



## “TINA AMÉRICA” – O FEMININO NA PRODUÇÃO CONCEITUAL DE REGINA VATER

Talita Trizoli<sup>1</sup>

### *Comentários Preliminares*

O ineditismo de estudos no Brasil a respeito das relações de gênero com a arte ainda é fato evidente dentro do ponto de vista historiográfico, apesar dos estudos iniciais e conhecimento comum entre os pesquisadores a respeito dessas práticas artísticas de cunho político.

Nas décadas de sessenta e setenta no Brasil - período que abrange parte dessa pesquisa - se nos debruçarmos sobre o quadro histórico geral é possível perceber a disseminação, na classe média de São Paulo e Rio de Janeiro, de um conhecimento comum sobre a questão da mulher, mais especificadamente sua inserção no mercado de trabalho, suas relações identitárias como mãe e esposa, e as investigações a cerca de sua saúde e sexualidade.

Tais aspectos já não são mais assuntos para pequenos círculos e especialistas, ou mesmo não surgem permeados por comentários pejorativos e conservadores. Pode-se verificar que, a condição favorável à circulação fluída das idéias de caráter feminista em meios não acadêmicos ou mesmo engajados, onde se questionam as estruturas sociais de base patriarcal e misógina, é em parte, resultado da publicação de livros em formato panfletário, ou mesmo com estrutura jornalística, preocupados em abranger um público maior, que percebe e recebe parcelas da problemática apontada pelo feminismo, mas que desconhece de forma mais profunda seu discurso e suas causas.<sup>2</sup>

Mendéz faz a seguinte assertiva a respeito desse contexto histórico:

Entre as camadas médias brasileiras, os anos de 1960 e 70 representaram um período em que idéias conservadoras ou progressistas oscilavam na mentalidade da maioria da população. No entanto, no meio de todo este panorama, cada vez mais mulheres foram buscando... ter acesso à escolarização e a uma realização profissional. Esta situação teve um papel crucial para a formação do pensamento feminista.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sobre a orientação da Profa. Dra. Cristina Freire. Email para contato: trizoli@gmail.com

<sup>2</sup> *No início dos anos 60, época em que Carmen começou sua atividade como escritora no Brasil, a palavra feminismo causava reações adversas. Era muito assustadora, com conta Rose Muraro. O receio de ser identificada com um termo de conotações pejorativas estava presente no trabalho de Carmen.*

MENDÉZ, Natália Pietra. *Com a palavra o segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 60*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, 2008, pp. 58.

<sup>3</sup> Idem, pp. 121.



Dentro dessa assertiva, o livro da escritora Rose Marie Muraro, *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, que fizera grande sucesso editorial na época, ou mesmo o pequeno livro da jornalista Heloneida Studart, *Mulher Objeto de Cama e Mesa*, além dos artigos da também jornalista Carmen Silva na revista de circulação nacional *Claudia* e as pesquisas acadêmicas da socióloga Heleieth Saffioti, todas pensadoras brasileiras influenciadas em maior ou menor grau, pela filósofa Simone de Beauvoir e pela ativista Betty Friedan, fazem parte dessa leva de publicações voltadas para uma abrangência maior de leitoras e leitores.

Interessa-nos muito nessa pesquisa comentar brevemente esses fatos, pois esses livros e artigos, de fácil circulação na época, fazem parte justamente da carga de leitura das artistas mulheres do período, que optaram por trabalhar em suas práticas artísticas a questão da mulher. Se em alguns casos, as artistas tiveram contato direto com essas leituras, usando-as como fonte teórica de reflexão em suas pesquisas visuais, em outras, o conhecimento deu-se por terceiros, em discussões de grupo, o que não modificou seu uso discursivo nos trabalhos. No entanto, é inegável a presença das idéias de Saffioti, Muraro, Carmen da Silva e Studart nos trabalhos, por exemplo, de artistas como Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, e no objeto de estudo dessa pesquisa, Regina Vater.

Essa ação de divulgação e disseminação dos problemas relacionados ao feminino, vinculados ou não ao discurso político do feminismo, permitiu a inserção lenta, mas progressiva dessas questões dentro de espaços tradicionalmente masculinos e conservadores. Particularmente aqui é interessante verificar o questionamento desses aspectos a partir do ponto de vista da história da arte, como nos aponta Isaak, em trecho do livro *Feminism & Contemporary art*:

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...

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 exposições de arte, elas 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.<sup>4</sup>

Isaak aponta nesse trecho introdutório de seu livro as modificações internas conceituais da disciplina de História da Arte nos EUA a partir do questionamento por parte da crítica e pesquisadores das relações de poder e gênero estabelecidas no discurso hegemônico da academia. A autora faz coro com o famoso artigo da historiadora Linda Nochlin, *Why Have There Been No*

---

<sup>4</sup> ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Great Britain: Routledge, 1996, p. 47.



*Greats Women Artists?*,<sup>5</sup> que leva abaixo o mito do gênio criativo e aponta a precariedade de acesso a formação profissional e informação técnica como a principal causa da inexistência de grandes nomes femininos na História da Arte.

Nessa equação das relações de gênero dentro do universo artístico americano, ocorrem claras modificações ao transportamos tais assertivas para a realidade brasileira. Apesar de dividirem o mesmo período - as décadas de sessenta e setenta - os aspectos sócio-econômicos deixam marcas profundas e evidentes no cenário.

Como apontado anteriormente, o acesso dessas artistas de classe média as teorias do feminismo se dava a partir de artigos e livros de grande circulação, o que direcionava seus discursos e linguagens para certos temas e construções. Além disso, o tipo de discriminação de gênero que essas artistas sofriam ocorria de forma mais sutil do que a de suas contemporâneas americanas, ou seja, não se dava no âmbito do mercado de trabalho ou espaço expositivo, mas sim nas relações interpessoais, na intimidade, e que emergiam na temática dos trabalhos.

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 do universo artístico do período aqui estudado, o movimento feminista e seu discurso reivindicador de subjetividades aliaram-se de modo confortável com as proposições conceituais e suas respectivas preocupações analíticas devido a seu caráter político e genealógico. *Grosso modo*, no entanto, pode-se afirmar que tais aspectos do universo feminino e sua constituição não faziam parte da agenda de preocupações estéticas predominantes no circuito de arte do país. 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 veremos na produção de Vater a partir desse recorte.

Pensando em tal situação, procuro aqui dar conta dessa falta a partir do estudo de caso da artista Regina Vater, sendo ela contemporânea das inserções e práticas artísticas de vanguarda nos anos sessenta e setenta, além de ter vivenciado as modificações sociais referentes à cultura alternativa e o discurso feminista fragmentado pelas lutas políticas do país.

---

<sup>5</sup> NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Greats Women Artists? In: *Women, Art, And Power And Other Essays*. E.U.A.: Westiew Press, 1989.



### A Artista

O ponto norteador dessa análise é o trabalho *Tina América*, o qual acredito tenha sido o auge dessa temática em Regina Vater, que passara quase uma década debruçada sobre o corpo feminino e a construção estereotipada do desejo que ele armazenava, durante a produção da série *Tropicália*<sup>6</sup>. A questão do sujeito mulher e suas adjacências se perpetuaram na produção dessa artista a partir de outros campos semânticos e *modus operandis* como veremos no decorrer dessa discussão, 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.

Regina Vater é uma artista brasileira com produção ativa nos dias de hoje. Carioca, de origem alemã, basca e judia, durante grande parte de sua vida praticou aquilo que o filósofo francês Michel Onfray chama de “escultura de si”, já que, devido aos diversos locais em que habitou a médio ou longo prazo, sempre se vira obrigada a se afirmar como sujeito mulher, artista e latina, tentando em diversas condições manter sua ética de trabalho em arte e suas crenças pessoais.

Nos anos sessenta, no Rio de Janeiro, conviveu com a vanguarda artística de Copacabana e Ipanema. Infiltrou-se em círculos artísticos restritos, ávida que estava por conhecer as proposições de vanguarda de grupos estéticos como *Tropicália*, *Nova Figuração*, *Nova Objetividade* e os *Conceitualismos* que por lá se desenvolviam. Na década de setenta se mudou para São Paulo atrás de trabalho na área de designer gráfico, e fora nessa cidade que travou contato com o crítico de arte e professor da USP, Mario Schenberger e conseguiu obter, a partir do envio de um *tríptico* em pintura - de corpos de mulheres amarradas – o prêmio de viagem ao exterior.

A partir disso, sua condição de *out-sider* ficara mais evidente e profunda. Vivendo em Nova York, onde travara amizade com Helio Oiticica, Vater passou então a dar vazão a sua veia conceitual de modo mais seguro e focado, já que no Brasil existia uma enorme dificuldade financeira e técnica para desenvolver seus trabalhos, além do medo velado da ditadura militar.

Atualmente a artista vive em Austin, Texas, com seu esposo Bill Lundberger, artista do vídeo com quem desfruta e compartilha preocupações estéticas próximas - questões subjetivas, culturais e ambientais. Sua produção artística é ampla, múltipla e complexa, fatores esses que muitas vezes inibiram estudos e análises mais aprofundadas. Aqui, no entanto, procuro levantar alguns aspectos latentes de sua produção.

---

<sup>6</sup> Série de pinturas realizadas na segunda metade da década de 60 pela artista Regina Vater, onde faz uso do corpo feminino estereotipado pela mídia nacional, o mito da garota de Ipanema e do paraíso tropical, a fim de criticar sua construção e normatização.



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

### *O Trabalho “Tina América”*

*Tina América*, um livro de fotografias feito por Vater e Maria da Graça Lopes Rodrigues<sup>7</sup>, realizado em uma única sessão de fotos em 1975, período em que a artista se autodenominava 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...<sup>8</sup>

A obra consiste em uma série de retratos em preto e branco de Regina transfigurada em diversas personagens femininas ordinárias. 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 setenta.

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.

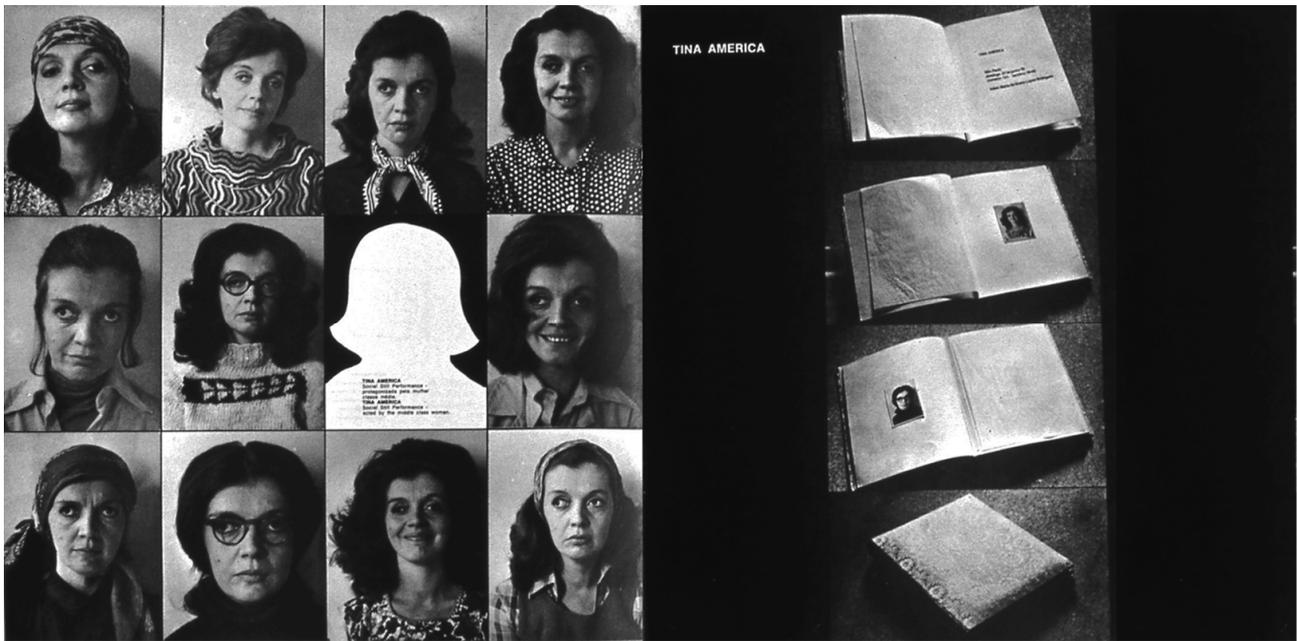
Essa série de fotos, com um enquadramento que remete as fotos 3x4 de documentação, foram realizadas em uma performance na residência da artista, e após sua revelação, efetuada por Maria da Graça - que inclusive ficou com os negativos - foram postas em um álbum de casamento, comprado na Rua São Caetano em São Paulo, conhecida também como a Rua das Noivas, pois é,

<sup>7</sup> Fotógrafa e colega de Vater em um grupo de psicanálise, segundo a artista em entrevistas concedidas a autora.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por email a autora em 25 de setembro de 2009.



ainda nos dias de hoje, um enorme reduto de lojas e confecções especializadas na manufatura de roupas de casamento e vestidos de noiva.

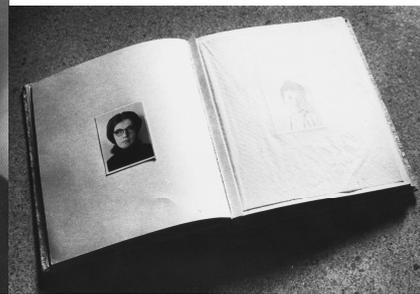
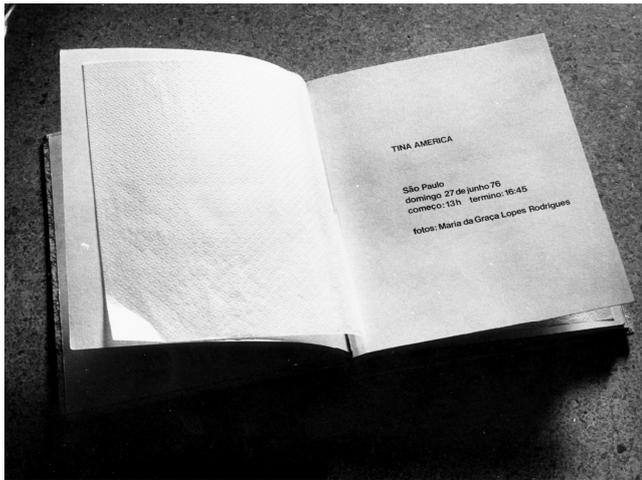


Regina Vater. **Tina América.** Álbum dom fotografias P&B. 1975.

Nesse álbum-livro, Regina Vater passou então a organizar uma seqüência de disposição das imagens de modo aleatório, 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 alias funcionam como um estudo do ideário feminino vigente em uma classe média em exorbitante ascensão econômica, mas sobre o jugo da ditadura 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 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.



Regina Vater. Detalhes de **Tina América**. Álbum dom fotografias P&B. 1975.

*Tina América* é sintomática de todas essas experiências sociais e geográficas. Principalmente quanto aos questionamentos pessoais da artista em relação a sua identidade como mulher latina e artista, a qual se tornou muito explícita após suas experiências de viagem à Europa, EUA e America Latina.

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 à seu meio, primeiramente como jovem mulher aspirante a artista no Rio e em São Paulo a partir de setenta, onde o meio artístico era então dominado pelo chamado “Clube do Bolinha”<sup>9</sup>, seja então por sua condição de mulher latina, quando viajou para o exterior, e posteriormente no ano de oitenta e cinco, quando mudou-se definitivamente para os EUA.

<sup>9</sup> 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.



Uma das edições do livro de fotos *Tina América*, de uma série de três livros físicos e duas versões digitalizadas, atualmente em processo no ateliê da artista, 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 *lôcus* social, em mais de um ano a produção de Cindy Sherman, artista americana reconhecida por suas práticas performáticas em fotografias a partir de setenta e seis.

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 que vive a margem das reivindicações feministas, como fora pontuado brevemente no início desse artigo. 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.

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 setenta e cinco, e os de Sherman, a partir de setenta e seis e setenta e sete, 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 respectivas possibilidades de vivência social, a segunda subvertendo os padrões de desejo e alteridade produzidos pela indústria cinematográfica e jornalística.



## Bibliografia

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CORDOVA, Cary. *Oral history interview with Regina Vater*, 2004 Feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em: [www.aaa.si.edu](http://www.aaa.si.edu) Acessado em: 19 de outubro de 2009.
- DUARTE, Ana Rita Fonteneles. *A escrita feminista de Carmen da Silva*. In: Caderno Espaço Feminino, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1993.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- FREIDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Tradução de Aurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.
- ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Great Britain: 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.
- MENDÉZ, Natália Pietra. *Com a palavra o segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 60*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS em Porto Alegre em 2008.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Vinte anos de Feminismo*. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996.
- MORAIS, Frederico. SEFFRIN, Silvana. (Org.) Frederico Moraes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1995
- MURARO, Rose Marie. *A mulher na construção do mundo futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: *Women, Art, And Power And Other Essays*. E.U.A.: Westiew Press, 1989.
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.



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.

PINTO, Célia Regina Jardim. Uma história do Feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PUGA, Vera. TRIZOLI, Talita. Vestidos de Noiva. In: Caderno Espaço Feminino. Uberlândia: EDUFU, Volume 13, número 16, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. Gender and the politics of history. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.

STUDART, Heloneida. Mulher Objeto de Cama e Mesa. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Breve História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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.