

O EVENTO NÓS – CONCEITUALISMO, POLITICA E ALTERIDADE EM REGINA VATER

Talita Trizoli¹

INTRODUÇÕES

A artista carioca Regina Vater, nascida em 1943, e que tem parte de sua trajetória artística aqui discutida, fora figura conhecida do circuito artístico carioca na década de 60, frequentadora assídua de salões, galerias e participante ativa das praticas de vanguarda pictórica em voga.

Seu período de formação se deu no final da década de 50, transitando como aluna primeiramente no ateliê de Frank Schaffer, e no de Iberê Camargo logo em seguida. Desenvolveu com esses artistas uma linguagem pictórica de influência expressionista, principalmente por conta de exposições nacionais de representantes da *Otra Figuracion* argentina, ocorridas na época.

Quando passa a atuar como artista autônoma, Vater começa a trabalhar então com uma linguagem mais próxima da *pop* arte americana, mas preocupando-se com a constituição de um ideal de beleza feminina moldada pelas influências de uma sociedade consumista em ascensão e por músicas populares da época, como a bossa nova e a tropicália.

Ao se mudar para São Paulo no início dos anos 70 a procura de trabalho na área publicitária, a artista efetua também uma reviravolta formal e temática em sua produção artística. Passa a trabalhar com experiências conceitualistas no desenho, fotografia e vídeo, e é justamente do início dessa fase que trataremos aqui.

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

1 Professora da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes Visuais. Mestra pelo PGEHA-USP.

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 propícias a interdisciplinaridade. (CAMNITZER, 2007, 02)

Os conceitualistas latino-americanos não estavam preocupados em seguir cânones, manifestos ou demais programas estéticos e filosóficos, oriundos dos grandes centros, mas estavam motivados em efetuar práticas artísticas críticas quanto às convenções sociais e materializar estratégias de criação em sociedades marcadas em grande parte pelo autoritarismo e particularidades culturais. 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 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. (RAMIREZ, 1989, 151)

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. (RAMIREZ, 1989, 186)

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 corpó-

reas e subjetivas, além das críticas as instituições de arte, imersas no contexto político repressivo do regime militar. 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.” (RAMÍREZ, 1989, 190)

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.

O 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.

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).

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*.²

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.

DANDO NÓS NA PRAÇA NOSSA SENHORA DA PAZ

O Evento *Nós*, como Vater assim o nomeia, um derivativo final de suas experimentações da série *Nós*, consistiu em um grupo de amigos da artista, munidos com metros e metros de corda,

2 “*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

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. 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 (CORDOVA, 2001, 10).



1973, Regina Vater, **Evento dos Nós. Praça Nossa Senhora da Paz**, registro fotográfico, tamanhos diversos, acervo pessoal da artista. Rio de Janeiro.

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 Ambiental³ de Hélio Oiticica, e as práticas terapêuticas e sensoriais⁴ 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.

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, dali 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

3 *A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética, originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista.* (FAVARETTO, 2000, 123)

4 *A dialética básica de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectual e o sensorio, 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 grupal; 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, 1992, 109 – 110).

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 Marcio e 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 prêmio máximo no país naquela época. Eu encontrei mais umas imagens desta época. Inclusive de um quadro que o Chateaubriand comprou de mim. O prêmio 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.⁵

O grande diferencial aqui é que os corpos femininos deixam de ser lascivos para se integram 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*.

Regina Vater não fora a única a usar cordas e nós nesse aspecto. É possível verificar na produção brasileira da época artistas que também fizeram uso de tal procedimento e símbolo, como Sônia Andrade em seus vídeos e Mira Schendell com *Droguinhas*. No entanto, o caso de Vater se torna curioso por seu caráter subversivo e contestador, com ares *naïves*, justamente em um período politicamente sombrio e pleno de interdições, além de sua atual condição de anonimato na historiografia da arte brasileira. É hora de escovar a contrapelo.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRETT, Guy. **Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e Paradoxos.** Tradução de Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 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.
- CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation.** Austin: University of Texas, 2007.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1 Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GODFREY, Tony. **Conceptual Art.** Londres: Phaidon Press, 1998.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra trajeto.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina.* In: **Arte da América do Sul: Ponto de Viragem.** Porto Alegre: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989.

Sites consultados:

<http://www.itaucultural.org.br>