

PAULO FOGAÇA: ASPECTOS DE UMA POÉTICA

Rosane Andrade de Carvalho – Bolsista Capes

Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais – UFG.

Orientador: Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa

Diferentes estudos sobre os anos 60 e 70 no Brasil os qualificam como um momento de efervescência político-social e artística-cultural. No quadro político e social o país vivia sob o regime militar instaurado em 1964, implantando um clima de autoritarismo, cerceamento, perseguição e violência sobre as diferentes instâncias da sociedade brasileira, fazendo surgir ações reativas a essa realidade, sobretudo nos meios artístico e cultural. No campo da estética fez-se urgente a expansão das possibilidades de expressão nas artes visuais em contraponto aos procedimentos tradicionais. E ainda, a reivindicação de um posicionamento crítico do artista, um olhar em consonância com sua realidade imediata. Trabalhos voltados para a crítica não só aos meios tradicionais de produção artística, mas, sobretudo, de denúncia da censura e violência imposta pelo poder militar davam a tônica do momento.

O crítico Paulo Sérgio Duarte (2005) identifica duas vertentes no meio artístico brasileiro que atuam no interior das relações entre arte e política nos anos 60 e 70. Uma estaria centrada numa crítica direta ao regime militar, onde os artistas buscam responder às ações repressivas sem, no entanto, descuidar das questões de ordem estética, e uma outra estaria preocupada em problematizar o sistema geral da arte, ou seja, o seu circuito institucionalizado.

A atitude contestatória nas produções dos anos 60 é observada nos diferentes discursos dos críticos, teóricos e artistas brasileiros, especialmente nos eventos *Opinião 65/66*, realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e *Propostas 65 e 66* realizados na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo. Esses eventos significaram momentos de rica produção e discussão sobre a arte brasileira no contexto do ressurgimento da figuração na arte e do momento social e político conturbado do país perante a presença do Estado Militar. O diagnóstico sobre a produção artística brasileira empreendido nesses eventos desembocou na *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, publicada em janeiro de 1967 e no *Esquema Geral da Nova Objetividade*, este redigido por Hélio Oiticica publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*,

realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no mesmo ano. Dos diferentes posicionamentos expressos nos discursos de críticos e artistas como Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mário Schenberg e Hélio Oiticica, citando somente alguns nomes, nota-se a convergência de idéias quanto a percepção da existência de uma vanguarda que se apoiava na relação com a realidade brasileira, e na tentativa de afirmação e independência dessa vanguarda frente às vertentes internacionais.

A assimilação que a arte brasileira faz das vertentes internacionais ocorre em termos antropofágicos e não como apropriação direta das características formais e ideológicas dessas vertentes. Na verdade, essas vertentes ganham designações próprias coerentes com o contexto histórico brasileiro, numa espécie de tradução dos propósitos e estratégias utilizadas pelas mesmas.

O sentido antropofágico oswaldiano percebidos nas produções de alguns artistas, como por exemplo, Hélio Oiticica e Lygia Clark, é defendido por Paulo Sérgio Duarte e pelo próprio Oiticica. Ambos defendem ser a antropofagia uma característica da cultura brasileira. Duarte (2005) vai mais além, afirmando que o sentido antropofágico oswaldiano somente se efetivou nos anos 60 com Lygia Clark e Hélio Oiticica, sendo que nesse último o “outro” incorporado ou deglutido, não é mais o estrangeiro ou o colonizador, mas algumas manifestações da própria cultura urbana brasileira, a exemplo de *Tropicália* que alude às favelas brasileiras. Oiticica em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade*, publicado em 1967, também reitera a característica antropofágica da cultura brasileira, diz o artista:

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia (OITICICA, 2006, p. 155).

É a partir desse conjunto de circunstâncias que Paulo Fogaça desenvolve um tipo de produção que pode ser situada entre a contestação política e o experimentalismo estético, buscando no repertório imagético do Centro-Oeste matéria e inspiração para a sua poética.

Nascido na cidade de Morrinhos, interior de Goiás, em 1936, Paulo Fogaça passa sua infância entre a capital do Estado e sua cidade de origem. Atua como professor de engenharia na Universidade Federal de Goiás até 1964, quando da intervenção do poder militar no Brasil, mudando-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1965. Na capital carioca,

seu interesse pelo cinema o leva a freqüentar assiduamente a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ), local de grande movimentação artística e espaço de experimentação estética. No MAM/RJ dá-se a formação artística de Fogaça através da realização de cursos livres a partir de 1969, desenho com Aloísio Carvão, história da arte com Frederico Morais, gravura com José Assumpção de Souza, objeto com Ivan Serpa e escultura com Pedro Correia e Maurício Salgueiro. No MAM/RJ aproxima-se das pesquisas estéticas comprometidas com o desenvolvimento de novas linguagens, destacando a fotografia, o audiovisual e o filme super-8. Realiza uma série de trabalhos individuais ou em colaboração com outros artistas como, Frederico Morais e Anna Maria Maiolino, utilizando os novos meios. Com o primeiro realizou as fotografias dos audiovisuais: *Memória da Paisagem* (1970), *Cantares* (1971), *Curriculum Vitae* (1972/73) e outros. Com Maiolino colaborou na realização das fotografias de *Construção* (1973) apresentado na *VIII Bienal de Jovens de Paris* no mesmo ano, na qual Fogaça também participa com o audiovisual *Bichomorto* (1973).

O que diferencia o conjunto da produção de Paulo Fogaça é a sua referência imagética, que busca no seu local de origem e na sua memória de infância os elementos necessários para a concretização de suas idéias. É nesse sentido, que em toda a sua produção surgem objetos identificadores do Centro-Oeste brasileiro como, ferramentas rurais, arames farpados e a paisagem do cerrado que, agenciados às linguagens, por vezes experimentais, e a uma visão crítica de seu contexto constituem a poética do artista.

A série *Hieróglifos*, desenvolvida entre 1973-1977, é um exemplar da pesquisa plástica de Fogaça, pois evidencia as suas preocupações de caráter estético e de crítica social e os procedimentos técnicos tomados pelo artista. Nessa série Fogaça transita pelas diferentes técnicas e linguagens artísticas. Explora a fotografia, a serigrafia e o audiovisual, este realizado em 1973 e de título homônimo à série, faz ainda pequenas incursões pelo desenho e pela pintura.

O que predomina nessa série é a idéia, o conceito. Fogaça toma o arame farpado, ou fragmentos dele, como signo de uma situação, como referências simbólicas de uma dada realidade. Este elemento, que objetiva o afastamento e a coerção, é encontrado, sobretudo no meio rural como delimitador das áreas das propriedades, obstáculo a passagem do gado. Transposto para os audiovisuais, serigrafias, pinturas, desenhos e objetos, ganha um caráter crítico que parece aludir ao cerceamento e estado de violência impostos pela ditadura militar. As circunstâncias sociais e políticas

do país daquele momento permitem tal associação, sendo esta observada também pelo crítico Frederico Moraes em artigo publicado em 1977:

A cerca, a farpa. O detalhe ampliado, visto em primeiro plano serigráfico, surge como nó ou torção. A ponta metálica rasga fere, corta, como espinho; o nó aperta, comprime, sufoca, cala. Esta associação nó/farpa (...) é, sobretudo para o espectador “urbano”, uma imagem visualmente agressiva e violenta (1977 apud FIGUEIREDO, 1979, P. 124).

A descrição feita por Moraes é bastante evidente na série de imagens que compõem o audiovisual *Hieróglifos* (1973). O artista destaca o arame farpado em seus aspectos intrínsecos. Ora, sobrepõe esse objeto à artigos jornalísticos da época, ora interfere diretamente sobre ele com manchas gráficas, ou ainda, intercala essas imagens com desenhos de manuais de anatomia humana. O corpo ali expresso é o mesmo que serve como suporte para a tortura, para o aprisionamento.

A farpa surge também em placas de trânsito (fig.1), cartas, partituras, sinais geométricos, histórias em quadrinhos associada a um tipo de escritura; uma escritura a ser decifrada, como assim sugere o título da série. Uma mensagem que, estaria relacionada ao tempo e espaço vivido pelo artista, não só como momento presente, mas como memória de um passado que ficou retido e que agora se articula com o momento atual criando novas significações, mas como que veladas, por um código que a censura não traduziria. Metáfora ou mensagem política de uma época, essa série evidencia a posição crítica de Fogaça requerida pelo momento político e de renovação da sensibilidade.



Figura 1. Sem título. Da série Hieróglifos. 1976/1977
Placa de sinalização e tinta
50 cm de diâmetro

Nesta série de trabalhos pode-se entrever ainda um diálogo com as linguagens dos *mass-media*, como as técnicas de apropriação e reprodução, emprego de placas de sinalização, carimbos e história em quadrinhos. Uma característica presente em trabalhos de outros artistas como Rubens Gerchman e Carlos Vergara, por exemplo, como um tipo de aproximação ou tradução das vertentes internacionais de caráter neofigurativo¹ que aportaram no país em meados dos anos 60.

A década de 1970 mostra-se significativa no que se refere às experiências com os novos meios. Os audiovisuais e filmes super-8 serviram a diferentes artistas como meios expressivos. Estes trabalhos apresentaram-se também como forma de resistência à censura do regime militar vigente. Em *Expoprojeção 73*, mostra coletiva de trabalhos de artistas brasileiros em audiovisual, filmes super-8 e 16mm e pesquisas com som, realizada em São Paulo e organizada pela crítica Aracy Amaral, Fogaça apresenta os audiovisuais *Ferrofogo* (1972) e *Bichomorto* (1973).

Ferrofogo é um trabalho que, segundo o artista, propõe discutir o audiovisual como linguagem e meio de expressão. Fogaça constrói imagens distorcidas pela simples manipulação de objetos – tubos de ensaios e elementos orgânicos – registrados pela lente da câmera fotográfica, numa atitude que busca explorar as possibilidades experimentais desse meio. Em *Bichomorto* as imagens são captadas durante uma viagem do artista do Rio de Janeiro à cidade de Goiânia. São animais dilacerados pelos carros nas rodovias, nesses espaços de ligação entre dois universos – o rural e urbano. A paisagem por vezes é limpa, fria e solitária. Noutros momentos são os carros com seu movimento incessante que surgem, ora na estrada, ora na cidade, quebrando o ritmo melancólico da paisagem. O animal que jaz nas estradas parece indiciar um estado, uma condição de existência da vida humana naquele momento, uma declaração da banalização da vida pela violência.

Em *Cabeça-Tronco-Membros*, audiovisual produzido ainda em 1973, Fogaça também conjuga a crítica social ao experimentalismo da linguagem. Com este trabalho integra a *XII Bienal de São Paulo* realizada no mesmo ano. Em entrevista Fogaça descreve esse trabalho:

¹ As tendências neofigurativas referenciadas aqui são o Novo Realismo Francês e a Pop-art norte-americana que tiveram repercussões sobre a produção brasileira através, especialmente das mostras *Outra figuración* (Galeria Bonino, RJ/1963) e *Nouvelle Figuración* (Galeria Relevo, RJ/ 1964) organizadas por Ceres Franco e Jean Bojhici.

Cabeça-Tronco-Membros, tendo a mesma motivação de Hieróglifos, foi uma experiência de um desenho animado usando a rápida passagem de um slide a outro, com um bonequinho recortado em cartolina que fazia continências até cair como um monte de partes (cabeça, tronco e membros) ao som da Marcha Militar de Schubert.²

Trabalhando ainda com elementos extraídos do universo rural concebe trabalhos tridimensionais pela apropriação e justaposição de ferramentas como, enxadas, enxós, picaretas e foices (fig.2). Esses trabalhos, realizados entre 1976 e 77 no Estado de Goiás, é um desdobramento de sua pesquisa iniciada ainda em 1969 quando da realização de *Rosas dos Caminhos*, uma espécie de rosácea construída a partir de oito enxades de ferro, que integrou o *I Salão da Bússola*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro do mesmo ano.

Objetos construídos a partir da apropriação de outros objetos de uso cotidiano retomam os procedimentos dadaístas e especialmente o gesto radical de Marcel Duchamp. A apropriação opera diretamente na função original do objeto, empreende a descaracterização do mesmo a fim de resignificá-lo. Segundo Benjamin Buchloh (2000), é um procedimento de caráter alegórico, e que, portanto permite dizer algo, mesmo que implicitamente, que não poderia ser dito livremente.

Fogaça intitula esses trabalhos de *Totens*, propondo-os como objetos reveladores de uma situação de violência e medo vivenciada por uma determinada sociedade (no caso a brasileira). Lida com as questões de tempo, atribuindo sentido arqueológico a esses trabalhos, o que fica ainda mais evidente em *Fóssil*, trabalho de 1976, no qual uma enxada é incrustada sobre um bloco de pedra, à semelhança de um bloco monolítico histórico, uma espécie de evidência material. Ou ainda, em *A Pedra* (1976), onde Fogaça imprime as marcas do arame farpado sobre um bloco de pedra, referenciando as inscrições da famosa Pedra de Roseta.

² Entrevista concedida pelo artista em 29 de agosto de 2005, na cidade de Goiânia, Goiás.



Figura 2 – *Totem 2-62-22*, 1976/77.
Enxada, picareta, pedra reconstituída e solda
21x54x8 cm

A historiadora e crítica de arte Aline Figueiredo em estudo sobre a produção artística do Centro-Oeste aponta o caráter arqueológico presente nos trabalhos de Paulo Fogaça e as contribuições dessa produção para a arte brasileira e goiana. Comenta:

Transpira em tudo, um sentido arqueológico. Uma linguagem/símbolo para ser decifrada no futuro, enigma de um universo rural. Também as enxadas e as foices, retiradas do uso, são apropriadas por Fogaça compondo objetos entrelaçados, testemunhos de um tempo e de uma circunstância (FIGUEIREDO, 1979, p. 123).

O jogo temporal e espacial está presente também no audiovisual *Campo Cerrado* (1975). Nesse trabalho a paisagem do cerrado goiano é captada em todas as suas fases. As transformações da paisagem do Planalto Central, decorrentes das mudanças climáticas e da ação depredadora do homem, são evidenciadas na seqüência de 65 imagens em conjunção com texto do botânico dinamarquês Eugenio Warming de 1892 que descreve o processo de transmutação dessa paisagem. Em *Campo Cerrado*, como nos demais audiovisuais, Fogaça utiliza o termo diapoema como denominação e

qualificação desses trabalhos, como que sugerindo esses diapositivos como poemas visuais.

Residindo no Estado de Goiás desde meados dos anos 1970 cria e coordena o *Museu Experimental de Arte Visuais* no Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás entre 1979 e 1981. Lá organiza o *I Salão Experimental* (1981), onde desenvolve pesquisas nas áreas das artes visuais e do teatro e, ainda, a mostra *Objeto Rural* como resultado da pesquisa homônima, coordenada por Fogaça, que objetivava o levantamento e registro audiovisual de objetos típicos do homem rural de Goiás. O que se tem hoje de registro sobre a existência do Museu, bem como de suas atividades se resumem tão-somente a um catálogo da exposição fotográfica *Objeto Rural* e depoimentos cedidos pelo artista como o que segue:

Eu lidava com os estudantes de arquitetura que eram avançados, que topavam esses experimentalismos, (...) Aquilo era assim: as pessoas que freqüentavam o Museu, eu propus a eles que nós fizéssemos um levantamento sobre os objetos rurais, então a gente visitou fazendas (...) e fotografando e documentando os diversos tipos de objetos que eram usados naquele contexto. (...)³

Logo após o encerramento das atividades do *Museu Experimental* Fogaça afasta-se da produção plástica para dedicar-se ao campo teórico. O artista considera essa mudança como uma segunda fase na sua relação com a arte. Viaja à França em 1984, permanecendo por dois anos, período no qual realiza mestrado em Filosofia da Arte e da Cultura na Universidade de Paris, Sorbone, com o trabalho *As imagens Informáticas: perguntas estéticas feitas por um novo sistema visual*.

Retornando ao país faz uma rápida participação no *Grupo Infoestética*⁴ na Universidade de Brasília (UNB), de 1990 a 1993, quando Fogaça retorna à Goiânia, onde vive até os dias atuais.

O conjunto da obra de Paulo Fogaça demonstra um olhar atento aos novos meios tecnológicos de produção de imagens e de objetos artísticos e com os problemas sociais do Brasil. Transitando entre os universos rural e urbano absorve criticamente as questões sócio-culturais e

³ Entrevista cedida pelo artista em 29/07/2005 na cidade de Goiânia, Goiás.

⁴ O Grupo Infoestética iniciou suas atividades em 1987 na Universidade de Brasília desenvolvendo pesquisas no contexto da arte e tecnologia. Contava com professores das áreas de arte visuais e computação. Foi criado por Aluizio Arcela e Suzete Venturelli, tendo ainda como integrantes Tânia Fraga, Agnes Daldegan e Paulo Fogaça. O Grupo se dissolveu em 1994 retornando em 2001 com Aluizio Arcela, Suzete Venturelli e alunos de iniciação científica.

artísticas existentes nos mesmos, que são materializadas em suas produções. Uma produção que responde ao que se apresentava naquela época, que consegue articular a experimentação artística com a reação à repressão militar.

Bibliografia

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Arte & Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n.7, p. 179-197, 2000.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70: a arte além da retina. In.: RISÉRIO, Antônio et. al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 133-146.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Arte em Revista**, São Paulo, n.2, 2ª edição, p. 22-23, março. 1983. p. 22-23.

MORAIS, Frederico. É preciso decifrar. A esperança renasce. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31-8-1977. sem paginação.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In.: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 154-168.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org.) **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

SCHENBERG, Mário. O Ponto Alto. **Arte em Revista**, São Paulo, n.2, 2ª edição, p. 22-23, março. 1983. p. 25.