

BICHOMORTO E HIERÓGLIFOS: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO ARTISTA GOIANO PAULO FOGAÇA

BICHOMORTO AND HIERÓGLIFOS: AUDIOVISUAL PRODUCTION OF ARTIST GOIANO PAULO FOGAÇA

Rosane Andrade de Carvalho / UFG

RESUMO

Neste artigo apresento e analiso dois audiovisuais - diapositivos sincronizados a sons gravados em fita cassete – do artista Paulo Fogaça (Morrinhos, GO, 1936), “Bichomorto” e “Hieróglifos”, realizados em 1973. As obras integram o corpus de análise de minha pesquisa de doutorado em Arte e Cultura Visual em desenvolvimento. Neste texto, exploro o caráter experimental e político das obras citadas, tendo em vista o momento político e artístico no qual surgiram, que foi o da implantação e vigência do governo militar no Brasil. Investigo neste texto também o uso dos diapositivos sincronizados a sons gravados em fita cassete, denominados naquela época por audiovisuais. É nesse universo técnico e poético que Paulo Fogaça desenvolveu “Bichomorto” e “Hieróglifos”.

PALAVRAS-CHAVE

Audiovisual; Paulo Fogaça; Anos 1970.

ABSTRACT

In this article I present and analyze two audiovisuais - synchronized slides and sounds which were recorded on cassette tape - by the artist Paulo Fogaça (Morrinhos, GO, 1936), "Bichomorto" and "Hieróglifos", made in 1973. This work is part of my doctoral tese research on Art and Visual Culture in development. Here, I explore the experimental and political character of the mentioned work, considering the political and artistic moment in which they arose, which were implantation and validity of the military government in Brazil. It is also in this analysis that I investigate the use of synchronized slides and sounds recorded on a cassette tape, called audiovisual at that time. It is in this technical and poetic universe that Paulo Fogaça developed "Bichomorto" and "Hieroglyphs".

Keywords

Audiovisual; Paulo Fogaça; 1970s.

Paulo Fogaça (1936) é um artista goiano que iniciou sua trajetória artística na cidade do Rio de Janeiro, a partir do final da década de 1960, através de cursos realizados no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ), que, sobretudo a partir de 1969 configurou-se como um espaço aberto as experimentações artísticas. Tal abertura foi proporcionada principalmente pelos cursos oferecidos e pela agenda cultural e artística de exposições e exibições de filmes, sendo reforçada pela instauração, em 1969, da Unidade Experimental, por Frederico Moraes com o apoio de Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz e, ainda a Sala Experimental, inaugurada em 1975. A Unidade Experimental serviu como espaço acolhedor das “experiências em todos os níveis culturais [...], considerando o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão como formas de linguagem, pensamento e comunicação” (Jaremtchuk, 2005, não paginado). Esses eventos, além de impulsionarem a criação para além das formas tradicionais, possibilitaram a formação de um público e a divulgação de propostas artísticas dentro de um cenário político marcado por atitudes coercitivas do governo ditatorial em vigência desde a década de 1960.

É nesse contexto que, Paulo Fogaça efetiva sua aproximação com o campo das artes. Neste artigo destaco a sua aproximação com os novos meios, em especial o audiovisual, e consequentemente a fotografia. Ao me referir aos audiovisuais, o faço nos termos daquele período, isto é, um sistema de projeção constituído por diapositivos dispostos no carretel do projetor associado a sons – ruídos, narrações, músicas e outros – gravados em fitas cassetes.

Fogaça trabalhou em colaboração com Frederico Moraes e Anna Maria Maiolino realizando as fotografias de alguns audiovisuais desses artistas¹. Mas, também realizou uma série de audiovisuais, sendo oito artísticos: *Criatividade*, *Audiovisual* e *Ferrofogo*, em 1972; *Bichomorto*, *Informações* e *Hieróglifos*, em 1973; *Cabeça-Tronco-Membros*, em 1974; *Uma rosa: e quantos outros* e *Campo Cerrado*, em 1975; além de dois documentais, *NPS* (Nelson Pereira dos Santos) e *Poteiro*, ambos de 1974.²

Antes de prosseguir para a apresentação dos dois audiovisuais “Bichomorto” e “Hieróglifos” de Paulo Fogaça, foco deste artigo, considero relevante discorrer um pouco sobre essa produção intitulada “audiovisual” no período estudado.

O audiovisual, como sistema de projeção de diapositivos dispostos em carretel e sincronizados a sons gravados em fitas cassete, surge, em solo brasileiro, dentro do contexto das novas tecnologias que exploravam a potencialidade das imagens técnicas como, a televisão, o cinema, o vídeo e outros. Escrevendo sobre o audiovisual, André Parente diz:

[...] “audiovisual” denominava um tipo específico de tecnologia que possibilitava a projeção de uma sequência de diapositivos ou *slides*, acompanhada de som. O sistema de projeção de diapositivos continha uma fita cassete que emitia o som (música, ruídos, narração, diálogos, etc.), ao mesmo tempo um bipe (perceptível apenas pelo sistema) determinava a transição entre as imagens. Os sistemas de audiovisuais ou diaporamas variavam entre a quantidade de projeções utilizada e os efeitos de transição (o *fade-in* e o *fade-out*, a fusão e a sobreposição) e de sincronização das imagens. (2013, p.33).

Frederico Moraes, artista e crítico de arte, foi um dos primeiros a experimentar as diversas possibilidades do audiovisual. Inicialmente como meio de instaurar uma nova crítica de arte. E o fez em trabalhos como “Memórias da paisagem” e “O pão e o sangue de cada um”, ambos em 1970, dentre outros. Mas, segundo Parente:

[...] foi a partir de “Cantares” (1971) que os audiovisuais ganharam uma verdadeira autonomia, tornando-se um novo meio de expressão poética, misturando os planos objetivo e subjetivo, bem como a fragmentação, a dispersão e a descontinuidade, aspectos típicos da arte da época. (2013, p.34).

Até aquele momento o sistema de projeção com diapositivos tinha caráter didático, o que não deixa de existir em algumas produções, contudo, o viés artístico e poético passa a demarcar forte presença. As características do próprio equipamento, que não dispõe de muitos recursos técnicos como os filmes em bitola 8mm, também investigado naquele momento, aponta para a peculiaridade do audiovisual. Frederico Moraes defendia a “superioridade” do audiovisual sobre o cinema, sobretudo pelas possibilidades de diferentes montagens, ou seja, sua estrutura aberta, não-selada, e por isso mutável, como ocorre nos filmes 16mm ou 35mm. Ou seja, o diapositivo é uma unidade flexível, pois cada *slide* é, “em si, uma unidade de tempo e de espaço. Mas, ao relacionar-se com os outros *slides*, cria novo ritmo espaço-temporal” (Moraes, 1973 apud Ferreira, 2006, p.394). Nesse sentido, o diapositivo está relacionado ao tempo através de suas características fundamentais como a unidade, a variedade, o contraste, desenvolvimento progressivo, ciclo total e o processo de

seleção e, ainda a produção da sensação de movimento e continuidade. Essa relação temporal também pode ser pensada a partir da ideia de que as fotografias são recortes temporais que constroem narrativas.

Frederico Moraes situa a inserção do audiovisual no meio artístico a partir, sobretudo, do II Salão Nacional de Belo Horizonte, organizado por Márcio Sampaio. Diz o crítico (1973, apud Ferreira, 2006, p.392): “Pela primeira vez, um Salão brasileiro reconhecia o audiovisual como expressão viva da arte atual, abrindo um campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada.”.

A partir do II Salão Nacional de Belo Horizonte, essa nova forma de expressão foi inserida em diferentes salões, na década de 1970, tais como, o Salão de Verão no Rio de Janeiro (1971,1972), no IV SNAC em Belo Horizonte (1972), no I Salão Brasileiro de Comunicação e Audiovisual, este incluindo um concurso de montagens audiovisuais sobre o tema “Som e Imagem de Minas Gerais”.

Destaco nesse contexto, a realização da Expo-projeção 73, organizada pela crítica Aracy Amaral com a colaboração do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), como o primeiro evento que aglutinou pesquisas audiovisuais e sonoras no Brasil. Amaral assim explicitou o contexto de realização de tais experimentações:

[...] neste momento explodem por todo lado, como em outros países ocidentais, as experimentações (ou/e realizações) com filmes, audiovisuais, pesquisas com som. É o artista procurando lançar mão dos meios não-convencionais para expressar na ordenação seletiva da realidade. (Apud Ferreira, 2006, p.385).

A mostra objetivou refletir, difundir e propulsionar a produção de arte brasileira voltada para a experimentação com novos meios tecnológicos, como o super-8 e o audiovisual, bem como as pesquisas de som realizadas por alguns artistas naquela época. Expo-projeção 73 revelou a diversidade daquela produção, bem como os diferentes usos dos equipamentos tecnológicos. Segundo Amaral, podiam ser vistos desde o registro direto de proposições e ações, até a investigação das potencialidades técnicas da linguagem, referindo-se, em especial aos filmes em 8mm. Considerando-se as diferenças de propósitos, a crítica ressalta determinadas aproximações de propósitos no uso desses novos meios, tais como:

A câmera fixa, a nostalgia da natureza ou a temática do retorno à natureza [...] o formalismo bem visível em alguns artistas, ao passo que em outros se sente a obra totalmente aberta e

descompromissada, cinema sem estrutura, câmera na mão, o autor se deslumbrando com a apreensão do tempo real [...]. (Apud Ferreira, p.387).

Os trabalhos de Paulo Fogaça, “Bichomorto” e “Hieróglifos” inserem-se no contexto das poéticas processuais e conceituais dos anos 1970, especificamente nas investigações pautadas nos novos meios tecnológicos que têm a imagem fotográfica como meio expressivo. Em “Bichomorto” as imagens captadas transitam entre o registro de animais atropelados e a ação direta do artista sobre as mesmas através de intervenções gráficas. Enquanto que em “Hieróglifos” o artista explora a imagem da farpa de forma experimental, por meio dos recursos próprios do dispositivo fotográfico e audiovisual.

“Bichomorto” (figura 01) foi realizado em 1973 em viagens que o artista fazia entre Goiás e Rio de Janeiro com sua família. Os inúmeros animais mortos às margens das rodovias são captadas pelas lentes da máquina fotográfica de Fogaça. A essas imagens juntam-se mapas rodoviários. Com um projetor modelo Kodak Carousel S e um gravador Phillips N 2209, o artista elabora uma narrativa de 3 minutos com 67 diapositivos sincronizados aos sons emitidos naquelas estradas e cidades – buzinas, freadas, o vento, vozes, carros transitando etc., sendo que a sequência de imagens e o seu tempo de duração são acionados através do sistema de sincronização, outro recurso do equipamento técnico – projeto e gravador.



Figura 01. *Bichomorto*.
 Audiovisual. 67 diapositivos. 3 minutos.
 Diapositivos da esquerda para a direita: 02 e 37.

O artista explora as potencialidades do audiovisual, sobrepõe e fragmenta algumas imagens, insere manchas avermelhadas sobre as imagens de animais, do asfalto e

dos mapas. Faz uso do recurso cinético próprio do aparato técnico de projeção, criando um efeito de movimento e continuidade.

É válido ressaltar que, o Brasil da década de 1970 vivia imerso numa realidade cerceadora de expressão de diferentes tipos decorrente do golpe militar. A relação entre arte e política se fazia entre a crítica ao regime e da situação social e a crítica das instituições artísticas. Assim, Paulo Fogaça trata o assunto em termos metafóricos, em que os animais mortos por atropelamento nas rodovias são associados às vidas interrompidas pela força e violência exercidas pelo governo ditatorial. São corpos dilacerados pelos veículos que trafegam cotidianamente pelas rodovias. A violência é denunciada pelos animais esmagados, pelas marcas de pneus no asfalto, pelas manchas gráficas avermelhadas inseridas sobre alguns diapositivos. Destaco o penúltimo, diapositivo 64, no qual um homem atravessa sozinho o asfalto e no diapositivo seguinte, de número 65, um automóvel passa em alta velocidade, sugerindo, através do recurso cinético já mencionado, o aniquilamento do homem (figura 02). Os mapas manchados com tinta avermelhadas, também nos levam a pensar sobre a violência espalhada no território brasileiro. Assim como o bicho, o homem é também dilacerado, num contexto no qual a força física ou a intimidação moral alastrou por todos os caminhos e direções; a fragilidade da vida é exposta diante de forças impositivas e autoritárias.



Figura 02. *Bichomorto*.
Audiovisual. 67 diapositivos. 3 minutos.
Diapositivos da esquerda para a direita: 64 e 65.

O audiovisual “Hieróglifos” (figuras 03 e 04) integra uma série homônima realizada nos anos 1973, composta por objetos, serigrafias e desenho. Em todas as obras, o artista explora, em diferentes configurações, a imagem da farpa.

O arame farpado é objeto agressivo, cortante, utilizado para impedir trânsitos entre espaços, em “Hieróglifos” surge fragmentado, justaposto a imagens de corpos retirados de manuais de anatomia e, ainda sobreposto a páginas de jornais. O corpo com suas referências anatômicas, que dialoga com as imagens da farpa, é o mesmo que ora fora torturado, subjugado nas ações restritivas e autoritárias do governo militar. Em alguns diapositivos o artista interfere com tinta avermelhada, como em “Bichomorto”. Concomitante as imagens, a palavra “não” é narrada seguidamente, numa espécie de recusa absoluta de algo ou de uma situação. Como afirma Parente em uma leitura perspicaz sobre esses dois audiovisuais:

É assim que a imagem de um bicho morto ou de um arame farpado pode, por meio de procedimentos plásticos-visuais, contaminar tanto conceitualmente como mentalmente todas as relações tecidas entre imagens e sons dos audiovisuais supracitados, como se fosse uma pura virtualidade, uma passagem entre-imagens, que não se esgota em nenhuma imagem em particular. Afinal de contas, o arame é a dobra e a torção que geram um conflito entre o dentro e o fora, o homem e a terra, enquanto o bicho morto, esmagado na estrada, é a sobreposição, a passagem entre-imagens, mas é também algo que traz à tona a morte por desapareção. (2013, p.37).

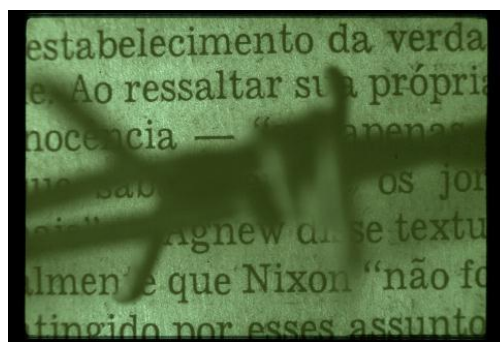
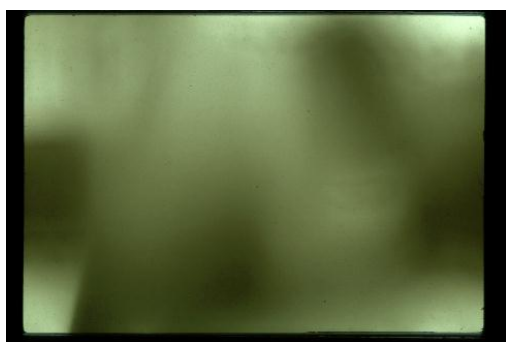


Figura 03. *Hieróglifos*. 1973.
Audiovisual. 77 diapositivos. 2'20".
Diapositivos da esquerda para a direita: 06 e 24.



Figura 04. *Hieróglifo*. 1973.
Audiovisual. 77 diapositivos. 2'20".
Diapositivos da esquerda para a direita: 44 e 51.

Paulo Fogaça efetivou sua trajetória artística a partir dos anos 1960 ao mudar-se do estado de Goiás para a cidade do Rio de Janeiro, exatamente num período fértil e de profundas transformações na história social e política, bem como cultural e artística do país. Adentrou ao campo da arte convivendo e compartilhando experiências de diferentes espécies com diversas figuras que colaboram e, até hoje, impulsionam a produção artística brasileira. Fogaça deixou-se contaminar pelo clima produtivo e questionador das práticas sociais, políticas e artísticas, o que o levou a realizar uma produção mesclada e poesia e crítica, características que podemos identificar em “Bichomorto” e “Hieróglifos”.

A sua familiaridade com a paisagem e os artefatos rurais, resgatada pelas suas lembranças e experiências, é evidenciada na escolha das imagens presentes nos trabalhos aqui apresentados que materializam sua crítica social. Nesse sentido, o distanciamento de Fogaça do ambiente goiano mostrou para o artista as potencialidades discursivas daquele ambiente e seus objetos. Esse distanciamento também foi imprescindível para que Fogaça se aproximasse - e consequentemente vivenciasse - de um ambiente cultural artístico experimental, que lhe permitiu investigar processos inovadores, originais, em especial os novos meios tecnológicos, que em Goiás naquela época inexistiam.

Assim, “Bichomorto” e “Hieróglifos” são dois audiovisuais que encontram-se no limite entre o experimentalismo de linguagem, típico das proposições daquele período, e a crítica ao contexto sócio-político investido numa ditadura militar. O referencial imagético de Fogaça está, desse modo, imerso numa perspectiva memorialista, no qual a paisagem e objetos representativos da mesma, aliados aos títulos dos trabalhos, constroem uma narrativa passível de ser localizada em um dado momento da vida social e política do país.

Notas

¹ Paulo Fogaça realizou os registros fotográficos dos audiovisuais, *Memória da Paisagem* (1970), “Cantares” (1971), “Criatividade de Maio” e “Domingos da Criação” (1971), “Klee” (1972), “Alfredo Volpi (1972) e *Curriculum*

Vitae (1972/73), de Frederico Moraes. E o registro fotográfico do audiovisual de Anna Maria Maiolino, *Construção* de 1973.

² Tive contato com parte da produção audiovisual de Paulo Fogaça durante a realização da minha dissertação de mestrado intitulada “Paulo Fogaça: o artista e seu tempo”, realizado entre 2006 e 2008 no Programa de Pós-graduação em Arte (UFG/GO).

“Ferrofogo” foi exibido na mostra EXPOPROJEÇÃO 73 (SP/1973). “Bichomorto” integrou a mostra EXPOPROJEÇÃO 73 (SP/1973), a “VIII Bienal de Paris” (1973) e a “XI Mostra de Audiovisuais” (RJ/1973) e foi premiado no “V Salão de Verão” – (MAM, Guanabara/1973). “IN-Formações” foi apresentado na mostra “Indagação sobre a Natureza, Significado e Função da Obra de Arte” – Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (RJ/1973). “Hieróglifos” foi exibido na III Mostra de Artes Visuais (Goiânia,GO/1974) e na XI Mostra de Audiovisuais (RJ/1979). “Cabeça-Tronco-Membros” integrou a XII Bienal de São Paulo (1973) e na III Mostra de Artes Visuais do estado do Rio de Janeiro – Menção honrosa (1974) e “XI Mostra de Audiovisuais” (RJ/1979). “Campo Cerrado” integrou a Mostra “Campo Cerrado” no Museu de Arte e Cultura a Universidade do Mato Grosso (1979) e a “XI Mostra de Audiovisuais” (RJ/1979). Essas informações foram obtidas através de entrevistas e pesquisas em acervos do artista e em acervos públicos duração a realização do meu mestrado (2006-2008).

Referências Bibliográficas

- CANONGIA, Lígia. Panorâmica. In: *Quase Cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- CARVALHO, Rosane Andrade. *Paulo Fogaça: o artista e seu tempo*. Goiânia: Editora UFG, 2012.
- COELHO, Frederico. Uma história necessária. In: *Área Experimental*. São Paulo: Prestigio Editorial, 2013.
- FERREIRA, Glória. (orgs.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- GISI, Juliana M. de A. *Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*. 2013.
- LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013.
- PARENTE, André. *Cinemáticos: tendências do cinema de artista no Brasil*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.
- PARENTE, André; PARENTE, Lucas. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.

Rosane Andrade de Carvalho

Mestre em Cultura Visual pelo Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG/2008). Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Professora de Artes Visuais da rede municipal de Goiânia/GO. Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos da História da Arte, Cultura Visual e estudos da imagem. Publicou o livro “Paulo Fogaça: o artista e seu tempo” pela editora da UFG em 2012.