

CYBÈLE VARELA

CYBÈLE VARELA

PINTURAS

Imagem: vertigem

Conta Cybèle Varela que seu interesse pela pintura começou aos nove anos de idade, quando seu pai mostrou-lhe livros sobre os Impressionistas franceses. Com apenas 19 anos realizou sua primeira individual, em Petrópolis, onde nasceu, em 1943. Nos quatro anos que se seguem, isto é, até 1966, quando volta a expor em Petrópolis, no Museu Imperial, Cybèle frequenta, no Rio, os cursos do Museu de Arte Moderna. Nesse período se entrosou com a nova geração de artistas cariocas que, como ela, absorve as influências da **pop** norte-americana e da "Nova Figuração" européia. Ao mesmo tempo, porém, observa a realidade brasileira, aquela mais imediata e "palpável", a realidade do meio urbano, da cultura de massa, do **kitsch**, percorrendo um roteiro que, em arte, começa com Tarsila e vai desembocar no Tropicalismo.

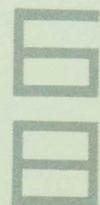
Apresentei a primeira individual de Cybèle no Rio, realizada na Galeria Goeldi, ocasião em que destaquei a apurada sensibilidade da artista para a abordagem de temas ligados à paisagem urbana. Ao mesmo tempo, mostrei a relação entre esses temas e o seu tratamento formal.

Ainda em 68, com uma bolsa do governo francês, Cybèle transfere-se para Paris, onde estuda na Escola do Louvre, bolsa que é renovada em 1971 por mais dois anos. Residente na "Cité Internationale des Arts" (1973/74) e estudante de "civilizações tradicionais" na "Ecole Pratique des Hautes Études" (1976/78), só virá ao Brasil esporadicamente, para exposições, fixando-se definitivamente na Europa, onde desenvolverá sua carreira. Desde 1979 reside em Genebra. No Brasil, como vimos, utilizou a superfície da tela como pretexto para uma observação crítica e irônica de certos aspectos da realidade urbana e dos mitos da sociedade de consumo. Em Paris, entretanto, vai pouco a pouco esfriando essa temperatura sociológica, interessando-se sobretudo por uma discussão sobre a própria pintura.

Reverendo hoje sua produção brasileira à luz dos trabalhos europeus (pós-1973, quando passa a denominá-los unicamente "Imagem"), é fácil perceber que os temas ligados à iconografia de massa, encobriam outras preocupações formais. Como diz Cybèle num poema de 1970, "meu espaço não tem curvas de agulhas de tricô". De fato, sempre houve, em sua pintura, a predominância das linhas retas, de início faixas de pedestres, depois janelas (ou a luz que passa por ela) e estacas. As faixas que se projetam sobre os tapumes e sobrepõem os pedestres vão reaparecer mais tarde como um jogo de sombra-de-luz na paisagem. Basta confrontar-se as duas séries de três trabalhos "De tudo aquilo que pode ser", 1967, e "Imagem" (a vertical, de 1974, e a horizontal, de 1977). Também a sombra faz parte do vocabulário formal de Cybèle desde os tempos "realistas" de 66/68. Outra constante de sua linguagem: o deslocamento. Na fase brasileira, as pessoas se deslocam continuamente: passagens, ultrapassagens. Em 1970, Cybèle criou mesas-lúdicas com partes permutáveis, um indício dessa preocupação em fragmentar a imagem e depois rearmá-la mediante pequenos deslocamentos, como em suas "images bleues" recentes, em que manipula fragmentos de uma árvore que se projeta sobre o céu.

Ou seja, em todos esses momentos e propostas, Cybèle estava revelando uma certa postura construtiva em arte. Ou por outro lado, sua preocupação foi sempre construir uma imagem. O realismo da fase tropicalista é uma abordagem puramente icônica do real, um realismo imagístico, a busca de uma certa qualidade ou autonomia da imagem. Isto é muito evidente num trabalho como "Souvenir do Rio", de 68. O que importa nessa pintura é o brilho da imagem, seu caráter absolutamente artificial.

Quando a artista decidiu fixar-se em Paris e modificar sua arte, foi provavelmente aquela imagem impressionista vista nos livros do pai que veio à tona. O Impressionismo, que está para a arte moderna, em termos de empatia, como o Renascimento para a arte ocidental, é



essencialmente pictórico, ele confunde-se com a própria idéia de pintura. Por isso, quando Cybèle se propõe a discutir a linguagem da pintura, vai buscar um tipo de imagem que remete às pinturas de Pissaro ou Monet, e que ela colhe, fotograficamente, da janela de seu ateliê em "Neuilly-sur-Seine".

A partir daí é como se a artista retomasse, sob um ângulo mais moderno e sistemático, a proposição de Monet, que tratou o mesmo tema, a catedral de Ruão, repetidamente, variando apenas a cor e a textura. Como diz Jean-Jacques Lévêque, "Cybèle Varela já é moderna pelo conteúdo, e é talvez ainda pelos seus métodos". "Um método de leitura da luz", afirma Pierre Restany, acrescentando: "O real de Cybèle Varela existe apenas ao nível da linguagem".

Com efeito, se a paisagem urbana era, em sua fase brasileira, um exercício de geometria, a partir de 1973, a paisagem impressionista é um mero pretexto para uma discussão sobre o quadro. O que a artista faz é transformar em matéria pictória a relação de luz e sombra, relação que se modifica em função do maior ou menor distanciamento do ângulo de visão. Jogo de distâncias que vai permitir a inclusão ou exclusão, no campo visual, de uma estaca vermelha, único elemento vertical a quebrar a horizontalidade luminosa da paisagem. E é justamente este elemento banal dentro do tema-pretexto — a estaca e sua sombra — que acentua o tipo de preocupação da artista, que é a de discutir a relação entre quadro e representação. Num certo momento, como aquelas nuvens no quadro de Magritte, a estaca pula para fora da paisagem, mas se mantém dentro do quadro. É como se suporte e superfície discutissem entre si, dentro dos limites virtuais da tela, suas ambigüidades e concretudes. Esta, aliás, foi a maneira original com que Cybèle participou das preocupações que alimentaram o movimento **Support/Surface**, talvez a única contribuição original francesa, ao lado das correntes arqueológicas, à produção contemporânea, depois da década de 60.

Em algumas de suas telas da primeira fase parisiense, a estratégia é didaticamente revelada: o que vemos não é a paisagem, mas o próprio "contato" fotográfico, que é reproduzido pictoricamente na tela. Mas se a tela é, figurativamente, o espaço que se abre a partir da janela de seu ateliê, a própria pintura, isto é, o quadro como representação, sempre foi encarado como "um modelo reduzido" do mundo, o quadro como "veduta". Hoje, cada vez mais, somos afastados da paisagem pela intermediação do vidro (casa, automóvel) ou da foto (lazer): pede-se ver, proibido tocar... a paisagem. Assim, a paisagem é, cada vez mais, a fotografia da paisagem. A preocupação da artista, do mesmo modo, não é a paisagem, mas a imagem, isto é, a pintura como linguagem.

Por volta de 1980, Cybèle acrescentou a fotografia, diretamente e não como meio, como parte dessa discussão sobre a imagem. Reduzida a tiras, queimada, multiplicada ou novamente fotografada, superposta ou confrontada com sua própria versão pintada, a foto-matriz ressurgue continuamente numa espécie de jogo abismal em que o real e o virtual se confundem. Esta vertigem, esse "mise-en-abîme" de Cybèle é um mergulho no alto, uma forma de distanciamento crescente da concepção naturalista da arte, a árvore reduzida a puro ícone, conceito puro, perde seu peso, liberta-se da terra e se lança num espaço indefinido.

Este céu-imagem, que bem pode ser memória de Brasília ("A pesca", 1972) é também uma alusão a Magritte, em cuja obra as nuvens e árvores têm uma presença fantasmal e perturbadora. Este céu, espaço puro, é novamente geometrizado, é janela, grade, edifício, um céu mondrianesco, imagem sobre imagem, céu-espelho do céu. Êxtase visual, vertigem da imagem.

FREDERICO MORAIS
Rio outubro 1984





Nasceu em 1943 em Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, reside em Genève.
1962-1966 - Curso de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
1963-1965 - Diretora da "Associação dos Amigos da Arte", Petrópolis
1968-1969 - Bolsista do Governo Francês, Escola do Louvre, Paris
1971-1972 - Bolsista do Governo Francês, Escola do Louvre, Paris
1973-1974 - Residente na Cité Internationale des Arts, Paris
1976-1978 - "Cours Civilisations Traditionnelles"; Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1962 - Hall Santa Isabel, Petrópolis
1966 - Museu Imperial, Petrópolis
1968 - Galeria Goeldi, Rio de Janeiro
1970 - Galeria Copacabana Palace, Rio de Janeiro
Instituto Brasil Estados Unidos, Belo Horizonte
1971 - Galeria Copacabana Palace, Rio de Janeiro
1972 - Galeria Debret, Paris
1973 - Cité Internationale des Arts, Paris
1974 - Galeria Liliane François, Paris
1975 - Galeria Camille Renault, Paris
Galeria Bonino, Rio de Janeiro
Clube Ibero Americano, Bonn
1976 - Deutsch-Amerikanische Institute, Frankfurt
Canning House, Londres
1977 - Galeria Camille Renault, Paris
Galeria Ipanema, Rio de Janeiro
Galeria Arte Global, São Paulo
1980 - Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Galeria Canon, Genève
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, São Paulo
1981 - Galeria da Funarte - Sergio Milliet, Rio de Janeiro
1982 - Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires
Galeria Engelberts, Genève
1983 - Galeria Bonaparte, Milano
1984 - Galeria Brechbuhl, Grenchen
Galeria Bonino, Rio de Janeiro
1985 - Galeria Focus - Lausanne
Galerie ENGELBERTS - Genève

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

Várias exposições coletivas no Brasil, França, Suíça, Portugal, Japão, Uruguai, Venezuela, Itália.

OBRAS EM MUSEUS E OUTRAS ORGANIZAÇÕES

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte
Museu de Arte Moderna de Campinas
Fonds National d'Art Contemporain-Beaubourg, Paris
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Touring Clube do Rio de Janeiro, Agência Praça Mauá
Touring Clube do Rio de Janeiro, Agência Botafogo
Touring Clube de Petrópolis
Embaixada do Brasil em Paris
Botafogo Futebol Clube, Rio de Janeiro
Temple de l'Humanité-Auguste Comte, Paris
Observatório Nacional do Rio de Janeiro



De 20 de novembro a 8 de dezembro 1984

Exposição n.º 309