra-se hoje com a curadora brasileira Fátima Bercht, um presente da própria artista, no qual antecede com sua discussão performática da identidade feminina e seu respectivo lócus social, em mais de um ano a produção de Cindy Sherman, artista americana reconhecida por suas práticas performáticas em fotografias a partir de 76.

Apesar dos trabalhos terem sido produzidos em épocas e lugares diferentes, existe uma similaridade na intencionalidade. Sherman apreende os estereótipos femininos produzidos pela mídia e por Hollywood, destacando-lhes a estranheza e irrealidade perante o cotidiano.

Vater opta por tentar capturar, a partir de seu travestimento em múltiplas mulheres, um ponto em comum dessa geração feminina de classe média ,que vive a margem das reivindicações feministas. Elas habitam uma sociedade de base falocêntrica, onde o espaço público ainda é bastante restrito aos estereótipos de trabalho feminino, além de seus desejos serem permeados pela estrutura familiar tradicional.

Por conta disso, o discurso feminista encontrava uma enorme dificuldade de infiltrar-se no cotidiano. No período, as feministas ativas eram ligadas ou à luta armada contra a ditadura, ou então focavam seus esforços no desenvolvimento de

[139] Assim eram chamados Rubens Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães e Carlos Vergara por Vater, Maria do Carmo Secco e Anna Maria Maiolino por serem um grupo hermético e isolado.

políticas públicas de saúde e na emancipação feminina das mulheres operárias, já que por conta de sua base marxista, acreditavam em uma revolução interna à revolução socialista. [140]

É nesse "intervalo" de sua identidade do gênero feminino que Vater atua. O hiato criado dentro do apartamento da amiga, em uma única tarde, quando se travesti de várias mulheres, vários tipos femininos comuns do cotidiano, evidência as estratégias de resistência subjetiva apontadas por Butler em *Problemas de Gênero*, e que surgem materializadas pelo deboche da artista.

Segundo a teórica americana Judith Butler, que trabalha com a teoria performática de gênero, é preciso pensar a categoria gênero e seus processos de construção da subjetividade a partir de modos assimétricos de relação entre os sujeitos.

Feminino e masculino, assim como sexo e gênero são construtos sociais em permanente estado de modificação. Para ela, a estratégia de identidade performática permite o re-ordenamento e a subversão dos padrões identitários que ora as políticas de identidade afirmam ou negam.

Trabalhos como os de Vater, de 1975, e os de Sherman, a partir de 1976 e 77, evidenciam esse processo subversivo de construção da subjetividade a partir de diferentes realidades: a primeira lançando um olhar sobre a condição social e neurótica feminina da mulher brasileira em relação ao casamento e suas

[140] Essa situação fica bem clara no livro de Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve História do feminismo no Brasil*, onde desde os primeiros movimentos sufragistas, até os grupos desenvolvidos durante a Era Vargas e a ditadura militar, estavam intimamente vinculados com os comunistas, como o PCB e o movimento operário.
TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

respectivas possibilidades de vivência social, a segunda subvertendo os padrões de desejo e alteridade produzidos pela indústria cinematográfica e jornalística.

Apesar de em meados de 1969 e 1970, Regina já possuir conhecimento das práticas artísticas de vanguarda que vinham ocorrendo no mundo, já que faz parte de sua trajetória essa ânsia por novidades e arrojamentos, fora com a oportunidade da viagem ao exterior – onde inclusive pode comprar sua primeira câmera de vídeo – que se sentiu mais confortável e segura para dar vazão as suas ansiedades de experimentação conceitual - antes mal interpretadas por colegas e pessoas próximas.

Como resultado de um aprofundamento subjetivo quase "forçado" por sua condição de nômade estrangeira, onde a solidão em que lançava-se era imperativo de uma reflexão sobre si, a um *cuidado de si*, Vater pode desenvolver trabalhos como os de arte-postal a partir de fotos em que tirará de sua cama de hotel em Paris - a série *Parisse* - registrando ali sua prostração e solidão afetiva, além também da série *Urbacíon*, onde pensa a partir do registro fotográfico os modos de propaganda e de discurso nas Américas, já que a série fora desenvolvida em uma viagem por países da América Latina.

A série *Parisse*, também chamada pela artista como *Camas de Paris*, constitui-se em uma grande diversidade de fotos feitas por Vater durante um período depressivo em que esteve na capital francesa, sem amigos, conhecidos ou mesmo compromissos profissionais, onde restava-lhe apenas registrar seu cotidiano e impressões afetivas.

O jogo de palavras feito entre o título da série, com a palavra preguiça em francês (*paresse*) e o nome da cidade reforçam tal assertiva e demonstram a

continuidade de seus flertes com a poesia visual, desencadeada por sua convivência com Augusto de Campos na juventude no Rio e jamais cessada.

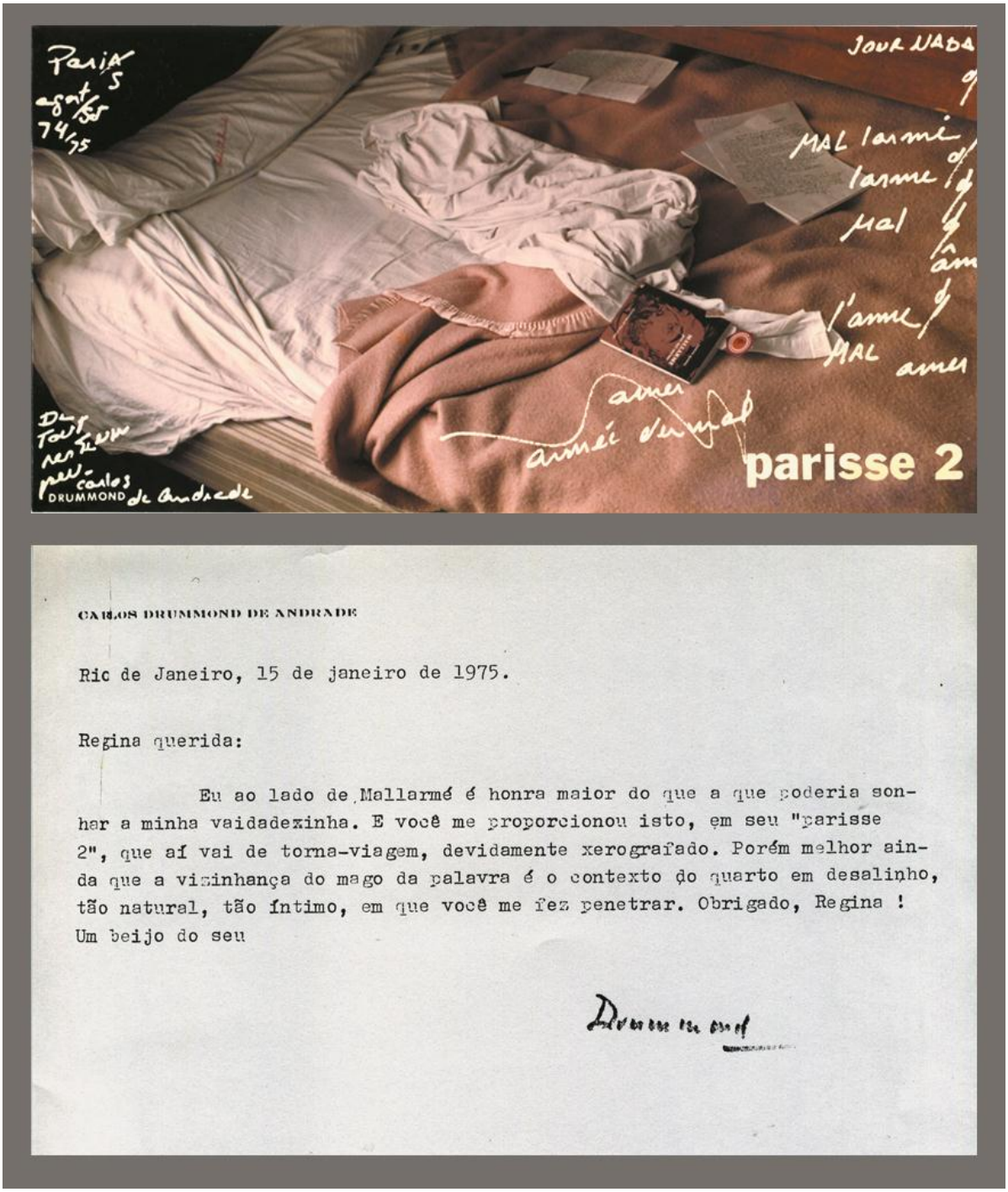


Fig. 59 – Regina Vater. **Série Camas de Paris. Parisse 2.** Cartão postal com fotografia colorida (frente e verso). 1974.

Em uma das fotos da série, vemos a cama semi-desfeita, com os lençóis e cobertas revirados e o travesseiro ainda com a forma da cabeça. Os papeis

espalhados, junto com o livro de Mallarmé fazem eco com a poesia manuscrita sobre a fotografia (*jour NADA, MAL I arme, I arme, MAL, amer*), em uma referência a sua solidão, inércia física e angustia emocional em que se encontrava.

Fig. 60 – Regina Vater. **Série Camas de Paris. aMar at Paris Dá Vida.** Montagem fotográfica. 1974.

Em outro momento da série, essas fotografias foram novamente usadas pela artista na construção de um jogo semiótico com o óleo de David, *A morte de Marat*, onde a repetição estrutural da composição leva o olhar do espectador pela linha dos braços caídos de Marat, o travesseiro na imagem central, e Vater na banheira, repetindo a posição do trágico quadro trágico de David.

A lembrança incômoda da estadia de Vater na capital francesa surge novamente nessa alegoria da morte física e mental, orquestrada a partir da obra

máxima de um dos mestres da arte classicista, manipulada aqui de tal modo que estende a tragédia do assassinato do político francês até a lenta morte emocional da artista pela imersão em uma cultura estrangeira e diversa da sua, a cultura francesa, precipitada em um voluntário isolamento cultural e afetivo.

Marat, o herói da Revolução Francesa, enfermo, assassinado em sua intimidade laboral e Vater, jovem artista nômade, completamente deslocada na cidade luz e devorada pelos contrastes culturais que afrontam seu histórico cultural brasileiro, se equiparam pelo olhar pessoal da artista. A mitopoiética de Bachelard se efetiva aqui dentro do microcosmo da artista.

A questão do feminino retorna aqui a partir do olhar minucioso de uma intimidade mundana. As fotografias do quarto de hotel, com todo o aparato pessoal da artista espalhado, mostrando com isso os vestígios de sua presença, criam diálogo com o trabalho voyeurístico da francesa Sophie Calle, ao fotografar quartos de hotel e a fugacidade da presença humana a partir dos objetos ali deixados e manipulados.

A artista afirma que procurava a gravura de seu corpo nesse espaço vital que era a cama, nesse objeto tão presente na vida moderna, e que se tornará a partir de seu registro fotográfico, depósito dos vestígios de sua existência, de seus pensamentos e assombros. [141]

Vater, aqui, não se interessa pela intimidade alheia, mas sim pela sua própria. Ela preocupa-se com seus pedaços de subjetividade espalhados pelo mundo que habita seus sentimentos mutáveis, suas transições de humor a partir da materialidade cotidiana.

[141] Vide catálogo da exposição *Restos da Paissagem* no MAB-FAAP de 1976.

Seu Conceitualismo não se aproxima das práticas analíticas semióticas, tautológicas, empreendidas pelos artistas americanos e europeus. Como seus colegas latino-americanos, Vater se mantém sempre próxima a uma afetividade, uma captação do cotidiano que procura salientar as minúcias das relações entre sujeitos e seu meio.

Isso fica bastante claro na exposição realizada no Museu de Arte Brasileira da Faculdade Armando Álvares Penteado, na individual intitulada *Restos da Paissagem*, que condensa grande parte de sua produção de cunho conceitual, e a qual fora apresentada pela primeira vez no país.

No catálogo da exposição, hoje no acervo do museu, pode-se verificar que as obras escolhidas convergem entre si por um questionamento do uso de suportes documentais, característico da linguagem conceitualista, e pela memória afetiva e subjetiva implicada nesses registros.

Em *X-RANGE*, trabalho exposto na mostra, Vater apresenta uma série fotográfica do interior de habitações, procurando com isso o registro de uma intimidade, de um vestígio de humanidade depositado nos restos cotidianos, nos objetos mundanos. A proposta da artista fora iniciada em 75, e já interrompida, mas há ainda a possibilidade de retorno justamente por sua natureza documental e esparsa.

Vater jamais invade residências. Ela é convidada a adentrar nas habitações, ou mesmo pede a conhecidos e amigos que a permita vasculhar sua intimidade diária e registrá-la, tentando com isso capturar as particularidades daquele que habita e se espalha pelo espaço da casa, do quarto de hotel, da cozinha. Ela afirma a respeito de *X-RANGE* no catálogo: “O que me interessa é a Poesia Cotidiana que

o homem imprime à sua volta através dos seus gestos revelando a sua maneira de ser e viver”.

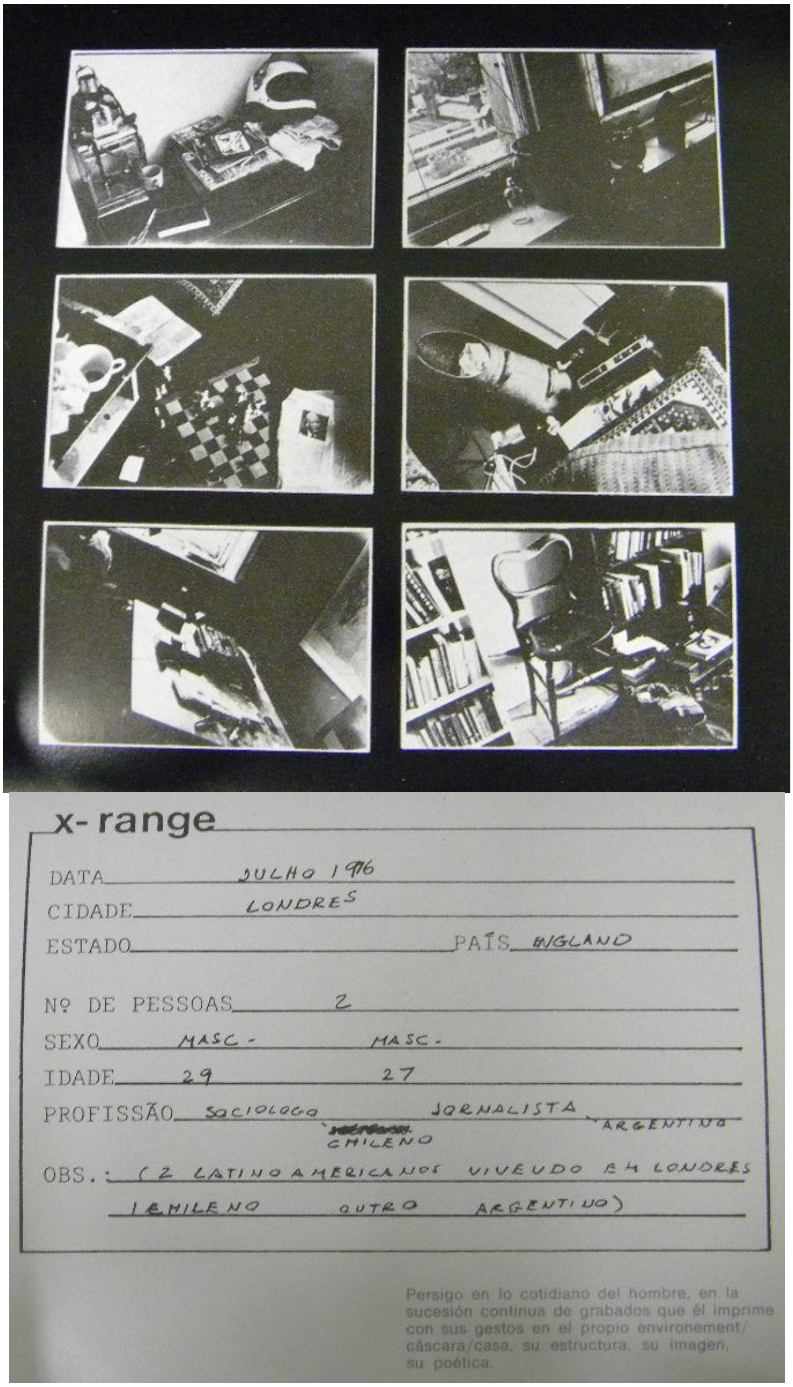


Fig. 61 – Regina Vater **– X-RANGE**, Fotografias P&B, (frente e verso), 1975.

Essas inquietações desencadeadas pelas impressões de intimidade no cotidiano seguem pela série *Still Alive*, também de natureza esparsa, em um jogo dialético com o gênero pictórico natureza-morta, em que se retratam objetos

mundanos, flores, comidas, mas tendo como cenário, principalmente, pias-de-cozinha sujas de louça, ou mesmo altares de candomblé e macumba.

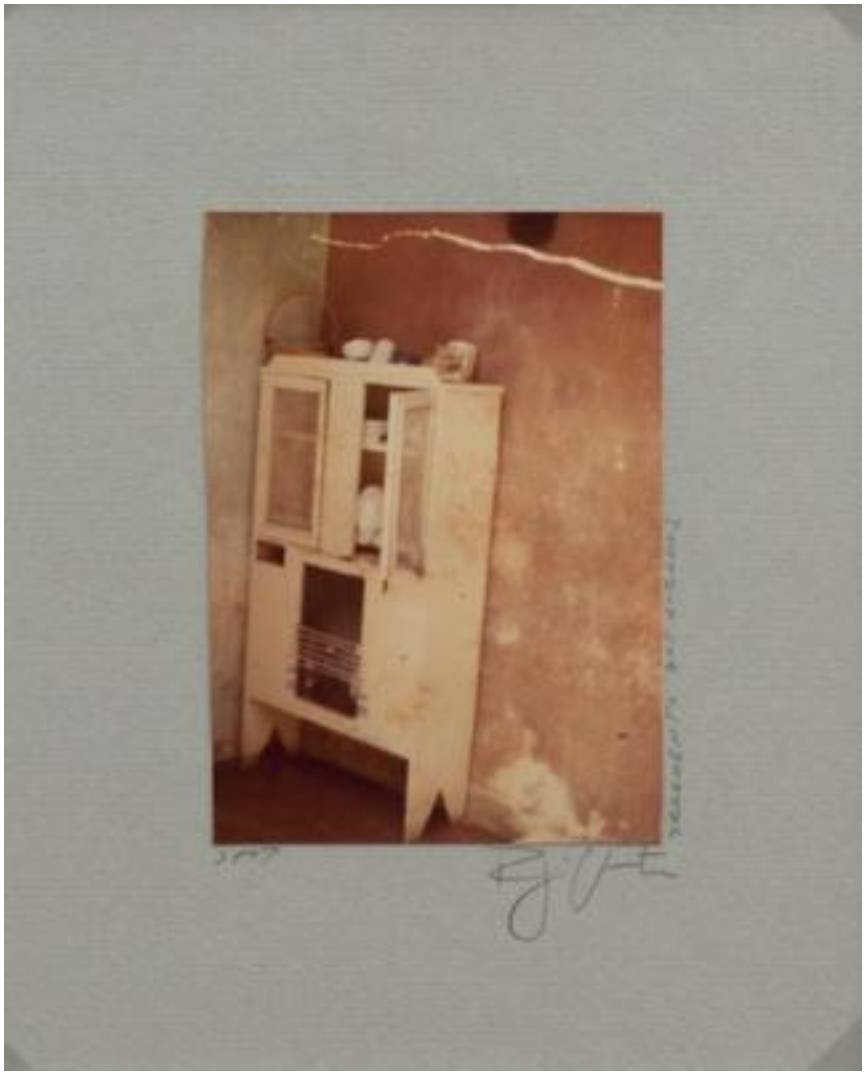


Fig. 62 - Regina Vater **– X-RANGE,** Fotografias P&B, 1977.

É difícil dizer se na exposição, a artista pretendia fazer o retrato de uma época, ou uma catalogação da civilização, pois essa postura determinista é arriscadamente reducionista, considerando ser Regina Vater uma artista plástica, e não uma antropóloga ou historiadora, podendo apenas contribuir com seu olhar subjetivo nessas questões, e não com formulações de caráter mais cientifico. Annateresa Fabris faz afirmação semelhante, mas de modo bastante crítico, no artigo *Arqueologia do Presente*:

> O que existe de conceitual em *Restos da Paissagem*? Como o próprio título indica – um jogo entre paisagem e passagem - Regina Vater está empenhada em registrar a ação humana no ambiente que cerca o homem contemporâneo. E este ambiente é o mais vasto possível, indo da casa (freqüentemente reduzida ao microcosmo cama) às ruas da grande cidade. Ambientes desarrumados, a onipresença do lixo, a ausência do ser humano: isto basta para caracterizar a civilização contemporânea? [142]

Fabris efetua no título do artigo um jogo lexical com o nome do livro *Arqueologia do Saber* de Michel Foucault, onde o filósofo francês define seu conceito de história, temporalmente descontínua, construída a partir da aglutinação discursiva de ações diversas, e com isso, socialmente integradas a certos valores e objetivos, tornando-se então documentos.

Com isso, Fabris aponta certos conceitos chaves que propiciam uma compreensão do trabalho de Vater: seu caráter documental, subjetivo, intencionalmente construído, e não verídico. É a versão de Vater que vemos estampada em suas fotografias e objetos, e não a representação de toda uma sociedade.

Tendo já um distanciamento histórico de aproximadamente 34 anos, é possível pontuar hoje que esses trabalhos e propostas plásticas remetem a certas posturas ideológicas e estéticas de subversão dos suportes tradicionais do objeto artístico, e uma busca de linguagens e discursos mais coerentes com o momento vivido, tentando se adequar a realidade da cultura nacional, mas conectados as preocupações teóricas e plásticas de outros centros artísticos. Oiticica faz a seguinte assertiva:

> Somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas

[142] FABRIS, Annateresa. *Arqueologia do Presente*. In: **Corriere Italo-Brasiliano**. São Paulo: 10 dezembro de 1976, pp desconhecidas.

> solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas os faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva. [143]

Essa construção estética da realidade parece chegar a patamares extremos em certos trabalhos postos na exposição, já que Vater manipula imagens e contextos até chegar ao ponto poético desejado, não se preocupando muito nesse momento com os conteúdos nacionalistas e tradicionais de certos símbolos do cotidiano. Suas inquietações a respeito da identidade e cultura nacional são posteriores. Novamente com Fabris:

> Trabalhando essencialmente com objetos, a expressão de Regina Vater parece estar próxima do desejo de "mitização" da cultura de massa, da tentativa de combater o obsoletismo, a moda, o *styling* de que fala Dorfles. Isto se daria, segundo o filósofo italiano, através da "fixação" de objetos efêmeros, destinados ao desaparecimento. E, de fato, o que se percebe nos Restos da Paissagem, é esta valorização do transitório, esta estetização do objeto, escolhido por seu valor compositório e estrutural..., por suas conotações evocativas e mitopoiéticas. [144]

Apesar da crítica incisiva de Fabris, que questiona a intencionalidade das propostas de Vater, definindo-a como uma espécie de disseminadora de um consumo desenfreado, vazio, ou mesmo construtora de heróis contemporâneos sem a devida carga crítica, a teórica pontua questões pertinentes a análise critica aqui empreendida, como a questão do objeto e a relação que a artista estabelece com ele. Fabris afirma em determinado momento: "Narcisisticamente, a artista está

---

[143] OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade.** In: *Escritos de artista*. Anos 60/70. p. 154.
[144] FABRIS, Op Cit. pp desconhecidas.

presente em todas as obras como se o seu testemunho isolado constituísse a visão da realidade."[145]

Nessa análise dissertativa do trabalho de Vater, segue-se por outra abordagem, não dando vazão a questões referentes à coerência discursiva da artista com o retrato da sociedade em que ela vive, mas sim em sua trajetória e expressão subjetiva de temas e práticas de vanguarda na época, que a localiza dentro de uma constelação de sujeitos artísticos e ações de oposição estéticas.

Desse recorte, pode-se concentrar o olhar na questão documental e objetual que permeia a curadoria dos trabalhos. Como já fora apontado no termo chave de Fabris, ao fazer referência a Foucault, documentos são produtos de uma época e de uma postura discursiva frente a determinado tipo de evento, e esses documentos podem ser de natureza heterogênea, extremamente diversificados.

No caso de Vater, seus documentos subjetivos, de suas impressões de vivência, abrangem a *Topoanálise* de Bachelard, ou seja, "o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima." [146] No caso, a noção de intimidade aqui não se restringe ao interior doméstico, aos diários ou mesmo caixas de lembranças, relicários, mas expande-se a partir da ação de deslocamento no espaço pela artista, que leva seu olhar ao mundo e o registra a partir de sua postura conceitualista.

A idéia da casa e dos objetos como receptáculos de memória, afeto e escolhas ideológicas é bem apresenta por Bachelard no livro *A Poética do Espaço*: "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso

[145] FABRIS, Op. Cit. pp desconhecidas.
[146] BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008, p. 28.

primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo". [147]

E o cosmos apresentado por Vater é caoticamente organizado, selecionado e disposto de acordo com sua intencionalidade plástica. Mesmo nos momentos em que a artista "flagra" fotograficamente determinada cena ou espaço, sua escolha da imagem já denúncia sua intencionalidade.

A exposição seguiu até novembro de 76, e teve repercussões diversas[148] com o público devido à sua natureza conceitual, prática restrita ainda a poucos do meio artístico. No *Caderno Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* de 07 de novembro de 76, apresentava-se a exposição como "difícil" e "intelectualmente" complexa:

> Realmente não é fácil penetrar na arte de Regina Vater. Bastante hermética aos menos dotados de sensibilidade, a obra de Regina reclama, paralelamente, uma dissertação. Ela, por si só, chega a ser um enigma para quem apenas vê e não ouve. Um trabalho altamente intelectualizado, de difícil compreensão se não se tem um conhecimento prévio da artista e seus caminhos percorridos e uma razoável capacidade de interpretação. [149]

Fabris faz eco a essas considerações, mas pontua criticamente a absorção e encantamento de Vater por essa alteridade desenfreada, pontuando seu afastamento das propostas antropofágicas da modernidade. Mas, partindo do pressuposto de que o conceito de identidade nacional é também produto de um discurso normatizador, que procura unificar uma série de sujeitos e práticas culturais múltiplas dentro de um emblema fictício político, é preciso levar em

---

[147] BACHELAR, Gaston. Op Cit, Idem, p. 24.

[148] Talvez a mais curiosa seja o ataque ao trabalho *Tina América*. Relatos da época, tanto da própria artista quanto de Annateresa Fabris e Daisy Peccinini, que visitaram a exposição, confirmam que o livro de fotografias sofrerá rasuras em seu interior com ofensas de baixo escalão, extremamente ofensivas a figura pessoal da artista. Até os dias de hoje, não se sabe o ator de tal depredação, e sequer o motivo, já que nenhum dos trabalhos expostos era de natureza ofensiva, pornográfica ou escatológica.

[149] Autor desconhecido, **Restos da Paisagem no MAB**, *Caderno Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* de 07 de novembro de 76, p. 78.

consideração que os sujeitos possuem o direito de se desterritorializar dessas identidades pré-concebidas, optando por assumir essa alteridade política ou não. Como aponta Deleuze e Guattari:

> É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. [150]

Se fundarmos nosso argumento a partir do conceito de desterritorialização como apresentado acima, o trabalho de Vater na época encontra-se hoje na posição de registro histórico do contato de seu olhar de artista brasileira, carioca e mulher, ou seja, sua subjetividade, perante o conflito estético de construção de uma arte genuinamente brasileira, e que inclusive entrava em atrito com as manifestações plásticas conceitualistas, acusadas por parte da crítica de serem mera importação de idéias.

Para adentrar no trabalho de Vater, é preciso avançar frente essa inclinação histórica de construção de uma identidade brasileira, ou melhor, de uma arte de caráter nacional, a fim de que a vertente poética flua de acordo com suas necessidades, criando assim os platôs e rizomas necessários para as intersecções discursivas.

Vater não realiza uma arqueologia do mundo contemporâneo, mas de seu olho.

[150] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000, p. 89.

ALÉM DAS LENTES DA CÂMERA
Espelhamentos da alteridade

Ainda, o que significaria dizer: "O vídeo como meio é narcisista? "
Rosalind Krauss

A percepção da temporalidade dentro do trabalho de Vater ocorre dentro de uma observação da passagem do tempo em pessoas, objetos e espaços. O filósofo Heidegger define o tempo, na conferência de Marburgo em 1924, como “um nada em si, pois só existe como consequência dos acontecimentos que tem lugar em si mesmo. Não há um tempo absoluto, nem uma simultaneidade absoluta... o tempo é aquilo em que se produzem os acontecimentos”. [151]

O contato esporádico com a produção de John Cage veio a reforçar ainda mais tais preocupações ontológicas de Vater com o tempo e sua relação com a constituição da subjetividade, já que o trabalho do americano cria relações de distensão temporal a partir da musicalidade de seus *happenings*, performances e demais ações artísticas.

O uso da fotografia, e posteriormente dos vídeos e filmes produzidos na segunda metade da década de 70 auxiliaram-na nessa possibilidade analítica, da mesma maneira que com o registro de suas impressões pessoais cotidianas. Michael Rush faz o seguinte comentário:

> Tempo e memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo. A representação envolve claramente o espaço... O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia e sua

[151] HEIDEGGER, Martin**. El concepto de tempo**. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2006, p. 29.

> prima maior, a fotografia animada – o filme – assume seu lugar de importância. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmara lenta, e todas aquelas outras frases relacionadas ao tempo, próprias da arte e da ciência da fotografia. [152]

Os filmes de artistas e vídeos produzidos durante as décadas de 60 e 70 inovam principalmente na construção do discurso visual, mais do que na percepção da transitoriedade do tempo. Christine Mello faz a seguinte assertiva:

> O vídeo, por sua vez, em sua lógica de escritura eletrônica, acrescentou à experiência da televisão o potencial crítico da linguagem, chamando a atenção para a dimensão temporal-performática da imagem e do som em movimento, para o seu processamento e para a hibridez das formas do campo da arte. [153]

A produção em arte, imersa em um esgotamento das linguagens plásticas da escultura e pintura, causado por uma hegemonia mercadológica voltada para binarismos qualitativos[154], encontrou nas atividades do vídeoarte, performance e instalação recursos para obter novamente um caráter iconoclástico.

A veia crítica da vídeoarte, seja ela cinematográfica, performática ou instalação, é reforçada pelas posturas conceitualistas adotadas pelos artistas, mesmo inseridos dentro de um contexto político tumultuado, seja ele o americano, por conta das manifestações em prol dos Direitos Civis e a guerra do Vietnã, ou mesmo no contexto latino-americano, que apesar de suas particularidades, teve nos anos 1970 a devastação causada pelos regimes ditatoriais. Mello afirma que:

---

[152] RUSCH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. Tradução de Marylene Pinto Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 06.
[153] MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008, p. 26.
[154] "As pessoas faziam performance para não pintar nem esculpir", diz Acconci. "a pintura e a escultura tinham o poder de um Verdadeiro Deus da Arte; a performance era uma maneira de impor, no meio de um único sistema de crenças, o bando de deuses múltiplos."
RUSH, Michael. *Op Cit*, p. 42.

> Os procedimentos artísticos com o vídeo no Brasil nos anos 1970 traduziam, em sua maior parte, o conceitualismo, a performance e a *body art*, assim como promoviam uma crítica à TV e aos canais hegemônicos de comunicação de massa que conviviam muitas vezes, naquele momento, com oficiais da censura (funcionário públicos do Estado a serviço da ditadura).[155]

O aspecto documental, efêmero e manipulável da vídeoarte aproxima-se de procedimentos de investigações de cunho social e psicológico, principalmente aqueles que dizem respeito à identidade, raça, etnia e representabilidade. Catherine Elwes define:

> A vídearte nasceu em um momento da fé pessoal e política elevada. Os artistas e as ativistas acreditaram igualmente que sua ação poderia fazer uma diferença à sociedade. As iniciativas individuais foram moldadas por um reconhecimento de que todos pertencem às comunidades locais e globais. Uma identificação coletiva foi acoplada com um sentido individual de responsabilidade para a forma futura do mundo, social e ecológica. [156]

Aspectos incômodos da construção identitária a partir dos meios de comunicação de massa, e seu respectivo esvaziamento das subjetividades, que repetiam em seus conteúdos e formas o discurso hegemônico de uma maioria dominante nos campos políticos, intelectuais e financeiros eram então alvos de criticas ácidas a partir das realizações de performances, *happenings* e instalações. E o uso da fotografia, vídeos e filmes vinham então como registro e como complemento estrutural dessas atividades. [157]

---

[155] MELLO, Christine. *Op Cit*, p. 87
[156] ELWES, Catherine. **Video Art, Guided Tour**. London: I. B. TAURUS, 2005, p. 05.
[157] *Artistas que vieram para os meios de expressão tecnológico, provenientes de outras formas, quase sempre transferiam as preocupações que tinham com a pintura ou escultura para o novo meio de expressão, fosse ele cinema, vídeo ou arte digital.*
RUSH, Michael. *Op. Cit*, p 22.

No Brasil [158], apesar do contexto da ditadura civil-militar, o desenvolvimento de tais práticas artísticas não encontrou grandes empecilhos teóricos, com exceção da larga dificuldade de dispor de equipamentos. Tanto que Walter Zanini, durante sua atividade como diretor do MAC-USP, esforçou-se para comprar um equipamento de Porta-Pack da Sony a fim de dispô-lo para experimentações de artistas. Mello afirma:

> Entre 1975 e 1978, em São Paulo, também impulsionados por Walter Zanini, ocorrem importantes e pioneiras produções em torno de artistas de base conceitual... Cacilda Teixeira da Costa ressalta a importância que teve na produção brasileira a compra para o MAC-USP, em 1977, de um equipamento de vídeo por meio de seu então diretor Walter Zanini. Em seguida a compra do equipamento, há a criação do Setor de Vídeo no museu, coordenado por ela. [159]

Vater não chegou a participar de nenhuma dessas atividades, já que encontrava-se no exterior, no entanto, esteve bastante atenta as experimentações esporádicas da vídeoarte no país, como por exemplo as realizadas no MAM-RIO, sobre a coordenação de Anna Bella Geiger.

Se por um lado podemos apontar o contato da artista com esses novos meios de operação dentro de um processo de desenvolvimento inevitável no que consente a suas preocupações plásticas, por outro, sua estadia em Nova York, Paris e América Latina[160] permitiram a jovem carioca uma proximidade enorme

---

[158] *O vídeo como prática artística no Brasil tem origem no ano de 1956, por conta das intervenções midiáticas e dos gestos performáticos de Flávio de Carvalho (1899-1973) na televisão brasileira.* MELLO, Christina. *Op Cit,* p. 77.

[159] Idem, p. 90.

[160] Entre os anos de 1973 e 1976, Regina Vater se transformou em uma nômade, visitando países diversos como auxílio do prêmio de viagem. Os locais visitados foram respectivamente: 1973 - México (cidade do México e Antígua), EUA (Nova York); 1974 - Inglaterra (Londres), França (Paris), Grécia (Atenas e o Norte e Sul do Peloponeso) Itália (Veneza); 1975 - Portugal (Lisboa), EUA (Nova York, Nova Orleans), Guatemala (Guatemala e San Antonio de Aguas Calientes), Colômbia (Cartagena, Barranquilla e Medellin), Peru (Lima e Cuzco), Argentina (Buenos Aires); 1976 - Itália (Veneza, Verona, Roma e Milão).

com os trabalhos de arte conceitual que vinham então sendo produzidos. Joseph Beuys, Nam June Paik e John Cage são apenas alguns dos nomes que impressionaram Vater durante seu período no estrangeiro.

O exercício constante de observação através das lentes das câmeras, ou mesmo a frente delas permitiu que o trabalho de Regina Vater tomasse rumos diversos em relação a sua produção gráfica e pictórica anterior, sem, no entanto perder suas motivações centrais, como por exemplo, a questão da imagética feminina e seus processos de construção subjetiva a partir do olhar do outro, seja esse outro masculino ou feminino. *A filmadora representava "o outro", ou o público*, segundo Rush. [161]

Em entrevista à autora, Vater pontua que o trabalho de Antoni Muntadas fora o grande desencadeador de sua produção em vídeo na época. Os jogos de linguagem e significância elaborados pelo artista catalão colocavam-na na inevitável posição de questionamento do uso das informações e imagens, evidenciando assim a possibilidade de manipulação dos conteúdos.

Fascinava-lhe a capacidade discursiva do suporte vídeo, sua proximidade com a cultura de massa da televisão e cinema, com o qual flertava desde o período da Tropicália, mas acima de tudo, a possibilidade de crítica a partir da imagem em movimento, dentro de uma proposição de iconoclastia da identidade feminina, era o mote principal dos vídeos.

A artista se torna então uma manipuladora do tempo, já que com esse maquinário, pode realizar saltos discursivos e perceptivos a partir do corte e edição

[161] RUSH, Michael. *Op. Cit*, *pp*. 41.

dos filmes e vídeos, além da captação fugaz pela fotografia que possuía um caráter acima de tudo documental.

Todos esses preceitos são então levados a máxima ao serem aplicados também no espaço, com as vídeoinstalações, onde a relação espacial e física necessária para sua construção efetuam uma transcendência dos valores plásticos tradicionais da pintura e escultura.

Parafraseando Oiticica, passa-se do plano material, pictórico e escultórico para o âmbito do vivencial, para a pura ação artística. Mello diz:

> A videoinstalação, compreendida como um espaço de percepção, é considerada como um dispositivo em si, no sentido de ser um espaço autônomo de produção de sentido, que tanto pode promover em tempo real a captação quanto o processamento e a recepção da mensagem. [162]

A exploração da espacialidade que a instalação permite aproxima-se dos preceitos da relação entre arte e vida que tanto permeavam as preocupações de Oiticica e tantos outros artistas de vertente conceitual e política.

Ela tornou-se um modo de avançar as proposições artísticas para o público e com isso direcionar os assuntos abordados. Rush afirma a respeito: "*A instalação tornou-se um condutor formidável para o significado político porque, em virtude de seu porte e sua complexidade visual, oferece um ambiente carregado para os espectadores penetrarem".* [163]

Além de seu caráter político, a possibilidade de captação das minúcias cotidianas a partir das lentes, sejam elas de máquinas fotográficas, ou do super 8,

---

[162] MELLO, Christine*. Op. Cit*, p. 172.
[163] RUSH, Michael. *Op Cit,* p. 97.

Portapack, câmeras digitais, etc, fora uma temática recorrente desde as primeiras práticas de vídeo e fotografia, sendo bastante exploradas pelas vertentes feministas da arte justamente pela disposição de representabilidade de gênero.

O maquinário tecnológico nesse caso serve como uma lupa, que aproxima o espectador em direção ao olhar do artista a respeito das ações mundanas.

A instância do reservado, do Privado, do subjetivo, é então levada ao patamar do Público, do coletivo, do escrutamento critico com a atividade artística. Elwes afirma: "*o vídeo era uma mídia óbvia para que se começasse a desmontar as representações estereotipadas e para afirmar o político, a evolução psíquica e estética das mulheres levantando recentemente a consciência".* [164]

O vídeo, nesse processo de crítica cultural e representação social, serve também como espelho da subjetividade do artista, onde o manipulador do aparato eletrônico procura em um exame narcísico modos de aprofundamento de seu eu a partir do registro da imagem eletrônica.

Além do mais, há ainda a possibilidade do uso do vídeo como operação de construção e distorção da realidade, dentro do prisma de critica da circulação da informação e construção/repercussão de papéis sociais, ainda mais considerando o contexto político em que os artistas brasileiros estavam inseridos: o da censura promovida pela ditadura civil-militar e a respectiva hegemonia econômica e cultural implantada pelos parceiros americanos.

Essas propostas temáticas são algumas das fortes vertentes da arte de cunho feminista, como é apontado por Rush e Elwes. Rush afirma:

[164] ELWES. Catherine. *Op Cit*, p. 40

> Nos anos 70 várias artistas chamaram a atenção para a representação de mulheres, comum em televisão, filmes e pornografia. Um grito de batalha comumente ouvido, "o tema pessoal é político", resultou na abertura mais ampla do discurso artístico para incluir perspectivas femininas. Questões de gênero, sexualidade (homossexual e heterossexual) e o papel das mulheres na arte e na sociedade tomaram conta da arte. [165]

Vater localiza-se nessa constelação de mulheres que se dispuseram da câmera e super 8 a fim de produzir peças artísticas que discorressem sobre a subjetividade feminina e política. Seus auto-questionamentos à respeito de sua identidade como sujeito feminino e seus respectivos direitos de expressão das subjetividades, muitas vezes interditadas seja pela ditadura, seja pelo sistema misógino em que estava inserida, foram um forte fio condutor na construção de trabalhos, abrindo espaço posteriormente para críticas culturais.

A respeito da representabilidade do feminino a partir de vídeos e filmes, Laura Mulvey faz a seguinte assertiva:

> Para sumarizar momentaneamente: a função da mulher em dar forma ao inconsciente patriarcal é um duplo, ela primeiro simboliza a ameaça da castração por sua ausência real de um pênis e segundo leva sua criança no simbólico. Uma vez que isto foi conseguido, seu significado no processo está em um fim, não dura muito no mundo da lei e da língua exceto como uma memória, que oscile entre a memória da plenitude maternal e a memória da falta. Ambos estão posicionados em… o desejo da mulher é sujeitado a sua imagem como o portador da ferida do sangramento. Pode existir somente com relação à castração e não pode transcendê-lo. Ela se transforma na sua criança, no significado de seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição, ela imagina, da entrada no simbólico). Ou ela deve dar graciosamente a palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então luta para manter no crepúsculo do imaginário sua criança. A mulher está então na cultura patriarcal mais como significado do Outro masculino,

[165] RUSH, Michael. *Op Cit*, p. 90.

> limitada por uma ordem simbólica em que o homem pode viver externamente suas fantasias e obsessões com o comando lingüístico impondo na imagem silenciosa da mulher, amarrada ainda a seu lugar como o portador do significado, não fabricante do significado. [166]

As subjetividades femininas foram, incansavelmente, construídas a partir da cultura patriarcal e suas necessidades cotidianas. Até o advento do discurso emancipatório feminista, a identidade da mulher se dava a partir do homem: filha, esposa, mãe, avó, viúva, prostituta, como pontua Simone de Beauvoir no livro *O Segundo Sexo*. [167]

Com o exercício de estudo realizado com *Tina América*, Vater abre espaço em sua poética para essas premissas identitárias, desencadeando com isso certos trabalhos preocupados com o devir feminino. Na vídeoinstalação, *Conselhos de uma Lagarta*, de 1976, a artista retoma esses conteúdos[168]*.* A artista comenta:

> Advice from a Caterpillar (1976), minha primeira vídeoinstalação, um projeto apresentado e aceito pela 14ª Bienal de São Paulo apesar de nunca ter sido exibida na Bienal pela falta de recursos, foi baseada no "Da-sein" de Heidegger. "Da-sein", que é sua "já é" o seu "ainda não". "Da-sein", que unifica o passado, o presente e o futuro...
>
> Para lidar com este tema que eu escolhi o capítulo "Advice from a Caterpillar" de "Alice no país das maravilhas". A Caterpillar (ou Borboleta a ser) perguntou a Alice: "Quem é

---

[166] MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* In: **Visual and Other Pleasures**. Londres: Editora: MACMILLAN UK , 1989, p. 01.
[167] BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
[168] *Esta obra foi produzida em 1976 e eu tentei mostra-la na bienal de Sao Paulo em 1977(ou 78?) sem sucesso pois na ultima hora a bienal que havia me construido uma sala especial nao tinha eletricista para me dar. Eu ate tinha conceguido que a Fototica me emprestasse os projetores mas como ate a hora da inauguracao da bienal nao me deram um eletricista eu resovi fazer um protesto o que resultou de eu ser banida da bienal para sempre...*
Entrevista concedida a autora em 03 de outubro de 2009, por email.

você", ao qual Alice respondeu validando o que todos nós passamos: hoje eu me sinto mais jovem do que ontem. Ou hoje eu me sinto pior do que ontem.

Este trabalho também faz referência a frase: "Seu olho é meu espelho", que ouvi Lygia Clark dizer sobre seu trabalho "Diálogo: Óculos". Por isso: A forma como eu interajo com você é um produto da sua maneira de olhar para mim. [169]

Esse devir Heideggeriano faz parte da preocupação ontológica da artista com o tempo e sua natureza subjetiva, irreversível, longitudinal e homogênea. É um “quando” medido pelo agora do presente. Heidegger coloca:

> Resumindo, poderíamos dizer: o tempo é equiparável ao devir. Esse devir é respectivamente meu, que pode apresentar a modalidade do respectivo futuro na antecipação do seguro, mas indeterminado ter sido. O devir sempre se encontra em um modo de um possível ser temporal. O devir no é o tempo, senão a temporalidade... O devir é seu ter sido, é sua possibilidade de encaminhar-se a este passado. E nesse encaminhar-se seja propriamente o tempo, tenho tempo. No tanto, o tempo é em cada caso meu, existem muitos tempos. *O tempo* carece de sentido; o tempo é temporal. [170]

Munida com uma super 8, recurso mais barato e acessível de mídia na época, Regina Vater faz então uma série de registros diários de seu rosto, posando para a câmera em diversos momentos de seu dia-a-dia, e em variados estados de espírito, o que posteriormente deu origem a instalação[171].

---

[169] Entrevista concedida a autora em 03 de outubro de 2010.
[170] HEIDEGGER, Martin .*Op cit*, p. 58 e 59.
[171] *Este foi o Advice from a Caterpillar (Conselhos de uma Lagarta). A minha primeira filme-instalação que estava programada para ser apresentada na Bienal de São Paulo (1967 ou 68) num labirinto alcova onde a entrada deveria estar exposto o Tina America.*
Esta obra nunca foi mostrada no Brasil (só pequenos trechinho em palestras que eu dei) mas eu a mostrei várias vezes no EUA e ate ganhei um premio com ela.Foi inclusive quando estava mostrado este trabalho numa individual em NY que conheci o Bill. Pois um dos projetores começou a comer um dos filmes e o MUNTADAS me disse: Nao hay problema eu trouxe um amigo que entende destas coisas que vai lhe ajudar... Ai o Bill depois de concertar o problema disse: Adorei o seu trabalho. E quando eu soube que ele era artista, pesei: outro artista, homem, americano. Falar assim com artista, mulher, latino americana... Este cara tem que ser muito especial... O resto é historia...
Entrevista concedida a autora em 03 de outubro de 2009, por *e-mail.*

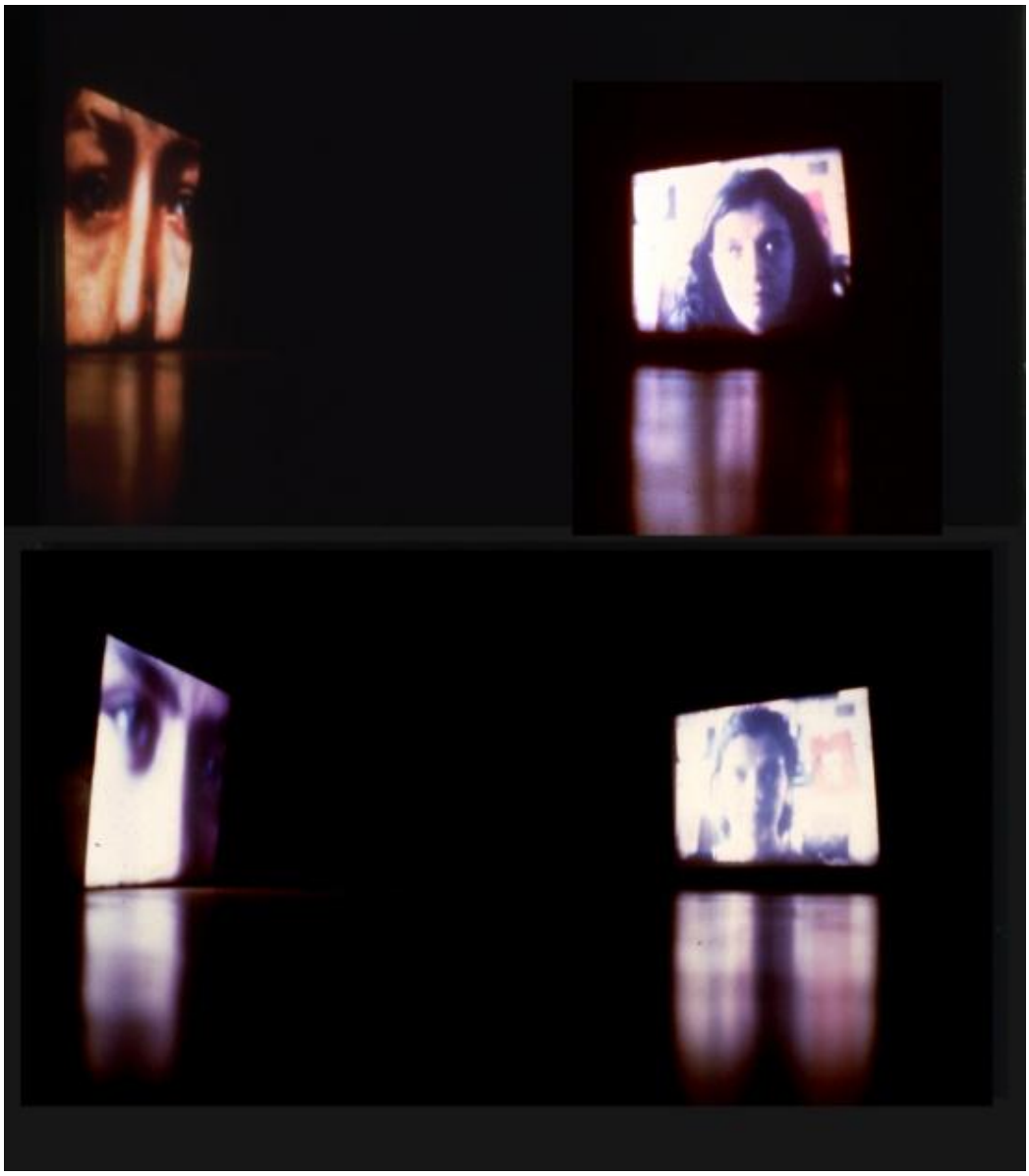


Fig. 63 – Regina Vater. **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação. 1976.

Do mesmo modo que com *Tina América*, Vater procurou aqui desenrolar uma crítica a respeito das construções das subjetividades, tendo como base o trecho da obra de Lewis Carroll[172], onde a personagem Alice entra em um de seus vários momentos de crise existencial.

[172] *Escolhi este particular capitulo que eu um capitulo sobre o "VIR A SER" (a lagarta que é a futura borboleta, conversando com a Alice em busca de sua identidade) para ser a base estrutural deste trabalho que também foi inspirado nua frase da Ligia Clark onde ela diz: "O teu olho é o meu espelho", portanto: eu sou o que você me permite ser, pelo jeito com que você me vê.*
Entrevista concedida a autora em 03 de outubro de 2009, por *e-mail.*

Fig. 64 – Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação.1976.

A instalação consiste em duas grandes telas de projeção paralelas, colocadas ao final de um corredor escuro, de onde veríamos no primeiro filme uma sequência de registros do rosto da artista, e na outra, diversos *takes* de closes de olhos. Segundo Vater, em um dos *e-mails* trocados com a autora:

> Um dos filmes (este em particular silencioso) era feito só de *takes* de olhares humanos fixados na câmera. A seqüência deste filme, que era de igual tamanho ao outro... projetado na parede em frente, era feita de olhares de gente de todos os gêneros, idades e posições sociais.
>
> O outro filme foi feito da seguinte maneira: Durante metade de ano eu deixei a minha câmera de super-8 montada num tripé num lugar onde havia uma boa luz natural e que a noite tinha uma boa iluminação. E toda a hora que eu me lembrava da câmera eu corria para... frente dela e me filmava, tentando captar a minha face da maneira mais espontânea possível. Portanto eu não me ajeitava, não me penteava e nem trocava de roupa. Eu me filmava às vezes logo que acordava, ou vinda do banho, ou cansada,

vinda da rua ou depois de me exercitar, ou alegre com alguma coisa, ou depois de uma noticia ruim e por aí, ia. Minha premissa era de tentar que a câmera me surpreendesse sem retoques, maquiagens ou segundas intenções. [173]

Essa “nudez” da face de Vater, registrada durante um ano, procurando ali seu cotidiano, seu aspecto humano e feminino, difere bastante do trabalho anterior, onde encarnava personagens, e distancia-se mais ainda de Cindy Sherman, que cria cenários e criaturas oníricas, referentes a filmes clássicos da década de 50 e 60, mas sem referências diretas.

Existe um elemento de passagem do tempo nesse registro diário, salientado tanto pelo *tic-tac* de um relógio ausente ao fundo da fala da artista no filme, quanto pelas imagens de uma agenda cheia de anotações cotidianas, nomes de artistas e recortes do texto de Carroll.

Fig. 65 – Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação.1976.

[173] Entrevista concedida a autora em 03 de outubro de 2009, por *e-mail.*

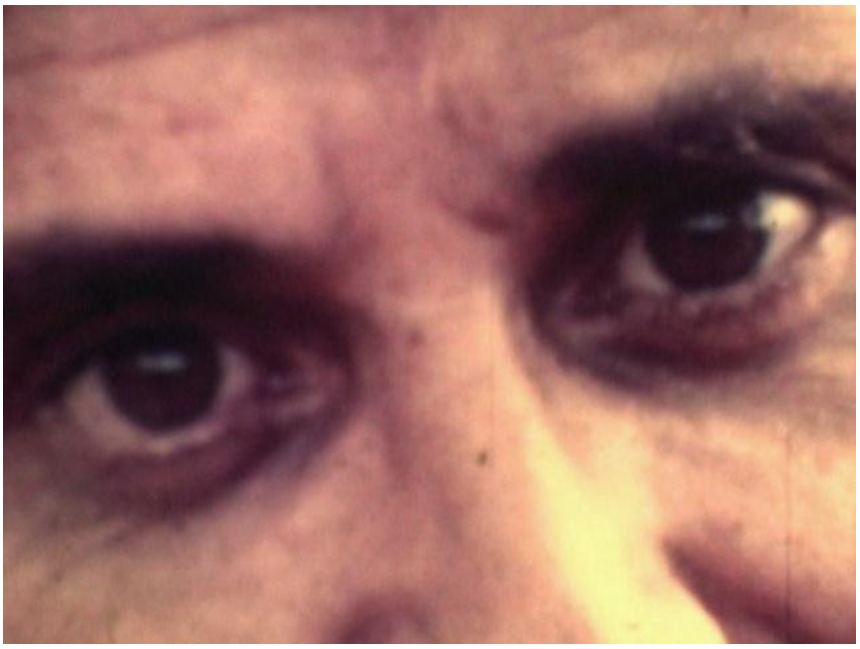


Fig. 66 – Regina Vater. Detalhes de **Conselhos de uma Lagarta.** Video-instalação.1976.

Dos três pares de olhos, dois foram identificados por Regina, sendo o terceiro de um anônimo. Um deles era de Lygia Clark, amiga de Vater e que inspirou parte da instalação a partir de sua própria pesquisa plástica de investigação da identidade e instâncias do corpo, e o outro par de olhos pertencia a Wally Salomão, poeta tropicalista e amigo da artista.

É importante salientar os trechos em que Vater enfatiza, a partir do tom de voz usado na leitura, o medo que permeia a personagem Alice, usada aqui como alter-ego da artista. A existência do pavor nas falas dessa vídeo-instalação é tão recorrente quanto o questionamento da identidade, do devir, da mutabilidade das identidades.

Há uma correspondência desse trabalho com o vídeo *Miedo*, da época de sua passagem pelo CAYC (Centro de Artes Y Comunicación), em Buenos

Aires[174], e realizado com a ajuda de Jorge Glusberg[175], então diretor da instituição, que emprestou o Porta-pak e filmou Vater.

Fig. 67 – Regina Vater. **Miedo.** Video. 1977.

Após a realização de uma série de entrevistas de áudio gravadas com transeuntes nas ruas da capital argentina, na Praça San Martín, onde os passantes eram questionados sobre o que era o medo e o que lhes causava o mesmo – no mesmo formato que as perguntas feitas no evento *Nós* – Vater realiza então – novamente de frente a lente da câmera, usando-a como um tipo de espelho eletrônico - uma série de caretas e expressões, instruídas por Glusberg, para representar e enfatizar medo, pânico, pavor, angústia.

[174]*CAYC – Centro de Arte y comunicación (1969-1980). Fundando por Jorge Glusberg em Buenos Aires, agregou os artistas argentinos: Jacques Bedel, Luis Bendeit, Gonzales Mir, Victor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Alfredo portilhos, Luis Pazos e Clorindo Testa. Através do grupo CAYC (inicialmente Grupo dos Treze) foram organizadas debates, eventos e exposições, especialmente com a participação de artistas latino-americanos. Foram frequentes projetos e exposições relacionando a arte às novas tecnologias. O CAYC teve importante papel na divulgação da arte latino-americana no período da ditadura militar na argentina (1976-1983), promovendo exposições em Londres, Kassel, São Paulo, entre outras cidades.*
FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p. 187.
[175] Autor, professor e curador. Diretor do CAYC desde 1968.

Fig. 68 – Regina Vater. **Miedo.** Video. 1977.

A artista retoma aqui a temática política, onde as faces do medo, apesar da diversidade de falas e assertivas ao fundo do vídeo, aproxima-se da situação de suspensão dos direitos civis realizada pelas ditaduras militares da América Latina – Brasil, Chile e Argentina foram então as mais evidentes na viagem empreendida pela artista em 77, quando retornava da Europa e EUA.

Mas voltemos um pouco na cronologia da produção de Vater. É importante compreendermos seu interesse pela construção das identidades, mas não apenas no âmbito individual, mas coletivo.

Ainda durante sua estadia em Paris, Vater, bastante imersa nas especulações subjetivas e com a inércia da passagem do tempo, passa a refletir metafisicamente sobre seu cotidiano, e com a ajuda do amigo Antônio Pitanga – ator brasileiro largamente conhecido por filmes icônicos como *Baía de Todos os Santos* de Trigueirinho Neto e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte –

elaborou *PlayFEUllagen*, super 8 performático pertencente a série "Cinematic Stills", de 74, hoje no acervo do MAC-USP, no qual propõe, a partir da construção de um *storyboard* com pedaços de papel preto nos pavimentos e passeios do Jardim de Luxemburgo, um registro da percepção subjetiva da passagem do tempo.

Fig. 69 – Regina Vater. **PlayFEUllagen,** Video. 1974.

Com a diagramação do movimento das sombras e folhas das árvores dentro do quadro construído, a artista ironiza a estrutura narrativa hollywoodiana fazendo uso de sua nomenclatura visual, e salientando o caráter de precariedade, resistência e sobrevivência da arte a partir da alteridade. Não é a toa que a artista tenha pedido ao amigo, ator negro de grande relevância no país, para dispor os

papeis e construir o *storyboard*. Pitanga encarna ali o brasileiro adaptando-se a uma das práticas de construção imagética, o cinema.

Vater se apropria dessa temática identitária do mesmo modo em *Yauti in Haven*, série de fotografias de 86 tendo o Jabuti como protagonista de viagens e situações típicamente modernas, ou mesmo em sua segunda instalação *Yauti Marandua*, de 83, um paralelo antropofágico realizado com a cultura indígena brasileira e a fábula de La Fontaine *A Lebre e a Tartaruga*.

Mas não adentraremos muito nesse tipo de trabalho por se afastar muito do recorte aqui proposto, que é a análise de trabalhos de cunho feminista. No entanto, é importante salientar que a partir da década de 80, Vater mergulha nessas temáticas de narrativas indígenas e demais simbolismos de uma identidade brasileira primária, mas sempre pontuadas ocasionalmente por referencialidades feministas suaves, como veremos no terceiro capítulo.

Já no vídeo *Love Spaces*, realizado em 1985 quando a artista já havia se mudado definitivamente para Austin, Texas, juntamente com seu marido Bill Lundberg, as relações de gênero e afetividade são retomadas. Vater, a partir da leitura[176] de um texto medieval que ensina a jovens noivas como ser uma boa esposa, filma em dois planos separados, e depois unidos pela montagem, a bailarina Debora Hay, sentada em uma posição que remete as poses renascentistas de odaliscas, tocar de modo afetuoso, implorante, uma parede imaginária, que a separa do ser amado, representado aqui pelo marido da artista, Bill Lundberg.

[176] O radialista e amigo do casal, John Aielli realizou a leitura do texto, o qual Regina Vater não se recorda nem nome do autor, nem o título.

Fig. 70 – Regina Vater. **Love Spaces**. Vídeo. 1985.

O objeto de desejo aqui, Lundberg, encontra-se em uma situação completamente indiferente aos apelos da bela mulher nua ao lado. Sentado de pernas cruzadas em uma cadeira, lê ininterruptamente um jornal, com uma enorme fotografia de moda impressa na folha mais próxima da bailarina, evidenciando com isso a presença de uma das práticas de normalização da subjetividade feminina, os meios de comunicação de massa, que reificam o feminino a partir de uma postura idealizada do desejo masculino.

Vater traz a tona aqui a condição feminina de submissão afetiva, promovida pela instituição do casamento e propagada por uma série de veículos de comunicação. Enquanto a “esposa”, disposta ali como objeto erótico, de beleza, volta sua atenção constantemente para o “marido”, dando as costas para a face do espectador, o “esposo” está ali focado em si mesmo, no mundo público, do trabalho, das notícias, mas exposto aos estereótipos femininos, como a fotografia da mulher no jornal expõe.

O vídeo foi exposto recentemente na mostra *Difficult Daughters*, sobre vídeo-artistas mulheres com curadoria de Kelly Baum. Em entrevista a jornalista Molly Beth Brenner, a curadora comenta:

> Enquanto as jovens artistas do video mostram-se “mais abertamente transgressoras” aos ataques a estereótipos tradicionais, as mais velhas são revolucionárias mais silenciosas, ”ainda assim, cada peça”, acrescenta Baum, “tem sua sensibilidade única”. [177]

Nessa mesma premissa de investigação sobre o feminino, seus estereótipos de beleza e anseios afetivos, Vater planejou e produziu outros dois vídeos, dessa vez apropriando-se das figuras femininas de Contos de Fada europeus, como Cinderela, Bela Adormecida e a grega Penélope.

Em *Cinderela Penélope*, de 87, um projeto de instalação não efetuado, uma cama de casal com dois travesseiros e lençóis brancos é suporte para a projeção de fragmentos de filmes clássicos hollywoodianos, onde beijos cinematográficos e clássicos fariam referência às ações de afeto e sexo geralmente ocorridas no móvel. Vater comenta por email:

> E assentada sobre esta projeção estaria uma pequena TV colorida aonde se via uma mulher limpando a casa freneticamente ao som de uma entrevista que fiz com uma das minhas amigas feministas daqui aonde ela pôe pra quebrar o papel da mulher casada em contraposição às fantasias românticas engendradas pelos filmes de Hollywood dos anos cinquenta e sessenta. [178]

Novamente aqui Vater se aproxima das proposições da americana Cindy Sherman, mas não num sentido de paródia ou de esgarçamento dos estereótipos

---

[177] BRENNER, Molly Beth. **Acting Out and Causing Trouble.** At the Blanton Museum of Art, Exposition: 'Difficult Daughters' Challenges Female Stereotypes. Disponível em: www.austinchronicle.com

[178] Entrevista concedida por *e-mail* a autora em 04 de maio de 2011.

femininos disseminados pela máquina de sonhos que é a indústria cinematográfica hollywoodiana, mas de desvelamemto dos desejos e afetos tornados então imperativos comportamentais e referências de existência para o público. Ernst Bloch comenta:

> O material de leitura e cinematográfico habitual do ocidente proporciona muitas dessas imagens do bom comportamento desejado, da aparência infecunda... Tudo consiste em um tipo de mentira que tem de ser doce a ponto de extasiar, mas, por outro lado, suficientemente inalcançável para manter atrelado. [179]

Já em *Sleeping Beauty* de 80, é baseado em um conto escrito pela artista quando residia em Paris e encontrava-se no princípio de uma depressão. No conto, o qual a artista não encontrou cópia para disponibilizar para a pesquisa devida a eminência de uma mudança de país, uma mulher aguarda catatonicamente o retorno de um amante, enquanto a poeira vai se assentando nela e nos objetos.

Tanto no conto quanto no vídeo, a artista salienta a passagem inevitável do tempo, o mundo se sucedendo em acontecimentos banais e as afeições e angústias femininas refletindo-se na casa e adereços domésticos. Vater comenta:

> No filme eu usei takes em um apartamento bem pobre de NYC, de acontecimentos domésticos sem nenhuma presença humana, só indicando que logicamente existe uma pessoa responsável por estes acontecimentos que são tais como: água fervendo, ovos fritando, água da torneira pingando, balde enchendo d´água, imagem de um telefone mudo, recortes de jornal com promessas de viagens românticas, porta de geladeira entreaberta, cama desarrumada e cada vez mais desarrumada. A única presença humana são vozes que vem do rádio e uma música do Roberto (Roberto Carlos – “Café da Manhã”) e também as pernas de uma mulher na cama, vistas a partir do

[179] BLOCH, Ernst. **Princípio da Esperança. V. 1**. Tradução de Nélio Schnneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ Contraponto, 2005, p. 333.

joelho dando a sugestão que ela estaria se masturbando. Enquanto o filme vai se desenrolando, jornais vão se acumulando pelo espaço até cobrir tudo numa bagunça total. [180]

Vater aborda aqui novamente não apenas o sentimento de abandono e impossibilidade que trabalhara na série de fotos *Camas de Paris*, mas agora toca também a questão do desejo feminino velado, interdito, que se evidência pela sugestionabilidade do movimento das pernas femininas e o fluxo de objetos e tarefas na casa que se efetuam de modo quase histérico e banal.

A artista, ao se apropriar dessas figuras fabulosas femininas na década de 80, dá continuidade a uma onda de revalorização e subversão dos contos de fada na sociedade americana e europeia. É um período de estudos psicológicos, sociológicos e simbólicos das narrativas de Perrault, dos irmãos Grimm e de La Fontaine, onde nas mãos de autoras e estudiosas femininas, os personagens evidenciam de modo mais claro e escancarado as lições de moral e interdições sexuais.

Uma figura representativa dessas ações literárias – apenas para contextualizar o tipo de narrativa a qual Vater estava exposta na época – é a já falecida escritora britânica Angela Carter, que trabalhara em forma de pequenos contos e narrativas, e até alguns romances, o aspecto erótico, violento e cruel dessas histórias, alargando certas referências e soçobrando outras, mas com um discurso literário feminista vinculado as investigações da subjetividade da mulher, principalmente na vertente linguística de Luce Irigaray.

Por fim, há o vídeo de 86 *MAKINGL'AGE*. Feito em uma única tomada e com a câmera imóvel, focando o rosto da artista refletido por um espelho em

[180] Entrevista concedida por *e-mail* a autora em 04 de maio de 2011.

formato de concha e com a parede de fundo forrado de folhas de revista com fotos de artistas do cinema, música, teatro e TV, Vater efetua um ritual de beleza e exaltação que milhares de mulheres repetem ancestralmente. Ela se admira, toca o rosto e faz poses de diva americana dos anos 50, enquanto se maquia em um suposto camarim decadente, entulhado de quinquilharias *kitsch*.

Fig. 71 – Regina Vater. **MAKINGL'AGE,** vídeo, 1986.

Não é preciso se estender muito na descrição do vídeo para concluir que Vater brinca aqui novamente com o estereótipo feminino de beleza, simulando aquilo que diversas mulheres fazem diariamente, o ato de maquilagem, e que os meios de comunicação ditam como rotina diária obrigatória no quesito "ser mulher", a partir do uso de atrizes e modelos como referência máxima de sensualidade e perfeição.

Fig. 72 – Regina Vater. **MAKINGL'AGE,** vídeo, 1986.

Esse conteúdo erótico é reafirmado pelo robe usado pela artista, de tecido fino vermelho, e que ocasionalmente, enquanto Vater aplica seus cremes, deixa entrever pelo reflexo, parte dos seios, reforçando assim sua paródia critica de Vênus moderna, submissa aos padrões de formosidade midiática – é preciso acrescentar que essa referência à Vênus surge também na moldura do espelho, em formato de conchas e com diversos colares dependurados, além das plumas de pavão em um vaso na penteadeira, outro símbolo da beleza e ostentação. A respeito do espelho e seu encargo de trampolim do desejo, Ernst Bloch comenta:

> É verdade que o que se mira no espelho crê estar se vendo como ele mesmo deseja ver-se, como ele mesmo deseja ser, sim, até aquele que é forçado a mira-se no espelho crê nisso pouco antes de comparecer ante as pessoas, no negócio...
>
> Portanto, o vidro nem mesmo lhe devolve a imagem de como ele deseja a si mesmo, mas justamente de como ele é desejado. Essas coisas são tão normatizadas como as

luvas nas lojas, como o sorriso profissional do vendedor, que se tornou geral e prescrito. [181]

Ao fundo, pelo reflexo do espelho, podemos ver também uma pequena televisão em P&B ligada, transmitindo um filme em inglês aleatório, o que nos permite conectar a critica cultural desse vídeo com a efetuada por Sônia Andrade em *Sem Título (Feijão)*, de 1975. Nele, a jovem artista carioca, contemporânea de Vater, desfruta de um almoço *solo* em uma varanda com vista tropical, com o típico prato brasileiro que dá subtítulo ao vídeo, enquanto passa a um filme dublado de Tarzan na TV ao fundo, até o momento em que parece ter uma revolta histérica e passa a lançar a sopa por todos os lados, inclusive sobre si e as lentes da câmera.

Com esse uso da lente da câmera como espelho, ou mesmo a presentificação matéria do mesmo nos vídeos, Vater demarca claramente sua posição na ainda restritiva cartografia do mundo da arte, a partir de sua proximidade e semelhança com algumas práticas artísticas feministas de questionamento dos processos de formação das subjetividades e dos padrões de beleza feminina, com suas metodologias imperativas.

Assim, sua produção aloja-se na mesma chave teórica de análise com a de, por exemplo, Marina Abramovic com o vídeo em P&B *Art Must Be Beautiful*, de 1975 (ano da mulher pela ONU e mesmo ano da produção de *Tina América*), onde a artista de origem sérvia penteia-se com dois pentes de ferro, usando a câmera como espelho, repetindo incessantemente a frase título, até gradativamente dar inicio um movimento histérico e violento contra sua cabeleira e rosto, em uma

[181] BLOCH, Ernst.Op cit, p. 332.

critica a relação passio-agressiva das mulheres em relação a seus corpos e imagens.

Fig. 73 – Marina Abramovic. **Art Must be Beautiful.** Video P&B, 1975.

Do mesmo modo, Vater aproxima-se do trabalho das brasileiras Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, que também em 1975, efetuam um vídeo-documentário no formato Portapack em Nova York*, She Has a Beard,* da série *Living in new York*, criticando ácida e ironicamente o estereótipo da feminilidade e as práticas agressivas de normatização do corpo feminino.

Fig. 74 – Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. **She Has a Beard**. Vídeo, 1975.

As artistas brasileiras convidam uma mulher americana com evidentes pêlos faciais, Forest Hope, que decidira parar de se depilar, contrariando voluntariamente as normas vigentes de apresentação do rosto feminino, para entrevistar outras mulheres comuns sobre tal questão, coletando assim inúmeras falas contraditórias e reificadoras sobre a beleza feminina.

Existe entre os trabalhos dessas artistas mulheres uma evidente convergência de proposições na crítica aos modelos de beleza e cultura reificados pela televisão, cinema, revistas e demais meios de comunicação no período, principalmente no modo como esses discursos “oficiais” moldam as subjetividades e a alteridade dos espectadores.

De modos diversos – Vater com a paródia de musa decadente, Andrade com uma perturbação culinária esquizofrênica, Abramovic com sua histeria estética e Moreira e Bahia Pontes com as indagações sobre as politicas de beleza– efetuam uma releitura desses modos de construção da imagem a partir da *práxis* artística.

CAPÍTULO 3

REENCANTAMENTOS PÓS-MODERNOS

O REENCANTAMENTO DO MUNDO PELA ARTE
Essencialismos da Natureza e do Feminino

Os artistas são uma espécie intermediária. Ao menos fixam o símbolo do que deve ser – são produtivos enquanto mudam e transformam verdadeiramente; não como fazem “os conhecedores”, que deixam tudo como está!

Friederich Nietzsche

O termo reencantamento que dá nome ao título desse último capítulo faz referência direta a outro ponto de mutação na múltipla trajetória plástica de Regina Vater. Como já indicado, Vater não é uma artista ativista, ou então uma artista teórica, com uma produção linear. Pelo contrário, seu raciocínio artístico está mais próximo de um rizoma deleuziano do que de uma linha cartesiana. Seus retornos, saltos, dúvidas, renegações, recuperações, fascínios e decepções complementam-se e só fazem alguma coerência ao serem visualizados em conjunto, interconectados, comunicando-se entre si.

Portanto, esse último capítulo não diz respeito apenas a uma fase tardia de suas propensões feministas – à primeira vista esquecidas em prol de uma investigação da identidade nacional, preocupações com o meio ambiente e a sociedade de consumo, e um encantamento com as narrativas culturais brasileiras – ou mesmo uma mudança de paradigmas teóricos no que concerne às suas investigações plásticas, mas refere-se principalmente à sua tomada de consciência como mulher estrangeira em uma terra estranha, e sua hibridização temática com as preocupações sociais e climáticas evidentes em seu cotidiano.

O reencantamento do mundo pela arte é uma expressão utilizada por Suzi Gablik – professora e artista americana preocupada com as implicações do

projeto Moderno na atualidade - para se referir a uma recente demanda de mudança nos paradigmas de visões de mundo e produção e de bens, e que se alia aqui as preocupações filosóficas do francês Michel Maffesoli, que serão discutidas mais a frente.

No livro *The reenchantment of art*, Gablik afirma que a Modernidade, com seu processo de industrialização, alta individualização, e materialismo, ocasionou o apagamento de certas práticas de vivência ritualísticas necessárias para a formação das subjetividades, e que essa ausência hoje é a principal razão da angústia contemporânea e constante sensação humana de descentramento, de desconexão com o mundo.

A autora questiona ao longo do livro a hegemonia do discurso cientificista na modernidade, legitimizador das práticas de criação e consequentemente dos parâmetros de validação do universo artístico, que com seu processo de dessacralização da vida eliminou o divino e o fantástico no cotidiano da sociedade ocidental. Em suas palavras, no livro *Has Modernism Failed? :*

> A emergência da arte moderna durante as últimas décadas desse século resultou de uma coalescência de algumas ideias componentes que formam a estrutura básica da sociedade moderna: secularismo, individualismo, burocracia e pluralismo...
>
> Por secularismo quero dizer a desespiritualização do mundo, a recusa moderna do sagrado. Refere-se a esse processo de racionalização, tributário do desenvolvimento da ciência e da tecnologia, através do qual o numinoso, o mítico e sacramental foram, em nossa sociedade, reduzidos a trapos; e o gradual triunfo, sobre o capitalismo "tardio", de um modelo burocrático de gestão da cultura caracterizada como consumo em massa e economia egoísta. [182]

[182] GABLIK, Suzi. **Has Modernism Falied?** New York: Thames and Hudson, 1984, p. 16.

Essa condição de vida pós-moderna altamente burocratizada e anuladora das narrativas míticas, principal objeto de crítica de Gablik, é nomeada por Max Weber como o desencantamento do mundo, ou seja, o processo pelo qual passou o Ocidente a partir do Renascimento, com o advento dos Estados laicos e questionamento da metafísica-religiosa, e a consequente racionalização da Igreja como instituição política.

Weber aponta o processo de industrialização como ápice do desencantamento, e o meio pelo qual se racionalizou os modos de existência ao extremo, pois o discurso legitimizador das narrativas fantásticas e míticas perdeu espaço para o discurso científico.

Até mesmo a Igreja, durante muito tempo representante da racionalização do divino em oposição às práticas mágicas pagãs ditas irracionais, passou a dirigir-se ao sobrenatural em seu processo de perda de autoridade e controle da vida. Pierucci faz o seguinte comentário a respeito dessas assertivas weberianas:

> O desencantamento do mundo pelo monoteísmo ético atravessa como um vetor o Ocidente no bojo da milenar dominância cultural de uma imagem de mundo metafísico-religiosa crescentemente unificada e internamente sistematizada, que terminou por se impor como fundamento legítimo da ordem social como um todo. Com o advento da modernidade e a ruptura dos laços tradicionais por uma série de fatores, inclusive no plano cultural e no da personalidade, Weber diagnostica uma importante inflexão no processo de racionalização ocidental: agora é possível conceber a esfera doméstica e econômica, a política e o direito, a vida intelectual e a ciência, a arte e a erótica, independente das fundamentações axiológicas religiosas. Cada esfera de valor, ao se racionalizar, se justifica por si mesma: encontra em si sua própria lógica interna – uma legitimidade própria [Eigengesetzlichkeit] – que leva a se institucionalizar

> autonomamente e a se consolidar e se reproduzir socialmente pela formação de seus próprios quadros profissionais, encarregados de garantir precisamente sua autonomia. [183]

Esse desvencilhamento das esferas da vida é outro dos aspectos criticados por Gablik, principalmente no que se refere à esfera artística durante a Modernidade. O processo de autonomia da arte construiu para si uma parede isolatória do restante da vida cotidiana, como a autora afirma, ou seja, o universo artístico profissionalizou-se de tal maneira que se afastou das experiências subjetivas, perdeu sua aura de encantamento, e consequentemente normatizou-se quanto a seu acesso e criação.

O grande elemento dessa normatização que Gablik concentra parte de seus julgamentos é a mitologia que envolve a figura do gênio artístico: homem branco, ocidental, individualizado ao extremo, ou seja, totalmente focado em seu processo de criação e isento de responsabilidades sociais quanto a seu modo de vida e discurso plástico – o que automaticamente exclui a mulher e todo seu aparato identificatório.

A autora aponta constantemente esse posicionamento *blasé*, distante, arrogante e irresponsável como uma dos aspectos nocivos do mundo moderno e pós-moderno. De certa maneira, ela acredita em uma arte social, não submetida a um programa político, mas preocupada com seu meio e as implicações de sua ação no mundo, com senso crítico para sua época e acima de tudo, símbolo de resistência ao sistema e a hegemonia discursiva moderna ainda tão prevalecente.

---

[183] PIERUCCI, Antonio Flavio**. O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito de Max Weber.** São Paulo: Editora 34, 2003, p. 138.

Afirmando constantemente sua aversão pessoal ao mundo cartesiano que a modernidade formou, Gablik reinvindica então um reencantamento do mundo a partir da *práxis* artística, último reduto da vida cotidiana onde segundo ela ainda é permitida uma magificação das relações humanas e oposição ao modo de vida da modernidade.

> Reencantamento, como eu entendo, significa ir além da tradição moderna do mecaniscismo, positivismo, empirismo, racionalismo, materialismo, secularismo e cientificismo – toda a consciência de objetivação do Iluminismo – de uma forma que permita um retorno da alma. Reencantamento implica uma liberação da aflição do niilismo... Refere-se também a uma mudança geral no estado de espírito social em direção a um novo idealismo pragmático e um sistema de valores mais integrado que traz mente e coração juntos em uma ética do cuidado, como parte da cura do mundo. [184]

A autora clama constantemente por um comprometimento político, social, mas principalmente moral por parte dos artistas com relação ao lugar de sua produção no mundo. *Grosso modo*, Gablik reconfigura em seu discurso saudosista, a noção de arte política existente ainda na década de 70, ou seja, uma arte utópica, salvadora dos ideais, modificadora da realidade.

É preciso salientar que ambos os livros da autora, possuem um intervalo de quase dez anos entre si, mas foram escritos durante um período em que o mercado de arte se institucionalizou como um forte aparato econômico e ideológico, e onde os artistas abstiveram-se de posicionamentos políticos, nomeando-se em grande parte apenas “operários” da plasticidade, ou seja, assumiam-se como representantes do estereótipo do artista moderno, distante do mundo, autônomo, um gênio da modernidade, mas alienado.

[184] GABLIK, Suzy. **The Reenchantment of Art.** New York: Thames and Hudson, 1991, p. 11.

Gablik demanda a todo instante em seus livros por uma sociedade pautada pela compaixão, pelo afeto, pelo cuidado. Ela clama por uma sociedade mais feminina, opositora da modernidade capitalista masculina, devoradora, nociva e inconsequente.

Ora, é justamente nesse momento, na definição do tipo de mundo que Gablik se equivoca com alguns de seus argumentos. Ela parte de um dualismo de oposição entre o feminino e o masculino, como Bom e Mal, partindo do preceito de que todos os aspectos agressivos, nocivos e deterministas da sociedade moderna sejam de responsabilidade do gênero masculino ou de uma sociedade de base patriarcal, como se o feminino fosse o receptáculo de toda bondade, compreensão e justiça.

Gablik acaba então por transformar seu discurso reinvidicador de uma nova mentalidade social, em um manifesto exaltador de um suposto principio feminino de existência, baseado no amor materno e cuidado com o mundo – com o qual Vater se identificará em certa medida em sua fase tardia. Mas a autora equivoca-se ao fazer conexões essencialistas entre o conceito de Natureza e Mulher, afirmando pontuadamente que o princípio feminino que deve reger um mundo reencantado é um feminino primitivo, maternal, fértil, natural, conectado com tradições tribais de celebração da Gaia Terra.

Ela radicaliza suas assertivas, e se abstem de analisar todas as discussões pós-estruturalistas em vigência a respeito da formação das subjetividades e a definição de gênero como construto social, mutável e performático, como aponta Judith Butler, citada no início do texto.

Além disso, a autora também abre espaço para críticas em suas teorias quando solicita o imediato retorno de tradições ritualísticas, mágicas do mundo, em contrapartida a uma sociedade saturada e cientificista, que é a Moderna.

Gablick deixa escapar em sua análise de que fora justamente a separação entre o Estado e a Igreja e o desenvolvimento da ciência como disciplina que propiciou muitas vezes avanços nos direitos civis de mulheres, negros, homossexuais e demais minorias, e que uma sociedade reencantada, tribal, não é necessariamente a garantia de uma sociedade harmônica e democrática.

Não que o cientificismo não tenha suas evidentes problemáticas com as práticas de legitimização, como é possível observar em sua trajetória histórica de dominação dos corpos e vivência, onde seu discurso tornou-se durante a Modernidade um absoluto institucionalizador.

Mas é preciso ter certas ressalvas quando se proclama o retorno de uma sociedade baseada na mitologia, no encantamento, na magificação, pois esses também são meios normativos da existência, não apenas rotas de fuga ou pontos de referência para os sujeitos descentrados. Gablik carece de um ponto de equilíbrio entre esses dois elementos, para que suas proposições possam abarcar tanto as ânsias saudosistas de relações humanas mais afetivas, quanto os avanços tecnológicos e científicos, também passiveis de reencantamentos.

De resistência ao sistema de exploração dos recursos ambientais a partir das mudanças de comportamento, Gablick retorna conceitualmente a uma submissão milenar do feminino a sua biologia, sua organicidade. Carolyn Merchant,

filósofa ecofeminista americana, faz o seguinte comentário a respeito desse nivelamento entre natureza e mulher:

> No entanto, essas celebrações de conexão entre as mulheres e a natureza contêm uma contradição inerente. Se as mulheres almejam se identificar com a natureza e ambas são desvalorizadas na cultura ocidental moderna, tais esforços não trabalham contra as perceptivas das mulheres por sua própria liberação? Não é a fusão da mulher e da natureza, uma forma de essencialismo? Não estão as mulheres admitindo isso em virtude de sua própria biologia reprodutiva que estão, de fato, mais perto da natureza do que os homens e que seu papel social é o de cuidadora? Tais ações parecem cimentar formas de opressão existentes no sistema operacional contra as mulheres e natureza, ao invés de liberá-los.
>
> Mas conceitos de natureza e mulheres são construções históricas e sociais. Não há características "essenciais" imutáveis de sexo, gênero, ou natureza. As pessoas formam conceitos sobre a natureza e suas relações para que possam recorrer a idéias e normas da sociedade em que nascem, são socializados e educados. [185]

O conceito de natureza criticado por Gablik, e de certa maneira também por Merchant é o de René Descartes, onde a natureza é entendida como um sistema de leis que reflete o Divino - o mundo e sua percepção pelo homem.[186] Antes de Descartes, ela era algo selvagem, indomado, anterior à fabricação humana, ou seja, ilimitado, infinito e integrado permanentemente ao cotidiano dos sujeitos. Merleau Ponty faz o seguinte comentário a respeito do conceito pré-cartesiano:

---

[185] MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution**. E.U.A. Harper Collins Publishers. 1983, p. XVI.

[186] *Os cartesianos vêem a Natureza como manifestação de um ser infinito que se estabelece a si mesmo, que não é certamente a Natureza na acepção comum do termo, mas cuja produção, o naturado, possui os mesmos caracteres de necessidade e de autonomianem relação ao homem.* MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2006, p. 133.

> Existe Natureza por toda parte onde há uma vida que tem sentido, mas onde, porém, não existe pensamento; daí o parentesco com o vegetal: é Natureza o que tem sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento... a Natureza é diferente do homem; não é instituída por ele, opõe-se ao costume, ao discurso.
>
> É Natureza o primordial, ou seja, o não construído, o não-instituido; daí a idéia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta. [187]

Para Descartes – que refuta o pensamento aristotélico e estóico de Natureza como destino do homem e do Mundo – ela possuía uma finalidade, que era servir de exemplo para o homem, o qual deveria usá-la para o amelhoramento de seu meio e de si como individuo. Vê-se aqui uma mudança de paradigma, pois a Natureza deixa de ser uma entidade integrante da vida do homem para se tornar algo a ser submetido, a ser moldado.

Descartes, apesar da clara definição de que a natureza é Deus, pois nele encontra-se toda a substância, condensa o desejo humanista de controle do caos misterioso que é o mundo e suas atividades. De certa maneira, essa ênfase no desencantamento da Natureza que Descartes inicia encontra seu argumento mais forte em Immanuel Kant na *Crítica do Juízo*, já que ela é solenemente informada como um *constructum* do entendimento do homem, mas que possui seu *a priori.* Novamente Merleau-Ponty comenta:

> A Natureza nos apresenta uma finalidade dispersa... Ela é uma demonologia, repleta de forças supranaturais, das quais nenhuma é sobrenatural. [188]

[187] MERLEAU-PONTY, Maurice. Op Cit, p. 04.
[188] Idem, p. 39.

> A finalidade só subsiste diante do pensamento pela decisão do homem de ser livre e moral. O homem é anthiphysis... e arruína a natureza opondo-se a ela. Arruína-a ao fazê-la emergir numa ordem que não é a sua, ao fazê-la passar para uma outra ordem. É um pensamento humanista. O homem reintroduz o conceito de Natureza finalizada, apesar da redução cartesiana. Mas é tão somente a finalidade do homem. [189]

Em Kant, a Natureza deixa de ser divina para ser produto da Razão. Tudo passa a girar em torno da capacidade de entendimento do homem, vinculada a Razão pelo juízo. No mesmo livro de Merleau-Ponty, encontra-se o seguinte comentário sobre Schlelling no período romântico, que faz continuidade à concepção Kantiana:

> No fundo, a Natureza deve ser considerada um arranjo de materiais, que não pode ser considerado como portador de uma idéia, mas que prepara o sentido que o homem lhe dá... [190]

> A Natureza é ao mesmo tempo passiva e ativa, produtora e produtividade, mas uma produtividade que tem sempre necessidade de produzir outra coisa... Essa Natureza está para além do mundo e aquém de Deus: a Natureza não é nem Deus, nem o Mundo. É o produtor que não é todo-poderoso, que não chega a terminar a sua produção. [191]

Em suma, o homem, ao tomar o controle da Natureza, tornando-se o ponto de referência para sua construção e definição, dá início ao processo de exploração, modificação e destruição do espaço físico em prol do desenvolvimento da sociedade humana. Em outras palavras, e fazendo eco a Gablik e Merchant, a modernidade se inicia e toma corpo com sua mecanicidade dos modos de vivência e mercantilização dos sujeitos. Merchant afirma:

---

[189] MERLEAU-PONTY, Maurice. Op Cit, p. 40.
[190] Idem, p. 68
[191] Idem, p. 60.

> A Revolução Científica dos séculos dezesseis e dezessete tem sido tratada pela maioria dos historiadores como um período de iluminação intelectual, onde uma nova ciência mecânica e uma visão de mundo mecanizada lançaram as bases para a ciência moderna, tecnologia e progresso social. Mas, em face da atual crise de esgotamento dos recursos naturais, a sociedade ocidental está mais uma vez começando a apreciar os valores ambientais do "mundo pré-mecânico que perdemos". [192]

É nesse momento que Michel Maffesoli se torna relevante para analisar as proposições de Gablik e consequentemente as atividades artísticas de Regina Vater nesse período, pois o filósofo francês também baseia suas assertivas nessa crítica a sociedade moderna industrializada.

No final do livro *Le Reenchantment du Monde,* Maffesoli discorre sobre os recentes modos de socialização da pós-modernidade que contradizem o modelo moderno e cientificista, individualizador e normativo. Interessam-lhe em sua argumentação ensaística, as interações sociais ditas arcaicas, tribais, quase anarquistas, que contrariam sintomaticamente os modos de dominação do Ocidente, e que enfrentam tanto o Estado como instituição reguladora quanto o imperativo discurso cientificista. O autor afirma:

> Ao mesmo tempo, ao encontro disso que nós podemos considerar como uma verdadeira *ontologização da História*, tal qual aquela culminada pela dialética hegeliana ou marxista, devemos reconhecer que há curiosidades perdurantes, ou retornos de coisas arcaicas, que o simpático otimismo ocidental acreditava ter ultrapassado.
>
> O mito do progresso assegurado por si mesmo, repousado sobre um evolucionismo que nada pode entravar, e que vai, inevitavelmente, "ultrapassar" todos os remanescentes de um obscurantismo retógrado, não suscita mais que uma adesão sem reservas. O racionalismo, herdeiro da grande filosofia das Luzes, é, cada vez

[192] MERCHANT, Carolyn. *Op Cit,* p. 99.

> mais, temperado, relativizado por outras visões de mundo. E podemos mesmo nos perguntar se, nessa forma dogmática, não está a tornar-se ele mesmo a expressão de um obscurantismo em desuso.
>
> Assim, ao *progressismo* que bem aflora no século XIX, a esse progressismo explicativo do mundo em sua totalidade, talvez não seja inoportuno opor um tradicional pensamento *progressista* que sabe envolver todos os aspectos da realidade humana. Sabendo, igualmente, se envolver em tal totalidade. É interessante de notar também que, numerosos são os protagonistas das ciências "duras" que, com audácia, nos indicam o caminho em seu senso. Curiosa frivolidade das ciências humanas que, em sua maioria, permanecem congeladas em um positivismo do século XIX.
>
> É urgente, face o que aqui chamei de retorno, empiricamente constatável, dessas "coisas" arcaicas, de se (re)definir os caminhos. Isto é, de elaborar um *método* que seja pertinente em relação ao que é para ser visto... Executar uma investigação metafórica, analógica. Todas essas coisas permissíveis de restaurar essas genealogias à que Gabriel Tarde chama de "entendimento alegórico". [193]

Para Maffessoli, e de certa maneira para Gablik e Vater a partir da *práxis* artística, o relevante na atual configuração das relações humanas é o advento de uma sociedade *Poly*, onde não se constrói identidades unas e estáticas, herméticas, mas sim identidades plurais, particulares e subjetivas, que permitam e proclamen as diferenças como elemento comum de sua estrutura. [194]

Ao fundo dessas demandas está o anseio de Maffesoli no advento de uma "ética da religação", onde os sujeitos não mais se encontram descentrados,

---

[193] MAFFESOLI, Michel. **Le Réenchantement du Monde.** Paris: editions Perrin, 2007, pp. 168, 169.

[194] O autor discorre a respeito de sua alternativa social, confrontante ao modelo moderno, industrializado, burguês e cientificista: *Todo o resto é a estrutura libertária da autoridade. Outros, como, a "forma" de socialização que ela promove. Ela é "poly". Pluralidade de mundos. Faz coincidir a razão e os sentidos. Com base na fragmentação no senso da própria pessoa. Portanto, a criança, o feminino, o natural, o nativo não estão "ultrapassados". Eles não se medem em termos de um modelo único. Em breve, o "vazio" não mais se completa. A inculcação não é mais apropriada. A "unidade" não é mais o único modelo admitido.*
Idem, p. 174.

mas sim conectados a partir de suas dessemelhanças e de suas particularidades. Novamente com o autor:

> Mitos, imaginários, pequenas histórias de vida vão constituir uma diversidade de *centralidades subterrâneas. Lebenswelt,* mundo da vida com raízes tenazes. Eis bem esse "hábito do coração" (A. Tocquecville) que fundamenta o sentimento de pertencimento e permanência da socialização. Mas, assim como já indiquei, isso não é universal. Mesmo essas modalidades seguem a oscilação de *corsi* e *ricorsi*, onde podemos rever essas formas éticas tradicionais e que reencontram suas antigas frequências.
>
> É assim que em eco à participação mágica no mundo, responde a iniciação como maneira de se religar aos outros... Se religar ao mundo, se confiar aos outros como expressões tantas de um *canal de união* alegórico que descreve bem que não somos mais que um elo da corrente, em um todo vasto e complexo. [195]

Ele clama por uma sociedade mais afetiva, quase feminina, do mesmo modo que Gablik, sem, no entanto, cair nos essencialismos de gênero ou da natureza humana. O autor encontra nesse modo alternativo de interação social uma modificação da estrutura macro do mundo. Em suas palavras:

> Todas essas coisas acentuam modos de ser alternativos, e constituem a ética da religação, fundamento próprio de uma sociabilidade original e única.
>
> Isso é o que permite compreender que a desafetuação gradativa das habituais *formas* do social e do político significam, par défaut ou *a contrario*, que outra maneira de ser-junto está em processo de (re)nascer. Outra maneira que deve bastante, assim como eu já indiquei de diversas maneiras, a de formas anteriores, mais tradicionais. [196]

É nesse aspecto que convergem os discursos de Gablik, Merchant, Maffesoli e Vater com suas devidas ressalvas: a restauração de uma afetividade

[195] MAFFESOLI, Michel. Op cit, p. 170.
[196] Idem, p. 178.

ancestral e de valores altivos da Natureza, não mais entendida como fonte inesgotável para o homem, mas sim espaço vital de experiência.

Apesar da visão apocalíptica pós-moderna apontada por Gablik em seus livros e os equívocos teóricos a respeito das concepções de Natureza e Mulher, ela oferece alguns termos-chaves importantes para entender essa terceira fase da produção artística de Regina Vater, onde suas observações como artista atingem criticamente o meio em que está inserida.

O anseio de Gablik por um reencantamento do mundo pela arte pode ser interpretado como um modo de resistência crítica quanto aos meios de produção e distribuição do mercado de arte, aliados ao mesmo posicionamento político que a arte conceitual e o conceitualismo possuem. E é nessa abordagem que conecto os trabalhos de Vater nessa discussão, pois eles apresentam tais características desde meados da década de 70, quando a artista passa a trabalhar com as questões conceitualistas em voga, até a atualidade.

Na série de intervenções e fotografias *ART*, por exemplo, onde a artista escreve tanto em português e inglês a palavra ARTE em lugares e objetos, evidencia-se não apenas uma ontologia na natureza do objeto artístico, influência clara da arte conceitual, mas vê-se também uma manifestação desse reencantamento do mundo pela arte, de reconecção poética e afetiva com o espaço dito natural, principalmente quando essas ações de interferência arstística ocorrem diretamente nas areias da praia, na neve, ou em vasos com plantas no formato das palavras.

Vê-se nessas ações de Vater, a expectativa da artista de estetização da vida pela manufatura e construção de ações artísticas, críticas, mas poéticas,

sintomáticas de um saudosismo romântico, de esperança utópica de modificação da realidade.

Fig. 75 – Regina Vater. **Série ART, Ver NADA**, fotografia colorida, 1978.

Fig. 76 – Regina Vater. **Série ART, Recado**, fotografia colorida, 1978.

Fig. 77 – Regina Vater. **Série ART, Apesar de você ou Comida para Pássaros**, fotografia colorida, 1978.

Desde os vários desenhos de Nós nos sacos de pão no início da década de 70, Vater vinha demonstrando interesse por objetos considerados lixo, entulhos descartados, não mais necessários, mas altamente presentes na vida cotidiana pós-moderna, e representantes das escolhas subjetivas daqueles que os dispensam.

Inspirada pelo poema de Augusto de Campos, LUXO-LIXO, e residindo primeiramente em São Paulo, e posteriormente em Nova York, a artista passara a observar os hábitos de consumo da sociedade pelo viés da propaganda e seus resíduos em ruas, interior de casas e meio ambiente. A própria comenta:

> No início dos anos setenta fui apresentada à poesia concreta por acaso. Por Olga Savary. Já morava em São Paulo naquela época. A Olga veio me visitar depois de uma visita ao poeta Augusto de Campos. Ele a havia presenteado com o poema Luxo-Lixo,

e ela apareceu com o poema no meu ateliê. Confesso que fiquei fascinada e este poema nunca me saiu da cabeça. Meu marido diz que a obra seminal é aquela que lhe vem à cabeça em recorrências, "over and over again". [197]

Nessas observações cartográficas e subjetivas sobre o espaço mundano e os vestígios consumistas humanos, ficava evidente em Vater não apenas sua curiosidade plástica quanto às embalagens, a linguagem publicitária e seu discurso afirmativo para venda, mas também os aspectos subjetivos por trás do ato de compra e descarte dos produtos, assim como sua evidente consequência para o meio ambiente, que ganhava assim um teor de critica próximo ao discorrido por Gablik.

De certa maneira, esse trabalho de inventário da artista em relação ao lixo era um modo não apenas crítico das relações de consumo dos sujeitos com os objetos, mas também uma ânsia em encontrar poesia do renegado, no descartado, no exluído, no *out-sider* (que de certo modo, era também a própria artista, localizada numa terra estrangeira e envolta por uma cultura estranha).

Vater disponibilizou pouquíssimas imagens sobre a série de experimentações intituladas *LUXO-LIXO,* justamente por não tê-las guardado ao longo desses anos – resultado do repúdio de colegas da área, e desencorajamento quanto a suas experiências. [198]

---

[197] Entrevista concedida a Regina Célia Pinto. Disponível em: http://arteonline.arq.br

[198] Na leitura de portfólio com um colecionador de arte brasileira, Vater comenta, em entrevista já citada, à Cordova: *Mas o cara realmente me pediu para ver meu trabalho. "Oh, eu estou curioso para ver o que você está fazendo." Quando eu abri a minha pasta, ele viu que o que eu estava fazendo eram os Nós..., e eu falei disso ao Oiticica. Oiticica foi incrível, porque esses (trabalhos) eu tinha começado a fazerem Nova York na fotografia, porque era a primeira vez que eu nunca tinha tido uma câmera. E eu comecei a trabalhar um monte com fotografia, e eu realmente fiz um trabalho com o lixo de Nova York, você sabe que um mostrei na Bienal de Veneza, e esse cara diz, você quer ser um antropólogo ou um artista? E eu sei o que estou fazendo é arte. "Não, você precisa voltar para os pincéis. Quando você voltar para os pincéis, vou aceitá-la como uma artista". Era como meu pai de novo, sabe?*

Na época, em trânsito entre Rio e São Paulo, a artista estava envolta em indagações e inseguranças quanto a suas escolhas plásticas, necessitando de aprovação e encoragajamento, que só vieram tardiamente com seu convívio com Oiticica em Nova York. Em carta a Lygia Clark, o mesmo comenta:

> ... o *preguiçar* tem função então: *engravida*; e nada tem a ver com o que a REGINA diz de "ah, mas a minha famosa preguiça (dela)": preguiça e irresponsabilidade são importantes mas se são elementos de engravidamento e jamais "pausas para meditação"! Isso a meu ver é um ponto que se Regina não resolver ou não chegar a superar ela vai se atrapalhar toda e parar pelo meio; a meu ver sua influência pode salvá-la no sentido de que ela tem possibilidades e idéias inicialmente boas mas entra de repente uma falta de confiança nela mesma e uma barreira psicológica que a castram, na feitura ou no "botar em prática" do que quer; e isso sabemos que é fatal, assim como por exemplo: ela está tirando fotos e ao mesmo tempo diz assim: "Será que vai sair?". Loucura!... Você imagina os gritos que eu não dou quando ela emite dúvidas desse tipo![199]

Essas indagações, recuos e inseguranças que Oitica crítica e reage passionalmente fazem parte do processo criativo de Vater. São etapas de seu curso de investigação e entendimento no mundo. É preciso se dar o direito de duvidar para alcançar algumas certezas, e é justamente essa postura que a artista assume. Não há a arrogância do gênio ou o pedantismo do *expert,* mas a curiosidade infantil e o deslumbramento com o mundo da vida.

No caso de Vater, fora preciso o prêmio de viagem, que a afastou de sua zona de conforto e a levou por uma jornada de crises existências e auto-conhecimento, para que se sentisse novamente confortável para intercalar suas instalações e vídeos com os estudos gráficos a respeito do lixo, até alcançar a

[199] CLARK, Lygia . OITICICA, Hélio. **Cartas 1964, 1974**. Org, Luciano Figueiredo. Rio de janeiro: UFRJ, 1996, p. 241.

miscelâneada tríade temática de sua atual produção: ecologia, feminismo e subjetividade.

Em termos de estrutura compositiva e palheta pictórica, as imagens restantes dos exercícios da artista na série LUXO-LIXO estão muitos próximos de sua contemporânea Anna Maria Maiolino, com a série *Buraco, Mapas Mentais* e alguns livros de artistas, todos em processo até os dias de hoje.

Enquanto Vater se apropria de embalagens, papéis usados como rascunho, ou o avesso de pacotes para criar anotações e *assemblagens* fotográficas do lixo urbano, investigando assim os resíduos comportamentais do homem, Maiolino segue por um refinamento material e uma indagação metafísica das formas e linhas de tecido agregadas a seus desenhos de inspiração composicional concretista.

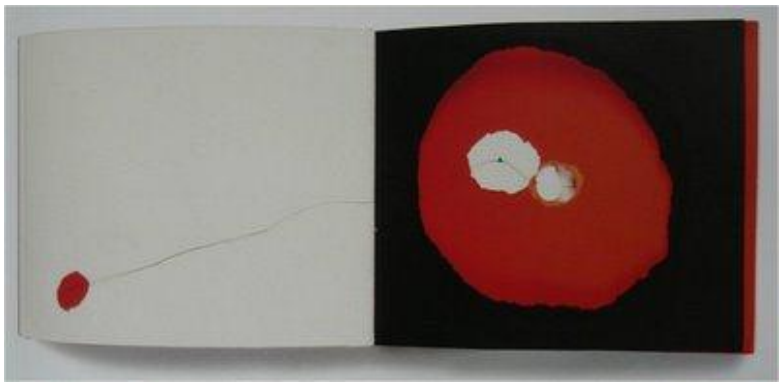


Fig. 78 – Anna Maria Maiolino. **Sem Título,** desenho objeto (papel, tinta, linha), 1973.
Fig. 79 – Anna Maria Maiolino .**Trajetória,** Livro de Artista, 1974.

Vater é mais livre nesse aspecto. Seus traços são impulsivos, livres, expressivos, discretos, mas não controlados – resultado talvez de seu período de estudo com Iberê Camargo, mas principalmente pelos impulsos inquietos

referentes à sua vivência como mulher estrangeira e escolhas plásticas. Cordova também comenta:

> MS. CORDOVA: E talvez você poderia falar um pouco sobre a inspiração para o Luxo Lixo.
>
> MS. VATER: Bem, sendo uma Latino-Americana e vendo o lixo que as pessoas jogam nas ruas de Nova York, naquele tempo, era demais. Foi meu modo de cooptação não só com o consumismo, não só porque Nova York é uma grande loja e, claro, desperta-lhe todos os desejos do consumismo, e ao mesmo tempo, a minha revolta contra, você sabe, a diferença de riqueza que não existe apenas em Nova York. [200]

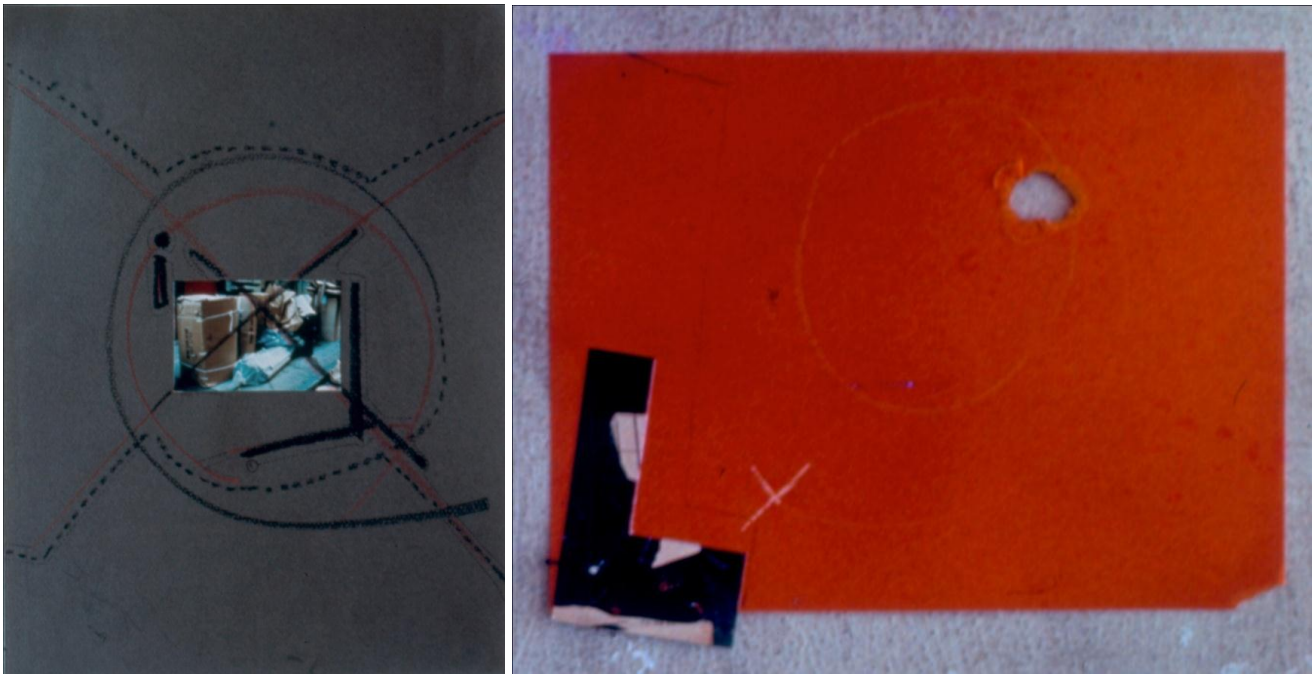


Fig. 80 e 81– Regina Vater. **LUXO-LIXO**. Colagem sobre papel, s/d.

A fotografia tem um papel importante nesse período para o desenvolvimento da poética de Regina Vater. Se com *Tina América* a artista trabalha com uma investigação da construção da subjetividade feminina a partir do

[200] CORDOVA, Cary. Op cit, p. 58.

discurso midiático e convenções sociais, no caso dos trabalhos vinculados ao lixo, vemos o olhar fotográfico submetido à apreensão de um cotidiano de consumo.

A série de postais, intitulada também como *Posta-Lixo*, feita com fotografias de viagem é bastante icônica disso. O postal, s*ouvenir* de viagem enviado a amigos geralmente com imagens turísticas, bucólicas e representativas da experiência de viagem, é aqui confeccionado com fotografias da imundice cotidiana dos grandes centros pelos quais Vater passou, principalmente Nova York, ou então pela poluição visual dos *outdoors*, propagandas e anúncios mundanos.

Fig. 82 – Regina Vater. **Postalixo Land(e)scape**, cartão postal, 1974.

Vater comenta, em entrevista a Regina Célia Pinto:

> Quando cheguei em Nova York em 1973, ao primeiro impacto da cidade, o poema veio à minha mente como um grande "Outdoor". Inspirada por ele, comecei a trabalhar numa grande série. Foi então que comecei a experimentar com poesia visual. Produzi então em silkscreen, no Pratt Institute, um pequeno livro de artista titulado "Garbage".

> Desta série também são os "Postalixos" ou Land(e)scapes que formaram um trabalho de arte postal. Depois vieram as Scu(ru)ptures (fotos de situações onde o lixo se acumulava num momento estético comparável a uma escultura). E por fim o áudio-visual composto de fotos de lixo e do luxo de Nova York. Para o som, eu escrevi um poema que o Hélio Oiticica leu. [201]

Hélio Oitica também comenta em carta a Lygia Clark, a respeito das investigações de Vater sobre o lixo em Nova York:

> Quero apenas dar assim essa do alto bem superficial enquanto análise, pois é o que me atinge mais de imediato quanto a REGINA. Gosto muito daquela coisa do LIXO-LUXO e mostrei a ela como colocar o cartão no correio e pedir aquele xérox de volta tem a ver com “jogar no lixo”, “jogar fora”, só que aqui nesse caso submetido a um ciclo de recorrência: jogar fora (colocar no correio) para receber de volta; mas ela teria que levar isso a consequências últimas (se é que essas existem, porque cada consequencia gera outra; vide a sua experiência!) em vez de perder-se em psicologimos e nessa necessidade de ter-se que afirmar e checar auto-afirmaçao todos os dias (o que me esgota a paciência!). [202]

Ora, aqui Hélio, apesar das considerações pessoais, sinaliza as práticas de arte postal em ocorrência e das quais Vater também participara ocasionalmente, mas muito mais preocupada com os aspectos gráficos e reflexivos das mensagens nos postais do que com sua possibilidade de subversão do sistema de arte, como também fica evidente nos diversos livros de artista realizados ao longo de sua carreira.

Gilberto Cavalcanti comenta:

> Os cartões postais de Vater, dos quais no verso estão marcadas as palavras *land (e) scape* (aquilo que escapou da paisagem) são cartões marginais, acima de tudo anti-cartões-postais que subvertem o sistema, todos, no entanto, enviados pelo veículo oficial, os correios. Por outro lado, o timbre escolhido pela artista, esse timbre

[201] Entrevista concedida a Regina Célia Pinto. Disponível em: http://arteonline.arq.br
[202] CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. *Op cit*, p. 242.

americano me mostra a Estátua da Liberdade com a sigla USA não é acidental nas expedições desse Luxo Lixo..,, título o qual Vater denomina as séries de cartões e que se apropria da poesia concreta LUXO-LIXO de nosso compatriota Augusto de Campos.. [203]

Fig. 83 – Regina Vater. **Garbage**, Cartão e acetato, 1973.

O trabalho *X-Range* também adentra nessa perspectiva. Nele, Vater apresenta uma série fotográfica do interior de habitações, procurando com isso o

[203] CAVALCANTI, Gilberto. *Luxo-Lixo oú La pratique socio-artistique de Regina Vater*. **Vie des Arts**, vol. 20, n° 78, 1975, p. 37.

registro de uma intimidade, de um vestígio de humanidade depositado nos restos cotidianos, nos objetos mundanos.

A proposta da artista, iniciada em 75, e já interrompida, mas ainda com possibilidade de retorno justamente por sua natureza documental e esparsa, aproxima-se muito do trabalho da francesa Sophie Calle na década de 80, mais especificadamente com a ação *L´Hotel,* onde, travestida de arrumadeira durante três semanas em um hotel de Veneza, a artista fotografa os quartos desarrumados e objetos de hóspedes, perseguindo esses anônimos e dando-lhes um caráter individual a partir desse inventário invasivo.

Fig. 84 e 85 – Sophie Callie. **L´Hotel.** Impressão fotográfica, 1981.

Vater jamais invade residências. Ela é convidada a adentrar nas habitações, ou mesmo pede a conhecidos e amigos que a permita vasculhar sua intimidade diária e registrá-la, tentando com isso capturar a alma daquele que habita e se

espalha pelo espaço da casa, do quarto de hotel, da cozinha. Ela afirma a respeito de *X-RANGE* no catálogo: “O que me interessa é a Poesia Cotidiana que o homem imprime à sua volta através dos seus gestos revelando a sua maneira de ser e viver”.

Fig. 86 – Regina Vater. **X-RANGE**. Fotografia P&B, 1974.

Essas inquietações desencadeadas pelas impressões de intimidade no cotidiano seguem pela série *Still Alive*, também de natureza esparsa, em um jogo dialético com o gênero pictórico natureza-morta, em que se retratam objetos mundanos, flores, comidas, mas tendo como cenário, principalmente, pias-de-cozinha sujas de louça, ou mesmo altares de candomblé e macumba, mas que será abordado mais a frente, ao lidarmos com as questões místicas e culturais apropriadas por Vater em seus trabalhos.

Figs. 87, 88 e 89 – Regina Vater. **Urbacion.** Cartões postais, madeira e vidro, 1978/1982.

Houve vários desdobramentos dessa relação de Vater com o lixo, a propaganda publicitária e a poesia concreta, como *Urbacion, Lixo de Carnaval*, e até mesmo a capa do disco *Calabar*, em certo modo, já que Vater deixou bem claro

seu desejo em fazer as fotografias em uma rua comum do centro, com os grafites e demais particularidades dos centros urbanos.

Fig. 90 – Regina Vater. **Lixo do Carnaval.** Fotografia P&B, 1973.

No entanto, interessa-me verificar aqui a questão feminista diluída, mas ainda presente, que se dá justamente por esse desejo de reencantamento, a partir do uso de símbolos femininos, de um mundo consumista, exarcebado por seus próprios dejetos industriais. Localizo então as proposições de Vater em uma vertente particular do movimento Ecofeminista, como se verificará no subtítulo a seguir.

ECOFEMINISMO
Problemáticas e Convergências

Tudo aquilo a que chamamos leis eternas está ligado a
circunstâncias particulares da Terra.

Maurice Merleau-Ponty.

As questões feministas que permanecem nos trabalhos de Regina Vater de modo tardonho, mesmo após o advento das problemáticas conceitualistas e ecológicas em sua produção, ocorrem ora pela linguagem simbólica empregada, ora pelas escolhas de seu objeto de crítica, principalmente por uma vinculação intelectual, mas indireta, com o movimento Ecofeminista e uma miscelânea de referências culturais e votivas.

O Ecofeminismo é uma hibridização entre o movimento ecologista, ou *Deep Ecology*[204], e o movimento feminista radical da década de 70, ainda dualista, separatista dos gêneros e reinvindicador de uma superioridade feminina, que se evidencia pela prática de valorização e recuperação de figuras míticas de mulheres na bíblia e nas mitologias indígenas, que sejam principalmente afirmativas e libertadoras.

Grosso modo, suas proposições dizem respeito a uma prática de reencantamento do mundo, dentro de uma perspectiva feminista que oscila ora entre uma base marxista, ora mística, mesmo saudosista de culturas tribais, não-

[204] Escola filosófica fundada em 1970 pelo norueguês Arne Naess. Ress comenta*: Para a ecologia profunda, hierarquias antropocêntricas devem ser substituídas pelo biocentrismo ou ecocentrismo igualitários. Tal perspectiva de visão de mundo como uma rede dinâmica intrinsecamente relacionada na qual não há divisão abslouta de linhas entre vivo e não-vivo, animal e não-animal, ou humano e não-humano.*
RESS, Mary Judith. **Ecofeminism in Latin America**. New York: Orbis, 2006, p. 47.

modernas, e concomitante com as reinvindicações de Gablik, apontadas anteriormente. Ress comenta a respeito:

> Estamos apenas começando esse processo de redescoberta de nossas origens, uma jornada com os obscuros pés de nossas antepassadas. No entanto... qualquer perspectiva de passado indígena deve vir acompanhado de precaução contra a queda em fantasias de redescoberta de um mundo perdido, ou simples estereótipos que oferecem um reengajamento acerca da sabedoria de culturas indígenas. [205]

Iriê Prado Souza[206] delimita o movimento Ecofeminista em três linhas: o clássico, em que acredita em uma ética feminina do cuidado com o mundo e os seres vivos que se opõe diretamente ao princípio masculino universal, competitivo e explorador; o espiritualista, ligado aos ensinamentos de Ghandi na Índia e a Teologia da Libertação na América Latina, que procura a partir da intervenção social com mulheres pobres a eliminação da miséria e conflitos sociais, além da recuperação de uma cosmogonia feminina e figuras bíblicas de mulheres, respectivamente; e a construtivista, que se diferencia dos dois anteriores por não acreditar em uma ligação essencialista entre o feminino e a natureza, entendendo que esse é um aspecto da cultura e sua repetição de padrões de dominação, focando seus esforços em críticas as práticas de exploração do meio ambiente.

No livro a quatro mãos de Braidotti, Charkiewicz, Häusler e Wieringa, também vê-se a seguinte definição:

> Uma plataforma comum para as diferentes posições no quadro do ecofeminismo é a de todas elas derivam de uma critica do patriarcado e das estruturas epistemológicas patriarcais. As formas de conhecimento centradas no homem que consistem em

[205] RESS, Mary Judith. Op cit, p. 72.
[206] SOUZA, Iriê Prado. **Os Sentidos e Representações do Ecofeminismo na Contemporaneidade.** Disponivel em: http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/IriePSouza.pdf

> antagônicas, dualísticas e hierárquicas concepções (androcentrismo) do eu, da sociedade e do cosmos, são compreendidas como estando na base da opressão. Muitos dos contrastes dualísticos das ecofeministas, como a divisão sujeito/objeto associada às epistemologias patriarcais, e a opressão das mulheres e da natureza, com ligação e mutualismo, forma vistos como inerentes as formas de conhecimento das mulheres. [207]
>
> De aspecto bastante marxista, o ecofeminismo propõe um novo modo de inter-relação com mundo, não mais focalizado no homem e suas necessidades individualistas modernas que encaram o meio ambiente como uma fonte inesgotável de recursos, mas sim em um sistema de interdependência entre os sujeitos, os fenômenos e o mundo, "insiste que a interdependencia de todas as coisas é a *realidade constitutiva* do universo". [208]

O termo cunhado primeiramente pela francesa Françoise D'Eaubonne dá conta não apenas de políticas ambientalistas e biotecnológicas, mas também dos processos pós-colonialistas de desterritorialização e de absorção cultural. Em, *Ecofeminismo*, a feminista alemã Maria Imes e a física indiana Vandana Shiva afirmam:

> Uma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantêm-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos... as ecofeministas utilizam metáforas como "re-tecer o mundo", "curar as feridas", re-ligar e interligar a "teia".[209]

Existe nesse discurso um entendimento de que é preciso uma reavaliação dos valores sociais vigentes e do uso dos recursos naturais, de preferência em uma estrutura social de interdependência. Guattari complementa, no livro *As três Ecologias*:

---

[207] BRAIDOTTI, Rosi. CHARKIEWICZ, Ewa. HÄUSLER, Sabine. WIERINGA, Saskia. **Mulher, Ambiente e Desenvolvimento Ambiental. Para uma síntese teórica**. Lisboa: 1994, p. 223.
[208] Idem, PP. 42.
[209] SHIVA, Vandana. MIES, Maria. **Ecofeminismo**. Portugal: Instituto Piaget, 1997, p.15

“Mais do que nunca, a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais”. [210]

Tais concepções seguem pautadas pelo feminismo primeiramente por suas ativistas entenderem que seu processo de emancipação não pode ocorrer dentro dos preceitos modernos de individualidade, e em segundo, que o feminino e suas instancias é um dos objetos de repressão e exploração da sociedade moderna, juntamente com o meio ambiente. Novamente com Ress:

> Ecofeminismo faz a conexão de que a devastação do planeta e a opressão da mulher e das pessoas de cor são duas formas de violência que reforça e alimenta uma a outra. Ambas vêm de uma terrível e equivocada necessidade de controle, de dominação do outro e daquilo que é diferente. Em suma, essa é uma mentalidade patriarcal. Por serem *fonte da vida*, ambos, a Terra e a mulher, tem sido encarados como *recursos* a serem usados – e abusados – como as estruturas de poder parecem ajustar. [211]

Nessa perspectiva de luta contra a dominação e exploração, o movimento ecofeminista encontrou na América Latina forte respaldo na Teologia da Libertação, movimento já citado aqui e que possui Rose Marie Muraro como uma de suas principais fundadoras.

Nessa ligação, vê-se também a fusão entre o forte discurso marxista em vigência na época e o desejo de renovação teológica do movimento, pois a Teologia da Libertação tem como uma de suas proposições não apenas o combate a miséria, mas também uma reinterpretação da Bíblia a partir de uma visão feminina que valorize as afetividades nas narrativas e as respectivas figuras de mulher nas mesmas, principalmente em suas integrantes mulheres. Ress afirma:

---

[210] GUATTARI, Féliz. **As três Ecologias.** São Paulo: Editora Papirus, 2009, p. 25.
[211] Idem, p. 02.

> Durante esses anos, mais e mais mulheres ativistas Cristãs envolveram-se em reflexões teológicas e bíblicas. Elas gradualmente perceberam que o discurso da Teoria da Libertação era manchado por construtos androcentriscos e patriarcais, e começaram a insistir que uma teologia dada pelo ponto de vista da experiência das mulheres deveria diferenciar cultural, biológica, e historicamente das experiências dos homens. [212]

O movimento ecofeminista possui diversas ramificações políticas e discursivas referentes a seus locais de ação e, portanto, em vários momentos suas reinvindicações batem de frente com as críticas pós-estruturalistas do movimento feminista dito "laico" pelas ativistas.

Uma das principais problemáticas de suas preleções diz respeito a uma ramificação das mais extremadas, o dito ecofeminismo cultural, originário do feminismo radical dualista da década de 70, e que aponta toda a modernidade como uma essência masculina devastadora, afirmando que a solução é uma reorientação voltada para as instâncias femininas compassivas – e sendo esse feminino baseado em estereótipos da maternidade, da mulher como cuidadora, sentimental, ou seja, essencialista e construída de acordo com um discurso milenarmente patriarcal. Ress afirma em trecho importante do livro:

> Havia também uma necessidade de afirmar valores femininos como maternidade, generosidade e ternura – virtudes que historicamente a sociedade não considera importante. As virtudes como comprometimento, resistência e sacrifício eram vistas também como libertadoras. [213]

Ruether complementa, no texto *Ecofeminismo, Mulheres do Primeiro e Terceiro Mundo*:

---

[212] RESS, Mary Judith. *Op Cit*, p. 10.
[213] Idem, p. 11.

> Uma linha de pensamento vê a ligação mulher-natureza como uma ideologia social construída pela cultura patriarcal para justificar o domínio e o uso tanto das mulheres como do mundo natural como propriedade. Na realidade, as mulheres não são mais natureza não-humana tanto quanto os homens, ou, em outras palavras, os homens são outras criaturas tanto quanto as mulheres. Esta crítica da ligação entre a mulher e a natureza como uma construção cultural patriarcal pode ser usada para separar do resto da natureza tanto os homens quanto as mulheres, que são muito semelhantes. Ou pode ser usada para insistir que os homens, tanto quanto as mulheres, têm de superar o mito da separação e aprender a comungar com a natureza como nossa comunidade biótica comum, ao mesmo tempo respeitando árvores, lagos, lobos, pássaros e insetos como seres com seu próprio modo de vida e *raison d'etre*, à parte do uso que fazemos deles...
>
> Uma segunda linha do ecofeminismo concorda que esta conexão patriarcal mulher-natureza justifica sua dominação e abuso, mas também acredita na existência de uma verdade distorcida por ela. Existe uma conexão profunda e positiva entre a mulher e a natureza. As mulheres são doadoras da vida, aquelas que alimentam e em quem crescem as sementes da vida. As mulheres são as principais recolhedoras de alimento, as inventoras da agricultura. Seus corpos estão em misteriosa sintonia com os ciclos da lua e as marés do mar. Foi por verem as mulheres como doadoras da vida, tanto provendo alimento como dando à luz as crianças, que os seres humanos primitivos fizeram da mulher a primeira imagem de culto, a deusa, fonte de toda vida. As mulheres precisam reclamar esta afinidade entre a sacralidade da natureza e a sacralidade da sua própria sexualidade e poder de vida. A volta ao culto da deusa como fêmea sagrada é nossa reconexão com nossos profundos poderes interiores. [214]

Outro aspecto bastante preocupante, na vertente mais próxima dos preceitos da Teoria da Libertação, é sua dificuldade, e posterior recusa, em discutir um plano de controle de natalidade mais efetivo, o que incluiria não apenas

[214] RUETHER, Rosymary Radford. **Ecofeminismo: Mulheres do Primeiro e Terceiro Mundos**. In: *Revista Mandrágora*, ano 6, n. 6, São Paulo: Universidade Metodista, 2000, pp. 13 e 14.

métodos contraceptivos e planejamento familiar, mas principalmente a problemática do aborto como atividade clandestina, mas hipocritamente constante na sociedade.

Tal recusa deve-se por essa vertente mais radical ter bases intrinsicamente cristãs, que repete o posicionamento da Igreja como protetora da vida, mas reacionária. Ress também comenta a respeito:

> Uma das críticas mais severas de feministas e ecofeministas teológicas no nível histórico contra a Teoria da Libertação é seu recuo em assuntos sexuais e direitos reprodutivos, especialmente nos que afetam as mulheres pobres... as instâncias latino americanas de liberação teológica em ética sexual não moveram-se além dos ensinamentos católicos tradicionais, que refletem a visão misógina da mulher pela Igreja.[215]

Sendo que tal ramificação preocupa-se quase exclusivamente com a assistência a mulheres pobres, pois defende que a pobreza é algo abrangentemente feminino, é preocupante não se instaurar tal discussão, que inclusive contradiz toda a discussão da emancipação feminina a partir do controle do corpo e suas manifestações, como criticou Ress a partir dos argumentos da teóloga finlandesa Elina Vuola - Essa divisão do movimento ecofeminista repete claramente o padrão de dominação do corpo feminino por um discurso masculino soberano.

No entanto, existem vertentes ecofeministas preocupadas com a efetiva participação feminina na modificação das relações entre homem e natureza, que não implicam necessariamente em um retorno a figuras de submissão no discurso teológico cristão. Nessa vertente, a recuperação de mitologias indígenas latino-

[215] RUETHER, Rosymary Radford. Op Cit, p. 38.

americanas, européias e norte-americanas, funcionam como uma reconstrução das narrativas míticas tradicionais e orais, além de um movimento de consolidação da identidade cultural do chamado “terceiro mundo”.

Baseadas nas definições arquetípicas de Jung, o qual as entende como uma sacralização psíquica dos símbolos as quais os homens recorrem para dar significado em suas vidas, essas ecofeministas procuram a partir de uma nova cosmogonia, com a predominância de divindades femininas, ou com características ditas femininas, não apenas efetuar uma crítica ao cartesianismo, mas uma maneira diferenciada de relação com o meio e seu entorno, além de uma relação de recuperação dos aspectos sagrados do corpo e sua identidade como mulher.

Nessa sociedade utópica, feminina e holística, baseada na afetividade, cultos a Gaia (a Grande-mãe), ao ar livre, são os substitutos das preces cristãs em Igrejas, como Ress e Ruether apontam ao longo de suas pesquisas. Tais figuras, ou arquétipos - para usar o vocabulário Junguiano,- são recorrentes em alguns grupos de ativismo ecofeminista holístico, justamente por estarem mais próximos da realidade cultural de seus membros. Rutherford coloca:

> As muitas culturas de povos indígenas das Américas, Ásia, África e Ilhas do Pacífico, há muito desprezadas como “pagãs”, começaram a ganhar mais respeito ao reconhecermos como cada um desses povos criou sua própria cultura biorregional que sustentava o grupo humano local como parte de uma comunidade de animais e plantas, terra e céu, ancestrais do passado e descendentes futuros. [216]

De certo modo, esse é o mesmo posicionamento de Regina Vater quando passa a pesquisar informalmente narrativas indígenas, efetua viagens ao

[216] RUETHER, Rosymary Radford. *Op Cit.,* p. 16.

estado do Amazonas no ano de 1977 com amigos ou então para zona indígenas da América Latina e E.U.A.

Existe aí uma ânsia em estabelecer um modo alternativo de relação com o mundo e os sujeitos, onde o posicionamento cartesiano, dominador, e exploratório da modernidade, parece dar lugar então a um senso crítico pós-moderno dessas relações, agora voltado para uma sensibilidade apuradamente afetiva, ou na expressão de Michel Maffesoli, um processo de "sensibilização da razão", ou "invaginação dos sentidos":

> O que se encontra lá, stricto sensu, de uma ordem simbólica que enfatiza a identidade de fundo entre o homem e as outras manifestações de vida nos cosmos. Não mais a simples ordem racional própria da modernidade, mas uma ordem "emocional". Isto é, uma ordem de religação... Encontramos, aqui, a invaginação dos sentidos... Não mais um homem separado, cortado da realidade para tornar-se mestre e possuidor, mas um ser humano que, no seu interesse, reencontra a especificidade e o aspecto fecundador da matriz. [217]

Se no caso de Maffessoli, o autor invoca uma sociedade Dionísica, por influências Nietszchianas, ou mesmo Ress e Rutherford, que seguem pelo viés cristão, Vater adentra pelas identidades culturais brasileiras miscigenadas a partir de seus mitos de formação "selvagem": a indígena e africana.

Saliento novamente que a abordagem de Regina Vater não é antropológica, sociológica ou historiográfica, mas sim artística. Não há preocupações classificatórias em seus trabalhos, mas sim poiéticas, bastante românticas, aliás, já que nesse momento a artista opta por uma narrativa ideológica da cultura indígena próxima ao Indianismo literário do século XIX, que tinha a figura

[217] MAFFESOLI, Michel**. Matrimonium. Petit traité d'écosophie.** Paris: CNRS Editions, 2010, p. 40.

do índio como representante da nação, como podemos verificar nas obras *Ubirajara* e *Iracema,* de José de Alencar.

É possível assim, interpretar alguns trabalhos de Regina Vater que envolvem plantas, alimentos ou então espaços verdes a partir desse viés ecológico, cultural e feminista, já que a artista compartilha de tais posturas críticas em instâncias diferentes, com questões particulares também referentes à constituição da identidade brasileira, muitas vezes retornando à características femininas essencialistas.

Ocasionalmente, Vater até se deixa seduzir por essa imagem da mulher como mãe do mundo, como cuidadora, afinal é um arquétipo familiar e confortável no imaginário coletivo, um ponto de retorno ao essencial do mundo, parafraseando Maffesoli. No entanto, os princípios femininos apropriados por Vater nessa fase não dizem respeito exatamente a uma exaltação das características femininas do mundo, mas referem-se principalmente as relações culturais estabelecidas a partir dessas imagens míticas e oníricas do feminino e sua possibilidade crítica à mecanicidade da sociedade, ou seja, aos pressupostos modernos de progresso e dominação cultural.

Após as investigações com o lixo e a sociedade de consumo durante sua estadia em Nova York, que indicava seu interesse pelo movimento Ecologista em desenvolvimento, além do uso de novas mídias na produção em arte, Vater retornou ao Brasil após um longo período de nomadismo pela América Latina e Europa, onde pode constatar as dificuldades cotidianas enfrentadas pelos imigrantes, refugiados e exilados em países estrangeiros. Eram amigos, colegas, e

conhecidos que narravam suas experiências e se identificavam com o sentimento de isolamento e desconcertação que a artista possuía na época.

Assim, em seu retorno ao país, Vater passou então a se interessar com mais afinco por elementos, narrativas e símbolos ditos nacionais, brasileiros, mesmo que estivessem no chavão do estereótipo, do lugar comum, mas agora não vinculados à propaganda, à sociedade de consumo, mas a memória cultural de seu povo e a suas expectativas reencantatórias feministas.

APROPRIAÇÕES VOTIVAS FEMINISTAS
Mitologia Indígena e Cultura Afro-Brasileira

Oxum era rainha,
Na mão direita tinha
O seu espelho onde vivia á se mirar
Quanto nome tem a Rainha do Mar?
Quanto nome tem a Rainha do Mar?
Dandalunda, Janaína,
Marabô, Princesa de Aiocá,
Inaê, Sereia, Mucunã,
Maria, Dona Iemanjá.

Maria Bethânia

Com um romantismo saudosista por figuras heróicas nacionais, aliada as premissas ecofeministas e as práticas artísticas de reencantamento do mundo de Suzi Gablik, Vater dirige sua atenção, a partir da década de 80 principalmente, para aspectos ditos “estereotipados” da cultura brasileira, mas que já vinham sendo pontuados timidamente e esporadicamente em sua produção.

A artista constrói então, ao longo de sua carreira, diversas instalações, vídeos e desenhos com símbolos da cultura nacional miscigenada e sincrética, evidenciando assim seu desejo de retorno a uma identidade primordial obliterada pelo discurso progressista da ditadura militar, e fisicamente distante, já que Vater muda-se definitivamente para os EUA em 1980. Herkenhoff comenta:

> Muito além das idéias exóticas de mistério e do fantástico, Regina Vater está afirmando uma possibilidade inesperada de sabedoria antiga. Não é o desejo nostálgico de uma cena primária em um ambiente edênico, mas sim a busca de outra forma de conhecimento. A diferença é, portanto, a riqueza de encontros criativose negociação respeitosa. [218]

[218] HERKENHOFF, Paulo. *Cosmogony and the eletronic nature of Regina Vater*. In: **Completing the circle: artistás books on the environment**. Minesota: MCBA, 1992, pp. desconhecidas.

Essa identidade brasileira em Vater, no entanto, é voltada para as chamadas “raças marginalizadas”, o negro e o indígena, e não para as influências européias dos imigrantes e colonizadores, que também compõem nossas práticas de subjetivação e cultura.

Em um desejo de recuperação de raízes e memórias comunitárias, suplantadas por um discurso autocrático de uma minoria econômica e socialmente dominante – e na qual, ironicamente, a artista faz parte – Vater propõe-se então a dar representatividade a alguns dos aspectos da brasilidade antropofágica Oswaldiana hoje postos de lado. Marsal comenta:

> ...o índio da antropofagia, mais que uma figura consistente, é uma contra-figura da sociedade brasileira que os antropófagos queriam questionar. Não tem um ser próprio se não é aquele que apresenta a *falta* do ocidental. De novo... o índio é um continente vazio dos vícios da Europa e, por isso, o modelo de um futuro utópico que se quer construir.
>
> Sem embargo, o tema indígena serve a Andrade para por em questão (posteriormente), o caráter ideológico das formas de conhecimento aceitas como universais. [219]

De certa maneira, o mesmo sucede com Vater ao trabalhar com elementos da cultura indígena e afro brasileira, pois há nessa postura um enfrentamento simbólico desses elementos frente à sociedade urbanizada e racionalizada. No entanto, suas proposições não estão no âmbito científico, de inventário, mas sim artístico, afetivo, e principalmente, de reencantamento das sensibilidades.

[219] MARSAL, Meritxell Hernando. Bárbaro e nosso. **Infigenismo y vanguardia em Oswald de Andrade y Gamaliel Churata**. FFLCH, 2010, p 96.

As lendas indígenas usadas por Vater foram obtidas a partir de leituras da artista em compilações do gênero. E apesar da quantidade variada de lendas e mitos referentes a heroínas e heróis indígenas, além da literatura romântica alencariana, o objeto de fascinação apropriado por ela fora o Jabuti, ora por sua relação próxima com a fábula de La Fontaine já citada, *A Lebre e a Tartaruga*, ora por sua representação como "malandro" e "esperto" muito próximo ao modo estereotipado do brasileiro na antropofagia, e em *Macunaíma* de Oswald de Andrade. "O Jabuti é o ludibriador, vitorioso e tranqüilo." [220]

A principal fonte de Vater fora o pequeno livro de Charles Frederik Hartt, *Mitos Amazônicos da Tartaruga*, que a artista encontrara na biblioteca Mario de Andrade, quando ainda morava em suas proximidades, em São Paulo.

Nessa monografia compilatória de narrativas das lendas indígenas feita pelo geólogo americano, e com notas de Câmara Cascudo, podemos entender a fascinação da artista por tal réptil, pois se nas fábulas de La Fontaine, a tartaruga é representada por um animal *naif*, vagaroso não apenas de corpo mas também de pensamento, que quando obtêm o que deseja é por pura sorte ou dádiva sacrificial, no caso do jabuti das lendas indígenas, vislumbramos a construção animistica de um herói esperto, ágil, forte e sempre vencedor.

Cascudo comenta nas notas finais:

> Os animais vitoriosos são os mais feios, desajeitados, vagarosos, visivelmente incapazes de um sucesso ao lado do competidor. Jabuti, tartaruga, sapo, formiga, caracol, caranguejo, carrapato, camaleão, não teriam, na lógica, vantagem sobre

[220] HARTT, Charles Frederik. **Mitos Amazônicos da Tartaruga**. Tradução e notas de Câmara Cascudo. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1988, p. 75.

veados, cavalos, raposas, elefantes, lebres, cães. A maior percentagem nos animais vitoriosos pertence à tartaruga, o jabuti dos indígenas tupis. [221]

É justamente por sua aparência despretensiosa, mas com atitude de ativa sobrevivência, que o Jabuti é eleito por Vater como sinônimo do povo brasileiro em seus trabalhos referentes à identidade nacional e cultura popular.

Em sua segunda instalação, por exemplo*, Yauti Marandua*, ocorrido em Nova York na Nobé Gallery em 79 (quase uma década após sua primeira experiência, em 1970, que será comentada adiante), Vater dá continuidade a sua relação de apropriação do livro *Alice no país das maravilhas*, mas dessa vez aproximando seus elementos simbólicos das fabulações indígenas tradicionais.

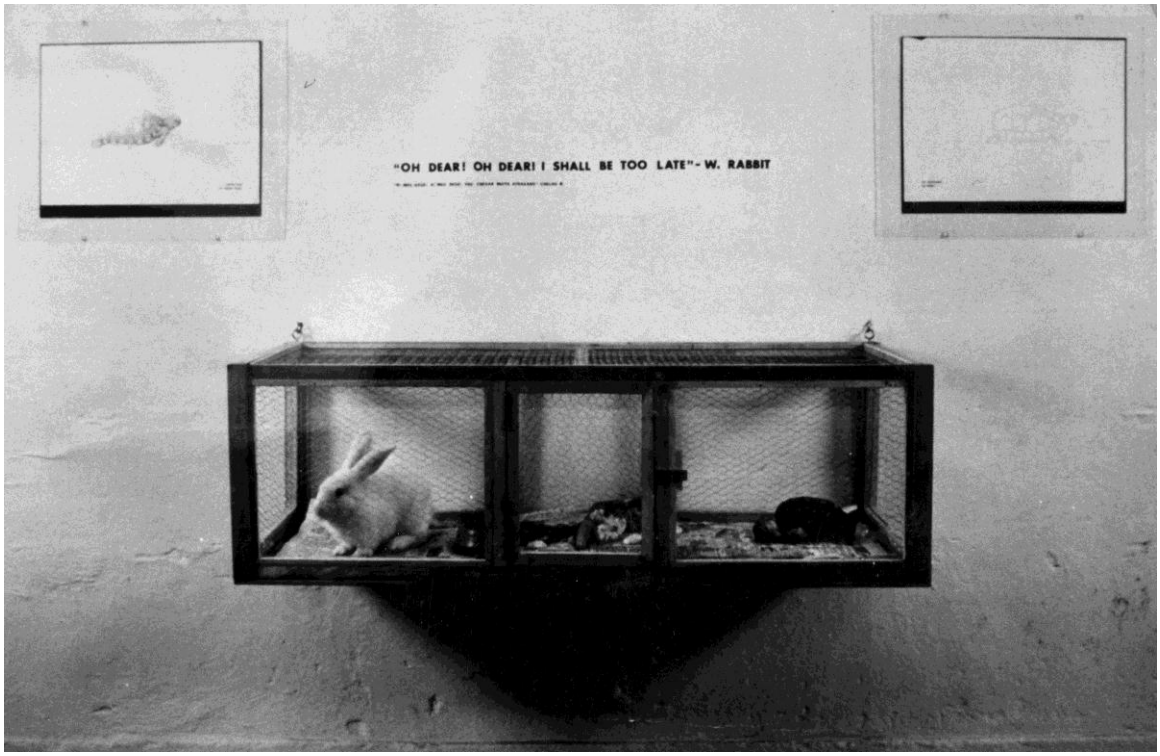


Fig. 91 – Regina Vater. **Yauti Marandua.** Instalação. 1979.

Em uma pequena jaula-vitrine afixionada na parede da exposição, a artista coloca em cativeiro um coelho branco e um Jabuti, vivos e com água e

[221] CASCUDO, Câmara. Apud: HARTT, Charles Frederik. Op Cit, p. 58.

ração. O que num primeiro momento poderia parecer uma representação evidente da fábula de Perrault, “A lebre e a tartaruga”, adquire ares metafísicos com a inserção da frase da “Oh dear, oh dear. I shall be too late”, de Lewis Carrol, centralizado entre dois desenhos propositalmente inacabados do jabuti.

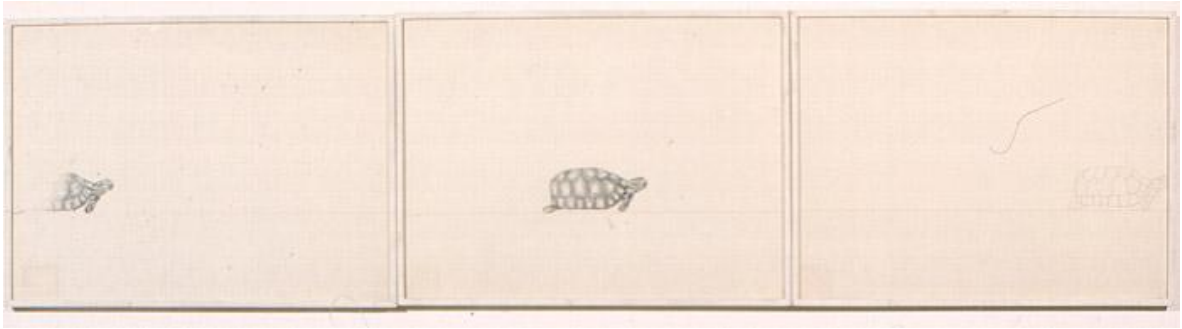


Fig. 92 - Regina Vater. **Yauti Marandua. (detalhe).** Instalação. 1979.

Nessa instalação, não se vê apenas a materialização dos personagens fictícios de La Fontaine e Lewis Carrol, mas também uma clara alusão política a condição da cultura brasileira, dita de Terceiro Mundo, simbolizada aqui pelo Jabuti, e a cultura americana e européia, aqui representada pelo coelho branco.

Ambos os animais são típicos das culturas que representam, e possuem um papel significativo no imaginário coletivo de suas populações. No caso do Jabuti, nosso conterrâneo, é interessante verificar que nas narrativas indígenas, é sempre representado como o herói invencível, o espertalhão, quase um Macunaíma animal. Câmara Cascudo afirma que “o jabuti é o herói invencível das estórias indígenas no Extremo Norte, cheio de astucia e habilidade, vencendo os animais fortes e violentos”. [222]

Nesse animismo artístico, Vater também se apropria das mais variadas lendas de cobras e serpentes tanto como símbolo de renovação e eternidade, quanto nocividade das relações e representação demoníaca, para a confecção da

[222] CASCUDO, Câmara. **Dicionário de Folclore**. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 393.

instalação *Snake Nest*. Lucy Lippard comenta no livro *Mixed Blessings* que Vater "fez uma série de trabalhos sobre Yauti, a tartaruga cosmológica da Amazônia, mas optou por cobras para o Texas, que possui uma grande variedade delas. A serpente é também um símbolo mundial da primavera e do renascimento, pois ela renova a pele". [223]

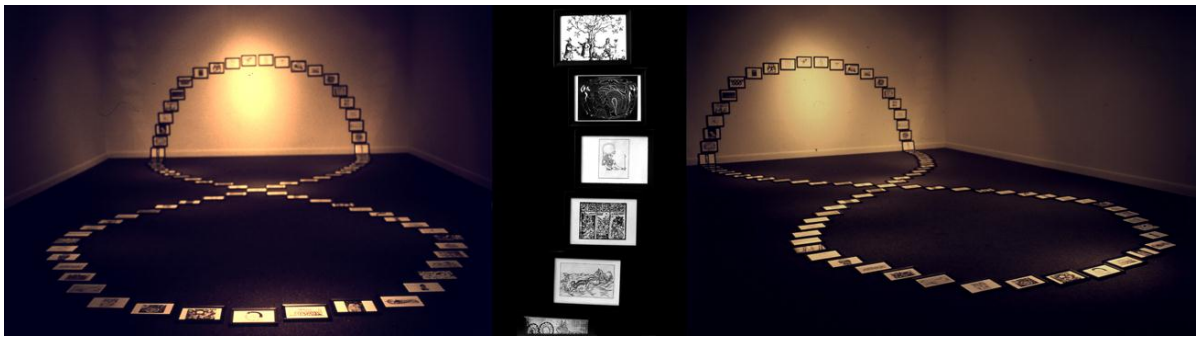


Fig. 93 – Regina Vater. **Snake Nest**, Instalação, 1987.

Nela, a artista constrói o símbolo do infinito subindo pela parede da galeria com diversas cópias xerocadas de representações anônimas e famosas desses répteis de significância ambígua. Câmara Cascudo comenta que as "cobras são divididas pelo povo em duas grandes classes: de sangue frio, que são as venenosas, e de sangue quente, as inocentes" . [224]

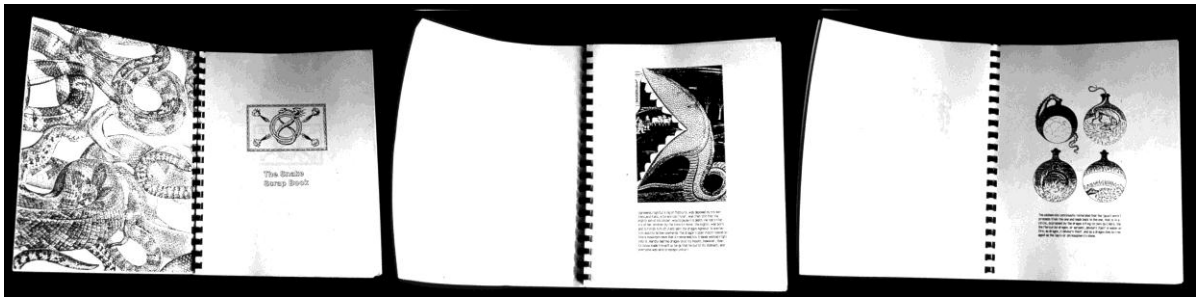


Fig. 94 – Regina Vater. **Snake Nest**. (detalhe), Instalação, 1987.

Existe também um elemento interativo nessa instalação muito similar ao evento *Nós*, ocorrido no Rio de Janeiro, pois *Snake Nest* fora desdobrado em *Snake Event,* em Austin, Texas, no primeiro de maio de 88, já próxima ao final da

[223] LIPPARD, Lucy. **Mixed Blessings**. E.U.A.: The New Press, 1990, p. 158.
[224] CASCUDO, Câmara. *Op Cit.,* p 234.

exposição, onde crianças e adultos interagiam com os 88 desenhos que formam o circulo do infinito e cobras locais, auxiliados por veterinários e treinadores.

Fig. 95 – Regina Vater. **Snake Event**. Performance, 1988.

Quanto às apropriações da nomenclatura visual das religiões afro-brasieilra, Vater concentra-se em algumas entidades bastante específicas, relacionadas com sua história de vida e anseios artístico-sociais.

A artista afirmara em conversas com a autora que crescera vendo vestígios das celebrações de Candomblé e Umbanda nas praias do Rio e alguns espaços da cidade. Tais manifestações religiosas faziam parte de seu cotidiano, e apesar de pertencer a uma família católica e tradicional, tomava conhecimento por via de empregadas domésticas de sua família e amigos.

Vater sempre se sentira atraída por tais questões místicas das religiões afro-brasileiras, mas jamais efetuara os ritos de iniciação por conta da constante postura libertária consigo mesma. Interessa-lhe nelas a mitologia e a capacidade plástica como símbolo de miscigenação cultural, mas não seu vinculo de submissão às entidades divinas e sistema social hierarquizado.

As religiões afro-brasileiras, em particular o Candomblé e a Umbanda, são variações nacionais das práticas religiosas tribais trazidas pelos escravos africanos durante o período escravocrata no Brasil. Bastide afirma:

> Os negros introduzidos no Brasil pertenciam a civilizações diferentes e provinham das mais variadas regiões da África. Porém, suas religiões, quaisquer que fossem, estavam ligadas a certas formas de família ou de organização clânica, a meios biogeográficos especiais, floresta tropical ou savana, a estruturas aldeãs e comunitárias. O tráfico negreiro violou isso. [225]

A religião torna-se então um veículo de sobrevivência para as culturas afro no Brasil, mesmo com sua grande diversidade de línguas, tradições e histórias. Ela é uma referência para esses sujeitos, forçosamente deslocados de suas referências e subjugados por algozes em uma terra que lhes era estranha, ou como coloca Bourdieu ao comentar Weber: "a religião cumpre uma função de conservação da ordem social contribuindo, nos termos de sua própria linguagem, para a "legitimização" do poder dos "dominantes" e para a "domesticação dos dominados"". [226]

O antropólogo Raul Lody comenta então a respeito dessa função da religião como mediadora das práticas culturais de subjetivação:

> O candomblé assume, então, a função de manutenção de uma memória reveladora de matrizes africanas ou já elaboradas como afro-brasileiras, criadoras de modelos adaptativos ou mesmo embranquecidos – nos casos em que a religiosidade brasileira oficial participa definitivamente desse sistema.

---

[225] BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Livraria pioneira Editora, 1971, p. 30.
Vide também: BASTIDE, Roger. **Le Candomblé de Bahia. Transe erpossession Du rite du Candomblé (Brésil)**. Paris: PLON, 2000, p. 30.
[226] BOURDIEU, Pierre. *Gênese e estrutura do campo religioso.* In**: A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: ed Perspectiva, 2009, p. 32.

> A identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé. Não são, em momento algum, transculturações puras ou simples: são expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra e interétnicos, tanto nas regiões de origem quanto na acelerada dinâmica de formação da chamada cultura afro-brasileira. [227]

São elas, Candomblé e Umbanda, mas também os Batuques do Rio Grande do Sul, religiões rizomaticas, sincréticas, não estáticas e cartesianas em sua estrutura básica. Parafraseando Roger Bastide, são religiões fluidas e móveis, e não rígidas e cristalizadas [228], com profundas conexões com a natureza e estratificações sociais de seus membros.

O Candomblé, assim como a Umbanda, é constituído por uma série de práticas ritualísticas e mitológicas que aproximam o sujeito com o sagrado no mundo. Mas, diferente das religiões cristãs, predominantes no mundo ocidental, e que pregam o sacrifício e a submissão a uma única autoridade/entidade divina masculina e soberana aos cânones comportamentais, além de uma estrutura de culto já racionalizado, ou seja, voltado principalmente para a manutenção do capital espiritual, as religiões afro-brasileiras estão mais próximas de uma multiplicidade simbólica regional e comportamental de seus indivíduos, mantendo em si algumas características primordiais.

Elas são *ainda* uma possibilidade de experiência mística desvinculada dos regimes cartesianos capitalistas, justamente por sua estrutura tribal e comunitária, não universalizante.

---

[227] LODY, Raul. **Candomblé. Religiao e resistência cultural**. São Paulo: Ed. Ática, 1987, p. 10.
[228] Idem, p. 370.

O Candomblé possui uma maior proximidade com os ritos das tribos africanas subjugadas pelo comércio de escravos, e até mesmo reinvidica utopicamente uma originalidade em comparação à teologia Umbandista, por ser ela uma mescla com as mitologias católicas, budistas, espíritas, e muitas vezes apontada como a real religião brasileira justamente por essa mistura de referências culturais. No entanto, como aponta Bastide, "o Candomblé no Brasil é recente, não uma religião ancestral africana." [229]

No Candomblé, existe uma hierarquia das divindades, os Orixás, com narrativas e lendas que justificam suas conexões com elementos da natureza, objetos, horas do dia e locais, além de cores, aromas, comidas e animais para oferenda, além de mitologias de criação do mundo com evidente conexão com a natureza em seu estado mais bruto, enquanto que na Umbanda, com clara raiz afro, há uma variedade relativamente flexível de figuras e práticas ritualísticas que oscilam entre os orixás e os santos católicos, além de entidades xamãnicas indígenas, figuras do folclore brasileiro rural e urbano, mas ainda muito próximos dos aspectos principais dos orixás.

Essa hierarquia de ambas as religiões visam não apenas um modo de organização dos ritos sagrados, mas principalmente um controle social, já que as relações entre os orixás, os membros das casas e seus seguidores interferem diretamente nas relações sociais não religiosas desses sujeitos, ou seja, no mundo laico. Novamente com Lody:

> A sociedade candomblé, organizada segundo modelos burocráticos de entidades formadas por conselhos, diretoria e associados, encobre com esse sistema os reais relacionamentos das sociedades que são seguidoras dos padrões ditados pela nação,

[229] BASTIDE, Roger**. As religiões africanas no Brasil.** Op cit, p. 70.

> pela vontade dos deuses tutelares ou pela incorporação de outras sociedades africanas...
>
> Para a manutenção do poder temporal e religioso do candomblé enquanto modelo social, culto à fertilidade do homem, do solo e das agias – em última análise como uma compreensão ecológica do mundo -, conta-se ainda com o culto ao invisível e eterno, uma atração e complementaridade do sistema aos ancestrais, aos códigos dos mortos e suas ações mantenedoras dos princípios, inclusive o da compreensão ecológica do culto. Os deuses assim cultuados, chamados orixás, voduns, inquices ou caboclos – esse último ainda em estágio de consolidação mitológica -, atuam com força controladora na sociedade restrita representada pelo *terreiro, roça, aldeia* ou *abacá*, enfim, o templo ou conjunto de templos, e ampliam esse poder para a sociedade complexa. [230]

A mitologia indígena, com suas lendas de criação do mundo, animalismo heróico e narrativa oral, mesclados com aspectos simbólicos do Candomblé e Umbanda, tomam então um lugar especial na concepção e manufatura dos trabalhos de Vater, em sua grande maioria, influenciados ora por Oiticica e seu respeito e fascínio pela cultura marginal, com quem Vater convivera em Nova York, ora pelo discurso ecológico/feminista em voga, que demanda outro modo de relação do homem com o mundo.

Ficam também evidentes nessa fase, os vestígios tardios de suas preocupações feministas, devido às escolhas dos símbolos e elementos apropriados para a composição das peças e instalações – entidades femininas referentes a problemas femininos, culturais e ambientais.

[230] LODY, Raul. *Op Cit*, pp. 19 e 20.

Não há aqui uma divisão clara entre o uso do indígena e do afro-brasileiro nos trabalhos de Vater. Existe sim uma miscigenação das linguagens e símbolos, bem ao protótipo cultural múltiplo e diversificado de suas referências.

Magi(O)cean, sua primeira instalação, foi construída em meio a uma manhã de garoa, nas areias da praia da Joatinga no Rio de Janeiro, com o auxilio de dois amigos: Silvio Palhares (que trouxera dois colegas de faculdade para ajudar) e Sidney Weissman, que fotografara o processo.[231]

Magi(o)cean fora realizada em 1970, em uma quinta-feira de fevereiro (dia dos orixás femininos da água) e como o próprio título aponta, trata-se de uma referência às propriedades místicas das águas, um construto do sincretismo religioso brasileiro, e seu respectivo conteúdo cultural em nossa sociedade politicamente turbulenta na época.

Na instalação vemos um altar, ou "o *peji* onde repousam os fetiches dos orixás e onde se lhes dá de comer os alimentos sacrificiais" [232], feito de areias brancas, material frágil, constituinte de um dos símbolos da identidade estereotipada carioca, a praia, num formato de escadaria barroca.

Esse altar possui quatro degraus, contando o cume, com quatro faces, e tem em um de seus lados, aparentemente a face de fronte às águas e contrária às grandes pedras que vemos ao fundo da imagem, um circulo um pouco maior de seu tamanho, formado por riscos na areia e arranjos de plantas e penas.

---

[231] *O Magi(O)cean é realmente datado de 1970 e é realmente a minha primeira instalação. Eu a fiz com a ajuda de um velho amigo Silvio Palhares (naquela época aluno da ESDI do Rio) e dois de seus amigos. Eu tenho algumas fotos destes rapazes me ajudando. As fotos foram feitas pelo... Wiessman* (Sidney Weissman).
Entrevista concedida pela artista à autora, por email, em 09 de setembro de 2009.

[232] Grifo meu. BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1973, p. 266.

Fig. 96 e 97 – Regina Vater. **MAGI(O)CEAN.**Instalação, 1970.

Há no cume uma estátua de Nossa Senhora de Aparecida - padroeira do Brasil e símbolo máximo do ideário materno mestiço, equivalente a orixá Oxum no Candomblé, que inclusive rege a artista - circundada então por um arranjo de flores e folhas da praia.

No segundo degrau abaixo, paralelamente a imagem da padroeira, vemos uma estátua de São Jorge segurando a espada na bainha, conhecido também como Ogum beira-mar, símbolo do homem guerreiro, protetor das injustiças. [233]

Já no terceiro degrau, pequenos espelhos redondos encontrados na praia, foram fincados na areia do altar, símbolo de um feminino sagrado, místico, já que se referem à lua cheia, e remetem também a uma iluminação espiritual, devido a seu uso em práticas de clarividência.

No último degrau, há uma manjedoura formada por plantas locais, onde uma estatueta do menino Jesus encontrada na praia, fora depositada, tendo ela as mãos quebradas e a cabeça decapitada.

É em *Magi(o)cean* que se despontam as inclinações espiritualistas de Vater, preocupada com a relação homem, natureza e divindade, do mesmo modo que vemos sua relação com a poesia concreta por conta do jogo de palavras e símbolos do título.

Percebe-se nessa disposição hierárquica de orixás e santos católicos não apenas uma reorganização social dos grupos étnicos de nosso país, mas também uma organização de gênero subjetiva da artista, onde a figura feminina ocupa um lugar de destaque e poder no sistema votivo ali organizado, além de uma

---

[233] *N.S. da Aparecida eu a escolhi por ser a padroeira do Brasil e por ser no sincretismo o Orixá da esperança conectado com o Arco Iris... Eu a escolhi porque estávamos atravessando os tempos negros da ditadura Médici onde pessoas eram jogadas de aviões no mar. E a escolha do Ogum Beira-Mar tem a haver com isto ele tem haver com a proteção nas costas marítimas. O menino Jesus foi uma imagem que um dos rapazes que participaram acharam na praia. É importante frisar que esta obra foi muito aberta por causa da colaboração dos rapazes. Naquela época eram comuns estes tipos de obras em participatórias. Portanto o altar foi decorado com coisas achadas na praia.*
Entrevista concedida pela artista, por email, para a autora, no dia 20 de setembro de 2009.

auto-referencialidade da artista com sua Orixá, Oxum. O professor de antropologia Vagner Gonçalves Dias afirma que:

> Oxum é a deusa iorubana da água doce, dos lagos, das fontes e das cachoeiras. Na África, está relacionada com a fertilidade das mulheres e com a riqueza dela decorrente, já que é pela procriação que se garante a continuidade das famílias e a subsistência das comunidades. Por essas características, seu culto no Brasil foi somado 'a devoção católica a Nossa Senhora da Conceição. [234]

Em torno da instalação, nas demais faces da escadaria, vemos penas, algas marinhas e arranjos de flores nativas da praia ornamentando o altar, além de garrafas de bebida, velas acesas, pedras justapostas em torno e um prato com o que aparentemente seria uma pedra, na verdade uma *Itá*, ou *Otá*, (o nome varia de acordo com o povo e o autor), um meteorito sagrado que compõe os assentamentos e representa o orixá pessoal do iniciado, e a qual está alinhada com as estatuas do altar. O antropólogo Tyler comenta:

> Yansan, Osun, Osun-manrê, Yè-man-já são, como Sango, divindades responsáveis pelos fenômenos metereológicos ou da água, mas todos, até mesmo Sango, tem por fetiche as Itás, que são pedras de proveniências diversas... Osún, a deusa ou Orixá das fontes e lagos, vista como a outra mulher de Sango, sem dúvida é a causa das relações existentes entre os trovões, chuvas e fontes, é representada por uma pedra fluvial especial de lago. É exatamente a nayade dos gregos e romanos, que anima todas as fontes e fluxos. [235]

Com uma estrutura muito similar aos altares de oferendas para Iemanjá, onde os seguidores fazem pedidos de boa fé a Rainha dos Mares, ornamentando-o com flores, comidas, bebidas e velas referentes à Orixá, Vater optou por construir

---

[234] DIAS, Vagner Gonçalves. **Candomblé e Umbanda. Caminhos da devoção Brasileira**. São Pualo: Ed. Ática, 1994, p. 78

[235] TYLER, Stephen. *Antropology Cognitive.* Paris: Gallimard, 1950, apud RODRIGUES, Nina. **O Animismo Fetichista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935, pp. 46 e 47.

essa instalação a partir de objetos encontrados na praia naquela manhã, ou seja, com refugos de manifestações religiosas que restaram no local, com exceção das velas e estátuas que trouxe consigo de casa. A artista comenta:

> Esta obra foi feita algum tempo em fevereiro apos o carnaval, portanto as penas vieram de algum cocar de fantasia que veio dar na praia... este altar foi (fóra as duas imagens que trouxemos conosco) todo decorado com coisas que os rapazes encontraram na praia. Já que era um trabalho votivo feito em conjunto eu os deixei bem a vontade para trazer o que eles quisessem. E quanto à colocação destas coisas no altar eles também muitas vezes escolhiam o lugar aonde elas se encaixavam. Lógico que aqui e ali eu sugeria um outro lugar ou dava opinião ou eu mesma coloca certas coisas em lugares que eu achava serem os certos. Mas eu também evitei interferir muito na ação dos rapazes. [236]

Fazendo esse resgate matérico das manifestações religiosas na praia, ligadas às práticas de Umbanda da região, Regina Vater realiza então uma reconstituição desses atos de fé já dispersos no espaço, levados pelas ondas. Como resultado de séculos de relações intersticiais entre as culturas africanas oprimidas dos escravos, as indígenas massacradas e a européia, posta socialmente como cultura oficial, a partir de seu *modus operantis* artístico, Vater efetua uma arqueologia contemporânea da fé, mas sem fins científicos.

É possível observar ainda, a existência da relação antropofágica brasileira com as culturas do período colonial, vestígios de um sincretismo religioso que permeia nosso cotidiano, mas que até nossos dias não conseguiu se afirmar plenamente.

Ela afirma ter feito essa instalação pensando em oferendas a um Brasil mais livre, já que nos encontrávamos em pleno regime militar. Procurou, a partir

[236] TYLER, Stephen. *apud,* RODRIGUES, Nina. p. 46.

dessa elaboração votiva, um modo de transcender a partir do divino a realidade opressora e autoritária em que se encontrava, com desaparecimentos, torturas e assassinatos. “A redenção por um ato de cura”, usando as palavras de Suzy Gablick. [237] Vater afirma a respeito, em uma conversa por email:

> Como já disse esta obra não e uma obra Apolínea e rígida, onde a precisão é fundamental e todas as pontas são amarradas. Trata-se de um trabalho participatório, emotivo, dionisíaco onde as coisas são feitas ao sabor da intuição, da devoção e da fé que reside no âmago de todo artista. Pois sem ela como é que arriscaríamos tanto não? [238]

Inicialmente, a estrutura de areia desse peji com finalidades místicas/artísticas adveio de seu intenso convívio com a arquitetura sacra barroca, a qual estudara na faculdade de arquitetura da UFRJ, antes de abandoná-la em 1964. [239]

Essa mesma estrutura de altar em degraus vai aparecer depois na instalação *Green*, de 1992, na exposição *Ver America*, do Museu Real da Antuérpia, onde as preocupações Pós-Colonialistas de Regina se materializaram de modo mais concreto, por conta do uso da caravela preta - um antigo abajur com luz verde - no cume de um altar em degraus de pipoca, e das imagens na televisão de frutas tropicais no degrau abaixo da caravela. A luz verde que emana da

---

[237] GABLIK, Suzi. **The reenchantement of art.** Op cit., p. 122.
[238] Entrevista concedida pela artista à autora, por email, em 20 de setembro de 2009.
[239] *O desenho da estrutura foi concebido por mim na hora espontaneamente. Acho que saiu daquele jeito por eu já ter observado muitos altares de Igrejas barrocas (muitos deles com usos de degraus) quando eu estava na escola de arquitetura.* Entrevista concedida pela artista à autora, por email, em 09 de setembro de 2009.

caravela-abajur dá nome à instalação, pois segundo Vater, “a luz verde equivale a passagem livre, permissão, permissividade para a exploração.” [240]

Mas há aí uma permissividade limitada, pois como afirma a artista, a caravela feita de ferro alude ao elemento símbolo de Ogum, “o deus africano da guerra conectado com transporte. Também relacionei Ogum com Oxossi, um deus brasileiro afro-indígena protetor das árvores e da vegetação, que pode se relacionar com a ecologia do continente Americano.” [241] E não é acidental que tais elementos simbólicos estejam no cume, sustentados por uma TV que repete incessantemente imagens de frutas tropicais, objeto de exportação dos países latinos e símbolos de fertilidade e beleza.

Fig. 98 – Regina Vater. **Green**, Instalação, 1992.

[240] VATER, Regina. **Canibalismo e Sincretismo versus Colonialismo**. Texto enviado à Fundação Bienal de São Paulo, ano desconhecido, p. 05.
[241] Idem, p. 06.

A estrutura de resina que forma o altar de milho de pipoca remete não apenas a exploração agrícola da América Latina, pois o grão é a base alimentar de muitas populações nativas da região, mas como a própria artista coloca, remete a um desejo de purificação dos atos pós-colonialistas, devido ao uso do milho frito na ablação dos ritos de Candomblé - quando é ofertada a Exus e Pomba-Giras, entidades que efetuam a comunicação entre os mundos dos orixás e dos homens, e muitas vezes efetuam os pedidos dos devotos.

Essa intencionalidade votiva de salvação do sujeito e reencantamento artístico se repetirá inúmeras vezes nas instalações de Vater, como por exemplo em *Mantra para Oxalá*, de 1992 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que integrou a mostra *Vozes da Diáspora*.

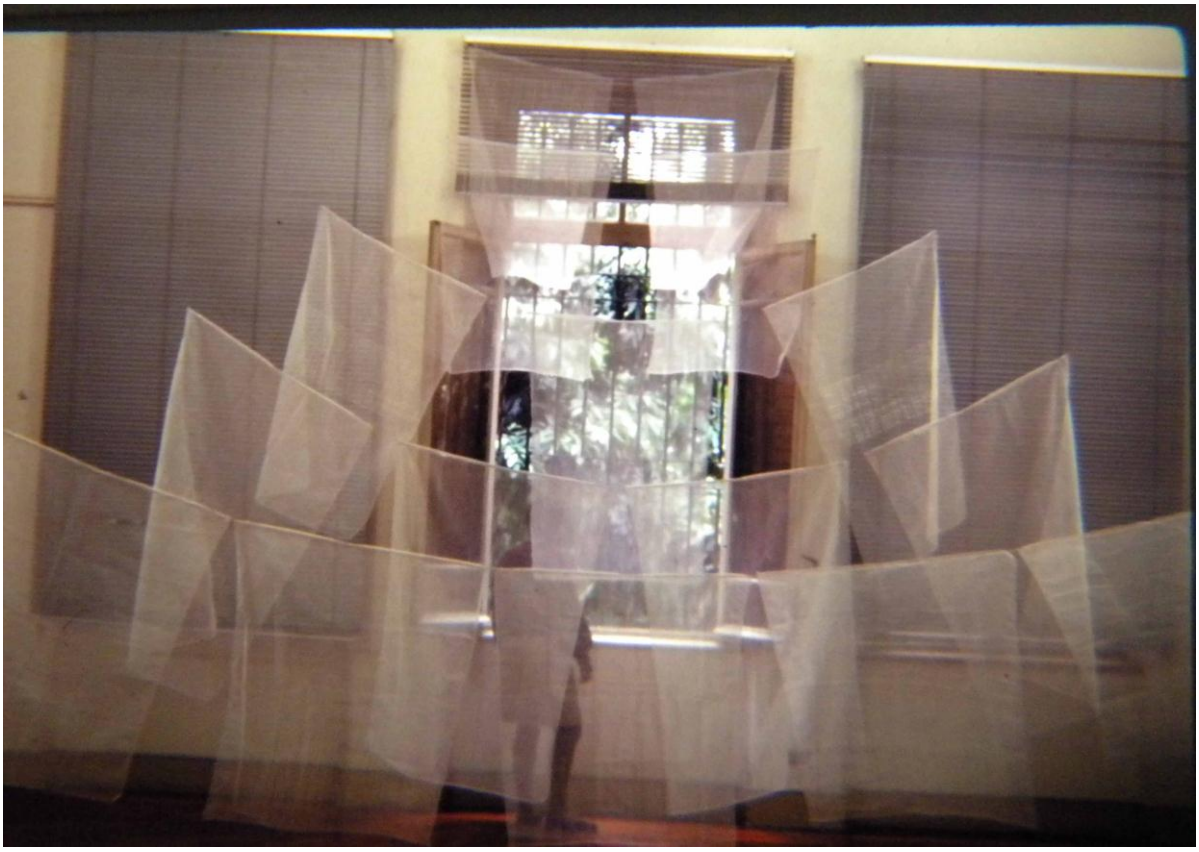


Fig. 99 – Regina Vater. **Mantra para Oxalá.** Instalação, 1992.

Nela, dezesseis bandeiras brancas de organza, que tremulam pelo vento de uma janela aberta no prédio, elevam a partir do mantra silkado, “Oxalá que dê bom tempo”, pedidos de paz e harmonia a esse orixá equivalente ao Espirito Santo no catolicismo. Em certos aspectos, tais trabalhos de Vater adentram o âmbito do fetichismo religioso, pois adquirem a representatividade de forças divinas em suas mensagens e formas.

O mesmo se sucede no âmbito do feminismo com a peça *Gênero Feminino*, hoje pertencente ao acervo do MAM-SP. Com a mesma estrutura de bandeira branca tremulante, a artista estampa palavras em forma de mantra que remetem as características do feminino, mas não em um sentido de reificação, mas novamente votivo, de obtenção de graças a Oxalá.

Fig 100 – Regina Vater. **Mantra para Oxalá.** Instalação, 1992.

A silkagem do poema que ocupa a bandeirola branca e transparente fora feita na forma triangular, em uma alusão ao formato do útero feminino utilizado pelos povos ameríndios, que remete também a essência da sexualidade feminina, a água,[242] mas também aproxima-se da forma geométrica dos altares – espaço sagrado que eleva a oferenda das divindades ali destinadas.

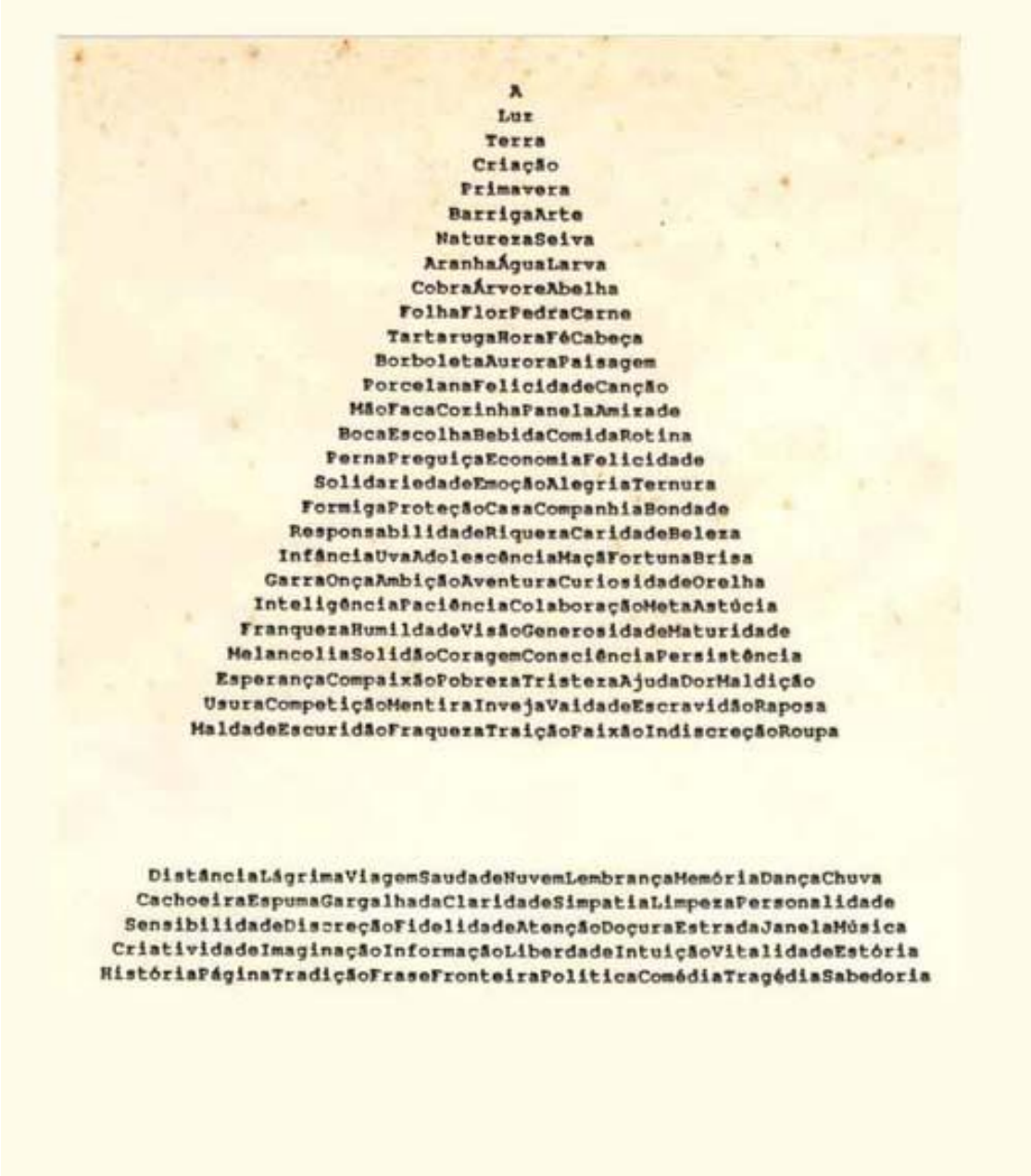


Fig. 101 – Regina Vater. **Gênero feminino.** Esboço datilográfico para silk-screen, 1989.

[242] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2005, p. 904.

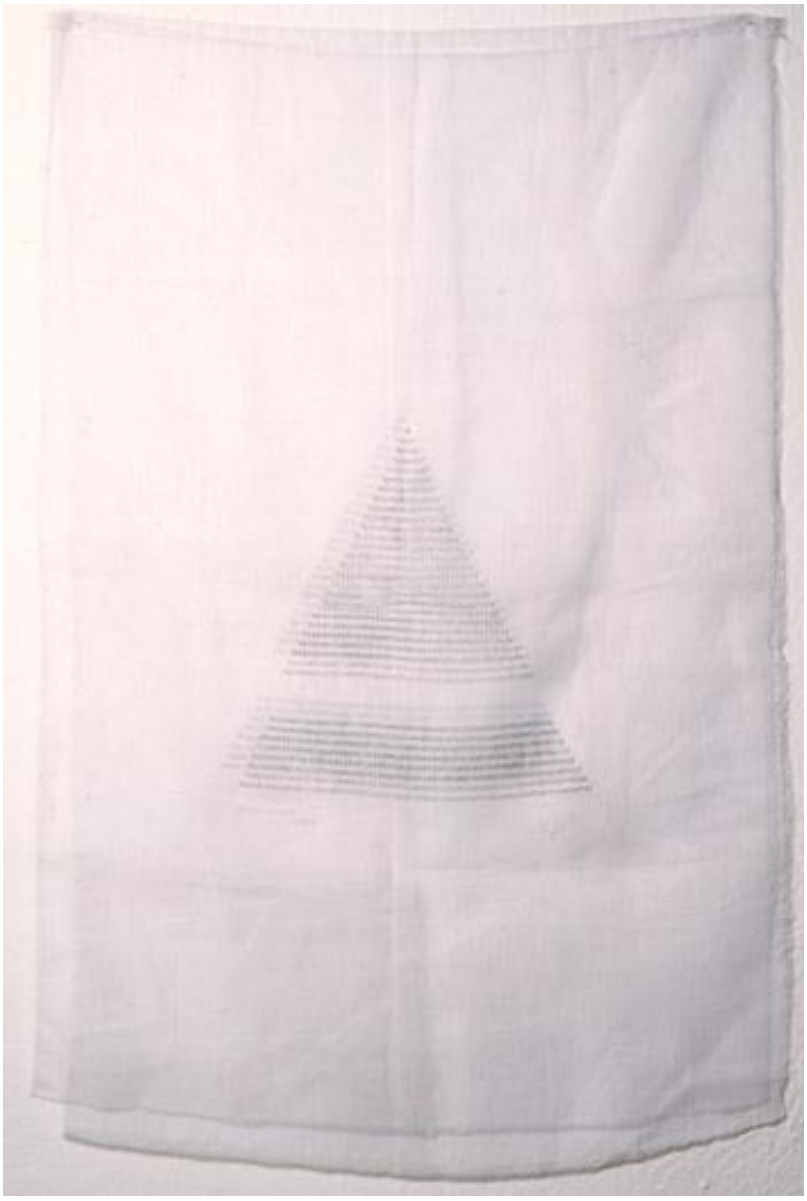


Fig. 102 - Regina Vater. **Gênero feminino.** Silk-screen, 1989.

O poema de Vater assemelha-se mais a uma profusão visceral de palavras ligadas a sua percepção pessoal do sujeito mulher com elementos simbólicos ligados ao gênero feminino, do que necessariamente a um poema vernaculamente regradado. São rimas brancas, com clara influência concretista, mas acima de tudo, votivas, com certa aleatoriedade dadaísta.

A presença do feminino também se manifesta nessa fase em algumas fotografias da extensa série *Nature-Morte*, onde Vater reproduz ora oferendas para

os orixás, também chamadas de Ebós, ora efetua assentos, que são manifestações matéricas de orixás pessoais dos membros iniciados.

Essa série fotográfica, produzida tanto em preto e branco quanto em cores, é icônica das múltiplas ações de assimilação cultural na produção de Vater, por utilizarem tanto o vocabulário formal da pintura acadêmica, quanto os símbolos cosmogônicos da Umbanda e Candomblé.

São Naturezas-Mortas votivas, fotográficas e genéricas, que subvertem a tradição da pintura tradicional, onde essa modalidade pictórica era usada para exercícios ou representações de um cotidiano doméstico, colocando-as num patamar de objetos sagrados devido aos elementos utilizados.

O jogo de palavras que Vater faz com o titulo da série também faz referencia ora a uma natureza absorvida de modo inconsequente, ora as religiões afro-brasileiras, aqui apropriadas pelo viés artístico, mas ainda socialmente marginalizadas, ou seja, objetos sistematicamente excluídos dos valores capitais vigentes.

O tecido branco de fundo, e que se encontra em toda a série, remete à ornamentação do ambiente durante o Borí[243], que faz parte do ritual de iniciação ao candomblé, e também onde se dá de comer ao orixá pessoal pela cabeça do iniciado a fim de apaziguar as angústias espirituais e conflitos do sujeito. Nele, após um período de retiro acompanhado pelo sacerdote responsável pela casa, o Babalorixá, que obtém as instruções do rito a partir do jogo de búzios, ocorrem oferendas de animais e comidas ligadas ao orixá de cabeça do iniciado.

[243] BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros.** Op Cit, p. 136.

Fig. 103 – Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987.

Mas Vater não se preocupa em materializar o rito do Bori, apenas apropria-se de alguns elementos para suas construções. Nas duas imagens a seguir, por exemplo, em preto e branco, vê-se respectivamente tanto referências a assentamentos de Exu, orixá ligado a comunicação e as instâncias humanas, quanto a Oxalá, denominado como orixá da paz, do equilíbrio e sabedoria.

Os assentamentos, manifestações físicas dos orixás na terra e símbolos da individualidade dos iniciados, são geralmente construídos sobre louças de cerâmica branca, e funcionam como receptáculos dos elementos sagrados dos orixás e da pedra-fetiche Otá, geralmente seixos de rios que simbolizam as divindades em suas particularidades. [244]

[244] Bastide, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros.** Op Cit, p. 139.

Fig. 104 – Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987.

Na primeira imagem, vemos uma cabaça com desenhos que lembram uma casca de tartaruga. Sobre ela, há a disposição de dois caramujos, e que no conjunto aproxima-se a uma abstração da cabeça humana usada nos assentamentos de Exu, onde a artista parece querer manifestar uma modificação da consciência humana voltada para a paz a partir dos elementos ali dispostos – pena branca, caracóis e assentamento de uma divindade ligada à comunicação e movimento do mundo. A tartaruga, com seu casco arabescado, é bastante usada por sua simbologia cosmogônica. Chevalier e Gheerbant fazem o seguinte comentário:

> Macho e fêmea, humano e cósmico, o simbolismo da tartaruga estende-se a todos os domínios do imaginário.

> Pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior – o que a torna semelhante a uma cúpula – e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa *cosmografia*;...
>
> Mas sua massa e sua força, idéia de poder que evocam suas quatro patas curvas plantadas no solo como as colunas do templo, fazem dela também o *cosmóforo,* carregador do mundo, o que a aproxima de outros poderosos animais ctonianos. [245]

Nessas fotos, Vater afirma que procurara materializar votos para uma modificação das relações humanas com o meio ambiente. A artista comenta a respeito:

> Essas fotos também foram inspiradas nas Naturezas-Mortas flamengas.
>
> Mas diferente das Naturezas-Mortas flamengas que foram produzidas para abarcar a abundância da natureza que nos alimenta, minhas fotos tem a ver com relações que partem da natureza. Nesses quadros românticos como em nosso dia-a-dia civilizado é difícil perceber a nuance de nossas conexões com o holocaust que está tomando lugar na natureza bem agora. [246]

Na terceira imagem da série, a artista segue com a construção de oferendas, pois há na composição uma taça de vidro posicionada à esquerda, objeto geralmente usado pela Pomba-Gira, figura feminina de identidade plural, e que atende as instâncias sexuais e afetivas.

A Pomba-Gira bebe nessas taças champanhe ou demais bebidas doces, e vemos particularmente nessa, um arranjo de penas de galinha, inclusive d'angola, animal muito usado para os sacrifícios e oferendas. Aos pés da taça, há uma grande pena preta, símbolo de Exu, divindade que abre os caminhos.

---

[245] CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op Cit, pp. 868.
[246] VATER, Regina. Op cit, p. 02.

Fig. 105 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987.

A repetição simbólica da pomba-gira, versão feminina de Exu, ocorre a partir da disposição de um galho de árvore que remete a um de seus símbolos, o tridente sem o terceiro dente. É importante analisar a incidência da luz sobre as peças ornamentadas, principalmente as penas, e que no tecido faz sobressair a textura da toalha bordada com ponto inglês. É esse jogo de luzes barrocas que faz sobressair os abjetos nas composições, dando-lhes o patamar de sagrado além de sua significância.

A referência a esse Exu-feminino também aparece na imagem abaixo, onde o assentamento construído possui um invólucro de pele de onça que contém diversas penas, além de um fio de contas e um garfo, fazendo ai referência novamente a Exu.

Fig. 106 - Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987.

A pele de onça com as penas são identificadas como símbolos da Pomba-Gira, entidade também receptora das problemáticas humanas para com os deuses. O delicado colar que envolve o assentamento, feito de contas brancas, assemelha-se aos *inhãs* de Oxalá.

O objetivo dessas últimas oferendas não está muito claro, no entanto, pelos elementos ali postos. Seu significado aproxima-se de uma ânsia de obtenção ou resolução afetiva da artista, devido a sua opção de uso de uma divindade feminina ligada a sexualidade e relações amorosas do que uma evocação de paz coletiva.

É interessante verificar que a recorrência no uso de penas na manufatura dessas peças, não diz respeito apenas ao orixá Oxalá, geralmente representado por pombas e aves brancas, mas conecta-se principalmente ao desejo daquele que constrói a oferenda ou assentamento, de ter seus pedidos e energias vitais elevados aos deuses – e daí o uso das penas de aves, que podem voar aos céus livremente.

Já na fotografia a seguir, Vater constrói um assentamento para a sua orixá pessoal Oxum, mas sem os pressupostos ritualísticos, pois tais construções não passam pelo elaborado processo de iniciação e beatificação.

Em um prato de louça com bordas ornamentadas, a artista deposita um largo favo de mel, com penas pretas desfiadas e uma concha posta do lado externo do assentamento.

O mel é um dos elementos ligados a Oxum, definida como a Orixá mais feminina, doce e gentil da hierarquia cosmogônica do Candomblé e Umbanda. Mas ele é também usado na fabricação dos assentamentos, misturado às vezes com óleo de dendê, mais especificadamente na cobertura da Otá, justamente por sua característica viscosa, doce e enérgica.

Fig. 107 – Regina Vater. **Série Nature Morte.** Fotografia, 1987.

O prato ornamentado também é bastante característico dessa divindade, pois Oxum é descrita como uma belíssima mulher muito vaidosa, sempre coberta de joias e perfumes, além de sedutora, maternal, responsável pelas afetividades

femininas, a fertilidade e a riqueza. Mas muitas vezes é também descrita de forma ambígua, como uma mulher manipuladora. [247]

A carapaça de molusco posto ao lado da louça reforça ainda a definição de Oxum como regente do assentamento. Conchas e demais elementos aquáticos estão ligados a esse orixá, da mesma maneira que em Iemanjá. Na cosmogonia afro-brasileira, Oxum - ligada a lagos, rios e cachoeiras - é filha de Iemanjá, rainha dos oceanos e figura máxima dos aspectos maternos.

A ligação da água com os supostos princípios do sexo feminino remontam de longa data nas narrativas culturais e manifestações artísticas do homem. O artista Hugo Fortes faz o seguinte comentário:

> A fertilidade, a sensualidade, a flexibilidade e a instabilidade são atributos geralmente relacionados à mulher e também presentes no elemento aquático. A umidade do sexo feminino necessária nos processos de sedução também pode ser associada à água. Mergulhar na água, ser envolvido por ela, senti-la por todo o corpo assemelha-se a estar contido no ventre da mãe. A água é uma espécie de mãe universal dos seres, dando-lhes alimento e envolvendo-os e possibilitando-lhes a vida. 05

A água torna-se então símbolo do feminino pela maleabilidade, umidade, sedução, fertilidade e pela imprevisão de sua constituição matérica. Bachelard também afirma:

---

[247] Bachelard faz o seguinte comentário, em fragmentos, que pode esclarecer certos pontos a respeito de um dos elementos símbolos de Oxum, a água:
Sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe... Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite...
Essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mae, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Na vida de todo homem, ou pelo menos na vida sonhada de todohomem, aparece a segunda mulher: a amantes, ou a esposa.
BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins fontes, 2001, pp. 120 e 131.

> Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem continua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. [248]

A relação mística de Vater com a matéria aquosa, que compõem alguns de seus trabalhos, vai se repetir também em *ITA-OTA*, de 1992, instalação realizada no Laguna Gloria Museum em Austin, onde em uma caixa espelhada, uma pedra de significância indígena, e que remete também as pedras-fetiches do Candomblé, é circundada por dezesseis pequenas vasilhas redondas com água e acompanhadas externamente pela mesma quantidade de velas acesas, remetendo novamente a um ritual religioso votivo de purificação, mas dessa vez com inspiração indígena.

Fig. 108 - Regina Vater. **ITA-OTA. Cerimônia da água.** Caixa de madeira espelhada com objetos, 1992/95.

[248] BACHELARD, Gaston. Op Cit, p. 193.

Fig. 109 - Regina Vater. **ITA-OTA. Cerimônia da água.** Caixa de madeira espelhada com objetos, 1992/95.

O mesmo ocorre com a vídeo-instalação *Água* de 1993, na galeria W&TW em Austin, Texas, onde um monitor de televisão transmite de dentro de uma caixa acrílica com conchas, planos gerais ou planos da água em rios, piscinas, cachoeiras e oceanos, fazendo assim alusões às propriedades benéficas do elemento, sua simbologia com o feminino, como a fertilidade, a procriação e sua exploração e destruição desenfreada.

Mas esses aspectos surgem desdobrados com outros elementos de materialidade simbólica.

Fig. 110 e 111 – Regina Vater. **Àgua.** Monitor de TV com caixa acrilica e conchas, 1992.

Em *A Inominável*, de 99 - que participara da mostra *Cosmologies*, em Nova York - Vater não faz uso do líquido aqui citado, mas utiliza o mel, símbolo de Oxum, para construir um totem em sua homenagem, ou talvez mesmo uma variação contemporânea dos tradicionais assentamentos do Candomblé.

Sobre uma placa de cobre e um pedestal espelhado, uma enorme taça de vidro com mel tem um grande facão embebido. Toda a simbologia de Oxum aí se encontra materializada: seu metal símbolo; o espelho do *abebê* que a orixá segura em uma das mãos e que representa sua beleza e vaidade; o mel que remete a sua fertilidade, mãe nutridora e docilidade; e por fim, o facão, que em algumas representações segue em uma das mãos da orixá de Vater, mas que aqui faz referência ao abrandamento dos impulsos violentos na humanidade.

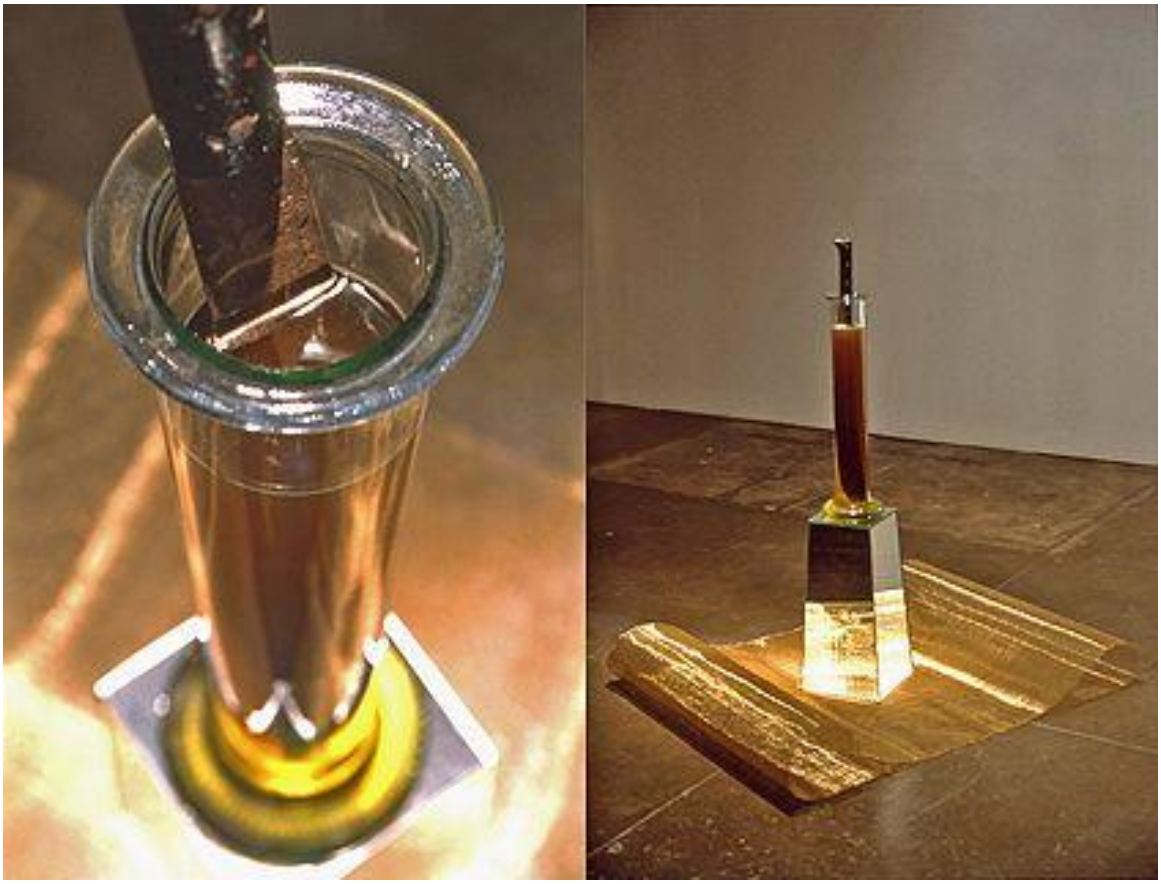


Fig. 112 – Regina Vater. **A Inominável.** Vidro, facão, mel e folha metálica, 1999.

Fig. 113 - Regina Vater. **Janaína.** Madeira, neon, pedra e concha, 1999.

Na mesma mostra, e seguindo essa mesma referencialidade de divindades femininas brasileiras, temos as peças *Janaína* e *Oxumaré, Senhora da Esperança*, ambas construídas pensando em Iemanjá e suas variações identitárias, orixá-arquetipica da maternidade afro-brasileira, rainha dos oceanos e da compaixão – é representada no sincretismo como Nossa Senhora, e o nome Janaína é seu sinônimo.

Utilizando mobiliários, fio de neon na cor azul claro, cor representativa da Orixá, além de pedras e conchas também ligadas a ela, Vater constrói aqui objetos totêmicos, portadores de suas crenças e expectativas de mundo.

Em *Janaína*, há uma mesa de madeira pintada de azul, que suporta uma "esfarelenta" pedra com uma concha de ostra branca e um aro de neon azul, enquanto que em *Oxumaré, Senhora da Esperança*, duas gavetas de madeira cheias de pedras, conchas e pequenos bilhetes com frases de esperança de amigos brasileiros de Vater, servem de pedestal para um totem de PVC com uma

pedra em estado bruto e uma miniatura de uma Madonna negra, circundada também por uma auréola de neon azul.

Fig. 114 – Regina Vater. **Senhora da Esperança.** Madeira, PVC, neon, pedra e concha, 1999.

Vater mistura aqui os símbolos sagrados de Iemanjá com o profano dos objetos domésticos e industriais, evidenciando assim a quebra de fronteiras entre a teologia afro-brasileira e a vida cotidiana.

No entanto, apesar da relação com o elemento água, que rege sua Orixá, Oxum, e demais aspectos matericos próximos, essa fase da produção artística de Vater não está mais concentrada nas problemáticas da subjetividade feminina, com elementos auto-referenciais, mas sim voltada para um espirito coletivo, comunitário, ou seja, a identidade brasileira e latino americana. O feminino seus aspectos políticos são aqui um adjacente na profusão discursiva da artista.

Vivendo durante muito tempo como nômade, Regina pode observar a deterioração das relações afetivas entre os sujeitos de mesma cultura ou culturas diferentes, assim como o enorme menosprezo em relação às responsabilidades coletivas com o meio social e ambiental.

Segundo Guattari, no livro *As Três Ecologias*, onde o autor discorre sobre a necessidade de reconstrução das relações sociais e seus respectivos processos de formação da subjetividade:

> As relações da humanidade com o *socius*, com a psique e com a "natureza" tendem, com efeito, a se deteriorar cada vez mais, não só em razão de nocividades e poluições objetivas, mas também pela existência de fato de um desconhecimento e de uma passividade fatalista dos indivíduos e dos poderes com relação a essas questões consideradas em seu conjunto. [249]

O reencantamento de Vater em sua produção artística, que transita ora entre um utopismo religioso, ora pelo viés de uma indignação irônica, é sintomática de sua vivência e enorme decepção quanto às políticas eco-sociais vigentes, ou mesmo pelas crescentes manifestações de preconceito e hermetismo cultural em seu cotidiano – Vater é sujeito mulher, latina e artista, que vive no coração da cultura americana há mais de duas décadas, além de ser contemporânea das lutas feministas no Brasil e nos EUA.

Em tempos de "guerra", onde a realidade é por demais aterrorizante, encontra-se acalento na fé, na religiosidade, no divino. Novamente afirma Guattari: "Em todos os lugares e em todas as épocas, a arte e a religião foram o refúgio de

[249] GUATTARI, Félix. Op cit, p. 23.

cartografias existenciais fundadas na assunção de certas rupturas de sentido 'existencializantes' ". [250]

Vater percorre um limiar cultural vasto, transpondo barreiras imaginárias a partir de suas operações de apropriação subjetiva de símbolos da cultura indígena e afro-brasileira. Ao se apropriar desses elementos, a artista dá voz em seus trabalhos aos modos simbólicos e religiosos de construção social desses grupos que vivem à margem da sociedade capitalista, branca e civilizada. Como nos diz em seu livro *O Local da Cultura*, o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha, *"O espaço intermediário "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora".* [251]

E trabalhar nessa existência fronteiriça é sempre arriscado, pois é muito fácil se encontrar em meio aos estereótipos culturais produzidos por grupos sociais avessos ao Outro, ao Estranho, ao Alienígena. Por conta disso, Regina Vater fora muitas vezes mal-interpretada em suas apropriações e usos desses símbolos culturais, justamente por trabalhar com as significâncias de culturas marginalizadas, mas ditas exóticas pela indústria cultural.

No entanto, é preciso observar que seu discurso plástico não se preocupa em afirmar uma identidade unívoca e pura. Ela não essencializa o negro ou o indígena – latino americano.

Justamente por sua condição nômade, sempre em transito, ou como ela mesma gosta de dizer, com "um pé cá e outro acolá", Vater não se preocupa em re-afirmar uma cultura primitiva hermética, com símbolos fixos, mas sim múltipla e subjetiva. Ao apropriar-se daquilo que se habitou a chamar "Brasil para estrangeiro

[250] GUATTARI, Félix. Op cit, p. 30.
[251] BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 27.

ver”, ela coloca em questão justamente as nossas relações de convívio com essa cultura sub-valorizada.

Em *Comigo Ninguém Pode*, uma série de instalações ocorridas entre 1984 e 1995, Vater realiza novamente uma prática fotográfica de investigação do sujeito nacional, de superação e de resistência social. A primeira instalação ocorreu em Los Angeles em uma sala da *Galeria Fisher*, da Universidade do Sul da Califórnia, que fora ocupada em seu interior por um vaso feito de lata de banha com uma *Dieffenbachia Schott,* planta conhecida como comigo-ninguém-pode, e que possui conotações simbólicas de resistência nas religiões afro-brasileiras.

Pregada nas paredes e chão, haviam também folhas de papel silkadas com fotografias para documento de anônimos que Regina comprou de um Lambe-Lambe no Rio de Janeiro, assim que retornou de NY, além de cortinas em *voal* nas cores da bandeira do Brasil bem na entrada da sala.

Inspirada no trabalho *Tropicália* de Helio Oiticica, um conjunto de módulos penetráveis onde o espectador adentrava nos símbolos de brasilidade e experimentava a imersão de uma cultura nacional construída sobre elementos sincréticos e miscigenados, Vater montou então um ambiente de interpenetração cultural, onde a passagem pelas cortinas de cores abrasileiradas, que em algumas instalações se tornaram as próprias folhas xerocadas, permitia a transcendência desses sujeitos anônimos a partir de seu símbolo de resistência e sobrevivência, a *Dieffenbachia*, que também se encontrava na obra de Oiticica.

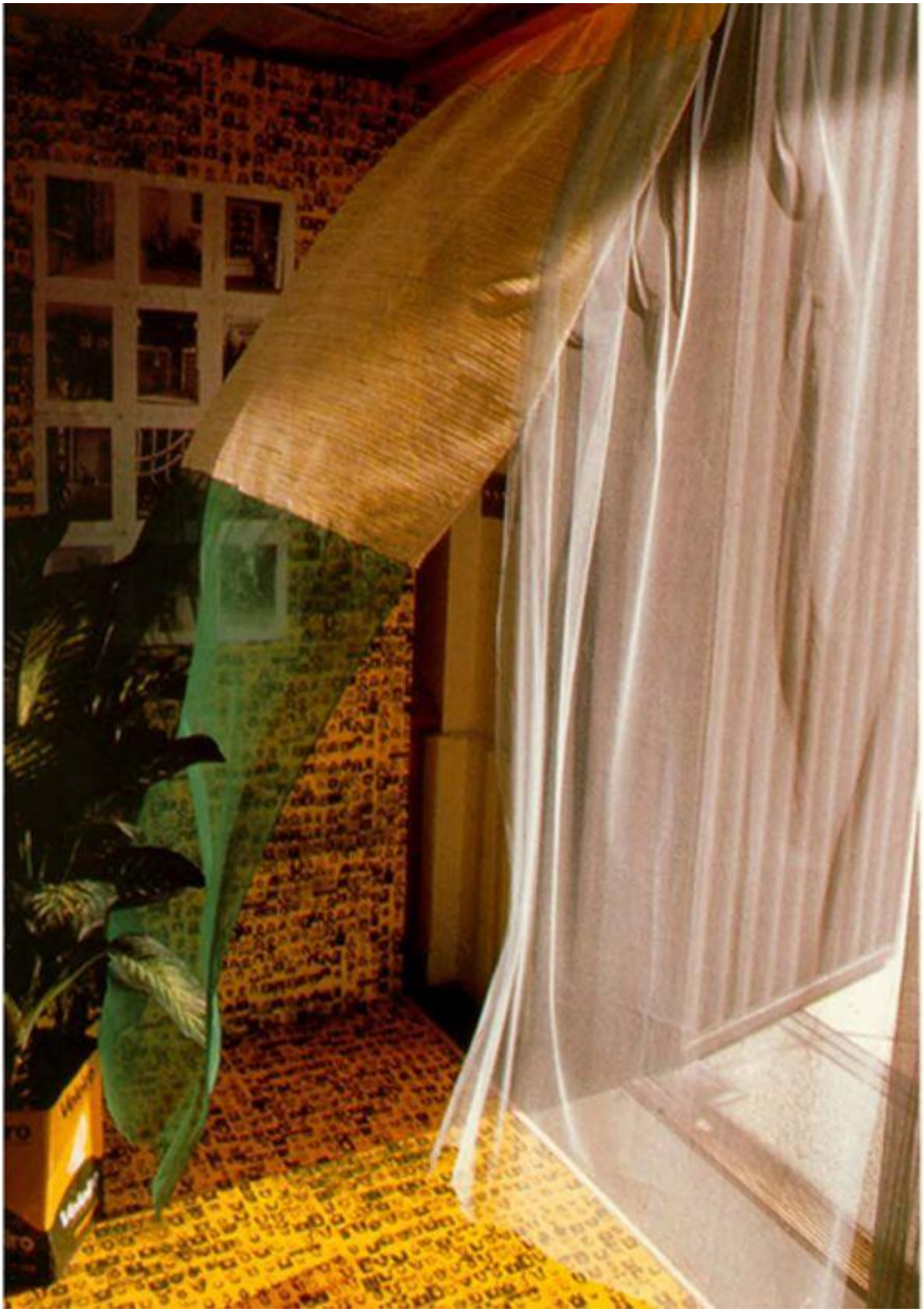


Fig. 115 – Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95.

Figs. 116, 117, 118 - Regina Vater. **Comigo Ninguém Pode.** Instalação, 1984/95.

Vater afirmara em *e-mail* a respeito da instalação: *Assim as pessoas teriam que passar e pisar na cara dos deuses que morrem e renasce, impressas em silkscreen nas paredes e no chão.* [252]

A assunção desses anônimos, miscelaneados em sequências fotográficas em miniatura, ocorria pela junção do vaso de lata de banha, uma

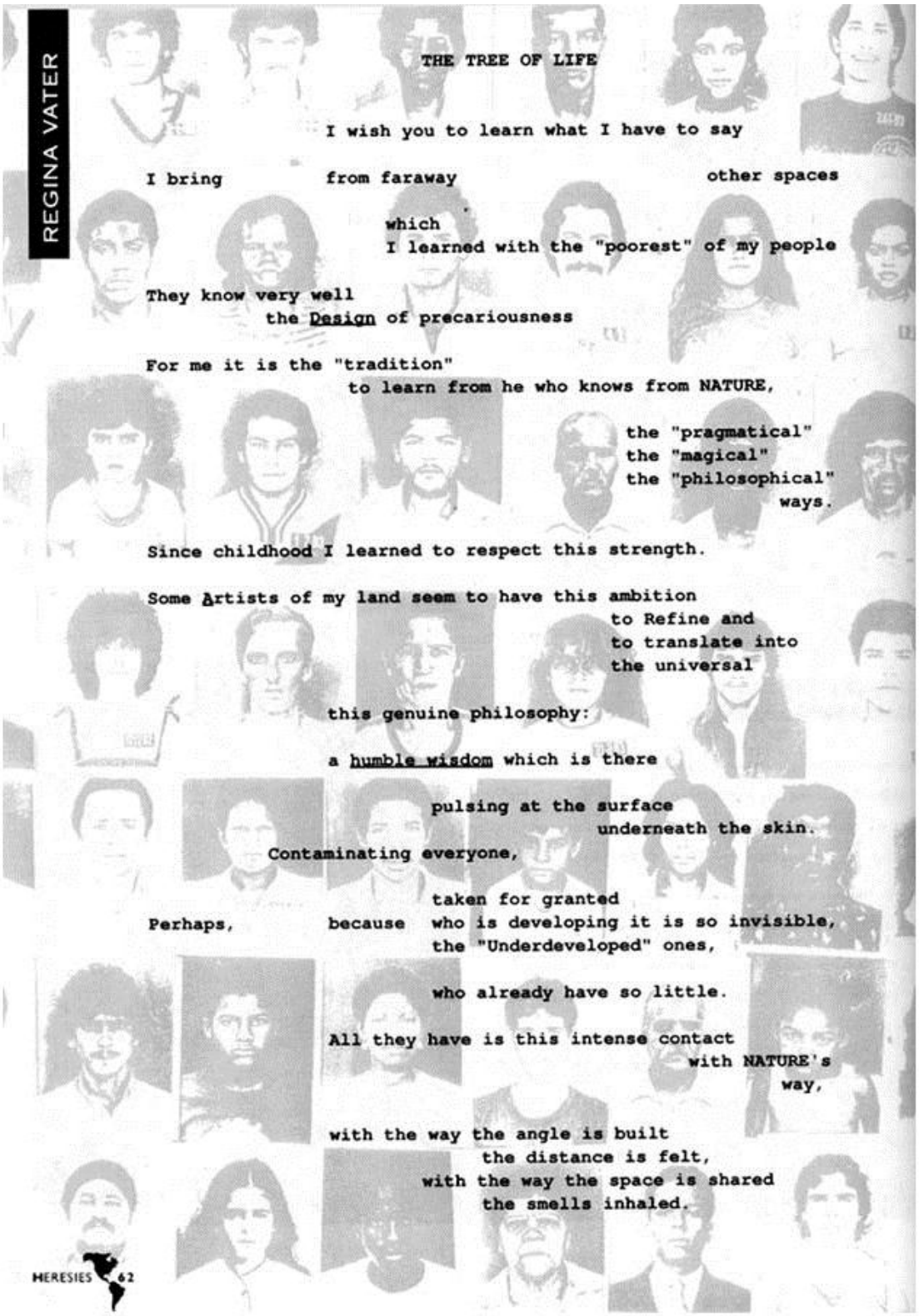
[252] Entrevista concedida a autora em 04 de outubro de 2009.

referência a materialidade da gordura de Beyus, com a “arma da natureza”, a planta comigo-ninguém-pode, que advém aí como veiculo de restauração desses vencidos e esquecidos. Nas palavras de Vater:

> Nesta época eu estava lendo o livro do Frazer "A Rama Dourada" e me deparei com o capitulo sobre os Deuses que morrem e renascem: Attis, Osiris, Cristo, Apolo e todos eles são conectado com o poder de renascimento da natureza através de uma planta: O papirus, o lenho da cruz, etc, etc. Foi assim que eu fiz a conexão do povo brasileiro (que tem uma capacidade de resistência admirável) com um trabalho de pesquisa fotográfica que eu havia começado no Braz em São Paulo com um grupo de alunos de um curso que dei no SESC aonde eu saio fotografando a presença do Comigo Ninguém Pode nas entradas de casas e estabelecimentos comerciais. Então quando fui visitar minha família no Rio depois de estar em N.Y. (creio que isto foi em 1981) eu comprei uma caixa de sapatos cheias de fotos de identidade de um Lambe-Lambe que fazia ponto na Praça general Osório. Ele ate me perguntou: A senhora vai fazer algum mal a estas pessoas? (estávamos ainda na ditadura...) E eu respondi brincando: Muito pelo contrário, vou elevá-los a categoria de deuses. [253]

Posteriormente, as folhas de lambe-lambe foram usadas em uma performance de José Celso, diretor teatral amigo de Vater, e também por Lucy Lippard no design gráfico de uma das edições da revista feminista e multicultutal *Heresias.*

[253] Entrevista concedida a autora em 04 de outubro de 2009.



REGINA VATER

THE TREE OF LIFE

I wish you to learn what I have to say

I bring from faraway other spaces

which
I learned with the "poorest" of my people

They know very well
the Design of precariousness

For me it is the "tradition"
to learn from he who knows from NATURE,

the "pragmatical"
the "magical"
the "philosophical"
ways.

Since childhood I learned to respect this strength.

Some Artists of my land seem to have this ambition
to Refine and
to translate into
the universal

this genuine philosophy:

a humble wisdom which is there

pulsing at the surface
underneath the skin.

Contaminating everyone,

taken for granted
Perhaps, because who is developing it is so invisible,
the "Underdeveloped" ones,

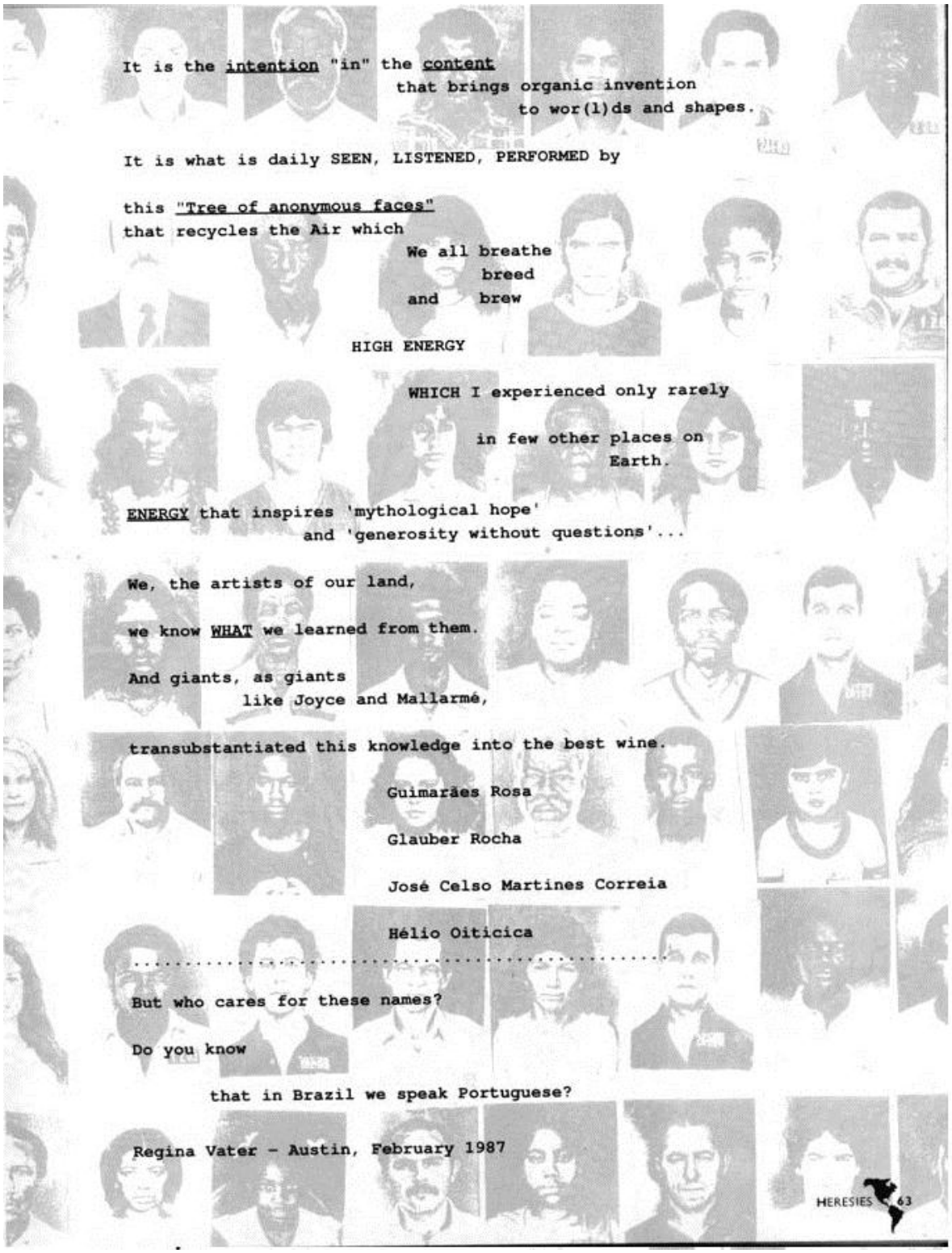
who already have so little.

All they have is this intense contact
with NATURE's
way,

with the way the angle is built
the distance is felt,
with the way the space is shared
the smells inhaled.

HERESIES 62

Fig. 119 - Regina Vater. **Revista Heresias**, editada por Lucy Lippard, com detalhes da instalação Comigo Ninguém Pode, Fevereiro de 1987.



It is the intention "in" the content
that brings organic invention
to wor(l)ds and shapes.

It is what is daily SEEN, LISTENED, PERFORMED by

this "Tree of anonymous faces"
that recycles the Air which
We all breathe
breed
and brew

HIGH ENERGY

WHICH I experienced only rarely

in few other places on
Earth.

ENERGY that inspires 'mythological hope'
and 'generosity without questions'...

We, the artists of our land,

we know WHAT we learned from them.

And giants, as giants
like Joyce and Mallarmé,

transubstantiated this knowledge into the best wine.

Guimarães Rosa

Glauber Rocha

José Celso Martines Correia

Hélio Oiticica

.....

But who cares for these names?

Do you know

that in Brazil we speak Portuguese?

Regina Vater - Austin, February 1987

HERESIES 63

Fig. 120 – Regina Vater. **Revista Heresias**, editada por Lucy Lippard, com detalhes da instalação Comigo Ninguém Pode, Fevereiro de 1987.

Paulo Herkenhoff afirma no catálogo da montagem do Sesc - SP, que o "exílio e a diáspora, biografia da artista ou história social, reconstituem uma territorialidade onde o sujeito pode ainda confirmar seus mitos, resistir e lutar pela

individualização." [254] A instalação nasce então de um sentimento de deslocamento social, perda de identidade e anonimato.

Foi o sentimento de não-lugar, e de não-pertencimento de Vater que permitiu essa catarse xamânica de seu nomadismo e condição *out-sider*, numa tentativa de re-territorialização de sua subjetividade brasileira. Vater confirma tais assertivas no fragmento de *e-mail* a seguir:

> Quando comecei a viver a dura realidade de Nova York depois de ter ido para lá nas asas do Cupido, eu lutava pra não caiar, como dizia o Gil, mas em vez de colocar Celi Campelo na vitrola eu me lembrava do que uma psicanalista argentina havia me dito no Rio "Quando a gente emigra é necessário nunca esquecer das nossas raízes senão a gente vira árvore aérea. E árvore aérea não dá frutos nem cresce." Então também comecei a considerar que o que eu estava passando era por escolha, mas o que o meu povo passa e passava era por contingência políticas, econômicas, etc. E mesmo assim a minha noção de *joy de vivre* vinha sempre de lembranças do Brasil, de como o povo brasileiro enfrenta as adversidades sempre sorrindo e muitas vezes assobiando, cantando, mesmo na rua! Coisa que ninguém, mas ninguém mesmo, faz aqui gratuitamente.

O aspecto xamânico da produção de Vater fortalecesse nessa última fase aqui analisada, como pudemos observar pelos trabalhos de cunho votivo, construídos sobre a égide das religiões afro-brasileiras e preocupações ambientais.

No entanto, a presença do discurso feminista, que num primeiro momento parece esquecido, mantem-se com certa constância, não apenas pelas escolhas simbólicas de Orixás femininos pela artista, mas também pelas invocações de cuidado e esperança nos discursos plásticos, pois tais

[254] HERKENHOFF, Paulo. Catálogo da exposição **Comigo Ninguém Pode**. São Paulo: Galeria SESC Paulista, 4 a 25 de maio de 1995.

características são essencialmente vinculadas ao caráter do sexo feminino, principalmente nos estereótipos de maternidade e de curandeira do ocidente.

A votividade artística desses trabalhos, sintomáticos de um sentimento de incompletude e insolubilidade que toma a artista em relação ao mundo, e que seguem desde as problemáticas identitárias de gênero e nacionalidade até as relações de consumo e produção da natureza, conclaman por finalidade uma esperançosa utopização afetiva e mística do mundo. Bloch afirma, por fim: “Enquanto o ser humano se encontar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perspassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até o momento”. [255]

[255] BLOCH, Ernst. Op Cit, p. 15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS
Da Esperança no Mundo

> Basta. Agora temos que começar. Em nossas mãos é dada a vida. Por si mesma virou vazia há tempo. Ela cambaleia de um lado ao outro, mas nós estamos firmes, e assim queremo-nos tornar seu punho e seus objetivos.
>
> Ernst Bloch.

A trajetória artística de Regina Vater está intimamente vinculada com suas experiências pessoais e expectativa de existência como se pôde averiguar ao longo dessa dissertação.

Vater configurou-se como uma dessas artistas de características múltiplas, que transitam confortavelmente entre diversas mídias e suportes, buscando dentro de seu particular *modus operanti* artístico, aquilo que melhor se encaixava dentro de suas ânsias representativas e conceituais.

Observa-se tal condição não apenas na estrutura discursiva construída neste estudo de caso, que dá ênfase em suas temáticas feministas e rizomáticas relações culturais e místicas, claramente concretizadas nos trabalhos aqui discutidos, mas semelhantes particularidades de seu processo criativo também saltam aos olhos quando defrontados com o contexto social em que a artista produziu, e ainda produz.

Tendo sido contemporânea de uma geração de artistas experimentais das décadas de 60 e 70, que seguiam desde Maiolino, Gerchman e Antônio Dias, sem esquecer seus professores Iberê Camargo e Frank Schaeffer – no que concerne a seu período figurativo –, para logo em seguida adentrar nas práticas

conceitualistas em arte, efetuando então vídeos de artistas, instalações diversas e algumas performances públicas e privadas, Regina Vater instaura-se em uma posição estratégica na factível rede de relações estéticas da arte brasileira contemporânea.

Ao longo de seus mais de 40 anos de atividades, que caminham paralelamente ao desenvolvimento do programa feminista no país, a artista têm efetuado trabalhos onde questões políticas e sociais permeavam seus temas ora no núcleo, ora perifericamente, juntamente com experiências plásticas de caráter mais formais, voltadas, no entanto, para uma ruptura de valores estéticos e questionamentos da identidade nacional.

Suas apropriações posteriores da nomenclatura visual votiva das religiões Afro-Brasileiras e Xamanismos latino-americanos, apenas acentuam essa índole de fascinação pelos enjeitados culturais pós-modernos e sua respectiva fixação pelos elementos formadores das subjetividades.

Para dar conta de tais problemáticas, optou-se nesta pesquisa pela construção de um percurso historiográfico temático, mas não cronológico, da trajetória da artista, procurando com isso dialogar e adequar-se justamente com sua estrutura de pensamento não cartesiana, mas de rizoma.

Cabe salientar aqui, que, a grande problemática de estudo empreendida nesta pesquisa fora a necessária interligação e compreensão dessas particularidades da fala da artista com suas reviravoltas estéticas. Encontrar um fio condutor que permiti-se um trajeto crítico e teórico na produção de Vater foi um desafio tão constante quanto a obtenção da bibliografia feminista e ecofeminista – que se encontra ainda sem traduções para a língua portuguesa.

Com isso, o corpo dessa pesquisa seguiu pela delimitação de três fases na vida da artista, que apesar de restritas, acredito que permitam uma compreensão de sua linha de raciocínio e criação plástica.

Primeiramente, Vater direcionou-se para formatações pictóricas irônicas e de caráter pop em relação aos processos de construção da identidade feminina a partir dos discursos midiáticos reificadores, em uma colagem tropicalista dos estereótipos de brasilidade da época, dando ênfase não apenas ao uso corpóreo da mulher como potência do desejo latino-americano, como se verificou com as referências as canções de Tom Jobim e Caetano, mas também ao uso do corpo feminino descentrado, visceral e orgânico, como um não-lugar de definição de conceitos, mas pulsante em seus afetos, como na fase inicial com Iberê Camargo, e que se aproxima do CsO Deleuziano.

Posteriormente, ela segue pela vertente Conceitualista que ganhara força na América Latina, ainda com pressupostos feministas evidentes, no caso dos vídeos e do registro performático de *Tina-Ámérica*, mas então preocupada também com as interdições aplicadas pela ditadura civil-militar que minavam diariamente as manifestações mais populares e abrangentes das subjetividades, além da nítida dificuldade de relações entre os sujeitos de nacionalidades e culturas diferentes, que ela, aliás, pôde observar durante suas diversas viagens, e que a fizeram confrontar-se com sua identidade.

Convém afirmar aqui que seu nomadismo poderia gerar uma pesquisa a parte, não apenas pelo olhar estrangeiro aplicado a culturas diversas, e muitas vezes ainda apegado a estereótipos de caráter afetivo, mas principalmente pela

própria jornada de autoconhecimento empreendida pela artista no afrontamento de suas particularidades e interdições culturais em relação a esse exotismo tão familiar e aconchegante. Erns Bloch afirma que:

> Na terra estrangeira não há ninguém exótico, a não ser o próprio estrangeiro que a visita; assim, a terra estrangeira de modo algum parece ter uma beleza estranha aos seus próprios olhos, e quem nela é nativo tem, além da própria necessidade que o mero entusiasta viajante não enxerga, ele mesmo o desejo de ir para a terra estrangeira. [256]

Por fim – ou pelo menos nessa pequena revisão do recorte histórico e crítico aqui empreendido – a artista se apropria de figurações religiosas e simbólicas de sociedades com as quais conviveu, tanto sobre a influência de uma ditadura militar violenta, no caso a brasileira, quanto de base latino-americana, ou estadunidense, de características pós-colonialistas, permeada por fendas e bifurcações sociais.

Nesse período aqui delimitado como tardio, mas ainda em pleno desenvolvimento, Vater segue por pressupostos de reencantamento do mundo a partir do viés artístico, onde aspectos feministas e ecológicos mesclam-se em uma mistura tropicalista-conceitual-utópica, com promessas de desabrochamento das afetividades sociais subjugadas pelo sistema, ou como diz Maffesoli, a "decomposição do mundo moderno e da moral universal, e a emergência de outra, bastante fragmentária". [257]

Os aspectos temáticos descritos acima não se manifestam apenas no feitio formal ou técnico. Os objetos discursivos de Vater, como foi possível observar

---

[256] BLOCH, Ernst. Op cit, pp. 363 e 364.
[257] MAFFESOLI, Michel. **Le Réenchantment du Monde.** Op cit, p. 20.

ao longo dessa pesquisa, transitam por fronteiras distintas das práticas artísticas, que se mesclam e se hibridizam em sua multiplicidade poética.

Esses três direcionamentos indicam na artista uma conexão com posturas sintomáticas das estratégias de resistência cultural e de investigação plástica, empreendidas em consonância pelos artistas de maior conexão com sua época, e que se manifestam em Vater pelo seu microcosmo artístico, ou seja, em suas postulações plásticas e conceituais empreendidas ao longo de sua vida.

Ela firma-se então em sua pródiga complexidade, como representante de parte da produção artística nacional ainda em viés de estudo e revisão histórica, permeada de problemáticas teóricas e intencionalidades, mas que nos possibilita cartografar as múltiplas relações estéticas empreendidas por uma geração de artistas com ânsia criativa, mas sobre a égide da ditadura.

Se hoje as proposições de Vater parecem utópicas ou místicas, talvez até um tanto distantes das questões de maior uso da produção visual contemporânea, isso se dá porque suas motivações criativas ainda são as mesmas dos primeiros anos de atividade, quando iniciava seus estudos pictóricos no Rio de Janeiro, ou mesmo suas primeiras experimentações conceituais.

Estão elas ainda insolúveis e conflitantes com a atual estrutura social, com as problemáticas de desigualdade entre gêneros, classes, culturas, além da evidente relação exploratória com os recursos naturais e com o meio ambiente.

Se Vater permanece nessas questões temáticas tão recorrentes, mesmo com os apontamentos de retrogradação advindas de seus pares, isso se dá por uma necessidade inerente a si em acreditar numa renovação das relações sociais e demais modos de vivência no mundo. Novamente Ernst Bloch comenta a

respeito: “O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece. Nunca nos livramos do desejo, ou então nos livramos apenas ilusoriamente. Seria mais cômodo esquecer esse anseio do que realizá-lo, mas para onde isso levaria hoje?” [258]

É essa premissa de esperança de modificação do cotidiano que ainda impulsiona a artista a trabalhar e se reencantar com seu entorno, além da expectativa de que sua produção não caia no ostracismo, de que tudo não tenha sido em vão.

[258] BLOCH, Ernst. Op Cit, p. 79.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário da Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARAL, Aracy. *A mulher nas artes*. In: **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005), Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed. 34. 2006.
- **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma História Concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BACHELAR, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins fontes, 2001.
- _____. **A poética do espaço.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Livraria pioneira Editora, 1971.
- _____. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1973.
- _____. **Le Candomblé de Bahia. Transe erpossession Du rite du Candomblé (Brésil).** Paris:PLON, 2000.
- BASUALDO, Carlos. (Org.) **Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira.** São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* In: **Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura.** Volume 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985, pp. 165 a 196.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BIENAL DE SÃO PAULO, XXVI. **Artistas Convidados**. São Paulo, 2004.
- BIRMAN, Joel. **Entre cuidado de si e saber de si. Sobre Foucault e a Psicanálise.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- BLOCH, Ernst. **Princípio da Esperança. V. 1**. Tradução de Nélio Schnneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ Contraponto, 2005.

- BONNET, Marie-Jo. *Ars Femina*. In: **Area revue)s(. L´art pense le monde**. Revue Trimestrielle. n. 10. Paris : Ed. Area Paris, 2005

- BORGES, Joana Vieira. **Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações.** In: Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder. Florianópolis: 25 a 28 de agosto de 2008.

- BRAIDOTTI, Rosi. CHARKIEWICZ, Ewa. HÄUSLER, Sabine. WIERINGA, Saskia. **Mulher Ambiente e Desenvolvimento Ambiental. Para uma síntese teórica**. Lisboa: 1994.

- BRETT, Guy. **Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e Paradoxos.** Tradução de Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

- BRENNER, Molly Beth. **Acting Out and Causing Trouble.** At the Blanton Museum of Art, Exposition: 'Difficult Daughters' Challenges Female Stereotypes. Disponível em: www.austinchronicle.com.

- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

- CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation**. Austin: Univesity of Texas, 2007.

- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.

- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Coleção Arte +, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

- CARNEIRO, Lúcia e PRADILHA, Ileana. **Lygia Pape.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro Cultural Hélio Oiticica. 1998.

- CARROL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.

- CASCUDO, Câmara. **Dicionário de Folclore**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

- _____. **L´art Contemporain**. Paris: Puf, 2005.

- CAVALCANTI, Gilberto. *Luxo-Lixo ou la pratique socio-artistique de Regina Vater*. **Vie des Arts**, vol. 20, n° 78, 1975.

- CLARK, Lygia . OITICICA, Hélio. **Cartas 1964, 1974**. Org, Luciano Figueiredo. Rio de janeiro: UFRJ, 1996.

- CHADWICK. Withney. **Women, Art and Society**. London: Thames and Hudson, 2007.

- CHAUI, Marilena. **Repressão Sexual. Essa nossa (des)conhecida.** 12.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

- CORDOVA, Cary. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004 Feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em: www.aaa.si.edu Acessado em: 19 de outubro de 2009.

- COSTA, Ana Alice Alcantara**. O feminismo brasileiro em tempos de Ditadura Militar.** In: *Revista Estudos Feministas*. Brasilia: UNB, janeiro/dezembro 2009.

- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1 Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

- _____. **Mil platôs v.3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34,1996.

- _____. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2000.

- DEEPWELL, Katy. (Org.) **Nueva Crítica feminista de arte. Estratégias críticas.** Traducíon de María Condor. Madrid: Edicíones Cátedra, 1998.

- DIAS, Vagner Gonçalves. **Candomblé e Umbanda. Caminhos da devoção Brasileira**. São Pualo: Ed. Ática, 1994.

- DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

- DUARTE, Ana Rita Fonteneles. **Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América**. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, janeiro-abril/2006.

- ELWES, Catherine. **Video Art, Guided Tour**. London: I. B. TAURUS, 2005.

- FABBRINI, Ricardo. **Fim das Vanguardas.** Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, 2006.

- FABRIS, Annateresa. *Arqueologia do Presente*. In: **Corriere Italo-Brasiliano.** São Paulo: 10 dezembro de 1976.

- _____(Org.) **Arte & Política. Algumas Possibilidades de Leitura**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

- FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.

- _____. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

- _____. (Org.) **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

- FICO, Carlos. **Como Eles Agiam. Os Subterrâneos da Ditadura Militar.** São Paulo: Record, 2001.

- FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir. Naissance de la prison**. Edition Gallimard: France, 1975.

- _____. **The care of self. The history of sexuality. Volume 3**. Translation by Robert Hurley. Vintage books, New york, 1986.

- _____.**Dits et écrits**. Vol. IV, Paris: Gallimard, 1994.

- _____. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- _____. **Microfísica do Poder.** Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 2008.

- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

- _____.*O Presente-Ausente da Arte nos Anos 70.* **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

ξ _____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ξ _____. *Arte Conceitual depois da arte conceitual*. In: FREIRE, Cristina. LONGONI, Ana. (Orgs.) **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume. 2009.

ξ FURSTENBERG, Adélia von. **Mulher Mulheres**. São Paulo: SESCSP Avenida Paulista, 2007.

ξ GABLIK, Suzy. **The Reenchantment of Art.** London. Thames and Hudson, 1991.

ξ _____. **Has Modernism Failed?** New York: Thames and Hudson, 1984.

ξ GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 1997

ξ GASPARI, Elio. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. VENTURA, Zuenir. **70/80. Cultura em Trânsito. Da Repressão à Abertura**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

ξ _____. **As Ilusões Armadas - A Ditadura Envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ξ _____. **A Ditadura Escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ξ _____. **O Sacerdote e o Feiticeiro. A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ξ GRENIER, Grenier. **La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain.** France: Seuil, 2008.

ξ GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press, 1998.

ξ GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ξ GUATTARI, Féliz. **As três Ecologias.** São Paulo: Editora Papirus, 2009.

ξ GUINSBURG, J. BARBOSA, Ana Mae. (Orgs.) **O Pós-Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

ξ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- GROSENICK, Uta. **Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI**. Itália: Taschen, 2002.

- HARRISON, Charles. **Conceptual Art and Painting. Further essays on art & language**. London, MIT Press, 2001.

- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** São Paulo: DP&A Editora, 2006.

- HARTT, Charles Frederik. **Mitos Amazonicos da Tartaruga**. Tradução e notas de Camara Cascudo. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1988.

- HEIDEGGER, Martin**. El concepto de tempo**. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2006.

- HERKENHOFF, Paulo. *Cosmogony and the eletronic nature of Regina Vater*. In: **Completing the circle: artists books on the environment**. Minesota: MCBA, 1992.

- _____. Catálogo da exposição **Comigo Ninguém Pode**. São Paulo: Galeria SESC Paulista, 4 a 25 de maio de 1995.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective.** EUA: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002.

- _____. HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais,** São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.

- ISAAK, Jo Anna. **Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women´s Laughter.** Londres: Routledge, 1996.

- JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais.** São Paulo: EDUSP. Belo Horizonte: C/ARTE, 2007.

- JOBIM, Tom. **Samba do avião.** LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, Warner, 1964.

- JUNG. Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

- KELLY, Mary. **Imaging Desire,** U.S.A. MIT Press, 1998.

- KRAUSS, Rosalind. **Video. The aesthetics of narcisism.** In: *October,* V. 1, EUA: MIT Press, 1976.

- _____**. Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

- _____. **Celibi.** Traduzione di Elena Volpato. Torino: Eodice Edizioni, 2004.

- LEÃO, Marcio. Título desconhecido, **Jornal do Brasil**: sábado, 07 de abril de 1934.

- LEITE, Miriam Moreira **A Condição Feminina no Rio de Janeiro Século XIX.** São Paulo: HUCITEC/EDUSP/PRÓ-MEMÓRIA, 1984.

- LIPPARD, Lucy. **The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art.** U.S.A. WW Norton, 1995.

- _____. **Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America.** Nova Iorque: New Press, 2000.

- _____. **Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972.** Berkeley: Universiry of California Press, 2001.

- LODY, Raul. **Candomblé. Religiao e resistência cultural**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

- MACHADO, Arlindo. **Made In Brazil. Três décadas do vídeo Brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

- MAFFESOLI, Michel. **Le Réenchantement du Monde.** Paris: editions Perrin, 2007.

- _____. **Matrimonium. Petit traité d'écosophie.** Paris: CNRS Editions, 2010.

- MATTAR. Denise. **Lygia Pape. Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

- MATESCO, Viviane. **O Feminino na Arte.** Disponível em: www.eavparquelage.org.br. Acessado em: 06 de março de 2002.

- MARY, Christin. (Org.) **Marina Abramovic. The artist is presente.** New York: MOMA, 2010.

- MARSAL, Meritxell Hernando. Bárbaro e nosso. **Infigenismo y vanguardia em Oswald de Andrade y Gamaliel Churata**. Dissertação de Mestrado apresentada

ao departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, 2010.

- MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2006.

- MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution**. E.U.A. Harper Collins Publishers. 1983.

- MIGLIETTI, Francesca Alfano (FAM). **Extreme Bodies.** Italy, Skira, 2003.

- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

- MONTEJO, Adolfo. **Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações.** Tradução Hilda Pareto Maciel, Diana Araújo Pereira, Alexandra Publins. Rio de Janeiro : Casa da Palavra: Anima Produções Culturais, 2007.

- MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Vinte anos de Feminismo.** Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996, p. 03.

- MORAIS, Frederico. SEFFRIN, Silvana. (Org.) **Frederico Morais.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

- _____. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1816-1994.** Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* In: **Visual and Other Pleasures**. Londres: Editora: MACMILLAN UK , 1989.

- MURARO, Rose Marie. **A Mulher na Construção do Mundo Futuro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

- NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Tradução de Mario D. Ferreira Santos. Porto Alegre: Globo, 1945.

- NOCHLIN, Linda. **Women, Art, and Power and Other Essays**. EUA: Westview Press, 1988.

- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

- PARR, Adrian. **The Deleuze Dictionary**. Great Britain: Edinburgh University Press, 2005.

- PATEMAN, Carole. Tradução de Marta Avancini. **O Contrato Sexual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

- PECCININI, Daisy Valle Machado. **O Objeto na Arte. Brasil anos 60.** Catálogo de exposição. FAAP, 1974.

- _____. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP, 1999.

- PEDROSA, Mário. *Opinião... Opinião... Opinião*. In: ARANTES, Otília. (Org.) **Política das Artes. Textos Escolhidos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1995.

- PERROT, Michelle. Tradução de Roberto Leal Ferreira. **Mulheres Públicas.** São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

- PHELAN, Peggy, and RECKITT, Helena. **Art and Feminism,** U.S.A. Phaidon Press, 2006.

- PIERUCCI, Antonio Flavio**. O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito de Max Weber.** São Paulo: Editora 34, 2003.

- PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do Feminismo no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

- PINTO, Regina Célia. **Arte Visual e Poesia**. In: *Museu do Essencial e Além Disso*. Disponível em: http://arteonline.arq.br Acessado em 20 de março de 2010.

- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

- RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: **Arte da América do Sul: Ponto de Viragem**. Porto Alegre: Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989.

- READ, Herbert. **Arte e Alienação. O Papel do Artista na Sociedade.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1983.

- RESS, Mary Judith. **Ecofeminism in Latin America. Women from the Margins**. Nova Iorque, Orbis Books, 2006.

- RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. In:* **Arte & Política**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, 1998.

- RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da evolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

- ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte. A filosofia de Walter Benjamin**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru SP: EDUSC, 2003.

- RODRIGUES, Nina. **O Animismo Fetichista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

- RUETHER, Rosymary Radford. **Ecofeminismo: Mulheres do Primeiro e Terceiro Mundos**. In: *Revista Mandrágora*, ano 6, n. 6, São Paulo: Universidade Metodista, 2000.

- RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. Tradução de Marylene Pinto Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- SÁ, Rubens Pileggi. **Arte enquanto Encontro**. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br. Acessado em 19 de junho de 2009.

- SANT´ANNA, Denize Bernuzzi de. **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

- SANTOS, Mario Ferreira dos. *Prefácio*. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência***.* Tradução de Mario D. Ferreira Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: PUF, 2006.

- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, Iluminuras, FAPESP, 1995.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history***.* E.U.A.: Columbia University Press, 1998.

- SHIVA, Vandana. MIES, Maria. **Ecofeminismo**. Portugal: Instituto Piaget, 1997.

- SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Critíca da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: COSAC&NAIFY, 2006.

- SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.

- SOUZA, Iriê Prado. **Os Sentidos e Representações do Ecofeminismo na Contemporaneidade.** Disponivel em: http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/IriePSouza.pdf

- STUDART, Heloneida. **Mulher. Objeto de Cama e Mesa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

- TELES, Janaína. (Org.) **Mortos e desaparecidos políticos: Reparação ou Impunidade?** São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

- TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

- TOULZE, Marielle. **A influência dos feminismos em artistas da França e do Ultramar nos anos 70**. In: Labrys, Estudos Feministas. N. 3. Brasília: ED. UNB, 2003. Disponível em: www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3.htm. Acessado em: 03 de março de 2005.

- TRIGUEROS, Teresa Alario. **Arte y feminismo**. Madri: NEREA, 2009.

- TRIZOLI, Talita. **A influência feminista na história da arte.** Rio de Janeiro: ANAIS do CBHA 2008.

- _____. **O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações.** Florianópolis: Anais da ANPAP 2008.

- TUCKER, Marcia. **Bad Girls,** U.S.A. MIT Press, 1994.

- VATER, Regina. **Canibalismo e Sincretismo versus Colonialismo**. Texto enviado à Fundação Bienal de São Paulo, ano desconhecido.

- VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

- VELOSO, Caetano. **Tropicália,** *Caetano Veloso*, Philips, 1967.

- VENTURA, Zuenir. *80 é o contrário de 68.* In: **70/80. Cultura em Trânsito. Da Repressão a Abertura**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

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

- ZEGHER, Catherine. **Anna Maria Maiolino. Vida Afora/Life Line.** New York: The drawing center, 2001.

- ZUMTHOR, Paul. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

Endereços Eletrônicos

http://www.aaa.si.edu

http://www.austinchronicle.com.

http://arteonline.arq.

http://www.canalcontemporaneo.art.br.

http://www.eavparquelage.org.br

http://www.itaucultural.org.br

http://www.moma.org/

http://www.scielo.org/

http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3.htm

http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais

http://www.wikipedia.com