morte do assassino mas com a impossibilidade de evitar a primeira morte, a do motorista; ele se lembrou a certa altura do processo que estava no café em frente ao ponto de táxi, no dia do crime, na hora do crime, e que esbarrou no assassino ao acaso, se aborreceu com o esbarrão, e reagiu agressivo, agressividade que pode ter contribuído de algum modo para o crime.

No debate que se seguiu à apresentação de **Pequeno Filme sobre um Crime** (que fora da Polônia vem sendo exibido com o título **Não Matarás**) o diretor Krzysztof Kieslowski concordou: a história é violenta, sim; a narração é dura, sim; tudo é talvez um pouco exage-rado e certos espectadores podem nem suportar a projeção; mas por isso mesmo ele se sentia bem confortado; e esperançoso até, ele que de natureza é um tanto pessimista. Num mundo em que tanta gente vive dilacerada, cheia de ódio e de agressividade, disse, renova a esperança da gente ver que algumas pessoas podem sentir-se mal diante de um pequeno filme sobre um crime.

Olaf Lubaszenko fez o papel de Tomek em "Não Amarás"

●

O espectador brasileiro quase nem conhece Krzysztof Kieslowski, 50 anos, pouco mais de 30 filmes para cinema e televisão entre 1969 e 1989. Nenhum de seus filmes chegou a ser exibido comercialmente no Brasil, nem mesmo aqueles que, entre o final dos anos 70 e começo dos 80, se destacaram com prêmios ou interesse da crítica em festivais europeus: **Personel** (**Pessoal**, 1975) premiado em Mannheim, **Blizna** (**Cicatriz**, 1976) e **Amator** (**Cineasta Amador**, 1979) premiados pela crítica em Berlim, e **Spokój** (**Tranqüilidade**, 1981) em Veneza. **Amator** chegou a ser exibido em mostras não comerciais de cinema polonês. Toda a série do **Decálogo** foi apresentada em São Paulo durante a Mostra Internacional em 89. **Não Amarás** é o primeiro de seus filmes a se exibir regularmente.

É um diretor que trabalha seus filmes de modo bem especial. Escreve longa e detalhadamente o que vai filmar, mas na hora de filmar entrega o texto aos artistas e técnicos e se esquece dele. Não o consulta mais. Retém apenas o que ficou na memória, filma o que sente na hora de filmar, deixa-se surpreender pela cena que os atores vão criando como se estivesse diante dela pela primeira vez. Reage frente à situação viva que se apresenta ali, no ensaio antes da filmagem. As histórias que compõem o **Decálogo** foram escritas com a colaboração de Krzysztof Piesiewicz, um advogado seu amigo que gosta de cinema mas que não escreve livros, nem peças, nem nunca escrevera um filme antes. Este aqui, disse o diretor, ele também não escreveu: sugeriu alterações todo o tempo, atuou como um crítico ou primeiro espectador, propondo novos diálogos e situações, questionando a estrutura dramática. Satisfeito com o esquema que adotou na preparação do roteiro, Kieslowski procurou algo semelhante no instante da filmagem: trabalhou cada episódio com um fotógrafo diferente, porque sente que os fotógrafos costumam fazer na filmagem o que o amigo Piesiewicz fez durante o roteiro, questionar as soluções propostas, ajudá-lo a pensar mais e a encontrar soluções novas: integrar o cenário, a cor, a luz daquele dia, o jeito do ator, e o que mais se passa no momento de filmar o que tinha sido previsto no roteiro.

Foi assim, abrindo espaço para as coisas sentidas diante da cena pronta para ser filmada, que Kieslowski descobriu uma solução quase nem notada pelos espectadores, mas que expressa bem a atitude do diretor diante dos personagens do **Decálogo**. Em todos os filmes, num certo instante, coisa breve, o tom seco e tenso que deixa o espectador — digamos assim — pouco à vontade na cadeira tem uma pausa. A imagem, em todos os momentos bem fechada sobre os protagonistas da história, se desvia para um detalhe não explicado: para um personagem que passa por ali meio ao acaso, sem ter o que fazer, testemunha um pedaço da história, e só. Não diz nada, não interfere. Não se dirige para a câmera. Ao contrário, a câmera é que vai até onde ele está, curiosa. Em todos os episódios este personagem é o mesmo, é interpretado pelo mesmo ator. A idéia se esboçou ainda no roteiro, mas só ganhou forma, quase ao acaso, num dia de filmagem. Kieslowski buscava um sinal qualquer de estranheza, um indicador de que alguma pessoa diferente daquelas que vivem as histórias do **Decálogo** estava ali por perto e que de um certo modo não gostava daquela gente. Sofria ao lado delas, mas não exatamente a mesma dor — sofria como um espectador de cinema. Que se encontrava no mesmo espaço, o conjunto residencial de Varsóvia, mas não gostava dali. Um não gostar doce, nada agressivo. A gente que vê o filme talvez nem se dê conta do pedacinho da imagem de **Não Amarás** em que ele aparece, e nem precisa procurar saber quem é e onde está. Ele é uma presença que a gente sente tal como a luz ou a cor do plano, é a presença física de um sentimento recebido de outras maneiras da história de Tomek e de Magdalena — a sensação de que existem outros modos de olhar as coisas, a de que ao lado dos personagens centrais da história o espectador sofre não exatamente a mesma dor que os aperta, mas uma outra, que vem do fato de ver, sentir e compreender o sofrimento deles. ●

Fiaminghi soube encontrar e pintar uma relação luz-paisagem diferente daquela dos impressionistas

A LUZ DE FIAMINGHI

M. A. Amaral Rezende

A questão da luz é um dos eixos críticos da pintura. É a síntese final do olhar estético. Sua complexidade é que faz a grandeza dos impressionistas, sua grande ruptura e ponto máximo da Modernidade visual. Algo como Mallarmé na poesia. Depois deles, poucos pintores do século XX tiveram fôlego ou coragem para retomar este problema em sua totalidade. Não como jogo de efeitos mas como processo de integrar cor/forma/estrutura, gesto e matéria, tela e paisagem, o dentro e o fora do olho. Como resultado de ver aquilo que ninguém vê ou viu.

Goethe, em sua "Teoria da Cor", afirmava que é impossível tirar luz das sombras. Fiaminghi demonstrou que ele estava errado. Não soube ver além da natureza. Depois de encontrar uma nova visão da luz da natureza, através de uma pincelada original, transparente, de "velaturas" e "tactilidades", da "holografia com pincel", nas expressões de Pignatari, transformou o opaco da tinta em luminosidade.

Em fins de 90, na Galeria Montesanti Roessler, São Paulo, marcando seus 70 anos, Fiaminghi realizou a exposição "Corluz 90", reunindo 21 telas, pintadas entre 1988 e 1990. Elas representam a continuidade da linha de trabalho iniciada em 1983, depois que o "Barão", como é chamado pelos amigos, saiu de um período de três anos de extrospecção, sondagem e busca de uma nova visão e de uma nova pintura. Este artigo resume o início do esforço de pensar Fiaminghi, o mestre. Foi muito alimentado por horas e horas de conversas com ele e outro mestre, Décio Pignatari.

Fiaminghi chegou perto da luz em fins da década de 50, depois de dominar a construção com a cor-forma. Já nesta época, diferenciava-se de seus colegas concretos pela dinâmica e pelo movimento de suas estruturas. Experimentou, em alguns quadros, o que chamou de "superposição por transparência", levando adiante o fazer respirar a tela, exigido por Volpi. Avançou da estrutura macro das telas geométricas à investigação da retícula, da microestrutura. Foi uma volta à sua origem de artista gráfico. Simultaneamente, trocou a superfície da cor chapada pela superfície da pincelada, as tintas industriais pelas tintas artesanais.

> O artista busca apreender em sua tela as infinitas variações da luz na natureza, captar a transparência da paisagem pela cor que explora e cria

Abandonou o preto e o branco. Passou da cor produzida à cor inventada, da alta à baixa definição da imagem. Implodiu a geometria. Acelerou seu ritmo de movimento e profundidade. Fiaminghi reaprendeu a pintar, com radicalidade de mirôniana. Inventou uma nova pintura. Como todos os grandes artistas, criou uma paleta de cores próprias. A multiplicidade de problemas criados por Fiaminghi, para si mesmo, na década de 60 é gigantesca.

Como se não bastasse, neste ponto, Fiaminghi deu um salto no claro, muito mais difícil que no escuro. Saiu para olhar a paisagem, a luz na natureza. Como exercício anterior, registrado nas retículas, deconstruíra a luz na câmara escura. Agora, foi para fora. Em seu sítio, em Eldorado, SP, à beira da Represa Billings, no meio das árvores e junto à água, tentou ver e apreender todas as infinitas variações da luz na natureza, percebidas através da transparência da paisagem, aquelas que acontecem a cada milissegundo, jamais iguais. Fiaminghi olhou/pensou — nele, estes verbos não se distinguem — até entrar na própria estrutura visual da luz. Viu tanto que aprendeu a fazer o quadro com o olho e ver com a mão e seu pincel. Descobriu o avesso da imagem da natureza, sua "micromacroscopia", outra expressão de Pignatari. Soube encontrar e pintar uma relação luz-paisagem diferente daquela dos impressionistas. Eles fixaram a luz refletida pela paisagem, a impressão do reflexo no olho. Fiaminghi chegou à própria luminosidade da paisagem, àquela da luz através das estruturas da natureza. Foi um achado psicodélico, no sentido etimológico da palavra: a alma do visível. Uma revelação física da luz intrínseca das coisas, a aparência interior da natureza e, a recíproca, sua essência exterior. Fiaminghi explora-a em cada tela. Na verdade, recomeça e reaprende a cada tela. Seus quadros não repetem um modelo de composição. Como Miró, comentado por João Cabral de Mello Neto, busca a "surpresa essencial". Não aceita a segurança do fácil e do sabido, do seguro e do esperado. Recusa-se a imitar a si mesmo.

O veículo desta nova visualidade é uma nova pincelada. Ela cifra e decifra seu trabalho. As cores e as paisagens dos impressionistas eram opacas. A tela de Fiaminghi é luminosa. Sua mão opera com nova cor e novo gesto: fuidez e transparência. É o avesso de uma síntese química. Com pigmentos naturais, preparados em sua cozinha cromá- →

M. A. Amaral Rezende é escritor, autor de Todos os Corpos, Corpus.

Instituto de arte contemporânea