

CYBELE



SilvanaEditoriale

TRAJECTORIES
TRAJETÓRIAS

WARELA

Cover / capa
Girl Running on the Beach
Moça correndo na praia
1968-1969

Industrial paint on wood /
pintura industrial sobre madeira
47 x 75 cm
Artist collection /
Coleção da artista
(detail / detalhe)



Silvana Editoriale

Chief Executive / Diretor executivo
Michele Pizzi

Editorial Director / Diretor editorial
Sergio Di Stefano

Art Director / Diretor de arte
Giacomo Merli

Editorial Coordinator / Coordenador editorial
Ramona Follo

Copy Editing
Elisabetta Gravino
Louise Teralls

Translation / Traduções
Contextus. We Translate Art.
(Stefania Buonamassa, Flavia Frauzel)

Layout
Serena Parini

Production Coordinator / Coordenador de produção
Antonio Micelli

Editorial Assistant / Assistente editorial
Giulia Mercanti

Photo Editor
Silvia Sala

Press Office / Assessoria de imprensa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

All reproduction and translation rights
reserved for all countries
Todos os direitos de produção e tradução
são reservados para todos os países

© 2023 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

ISBN: 9788836652617

Under copyright and civil law this book
cannot be reproduced, wholly or in part,
in any form, original or derived, or by any means:
print, electronic, digital, mechanical, including
photocopy, microfilm, film or any other medium,
without permission in writing from the publisher.
Sob os direitos autoral e civil este livro não pode
ser reproduzido, total ou parcialmente, em nenhuma
forma, original ou derivada, nem por quaisquer dos
meios: impresso, eletrônico, digital, mecânico, incluindo
xerocópia, microfilme, filme ou qualquer outro meio,
sem permissão por escrito por parte do editor.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Reproductions, printing and binding in Italy
Reproduções, impressão e tipografia na Itália
Printed by / Impresso por La Pieve Imprint, Rimini
in June 2023 / junho de 2023

Photo credits / Créditos fotográficos

- Courtesy of the artist
Photo: Ariane Varela Braga
- Cnap
Photo: Fabrice Lindor p. 110.
- Andrea Iezzi Collection
Photo: Giorgio Benni p. 92
- Museu de arte contemporânea de São Paulo (MAC USP)
Photo: Romulo Fialdini p. 22-23, 26-27.
- Museu de arte moderna de São Paulo (MAM SP)
Photo: Romulo Fialdini p. 56
Photo: Fabio Souza p. 71
- Museu de arte moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)
Photo: Romulo Fialdini e Valentino Fialdini p. 155
Photo: Deborah Engel p. 161
- Courtesy Teresinha Soares
Photo: Teresinha Soares p. 160
- Paulo Terron & Julian Mathias Collection
Photo: Paulo Terron p. 231
- Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
Photo: Ricardo Miyada p. 42, 49
- Galeria Carbono, São Paulo
Photo: Estúdio em obra p. 75



MIX
Paper from
responsible sources
FSC® C126502



Cybèle Varela
in the **MAC USP Collection**

Ana Magalhães

Cybèle **Varela**
no acervo do
MAC USP

The Museum of Contemporary Art, University of São Paulo (MAC USP) holds two triptychs by Cybèle Varela, both dating back to the first exceptional phase of her artistic production. After participating in several important group exhibitions in Brazil, the artist reached, in fact, a first pinnacle in her career, culminating in her presentation at the 9th São Paulo Art Biennial (1967). In the second half of the 1960s, she achieved great success, as confirmed by the art residency grant that took her to Paris and ended up turning the old continent into her permanent home.

This text discusses two of Varela's pieces included in the MAC USP collection, comparing them to other works, also preserved in the Museum, created by contemporary women artists. This will help us to broaden the understanding of Brazilian artistic groups linked to the new figurative approach to visual arts, by considering both the exchanges with artists and critics, especially French ones and in light of the promotion of American Pop Art, which in Brazil was popularized by the exhibit "Ambiente USA: 1957-1967", presented by the official delegation of the United States at the 9th São Paulo Art Biennial, in 1967¹.

As Daisy Peccinini pointed out, in Brazil the 1960s were marked by the presence of several groups of artists, mostly based in Rio de Janeiro and São Paulo, for whom the return to figuration, along with new materials and painting techniques (including spray paint, synthetic enamels, and even automotive paints), represented the starting point of more conceptual experimentation². The turning point, so to speak, between Concretism and Abstractionism – which in the 1950s took the Brazilian art scene by storm, incorporating abstract forms and gestures by the early 1960s – and 1970s processual and conceptual practices, would be the program of the so-called *Nova Objetividade Brasileira* (New Brazilian Objectivity). In fact, between 1965 and 1966 Hélio Oiticica brought together the ideas of various groups of young artists to launch a committed and critical artistic project.

This extraordinary and prolific moment for Brazilian visual arts came to an end with the establishment of Institutional Law No. 5 in December 1968, ushering in the harshest period of Brazil's military dictatorship³. Until then, the country underwent a progressive and increasing expansion of the arts system, leading to the creation of a series of museums, cultural institutions, galleries, and art salons that promoted modern and contemporary art in Brazil. The 1960s were characterized by undertakings such as the Popular Culture Centers (established according to the cultural policies of the National Union of Students, and which played a key role in supporting and disseminating the so-called self-taught or popular artistic production), national salons of contemporary art (the first of which, until the creation of the National Salon of Brasília in 1969, was in Campinas, in the heart of the state of São Paulo), and a network of modern art museums, whose traces we still find here and there, but whose detailed history has yet to be told. Meanwhile, the São Paulo Art Biennial, founded in 1951, was consolidating its international prestige and promoting modern and contemporary art through its prize system⁴.

It was in this context that Cybèle Varela completed her early training in Petrópolis and then joined the group of young artists active in Rio de Janeiro, experimenting with new figurative styles alongside Rubens Gerchman and other artists. Peccinini emphasizes the intense exchange between the art movements of São Paulo and Rio de Janeiro with critic Pierre Restany (1930-2003) – his coming to Brazil and his contact with

Cybèle Varela in Petrópolis with one of her box-form works around 1967
Cybèle Varela em Petrópolis com um de seus trabalhos em formato de caixa por volta de 1967

Archive Cybèle Varela /
Arquivo Cybèle Varela

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) possui dois trípticos de Cybèle Varela, ambos da primeira fase de produção da artista e de um momento alto de sua carreira, quando ela participa em várias exposições coletivas importantes no Brasil, culminando com sua apresentação na 9ª Bienal de São Paulo (1967). A segunda metade da década de 1960 é, portanto, para ela, um período de consagração, confirmada pela bolsa de residência artística que a leva a Paris e acaba transformando o velho continente em sua morada definitiva.

Gostaria de tratar aqui dos dois trípticos que se encontram no acervo do MAC USP, analisando-as à luz de outras obras de artistas mulheres contemporâneas de Varela, que também se encontram na coleção do Museu, nos ajudando assim a ampliar o entendimento que temos até agora do que eram os grupos artísticos ligados às novas experimentações com a figuração nas artes visuais no país, diante das trocas com artistas e críticos, sobretudo na França. Mas também em face da promoção da Arte Pop estadunidense naquele momento que, no caso do Brasil, consolidou-se com a exposição *Ambiente USA: 1957-1967* – delegação oficial dos Estados Unidos na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967¹.

Como nos mostra Daisy Peccinini, a década de 1960, no Brasil, foi marcada pela presença de vários grupos de artistas, principalmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, para os quais a retomada da figuração, aliada a novos materiais e técnicas de pintura (que incluíam a tinta em spray, os esmaltes sintéticos e tintas automotivas), constituíram um preâmbulo às experiências mais conceituais². O ponto de inflexão, por assim dizer, entre as práticas concretistas e abstratas – que haviam tomado a cena artística brasileira na década de 1950 e incorporaram vertentes gestuais de abstração no início da década de 1960 – e as práticas processuais e conceituais dos anos 1970, será o programa da chamada Nova Objetividade Brasileira, tal como Hélio Oiticica consolidou as proposições dos grupos de jovens artistas entre 1965 e 1966, para proclamar um projeto artístico engajado e crítico.

Esse momento rico e potente chega ao seu fim no campo das artes visuais com a instituição do Ato Institucional N° 5, em dezembro de 1968, que inaugura assim o período mais duro da ditadura militar brasileira³. Até então, o país vem em uma linha ascensional e progressiva de expansão do sistema das artes, com uma paisagem diversificada de museus, instituições culturais, galerias e salões de arte, caracterizada pela institucionalização da arte moderna e da arte contemporânea entre nós. Os anos 1960 são aqueles de iniciativas como os Centros Populares de Cultura (criados no âmbito das políticas culturais da União Nacional dos Estudantes, e que cumprem um papel vital no apoio e disseminação da produção artística dita autodidata ou popular), os salões nacionais de arte contemporânea (o primeiro é o de Campinas, no interior do estado de São Paulo; até a criação do Salão Nacional de Brasília em 1969) e uma rede de museus de arte moderna – cujos vestígios encontramos aqui e ali, mas cuja história ainda precisa ser melhor contada. A própria Bienal de São Paulo chega à sua segunda década de existência, consolidando seu prestígio internacional enquanto fomenta o colecionismo de arte moderna e contemporânea através de seu sistema de premiação⁴.

É nesse contexto que Cybèle Varela faz sua formação inicial em Petrópolis, vindo em seguida a se engajar com o grupo de jovens artistas da capital fluminense em torno de Rubens Gerchman e outros artistas, em novas experimentações com a figuração. Peccinini aponta para a intensa troca entre os meios artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro com o crítico Pierre Restany (1930-2003) – bem como sua vinda ao Brasil e seu

Brazilian critic Mário Pedrosa (1900–1981) – as well as the presence of the artists of the so-called *Nouveau Réalisme*, who, in addition to appearing in 1967 as representatives of the French delegation at the 9th São Paulo Art Biennial, participated in the exhibition of the Brazilian New Objectivity at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. Looking at Varela's early works made between 1965 and 1966 and comparing them with those she started creating in 1967, one can clearly see the influence of Brazilian New Objectivity, both in terms of (highly debated) figurative and stylistic motifs. If at first her works seemed to draw inspiration from the popular and self-taught culture, from 1967 onward they incorporated other elements: urban popular culture promoted by the mass media, television in particular, and the language of propaganda, all seen from a critical and ironic point of view. The highest expression of this was the body of works that Varela submitted to the 9th São Paulo Art Biennial in 1967. In the catalog of that year's edition, the artist appeared in two sections of the Brazilian delegation: painting and sculpture. The first section featured three paintings on wood entitled, respectively, "BR-1", "BR-2", and "BR-3", about which little is known today, while the second one included "O Presente" (The Gift), and "Lousa Sepulcral" (The Gravestone)⁵. In all these pieces, even from their titles, a critical view of the Brazilian socio-political context is apparent. Together with Brazilian artist Quissak Júnior (1935–2001), Varela hit the headlines when one of her works was removed from that edition of the Biennial by the notorious DOPS (Department of Political and Social Order, an organ of the military dictatorship responsible for censorship and state terrorism against opponents of the regime). "O Presente", the most controversial work, was destroyed and remade by the artist in 2018. It consists of a box, with a painting that mimics a simple gift box and asks to be opened (on the loop of the painted ribbon is a tag, also painted, that reads "Open me"), but inside contains a map of Brazil turned sideways, with its northern and western borders forming a military uniform full of medals (from which, by the way, the painted ribbon surrounding the box also originates), and on the right shoulder a heart with the following verse from the Brazilian Flag Anthem: "Take the affection enclosed in our youthful chest". Everything sounds very sarcastic and caustic. Without necessarily representing the national symbol (the flag), like her contemporary Quissak Júnior who would openly use it, the artist makes clear reference to it to step on the toes of the authoritarian generals and emphasize their responsibility in Brazil's decline.

A month before her participation in the 9th São Paulo Art Biennial, Cybèle Varela submitted the triptych "De tudo aquilo que pode ser" (Of All that Can Be) to the first edition of the so-called JACs (*Jovem Arte Contemporânea*, or Young Contemporary Art), at the MAC USP. After organizing *Jovem Desenho* and *Jovem Gravura Nacional*, events devoted to young artists' drawings and prints held between 1963 and 1966, the Museum's first director, Walter Zanini (1925–2013), launched the JACs. With eight editions between 1967 and 1974, the exhibition aimed to showcase and gather the works of young artists (according to JAC rules, up to 35 years old), through a selection by a jury of specialists⁶. The best works were awarded acquisition prizes and included in the Museum's collection. In addition, the JACs were initially conceived as traveling exhibitions to bring innovative artworks to other parts of the country.

"De tudo aquilo que pode ser" (Of All that Can Be) was the prize-winner of the JACs' first edition. The very title of the work is an enigma: what is this "all" that is not, but can be? Varela conceives a triptych in a film-like sequence, with a before, a during and an after, so to speak. In a street scene, two girls in miniskirts walk across a pedestrian crossing and encounter two nuns. In the background, to the right, a street sign

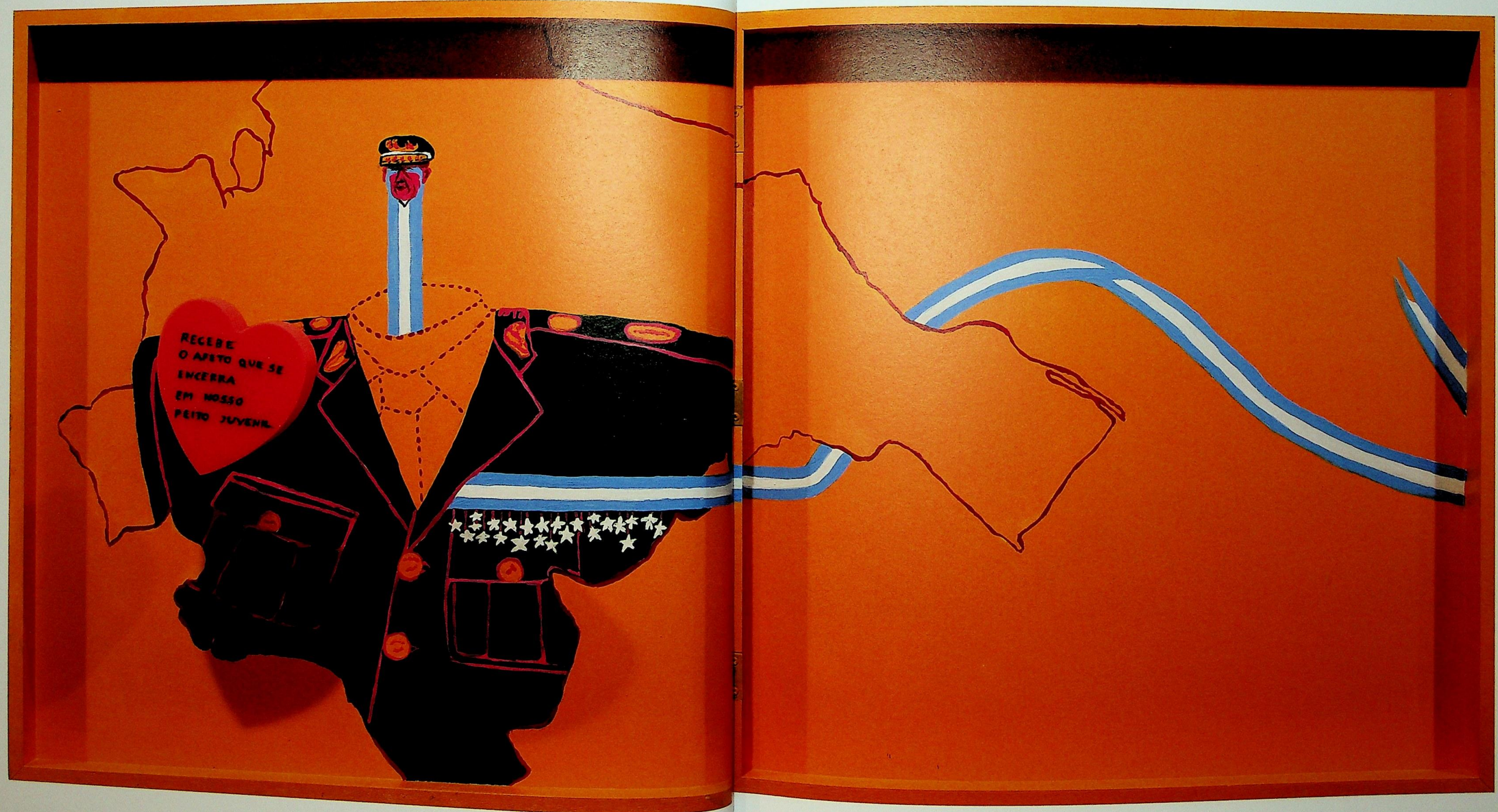
contato com o crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900–1981) – e a presença dos artistas do chamado *Nouveau Réalisme*, que além de se apresentarem como representantes da delegação francesa da 9ª Bienal de São Paulo, também estiveram presentes na exposição da Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. Ao observarmos os primeiros trabalhos que Varela realiza, entre 1965 e 1966, e os compararmos com as obras que ela passa a produzir a partir de 1967, percebemos claramente o influxo da Nova Figuração e dos estilemas em debate a partir da Nova Objetividade Brasileira. Se inicialmente, suas obras pareciam emergir de referências claras à cultura popular e autodidata do país, a partir de 1967, elas incorporam outros elementos: a cultura popular urbana, aquela divulgada pelos meios de comunicação de massa (sobretudo a televisão), a linguagem da propaganda, todas elas vistas de um ponto de vista crítico e irônico. A expressão maior disso é, efetivamente, o conjunto de obras que Varela envia para sua participação na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967. No catálogo da edição daquele ano, a artista aparece em duas seções da delegação brasileira: pintura e escultura. Na primeira, três pinturas sobre madeira intituladas, respectivamente, *BR-1*, *BR-2* e *BR-3*, da qual pouco sabemos hoje. Na seção de escultura, aparecem os objetos *O Presente* e *Lousa Sepulcra*⁵. Todas as obras datadas de 1967, já pelos títulos, anunciam uma visão crítica do contexto sócio-político brasileiro. Ao lado do artista brasileiro Quissak Júnior (1935–2001), Varela chama a atenção da imprensa ao ter uma de suas obras retirada daquela edição da Bienal pelo famigerado DOPS (Departamento da Ordem Política e Social, órgão da ditadura militar, responsável pela censura e pelo terrorismo de estado contra opositores ao regime). *O Presente*, sua obra mais comentada na ocasião, que foi destruída e refeita pela artista em 2018. Uma caixa, com uma pintura que imita uma singela caixa de presente e pede para ser aberta (sobre o laço de fita pintado, há uma etiqueta, também pintada, que diz "abra-me"), mas que dentro guarda o mapa do Brasil virado de lado, com suas fronteiras norte e oeste concebidas a partir de um uniforme militar repleto de estrelas (de onde, aliás, sai a fita pintada que envolve a caixa), e no ombro direito um coração com o seguinte verso do Hino à Bandeira do Brasil: "Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil". Tudo é muito sarcástico e ácido. Sem necessariamente fazer uso do símbolo nacional (a bandeira), a artista faz clara referência a ela (como seu contemporâneo, Quissak Júnior, que teria usado abertamente a imagem da bandeira brasileira) para pisar nos calos dos generais da ditadura militar e apontar sua responsabilidade com o ocaso do Brasil.

Um mês antes de sua participação na 9ª Bienal de São Paulo, Cybèle Varela enviou seu tríptico *De tudo aquilo que pode ser* para a primeira edição da chamada Jovem Arte Contemporânea (JAC), no MAC USP. Resultante das edições que o primeiro diretor do Museu, Walter Zanini (1925–2013), havia organizado, dos chamados Jovem Desenho e Jovem Gravura Nacional, entre 1963 e 1966, as edições da Jovem Arte Contemporânea, que teve oito edições entre 1967 e 1974, tinham por objetivo apresentar e recensar a produção de jovens artistas (segundo seu regulamento, até trinta e cinco anos de idade), através de uma seleção por um júri de especialistas⁶. As mostras contavam prêmios de aquisição para que os melhores trabalhos compusessem a coleção do Museu. Além disso, as JACs (como ficaram conhecidas) inicialmente eram pensadas como exposições itinerantes para apresentação da nova produção artística em outras partes do país.

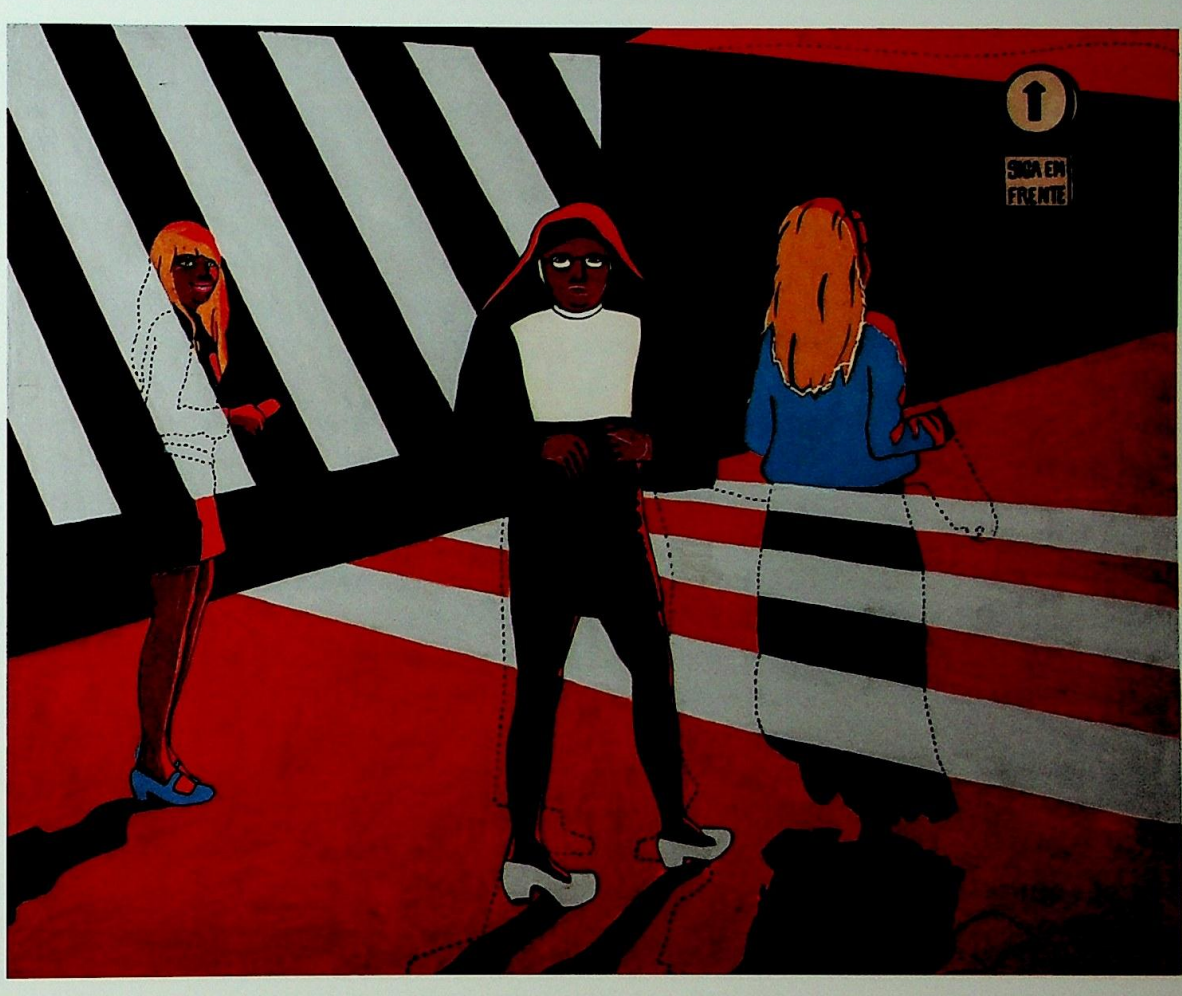
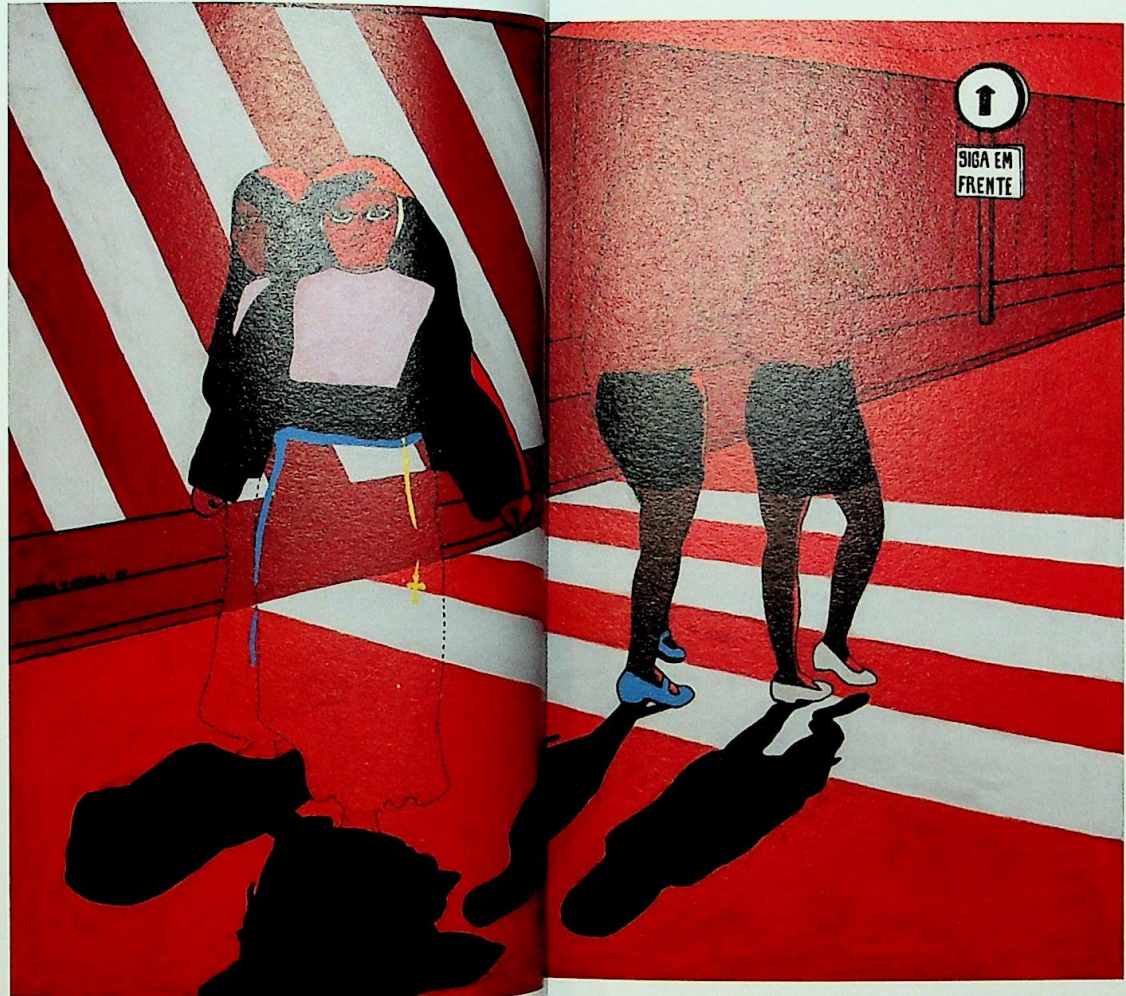
De tudo aquilo que pode ser I, II e III foi prêmio de aquisição da I JAC. Já em seu título, a artista parece propor uma charada: o que é "tudo aquilo" que não é, mas pode ser? Varela concebe um tríptico em uma sequência fílmica, em que há um antes, um durante

The Gift
O Presente
 1967-2018

Industrial paint on wood, metal
 and synthetic sponge / pintura
 industrial sobre madeira, metal
 e esponja sintética
 65 x 65 x 9 (closed / fechado),
 65 x 130 x 4,5 cm (open / aberto)
 Collection / Coleção Lili e João
 Avelar, Belo Horizonte, Brasil



Of All that Can Be
De tudo aquilo que pode ser
1967
industrial paint on wood /
pintura industrial sobre madeira
80 x 100 cm each / cada
JAC Prize / Prêmio JAC, 1967
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP, São Paulo, Brasil



reads "Go ahead". In the second panel, the girls lose their top parts and the nuns their legs. Then, in the third sequence, one of the nuns appears with the miniskirt of the girl with long blond hair, who in turn is wearing the long skirt of the nun. There are several innuendos about the very conservative 1960s Brazilian society and the place of women in it. The nuns seem clearly an allusion to the Catholic schools for middle- and upper-class girls, which had been a tradition in girls' education since at least the early 20th century. Often functioning as boarding schools for girls and young women only, these educational institutions played a key role in consolidating the image of the Brazilian woman as a well-behaved mother and homemaker, something that would be reaffirmed by formal education during Brazil's military dictatorship. The miniskirt, instead, was the greatest symbol of subversion in that decade. A new and international must-have garment – popularized by the skinny and charming British model, Twiggy – it soon entered Brazilian fashion and media images. Young women, in fact, wore it on Brazilian TV shows, and the mini was also associated with the country's new popular music and the so-called *Jovem Guarda*⁷. Thus, echoing the peculiar language of mass media, the nun, the girl in a miniskirt, and the words "Go ahead" convey a specific message: Cybèle Varela was living in the years of the international feminist movement, calling for a revolution in social mores that culminated in May 1968. So, the nun leaving the scene wearing a miniskirt suggests that the artist was drawing attention to the ongoing transformation of society – which in Brazil, although held back by the military dictatorship, was irreversible.

The triptych, structured in cinematic sequence with the crosswalk as the core of the overall scene, resurfaces in "Cenas de rua" (Street Scenes), which Cybèle Varela made the year following her participation in the JACs' first edition and presented at the 2nd ESSO Salon of Young Artists at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, and at the 17th Salon Paulista of Modern Art – where she was awarded a silver medal. The donation of the work to MAC USP occurred on the occasion of the artist's collaboration with the Salon Paulista. Given Walter Zanini's appreciation of the artist's piece, Varela donated it to the museum after winning the prize.

In the second painting of the series, "Cenas de rua II", the motif of the sequence reappears. The composition, split into two scenes by a passing bus with "Tourism" written on it, alludes to two spaces and two times: that of the pedestrians on the street, i.e. the inhabitants of the place, and that of the tourists. These two dimensions already interacted in the first "Cenas de rua", where we see a lady and a couple, each at one end of the painting, and in the center a figure in unusual clothes, holding a camera and taking a picture. The figure reappears in the other two sequences together with the passengers of the bus, who seem to be looking around, leaning against the open windows. The last canvas also shows a male figure wearing shorts and a T-shirt that reads "Help me". The expression could certainly indicate a lost tourist, thus explicitly identified so as not to get lost. However, how can we not think of the famous album "Help!" released by the world's most famous rock group at the time, the Beatles? The LP's cover showed the four group members with their arms positioned to spell out a word in flag semaphore, and although the famous photo of the band on a zebra crossing was taken for the cover of the album "Abbey Road", released only in 1969, the point is that these images were in the air. The Beatles began to be featured in the Brazilian press starting in 1964, although their first visit to Brazil would come later. From then on, they were constantly referenced by young musicians, as well as featured in LP selections for parties and gatherings of the young Brazilian generation. Here,

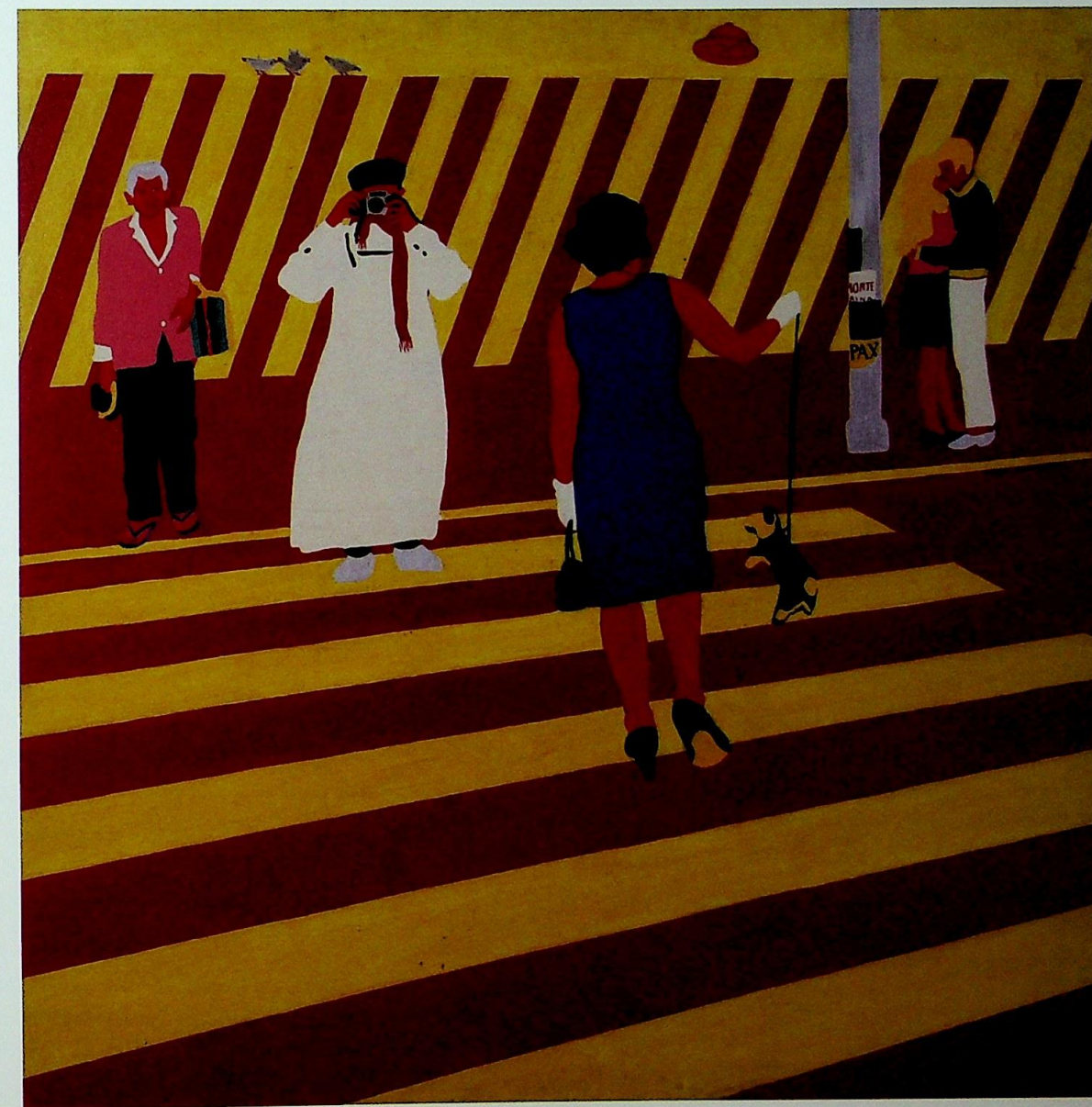
e um depois, por assim dizer. Ambientado em uma cena de rua, duas meninas de minissaia atravessam uma faixa de pedestre e se encontram com duas freiras. Ao fundo à direita, uma sinalização de rua indica "siga em frente". Na segunda parte da sequência (*De tudo aquilo que pode ser II*), as meninas perdem o tronco, e as freiras, as pernas, para em seguida, uma das freiras aparecer com sua saia trocada com a figura de uma menina de cabelos longos e loiros. Esta última vai embora com a saia longa do traje da freira, e a freira segue em direção oposta, de minissaia. Há vários elementos aqui que, nas entrelinhas, tratam dos costumes muito conservadores da sociedade brasileira de então e do lugar ocupado pelas mulheres nela. As freiras parecem ser claramente uma alusão às escolas católicas de moças das classes média e alta do país, que eram uma tradição na educação de moças desde pelo menos o início do século XX. Funcionando com frequência como internatos apenas para meninas e moças, essas instituições de ensino tiveram papel fundamental na consolidação da imagem da mulher brasileira educada para ser mãe, dona de casa e bem comportada – algo que será reiterado pela educação formal durante a ditadura militar brasileira. A minissaia, por sua vez, era o símbolo maior da subversão naquela década. Nova peça da moda internacional – difundida pelos quatro cantos do mundo na figura da modelo mignon inglesa com cara de menina, Twiggy – ela entrou nas imagens dos meios de comunicação do país, presente na indumentária das jovens em programas de auditório da televisão brasileira, associada à nova música popular do país e à chamada Jovem Guarda⁷. E assim, numa linguagem própria dos meios de comunicação, a freira, a menina de minissaia e a placa "siga em frente", induzem à mensagem que a cena parece querer-nos transmitir: Cybèle Varela estava vivendo nos anos do movimento feminista internacional, da demanda pela revolução dos costumes sociais que culminou com Maio de 1968, e a freira que vai embora de minissaia é um indício de que a artista chamava a atenção para uma real transformação da sociedade – que embora fosse refreada pela ditadura militar aqui, não tinha mais volta.

O esquema de tríptico em sequência fílmica, tomando a faixa de pedestre como base da composição geral da cena reemerge em *Cenas de rua*, que Cybèle Varela realiza no ano seguinte à sua participação na I JAC e apresenta no II Salão ESSO de Jovens Artistas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e no 17º Salão Paulista de Arte Moderna – onde foi medalha de prata. A doação da obra ao MAC USP ocorreu no contexto de participação da artista no salão paulista. Dada a apreciação que Walter Zanini tinha da produção da artista, Varela a doou ao museu após sua premiação.

O segundo quadro, *Cenas de rua II*, sugere o motivo da sequência. A composição cortada por um ônibus que passa na rua e que têm a palavra "turismo" escrita nele alude a dois espaços e dois tempos – os dos pedestres da rua, habitantes do local, e aqueles dos turistas. O contato entre esses dois mundos é indicado já na primeira *Cena de rua*, onde temos uma senhora e um casal, cada um em uma ponta da composição, e no meio uma figura com uma roupa inusual para o Brasil com a câmera na mão, tirando uma fotografia. Ela reaparece nos outros dois quadros e reverbera os passageiros do ônibus, todos apoiados nas janelas abertas que parecem observar o que vêem ao seu redor. Chama a atenção também no último quadro, a figura masculina de bermuda e com uma camiseta em que se lêem as palavras "help me" (ajude-me, em inglês). A expressão poderia certamente ser indicativa de um turista perdido, ou assim explicitamente identificado para não se perder. Por outro lado, como não pensar no famoso álbum *Help!* lançado pela banda de rock mais famosa do mundo naquele momento, os Beatles? A capa do LP trazia uma imagem dos quatro membros da banda em gestos

Street Scenes
Cenas de rua
1968

industrial paint on wood /
pintura industrial sobre madeira
150 x 150 cm each / cada
Silver Medal / Medalha de Prata,
XIX Salão de Arte Moderna
de São Paulo, Museu de arte
contemporânea MAC USP,
São Paulo, Brasil



Cybèle Varela seems to recall another point of no return: that of the incorporation and "anthropophagy" of international pop culture by the local artistic milieu, which digested and processed it in its own way, from a critical perspective.

The pedestrian crossings and lanes that characterize Varela's two works in the MAC USP collection also give us clues to the artist's Brazilian inspirations. As she herself acknowledges, her collaboration with Rubens Gerchman and his group, but especially with Raimundo Collares, was fundamental to the renewal of her visual language. In the case of Collares, this artist had developed geometric and abstract compositions, seen by critics of the time, and later by Brazilian historiography, as a kind of reformulation of concretist programs, but assimilating aspects of urban visual culture and media. His works feature street signs and other urban landscape elements, and Cybèle Varela certainly drew inspiration from them to experiment with crosswalks as a compositional element.

The MAC USP collection including the two Varela's works under scrutiny also preserves pieces by other female artists active in the same period. They can help us explore the different possible approaches to this revival of figuration from a critical and conceptual point of view, especially if we consider Brazilian painting in the 1960s. In this sense, the works by Ismênia Coaracy (1918–2022) and Odilla Mestriner (1928–2009), both from São Paulo, are of particular interest. Older than Cybèle Varela, these two artists began their careers in the 1950s. Unlike Varela, they participated in national exhibitions as mature women, not as young artists. But like her, their works were showcased, collected, and appreciated by Brazilian critics working at the São Paulo Art Biennial and national salons.

In terms of artistic language, these three authors seem to have nothing in common. However, the works of Varela, Coaracy, and Mestriner show recurring elements and themes that reveal how the media, particularly the TV images and visual culture, had an impact on Brazilian artistic production in the second half of the 1960s. Interestingly, it was a decree issued by the first military president of the Republic of Brazil, General Castello Branco, on February 25, 1967, that created the Ministry of Telecommunications, responsible from then on not only for the entire public telecommunications system (telephony, postal services, radio, and TV), but also for allowing private companies to operate in the sector. Created on April 26, 1965, TV Globo became, after the founding of the Ministry, the largest television station in the country, reaching the four corners of Brazil. Its influence and the relationship of its founder, journalist Roberto Marinho (1904–2003), with the military government, have been investigated for at least the last two decades by social scientists⁸.

The mass culture promoted by this TV network between the late-1960s and the 1970s, set a new standard for Brazilian television, dictating speech patterns, journalistic content, and even the plots of telenovelas (one of the main means of disseminating socially accepted behavior for the Brazilian middle class, as well as consumerism and ways of life) clearly emerges in the motifs and themes dealt with by the three artists.

In the above-mentioned works preserved in the MAC USP collection, like the street scenes, Varela depicts typical subjects of this television culture, which sought to domesticate generational conflicts and social behaviors understood as subversive, thus hindering the progress of the Brazilian middle class in the following decade.

de sinalização de guarda de trânsito, e embora a célebre foto da banda atravessando uma faixa de pedestre tivesse sido feita a posteriori, para a capa do álbum *Abbey Road* lançado em 1969, a questão é que essas imagens estavam no ar. Os Beatles passaram a ser disseminados na imprensa local a partir de 1964, ainda que sua primeira vinda ao Brasil fosse acontecer mais tarde. A partir de então, faziam parte das referências dos jovens músicos entre nós, bem como estavam presentes nas seleções de LPs para festas e encontros da nova geração no país. Cybèle Varela parece fazer referência aqui a essa outra transformação sem volta: a da incorporação e "antropofagia" da cultura pop internacional pelo meio artístico local, que a digeriu e processou ao seu modo, a partir de uma perspectiva crítica.

As faixas de pedestre que estruturam as duas obras de Varela presentes no acervo do MAC USP também nos dão pistas dos referenciais brasileiros da artista naquele contexto. Como ela própria reconhece, sua convivência com Rubens Gerchman e seu grupo, mas principalmente com o artista Raimundo Collares, foram fundamentais para a renovação de sua linguagem plástica. No caso de Collares, este artista vinha desenvolvendo composições geométricas e abstratizantes, vistas pela crítica de então, e mais tarde pela historiografia brasileira, como uma espécie de reformulação dos programas concretistas, mas que assimilava aspectos da cultura visual urbana e dos meios de comunicação. Suas obras aludiam a placas de sinalização de trânsito e outros elementos da paisagem urbana. Cybèle Varela certamente encontrou nelas inspiração para trabalhar com a faixa de pedestre como elemento compositivo e de experimentação da imagem.

O acervo do MAC USP, no qual se encontram hoje as duas obras de Cybèle Varela aqui analisadas, possui trabalhos de outras artistas mulheres ativas no mesmo período, que talvez nos ajudem a aprofundar e ampliar as várias abordagens possíveis desse momento de retomada da figuração em uma chave crítica e conceitual – sobretudo quando pensamos na pintura brasileira dos anos 1960. Neste sentido, chamo a atenção para os trabalhos das paulistas Ismênia Coaracy (1918–2022) e Odilla Mestriner (1928–2009). Mais velhas do que Cybèle Varela, estas duas artistas haviam iniciado suas carreiras na década de 1950. Ao contrário de Varela, circularam em exposições nacionais como mulheres maduras e não jovens artistas. Mas como ela, tiveram seus trabalhos expostos, colecionados e apreciados pela crítica nacional no contexto da Bienal de São Paulo e dos salões nacionais.

Não há nada de propriamente semelhante entre essas três artistas, se considerarmos sua linguagem artística. No entanto, há elementos e temas recorrentes nas obras de Varela, Coaracy e Mestriner que nos dão indícios de como os meios de comunicação, principalmente a visualidade dos programas de televisão e a imagem televisiva, têm um impacto sobre a produção artística brasileira na segunda metade da década de 1960. Não nos esqueçamos que foi um decreto do primeiro presidente militar da república do Brasil, general Castello Branco, de 25 de fevereiro de 1967, que criou o Ministério das Telecomunicações, responsável a partir de então, não só por todo o sistema público de telefonia, correios, rádio e televisão, como pela concessão de atuação de empresas privadas no setor. Criada em 26 de abril de 1965, a TV Globo torna-se, a partir da fundação do Ministério, a maior emissora de televisão do país, alcançando os quatro cantos mais recônditos do Brasil. Sua influência e a relação de seu fundador, o jornalista Roberto Marinho (1904–2003), com o governo militar são objeto de estudo pelo menos nas últimas duas décadas no campo das ciências sociais⁸.

Love / The Kiss
Amor / O Beijo
1967

Industrial paint on wood
and mirrors / pintura industrial
sobre madeira e espelhos
92 x 82 x 4,5 cm
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid,
Spain / Espanha



A cultura de massa difundida por essa rede televisiva e que, na virada dos anos 1960 para os anos 1970, estabelecia um novo paradigma para a televisão brasileira, ditando padrões de fala, de conteúdo jornalístico e de telenovelas (um dos principais meios de difusão dos comportamentos aceitos socialmente para a classe média brasileira, bem como de modelos de consumo e estilo de vida) aparece claramente nos motivos e temas tratados pelas três artistas. Não cabe aqui voltar a todos os pontos da análise feita acima das obras de Cybèle Varela no acervo do MAC USP, mas as situações de rua que ela nos traz, nas duas obras, estarão presentes nessa cultura televisiva, que tratou de domesticar os conflitos geracionais e de comportamentos sociais entendidos como subversivos para a deglutição da classe média brasileira na década seguinte.

No caso de Ismênia Coaracy, a artista parece colocar-se criticamente em relação ao uso da televisão e da cultura televisiva como *modus operandi* da ditadura militar para aplinar tais conflitos em seu quadro *Vendo TV* de 1969. Uma cabeça agigantada inclina-se para a direita. Com a boca aberta, mas em formato circular, a personagem parece estar mascando chiclete. Seus olhos são duas telas de TV onde se vêem os padrões de cromaqui da época. Utilizando-se de colagem com papel offset sobre a pintura, Coaracy cria uma figura surreal, como que em delírio incitado pelas imagens da televisão. Mais explicitamente ligada ao tema da televisão, é a obra (agora destruída) de Cybèle Varela *Procura-se vivo ou morto*, que a artista exibiu na mostra *Concurso de caixas* na Petite Galerie em 1967. A obra era uma caixa, no formato de uma TV, na qual os visitantes entravam atrás e pela frente só se viam seus rostos com a expressão “procura-se vivo ou morto”, remetendo às séries de cowboys do oeste americano e os famosos filmes de “bang-bang” do período.

Já Odilla Mestriner fica talvez mais conhecida por seus desenhos e pinturas de figuras humanóides, quase como alienígenas, que estruturam composições, por vezes abstratizantes. É o caso da obra *Figuras Casas X*, de 1967, onde seres rosados de olhos e cabeças ovalados se mesclam a elementos de fachadas de casas e edifícios, nas quais se lêem as palavras “presidente”, “proibido proibir”, “criminoso?”. Talvez essas expressões emanem das televisões ligadas dentro dos edifícios, ao mesmo tempo em que os seres humanóides parecem fazer alusão a alienígenas, que chegavam através dos programas de ficção científica, também na televisão, e que tinham o papel de difundir o programa espacial, principalmente o da NASA (National Aeronautics and Space Administration) dos Estados Unidos, em sua competição com o programa da União Soviética. 1969 seria o ano de chegada do homem à lua, amplamente difundida pelas redes internacionais de televisão. A temática do espaço e da ficção científica também encontra na produção de Cybèle Varela referências explícitas, como no caso da obra *O Beijo*, de 1965, hoje parte do acervo do Museu Reina Sofía, em Madrid.

Assim, Varela, Coaracy e Mestriner articulam temas absolutamente candentes da cultura de massa daquele final de década de 1960, partindo da prática da pintura, mas transformando-a através do uso de novos suportes (o compensado) e novos procedimentos (a colagem e apropriação do papel de jornal, por exemplo). Elas também são testemunho de um potente sistema da arte, voltado para a promoção da nova geração, que não fosse o interregno da ditadura militar, teria consolidado centros de criação artística fora das grandes capitais do Brasil.

In her 1969 painting “Vendo TV” (Watching TV), Ismênia Coaracy seems to take a stand against the use of television and its culture as the military dictatorship’s *modus operandi* for repressing such conflicts. A giant head sticks out to the right, with its mouth open, circular in shape, the figure appears to be chewing gum. Its eyes are two TV screens displaying the typical visual effects of the time. Using a collage with offset paper over the painting, Coaracy creates a surreal figure, as if in a delirium caused by TV images. More explicitly related to the TV theme is Cybèle Varela’s (now lost) work “Procura-se vivo ou morto” (Wanted Dead or Alive), which the artist showcased in the “Concurso de caixas”, a competition for artistic boxes held at the Petite Galerie in 1967. Unsurprisingly, the work was a box shaped like a TV set: here, visitors entered from the back and only their faces emerged from the front, which bore the motto “Wanted dead or alive”, a reference to the Western cowboy films and the famous “bang-bang” movies of the time.

Odilla Mestriner was perhaps best known for her drawings and paintings of humanoid, almost alien-like creatures featured in somewhat abstract compositions. Is this the case with the work “Figuras Casas X” (Figures Homes X, 1967), in which pink beings with oval eyes and heads blend with elements of house and building façades, displaying the words “presidente”, “proibido proibir”, and “criminal” (president, forbidden to forbid, criminal). Perhaps these words come from the turned-on TVs, while the humanoid beings seem to allude to aliens, recurring characters of late-1960s TV shows which popularized the contemporary space programs, especially that of NASA in competition with the Soviet Union. 1969 would be the year of man’s Moon landing, widely broadcast on international television networks. The theme of space and science fiction is also evoked in Cybèle Varela’s work “Amor / O Beijo” (Love / The Kiss), dated 1965, now part of the collection of the Reina Sofía Museum in Madrid.

In conclusion, in the late 1960s Varela, Coaracy, and Mestriner addressed topical issues related to mass culture, starting with painting but transforming it using new materials (plywood) and new techniques (collage and pages of newspapers, for example). They also testified to a vibrant art system which, had it not been for the military dictatorship, would have promoted a new generation of artists and established centers of excellence outside of Brazil’s major cities.

- 1 Para uma análise da premiação desta edição da Bienal, da participação francesa aqui e sua relação com o acervo do MAC USP e o meio artístico brasileiro, veja-se Ana Gonçalves Magalhães, “La participation française à la IX^e Biennale de São Paulo (1967) et la question ‘César’”, *Cahiers de la critique d’art*, 39, Printemps 2012. URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/2651>, DOI: 10.4000/critiquedart.2651.
- 2 Daisy Peccinini, “Os anos 1960: Figurações e as politecn timer morfas da Arte”. In: Lisbeth Rebollo Gonçalves (organizadora), *A arte brasileira no século XX*, São Paulo: ABCA/MAC USP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, pp. 207–232.
- 3 O Ato Institucional N° 5, publicado em diário oficial do governo federal já abaixo do regime militar em 13 de dezembro de 1968, cassou os direitos políticos, todas as formas democráticas de manifestação e resultou no fechamento do Congresso Nacional brasileiro e a cassação de mandato de deputados e senadores. O texto na íntegra pode ser consultado em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. A ditadura civil-militar brasileira teve início a partir de golpe militar dado em 1° de abril de 1964 (e respectivo decreto do Ato Institucional N° 1). Foi dos primeiros golpes militares que assolaram a América Latina entre as décadas de 1960 e 1970. Seu fim se deu com o primeiro processo eleitoral parlamentar que elegeu um presidente civil em abril de 1985.
- 4 As evidências de uma rede nacional de museus de arte moderna podem ser encontradas nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo, principalmente através das atas dos júris de seleção do início da década de 1960, que destinaram algumas premiações de aquisição das edições da Bienal paulista para museus de arte moderna fora do eixo Rio-São Paulo – caso, por exemplo, do Museu de Arte Moderna da Bahia.
- 5 Veja-se o catálogo da exposição *Nona Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967, pp. 148 e 151, respectivamente. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/catalogo-46/>.
- 6 Veja-se Walter Zanini (organizador), *Jovem arte contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, catálogo da exposição (20 de setembro – 19 de outubro de 1967). São Paulo: MAC USP, 1967 [texto de apresentação]. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1967.pdf>.
- 7 A chamada Música Popular Brasileira, e seu acrônimo MPB, alcançou enorme sucesso, nacional e internacionalmente, através de nomes como os de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Ainda jovens músicos e compositores, esses artistas tiveram suas músicas divulgadas pelas grandes gravadoras brasileiras através da organização, pela então TV Record, do Festival de Música Popular Brasileira. Concurso nacional de incentivo à nova canção e à nova composição, o festival teve sua primeira edição em 1960, mas é a partir de 1965 que passa a ser organizado sistematicamente. Seu ápice foi justamente a sua terceira edição, em outubro de 1967. Ali, apresentaram-se os maiores nomes da MPB que conhecemos até hoje. Para se ter uma ideia da atmosfera desses festivais, recomenda-se assistir ao belíssimo documentário de Renato Terra e Ricardo Calil, *Uma noite em 67*, de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LkZnDGdvTck>. A chamada Jovem Guarda também fez parte deste contexto de promoção da MPB. Associam-se a ela os cantores e compositores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa. Mais empenhados em incorporar e reler elementos do *rock’n’roll* estadunidense, este grupo foi promovido pela mesma TV Record como a vertente do rock nacional e da moda jovem daqueles anos.
- 8 Veja-se os escritos de Renato Ortiz, bem como o célebre documentário *Beyond Citizen Kane*, do diretor britânico Simon Hartog, de 1993.

- 1 For an analysis of the prizes awarded in this edition of the Biennial, French participation and its relationship to the MAC USP collection and the Brazilian art scene, see Ana Gonçalves Magalhães, “La participation française à la IX^e Biennale de São Paulo (1967) et la question ‘César’”, *Cahiers de la critique d’art*, 39, Printemps 2012. URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/2651>, DOI : 10.4000/critiquedart.2651.
- 2 Daisy Peccinini, “Os anos 60: Figurações e as politecn timer morfas da arte”. In: Lisbeth Rebollo Gonçalves (ed.), *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA/MAC USP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, pp. 207–232.
- 3 Institutional Law No. 5, published in the Official Gazette of the federal government formerly under military rule on December 13, 1968, revoked political rights, all forms of democratic expression, and led to the closure of the Brazilian National Congress and the dismissal of deputies and senators. The full text can be found at: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Brazil’s military dictatorship began with a coup d’état on April 1, 1964 (and Institutional Law Decree No. 1). It was one of the first military coups to hit Latin America between the 1960s and 1970s. It ended with the election of a civilian president, the first in decades, in April 1985.
- 4 Evidence of a national network of modern art museums can be found in the archives of the Fundação Bienal de São Paulo, mainly through the notes of the juries of the early 1960s, which awarded some of the acquisition prizes of the editions of the São Paulo Art Biennial to modern art museums outside the Rio-São Paulo area – this is the case, for example, for the Museum of Modern Art of Bahia.
- 5 See the exhibition catalog *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967, p. 148 and 151, respectively. Available at: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6572>.
- 6 See Walter Zanini (ed.), *Jovem arte contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (exhibition catalog). São Paulo: MAC USP, 1967 [Foreword]. Available at: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1967.pdf>.
- 7 The so-called Música Popular Brasileira (MPB) was a huge national and international success thanks to big names such as Chico Buarque, Caetano Veloso, and Gilberto Gil, among others. As young musicians and songwriters, these artists were already promoted by major Brazilian record companies through the organization, by the then TV Record, of the Brazilian Popular Music Festival. A national competition for emerging bands and singers, its first edition took place in 1960, but the festival was organized systematically from 1965 onward. Its climax was precisely the third edition, in October 1967. There, the biggest names in MPB that Brazilians know to this day were presented. To get an idea of the atmosphere of these festivals, see Renato Terra and Renato Calil’s beautiful documentary, “Uma noite em 67” (A Night in 67), 2010. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LkZnDGdvTck>. The so-called *Jovem Guarda* also supported MPB. Associated with it were singer-songwriters Roberto Carlos and Erasmo Carlos, as well as female singer, Wanderléa. At that time this group was presented by TV Record itself as the major promoter of Brazilian rock and as a trend-setter, which was more committed to incorporating and interpreting elements of American rock’n’roll.
- 8 See the writings of Renato Ortiz and the celebrated 1993 documentary “Beyond Citizen Kane” by British filmmaker Simon Hartog.