

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM CULTURA VISUAL

PAULO FOGAÇA: O ARTISTA E SEU TEMPO

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

Goiânia
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Carvalho, Rosane Andrade de.
C331p Paulo Fogaça [manuscrito]: o artista e seu tempo / Rosane
Andrade de Carvalho. – 2008.
178f. : il., color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Edegar de Oliveira Costa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2008.

Bibliografia: f.120-126.
Inclui listas de figuras e de siglas e abreviaturas.
Anexos.

1. Artes plásticas 2. Artistas – Biografia 3. Paulo, Fogaça, 1936-
4. Escultura 5. Serigrafia 6. Audiovisuais - Diapositivos 7. Nova
vanguarda – Brasil I. Costa, Luiz Edegar de Oliveira II. Universidade
Federal de Goiás, **Faculdade de Artes Visuais** III. Título.

CDU: 929:7.071.1

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM CULTURA VISUAL

PAULO FOGAÇA: O ARTISTA E SEU TEMPO

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cultural Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Cultura Visual, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa.

Goiânia
2008



**Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE)
na Biblioteca Digital da UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás–UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Rosane Andrade de Carvalho				
CPF:		E-mail:	rosanedecarvalho@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?		<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não		
Vínculo Empregatício do autor					
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior		Sigla:	CAPES	
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	Paulo Fogaça: o artista e seu tempo				
Palavras-chave:	Experimentalismo, engajamento, nova vanguarda, universo rural				
Título em outra língua:	Paulo Fogaça: the artist and its time				
Palavras-chave em outra língua:	Experimentalism, commitment, new vanguard, agricultural universe				
Área de concentração:	Processos e sistemas visuais				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	12/09/2008				
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual				
Orientador(a):	Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa				
CPF:		E-mail:			
Co-orientador(a):					
CPF:		E-mail:			

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do(a) autor(a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

ROSANE ANDRADE DE CARVALHO

PAULO FOGAÇA: O ARTISTA E SEU TEMPO

Dissertação defendida e aprovada em ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa
Orientador e Presidente da Banca

Prof^ª. Dr^ª. Maria Adélia Menegazzo (UFMS)
Membro Externo

Prof^ª. Dr^ª. Priscila Rossinetti Rufinoni (UnB)
Suplente Membro Externo

Prof^ª. Dr^ª. Maria Elízia Borges (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof^ª. Dr^ª. Rosana Hório (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

Para
Paulo Fogaça

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu companheiro Sérgio Jacarandá pelo apoio, carinho e incentivo prestados no decorrer desse percurso;

À Paulo Fogaça por sua disponibilidade e generosidade em abrir a sua casa e seu arquivo pessoal para realização desta pesquisa;

Aos meus familiares pelo carinho e incentivo;

À minha amiga Ludmylla Mendes pela disposição, paciência e grande ajuda na leitura dos meus textos;

À Ana Rita Vidica pelo registro fotográfico das obras;

À Bárbara Lyra, Carlos Sena, Divino Sobral, Kátia Jacarandá, Manoela Afonso, Sarah Otonni, Sylvana Lobo pela amizade e apoio;

À Suzy Sueli pelas informações prestadas e disponibilização de seu acervo fotográfico;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Edegar, pela compreensão diante de minhas dúvidas e dificuldades e pelas valiosas intervenções;

Agradeço também a Prof^a. Dr^a. Maria Elízia Borges e a Prof^a. Dr^a. Rosana Hório pelas conversas, atenção e apoio durante esse trajeto;

À CAPES, cujo auxílio financeiro foi imprescindível para a concretização deste trabalho, bem como, à coordenação do Mestrado e aos demais funcionários, professores e colegas da Faculdade de Artes Visuais;

Enfim, agradeço à todos que conheci e convivi no decorrer dessa caminhada que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que esta dissertação fosse concretizada.

*(...) não vai ser nem o ressentimento dos covardes, que cria as ditaduras, nem a fúria dos elementos, que gera a calamidade, que irão impedir o homem de chegar ao seu destino – ai dele! – mesmo sabendo de antemão perdida a grande e fatal partida em que foi lançado. Porque o destino dos homens é a liberdade: liberdade para amar, para optar e para criar; liberdade pura e integral, com a dramática beleza dos elementos desencadeados a que se sucedem céus azuis cheios de luz. Liberdade para viver e para morrer, sem medo. Liberdade para cantar seu canto rouco diante da carne translúcida das auroras. Liberdade para desejar, para conquistar o que não lhe é permitido pela estupidez das convenções e pela reserva dos bem-pensantes. Liberdade para ganhar sua solidão ante o Infinito. Liberdade para suar sua angústia no Horto da dúvida e do desespero, e subitamente explodir seu riso claro em pleno Cosmos:
– A terra é azul!*

(Vinícius de Moraes, 1983, p. 156)

RESUMO

“Paulo Fogaça: o artista e seu tempo” é resultado do estudo da obra do artista goiano Paulo Fogaça, realizada entre os anos 1969 e 1980, no qual buscamos compreender os vínculos dessa produção com discursos e práticas defendidos pelo projeto da “nova vanguarda nacional” dos anos 1960, no que se refere ao seu caráter experimental e engajado nas questões sociais e políticas daquele período. Para isso, realizamos a apresentação da trajetória artística de Paulo Fogaça, seguida da exposição geral de suas obras, indicando os seus referenciais imagéticos vinculados ao universo visual rural. Concomitante a essa tarefa, fizemos uma incursão na história da arte e da cultura brasileira, das décadas de 1960 e 1970, período de vigência do governo militar no país, especificamente nas ações, eventos e proposições culturais e artísticas que estiveram inseridas no desejo de renovação da linguagem e do estabelecimento de uma relação mais efetiva da arte com a realidade brasileira. Elegemos, assim, um conjunto de obras de Paulo Fogaça que apontam, segundo nossos propósitos de análise, para procedimentos práticos, operatórios e ideológicos, a um só tempo, experimental e comprometido com as questões sócio-políticas que lhes eram contemporâneas. O que possibilitou uma abordagem dos aspectos essenciais que convergem e/ou divergem dos princípios defendidos e expressos no projeto de vanguarda nacional de meados do século XX. Esse percurso nos possibilitou localizar na produção do artista o seu posicionamento crítico diante do panorama histórico vivenciado por ele, bem como processos artísticos considerados experimentais naquela época. Esses aspectos inserem sua obra no conjunto de proposições precursoras do uso das novas tecnologias (fotografia, audiovisual e filme super-8) como linguagem artística em solo brasileiro e, sobretudo, no Estado de Goiás.

Palavras-chave: Experimentalismo, engajamento, nova vanguarda, universo rural.

ABSTRACT

“Paulo Fogaça: the artist and its time” is the result of the study of Paulo Fogaça’s artistic work, carried through between years 1969 and 1980, in which we search to understand the bonds of this production with the project of the “new national vanguard” of years 1960, as for its experimental and engaged character in the social and politic matters of that period. For this, we carry through the presentation of the artistic trajectory of Pablo Fogaça, followed by a general exposition of its workmanships, showing its reference images tied with the agricultural visual universe. Concomitant to this task we make an immersion in the history of the art and the Brazilian culture, of the decades of 1960 and 1970, period of validity of the military government in the country, specifically in the actions, events and artistic proposals that had been absorbed by the desire of renewal of the language and the establishment of a more effective relation between art and Brazilian reality. We choose, thus, a set of Paulo Fogaça’s workmanships that point, according to our intentions of analysis, for practical, operative and ideological procedures, at the same time, experimental and compromised with the social political questions that were contemporary to them. This made possible a boarding of the essential aspects that converge and/or diverge with the principles defended and expressed in the project of national vanguard in the middle of 20th century. This route made possible to locate in the production of the artist its critical positioning in the historical panorama deeply lived by him, as well as artistic procedures considered experimental for the time. These aspects insert Paulo Fogaça’s workmanship in the set of precursory proposals of the use of new technologies (photograph, super-8 audiovisual and film) in Brazilian artistic language especially in the State of Goias.

Keywords: Experimentalism, commitment, new vanguard, agricultural universe.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01. Maurício Salgueiro. <i>Urbis VIII. Da série Urbis.</i> 1967	23
Fig. 02. Paulo Fogaça. <i>Rosa dos Caminhos.</i> 1969	24
Fig. 03. Paulo Fogaça. <i>Ferrofogo.</i> 1972	27
Fig. 04. Paulo Fogaça. <i>Hieróglifos.</i> 1973	27
Fig. 05. Paulo Fogaça. <i>Bichomorto.</i> 1973	28
Fig. 06. Paulo Fogaça. <i>Totem 2-48-12.</i> 1977	31
Fig. 07. Paulo Fogaça. <i>Fóssil.</i> 1977	31
Fig. 08. Paulo Fogaça. <i>A Pedra.</i> 1977	32
Fig. 09. Paulo Fogaça. <i>Fragmentos.</i> 1977	32
Fig. 10. Paulo Fogaça. <i>Quartil. Calendário. Da série Hieróglifos.</i> 1977	33
Fig. 11. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos.</i> 1974	33
Fig. 11a. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos.</i> 1974	33
Fig. 11b. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos.</i> 1974	34
Fig. 11c. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos.</i> 1974	34
Fig. 12. Capa do folder da mostra “O Objeto Rural”	36
Fig. 13. Fotografia exposta na mostra “O Objeto Rural”	37
Fig. 14. Fotografia exposta na mostra “O Objeto Rural”	37
Fig. 15. Capa do folder do 1º Salão Experimental de Goiânia	38
Fig. 15a. Capa posterior do folder do 1º Salão Experimental de Goiânia	39
Fig. 16. Waldemar Cordeiro. <i>Tudo Consumido.</i> 1964	54
Fig. 17. Rubens Gerchman. <i>Os desaparecidos.</i> 1968	56
Fig. 18. Rubens Gerchman. <i>Caixas de morar.</i> 1966	57
Fig. 19. Waldemar Cordeiro. <i>Popcreto para um popcrítico.</i> 1964	62
Fig. 20. Hélio Oiticica. <i>Parangolé, capa 1.</i> 1964.....	62
Fig. 21. Antônio Dias. <i>Nota sobre a morte imprevista.</i> 1965	63
Fig. 22. Paulo Fogaça. <i>O Tecido do Domingo.</i> 1971	68
Fig. 23. Artur Barrio. <i>Situações T/T.</i> 1970	69
Fig. 24. Cildo Meireles. <i>Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político.</i> 1970 .	70
Fig. 25. Paulo Fogaça. <i>Um dia de roque I.</i> 1977	80
Fig. 25a. Paulo Fogaça. <i>Um dia de roque II.</i> 1977	80
Fig. 25b. Paulo Fogaça. <i>Um dia de roque III.</i> 1977	80
Fig. 26. Paulo Fogaça. <i>Esboço de Rosa dos Caminhos.</i> 1969	82

Fig. 27. Siron Franco. <i>Enxadas</i> . 1999	85
Fig. 28. Paulo Fogaça. <i>Rosa dos Caminhos</i> . 1969	87
Fig. 28a. Paulo Fogaça. <i>Rosa dos Caminhos</i> . Lateral esquerda	87
Fig. 29. Paulo Fogaça. <i>Totem 2-69-17</i> . 1977	89
Fig. 29a. Paulo Fogaça. <i>Totem 2-69-17</i> . Lateral esquerda.....	89
Fig. 30. Paulo Fogaça. <i>Totem 2-62-22</i>	89
Fig. 30a. Paulo Fogaça. <i>Totem 2-62-22</i> . Lateral direita	89
Fig. 31. Paulo Fogaça. <i>Totem 3-67-22</i> . 1977	90
Fig. 31a. Paulo Fogaça. <i>Totem 3-67-22</i> . Lateral esquerda	90
Fig. 32. Paulo Fogaça. <i>Totem 6-104-26</i> . 1977	91
Fig. 32a. Paulo Fogaça. <i>Totem 6-104-26</i> . Lateral esquerda	91
Fig. 33. Paulo Fogaça. <i>Totem 5-91-15</i> . 1977	91
Fig. 33a. Paulo Fogaça. <i>Totem 5-91-15</i>	91
Fig. 34. Humberto Espíndola. <i>Da série Bovinocultura</i> . 1969	95
Fig. 35. Paulo Fogaça. <i>Carta</i> . 1974	98
Fig. 36. Paulo Fogaça. <i>Cartum</i> . 1974	99
Fig. 37. Paulo Fogaça. <i>Hino</i> . 1974	100
Fig. 38. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos. Denotativo 012</i> . 1977	101
Fig. 39. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos. 1/8</i> . 1977	101
Fig. 40. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos</i> . 1977	102
Fig. 41. Paulo Fogaça. <i>S/T. Da série Hieróglifos</i> . 1977	102
Fig. 42. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física</i> . 1981	105
Fig. 42a. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física</i>	105
Fig. 43. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural</i> . 1981	106
Fig. 43a. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural</i>	106
Fig. 43b. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural</i>	106
Fig. 44. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana</i> . 1981	107
Fig. 44a. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana</i>	107
Fig. 44b. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana</i>	107
Fig. 45. Paulo Fogaça. <i>Bichomorto</i> . 1973	111
Fig. 45a. Paulo Fogaça. <i>Bichomorto</i> . 1973	111
Fig. 46. Paulo Fogaça. <i>Hieróglifos</i> . 1973	112
Fig. 46a. Paulo Fogaça. <i>Hieróglifos</i> . 1973	113
Fig. 47. Paulo Fogaça. <i>Campo Cerrado</i> . 1975	114

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CPC – Centro Popular de Cultura

FAU/UCG – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás

FAAP/SP – Fundação Armando Álvares Penteado de São Paulo

GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais

IDA/UnB – Instituto de Artes da Universidade de Brasília

INDUR – Instituto de Desenvolvimento Urbano e Regional do Estado de Goiás

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1

CAMINHOS E DESLOCAMENTOS 18

1.1. Fase carioca (1965 – 1975): (re)encontros e (re)descobertas 21

1.1.1. Novas linguagens, novos meios 25

1.2. De volta a Goiás 30

1.3. Museu Experimental de Artes Visuais 36

1.4. Da prática à teoria da arte 41

CAPÍTULO 2

BRASIL, ANOS 1960-1970: CONTEXTO POLÍTICO, SÓCIO-CULTURAL

E ARTÍSTICO 44

2.1. Os anos 1960 no Brasil 45

2.1.1. Nova figuração no Brasil 51

2.1.2. Projeto de vanguarda nacional dos anos 1960 58

2.1.3. Alguns eventos: Opinião 65 e 66, Propostas 65 e 66,
Nova Objetividade 61

2.2. Os anos 1970 no Brasil: experimentalismos 66

2.2.1. Novos meios: produção audiovisual e superoitista brasileira nos
anos 1970 72

CAPÍTULO 3

PAISAGEM E OBJETOS NA OBRA DE PAULO FOGAÇA: ENTRE

O EXPERIMENTALISMO E O ENGAJAMENTO POLÍTICO	77
3.1. Objetos-totens	83
3.2. Hieróglifos: farpa como metáfora	95
3.2.1. A escrita da farpa	97
3.3. O cerrado no olhar do artista	104
3.4. Produção audiovisual de Paulo Fogaça: Bichomorto, Hieróglifos e Campo Cerrado	109
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Parcela significativa da produção artística dos anos 1960 e 1970 pode ser situada entre a contestação política e o experimentalismo artístico. A implantação da ditadura militar em 1964 e, em seguida, o acirramento da repressão política com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5) em dezembro de 1968, marcou o período pela violência, medo e cerceamento. O momento político e social requisitou um posicionamento efetivo dos artistas em suas produções. Inserido nesse contexto esteve a necessidade de constituição de uma vanguarda nacional, conhecida também como nova vanguarda, que reivindicava para si uma atitude revolucionária tanto no campo artístico como comportamental. Se no plano sócio-político o país viveu um momento de restrição da liberdade, no campo artístico o desejo de renovação das linguagens e de expansão das possibilidades de expressão ganhou força.

Foi naquele período, precisamente no final dos anos 1960, que Paulo Fogaça (Morrinhos-GO, 1936) iniciou seu percurso artístico através de cursos realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e do convívio com aquele ambiente prolífero em idéias, propostas e ações. O conjunto de sua obra apresenta tanto meios e procedimentos considerados experimentais, a exemplo da fotografia, do audiovisual, do filme super-8 e do objeto, como referências ao contexto social e político dos anos de ditadura militar no país. Para indicar seu posicionamento crítico diante daquele panorama complexo, ambíguo e repressor, Fogaça se valeu de imagens e objetos presentes, especialmente, no ambiente rural, como as ferramentas rurais e o arame farpado.

Diante disso, podemos dizer que esta dissertação surgiu do desejo de compreender como a produção de Paulo Fogaça, realizada sob o clima castrador imputado pelo poder ditatorial e ao mesmo tempo de efervescência artística, pode ser associada aos princípios práticos e ideológicos de um projeto de vanguarda nacional que buscou, a um só tempo, a revolução artística e comportamental.

O interesse em adentrar à obra de Paulo Fogaça veio também de um primeiro contato que tive com a mesma durante os dois últimos anos do curso de licenciatura em Artes Visuais na FAV/UFG (2002-2006). Nesse período realizei como aluna do Projeto de Iniciação Científica uma pesquisa que teve como objetivo reconstituir o percurso artístico de Paulo Fogaça. O estudo gerou, além da biografia

comentada do artista, a catalogação de boa parte de suas obras (Anexo 2) e de documentos e publicações referentes ao artista.

Assim sendo, o presente estudo aborda a produção do artista goiano Paulo Fogaça concebida no final dos anos de 1960 até o início dos anos 1980. Privilegiamos um conjunto de trabalhos que, a nosso ver, apresenta características que apontam para a convergência de idéias, práticas, procedimentos e meios tomados pelos artistas que pertenceram à vanguarda brasileira experimental e engajada nas questões sócio-políticas de seu tempo. Ao privilegiarmos esse conjunto, o objetivo foi investigar e expor de que forma a obra de Paulo Fogaça estabelece esses vínculos.

Esta dissertação consiste de três capítulos, além desta introdução, das considerações finais, da bibliografia consultada e dos anexos. O capítulo 1, “Caminhos e Deslocamentos”, é dedicado à apresentação da trajetória artística de Fogaça, acompanhada da exposição de suas obras.

Mesmo que o foco seja o período em que Fogaça ingressou no campo da arte, sentimos a necessidade de buscar em períodos anteriores aspectos que contribuíram ou indicaram o seu interesse pela prática artística. Assim, construímos uma espécie de linha do tempo que se inicia nos últimos anos de estudo na cidade de Goiânia e seu deslocamento para o Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro), quando ainda jovem, até o seu retorno definitivo ao território goiano. Esse percurso está dividido em períodos que demonstram os momentos decisivos na construção de sua história no meio artístico brasileiro.

Concomitante à apresentação do percurso artístico de Fogaça, expomos, em termos gerais, a sua produção, já indiciando o campo de atuação de Paulo Fogaça, assim como os referenciais e procedimentos que se tornaram recorrentes em suas obras. Ressaltamos que nesse capítulo não foi nosso propósito realizar uma análise detalhada de sua produção, e sim uma apresentação da mesma, visto que, a tarefa da análise foi efetivada no capítulo 3 desta dissertação.

No capítulo 2, “Brasil, anos 1960-1970: contexto político, sócio-cultural e artístico”, traçamos um panorama sócio-político e artístico-cultural do período em questão. Inicialmente delineamos os acontecimentos nos planos sociais, políticos e econômicos brasileiros, realizando cruzamentos com o movimento cultural e artístico

reativo e contrário às medidas reacionárias e arbitrárias do governo militar em ação no país. Em seguida, nos detemos em algumas ações empreendidas especificamente dentro do campo artístico, com enfoque nos discursos e acontecimentos que desembocaram na constituição da nova vanguarda nacional dos anos 1960, cujos propósitos podem ser percebidos na produção artísticas das décadas ulteriores.

Visto que o país vivia sob a ditadura militar, a atuação dessa vanguarda mostrou-se fundamental para a abertura de novos caminhos e concepções da práxis artística e da própria concepção de objeto de arte. Além do que instaurou uma nova relação entre o artista (propositor) e o mundo, o artista (propositor) e a obra (proposição), o artista (propositor) e o observador e deste com as proposições artísticas.

Esse trajeto contextualizou a produção de Paulo Fogaça no interior daquela nova vanguarda experimental e comprometida com as problemáticas sociais que lhes eram contemporâneas. Isto porque, numa visada geral, a produção de Fogaça apresenta propósitos práticos e ideológicos que nos encaminham para o ideário neovanguardista dos anos 1960. Assim, identificamos os pontos convergentes e divergentes entre as proposições de Fogaça e aquelas da nova vanguarda ou remanescentes dela. Além de pontuarmos os momentos de inserção do artista em eventos significativos no meio artístico brasileiro. O levantamento desses pontos é foco central desse trabalho.

No capítulo 3, “Paisagens e objetos na obra de Paulo Fogaça: entre o experimentalismo e o engajamento político”, analisamos um conjunto de trabalhos do artista que apontam para processos, procedimentos e intenções críticas convergentes ou herdeiras do ideário da nova vanguarda brasileira. Optamos por realizar tal análise através das referências imagéticas que se destacam na obra do artista, a paisagem e os objetos rurais. Assim, o recorte empreendido por nós contempla um grupo expressivo de trabalhos que revelam o interesse do artista pelos novos suportes e meios e a posição ocupada por ele no contexto da repressão militar no Brasil.

Fazem parte desse recorte todos os tridimensionais da série *Totem*, além do trabalho inaugural *Rosa dos Caminhos*. Das obras bidimensionais realizadas sobre papel foram escolhidas duas serigráficas e uma impressão através de

carimbo, dois desenhos, dois objetos, todos pertencentes à série *Hieróglifos*. Foram analisados ainda o conjunto *Campo Cerrado*, sendo este formado por um audiovisual e três trabalhos bidimensionais.

Dos trabalhos com novos meios fazem parte da seleção somente três audiovisuais: *Bichomorto*, *Hieróglifos* e *Campo Cerrado*, os dois últimos pertencentes às suas respectivas séries homônimas. O motivo dessa escolha está calcado na impossibilidade de acesso aos demais trabalhos, sobretudo aos filmes super-8, decorrente em parte pelo estado de conservação dos mesmos, bem como pelo desconhecimento de sua localização. Outro motivo também pode ser creditado pela indisponibilidade de equipamento de exibição necessário para a análise dos filmes.

Do conjunto de audiovisuais disponíveis tivemos acesso às imagens de *Ferrofogo* (1972) e *In-formações* (1973), ao contrário de *Bichomorto*, *Hieróglifos* e *Campo Cerrado* que foram vistos sincronizados, ou seja, exibidos (quase) à maneira que era durante os anos 1970.

Consta nos anexos desta dissertação a cronologia do artista (Anexo 1) seguida das fichas catalográficas (Anexo 2) de suas obras, incluindo as dos audiovisuais e filmes super-8.

CAPÍTULO 1

PAULO FOGAÇA: CAMINHOS E DESLOCAMENTOS

Paulo Emílio Fogaça Neto (1936) nasceu em Morrinhos, à 128 km de Goiânia, uma cidade que segue a vocação agropecuária do Estado, contando com amplas áreas para o cultivo da lavoura e a criação de gado. Fogaça passou a infância entre sua cidade natal e Goiânia. Na capital goiana realizou parte de seus estudos no colégio estadual *Liceu de Goiânia*¹, recebendo uma formação humanista, apesar de ter feito o ensino ginásial, até o segundo ano, na área das ciências exatas. Nesse colégio cursou literatura com o conhecido escritor Bernardo Elis² e desenho com Antônio Henrique Péclat³. Em 1952 mudou-se para Rio de Janeiro, na época Estado da Guanabara, para concluir o ginásial e ingressar na Escola Nacional de Engenharia na Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro). Em entrevista Paulo Fogaça falou desse período:

Quando eu fui para o Rio de Janeiro, (...), minha cabeça não era uma cabeça de quem queria fazer Engenharia. Eu fui fazer Engenharia porque aqui, no científico, eu achava que tinha certa queda por matemática, mas eu tinha uma formação humanista. Então, eu gostava de poesia (...).⁴

No período em que Fogaça viveu na cidade do Rio de Janeiro (1952-1962) como estudante da Escola Nacional de Engenharia, filiou-se à União Nacional dos Estudantes (UNE) já demonstrando suas inclinações pelas causas sociais e

¹ O Liceu de Goiânia foi a primeira instituição de ensino estadual fundada na antiga capital do estado de Goiás. Foi transferido de Goiás para a nova capital, a cidade de Goiânia, em 1937, funcionando ainda no mesmo prédio que hoje é tombado pelo Patrimônio Histórico (COELHO, 1999).

² Bernardo Elis (Corumbá de Goiás, GO, 15 de novembro de 1915 – Corumbá de Goiás, GO, 30 de novembro de 1997). Foi advogado, professor, poeta, contista e romancista. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Ivan Lins na Cadeira n. 1, em 23 de outubro de 1975, e recebido em 10 de dezembro de 1975, pelo acadêmico Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Ver: www.academia.org.br.

³ Antônio Henrique Péclat (Goiás, GO, 1913 -). Pintor, escultor professor e incentivador das artes. Foi um dos sócios-fundadores da Sociedade Pró-Arte de Goiás. Chefiou o Departamento de Artes Figurativas do Instituto de Artes da UFG (atual Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás). Maiores informações, consultar: FIGUEIREDO, 1979.

⁴ Entrevista realizada em 12 de janeiro de 2008.

políticas, haja vista que a UNE foi, desde a sua fundação em 1937, uma grande protagonista das lutas sociais no país. Essa entidade teve, ainda, um papel importante no contexto das manifestações culturais e artísticas daquele período e dos subseqüentes. Dentre suas atividades estavam palestras, conferências e cursos, alguns freqüentados por Fogaça. Ainda nesse período, filiou-se ao partido comunista, creditando ao seu então amigo de faculdade Leon Hirszman a constituição desse vínculo, bem como a sua aproximação ao cinema. Fogaça e seus companheiros amantes do cinema acompanharam as exibições mensais de filmes pelo Setor Cinematográfico do MAM/RJ, atual Cinemateca, e as mostras exibidas pelo Cineclube do Ministério da Educação.

Com a inauguração do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961, tornou-se mais forte o vínculo de Fogaça com as atividades artísticas, sobretudo as relacionadas ao cinema e a fotografia e de caráter contestatório. Como integrante do diretório acadêmico da Universidade do Brasil, Fogaça e outros amigos, como Leon Hirszman, Zelito Viana e Domingos de Oliveira⁵, inauguraram um Cineclube e a “Comissão da câmara escura”, este último um estúdio de fotografia na Faculdade de Filosofia.

Na tentativa de identificar na trajetória de Paulo Fogaça os momentos iniciais de sua aproximação ao domínio das artes plásticas é possível afirmar que a UNE, o CPC e as atividades culturais exercidas fora e dentro da Universidade do Brasil cumpriram importante papel. O interesse e o trabalho efetivado por Fogaça, em conjunto com seus colegas que compartilhavam dos mesmos sentimentos, na área da fotografia e do cinema, ou das artes em geral, foram intensificados nos contatos travados em meio àquelas atividades culturais. Nesse sentido, viver no Rio de Janeiro naquele momento pode ser visto como essencial na constituição de sua trajetória artística, haja vista que para aquela cidade convergiam diferentes manifestações culturais, como a Bossa Nova, por exemplo, constituindo num ambiente prenhe de potencialidades criativas e expressivas.

Concluídos os seus estudos, Paulo Fogaça voltou em 1962 para Goiânia, já casado e com dois filhos. Havia se formado em engenharia elétrica, o que lhe rendeu o cargo de docente na Faculdade de Engenharia da Universidade Federal de

⁵ Leon Hirszman (1937 – 1987), Zelito Viana (1938) e Domingos de Oliveira (1936) seguiram carreiras de cineastas iniciando suas atividades em cineclubes, sendo os dois primeiros declaradamente de esquerda.

Goiás. Fogaça permaneceu por apenas três anos no cargo, pois com a implantação do governo militar no Brasil, a partir de 1964, foi instaurada também uma onda cerceadora das idéias consideradas contrárias à ordem estabelecida. Assim, em meio ao clima autoritário, Fogaça e outros professores e funcionários que ocupavam cargos em instituições públicas, como a UFG, vistos sob o rótulo de subversivos, foram demitidos sumariamente.

Após um ano de sua deposição do cargo de professor, Fogaça foi convidado a trabalhar na estatal Eletrobrás, companhia brasileira do setor de energia elétrica, na capital fluminense. Foram mais dez anos naquela cidade (1965-1975), período em que Fogaça começou a trilhar novos caminhos, que o levaram a uma relação ainda mais efetiva com a produção artística.

1.1. Fase carioca (1965 – 1975): (re)encontros e (re)descobertas

Paulo Fogaça chegou para a sua segunda estada no Rio de Janeiro num momento de forte agitação cultural e artística diante do contexto histórico que se apresentava. Porém, no caso específico das artes plásticas, os discursos acerca dos problemas políticos e sociais brasileiros geralmente se faziam a partir das discussões internas da arte.

Assim, retornar ao Rio para Fogaça significou também retornar a um ambiente artístico efervescente. O interesse de Fogaça pela linguagem fotográfica e pelo cinema, despertado ainda na década de 1950, o levou, mais uma vez, à Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ). O MAM/RJ abrigava um conjunto de atividades, como cursos e oficinas e uma programação regular de exibição de trabalhos audiovisuais seguidos de discussões e debates. Esses eventos, além de impulsionarem a criação, possibilitavam a formação de um público de arte e a divulgação das propostas artísticas. No museu, Fogaça encontrou um espaço aberto às novas propostas artísticas, sobretudo as consideradas experimentais, como a fotografia, o audiovisual (diapositivos) e o filme super-8. Decidiu então realizar uma série de cursos a partir de 1969. Entre esses cursos destacamos o de desenho com Aloísio Carvão, história da arte com Frederico Morais, gravura com José Assumpção de Souza, serigrafia com Dionísio Del Santo, objeto com Ivan Serpa e escultura em metal com Pedro Correia e Maurício Salgueiro, todos ministrados nas oficinas do MAM/RJ.⁶

Abrimos um parêntese para trazermos à cena o papel relevante desempenhado pelo MAM/RJ no desencadeamento de propostas experimentais no contexto da arte brasileira dos anos 1960 e 1970, em especial na cidade do Rio de Janeiro. Além dos cursos oferecidos, que se transformaram em verdadeiros espaços de discussões sobre a arte, e a conseqüente abertura e apoio às propostas experimentais, o MAM/RJ mantinha uma biblioteca atualizada com as últimas publicações sobre a arte, além da produção de suas próprias publicações. E ainda, a existência da *Unidade Experimental*, criada em 1969 como espaço acolhedor das “experiências em todos níveis culturais, (...), considerando o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão como formas de linguagem, pensamento e comunicação”

⁶ Os cursos do MAM/RJ foram coordenados por Frederico Morais entre 1969 e 1973.

(JAREMTCHUK, 2005, s/p.), e da *Sala Experimental*, inaugurada em 1975. O MAM/RJ abrigou mostras e eventos importantes naquele período de mudanças ideológicas e práticas nos planos culturais e artístico, como também sociais e políticos, a exemplo das mostras *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Nova Objetividade*, o *Salão de Verão* e o *I Salão da Bússola*, e, ainda eventos como *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*, que serão mencionados no decorrer deste trabalho. Contribui, desse modo, para a abertura de espaços de ação criativa para além das salas expositivas congregando artistas e não artistas para a livre criação e experimentação.

Ao nos determos nos procedimentos artísticos de Fogaça, notamos que a experiência nas oficinas definiram o seu campo operacional, em especial no que se refere à apropriação e à colagem de objetos não-artísticos, bem como a serigrafia e o uso dos “novos meios”⁷. Esse último data da primeira metade dos anos 1970, enquanto a serigrafia abrange quase a totalidade dos trabalhos bidimensionais feitos a partir da segunda metade da década de 1970.⁸ A apropriação e a montagem são significativas da série de tridimensionais, que iniciou no final dos anos 1960, porém são mais recorrentes no último período de 1970.

A sua preferência pela apropriação e pela colagem nos leva à oficina de escultura em metal onde Fogaça experimentou o uso do ferro soldado com Maurício Salgueiro⁹, artista que já vinha realizando trabalhos com um acervo múltiplo de materiais e também a solda elétrica. Naquela oficina a escultura em ferro não recebia um tratamento convencional, era pensada fora dos limites da escultura tradicional. No lugar da fundição e da moldagem, predominava a solda e a reunião de elementos ferrosos, extra-artísticos, nem sempre concordantes entre si.

Os tridimensionais de Paulo Fogaça demonstram a conformidade de intenções operativas com a prática desenvolvida na oficina de Salgueiro. Porém, em Fogaça, a escolha dos objetos esteve restrita às ferramentas rurais - enxadas, picaretas, enxós, foices e outras. O artista não pretendeu conjugar elementos díspares aleatoriamente, o seu gesto estava centrado na capacidade discursiva dos

⁷ Estamos nos referindo a fotografia, audiovisuais (diapositivos sincronizados ao som) e filmes nas bitolas 8 e 16mm.

⁸ Esses procedimentos estão explicitados no capítulo 3 desta dissertação.

⁹ Maurício Salgueiro nasceu no Espírito Santo, mas residiu no Estado da Guanabara nos anos 1960 e 1970 produzindo e lecionando nos cursos livres do MAM/RJ. Sua produção daquele período revela o interesse do artista pelos objetos tridimensionais com a incorporação de luz, som e movimento e conjugação de materiais de diferentes naturezas, bem como, o uso de ferramentas usadas (LOPES, 2005).

artefatos apropriados, sendo esta relacionada tanto às condições sociais e às relações de trabalho e poder existentes no campo, como à conjuntura sócio-política de seu tempo. Salgueiro, por sua vez, lançou mão de sobras e detritos de produtos industriais - alumínio, aço, latão, madeira, entre outros – além de motores e ferramentas como: pás, martelos, serrotes e molas, em trabalhos posteriores deu enfoque inclusive ao som e ao movimento. Diferente de Fogaça, o interesse de Salgueiro esteve calcado na relação máquina/indústria e suas implicações sobre a cidade (fig. 01).



Fig. 01. Maurício Salgueiro. *Urbis VIII*. Da série *Urbis*. 1967
 Madeira, ferro, fios, mecanismo eletromecânico.
 Fonte: www.itaucultural.org.br. Acesso em 17 jun.2008

A ferramenta rural surgiu na obra de Fogaça desde o seu trabalho inaugural, *Rosa dos Caminhos* de 1969 (fig. 02). Essa obra foi concebida para integrar o *I Salão da Bússola*¹⁰, realizado no mesmo ano, por iniciativa da empresa

¹⁰ O *I Salão da Bússola*, realizado entre os dias 05 de novembro e 05 de dezembro de 1969, afigurou-se como um espaço acolhedor de proposições artísticas inovadoras em termos estruturais e ideológicos naqueles tempos de ditadura, destacando o forte conteúdo social e político presente em algumas obras. O júri do salão foi composto, dentre artistas e críticos de arte, por Renina Katz, Mário Schemberg, Walmir Ayala, Frederico Moraes e José Roberto Teixeira Leite. Foi considerado por alguns críticos e artistas brasileiros como a primeira manifestação coletiva do gênero após a instauração do AI-5. O evento reuniu um conjunto diversificado de artistas e proposições, sobretudo aquelas que representavam uma atitude de certo modo transgressora decorrente do seu caráter experimental e de crítica social. Alguns nomes como Antonio Manuel, Artur Barrio, Thereza Simões, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz e Luiz Alphosus contribuíram para dimensão experimental e contestatória do Salão, apontando para o que poderia ocorrer em termos artísticos a partir dos anos 1970 no Brasil. A Cildo Meireles foi concedido o prêmio principal do Salão por suas propostas datilografadas. Antonio Manuel e Thereza Simões receberam outros prêmios. Manuel com *Soy Loco por tí*, obra contendo vasos de planta comigo-ninguém-pode e uma grande cama de mato

de publicidade Aroldo Araújo Propaganda Ltda., como evento comemorativo dos cinco anos de atividades da mesma.



Fig. 02. *Rosa dos Caminhos*. 1969
Enxadões, pedra reconstituída
Foto: Ana Rita Vidica

O título do Salão deriva do símbolo representativo da empresa, fato que muito influenciou Fogaça na concepção formal de *Rosa dos Caminhos*, visto que a obra, elaborada a partir de oito enxadões soldados, faz alusão ao instrumento de orientação espacial de denominação semelhante – Rosa dos Ventos.

Rosa dos Caminhos ratifica a identificação de Paulo Fogaça com as práticas artísticas não-convencionais. Valida o seu aproximar às operações que seguiam o caminho do experimental, seja por meio dos processos técnicos, como a soldagem, ou operatórios, como a apropriação. Característica que se tornou mais evidente nos *objetos*, audiovisuais (diapositivos sincronizados ao som) e filmes super-8 concebidos no decorrer da década de 1970.

Em termos gerais, o *I Salão da Bússola* configurou-se como uma fresta em meio às ações restritivas do governo militar imputadas sobre o campo artístico, a exemplo do fechamento, ainda em 1968, da segunda edição da *Bienal Nacional da Bahia*, e o confisco de algumas obras que estavam em exibição, e, no ano seguinte, a suspensão da exposição, no MAM/RJ, dos selecionados para representar o Brasil

tendo ao fundo um painel coberto com tecido preto a ser desvelado pelo público. Ao ser aberto o painel mostrava um grande mapa da América Latina vazado na cor vermelha. Ver: MORAIS, 1975; 1989.

na *VI Bienal de Jovens de Paris*. Fatos que desencadearam reações no meio artístico brasileiro, como o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, sob a liderança do crítico francês Pierre Restany. A presença no *I Salão da Bússola* de alguns trabalhos polêmicos e transgressores repercutiram na mídia e no meio artístico brasileiro e, de certo modo, abriu brechas para outras mostras do mesmo caráter.

Apesar de Fogaça ter tido boa receptividade no meio artístico com o trabalho tridimensional demarcando, assim, o início “oficial” de sua trajetória artística, ele não deu prosseguimento a essa pesquisa. Preferiu investigar o campo do audiovisual e do super-8 para, somente em meados da década de 1970, retomar a investigação no campo do tridimensional. No entanto, manteve-se ainda ligado ao repertório imagético rural. A mudança de campo de pesquisa deveu-se muito à sua experiência e interesse pela fotografia, além disso, o uso das novas linguagens ou novos meios como a fotografia, o audiovisual (diapositivos sincronizados ao som) e o filme super-8, tornaram-se, naquela época, atrativos para os artistas. Tais meios, tidos como experimentais, abriram um campo novo de criação e expressão artística para os artistas, e atendiam, em certa medida, ao movimento da vida contemporânea, com o cinema e a TV em expansão.

1.1.1. Novas linguagens, novos meios

Fogaça realizou trabalhos autorais e em parceria, especialmente com Frederico Moraes, professor, crítico de arte e artista. O conjunto de sua produção constitui-se de dez trabalhos em audiovisual, sendo oito artísticos: *Criatividade e 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. Na linguagem superoitista produziu: *Tripas*, em 1970; *Zero a zero* e *O Som do Domingo*, ambos em 1972; *The Best Things to do* em 1973 e *Achados e Perdidos* em 1974¹¹. Com Frederico Moraes realizou as fotografias dos audiovisuais:

¹¹ São objetos de análise desta pesquisa os audiovisuais *Bichomorto, Hieróglifos* e *Campo Cerrado*. Tivemos acesso somente às fotografias (slides) de *Ferrofogo* e *In-formações*. Os demais, incluindo os

Memórias da Paisagem (1970), *Cantares* (1971), *Criatividade de Maio e Domingos da Criação* (1971), *Klee* (1972), *Alfredo Volpi* (1972), *Curriculum Vitae* (1972/73). Realizou ainda o trabalho fotográfico do audiovisual *Construção*, da artista italiana radicada no Brasil Anna Maria Maiolino, apresentado na *VIII Bienal de Jovens de Paris* de 1973, evento do qual Fogaça também participou com o audiovisual de sua autoria *Bichomorto* de 1973.

O ano de 1973 foi um dos mais produtivos na trajetória do artista, em termos de inserção no circuito de arte nacional e internacional. Participou da *Expo-projeção 73*¹², mostra de trabalhos no campo do audiovisual, filme super-8, 16mm e pesquisas sonoras, organizada pela crítica de arte brasileira Aracy Amaral e realizada em São Paulo. Lá apresentou os audiovisuais *Ferrofogo* e *Bichomorto*, já premiados no *V Salão de Verão*¹³ no mesmo ano. Integrou, ainda, a *XII Bienal de São Paulo* com o audiovisual *Cabeça-Tronco-Membros* e a já citada *VIII Bienal dos Jovens de Paris*.

Em *Ferrofogo* (fig. 03) e *Hieróglifos* (fig. 04) Fogaça demonstrou nítido interesse na exploração dos recursos do meio audiovisual. No primeiro, o artista utilizou a tipologia da letra “U” focando-a com aproximação máxima, causando um efeito ótico que nos primeiros slides sugerem uma segunda imagem que se assemelha a um tubo de ensaio utilizado em laboratórios de biologia. Materiais orgânicos são inseridos nessa espécie de tubo ou são destacados pela lente da câmera do artista. Percebe-se, então, que o material focalizado é um mero pretexto para o artista explorar as potencialidades expressivas da linguagem audiovisual e expor o seu olhar sobre a realidade de seu entorno. Nesse sentido, podemos inferir que a inserção de materiais no suposto tubo faz indicações às imposições e limitações exercidas sobre a sociedade brasileira pelo governo ditatorial. Tal referência também está presente em *Hieróglifos*, sendo que nesse a indicação é concretizada através do uso recorrente da imagem do arame farpado - objeto que

filmes em super-8, não estavam disponíveis para a análise. A maioria desses trabalhos encontra-se de posse do artista, alguns já apresentam sinais de deterioração.

¹² Essa mostra contou com o apoio do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE).

¹³ O Salão de Verão foi promovido pelo Jornal do Brasil e realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para Walmir Ayala, crítico de arte, escritor e poeta, o Salão de Verão foi um importante espaço de apresentação, divulgação e discussão da produção artística do período, por se mostrar aberto às novas experiências pautadas no experimentalismo estético e criatividade contestadora. Ver: AYALA, 1970 apud FERREIRA, 2006.

tem como fim o cercamento de terrenos – e ainda pela referência ao corpo por meio de desenhos retirados de manuais de anatomia.

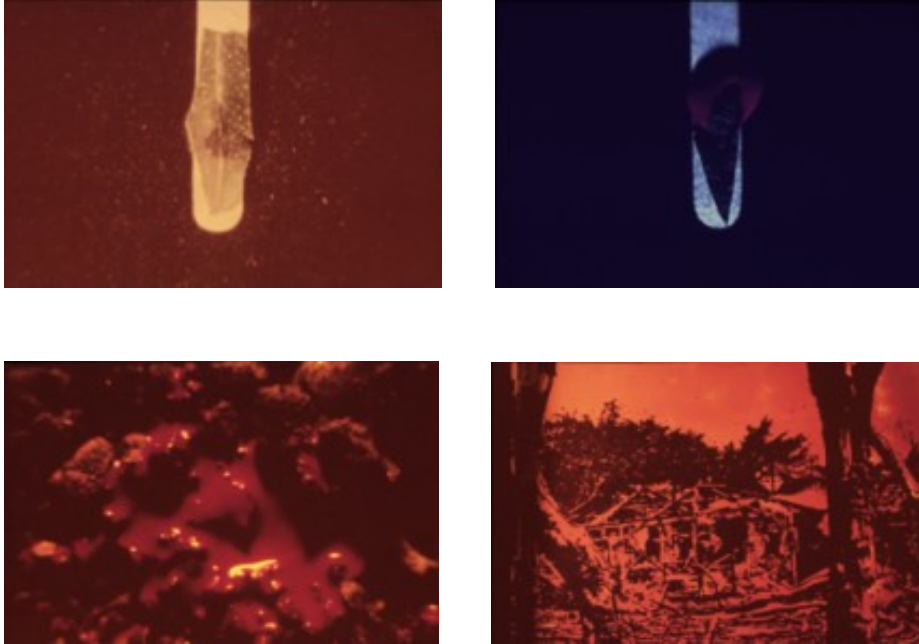


Fig. 03. *Ferrofogo*. 1972
 Audiovisual. 36 diapositivos. 2'
 Diapositivos (da esquerda para direita): 05, 09, 15 e 16
 Foto: Paulo Fogaça



Fig. 04. *Hieróglifos*. 1972
 Audiovisual. 77 diapositivos. 2' 20"
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 09, 25, 39 e 64
 Foto: Paulo Fogaça

Bichomorto (fig. 05) expõe a violência das estradas, das rodovias e das avenidas dos centros urbanos, porém como metáfora da força física e moral promovida pelo governo militar. Assim, *Bichomorto* promove, como em *Hieróglifos* e *Ferrofogo*, associações entre as imagens, no caso do primeiro, sobretudo de animais atropelados nas rodovias do país, e o ambiente político brasileiro das décadas de 1960 e 1970 – nas palavras de Moraes (1973, s/p.) uma realidade segundo a qual “o homem não passa de um bichomorto”.



Fig. 05. *Bichomorto*. 1973
 Audiovisual. 67 diapositivos. 3'
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 02, 11, 23 e 41
 Foto: Paulo Fogaça

Através de conversas com Paulo Fogaça realizadas no decorrer desta pesquisa, nos deparamos com *Cabeça-Tronco-Membros*, um audiovisual digno de ser analisado, mas que, infelizmente encontra-se desaparecido. Mesmo não fazendo parte do conjunto de audiovisuais examinados nesta dissertação, acreditamos ser válido fazer um breve comentário sobre o mesmo no esforço de expor ou esclarecer os vínculos da produção artística de Fogaça com uma arte engajada politicamente e experimentalista. Assim reproduzimos abaixo o relato do artista:

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.¹⁴

¹⁴ Entrevista concedida pelo artista em 29.08.2005 em Goiânia. Grifos nossos

1.2. De volta a Goiás

Quando Paulo Fogaça regressou a Goiás, em 1975, o meio artístico goiano buscava inserir-se no panorama nacional. Siron Franco e Bernardo Élis são exemplos importantes deste passo.¹⁵ Contudo, a cidade ressentia, até então, de novas possibilidades de criação, já que boa parte das produções mostrava ainda forte caráter regionalista envolvidos a procedimentos convencionais como a pintura e a escultura de modelagem ou entalhe. As referências artísticas e culturais eram veiculadas preponderantemente pelas galerias de arte. Como afirmou Aline Figueiredo (1979, p.100): “Não há um elemento catalisador e esclarecido, que provavelmente se supõe seria uma instituição, ou mesmo um crítico para direcionar ao público uma linha de ação mais informada a respeito da criatividade”.

A inexistência de uma produção mais experimental, num primeiro momento, não favoreceu a integração imediata de Fogaça ao meio de arte goiano e o conseqüente (re)conhecimento de sua produção pelos outros artistas e ou pessoas ligadas às artes no Estado. O que ocorreu somente a partir de 1977, como veremos adiante. Desse modo, o retorno de Fogaça ao Estado de Goiás, com uma trajetória artística em andamento, não representou uma aproximação efetiva do artista com aquele meio. Ele continuou a produzir, porém recolhido em seu ateliê.

Fixou residência numa chácara, em meio ao cerrado, nas proximidades da cidade de Goiânia, onde também funcionava o seu ateliê. Em depoimento, declarou: “Retornei a Goiânia porque decidi morar numa chácara e fazer meus trabalhos no sossego do campo, sem abdicar das vantagens da cidade...”¹⁶.

Nesse período retomou a pesquisa com ferramentas rurais iniciada em 1969 com *Rosa dos Caminhos* e, desenvolveu uma série de tridimensionais utilizando as ferramentas rurais, intitulada *Totem* (fig. 06).

¹⁵ Em 1975, o artista Siron Franco recebeu prêmio de viagem no XXIV Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizado no Museu Nacional de Belas-Artes e o Prêmio Internacional da Fundação Bienal por sua participação na XIII Bienal Internacional de São Paulo (Ver: <http://www.sironfranco.com/> Acesso em fev.2008). No mesmo ano o escritor Bernardo Elis entrou para a Academia Brasileira de Letras. Ver: FIGUEIREDO, 1979.

¹⁶ Entrevista realizada em 02.05.2008.



Fig. 06. *Totem 2-48-12.* 1977
Enxada e picareta
Foto: Ana Rita Vidica

Fóssil (fig. 07), *A Pedra* (fig. 08) e *Fragmentos* (fig. 09) são também trabalhos tridimensionais concebidos nesse período. No primeiro, assim como no Totem, a ferramenta foi utilizada, porém agregada a um bloco de pedra. Já nos demais o artista trabalhou com o processo de gravação semelhante ao do baixo-relevo, inscreveu as marcas do arame farpado sobre um bloco de pedra e em pequenos fragmentos.



Fig. 07. *Fóssil.* 1977
Pedra reconstituída e enxada. 36x43x15cm
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 08. *A Pedra.* 1977
Pedra reconstituída
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 09. *Fragmentos.* 1977
Pedra reconstituída
Foto: Ana Rita Vidica

Além dos tridimensionais, Paulo Fogaça continuou a trabalhar com serigrafia (fig.10), experimentou o desenho (fig. 11, 11a, 11b e 11c) e o carimbo reunindo um conjunto de trabalhos que, junto ao audiovisual *Hieróglifos*, deu origem à série homônima. Parte dessas obras consta no capítulo 3 desta dissertação.

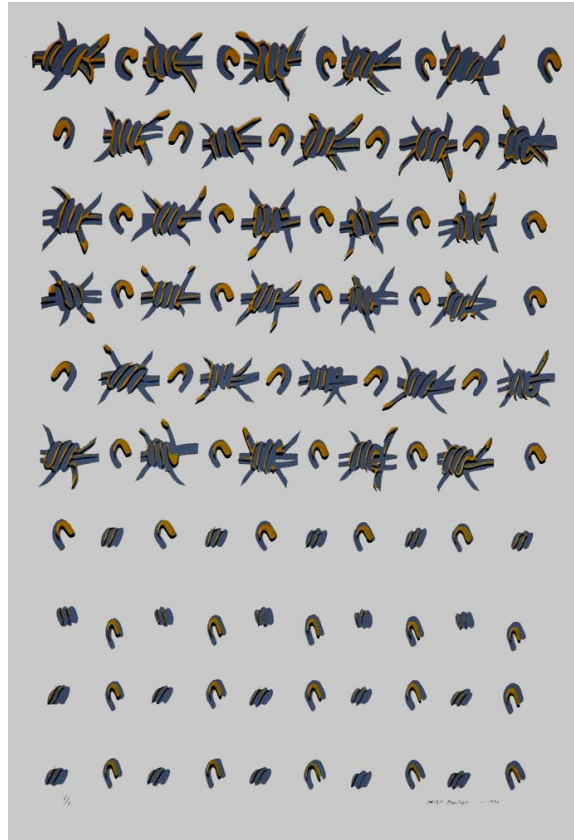


Fig. 10. *Quartil. Calendário. Da série Hieróglifos. 1977*
Serigrafia. 27x42cm
Foto: Ana Rita Vidica

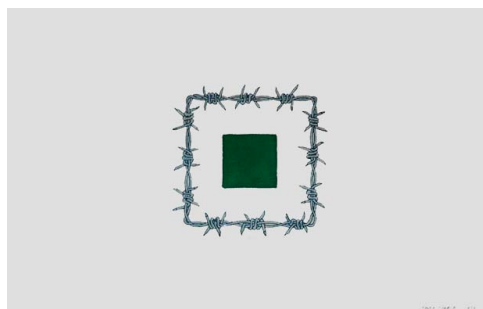


Fig. 11. *S/T. Da série Hieróglifos. 1974*
Desenho. 27x17cm
Foto: Ana Rita Vidica

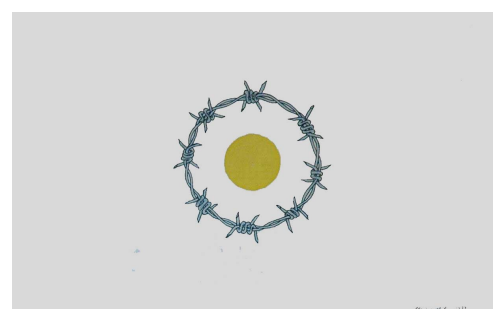


Fig. 11a. *S/T. Da série Hieróglifos. 1974*
Desenho. 27x17cm
Foto: Ana Rita Vidica

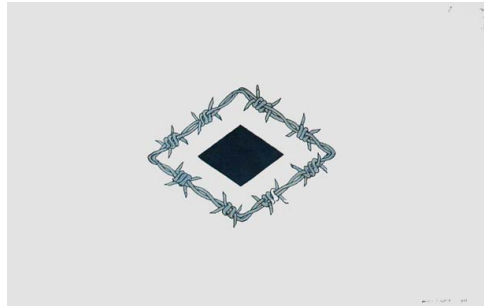


Fig. 11b. S/T. Da série *Hieróglifos*. 1974
Desenho. 27x17cm
Foto: Ana Rita Vidica

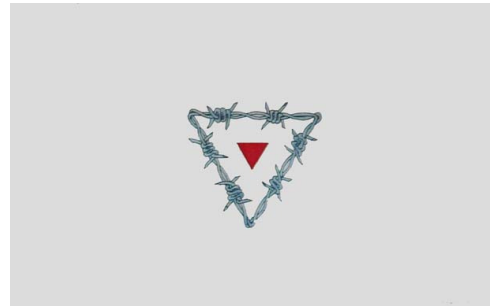


Fig. 11c. S/T. Da série *Hieróglifos*. 1974
Desenho. 27x17cm
Foto: Ana Rita Vidica

Os primeiros contatos de Fogaça com o meio artístico goiano ocorreram, inicialmente em função da repercussão do seu trabalho no Rio de Janeiro e, posteriormente pela sua inserção no corpo docente da Universidade Católica de Goiás, em 1979¹⁷. Desses eventos, destacamos a mostra individual *Hieróglifos*, realizada na *Casa Grande Galeria de Arte*¹⁸, ocorrida no início do segundo semestre de 1977 e, no mesmo ano, o *IV Salão Nacional de Artes Plásticas da CAIXEGO*. Nesse último, Paulo Fogaça recebeu premiação pelas obras em serigrafia *Hieróglifos. Denotativo 101*; *Hieróglifos. Denotativo 012* (ver fig. 38, p. 105).

A mostra *Hieróglifos* pode ser entendida como um momento de apresentação do trabalho de Fogaça para o circuito de arte goiano. Ao público foram apresentados, além do audiovisual homônimo, os objetos realizados com as ferramentas rurais.

Houve ainda uma exibição de seus audiovisuais na *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás* (FAU/UCG) em 1979, ocasião em que foi convidado pelo reitor da Universidade, para integrar o corpo docente da mesma.¹⁹ Ao tornar-se professor da disciplina história da arte na Universidade Católica, Fogaça criou e coordenou O Museu Experimental de Artes Visuais, entre os anos de 1979 e 1983.

¹⁷ À respeito, consultar a cronologia do artista nos anexos desta dissertação.

¹⁸ A Casa Grande Galeria de Arte é a atual Fundação Jaime Câmara. Na época era dirigida pela Sra. Célia Câmara que convidou Paulo Fogaça para realizar a individual *Hieróglifos*. No decorrer da pesquisa foram consultados os arquivos dessa instituição, porém nenhuma informação ou documento foi encontrado.

¹⁹ Não encontramos nenhum documento relativo a essa mostra. O fato ocorrido foi relatado pelo artista em entrevista de 29.08.2005.

Antes mesmo de ter inaugurado um espaço livre e receptivo para as experimentações, como o Museu Experimental, Fogaça, no ano anterior (1978), já havia implantado e coordenado o Projeto do Centro de Documentação Audiovisual do Instituto de Desenvolvimento Urbano e Regional de Goiânia (INDUR), cuja existência foi até 1984. Por essa ocasião realizou o documentário em linguagem audiovisual (diapositivos) *Goiânia: meio século de Brasil*²⁰ como atividade profissional dentro daquele órgão. Curiosamente, em um momento posterior de sua vida, em que retornara de sua estada na França após a conclusão de seus estudos de pós-graduação, Fogaça assumiu a diretoria daquele órgão por um ano, entre 1988 e 1989.

²⁰ Não foram encontrados documentos sobre esse documentário, com exceção de um cartaz de divulgação da exibição do audiovisual pertencente ao arquivo pessoal do artista. As demais informações foram obtidas através de conversas com o artista realizadas no decorrer desta pesquisa.

1.3. Museu Experimental de Artes Visuais

Como foi dito, o Museu Experimental de Artes Visuais foi criado por Paulo Fogaça em meio às atividades de docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UCG, ainda em 1979. O Museu foi um centro de atividades artísticas, cujo objetivo geral foi constituir-se como um espaço livre para a criação no campo artístico. Os freqüentadores e participantes das atividades daquele Museu eram predominantemente os alunos e ex-alunos da Universidade.

No Museu Experimental a atração que os objetos característicos do homem rural exerciam sobre Fogaça ficou ainda mais evidente. O artista coordenou uma pesquisa sobre os diferentes objetos existentes no campo como uma das atividades do Museu. Não bastava o uso das ferramentas para conceber seus tridimensionais, o artista queria ir além, almejava descobrir a lógica evolutiva dos artefatos rurais. A partir desse propósito viajou com um grupo de alunos e ex-alunos pelas fazendas do interior de Goiás realizando o levantamento e o registro audiovisual dos objetos encontrados, cujos primeiros resultados foram expostos na mostra “O Objeto Rural” no final de 1980. (fig. 12, 13 e 14)



Fig. 12. Capa do folder da mostra “O Objeto Rural”
Foto: Acervo do artista



Fig. 13. Fotografia exposta na mostra “O Objeto Rural”.
Foto: Acervo de Suzy Sueli Pereira



Fig. 14. Fotografia exposta na mostra “O Objeto Rural”.
Foto: Acervo de Suzy Sueli Pereira

No ano seguinte (1981), o Museu realizou o *I Salão Experimental de Goiânia*, cujo objetivo geral era mostrar à comunidade algumas atividades desenvolvidas por seus integrantes. Na ocasião foi realizada a estréia do espetáculo do Grupo Via Láctea, surgido no interior do Museu, e ainda a mostra / projeção de filmes em super-8, audiovisuais e fotografias.²¹

O Grupo Via Láctea foi composto na maioria por alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UCG. Seus trabalhos colocavam em diálogo a linguagem da dança e do teatro em tom de humor e de ironia. A proposta do Grupo era colocar em questão o corpo como veículo e suporte, “o corpo redescoberto como última instância”²², nas palavras de Fogaça. O Grupo defendia a liberdade e a

²¹ Sobre essas atividades só conseguimos informações sobre o *Grupo Via Láctea* e a mostra fotográfica, assim mesmo através do arquivo pessoal do artista. Nenhum registro foi encontrado nos arquivos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás.

²² Trecho do texto de Fogaça de apresentação do *I Salão Experimental de Goiânia* constante no folder do evento. Ver: Anexos desta dissertação.

recusa a qualquer forma de enquadramento social, tudo realizado em tom de humor e deboche (fig. 15 e 15a). Apesar disso, o Grupo encerrou suas atividades no ano seguinte, após algumas apresentações em outros Estados²³.

É importante destacar que nessa época o Brasil encontrava-se em pleno processo de abertura política, vivíamos o período das “Diretas já”. A euforia do país, de certo modo, convergia com as manifestações avessas às normas e padrões tradicionais, das quais o Grupo Via Láctea fazia parte.

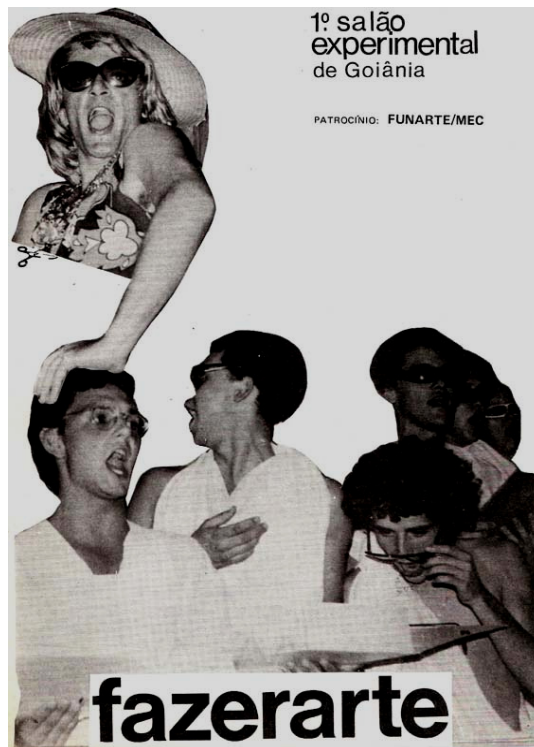


Fig. 15. Capa do folder do 1º Salão Experimental de Goiânia.
Fonte: Acervo de Paulo Fogaça

²³ Após a estréia apresentaram-se em Belo Horizonte (novembro/1981), Salvador (Julho/1982) e Maceió (novembro/1982). As informações sobre o grupo são escassas, e foram obtidas através do depoimento de Paulo Fogaça e de um folder de apresentação de suas atividades que compõe o arquivo pessoal do artista.

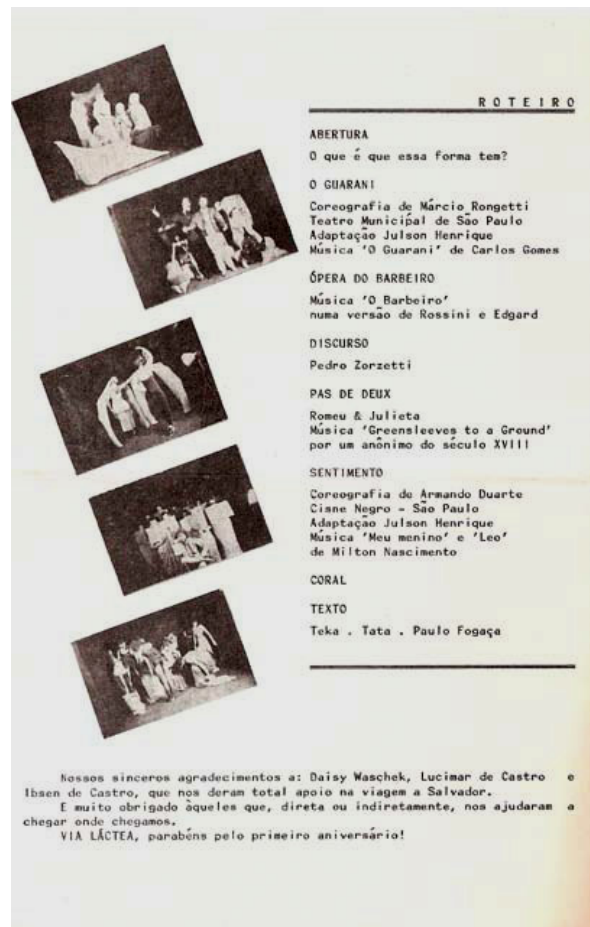


Fig. 15a. Capa posterior

A existência do Museu foi breve, funcionou entre 1979 e 1983, porém, significou um fôlego novo no campo da criação artística, em especial para os estudantes e freqüentadores da FAU/UCG.

Tendo em vista a carência de uma produção artística alternativa aos meios tradicionais, como a pintura e a escultura, e, ainda, a forte presença de temas regionalistas, podemos inferir que Fogaça através de sua produção e das atividades realizadas na FAU/UCG e no INDUR, demarcou seu pioneirismo na produção cultural goiana. Ao apresentar uma produção que convergiu objetos e imagens significativos daquele ambiente cultural e social aos temas relativos à vida social e política em termos nacionais, o artista abriu novos caminhos para a expressão e criação no campo das artes plásticas, além de propor uma prática atuante e reflexiva. É certo que esses caminhos, o modo como foram explorados por gerações subseqüentes, ainda aguardam estudo e pesquisa aprofundados. Não é nosso propósito realizá-la no âmbito deste trabalho.

Concomitantemente às suas atividades na FAU-UCG, Paulo Fogaça realizou as suas últimas obras. Em 1981 fez: *Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física, Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural e, Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana* (ver fig. 42 e 42a, p. 105; 43, 43a e 43b, p. 106; 44, 44a e 44b p. 107). Nessas obras vemos Fogaça incursionando pela crítica ambiental, mas sem perder de vista a crítica social e política e sua referência imagética - o meio rural. Através da fotografia e do desenho, Fogaça buscou uma espécie de síntese visual dos meios rural e urbano. A indicação social surge por meio do arame farpado, resgatado dos trabalhos anteriores, porém representado em sua função original – cercar. Ficamos, por hora, nessas primeiras impressões sobre esse conjunto de trabalhos para melhor abordá-lo no capítulo 3 desta dissertação.

1.4. Da prática à teoria da arte

Após os trabalhos no *Museu Experimental*, Fogaça começou a trilhar novos caminhos, sobretudo os relacionados às questões teóricas da arte. Seguiu para a França em 1984, para desenvolver uma pesquisa sobre Telemática (videotexto), no *Institut National de la Communication Audiovisuale - INA* de Paris, cujo término foi em 1986. Sua estada foi prolongada até início de 1987 com o propósito de realizar sua pós-graduação na *Université de Paris I, Sorbonne*, contudo, por motivos pessoais, teve que encerrar esse processo prematuramente, no final de 1986, quando obteve o diploma de estudos aprofundados (D.E.A.) com o trabalho *Les images informatiques: questions esthétiques posées par un nouveau système visuel*²⁴.

A incursão de Fogaça nas tecnologias de informação e comunicação o colocou, mais uma vez, num campo experimental. Compreender o processo de criação de imagens através do aparato tecnológico, e suas implicações sobre a arte passou a ser foco de interesse do artista.

Vale ressaltar que Waldemar Cordeiro foi pioneiro no Brasil na realização de trabalhos utilizando o computador, ainda em 1968, com a chamada “Arteônica”, articulação entre arte e eletrônica. Porém, o processo e os procedimentos tomados por Cordeiro foram distintos aos adotados por Fogaça nos anos 1980. Isto porque na década de 1960 os computadores eram grandes máquinas, não possuíam monitor e a entrada de dados era realizada através de cartões perfurados. Essas máquinas existiam somente em grandes Centros de Pesquisa, em razão de seu alto custo²⁵. Ao passo que, no contexto dos anos de 1980, o avanço da tecnologia de informação e comunicação e o conseqüente início da popularização do micro-computador permitiram o desenvolvimento da linguagem do videotexto.

Ao retornar ao país, já dentro do processo de abertura política, Fogaça reassumiu o cargo de professor, inicialmente na Universidade Federal de Goiás e, em seguida, em 1990, na Universidade de Brasília (UnB), onde lecionou História da Arte. Nesse período o artista manteve-se próximo às discussões sobre as linguagens tecnológicas, porém somente no campo teórico. Tal fato acarretou na

²⁴ As imagens informáticas: questões estéticas para um novo sistema visual.

²⁵ Para mais informações, ver: COSTA, 2002.

sua participação (1990-1991) no Grupo Infoestética²⁶, que fora criado no Instituto de Artes (IDA) da UnB.

Em 1993 encerrou-se mais um ciclo do percurso artístico do artista e teórico das artes visuais. Fogaça aposentou-se na UnB e mudou-se para o interior de Minas Gerais, instalando-se num sítio no município de Cachoeira da Prata. Essa mudança significou mais um período de dez anos de afastamento de Fogaça do cerrado goiano, fase em que não prosseguiu com suas pesquisas prático-teóricas, manteve-se em recolhimento.

Em 2003 voltou a viver na cidade de Goiânia, onde ainda reside. Paulo Fogaça continua afastado da produção artística tanto prática como teórica.

A partir do delineamento do percurso artístico de Paulo Fogaça, é possível dizer que o artista não rompeu os vínculos com o local em que nasceu e conviveu nos primeiros anos de sua vida – o Cerrado Goiano. Apesar de Fogaça ter constituído a sua carreira artística na cidade do Rio de Janeiro sendo, portanto, naquele espaço que ele se reconheceu como um artista que participou e vivenciou os processos de transformação cultural, artística, social e política daquela época, o artista transitou constantemente entre os dois ambientes – o rural e o urbano, por intermédio de sua obra.

É importante ressaltar que ao designarmos genericamente o Cerrado Goiano como espaço rural não o fazemos apoiada numa concepção espacial opositiva, dual ou bipolar, na qual Goiás seria um Estado eminentemente rural (tradicional, arcaico) e o Estado da Guanabara (Rio de Janeiro) o seu contraponto, ou seja, o urbano (moderno, desenvolvido). Estamos, em primeira instância, nos reportando à experiência pessoal de Fogaça com aquele ambiente, ao olhar e ao imaginário construído pelo artista através de suas vivências, sentimentos e lembranças erigidas em sua infância, períodos em que Goiás ainda estava

²⁶ O grupo *Infoestética* iniciou suas atividades no ano de 1987 na UnB por professores da área de Artes Visuais e Ciências da Computação. Esteve voltado para pesquisas na área artística aliada às tecnologias digitais. Foi criado por Aluizio Arcela e Suzete Venturelli, tendo ainda como integrantes Tânia Fraga, Agnes Daldgen e Paulo Fogaça. Em 1994 o grupo foi dissolvido retomando as suas atividades no ano de 2001 com Aluizio Arcela, Suzete Venturelli e alunos de iniciação científica da UnB. Venturelli afirmou, no texto “Artistas Pioneiros”, que Fogaça ingressou no grupo em 1988, porém em depoimento o artista relatou ter ingressado no grupo no mesmo ano em que entrou naquela Universidade, ou seja, em 1990. VENTURELLI, 2004.

fortemente associado às atividades agropecuárias, fato que repercutia sobre a visualidade de seu ambiente.

Fogaça não se ausentou da crítica aos problemas sociais e políticos do país e de sua época, um período marcado pela censura e pelo cerceamento de ações e idéias impostas pelo governo ditatorial. Para tratar, em tom crítico e delativo, daquela realidade, o artista apropriou-se de artefatos comumente utilizados pelo trabalhador do campo, articulando esse conjunto de objetos a procedimentos artísticos como apropriação, montagem, e ainda os meios audiovisuais como a fotografia, os diapositivos e o filme super-8, considerados experimentais no contexto dos anos 1960/1970. Desse modo, Fogaça realizou um conjunto de trabalhos bem próximo, senão condizente, com produções de artistas brasileiros considerados de vanguarda, interessados, a um só tempo, na transformação sócio-política e artística do país.

CAPÍTULO 2

BRASIL, ANOS 1960-1970: CONTEXTO POLÍTICO, SÓCIO-CULTURAL E ARTÍSTICO

De maneira geral, os anos 1960 e 1970 no Brasil foram anos de transformações nos diferentes âmbitos da vida social, de revisão e de rupturas, de surgimento de novas proposições, de ousadia e de gestos de vanguarda, para ficarmos com um termo bastante utilizado naquele período. No campo social e político a época foi marcada pelos diferentes movimentos reivindicatórios populares, de protestos e resistência à política cerceadora do governo federal ditatorial. Ao mesmo tempo em que o país passava por uma reestruturação econômica com a aceleração do mercado de bens simbólicos, a repressão e a censura se instalavam atingindo proporções aterradoras no território brasileiro. No domínio da cultura e das artes foi um período de revisão de posicionamentos e de variados tipos de contestação e tentativa de afirmações das especificidades da cultura nacional. Nas artes plásticas, especificamente, aos reflexos da movimentação política juntavam-se as influências das vertentes internacionais, com o retorno da figuração esboçando posicionamentos ideológicos perante o sistema da arte e o sistema político vigentes no país.

Diante de um panorama diverso e complexo que se configurou nos anos 1960 e 1970 no Brasil, pretendemos nesse capítulo pontuar alguns eventos, mostras e práticas na arte brasileira desse período que questionavam e/ou compartilhavam dos mesmos princípios éticos, morais e estéticos ante a conjuntura política e social do país. Essa tarefa se faz essencial para que possamos identificar pontos de contato entre as proposições de Paulo Fogaça ao projeto de vanguarda experimental e engajada existente nas artes plásticas brasileira dos anos 1960/70. Não se trata, portanto, de uma análise da totalidade dos acontecimentos ou eventos desse período, mas de pontuar alguns modos de ação, bem como reunir um conjunto de proposições que, em certa medida, problematizaram os discursos e as ordens homogeneizantes presentes tanto na cultura em geral como nas artes plásticas. Como dito, para que possamos subsidiar a nossa análise da produção de Fogaça no contexto de uma arte experimental e engajada.

2.1. Os anos 1960 no Brasil

A partir de 1964 o Brasil começou a viver um momento de turbulência social e política decorrente da instauração do governo militar, que perdurou até 1985 com a abertura política. O governo recém-instaurado, de caráter antidemocrático, adotou medidas francamente impopulares e autoritárias que atingiram os diversos setores da sociedade. Em resposta, seguiu-se a intensificação da mobilização popular, sobretudo de estudantes, trabalhadores, lideranças políticas de esquerda, artistas e intelectuais.

Em Goiás, ocorreram extinções de partidos políticos, cassações de mandatos de deputados e exonerações de funcionários públicos. A demissão de Paulo Fogaça da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Goiás ocorreu dentro dessas ações. O governador em exercício, Mauro Borges Teixeira, foi destituído de seu posto com a conseguinte ascensão ao cargo do interventor coronel Carlos Meira Mattos. Em 1965 assumiu o governo o Marechal Emílio Ribas Júnior, permanecendo até 1966, quando Otávio Lage assumiu a cadeira de governador até 1968, sendo apoiador da ditadura no Estado²⁷. A sociedade goiana presenciou a radicalização das lutas civis contra as forças militares. A violência dos conflitos entre os estudantes e os policiais nas ruas de Goiânia deixou um saldo de mortes, feridos e prisões que se somam aos números extraídos dos conflitos em outras regiões do território brasileiro.

De modo geral, os influxos desse período político e social conturbado chegaram ao campo artístico e cultural, fato que suscitou a necessidade de uma tomada de posição de seus agentes (artistas, intelectuais, teóricos e críticos) e a reformulação de seus posicionamentos político, ético e estético.

A dificuldade de representação política e social das classes menos favorecidas no contexto brasileiro dos anos 1960 de crescente poder capitalista, em especial após da implantação do governo militar, em certa medida, tornou determinados artistas e intelectuais porta-vozes dos discursos revolucionários e reivindicatórios das classes populares.

Mesmo diante da escalada repressiva, nos primeiros anos do governo autoritário, o setor cultural se manteve em atividade. Segundo Roberto Schwarz

²⁷Conferir: DIAS, 1990.

(1978, p. 62), havia no país “relativa hegemonia cultural da esquerda”, expressa, sobretudo na produção teórica disponibilizada ao público, nas diversas estréias teatrais, na produção musical, cinematográfica e das artes plásticas de denúncia e contestação, enfim nas variadas e polêmicas manifestações individuais e coletivas. Para o autor, foi a partir de 1968, com a instauração do Ato Institucional n.5 (AI-5), que o país mergulhou na ditadura total. Com o AI-5 a repressão sobre a sociedade brasileira tornou-se mais dura e intensa, a violência alcançou índices aterradores. Os direitos políticos e garantias individuais foram suspensos, o Congresso Nacional posto em recesso e os Estados e municípios ficaram submetidos às intervenções do governo militar por tempo indeterminado.

Enfim, a instauração do AI-5 em 1968 promoveu, dentre outras coisas, a desarticulação quase total das forças reativas e opositivas, como também os movimentos sociais reivindicatórios. Além do exílio de muitos artistas, intelectuais, políticos, dentre outros, e conseqüentemente a dispersão das ações e idéias arregimentadas nos anos anteriores.

Desde o início dos anos 1960, o Brasil presenciava a reação do movimento cultural, em especial o de esquerda, formado basicamente por artistas e intelectuais, impulsionado pelas lutas sociais no país²⁸. Diferentes manifestações culturais e artísticas foram utilizadas como dispositivos mobilizadores e orientadores da sociedade na tentativa de produzir conscientização política. Tais manifestações serviam também como um dos meios de expressão da insatisfação popular perante a realidade social. O foco de origem dessas idéias pode ser encontrado nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)²⁹, surgidos na primeira metade dos anos 1960. Em termos gerais, os CPCs eram defensores das lutas populares, e propunham a instauração de uma “arte popular revolucionária”, a fim de promover a conscientização e a ascensão da massa

²⁸ O período compreendido entre 1960 e 1964 no Brasil foi marcado pela “crescente mobilização popular pelas chamadas ‘reformas de base’ – agrária, educacional, tributária e outras que persistissem a distribuição mais eqüitativa da riqueza (...)” (RIDENTI, 2000, p. 36).

²⁹ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi criado em 1961 na cidade do Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes (UNE). O seu ideário foi formulado pelo sociólogo Carlos Estevão Martins, redator do Anteprojeto do manifesto do CPC, e por Ferreira Gullar. Em linhas gerais, o CPC era comprometido com a conscientização e mobilização das massas via cultura e arte engajada nas questões sociais objetivando incentivar o “povo” para ação revolucionária. Assim, o propósito geral era construir uma arte participante, uma cultura “nacional, popular democrática”, tendo o “povo” como agente central. Para maiores esclarecimentos sobre os CPC, ver MARTINS, 1981.

popular. Para isso, levaram espetáculos, publicações às portas das fábricas, aos sindicatos, às favelas, às vilas operárias etc. Defendiam também a participação política dos artistas comprometidos com as lutas sociais. Mesmo tendo os seus projetos inviabilizados com a implantação do regime militar no país, resquícios da ideologia cepecista podem ser identificados em diferentes manifestações artísticas brasileiras pós 64. Ferreira Gullar, um dos teóricos de grande influência na arte brasileira e uma das figuras centrais engajadas no projeto cepecista, assinalou que:

O interesse pelos problemas políticos, a temática popular, a incorporação da música do morro e do sertão aos espetáculos teatrais, o cinema social e político de hoje têm uma de suas fontes nos movimentos de cultura popular, não apenas pelo efeito das obras, como também pela agitação das idéias que formaram cultural e politicamente os autores novos (1978, p. 22).

Nesse período, Paulo Fogaça ainda estudava na faculdade de engenharia no Rio de Janeiro e estava filiado ao Partido Comunista. Interessado, tanto pela produção cultural como pelas questões políticas, começou a freqüentar as atividades promovidas pelos CPCs, em especial as mostras cinematográficas. Podemos dizer que foi um momento no qual Fogaça efetivou, a um só tempo, a sua participação em política e em cultura.

Cabe aqui assinalar que os CPCs sofreram variadas críticas, até mesmo de seus ex-membros, quanto à submissão da arte à questão política, ou seja, a supervalorização da arte como instrumento de conscientização política em detrimento dos valores artísticos das produções. Ferreira Gullar, em depoimento dado à FUNARTE em 1980, relatou que na fase final de existência do CPC as discussões entre seus membros esteve voltada para uma análise autocrítica das suas ações, em especial no que se referia ao “padrão de qualidade” artística. Segundo Gullar a qualidade da linguagem artística tinha sido sacrificada a fim de torná-la mais acessível a um público mais amplo, haja vista que tinham na obra artística um meio eficaz para tratar os problemas brasileiros. Contudo, haviam compreendido que “era necessário enriquecer a expressão, dar qualidade a ela, sem abrir mão dos nossos propósitos, da nossa intenção de atingir um público mais amplo, de deselitizar a expressão artística brasileira.” (GULLAR, 1980 *apud* ZÍLIO, 1983, p. 36-37).

Havia também, paralelamente à reação contra o poder ditatorial, esforços no sentido de localizar e afirmar as peculiaridades da arte e da cultura brasileiras nas diferentes áreas artísticas – teatro, cinema, música, artes plásticas - diante do contexto mundial. Questões como identidade brasileira, dependência cultural do país, e reavaliação da nossa condição de país subdesenvolvido ou “periférico”, marcado por ambivalências e contradições sociais, políticas, econômicas e culturais, foram retomadas nos discursos de uma parcela de intelectuais e de produções artísticas dos anos 1960.

É válido notar que a questão da identidade cultural nacional já foi tema de debate em outros períodos da arte brasileira. O movimento modernista brasileiro, por exemplo, teve como projeto a criação de uma arte nacional, tanto em termos temáticos como plásticos, como bem colocou Carlos Zílio (1997, p. 14), “elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira”. Não é mera coincidência que o sentido antropofágico, criado por Oswald de Andrade nos anos 1920, é retomado em alguns discursos dos anos 1960, com o objetivo de afirmar a especificidade da cultura brasileira que se contaminava das referências internacionais. Porém, essa contaminação era, em seguida, transformada em algo tipicamente nacional através da vinculação da arte e da cultura aos problemas da sociedade brasileira.

O recém-inaugurado movimento chamado Cinema Novo, tendo como figuras-chave Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, propunha-se como instrumento cultural conscientizador e expressão da cultura popular. Esperava-se dessa produção uma “reflexão sobre a realidade brasileira, na busca da identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (RIDENTI, 2000, p. 89). Entre os seus objetivos estava o desejo de desvelar os mecanismos de alienação, exploração e exclusão das classes sociais, enfim, promover a transformação social tendo um cinema centrado no povo brasileiro.

Na área musical, os festivais e os shows foram focos divulgadores das indagações de diversas ordens, sobretudo as problemáticas sociais e culturais do país, e ainda das novas proposições estéticas. As canções de protesto contra o projeto político e ideológico do governo militar advogaram à música popular a prerrogativa de discutir as questões políticas, sociais e culturais. Contudo, encontramos certa bipolaridade no projeto cultural musical de cunho nacionalista. De um lado, estavam os nacionalistas de esquerda influenciados pela ideologia

cepecista, e do outro, os vanguardistas tropicalistas. Aqueles seguiam as influências da ideologia cepecista a favor da tradição musical, e estes defendiam a modernização musical, conseguida através da fusão da tradição com os recursos mais avançados industrial e tecnologicamente.

No teatro destacou-se, no findar de 1964, o show *Opinião*³⁰. Este show reuniu algumas figuras remanescentes dos CPCs, como Armando Costa, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna e outros. Tendo como diretor Augusto Boal do teatro de Arena de São Paulo, o show *Opinião* foi o marco inicial do *Grupo Opinião* no Rio de Janeiro. Surgido logo após a implantação do regime militar no país, o *Opinião* seguiu o modelo de teatro de protesto e resistência pela liberdade expressiva e contra a alienação social. Sustentavam a proposição de que “a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem opinião” (COSTA et al., 1981, p. 58). A idéia de revolução nacional e popular com o objetivo de instruir politicamente a massa transitava entre os artistas e o seu público nesse período. Mas somente a partir de 1968 é que essa idéia tornou-se mais consistente.

No campo específico das artes plásticas, no início dos anos 1960 e logo após o golpe de 64, o confronto entre a abstração e a figuração, estabelecido desde o fim da década anterior, tornou-se mais evidente. As transformações na linguagem geométrica empreendidas pelo neoconcretismo³¹ e as influências das vertentes internacionais, especialmente a *arte pop* norte-americana e o novo realismo francês, mostraram a emergência de novas formulações artísticas e de definição de um projeto de vanguarda nacional experimental e engajado social e politicamente.

O neoconcretismo, dissidência carioca do movimento concreto brasileiro, questionou a viabilidade de um projeto construtivo pautado em postulados

³⁰ O musical *Opinião* foi estreado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Princesa Isabel. Sob a direção de Augusto Boal do Teatro de Arena de São Paulo, o espetáculo contou com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão que depois foi substituída por Maria Bethânia. No ano seguinte, o show chega a São Paulo no Teatro de Arena com *Liberdade, Liberdade* escrita por de Millôr Fernandes e Flávio Rangel com poemas e canções, tendo no elenco Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Viana Filho e Nara Leão. Ver: COSTA et. al., 1983; Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro; Arte em Revista, 1983.

³¹ A data de inauguração do Neoconcretismo coincide com a do lançamento de seu Manifesto, em março de 1959. O Manifesto foi publicado no Jornal do Brasil, escrito por Ferreira Gullar, e assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis. Posteriormente juntou-se ao grupo Hélio Oiticica, Willys de Castro, Hérculos Barsotti, Décio Vieira e Osmar Dillon. O Manifesto explicita o caráter reativo do Neoconcretismo em face da “arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Para maiores esclarecimentos, consultar: GULLAR, 1999.

meramente mecanicistas e refletiu sobre a função social da arte através de uma prática experimental, entendida fora das convenções categoriais. Contudo, segundo Brito (1999), por mais que os artistas neoconcretos visassem transformações no meio social o movimento ainda mantinha-se restrito ao campo da arte.

Fazendo uma pequena digressão aos anos 1950, precisamente ao concretismo brasileiro, notamos uma quase unanimidade entre os discursos de alguns críticos e artistas, como Ferreira Gullar e Amílcar de Castro, quanto ao caráter dogmático pautado na racionalização e objetividade de suas operações artísticas. O projeto do concretismo esteve atrelado ao projeto desenvolvimentista brasileiro. Para os concretos o homem é sobretudo “um agente social e econômico” (BRITO, 1999, p. 57). Na tentativa de extrapolar o campo de ação do projeto construtivo, o movimento neoconcreto operou nos limites dessa tradição rompendo com os postulados construtivos vertidos em matriz dogmática e ortodoxa³², resgatando a expressividade na arte por meio da relação existencial entre obra e observador, o qual foi transformado em co-autor de algumas proposições. Ao fazê-lo, o movimento neoconcreto acabou por romper com as categorias tradicionais de arte, tornando assim mais amplo o conceito de obra de arte e abrindo novos espaços e possibilidades de criação na arte brasileira. Para Carlos Zílio:

O Neoconcretismo demonstrava não só a inviabilidade da existência no Brasil de um projeto construtivo dogmático, como também as naturais transformações que qualquer modelo externo sofre ao entrar em contato com o ‘chão cultural’ brasileiro (1983, p. 24).

Grosso modo, o Neoconcretismo devolvia à arte o seu caráter humano, expressivo e subjetivo que, para uma parcela de artistas e críticos da época, tinha sido extirpada pelo dogmatismo concretista que via o sujeito como pura racionalidade. Do espaço metafórico organizado dentro de um rigor formal para uma espacialidade concreta e vivencial – experimentar, vivenciar o espaço – concernente à fenomenologia promulgada por Merleau-Ponty e Suzane Langer.

³² Ronaldo Brito (1999, p. 55) defendeu a tese de que “o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”. Para o crítico, o neoconcretismo estava inserido na tradição construtiva ao mesmo tempo em que fazia uso de recursos e elementos “mais sofisticados da tradição construtiva” e, por isso mesmo consciente dos limites de sua proposta, questionou a viabilidade do projeto construtivo colocado pelo concretismo.

Apesar da consonância ideológica e prática de diferentes artistas neoconcretos, o movimento não se constituiu num conjunto sólido e homogêneo de idéias e ações; coexistiram diferentes linhas de pesquisas e, talvez, seja justamente no seu caráter heterogêneo que residiu a sua capacidade de abertura para novas proposições ou frentes poéticas, as quais emergiram nos anos subseqüentes. Ao acionar mecanismos transformadores da prática artística através de proposições experimentais (entendidas aqui como não convencionais), as investigações neoconcretas alteraram e ampliaram o campo de operações artísticas e as relações entre público-obra, artista-obra e público-obra-artista, em oposição ao sistema de arte em ação. Essas conquistas, em certa medida, abriram terreno para o desenvolvimento da arte brasileira a partir dos anos 1960, apesar da intensificação da problemática social, sobretudo após o golpe militar.

Interessante ressaltar que a situação sócio-política do período (década de 1960), apesar de repressora, não deixou de estimular a produção de arte que, vindo de histórias de conquistas no terreno artístico, não se absteve do envolvimento nos conflitos e contratempos gerados pelas ações do Estado autoritário.

Conscientes da necessidade de mudança, tanto no campo estético como no político-social, vemos uma parcela da produção artística se constituindo no trânsito, ou ainda, no entrelaçamento dos campos estético, político e social, na forma de engajamento ou posicionamento político, constituindo, desse modo, a “nova vanguarda brasileira”. Assim, podemos dizer que o panorama cultural brasileiro daquela época tendeu a configurar-se entre a luta política e o compromisso de renovação estética.

2.1.1. Nova figuração no Brasil

Nos anos 1960 diferentes manifestações artísticas da nova figuração surgiram nos principais centros culturais e artísticos do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Dentre elas, receberam maior atenção a *Pop-art* norte-americana e o *Nouveau Réalisme* francês. Pode-se argumentar que o acolhimento dessas vertentes em solo brasileiro foi conseqüência das exposições de obras de artistas

internacionais representantes dessas linguagens³³. E ainda, pelo tipo de imagem e procedimentos dos quais se valiam essas produções, que correspondiam à emergência de uma arte mais vinculada à realidade concreta do país num momento complexo de sua história social e política.

É sabido que tanto a *Pop-art* norte-americana como o *Nouveau Réalisme* francês tinham como características gerais a referência ao mundo cotidiano do homem urbano com seus dilemas e preocupações, as relações de consumo e as influências dos *mass-media* na vida urbana. Segundo Charles Harrison (1998, p. 98) a Arte *Pop* “foi uma reação crítica ao Expressionismo Abstrato, fazendo do mundo da vida cotidiana um recurso explícito, em lugar de rejeitá-lo”³⁴. A propalada autonomia da linguagem frente às determinações políticas e sociais, ou seja, o caráter auto-referente do Expressionismo Abstrato foram condições insustentáveis num contexto social e político que se encontrava sob os olhos de diferentes seguimentos sociais reivindicatórios por novos direcionamentos. Para boa parte dos artistas dos anos 1960 a complexidade do mundo exigia uma arte que não estivesse restrita em suas próprias questões, mas que conjugasse o social cotidiano num olhar mobilizador e questionador. É importante lembrar que no final dos anos 1960 os EUA passaram por forte crise política advinda da pressão popular contra a sua força colonialista sobre os países subdesenvolvidos, somando-se à emergência da questão racial.

No Brasil daqueles tempos de ditadura o debate crítico e ideológico no campo da arte, incluindo o que se relacionava à nova figuração, esteve voltado para questões relacionadas, sobretudo, ao papel social do artista, ao imperialismo, à condição do Brasil enquanto país subdesenvolvido, aos elementos da cultura de massa, à forte influência da publicidade sobre a sociedade, à problemática da sociedade de consumo e à transformação da arte em mercadoria, tendo em vista a conscientização política e a radicalidade das posições. De certo modo, a retomada da figuração correspondeu à premência de posicionamento ético-político e também

³³ As mostras referenciadas foram: “Outra figuración”, da Argentina, realizada na Galeria Bonino no Rio de Janeiro, em 1963; e em 1964, “Nouvelle Figuration”, na Galeria Relevo, Rio de Janeiro. Ver Daisy Piccinini, 1999.

³⁴ O Expressionismo Abstrato foi um fenômeno tipicamente americano dos anos 40 e 50, tendo como figuras paradigmáticas Jackson Pollock, Rothko, Newman e de Kooning. O crítico americano Clement Greenberg foi seu maior defensor, considerando-o superior as demais formas de arte produzidas na Europa. Esse movimento marcou a transferência do centro cultural mundial de Paris para os EUA. Ver: HARRISON, 1998.

de alargamento das práticas artísticas, questões já elaboradas pelo Neoconcretismo dentro das peculiaridades do próprio movimento.

De fato, o Brasil dos anos 1960, especialmente do pós-golpe, apresentou um enorme acervo de contradições sociais e culturais que a linguagem artística abstrata informal ou construtiva³⁵, de um modo geral, parecia não conseguir expressar. Para Mário Pedrosa (1995, p. 207), o momento solicitava uma produção artística centrada na percepção do cotidiano, impregnado da cultura de massa, que expusesse as “manifestações coletivas urbanas como o futebol, o carnaval e o samba”.

Cabe ressaltar que o tipo de figuração que surgiu na década de 1960 não se assemelhava à imagem tradicional, de viés naturalista em voga nos anos 1930, período em que pôde ser observada a forte vinculação entre arte e política. Na década de 1930 a produção artística, representativa dos embates sociais e políticos, lançou mão do Realismo Social, elegendo a classe trabalhadora como bandeira de sua luta. No entanto, no contexto da crise dos anos 1960 e 1970, tal procedimento não mais se sustentava, haja vista que a distância temporal acarretou em fortes transformações, não só sociais, mas também artísticas. Desse modo, a nova figura que emergiu na década de 1960 foi antes alusiva, indicativa ou ainda sintomática de um quadro social complexo, contraditório, envolto às lutas e reivindicações por transformações da sociedade. Daí o porquê de os artistas neofigurativos terem se alimentado das imagens e manifestações coletivas contemporâneas a eles, sobretudo do cotidiano urbano.

Em São Paulo o retorno da figuração pode ser notado, no grupo *Realismo Mágico* formado por Wesley Duke Lee, Pedro Manuel Gismondi, Maria Cecília Gismondi, Otto Stupakoff, Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Correa, que propunha resgatar “as raízes fantásticas para transfigurar a realidade cotidiana” (RIBEIRO, 1997, p. 71). E ainda, no *Grupo Austral*³⁶ que também desenvolvia uma pesquisa com imagens fantásticas ou surreais, porém articuladas aos multimeios.

³⁵ Referimos ao movimento concreto (abstração geométrica) da década de 1950 e as diferentes linguagens abstratas, a contar o abstracionismo informal, gestual e o tachismo de meados da década de 1950 em diante.

³⁶ Este grupo mantinha relação direta com o movimento internacional designado Phases. Foi coordenado pelo crítico de arte brasileiro Walter Zanini. Era composto pelos artistas Bin Kondo, Fernando Odriozolla, Yo Yoshitome, Wesley Duke Lee, Jef Golyscheff, Sara Ávila, Maria Carmem, Bernardo Cid e Flávio-Shiró. Ver: RIBEIRO, 1997; PICCININI, 1999.

Ainda em São Paulo vemos as ressonâncias da *pop art* chegarem às proposições de Waldemar Cordeiro, precisamente em seus “popcretos”, denominação dada pelo poeta Augusto de Campos. Cordeiro preferia designar essa produção como Arte Concreta Semântica. Esses trabalhos podem ser entendidos como desdobramentos de suas pesquisas anteriores de raízes abstrato-geométricas. O artista agregou objetos cotidianos promovendo um diálogo entre as características estruturais, advindas do concretismo, e a preocupação conteudística relacionada à realidade nacional do momento. A inserção do dado sensorial a partir do uso de elementos da vida cotidiana, numa espécie de “colagem da realidade”, deslocou esses trabalhos do campo meramente óptico, retinal para o campo da experiência, porém sem perder de vista a sua origem abstrato-geométrica ou Concretista. A Arte Concreta Semântica de Cordeiro sinalizou para a emergência de uma atitude, a um só tempo, ética e estética (fig.16).



Fig. 16. Waldemar Cordeiro. *Tudo Consumido*. 1964.
Montagem com cadeira. 80x80cm.
Fonte: BELLUZZO, 1986, p. 97

É possível dizer que as influências de caráter “popista” nesses trabalhos de Cordeiro residem, sobretudo, no uso de objetos e coisas pertencentes ao mundo real, à sociedade de consumo, enfim, à vida cotidiana. Contudo, há um acento crítico social depositado nesses objetos, o qual é percebido como forma de adaptar ou, ainda, traduzir as ressonâncias da *pop art* à realidade social presenciada por Cordeiro. E é justamente em razão deste movimento de adaptação e tradução dos procedimentos operacionais da arte *pop* norte-americana aos temas peculiares à cultura brasileira que a linguagem *pop* no Brasil ganha aspectos diferenciais. Vemos

que nesse processo há a recuperação do conceito antropofágico, que segundo Hélio Oiticica, no item 1 de seu “Esquema Geral da Nova Objetividade” de 1967, seria a “defesa que possuímos contra tal domínio exterior (...)” (2006, p. 155).

Para a crítica de arte Lígia Canongia, a influência da *Pop-art* na arte brasileira dos anos 1960 esteve mais presente no plano formal, como a remissão à iconografia urbana e aos recursos visuais publicitários. Segundo a autora (2005, p. 49), “o artista americano estava interessado em demonstrar o cinismo da felicidade movida pelo consumo, e que o processo da *standartização* não afetava apenas o ciclo dos produtos, mas o próprio homem pós-moderno.” No Brasil, segue Canongia, “a coisa foi diferente: o artista brasileiro dos anos 60 envolveu sua arte *pop* de uma paixão explícita, cercada de anotações vivas e pessoais, cheias de crítica”, e relembra que o país vivia sob o regime autoritário desde o golpe militar de 64.

Ferreira Gullar (1983) também indicou aspectos distintivos entre a “*pop* brasileira” e a “original”. Defendeu a autonomia da produção artística brasileira perante o cenário internacional refutando a idéia presente em alguns discursos que apontavam as fontes internacionais como geradoras da arte que despontava no país. Apesar de reconhecer a existência de vinculações e até mesmo similaridades, para Gullar, o viés reflexivo e crítico dado à produção brasileira, decorrente do compromisso com sua própria realidade, era o traço que a distinguia da produção popista norte-americana.

Mário Pedrosa apresentou posição semelhante ao afirmar que o *pop* brasileiro não foi apenas um decalque do *pop* norte-americano. Para ele, alguns artistas brasileiros conseguiram se desviar do caráter alienado e conformista do *pop* americano assentado numa arte comercial, publicitária. O autor reconhecia o “poder avassalador do mercado” e da indústria da publicidade sobre a produção artística, na tentativa de transformar o artista em um trabalhador produtivo e, conseqüentemente, a obra de arte em mercadoria (1986, p. 111). Contudo, Pedrosa acreditava que os artistas “tomaram consciência de um impulso novo que os impele (iam) ao uso da liberdade”, não se confinando nas leis do mercado e sim ligados às condições existências e artísticas de seu momento (1986, p. 113).

É que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz de néon, onde o povo freqüenta, ou

um Antonio Dias, não fazem coisas visando à satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo. A diferença deles, “popistas” do subdesenvolvimento, é que escolhem para quem produzir. Daí, por exemplo, o caráter passional da obra de um Antonio Dias. (PEDROSA, 1981 apud CANONGIA, 2005, p. 52).

Rubens Gerchman, artista brasileiro, ainda mais radical em seu posicionamento, em declaração, contestou filiação com a pop americana:

Agora, é bom acabar uma vez por todas com estas besteiras de dizer que nós fomos influenciados pela *pop art* norte-americana. Alguns artistas deste movimento como Larry Rivers, Jasper Johns e Claes Oldenburg tiveram individualmente importância para nós no sentido de mostrar a possibilidade de uso de novos materiais, novos temas, mas sempre foi uma influência individual e não em termos de escola. (1966, apud PICCININI, 1999, p. 120).

Gerchman, em vez de referir-se às personalidades do cinema em seus trabalhos, referenciou as figuras comuns – multidões das ruas e avenidas e dos estádios de futebol -, enfim, uma parcela da população brasileira anônima que vivia o conflito da vida suburbana. Registrou em suas obras as questões sociais evidentes como o consumismo e a publicidade, a cultura de massa, a violência, o problema da habitação popular, entre outras. Agregou, dessa forma, um caráter marcadamente social aos seus trabalhos. Um exemplo é a obra *Os desaparecidos*, de 1965 (fig. 17), na qual Gerchman retira do anonimato vítimas da violência imperante no país em clara alusão ao poder ditatorial. Ou ainda em *Caixas de morar* (fig. 18), trabalho de 1966, que trata da problemática da habitação, esse drama urbano vivenciado por milhares de brasileiros, por meio de uma linguagem *pop*, próxima ao *kitsch* que esteve mais presente nas obras posteriores, ou seja, a partir de 1967.



Fig. 17. Rubens Gerchman. *Os desaparecidos*. 1968.
Acrílico sobre tela. 120x102cm.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>.
Acesso em 03.02.2008.

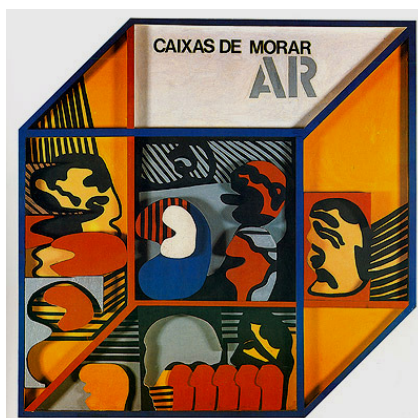


Fig. 18. Rubens Gerchman. *Caixas de morar*. 1966
Relevos e tinta industrial sobre madeira. 120x120cm.
Fonte: FUNARTE, 1978, p. 19.

Reposicionando a questão para o trabalho de Paulo Fogaça, sobretudo os da década de 1970, podemos identificar alguns traços de procedimentos que dialogam com a linguagem *pop*. Contudo, assim como Dias e Gerchman, artistas referenciados por Pedrosa, Fogaça associou aos seus trabalhos a temática social e política consoante o contexto no qual vivia. Utilizou da imagem do arame farpado e de artefatos rurais para comentar e delatar o estado de restrição de liberdade no país, assim como a impetuosidade gerada pelo poder do Estado. Em termos operacionais, podemos destacar a recorrência da técnica serigráfica, a presença do

carimbo, da história em quadrinhos, e das placas de trânsito apropriadas pelo artista, como aproximações de operações *popistas* na produção de arte no Brasil.

Apesar da aparente unidade de proposições, a produção daquele período (anos 1960/70) mostrou-se diversa, multifacetada. Na opinião de Sérgio Ferro (1983) a unidade da produção daquele momento não podia ser identificada em algum “parentesco formal” ou nos propósitos específicos, mas antes num posicionamento inconformista e aguerrido diante dos fatos da realidade. O uso de diferentes processos, técnicas e linguagens, incluindo a comunicação de massa, num esforço de desmistificação da arte e de diluição das fronteiras entre arte e vida foram os pontos de convergência daquelas propostas.

O diálogo com as manifestações internacionais de retomada da figuração e os caminhos tomados pela arte brasileira a partir sobretudo do neoconcretismo, somados à conjuntura social e política, esboçaram o perfil da nova vanguarda nacional, que foi vigorosamente discutida nos eventos *Opinião 65 e 66*, *Propostas 65 e 66* e consolidada na mostra *Nova Objetividade Brasileira* de 1967.

2.1.2. Projeto de vanguarda nacional dos anos 1960

Em termos gerais, o projeto de vanguarda dos anos 1960, conhecido também como neovanguarda³⁷, constituiu-se no entrelaçamento dos programas artístico experimental e de engajamento político-social. Para a nova vanguarda, somente discursos e conteúdos políticos veiculados através das obras não eram suficientes para impulsionar a transformação almejada na sociedade brasileira. A arte deveria ser ativa, vivencial, uma arte-ação e, por isso mesmo, livre de todas as convenções esteticistas e, principalmente, comprometida socialmente.

Não obstante, a neovanguarda brasileira, assim como a dos EUA e a da Europa dos anos 1960, retomou algumas estratégias das vanguardas históricas³⁸, a

³⁷ O termo “neovanguarda” foi utilizado pela crítica de arte Marília Andrés Ribeiro (1997) para designar as manifestações artísticas presentes nos anos 1960, cujo campo de ação estava assentado no questionamento do circuito de arte, tido como tradicional, e, na denúncia da situação social e política do Brasil.

³⁸ Estamos nos referindo aos movimentos artísticos da primeira metade do século XX de caráter contestatório, revolucionário e prospectivo que visaram promover tanto a transformação formal, estilística e estética, como os valores éticos e sociais. Consultar: SUBIRATS, 1984; RIBEIRO, 1997; REIS, 2005.

contar pela renovação da linguagem artística e o questionamento do conceito de arte, de objeto artístico e de seus mecanismos legitimadores. Aliás, a idéia básica presente em todas as propostas dos movimentos artísticos tidos como vanguardistas foi a de renovação da linguagem artística, daí artistas e teóricos reconhecerem também nas manifestações artísticas dos anos 1960 um “movimento” de vanguarda ou neovanguarda. Cabe lembrar que a questão do novo, do mais recente, conseguida através da ruptura com o passado, existente nos programas das vanguardas históricas esteve atrelada à consciência da modernidade tecnológica e científica. Outra vinculação que pode ser notada no projeto da nova vanguarda brasileira àquela do início do século XX foi a utopia e confiança daqueles artistas na capacidade da arte de transformar a realidade e conscientizar os homens, tendo em vista uma revolução social.

É importante ressaltar que o programa neovanguardista brasileiro não se constituiu em um conjunto sólido e coeso de pensamento. Diferentes concepções de vanguarda foram expostas em textos de artistas e críticos constituindo, assim, o debate crítico da época.

Ferreira Gullar, em seu livro *Cultura posta em questão*³⁹, publicado em 1965, defendeu a inter-relação entre o processo artístico e o compromisso com a problemática social nacional, apontando o caráter alienado da vanguarda experimental que, segundo o autor, eximia-se da referência à realidade concreta em favor da renovação formal. Em *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*⁴⁰ analisou a questão da vanguarda no contexto da realidade brasileira frente aos países hegemônicos. Em outras palavras, Gullar atribuiu ao subdesenvolvimento econômico e social a situação cultural do país, fato que, segundo o autor, acarretou na importação acrítica de modelos internacionais e, portanto, desvinculados da problemática social brasileira. Para o crítico,

A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de “achados” formais e sim forma que nasce como decorrência

³⁹ Publicado em 1965 pela Editora Civilização Brasileira. As referências da edição utilizada neste trabalho constam na relação bibliográfica.

⁴⁰ Publicado em 1969 e reeditado em 1978 pela Editora Civilização Brasileira. As referências da edição utilizada neste trabalho constam na relação bibliográfica.

inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário (1978, p. 21).

Posteriormente, o autor demonstrou uma visão mais flexível sobre a vanguarda brasileira. Admitiu a apropriação de determinadas características das vertentes internacionais pelos artistas brasileiros, em especial a *pop*, porém apontando para a peculiaridade da produção brasileira em convergência com a situação social premente do país. O que em outras palavras pode ser entendido como uma “importação” crítica dos processos e procedimentos tomados pelos movimentos estrangeiros.

Roberto Schwarz, em seu texto “Notas sobre vanguarda e conformismo”, escrito a partir de uma entrevista feita por Júlio Medaglia com alguns músicos brasileiros considerados de vanguarda, apontou a dissonância entre um projeto renovador em termos de linguagem e o comprometimento com a realidade do país. Os argumentos de Schwarz partiram do questionamento do alinhamento da produção artística à produção capitalista, de bens de consumo. Para o crítico, no contexto do “mercado autônomo, produzido pelos veículos de massa (...) o aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção” (1978, p. 45).

Apesar de posicionamentos, em certa medida, restritivos dos autores referenciados frente à produção vanguardista daquele momento, podemos encontrar nos discursos de outros artistas e teóricos a defesa e afirmação da existência da vanguarda nacional e seu caráter, a um só tempo, crítico e experimental.

Para Oiticica a arte brasileira daquele momento (anos 1960) resultava de um processo progressivo de experimentações - da pintura de cavalete à criação de objetos táteis, visuais, proposicionais e outros. Em seu texto “Situação da vanguarda no Brasil”, de 1966, o artista destacou a singularidade daquela produção frente às manifestações internacionais, caracterizando-a como “fenômeno típico brasileiro”, em outras palavras, como “um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias” (1983, p. 31).

No texto “Vanguarda, o que é”, de Frederico Morais, escrito em 1966 e publicado no livro organizado por Daisy Piccinini, o crítico expôs o seu conceito de vanguarda como “antes de tudo, um comportamento, um modo de ser, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo” (1978, p. 65). A esse

caráter aberto às experimentações da produção artística, o crítico apontou o comprometimento social notado, em especial nas proposições de Vergara e Escoteguy que, segundo o crítico, faziam “uma arte comprometida”, de denúncia. Morais localizou as bases da vanguarda brasileira no barroco dos séculos XVIII e XIX, no conceito de antropofagia do início do século XX e na “vocação construtiva” observada tanto na arquitetura brasileira como no movimento concreto dos anos 1950. Argumentou o crítico:

Uma das características permanentes de nossa cultura é a sua vocação antropofágica, ou a redução em termos nacionais das influências alienígenas. O barroco mineiro, “coroamento do barroco luso-brasileiro”, é um exemplo flagrante dessa redução. (...) coube aos concretos e neoconcretos exatamente o papel de organizadores, de elaboradores de um novo caminho e um estilo para a arte brasileira. (*apud* PICCININI, 1978, p. 65).

Os discursos de Gullar, Schwarz, Oiticica e Morais comentados acima formaram, juntamente com outras conceituações, o debate daquele momento de constituição e afirmação da vanguarda nacional. A conformação das idéias e posicionamentos resultou na constituição da “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”⁴¹, de criação coletiva, e no “Esquema Geral da Nova Objetividade”⁴², teorizado por Hélio Oiticica e publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade*⁴³, em 1967. Ambos os documentos mantêm afinidades ideológicas.

⁴¹ A “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda” foi redigida e assinada em janeiro de 1967 por Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lúcia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escoteguy, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Morais e Mário Barata. O documento é composto por oito itens nos quais, em termos gerais, é exposto o posicionamento dos artistas no que concerne a vinculação da produção à realidade do país, a operação crítica, no sentido antropofágico, em relação às influências internacionais, a relação da produção artística com o mercado de arte, dentre outras questões. Este texto foi consultado em FERREIRA, 2006: 149-150.

⁴² No “Esquema Geral da Nova Objetividade” Hélio Oiticica expôs o que para ele seria a “Nova Objetividade”, “a formulação de um estado da arte brasileira”. Para o artista, as características principais dessa vanguarda seriam: “1. Vontade construtiva geral.”; 2. “Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete.”; 3. “Participação do espectador.”; 4. “Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos.” 5. “Tendência a uma arte coletiva.” 6. “O ressurgimento do problema da antiarte” (FERREIRA; COTRIM, 2006: 154-168).

⁴³ Mostra inaugurada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, reunindo diferentes vertentes da vanguarda nacional em sintonia com o conceito de “nova objetividade” proposto por Hélio Oiticica. Mário Schenberg, por ocasião de *Propostas 65*, designou esse mesmo grupo de proposições de “realista”. Para maiores

2.1.3. Alguns eventos: Opinião 65 e 66, Propostas 65 e 66, Nova Objetividade

Nos eventos *Opinião 65*, realizado no MAM/RJ, e *Propostas 65*, realizado na FAAP/SP, o debate crítico em torno da definição de uma vanguarda nacional no domínio das artes plásticas ganhou contornos mais definidos. *Opinião 65* surgiu por iniciativa dos *marchands* Ceres Franco e Jean Boghici, embalados pela movimentação e repercussão do show *Opinião*. Reuniu artistas brasileiros de diferentes tendências e artistas internacionais vinculados à nova figuração como a *Pop-art* norte-americana e o *Nouveau Réalisme* francês.

Os popcretos de Waldemar Cordeiro (fig. 19), os *Parangolés* de Hélio Oiticica (fig.20) e as “pinturas-objetos”⁴⁴ de Antonio Dias (fig. 21), alguns dos trabalhos presentes na mostra *Opinião 65*, são exemplares da diversidade das experiências artísticas, de proposições que buscavam superar os suportes e as idéias tradicionais de arte, além de estabelecerem uma relação entre a arte e a política.



Fig. 19. Waldemar Cordeiro. *Popcreto para um popcrítico*. 1964.
Madeira, enxada e fotografia. 82x82cm.
Fonte: COSTA, 2002, p.39.

esclarecimentos, consultar: ARTE EM REVISTA, n.2. 1979. Sobre a mostra, consultar: MORAIS, 1989; REIS, 2006; RIBEIRO, 1997.

⁴⁴ “Pinturas-objetos” é uma expressão referida aos trabalhos nos quais Antônio Dias conjugou a pintura a objetos diversos, como acrílico, plexiglass, tecido, madeira e outros. A pintura ganha o espaço por meio de sua materialidade realizada através da agregação de outros objetos.



Fig. 20. Hélio Oiticica. *Parangolé, capa 1*. 1964
 Fonte: Catálogo da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, 1994, p.40, 41.



Fig. 21. Antônio Dias. *Nota sobre a morte imprevista*. 1965.
 Óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira. 195x176cm.
 Fonte: www.antoniodias.com. Acesso em 12.05.2008

A carga crítica e de denúncia inscrita nas obras e proposições deixou evidente a preocupação e o envolvimento daquele grupo de artistas com os problemas sociais vividos pelo país naquele momento político. Ferreira Gullar apontou nos artistas uma atitude em sintonia com sua realidade, afirmando que: “Sua arte é plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem. E daí a possibilidade de toda uma nova arte que se define como humanista” (1983, p. 22).

Em texto de 1966, publicado em *Arte Revista*, o crítico de arte Mário Barata argumentou que os trabalhos expostos no *Opinião 65* revelam a consciência dos artistas da potencialidade da forma como “participação no mundo humano, político e social, de seu tempo” (1983, p. 35). Tal fato acarretou em uma produção no Brasil de tendências *popistas* distintas daquelas dos EUA. Segundo Mário Barata, o panorama nacional e as influências artísticas de variadas ordens colocaram aos críticos e artistas daquele momento a necessidade de reformulação das concepções estéticas e reavaliação dos “fundamentos do fenômeno artístico com as necessárias implicações filosóficas, éticas e existenciais” (ibidem).

Waldemar Cordeiro e Sérgio Ferro encabeçaram, em terreno paulista, a realização do evento *Propostas 65*, o qual contou com uma série de seminários e palestras, além da mostra de trabalhos. Os debates de *Proposta 65* centraram-se, sobretudo, na questão do realismo e sua relação com a cultura de massa. Como desdobramento de *Opinião 65* e *Propostas 65* foram realizados no ano seguinte *Opinião 66* e *Propostas 66*⁴⁵.

Opinião 65/66 e *Propostas 65/66* foram momentos de confluências e divergências de idéias e posições que objetivaram delinear as bases conceituais da vanguarda nacional, uma vanguarda “inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas” (RIBEIRO, 1998: 167).

Mesmo não tendo vivido efetivamente o processo de constituição da vanguarda nacional, uma vez que sua experiência prática com a arte ocorreu a partir de 1969, podemos identificar na produção de Paulo Fogaça ecos daquele ideário. Como foi dito, no conjunto de sua produção encontramos indícios de um posicionamento crítico frente ao conjunto de fatores ideológicos, econômicos e artísticos em ebulição no período do regime militar. A articulação entre processos técnicos comuns aos da nova vanguarda, a exemplo da serigrafia e dos meios tecnológicos, como a fotografia e o audiovisual, aos artefatos rurais (enxadas, picaretas, arame farpado e outros), foi a tática utilizada pelo artista na intenção de estabelecer seu discurso de denúncia.

A permeabilidade dos limites entre arte e política evidenciou a atuação engajada de alguns artistas brasileiros dentro do próprio campo da arte. A atividade

⁴⁵ Opinião 66 também ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Propostas 66 na Fundação Armando Álvares Penteado na cidade de São Paulo. A respeito ver: PICCININI, 1999 e REIS, 2006.

artística esteve diretamente associada à capacidade de subverter o sistema de arte, de alterar e promover novos modos de recepção, apropriação e circulação das proposições artísticas. A ação empreendida pelo artista implicou, assim, no enfrentamento das formas de organização e as leis que regiam o território artístico, colocando em questão a validade desses mecanismos e, muitas vezes, propondo novos modos de existência. Revelar, expor e questionar os mecanismos que sustentavam o sistema da arte foram, portanto, premissas rumo a atuação politizada no contexto da arte nos anos de 1960/70.

Percebe-se, então, que a arte produzida nos anos 1960, sobretudo após o golpe de 64, propunha-se revolucionária não só em seu discurso de resistência ao regime de exceção, mas também de proposição de novos agenciamentos práticos em contraposição às formas esteticistas conservadoras e aos canais institucionais da arte. Os artistas que pertenceram ao programa da nova vanguarda brasileira intentaram expandir os limites da criação e da ação em busca de uma atuação-produção mais próxima à realidade do país, enfim, objetivaram demarcar um posicionamento ético-político a partir do campo artístico. Implícito nessas intenções esteve o desejo de entrelaçar a vida e a arte. Contudo, como afirmou a crítica de arte Otília Arantes (1986, p. 3), não se pretendia fazer mera diluição entre arte e vida, mas promover uma interação entre as mesmas, tendo a arte como “um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis”. A mescla de estilos e processos, a ruptura com os suportes tradicionais, bem como com o projeto construtivista, a revisita às proposições duchampianas (antiarte), o surgimento de uma nova figuração, a afirmação do gesto, do vivencial e do corpóreo, a crítica ao sistema da arte e ao valor mercadológico do objeto artístico, foram ações e proposições que caracterizaram o projeto vanguardista dos anos 1960.

Mesmo após o AI-5 em 1968, e o conseqüente “recolhimento” do circuito de arte, a produção artística manteve-se ativa conquistando novos espaços e meios de criação. O “problema do objeto”, anunciado naquela década, adentrou a década seguinte dentro do conceito de arte experimental. Fato que se traduziu numa multiplicidade de proposições de caráter eminentemente vivencial, o que significa dizer que a presença física do objeto artístico não se fazia necessária para se promover a experiência artística.

2.2. Os anos 1970 no Brasil: experimentalismos

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 meios de comunicação de massa, foram algumas transformações e conquistas empreendidas na década de 1960 e herdadas pela década de 1970.

Apesar da existência de alguns discursos que propalavam a estagnação da criação artística brasileira frente ao desenvolvimento econômico e, sobretudo, diante do recrudescimento da repressão militar através do Ato Institucional N.5 de 1968, a década de 1970 apresentou um repertório diversificado e complexo de proposições.

O meio artístico brasileiro, em especial aquele inserido no projeto neovanguardista, após assistir na década anterior (anos 1960) o deslocamento do centro da experiência artística da obra acabada para o sujeito-participante na criação, através de propostas de uma arte *vivencial e proposicional*⁴⁶, seguiu com as pesquisas experimentalistas chegando ao âmbito das novas tecnologias.

Os espaços públicos – ruas, praças, parques, avenidas – foram eleitos como locais privilegiados para o desenvolvimento de diferentes proposições artísticas, fato que acabou por ampliar, ainda mais, a possibilidade de participação do público. Segundo Celso Favaretto (1999, p.110), a questão da participação surgiu “como necessidade: de um lado, artística, para compor um novo espaço estético; de outro, cultural e política, para dar conta do imperativo de falar do país e denunciar a repressão do regime militar”.

As propostas experimentais solicitaram uma experiência alargada do sujeito diante do fato artístico, uma percepção que envolvesse os sentidos corpóreos. Assim, o corpo assumiu um papel essencial. Ele passou a ser suporte e veículo das experiências artísticas. Nas palavras da crítica de arte Cristina Freire

⁴⁶ MORAIS, 1975 apud BAUSBAUM, 2001. Frederico Moraes referenciou a definição de Mário Pedrosa quando este definiu a arte que estava sendo praticada nos anos 1960. Assim, tanto a *arte vivencial* como a *proposicional* seriam justamente propostas que convidavam o espectador para sua vivência ou experimentação.

(2006, p. 28), a “consciência do corpo (...) é experimentada pelo espectador num campo ampliado. (...) O olho vê, porém o objeto é reconhecido pelo corpo.” O objeto artístico se confunde com o próprio processo de sua concepção ou, ainda, se dilui nele. “O corpo como canal da mensagem, como motor da obra” (MORAIS, 1975, p. 34), a obra é o próprio corpo, sem ele a obra não existe.

Vale ressaltar que essas propostas são antes de natureza conceitual, ou seja, estão inscritas nas poéticas conceitualistas⁴⁷, em especial pela valorização da idéia-ação, em prejuízo da materialização do objeto artístico. Lidando no campo da transitoriedade, em contraposição ao aspecto imanente requerido pelo objeto artístico tradicional, as poéticas conceitualistas, processual e experimental constituíram-se em formas alternativas de criação e uso de materiais, de locais de realização das proposições artísticas, bem como de modos de circulação de suas propostas.

Um exemplo significativo de proposta coletiva vivencial e processual, na arte dos anos 1970 no Brasil, foi a série de manifestações organizadas, em 1971, pelo crítico e artista Frederico Moraes, no pátio externo do MAM/RJ, denominadas de *Domingos da Criação*. Esta série de eventos temáticos, que contou com a participação efetiva do público, foi realizada de janeiro a agosto, chamaram-se: “Um Domingo de Papel”, “O Domingo por um Fio”, “O Tecido do Domingo”, “Domingo, Terra-a-Terra”, “O Som do Domingo” e “O Corpo-a-Corpo”. Segundo seu idealizador, o propósito era reunir diferentes pessoas, não necessariamente artistas, no espaço da criação, tornando-o um espaço democrático, aberto às diferentes formas e meios de expressão. Propondo momentos de criação coletiva, foram colocados à disposição dos presentes, materiais fornecidos pelas indústrias da cidade carioca, como tecidos, papéis, sucatas, ou seja, refugos industriais, como “proposta de um consumo criativo”, nas palavras do crítico (1975, p. 105). Para Moraes, a instituição de um estado criativo provocaria no indivíduo uma transformação da consciência crítica, “o ato criador é em si mesmo revolucionário” (ibidem).

Além da participação efetiva de Paulo Fogaça nas manifestações, o artista produziu o audiovisual “O Som do Domingo” e o registro fotográfico do “O

⁴⁷ Ao utilizar o termo Conceitualismo estamos nos referindo a um conjunto de propostas que empreenderam uma crítica ao estatuto tradicional de obra de arte, como a *performance*, a instalação, a *land art*, arte postal, dentre outras. Diferente da Arte Conceitual entendida como movimento de vanguarda que se firmou entre o fim dos anos 1960 e meados de 1970, nos EUA e Europa. Ver: FREIRE, 1999; 2006.

Tecido do Domingo” (fig. 22). O envolvimento de Fogaça nos *Domingos da Criação* sinalizou momentos de aproximação do artista com as propostas processuais e vivenciais. Contudo, a materialização da proposta artística permaneceu como propósito de seu processo criador. A fisicalidade do fato artístico implicou para Fogaça produzir imagens e objetos que encerram em si conteúdos críticos, partindo de uma escolha intencional dos seus materiais. Assim sendo, Fogaça não imergiu de vez no universo das propostas vivenciais, o seu interesse maior concentrou-se nas pesquisas com os novos meios, a fotografia, o audiovisual e o filme super-8, além da serigrafia e do objeto. A partir desse interesse, Fogaça estabeleceu uma produtiva parceria com Frederico Moraes na concepção de trabalhos audiovisuais.



Fig. 22. *O Tecido do Domingo*. 1971
Slide 29.
Foto: Paulo Fogaça

Ainda em 1970, Moraes havia concretizado uma proposta exposição/manifestação coletiva *Do Corpo à Terra*, que ocorreu no Parque Municipal e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, com a mostra *Objeto e Participação*. Aos participantes do evento no Parque Municipal foi solicitada a concretização de suas propostas diretamente no ambiente, no espaço mesmo da ação, sob o olhar (ou não) do público. Projetos efêmeros, utilização de materiais precários e intervenção em locais públicos foram a tônica das obras e manifestações. Proposições que evidenciaram a proximidade da arte com a vida e com o cotidiano, como as “trouxas ensangüentadas” de Artur Barrio e as “galinhas queimadas” de Cildo Meireles, por exemplo.

Barrio operou no domínio da crítica institucional e da situação político-social com a ação *Situação T/T1* (fig. 23) desenvolvida em três partes. A primeira parte foi a preparação das trouxas (pedaços de carnes em estado de decomposição, restos de sangue e osso envoltos em tecidos) na noite anterior à efetivação da ação, 19 de abril de 1970. Na manhã seguinte, a ação prosseguiu com a colocação das 14 trouxas nas margens do Ribeiro do Arruda. A terceira e última parte, o ponto culminante da ação, ocorreu na tarde do mesmo dia: o lançamento das trouxas no Ribeirão do Arruda ⁴⁸. Em lugar de materiais nobres e belos, detritos orgânicos, restos materiais, “O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador (...)”, afirmou o artista em 1970⁴⁹. A precariedade e a efemeridade desses materiais são qualidades essenciais para as propostas do artista. O que fica depois da ação são os registros realizados através de fotos e filmes.



Fig. 23. *Situações T/T*. 1970. Tecido, restos de carne e ossos.
Fonte: Catálogo “Do Corpo à Terra”. Itaucultural. 2002, s/p.

No texto “Manifesto” redigido em 1969, mas publicado em 1970, Barrio contestou as instituições e os meios tradicionais de arte, justificando a escolha dos materiais que utilizava em suas proposições. Disse o artista:

⁴⁸ Para maiores esclarecimentos, consultar catálogo do artista produzido pela FUNARTE em 1978.

⁴⁹ Trecho extraído do texto “Lama/carne esgoto”. Ver: FUNARTE, 1978, p. 6.

(...) partindo desse aspecto sociológico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual (FERREIRA; COTRIM 2006, p. 262).

No mesmo evento Cildo Meirelles apresentou o trabalho *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* (fig. 24). O trabalho consistiu na queima de dez galinhas vivas presas a um poste de madeira semelhante aos troncos ou pelourinhos, locais destinados aos castigos dos escravos. O impacto que aquela cena agressiva teve sobre as pessoas que ali se encontravam, considerando o momento político brasileiro, pode ser dimensionado até os dias atuais. Ao atear fogo às galinhas vivas o artista assumiu o papel cruel daqueles que matavam e torturavam pessoas ou seres indefesos, aqueles que usavam o poder para promover atos arbitrários e violentos.

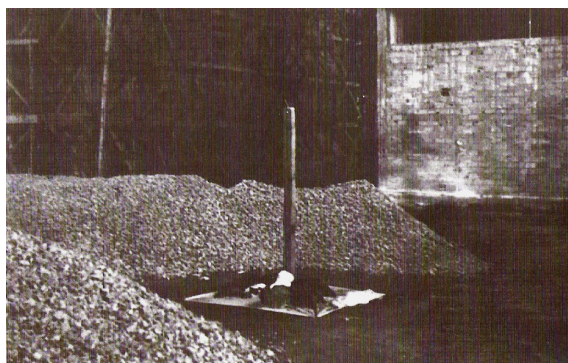


Fig. 24. *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*. 1970.
Poste de madeira, tecido branco, termômetro clínico e galinhas vivas.
Fonte: Catálogo “Do Corpo à Terra”. 2002, s/p.

Como mencionado, a discussão acerca do “objeto” foi um dos temas centrais do pensamento neovanguardista na década de 1960, que chegou aos anos 1970 ganhando significações diversas. A sua conceituação ou teorização ultrapassou a questão da materialidade ou existência física do objeto de arte para alcançar o plano do vivencial e processual. Nas palavras de Celso Favaretto, “a concepção de objeto radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção; implica a relação objeto/comportamento, ressignifica o ato artístico e a experiência estética” (1999, p. 111).

Na mostra *Objeto e Participação*, ocorrida concomitantemente às manifestações ao ar livre, Morais inseriu o *objeto* como categoria artística. O próprio crítico-artista reconheceu em sua atitude certa ambigüidade, haja vista que propor uma nova categoria artística em um contexto em que as categorias estavam sendo desbancadas soava como um contra-senso. Para Morais, o *objeto* era uma “situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna”. Seguindo a mesma linha de pensamento, Hélio Oiticica, em “Instâncias do problema do objeto”⁵⁰, de 1968, concebeu o *objeto* não como uma obra acabada a ser contemplada, mas como uma proposição a ser experimentada.

Por outro lado, podemos encontrar definições nas quais o *objeto* foi visto como uma estrutura física realizada a partir de outros objetos presentes no mundo. No texto apresentado em *Propostas 66*, Rubens Gerchman manifestou sua concepção de objeto:

Escultura ou relevo pintado, ‘caixas de morar’, elevadores, ônibus, etc. (...) Os materiais industriais – plásticos, resinas – estão para segunda metade do século XX como os óleos para a Renascença. (...). Finalmente, o objeto está assumindo um aspecto totalmente novo, através de sua multiplicação – ‘obra em série’. O objeto será a verdadeira expressão de nossa época (PICCININI, 1978, p. 147).

Se considerarmos o tridimensional inaugural de Paulo Fogaça de 1969 e os de meados da década de 1970 como trabalhos que transitam pelo universo do *objeto* notamos que os mesmos não se encaixam no conceito ampliado de objeto artístico, promulgado, em especial, por Oiticica e Morais. Os *objetos* de Fogaça são conceitos materializados, são presenças físicas no espaço. O objeto industrial – artefatos rurais – são veículos transmissores do discurso de Fogaça. São, dessa forma, elementos de identificação e conformação de suas idéias. A fisicalidade de seus *objetos* convida o público a contemplá-los, mas não de maneira distanciada, neutra, como simples objetos de fruição óptica. Eles (os *objetos*) reclamam por um olhar reflexivo e interpretativo, um processo perceptivo que busca a apreensão das circunstâncias históricas para assim desvelar a trama dos acontecimentos que

⁵⁰ Publicado inicialmente na Revista GAM – n. 15, em fevereiro de 1968, posteriormente em “Objeto na arte: Brasil anos 60” de Daisy Piccinini. Hélio Oiticica explicita melhor suas concepções em

levaram o artista a formulá-los, a adotar tais materiais e a dar-lhes aquela configuração.

Ao procedermos a uma análise comparativa com o objetivo de estabelecer similitudes de intenções e procedimentos nos tridimensionais de Fogaça, entre outros na arte brasileira, podemos fazê-la a partir dos “popcretos” de Waldemar Cordeiro (ver fig. 16, p.54 e fig.19, p.62). Assim como Cordeiro, Fogaça adotou procedimentos próximos ao dos *ready-made* duchampianos. Ambos estabeleceram a correlação entre os aspectos estruturais e semânticos do trabalho, apropriaram-se de objetos cotidianos, industrializados, organizando-os segundo uma lógica construtiva e estabelecendo um discurso centrado em questões sociais. A essa revisita à organização formal construtiva, Fogaça, assim como Cordeiro, agregou o coeficiente ético-social, localizado especialmente na identidade original do elemento apropriado, que constituem os seus *objetos*.

Para além das discussões em torno do conceito de “objeto”, a década de 1970 assistiu a crescente investigação no campo dos novos meios tecnológicos, destacando o audiovisual e o filme super-8. Estes últimos tomaram impulso significativo a partir dessa década, acompanhando, de certa forma, o ritmo das transformações sociais promovidas pelo avanço das tecnologias.

2.2.1. Novos meios: produção audiovisual e superoitista brasileira nos anos 1970

Os primeiros trabalhos de arte que fizeram uso das mídias audiovisuais começaram a surgir em solo brasileiro, a partir dos anos 1970. O crítico e artista Frederico Moraes (2006), um dos precursores em novos meios no país, especificamente dos diapositivos, atribuiu ao esgotamento das categorias tradicionais da arte e à inserção do *objeto* nos salões o uso do audiovisual no campo da criação artística. De fato, essa nova linguagem abriu infinitas possibilidades de expressão e ação para o artista. O uso de audiovisuais, até aquele momento, estava restrito às atividades didáticas. Apropriado e explorado pelo artista, transformou-se

em veículo de manifestação expressiva e criativa, incorporando, desse modo, a condição de linguagem⁵¹.

Em texto de apresentação da mostra *Expo-projeção 73*, um dos primeiros eventos aglutinadores das pesquisas audiovisuais e sonoras no Brasil, a crítica e organizadora do evento Aracy Amaral afirmou que o momento era de:

Experimentações (ou realizações) com filmes, audiovisuais, pesquisas com som. É o artista procurando lançar mão dos meios não-convencionais para expressar na ordenação seletiva da realidade (AMARAL apud FERREIRA, 2006, p. 385).

A iniciativa da crítica, em colaboração com o GRIFE, objetivou refletir, difundir e propulsionar a produção brasileira voltada para os novos meios. O evento mostrou a diversidade da produção, bem como os diferentes modos de uso 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 especialmente ao super-8. Considerando as diferenças de propósitos a crítica ressalta determinados aspectos convergentes a alguns “grupos”, 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 (...) (ibidem, p. 387).

Para Artur Barrio o filme servia como registro, documento e informativo de suas proposições, haja vista que para o artista “fotos nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa” (FUNARTE, 1978, p. 6). Já para Raymundo Colares o filme era um novo suporte, à semelhança da tela para pintura. Em “Broadway boogie-woogie”, trabalho em super-8, de 1972, o artista tentou refazer, através da linguagem fílmica, a obra de Mondrian. Segundo Colares, nesse trabalho, um “filme-

⁵¹ Em 1973 Hélio Oiticica e Neville de Almeida mostram a série *Cosmococas – program in progress*, no qual o uso do carretel com slides, a trilha sonora e os objetos compõem um espaço sensorial a ser experimentado pelo observador. À respeito, ver: Programa Hélio Oiticica em www.itaucultural.org.br.

homenagem” a Mondrian, predominavam “as retas de luzes piscantes desdobradas e invertidas as letra enormes piscantes das placas das fachadas néon (...)”.⁵²

Assim como Colares, os trabalhos audiovisuais de Paulo Fogaça, *Ferrofogo* e *Bichomorto*, encontram-se próximos às investigações dos novos meios como linguagem e suporte. Em *Bichomorto* as imagens captadas pelo artista sofrem interferências mínimas. É na elaboração da seqüência dos slides em harmonia com os efeitos sonoros que reside o experimentalismo do artista. Já em *Ferrofogo*, Fogaça cria imagens no momento mesmo do registro através da manipulação da lente da câmera. Segundo Bittencourt (1975, p. 9), Paulo Fogaça pode ser inserido no conjunto de “artistas que usam a câmera fotográfica para criar uma fotolinguagem”.

É válido ressaltar que os artistas não pretendiam fazer cinema através do uso dos novos meios, mas antes experimentar as diferentes possibilidades de expressão e criação que os mesmos podiam proporcionar. Até porque a questão mercadológica exercia forte influência sobre a produção cinematográfica, uma relação renegada por muitos artistas interessados na linguagem audiovisual. Para eles, o mercado funcionava como dispositivo de controle dos impulsos criativos e expressivos, sobretudo pela imposição de determinados procedimentos que, por vezes, excluía o caráter espontâneo ocorrido no processo de captação da imagem. Como assinalou a crítica de arte Aracy Amaral “trabalhos desvestidos do aspecto vendável da arte oferecido em galerias, uma vigorosa forma de expressão fora do nível do sistema” (AMARAL, 1983, p. 200). Assim, especialmente o filme super-8 representava “o registro imediato e livre dos esquemas analíticos da montagem tradicional”. A fala de Antonio Manuel expressa bem essa idéia:

(...) as crianças das adjacências que optaram pelo super 8 foi por uma questão de liberdade, não limitados pela media do gostinho da media ou uma louca disparada para o sucesso-comércio-mesquinho-cristalizado. movie é cinema & são otários os que pensam: artistas plásticos fazendo cinema. (...) quero como disse oportunamente Mário pedrosa “o exercício experimental da liberdade”. meu conceito de liberdade difere dos céus: é mais chegado ao inferno – eu crio.⁵³

⁵² Os trechos entre aspas foram extraídos do texto de Colares publicado no catálogo da mostra Expo-projeção 73.

⁵³ Ver: Catálogo Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Audiovisual e Vídeo-tape. 1975.

Em meio à crescente força do mercado de bens simbólicos sobre a produção cultural e artística brasileira a atitude daqueles artistas ensejava o não enquadramento nos modelos impostos pelos grandes centros produtores e veiculadores, sobretudo da cinematografia. A dimensão política desses trabalhos, ou de boa parte deles, não estava, portanto, somente no conteúdo ou discurso por eles expresso, mas, sobretudo nas articulações e estratégias tomadas pelos artistas em confronto com os termos estabelecidos.

No que concerne o audiovisual (diapositivos), uma distinção básica entre esse meio e o cinema é a estrutura aberta, mutável do primeiro. No cinema, o processo de montagem e edição encerra as possibilidades de alterações e remanejamentos, ao passo que o audiovisual permite inúmeras combinações, tanto na seqüência de imagens, como no tempo de permanência de cada uma, ou ainda, na articulação sonora e dos focos de luz. Enquanto a película cinematográfica é uma seqüência montada de imagens, 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” (MORAIS, 1973 apud FERREIRA, 2006, p. 394).

Em termos gerais, o experimentalismo mostrou-se como uma forma alternativa, senão marginal e transgressiva de atuação do artista diante de uma realidade castradora. E, sobretudo, buscou estender ao máximo os limites expressivos no campo da criação plástica. Assim, 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 partir desse recorte podemos dizer que a década de 1960 foi um período de intensas manifestações questionadoras e revolucionárias dos valores sociais vigentes em diferentes partes do mundo - do “maio de 1968”, passando pela guerra do Vietnã, pela Revolução Cultural da China, pelos regimes totalitários na América Latina, entre outros. E o Brasil não ficou de fora desse panorama. A política autoritária do governo ditatorial, instaurado em 1964, interferiu tanto no plano social como no cultural e artístico. Os artistas seguiram o impulso transformador das solicitações de diferentes seguimentos sociais por mudanças no panorama que

estava posto, constituindo, desse modo, um projeto de vanguarda brasileira calcada no comprometimento efetivo do artista/proposição com as questões de seu tempo. Assim sendo, vemos um projeto de vanguarda que buscou conciliar a resistência ao regime militar e questionamento do sistema de arte vigente.

As conseqüências das ações dos artistas pertencentes à nova vanguarda desenharam transformações significativas no campo artístico, que abriram canais para a prática experimental sem distanciar-se das questões sociais e políticas de seu ambiente. Dentre essas ações está a ruptura com os suportes tradicionais e, ao mesmo tempo, a hibridação de suportes e processos, a objeção ao sistema oficial de arte e as influências do mercado sobre a produção artística, a adoção de novos espaços e lugares para proposições artísticas, e ainda a inclusão do cotidiano e da cultura de massa no campo artístico.

Assim, a década de 1970 nasceu sob o estímulo transformador da década anterior. Das manifestações de arte nos espaços públicos, a exemplo de *Do Corpo à Terra* (1971) e *Domingos da Criação* (1970), à exploração dos meios audiovisuais, os anos de 1970, potencializaram ainda mais o caráter experimental do fazer artístico. Enfim, esse período, assim como o anterior, empreenderam transformações e conquistas essenciais para o deslocamento e desdobramento do pensamento artístico brasileiro.

CAPÍTULO 3

PAISAGEM E OBJETOS NA OBRA DE PAULO FOGAÇA: ENTRE O EXPERIMENTALISMO E O ENGAJAMENTO POLÍTICO

O conjunto da obra de Paulo Fogaça apresenta forte referência à paisagem e aos objetos rurais, associada ao contexto sócio-político dos anos 1960/70. Os objetos rurais são manejados pelo artista em diferentes configurações, ora através das ferramentas utilizadas por trabalhadores do campo, ora através da imagem do arame farpado, ou ainda no registro direto de aspectos deste lugar.

É importante ressaltar que ao nos referirmos à paisagem na obra de Fogaça estamos nos reportando à noção de paisagem enquanto “fenômeno vivido”⁵⁴ e lugar de memória, por conseguinte um lugar específico localizado geograficamente no cerrado goiano. Isso se justifica devido a proximidade afetiva e as interações de Paulo Fogaça com aquele meio ambiente, local em que ele nasceu, passou sua infância e regressou após períodos vividos fora dele. Assim sendo, não faz parte dos objetivos deste trabalho refletir sobre as diferentes concepções de paisagem⁵⁵. O nosso interesse nesta análise é compreender em que medida a produção de Fogaça, que lida com objetos e imagens oriundos do meio rural, dialoga com a proposta da nova vanguarda brasileira, no que se refere ao experimentalismo de linguagem e ao comprometimento com os problemas gerados pelas ações arbitrárias do governo ditatorial vigente no país nas décadas de 1960 e 1970. Pretendemos, assim, identificar pontos de dispersão e de aproximação com os discursos daquela vanguarda. Para isso, tomamos um conjunto de obras do artista que, a nosso ver, apresenta características passíveis de serem investigadas enquanto propostas de caráter experimental e, ao mesmo tempo, relacionadas ao contexto social e político em que foram realizadas.

A presença da paisagem do cerrado goiano e de seus objetos na obra de Fogaça pode ser pensada como um retorno “virtual” constante do artista àquele ambiente. As imagens e artefatos eleitos pelo artista são pontos de referência e canais que criam aberturas para o livre fluxo de suas idéias, segundo a percepção

⁵⁴ CABRAL, 2000.

⁵⁵ Anne Cauquelin (2007), em seu livro *A invenção da Paisagem*, expõe e problematiza a concepção de paisagem, que tem sido alargada a ponto de ser tratada como análoga a Meio Ambiente e Ecologia, por exemplo.

da dinâmica social, da realidade física e dos elementos simbólicos e culturais do espaço rural de Goiás. Se, conforme Cecília SALLES (2004, p. 100), “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”, então na produção de Fogaça a memória passa a ter importância essencial. É através dela que o artista traz para o presente o seu acervo de imagens e objetos e, por meio dele, constrói uma poética firmada sobre as condições existenciais do sujeito num ambiente dominado pelas forças impositivas. E o faz através de procedimentos artísticos que escapam às fronteiras da arte ainda arraigada em idéias tradicionais da práxis artística. Assim, explora meios tecnológicos como a fotografia, o audiovisual e o super-8, cuja existência como linguagem artística encontra-se ainda em seus passos iniciais, bem como, apropria de objetos cotidianos e faz uso de processos de montagem na realização de seus trabalhos.

Procedimentos e Processos

A preferência pelas operações apropriativas, montagem e *objeto*, este visto como presença matérica no espaço, colocou o conjunto de trabalhos de Fogaça em consonância com as discussões da vanguarda experimental brasileira dos anos 1960 e com as discussões contextuais que refletiram sobre a atuação do artista nas duas décadas (1960 e 1970). Podemos encontrar em trabalhos de Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Nelson Leirner, entre outros artistas que viveram a constituição e afirmação da nova vanguarda brasileira, o uso de objetos oriundos da vida cotidiana, organizados por meio de processos como colagem e montagem.

Sabemos que a apropriação de imagens, bem como a de objetos extra-artisticos, não foi um procedimento inovador no contexto da arte dos anos 1960. Podemos localizá-la no início do século XX no *papier collé* cubista, no *objet trouvé* surrealista e no *ready-made* de Marcel Duchamp. Sendo os dois primeiros de origem pictórica, ou seja, discussões ancoradas em pesquisas no campo da pintura, e o terceiro inserido nas discussões conceituais do objeto e da prática artística, em outras palavras, nos questionamentos colocados pela antiarte.

No entanto, não parece ser apropriado pensar o gesto apropriativo de Fogaça exclusivamente nos termos de uma arte questionadora das categorias artísticas e do sistema de arte. Como foi dito, as intenções do artista centraram-se, sobretudo, na necessidade de demarcar um posicionamento crítico perante a situação social e política de sua época. Não cabia ao artista tentar conquistar um terreno que já havia sido conquistado pela nova vanguarda brasileira, como também pelos artistas e movimentos existentes em períodos anteriores a ela .

É pertinente lembrar que, a partir dos anos 1960, uma parcela da produção da nova vanguarda brasileira retomou os temas da antiarte através da exploração de novos suportes e espaços, do questionamento das categorias e instituições de arte, e ainda, pelo uso dos procedimentos de apropriação, montagem ou colagem, dentre outros. Para muitos artistas e teóricos a presença de objetos banais e cotidianos nas proposições artísticas trazia consigo, além da contestação às categorias tradicionais de arte e seus órgãos legitimadores, o ensejo de vincular as proposições artísticas à realidade imediata. *Objetos e caixas* concebidos com materiais triviais e alternativos foram tidos como veículos mais eficazes no estabelecimento de vínculos entre produção artística e o cotidiano. Para Zanini (1983, p. 736) “a obra objetual (...) tornava-se um dos campos essenciais da transformação”.

Ao apropriar-se de ferramentas rurais, bem como da imagem do arame farpado, transmutando-as em objetos de arte, Fogaça acabou por atribuir a seus trabalhos a capacidade de comentar questões de sua época. As técnicas, meios e conceitos tomados pelo artista serviram-lhe como suportes materializadores de seu posicionamento crítico.

O uso da serigrafia é bastante recorrente no conjunto de sua obra. Além dos trabalhos que fazem parte da série *Hieróglifos*, cuja imagem predominante é a farpa, encontramos um grupo de três trabalhos, realizados em 1977: *Um dia de roque I* (fig. 25), *Um dia de roque II* (fig.25a) e *Um dia de roque III* (fig. 25b). Nestes o artista reforça seu interesse pelo acervo de artefatos rurais através do resgate da enxada que outrora fora apropriada e transformada em tridimensionais como *Rosa dos Caminhos* e o conjunto *Totem*.



Fig. 25. *Um dia de roque I.* 1977. Serigrafia. 27x43cm
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 25a. *Um dia de roque II.* 1977. Serigrafia. 27x43cm
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 25b. *Um dia de roque III.* 1977. Serigrafia. 27x43cm
Foto: Ana Rita Vidica

No grupo serigráfico identificamos o diálogo entre imagem (ou objeto materializado) e texto/palavra como mais um aspecto recorrente em sua produção. Em *Um dia de roque* (I, II, III) Fogaça operou com trocadilhos ou homofonias, causando certa ambigüidade de interpretação. Isto porque, a palavra “roque”, em sua concepção original, significa uma peça do jogo de xadrez, a torre, mas também

pode significar um movimento de rotação das peças desse jogo. A partir de um jogo de tabuleiro o artista propõe o seu próprio jogo. Este é a relação ambígua entre imagem e texto, na qual o artista propõe a associação entre o movimento/roque com o próprio proceder do trabalho com a enxada ao longo do dia, que no grupo serigráfico é revelado pela variação das cores de fundo.

Podemos notar ainda que Fogaça trabalhou o seu referencial imagético numa perspectiva memorialista. Os utensílios rurais gastos que constituem seus tridimensionais, *A Pedra* e seus “fragmentos”, além das titulações de suas obras, vistos no capítulo 1 deste trabalho, são algumas pistas que nos levam a idéia de objetos como continentes de memória. O artista revisita o seu passado, lugar onde repousa o seu referencial imagético, traz para o presente essas indicações e através delas constrói o seu discurso arraigado nas questões de seu tempo. Mas, ao materializar suas propostas cria um tempo futuro fictício no qual esses objetos-obra poderão ser vistos ou desvendados. Desse modo agrega as suas proposições a idéia de desvelamento dos modos e circunstâncias vividas pela sociedade do período de chumbo. Aliás, esse discurso perpassa a sua produção e indica o propósito de transformá-la em veículo não só expositor, mas também denunciador de um estado de coisas.

Ao analisarmos o arquivo pessoal do artista, em busca de algum traço ou sinal que nos aproximasse do seu processo de criação, constatamos que, com exceção de *Rosa dos Caminhos*, o artista não realizava anotações ou esboços *a priori* da execução de suas peças. No entanto, em seu trabalho inaugural, a idéia foi inicialmente experimentada no plano, no papel, onde tomou forma através do desenho, que possibilitou o correr livre das idéias antes da materialização final. O esboço serviu-lhe para experimentar e registrar as diferentes faces do futuro objeto considerando as angulações, eixos e simetrias. O objeto começou a se revelar ali, no momento do registro, da testagem de suas possíveis variações (fig. 26). Entretanto, nos demais trabalhos a ação sobre a matéria ocorria de forma direta, sem a mediação de apontamentos.

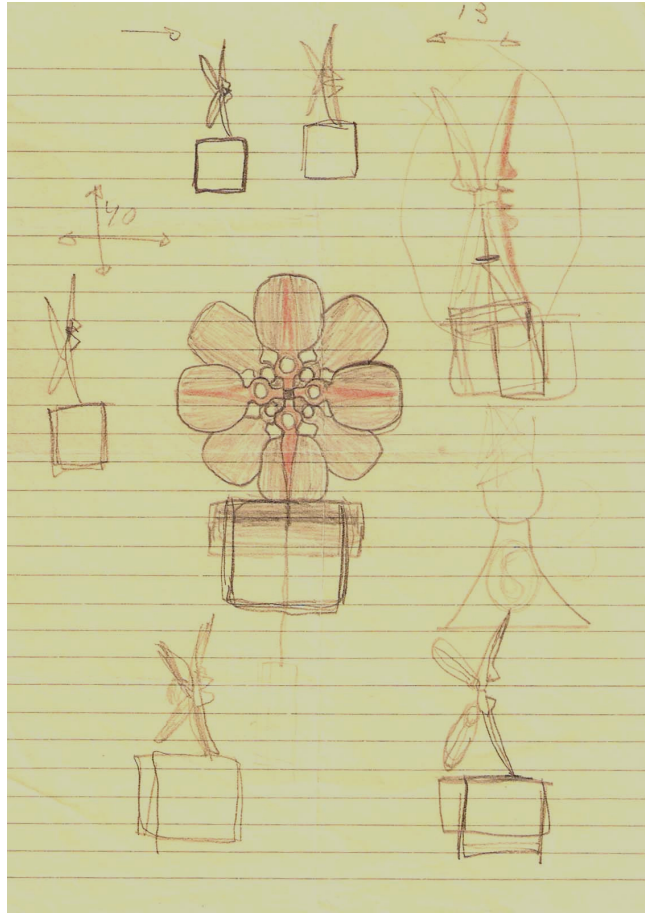


Fig. 26. *Esboço de Rosa dos Caminhos.* 1969
Fonte: arquivo do artista

Esboços, manuscritos, rascunhos dos artistas são materiais importantes que permitem conhecer os mecanismos que geraram o trabalho final. Neles está contido o momento de existência virtual da obra, enquanto esta era ainda uma possibilidade. Cecília Salles (2004, p. 12) partindo da crítica genética, afirma que “vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade de seu processo, podemos conhecê-lo melhor”. Cabe afirmar que não pretendemos realizar uma análise nos termos da crítica genética, somente trazer à tona algumas pistas deixadas pelo artista no decorrer de seu percurso, fazendo-as dialogar com outros processos de análise. No entanto, não podemos negar que a existência desses documentos contribui valiosamente para a melhor compreensão do objeto de arte.

3.1. Objetos-totens

Enxadas, enxadões, enxós, picaretas e foices – artefatos rurais que simbolizam a atividade braçal de camponeses, que plantam e retiram da terra o seu sustento. Ferramentas rurais que guardam as marcas de sua funcionalidade, por conseguinte a presença da ação humana sobre o mundo. Para Fogaça, “objeto humanizado pelas concepções (...) de um homem ainda natural, mediatizado pela natureza”⁵⁶.

A ferramenta rural como os demais objetos práticos e técnicos são formas pré-concebidas existentes no mundo para satisfazer os desejos e necessidades do homem. A sua forma segue, obedece ou deriva de sua funcionalidade, que é assegurada pelo homem em conformidade às suas necessidades e vontades, quando ainda em seu contexto de origem cumpria uma função objetiva. Uma vez deslocado do seu local habitual, abstraído de sua função e recolocado no contexto que não o da funcionalidade, o objeto passa ser outro, adquire novas significações e estabelece outro tipo de relação com quem o observa. Contudo, não deixa de carregar consigo indicações de cunho geográfico e histórico. Podendo referir-se às práticas e realidades físicas e sociais de seu lugar de origem. E, ainda, simbolizar e denunciar conflitos de ordem social. Assim colocado, vemos que a intenção de Fogaça ao deslocar tais materiais de seu contexto original para o da arte foi, antes de tudo, recriá-los, dar-lhes novos significados. Ao fazê-lo, Fogaça os envolveu em conteúdos sociológicos, transformando-os em objeto-histórico, objeto-denúncia.

Recorrendo mais uma vez a Salles (2004, p. 67), “a intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria”. De fato, podemos constatar que o gesto apropriativo de Fogaça perseguiu propósitos definidos, tentou abster-se dos possíveis acasos, haja vista que seu gesto partiu de uma intenção premeditada.

Se a escolha dos elementos que compõem seus tridimensionais seguiu um propósito, calcado nas qualidades semânticas do objeto apropriado, no que ele carrega ou detém de sua relação com o mundo enquanto servia à função que lhe

⁵⁶ Extraído do texto de autoria de Paulo Fogaça publicado no catálogo da mostra fotográfica *O objeto rural* em setembro de 1980.

fora lhe destinado, então o reconhecimento da função destes torna-se essencial à construção ou compreensão dos significados que os mesmos podem gerar.

O interesse de Fogaça pelos objetos rurais não se deteve na concepção material. Como vimos no capítulo 1, no início da década de 1980, o artista incursionou no universo rural através de uma pesquisa conjunta com os alunos e ex-alunos da UCG, em algumas fazendas de Goiás, cujos resultados foram expostos na mostra *O Objeto Rural*⁵⁷. No texto de apresentação da mostra, esboçou o “percurso evolutivo” do objeto rural que, segundo ele, busca a identificação ao objeto urbano. Para Fogaça cada elemento que compõe um objeto rural detém “virtudes” essenciais que o encaminham para a sua constituição final. Para exemplificar o seu olhar acerca do universo dos objetos rurais destacou o “limo” ou “pedra-de-amolar” e o banco utilizado pelo homem para ordenhar a vaca. O banco é constituído pela junção da madeira e borrachas de velhas câmaras de ar (refugos da sociedade industrial)⁵⁸, já o limo surge pela união da madeira ou tronco de madeira e a pedra. O tronco de madeira, a pedra e as borrachas são, segundo o artista, possuidores de qualidades essenciais que favorecem a junção dos mesmos na constituição de um objeto, no caso o “limo” ou “pedra-de-amolar” e o banco de três pernas.

Como mencionado no início deste capítulo, Fogaça utilizou a ferramenta rural logo em seu primeiro trabalho, *Rosa dos Caminhos*. Podemos dizer que esta obra demarcou o início de seu percurso artístico e ao mesmo tempo indicou a relação do artista com o cerrado goiano. Assinalou, ainda, o alinhamento de seus propósitos, tanto temático-conceituais, como operatórios, com àqueles realizados pela vanguarda brasileira experimental e engajada dos anos 1960/70.

Encontramos, décadas depois, precisamente em 1996, o uso da ferramenta rural na instalação *Enxadas*, do artista goiano Siron Franco (fig. 27). Esse artista, assim como Fogaça, também atua no âmbito da crítica social. Em sua instalação as lâminas das enxadas são dispostas no chão em um desenho geométrico, ao qual são somadas radiografias e fotografias de cunho religioso. Contudo, as ferramentas tomadas por esse artista são predominantemente novas,

⁵⁷ Esta pesquisa foi realizada na época do Museu Experimental na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás. Os alunos e ex-alunos integrantes dessa pesquisa foram Helena Gomes Alves da Costa, Jmary Vaz da Costa, Lúcia Maria Moraes, Maria Celeste Correia Curado, Mário Sérgio Sobral Costa, Suzy Sueli Pereira e Teresinha Machado M. da Rosa.

saídas da indústria, ao contrário das de Fogaça que foram compradas diretamente dos ferros velhos. Como dito, o desgaste da superfície dos artefatos rurais de que se valeu Fogaça é qualidade densa para a efetivação de seu comentário crítico. Além do que, na obra de Siron, há um tom referencial ao universo cultural de Goiás relacionado à questão da religiosidade, na qual os sujeitos buscam confortar-se. Assim sendo, podemos argumentar que a coincidência na escolha de tais artefatos por Fogaça e Siron Franco, especificamente nessa obra, ambos artistas nascidos no Estado de Goiás, estaria calcada, em primeira instância, na referência cultural dos mesmos porém observada em âmbitos diferenciados. Se Siron Franco remete às questões culturais desse universo rural (goiano), Fogaça usa os objetos pertencentes a ele para falar não somente dos problemas relativos à vida social e cultural de Goiás, mas de questões que se encontram propagadas em diferentes partes do território nacional.



Fig. 27. Siron Franco. *Enxadas*. 1999. Instalação. Dimensões variáveis.
Fonte: Jornal "O Popular". 18.05.1999

Apesar de *Rosa dos Caminhos* e o conjunto *Totem* estarem inscritos nos processos de construção, junção ou montagem de partes em busca de uma unidade expressiva, pensá-los como portadores de um discurso coeso é uma tarefa, talvez, imprópria. No trabalho inaugural vemos o despojamento da reflexão crítica de ordem social, o interesse é acentuadamente estrutural, formal. Naquele momento o procedimento do artista indicava um envolvimento para com as questões internas da obra, a sua materialidade, o agenciamento dos instrumentos e sua visualidade. Já

⁵⁸ As expressões entre aspas são do artista e foram retiradas do catálogo da referida mostra, "O Objeto Rural".

nos demais trabalhos, a preocupação é dirigida, em especial ao que lhe é externo, ou seja, na relação desse objeto com a realidade contextual, logo poderemos pensá-los como portadores de carga sociológica. O que não nos permite afirmar que questões formais fossem de total desinteresse ao artista nesses trabalhos, haja vista que forma e conteúdo mantêm entre si uma relação de complementaridade.

No que se refere à configuração formal de *Rosa dos Caminhos* é patente o esforço do artista em dar à sua peça a aparência usual do desenho da rosa dos ventos. Fogaça estabeleceu uma relação entre aparência e nome. O título denuncia o seu propósito. O próprio nome do salão, bem como o seu logotipo, convoca para tal associação, pois tanto a rosa dos ventos como a bússola são instrumentos de orientação espacial.

Assim, a evocação de um objeto existente coloca o trabalho de Fogaça no campo da representação, da concepção tridimensional figurativa, porém não em termos naturalísticos, imitativo, mas como referência visual, analogia. É possível dizer que a opção de Fogaça em permanecer no domínio do representativo não é de ordem arbitrária, mas, como temos visto, segue intenções programadas.

Rosa dos Caminhos (fig. 28) indica ainda um pensamento criativo embebido de uma ordem construtiva, expressa no procedimento cauteloso, metódico, quase matemático, porventura, remanescente de seu ofício como engenheiro – entendendo aqui “ordem” em oposição a caos, e “construtiva” como o processo objetivo de construção. Talvez não seja possível creditarmos tais características aos reflexos da tradição construtiva das décadas anteriores, uma vez que Fogaça não participou daquele processo. No entanto, Fogaça conviveu, sobretudo nos anos 1970, com uma produção e um grupo de artistas que, de um modo ou de outro, vivenciou e colaborou no processo de transformação da prática artística.



Fig. 28. *Rosa dos Caminhos*. 1969.
Enxadões, pedra reconstituída
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 28. Lateral esquerda.

O sentido construtivo estaria, desse modo, depositado no processo mesmo de criação de Fogaça que se materializa na configuração final da peça. Destacamos a estrutura simétrica, realizável pela existência de um núcleo central onde se encontram todas as partes que compõem a estrutura. Observando a lateridade (faces laterais) da obra, vemos a existência de um eixo virtual que possibilita uma espécie de rebatimento de uma parte na outra: uma é projetada à frente tangenciando a superfície da base, enquanto a outra parece flutuar sobre o plano. Se em sua frontalidade o encontro entre o estrutura e a base parece ser denso, compacto, em suas faces laterais vemos um delicada e suave toque, um leve repousar da lâmina do enxadão sobre o bloco de pedra.

À estrutura foi oferecida uma base, uma espécie de pedestal em forma cúbica de pedra reconstituída. A base cúbica cria um estado de ambigüidade, se pensada no contexto do desenvolvimento da escultura no século XX. Ela se posta no conjunto como uma presença marcante que remete a base da escultura tradicional, que tinha como função apresentar o objeto, servir de suporte para ele, ou ainda, apresentar-se como elemento diferenciador entre o objeto de arte e os objetos comuns. A base de *Rosa dos Caminhos* obedece a essa mesma ordem, não

se deixa fundir a estrutura da peça, mantém-se como um bloco maciço que evidencia a sua função de sustentar, ou ainda destacar a “rosácea” nela apoiada. Se de um lado Fogaça opera segundo procedimentos modernos e/ou contemporâneos – apropriação, colagem e construção -, de outro recorre a uma característica da escultura tradicional⁵⁹, anterior a Brancusi, o pedestal.

Em Constantin Brancusi o pedestal assumiu o papel de escultura ao ser absorvido por ela. Isto se deu pelo tratamento aplicado à base semelhante ao empregado na escultura. Willian Tucker (1999, p. 56), ao analisar a transformação da base na escultura de Brancusi ressaltou que as mesmas, esculpidas ou construídas tornaram-se “diferentes não só das coisas em geral, mas também de todas as outras esculturas. *Uma ordem completamente nova de objeto*”⁶⁰. À junção das partes (escultura-base) somou-se o aspecto polido das superfícies, fato que instaurou uma nova relação entre o objeto artístico e o espaço circundante. Se até então o espaço era delimitado pela escultura, a partir desse novo tratamento dado à superfície, ele, a um só tempo, é captado e refletido por ela.

Nos totens (fig. 29-33), a base não é totalmente suprimida, ela ainda desempenha uma função estrutural indispensável, mas perde força de presença na unidade e totalidade desses tridimensionais.

⁵⁹ Estamos nos referindo à tipologia escultural de caráter imitativo ou celebrativo, monumental, envolvida na idéia de permanência e solidez, e realizada a partir do entalhe ou da modelagem da matéria.

⁶⁰ Grifos do autor.



Fig. 29. *Totem 2-69-17.* 1977
Foices e picareta
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 29a. Lateral esquerda

As superfícies das peças não receberam nenhum tipo de tratamento, isto porque a materialidade expressa na opacidade causada pelo uso é necessária aos propósitos do artista. Como veremos adiante, esses trabalhos de Fogaça operam com a idéia de tempo como passagem, o que significa dizer que as marcas adquiridas pelas ferramentas ao longo de sua vida útil participam da instauração dos significados desse conjunto de trabalhos.



Fig. 30. *Totem 2-62-22.* 1977
Enxada, picareta e pedra reconstituída
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 30a. Lateral direita

Em termos visuais/formais, todos os totens vistos a partir de um ponto de vista frontal apresentam correspondência entre os seus lados a partir de seu eixo central. Contudo, a semelhança visual entre suas faces lateral e frontal é descontínua, não chega a formar um conjunto semelhante de formas, mas se mantém próximos, numa relação previsível entre as faces; como se uma indiciasse a outra. As faces frontal e posterior são como opostos, uma espécie de negativo da outra, já as laterais formam pares semelhantes. Os perfis desenham no espaço movimentos de avanços e recuos, numa espécie de deslocamento excêntrico. Para captarmos a totalidade da obra não precisamos circundá-la, pois a mesma nos oferece uma visão da totalidade a partir de um ou dois pontos de vista, ou seja, de uma visão parcial. Essa característica de seus objetos nos leva à descoberta de Augustin Rodin, explorada também por Constantin Brancusi, de que “a parte (de uma obra) pode valer pelo todo (...)”⁶¹. Apesar dos trabalhos desses artistas terem sido realizados a partir da modelagem e do entalhe direto, respectivamente, os de Fogaça, construídos com objetos prontos, são passíveis desse tipo de percepção quando inseridos no espaço.



Fig. 31. *Totem 3-67-22.* 1977. Enxada e enxadões
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 31a. Lateral esquerda

⁶¹ WITTKOWER, 1989: 269.



Fig. 32. *Totem 6-104-26. 1977.*
Enxadas
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 32a. Lateral esquerda



Fig. 33. *Totem 5-91-15. 1977.*
Enxadões
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 33a. Lateral esquerda

Outro aspecto a ser notado, não somente nesses tridimensionais, mas em todo o conjunto da obra de Fogaça, é a posição privilegiada que os títulos ocupam (Totem, Fóssil, Hieróglifos e Campo Cerrado). Títulos não são meros nomes, geralmente são orientações para a interpretação ou leitura de uma obra. Nos trabalhos de Fogaça, os títulos ganham uma dimensão constitutiva, são indicativos, pistas ou referências que colaboram na incorporação do significado pela obra, bem como na identificação ou construção de significados outros pelo observador.

No caso específico do conjunto Totem os títulos apresentam certa peculiaridade, são compostos por uma parte nominal que se mantém inalterada em todos os exemplares, e uma outra numérica, variável conforme as configurações físicas da peça. Esse procedimento adotado por Fogaça aproxima-se ao do sistema alfa-numérico utilizado nos processos de catalogação de acervos museológicos, em especial os arqueológicos. Agrega a idéia de memória e arquivo aos seus trabalhos.

Cabe lembrar que, ao falarmos em “totem”, estamos nos referindo à formas/objetos simbólicos. O termo, segundo o dicionário Houaiss designa: “animal, planta ou objeto que serve como símbolo sagrado de um grupo social (clã, tribo) e é considerado como seu ancestral ou divindade protetora.” No limite, poderíamos relacionar qualidades como frontalidade e imponência à evocação de uma figura humana. Se tomarmos como referência a definição citada, veremos que os totens de Fogaça estariam próximos ao conceito de totem exposto pela crítica e historiadora norte-americana Rosalind Krauss. Ao abordar a obra Tanktotem I de David Smith, ela afirma que esta obra está, “a meio caminho entre a figura humana e o signo abstrato” (1998, p.178). Especulações à parte, uma coisa é certa, Fogaça atribuiu aos seus tridimensionais a qualidade de emblema ou signo que encerram conteúdos correlacionados ao momento em que foram gerados. Logo, a remissão ao totemismo realizada pelo artista não se dar em termos daquele que atua como sistema regulador das práticas sociais visando a proteção do objeto totêmico, ou aquilo ou quem ele representa, contra sua violação ou apropriação⁶².

Para Fogaça, o totemismo foi antes uma expressão simbólica que possibilitou a compreensão de uma realidade social pelos indivíduos que confrontaram ou confrontarão o objeto-totem. Assim sendo, os totens de Fogaça estabelecem uma relação não de veneração ou culto com os sujeitos, mas de

⁶² Para maiores esclarecimentos sobre o totemismo, consultar: LEVI-STRAUSS, 1975.

aproximação. Esta encaminha o observador ao conhecimento dos acontecimentos significativos que subsistiram num tempo imediato ou remoto.

Vale destacar *Fóssil* (ver fig. 07, p.31.) e *A Pedra* (ver fig. 08, p. 32), trabalhos contemporâneos aos totens. Como estes, *Fóssil* e *A Pedra* carregam implicações temporais visíveis, tanto em sua configuração como em sua denominação. No primeiro, a idéia de memória e permanência pode ser creditada no encontro da lâmina da enxada e o bloco de pedra, uma espécie de *assemblage* que referencia os restos matéricos que resistem ao tempo. Já no segundo, a remissão as escrituras enigmáticas primitivas é de primeira ordem.

O propósito deliberado de Fogaça em atribuir aos seus tridimensionais uma qualidade arcaica desemboca na construção de uma espécie de linha imaginária do tempo que liga o passado, o presente e o futuro. Fogaça os propõem como vestígios, rastros, provas materiais ou testemunhos de uma época, de uma dada situação ou condição existencial. Assim, ganham a condição de objetos-símbolo dirigido às gerações futuras. Estas, ao contextualizarem os *objetos*, conhecerão um momento ou condição violenta, castradora, autoritária em que viveu a sociedade (aquela dos tempos de repressão). Em texto publicado por ocasião de sua individual “Hieróglifos”, em 1977, o artista validou o avizinhamo de sua proposta ao campo da arqueologia:

Muito antes que a sociedade tecnocrática gerasse os “futurólogos”, os artistas já vinham, - sem fraude e sem arrogância, e partindo de circunstâncias específicas -, procurando desvendar para os seus semelhantes a cortina de realidades futuras. (...) Mas existe uma outra atividade, que se exerce num sentido inverso e é de suma importância para o conhecimento humano. Refiro-me à arqueologia e à sua instigante perseverança em cada vez mais nos descobrir como habitantes deste planeta, num percurso infundável rumo ao passado. Nesta mostra, ou situação, creio que pretendi levantar as questões de presente-futuro-passado, de liberdade e de espaço (reais e virtuais) (FOGAÇA, 1977 apud FIGUEIREDO, 1979, p. 126).

É evidente que o artista não pretendeu fazer arqueologia no sentido literal da palavra, mas tão-somente apropriar-se da idéia ou conceito de objetos arcaicos como veículos reveladores das condições, modos de vida do homem ao longo de sua história. Sobre a questão relatou o artista:

Partindo de uma realidade que vivo, procurei reunir e sintetizar o que seriam os testemunhos de um desdobramento do hoje, de um mundo de depois. Assim, os meus desenhos, as fotos, as serigrafias, os objetos deverão ser desvendados, no futuro do futuro, por um outro Chapollion (FOGAÇA, 1977 apud FIGUEIREDO, 1979, p. 126).

3.2. Hieróglifos: farpa como metáfora

Ao longo da década de 1970, Fogaça realizou uma série de trabalhos intitulado *Hieróglifos*. A origem dessa série, como vimos no capítulo 1, pode ser localizado no audiovisual homônimo realizado em 1973, cuja análise será realizada adiante.

A referência à situação social do país foi materializada pelo artista por meio de um elemento particularmente presente na paisagem rural, o arame farpado. Este foi proposto como símbolo do poder militar, ligado à idéia de cerceamento, de repressão, de aprisionamento de opiniões e ações. Encontramos o arame farpado na obra do artista em diferentes configurações, ora em sua totalidade, ora fragmentado, dissecado, ou ainda associado a um tipo de escritura indecifrável.

Guardadas as devidas particularidades, o tipo de imagem eleita por Fogaça, assim como o seu uso recorrente, pode ser comparado à do “boi” presente nos trabalhos do artista campo-grandense Humberto Espíndola, em especial a série *Bovinocultura* (fig. 34) realizada nos anos 1960. A aproximação das obras desses dois artistas parece residir, sobretudo, na referência ao ambiente cultural do Centro-Oeste, Fogaça com o arame farpado e as ferramentas, Espíndola com o boi. Além do que o boi e o arame farpado estão estreitamente relacionados à questão econômica, ao poderio financeiro adquirido através da posse da terra.



Fig. 34. Humberto Espíndola. *Da série Bovinocultura*. 1969.
Óleo sobre tela. 152x172cm
Fonte: www.humbertoespindola.com.br.
Acesso: 13.03.2008

O arame farpado é material cortante e agressivo, utilizado, sobretudo no meio rural como delimitador de terras com fins de promover o afastamento e a

coerção de animais e pessoas. Símbolo do poder latifundiário, da grande concentração de terras, sendo esta causa de inúmeras injustiças sociais. Na obra do artista tais indicações são expandidas e colocadas em correspondência ao clima político do país. Logo, estarem relacionadas ao estado de violência e subjugo imperante no Brasil daqueles tempos de ditadura militar. Francisco Bittencourt, crítico de arte do Jornal O Globo nos anos 1970, assim definiu o conjunto *Hieróglifos*:

Além de refletir nas sucessivas formas assumidas a evidência de uma ameaça, de torção, de ponta aguçada, a farpa representa também nos trabalhos de Fogaça a redescoberta de um ambiente rural e é o símbolo de status e propriedade. (...) a farpa de Fogaça é a objetivação em um elemento de toda uma situação (BITTENCOURT, 1977, s/p).

A série *Hieróglifos* reforça o viés delativo e crítico pelo qual Fogaça conduziu toda a sua produção artística. Assim como as ferramentas dos totens e do *Fóssil*, o arame farpado carrega qualidades físicas e contextuais que exprimem não apenas o clima sócio-político do país, mas também problemáticas de cunho sócio-econômico anteriores, e porque não acentuados durante, a vigência do poder militar no país. A associação realizada pelo crítico Frederico Moraes expõe com sagacidade a vinculação, especificamente, entre a presença do arame farpado na obra de Fogaça e o clima político do país: “A ponta metálica rasga, fere, corta, como um espinho; o nó aperta, comprime, sufoca, cala” (1977, s/p).

Na série em questão, vemos ainda, Fogaça experimentando diferentes processos como, o desenho, o carimbo, o objeto, além do audiovisual. 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”⁶³.

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

⁶³ Entrevista realizada em 02 de maio de 2008.

poder de penetração e difusão dos meios de comunicação de massa e pela presença da arte *pop* em solo brasileiro. Além do que, por ser uma técnica de gravura, quem sabe, mais próxima à “linguagem” comercial, permitia colocar em questão a massificação das imagens/obras pela livre reproduzibilidade possibilitada pela técnica. Antônio Manuel, Cláudio Tozzi e Rubens Gerchman são exemplos de artistas brasileiros que, assim como Paulo Fogaça, fizeram uso da serigrafia em trabalhos inscritos numa crítica social e circunstancial.

3.2.1. A escrita da farpa

Nesse conjunto de trabalhos de Fogaça fica evidente o seu interesse 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. 35) 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 auto-preservação, 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 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.

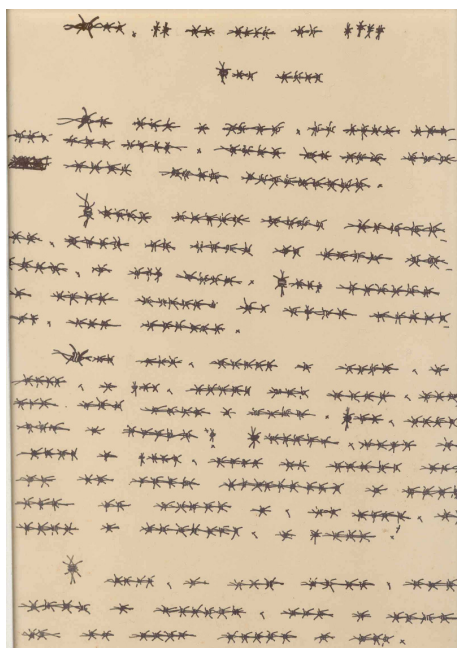


Fig. 35. Carta. 1974.
Desenho. 20,5x30,5cm
Foto: Ana Rita Vidica

Em *Cartum* (fig. 36) Fogaça apropriou-se de uma tira da história em quadrinhos Mafalda, do cartunista argentino Quino⁶⁴. 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 norte-americano, que refletia bem o clima da hora, imerso em diferentes manifestações opositivas ao poder imperialista.

⁶⁴ Quino (Joaquin 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

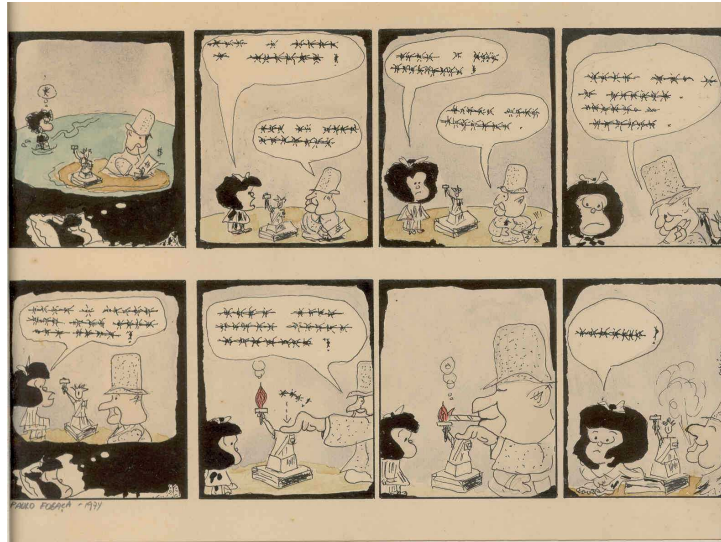


Fig. 36. *Cartum*. 1974.
Desenho. 20,5x30,5cm⁶⁵
Foto: Ana Rita Vidica

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* (fig. 37) 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* 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 DOPS⁶⁶, 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 ouvidas em diferentes partes do país.

⁶⁵ Medidas referentes ao suporte de papel no qual a imagem está apoiada.

⁶⁶ 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.

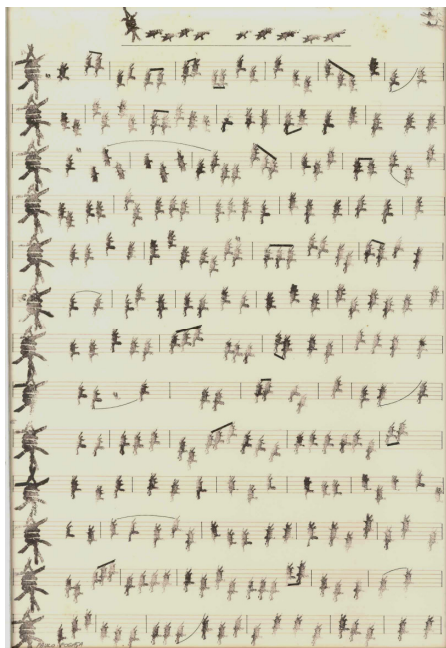


Fig. 37. *Hino*. 1974.
Impressão/Carimbo. Desenho. 20,5x30,5cm
Foto: Ana Rita Vidica

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 união das duas proposições anteriores? Assim, percebemos o artista fazendo uso de diferentes meios e suportes, colocando em relevo a sua interpretação do que ocorria a sua volta.

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, nas serigrafias a imagem é expandida, invadindo quase a totalidade do primeiro plano. Nos trabalhos serigráficos a cor ganha presença e esboça um segundo plano que não se realiza, devido à planaridade da superfície, da ausência de profundidade, decorrente 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. 38), em outros a figura parece diluir-se no fundo (fig. 39). Vemos o artista experimentando diferentes configurações de uma mesma imagem, em especial no confronto entre a figura e o fundo, possível pelo processo de duplicação que seguiu a par da técnica de reprodução e duplicação de mesma imagem.



Fig. 38. S/T. Da série *Hieróglifos*. Denotativo 012. 1977.
Serigrafia. 8/11. 60x45cm
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 39. S/T. Da série *Hieróglifos*. 1977.
Serigrafia. 1/8. 62x42cm
Foto: Ana Rita Vidica

Nos trabalhos com placas de sinalização (fig. 40 e 41) 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, assim como as ferramentas nos tridimensionais, “emitindo” significados outros que para serem compreendidos necessitam da confrontação do observador com as propriedades de uso e funcionalidade do novo símbolo.



Fig. 40. *S/T. Da série Hieróglifos. 1977.*
Pintura sobre placa de sinalização metálica. 50 cm de diâmetro
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 41. *S/T. Da série Hieróglifos. 1977.*
Pintura sobre madeira. 50 cm de diâmetro
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, à semelhança das ferramentas nos tridimensionais do artista. Podemos entendê-las enquanto anunciadoras de um espaço ou ambiente cerceado ou cerceador, 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”⁶⁷, cantada naqueles anos de repressão.

⁶⁷ 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.

3.3. O cerrado no olhar do artista

Encontramos uma abordagem poética da paisagem do cerrado nos últimos trabalhos práticos de Fogaça, de 1981. Na verdade, esses podem ser entendidos como um retorno ao tema da paisagem, especificamente goiana, iniciado em 1975 com o audiovisual *Campo Cerrado*. No entanto, o artista não abandona o tom crítico, de protesto e de denúncia, ao contrário, ele agrega a crítica social à ambiental.

O conjunto de três trabalhos, feitos sobre papel através do desenho e da fotografia, formam uma espécie de tríptico – seguem uma ordem lógica e dialogam entre si, mas, ao mesmo tempo podem constituir-se em unidades autônomas ao serem separados.

Em *Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física* (fig.42 e 42a) encontramos a visão bucólica da paisagem. A referência é exclusivamente voltada para o meio rural. O título anuncia a leitura objetiva do artista sobre a paisagem do cerrado que coloca em evidência as suas qualidades visuais/físicas. O enquadramento fotográfico destaca um fragmento da paisagem que ao ser colocado lado-a-lado com faixas verticais coloridas reforçam as características físicas da mesma: o céu anilado e a terra avermelhada, quase ocre.⁶⁸ O horizonte profundo faz sobressair o céu exuberante que quase devora a vegetação escassa sobre o solo do cerrado.

Confirmamos através da configuração espacial da obra, da superfície asséptica do papel o gesto preciso do artista, a sua inclinação pela organização geométrica do espaço, porém saturada de poesia. Assim, nesse trabalho persiste a idéia de ordem configurada nas verticais precisamente colocadas em contato com paisagem indiciada. O enquadramento da paisagem nos convoca a um olhar aproximado. Busca a anulação do distanciamento ou da distância entre quem observa e quem (o quê) é observado.

⁶⁸ Dada as condições de preservação desses trabalhos de Fogaça, bem como outros, as cores atuais não correspondem as de quando foram realizadas. Porém, em conversas tidas com o artista, este afirmou a sua intenção em associar e destacar a imagem fotográfica diante das faixas coloridas de papel.

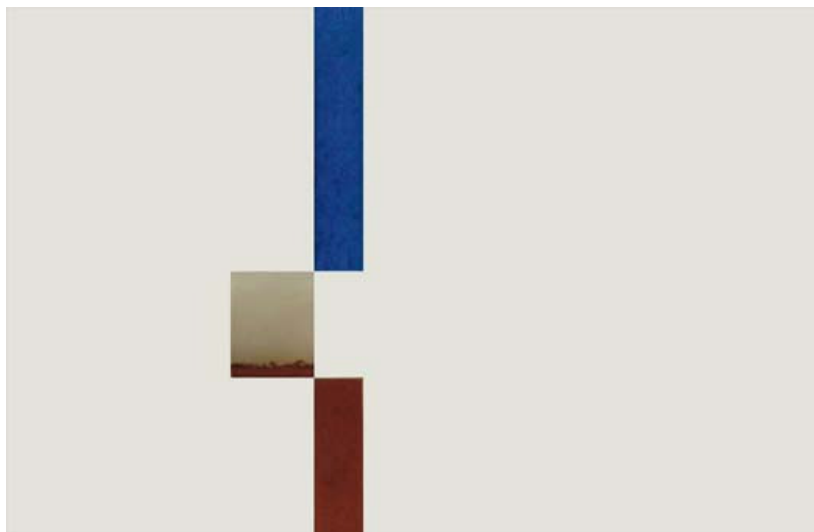


Fig. 42. *Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física.*
Fotografia e ecoline. 50x35cm
Foto: acervo do artista



Fig.42a

Nos demais trabalhos vemos a retomada do arame farpado. Ele surge em sua totalidade, assume a sua função original de cercamento e delimitação. Resgata a preocupação com os limites coercitivos presente nos trabalhos cuja imagem soberana é o elemento farpa. Assim como em *Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física*, nos demais o desenho das formas retangulares chapadas servem para expor, numa visão concisa, os elementos visuais captados pela fotografia. Assim, o diálogo entre imagem captada (fotografia) e imagem criada (desenho) se faz constante e indestrutível.

Em *Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural* (fig. 43, 43a e 43b), a cerca de arame farpado envolve uma porção de terra numa espécie de síntese gráfica do fragmento da paisagem rural captada pela fotografia.

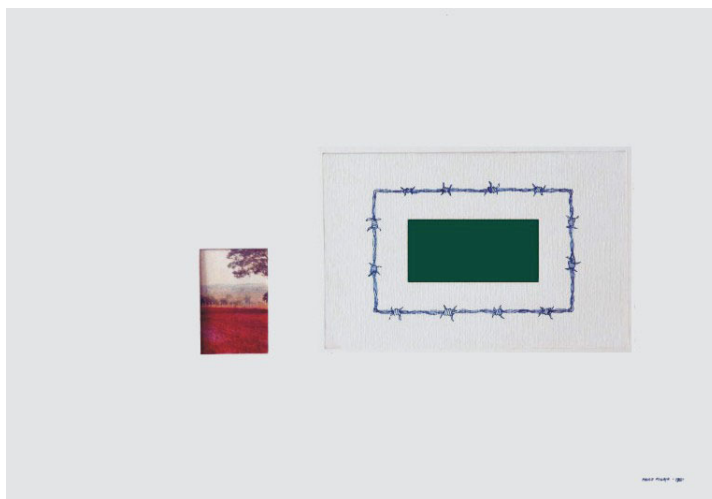


Fig. 43. *Campo Cerrado. Sinopse 2: a vida rural.*
Fotografia e desenho. 46,5x31cm
Foto: Ana Rita Vidica



Fig. 43a

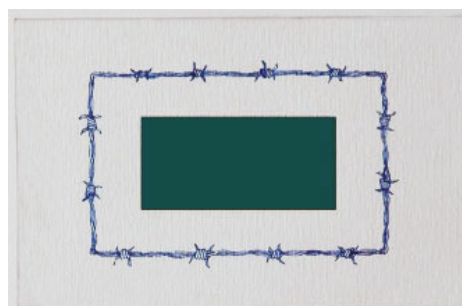


Fig. 43b

Em *Campo Cerrado: Sinopse 3: a vida urbana* (fig. 44, 44a e 44b) fotografia e desenho são combinados para sintetizar na superfície planar o tema da cidade. As quadras que desenhavam o mapa urbanístico são envolvidas em cercas. O asfalto da generosa avenida, símbolo de urbanidade, sumariza o ambiente urbano.

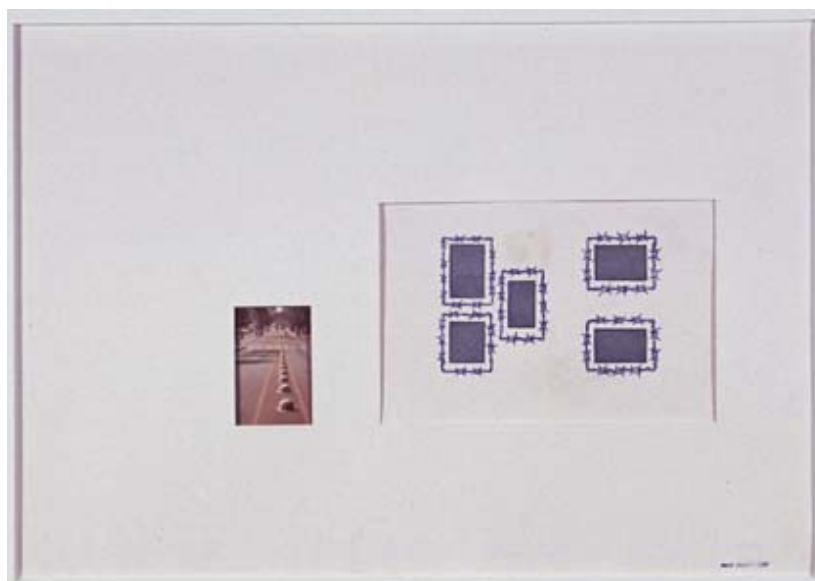


Fig. 44. *Campo Cerrado. Sinopse 3: a vida urbana.*
Fotografia e desenho. 46,5x31cm
Fonte: Ana Rita Vidica



Fig. 44a.

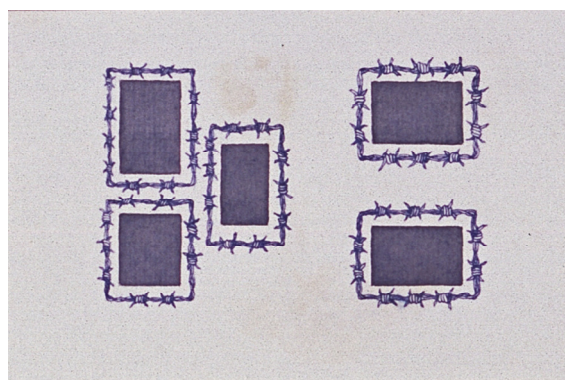


Fig. 44b.

O tríptico reforça a natureza física da paisagem, revela que a restrição ou imposição de limites não é qualidade só do campo ou só da cidade, mas que permeia todos os espaços. Percebe-se a remissão, a um só tempo, às condições sociais e políticas no contexto de um Estado autoritário e às condições sociais específicas do campo, o que se revela através da propriedade privada. Mas, o problema da propriedade privada não se restringe apenas ao campo, ela atinge

diretamente a cidade para onde emigram os que não têm acesso ao seu pedaço de chão. Contribuem, nesse sentido, para o aumento das tensões sociais no espaço urbano.

3.4. Produção Audiovisual de Paulo Fogaça: Bichomorto, Hieróglifos e Campo Cerrado⁶⁹

Como vimos no capítulo 1, a produção audiovisual de Paulo Fogaça data do início da década de 1970. Embora seus trabalhos sejam constituídos de audiovisuais (diapositivos sincronizados ao som) e filmes na bitola 8mm, trataremos nesta dissertação somente de três audiovisuais⁷⁰: *Bichomorto*, *Hieróglifos* e *Campo Cerrado*. A escolha desses trabalhos deve-se à disponibilidade dos mesmos, assim como ao tipo de discurso que eles fazem ecoar. Semelhante às demais obras do artista, esses audiovisuais operam no universo da crítica social e política, através da linguagem metafórica e do agenciamento de imagens e processos experimentais.

Para Fogaça, chegar aos meios audiovisuais implicou trabalhar com a imagem “positiva” em vez da “negativa”, uma vez que o meio e o gesto – o ato fotográfico – permaneciam. A mudança de suporte - do papel para os dispositivos ou películas – significou na poética de Fogaça novos caminhos e possibilidades de experimentar a criação e de comunicar sua percepção e posicionamento diante dos acontecimentos que lhe eram contemporâneos.

Apesar de Fogaça não ter utilizado os diapositivos como mero registro de ações ou situações, constatamos que, em determinados momentos, o processo de registro fotográfico encontra-se ainda muito próximo da linguagem documental, numa espécie de busca de (re)conhecimento do seu espaço circundante. Porém, em seguida o processo se revela como meio necessário na concepção de seus audiovisuais, podendo ser visto na perspectiva apontada pela crítica Lígia Canongia ao discorrer sobre o uso da fotografia na arte brasileira dos anos 1970:

A foto passa a atuar como matéria *sine qua non*, quando um determinado processo de criação inclui necessariamente a sua linguagem para proceder à justa comunhão entre sua intenção e efeito. (...) Transportada para um contexto poético, a foto perde seu referente puramente mecânico, e abre-se à exploração do imaginário (CANONGIA, 2005, p. 83).

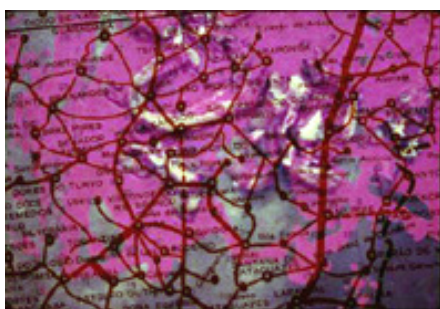
⁶⁹ Para melhor visualização das imagens dos audiovisuais comentados neste tópico, disponibilizamos a seqüência integral em formato digital.

⁷⁰ Designamos audiovisuais nesta pesquisa todos os trabalhos realizados com diapositivos sincronizados ao som.

Em *Campo Cerrado* o teor documental aparece subjacente à seqüência imagética que conjuga poesia e música. A crítica social, e podemos dizer ecológica, recai sobre esse trabalho de forma contundente. Em *Bichomorto* o registro também ganha contornos poéticos que contrastam com as fortes imagens que dialogam, mesmo que de forma metafórica, com a situação social do país. Ao passo que em *Hieróglifos* o artista adentrou ainda mais o campo do experimental investigando e extraindo os possíveis recursos técnicos da câmera, inicialmente no momento do registro e, logo em seguida, na montagem do carretel de slides.

A idéia de realizar *Bichomorto* (fig. 45) surgiu, segundo depoimento do artista⁷¹, durante uma viagem de férias, realizada com sua família, do Rio de Janeiro a Goiás, em 1973, ano de realização do trabalho. Ao se deparar com inúmeros animais mortos às margens das rodovias, Fogaça resolveu registrá-los com sua câmera fotográfica para em seguida transformá-los em audiovisual. A seqüência de 67 slides foi sincronizada aos registros de sons emitidos nas estradas e cidades – buzinas, freadas, o vento, vozes, carros transitando etc.

O assunto foi trabalhado em termos metafóricos, recurso necessário naqueles anos de ditadura, os animais mortos por atropelamento nas rodovias foram associados às vidas interrompidas pela força e violência da ditadura militar. São corpos dilacerados pelos veículos que trafegam cotidianamente pelas rodovias. A violência é denunciada pelos animais esmagados, pelas marcas de pneus no asfalto e ainda pelas manchas gráficas avermelhadas colocadas sobre os corpos deixados à beira da estrada. Os mapas encobertos em tinta avermelhada que abrem o audiovisual reforçam a idéia de violência, esta espalhada pelo território nacional. É o artista denunciando a repressão do sistema político operante em qualquer parte do país; e o camburão que passa, surge como reforço da mensagem.



⁷¹ Em entrevista 29.08.2005.



Fig. 45. *Bichomorto*. 1973
 Audiovisual. 67 diapositivos. 3 minutos
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 03, 20, 35, 56, 59 e 63.
 Foto: Paulo Fogaça

Na rodovia, espaço de trânsito e ligação de universos geográficos, estão os bichos mortos, enquanto no asfalto das grandes avenidas aparece o homem solitário. A seqüência final (fig. 45a) sugere o aniquilamento do homem pelo veículo que passa logo em seguida. Assim como o bicho, o homem também é dilacerado, num contexto no qual a violência se alastrou por todos os caminhos e direções; a fragilidade da vida é exposta diante de forças impositivas e autoritárias.

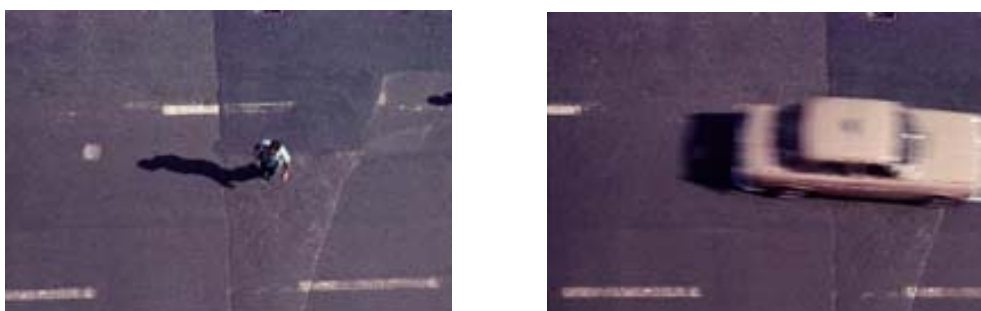


Fig. 45a. *Bichomorto*. 1973
 Audiovisual. 67 diapositivos. 3 minutos
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 64 e 65
 Foto: Paulo Fogaça

O engajamento nas questões de sua época, o olhar crítico sobre as injunções de seu tempo, que descrevia um momento delicado da história do Brasil, é

revelado também no audiovisual *Hieróglifos*. Este integra a série homônima concebida a partir de 1973, ano de realização do audiovisual.

Nesse trabalho (fig. 46) o artista mantém o propósito ético e ideológico da série homônima. O uso da metáfora para falar do cerceamento das liberdades e da violência também é expressa nas qualidades intrínsecas do arame farpado, objeto agressivo, cortante, utilizado para impedir a passagem do gado dos limites de uma propriedade. Como foi dito, Fogaça fez do arame farpado veículo de comunicação do seu trabalho. A partir dele podemos fazer uma série de associações, que vão desde a própria materialidade do objeto, chegando às implicações éticas e políticas contidas no mesmo.

As imagens de *Hieróglifos* são manipuladas durante o seu processo de captação. A estrutura do elemento é exposta, por ora o objeto é quase diluído, tornando-se uma imagem abstrata, decorrente da exploração do processo técnico da desfocagem. Em outros momentos ele é destacado dentro de um enquadramento preciso sobre determinadas partes através da aproximação máxima da objetiva.

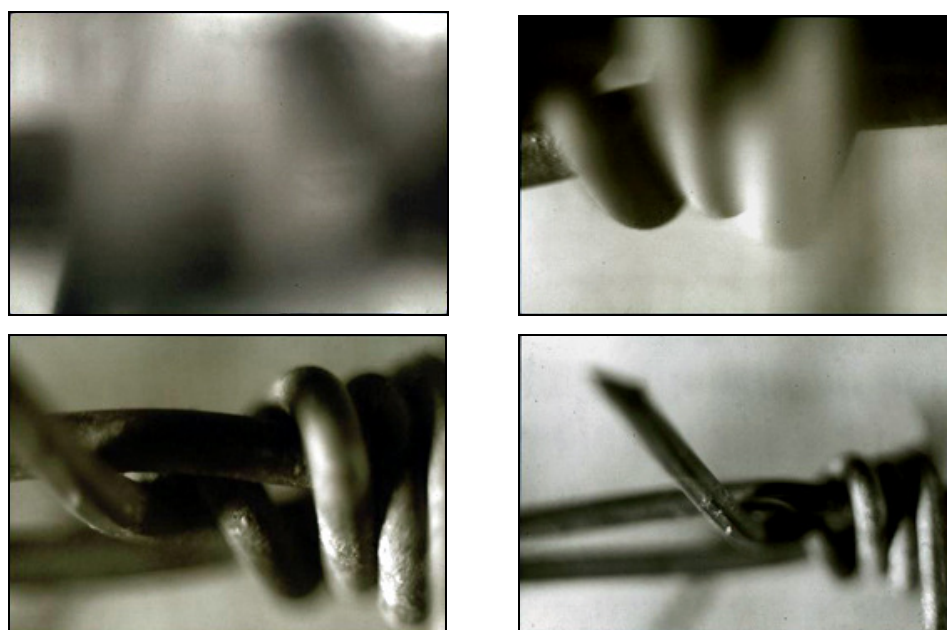


Fig. 46. *Hieróglifos*. 1973.
 Audiovisual. 77 diapositivos. 2' 20"
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 06, 07, 11 e 16
 Foto: Paulo Fogaça

As imagens da farpa são 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 como suporte da tortura e dos desmandos arbitrários do poder militar (fig.46a). Em outros momentos o artista interfere sobre o objeto com manchas gráficas, como o fez em *Bichomorto*. Concomitante as imagens a narração realizada pelo próprio artista. A palavra “não” é falada seguidamente, numa espécie de recusa absoluta de algo ou de uma situação.

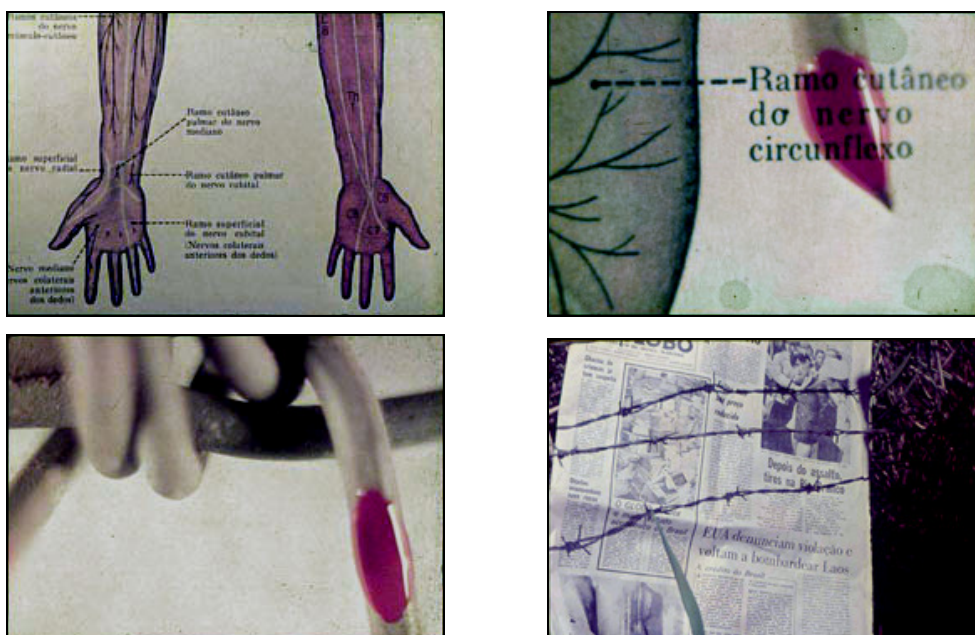


Fig. 46a. Hieróglifos. 1973.
 Audiovisual. 77 diapositivos. 2' 20"
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 41, 44, 50 e 71
 Foto: Paulo Fogaça

Ao realizar o audiovisual *Campo Cerrado* (fig. 47), Fogaça fez um leve desvio do tema da repressão, mas ainda se manteve preso às questões sociais, acrescida da preocupação ambiental. A paisagem do cerrado é o foco de seu interesse. Fogaça construiu uma narrativa visual a partir de registros do processo de transformação da paisagem do cerrado – o ciclo de vida e morte, o eterno renascer da vegetação.

Nos primeiros diapositivos deparamos com imagens desalentadoras da paisagem devastada pelas queimadas. Porém, as imagens finais nos mostram que a natureza persiste em renascer - surgem brotos e botões, flores e folhagens

dançando ao som dos ventos. E a cerca, aquela de arame farpado, símbolo de restrição, volta à cena.

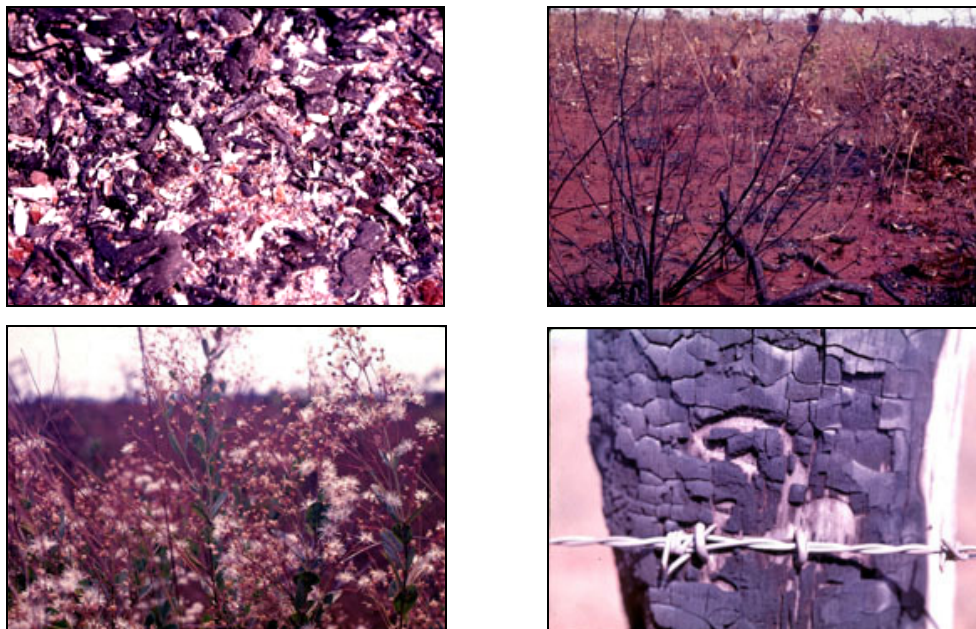


Fig. 47. *Campo Cerrado*. 1975.
 Audiovisual. 65 diapositivos. 8' 15"
 Diapositivos (da esquerda para a direita): 09, 23, 49 e 65
 Foto: Paulo Fogaça

Notamos que em *Campo Cerrado*, assim como em *Bichomorto*, Fogaça ocupou o lugar de testemunha para registrar os fatos que lhes são dignos de consideração. Apesar disso, os audiovisuais não se constituem em documentário para fins didáticos, ao contrário, a narrativa é pontuada de sentimento poético.

Vale lembrar que depois de dez anos na cidade do Rio de Janeiro, Fogaça retornou a Goiás e se instalou numa chácara próxima à capital. A proximidade e a convivência com essa paisagem cruzam-se com as lembranças do passado. Imagens que remontam a infância de Fogaça, lembranças dos momentos de lazer vividos em seu ambiente natural, onde foram germinadas e articuladas as relações afetivas e culturais que registram a sua identidade. Assim descreve suas lembranças daqueles tempos de menino:

O cerrado faz parte da memória de minha infância: primeiro era um lugar para o qual, em qualquer época, os tios vez ou outra escapuliam para as casas das "raparigas"; depois, na época das

chuvas, íamos apanhar os pequis maduros debaixo das árvores. A mente e os sentidos trabalhavam as sensações: o mistério de uma coisa, a visão do verde que rebrotava e o perfume dos pequis.⁷²

Nesse trabalho, a literatura, assim como a canção de Caetano Veloso⁷³ acompanha a narrativa visual por meio de excertos de um texto do biólogo dinamarquês Eugênio Warming, de 1892, em que há uma descrição da paisagem do cerrado após a interferência humana - a queima da vegetação para servir de pasto para o gado, uma situação ainda presente nos tempos atuais. Para o artista a descrição do biólogo se assemelha a uma “poesia científica ou ciência poética”⁷⁴. É importante destacar que Fogaça designou seus audiovisuais de “diapoemas”, propondo-os como “poemas visuais”. Por conseguinte, deixou evidente o caráter poético de seus trabalhos, a força expressiva das imagens que os constituem numa espécie de conjunção do meio (o audiovisual) com a carga semântica de suas imagens.

Mesmo que Fogaça tenha pertencido ao grupo de artistas precursores do uso dos “novos meios” nos anos 1970 e, desse modo, se inserido no campo do experimentalismo estético, seus propósitos não se dirigiram ao questionamento dos procedimentos artísticos tradicionais, presentes em boa parcela de proposições tidas como vanguardistas. O experimentalismo de Fogaça sugere uma busca por meios ou suportes capazes de comunicar suas idéias e suas referências. Fato que não reduz o caráter politizado e engajado de sua produção, haja vista que em toda ela encontramos indicações, mesmo que metafóricas, à sua realidade circunstancial.

Tendo em vista os processos e procedimentos de Fogaça, bem como o posicionamento tomado por ele frente às condições concretas do nosso país no período ditatorial, é possível dizer que seus trabalhos conjugam a crítica social ao experimentalismo das linguagens. A obra de Paulo Fogaça nos leva a refletir sobre as questões relacionadas ao momento social e político do Brasil dos anos de 1960/70 através da paisagem e dos seus objetos rurais que metaforizam a violência, a repressão e o estado de tensão de forma poética e conceitual. O artista buscou ir

⁷² Em entrevista concedida em 29.08.2005

⁷³ “Gilberto misterioso” do disco gravado em 1970, Araçá Azul, é um poema de Sousândrade musicada por Caetano Veloso.

⁷⁴ Termo utilizado por Paulo Fogaça em entrevista. Idem.

além das categorias convencionais de produção, investigando linguagens e processos articulados no contexto de uma obra experimental. Desse modo, Fogaça desenvolveu um conjunto de trabalhos em que as questões ética, ideológica e artística estiveram estreitamente relacionadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de Paulo Fogaça é marcada por intensa relação com o universo imagético rural e com os problemas sociais brasileiros, em especial os inscritos no contexto das relações de poder existentes no Brasil e aprofundados pelo governo militar. A sua obra, concebida a partir de artefatos utilizados no meio rural, é enunciativa de seu posicionamento ético e ideológico diante das questões político-sociais operantes no Brasil dos anos 1960/70. Abarca ainda os propósitos de uma arte desvinculada das formas e meios convencionais e a par das novas possibilidades, processos, meios e suportes na realização da obra de arte ou proposições artísticas de seu tempo.

No decorrer desta pesquisa identificamos como a produção de Paulo Fogaça desenvolveu-se no interior das proposições surgidas nos anos 1960 e 1970 que atuaram a partir do desejo de concepção de novas formas de se fazer e conceber a arte e, ao mesmo tempo, participativa nos problemas sociais do país. Nesse sentido, o estudo dos acontecimentos, dos pressupostos éticos e ideológicos que constituíram o panorama artístico-cultural daquele momento foi imprescindível para a análise da produção de Paulo Fogaça naquele cenário. O contato com os documentos, cartas e publicações sobre o artista e, especialmente os seus relatos, estes muitas vezes fragmentados devido à ocorrência de freqüentes lapsos de memória do artista, foram também instrumentos essenciais no desenrolar deste trabalho. Paulo Fogaça mudou-se em 1965 do Estado de Goiás para uma das cidades brasileiras mais cosmopolitas do Brasil, o 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 colaboraram e, até hoje, colaboram para a construção dessa história. Deixou-se contaminar pelo clima produtivo e questionador das práticas sociais e artísticas, o que o levou a realizar uma produção mesclada de poesia e crítica.

A sua familiaridade com os artefatos rurais, resgatada através de suas lembranças e experiências quando ainda menino, o levou a escolha dos mesmos para objetivar sua crítica social. E, nesse sentido, parece-nos que o distanciamento de Fogaça do ambiente goiano foi necessário para que ele percebesse as

potencialidades discursivas que os artefatos rurais podem conter. Esse distanciamento também foi imprescindível para que Fogaça aproximasse e, conseqüentemente, vivenciasse um ambiente cultural e artístico efervescente, que lhe permitiu conhecer e experimentar processos inovadores, originais, que em Goiás naquela época inexistiam.

A preferência pelo uso de materiais de uso corrente, como as ferramentas rurais, para a construção de seus objetos tridimensionais através do processo da construção/montagem, a realização de audiovisuais e filmes super-8, bem como o uso contínuo da técnica serigráfica, demonstram um proceder consciente das inovações operacionais no campo do fazer artístico, surgidas e levadas ao limite no decorrer da década de 1960. Soma-se a esses aspectos operacionais o compromisso com os problemas relacionados à realidade brasileira, em especial aqueles criados ou acentuados pelo poder ditatorial, a tomada de posição requerida no programa neovanguardista brasileiro.

Em sua produção encontramos os artefatos rurais migrados em objetos e em planos serigráficos; a farpa ou arame farpado em fotografias, audiovisuais, carimbo ou em serigrafias. São essas imagens e elementos que dão coerência discursiva e unidade propositiva à obra de Fogaça, atribui-lhe o caráter de conjunto e ressaltam a singularidade de sua obra. Um conjunto de trabalhos relativamente reduzido em termos quantitativos, porém variado e esclarecedor sobre os desafios de ser artista naquele período de embates, dúvidas, ações reativas e opositivas aos poderes restritivos e confinadores de idéias e atitudes. Uma produção que responde as questões da abertura para o fazer artístico que marcava os anos 1960/70, dentro e fora do Brasil, conciliando essa abertura diante do encerramento político.

Os agenciamentos práticos eleitos por Fogaça (apropriação, construção/montagem, serigrafia, fotografia, audiovisuais e super-8), o seu pioneirismo em solo brasileiro e, sobretudo, goiano no uso dos meios audiovisuais como linguagem artística, lançaram a sua obra num universo, a um só tempo, crítico, experimental e poético. Se de um lado Paulo Fogaça elegeu elementos de caráter arcaico, tradicional para compor suas obras, por outro fez uso de processos inovadores no contexto das artes dos anos 1960/70. Reuniu em suas proposições questões de ordem nacional através do cruzamento de sua experiência em universos geograficamente distintos, mas que guardam entre si problemáticas semelhantes.

Tais considerações expõem o diálogo da produção de Fogaça com as proposições inscritas no ideário da nova vanguarda brasileira, cujas conquistas e transformações realizadas no meio artístico foram essenciais para as ações e conceitos surgidos nas décadas posteriores. Visto que, nos deparamos com um conjunto de trabalhos que reúne qualidades imagéticas e discursivas pontuais e representativas de um momento marcante na história do Brasil.

Esta dissertação caminhou no sentido de analisar a obra de Paulo Fogaça no contexto dos princípios de um programa de vanguarda localizado entre o experimentalismo artístico e o compromisso social e político, a fim de reconhecer a dimensão política da sua produção, bem como o caráter experimental da mesma. Temos, contudo, a consciência de que esta empreitada não se constitui numa leitura acabada sobre o conjunto da obra de Fogaça, mas antes num passo de retomada e esforço de sistematização diante do universo de possibilidades de abordagens e leituras que essa produção permite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. **Arte e Meio artístico (1961-1981):** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.
- ARANTES, Otília B.F. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.15, p.69-84. Jul.1986.
- ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa:** itinerário crítico. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARRIO, Artur. **Artur Barrio.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália:** uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BATTCOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva. 1973.
- BELLUZZO, Ana Maria (et.al.) **Waldemar Cordeiro:** uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1986.
- BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte 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.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CABRAL, Luiz Otávio. A paisagem enquanto fenômeno vivido. **Geosul**, Florianópolis, v.15, n.30, p. 34-45, jul/dez.2000.
- 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.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- COCCHIARALE. Fernando. **Anna Bella Geiger.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- COELHO, Gustavo Neiva. **Guia dos bens imóveis tombados em Goiás.** Goiânia: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1999.
- COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo V.; PONTES, Paulo. As intenções do Opinião. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n.2, p. 58-59, mar.1983.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia/USP, 2002.

COUTO, Maria de Fátima M. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1970-1960)**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2004.

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.

ÉLIS, Bernardo. A enxada. In: TELES, Gilberto M. (org.). **Os melhores contos de Bernardo Élis**. São Paulo: Global, 1996. p. 73-98.

FABRINI, Ricardo N. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: Unicamp, 2002.

FAVARETTO, Celso. Das novas figurações à arte conceitual. In: FABRIS, Annateresa et. al. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**.

_____. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

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.

FERRO, Sérgio. Vale Tudo. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n.2, p.26, mar. 1983.

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

FILHO. Armando Freitas; SANTEIRO. Sérgio; GERCHMAN. Rubens. **Rubens Gerchman**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

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.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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.

_____. Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, nº 49, 2005, p. 77-97. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a05v2549.pdf>.> Acesso em: 25 mar. 2007.

_____. **Arte à mão armada:** vanguarda e militância em Carlos Zílio. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XVII/artigos.html>>. Acesso: 11 mar. 2007.

FUREGATTI, Sylvia. **Passagens da arte brasileira para o espaço extra-muros:** Experimentações ambientais de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Artur Barrio na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/vanguarda/artigos_pdf/sylvia_furegatti.pdf>. Acesso em 10 nov. 2006.

GOMIDE, Cristina H. **História da transferência da capital.** Goiânia: Alternativa, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento:** ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Etapas da arte contemporânea:** do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. Opinião 65. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n.º2, p. 22-23. mar.1983.

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.

_____; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

JAREMTCHUCK, Dária. **Espaços de resistência:** MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf> Acesso em: 14 mar. 2007.

LEVI-STRAUSS. Claude. **Totemismo hoje.** Petrópolis: Vozes, 1975.

LOPES. Almerinda S. **Maurício Salgueiro e a poética da máquina.** In: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, v.1. p. 210-216.

MARTINS, Carlos E. Anteprojeto do Manifesto do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n.º1, p. 67-79, mai/1983.

MORAES, Angélica. A dimensão marginal. **Revista Bravo**, São Paulo, n.6, p. 45-47. Março.2003.

MORAES, Vinícius. Hino Carioca. In.: _____. **Para uma menina com uma flor.** Rio de Janeiro: José Olympo, 1983.

MORAIS, Frederico. **Arte plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. **Panorama das artes plásticas século XIX e XX**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1989.

_____. Vanguarda, o que é. In: PICCININI, Daisy V. M.(coord.). **O objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 65-68.

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

_____. Mentira e efeito no Salão. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 ago. 1973. s/p.

_____. É preciso decifrar. A esperança renasce. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1977.s/p.

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

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 1, n.º2, p. 31. mar.1983.

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 154-168.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PICCININI, Daisy V. M.(coord.). **O objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

_____. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. 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.

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

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMON, Iumna M. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). **Revista Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 26, p. 120-140, mar.1990.

SPRICIGO, Vinícius; SILVEIRA, Luciana M. A vanguarda participacionista brasileira (1954-1973). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 42, p. 157-174, 2005. Editora UFPR.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

VENTURELLI, Suzete. Artistas pioneiros. In: **Arte**: espaço, tempo, imagem. Brasília: UnB, 2004. p. 71-72.

ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In:_____. (org.). **História da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 728-788.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

_____. Da antropofagia à tropicália. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul. (et. al.). **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify. 1998.

Dissertações e Teses:

REIS, Paulo. **Vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. 2005. 205 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Artes Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

SZTURM, Elyeser. **Sertão, de la surface a l'espace**: une experience plastique. 1994. 225f. Tese (Doutorado em Estética e Ciência da Tecnologia da Arte) – *Universite de Vincennes a Saint Denis*, Paris VIII. 1994.

Catálogos de Exposições:

1º Salão Experimental de Goiânia. 1981.

22ª Bienal Internacional de São Paulo: salas especiais. Fundação Bienal de São Paulo. 1994.

Antonio Manuel. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 1997.

Audiovisuais – Frederico Moraes. 1973.

Campo Cerrado. Museu de Arte e de Cultura Popular. UFMT. 1979.

Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira. 2001-2002.

Expo-Projeção 73. Som, Audiovisual, Super 8, 16mm. 1973.

Feira de sensibilidade estética. Esculturas no calçadão da Goiás. Casa Grande Galeria de arte. 1978.

I Salão Regional de Arte. Prefeitura de Goiânia. 1981.

IV Salão Nacional de Artes Plásticas. Caixa Econômica do Estado de Goiás. 1977.

Maurício Salgueiro. Esculturas. Máquinas. 1976.

Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Audiovisual e Vídeo-tape. 1975.

O Objeto Rural. Museu Experimental de Artes Visuais. 1980.

Opinião 66. Museu de Arte Moderna, set. 1966.

Periódicos:

Arte em Revista, São Paulo, ano 1, n.º1, mai. 1979.

Arte em Revista, São Paulo, ano 1, n.2, mai. 1979.

Sites:

ANTONIO DIAS. Disponível em: <<http://www.antoniodias.com/>>. Data do último acesso: 26.07.2008.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/>>. Data do último acesso: 22.09.2008.

HUMBERTO ESPÍNDOLA. Disponível em: <<http://www.humbertoespindola.com.br/>>. Data do último acesso: 18.07.2008.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>. Data do último acesso: 02.05.2008.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br> .> Data do último acesso: 20.07.2008.

CRONOLOGIA

Paulo Emílio Fogaça Neto

1936

Nasce na cidade de Morrinhos, Goiás; filho do médico Odiny Antônio Fogaça e Zyvane Fogaça.

1945

Muda-se para Goiânia, Goiás.

1952

Deixa Goiânia e vai para a cidade do Rio de Janeiro no Estado da Guanabara, na época.

Forma-se em engenharia eletricista, com especialização em engenharia econômica pela Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Muda-se para Goiânia e entra para a Universidade Federal de Goiás (UFG) como professor convidado na Faculdade de Engenharia.

É demitido da UFG pelo regime da ditadura militar.

Segue novamente para o Rio de Janeiro trabalhar na Eletrobrás, permanecendo nesta cidade até 1975.

1969

Realiza cursos (janeiro/1969 à julho/1971) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Participa do I Salão da Bússola (05/novembro à 05/dezembro), no MAM/RJ, com a obra: Rosa dos Caminhos;

1971

Participa dos Domingos de Criação (1971) coordenado pelo crítico Frederico Moraes no referido museu.

1973

Participa:

V Salão de Verão / Jornal do Brasil realizado no MAM/RJ de 22/fevereiro à 22/março, com os audiovisuais: Bichomorto e Ferrofogo. Prêmio aquisição.

Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte. Galeria Ibeu. Rio de Janeiro, com o audiovisual: In-Formações.

Expo-projeção 73: som, audiovisual, super 8 e 16mm. Galeria Griffe. São Paulo/SP. 18 à 23/junho, com os audiovisuais: Ferrofogo e Bichomorto.

XII Bienal de São Paulo. Representando a Guanabara (atual Estado do Rio de Janeiro), com o audiovisual: Cabeça-Tronco-Membros.

VIII Bienal dos Jovens de Paris. Representação Brasileira na Sala Audiovisual. Audiovisual: Bichomorto e fotografia do Audiovisual “Construção” de Anna Maria Maiolino.

1974

Participa:

I Festival Brasileiro do Filme Super-8. Museu da Imagem e do Som de Curitiba, Paraná. De 01 a 06/Abril. Obra: Achados e Perdidos (Filme Super-8).

III Mostra de Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro. Nitéroí-RJ. Audiovisuais: Hieróglifos e Cabeça-Tronco-Membros. Recebe Menção Especial pelas duas obras.

1975

Estuda serigrafia com Dionísio Del Santo.

Retorna à Goiânia fixando-se numa chácara a 18 km da cidade;

Participa do VII Salão de Verão / Jornal do Brasil. MAM/RJ.

1976

Integra a mostra coletiva “Audiovisuais” na Galeria Graffiti. Rio de Janeiro/RJ;

Participa da mostra coletiva realizada no Salão Empresarial em Goiânia/GO.

1977

Participa do Salão Nacional de Artes Plásticas da CAIXEGO. Goiânia/GO.

Realiza a individual “Hieróglifos” na Galeria da Aliança Francesa de Ipanema, Rio de Janeiro/RJ.

Realiza a individual “Hieróglifos” na Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia/GO.

Integra o IV Salão Nacional de Artes Plásticas da CAIXEGO. Goiânia/GO. Recebe prêmio aquisição.

Integra o Salão de Arte Frei Confaloni em Goiânia/GO.

1978

Implanta e coordena até 1984 o projeto do Centro de Documentação Audiovisual do Instituto de Desenvolvimento Urbano e Regional de Goiânia (INDUR)

Participa a “Feira de sensibilidade estética - comício das artes”. Goiânia/GO.

1979

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás (UCG).

Cria e coordena o Museu Experimental de Artes Visuais no Departamento de Artes e Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás (UCG).

Participa da XI Mostra de Audiovisuais Revisão Crítica da Obra de Paulo Fogaça. SEARJ, Rio de Janeiro-RJ.

Realiza a mostra individual “Campo Cerrado” no Museu de Arte e Cultura Popular-UFMT, Cuiabá/MT.

1980

Coordena a exposição de fotografias “O Objeto Rural” no Museu Experimental de Artes Visuais do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UCG, em Goiânia/GO.

Reassume o cargo de professor na UFG nos Departamentos de Estatística e Informática (1982-1984) e de Comunicação (1988-89).

Coordena o I Salão Experimental de Arte de Goiânia na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UCG.

Participa do I Salão Regional de Arte da Prefeitura de Goiânia/GO. Recebe Prêmio Aquisição.

1984

Viaja para França para realizar pesquisa sobre Telemática (Videotexto) no INA - *Institut National De La Communication Audiuvisuelle* de Paris como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico E Tecnológico (Cnpq).

1986

Obtém diploma de “Estudos Aprofundados (D.E.A.)” pela realização do mestrado em Filosofia da Arte e da Cultura na Université de Paris I – Pantheon – Sorbone, com o trabalho *Les Images Informatiques: Questions Esthétiques Posées Par Un Nouveau Système Visuel*.

1987

Participa da mostra Arte sobre papel –77 Artistas do Brasil no Museu de Arte de Goiânia. Goiânia/GO.

1988

Retorna à UFG.

Diretor do Instituto de Desenvolvimento Urbano e Regional de Goiânia (Indur) Até 1989.

Vai Para Brasília lecionar História da Arte na Universidade de Brasília - UnB.

Integra o Grupo Infoestética,

Participa:

IV Fenasoft em São Paulo/SP.

Arte Brasília no Museu de Arte de Brasília/DF.

Concours International des Technologies de la Création em Paris, França.

Forum des Arts de l' Univers Scientifique et Technique em Toulouse - França.

1991

Participa:

II Congresso Nacional da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Artes – ABPA. Brasília/DF.

VIII Simpósio Brasileiro de Inteligência Artificial, Sbia'91. Brasília/DF.

II Infoestética – Exposição de Arte por computador. Conjunto Cultural da Caixa Econômica. Brasília/DF.

II Infoesthétique – Images De Synthèse. Instituto de estética e de Ciências da arte. Université De Paris I.

1992

Curadoria da mostra Modernismo – Crise e Construção. Conjunto Cultural Da Caixa, Brasília/DF.

1993

Aposenta-se na UnB e muda-se para um sítio no município de Cachoeira da Prata em Minas Gerais.

1995

Integra a mostra coletiva 25 anos do Museu de Arte de Goiânia – Artistas goianos. Museu de Arte de Goiânia - MAG. Goiânia/GO.

2003

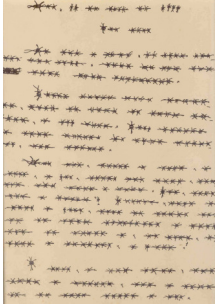
Retorna à Goiânia/GO.


2004

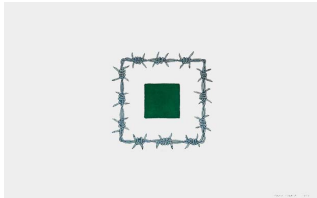
Sua obra Campo Cerrado – Sinopse 3 – A Vida Urbana integra a mostra coletiva Por dentro do MAG - 34 anos de arte no Museu de Arte de Goiânia - MAG. Goiânia/GO.


Atualmente reside em Goiânia, Goiás.

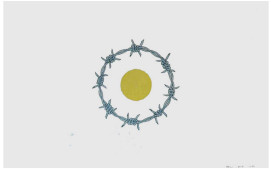
Anexo 2


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0001			
Título: Carta. Da série Hieróglifos					
Técnica: desenho					
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio e vidro					
Dim. Da Obra:	20,5x30,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	25x36				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	514				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1974					
Origem:					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição:					
Obra vertical em papel. "Texto" escrito em farpas com nanquim. O texto tem cinco parágrafos, cabeçalho e título, todos "escritos em farpas".					
Observações:					
Data: 07.2004		Pesquisador: ROSANE	Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0002
Título: Cartum. Da série Hieróglifos		
Técnica: desenho		
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro		
Dim. Da Obra:	20,5x30,5(medida da altura considerando o papel de fundo)	
L X H X P (cm)		
Dim. C/Moldura:	25x36	
L X H X P (cm)		
Dim. C/Passp.:		
L X H X P (cm)		
Fotografia: Ana Rita Vidica		
Foto cor:		
Slide:		
Vídeo:		
Assinatura e data da obra: 1974		
Origem: Rio de Janeiro - RJ		
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não
Nome da Coleção: propriedade do artista		
Local: Goiânia/GO		
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)		
<ul style="list-style-type: none"> - 1979 – publicada no livro: “artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e Cultura Popular, pg.124, com as referências: Da série Hieróglifos/desenho 24x33 cm/1977. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 		
Descrição:		
Obra horizontal em papel. Apropriação da história em quadrinhos da personagem “Mafalda” em que os diálogos estão escritos em farpas. São duas tiras horizontais com quatro quadros cada.		
Observações:		
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:

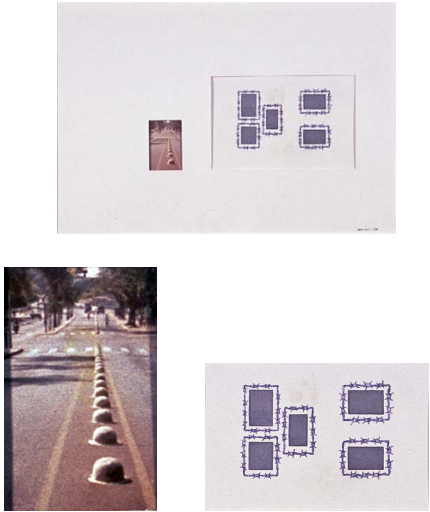
Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0003-1			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: desenho					
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	27x17				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	36x25				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	30x20				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	515				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1974					
Origem: Rio de Janeiro - RJ					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
<p>Descrição:</p> <p>Obra composta por quatro módulos (políptico) emoldurados. Cada módulo contém um desenho de uma figura geométrica colorida contornadas por desenhos de farpas. As figuras e suas cores correspondentes são: quadrado – verde, círculo – amarelo, losango – preto, triângulo – vermelho.</p>					
Observações:					
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0003-2			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: desenho					
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	27x17				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	36x25				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	30x20				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	515				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1974					
Origem: Rio de Janeiro - RJ					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
<p>Descrição:</p> <p>Obra composta por quatro módulos (políptico) emoldurados. Cada módulo contém um desenho de uma figura geométrica colorida contornadas por desenhos de farpas. As figuras e suas cores correspondentes são: quadrado – verde, círculo – amarelo, losango – preto, triângulo – vermelho.</p>					
Observações:					
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

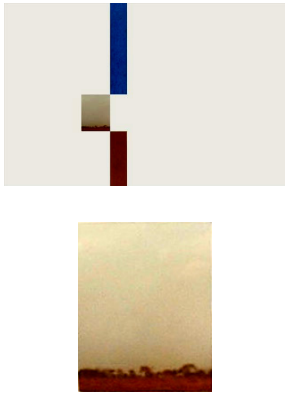
Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0003-3	
Título: S/T. Da série Hieróglifos			
Técnica: desenho			
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro			
Dim. Da Obra:	27x17		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Moldura:	36x25		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Passp.:	30x20		
L X H X P (cm)			
Fotografia: Ana Rita Vidica			
Foto cor:	515		
Slide:			
Vídeo:			
Assinatura e data da obra: 1974			
Origem: Rio de Janeiro - RJ			
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não	
Nome da Coleção: propriedade do artista			
Local: Goiânia/GO			
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)			
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 			
Descrição:			
<p>Obra composta por quatro módulos (políptico) emoldurados. Cada módulo contém um desenho de uma figura geométrica colorida contornadas por desenhos de farpas. As figuras e suas cores correspondentes são: quadrado – verde, círculo – amarelo, losango – preto, triângulo – vermelho.</p>			
Observações:			
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0003-4			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: desenho					
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	27x17				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	36x25				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	30x20				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	515				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1974					
Origem: Rio de Janeiro - RJ					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1979 – publicada no livro: “artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e Cultura Popular, pg.124, com as referências: Hieróglifos- losango/desenho 124x33 cm/1977. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição:					
<p>Obra composta por quatro módulos (políptico) emoldurados. Cada módulo contém um desenho de uma figura geométrica colorida contornadas por desenhos de farpas. As figuras e suas cores correspondentes são: quadrado – verde, círculo – amarelo, losango – preto, triângulo – vermelho.</p>					
Observações:					
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: DS0004			
Título: S.T. (Mapa). Da série Hieróglifos.					
Técnica: desenho					
Material e suporte: Papel, giz de cera, ecoline, bico de pena					
Dim. Da Obra:	(+/-)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	05				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia, GO.					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição: Obra horizontal em papel quadriculado em linhas finas pretas. Desenho de um mapa da América do Sul e parte da Central (quase toda América Latina), pintado em vermelho e contornado de preto. O fundo (oceanos) está pintado de amarelo. Na parte superior esquerda, onde geralmente encontra-se o título do mapa, estão desenhos de farpas com esferográfica sobre fundo verde.					
Observações: Sem moldura.					
Data: 20.01.2005	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: MT0001	
Título: Campo Cerrado. Sinopse 3: A Vida Urbana			
Técnica: Mista			
Material e suporte: papel, ecoline, fotografia			
Dim. Da Obra:	46,7x30,8		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Moldura:	51,7x35,9		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Passp.:	31x46,5		
L X H X P (cm)			
Fotografia: Ana Rita Vidica			
Foto cor:			
Slide:			
Vídeo:			
Assinatura e data da obra: 1981			
Origem: Goiânia - GO			
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou Acervo: (X) sim () não	
Nome da Coleção:			
Local: MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA			
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)			
Exposições:			
- 07/02/1994 à 30/05/1994: SEPAC. Sala de Exposição do MAG. Goiânia-GO;			
- 10/01/1995 à 05/02/1995: Sala Reinaldo Barbalho. MAG. Goiânia – GO;			
- 21/11/2002 à 03/08/2003: Arte e Hibridismo em Goiás. Mostra comemorativa de reabertura do MAG. Goiânia-GO.			
- 21/10/1981 – 21/11/1981: I Salão Regional de Arte. Prefeitura de Goiânia. Centro de Cultura Bosque dos Buritis.			
Descrição:			
Obra sobre papel. Da direita para a esquerda, fotografia verticalizada de uma avenida, logo em seguida um retângulo constando cinco pequenos retângulos em cor cinza, sendo os três da esquerda verticais e os dois da direita horizontais. Todos estão circundados por desenhos de cercas de arame farpado.			
Observações:			
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: MT0002	
Título: Campo Cerrado. Sinopse 2: A vida rural		 	
Técnica: Mista			
Material e suporte: papel, ecoline e fotografia			
Dim. Da Obra:	31 x 46,5		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Moldura:			
L X H X P (cm)			
Dim. C/Passp.:			
L X H X P (cm)			
Fotografia: Ana Rita Vidica			
Foto cor:			
Slide:			
Vídeo:			
Assinatura e data da obra: 1981		Ou Acervo: () sim () não	
Origem: Goiânia - GO			
Pertence a alguma coleção: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista			
Local: Goiânia - GO			
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)			
<p>Descrição:</p> <p>Obra realizada sobre papel branco horizontal contendo fotografia vertical colorida de uma paisagem (campo em terra chapada no primeiro plano e árvores no segundo plano) do lado esquerdo da obra. Do lado direito um retângulo em cor preta chapada contornado por desenho em esferográfica de arame farpado. Obras sem moldura</p>			
Observações:			
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:	


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: MT0003	
Título: Campo Cerrado. Sinopse 1: a base física			
Técnica: Mista			
Material e suporte: papel, ecoline, fotografia			
Dim. Da Obra:	50x35		
L X H X P (cm)			
Dim. C/Moldura:			
L X H X P (cm)			
Dim. C/Passp.:			
L X H X P (cm)			
Fotografia: Ana Rita Vidica			
Foto cor:			
Slide:			
Vídeo:			
Assinatura e data da obra: 1981			
Origem: Goiânia - GO			
Pertence a alguma coleção: () sim (x) não		Ou Acervo: () sim (X) não	
Nome da Coleção: obra doada à pesquisadora Rosane Andrade de Carvalho			
Local: Goiânia – GO.			
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)			
21/10/1981 – 21/11/1981: I Salão Regional de Arte – Prefeitura de Goiânia.			
Descrição:			
Obra realizada sobre papel branco horizontal contendo fotografia vertical colorida de uma paisagem (campo em terra chapada no primeiro plano e árvores no segundo plano e céu anilado) Parte superior à esquerda da fotografia uma faixa horizontal pintada em ecoline azul e, na parte inferior faixa horizontal pintada em ecoline marrom.			
Observações: A fotografia está desbotada pelo tempo, mas segundo depoimento do artista, a intenção era relacionar o céu anil com a faixa vertical azul na parte superior e a terra marrom com a faixa vertical na parte inferior da composição.			
Essa obra encontrava-se desaparecida e foi encontrada somente em 2007.			
Data: 04.06.2007	Pesquisador: Rosane Carvalho	Assinatura:	


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0001			
Título: Fóssil 45-32-12					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxada, pedra reconstituída					
Dim. Da Obra:	36x43x15				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	511				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
<p>Histórico e publicações: (prêmios, salões, exposições...)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Publicada no Jornal Mensal das Artes – GAM (RJ). Edição especial de maio/abril/1977. pg. 18, com título: Fóssil 45-32-12. - 1979 - publicada no livro: “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e de Cultura Popular. pg125. 					
<p>Descrição:</p> <p>Pedra reconstituída (pó de mármore/cimento) com enxada gasta incrustada na diagonal.</p> <p>Obs.: os nºs 45-32-12, referem-se, respectivamente à altura, largura e profundidade</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: ROSANE CARVALHO		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0002			
Título: A Pedra					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: Caixa de madeira, feltro, pedra reconstituída					
Dim. Da Obra:	30x40x4,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	42x52x5 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	502				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: Propriedade particular do artista					
Local: Goiânia / GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>- 1977 - individual “Hieróglifos” na Galeria da Aliança Francesa de Ipanema, Rio de Janeiro/RJ.</p> <p>- 1977 - individual “Hieróglifos” na Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia/GO.</p>					
Descrição:					
<p>“Pedra” em concreto no formato retangular sobre uma base revestida de feltro preto.</p> <p>Gravações em baixo relevo e na horizontal de um arame farpado.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0003			
Título: Rosa dos Caminhos					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxadão, pedra reconstituída e solda					
Dim. Da Obra:	18,5x39,5x15				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	20x18x20 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	505				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1968					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - I Salão da Bússola realizado no Rio de Janeiro em 1969. Seleccionada. - Exposição “Feira de Sensibilidade Estética. Esculturas no calçadão da Goiás”. Casa Grande Galeria de Arte. 20/outubro/1978. Catálogo p. 29. - 1979 - publicada no livro: “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e de Cultura Popular. p.125. 					
Descrição:					
Base em pedra reconstituída. Oito enxadões soldados formando uma espécie de rosa dos ventos fixada sobre a base.					
Observações:					
Esta obra foi realizada para fazer parte do <i>I Salão da Bússola</i> .					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0004			
Título: Totem 2-62-22					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxada, picareta, pedra reconstituída e solda					
Dim. Da Obra:	21x54x8				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	18x7,5x18 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	508				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - Publicada no Jornal Mensal das Artes – GAM (RJ). Maio/Abril/1977. p. 18, com Título: Totem 2-62-22, em que. Os números referem-se, consecutivamente, à quantidade de peças, altura e largura; - Exposição “Feira de Sensibilidade Estética. Esculturas no calçadão da Goiás”. Casa Grande Galeria de Arte. (20/Out./1978). Catálogo, p.29 					
Descrição:					
A obra possui uma base (18x7,5x18) em pedra reconstituída com uma picareta soldada a uma enxada.					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

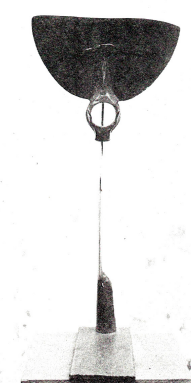
Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0005			
Título: Totem 2-48-12					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxadão, picareta, solda					
Dim. Da Obra:	12x48x25				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	493				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: Esta obra foi doada para o arqueólogo francês Eric Boëda					
Local: Paris, França					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>A obra possui uma base metálica, sobre esta base estão soldadas uma picareta e sobre esta um enxadão.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0006			
Título: Totem 2-69-17					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: picareta, foice, base metálica, solda					
Dim. Da Obra:	17x69x26				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	496				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>A obra possui uma base metálica circular. Estão soldadas sobre a base uma picareta e sobre esta, duas foices colocadas paralelamente.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0007			
Título: Totem 5-91-15					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxadão, base metálica, solda					
Dim. Da Obra:	15x91,5x30				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	15x30 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	499				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>A obra possui base metálica retangular (15x30). Estão soldados 05 enxadões sobre a base. Os 04 primeiros estão soldados verticalmente com a argola do cabo voltado para cima e o último enxadão está soldado com a argola para baixo.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0008			
Título: Totem 3-67-22					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxada, 2 enxadões, base metálica, solda					
Dim. Da Obra:	22x67x13 (21x66x13)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	16,5x13 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	503				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>- Publicada no Jornal Mensal das Artes – GAM (RJ). Edição especial de maio/abril/1977. p. 18, com o título: Totem 3-67-22.</p>					
Descrição:					
A obra possui uma base metálica retangular, com 02 enxadões e uma enxada soldados verticalmente sobre a base.					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0009			
Título: Totem 6-104-26					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: enxada, base metálica, solda					
Dim. Da Obra:	17,5x10,5x23,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	17,5x23,5 (base)				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	500				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1976/77					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>A obra possui uma base metálica retangular. Estão soldados 03 pares de enxadas, sendo que as enxadas do último par (superior) são menores do que as demais.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0010
Título: Totem 2-53-27		
Técnica: Objeto		
Material e suporte: enxada, foice, solda		
Dim. Da Obra:	27x53	
L X H X P (cm)		
Dim. C/Moldura:		
L X H X P (cm)		
Dim. C/Passp.:		
L X H X P (cm)		
Fotografia: ver observação abaixo		
Foto cor:		
Slide:		
Vídeo:		
Assinatura e data da obra: 1977		
Origem: Goiânia - GO		
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não
Nome da Coleção: doada à crítica e historiadora de arte Aline Figueiredo.		
Local: Mato Grosso, Brasil		
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...) <ul style="list-style-type: none"> - Publicada no Jornal Mensal das Artes – GAM (RJ). Edição especial de maio/abril/1977. p. 18, com título: Totem 3-67-22. - 1979 – publicada no livro: “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e de Cultura Popular. p.127. - 1976 – I Salão Empresarial de Artes Plásticas de Goiás. 10-30/junho. 		
Descrição: A obra possui uma base metálica retangular com uma foice soldada sobre a base e uma enxada soldada sobre a foice.		
Observações: A imagem desta obra, assim como, as suas dimensões, foram retiradas do livro “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo, publicado em 1979, p. 127.		
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0011			
Título: Fragmentos					
Técnica: Objeto					
Material e suporte: pedra reconstituída					
Dim. Da Obra:	7x30x9 cada				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	590				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição:					
Dois fragmentos de pedra reconstituída com gravações, em baixo relevo, de um arame farpado.					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0012
Título: S/T. Da série Hieróglifos		
Técnica: Pintura sobre placa de sinalização		
Material e suporte: placa de sinalização, tinta		
Dim. Da Obra:	50 cm de diâmetro	
L X H X P (cm)		
Dim. C/Moldura:		
L X H X P (cm)		
Dim. C/Passp.:		
L X H X P (cm)		
Fotografia: Ana Rita Vidica		
Foto cor:		
Slide:		
Vídeo:		
Assinatura e data da obra: 1977		
Origem: Goiânia - GO		
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não
Nome da Coleção: propriedade do artista		
Local: Goiânia/GO		
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...) <ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 		
Descrição: Pintura sobre placa de sinalização proibitiva de uma farpa preta e amarela; a farpa substitui o sinal de trânsito.		
Observações:		
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: OB0013			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: pintura sobre madeira					
Material e suporte: madeira, tinta					
Dim. Da Obra:	30 cm de diâmetro				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	574-PT02				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...) <ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição: Pintura nas cores vermelha, amarela e preta, de uma farpa sobre uma placa de madeira semelhante a uma placa de sinalização “Livre”.					
Observações:					
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA				N.º da Ficha: SR0001	
Título: S/T. Da série Hieróglifos – Denotativo 564					
Técnica: serigrafia – 8/11					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:		42,5x29			
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:		51,5x36			
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:		46,5x31			
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	517-1	Obra10			
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não			Ou acervo: () sim () não		
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
- IV Salão Nacional de Artes Plásticas. CAIXEGO. Novembro/1977					
Descrição:					
Serigrafia de uma farpa azul claro com sombreado azul escuro sobre um fundo ocre.					
Observações:					
A numeração que segue o título DENOTATIVO 564 refere-se à série de tiragens, ou cópias similares. Esta série tem 11 tiragens com as mesmas características. Essa informação foi fornecida pelo artista, contudo o mesmo não se recorda exatamente da intenção dessa denominação.					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho			Assinatura:	


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0002			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: serigrafia – 1/8					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	62x42				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	71x51,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	66x46,5				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	517-2			Obra12	
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição: Serigrafia de uma farpa branca com sombreado preto, centralizada. Não apresenta pintura de fundo, nem <i>passpatour</i> . Está com moldura de alumínio.					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0003			
Título: S/T. Da série Hieróglifos – Denotativo 012					
Técnica: serigrafia – 8/11					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	60x45				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	84x64				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	70x50				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	513			22	
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: (X) sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
<p>Descrição:</p> <p>Obra em papel branco, com <i>passpatour</i>, gravação, centralizada, em serigrafia de uma farpa preta com sombreado amarelo.</p>					
<p>Observações:</p> <p>É da mesma série de tiragens – Denotativo 012 - que está no acervo do Museu de Arte de Goiás.</p> <p>O artista não se recorda da natureza da denominação da obra em sua parte numérica.</p>					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0004-1			
Título: (...) Quartil. Calendário					
Técnica: serigrafia – 12/12					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	27x42				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	36x51,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	31x46,5				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	1			13	14
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>Obra verticalizada “dividida” em dez linhas (horizontais), sendo as superiores gravações de farpas vermelhas intercaladas pelos ganchos vermelhos que continuam as mesmas; as quatro linhas inferiores são formadas por gravações de ganchos e nós vermelhos, intercalados, das farpas</p>					
<p>Observações: Pertencente à série Calendário composta por quatro obras divididas em “Quartis”. Cada Quartil é de uma cor diferente e referem-se às estações do ano. Foram encontrados somente três da série de quatro obras, sendo um vermelho, um verde e um azul. O artista não se recorda exatamente das relações entre as cores e as estações do ano.</p>					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA				N.º da Ficha: SR0004-2		
Título: (...) Quartil. Calendário						
Técnica: serigrafia – 12/12						
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro						
Dim. Da Obra:		27x42				
L X H X P (cm)						
Dim. C/Moldura:		36x51,5				
L X H X P (cm)						
Dim. C/Passp.:		31x46,5				
L X H X P (cm)						
Fotografia: Ana Rita Vidica						
Foto cor:		1	13			14
Slide:						
Vídeo:						
Assinatura e data da obra: 1977						
Origem: Goiânia - GO						
Pertence a alguma coleção: () sim () não				Ou acervo: () sim () não		
Nome da Coleção: propriedade particular do artista						
Local: GOIÂNIA/GO						
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)						
<p>Descrição:</p> <p>Obra verticalizada “dividida” em dez linhas (horizontais), sendo as superiores gravações de farpas verdes intercaladas pelos ganchos verdes que continuem as mesmas; as quatro linhas inferiores são formadas por gravações de ganchos e nós verdes, intercalados, das farpas.</p>						
<p>Observações: Pertencente à série Calendário composta por quatro obras divididas em “Quartis”. Cada Quartil é de uma cor diferente e referem-se às estações do ano. Foram encontrados somente três da série de quatro obras, sendo um vermelho, um verde e um azul. O artista não se recorda exatamente das relações entre as estações do ano.</p>						
Data: 08.07.2004		Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0004-3			
Título: (...) Quartil. Calendário					
Técnica: serigrafia – 12/12					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	27x42				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	36x51,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	31x46,5				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	1			13	14
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO		Ou acervo: () sim () não			
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>Obra verticalizada “dividida” em dez linhas (horizontais), sendo as superiores gravações de farpas azuis intercaladas pelos ganchos azuis que continuam as mesmas; as quatro linhas inferiores são formadas por gravações de ganchos e nós azuis, intercalados, das farpas.</p>					
<p>Observações: Pertencente à série Calendário composta por quatro obras divididas em “Quartis”. Cada Quartil é de uma cor diferente e referem-se às estações do ano. Foram encontrados somente três da série de quatro obras, sendo um vermelho, um verde e um azul. O artista não se recorda exatamente das relações entre as estações do ano.</p>					
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0005			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: serigrafia – 11/11					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica					
Dim. Da Obra:	27x43				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	27,7x43,7				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	27,7x43,7				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Fornecida pela Galeria da FAV s/créditos					
Foto cor:					
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: (X) sim () não		Ou acervo: (X) sim () não			
Nome da Coleção: Gravuras Goianas – Edna Goya – 2003.0003					
Local: Faculdade de Artes Visuais/UFG. Goiânia-GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>Serigrafia sobre papel branco. Fundo ocre. Farpa central com corpo azul claro e “sombra” azul escuro. Obra horizontal.</p>					
<p>Observações:</p> <p>A obra encontra-se sem moldura. Apresenta marcas de deterioração, necessita de reparos.</p>					
Data: 2005	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0006			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: serigrafia – 2/7					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	42x26,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	53x37				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	51x35				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	04				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO				Ou acervo: () sim () não	
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
Descrição: Papel branco com <i>passpatour</i> , fundo ocre e farpa gravada em vermelho com “sombra” cinza.					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisador: Rosane Carvalho		Assinatura:		


Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0007			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: serigrafia – 2/7					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	60X45				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	70X50				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	70X50				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:					
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977				Ou acervo: () sim () não	
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual “Hieróglifos”. Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
<p>Descrição:</p> <p>Serigrafia sobre papel branco, com <i>passpatour</i>, de uma farpa com sombreado preto sobre um fundo amarelo. A farpa é o próprio fundo do papel.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisador: Rosane Carvalho	Assinatura:			

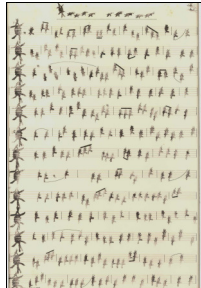
Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0008			
Título: S/T. Da série Hieróglifos					
Técnica: serigrafia					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	60X45				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	70X50				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:	70X50				
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:					
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977				Ou acervo: () sim () não	
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade particular do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<p>Descrição:</p> <p>Serigrafia sobre papel branco, com <i>passpatour</i>, de uma farpa com sombreado amarelo sobre um fundo preto. A farpa é o próprio fundo do papel.</p>					
Observações:					
Data: 08.07.2004	Pesquisador: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0009-1			
Título: Um Dia de Roque I					
Técnica: serigrafia					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica					
Dim. Da Obra:	27x43				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	<input type="checkbox"/> 7			<input type="checkbox"/> 8	<input type="checkbox"/> 9
Slide:	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Vídeo:	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Assinatura e data da obra: 1977				Ou acervo: () sim () não	
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não					
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
<p>Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)</p> <p>1976 – Seleccionada no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em dezembro de 1976.</p> <p>1977 – Exposição das obras seleccionadas no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em 07/janeiro à 07/fevereiro de 1977.</p>					
<p>Descrição:</p> <p>Serigrafia que tem a enxada como signo. A série de três gravuras – tríptico -, é feita com variações de cores que se referem aos períodos do dia – manhã, tarde e noite, sendo a predominância do amarelo para a manhã, do vermelho para a tarde e do verde para noite.</p>					
<p>Observações:</p> <p>As cores que diferenciam ou identificam os períodos estão presentes na parte superior direita da imagem.</p> <p>Essas informações foram dadas pelo artista.</p>					
Data: 2005	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0009-2			
Título: Um Dia de Roque II					
Técnica: serigrafia					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica					
Dim. Da Obra:	27x43				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	8				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...) 1976 – Seleccionada no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em dezembro de 1976. 1977 – Exposição das obras seleccionadas no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em 07/janeiro à 07/fevereiro de 1977.					
Descrição: Serigrafia que tem a enxada como signo. A série de três gravuras – tríptico, é feita com variações de cores que se referem aos períodos do dia – manhã, tarde e noite, sendo a predominância do amarelo para a manhã, do vermelho para a tarde e do verde para noite.					
Observações: As cores que diferenciam ou identificam os períodos estão presentes na parte superior direita da imagem. Essas informações foram dadas pelo artista.					
Data: 2005	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0009-3			
Título: Um Dia de Roque I. Um Dia de Roque II. Um Dia de Roque III					
Técnica: serigrafia					
Material e suporte: papel, tinta serigráfica					
Dim. Da Obra:	27x43				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:					
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	7			8	9
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1977					
Origem: Goiânia - GO					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: (X) sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: GOIÂNIA/GO					
<p>Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)</p> <p>1976 – Selecionada no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em dezembro de 1976.</p> <p>1977 – Exposição das obras selecionadas no III Salão Nacional de Artes de Goiás promovido pela CAIXEGO em 07/janeiro à 07/fevereiro de 1977.</p>					
<p>Descrição:</p> <p>Serigrafia que tem a enxada como signo. A série de três gravuras – tríptico, é feita com variações de cores que se referem aos períodos do dia – manhã, tarde e noite, sendo a predominância do amarelo para a manhã, do vermelho para a tarde e do verde para noite.</p>					
<p>Observações:</p> <p>As cores que diferenciam ou identificam os períodos estão presentes na parte superior direita da imagem.</p> <p>Essas informações foram dadas pelo artista.</p>					
Data: 2005	Pesquisadora: Rosane Carvalho		Assinatura:		

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: SR0010	
Título: Estandarte. Da série Hieróglifos			
Técnica: Serigrafia			
Material e suporte: tecido, tinta serigráfica			
Dim. Da Obra:			
L X H X P (cm)			
Dim. C/Moldura:			
L X H X P (cm)			
Dim. C/Passp.:			
L X H X P (cm)			
Fotografia: Ana Rita Vidica			
Foto cor:			
Slide:			
Vídeo:			
Assinatura e data da obra: 1977			
Origem: Goiânia - GO			
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não	
Nome da Coleção:			
Local:			
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...) 1979 – publicada no livro: “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e Cultura popular. p.127, com as referências: Hieróglifos-estandarte/serigrafia/1977.			
Descrição: Estandarte, realizado em serigrafia, tendo como símbolo central uma farpa. As cores e dimensões são desconhecidas.			
Observações: Esta obra encontra-se desaparecida. As referências aqui citadas foram retiradas do livro “Artes Plásticas no Centro-Oeste” de Aline Figueiredo. Edições UFMT/1979. Museu de Arte e Cultura popular.			
Data: 08.07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:	

Ficha de Catalogação – Obras PAULO FOGAÇA		N.º da Ficha: IP0001			
Título: Hino. Da série Hieróglifos					
Técnica: Impressão/carimbo/desenho					
Material e suporte: ecoline, papel, moldura de alumínio, vidro					
Dim. Da Obra:	20,5x30,5				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Moldura:	25x36				
L X H X P (cm)					
Dim. C/Passp.:					
L X H X P (cm)					
Fotografia: Ana Rita Vidica					
Foto cor:	516				
Slide:					
Vídeo:					
Assinatura e data da obra: 1974					
Origem: Rio de Janeiro - RJ					
Pertence a alguma coleção: () sim () não		Ou acervo: () sim () não			
Nome da Coleção: propriedade do artista					
Local: Goiânia/GO					
Histórico e comentário: (prêmios, salões, exposições...)					
<ul style="list-style-type: none"> - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Aliança Francesa. Ipanema, Rio de Janeiro. - 1977 - Exposição individual "Hieróglifos". Casa Grande Galeria de Arte. Goiânia-GO. 					
Descrição:					
Obra vertical em papel. Partitura musical na qual são gravadas, através de carimbo, farpas como notações musicais.					
Observações:					
Data: 07.2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	Assinatura:			

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0001
Título: Criatividade e Audiovisual		
Duração: 5 minutos	Ano: 1972	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: Rio de Janeiro - RJ	
Descrição: Sem informações		
Histórico: Desconhecido Não possui cópia		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0002
Título: Ferrofogo		
Duração: 2 minutos	Ano: 1972	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: Rio de Janeiro / RJ	
Descrição: 36 diapositivos Trilha sonora: "Objeto Sim, Objeto Não" (Gilberto Gil) Fotografia e objetos: Paulo Fogaça		
Histórico: - Apresentado na EXPOPROJEÇÃO 73 – SP; - Prêmio aquisição no V Salão de Verão - MAM, Guanabara (1973)		
Localização: Goiânia/GO. Com o artista.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0003
Título: Bichomorto		
Duração: 3 minutos	Ano: 1973	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: RJ - GO	
Descrição: 67 diapositivos Trilha sonora: Paulo Fogaça <p style="text-align: center;">Fotografia: Paulo Fogaça</p>		
Histórico: - Premiado no "V Salão de Verão"- MAM, Guanabara (1973); - Representação brasileira na VIII Bienal de Paris (1973); - Apresentado na EXPOPROJEÇÃO 73 - SP; - Apresentado na XI Mostra de Audiovisuais - RJ (1979).		
Localização: Goiânia/GO. Com o artista.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0004
Título: In-formações		
Duração: 8 minutos	Ano: 1973	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: Rio de Janeiro - RJ	
Descrição: 75 diapositivos Texto e fotografia: Paulo Fogaça Música: A. Vivaldi		
Histórico: - Apresentado na mostra "Indagação sobre a Natureza, Significado e Função da Obra de Arte", Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (RJ), 1973		
Localização: Goiânia/GO. Com o artista.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0005
Título: Hieróglifos		
Duração: 2 minutos e 20 segundos	Ano: 1973	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: RJ/GO	
Descrição: 77 diapositivos (80 diapositivos mais fita K-7 gravada), descrição q. consta na catalogação da XII Bienal Internacional de São Paulo.		
Histórico: - Premiado em Niterói; - III Mostra de Artes Visuais - GO (1974); - Apresentado na XI Mostra de Audiovisuais - RJ (1979).		
Localização: Goiânia/GO. Com o artista.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0006
Título: Cabeça-Tronco-Membros		
Duração: 2 minutos	Ano: 1974	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: Rio de Janeiro - RJ	
Descrição: 80 diapositivos Não possui cópia		
Histórico: - Apresentado na XII Bienal de São Paulo (1973); - III Mostra de Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro – Menção Honrosa (1974); - Apresentado na XI Mostra de Audiovisuais - RJ (1979).		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0007
Título: NPS – Nelson Pereira dos Santos		
Duração:	Ano: 1974	
Tipo:	Local produção: RJ	
Descrição: Sem informações.		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0008
Título: Uma rosa. E quantos outros?		
Duração:	Ano: 1975	
Tipo:	Local produção:	
Descrição: Sem informações.		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica AUDIOVISUAIS		N.º da Ficha: AD0009
Título: Campo Cerrado		
Duração: 8 minutos e 15 segundos	Ano: 1975	
Tipo: diapositivos/sonoro	Local produção: Goiás	
Descrição: 65 diapositivos		
Texto: Eugenio Warming – 1892		
Música: Caetano Veloso e Sousa Andrade		
Fotografia: Paulo Fogaça		
Histórico:		
<ul style="list-style-type: none"> - Mostra “Campo Cerrado” no Museu de Arte e Cultura da Universidade Federal do Mato Grosso, 1979. - Apresentado na XI Mostra de Audiovisuais - RJ (1979). 		
Localização: Goiânia/GO. Com o artista.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica FILMES SUPER-8		N.º da Ficha: FS0001
Título: Tripas		
Duração: 7 minutos	Ano: 1970	
Tipo: 8mm/sonoro	Local produção: Rio de Janeiro / RJ	
Descrição: Sonoro		
Histórico:		
Localização: desconhecida.		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica FILMES SUPER-8		N.º da Ficha: FS0002
Título: Zero a Zero		
Duração: 10 minutos	Ano: 1971	
Tipo: 8mm	Local produção: Rio de Janeiro / RJ	
Descrição: Sonoro		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica FILMES SUPER-8		N.º da Ficha: FS-0003
Título: O Som do Domingo		
Duração: 6 minutos	Ano: 1972	
Tipo:	Local produção:	
Descrição: Sonoro		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica FILMES SUPER-8		N.º da Ficha: FS-0004
Título: The Best Thing to do		
Duração: 7 minutos	Ano: 1973	
Tipo:	Local produção:	
Descrição: Sonoro		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica FILMES SUPER-8		N.º da Ficha: FS-0005
Título: Achados e Perdidos		
Duração: 15 minutos	Ano: 1974	
Tipo:	Local produção:	
Descrição: Sonoro		
Histórico:		
Localização: desconhecida		
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho	

Ficha Catalográfica Fotografia em audiovisuais de terceiros	N.º da Ficha: DV-0001
<p>1970:</p> <p>Memória Da Paisagem. Frederico Morais.</p> <p>MAM: Informação Criadora. Frederico Morais.</p> <p>1971:</p> <p>Cantares. Frederico Morais.</p> <p>Criatividade de Maio e Domingos da Criação. Frederico Morais.</p> <p>1972:</p> <p>Klee. Frederico Morais.</p> <p>Volpi. Frederico Morais.</p> <p>Curriculum Vitae I. Frederico Morais.</p> <p>1973:</p> <p>Construção. Anna Maria Maiolino.</p> <p>1974:</p> <p>Cidade / Imagens. Frederico Morais.</p>	
Data: 2004	Pesquisadora: Rosane Carvalho

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)