

Depoimento de Hermelindo Fiaminghi

Entrevistado por: Antônio Hélio Cabral

Data: 29/10/76

Duração: 2 fitas. FK25a = 90mm.

FK25b= 45mm.

Museu Lasar Segall, 22 pp. datilografadas

C: Com, Fiaminghi, a primeira coisa que eu gostaria de saber de você é de onde veio seu interesse pelas artes plásticas, quando você iniciou, quais foram os fatores que te motivaram a iniciar todo este trabalho, e as pessoas com quem, num primeiro momento você teve contato?

H: Devo voltar pra te falar alguma coisa nesse sentido à minha infância. É, eu numa questão de relacionamento com o Liceu de Artes e Ofícios, minha família quase que inteirinha, trabalhava no Liceu de Artes e Ofícios, e meu pai, ele era o que chamavam de decorador, naquele tempo, mas não era um decorador de fachadas, e ele sempre trazia desenhos para casa de desenhistas do Liceu de fachadas que ele ia executar, e esses desenhos me impressionavam e a primeira manifestação que eu tive para pintura foi na calçada da rua, eu juntei um pincel e uma lata d'água e desenhava na calçada da rua, rapidamente, pro sol não apagar, foi essa primeira manifestação e aí eu devia ter o quê, uns cinco ou seis anos, pra sete, que eu lembro.

C: Você morava aonde nessa ocasião?

H: Eu morava no bairro do Canindé, Pari, Canindé.

C: Bom, nós estávamos conversando a respeito de como você começou .....

H: Bom, depois, uma outra influência que eu tive, foi quando me mudei pra Lapa, eu tinha exatamente a idade de sete anos, quando me mudei pra Lapa e fui morar em frente à Cia. Melhoramentos, e ali eu mantive contato com desenhistas da Cia. Melhoramentos, através de um armazém, o qual eu freqüentava. Esse armazém, uma determinada ocasião, eu fui ajudar o seu Antoninho, que era dono, do armazém, e nessa ajuda... e depois eu passei a trabalhar nesse armazém, eu comecei ter contato com os litógrafos da Cia. Melhoramentos, e eu continuava a desenhar, nesse próprio armazém, nas horas vagas, quando eu já passei a trabalhar no armazém, nessa altura eu já tinha meus doze anos, a treze anos, eu desenhava, copiava, aquelas latas, me impressionava aquelas latas de azeitonas espanholas, eu desenhava aquelas espanholas e os desenhistas da Cia. Melhoramentos viram aquilo, acharam que tinha alguma coisa e me convidaram pra trabalhar na Cia. Melhoramentos, inicialmente no departamento de ilustração de livros, isso aconteceu quando eu tinha quinze anos. Mas eu não fiquei no departamento de ilustração de livros, eu gostava de desenhar mesmo, né, e prá ilustrar livros você precisa ter uma iniciativa criativa, e raramente o trabalho vinha prá você criar, você

executava outras coisas, então eu optei para litografia, eu fui ser litógrafo, desenhista em pedra, desenhava sobre pedra. Tenho alguns exemplos, depois, aqui, pra lhe mostrar o que fazia naquele tempo... é, e assim começou, aí eu comecei ao mesmo tempo em que comecei a trabalhar na Cia. Melhoramentos, e via a impressão daqueles trabalhos a cores nas máquinas, eu comecei a pegar os restos de tintas das máquinas, colocava em latas, e comecei a pintar com tinta litográfica, sobre papel, sobre tela, comecei a pintar com tinta litográfica. Primeiro, era uma tinta que era de graça, era barato, não cobrava a tinta e depois, já em trinta e cinco, eu fui pro Liceu e ao mesmo tempo que eu ia pro Liceu, eu tive um professor particular que era desenhista da fábrica de louça do Ranzini. Esse desenhista me ensinou alguma coisa sobre a proporção, o desenho, a proporção da figura e etc..., e indo para o Liceu lá eu conheci o Charoux e o Waldemar da Costa, que era professor lá.

C: Começou com o professor de descritiva...

H: Ele era, exatamente, ele começou com o Waldemar, começou como professor de perspectiva, depois ele foi pro desenho ao vivo e eu peguei o Waldemar durante três anos no Liceu, desde a perspectiva; eu considero, embora, eu acho que essa não é a opinião do Charoux, o Charoux considerava o Liceu, considera, considerava uma escola acadêmica, ela era uma escola acadêmica, realmente, mas comparando o que o Liceu era, em razão das escolas de hoje, que não são acadêmicas, o Liceu dava uma base muito boa, e deu realmente uma base muito boa. Eu considero o Liceu uma espécie de Bauhaus da época, sabe? Em São Paulo. Não existe nenhuma escola hoje, se devemos considerar a evolução, na devida proporção, não existe nenhuma escola hoje, como o Liceu era. No Liceu nós tínhamos três anos de geometria, então você conhecia geometria, você tinha desenho do modelo, você tinha pintura, você tinha gravura, tinha design, design de móveis, tinha arquitetura. Eu cheguei naquele tempo até o terceiro ano de Arquitetura, lá, mas tinha uma coisa interessante: os cinco anos do Liceu me permitia entrar automaticamente no segundo ou terceiro, se não me engano, terminava o Liceu você automaticamente entrava no 2º. ano ou no 3º. ano de Politécnica.

Eu fui ao Liceu pra ser arquiteto, embora já era litógrafo na Cia. Melhoramentos, mas a minha, a minha vontade era ser arquiteto. Foi exatamente no Liceu que eu entendi que eu não devia ser arquiteto, devia continuar ser litógrafo e ao mesmo tempo nasceu, do conhecimento que eu tive com o Waldemar da Costa, o interesse pela pintura, aí já num sentido mais objetivo, foi através do Waldemar, que eu me interessei profundamente pela pintura, por causa da pintura moderna e o Waldemar já mostrava o que era isso, o Waldemar dava História da Arte, também, lá. Fiz História da Arte com ele particularmente; você quer fazer alguma pergunta?

C: ...porque você já estava dando um encaminhamento, eu gostaria de saber um pouquinho mais a respeito de como era o curso do Liceu, porque você falou com relação às disciplinas e você falou em cinco anos de duração...

H: É, nós fizemos cinco anos lá.

C: Agora, esses cinco anos era um curso...

H: ... de semestres, eles eram compostos de semestres. Você tinha inicialmente, se não me engano, três a quatro semestres de geometria. Geometria plana, geometria descritiva, perspectiva – então eram três semestres: um semestre de geometria plana, um semestre de descritiva e um semestre de perspectiva. Concomitantemente, já no último semestre de perspectiva, você já tinha iniciação de desenho, através de gesso, você copiava gesso. Depois você tinha modelo e concomitantemente você tinha escultura no barro. Inicialmente a escultura no barro copiada dos modelos que existiam e depois modelo ao vivo; então você tinha uma iniciação, você tinha uma preparação, é. Eu considero tanto o desenho, a iniciação em desenho, como a iniciação em escultura, naquela época, no Liceu, como uma espécie assim de preparatório, era uma busca pra ver se você dava pra coisa, era uma iniciação. No momento em que você evoluía, você ia para desenho, para o modelo ao vivo...

C: Agora onde...

H: ... e assim a pintura também, quer dizer, desencadeava num último semestre o desenho, você tinha mais dois ou três semestres de desenho, entre a cópia ao vivo, concomitantemente a escultura, você passava por todos os processos; você tinha a parte gráfica que era a gravura, a prensa, gravura em madeira, em metal, a prensa, você tinha tudo isso – e você tinha depois a especialização, era pintura ou arquitetura. Então se você escolhesse pintura, você tinha mais dois anos, mas a coisa se entrelaçava, o cara que ia para arquitetura, ele tinha passado pela pintura também, mas em dois semestres; se ele ia para a pintura, ele fazia mais a especialização de pintura, se ele ia para a arquitetura, ele ia, ele fazia mais dois anos de arquitetura, então, esses eram os caminhos. No design você começava copiando móveis e depois você criava. No próprio curso de perspectiva você já tinha uma iniciação pra arquitetura, porque uma das matérias finais era criar um projeto, criava um projeto, por simples que ele fosse era um projeto próprio. Era pra ver assim, para sentir a iniciação, para que o aluno dava, era uma espécie de pesquisa, para o aluno, uma espécie de teste, né, era muito bem engendrado. Eu considerei uma escola muito boa, para mim ela me deu base, formação, eu só tive realmente – eu não fui para a pintura no Liceu porque eu achei que eu já tinha, o Waldemar da Costa já tinha nos dado História da Arte moderna, contemporânea e quando eu fui para a pintura no Liceu, e lá eu encontrei o Guersoni, eu achei muito acadêmico, já num era .... natureza morta, modelo ao vivo, etc. Isto embora me dava base, eu já fazia isto na Associação Paulista, concomitantemente eu freqüentava umas quatro ou cinco escolas, sabe, ao Liceu. Tinha um professor particular que era o Giglio, tinha o Waldemar da Costa, que já me dava pintura no atelier, tinha litografia que eu fazia na Cia. Melhoramentos e a pintura do Liceu não me entusiasmou assim como não me entusiasmou a arquitetura, a especialização final, não me interessou porque era cópia do Vignol, era aquela arquitetura tradicional. Se nós tivéssemos na época o

conhecimento e o estímulo de um Niemeyer, eu seria arquiteto hoje. Eu vi a arquitetura de uma outra maneira.

C: Agora, me diz uma coisa, além da presença do Waldemar da Costa no Liceu, você se lembra de outras pessoas que estivessem ligadas a essa área da pintura, e que fossem realmente estimulantes dentro desse processo do Liceu?

H: E, .... embora não tenha sofrido influências dessas pessoas eu os admirava. Uma das pessoas que me empurrou assim para a pintura, não diretamente, indiretamente, foi o Giovanni Oppido, que é um pintor acadêmico, hoje, ainda; o Giovanni Oppido trabalhava comigo lá na Cia. Melhoramentos, era litógrafo, mas ele comentava comigo que não via a hora de deixar de ser litógrafo pra ser pintor, e a hora que ele pudesse ele abandonaria tudo pra ser pintor, e realmente ele abandonou. Esse ato de coragem dele me influenciou bastante, bastante na atitude da vida, como também na pintura que ele fazia, que era uma pintura impressionista na época; engraçado o que aconteceu com determinadas pessoas, o Giovanni Oppido, ele tinha pintura impressionista, antes de ser aceito e conceituado, como pintor. No momento em que ele era marginalizado na pintura, eu acho que ele era melhor, porque do mínimo que ele era um impressionista e um bom pintor, nesse sentido. Depois que ele começou a expor no salão acadêmico, Salão de Belas Artes, e começou a assumir compromissos com o público que o adquiria, ele precisou, ele começou a acabar melhor a sua pintura, a dar acabamento e nesse acabamento ele se tornou acadêmico, ele começou a ter um público, na hora que ele fez opção para a pintura, e entrou para o meio, ele fez uma opção, e essa opção não foi certa, e ele até hoje é acadêmico. É um bom acadêmico, mas não é um acadêmico de evolução, como foi o Simeone, como foi o Basso, Torquato Basso, como foi muitos dos acadêmicos que para mim, para essas pessoas o acadêmico fica entre aspas, eles nunca participaram dos salões modernos, uma das pessoas que me influenciou bastante para a pintura, me influenciou não diretamente, eu digo sempre indiretamente ...

C: ... de estímulo...

H: ... estímulo, foi o Simeone, eu estive na Associação Paulista de Belas Artes, que eu freqüentava, e nesta associação, eu conheci o Geraldo de Barros, que depois foi um concreto..... O Simeone dava disciplina pra nós lá, e eu gostava muito da pintura do Simeone, porque era uma pintura fluida, era uma pintura entre o expressionista e o impressionista, era uma ... esses pintores, eles não se entregaram por assim dizer, ao intelectual da corrente, aquilo que era intelectualizado na corrente, eles não tinham formação de corrente, de tendência, mas faziam uma pintura boa. Um outro foi o Ziglio que trabalhava na cerâmica do Ranzini, o Ranzini foi meu professor de pintura, no Liceu, o próprio Ranzini da família dos ceramistas, que hoje é cerâmica do Mataeve, que foi do Matarazzo, eh?, mas não me influenciou, tinha os caras que por uma atitude me influenciavam, que era o Simeone, o Oppido, embora o Ranzini fizesse pintura, pra mim eram cartões postais.

Depois, quando eu fui para a Companhia Ipiranga e que eu já tinha, nesta época, a formação, já sabia bem o que eu queria....

C: E quando foi isso?

H: Eu fui pra Companhia Ipiranga em 40, 41, 44; mas eu já sabia onde estavam as coisas, eu sabia onde estava o objetivo da pintura e onde não estava. Essa passagem que eu tive na Cia. Ipiranga, como litógrafo ainda, eu conheci o Segall fazendo as litografias lá, da fase do Mangue. O Reichenbach, o Carlos Reichenbach, que era diretor-presidente da Cia., mantinha laços de amizade com o Segall e cedeu a ele o atelier de litografia, lá, pra ele fazer sobre a pedra, e eu vi o Segall fazendo isso, e isto me impressionou bastante também – isto, vou dizer que me influenciou diretamente, aí teve uma influência direta, no sentido de estímulo também, e eu entendi que para ter uma certa libertação na pintura, no desenho, eu precisava colher fatos, na época, de coisas que cercavam a gente, e eu deduzi pra mim, eu tinha 22 anos, se o Segall indo ao Mangue fazia essas litografias que eu vi fazer, com aquela criatividade, falei eu vou sair a busca e saí, eu vou ao mercado, e no mercado eu desenhava aqueles carregadores, então, coisas rápidas assim, coisas, flashes rápidos, para adestrar a mão, a visualidade daquela coisa rápida, que passava e eu ia pegando, e desenhava no próprio mercado, no próprio Jardim da Luz, os transeuntes, o pessoal sentado no banco, e tinha um desenhista que era publicitário, que trabalhava na Lintas, na Lever que esse desenhista tinha uma habilidade fabulosa para desenhar, mas ele transformava o seu desenho em caricatura, e a facilidade com que ele desenhava, essa caricatura, esse tipo de caricato, também me impressionou, embora não, não conferia à caricatura que ele fazia, o desenho caricato que ele fazia... então, embora o Joaquim fizesse um desenho caricato, eu apreciava o estilo, a maneira, a rapidez com que ele desenhava e muitas vezes saímos juntos pra fazer isso, prá desenhar no mercado, na praça da Estação da Luz, no Jardim da Luz; agora, com Waldemar da Costa, nós saímos pra fazer, fazíamos pintura no atelier e pintura na paisagem, íamos a Freguesia do Ó, íamos a Coroa, pintávamos muito aqui em cima, na Lins de Vasconcelos, naquela zona do desterro, do terreno do Klabin tinha uma grande faixa de verde ali e nós pintávamos ali. Eu considero o primeiro quadro pintado que eu fiz, foi ali na altura da Lins de Vasconcelos, perto da Vila Mariana, lá em cima, o primeiro quadro que eu pinteí mesmo; que eu considero um quadro no sentido que tinha alguma coisa, entende? Muita coisa antes, mas num considerava. Isso foi em 39. Quer dizer, um quadro que eu posso considerar, esse quadro eu posso considerar o primeiro, ... feito muita coisa antes, desenhando muito antes, é o quadro que ...

C: A prática do desenho, então prá você, era um trabalho desenvolvido com constância, né...

H: Com constância, eu sempre; sempre desenhiei, sempre!, sempre desenhiei. Eu acho que a pintura sem o desenho, ela não é nada. Você veja a pintura concreta, por exemplo, toda a base dela é o desenho, mesmo o desenho do natural, a sensibilidade que possa... que existe num quadro concreto vem do desenho. Não sei, hoje o jovem parece que já

quer entrar com a pintura, já fazendo retrospectiva, né, ele já entra na pintura e um mês depois já está fazendo a sua retrospectiva. Eu não condeno, eu acho que os tempos estão mudando mas a ... é muito fácil se perder, sabe?, é muito fácil, assim como o cara pode se encontrar facilmente, ele pode se perder facilmente; a base necessária. Não digo que é necessária uma base acadêmica, não, não acho. Eu não considero a base nem acadêmica nem moderna. Base é base. Deve haver uma base. É preciso começar a aprender, a enxergar, a ver, para somar isso, conotar isso com a sua mão, que desenha. Há um treinamento, um conjunto de coisas, é uma passagem que fatalmente todo artista, todo pintor tem que fazer. Eu vejo assim dramas, hoje, entre jovens que com uma idéia criativa fabulosa, super-criativa, de imaginação, mas impossibilitados de poder passar isso para uma linguagem. O problema de linguagem é um problema de aprendizado. Firmar isto numa linguagem, registrar isso, é um problema de aprendizado, é um problema de formação, é um problema de base. Porque a imaginação, quando você a tem, uns em potencial, outros em talento, em natureza, né, é, ela é fácil de emergir, fluir, é fácil de ser mentalizar isso na tela, é transmitir isso, com que linguagem você vai transmitir isso, se você não tem a formação, não tem a condição, não é verdade?

Você quer perguntar mais?

Então marcando aí então no Liceu até 42, depois eu tive dois anos, um ano e meio com o Waldemar, no ateliê dele, de 39 a 41, e voltei no atelier do Waldemar em 52, 53, por aí.

C: Agora, Fiaminghi, quais eram as pessoas com quem você conviveu, você no Liceu, outros alunos e tudo mais, além do Charoux que acabaram desenvolvendo um trabalho de pintura, nas artes plásticas.

H: Que eu me recorde é o Charoux e o Guersoni, Odetto Guersoni. Não me lembro de outros contemporâneos daquela época. No atelier do Waldemar eu conheci Volpi; Charoux continuava, Maria Leontina, o Clóvis já tinha saído, o Clóvis... o Clóvis Graciano foi anterior, a Rachel, a Rachel eu conheci, ela desenvolve um trabalho hoje de artes plásticas, Amélia Toledo, rapidamente, tive um conhecimento na segunda etapa do atelier, e até 55 eu nunca havia, não havia interesse, nenhum interesse, em fazer exposições. Pintava, fazia, desenhava, mas achava que para expor era preciso que você tivesse uma definição de objetivos – qual é a sua marca de pintura, qual é a sua pintura, só a partir daí, então, você deve assumir um compromisso, pelo menos no meu entender. E em 55, por ocasião da terceira Bienal, eu não achava que devia expor ainda – o Waldemar achava que eu devia mandar pra Bienal. Eu achava que não. Embora tinha os meus trabalhos, eu achava que não devia mandar. Um amigo meu arquiteto, desenhista-arquiteto, Valentino Caio apressou o processo. Eu pintava em casa e ele passou por casa e disse: olha, te inscrevi na Bienal, trouxe a ficha, táqui, já preenchi, você só põe os quadros que você vai mandar, você vai ter que participar na Bienal, e vim buscar os quadros. – Não, mais eu não quero participar, não me interessa, não acho que deva participar. – Não, seu se o Waldemar acha que ‘cê deve, você tem que mandar. É, o Valentino levou, então os quadros, e nesse tempo eu mandei três quadros e entrei com dois. Entrei com dois, ou com três?... não, dois trabalhos, mandei três trabalhos,

entrei com dois trabalhos. A partir daí então me interessei, eu não sabia que era concreto, eu fiz os meus trabalhos, não estava a par de corrente concreta nenhuma, conheci a abstra...o abstracionismo, pra mim, pensei que era abstrato. O abstracionismo eu conhecia, mas o concretismo nem sabia que existia, nunca tinha ouvido falar a palavra concreto, e lá na Bienal, a própria crítica do Geraldo Vieira, da Folha, e nesse tempo o Geraldo escrevia na revista Habitat, a crítica dele me classificou como concreto, primeira vez que eu ouvi falar no concretismo. E, vão vê o que é isso, né? Estou fazendo isso aqui, acho que é arte, mas eu não sei o que que é concreto. E aí então eu conheci o Sacilotto, lá na Bienal, o Luis Sacilotto; e o Sacilotto se aproximou de mim e disse: como é que você faz isso?, daonde que você vem?, como é que você descobriu isso? – Não, sozinho, trabalho há muito tempo e sozinho eu cheguei aí. – Interessante, você deve participar das nossas reuniões, nós temos um grupo de pintores, interessados na corrente concreta, por quê você não aparece lá no Clubinho, pra papear com a gente, à noite, a gente se reúne lá às quintas feiras, às terças. E eu comecei a participar das reuniões com eles, comecei a me inteirar, da tendência concreta e participei do grupo concreto a partir daí, comecei participar do grupo concreto. Em seguida, mandei três trabalhos pro Salão Paulista, fui premiado no Salão Paulista, já concomitante a Bienal, que foi em 55...

C: Terceiro Salão, né?

H: Eu não me lembro que salão era, acho que era o quinto salão... não me lembro, e eles me deram A Grande Medalha de Prata por esse trabalho. O Geraldo Vieira estimulou muito, foi muito elogioso com o meu trabalho, achou que era um novo, uma força que surgia, etc, e daí pra frente foi um desenrolar de atividade intensa.

Agora, a coisa não aconteceu assim ao linearmente como parece. Eu tive várias contradições de vida comigo mesmo, eu sempre tive assim necessidade de desenvolver um trabalho profissional, uma necessidade material. A gente não vive de pintura, até hoje não vivo de pintura, e a pintura tem exigido assim certas atitudes que eu não acho que é coragem, mas é considerado como atitudes de coragem. Eu acho que foram atitudes de obrigação, de sensibilidade que você tem com você mesmo e você tem que fazer opções. Eu sempre desenvolvi para ganhar a minha vida, trabalhos de publicidade. E por várias vezes eu tentei desistir da pintura, mas é impossível, exatamente por essa contradição, você não pode desenvolver uma atividade de pintor e com isto defender a sua vida. Em 1946, 46, exatamente 47, eu fiz uma opção: ou eu só faço pintura ou eu desisto dela. Eu tinha um emprego na agência de publicidade Lintas do Brasil, é uma Cia. Internacional de Publicidade que atendia a Lever, e eu tinha lá um salário muito alto, e desisti da pintura, eu fiquei 4 anos sem pintar. Em 51 me casei com Mercedes e recém-casado eu ainda estava na Lever, e ao mesmo tempo em que antes eu tinha feito a opção para deixar a pintura, nesta oportunidade eu deixei a Lever: agora, vou ser só pintor. E de 51, não! Casei, em 52 eu deixei a Lever. Até 54 eu me dediquei mais a pintura, e foi quando eu fui pra Bienal, em 55, desenvolvi mais a pintura. Em 56, o cerco apertou de novo, o cinto apertou de novo, e eu voltei para a publicidade, mas continuei a pintar. Foi a década de 50 que eu consegui mais conciliar a pintura com a

vida profissional material de ganhar a vida. Mas nunca com pintura, sempre com publicidade, até o momento em que eu achei que a publicidade não estragasse, por assim dizer, minha atividade de pintor. Em 66 eu fiz nova opção; eu tinha uma grande agência de publicidade, com trinta funcionários, e senti que a agência estava me absorvendo demais e a pintura estava ficando prá trás. Eu vendi a agência, decidi em um mês, em 30 dias liquidei a agência; vendi a agência e voltei a pintar mais intensamente de novo. Isso foi de 67 a 71, mais ou menos. De 71 em diante eu consegui conciliar, ser mais pintor e menos publicitário. Agora acabei de fazer uma nova opção, eu estava, eu era funcionário da Quimbrasil e desenvolvia lá trabalho de programação visual e fiquei um ano e meio sem pintar, o mês passado eu me demiti, mês de setembro me demiti e voltei a pintar de novo, estou pintando de novo, eu acho que dessa vez não faço mais outra opção, não. Quer dizer, são aqueles conflitos, que vão e vem, quem tem a coisa não adianta, viu.

C: Agora, em termos de um desenvolvimento de uma atividade sem... digamos assim, o compromisso com o mercado de arte, com qualquer forma de produzir que tenha já, digamos assim, que já limite uma possibilidade do desenvolvimento de uma linguagem e tudo mais, e a possibilidade de conciliar uma determinada forma de sobreviver com a pintura, em termos de hoje, como você vê isso?

H: Eu ainda não encontrei.....

C: .... não, no teu caso especial.....

H: Eu não vejo. Não vejo por exemplo, eu estive ausente desse mercado todo. Não participei de um leilão. Nunca mandei quadro pra leilão, não vejo a arte como comércio, não sei ver, é possível ver, mas eu não sei ver, não sei como conciliar. Eu acho muito normal um pintor procurar um colecionador pra adquirir o seu trabalho, mas eu não sei fazer isso. Eu não sei fazer uma conciliação comercial com o meu trabalho, que é válido, não é comercializar, é válido, a sobrevivência, você precisa, mas eu não sei fazer isso. Embora saiba vender produto, saiba como colocar no mercado um produto, mas a minha obra eu não sei colocar, eu não sei, e já pensei muito como conciliar isso, já fiz várias tentativas de conciliação. Num determinado momento no ensino, desenvolvi em São José dos Campos, um atelier livre, pago pela prefeitura, a prefeitura me pagava, me dava um .....

C: Fiaminghi, você estava falando a respeito da tua participação na Bienal, né, e que num dado momento você percebe que a linguagem que você utilizava estava próxima de uma corrente, o concretismo, não é isso? Então eu gostaria de saber, o que o pessoal no atelier do Waldemar da Costa, o Charoux, o próprio Waldemar da Costa, que numa determinada época está mais ou menos, ligado ao concretismo, embora não seja bem, né, o que eles, 'tariam fazendo nesse momento?, no atelier, nos trabalhos que você via e tinha contato?



H: Aí precisa diferenciar as épocas, né, de 39 a 41, quando eu freqüentei o atelier do Waldemar e lá estava Charoux, Maria Leontina, etc, não se cogitava de concretismo nenhum, nunca se cogitou de concretismo, nem uma coisa remota, nunca se ouviu falar, eu nunca comentei com ninguém.

C: O Charoux fazia aquela pintura expressionista, né?

H: Exato. A Leontina também...

C: Também...

H: O Waldemar fazia uma pintura impressionista, né, e eu desenvolvi a pintura impressionista, já em 52, 53, quando eu voltei pro atelier do Waldemar, mas Charoux não estava mais, Leontina, não estava mais... Aqui na João Adolfo, dos pintores que freqüentavam, freqüentei mais um ano, só a Rachel, através de uma pintura expressionista e impressionista que ainda faz hoje, é que veio para o meio artístico que se conhece hoje.

Eu, a partir daí passei a fazer uma obra concreta, sem saber que era. Eu, no atelier do Waldemar, na segunda vez que voltei, passei a fazer pintura, uma busca de pintura abstrata, fiz alguma coisa quase cubista, sabe? Como estudo, depois fui à forma, fui limpando a forma, limpando a forma e senti que um trabalho que eu tinha feito para o Museu de Arte, que foi um cartaz, de lançamento da Escola de Propaganda, que hoje é a Escola Superior de Propaganda, esse cartaz tinha uma construção concreta, e eu não sabia que era concreto. Mas aquela forma me agradava, era uma forma limpa, eu estava buscando limpar a pintura, limpar a coisa, e tendo feito esse cartaz, eu achei que esse cartaz, a sua temática, dava uma grande motivação para o que eu estava buscando, que era uma forma limpa; e passei a pintar, a construir meus quadros, baseado na forma daquilo que eu tinha feito no cartaz, o tema dele, direto, dele... isso está desenvolvido nesse quadro concreto que eu tenho no Museu de Arte Contemporânea que é uma elevação vertical com o movimento horizontal. Praticamente o cartaz que eu fiz para a Escola foi a base. O resultado desse quadro me animou para outros quadros que eu fiz e depois mandei para Bienal; e os dois trabalhos estão aqui, inclusive eu preciso restaurá-los para .... porque um deles está quase perecendo assim, com o tempo, né.

A partir daí o meu contato com os pintores, depois da Bienal, foi todo, no sentido da minha obra, foi todo com os concretos. Conheci o Waldemar Cordeiro, conheci o Luís Sacilotto, Mauricio Nogueira Lima, o Casimiro Fejer, nas reuniões que participávamos lá no Clubinho, e formamos o grupo concreto.

... o Charoux, que eu já conhecia antes, mas interessante, houve uma .... embora o Charoux construísse, e não era considerado concreto, naquele tempo, em 51, e era concreto, não era considerado, e era concreto,; eu não tinha muita ligação com o Charoux na parte de pintura, depois daí. Eu não ia a exposições, eu não freqüentava exposições de pintura, eu freqüentava até 46/47, eu freqüentava muita exposição de pintura, depois eu não ia, não freqüentava inaugurações, ia muito a Museus, isso sim, museus eu ia. Freqüentava muito o Museu do Bardi, freqüentava muito o Museu de Arte

Moderna, mas não ia a exposições, quase não ia, e eu não estava muito a par do que o Charoux estava fazendo, realmente me dei conta que ele era um concreto, depois que eu Expus na Bienal, não havia esta coisa de saber o que era concreto, o que não era concreto. E a coisa se cristalizou mesmo, se assentou depois de 55, para mim, depois de 55, né? no contato com eles. Agora, voltando atrás, na exposição, na primeira Bienal de 51, Sacilotto tinha uma obra concreta; o Ivan Serpa tinha uma obra concreta, eu vi a primeira Bienal, mas pra mim, aquilo tudo era abstrato. Há uma grande diferença entre a obra concreta e a obra abstrata. Eu não tinha informação.

Depois que eu comecei a freqüentar, a me reunir com o Cordeiro, com o Sacilotto, nessa época que eu conheci o Decio Pignatari, que voltava da Europa, conheci os poetas concretos, aí eu comecei a me interessar pela coisa, comecei a me informar, e comecei a especializar minha literatura de pintura, a minha informação de pintura, comecei a ver melhor a coisa, e senti que esta era realmente a pintura que eu devia seguir. Quer dizer, aquela minha preocupação de nunca expor antes, porque entendia que deveria ter um objetivo, antes da minha pintura, eu a encontrei, realmente, a partir da terceira Bienal, participando dela e conhecendo esse pessoal. Então senti esse é o meu caminho, agora está definido, agora eu devo entender isso, devo compreender profundamente o que estou fazendo e é isto mesmo que eu quero, é este o meu objetivo, e realmente foi assim uma descoberta tremenda, porque a partir daí passei a não dormir mais. Entre as obrigações de família, de trabalho e pintura, eu praticamente dormia três horas por dia, durante 8 anos, dentro desses 8 anos da década de 50... de 55 a 60, 61, eu não fui dormir um dia antes de 3, 4 horas da manhã. Era isso aí. Esses cabelos brancos assim prematuros, não ta de graça, não. Foi uma coisa assim entre ler, pintar, me reunir, discutir, nós tínhamos que participar, participei de muitas exposições, de reuniões, ir pro Rio de Janeiro e era uma coisa tremenda. Se um dia pudesse alongar o dia em 48 horas, eu alongaria, foi uma coisa assim de entrega total, de abraçar a coisa e dizer é isso e em frente.

C: Fiaminghi, e sobre a Associação de Artes Visuais?

H: As Novas Tendências...

C: Novas Tendências...

H: É. Aí foi uma iniciativa que nós fizemos de abertura. Em 59, em 60, é, 60, eu fiz uma crítica, direta, ao Grupo Concreto, não publicamente, mas entre amigos, seis amigos.

C: Quem era no caso?

H: O Charoux, o Waldemar Cordeiro, o Luis Sacilotto, o grupo concreto era composto por Charoux, Cordeiro, Sacilotto, Casimiro Fejer, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima e eu. E, eu estava sentindo o grupo concreto muito fechado, sentia o grupo concreto muito fechado. Houve um tempo em que esse... essa atitude fechada do grupo

concreto era importante, foi importante, mas depois eu achei que ela era desnecessária. Não digo desnecessária, mas era assim uma espécie de discriminação, achava que não, já em 59, 60, eu achava que não cabia esta atitude, e fiz uma carta, um manifesto escrito, e mandei uma cópia pra cada um, e nessa carta que não publiquei, o Décio Pignatari achou que devia ser publicada essa carta. Eu disse que não devia tornar pública essa carta, hoje eu posso falar; eu exigia uma abertura do grupo, então haviam novos talentos que surgiam, interessados na pintura concreta e o grupo se fechava para esses novos talentos. Isto já era um prenúncio do que eu sentia e realmente isso aconteceu, eu senti isso depois da Exposição Nacional de Arte Concreta, quando nós nos unimos aos concretos do Rio, e senti que os concretos do Rio de Janeiro, embora no Rio de Janeiro os concretos do Rio eram... eram posição e nós éramos oposição aqui, às instituições, nós fazíamos oposição aos estatutos da Bienal, fazíamos oposição a uma série de coisas, o grupo do Rio era posição, o grupo do Rio era ... era... era, por assim dizer, eh, situação. O Museu de Arte Moderna do Rio, apoiava o grupo concreto do Rio, como nos apoiou também. Todas iniciativas de exposição no exterior, nós devemos ao Museu de Arte Moderna do Rio, ao contrário, o Museu de Arte Moderna aqui, em São Paulo, e à Bienal, nunca cogitou de nos mandar para Veneza ou para a Europa, ou para qualquer exposição. Todas as iniciativas da Bienal aqui e do Museu daqui, era com relação a outras tendências, menos a concreta, então nós aqui fazíamos oposição. Se Conseguimos pendurar alguns quadros que naquele tempo, parede era difícil, hoje é fácil, foi a custa de oposição.

C: Interessante, né, mesmo porque a primeira orientação na formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi no sentido de enfatizar até o próprio concretismo, né, e a pintura moderna, porque quando foi formado o acervo por Leon Degand, ele parece que tinha uma certa ligação....

F: Exatamente.

C: com estas linguagens ....

F: Exatamente.

C: Depois ele voltou prá França, né?

H: Exatamente, exatamente, exatamente.

C: .....

H: Exatamente, mas o Museu apoiou e a Bienal apoiou outros artistas concretos, o Museu aqui, a Bienal aqui, deu prêmio ao Serpa, isto era uma oposição ao grupo concreto de São Paulo. Nos fazíamos oposições e também sofriamos oposições.

C: Porque nesta época quem estava com o Museu de Arte Moderna já era o novo grupo? Porque o Ciccilo Matarazzo deixou o Museu de Arte Moderna, né? Numa ocasião e até o acervo do museu foi transferido para o MAC.

H: Isso foi posterior.

C: Isso foi posterior, né?

H: Isso foi posterior, posterior. Enquanto o Museu esteve na Sete de Abril isso não aconteceu, isso aconteceu depois que o Museu foi pro Ibirapuera.

C: Ah! Depois que foi pro Ibirapuera, sem dúvida.

H: Nós chegamos a expor no museu, aqui, mas, a duras penas, né. Quer dizer, pendurar o quadro Iê pendurava, mas estímulo você não tinha nenhum. Tanto é que quando o Zanini, o Walter Zanini voltou da Europa, que ele ficou lá em estudos, em viagem de estudos oito anos, ele veio a minha casa e disse: “Puxa, eu tinha notícias do movimento concreto lá na Europa, o que vocês estavam fazendo aqui no Brasil, eu tinha notícias lá na Europa, e chego aqui no acervo do Museu, não tem nada de vocês, o que que aconteceu? Que não há nada no acervo, de vocês?” – “É aconteceu que é isso aí, velho, santo de casa não faz milagre.”

Enquanto Max Bill nos convidava para expor na Europa, eram iniciativas particulares, as iniciativas oficiais, exposições de pintores brasileiros na Europa, todas elas, as quais nós participamos, partiram do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O grupo concreto de São Paulo, era o ovelha negra, no meio.

C: E qual o pessoal, além do Zanini, que vai ter uma aproximação, tá certo? Do grupo, o pessoal da burocracia da arte, os críticos, que teve uma aproximação maior com vocês, com o grupo?

H: De crítico nenhum, a não ser a mais uma vez o Mário Pedrosa no Rio.

C: É, no Rio eu tô sabendo mais ...

H: No Rio. No Rio o concretismo era através do grupo do Rio, era a situação, e eu dizia assim que aquela carta que eu havia enviado, que eu enviei, no sentido de abertura do grupo, eu senti que o grupo do Rio era um grupo mais aberto, mas... claro que era um grupo aberto, ele era situação, não havia o que contestar, por exemplo, dependendo do júri do Salão Paulista, se nós não fizessemos movimento, nós não entrávamos no Salão Paulista. Dependendo do júri, nós éramos cortados. Nós conseguimos o que conseguimos nos salões paulista, a custa do movimento, quase que a custa de impor o nosso trabalho, a nossa situação era essa. Hoje não, hoje não. Então eu entendi exatamente essas diferenças; quando houve necessidade de sermos fechados agimos em bloco, em grupo, e quando não, quando não eu contestei o grupo. Contestei, não rompi,

mas me retirei: Se continuar assim me retiro! Acho que é tão errada a discriminação dentro do grupo, quanto errado é ou errado era a discriminação que fazíamos, sofriamos, certo, eu aponteí isso, e, tanto que eu não participei da Retrospectiva Nacional de Arte Concreta em 61, que foi feito, me recusei a participar.

Surgia novos valores, como surgiu em Campinas, como surgiu no Ceará o Gerbou Wayner e não eram aceitos, no sentido ... havia uma discriminação, quer dizer, havia uma linha dura, válida num tempo, que não era válida na outra; e realmente com isso o quê se deu? Se deu o rompimento com o pessoal do Rio que fez o neoconcretismo. Havia diferenças entre o grupo concreto de São Paulo e o grupo concreto do Rio; diferenças de obras, havia diferenças, mas essas diferenças eu acho que são válidas para a arte e devem existir, essas contradições devem existir, por exemplo, o grupo concreto do Rio era um grupo concreto assim mais no sentido da pintura francesa. Nós contestávamos isso. Ainda, não sei, por exemplo, o concreto do Rio ainda fazia obra concreta com tinta de tubo, com o material tradicional. Nós aqui em São Paulo fazíamos obra concreta com materiais industriais, outros materiais, né.

C: Isso eu acho que é um ponto fundamental ...

H: Fundamental na diferenciação, diferenciação e indiretamente através da crítica que eu fiz, escrita, aos colegas. As Novas Tendências, a pergunta que você fez, ela foi gerada daí. Por iniciativa nossa nós reunimos, conseguimos reunir um grande grupo de pintores de várias tendências, e aí nesse momento já não agíamos como grupo, e fizemos uma associação. Foi assim a abertura, as Novas Tendências pretendeu ser assim uma abertura ao meio, que teve seu saldo positivo, mas mais uma vez foi empanado por uma volta ao fechamento por parte do Cordeiro, o falecido Cordeiro, tanto quer depois de um ano e meio o Cordeiro se retirou das Novas Tendências, etc.; e ele cumpriu o seu papel...

C: Funcionava ali na Consolação, né?

H: Na General Jardim, mas ela já não tinha, por assim dizer, a Associação não tinha, ela tinha, não tinha sentido, vamos dizer, de tendência e nem de grupo. O que ela pretendia como manifestação era estimular novos valores que apresentariam, ou apresentassem alguma coisa realmente nova, e que não tinha onde expor, porque ainda naquele tempo era difícil de você ter acesso com uma obra nova, até 60, 62... as Novas Tendências, a não ser na Bienal no Salão Paulista, pra pendurar uma obra realmente nova.

C: Sei, e era mantido uma espécie de uma galeriazinha, né.

H: Tinha uma galeria. Era a Associação Novas Tendências que mantinha uma galeria e que expunha de graça novos valores. Nós fazíamos o catálogo, fazíamos o catálogo e dávamos a galeria, agora nós custeávamos aquilo, nós nos cotizávamos, naquele tempo era cinquenta contos cada um por mês, quarenta contos, os que participavam da associação, e ....

C: Associação, e em quantos eram?

H: Ah, tinha uns vinte, trinta, tinha um bocado de ... o Volpi ajudava, tinha vários caras, era uns vinte pintores. E através das coisas que vendia, e lá mantinha, mas como tudo, como toda iniciativa você sempre custeia, é custo, é custo, a gente custeava, tanto que no fim, quem ficou para a liquidação da galeria foi o presidente que era o Aliberti, e ele tinha indústria em São Caetano e nós, eu aqui em São Paulo, vendemos a loja, a sede, o ponto para a Xerox – e o que a Xerox pagou como ponto, nós liquidamos as dívidas. Ainda ficou assim um pouco, do bolso que nós tiramos e liquidamos as dívidas todas. Ela estava devendo, naquela oportunidade, devia de aluguel, cinco meses de aluguel, vendemos o ponto, pagamos tudo; saímos de cabeça erguida.

C: Como você vê a base ideológica desse pessoal do concretismo? No sentido da procedência desses elementos todos, né, porque você tinha uma atividade de litógrafo e tudo mais. Qual a atividade do seu pai, quando você freqüentava o Liceu?

H: Era, como eu disse, decorador de ...

C: É isso, perfeitamente.

H: O Sacilotto era desenhista de esquadrias na , na ... todos nós desenvolvíamos uma atividade profissional paralelamente a pintura. Eu, publicitário; o Sacilotto era desenhista de esquadrias na Fichet, o Waldemar Cordeiro era, fazia jardins, projetos de jardins, o Maurício Nogueira Lima, arquitetura, o Fejer era químico, químico industrial, e a Judith pintava. O Charoux trabalhava na Sedas Gutermann, não! Ele era da seção de compras lá, das Sedas Gutermann, e assim, não foi mole. E, a nossa afinidade, a diferença que havia entre o grupo concreto paulista e o grupo concreto carioca, era... uma era essa, que nós tínhamos sempre uma atividade paralela de trabalho; lá ..... a Ligia Clarksó fazia pintura, o Serpa fazia pintura e lecionava no Museu, Museu de Arte, o Oiticica era um jovem de dezesseis anos que começava, o Aluísio Carvão lecionava no Liceu, no Museu de Arte Moderna, a Ligia Pape fazia gravura, só gravura, e assim. Enquanto eu dizia qual era a diferença básica, né, os nossos interesses se voltavam para Mondrian, Klee, Lhouse, Max Bill, principalmente Mondrian, toda a base teórica do grupo era calcada na ...

C: 'Cês chegaram a ter acesso realmente ao ... às teorias do Mondrian, ao neoplasticismo...

H: Sim, sim, sim, depois a gente começou a estudar, eu principalmente, que estava menos informado comecei a me informar, tínhamos acesso sim.

C: Agora, interessante, eu acho que as coisas se compõem muito bem, sabe, em termos de, porque de repente você ta trabalhando na publicidade, né, o Sacilotto trabalhando ...

com esquadria, né, uma outra pessoa um químico, né, uma vez que essa preocupação também com a matéria da pintura ....

H: Por exemplo, eu ainda tenho muitos pigmentos produzidos pelo Fejer, o Fejer era químico industrial e fazia pigmentos, ele, eu tenho aqui óxido de ferro produzido por ele, amarelo de cromo, tenho o vermelho, ainda produzido naquele tempo, que eu uso para minha têmpera, eu trabalho à têmpera que eu faço hoje. Eu hoje estou interessado, e não me afastando do ... da forma concreta interessado em, como dizer, uma pincelada, eu quero fazer uma obra em que a textura do pincel funcione como uma construção, e estou tentando fazer isso. Isto não quer dizer que não volte ao esmalte, não volte à gráfica, eu, 'cê quer ver uma coisa que passou despercebida aqui foram as retículas que eu fiz. A Bienal não documenta nada! Cê faz, expõe, passa e acabou. Agora, entretanto quando Jacquet veio depois com as suas retículas, teve uma repercussão e acontece que através da repercussão que ele teve, e da repercussão que eu não tive, a diferença para o jovem que vê isso, tem a impressão que eu copiei o Jacquet. E ninguém copiou ninguém, nem ele a mim, nem eu a ele. Eu comecei fazendo as retículas em 1960, e Jacquet veio em 66, 67, com as retículas, na Bienal. E o sentido de como o Jacquet usa a retícula, é uma ... e de como eu uso é outra. Eu uso a retícula como forma, e ele usa como tonalidade. Quer dizer, os caras vêm a retícula numa obra, e diz, é retícula, mas é preciso perceber a diferença que há, válida atitude em ambas, mas há uma diferença, uma diferença de atitude. A minha é forma, eu uso a retícula como forma e Jacquet usou a retícula como tonalidade, como reprodução.

C: Perfeito, agora uma outra coisa é com relação a Lito, né, que você chegou a trabalhar em lito e tudo mais, mas você tem uma produção tua, quer dizer, que tem intenção, espírito, realmente do desenho, da gravura.

H: Na época não. Eu tenho desenhos, algumas coisas que não contam.

C: É, porque essas coisas mais recentes eu cheguei a ver na sua casa, tal ....

H: .... não contam, sobre pedra, eu conheço bem o processo da litografia sobre pedra, sobre zinco, eh, mas não fiz obra nenhuma no sentido da litografia; eu fazia litografia para ilustração das coisas da Melhoramentos. E eram trabalhos que eu acho que não devem contar como obra.

C: Sim, mas você tinha um conhecimento técnico ...

H: Conhecimento técnico, era um desenho porque eu sabia desenhar, mas não como obra. O que realmente conta como obra e soma a essa experiência é essa litografia que eu fiz agora, em 74, já tem dois anos, é da Lito off-set, utilizando o processo direto, quer dizer, há um preconceito do artista gráfico que faz gravura em metal, que faz xilogravura, que faz litografia em pedra, há um (procedimento) preconceito sobre a

litografia tecnológica, esse preconceito eu não tenho, eu acho que a litografia tecnológica, ela pode proporcionar ao artista uma linguagem própria dela.

C: Perfeito, eu também 'tô de acordo com você.

H: Desde que você chegue à ela....

C: Desde que você conheça a própria linguagem ...

H: Desde que você chegue a ela para produzir, e não para reproduzir.

C: Perfeitamente. Porque num dado momento existe uma distância entre o original, e digamos assim, o produto final a reprodução. Agora, no momento que você tem condições de aproximar o original da reprodução, não no sentido formal, mas no sentido de processo de trabalho, mesmo, você faz um trabalho direto....

H: Você faz no próprio original, quer dizer, que a própria litografia em off-set, seja o original; assim como você utiliza a linguagem da pedra, a própria linguagem do clichê, até, que não foi pensado, não foi utilizada. Desde que você possa, com um buril e a chapa de cobre, à madeira, eu não vejo por quê, e pode controlar, por exemplo, com água a tinta, ou ácido, porque você não pode gravar em zinco, com ácido, clichê, desde que sua linguagem seja direta pra aquele material. Por que é que você não pode gravar uma chapa off-set á sua linguagem direta do off-set, com toda tecnologia de off-set até a retícula, desde que você domine aquela linguagem, mas enquanto você não vai à ela, você não vai dominá-la, se você tem preconceito para com ela, você nunca vai chegar a ela, e ela vai passar a ser apenas reprodução, mas no momento que você vai a ela sem preconceito, ela lhe dá, cê entende?

C: Estou totalmente de acordo com você. Eu acho que cabe, realmente, inclusive esse é o papel do artista, afinal de contas, de num dado momento raciocinar sobre o modo de produção .....

H: Os novos processos que surgem. Eu não acho que o artista tenha a obrigação de se renovar e se inovar sempre. Não, ele não tem essa obrigação, como também eu não acho que ele deva fazer a censura ou auto-censura de um processo que surge através do preconceito. Se nós vivermos combatendo a censura, achando que ela impede o ato criativo, por que nós vamos ser censores de um processo, sem ir a ele antes? É discriminação, não é?

C: Andei trabalhando um pouquinho na gráfica da FAU, porque eu cheguei a fazer cinco anos de Arquitetura, e não cheguei a concluir, e numa ocasião eu 'tava montando um livro, um livrinho de desenhos, então trabalhando com as chapas e tudo o mais, e de repente veio a idéia de gravar ou trabalhar diretamente na chapa, do off-set. É claro que a gente não contava com material de muitos recursos e tudo mais .....



H: Pode trabalhar até no filme, até no filme.

C: Isso seria o caso da gente conversar depois ....

H: Não está mostrando ainda, quer dizer, é realmente falta de conhecimento, alguns devem conhecer, outros não, do que pode oferecer, No fim, no computo geral da coisa, ele vai oferecer alguma coisa, sim, 'cê veja esse trabalho que foi feito, aquilo é direto, aquilo não foi pintado antes pra reproduzir depois, aquilo é off-set direto. Usei os recursos da tecnologia do off-set, quer dizer os recursos trabalharam para mim, quer dizer, aquele preconceito contra a máquina que o cara tem, ele deixa se dominar pela máquina, é uma coisa, a outra coisa é você enfrentar a máquina e dominá-la, é diferente.

C: Você entender onde é que entra a máquina.

H: No que ela pode lhe dar, certo.

C: Normalmente existe aí uma visão romântica com relação ao negócio da máquina.

H: A prensa não é uma máquina, a prensa litográfica tradicional não é uma máquina? Se o cara tiver preconceito e baixar aquela manivela e de rodar aquela roda, ele não vai fazer litografia, em pedra, ele não vai fazer gravura, porque tem a máquina; agora, realmente, é preciso separar o joio do trigo. A off-set é um processo que está muito mais ligado ao que se faz comercialmente, eu acho que o preconceito é muito mais sobre isso do que a própria linguagem dela.

C: é, mais eu acho que cabe, realmente, dar um destino também, diferente, a máquina, né?

H: Realmente, no momento em que você dá um destino e uma utilização diferente pra sua própria linguagem, você faz a coisa. Eu acho que tem artistas gráficos, de peso, que poderiam se utilizar perfeitamente do off-set, por exemplo, o Grassmann, a Bonomi, eles tem uma linguagem gráfica. Agora a Bonomi teve algumas coisas reproduzidas por off-set, e realmente é reprodução, agora a Bonomi trabalhando em cima, a Maria Bonomi trabalhando em cima da coisa, o Gruber, na coisa mesmo, poderiam tirar um, poderiam fazer maravilhas, agora, respeito a condição de gostar ou não gostar, por exemplo, há gravadores que não gostam .... de trabalhar sobre madeira, aí já é uma coisa diferente.

C: Problema é da proximidade que tem com o material.

H: Quer dizer, há artistas que gostam mais da pintura a óleo, outros gostam mais da aquarela, trabalhar com o guache, é uma questão de opção do seu material, concordo, aí concordo.

C: Escuta, Fiaminghi, quais eram os pintores de outras tendências, digamos assim, que sempre foram simpáticos aos concretistas. Me parece que o Volpi sempre teve uma certa simpatia, né?

H: Teve. O Volpi mais diretamente e embora a crítica negue, ou não comenta, ou não aponte, o Volpi teve muita influência, aquela boa influência, quando eu digo influência não quer dizer ah.., a obra do Volpi evoluiu e ....

C: E, cria uma relação de trabalho, na qual você....

H: Exatamente, é o mundo que vivemos, né, é aquela influência do mundo em que vivemos; o homem insensível não recebe essas influências. O Volpi é um pintor sensível, um pintor capaz, uma obra gigantesca e soube se influenciar, soube optar para ele aquilo que mais lhe interessa dentro de uma tendência que era o concretismo. O Volpi 'tá acima disso, é concreto, não é concreto ... não acima disso, quando eu quis dizer isso eu num quis dizer Volpi é concreto, ele 'tá acima disso.

C: Quando disse isso, foi em termos de simpatia.

H: Mas, a sua construção, a construção da sua obra, teve muita influência da construção dos concretos, e nós tivemos bastante afinidade com ele, e também nos influímos com ele, por exemplo, têmpera eu aprendi com ele.

C: Nós estávamos conversando a respeito dessa proximidade de alguns outros pintores de outras tendências, que não o concretismo, no trabalho do grupo e tudo mais. A gente 'tava falando do Volpi, né.

H: É, mais diretamente com o Volpi, né, mais diretamente. Tínhamos respeito por Flexor, embora nos combatíamos, mas/de modo geral, eu acho que o pintor, isso é mais uma coisa, eu acho que o pintor deve respeitar a obra do seu colega, e se encontrar alguma coisa que deva combater, dizer, deve dizer a ele mesmo. Eu acho que hoje Tarsila, tínhamos muita afinidade, respeitávamos muito a obra de Tarsila, coisas interessantes, né.

C: Agora, só pra dar uma ilustrada também, quais foram as técnicas ligadas às artes plásticas que você trabalhou com uma certa freqüência, porque eu 'tava lá na sua casa e você falou em ter feito uma determinada aquarela, aquarela por exemplo, você chegou a desenvolver um trabalho?

H: Cheguei, cheguei a desenvolver mas nunca como obra, né, não considero que seja, o que eu fiz em aquarela seja uma obra. Como eu disse eu me defini em 55 e a partir daí eu considero a minha obra. Daí pra trás eu considero experiências, estudos, embora se analisarmos .... eu devo ter alguma coisa muito boa, mas não considero obra; poderá

fazer parte, mas não é uma, não tinha um objetivo. São obras, trabalhos esparsos, e você na sua experiência tem que experimentar, tem que fazer, né, então aquarela foi uma delas, o desenho, a litografia, experimentei, mas são experiências, são muito mais, por assim dizer, ferramentas de trabalho.

C: Agora, com relação a este trabalho que você desenvolve posteriormente a 55, quais os procedimentos técnicos mais freqüentes por exemplo, eu vi alguns trabalhos seus feitos com esmalte.

H: Foi, esmalte sobre Eucatex....

C: E agora, como você aplicava este esmalte?

H: É, eu aplicava com durex, fazia, reservava a máscara e nunca usei aerógrafo. Eu gostava sentir, gosto de sentir no meu trabalho o pincel trabalhando, sabe, toda essa técnica, que a um certo momento ela parece muito limpa, muito precisa e parece feita com aerógrafo, não é, ela é totalmente acabada, lixada com lixa d'água, veladura, desse esmalte lixado, outra veladura, quer dizer a técnica do fazer é da pintura tradicional, o material é novo, você entende? Então vamos dizer, não havia nenhum impedimento de se usar o aerógrafo, para se fazer uma superfície limpa, perfeita, aí realmente entra não, o preconceito da ferramenta, entra o gosto pela coisa, eu gostava de trabalhar com o pincel, embora pudesse me utilizar, e ganharia muito mais tempo, levaria muito menos tempo, usando o aerógrafo; o resultado é o mesmo, o resultado final é o mesmo, mas particularmente eu gostava de sentir o trabalho com pincel, trabalhar com veladura é para mim, parece que o olho penetra mais nesta coisa. A própria segurança de sentir a tonalidade da cor, a textura, intensidade, do material sobre o eucatex, me parece assim uma coisa mais adequada para a minha formação, né; e nunca estive preso a um único material, pintei com óleo, já em 59 com têmpera, quando eu conheci o Volpi, conheci o Volpi em 52 e em 59, quando eu construí esta casa, derrubei a casa antiga, eu perdi o atelier que eu tinha, e Volpi me cedeu uma sala na casa dele, dois anos, eu estive lá. Ele pintava na, num salão, numa sala ao lado, e eu pintava do outro lado, e, vendo ele pintar com têmpera, comecei a me entusiasmar pela têmpera, me entusiasmei pela têmpera e achei que tinha, ela permitia você fazer, era possível você executar uma obra de acabamento com a têmpera. E comecei, mais tarde, comecei a trabalhar com têmpera. Fiz alguma coisa a guache também, mas eu acho que material é importante no momento em que você tem o que fazer com ele. Eu acho que a coisa não deve ser assim apenas pelo gosto do material, o próprio trabalho exige, esse ou aquele material, você precisa sentir isso, então como você tem que sentir quando o material é adequado para aquele tipo de coisa, é preciso é preciso também dominá-lo, e para dominá-lo é preciso que se aprenda, é preciso que se desenvolva. Amanhã poderá surgir, por exemplo um material que eu experimentei e não gostei, eu acho uma beleza esse material no trabalho dos outros, é a tinta acrílica. Eu vejo gente dominar a tinta acrílica, não consigo trabalhar com tinta acrílica. Experimentei, testei, tá tudo aí encostado, não consigo

trabalhar com tinta acrílica. E aprendi com Volpi uma coisa, a natureza da própria coisa, sabe, e me parece que os materiais também tem que ter esta coisa.

C: Pressupõe uma linguagem, pressupõe um trabalho ...

H: Não só a linguagem com a sua duração. E, as coisas plásticas, eu não tenho muita afinidade para as coisas plásticas, sabe, coisa material plástico, não tenho. Eu sou do algodão, sabe, não tenho, e a tinta acrílica, engraçado, eu gosto nos outros, eu fico admirado com certos trabalhos, como o cara se utiliza, e bonito, muito bonito, mas eu não consigo ver no meu trabalho a tinta acrílica.

C: E, atualmente você aumentou o seu relacionamento com artistas. Quem são os novos elementos com quem você tem contato, novos não no sentido de gente que está surgindo, gente que ....

H: Eu tenho muito contato com Ianelli, com Arcângelo, muito contato com o Danilo, tenho contato com todos os pintores conhecidos aí. Com muito deles Krajcberg ontem, na inauguração da exposição dele, tive um papo com ele espetacular, quando o cara tem a coisa e você conversa com ele, parece que você passa a conhecer melhor; o papo com o Krajcberg, fabuloso.... Tem mais uma centena de artistas, se for citar o nome de todo mundo ... Uma centena deles....

C: E o Fernando Lemos? É relacionamento de trabalho agora ou ....

H: Fernando Lemos não, não, o Fernando é um cara que, por exemplo, CE veja, eu conheço o Fernando do nosso meio, desde 50, 51, 52, mas é interessante que a gente, um tempo andava afastado, um do outro, se via nas exposições, mas a gente não transava, não transando não conhece. Hoje transando com o Fernando, é um cara fabuloso, o Fernando. Cara de uma sensibilidade imensa, então você vai, na convivência, conhecendo as pessoas, né. O Ianelli, por exemplo, eu conheci ele, através de uma iniciativa que tivemos; Mario Zanini, eu respeitava muito o trabalho dele, respeito. Conheci o Ianelli através de uma iniciativa que tivemos com a Bienal e fui ao Ianelli com o Mário Zanini, na casa do Ianelli, com o Mário Zanini, pra ele assinar um documento, e conheci o Ianelli, daí pra frente a gente se tornou amigo. Houve um tempo que o grupo era muito fechado, não transava com qualquer pintor, não; embora respeitasse mas num transava. Mas era uma atitude, não sei se errada ou se certa, mas hoje é diferente, a abertura é grande, eu acho que a gente tem que se respeitar, tem que se unir, tem que se abrir, tem que se, enfim, eu acho que não é fácil ser pintor no mundo em que nós vivemos. Não é fácil ser ator, não é fácil ser cineasta, não é fácil ser músico, se os próprios artistas criam entre si uma barreira, cê imagina o que vai ser, né, eu acho que tem que respeitar, né.

C: Numa ocasião aí parece que o Cordeiro estava preocupado ma sindicalização da profissão do artista....

H: Esteve, esteve sim, esteve, ele chegou a fazer uma associação, é de artistas plásticos; era, chegou, o Rebolo foi presidente, eu fui secretário do Rebolo, um cara que eu admiro imensamente é o Rebolo, isso pra falar dos caras que estão aí na ativa, né, agora, por exemplo, da fase dos caras inovadores, que inovaram a coisa depois da semana de 22, vou falar do Segall, né, cara que tem uma obra espetacular, isso sem apaziguação nenhuma, porque você trabalha lá, não é isto não. Eu conheci mesmo a obra do Segall, pintor.... Yolanda Mohaly, por exemplo, um espetáculo, Yolanda é, nessa retrospectiva me fez uma surpresa.

C: Uma força de trabalho ....

H: Aliás, nos encontramos lá até. Espetacular, Yolanda um negócio. Quanta gente que tem, né, eu por exemplo, anteontem fui a exposição da Gisella, desenhos da Gisella, um espetáculo, a Gisella deu um salto tremendo a obra dela, eu até cheguei a dizer isso a ela, é difícil o desenho, o cara emocionar pelo desenho, criar uma emoção pelo desenho, não é fácil, e o trabalho dela está amadurecido nesta parte, cria uma emoção, o trabalho da Gisella nesta exposição me criou uma emoção, não é preciso ir lá emocionado para se emocionar, o trabalho transmite essa emoção. E isso é importante, através do desenho, uma coisa difícil, o desenho, a obra gráfica, difícil criar uma emoção. Não que é impossível, é preciso dominá-lo muito bem para criar a emoção, e cria essa emoção.

C: Agora, nessa ocasião desse associação criada aí e tudo o mais, essa idéia da sindicalização da profissão e tudo o mais, na qual você então teve um a certa participação também....

H: Era associação, associação de artistas plásticos brasileiros, uma coisa assim, não me lembro o nome dela.

C: Como você vê o problema da sindicalização, hoje, você acha que traria algum benefício?

H: São duas coisas completamente opostas, né, por um lado o artista plástico, como todo artista, é muito individual, qualquer sentido coletivo parece que vem tirar essa liberdade individual do artista; e enquanto ele é individual, ele não tem, assim, embora ele tenha um sentido coletivo, ele não tem assim, embora ele tenha um sentido coletivo, ele não tem assim nenhuma garantia. Quer dizer, é difícil se pensar em termos de sindicalização de uma atividade, sendo que ela seja encarada como profissão, enquanto é iniciativa individual a arte é isso, difícil você unir uma coisa a outra ou pensar em termos assim. Eu vejo, por exemplo, eu não posso me conformar com a exploração do artista, que existe, eu mesmo tive várias vezes desilusões, eu não estou no mercado de arte por essas razões, tem muito pouca gente séria trabalhando; na comercialização de

arte, pouco mesmo. E os poucos que estão trabalhando seriamente também enfrentam dificuldades, estão tendo dificuldades. E, dificuldade de um lado, dificuldade de outro, cê no fim, difícil você se manter aí então o quê que acontece – o cara que é sério, que ‘tá trabalhando, no mercado de arte, é claro que ele precisa também ele tem as suas despesas, ele precisa faturar, quê que acontece aí, ele vai trabalhar nomes consagrados, de colocação rápida, não há condições ainda de investir em artistas que ainda não tem o seu mercado, e até que ele tenha seu mercado, passou a vida, por isso que eu digo, você só se realiza mesmo, como artista, como artista você vem se realizando, mas sobrevivência, falando se sobrevivência, se realiza quando ‘tá com o pé na cova, não é: Aí então vem a consagração, aquela consagração que é demais e é fal...., e é, não digo falsa, ela é, eu não sei, difícil nesse aspecto da sobrevivência do artista como profissional, difícil. Quer dizer, qualquer medida que tomar em torno disso, se tentou várias vezes, cê veja a Lapi, ela está amorfa, que atividade vai se conferir a ela? Momentos em que ela devia operar, ela não opera, cê veja o enquadramento do material do pintor na importação. Nós não temos uma indústria ainda, com pigmentos nobres, os pigmentos da nossa indústria são pigmentos perecíveis, por outro lado estão voltados para aquilo que a indústria exige, não é, para a pintura não tem, pinceis, quer dizer, isso enquadrado com o perfume e uísque, é fogo. Agora, nossa associação não se manifesta, não cria uma condição de importar isso para os artistas, por isso a um preço acessível, justo, fora do comércio aviltador, né, não tem, quer dizer, no fim você tem que se virar sozinho mesmo. Eu acho que por muito tempo, eu não falo nem em consagração, eu falo em ... no artista que pelo menos consegue....

C: Desenvolver o seu trabalho.

H: .... condições para desenvolver o seu próprio trabalho. Você além de não vender, não vender, você tem que comprar o material e no fim você acaba tendo que desenvolver uma outra atividade pra poder comprar o próprio material, não digo nem viver, sobreviver da sua obra, difícil, muito difícil, eu não encontrei solução nenhuma. Já estive pensando mais não tem saída, eu não vejo saída. Saída é marginalização mesmo, ser marginal, ganhar na loteria esportiva....

C: A respeito do Segall, que você estava falando, foi a única oportunidade que você teve contato?

H: Pessoal, foi, foi. Depois só através da obra, né, das exposições da própria obra, né.

C: E nessa ocasião, foi possível ter algum tipo de relacionamento assim, maior?

H: Não, eu era um jovem – e o Segall um artista amadurecido. O contato foi de deslumbramento, apenas assim de ver, olhar, se interessar, trocar uma ou outra palavra, a gente quando é jovem, inclusive ele estava trabalhando, e qualquer interferência, então eu ficava quieto, vendo né, tem que respeitar, né, mas foi um contato que gerou em mim, gerou muita coisa. Nas exposições do museu, nas exposições do Museu do Bardi,

do Museu de Arte, na Bienal, parece que a Bienal fez uma retrospectiva da obra dele, com frequência, coisas que a gente não conhecia, e não sei se a obra dele está toda aqui.

C: É, tem muita coisa no Museu.

H: Muita coisa, é o pintor, no sentido da palavra, pintor, né, pintor; e interessante que eu não sabia que Segall tinha Mohaly, tinha tinha ....

C: Trabalhando ....

H: Trabalhando com ele.

C: no atelier.

H: Interessante, a gente sente nos primeiros trabalhos, a gente sente ali ... e veja que pintora é Mohaly, boa formação, é boa formação

Instituto de arte contemporânea