



Audiovisuais com diapositivos no Brasil dos anos 1970: Matadouro, Natureza e Hieróglifos

Rosane Andrade de Carvalho, Rosana Horio Monteiro

Rosane Andrade de Carvalho

Rosane Andrade de Carvalho licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG/2006). Mestre em Cultura Visual pelo PPG em Cultura Visual (FAV/UFG/2008). Doutoranda no PPG em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Integrante do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem” (PPG/FAV). Professora de Artes Visuais da rede municipal de Goiânia/GO. Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos da História da Arte, Cultura Visual e estudos da imagem. É autora do livro “Paulo Fogaça: o artista e seu tempo”, publicado em 2012, pela Editora da UFG.

Contato: rosanedecarvalho@gmail.com

Rosana Horio Monteiro

Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atua no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual desde 2004. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Investiga principalmente os seguintes temas: imagem, arte e ciência, história da fotografia, teorias da imagem. É autora do livro Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833), publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, tradutora de Issues in multicultural art education: a personal view, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Contato: rhmonteiro@ufg.br

RESUMO [PT]: *Esse artigo tem por objetivo apresentar alguns resultados da minha pesquisa de doutoramento, na qual investigo a constituição do audiovisual com diapositivos realizados no Brasil nos anos 1970. Para tanto, apresento uma visão geral do contexto social e político brasileiro dos anos 1970, período no qual o país vivia sob o comando do governo militar. Assim, teço alguns comentários sobre os audiovisuais “Matadouro” (1972) de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, “Natureza” (1973) de Luiz Alphonsus e “Hieróglifos” (1973) de Paulo Fogaça, na tentativa de localizar as implicações políticas contidas nos discursos desses artistas a partir das imagens dos seus audiovisuais. Jornais, revistas, catálogos, folders, localizados e consultados em acervos públicos e privados constituem-se em fontes dessa pesquisa.*

Palavras-chave: Audiovisual. Diapositivo. Década de 1970. Arte brasileira. Arte e política.

ABSTRACT [EN]: *This article aims to present some results of my doctoral research, in which I investigate the constitution of audiovisual with slides made in Brazil in the 1970s. To do so, I present an overview of the Brazilian social and political context of the 1970s, a period in which the country lived under the command of the military government. So, I have some comments on the audiovisuals “Matadouro” (1972) by Beatriz Dantas and Paulo Lemos, “Natureza” (1973) by Luiz Alphonsus and “Hieróglifos” (1973) by Paulo Fogaça in an attempt to locate the political implications contained in the speeches of these artists from the images of their audiovisuals. Newspapers, magazines, catalogs, folders, located and consulted in public and private collections are sources of this research.*

Keywords: Audio-visual. Slide. 1970s. Brazilian art. Art and politics.

RESUMEN [ES]: *Este artículo tiene como objetivo presentar algunos resultados de mi investigación doctoral, en la que investigo la constitución del audiovisual con diapositivas hechas en Brasil en la década de 1970. Para ello, presento una visión general del contexto social y político brasileño de la década de 1970, un período en el que el país vivía bajo el mando del gobierno militar. Entonces, tengo algunos comentarios sobre los audiovisuales “Matadouro” (1972) de Beatriz Dantas y Paulo Lemos, “Natureza” (1973) de Luiz Alphonsus y “Hieróglifos” (1973) de Paulo Fogaça en un intento de localizar las implicaciones políticas contenidas en los discursos de estos artistas a partir de las imágenes de sus audiovisuales. Periódicos, revistas, catálogos, carpetas, ubicadas y consultadas en colecciones públicas y privadas son fuentes de esta investigación.*

Palabras-clave: Audiovisual. Diapositiva. Década de 1970. Arte brasileño. Arte y política.

Considerações iniciais

Este artigo traz algumas reflexões produzidas em meu doutoramento, em andamento, que objetiva, em termos gerais, compreender como se configurou a produção brasileira de audiovisual com diapositivo no meio artístico brasileiro e sua relação com as novas tecnologias do período, bem como com o contexto social e político vigente. O conjunto de trabalhos que compõem minha pesquisa de doutoramento conta com os audiovisuais “Curriculum Vitae I” (1972/RJ) e “Curriculum Vitae II”, (1972/RJ), de Frederico Moraes; “Eu armário de mim” (1975/RJ), de Letícia Parente; “Bichomorto” (1973/GO/RJ) e “Hieróglifos” (1973/GO), de Paulo Fogaça; “Natureza (*Besame Mucho*)” e “Matadouro” (1972/MG), de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos. Contudo, neste artigo destacarei “Matadouro”, “Natureza (*Besame Mucho*)” e “Hieróglifos”, por considerá-los mantendo um diálogo vívido com o contexto social e político da década de 1970 no Brasil.

1. Diapositivos ou slides são imagens positivas em cores criadas sobre uma superfície transparente. O tipo mais comum era o de 35mm. Geralmente, cada diapositivo é acomodado em uma moldura de plástico ou de papelão, o que possibilita a sua projeção através de projetores tipo carrossel. O Kodachrome foi o primeiro filme comercializado pela Kodak a partir de 1935.

Em geral, utilizamos a palavra “audiovisual” para designar todo e qualquer meio de comunicação e tecnologia que associa sons e imagens, como o cinema, o vídeo ou a televisão. Contudo, na década de 1970, no Brasil, audiovisual podia ser um tipo de produção artística que tinha como base a imagem em diapositivo¹, projetada através de um ou mais projetores, associada a sons — ruídos, narração, música e outros — gravados em fitas cassetes ou filmes de rolo. Até então, o uso desse sistema de projeção de imagens em diapositivos restringia-se aos contextos educacionais ou propagandísticos. A partir dos anos 1970, o audiovisual com diapositivo começou a migrar para o campo artístico brasileiro apresentando-se como novo meio de realização artística.

Nesse contexto, Frederico Moraes (1936/MG), crítico e artista, surgiu como precursor e um dos maiores realizadores de audiovisuais, como também arregimentador dessa produção, em especial em solo carioca e mineiro. Sua relação com os diapositivos datava da época em que era professor de História da Arte.

Como professor de História da Arte, há cerca de 10 anos, sempre lidei com diapositivos. Este tem sido, portanto, durante um longo período da minha vida intelectual, o suporte das minhas ideias, um canal pelo qual procuro levar aos meus alunos e ao público meus estudos e conhecimentos (MORAIS, 1975, p.50).

Moraes viu no projetor de diapositivos possibilidades criativas a partir de seus recursos como zoom, foco, tempo de passagem dos diapositivos e a sincronização de sons de diferentes espécies, como também a possibilidade de uso de vários projetores ao mesmo tempo. Uma maneira poética e singular de trabalhar a imagem fixa projetada em associação às sonoridades de universos e naturezas díspares. Esse interesse pelas potencialidades discursivas e imagéticas do sistema audiovisual convergiu com sua busca por uma nova crítica, “[...] pois o texto escrito não me satisfazia [...]”. Parti, então, para o que denominei de ‘A Nova Crítica’ [...] (MORAIS, 1975, p.50). A Nova Crítica seria uma crítica atuante e transformadora diante da crítica judicativa, formalista, acadêmica, presa em valores tradicionais, portanto distanciada da produção artística contemporânea que, desde o segundo quartil da década de 1960, flexionava seus limites de ação e de diálogo tanto com outras linguagens como com o público. Moraes defendeu, nesse sentido, uma crítica que operasse de dentro da produção ou extensiva dela, criadora e propositora de novos modos de criação. Uma tentativa de unir as tarefas convencionalmente separadas do crítico e do artista como criador.

Sua primeira incursão nesse sentido foi o audiovisual “Memória da Paisagem” (1970), pensado a partir da mostra coletiva dos artistas paulistas José Resende, Luiz Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ):

Achei que a melhor abordagem crítica de seus trabalhos seria confrontá-los com canteiros de obras da cidade. Afinal, o que tinham exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da “poética” dos materiais, no sentido bacheleriano, ou melhor ainda, uma “memória da paisagem” (MORAIS, 1975, p.51).

2. Refiro-me ao II Salão Nacional de Arte organizado pelo crítico Márcio Sampaio e realizado no Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 12.12.1970 e 08.02.1971. Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82172/salao-nacional-de-arte-contemporanea-de-belo-horizonte-2-1970-belo-horizonte-mg>

Em seguida realizou o audiovisual “O pão e o sangue de cada um” (1970) comentando poeticamente os trabalhos do artista Artur Barrio. Esses dois audiovisuais demarcaram a inserção do audiovisual em um salão de arte² como mais um novo meio de realização artística em solo brasileiro, como “[...] expressão viva da arte atual, abrindo um campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada” (MORAIS, 2006, p.392). Isto porque além de serem os primeiros trabalhos dessa natureza a fazerem parte de um salão de arte da época, foram também premiados. Mas, segundo Moraes, foi a partir de “Cantares” (1971) que ele teve “[...] a preocupação de afirmar a especificidade do audiovisual como linguagem” (MORAIS, 2006, p.392).

Frederico Moraes realizou uma série de outros audiovisuais como expressão poética, alguns em colaboração com o artista goiano Paulo Fogaça (1936-2019) na realização, sobretudo, dos registros fotográficos. O próprio Fogaça também foi um realizador de audiovisuais. Assim como, os mineiros Beatriz Dantas (1949) e Paulo Emílio Lemos, Luiz Alphonsus (1948), além da baiana Letícia Parente (1930-1991), dentre outros.

Campo de possibilidades e estratégias: recorte contextual no Brasil dos anos 1970

A produção de audiovisuais com diapositivos no campo da arte brasileira surgiu durante a vigência do governo militar instaurado no país em 1964. O governo militar (1964-1985) empreendeu ações repressoras sobre diferentes setores da sociedade brasileira e os campos da cultura e das artes visuais não ficaram imunes. Porém, é importante dizer que, nos primeiros anos do regime militar havia certa liberdade de produção em especial nas artes visuais. Enquanto o teatro, o cinema e a música sofreram forte censura por parte do Estado de exceção, as artes visuais viviam num clima de incerteza, pois, conforme Carlman (2013), não estavam estabelecidos critérios específicos de censura por parte do governo com relação às artes visuais, o que levou muitos artistas a um estado de autocensura. Tal ausência de critérios não significou, entretanto, a ausência de atos restritivos sobre o campo artístico, pois, com o enrijecimento do governo militar através do Ato Institucional n.5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, que impôs severas restrições à população, perseguição, tortura e mortes, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1968) foi fechada e teve algumas obras confiscadas por terem sido consideradas subversivas.

1968 foi um ano tenso, emblemático das lutas por ideais em torno de causas sociais, políticas e comportamentais. O fenômeno, pode-se dizer, foi mundial, pois em várias partes do mundo ocorreram manifestações, sobretudo de estudantes, contra guerras e as formas de autoritarismo. Naquele momento, a América Latina, em quase sua totalidade, vivia sob o julgo de governos ditatoriais. O ano de 1969 não foi tão diferente. Sobreviviam ainda diversos confrontos e manifestações contra a censura. No campo da arte, o cerceamento impediu que a exposição dos artistas selecionados para participar da VI Bienal de Paris, que ocorreria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), fosse realizada, o que desembocou no conhecido boicote à X Bienal Internacional de São Paulo (1969), que durou até 1983, com a redemocratização do país - artistas estrangeiros, como também boa parte dos artistas brasileiros, não participaram da mostra como forma de protesto ao governo militar.

Eram tempos de censura, mas também de transgressões e, nesse cenário, um

evento marcou o despontar de uma geração de jovens artistas conceituais que realizavam suas pesquisas poéticas no limite entre a crítica ao sistema de arte e a crítica social e política, dentro de uma poética experimental, o “Salão da Bússola”.

Esse Salão foi realizado entre os dias 05 de novembro e de 05 de dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Entre os selecionados estavam: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antônio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus e Paulo Fogaça, dentre outros.

3. É importante dizer que, segundo a crítica Dária Juremtchuk, a mostra não foi considerada experimental no período. O que ocorreu foi que “[...] alguns artistas em particular que deram a tônica experimental para o evento” (2007, p.41).

À princípio seria um salão comemorativo dos cinco anos de existência da empresa Aroldo Araújo Propaganda, seu patrocinador, cujo símbolo era a bússola, logo o nome do salão. Contudo, dada a presença de alguns trabalhos de caráter experimental³, conceitual e crítico esse salão ganhou potência. Alguns críticos, como Dária Juremtchuk (2007) consideraram o salão como um marco na passagem entre as décadas de 1960 e 1970. Mas, é relevante dizer que, a avaliação das obras não foi algo consensual entre o júri do certame. O júri estava dividido entre os que ainda defendiam uma arte mais tradicional e os defensores da arte fora dos parâmetros tradicionais, uma crítica mais aberta e defensora dos jovens artistas conceituais.

Destaco dois trabalhos que mobilizaram o júri do Salão no que se refere às novas experimentações e à relação com as questões sociais e políticas, o de Artur Barrio e de Antônio Manuel. Barrio apresentou a proposta “Situação... Orhhh... ou... 5000... T.E. ... em N.Y. ... City ... 1969” em duas partes ou fases, uma na parte externa e outra na interna do museu. No interior do museu, Barrio colocou suas trouxas ensanguentadas compostas por materiais perecíveis e precários como pedaços de jornais que durante a exposição sofreram intervenções por parte do público. A segunda fase ocorreu após o encerramento da mostra e do lado externo do museu. Barrio inseriu pedaços de carne nas trouxas e as transpôs para o espaço onde era reservado para esculturas.

O trabalho de Antônio Manuel, “Soy loco por ti” (1969), consistia numa espécie de ambiente interativo com uma cama de mato sobre a qual o público poderia deitar-se e puxar uma corda que acionava um painel negro (que funcionava como uma espécie de cabeceira) que se abria a outro painel com o mapa da América Latina em vermelho.

Dada a efemeridade das obras de Barrio e Manuel, embora esta última tenha sido contemplada pelo prêmio aquisição, as mesmas não puderam ser adquiridas pelo museu.

4. Esse trecho integra o regulamento do Salão da Bússola e foi retirado do texto de Rodrigo Krul (2010, p. 1047).

A presença de proposições de caráter experimental, conceitual e crítico pode ser pensada a partir da abertura no regulamento do certame para obras que extrapolavam o conceito tradicional de obra, como a pintura e a escultura: “[...] No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto, etc...”⁴ (SALÃO DA BÚSSOLA, 1969 *apud* KRUL, 2010, p.1047). A indeterminação na especificação das categorias e a presença do “etc.” levou o salão a ser conhecido também como “Salão dos Etc.”. Para Krul (2010, p.1047), “[...] o significado literal do ‘etc.’ não pareceu relevante aos artistas como conceito, mas como prática artística, direcionada às aplicações experimentais e à ruptura com os códigos de sistematização da arte”. Outro ponto de importância é que muitas proposições ali presentes fizeram ou fariam parte de mostras que foram censuradas pelo governo militar.

Obras como a de Artur Barrio e Antônio Manuel, presentes no Salão da Bússola, integraram o debate crítico da época, que destacava as produções que iam além da crítica ao sistema de arte e adentravam o campo da crítica à realidade social e política de sua época, além das questões discutidas e

defendidas ainda na década de 1960, a exemplo da defesa de uma arte mais participativa e o uso de materiais “não-artísticos”. A proposição de Barrios encaminha para um tipo de reflexão que nos remete aos assassinatos cometidos pelo governo militar, pelo uso de materiais precários, perecíveis e restos orgânicos. Antonio Manuel também constrói seu trabalho no universo da crítica política e social, que busca mobilizar os visitantes através das imagens e do próprio diálogo interativo com sua obra. A presença do vermelho sobre o mapa da América Latina nos diz, sem firulas, da presença da violência imputada pelos governos ditatoriais que na época estavam no comando da maior parte dos países dessa região.

No campo específico das mídias tecnológicas, como o audiovisual com diapositivos, a mostra “Expo-Projeção 73”, organizada e coordenada pela historiadora de arte Aracy Amaral, foi uma das mais importantes mostras, que reuniu um conjunto de pesquisas com som, filme super-8 e 16 mm, além do audiovisual com diapositivos, como também artistas de diferentes gerações. Como disse Amaral:

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

5. Para acessar os nomes dos trabalhos que integraram a mostra, ver: <http://www.expo-projecao.com.br/>

A mostra foi realizada em junho de 1973 no espaço do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), em São Paulo. Artistas como Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Beatriz Dantas e Paulo Lemos, Cildo Meirelles, Frederico Moraes, Paulo Fogaça, dentre outros, participaram da mostra com audiovisuais⁵. A mostra não sofreu censura, contudo apresentou audiovisuais que indiciavam a situação social e política cerceadora do Brasil. É importante dizer que Barrios utilizou o audiovisual com diapositivos e o filme Super-8, segundo ele, como registro do seu trabalho, não como o próprio trabalho, “[...] pelo sentido de informação, divulgação do mesmo em algumas de suas etapas” (AMARAL, 2006, p.385). O artista goiano Paulo Fogaça, além de realizador de dois audiovisuais que integraram a mostra, “Ferrofogo” e Bichomorto” (1973), foi realizador das fotografias dos trabalhos “Cantares” (1971), de Frederico Moraes e “Construção”, de Anna Maria Maiolino.

6. Idem.

Entre outubro de 2013 e janeiro de 2014, a mostra foi reeditada e expandida com trabalhos de décadas subsequentes, sendo a historiadora Aracy Amaral responsável pela curadoria do Núcleo EXPOPROJEÇÃO 73 (obras e arquivo particular) e Roberto Moreira Cruz, pelos trabalhos realizados entre 1974 — 2013⁶.

7. Em minha pesquisa de campo no Acervo da Cidade de Belo Horizonte, realizada em janeiro de 2020, encontrei em diferentes momentos menções sobre outros dois audiovisuais de Frederico Moraes que integraram o certame. Uma delas se refere ao audiovisual “O pão e o sangue de cada um”, enquanto a outra se refere ao conjunto “Agnus Dei”, apresentado na Petite Galerie no Rio de Janeiro, e “15 lições sobre Arte e História da Arte”, apresentado no Parque Municipal de Belo Horizonte, no evento “Do Corpo à Terra”, o qual o próprio Frederico chamou de “reportagem visual” (1971). Segundo o texto de Frederico Moraes intitulado “Audiovisual” (2006), além de “Memória da paisagem”, também foi premiado o audiovisual “O pão e o sangue de cada um”.

Além da Expoprojeção, o audiovisual com diapositivo integrou diferentes salões de arte no Brasil, sobretudo na cidade de Belo Horizonte e Rio de Janeiro. “Bichomorto” de Paulo Fogaça e “Matadouro” de Beatriz Dantas e Paulo Lemos integraram a 8ª Bienal Jovem de Paris, em 1973, enquanto

“Natureza (*Besame Mucho*)” foi exibido na 9ª Bienal Jovem de Paris, em 1975. O II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (1971), organizado pelo crítico Márcio Sampaio, como dito, foi o primeiro a aceitar e premiar um audiovisual, “Memória da Paisagem”⁷, de Frederico Moraes.

Audiovisuais com diapositivos: algumas experiências

Apesar do contexto restritivo e cerceador, o país assistiu a um relativo processo de modernização dos meios de comunicação, o que possibilitou o acesso dos artistas aos novos dispositivos de reprodução de imagens técnicas, como a fotografia, o vídeo, o audiovisual e o filme Super-8. Nesse cenário

foi importante o papel da fotografia, que passou por uma espécie de redescoberta por muitos artistas, sendo assumida como um meio de expressão com características próprias, sobretudo no campo do audiovisual com diapositivos.

Desde o final da década de 1940 que a fotografia tinha sido experimentada por alguns artistas brasileiros, como Geraldo de Barros, com suas imagens de caráter abstrato e geométrico. Segundo Canongia, “[...] essas referências demarcam nossos primeiros esforços modernos, no sentido de acolher a fotografia como matéria estrutural da obra de arte, já livre da servidão documental e funcional” (2006, p.82).

Contudo, é a partir da década de 1970 que o uso experimental da fotografia foi intensificado e ganhou potência, sobretudo no que se refere à produção audiovisual com diapositivos, apesar de ainda ter sido utilizada como registro de *performances* e *happenings* e de outras ações por alguns artistas.

Com slides, projetores e sincronizadores de imagem e som, a fotografia ganha particular relevância com o chamado audiovisual — hoje em franca obsolescência diante dos novos sistemas de projeção. [...] Nos audiovisuais o deslocamento das imagens fixas, passíveis de serem projetadas em diferentes formatos, distingue-se, assim, da sucessão segundo o sistema de fotogramas ao implodir a ‘moldura’ que delimita a tela, encadeando as imagens de acordo com a dimensão espacial (FERREIRA, 2009, p. 115).

No caso específico da produção audiovisual, a fotografia em diapositivos é o suporte no qual a imagem está assentada. A imagem fixa acolhida pelo diapositivo pode ser projetada em diferentes suportes ou formatos de acordo com a dimensão espacial. Essa possibilidade faz com que a moldura na qual o dispositivo fica armazenada seja ultrapassada, o que antecipa, em certa medida, o uso da imagem no espaço tal qual vemos no cinema expandido.

A imersão no universo de possibilidades do audiovisual com diapositivos encontrou em algumas poéticas seu espaço de ação. Os artistas já mencionados neste texto, como Beatriz Dantas (1936) e Paulo Lemos (1949), Frederico Moraes (1936), Letícia Parente (1930-1991), Luiz Alphonsus (1948) e Paulo Fogaça (1936-2019), dentre outros, realizaram audiovisuais que revelam a inversão da função programada do conjunto — projetor, diapositivos, gravador — no campo da arte experimental. Numa espécie de reinvenção do meio fotográfico, especificamente da imagem projetada, os artistas exploraram os recursos do próprio equipamento e associaram sons — música, ruídos, poemas, narrações e outros. Nesse ponto podemos trazer à cena o comentário do crítico-criador Frederico Moraes:

[...] as muitas possibilidades de combinações dos seus elementos materiais (slides, sons, focos de luz, retornos, zoom), entre si ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audiovisual uma estrutura aberta (MORAIS, 2006, p.393).

Matadouro

Os artistas brasileiros Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos realizaram, em 1972, o audiovisual “Matadouro”. O cenário é um matadouro no interior de Minas Gerais. A sequência foi construída a partir do gado confinado até o seu total dilaceramento. A viola caipira acompanha o boi até a entrada no curral de espera para o abate. A entrada do boi é acompanhada pelas vozes abafadas dos magarefes. Há um longo intervalo para a entrada do próximo diapositivo, que apresenta o espaço rebaixado do abatimento com a ferramenta de abate, o grande martelo. Esse espaço temporal ou permanência da imagem repete-se em todo audiovisual e põe em destaque uma característica

inerente ao audiovisual com diapositivos, o controle e possibilidade de alteração temporal entre um diapositivo e outro. Os efeitos *fade-in* e *fade-out* atenuam a transição dos diapositivos em espaços temporais distintos.



Figura 1 - Beatriz Dantas e Paulo Lemos. *Matadouro*. Audiovisual. 1972.

Foto: Beatriz Dantas e Paulo Lemos. Fonte: acervo da artista.

Natureza (Besame Mucho)

A cor vermelha também é marcante no audiovisual de Luiz Alphonsus, realizado em 1973. Ela funciona como uma espécie de velatura, que ao invés de encobrir ou dificultar a visão das imagens, intensifica, dramatiza as cenas dos diapositivos, que descrevem uma narrativa agressiva e intimidadora. Trata-se de imagens de um matagal em um morro carioca, no qual surgem dois “personagens”, o algoz e sua vítima. O algoz empunha um fuzil e o direciona para cabeça de sua vítima. Essas imagens nos sugerem situações que na época eram comuns apesar de pouco serem divulgadas, devido à censura do governo militar. O matagal onde a trama é desenvolvida pode ser pensado como um local de desova dos corpos dos presos que foram torturados e assassinados. Enfim, o artista lançou mão do meio tecnológico em ascensão no campo das artes para comentar poeticamente o cenário social e político brasileiro. Em entrevista⁸, o artista afirmou que teve de mudar o título do trabalho para escapar da censura, sendo “Aos Desaparecidos” o título original (FIG. 2).

8. Entrevista concedida via aplicativo Whatsapp em 01 de julho de 2020.



Figura 2 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. Audiovisual. 1973.

Foto: Ceça. Fonte: acervo do artista.

Hieróglifos

"Hieróglifos" (1973), de Paulo Fogaça, realiza a um só tempo o experimentalismo e a crítica social e política. O elemento farpa, componente do arame farpado, que tem como função primeira impedir o trânsito, especialmente do gado, é o núcleo central de onde parte a crítica ao contexto cerceador pelo qual o Brasil passava naqueles anos de ditadura militar. A imagem da farpa é trabalhada através de recursos de focagem e desfocagem. Sua imagem chega a uma espécie de abstração que esconde a aspereza e agressividade. A ponta aguçada rasga, fere; o nó reprime, cala. Se pensados naquele contexto político, reconhecemos indicações do Estado cerceador, repressivo e violento que estava em ação. Assim como as folhas de jornais e páginas de caderno de anatomia que fazem fundo para a farpa. O corpo é destacado pelo artista através dos desenhos desse caderno e diz daqueles corpos torturados e assassinados pelo governo militar brasileiro (FIG. 3).



Figura 3 - Paulo Fogaça. *Hieróglifos*. Audiovisual. 1973.
Foto: Paulo Fogaça. Fonte: CARVALHO, Rosane A. 2012.

Considerações finais

A presença do audiovisual com diapositivos no meio artístico brasileiro, embora tenha sido restrito a determinados locais e grupos de artistas, especialmente o Rio de Janeiro, através do Museu de Arte Moderna, e os salões de arte, sobretudo os realizados em Belo Horizonte (MG), revela o seu reconhecimento como novo meio de pensamento e realização de trabalhos artísticos, não somente em solo brasileiro como também internacional como nas 8ª e 9ª Bienais Jovem de Paris, já citados.

Os audiovisuais aqui comentados, "Matadouro", "Natureza (*Besame Mucho*)" e "Hieróglifos" aliam o experimentalismo de linguagem com a crítica socio-política. O gado, a morte, o sangue, a arma de fogo, a farpa são os elementos que os artistas utilizaram para comentar metaforicamente, em chave poética, o cenário social e político brasileiro da década de 1970. Numa espécie de poesia visual, esses artistas realizaram uma crítica à censura, à tortura, às perseguições, à morte, enfim, às ações massacrantes e violentas do governo militar. Não é à toa que Paulo Fogaça intitula seus audiovisuais de "diapoe-mas", conjugando a palavra "diapositivos" à "poemas".

Referências

AMARAL, Aracy. **Algumas ideias em torno à Expo-Projeção 73**. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.385-389.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, 94 p.

CARLIMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antônio Manuel**, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013, 206 p.

CARVALHO, Rosane A. **Paulo Fogaça: o artista e seu tempo**. Goiânia: Editora UFG, 2012, 124 p.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão: anos 1970**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, 432 p.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007, 180p.

KRUL, Rodrigo. **Antônio Manuel no Salão da Bússola: o debate crítico de um imaginário urbano**. In: Anais XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, p.1046-1051, 2010.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A., 1975, 120 p.

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

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 28/07/2020