

Obj LB /
Ok
Completa 80 anos

FABRIS, Annateresa. Concretismo em São Paulo: o Grupo Ruptura, Fiaminghi e o Concretismo. São Paulo, Jornal da abca, (2): 11-12, mar. 2002.

Na entrevista concedida a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em novembro de 1981, Fiaminghi define o Concretismo como uma “tendência que não elimina o comportamento individual, ao mesmo tempo em que restringe o enfoque regional”.

Indagado sobre o abstracionismo informal, remete a seu impacto a formulação mais pessoal de sua carreira, as retículas-cor-luz, que não hesita em considerar “trabalhos concretos na mais extensa razão formal do Concretismo – não sectários na mais extensa compreensão da não-ortodoxia”¹. Essas duas assertivas, que refletem uma visão pessoal dos alcances do Concretismo, haviam sido antecedidas por um depoimento prestado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (1975), no qual a definição da obra concreta respondia igualmente a desígnios não doutrinários. Se Fiaminghi, de um lado, reconduz a obra concreta à geometria e à libertação de qualquer conteúdo extrapictórico, de outro, refere-se a “uma visualidade permanente, constante de sua própria linguagem cromática”, que se explicitaria na “vibração da cor e da forma” e nos “efeitos produzidos pelo inter-relacionamento da simultaneidade”².

A importância que o artista confere à vibração da cor não se coaduna com os princípios defendidos pelo Concretismo, assim resumidos por Waldemar Cordeiro em 1953: construção espacial bidimensional; atonalismo (uso das cores primárias e complementares); e movimento linear (fatores de proximidade e semelhança)³.

O próprio Fiaminghi partilha desses pressupostos até 1957, quando a elaboração de suas telas se rege pelo uso de estruturas geométricas definidas por uma oposição entre formas regulares e irregulares, cores puras aplicadas à *plat*, jogos óticos que criam efeitos de deslocamento, elementos seriais e repetições que geram ritmos puramente plásticos. Nesse momento chega a realizar algumas obras baseadas numa paleta reduzida ao máximo preto, branco e cinza, uma vez que ele estava interessado na “simultaneidade de formas e elementos”, que lhe permitisse “criar uma relação, de uma vibração”⁴. A contraposição entre branco e preto está na base da série “Virtuais” (1958), que tem sido considerada tanto o início de sua ruptura com o Concretismo ortodoxo quanto uma continuidade da ortodoxia concreta. Nascidos da observação dos pontos positivos e negativos das retículas gráficas, os quadros que compõem a série recebem o título de virtuais pelo aparecimento de uma forma inexistente a partir da ambivalência e do efeito vibratório gerados pela contraposição branco/preto⁵. Optando por uma composição perpendicular, Fiaminghi serve-se de poucas formas geométricas – triângulos e losangos – graças às quais cria múltiplas variações alicerçadas num jogo constante entre a espacialidade gerada por sua presença concreta e a espacialidade virtual que brota da relação ambígua entre fundo e figura. Se nessa série, assim como nas obras anteriores, “a cor estava em função da forma”, como o próprio pintor reconhece, a pesquisa com a retícula-cor-luz, cujo início data de 1958, representa uma nova etapa em sua trajetória: a “cor em função da cor, a cor ela mesma, sua expressão, suas transparências, suas vibrações de frequência intermitentes por suas relações e suas mutações”⁶.

É para essa cor que Fiaminghi reivindica a condição de concreto. Demonstra, desse modo, ter uma compreensão do Concretismo próxima da reavaliação proposta por Max Bill na exposição “Arte Concreta” (Zurique, 1960). O artista suíço, de fato, apresenta um panorama histórico da questão concreta, cujo início é localizado na aquarela de Kandinsky de 1910, passando por Kupka, Itten, Balla, Delaunay, Arp, Van Doesburg, Klee, Gabo, pelo grupo neoplasticista, pelos continuadores da Bauhaus (Albers, Moholy-Nagy, Vordemberge, Vantongerloo), até chegar aos artistas neoconcretos do

segundo pós-guerra, entre os quais estão incluídos alguns representantes brasileiros, inclusive Fiaminghi. Sintomática é a inclusão de Balla nesse contexto, pois se trata de um artista cuja abstração é regida, a princípio, pela justaposição serial de formas geométricas e cores puras e, posteriormente, pela busca de uma cor construtiva, mas ao mesmo tempo evocativa, a serviço de sínteses gráficas que transformam o movimento em energia e em estrutura espacial dinâmica⁷.

A atitude de Fiaminghi, que interessado na “liderança silenciosa de um Volpi obreiro”⁸, em 1959, se desliga do grupo de Cordeiro, pode ser remetida à percepção de que a obra em seu fazer-se é um dado bem mais ponderável do que qualquer teoria. O artista coloca, assim, uma questão que, embora não acolhida naquele momento, não deixa de ser fundamental no âmbito da práxis concretista. O que parecia um dogma – a postulação de um cromatismo exato e liberto de toda sugestão sensorial – fora afinal uma indagação constante na poética dos artistas neoplasticistas e construtivistas, levando um autor como John Cage a afirmar que a crença numa universalidade baseada na estandardização e na tecnologia era mais uma aspiração do que uma realidade efetiva e que as discussões acerca da cor não deixavam de responder, freqüentemente, a questões subjetivas. Renato De Fusco, por sua vez, assinala a presença de “contaminações” na linguagem abstrata-concreta de alguns artistas mais radicais como Malevich e Mondrian. No Malevich posterior ao *Quadrado negro sobre fundo branco* e no Mondrian de *Boogie-Woogie da Broadway* e de *Boogie-Woogie da Vitória* existe um “algo mais”, que se traduz numa grande variedade de formas e cores no primeiro caso, e no uso de elementos e tons cromáticos heterodoxos no segundo, remetidos pelo autor a uma intenção expressiva, que, sem dúvida, compromete a idéia de uma linguagem totalmente metonímica e intransitiva⁹.

O próprio Mondrian, por outro lado, havia demonstrado que o fato de trabalhar com um sistema não impedia a adoção de soluções intuitivas no momento da criação. De Fusco lembra que o pintor “passava dias inteiros a deslocar uma linha, a mudar a disposição de um retângulo de cor, a redimensioná-lo em função do equilíbrio dinâmico que pretendia alcançar, como demonstram claramente as suas obras ‘não acabadas’. A pintura neoplástica baseava-se em regras, mas essas regras não impediam uma experimentação empírica contínua, uma configuração das imagens ditada, em última análise, pelo jogo de fantasia”¹⁰.

Se um Concretismo rigoroso é antes uma aspiração do que uma possibilidade constante na prática artística, Fiaminghi não deixa de ser concreto no momento em que se afasta do grupo paulista e se coloca sob a égide de Volpi, passando a trabalhar com uma técnica como a têmpera. A análise que Vitória Daniela Bousso faz desse momento parece confirmar essa hipótese:

“Fiaminghi estava decididamente voltado às questões essencialmente pictóricas da obra, em busca de transparências, sobreposições e efeitos de cor; é a partir desse momento que a concreção em sua produção passou a adquirir características próprias, conferindo-lhe um caráter individualizado dentro do concretismo, em sua obra até os dias de hoje. A impressão é de que esse cromatismo passou a fazer parte do próprio artista. Fiaminghi se apossa da cor, se impregna dela e transforma-se na própria cor-luz. A estrutura geométrica irá permanecer na obra apenas como parâmetro de visualização cromática. Forma e cor se enlaçam na criação de estruturas que parecem querer capturar o tempo”¹¹. O título escolhido pelo artista para esse novo momento em sua carreira – retículas-cor-luz- não deixa de ser significativo. Por dois motivos. O termo retícula – matriz de pontos, linhas, etc., empregada nas artes gráficas para produzir determinados efeitos visuais, entre os quais o meio-tom, - remete de imediato à sua primeira atividade: litógrafo artesanal na Companhia Melhoramentos a partir de 1935. É nessa atividade,

que o leva a decompor uma cor numa série de matizes sobrepostos com maior ou menor transparência, que Fiaminghi adquire um conhecimento prático das possibilidades cromáticas, posto a serviço da arte na nova série.

O outro termo – cor-luz – tem igualmente uma origem não artística, se for lembrado que Chevreul chega à formulação de sua teoria a partir do trabalho na fábrica de tapetes Gobelins, da qual era diretor. Tendo percebido que os valores nominais dos pigmentos químico-industriais são sempre ofuscados por escórias e impurezas, e que a soma de duas ou mais cores nada mais faria do que acrescer o problema, tem a idéia de promover a síntese cromática na retina do espectador de maneira a evitar toda a contaminação material¹². Embora a prática da cor-luz tenha se popularizado nas artes visuais a partir de Seurat, o fato de ter uma origem pragmática é bem significativo, pois aponta mais uma vez para o elo inextricável que une a prática à teoria, fazendo desta um momento, mas não o momento determinante do trabalho artístico.

A pesquisa da cor-luz, cujos fundamentos Fiaminghi diz ter aprendido dos textos de Chevreul traduzidos por Décio Pignatari, é acompanhada pelo aprendizado da têmpera. Nessa técnica o artista encontra uma emulsão cristalina e pigmentos que, “quando puros, proporcionam uma cor luminosa inalterável”, além de transparências que “resplandecem em efeitos de cor sobre cor”. A cor-luz é uma construção técnica, um efeito fabricado mentalmente graças ao conhecimento dos comportamentos cromáticos. É o resultado da colocação de uma cor ao lado da outra, em que a proximidade das complementares cria uma vibração entre elas, gerando outras cores. Pode resultar ainda de cores transparentes sobrepostas, método que o artista atribui ao conhecimento das paisagens de Monet¹³. Algumas das primeiras obras da série, executadas entre 1959 e 1961, guardam aparentemente uma semelhança com *Xadrez* (1919), de Mondrian. O trabalho do pintor holandês é uma tentativa de estabilização da superfície pictórica graças à integração da cor e da linha num mesmo plano. O uso de uma grade regular elimina toda possibilidade de uma tensão linear dinâmica, delegando os efeitos de variedade às modificações cromáticas¹⁴. Fiaminghi, ao contrário, está interessado em colocar à prova as coordenadas geométricas da composição, ao fazer da cor-luz um fator dinâmico que cria zonas de diferentes intensidades em conseqüentemente, diversos planos na superfície da tela. Esse novo aspecto de seu trabalho não passa despercebido a Décio Pignatari que, descontente com os rumos tomados pelo Concretismo, detecta nas pesquisas com a cor-luz não apenas um controle mais rigoroso da manipulação cromática bem como uma aproximação de alguns problemas “erroneamente esquecidos ou sequer formulados, como os propostos pelo desenho industrial, as artes gráficas, a fotografia, o cinema e a televisão, propiciando soluções totalmente novas”¹⁵.

Fiaminghi parece fornecer uma resposta à reclamação de Pignatari, ao dar continuidade às pesquisas com a retícula-cor-luz. Em 1961 – ano em que realiza a exposição na galeria Aremar de Campinas, na qual apresenta as três telas da série “Reticulas-cor-luz” que despertam a atenção do poeta – passa a adotar a impressão em lito-*offset* como mais um recurso possível, aproximando de vez seu trabalho plástico da anterior prática gráfica. O novo procedimento, a princípio tímido nos dizeres de Isabella Cabral e Marco Antônio Amaral Rezende¹⁶, leva Fiaminghi a construir a cor de maneira mecânica, sem qualquer intervenção manual para melhor evidenciar os componentes concretos da composição. Walter Zanini, ao incluir as pesquisas com a retícula-cor-luz na exposição “Seis pesquisadores de artes visuais” (1966), acaba, porém, por dar destaque a um elemento que já fora assinalado por Mário Pedrosa em 1957. Se Pedrosa detectara “deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor” nas obras do período estritamente concreto, Zanini atribuía a alguns resultados mais recentes “uma beleza emotiva intermitente”¹⁷. Avesso a teorias, Fiaminghi busca na prática pictórica respostas para

suas indagações, talvez por ter percebido que a adesão integral a um projeto só existe num plano ideal. Se a cor era seu objetivo básico, não admira que, em pouco tempo, se dê contados limites da práxis concretista e não tema lançar mão de elementos não intelectuais-vibrações, transparências, sobreposições -, mesmo quando se vale de meios extra-artísticos como as retículas. Interessado em explorar o laboratório da pintura, em valorizar os aspectos experimentais das práticas artísticas, o pintor retém a idéia central da proposta de van Doesburg – a auto-suficiência da obra de arte -, sem subscrever todos os postulados do manifesto de 1930. Afinal, os desdobramentos da idéia concreta não excluíam a presença de uma dimensão sensorial no “puro jogo de forma e cor, libertos da compulsão de serem algo mais do que são na realidade, cujo único objetivo é darem prazer em virtude de sua existência independente”¹⁸. O autor dessas palavras é Max Bill, divulgador do credo de van Doesburg. O artista suíço, embora defenda uma arte rigorosa, não se furta a utilizar termos altamente impregnados de subjetividade como “prazer” e “expressão”, numa demonstração de que a conquista de uma “linguagem universal” é uma aspiração que se confronta e é freqüentemente posta à prova pela subjetividade do artista.

Notas

1. Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNART/INAP, 1987, p. 134, 137.
2. “Depoimento sobre o movimento concreto brasileiro na década de 50. Instituto de Estudos Brasileiros da USP (1975)”. In: Bousso, Vitória Daniela. *Fiaminghi ou a concreção sensória*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992. p. 148-149 (mimeo).
3. Cordeiro, Waldemar. “Ruptura”. In: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 222.
4. “Depoimento sobre o movimento concreto brasileiro na década de 50. Instituto de Estudos Brasileiros da USP (1975)”, cit., p. 155.
5. Cabral, Isabella; Amaral Rezende, M. A. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo, EDUSP, 1998, p. 23; Bousso, Vitória Daniela, cit., p. 45; Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 138.
6. Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 137.
7. Lista, Giovanni. *Il futurismo*. Milano, Jaca Book, 1986, p. 46; De Marchis, Giorgio. *Giacomo Balla: l'aura futurista*. Torino, Einaudi, 1977, p. 48.
8. Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 136.
9. Cage, John. *Colour and culture: practice and meaning from Antiquity to Abstraction*. London, Thames & Hudson, 1995, p. 259; De Fusco, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 142.
10. De Fusco, Renato, cit., p. 141
11. Bousso, Vitória Daniela, cit., p. 44-45.
12. Barilli, Renato. *L'arte contemporânea: da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano, Feltrinelli, 1985, p. 49-50.
13. Cabral, Isabella; Amaral Rezende, M. A., cit., p. 23-24; Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 137.
14. Moszynska, Anna. *Abstract art*. London, Thames & Hudson, 1995, p. 52.

15. Pignatari, Décio. "Fiaminghi". *In*: Cabral, Isabella; Amaral Rezende, M. A, cit., p. 153.
16. Cabral, Isabella; Amaral Rezende, M. A, cit., p. 81.
17. Pedrosa, Mário. "Paulistas e cariocas". *In*: Cabral, Isabella; Amaral Rezende, M. A, cit., p. 151; *apud*: Bousso, Vitória Daniela, cit., p. 65.
18. *Apud*: Moszynska, Anna, cit., p. 108.

instituto de arte contemporânea