

note: Depoimento de 81

Note

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, pp. ~~222?~~ 132-138

Meu depoimento é o de um pintor participante do movimento concreto. Não tenho formação crítica ou teórica, considero que há profissionais com linguagem mais apropriada, levando-se em conta a técnica literária do discurso artístico.

Cheguei ao Concretismo, por incrível que pareça, sem nenhuma formação teórica, nenhuma informação sobre seus postulados e mesmo o de sua existência.

Meus conhecimentos da história da arte, na época, iam até o Cubismo, tudo o mais era abstrato. Meus ídolos eram Cézanne e Van Gogh.

Foi na III Bienal que os críticos denunciaram-me como concreto - fui pego em flagrante. Minha curiosidade levou-me à toca da onça para saber que bicho era esse e topei com os concretos paulistas.

Aí, acabou-se a privacidade da sensibilidade intuitiva, assumi a responsabilidade de uma arte responsável e todas as suas implicações locais. Valeu.

- Qual a importância do SPAM nos anos 50 para a produção abstrata geométrica brasileira?

H. F. - O SPAM não teve importância para a abstração geométrica brasileira. Os anos 50 é que foram importantes para o SPAM.

Na década de 1950, criaram-se as Bienais, desenvolveram-se os MAM, surgiu Brasília, o teatro de vanguarda, a bossa nova, o Cinema Novo iniciava, a televisão dava seus primeiros passos, a pintura e a poesia concreta polemizavam os meios artísticos do Rio e São Paulo. Qualquer evento que surgisse naquela época fazia parte ativa daquela efervescência múltipla e atuante.

Por ordem de importância, para a produção abstrata geométrica brasileira, em primeiro lugar vem a coragem do artista brasileiro em teimar fazer arte fora dos padrões estabelecidos e consumados. Não foram poucos os sacrifícios para os artistas que se aventuraram por caminhos novos na criação de uma arte pouco aceita ou entendida, de uma formulação crítica ainda embrionária (como foi o caso da arte concreta) e fora das cogitações de um mercado de arte inexistente na época.

Os artistas concretos de São Paulo tiveram que lutar pelo entendimento de suas obras, por espaços nos salões e por paredes para mostrarem seus trabalhos.

Tudo tinha que ser imposto e não foram poucas as inimizades criadas por essa imposição, que amargava a vontade amiga no interior de cada um, em detrimento da sensibilidade.

O Concretismo, em São Paulo, significava oposição, por isso alguns críticos preferem confundi-lo com o Construtivismo, posição cômoda e/ou menos informada ou safada.

Mais importante que o SPAM foram as primeiras Bienais, que instigaram a pesquisa e ao mesmo tempo incitaram a diluição da arte abstrata geométrica, mas o saldo foi promissor.

O MAM do Rio de Janeiro foi mais decisivo para a abstração geométrica e especialmente a arte concreta.

Promoveu e estimulou a produção artística dessas tendências organizando exposições itinerantes por países da América e Europa que permitiram um confronto da arte contemporânea brasileira.

O SPAM configurou-se como um salão regional, tornou-se uma espécie de arena paulista.

Sil Fozz 1/c sobre explicativa
2015

specific

Eram os artistas que sacudiam o mofo do salão, ora propugnando por verbas já minguadas que eram desviadas para outros setores, ou polemizando no posicionamento das tendências da época Figurativos X abstratos, abstratos X concretistas, concretistas X tudo, cicillistas X cordeiristas etc. Esta situação incomodava os organizadores oficiais do salão, que a pretexto disso vivia sempre sob ameaça de fechamento.

Se por um lado a cultura não fazia a felicidade geral da nação, e os intelectuais não eram cabos eleitorais de fácil manejo, pra que salão?

A importância do SPAM é nenhuma, os artistas resistiram a duras penas.

- Qual a importância das Bienais de São Paulo nos anos 50 para a produção abstrata geométrica brasileira?

H. F. – As Bienais foram da maior importância. Seria preciso muitas viagens à Europa e visitação a inúmeros museus para que se pudesse estabelecer o confronto cultural e a didática proporcionada pelas Bienais. A abstração geométrica e a informal tiveram nas Bienais o seu maior apoio. Muitos artistas, hoje consagrados, foram revelados nas primeiras Bienais. Porém essa importância não a redime dos erros cometidos. Os críticos que a condenam ou clamam pela sua extinção não abdicam de sua inclusão em seus *curriculum*.

- A I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 56/57, permitiu o confronto entre os concretos paulistas e os cariocas. Quais as divergências fundamentais entre estas duas vertentes?

H. F. – A I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MAM-SP, 1956, e no MEC-Rio, 1957, não foi criada com o pressuposto de estabelecer-se um confronto da produção artística paulista e carioca. O objetivo da mostra foi o de apresentar a arte concreta brasileira num retrospecto de obras, pintura e poesia.

Todas as obras que foram mostradas na exposição já estavam executadas há algum tempo, a maioria delas datava de 1951/52/53 em diante.

Estas obras guardavam as diferenças de informação teórica e/ou intuições individuais de seus autores.

A vertente era uma só – o Concretismo, tendência que não elimina o comportamento individual, ao mesmo tempo que restringe o enfoque regional. Portanto, não vi na época divergências fundamentais entre os trabalhos dos dois grupos.

A crítica especializada é que estabeleceu o confronto, e isto é natural em se tratando de manifestação cultural, da produção artística individual ou coletiva. Cometeu alguns erros de enfoque: tinta-esmalte, cerebral – tinta a óleo, sensual – paulistas, frios; cariocas, quentes.

O fato de um artista usar tinta-esmalte e outro usar tinta a óleo não é suficiente para que se estabeleçam parâmetros regionais. Os significados concretos inerentes às obras que foram expostas excluíam outros significados (os do folclore urbano, por exemplo), próprios para outras tendências.

O lado negativo dessa historinha toda foi a atitude provinciana em se querer conferir quem eram os donos da verdade, quando divergir culturalmente, teoricamente e publicamente já é estar com um pouco de verdade, principalmente em se tratando, como se tratava, de uma manifestação, um movimento que estava ainda em curso.

Depois da exposição insurgiram-se os líderes com manifestos teóricos e polêmicos sobre o já existente, retalhando o movimento no intuito de conferir prioridades para este ou aquele grupo.

Prevaleceu o egoísmo das lideranças.

- Como se deu a ruptura entre o movimento concreto paulista e carioca?

H. F. – A ruptura foi gerada nas divergências das teorias. Romperam-se os teóricos, romperam-se os líderes, romperam-se liderados, rompeu-se o movimento. Não se romperam as obras; estas resistiram e ainda permanecem vivas para melhor confronto.

Nesta celeuma toda, só faltou o surgimento de uma terceira vertente, um terceiro grupo que, a pretexto de discordar das teorias divergentes dos dois grupos, tomasse para si teorias ainda não lembradas e criasse uma nova ruptura – o movimento 'Plusconcreto', do Chui.

Melhor que o meu testemunho, as publicações da época reproduzem toda a polêmica, motivos justos ou não que culminaram na ruptura. Na minha opinião, a ruptura configurou-se na discordância dos cariocas do posicionamento teórico do grupo paulista. Mas isto não é tudo: os paulistas formavam um grupo coeso, com uma unidade de pensamento político-cultural atuante em São Paulo, sem que isto invalidasse a individualidade bem representada pelos artistas cariocas. Era apenas uma característica. Parece-me que além da manutenção da individualidade, quiseram os cariocas atuar também grupalmente em torno de teorias mais próprias às suas características.

Na I Exposição Nacional de Arte Concreta, os paulistas apresentaram-se com um posicionamento teórico e manifestos publicamente assumidos.

É compreensível que os cariocas não se obrigassem ao mesmo comportamento, ou se submetessem ao mesmo posicionamento teórico dos paulistas, pois estávamos diante de uma manifestação cultural e só isto era suficiente para justificar e validar posicionamentos posteriores.

Admito a ruptura, o neoconcreto, as divergências e a polêmica no nível do discurso artístico. O inadmissível foi o fato de os cariocas, a pretexto das teorias divergentes, remontarem os fatos e converterem a cascata concretista para seus quintais. Passaram a creditar para os cariocas a vanguarda das idéias e de suas teorias – e para os paulistas o crédito do obsoletismo de tudo o mais que haviam feito e assumido.

A polêmica ficou por conta do egoísmo das lideranças supostamente defensoras de idéias novas, que por si só já eram novas, pois o Concretismo ainda era vanguarda na época. Ao romperem com os paulistas, os cariocas estavam rompendo com o próprio Concretismo de que haviam participado e defendido.

Por que os cariocas não se manifestaram antes com suas idéias novas e suas teorias divergentes? Ou foi preciso o confronto com os paulistas para estabelecerem seus próprios parâmetros?

Mais importante que a ruptura, ou tão importante quanto ela, foram os artistas adeptos das duas vertentes, que souberam convergir para suas obras as divergências teóricas numa produção artística de significados concretos que resistem ao tempo, independentemente dos rótulos.

E que fique claro que, desde o início, ambas as vertentes compunham-se de artistas sérios em busca de um posicionamento da arte concreta na vanguarda brasileira que, com o conjunto de suas idéias e de suas obras, tornaram o movimento, na opinião da crítica, uma das manifestações mais importantes surgidas nas artes brasileiras depois da Semana de 22.

- Qual o teor da carta que coloca o seu rompimento com o grupo concreto paulista? Teria uma cópia dela? Que críticas teóricas e formais você teria ao movimento concretista?

H. F. – A carta perdeu hoje seu significado. Não houve rompimento. Houve um ‘pedido de demissão’ ao líder eficiente, exigente e desnecessariamente autoritário: Cordeiro.

A carta não fazia críticas teóricas ou formais ao movimento concreto, denunciava comportamentos com os quais eu já não concordava. Estava cansado das injunções pessoais, sentia o grupo paulista afunilar-se e reduzir-se a poucos gatos que só miavam quando autorizados. Para mim já não faziam mais sentido as ‘brigas’ por encomenda circunscritas às Bienais, ao SPAM e ao MAM.

Paralelamente, via os posicionamentos teóricos dos grupos do Rio e de São Paulo assumirem posições discriminatórias no plano das idéias, que de convergentes iam se tornando divergentes na polêmica das lideranças, afetando alguns dos elementos de ambos os grupos.

O movimento concreto tornava-se elitista – bairrista.

A carta de certa maneira dizia isto: não me interessam mais as discussões teóricas e as extensas polémicas: a obra ainda está por ser feita e a ela vou dedicar-me.

Naquele momento trazia comigo um sentimento muito mais profundo: a liderança silenciosa de um Volpi obreiro valia mais para mim do que todas as trombetas da arte concreta juntas.

- Como você via o Abstracionismo informal desta mesma época?

H. F. – O Abstracionismo informal foi uma contribuição importante para a evolução das artes plásticas.

Embora o Abstracionismo informal tenha explodido entre nós como um modismo insuflado pelas últimas Bienais da década de 50, deixou raízes, influências e uma obra considerável entre alguns dos nossos melhores pintores. A consagração dessa tendência nas Bienais dos 60 chegou a ser responsabilizada pela marginalização do abstracionismo geométrico, com o que não concordo.

O Abstracionismo informal plasmou-se dentro dos significados históricos da própria arte – foi uma retomada do impressionismo expressivo da cor (o Tachismo de Pollock não é um acaso).

Dos pintores brasileiros consagrados por essa tendência, permanece a confirmação de que as artes plásticas, quando desenvolvidas com seriedade, resistem independentemente das facções de tendências ou dos freadores do processo histórico.

Os meus trabalhos – *retícula-cor-luz* – são o exemplo dessa influência, sem a diluição da informação, são trabalhos concretos na mais extensa razão formal do Concretismo – não-sectários na mais extensa compreensão da não ortodoxia.

- Qual a característica fundamental de sua especulação nos estudos da *retícula-cor-luz*?

H. F. – A obra *Reticula-cor-luz*, fusão e difusão da cor por incidência de luz, só pelo seu título, inerente à própria pesquisa, já denunciava uma característica de comportamento novo.

Enquanto projeto foi imaginada para ser uma obra múltipla, para sua veiculação em vários canais de comportamento: a pintura, o *off-set*, audiovisual/filme e o desenho industrial.

Era um projeto que exigia investimentos – como exigiu -, mesmo reduzidas as pretensões.

Os trabalhos, na fase experimental, completavam-se em etapas enquanto eu pesquisava, em 1958/59.

Nas retículas-cor-luz somei minha experiência nas artes gráficas à pintura e introduzi o *off-set* nas artes plásticas.

A temática principal da obra era a cor.

A cor em função da cor, a cor ela mesma, sua expressão, suas transparências, suas vibrações de frequências intermitentes por suas relações e suas mutações.

Não havia opção por uma determinada cor, era o controle sensível da cor que ocorria.

Preciso salientar que enquanto pesquisava a cor-luz, vinha, concomitantemente, executando a série Virtuais; e, em toda a minha obra anterior, a cor estava em função da forma.

Voltar à convivência com a cor tornava-se urgente para as características da pesquisa.

O caminho optado foi o da observação da natureza num processo de constante diálogo com os efeitos da luz e contraluz do sol que incidiam sobre os corpos da paisagem, registrados em slides. *álbum.*

O urgente transformou-se em inquietude: pesquisa muita, dinheiro pouco, obras em *off-set* nada (os múltiplos em *off-set* eram a meta principal da obra). Voltei às telas como quem vai para a guerra. Volpi cedeu-me uma sala ao lado do seu atelier, 1959.

Com ele aprendi os segredos da pintura a têmpera e isto veio como tranquilizante somar-se à pesquisa cor-luz. A emulsão da têmpera é cristalina e os pigmentos, quando puros, proporcionam uma cor luminosa inalterável, as transparências resplandecem em efeitos de cor sobre cor. Assim as obras iniciais da pesquisa foram elaboradas em seu primeiro comportamento: a pintura. Executei artesanalmente as retículas pintadas a têmpera, cinco obras no formato 0,70 x 0,70 m, mostradas na VI Bienal, em 1961.

Os múltiplos impressos em *off-set* só foram possíveis em 1962, expostos na NT – Galeria Novas Tendências, SP.

Em 1966, a obra completa das retículas-cor-luz foi amplamente mostrada na exposição Pesquisadores das Artes Visuais no MAC-USP e no MAM do Rio de Janeiro, 1967.

No comportamento do desenho industrial, a Rhodia lançou, na época, duas coleções de estampados com as retículas-cor-luz.

Outra característica fundamental das 'retículas' foi a liberação temática permitida ao Concretismo não-ortodoxo.

Nesta conceituação desenvolvi os temas: *Outdoor*, *Estamos fritos*, *Braços/abraços*, 1968/69, gigantografias desenvolvidas mediante apropriações do cartaz urbano.

Em 1974, o tema *Desretrato*, mediante uma foto de Ivan Cardoso do poeta Haroldo de Campos, obra inserida em sua antologia de poesia *Xadrez de estrelas*, Ed. Perspectiva.

Agora as retículas-cor-luz deram sua continuidade na obra *Despaisagem*, que espero concluir em 82, se a coragem ajudar e os \$ delfins \$ permitirem.

- Fale-nos de sua série denominada Virtuais.

H. F. – O grupo concreto paulista mantinha um atelier coletivo no bairro do Brás, 1957/58.

Foi um tempo de muita vivência e produção. Cantinas e atelier eram uma coisa só. O grupo tinha marcado uma exposição coletiva na Galeria Folhas. Para essa exposição tive a preocupação de uma obra com maior unidade, um tema que se desenvolvia e competava em si.

A série Virtuais foi apresentada inicialmente em dez quadros.

Os Virtuais nasceram da observação dos pontos positivos e negativos das retículas gráficas.

Na ambivalência e no efeito vibratório dos pontos brancos contrapostos aos pretos, uma terceira forma inexistente aparecia. Ocorreu-me ampliar ao máximo esse efeito, dar

maior freqüência a essa forma ocorrida virtualmente. O registro foi o conhecimento da geometria descritiva – acho que o astigmatismo também ajudou um pouco.

Nos Virtuais a forma determinava os limites do quadro e seu formato, prevaleciam as cores preto e branco e/ou mais uma cor complementar. O material era a tinta esmalte fosca sobre eucatex.

A obra foi também mostrada na Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada pro Max Bill em Zurique.

instituto de arte contemporânea