

Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de consumo

ALMERINDA DA SILVA LOPES¹
Universidade Federal do Espírito Santo

TAMARA SILVA CHAGAS²
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Pretende-se analisar a obra de Cybèle Varela no Brasil dos anos 1960 e sua relação com a incipiente sociedade de consumo brasileira. Nesse período, a artista produziu objetos e pinturas nas quais sobressaíram cenas do cotidiano urbano carioca, adotando uma postura concomitantemente de interesse e de crítica em relação à cultura de massa. Procura-se estabelecer pontos de convergência e de divergência entre a produção da artista, inscrita no contexto da Nova Figuração Brasileira, e a Pop Art estadunidense. Para tanto, utiliza-se o método qualitativo e explicativo. Conclui-se que Varela fez do repertório Pop seu ponto de partida, mas o ultrapassou ao trazer signos e questões novos, próprios da conjuntura brasileira, criando um diálogo com a tendência internacional, porém contribuindo com uma arte original e de vanguarda.

Palavras-chave: Cybèle Varela; Pop Art; Nova Figuração.

Abstract: This article intends to analyse Cybèle Varela's artwork in 1960's Brazil and its relationship with the beginner Brazilian consumer society. During this period, the artist produced objects and paintings about scenes from Rio's urban daily life, adopting at the same time a posture of interest and criticism in relation to mass culture. The article seeks to establish points of convergence and divergence between the artist's production – inscribed in the context of Nova Figuração Brasileira – and American Pop Art. For this purpose, it uses the qualitative and explanatory methodology. The article concludes that Varela made the Pop repertoire her starting point. However, she transcended this tendency by bringing new signs and issues, typical of the Brazilian conjuncture, creating a dialogue with the international style, but contributing to it with an original and vanguardist art.

Keywords: Cybèle Varela; Pop Art; Nova Figuração Brasileira.

1 Pós-doutora pela Universidade de Paris I. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I (período sanduíche). Professora da UFES. E-mail: almerindalopes579@gmail.com

2 Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestra em Artes pela UFES. E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

Considerações iniciais

Cybèle Varela é uma artista importante que necessita ter sua obra mais discutida e venha a ser inserida na historiografia da arte brasileira. Basta citar que a sua contribuição às chamadas Novas Figurações Críticas, formuladas por meio de um diálogo muito particular com a Pop Art americana e o Novo realismo europeu, ainda não foi devidamente estudada e redimensionada. Apesar da vida efêmera desse gênero de linguagem artística, considerando que seu ciclo mais produtivo se desenvolveu entre 1965 e 1969, ou seja, “até à revanche do regime militar, quando boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política” (ARANTES, 1973, p. 5), foi talvez o período de maior adesão e emergência de mulheres, o que as colocava como intrusas em um universo predominantemente masculino.

Além disso, a ampliação das pesquisas acadêmicas nos últimos anos começa a fazer justiça a algumas artistas, quando passaram a angariar mostras retrospectivas, ou participação em eventos em importantes museus do país. Tais estudos e mostras vieram atestar, inclusive, que não foram poucas as proposições femininas que superaram em ousadia inventiva as propostas dos congêneres do sexo masculino, tanto no que se refere à adoção de determinados processos, materiais e gramáticas visuais, quanto na forma como o respectivo engajamento político/crítico perpassa as obras. Embora não haja ainda um diagnóstico circunstanciado de tal fenômeno, talvez se possa atribuir a causa de tal interesse feminino pelas linguagens pop, às lutas incetadas, na mesma época, pelas mulheres de classe média pela igualdade de gênero, por direito a maior participação no mercado de trabalho, o que não era bem visto ou incomodava os militares. Essa participação feminina não deixava de representar um

avanço, considerando que nos Estados Unidos, país democrático e no qual a Arte Pop se desenvolveu desde o final dos anos 1950, e se tornou um fenômeno de alcance mundial (embora tenha surgido na Inglaterra), tal gramática também foi uma seara tipicamente masculina³.

Entretanto, se houve algum aumento no número de mulheres artistas que se identificaram com essa linguagem, este continuou, obviamente, bem menor que o de homens, chamando atenção o quantitativo daquelas que enfrentaram problemas com a censura imposta pelo regime militar. Ressalta-se, ainda, que, por medo de represálias, boa parte da produção artística feminina acabaria não sendo exposta, por decisão das próprias autoras, que preferiram mantê-la em seu poder, longe dos olhos do público e dos censores⁴. As artistas que arriscaram enviar a exposições trabalhos engajados, por acreditarem que os censores teriam maior dificuldade de compreender as novas linguagens e, conseqüentemente, de interpretar o teor crítico ou irônico à realidade sócio-política do país, ou que assim agiam para fazer valer o direito à livre expressão, enfrentaram problemas, que variaram de ameaças à prisão. Os casos mais corriqueiros, e com menos conseqüências, consistiram na censura prévia, proibindo a sua exposição, até à retirada, apreensão e destruição de trabalhos de Bienais e outras importantes mostras. Varela foi uma das artistas que teve

3 Para se avaliar melhor tal significado, basta citar que da mostra Opinião 65, que apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro as novas linguagens afinadas com a Pop Art e o Novo Realismo europeu, entre os 28 artistas participantes – brasileiros e estrangeiros –, havia apenas uma mulher: Vilma Pasqualini.

4 Entretanto, alguns objetos artísticos também acabariam sendo destruídos pelas próprias autoras, enquanto que outros, em razão da precariedade dos materiais ou o caráter inusitado das montagens, acabariam se deteriorando e se perdendo. Entre as artistas que produziram trabalhos identificados com a Arte Pop vale citar, além de Cybèle Varela, Maria do Carmo Secco (1933-2013), Vilma Pasqualini (1930), Terezinha Soares (1937), Wanda Pimentel (1943-2019).

trabalhos interditados, como veremos adiante.

Criadora ativa nos dias atuais, o fragmento da produção da artista que interessa ao contexto deste estudo é aquele correspondente às pesquisas dos anos 1960, quando, ainda no Brasil, a artista se empenhou em realizar obras afinadas à estética e às questões da Nova Figuração, em diálogo com a Pop Art estadunidense e europeia, tendência artística que sucedeu a abstração, embora em certos casos hibridizasse as duas tendências. Se, por um lado, a artista fazia uso de elementos do repertório Pop, como aqueles retirados da cultura de massa, por outro, ela os adaptou a uma linguagem brasileira, em que dialoga com elementos do cotidiano e do gosto popular, ironiza a igreja e os militares, instâncias de poder instituído, de forte vinculação com a realidade sócio-política do país. Nesse sentido, propõe-se um olhar sobre sua produção no período citado que explicita os nexos entre sua obra, dita tropicalista, e a Pop Art.

Para tanto, começa-se por uma breve biografia, cujo objetivo é apresentar, mesmo que parcialmente, a trajetória da artista. Varela nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1943. Seu interesse pela pintura surgiu quando ainda era adolescente por influência de seu pai, médico aficionado por arte. A artista, que começou como autodidata, recebeu seu primeiro prêmio aos 16 anos, em 1959 (FELÍCIO, 2013), dado pelo Museu Nacional de Belas Artes. Entre 1962 e 1966, estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde teve aulas com artistas-professores como Ivan Serpa (CYBÈLE..., 2020). Entre 1968 e 1969, com uma bolsa de estudos do governo francês, residiu em Paris e frequentou cursos sobre História da Arte da École do Louvre. Nos anos 1970, recebeu outra bolsa do mesmo governo e estabeleceu-se definitivamente na França. Desta vez, estudou Antropologia na École Pratique des Hautes Études (VARELA,

2020). Em 1978, mudou-se para Genebra, na Suíça, onde reside até hoje.

Varela fez uso da linguagem pop, em trabalhos de pintura e de objeto nos anos 1960, recorrendo a cores chapadas e vibrantes, e à mistura de sigos visuais e verbais, numa referência aos comics e à publicidade. A artista criou caixas-objeto e puzzles, estruturas modificáveis que adquiriam novas formas a partir de sua manipulação pelo público. No período posterior, estendeu seu foco de interesse para a fotografia e o vídeo. Ademais, a ênfase nos elementos da cultura de massa urbana da década de 1960 diminuiu no decênio seguinte em prol da pesquisa sobre a representação da natureza em sua relação com a geometria. No período, a artista ligou-se à tendência francesa da Figuração Narrativa. Obteve apoio de críticos como o notório Pierre Restany, e teve sua obra comentada em jornais franceses importantes, como *Le Monde* e *Le Figaro* (FELÍCIO, 2013). O contato de Varela com Restany teria ocorrido, no entanto, antes mesmo dela se transferir para Paris, cujas obras “impressionaram de tal forma o crítico e articulador do Nouveau Réalisme (...) em uma de suas visitas ao Brasil, que este acabou por incluir o nome da artista no rol de seus companheiros franceses” (PELEGRINI, 2006, p. 89). Participou de diversas exposições de arte coletivas e individuais, entre as quais se destacam: I Jovem Arte Contemporânea (1967), na qual foi premiada, IX Bienal Internacional de São Paulo (1967), XVII Salão Nacional de Arte Moderna (1968) e X Bienal Internacional de São Paulo (1969).

A cultura de massa na obra de Cybèle Valera

Nos anos 1960, todavia, como citado, antes de se estabelecer definitivamente na Europa, a artista se interessou, sobretudo, pelo cotidiano da vida urbana

no Brasil contemporâneo, perpassado pelos elementos da cultura de massa, dentro do contexto da reação tropicalista ao pop internacional, conforme consta no sítio eletrônico da artista (VARELA, 2020). Dessa maneira, nesse período, uniu-se à geração de artistas ligados à Nova Figuração Brasileira (VERGARA, 2013, p. 13), que usaram os signos retirados da indústria cultural, tal como a Pop Art fez, atribuindo a eles uma perspectiva local. Nesse sentido, a artista produziu obras que mesclavam a tendência à narração – com a recorrência a cenas do cotidiano carioca, que remetiam às histórias em quadrinhos e às imagens do universo da cultura de massa, como aquelas oriundas da televisão, da publicidade, do futebol e dos concursos de Miss – ao uso de cores primárias, cores fortes tipicamente tropicais (VERGARA, 2013, p. 13) .

Suas obras da época em questão eram feitas geralmente em suportes de grandes dimensões, sobre tela, madeira natural ou industrial (aglomerado), e com tinta industrial (GONÇALVES, 2013, p. 27). É importante rememorar que a artista, com a utilização de temáticas urbanas, estabelecia um diálogo com seu tempo presente, pois, como se sabe, a partir da década de 1950, houve grande migração do campo para as cidades do país, em busca de melhores salários e condições de vida, com a esperança de encontrarem empregos como operários nas indústrias em expansão, nos estados mais desenvolvidos. Este fenômeno, que se intensificou nos anos 1960, gerou uma série de problemas urbanos e mudou o perfil da sociedade brasileira, antes majoritariamente agrária. Essa transformação abrupta causada pela urbanização parece ter influenciado a obra de Cybèle Varela.

Quando se observa as pinturas da artista no período, vê-se um comentário crítico interessado pelas cenas citadinas de um Brasil em processo de

urbanização. O uso de tinta esmalte nas pinturas e objetos também remete à industrialização do país, que atravessou por uma fase de crescimento econômico acelerado nos anos 1950, iniciado pelas medidas desenvolvimentistas do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), período sucedido pela falência desse mesmo projeto desenvolvimentista, já no início da década seguinte. A incipiente sociedade de consumo brasileira instigou a artista, que integrou os ícones dessa sociedade à sua pintura, tomando um rumo diferente de suas primeiras obras, mais ligadas, segundo relata (VARELA, 2020), ao universo onírico infantil e às formas orgânicas.

Há, como diz a artista em seu sítio eletrônico (VARELA, 2020), o desejo por “descobrir a poesia do popular, dos subúrbios, nos seus tons e formas poéticos e mais simples” em sua produção da época. Essa busca pelo lirismo da vida comum, muitas vezes esmaecido diante das dificuldades e do aspecto corriqueiro do dia-a-dia, no entanto, não a afastou da crítica política e social, tão presente nas obras dos artistas ligados à Nova Figuração no Brasil, engajados na denúncia da opressão causada pela Ditadura Civil-Militar, em vigência entre 1964 e 1985.

A crítica social no trabalho de Varela se deu de modo mais indireto em relação aos demais artistas da Nova Figuração. Um modo ambíguo, de acordo com palavras da própria artista (CONVERSA..., 2016). A autora fez uma crítica “em segundo grau” da vida urbana; uma denúncia sutil, às vezes imperceptível, do processo de esvaziamento do sujeito transformado em reles consumidor passivo e anônimo, imerso sob o arcabouço da sociedade de consumo, diluído na grandeza da cidade e encampado pelos produtos da indústria cultural. Exemplo disso é uma de suas pinturas em que um jovem pedestre veste uma camiseta estampada com a expressão

“help me”.

Não obstante, um dos trabalhos mais emblemáticos de Varela contém uma crítica manifesta de seu contexto social e discute a conjuntura política do momento em questão. Trata-se de *O Presente* (Figura 1), um objeto de 1967, exposto na IX Bienal Internacional de São Paulo, realizada no mesmo ano. Esta obra foi retirada da mostra pela direção da Bienal, por determinação expressa do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão de repressão amplamente usado pelo Governo Militar, no dia da inauguração da exposição, logo antes de sua abertura⁵, episódio que foi noticiado pelo crítico Frederico Moraes, na coluna que ele assinava no *Diário de Notícias* (27 set. 1967, p. 3):

A direção da Bienal está se recusando a repor o trabalho de Cybèle Varela, que foi podado pela polícia política, um dia antes da inauguração (...). O quadro versava sobre matéria política, apesar de muitos outros abordarem também questões delicadas, como os de Quissak Júnior, que são variações em torno da bandeira nacional.

De acordo com a artista, em entrevista publicada na Internet (FELÍCIO, 2013), *O Presente* foi considerado ofensivo ao Governo pelos militares. A obra consistia em uma caixa de madeira, pintada com cores vivas e fixada à parede. Por conter dobradiças nas arestas, podia ser aberta e fechada, de acordo com a vontade dos interlocutores ativos. Ao ser aberta, desvela seu conteúdo irônico: um mapa do Brasil, desenhado na horizontal, atravessado pela imagem estilizada de um militar, com minúscula cabeça

⁵ A artista permaneceu na mostra com outras três pinturas sobre madeira: BR-1, BR-3 e BR-5, todas datadas de 1967.

(o que não deixa de remeter à emblemática figura do Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral). Embora se saiba que as insígnias de um general, a mais alta patente do exército brasileiro são cinco estrelas, a artista, numa espécie de paródia insere na farda militar muitas estrelas – uma verdadeira constelação – como se representasse em uma mesma iconografia todas as Forças Armadas, o que parece confirmar-se se atinarmos que uma fita ou galão azul e branco (cores da marinha), atravessa a composição e parece se desprender da farda. Ironizando o patriotismo piegas dos militares, um coração salta da farda exibindo um trecho do Hino à Bandeira: “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Além do patriotismo questionável, quem viveu nessa época sabia bem que o afeto que saía desses corações era o cerceamento da liberdade, proibindo os indivíduos de se expressarem, e a sanha da repressão, punindo barbaramente os chamados subversivos, embora muitos dos que foram presos, torturados e mortos, sequer eram militantes de esquerda ou terrotistas. Tais atrocidades coincidiam com a afiliação aos interesses imperialistas estadunidenses no Brasil, que corroboravam com a manutenção do desequilíbrio social, que massacrava o povo.

Figura 1 – Cybèle Varela, *O Presente* – 1967, refeito em 2018.



Fonte: <<http://www.alumni.usp.br/ai-5-50-anos-depois-e-os-traumas-de-1968/>>.

A censura prévia à obra de Varela e a sua retirada da sala expositiva, poucas horas antes da inauguração da IX Bienal, bem como a truculência da polícia, geraram polêmica, e foram assunto do noticiário com protestos da crítica na imprensa. Frederico Moraes, na coluna que assinava no *Diário de Notícias*, assim se referiu à inauguração daquele evento: “Os presentes foram primeiramente empurrados à passagem do presidente da República, e, depois, expulsos como gado do recinto” (MORAIS, Op. Cit).

Se por um lado a caixa enviada por Cybèle Varela à Bienal foi considerada ofensiva aos militares, tinha contra ela uma linguagem e uma pesquisa inovadora, que certamente causou estranhamento não apenas aos militares, mas até mesmo ao júri do evento. Primeiro porque o fato do público poder

tocar e participar da obra significava que, “não se tratava mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de descobrir e criar objetos na tentativa de instaurar um mundo experimental onde os indivíduos pudessem ampliar o seu campo imaginativo e, principalmente, criar ele próprio parte deste mundo” (ARANTES, Op. Cit.). A liberdade de tocar e experimentar não agradava aos organizadores da Bienal e ao júri, pois esgarçava a aura da obra de arte legitimada pela instituição. O exemplo que melhor atestava tal pensamento foi a não concessão do prêmio em dinheiro, ofertado pela Prefeitura de São Paulo, “destinado ao melhor pesquisador brasileiro, o que motivou protestos de críticos e de artistas” (MORAIS, Op. Cit.)⁶.

Consoante a artista, na mesma entrevista citada, o medo de ser presa e até torturada a fez destruir a própria obra, haja vista a intensa repressão aos artistas naquele momento da história brasileira (FELÍCIO, 2013). Isso a levou a solicitar uma bolsa de estudos à França para se afastar do perigo da prisão no Brasil. Segundo Sales (2019, p. 10), a obra foi refeita pela artista no ano de 2018 para participar da exposição “AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar”, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, sob a curadoria de Paulo Miyada, o que nos possibilitou, no contato direto com ela, atestar a ousadia da artista ao ironizar a realidade política, em um momento em que qualquer afronta ao poder era reprimido de maneira contundente.

Ironicamente, enquanto o regime militar mandava retirar as obras de artistas brasileiros expostas na IX Bienal Internacional de São Paulo (de

6 A atribuição de um dos dez prêmios da Fundação Bienal ao artista Flávio de Carvalho, pintor de retratos expressionistas e que atuava desde o início da década de 1930, não deixava de evidenciar o estranhamento provocado pelas novas linguagens.

22 de setembro a 8 de dezembro de 1967) que revelassem algum teor crítico ou irônico – tal como ocorreu com *O Presente*, de autoria de Cybèle Valera, e a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, de Quissak Júnior, por fazer uso do símbolo nacional, o que era proibido em trabalhos artísticos⁷, a qual foi igualmente ameaçada de censura, mas acabou permanecendo na mostra –, nesse mesmo evento, o público enchia o espaço reservado à iconografia pop brasileira no primeiro andar do edifício. O espaço foi usado tanto para protestar contra a repressão, quanto como um parque de diversões, interagindo com as obras de maneira lúdica, e com a liberdade que lhe foi tolhida durante o regime militar. A identificação do público com as propostas dos brasileiros – logo apelidados pela crítica de “popistas do subdesenvolvimento” – foi de tal ordem, que “pouco depois da abertura não havia mais obras intactas na Bienal” (ALLAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 117).

Conhecida como “a Bienal Pop”, no segundo andar da Bienal foram reunidos nomes relevantes tanto da Pop Art estadunidense quanto da Nova Figuração. Entre os artistas da delegação dos Estados Unidos, participaram da exposição: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Robert Indiana, Claes Oldenburg, James Gill e Jasper Johns, ironicamente representado pela emblemática pintura *As três bandeiras* (1958), sobreposição tripla da bandeira americana.

Poucos dias após o episódio da retirada de *O Presente*, da Bienal, Cybèle Varela, então com 24 anos de idade, foi uma das poucas mulheres

⁷ No entanto, não foi revelado o motivo pelo qual esses trabalhos não chegaram a ser retirados, sendo que, diferentemente do que ocorreu com a caixa de Varela –, a série de Quissak Júnior consta do catálogo da Bienal.

a participar da I Jovem Arte Contemporânea (JAC 1), no Museu de Arte Contemporânea da USP (1967), e angariou um dos três prêmios aquisição⁸ com o tríptico *Tudo aquilo que poderia ter dito* (Figura 2), datado daquele mesmo ano. Tratava-se de um conjunto de três painéis de grandes dimensões (óleo sobre aglomerado de madeira), de temática figurativa, formalizando uma curiosa narrativa, cujas personagens são apenas figuras femininas, de cores vivas e chapadas. Assumem um caráter intencionalmente artificial, parecendo ter sido extraídas de cartazes publicitários ou de histórias em quadrinhos. Numa dimensão temporal, que lembra a sequência de um filme, duas jovens trajando minissaia caminham de costas para o observador, aproximando-se de uma faixa de pedestres, em uma rua ou avenida qualquer, provavelmente do Rio de Janeiro, em pleno sol do meio dia. Em sentido contrário, portanto, de frente para o observador, seguem duas freiras, de hábitos pretos e pala branca sobre o peito, no exato momento em que atravessam a faixa de pedestres. São ao mesmo tempo atravessadas pela geometria das faixas, pois além destas se projetarem sobre os hábitos das freiras, numa estranha projeção, essa geometria tem continuidade, projetando-se também sobre uma parede lateral. As freiras, aparentemente chocadas com a visão das pernas desnudas e bem torneadas das garotas, desviam o olhar, numa referência irônica da artista ao moralismo religioso. Se o encurtamento das saias alguns centímetros acima dos joelhos simbolizava a transformação da moda, e por tabela, também as mudanças radicais da sociedade dos anos 60, matérias da época mostrariam os embates da igreja com a juventude, impedindo a participação dos atos religiosos a quem usasse minissaia.

8 Os demais prêmios foram atribuídos a José Resende e a Ermelindo Nardin.

Figura 2 – Cybèle Varela, *De tudo aquilo que pode ser*, 1967, óleo s/ aglomerado de madeira, 80x100 cm (cada painel).



Fonte: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/cybele-varela/>>

No segundo painel são as jovens que atravessam a faixa de pedestres, deixando atrás de si as sombras/silhuetas pretas demarcadas no chão, sombras essas que também funcionam como dimensões temporais. A parte superior do corpo das mesmas perde o detalhamento, tornando-se uma massa compacta e uniforme de cor castanho avermelhada, que se confunde com a cor da parede a seu lado, enquanto as pernas e as minissaias, mesmo não sofrendo modificação em relação ao quadro anterior, assumem ainda maior destaque. As freiras, por sua vez, tomam, agora, o lugar onde estavam antes das moças e têm a parte inferior dos corpos esvaziada, tornando-se uma silhueta transparente, enquanto que a parte superior do corpo não sofre alteração e permanece vestido com o hábito. Numa estranha rotação, que parece ocorrer em “câmara lenta”, a freira se volta, disfarçadamente, voltando-se para olhar as pernas das moças, que seguem indiferentes a caminhada sobre a faixa de pedestres.

No terceiro painel, está apenas uma das freiras, e trocou de traje com a

moça, ou seja, veste minissaia e calça sapatos de salto alto, enquanto a garota usa hábito, num curioso jogo lúdico de inversão ou de transgressão. Num processo de mágica, um personagem troca de lugar ou se transforma no outro, enquanto o espectador é instigado a sair da cômoda posição de contemplador, passando a inquiridor e interlocutor ativo. Curiosamente, nos três painéis que compõem o tríptico há um pequeno poste, no topo do qual há uma placa de trânsito, cujo signo é uma seta apontando para cima, abaixo da qual se lê a frase: “siga em frente”. Esta, por permanecer sempre no mesmo ângulo de visão, além de elemento iterativo das cenas é indicativa da dimensão temporal, pois alerta que tudo se passa num piscar de olhos e no mesmo lugar, numa evocação irônica ao pensamento da freira (ou seria no do espectador?) e ao título da proposta, alertando-nos que essas situações inusitadas nada mais são que paradoxos visuais.

Quando Varela comenta a sociedade de consumo, parece fazê-lo com a curiosidade de quem pretende flagrar a poesia de seus momentos mais banais, captando o real fragmentado, em um esforço que se julga contra essa mesma banalização. Seu gosto pelos gibis transparece nas cenas estáticas elaboradas pela artista, muitas vezes de personagens em movimento, atravessando a rua. Entre as personagens que participam das obras de Cybèle Varela estão banhistas da praia de Ipanema, misses, papagaios, araras, freiras e jovens passeando. O olhar da artista, expresso em suas pinturas, aparenta transitar entre a crônica e a crítica irônica do cotidiano. Suas personagens anônimas caminham ou praticam alguma outra ação, em meio a um contraste de formas geométricas que constroem a composição, o que parece reforçar a tese do pesquisador Luiz Renato Martins (2006, p. 61) de que o rompimento com a hipotética vocação geométrica brasileira foi apenas parcial: há elementos do concretismo e do neoconcretismo sobreviventes mesmo na Nova Figuração, herdeira da

Pop, mas também das tendências geometrizarantes e do expressionismo, conforme menciona o mesmo estudioso⁹.

A artista estabelece uma conversa com a Pop em diversos momentos. Algumas de suas pinturas remetem a colagens de elementos justapostos, às vezes repetidos, como no caso de “Ipanema”, de 1965, em que se repete a imagem de uma banhista; e “Miss Brasil e o cisne”, de 1968, em que a miss é reproduzida algumas vezes, como ocorre com as imagens de estrelas da música e do cinema replicados por Andy Warhol em suas serigrafias. Contudo, enquanto a ênfase da Pop estadunidense recai sobre os objetos produzidos pela sociedade de consumo – e mesmo as grandes estrelas da indústria cultural reproduzidas por tais artistas são objetificados, transformados em pura imagem – a poética de Varela é permeada por personagens, os quais, mesmo anônimos, julgam-se ainda serem sujeitos.

Em entrevista, Roy Lichtenstein disse que imagens planas, como aquelas usadas e criadas pela Pop, estão muito mais afinadas ao que se passa nas mentes das pessoas que a falsa profundidade pregada pelo expressionismo abstrato (LICHTENSTEIN apud JAMES, 1996, p. 13). Essa questão da planaridade, de não querer expressar a subjetividade do artista, pensa-se, se dá às vezes de forma diferente na obra de Varela. A artista está presente como uma espécie de testemunha das cenas retratadas, como uma observadora estudiosa que quer extrair do banal seu lado poético, como ela própria diz: “descobrir a poesia do popular” (VARELA, 2020), conforme já mencionado.

⁹ Vale ressaltar que Jamie James percebe traços remanescentes do Expressionismo Abstrato nas primeiras obras da Pop Art estadunidense, como marcas de pincel e gotejamento, os quais revelam a “mão” do artista. (JAMES, 1996, p. 10)

Contudo, em certos momentos, Varela parece apontar para o processo de objetivação do sujeito presente na Pop estadunidense, mas ainda incompleto no caso do contexto brasileiro dos anos 1960. Observa-se aí a denúncia da artista em relação ao sujeito banalizado em processo de transformação em reles produto a ser consumido. Um sujeito que some, em meio a outros, e que cuja história se resume ao instante retratado. Se, por um lado, a Pop Art estadunidense se pretende comentário neutro e omissivo sobre a sociedade de consumo (CANONGIA, 2005, p. 49), mesmo que não intencionalmente contenha uma crítica velada a esta, as obras ligadas à corrente da Nova Figuração em geral criticam abertamente a sociedade na qual se inserem, como as menções e homenagens de Cláudio Tozzi ao guerrilheiro argentino Che Guevara ou os flans de Antonio Manuel denunciando a repressão da Ditadura. Varela, com sua crítica sutil e indireta, parece figurar nas “conexões” existentes entre as duas correntes, uma posição intermediária, sendo esta uma especificidade marcante em sua obra.

Esse caráter ambíguo na pintura e nos objetos de Varela leva a indagar-se se a cultura de massa é motivo de regozijo ou de confronto. Pois, se por um lado ela traz uma impressão de progresso, de liberdade de escolha, de uma vida talvez mais confortável, por outro, a que custo tais coisas estão disponíveis? Ao custo das pessoas se tornarem seres alienados, submetidos ao imperativo do consumo desenfreado, escravos de uma estrutura social opressora? Talvez seja a própria sensação de ambiguidade e incerteza gerada por essa sociedade massificada que se vê refletida em sua obra.

De acordo com James (1996, p. 19), o sucesso da Pop Art na Inglaterra e nos Estados Unidos inspirou “imitadores” ao redor do mundo, o que a tornou um estilo internacional. Não obstante, é preciso ressaltar que

a Nova Figuração Brasileira não foi uma vertente que imitou a Pop. Antes disso, a Nova Figuração usou a estratégia da Pop, ao se servir de ferramentas e ícones da cultura de massa, para realizar uma poética intrinsecamente relacionada com questões locais, como o contexto social e político brasileiro e, mais, como sua cultura. Não é à toa que artistas brasileiros relevantes da Nova Figuração se ligaram ao movimento Tropicalista, agregando ao debate inicial proposto pela Pop, elementos e signos específicos do país, além de estabelecer uma relação dialógica com sua realidade. Mesmo o posicionamento político e social é diverso: enquanto parcela dos artistas Pop não criticam a conjuntura ao seu redor, tentando manter certa neutralidade conforme já se mencionou – o que em si já é uma tomada de posição, alinhada ao conformismo –, a Nova Figuração é uma tendência claramente de vanguarda. Ela opta por denunciar a opressão promovida pela sociedade vigente e, portanto, toma uma posição: a do confronto contra o sistema opressor.¹⁰

A obra de Cybèle Varela está inserida nesse contexto de diálogo com a Pop e de ultrapassagem de seus signos e questões, estas de caráter político, social, cultural e existencial. Mesmo estabelecendo uma conexão entre as duas realidades, a da Pop estadunidense e a da Pop tropical, a artista consegue, concomitantemente, usar o debate em torno da sociedade de consumo trazida à tona pela Pop Art e articular seu imaginário à realidade brasileira, trazendo questões novas e intrínsecas a seu contexto, e integrando elementos de sua cultura. Varela elaborou, assim, uma linguagem que lhe é peculiar e contribuiu para, junto a outros artistas da

10 Outros artistas mundo afora também estabeleceram diálogos entre a linguagem da Pop Art e questões políticas, como o alemão Gerhard Richter e os artistas argentinos ligados à Otra Figuración.

arte de vanguarda dos anos 1960, em um processo antropofágico, recriar a Pop Art como uma vertente brasileira.

Considerações finais

Ao longo de sua trajetória artística, iniciada quando ainda era adolescente, Cybèle Varela se reinventou várias vezes. A artista transitou das lembranças da infância às cenas do cotidiano urbano; do estudo da luminosidade à paisagem reconstruída em diálogo com formas geométricas; das paisagens oníricas às personagens desconhecidas ou anônimas. Sua produção é profícua e consistente. Todavia, no contexto deste pequeno estudo, escolheram-se suas obras criadas no Brasil da década de 1960 para o recorte.

A produção de Varela da época é notória pelo interesse na nova realidade urbana brasileira e no sujeito imerso na incipiente sociedade de consumo local, sujeito este em processo de transformação. A artista caminhou entre o comentário e a crítica sutil a essa sociedade e à alienação por ela promovida, como a metamorfose do sujeito em consumidor passivo e amordaçado em seu poder contestatório, sob as estruturas e os valores inculcados pelo sistema opressor vigente. Um discurso crítico perspicaz velado pelas cores e elementos tropicalistas, como banhistas e araras, e por certa admiração pela beleza do popular. Essa ambiguidade, reconhecida pela própria artista, foi aqui discutida para destrinchar suas conexões e particularidades em relação à Pop Art, uma contribuição especificamente brasileira a um debate global.¹¹

11 Sobre a noção da Pop Art como um fenômeno global e expandido, recomenda-se a leitura de artigo de Alexandre Pedro de Medeiros (2017, p. 32-38).

Referências

- ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ARANTES, Otília B. Fiori. *Depois das vanguardas. Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 5, n. 7, agosto de 1973, p.5-24.
- 9ª BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/9bienal>>. Acesso em: 8 maio 2020.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CONVERSA com Cybèle Varela. 2016. Entrevista em vídeo concedida pela artista Cybèle Varela. Disponível em: < <https://www.cybelevarela.com/home/entrevistas/>>. Acesso em: 8 maio 2020.
- CYBÈLE Varela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8763/cybele-varela>>. Acesso em: 8 maio 2020. Verbete da Enciclopédia.
- FELÍCIO, Cláudia. O maravilhoso e fantástico universo de Cybèle Varela. *O Fluminense*, Niterói, 7 dez. 2013. Entrevista concedida pela artista Cybèle Varela. Disponível em: <<http://soumaisniteroi.com.br/noticias/o-maravilhoso-e-fantastico-universo-de-cybele-varela>>. Acesso em: 22 dez 2020.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves. A trajetória plástica de Cybèle Varela. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Cybèle Varela: espaços simultâneos*. 2013. 85 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://culturaniteroi.com.br/exposicoes/cybele-varela>>.

com.br/macniteroi/publicacoes/arq/47_Espacos-Simultaneos-Cybele-Varela.pdf>. Acesso em 8 maio 2020.

JAMES, Jamie. *Pop art*. Singapura: Phaindon Press Limited, 1996. Disponível em: <http://ieas.unideb.hu/admin/file_6654.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MARTINS, Luiz Renato. A nova figuração como negação. *Ars*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 62-71, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2973/3663>>. Acesso em 11 maio 2019.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. Da nova figuração ao pop expandido: apontamentos sobre a participação de artistas brasileiros em exposições de arte pop global. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 12., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. p. 32-39. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Alexandre%20Pedro%20de%20Medeiros.pdf>> Acesso em: 10 maio 2020.

MORAIS, Frederico. Bial: tópicos e notícias. *Diário de Notícias* (RJ), 27 set. 1967, p. 3.

PELEGRINI, Ana Claudia Salvato. *A Iconografia de massa nas artes plásticas – Brasil anos 60*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2006 (dissertação de Mestrado).

SALES, Carla Monteiro. Mapa mudo: mapas artísticos e geografia histórica da Ditadura Militar brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPEGE. 13., 2019, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <https://www.enanpege2019.anpege.ggf.br/resources/anais/8/1562424139_ARQUIVO_SALES_

enanpege2019.pdf>. Acesso em: 8 maio 2020.

VARELA, Cybèle. Website da artista. Disponível em: <<https://www.cybelevarela.com/>>. Acesso em: 8 maio 2020.

VERGARA, Luiz Guilherme. Cybèle Varela: espaços simultâneos. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Cybèle Varela: espaços simultâneos*. 2013. 85 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/47_Espacos-Simultaneos-Cybele-Varela.pdf>. Acesso em: 8 maio 2020.