BOUSSO, Vitória Daniela. **Fiaminghi ou a concreção sensória**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992, pp. 188-196. Dissertação de mestrado.

M. A. Amaral Rezende
Agosto/setembro, Ilha Bela 90

Vai luz, Barão?

Nestes últimos meses, tive o aprendizado da convivência com D. Pignatari e H. Fiaminghi, enquanto os dois terminavam suas "tarefas". Pignatari completou "Retrato do amor quando jovem". Fiaminghi concluiu a série Corluz1990. Foram dezenas de horas de conversa transtornante. Tanto que me provocaram a escrever este texto, tenando me a pensar a pintura de Fiaminghi. E, no fundo, um trabalho de ghost thinker. Nele, será difícil identificar algo que não venha dos dois Mestres.
Discordo de Pignatari quando vê uma "gesticulação goghiana" na pintura de Fiaminghi. Como qualquer outro grande pintor, Fiaminghi opera com uma pincelada única, que o identifica, cifra e decifra o seu trabalho. Começou a vê-la em Volpi, com seu princípio de "fazer a tela respirar". Continuou até encontrar sua pincelada transparente, de "velaturas" e "tactilidades", de "holografia com pincel", nas expressões de Pignatari, capaz de transformar o opaco da tinta em luminosidade. Ao tirar luz das sombras, Fiaminghi realizou o que Goethe considerava impossível.
Fiaminghi me fez ver com mais força a importância dos impressionistas. Eles são a grande ruptura/ponto máximo da Modernidade. Algo como Mallarmé na poesia. Fiaminghi sempre diz que, entre cinqüenta impressionistas, oitenta são grandes pintores. Não é erro de conta ou distração. É uma declaração de estratégia. É um reconhecimento que a escala das descobertas e práticas dos impressionistas supera a eles mesmos. Define os rumos da pintura futura. Vem da própria complexidade dos problemas que colocaram e enfrentaram: a luz, meio, agente e matéria da percepção visual. Foram tão fundo que, depois deles, poucos pintores do século XX tiveram fôlego ou coragem para retomar esta questão, talvez, a essencial, núcleo estrutural de um verfazerver. Não como simples ou fácil jogo de efeitos, mas como processo de síntese cor/forma/estrutura, gosto e matéria, tela e paisagem. Como algo capaz de retomar o caminho que sai de referências com as vinte e cinco catedrais de Rouen de Monet, de 1894, e integra vetores como Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Mondrian e alguns outros.
Fiaminghi chegou perto da luz em fins da década de 50, depois de dominar a construção com a cor-forma, típica da pintura concreta. Começou a pensar a "cor-luz", agregando "superposição por transparência". Nesta época e a partir dela, com muito sucesso, em todos os sentidos, poderia ter feito centenas de quadros com variações de estruturas geométrico-cromáticas. Executou alguns poucos, mais do que suficientes para, não só mostrar e demonstrar, esgotar, seu projeto, mas, também, para afirmá-lo como um dos maiores, senão o maior, pintor concreto. Ainda guarda dezenas destes estudos. Poderiam ser executados por um ghost-painter habilidoso. Sobre papel, são projetos para um fazer anônimo, trabalho de arte-final, que Fiaminghi gosta de rever e mostrar, mas que para si mesmo, superou. Recusou este happy-end, fácil e seguro. No passo seguinte, saiu da estrutura-macro e foi investigar a estrutura-micro: a retícula. Simultaneamente, trocou a superfície chapada pela superfície da pincelada. A multiplicidade de seus problemas desta época, a década de 60, é gigantesca. Poucos suportariam uma carga semelhante. E isto se ficarmos só no nível da pintura, sem contar

que Fiaminghi ainda tinha que viver, é uma outra história mas é sua história. Ele fazia questão de viver bem, ganhar muito sem viver a alma. Ser Fausto sem pagar a fatura do Diabo não é fácil, especialmente quando se tenta um trabalho divino.

Fiaminghi, então, foi além dos colegas concretos. Saiu para olhar a paisagem, enquanto os outros olhavam a pintura. Fiaminghi não saiu pela tangente, nem implodiu sua pintura com algum jogo de cena a Duchamp. Recomeçou todo seu repertório, do litógrafo a Volpi, e parou de pintar. Passou a olhar, simplesmente, com um duplo sentido: a paisagem e sua luz. Como exercício, registrado na série de retículas, desconstruiu a luz. Largou tudo e voltou a tudo. Olhou mais e mais, além do fundo. Olhou tanto que entrou na estrutura da luz. Tanto que aprendeu a fazer o quadro no olho e a ver na mão com o pincel. O olho ensinou a mão a pintar. O pincel ensinou o olho a ver seu avesso, o de dentro do interior. O olho mostrou ao pincel o que ver. Encontrou uma relação luz-paisagem diferente daquela dos impressionistas. Não mais a da luz refletida na paisagem, isto é, a impressão do reflexo da paisagem no olho. Encontrou a paisagem luminosa, aquela da luz através das estruturas da natureza: a paisagem "micromacroscópica é trazida à ecologia do cérebro" na expressão de Pignatari. Foi um achado psicodélico, no sentido etimológico da palavra: a alma do visível. Uma revelação da luz interior das coisas (sem conotação mística). Os impressionistas recriavam, na tela, a aparência exterior. Fiaminghi busca a própria aparência interior da paisagem, sem raio-x, scanner ou cromatógrafo algum. Nenhuma das tecnologias artificiais lhe basta. Precisa da sofisticação e da máxima complexidade do olho, sem nenhuma técnica ou equipamento que interfira em sua simplicidade máxima. Na verdade, viu o que o próprio olho não via. Fiaminghi achou a essência exterior da paisagem, recíproca da aparência interior acima comentada. Aí, virou a mesa, ou melhor, as telas e a pintura. A paisagem e as cores dos impressionistas eram opacas. Para o olho/pincelada de Fiaminghi, a paisagem e as cores são transparentes, luminosas. Fiaminghi passou da estrutura-aparência à estrutura-essência, se perder o sentido construtivo, sólido – concreto: a medula da linguagem pictórica. A corluz implodiu a geometria, ao menos em sua versão euclidiana. Descobriu outras, a serem nomeadas. Criou o "ritual" preciso e "misterioso" que Pignatari, outra vez, decifra.

O processo que Fiaminghi se impõe, então, é de quem aprende tudo outra vez. Abandona o preto e o branco. Troca a cor industrial por uma paleta própria, de origem natural e artesanal. Passa da cor produzida à cor inventada, poética, a única capaz de corresponder à nova visão. Em sua pintura concreta, Fiaminghi construiu com a cor, mecânica em todos os sentidos. Se fazia com sua prática de gráfico. Agora, Fiaminghi retoma a essência da pintura: o jogo do olhar e a pincelada. O olhar descobriu uma nova luz/cor/paisagem. A mão descobriu um novo gesto. A síntese olho/mão se deu em uma cor nova, além dos pigmentos, na própria tela, depois da pincelada. Algo como o rosa negro do Bataille quando fala do interior do sexo de uma de suas personagens de L'Histoire de l'oeil. A paleta de Fiaminghi é original até em sua inscrição no gesto da pincelada. Nele, a cor não se dissocia do ato que a deposita no suporte. Não é um mostruário de cores virtuais (matéria prima do gesto). É a cor real, que incorpora a pincelada como componente, o próprio resultado do ato de pintar antes dele mesmo. Até os nomes que Fiaminghi cria para designar as cores são únicos e exclusivos. Opera com pigmentos naturais. Com segredos milenares, que ninguém conta para ninguém, nem a natureza conhece, descobre-os em sua cozinha cromática. Produz, já na tinta, a fluidez de sua transparência, passando da têmpera de ovo à têmpera de Damar e outros temperos. Quando o faz, vai além da natureza. Chega às cores artificiais do olho. É uma síntese química ao avesso. Fiaminghi não vê a cor na tela. Vê a cor no olho, perseguindo o recriar de sua revelação, a da luz que ninguém viu. Aqui se confirma seu

outro lado "ecce homo": este saber como chegar a cor antes mesmo de pintá-la. Quando se aplica uma cor sobre a outra ou ao lado da outra, sempre surge, no olho do observador a imagem de uma terceira. Este é o grande risco da pintura. Qualquer erro, destrói o quadro. Nas artes gráficas modernas, controlar este processo é fácil. No tempo de litografia em pedra, quando Fiaminghi aprendeu a cor, isto não existia. Mesmo combinando-se cinco, seis, doze cores, tinha-se que chegar a uma única cor, exata como nenhuma outra. Ou ela ou nenhuma. Se nenhuma, fracasso total, prejuízo absoluto. Fiaminghi, desde moleque, aprendeu a ver a cor antes dela se fazer visível. Adivinhava-a como, hoje, adivinha o gosto da comida antes de usar o tempero. Esta capacidade de prever permite-lhe, outra vez, superar o impossível goethiano. Com duas cores, cria uma terceira: a intermediária que produz a luz. Neste processo, sem usá-lo como tinta, somente como suporte, recupera até o branco, o da tela, imanência que se mostra transcendência, sem metafísica, sólida como todas anteriores. Não existe fundo/forma, existe fundoforma. Bem as técnicas modernas, o saber fazer de Fiaminghi superou qualquer tecnologia. Pode-se dar ao risco de ser ingênuo, de começar tudo outra vez. A experiência da natureza, no olho, somado à experiência da pedra litográfica, também disciplina, permitiu que Fiaminghi aprendesse a ver além: a luz na tela pronta, com todos os riscos de dar cor à não-cor da transparência, acima de sua somatória ambiental.

Fiaminghi saiu do primeiro estágio, o da luz diurna, refletida. Passou pelo segundo, o da luminosidade, noturna, branca como a luz da Lua, onírica e poética. Produz, hoje, um terceiro estágio, o da luz luz, sem dia ou noite. Neste movimento, sem conflito, vai além do Mestre Volpi. Dele, retomou o projeto de pintar a medula da pintura. A diferença é que Volpi aprendeu na cor chapada dos azulejos. Fiaminghi sobreviveu pela gráfica. Entre os dois, existe a diferença de geração de sensibilidades. Ambos, como todos os grandes pintores, criaram suas próprias paletas. Fiaminghi, fez seu olho entrar e sair da pintura. Avança ainda além. Se fez e tenta responder a pergunta essencial, aquela que poucos pintores enfrentam: a tela reflete ou produz luz? Se produz, qual luz? A cor se percebe pela iluminação ou é luminosidade? Qual a cor da luz? No espaço de um cilhaníssimo de segundo, no cérebro, entre a sensação e a percepção cromática, Fiaminghi nos dá uma resposta. Quem vê, vê.

Para Fiaminghi, lembrando Barthes, a pintura é "uma qualidade da existência, uma volúpia de si". E o prazer, o maior deles. Pintar é um prazer oral, daqueles de dias sem acabar, de querer mais. Depois de uma tela, o desejo de outra é sempre maior. E, Barthes outra vez, uma forma "funcionalmente inútil mas filosoficamente exemplar" do segredo da luz, domada e dominada, seduzida e sedutora. É seu ato, só seu que, do fundo de seu trabalho, expõe aos outros. Dissocializa seu prazer individual, em um paradoxo visual. A luz é dele, exibe-a aos outros. Descobriu e violentou-a com seu olho único, expõe-na, nua, aos outros. Ela, aí, descoberta, já não tem nada de real senão o de estar pintada. Não existe no ar ou na natureza. Existe na tela dele, depois de pintada. O pintar é uma viagem à essência da luz e da cor, se é que as duas existem separadas, telúricas expressões da matéria que só o homem vê, divinas. O segredo de Fiaminghi é esta sua viagem às entranhas da luz. Com todas suas energias, tenta mostrá-la ao mundo. Em outra paráfrase de Pignatari, é a pintura como "instrumento de sondagem", para dentro e para fora, da cor e seus agentes. Em cada tela, desvenda um pouco deste segredo da cor. O final só ele conhece.

Em um próximo texto, quero tentar escrever sobre a cor de Fiaminghi em sua Corluz1990. Ainda não decifrei esta passagem do azul ao vermelho, do verde ao laranja, do violeta ao rosa, se é que estes nomes são as cores. Mas, isto, só depois da exposição.

Para concluir, revejo o percurso de Fiaminghi, como síntese para prever o passo seguinte. Na pintura concreta, houve a forma construída. A busca da luz de construiu os

limites da forma, da alta à baixa definição, máxima tensão dialética. Introduziu a forma dinâmica, o ritmo do movimento e da profundidade. Sua semântica: a luz. A descoberta de sua pincelada, potencializa e catalisa esta tensão. Com uma paleta própria, no olho, produz a (outra) cor da luz através da paisagem, transparência na imagem e na tela. Passa de luz solar a luz lunar, com uma alegria cromática até infantil, de pulsar explosivo e implosivo. A frente, talvez o desafio de criar a luz, o fiat lux goethiano, através da tela: depois da corluz, a luzcor?

◆

Fica vicet a passar.