

Visceralidades Feministas nas aquarelas de Regina Vater.

TALITA TRIZOLI*

A relação de simbiose estabelecida entre a produção artística das décadas de 60 e 70 no Brasil, e as questões políticas ocasionadas pelo regime ditatorial já é largamente conhecida pelos historiadores da arte que tem trabalhado com esse período. Nomes como Carlos Zílio, Cildo Meireles e Rubens Gerchman fazem parte das narrativas plásticas que criticavam o sistema político /econômico a partir da linguagem artística.

No entanto, é no mínimo curioso verificar que não há estudos da historiografia da arte sobre a relação entre a produção artística do período e o movimento feminista, que timidamente ganhava força e espaço na mídia e na classe média brasileira, a qual pertenciam grande parte das artistas mulheres da época.

Se por um lado pode-se justificar essa ausência na narrativa oficial pelo receio dessas artistas mulheres em serem enquadradas em um grupo político ainda desconhecido, e constantemente insultado por questionar as estruturas sociais vigentes, e com isso serem reduzidas à chacota, ao invés de obterem o reconhecimento dito “neutro” da crítica especializada, por outro lado, existe também a postura dos historiadores e críticos em ignorarem os trabalhos ditos “femininos” ou que abordem questões relacionadas a esse gênero, justamente por não fazerem parte da tradição historiográfica em arte.

Portanto, uma arte feminista, voltada para o questionamento de temas ligados ao feminino, seus estereótipos e suas subjetividades não era valorizada ou mesmo considerada dentro do circuito da época, tanto no Brasil como no restante do mundo ocidental.

Para o reconhecimento de uma produção artística vinculada a essas questões políticas do feminismo, foi preciso muita movimentação por parte de ativistas, artistas e críticos, como ocorreu nos EUA durante o período, assim como em Itália e França.

* Programa Interunidades em Estética e História da Arte – USP, Mestranda, CAPES.

No entanto, no contexto brasileiro, não houve tal movimentação, primeiramente porque todo o movimento feminista fora posto em segundo plano em prol da luta pela democracia, a eliminação da miséria, e por todo o receio e mitologia que cercava a figura das integrantes. Em segundo, as artistas mulheres já estavam há tempos inseridas no mercado artístico, nos ateliês, dando aulas e vendendo sua produção, sendo assim, não havia uma discriminação profissional a suas figuras, mas sim pessoal, subjetiva, com seus parceiros, amigos e famílias.

A relação entre arte e feminismo ofereceu justamente 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 no 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.

Tentando sanar esse hiato do feminismo na narrativa da história da arte brasileira, falo aqui de uma das artistas mulheres da época e com uma produção múltipla, ainda em atividade, e de caráter feminista em certos momentos: Regina Vater.

A escolha dessa artista se deu por ser ela 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.

Vater, como já dito, é 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. Suas leituras de formação na época foram fragmentos do pequeno livro da jornalista Heloneida Studart e os artigos de Carmen da Silva na revista feminina *Claudia*, a qual inclusive conheceu informalmente.

No entanto, a fase denominada feminista por Regina Vater ocorreu antes dessas leituras, em um período de autoconhecimento da artista em relação a sua condição mulher e sua identidade, além do início de seus estudos em pintura no ateliê de Iberê Camargo.

Em uma entrevista concedida por email a autora, Vater afirma a respeito de sua relação com os temas feministas da época:

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 sai 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. (Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por email)

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

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 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. (RIBEIRO, 1998: 166)

Havia um desejo de inclusão da arte na vida, de quebra da autonomia, de reação ao tachismo, formalismo e expressionismo abstrato que permeava os 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[†], ou mesmo

[†] 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.

posteriormente por Deleuze com sua definição de arte como captação de forças - fruto de seus estudos Nietzscheanos e de seu envolvimento com maio de 68 em Paris.[‡]

Foi nesse ambiente de experimentação e de inovação em relação aos procedimentos artísticos de predominância formal que Regina Vater ainda jovem 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, principalmente a brasileira.

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.

No âmbito artístico, os estudos de gênero encontram-se inseridos principalmente nos processos de questionamento e crítica da larga presença de nomes masculinos na História da Arte, e na rejeição de temáticas “ditas femininas”, ligadas às práticas sociais e imagens referentes às mulheres e seu *locus*, e que muitas vezes se tornam reducionistas nas possibilidades de interpretação dos trabalhos.

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. 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”. (LIPPARD, 1995: 25)

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.

[‡] Vide livro de Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

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 64, além das coletivas do MAM RIO Opinião 65 e Opinião 66, das quais participara.

Vater estava em uma transição, 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 63, 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. (PECCININI, 1991:99.)

Essa predominância figurativa da pintura na década de 60 tem antecedentes históricos no Brasil com as predisposições culturais da antropofagia de Oswald de Andrade, aliada 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 seus temas.

Ceres Franco, no catálogo da exposição da galeria Relevo no Rio, *A NOVA Figuração da Escola de Paris*, faz a seguinte assertiva: “a atitude do artista diante da vida, é sua maneira de encarar, rejeitar, estimular suas aspirações e mitos cotidianos”. (PECCININI, 1999:108).

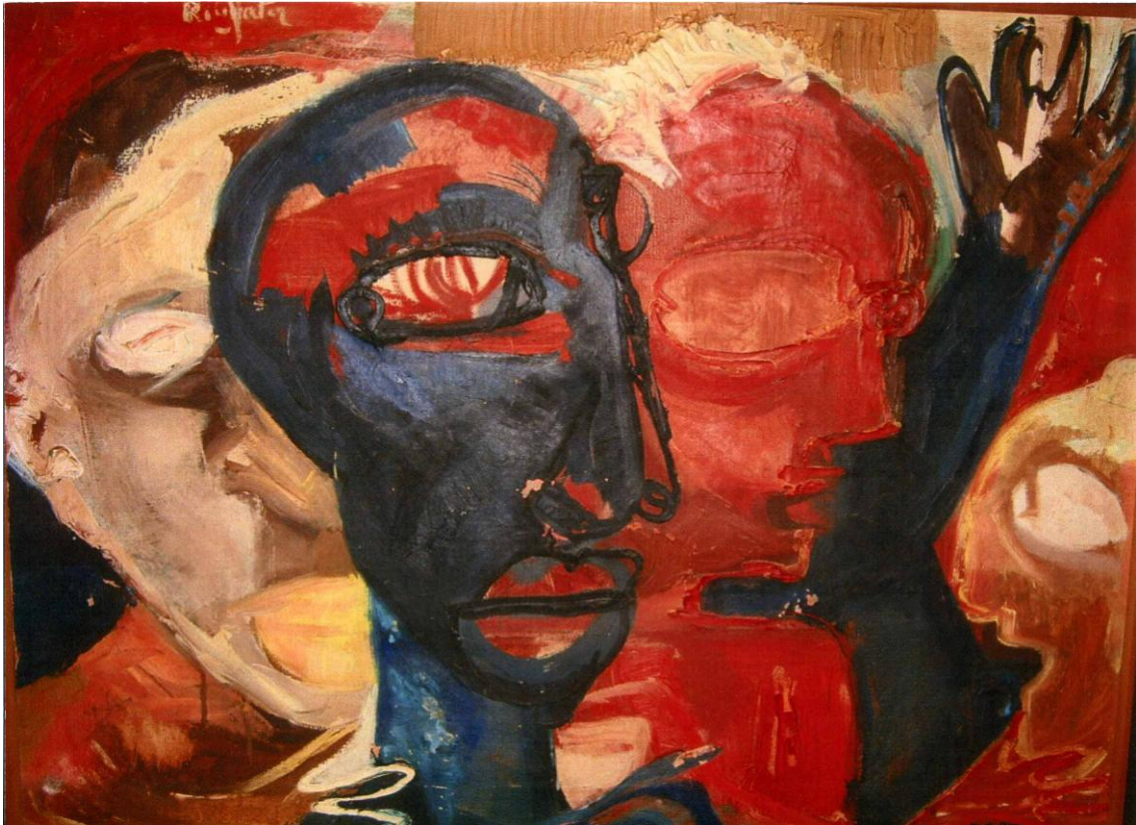


Fig. 01 – Regina Vater. **Sem título**, óleo sobre tela, 1965.

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.

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 aconteceu com a pintura dos argentinos. (PECCININI, 1999:108).

Além dessa presença estético-francesa, Vater é contemporânea de um processo de “redescobrimto” dos trabalhos de Ismael Nery, 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, Adalgisa.



Fig. 02 – Regina Vater. **Mulher azul**. Aquarela e guache sobre papel. 1966

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 tal organicidade fragmentada próxima do termo *Corpo sem órgãos* deleuziano: inoperante frente a uma multidão anônima em movimento, quase histérico, mas com uma afetividade pulsante nas cores e linhas empregadas em sua construção.

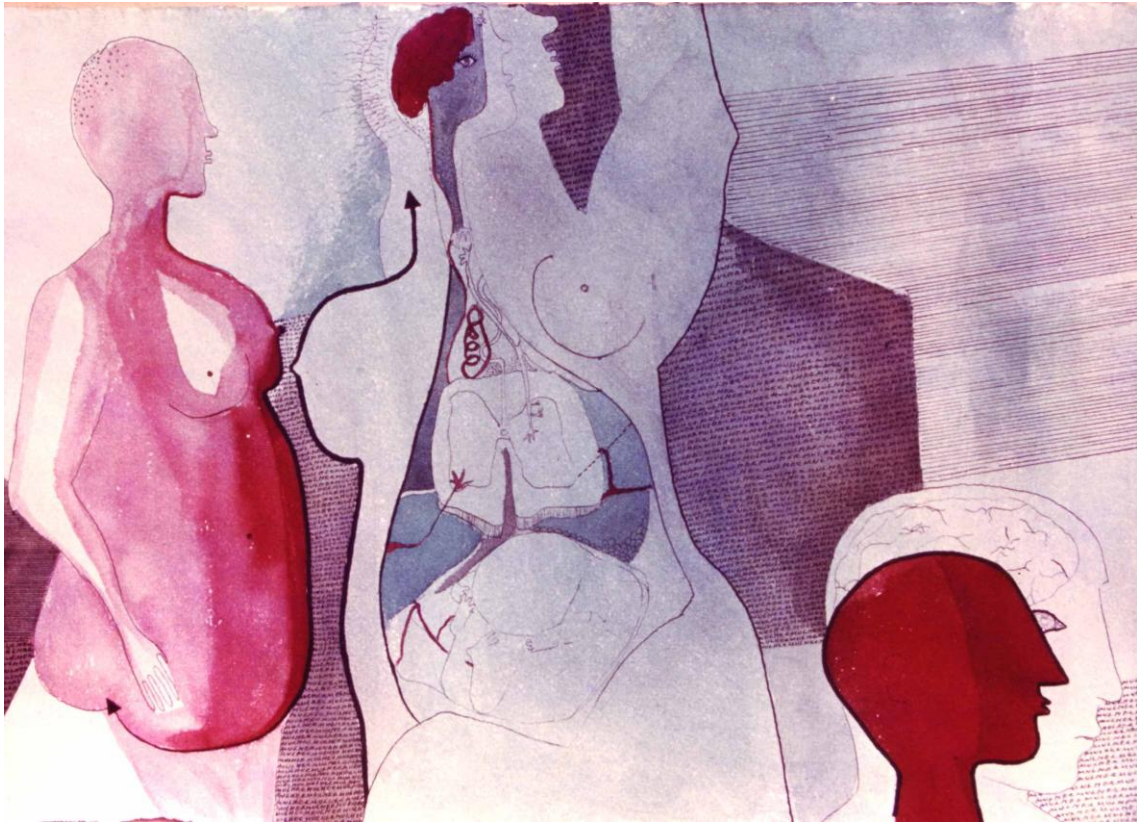


Fig. 03 – Regina Vater. **Figuras em azul e vermelho.** Aquarela sobre papel. 1963.

É importante ressaltar que em grande parte da série, vê-se geralmente o corpo feminino em sua visceralidade, sua interioridade. 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.

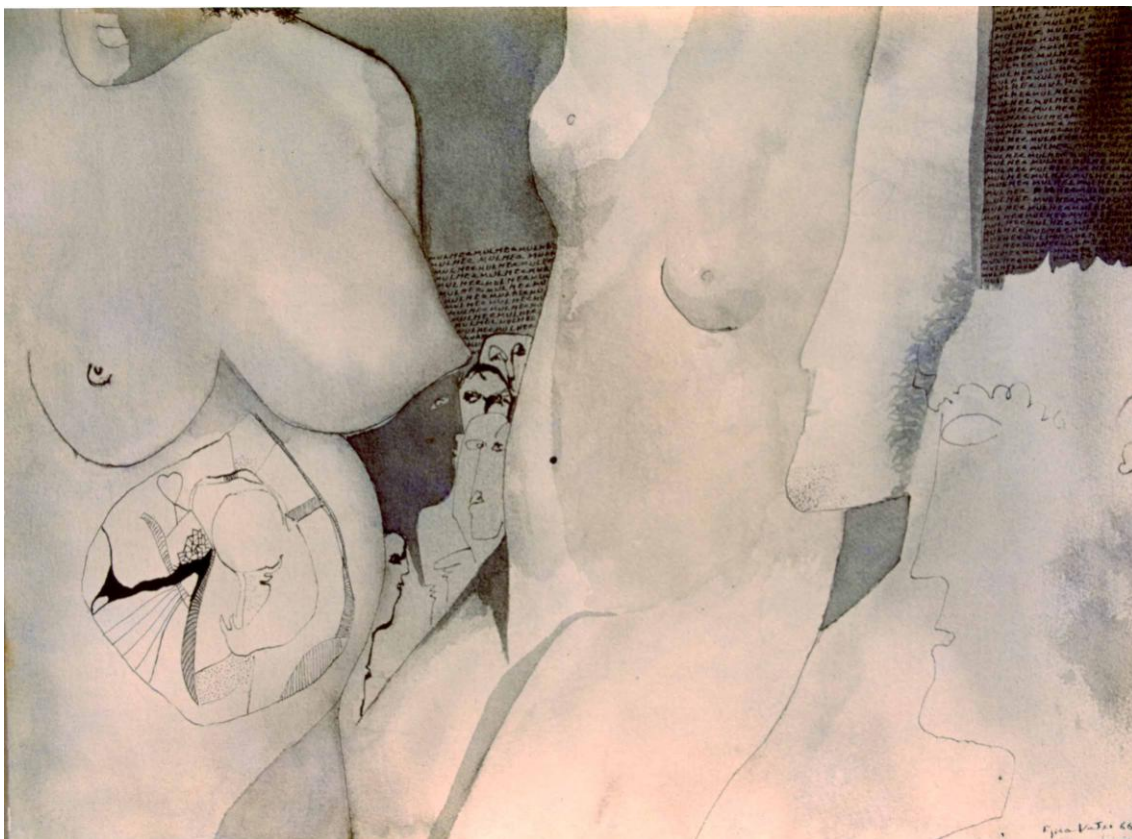


Fig. 04 – Regina Vater. **Em azul**. Aguada sobre papel, 1966.

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 e de ruptura com seu aspecto “sagrado”, 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, onde vemos justamente essa ação de dessacralização do corpo humano, agora objeto de estudo científico: uma fronteira violada.



Fig. 05 – Regina Vater. **Anatomia**. Aquarela sobre cartão. 1966

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... (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*.[§]

[§] Álbum de casamento com diversas fotografias em 4x4 da artista travestida em vários tipos femininos

Para finalizar o recorte proposto, acredito ser interessante pontuar os procedimentos de apropriação de símbolos do feminino, empreendidos por Vater ao longo de sua carreira irão culminar em uma produção artística com teores Eco-Xamânicos, aliados ao seu desejo de re-encantamento do mundo e de revalorização cultural dos aspectos Afro e Indígena brasileiro, prevalecendo assim tanto suas preocupações com a nomenclatura de uma identidade brasileira quanto sua recorrência com questões feministas.

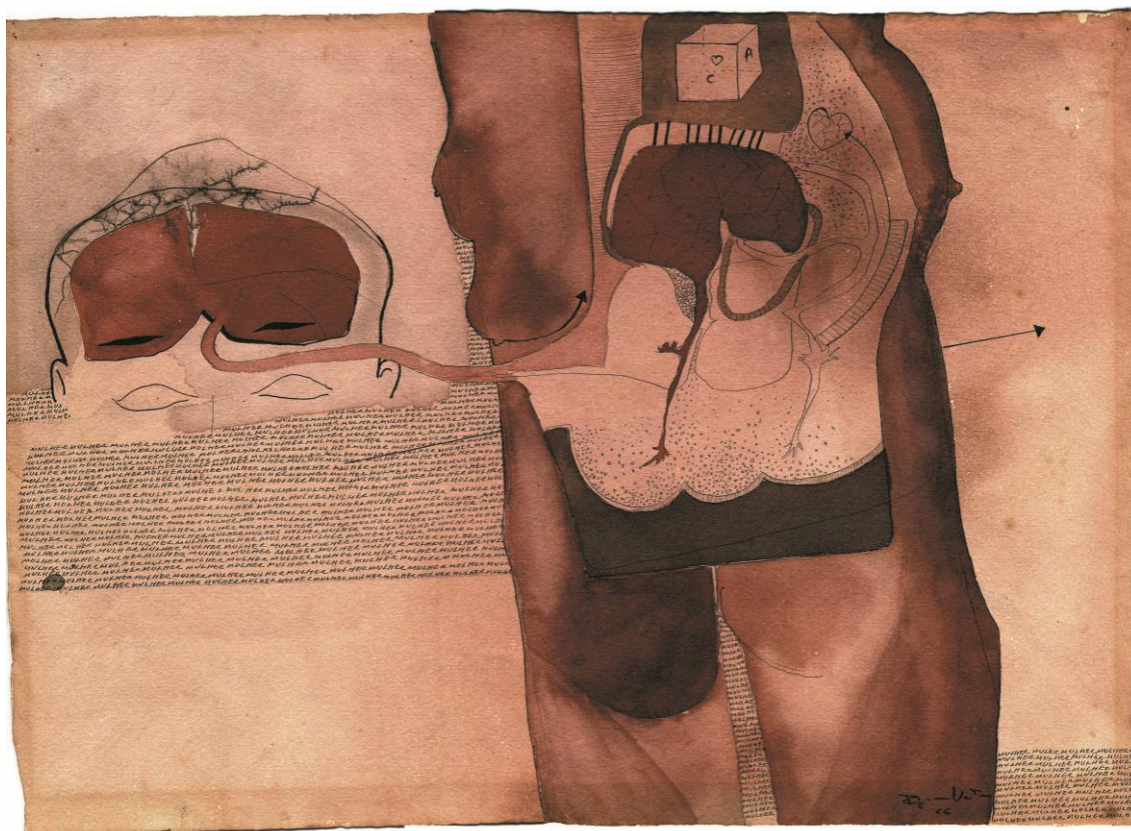


Fig. 06 – Regina Vater. **Roxo**. Aquarela sobre cartão, 1966.

estereotipados da época, e onde Vater ironiza justamente essa caracterização reducionista do feminino empreendido pelas mídias. Para mais informações vide artigo de TRIZOLI, Talita. *Tina América - o feminismo na produção conceitual de Regina Vater*. In: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9>

Referências Bibliográficas

- 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.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero.** Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Coleção Arte +, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.
- 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.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Vol 1.** Editora 34: Rio de Janeiro, 1995.
- DEEPWELL, Katy. (Org.) **Nueva Crítica feminista de arte. Estratégias críticas.** Traducción de María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- FABRIS, Annateresa. (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.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ISAAK, Jo Anna. **Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter.** Londres: Routledge, 1996.
- 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: University of California Press, 2001.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP, 1999.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60.* In: **Arte & Política.** Belo Horizonte: C/ARTE, 1998
- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art.** Paris: PUF, 2006