

Ok he *Revisão do papel* *D.C.T.*
~~FIAMINGHI, Hermelindo.~~ "Conscientizei-me que a pintura era a principal coisa ou profissão que eu poderia almejar". [Hermelindo Fiaminghi]. **Diário de S. Paulo**, 9 jun. 1979. Itinerários

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

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

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

Ao mesmo tempo em que havia um conflito, primeiro como profissional de litografia, depois como profissional de publicidade, foi nelas que encontrei o caminho para inovar a minha arte. Se por um lado estas profissões roubavam o tempo do pintor, ao mesmo tempo proporcionavam as condições de inovação da pintura. Hoje, a comunicação, as propostas mais recentes mostraram que as coisas não estão desligadas, umas das outras. No meu caso o comportamento de ver no publicitário um mal para a pintura, era um

comportamento burguês. Só mais tarde eu vim a entender que não conflitava, desde que eu somasse. Conflitava em tempo, sim. Toda arte exige um tempo integral de dedicação. Neste aspecto eu acho que não há condições profissionais, aqui no Brasil, para o artista, no sentido de que o artista tem que se dedicar a outra coisa para sobreviver. Eu entendo que na criatividade isso não prejudica, pelo contrário, ajuda, porque essa diversidade envolve o artista num contexto real de vida. O conflito todo, depois desta compreensão, no meu caso, ficou caracterizado no sentido da conquista do tempo. Isto durou bem uns quinze anos, mas já era objetivo, já sabia onde estava e como estava. Passou daí por diante a ser uma conquista do tempo.

Para mim o movimento concreto ainda não passou. Ele se estruturou na década de 50, quando aqui ainda não havia condição de compreendê-lo. Ele está sendo assimilado hoje. 20, 25 anos se insere na cultura brasileira, mesmo que consumido antes de ser entendido. Hoje não está à margem como naquela época. Se eu buscasse estímulo e sucessos pessoais na minha pintura, eu teria fracassado. Era preciso acreditar no que se estava fazendo, e eu acreditava no que eu estava fazendo. Na época do concretismo eu estava no começo da conquista do tempo, começando a entender que precisava conquistar o tempo para o meu trabalho.

No decorrer deste período, eu abri uma agência de publicidade para sustentar o pintor. Tive uma empresa com o Décio Pignatari. O OBJETIVO DESTA EMPRESA ERA A IDEIA DE SE CONQUISTAR O TEMPO. Uma utopia! Mas, tentou-se. Não fracassou. Ela foi tão bem sucedida, que de repente ela estava transformando o poeta e o pintor em empresários. E foi aí que nós mais uma vez tomamos consciência. O Décio Pignatari saiu, foi fazer seus trabalhos em outros campos e eu vendi a empresa. Eu vi que estava me tornando um empresário e não estava me proporcionando o tempo que precisava. Em 68, quando vendi a empresa, retomei a consciência na conquista do tempo. Então eu tive dois anos de tempo para pintar. Aí eu pude comprovar que só a conquista do tempo, não basta. Não foi a época mais produtiva que tive. As tentativas todas de trabalho não foram tão satisfatórias quanto aquelas produzidas enquanto se conquistava o tempo. A criatividade não conflita com a vida. Ela é um todo, não é uma questão só de tempo, e não é uma questão de tranquilidade econômica. É uma questão de espírito, e espírito você conquista na dureza, com todas as suas contradições. Hoje eu me sinto mais realizado nesta conquista do trabalho. Procuro canalizar toda minha atividade no sentido de que ela seja mais ligada àquilo que quero fazer. A publicidade deixou, há uns 15 anos, de ser a coisa mais importante no sentido de poder proporcionar ao pintor a condição de ser pintor. Esse caminho eu encontrei no IDART (Centro de Pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura) e lá estou fazendo um trabalho de pesquisa sobre arte concreta, e faço pesquisas sobre artes gráficas. Não conflita com o que pinto. Pela primeira vez há uma conciliação, um estímulo.

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

Nunca tive grilo por causa da criatividade. Posso estar num alto, ou num baixo, mas nunca me sinto em crise por causa da criatividade. Se eu tivesse tempo pra pintar, mas

me sentisse incapaz, no sentido da criatividade para aquilo que quero pintar, esse grilo não teria conserto, eu não saberia como resolver isto. Se houvesse uma baixa de comportamento, no meu caso, acho que não saberia resolvê-lo, pararia de pintar, porque não gostaria de voltar a fazer pintura como hobby, sem compromisso, sem proposição de ser alguma coisa. Confesso que nunca tive essa crise. Tenho crise de falta de tempo. O desgaste deste conflito é muito grande. Em 1958, 60, eu sabia dividir o meu tempo. Sabendo que com a definição de ser pintor, de querer fazer a minha obra, de saber o que pintar, eu podia começar um quadro e terminá-lo no decorrer do tempo. Pintava, voltava para a atividade publicitária, voltava para pintar, com transito fácil entre as duas coisas. Hoje não posso mais fazê-lo. Se eu tenho uma idéia para um trabalho, eu tenho que ir do começo ao fim. Não posso mais esperar o tempo para executá-lo. A falta de continuidade, esta sim, me prejudica hoje. Hoje não consigo manejar o tempo. No IDART o meu ganho é menor do que se eu estivesse na publicidade, mas sensivelmente não me abala, não me tira a continuidade da sensibilidade. Eu hoje sei ^{se} começo um trabalho posso vê-lo realizado. Começo e vou até o fim, porque sei também que se eu começar e não for até o fim, eu não termino mais, começo outro. Meu comportamento mudou. Ao mesmo tempo em que o conflito do tempo foi ajustado, eu me modifiquei, no sentido de que eu não posso começar um trabalho e não terminá-lo. Se o cara não tiver cuidado e não estiver bastante ciente do que quer fazer, ele se perde. Se eu não tivesse a consciência do que quero para mim, teria acabado como pintor; ou largado a família, numa ruptura aparentemente conveniente, mas no fundo incoseqüente.

Eu me encontrei como pintor, e dentro da tendência concreta, repentinamente. Isso foi em 50. Tanto que estava fazendo um trabalho que era concreto, e eu não sabia, porque não tinha conhecimento da tendência concreta. Sabia que existia o abstracionismo. Em 51, fiz um cartaz para o MASP, que lançava a Escola de Propaganda. Buscando uma limpeza de cor e de forma para este cartaz, fiz um trabalho concreto. Basta dizer que o tema abordado neste cartaz no desenvolvimento de sua forma, foi tema de um dos primeiros quadros concretos que fiz. Esse quadro está no MAC, e todos os trabalhos a partir daí, em 53, que mandei para a BIENAL de 55, ainda sem conhecimento da corrente concreta. Pensava que esses trabalhos eram abstratos. Mas o que eu não gostava, no abstracionismo, era aquele comportamento que o abstracionismo era música. Não gostava também do esmaecimento da cor, das cores pastel. Gostava da forma, da estrutura, do construtivismo existente no abstracionismo da época. Para mim, a cortinha que ser limpa, ela mesma, sem enganos. Devia ter uma linguagem própria. O abstracionismo entonava as cores, e eu não gostava disso, Achava que a entonação era para a pintura acadêmica, para pintar paisagens, que eu tinha feito na década de 40 como aprendizado, sem nenhum interesse que aquilo viesse a ser minha pintura. Encontrei o caminho através daquele cartaz. E a partir daí fiz meia dúzia de trabalhos, sendo que três mandei para a BIENAL de 55, sem saber que eram trabalhos concretos. A crítica na época é que formalizou o meu trabalho como sendo concreto. Lendo a crítica eu me dei conta de que precisa (sic.) me informar sobre o que estava ocorrendo com a minha pintura. E em contato com os pintores concretos da BIENAL, Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, comecei a ver que havia outros pintores com a idéia de concretismo. Para eles, o concretismo já existia, tanto que eles já tinham feito um

movimento, que era o movimento "Ruptura". Em contato com eles, passei a me informar e ler tudo que me caia nas mãos sobre o concretismo. Me dei conta de que existia um movimento que me interessava. Aí passei a me dedicar inteiramente, me conscientizei da coisa e dediquei todo o meu trabalho a isso.

Eu não me sentia inventor de tendência. Para mim eu estava inserido no abstracionismo. Foi a crítica que deu o lampejo da coisa. Foi aí que eu me dei conta de que o cara pode estar fazendo uma coisa completamente nova e não estar sabendo. Me dei conta de que o pintor não pode ser só pintor. Todo o mundo é que dá informação à ele. Eu estava fechado quando fiz meus primeiros trabalhos concretos sem saber que eram concretos. A informação que eu passei a buscar daí, que era o meu contato com pintores concretos, através da leitura e de saber que alguma coisa de diferente, foi aí que eu me encontrei na coisa. Posteriormente, meus trabalhos para a Exposição de Arte Concreta em 56, dei minha contribuição. Quatro pioneiros como Cordeiro, Sacilotto, Maurício, Charoux, Judith Lauand, que deram a sua contribuição. Nós passamos a atuar como grupo de trabalho, o Grupo Concreto de São Paulo, cada um com sua característica, de objetivo comum, que era o comportamento concreto a ser implantado. Cada um tinha sua autenticidade de trabalho.

O choque que houve com os artistas plásticos do Rio não foi um choque entre os artistas plásticos. Foi uma questão de liderança. Em todo movimento há os que são líderes e os que se insurgem como líderes de um movimento. O "conflito" dos artistas do Rio e de São Paulo não foi no campo da pintura, embora houvesse divergências de pontos-de-vista. Nós fizemos um concretismo ortodoxo. O Rio não fez, com exceção de alguns pintores, mas como movimento não foi ortodoxo. Isto que estou dizendo não invalida a obra do pessoal do Rio. É a diferença que existe entre o pessoal do Rio, que vive à beira-mar, e nós, que estamos numa cidade industrial. É uma diferença de habitat. Fomos nós, os pintores paulistas, que começamos a usar tinta e materiais industriais para as obras. A briga foi de poetas, foi de lideranças da poesia. Inicialmente fizemos a nossa exposição nacional de arte concreta em todo mundo. Partiu de São Paulo a iniciativa, foi incorporado o pessoal do Rio, e estivemos junto até 58, 59. Se você analisar as obras dos pintores do Rio, o que eles faziam antes do movimento neoconcretista, eram as mesmas obras. O neoconcretismo não inovou nada no sentido da pintura, absolutamente nada. Não deu, sua contribuição nova. Continuaram a fazer o que faziam antes. Não tem nada de "neo". Havia divergências de pontos de vista. Divergências teóricas, mas estas eram normais. Como também havia divergências dentro do nosso grupo de pintura, mas não eram divergências públicas, no sentido de ruptura como houve entre o concretismo e o neoconcretismo. Estes quiseram se tornar independentes, não se conformando com o pioneirismo dos paulistas.

A poesia concreta realmente nasceu no Brasil. Não havia nenhuma manifestação lá fora. A pintura já existia no Exterior, mas assim como difere do Rio para São Paulo, a nossa pintura foi bastante diferente característica do que havia lá fora. E isso ficou comprovado quando Max Bill nos convidou para uma exposição lá fora. Nós estávamos fechados, no sentido objetivo, do comportamento. Éramos mais ortodoxos, mais que os próprios europeus. Os únicos caras mais fechados na Europa eram o Max Bill, Lhose, mais alguns. O movimento concreto brasileiro não está inserido lá fora. Ele era

considerado pelos concretos de lá. Nós não existíamos lá fora. Isto não só ocorre com a pintura concreta, mas ocorre com a maioria dos pintores nacionais. Não tivemos ainda o comportamento de uma canalização internacional. Volpi, por exemplo, é super conhecido no Brasil, não saiu das fronteiras ainda, é um dos maiores pintores brasileiros. Volpi tem uma importância muito grande na pintura brasileira. A contribuição foi muito mais ao Volpi dos pintores concretos, do que de Volpi para os pintores concretos. No momento em que existiu o movimento concreto, Volpi evoluiu a sua pintura, no sentido do que ela é hoje. Construiu essa pintura com seu valor individual, próprio. Não estou falando de influência recíproca. Estou falando de comportamento de pintor de garra que é o Volpi.

Reforço mais uma vez a importância da gráfica como contribuição à minha pintura. Eu aproveitei a retícula das artes gráficas e usei na pintura concreta. Esta é uma atitude pioneira na arte concreta e ainda não esgotada. Ela vem se desdobrando e ainda não foi recolocada. Eu ainda não recoloquei todos os seus problemas, no sentido da cor-luz, por exemplo. Através da retícula eu recoloquei o problema da cor. Há uma observação confusa, que deve ser revista, no sentido da cor-luz, como eu a vejo como problema. A própria forma, e não para efeito tonal. Então, aproveitei da forma e da retícula mais o problema da cor-luz, que ela existe no sentido de relação, de transparência, de sobreposição, de vibração de cor. É totalmente diferente do problema da cor-luz em relação ao impressionismo, que era só no sentido de efeito. Na retícula, como eu coloquei no sentido concreto, ela é cor-forma. Os trabalhos que estou preparando para a exposição de setembro de 1980, MAMSP, são trabalhos inspirados na retícula cor-luz, e aproveito a pincelada que estou fazendo agora, construída sobre uma forma. Quer dizer, há uma estrutura no quadro e construo a pincelada dentro desta estrutura, e depois, por transparência, eu reforço esta estrutura. É um problema de retícula. A pincelada pode, a princípio, ser informal, mas não é. É uma forma, uma estrutura. A própria pincelada ampliada é uma estrutura dentro de uma estrutura completa. É uma informação que trago da retícula. A retícula está superampliada, a pincelada superampliada. O formato delas já está fora do formato natural. É todo ele um problema estruturado na cor-luz. Existe uma novidade, porque nos trabalhos anteriores a cor e a forma reproduziam uma vibração de cor pela proximidade da forma e o contraste da cor. Eram os campos da superfície pintada que reproduziam, na inter-relação da cor, a vibração desta. Eram problemas ótimos de uma superfície. Nestes trabalhos de agora, a cor e a forma estão somadas. Fujo do sentido tonal da cor-luz exatamente pela proposição do reticulado pela pincelada. Ela em si, é uma própria retícula. A própria pincelada com suas formas com clarezas no entremeio é cor-luz. Em conclusão, eu não coloco a retícula como um problema do pontilhismo, assim como eu não coloco a pincelada neste trabalho no sentido informal. A pincelada para mim, neste caso, é forma. É a cor-luz como forma, como cor-forma. Eu vejo isto como uma ruptura, pictoricamente falando.

“Itinerários” foi idealizado e realizado por Jorge Vasconcellos e Philadelpho Menezes.