

Esta página começa inovando, procurando dar a palavra do artista no sentido não da crítica de arte, mas sim da sua vivência. E eu me lembro que em 1957, 58, nós, quando fazíamos parte do Conselho da Galeria Folha, sugerimos que se fizesse, naquela ocasião, reportagens para fugir exatamente da crítica. Era uma página inovadora no sentido da entrevista com o artista, pois naquela época só se escrevia sobre arte, se fazia crítica de arte. Não havia uma sessão que abordasse os problemas e a vida do artista. Quem começou a fazer isso foi o Audálio Dantas. Hoje eu acho que o público conhece muito pouco do que se faz em artes plásticas, conhece muito pouco do artista. Você vê que em cinema se faz isso: praticamente a curiosidade do público é voltada para a atividade do artista, o que ele pensa fora do cinema, na sua casa, com seus semelhantes. Não se faz isso na poesia, nas artes plásticas, na arquitetura. Então acho que "Itinerários" virá cobrir uma lacuna do jornalismo.

Comecei a pintar muito cedo. Sempre estive voltado para ser pintor, mas não acreditava que podia sê-lo. Fazia a coisa no sentido de hobby, fazia algumas paisagens, ao mesmo tempo em que desenvolvia o trabalho de gráfico. Trabalhei nas principais companhias gráficas. O meu começo nas artes foi nas artes litográficas. Ao mesmo tempo desenvolvia um trabalho de pintura em fins de semana. Frequentei vários ateliers, cursos, mas sem que pudesse imaginar que me tornaria pintor. Havia uma coisa separada no meu comportamento: o pintor era um negócio, o litógrafo outro. Não havia uma conjugação de idéias, de propósitos. Hoje eu entendo que a litografia, mesmo no sentido comercial que ela tem, você pode interferir nela, fazer nela uma obra de arte. Depois fui para a publicidade, também mantendo o mesmo comportamento: pintura uma coisa, publicidade outra.

Ocorreu de eu me tornar pintor como uma coisa repentina, por volta de 48. Foi que eu me conscientizei que a pintura era a principal coisa ou profissão que eu poderia almejar. Começou, então, uma luta de consciência comigo mesmo, que durou alguns anos, para assumir a profissão de pintor. É muito difícil dizer hoje: "profissão de pintor". Acho que a profissão de pintor é mais a profissão de um cara teimoso e persistente. Não há nenhuma condição de cara se dizer pintor profissional, viver da pintura. Ela acontece. Ela não lhe dá esta condição desde que você queira inovar na pintura, lançar objetivos novos de comportamento. Não é essa a pintura que vai lhe profissionalizar, mas sim a pintura da Praça da República. O profissional de arte não vive da sua arte. Primeiro que ela não é aceita, não é entendida de imediato. Para provar o que estou dizendo, cito aqui o grupo concreto de pintores. Com todo o boom comercial, os pintores concretos não entraram neste boom do mercado de arte. São pintores que tiveram um outro objetivo.

Ao mesmo tempo que havia um conflito, primeiro como profissional de litografia, depois como profissional de publicidade, para com o pintor, foi nelas que encontrei o caminho para inovar a minha arte. Se por um lado estas profissões roubavam o tempo do pintor, ao mesmo tempo proporcionavam as condições de inovação da pintura. Hoje a comunicação, a pop arte, as coisas recentes mostraram que as coisas não estão desligadas, uma da outra. No meu caso o comportamento de ver no publicitário um mal para a pintura, era um comportamento burguês. Só mais tarde eu vim a entender que aquilo não conflitava, desde que eu somasse. Mas em tempo, sim. Toda arte exige um tempo integral de dedicação. Neste aspecto eu acho que as condições não profissionais, aqui no Brasil, prejudicam o trabalho do artista, no sentido de que ele tem que se dedicar a outra coisa para sobreviver. Hoje eu entendo que na criatividade isso não prejudica, pelo contrário, ajuda, porque essa diversidade insere o artista num contexto de vida. E o conflito todo, depois desta compreensão minha, ficou caracterizado no sentido de eu conquistar este tempo. Isto durou bem uns quinze anos, mas já era objetivo, já sabia onde estava e como estava. Passou a ser uma conquista do tempo.

Para mim o movimento concreto não passou. Isso em razão do público, e aqui no Brasil. Na Europa, não. Ele se estruturou na década de 50, quando aqui ainda não havia condição de compreendê-lo. Ele está sendo assimilado hoje. 20, 25 anos depois ele é consumo, ele se insere na cultura brasileira. Hoje não está à margem como na época. Se eu buscasse estímulo e sucesso pessoais na minha pintura, eu teria fracassado. Era preciso acreditar no que se estava fazendo, e eu acreditava no que eu estava fazendo. Na época concreta eu estava no começo da conquista do tempo, começando a entender que precisava conquistar o tempo para o meu trabalho.

No decorrer deste período foram feitas várias empresas, eu abri uns escritórios de publicidade para sustentar o pintor. Tive uma empresa com o Décio Pignatari. O objetivo desta empresa era a idéia de se conquistar o tempo. Uma utopia! Mas tentou-se. Não fracassou. Ela foi tão bem sucedida, que de repente ela estava transformando o poeta e o pintor em empresários. E foi aí que nós mais uma vez tomamos consciência. O Décio Pignatari saiu, foi fazer seus trabalhos em outros campos e eu vendi a empresa. Eu vi que estava me tornando um empresário e não estava me proporcionando o tempo que precisava. Em 68, quando vendi a empresa, eu retomei a consciência na conquista do tempo. Então eu tive dois anos de tempo para pintar. Aí eu pude comparar que quando você conquista o tempo, não basta. Não foi a época mais produtiva que tive. As tentativas todas de trabalho não foram tão satisfatórias quanto aquelas produzidas enquanto se conquistava o tempo. A criatividade não conflita com a vida. Ela é um todo, não é uma questão de tempo, e não é uma questão de tranquilidade econômica. É uma questão de espírito, e espírito você conquista na vida, com todas as suas agruras, suas contradições. Hoje eu me sinto mais realizado nesta conquista do trabalho. Procuro canalizar toda minha atividade no sentido de que ela é mais ligada aquilo que quero fazer. A publicidade deixou, a uns 10 anos, de ser a coisa mais importante que eu tinha no sentido de poder proporcionar ao pintor a condição de ser pintor. Esse caminho eu encontrei no IDARTE (Centro de Pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura) e lá estou fazendo um trabalho de pesquisa sobre arte concreta, e faço pesquisa sobre artes gráficas. Não conflita com o que pinto. Pela primeira vez há uma conciliação, um estímulo no sentido de não conflitar com o que se está fazendo para ganhar a vida, para que não se faça a pintura que você quer fazer.

Tenho colecionadores que me compram quadros, mas não me entrego a isso como coisa sistemática. Se vender, vendeu; se não vendeu, não tem importância. Não que não haja interesse, mas não estou trabalhando neste sentido. Hoje estou mais realizado nisto, as coisas estão começando a trilhar.

Nunca tive grilo por causa da criatividade. Posso estar num alto, num baixo, mas nunca me sinto em crise por causa da criatividade. Se eu tivesse tempo para pintar, mas me sentisse incapaz, no sentido da criatividade para aquilo que quero pintar, esse grilo não teria conserto, eu não saberia como me colocar nisto. Se houvesse uma baixa de comportamento, no meu caso, acho que não saberia resolvê-lo. Eu pararia de pintar, porque não gostaria de voltar a fazer pintura como um hobby, sem compromisso, sem proposição de ser alguma coisa. Confesso que nunca tive essa crise. Tenho crise de tempo. Mas abala a falta de tempo para poder realizar aquela coisa que está em você. Me abala e me empurra no sentido de fazer. O desgaste deste conflito é muito grande. Até 58, 60 eu sabia dividir o meu tempo. Sabendo que com a definição de ser pintor, de querer fazer a minha obra, de saber o que pintar, eu podia começar um quadro e terminá-lo no decorrer do tempo. Pintava, voltava para a atividade publicitária, voltava para pintar, com trânsito fácil entre as duas coisas. Hoje já não posso fazê-lo mais. Se eu tenho uma idéia para um trabalho, eu tenho que ir do começo ao fim. Não posso mais esperar o tempo para executá-lo. A falta de continuidade, esta sim, me prejudica hoje. Hoje não consigo manejar o tempo. No IDARTE o meu ganho é menor do que se eu estivesse na publicidade, mas sensivelmente ele não me abala, não me tira a continuidade da sensibilidade. Eu hoje sei que se começo um trabalho posso vê-lo realizado. Começo e vou até o fim, porque sei também que se eu começar e não for até o fim

eu não o termino. Eu começo outro. Meu comportamento mudou. Ao mesmo tempo em que o conflito foi ajustado, eu me modifiquei, no sentido de que eu não posso começar um trabalho e não terminá-lo. Se o cara não tiver cuidado e não estiver bastante ciente do que quer fazer, ele se perde. Se eu não tivesse a consciência de que quero para mim, teria acabado como pintor, ou largado a família, numa ruptura aparentemente conveniente, mas no fundo inconveniente.

Eu me encontrei como pintor, e dentro de uma tendência, repentinamente. Isso foi em 50. Tanto que estava fazendo um trabalho de comportamento publicitário que eram concretos, e eu não sabia, porque não tinha conhecimento da tendência concreta. Sabia que existia o abstracionismo. Em 51, fiz um cartaz para o MASP, que lançava a Escola de Propaganda. Buscando uma limpeza de cor e de forma para este cartaz, eu fiz um trabalho concreto. Basta dizer que o tema abordado neste cartaz no desenvolvimento de sua forma, foi tema dos primeiros quadros concretos que eu fiz, e que estão no MAC. E todos os trabalhos a partir daí, em 53, que mandei para a BIENAL de 55, eu fiz ainda sem conhecimento da corrente concreta de pintura. Para mim eles eram abstratos. Mas eu não gostava, no abstracionismo, daquele comportamento de que ele era música. Não gostava também do esmaecimento da cor, das cores pastel. Gostava da forma, da estrutura, do construtivismo existentes no abstracionismo da época. Para mim, a cor tinha que ser limpa, mais ela mesma, sem enganos. Devia ter uma linguagem própria. O abstracionismo entona as cores, e eu não gostava disto. Achava que a entonação era para a pintura acadêmica, para pintar paisagens, que eu tinha feito na década de 40 como aprendizado de linguagem, sem nenhum interesse que aquilo viesse a <sup>ter</sup> a minha pintura. Encontrei o caminho através deste cartaz. E a partir daí eu fiz meia dúzia de trabalhos, sendo que 3 mandei para a BIENAL de 55, sem saber que eram trabalhos concretos. A crítica na época é que formalizou o meu trabalho como sendo concreto. Lendo a crítica eu me dei conta de que precisava me informar sobre o que estava ocorrendo com a minha pintura. E em contato com os pintores concretos da BIENAL: Sacilotto, Maurício Nogueira Lima; é que eu comecei a ver que havia outros pintores com a ideia de concretismo, já com seu comportamento. Para eles, o concretismo já existia, tanto que eles já tinham feito um movimento, que era o movimento "Ruptura". Em contato com eles é que eu ~~me~~ passei a me informar e a ler tudo que me caía na mão sobre concretismo. Me dei conta de que existia um movimento que me interessava. Aí passei a me dedicar inteiramente, me conscientizei da coisa, e dediquei todo meu trabalho a isso.

Eu não me sentia um inventor de tendência. Para mim eu estava inserido no abstracionismo. Foi a crítica, o Geraldo Vieira, na revista Habitat, que deu o lampejo da coisa. Foi aí que eu me dei conta de que o cara pode estar fazendo uma coisa completamente nova e não estar sabendo. Me dei conta de que o pintor não pode ser só pintor. Todo o seu mundo é que dá informação a ele. Eu estava fechado quando fiz meus primeiros trabalhos concretos sem saber que eram concretos. A informação que eu passei a buscar daí, que era o meu contato com os pintores concretos, através da leitura e de saber que alguma coisa havia de diferente, foi aí que eu me encontrei na coisa. Posteriormente, meus trabalhos para a Exposição de Arte Concreta em 56, eu dei minha contribuição. Não sozinho. Havia outros pioneiros como Sacilotto, Maurício, Charoux, Judith Lauanda, que deram sua contribuição como pioneiros. Nós passamos a atuar como um grupo de trabalho, o Grupo Concreto de São Paulo, cada um com sua característica, embora nos conservando como grupo, de objetivo comum, que era o comportamento concreto a ser implantado na nossa cultura. E cada um tinha sua autenticidade de trabalho pioneiro. Eu considero os trabalhos de 55 no sentido de que eu não sabia. Realmente, como informação abstracionista, eles tinham ainda um compromisso de forma. Foi a partir da informação do concretismo que eu dei o passo, onde eu executei os trabalhos pioneiros.

O choque que houve com os artistas plásticos do Rio não foi um choque entre os artistas plásticos. Foi uma questão de liderança. Em todo movimento há os que são líderes e os que se insurgem como líderes de um movimento. O conflito dos artistas plásticos do Rio e São Paulo não foi no campo da pintura, embora houvesse divergências de pontos-de-vista. Nós fizemos um concretismo ortodoxo. O Rio não fez, com exceção de alguns pintores, mas como movimento não foi ortodoxo. Isto que estou dizendo não invalida a obra do pessoal do Rio. É a diferença que existe entre o pessoal do Rio, que vive a

beira-mar, e nós, que estamos numa cidade industrial. <sup>É</sup> uma diferença de habitat. Fomos nós, os pintores paulistas, que começamos a usar a tinta industrial para a pintura. A briga de ruptura foi de poetas, foi de liderança da poesia. Inicialmente fizemos a nossa exposição nacional de arte concreta com todo mundo. Partiu de São Paulo a iniciativa, foi incorporado o pessoal do Rio, e estivemos juntos até 58, 59. Se você analisar as obras dos pintores do Rio, o que eles faziam antes do movimento neoconcretista, eram as mesmas obras. O neoconcretismo não inovou nada no sentido da pintura, absolutamente nada. Não deu sua contribuição nova. Continuaram a fazer o que faziam. Não tem nada de "neo". Os poetas que romperam, romperam como posição. Havia divergências de pontos-de-vista. Divergências teóricas, mas estas eram normais. Como também havia divergências dentro do nosso grupo, mas não eram divergências públicas, no sentido de ruptura como houve entre o concretismo e o neoconcretismo. Estes quiseram se tornar independentes não se conformando com o pioneirismo dos paulistas.

A poesia concreta realmente nasceu no Brasil. Não havia nenhuma manifestação lá fora. A pintura já existia no exterior, mas assim como difere do Rio pra São Paulo, a nossa pintura foi bastante diferente e característica do que havia lá fora. E isso ficou comprovado quando Max Bill nos convidou para uma exposição lá fora. O concretismo europeu era mais abrangente. Nós <sup>estávamos</sup> fechados, no sentido do objetivo, do comportamento. <sup>Éramos</sup> mais ortodoxos, mais que os próprios europeus. Os únicos caras mais fechados na Europa eram o Bill, o Lose, mais alguns. O movimento concreto não está inserido lá fora. Ele era considerado pelos concretos de lá, mas não <sup>tem</sup> o mesmo impacto que tem aqui dentro. Nós não existíamos lá fora. Isto não ocorre só com a pintura concreta, mas ocorre com todos os pintores nacionais. Não tivemos ainda o comportamento de uma canalização internacional. Volpi, por exemplo, é super conhecido no Brasil, não saiu das fronteiras ainda, é uma dos maiores pintores brasileiros. Volpi tem uma importância muito grande grande na pintura brasileira, não de contribuição para, e sim de veiculação <sup>de</sup> dela. Ao contrário, a contribuição foi muito mais ao Volpi dos pintores concretos, do que do Volpi para os pintores concretos. No momento em que existiu o movimento concreto, o Volpi modificou a sua pintura no sentido de que ela é hoje. Construiu essa pintura com seu valor individual, próprio. Não estou falando de influência recíproca. Estou falando de comportamento de pintor de garra que é o Volpi, não de garra internacional, mas que poderia sê-lo.

Reforço mais uma vez a importância da publicidade como contribuição. Eu aproveitei a retícula das artes gráficas e usei na pintura concreta. Esta é uma atitude pioneira na arte concreta e ainda não esgotada. Ela vem se desdobrando e ainda não foi recolocada. Eu ainda não <sup>recoloquei</sup> todos os seus problemas, no sentido da cor-luz, por exemplo, no sentido da cor. Através da retícula eu <sup>coloquei</sup> o problema da cor. Há uma observação confusa, que deve ser revista, no sentido da cor-luz, como eu a vejo como problema. A própria forma da retícula, que é a forma concreta, usada nas artes gráficas para efeito tonal, na minha pintura eu aproveitei a sua estrutura para a forma, e não para efeito tonal. Então, aproveitei da forma da retícula mais o problema da cor-luz, que ela existe no sentido de relação, de transparência, de sobreposição, de vibração de cor. É totalmente diferente do problema da cor-luz em relação ao impressionismo, que era no sentido de efeito de cor. Na retícula, como eu coloquei no sentido concreto, ela é cor-forma. Os trabalhos que estou preparando para a exposição de Setembro de 80, de toda minha obra, são trabalhos inspirados na retícula cor-luz, e aproveitei a pincelada que estou fazendo agora, construída sobre uma construção. Quer dizer, há uma estrutura do quadro e eu construo a pincelada dentro desta estrutura, e depois, por transparência, eu reforço esta estrutura. É um problema de retícula. A própria pincelada pode, a princípio, ser tida como informal, mas não é. É uma forma, uma estrutura. A própria pincelada ampliada é uma estrutura dentro de uma estrutura completa. É uma informação que trago da retícula. A retícula está super-ampliada, a pincelada super-ampliada. O formato delas já é fora do formato que eu fazia. É todo ele um problema estruturado na cor-luz. Existe uma novidade, porque nos trabalhos anteriores a cor e a forma reproduziam uma vibração de cor pela proximidade da forma e o contraste da cor. Eram os cam-

19

pos da superfície pintada que reproduziam, na interrelação da cor, a vibração desta. Eram problemas óticos de uma superfície. Nestes trabalhos de agora, a cor e a forma estão somadas. Fujo do sentido tonal da cor-luz exatamente pela proposição do reticulado e pela pincelada, que, por ela em si, é uma própria retícula. A própria pincelada com suas formas, com aquelas claridades no intermeio, é uma cor-luz. Em conclusão, eu não coloco a retícula como um problema de pontilhismo, assim como eu não coloco a pincelada neste trabalho no sentido informal. A pincelada pra mim, neste caso, é uma forma. Coloco a retícula como forma e como estrutura. E a cor-luz como forma, como cor-forma. Este problema nem por mim está totalmente esgotado. Ele deve ser revisto, para se recolocar objetivamente, concretamente, não como mais uma coisa na história da arte, mas como uma continuidade desta. Eu vejo isto como uma ruptura na pintura, pictoricamente falando.

Instituto de arte contemporânea