

PAULO FOGAÇA nas Artes Plásticas em Goiás: Indícios de Contextualização● **Luís Edegar de Oliveira Costa***Professor da Faculdade de Artes Visuais da UFG*

A aparição da arte moderna em Goiás, sua formulação por assim dizer, se refere, sobretudo, à arte produzida em Goiânia. E isto por pelo menos dois motivos aparentes. A maior parte dos principais artistas dessa produção moderna em artes plásticas desenvolveu suas poéticas na cidade que foi pensada para ser a capital de Goiás. Além disso, há a identificação de Goiânia com o progresso, com um processo de superação da estagnação e do isolamento da região, pelo qual a antiga capital (cidade de Goiás) era responsabilizada, entre outros motivos, em função de sua localização geográfica e do conservadorismo político a que se acostumara. Essa identificação é um indicativo do que distingue movimentos do modernismo brasileiro, um esforço de renovação e transformação dos meios tradicionais de expressão, superando descompassos. A partir de uma exposição desse quadro, pretendemos analisar o trabalho de Paulo Fogaça, que configura, de modo inaugural para o ambiente local, práticas artísticas que superam contradições desses movimentos.

O advento do modernismo nas artes plásticas em Goiás não coincide com a mudança da capital. As iniciativas para dotar a nova capital de espaços que privilegiassem a produção e exposição de artes plásticas, como a criação da Sociedade Pró-Arte de Goiás, fundada em 22 de outubro de 1945, estavam mais ocupadas em criar esses espaços do que propriamente desenvolver ações com o objetivo de atualização ou renovação estéticas. Nesse caso, tratava-se de uma iniciativa que visava criar condições para que os artistas se aproximassem, quebrassem o

isolamento entre eles e pudessem, com isso, aspirar minimamente à existência de um meio artístico. Considerando essa situação, podemos dizer que nesse momento não estavam em pauta discussões estéticas, questionamentos de códigos visuais e a instauração de movimentos inovadores.

Associados ao goiano Luiz Curado, Gustav Ritter, escultor e marceneiro alemão que se instala em Goiânia em 1949, e Nazareno Confaloni, italiano que se radicou em Goiás em 1950, dividindo o prelado com o ofício de pintor, foram responsáveis pela criação da Escola Goiana de Belas Artes, que começou a funcionar em 1953. Assim, se num primeiro momento o esforço era no sentido de quebrar o isolamento entre os artistas, reuni-los em exposições e outras atividades promovidas por associação com essa finalidade, com a criação da Escola Goiana de Belas Artes, podemos pressupor que se configurava uma condição melhor para a criação de um movimento artístico em Goiás. Mas, uma vez mais, é menos o questionamento de códigos visuais e a instauração de movimentos inovadores o que está em jogo. Perdurava uma situação distante do modernismo.

Ora, se podemos afirmar que não há ainda modernismo nas artes plásticas goianas nos primeiros esforços de criação de um meio artístico local, através da organização de exposições e da fundação de escolas de artes, no entanto, já em primeira hora, a ação dos artistas estrangeiros citados antes contribuiu para romper com o isolamento local, abrindo espaço para que temas do modernismo brasileiro pudessem repercutir nas artes plásticas goianas. Nesse sentido, o ano de 1954 marca o acontecimento que é tido como fundador na história cultural de Goiás. Trata-se do I Congresso Nacional de Intelectuais, promovido pela Academia Goiana de Letras e apoiado pela Associação Brasileira de Escritores, evento que ocorreu entre 14 e 21 de fevereiro. A Escola Goiana de Belas Artes participou do Congresso organizando exposição coletiva, que contou com a participação de artistas como Volpi, Goeldi, Geraldo de Barros, Maria Helena Vieira da Silva e muitos outros. Além de participarem da exposição, Confaloni e Ritter, em boa medida, foram responsáveis por sua realização. Mas o destaque maior da exposição foi a presença da arte popular de Goiás. Tomando por base esse acontecimento, podemos dizer que ele marca a introdução oficial do modernismo nas artes plásticas goianas. Com isso não queremos apontar nessa produção artística, ao menos não a partir

daí, a presença de inovações formais como as que caracterizaram a arte do modernismo. Acreditamos que se introduz um debate que coloca a necessidade dessas inovações, de se perseguir uma arte que pode ser definida como modernista.

Pois bem, se é assim, o modernismo da arte goiana assimila contradições do modernismo da arte brasileira. Grosso modo, o modernismo brasileiro está identificado ao esforço de renovação razoavelmente sistemático nas artes plásticas nacionais a partir da segunda década do século XX. A Semana de Arte Moderna, em 1922, marca um esforço de superação da arte acadêmica, do que os nossos modernistas de então chamavam de passadismo em arte. Era preciso rejeitar o passado e uma arte que lhe fosse reverencial, superar estilos desatualizados. Mas, de par com um processo razoavelmente singular de atualização em relação a manifestações artísticas de outros ambientes culturais, havia o compromisso de conhecer a nossa realidade, buscar uma aproximação com a realidade cultural brasileira, o que equivalia a produzir essa mesma realidade através de representações visuais. Transpondo para Goiás, essa atualização, a superação de um conformismo cultural, estaria acompanhada do envolvimento, de um compromisso com a realidade regional.

Com o que foi dito não pretendemos reduzir os movimentos do modernismo e da contemporaneidade brasileiros – e goianos – ao conformismo, à assimilação de movimentos artísticos mais recentes e inovadores. Chamamos a atenção para o fato de que a incorporação de novos procedimentos e práticas artísticas não poderia significar submissão excessiva, a comprometer projetos de identidade. A assimilação precisava ser vista como incorporação do que seria mais particular. Mas o problema está em que esse duplo movimento, de incorporação

da renovação e assimilação do particular, significou em vários estratos do modernismo brasileiro o comprometimento da compreensão do que seria a ruptura estética promovida pela arte moderna. O que era superação de uma tradição se metamorfoseia e assume em âmbito local a necessidade de fundação de uma tradição.

Essa espécie de contradição, de duplo movimento do modernismo brasileiro e goiano, contrasta com a obra de Paulo Fogaça. Isto porque se trata de uma produção que no processo de constituição de uma imagem de si mesma se ordena exteriormente a um pretense movimento de ruptura com o que falsearia a nossa identidade. Além de estar em um espaço estranho à necessidade de construir, paralelamente, uma tradição. É como se essa obra estivesse ciente do duplo movimento mencionado antes, consciente da espécie de contradição constitutiva pela qual nosso modernismo se projeta. Duplo movimento entre o desejo de sermos modernos e afirmarmos com isso uma espécie de condição ainda não alcançada.

A produção artística de Paulo Fogaça (1936-), se não chega a marcar um afastamento dos meios tradicionais, apresenta uma vontade de experimentar novas técnicas e meios. Trata-se de uma obra identificada com a pesquisa de uma linguagem estética experimental. Ela antecipa ou vai de par com algumas discussões que serão posteriormente aprofundadas por meio dos novos suportes tecnológicos. Exemplo disso é o trabalho intitulado *Bicho morto*. Podemos dizer que *Bicho morto*, audiovisual de 1973, repercute transformações da arte brasileira dos anos 60. Trata-se de um tempo em que o mundo do consumo, com seus ícones e representações, torna-se a referência para novas figurações. Também é quando o terreno para uma arte conceitual, num sentido mais geral, é preparado, permitindo que ela se manifeste, de modo mais marcante, nos anos 70.

Quando se fala em nova figuração na arte brasileira dos anos 60 a referência mais imediata é a *pop art* americana, que buscava seus elementos constitutivos na cotidianidade modelada pelos meios de comunicação e pelo mundo do consumo. A *pop art* americana como que apregoava um universalismo estético por inspirar-se e lançar mão desses elementos. No conjunto, ela não se pretendia herdeira da negatividade moderna. Vinculava a operação artística e o seu resultado ao presente, a um certo hedonismo visualista que não tinha pretensões de ruptura em relação a uma dada ordem. Seu compromisso era dissimulado, caçoava da dimensão elevada e quase transcendente que marcava, sobretudo, os desdobramentos do expressionismo abstrato.

Mas entre a *pop art* e a *nova figuração* na arte brasileira há diferenças que requerem ser minimamente pontuadas. Em comum, há um rebaixamento da importância ou centralidade das pesquisas formais. A nova figuração tira proveito disso enfatizando questões políticas e críticas sociais. Através dela evidencia-se o meio precário de produção e circulação das artes plásticas no Brasil, a necessidade de se dar atenção para uma situação social e política marcada pela ditadura e pela violência do estado. Por se referir mais a um circuito artístico estruturado, a *pop art* se inscreve num debate estético. Na *nova figuração* fica evidente que a situação impunha uma outra referencialidade para a produção artística, em que o debate estético torna indistintas crítica social e crítica institucional.

A obra de Paulo Fogaça traz exemplos do que se pode definir como nova figuração. O trabalho *Cartum*, da série Hieróglifos, de 1974, é um desses exemplos. A partir da apropriação de imagens de história em quadrinhos, Fogaça emprega a farpa como elemento para compor a fala das personagens, anulando uma pretensa neutralização de imagens empregando os mesmos recursos na *pop art*. Impossibilidade de diálogo, mensagens cifradas, etc.? O que importa é ressaltar que a experimentação plástica aparece associada ao engajamento político. Neste sentido a arte de Paulo Fogaça compõe, sem defasagem, uma tendência que particulariza a arte brasileira desse período.

Já o audiovisual *Bicho morto* é composto de diapositivos, imagens fotográficas que, em sua maior parte, são o resultado do registro feito em viagem de férias do artista, quando ele retornava a sua terra natal, saindo do Rio de Janeiro com destino a Goiás. Nesse trabalho predominam

imagens de carros na estrada e bichos mortos, atropelados pelos carros. São imagens que registram um deslocamento e ressaltam um espaço transitório. O movimento é em direção ao interior, movimento que se supõe pela metáfora figurativizada pelo mapa manchado de sangue na abertura do audiovisual e pelas entranhas dos bichos mortos fotografados. Também pelo movimento produzido pela seqüência das imagens, pelo recurso de um *zoom* oriundo da repetição da mesma foto com foco mais fechado e aproximado do bicho morto. Através desse artifício o artista procura criar o efeito de aproximação, como se estivéssemos penetrando essas entranhas – que se assemelham às linhas de um mapa rodoviário.

A linguagem desse audiovisual é fronteira, recorre a efeitos de uma seqüência cinematográfica, produz uma narrativa visual em que se apreendem os desajustes de um processo de modernização, inadequação de mundos que se parecem díspares e são como que justapostos, opondo o moderno e o arcaico, exterior e interior, o urbano e o rural, etc. O trabalho lida ainda com questões de percepção e aparição da obra a partir da experiência e participação do espectador, de quem depende a definição de uma unidade para essas imagens. Mas essa participação também se dá por outro ângulo, uma vez que o trabalho traz elementos que configuram o momento político de quando ele foi feito. Esse aspecto transitório que podemos ressaltar nesse trabalho, o modo como ele não particulariza o lugar, nos permite dizer que ele não se restringe ao Centro-Oeste, a Goiás. Não é uma arte regionalista e, ao mesmo tempo, não abre mão de um experimentalismo em nome de uma concepção de identidade.

Nas últimas imagens do trabalho aparece um carro da polícia e, logo a seguir, a imagem de uma poça de sangue. A referência é ao momento político. Mas o espaço agora é o espaço urbano, e a referência ao bicho morto dá lugar ao homem, ao cidadão. Pouco antes da aparição da imagem do carro de polícia, vemos a única aparição de um homem ao longo do trabalho. Os últimos diapositivos reiteram o trágico e lacônico dessas imagens, pois o bicho morto, afinal, é o homem, é de supor, vítima da alienação. A participação que é solicitada ao espectador envolve uma vinculação com o real, uma ancoragem no presente social e político. Mas, também, um situar-se no âmbito da arte e de suas pesquisas, envolver-se na mesma medida com o estético e o ético. ✎