

HIERÓGLIFOS: FARPA COMO METÁFORA

Rosane Andrade de Carvalho
Mestre. em Cultura Visual

Resumo

Este artigo versa sobre o conjunto de trabalhos da série *Hieróglifos* do artista goiano Paulo Fogaça (1936), realizado durante os anos 1970. O foco da análise recai sobre os processos e procedimentos tomados pelo artista para comentar os acontecimentos sociais e políticos do Brasil gerados pelas ações do governo militar que se encontrava no poder.

Palavras-chave: Paulo Fogaça, hieróglifos, farpa.

Abstract

This article is about the work of the set of hieroglyphics series of artist Paul Fogaça Goiás (1936), conducted during the 1970s. The focus of the analysis rests on the processes and procedures taken by the artist to comment on the social and political events in Brazil generated by the actions of the military government that was in power.

Key Words: Paulo Fogaça, hieroglyphics, barb.

Hieróglifos é o nome de uma série de trabalhos concebida pelo artista goiano Paulo Fogaça¹ ao longo da década de 1970. Nessa série o artista apropriou da imagem do arame farpado e da farpa elegendo-a como matéria substantiva de suas obras. Esses objetos surgem ora em sua totalidade, ora fragmentado, dissecado, ou ainda associado a um tipo de escritura indecifrável.

O arame farpado e a farpa são objetos cortantes e agressivos presentes sobretudo no meio rural como delimitadores de terras. Pode ser visto como símbolo do poder latifundiário, da grande concentração de terras, sendo esta

¹ Paulo Fogaça nasceu em Morrinhos, interior de Goiás em 1936. Iniciou e viveu parte de sua trajetória artística na cidade do Rio de Janeiro no final dos anos de 1960 e meados de 1970, através de cursos realizados no Museu de Arte Moderna daquela cidade. Participou do conjunto de artistas precursores do uso das novas tecnologias (fotografia, audiovisual e filme super-8) como linguagem artística no Brasil. Apesar desse convívio na produção artística de Fogaça encontramos a presença predominante de elementos presentes no universo rural como ferramentas de trabalho e o arame farpado, compondo objetos, serigrafias, desenhos, audiovisuais e filmes em super-8, dentro de um olhar crítico sobre a realidade vivenciada por ele.

desencadeadora de inúmeras injustiças sociais. No contexto da obra de Fogaça tais indicações são expandidas e postas em correspondência ao clima político do país. Logo, estarem relacionadas ao estado de violência, subjugo, cerceamento, repressão e aprisionamento de opiniões e ações existentes no Brasil daqueles tempos de ditadura militar.

Paulo Fogaça revela ser e querer ser um sujeito de seu próprio tempo, pois mergulha, através de sua obra, na sua realidade histórica. Estratégia habitual na historiografia de arte mundial. Especificamente nas décadas de 1960/70 um contingente considerável de obras de artistas brasileiros esteve relacionado às tensões sociais, políticas e culturais do país. A historiadora de arte Otília Arantes ao se referir às produções artísticas brasileiras dos anos 1960 destaca essa característica:

(...) na maior parte das manifestações "engajadas" do início da década, os artistas, em sua maioria, especialmente nas artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. (1986, p.70)

Além da vinculação da série *Hieróglifos* ao quadro social e político das décadas de 1960 e 1970, vemos o artista também em sintonia com algumas experimentações artísticas daquele período. Fogaça transitou por diferentes linguagens e processos como o desenho, o carimbo, o objeto, a serigrafia, além do audiovisual². Contudo, foi na serigrafia que o artista demonstrou maior afinidade. Tal fato pode ser atribuído ao que estava ocorrendo em termos de linguagem artística, e, também, decorrente de sua passagem pela oficina de gravura coordenada por Dionísio Del Santo. Disse o artista: “Gostei da serigrafia pelo ritual da técnica (...) e por permitir melhor realizar meu trabalho graficamente”³.

É importante lembrarmos que nos anos 1960 e 1970, o uso da técnica serigráfica foi bastante comum entre os artistas brasileiros, muito pela influência do poder de penetração e difusão dos meios de comunicação de massa e pela presença da arte *pop* em solo brasileiro. Para ficarmos com alguns exemplos, Antônio Manuel, Cláudio Tozzi e Rubens Gerchman, assim como Paulo Fogaça, fizeram uso da serigrafia em trabalhos inscritos numa crítica social e circunstancial.

² Refiro-me aos diapositivos sincronizados ao som utilizados como linguagem artística no contexto da arte brasileira da década de 1970.

³ Entrevista realizada por esta autora em 02 de maio de 2008 em Goiânia, Goiás.

Na esteira da efervescente investigação no campo dos novos meios⁴ como linguagens artísticas na arte brasileira dos anos de 1970, Fogaça realizou, em 1973, o audiovisual *Hieróglifos*⁵, origem da série homônima. Já nesse trabalho inaugural vemos a imagem da farpa soberana, em boa parte dos 77 diapositivos, a veicular o posicionamento do artista diante do clima castrador que pairava no Brasil da década de 1970.

Fogaça explorou os recursos técnicos da câmera fotográfica ao captar as imagens para o seu audiovisual. A estrutura da farpa é exposta. Em determinados momentos a farpa é quase diluída, aproximando-se de uma abstração. Em outros ela é destacada dentro de um enquadramento preciso que reforça o seu caráter agressivo através da torção e da ponta aguda.

A seqüência de 77 diapositivos do audiovisual revela imagens da farpa intercaladas às páginas de jornal e desenhos do corpo humano retirados de manuais de anatomia. O corpo que surge em meio às farpas, com suas referências anatômicas, carrega indicações daquele(s) corpo(s) que serviu(ram) como suporte da tortura e dos desmandos arbitrários do poder militar. Em outros diapositivos o artista interfere sobre o objeto com manchas gráficas avermelhadas que remetem ao sangue. Concomitante às imagens, a narração realizada pelo próprio artista - a palavra “não” é falada seguidamente, numa espécie de recusa absoluta de algo ou de uma situação.

Em trabalhos como *Carta*, *Cartum* e *Hino*, todos realizados em 1974, fica evidente o interesse de Fogaça pela escrita, porém não a convencional que conhecemos, mas como forma visual metafórica, uma “escrita em farpas”. Esta se posta ao observador como enigmática e ininteligível, como símbolo conceitual, mensagem cifrada, codificada que necessita ser decifrada.

Em *Carta* (fig. 01) e *Cartum* a farpa assume a função de escrita, elaborada através de um primoroso desenho monocromático. Vemos que a carta de Fogaça obedece a estrutura de uma correspondência usual com suas partes bem definidas (cabeçalho, vocativo e parágrafos, sinais de pontuação e até mesmo rasura), contudo, sem a assinatura do redator (remetente). Se nos tempos de ditadura o anonimato poderia ser traduzido em estratégia de autopreservação, então a ausência de um emissor nesse trabalho pode ser justificada pela necessidade de salvaguarda do mesmo, isto é, como garantia de integridade e perenidade do sujeito emissor. Por outro lado, podemos ler essa ausência do

⁴ Refiro-me especificamente às experiências fotográficas, filmográficas e aos diapositivos sonorizados.

⁵ As imagens dos diapositivos que compõem este trabalho foram realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e de Goiânia. A montagem do audiovisual foi realizada em 1973, na cidade carioca. São 77 diapositivos sonorizados em 2 minutos e 20 segundos.

autor da carta como uma abertura para que qualquer sujeito que, de uma forma ou de outra, vivenciou ou foi afetado por aquele estado de tensão possa assumi-la como sua.

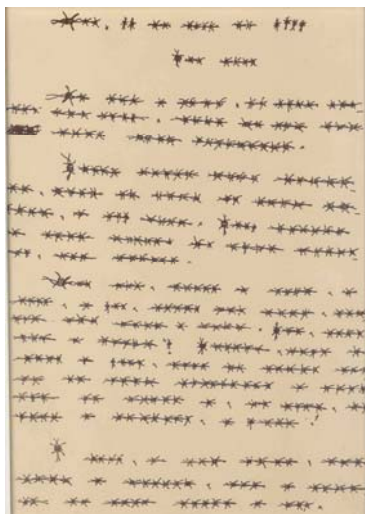


Fig. 01. *Carta*. 1974. Desenho. Papel e ecoline. 20,5x30,5cm. Acervo do artista, Aracaju-SE. Foto: Ana Rita Vidica

Em *Cartum* Fogaça apropriou-se de uma tira da história em quadrinhos Mafalda, do cartunista argentino Quino⁶. A escrita original foi suprimida pelo artista e substituída pela “escrita em farpas”. Sua escolha foi sagaz, visto que Mafalda era um personagem que encarnava o espírito questionador dos valores e injustiças presentes nos anos 1960 e 1970 na Argentina como em outros países da América Latina, incluindo o Brasil. Na história em questão vemos uma crítica sarcástica ao imperialismo norte-americano, através de uma réplica em miniatura da estátua da liberdade, um dos maiores símbolos do poderio dos EUA, que refletia bem o clima da hora, imerso em diferentes manifestações opositivas ao poder imperialista.

⁶ Quino (Joaquín Salvador Lavado) nasceu em Mendoza, Argentina, a 17 de Julho de 1932. Criou o personagem Mafalda em 1963 para uma campanha publicitária, porém o trabalho não foi aprovado. No ano seguinte foram publicadas três tiras da história no suplemento de humor da revista *Leoplán*, e em seguida passou a publicá-la no semanal informativo argentino “Primeira Plana”. Ver: http://www.quino.com.ar/portugues/trabajos_mafalda.htm

Apesar de o enredo ter ficado em aberto pela substituição da escrita convencional pelo desenho da farpa, este propõe um caminho interpretativo por meio da correlação entre o tipo de imagem (farpa) e a história que foi apropriada.

Podemos pensar *Hino* no mesmo âmbito de raciocínio. A obra associada à *Carta* e *Cartum* forma uma espécie de tríade que opera com a idéia de texto. Se até então tínhamos em mente que os hinos eram peças musicais destinadas à exaltação dos valores patrióticos e heróicos, com *Hino* de Fogaça tal noção é subvertida. Recriando uma partitura musical em que as notações são pequenos carimbos de farpas, o artista propõe uma “música” que pode ser pensada como aquela que ecoava nos porões da DOPS⁷, nas residências invadidas pela polícia, nas ruas durante os confrontos entre os militares e opositores do regime, enfim, uma sonoridade pesada e cruel que podia ser ouvida em diferentes partes do país.

Os três trabalhos mencionados nos colocam diante de duas proposições, uma que se liga à idéia de mensagens cifradas, recorrentes nos anos de ditadura militar a fim de escapar às ações dos censores do governo; e outra que pressupõe narrações e notações musicais que traduzem o enclausuramento promovido pelo poder ditatorial. Além dessas, por que não uma terceira proposição constituída pela junção das duas proposições anteriores?

Ao nos determos na configuração visual dos trabalhos da série *Hieróglifos* notamos que, enquanto no desenho e no carimbo a farpa é organizada em forma de texto (musical ou escrito), e, por isso em pequenas proporções, compondo objetos reconhecíveis como uma carta, uma partitura ou uma história em quadrinhos, em grande parte das serigrafias a imagem é expandida, invadindo quase a totalidade do primeiro plano. Nesses trabalhos serigráficos a cor ganha presença e esboça um segundo plano que não se realiza, devido à planaridade da superfície, da ausência de profundidade, características inerentes da técnica serigráfica; o volume e a profundidade são destruídos, tudo é somente superfície. A ambigüidade entre figura e fundo é instaurada. A farpa ganha potência visual. O seu caráter gráfico é acentuado. Em alguns a figura se destaca do fundo (fig. 02), em outros a figura parece diluir-se no fundo. Vemos o artista experimentando diferentes configurações de uma mesma imagem, em especial no confronto entre a figura e o fundo,

⁷ DOPS era a sigla para Delegacia de Ordem Política e Social, criada pelo governo militar, responsável pelas investigações das ações opositivas a aquele governo. Lugar onde dezenas de brasileiros foram torturados e assassinados pela força do regime.

possível pelo processo de duplicação que seguiu a par da técnica de reprodução e duplicação de mesma imagem.



Fig. 02. S/T. Da série Hieróglifos. 1977. Serigrafia. 1/8. Papel e tinta serigráfica. 62x42cm. Acervo do artista, Aracaju-SE. Foto: Ana Rita Vidica

Merece destaque ainda, dois objetos da série. São trabalhos concebidos a partir da apropriação e construção de placas de trânsito, cujas mensagens são: proibido (fig. 03) e livre. Nesses trabalhos também nos defrontamos com um plano ampliado. A imagem conforma-se ao formato do suporte substituindo o símbolo original e, conseqüentemente, a sua mensagem. A farpa, desse modo, ganha qualidade de símbolo “emitindo” significados outros que para serem compreendidos necessitam da confrontação do observador com as propriedades de uso e funcionalidade do novo símbolo.



Fig. 03. S/T. Da série Hieróglifos. 1977. Pintura sobre madeira. 50 cm de diâmetro. Acervo do artista, Aracaju-SE. Foto: Ana Rita Vidica

Apesar dos dois trabalhos comunicarem mensagens visualmente opostas – proibido e livre – o artista não lhes deu denominações próprias,

específicas. O observador defronta-se, dessa forma, com uma negativa e com uma afirmativa, dentro de uma mesma idéia metafórica pela imagem da farpa - o estado de restrição, de limitação. Vemos a transformação das placas de trânsito da condição de objeto funcional para objetos-protesto ou objetos-denúncia. Podemos entendê-las enquanto anunciadoras de um espaço ou ambiente cercado ou cercador, impositor de limites de expressão, de idéias e de trânsito. E também como mensagem reativa a qualquer tipo de proibição e negação da condição de clausura. A mensagem seria semelhante a enunciada pelo título e conteúdo da canção de Caetano Veloso “É proibido proibir”⁸, cantada naqueles anos de repressão.

Como dito, diante do ambiente repressor e autoritário, do clima de violência e cercamento vigente no Brasil, nas décadas 1960/70 alguns artistas levaram para os seus trabalhos a problemática social e política do país, vivenciado por eles e pela sociedade brasileira. As evidências, nem sempre explícitas, marcaram uma postura de engajamento político necessária naquele momento. Tal postura engajada, presente no contexto da arte brasileira, não se limitou a um tipo de produção que visava problematizar, expor ou denunciar somente a situação social e política do país, mas também questionar, enfrentar e propor novos modos de atuação do artista diante do circuito oficializado de arte, das forças legitimadoras que ordenavam o sistema geral da arte.

Assim, numa visada geral sobre o conjunto *Hieróglifos* vemos que Fogaça não se manteve neutro diante do panorama complexo que se configurou no decorrer dos anos de 1960/70; ao contrário, a série revela uma poética afetada pelos acontecimentos sócio-políticos do período de repressão militar, como também pelas transformações e busca por novos meios e linguagens. O arame farpado e a farpa, pensados a partir de suas indicações contextuais e físicas, são transformados por Fogaça em veículos delatores do cercamento das liberdades e do estado de violência operante no país decorrente das ações arbitrárias do governo ditatorial. Assim, a torção, o nó, a ponta metálica aguçada e a cerca podem ser associados à repressão, à tortura e ao cercamento sob o qual viveu grande parte da sociedade brasileira naqueles anos de ditadura militar.

⁸ Caetano Veloso apresentou “É proibido proibir”, acompanhado pelos Mutantes, no III Festival Internacional da Canção, em São Paulo em 1968. A música foi recebida sob vaias e protestos do público, gerando um fervoroso discurso de Veloso que mal podia ser ouvido. Ver: BASUALDO, 2007.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Otilia B. F. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº15, p.69-84. Jul.1986.
- CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- 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.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERREIRA, Glória. (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.
- FILHO. Daniel Aarão R; MORAES. Pedro. **1968: a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: espaço e tempo. 1988.
- FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 40, p. 59-90. 2004.
- HOLLANDA, Heloísa B. A participação engajada no calor dos anos 60. In.: **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970**. São Paulo: Aeroplano, 2004. p. 15-52.
- MORAIS, Frederico. **Arte plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. É preciso decifrar. A esperança renasce. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1977.s/p.
- 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. p. 165-177.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WOOD. Paul. (et. al.). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify. 1998.