

Hieróglifos: encontros entre arte e política

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO*

A década de 1970 iniciou sob o impulso das movimentações artísticas do período anterior. A diversidade de proposições e locais para a manifestação artística ou do “lugar” da obra/proposição e do artista/propositor, a ruptura com suportes e categorias tradicionais da arte, a negação do sistema de valores, regras, técnicas e programas disciplinares, e ainda a articulação da arte aos novos meios tecnológicos de produção de imagem foram algumas transformações e conquistas empreendidas na década de 1960 e herdadas pela década de 1970.

Foi, portanto, nos anos 1970 que alguns artistas brasileiros começaram a experimentar uma série de tecnologias que tinham como base a imagem técnica: a fotografia, o cinema, o audiovisual, o vídeo, a fotocópia, o vídeo-tape, o fax e o computador.

Destaco aqui, a produção audiovisual – sequência de slides ou diapositivos, distribuídos no carretel do aparelho óptico-mecânico e acompanhados de som (ruídos, narrações, diálogos, música etc.), que até aquele momento era de uso restrito às atividades didáticas. Adentrar ao universo da produção “audiovisual”, imagem projetada e sonorizada dos anos 1970 é transitar em um campo, por vezes, desconhecido e distante da concepção atual do que consideramos atualmente como audiovisual, ou seja, imagens aliadas a sons, como o cinema e a TV, por exemplo. Esse sistema de projeção foi apropriado e explorado por alguns artistas, transformando-se em veículo de manifestação expressiva e criativa, incorporando, desse modo, a condição de linguagem. Para o crítico e artista brasileiro Frederico Morais (2006), um dos precursores do uso do audiovisual como proposição artística no Brasil, o audiovisual era um veículo propício à documentação das obsessões dos artistas e dos problemas do nosso tempo.

Os filmes em super-8 também serviram de suporte para muitas obras de caráter experimental, assim como o vídeo. Ambos foram usados, nos anos 1970 e 1980, como meio para concretizar as proposições de diferentes artistas brasileiros, a

* Secretaria Municipal de Educação de Goiânia. Mestre em Cultura Visual.

exemplo de Marcelo Nistche e Paulo Brusky. Paulo Fogaça também realizou trabalhos na mídia superoitista, produção tal produção ainda não foi devidamente pesquisada.

O sistema audiovisual carrega uma potência expressiva e discursiva, ou seja, características próprias que não podemos encontrar nos filmes super-8, por exemplo. O *slide* ou diapositivo é uma unidade única que comporta um conjunto de significações, assim sendo, o processo de montagem dos mesmos é determinante na apreensão desses significados, uma vez que a sequência pode ser alterada pela simples manipulação das unidades (slides), o que não ocorre nos filmes super-8. Outro aspecto que o diferencia dos filmes super-8 é o espaço temporal entre um slide e outro, ou seja, no momento da transição que provoca uma espécie de *blackout* e ainda o *bip* característico do projetor.

Nos anos 1970 o país estava imerso em uma ditadura militar, instituída desde a década anterior, ações cerceadoras pairavam sobre a produção artística, assim como sobre todas as instâncias da vida social. No campo da arte, a subversão e também a transgressão foram condições básicas de existência da prática artística no interior do sistema de arte tradicional, que se mostrou abalado pelas novas proposições que surgiram questionando a sua ordem num sistema sócio-político repressor, que de algum modo motivou uma produção artística crítica e por vezes ousada. A produção de Paulo Fogaça, artista goiano nascido em Morrinhos, em 1936, dialoga com esse momento social e político, como também com as pesquisas no campo das artes visuais, em especial com aquelas que lidavam com os meios tecnológicos de produção das imagens técnicas – audiovisual, fotografia e filme super-8.

Paulo Fogaça iniciou sua trajetória no campo das artes visuais, especificamente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, espaço conhecido por sua abertura às novas experimentações. Fez parte de um grupo de artistas considerados precursores no uso de meios considerados experimentais. A peculiaridade de sua produção reside no comentário crítico que faz sobre o contexto social e político dos anos de ditadura militar no país aliado ao uso de imagens e

objetos presentes, especialmente, no ambiente rural, como as ferramentas rurais e o arame farpado.

Neste texto, destaco o seu audiovisual *Hieróglifos*, realizado em 1973, origem da série homônima constituída de serigrafias, desenho, carimbo e objetos, que também será comentada posteriormente. No audiovisual, bem como em toda a série, a imagem do arame farpado é o elemento primordial que sustenta todo o discurso poético, porém de viés delativo e crítico.

O arame farpado é material cortante e agressivo utilizado, sobretudo no meio rural, como delimitador de terras, para promover o afastamento e a coerção de animais e pessoas. É símbolo do poder latifundiário, da grande concentração de terras, sendo causa de inúmeras injustiças sociais. Na obra do artista, tais indicações são expandidas e colocadas em correspondência ao clima político do país. Assim, o arame farpado passa a ser índice do cerceamento, da repressão, do aprisionamento de opiniões e ações imputado pelo poder ditatorial – “a ponta metálica rasga, fere, corta como espinho; o nó aperta, comprime, sufoca, cala” (Morais, 1977).

No audiovisual *Hieróglifos*, Fogaça explora a imagem do arame farpado em diferentes configurações, ele é desconstruído e a estrutura da farpa é exposta. Em determinados momentos a farpa é quase diluída, aproximando-se de uma abstração. Em outros o seu caráter agressivo - a torção, a ponta aguda - é ressaltado pelo enquadramento preciso da lente do artista. Fogaça organiza uma sequência de 77 diapositivos (figura 01) com imagens da farpa, fotografadas pelo artista, intercaladas às páginas de jornal e desenhos do corpo humano retirados de manuais de anatomia. A inserção das imagens dos corpos nos leva a pensá-lo(s) como aquele(s) mesmo(s) corpo(s) que foram vitimados pela violência arbitrária dos mecanismos de tortura do poder ditatorial que imperava em solo brasileiro. Em alguns diapositivos o artista interfere sobre o objeto farpa com manchas gráficas avermelhadas que remetem ao sangue. Concomitante às imagens uma narração, narração realizada pelo próprio artista - a palavra “não” é falada seguidamente, numa espécie de recusa absoluta de algo ou de uma situação repressora, intimidadora, violenta.

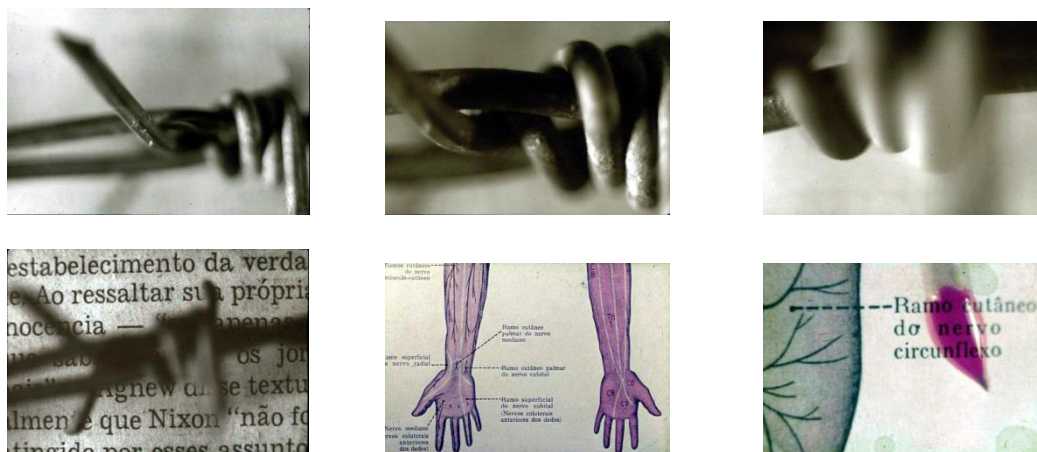


Figura 01. Hieróglifos (1973)
Audiovisual. 77 diapositivos. Dois minutos e vinte segundos.
Diapositivos (da esquerda para a direita): 16, 11, 07, 44, 25, 44.

Apesar do foco deste artigo estar assentado no audiovisual *Hieróglifos*, não posso deixar de mencionar as demais proposições da série homônima dada a consonância dos propósitos discursivos.

Como dito anteriormente, a série é constituída além do audiovisual, por desenho, carimbo, objetos e serigrafias. Essa série de trabalhos evidencia o interesse do artista pela escrita, contudo 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. Nesse sentido, podemos encontrar outra peculiaridade dessa série de trabalhos, que é o título. Segundo Cecília Salles (2004), títulos não são meros nomes, geralmente são orientações para a interpretação ou leitura de uma obra. Hieróglifo é um modelo de escrita pictográfica que foi utilizada, sobretudo, no Egito antigo. Está inserida numa linguagem de difícil compreensão, enigmática. Assim posto, o título do audiovisual e da série ganha uma dimensão constitutiva, pode ser pensado como são indicativos, pistas ou referências que colaboram na incorporação do significado pela obra, bem como na identificação ou construção de significados outros pelo observador.

Em *Carta* (figura 02) e *Cartum* (figura 03), a farpa assume a função de escrita, concretizada por meio de um desenho monocromático. Fogaça realizou *Carta* seguindo a estrutura de uma correspondência usual com suas partes bem definidas (cabeçalho, vocativo, parágrafos, sinais de e pontuação e até mesmo rasura), contudo, sem a assinatura do redator (remetente). Se nos tempos de ditadura o anonimato poderia ser traduzido em autopreservação, então a ausência do emissor nesse trabalho pode ser justificada pela necessidade de salvaguarda dele, isto é, como garantia de integridade perenidade do sujeito emissor. Esse anonimato também pode ser pensado como uma brecha deixada pelo artista para que qualquer sujeito, que de uma forma ou de outra tenha vivenciado ou afetado por aquele estado de tensão, possa assumi-la como sua.

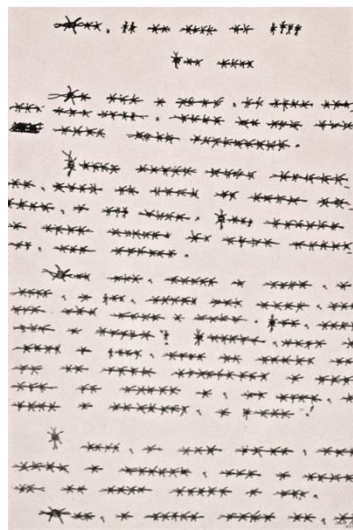


Figura 02. *Carta* (1974)
Desenho. 20,5 x 30, 5 cm.
Foto: Paulo Fogaça

Em *Cartum*, Fogaça apropria de uma tira da história em quadrinhos de Mafalda, do cartunista argentino Quino. Os diálogos originais foram suprimidos e no lugar deles uma nova escrita foi inserida, a “escrita em farpas”. A escolha de Fogaça pela história em questão não foi aleatória, pois Mafalda 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, em especial, da imagem da réplica de um dos símbolos do poderio norte-americano – a

estátua da liberdade; a imagem refletia bem o clima da hora, imerso em diferentes manifestações opositivas ao poder imperialista.



Figura 03. *Cartum* (1974)
Desenho. 20,5 x 30,5 cm.
Foto: Paulo Fogaça

Podemos pensar *Hino* (figura 04) no mesmo âmbito de raciocínio. *Hino*, *Carta* e *Cartum* formam uma espécie de tríade que opera com a ideia de texto. Se até então tínhamos em mente que os hinos eram peças musicais destinadas à exaltação dos valores patrióticos e heroicos, com *Hino* 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 Dops (Delegacia de Ordem Política e Social), nas residências invadidas pela polícia, nas ruas durante os confrontos entre militares e opositores do regime, enfim, uma sonoridade pesada e cruel que podia ser ouvida em diferentes partes do país.



Figura 04. *Hino* (1974)
Impressão/Carimbo. Desenho. 20,5 x 30, 5 cm.
Foto: Paulo Fogaça

Os demais trabalhos da série são serigrafias (figura 05) e duas placas de sinalização (figura 06). O conjunto serigráfico apresenta a imagem da farpa expandida sobre a planaridade do suporte, da superfície. Nesses trabalhos, o artista explora os recursos da técnica da serigrafia para explorar graficamente a imagem da farpa. Nos trabalhos com placas de sinalização, também defrontamos com um plano ampliado. O símbolo original é substituído pela imagem da farpa, esta então, ganha a qualidade de símbolo e emite significados outros aliados ao estado de restrição, de limitação. As placas assumem a função de objetos/denúncia ou objetos/protesto. Podemos entendê-las como anunciadoras de um espaço ou ambiente cerceado ou cerceador, impositor de limites de expressão, de ideias e de trânsito. E, ainda, como mensagem reativa a qualquer tipo de proibição e negação da condição de clausura.



Figura 05. Sem título. Da série *Hieróglifos*. Denotativo 012. 1997.
Serigrafia. 8/11. 60 x 45 cm
Foto: Paulo Fogaça



Figura 06. Sem título. Da série *Hieróglifos*.1997.
Pintura sobre placa metálica de sinalização. 50 cm de diâmetro
Foto: Paulo Fogaça

Enfim, o audiovisual *Hieróglifos* ou ainda a série homônima nos colocam diante de duas proposições uma que liga à ideia 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 estado de cerceamento e medo promovido pela força agressiva do poder ditatorial. Além dessas, por que não uma terceira proposição constituída pela união das duas proposições anteriores? Os agenciamentos práticos tomados pelo artista na série da qual o audiovisual *Hieróglifos* integra - audiovisual, apropriação, serigrafia, fotografia, desenho e impressão/carimbo – como também a sua atitude vanguardista/experimental em solo brasileiro, mas, em especial, goiano no uso do audiovisual como proposição artística, inserem esse conjunto de trabalhos num contexto crítico, experimental e poético. Paulo Fogaça priorizou imagens da farpa, objeto tão recorrente na paisagem rural, e fez uso de processos inovadores no contexto das artes da década de 1970. Colocou em diálogo questões de ordem nacional a partir do cruzamento de sua experiência em universos geograficamente distintos, mas que guardam entre si problemáticas semelhantes. Assim, percebemos o artista experimentando diferentes meios e suportes, incluindo os meios tecnológicos de realização de imagens técnicas, colocando a sua interpretação do que ocorria a sua volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. **Arte e Meio artístico (1961-1981):** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália:** uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BELLUZZO, Ana Maria (et.al.) **Waldemar Cordeiro:** uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1986.

CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Panorâmica. In: **Quase Cinema:** cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Anna Bella Geiger.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

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.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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. Audiovisuais. In.: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 391-394.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.