

(200. 10. 10)

Entrevista: Hermelindo Fiaminghi

- Otávio Gomes de Oliveira Neto -
10 Mar 1992

ICI - Gostaria que você começasse por colocar sua impressão a respeito de sua participação no Movimento Concreto Paulista. Parece-me que você integrou o Grupo Ruptura a posteriori, quando ele já estava formado pelo Cordeiro, pelo Sacilotto, pelo Maurício Nogueira Lima. Queria que você colocasse também um pouco a sua experiência no Grupo Ruptura e no Movimento Concreto Paulista, durante a década de 50.

HF - O que devo esclarecer sobre o Movimento Concreto em São Paulo é que estão confundindo o Grupo Ruptura com o Grupo Concreto Paulista. O Grupo Concreto Paulista não se fez em torno do Grupo Ruptura, se fez com o pessoal do Grupo Ruptura, sempre tendo o Cordeiro na liderança. Então, o Grupo Ruptura, que foi bastante grande, se concentrou todo em uma exposição, em 1952. Uma única exposição foi feita no Museu de Arte Moderna. E vários dos componentes do Ruptura não fizeram parte do Grupo Concreto Paulista, como vários componentes do Grupo Concreto Paulista não fizeram parte da exposição chamada Ruptura. Algumas pessoas hoje estão interessadas em trazer o Grupo Ruptura para o Grupo Concreto. Eu nem conheci o Grupo Ruptura, se você quiser saber. Vi a exposição, mas não conheci o Grupo Ruptura. O Grupo Concreto foi uma arregimentação posterior à III Bienal. O Grupo Concreto compunha-se de Cordeiro, Sacilotto, Nogueira Lima, Féjer, Charoux, eu (Fiaminghi) e a Judith Lauand. Eram sete, só. Este era o Grupo Concreto Paulista. A metade não participou do Grupo Ruptura.

ICI - Dos que você falou foi só a Judith Lauand e você que na verdade não participaram do Grupo Ruptura.

HF - Não. O Nogueira Lima não participou do Grupo Ruptura, eu não participei, o Féjer não participou... O Féjer participou?

ICI - Participou. Ele assinou o manifesto.

HF - Assinou? E quem não participou do Grupo Concreto na época, que participou do Ruptura: Alexandre Wollner, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Anatol Wladislaw. Todos esses não participaram do Grupo Concreto. Então, não tem nada a ver Grupo Concreto com Grupo Ruptura. Estão agora historicamente trazendo, na polémica, o Grupo Concreto como Grupo Ruptura. Eu participei, passei a participar do Grupo Concreto depois da III Bienal.

ICI - Em 1955...

HF - Foi quando me convidaram para participar do grupo, das reuniões. Fui muito ativo nessa época, bastante ativo. Por estar aqui em São Paulo, o Cordeiro me solicitava muito, e eu tinha tempo para atuar. Mais tempo do que o Sacilotto, que estava em Santo André nessa época. Então, atuei bastante. Não só atuei bastante como participei, muito, também do Movimento Concreto de Poesia, dos poetas concretos.

ICI - Você teve uma ligação grande com o Décio Pignatari...

HF - Com o Décio, com o Haroldo e com o Augusto, os irmãos Campos. Com o Décio, principalmente. Produzi todos os poemas na época, tipograficamente, desses artistas. A escolha do tipo, a produção tipográfica. E produzi os cartazes também, os poemas-cartazes para a exposição. Sem esses cartazes não haveria exposição conjunta com os pintores. Não podia expor um texto datilografado, então produzi esses poemas-cartazes para os poetas e confesso que todo o caminho que fiz na Arte Concreta, no Grupo Concreto, foi benéfico pra mim. No sentido de que realmente encontrei o meu caminho, que vinha procurando há tempos. Mas embora procurasse esse caminho não sabia da existência de uma tendência chamada concreta. Quando mandei os meus trabalhos para o júri da III Bienal, não sabia da existência da tendência concreta e não sabia da existência de um grupo concreto, do Grupo Ruptura. Vi uma exposição, não sabia do manifesto. A única exposição que mais ou menos me tocou foi a de Max Bill, que não sabia que tinha estado na Bienal de 1951.

ICI - Em 1950 ele tinha exposto no MASP...

HF - Depois no MASP, não é? Eu vi no MASP. Agora, tinha contato com um cara que era do Grupo Ruptura e não sabia que era, era o Leopoldo Haar. Nesse tempo trabalhava na Lintas, era diretor de arte na Lintas, e o Leopoldo era candidato a um emprego lá. Ele fez um teste de três meses na Lintas do Brasil. Nas horas vagas, jogava xadrez com ele, ou então discutíamos arte. Ele começou a me falar sobre uma arte construída, não uma arte concreta. Ele nunca citou esse nome. A minha admiração por pintores na época, pra citar só dois, era Cézanne e Van Gogh. Não tinha a referência concreta. Foi na III Bienal que eu vim a conhecer as obras do Sacilotto, do Cordeiro, do Maurício e da Judith. Então, nesse contato na Bienal é que fui convidado a participar das reuniões, no Clubinho dos Artistas. Então, participei dessas reuniões. Sob os olhos desconfiados do Waldemar Cordeiro... O Waldemar estava sempre desconfiado de qualquer pessoa que não seguisse suas idéias, que não concordasse com ele.

ICI - Aliás, a respeito disso, me parece que você teve uma convivência bem mais tranquila com o Cordeiro do que por exemplo a que o Geraldo de Barros teve, ele rompeu, teve atritos...

HF - Parece tranquila. As aparências nós as mantínhamos. Mantive as aparências em benefício da Arte Concreta. Não queria que transpirasse nenhuma divergência entre nós, mas havia muitas. Essa era a diferença. O que nós, o que eu e Déco brigamos com o Cordeiro não está escrito. Mas eram brigas, eu digo, brigas saudáveis, que eram em torno de uma idéia, não em torno de oportunismos. Então, nós brigávamos por idéias. E quem se beneficiava disso era a Arte Concreta.

Então, a convivência com o Cordeiro não foi tão tranquila como você pensou. Agora, quanto à liderança do Cordeiro, a liderança de idéias era muito respeitada.

ICI - Ele era um ótimo teórico!

HF - Não era tão ótimo assim como teórico. Mas tinha idéias e isso era apoiado e era respeitado... Acho que as teorias do Mário Pedrosa tinham mais futuro (...). Tanto que até hoje são válidas. ~~As teorias do Cordeiro não são válidas até hoje.~~ Agora, politicamente ele era muito melhor. Quanto à política cultural, e nós atuamos bastante nela, nisso ele era um líder incontestado, era muito legal. Porque nós polemizávamos o Salão Paulista, polemizávamos as Bienais, brigávamos por regulamentos honestos de salões, contestávamos panelinhas que houvessem. Enfim, a gente ia para o jornal e mandava brasa. Dava entrevista pra contundir a família... A "família artística"... E teve muita coisa válida e muita farofa, muita coisa desnecessária. Nós chegamos a demitir até um secretário do Jânio. Fizemos uma polêmica desgranhenta... É, o Jânio cortou a verba do Salão Paulista e nós fomos lá retirar as obras, em protesto. Aí, teve um chefe da Casa Civil, um cara ponderado, (Italiba?) Ribeiro, que nos chamou ao Palácio e deu uma explicação, uma explicação de gente de palavra. E nós voltamos a expor. Ele cumpriu a palavra no próximo salão. Triplicou a verba. Foi nesse salão que o Mabe ganhou o prêmio Governador do Estado. A gente preparava a cama para os outros também. Mas ninguém preparava pra gente. A única cama que preparavam pra gente era pra cair de bruços.

ICI - Em relação a essa polêmica com os salões... apesar de as primeiras Bienais terem um caráter preponderantemente concreto, em função da atuação do Max Bill, da atuação do Leon Dégand, etc., me parece que o Cordeiro estava sempre insatisfeito com a realização das Bienais. Ele boicotava... o próprio Grupo Concreto, fazia um certo boicote em relação à sua participação nas Bienais... E era exatamente nesse período que a Arte Concreta estava em voga nas Bienais, ... durante a I, a II, a III e a IV Bienal.

HF - Mas a Bienal não era só Arte Concreta.

ICI - Mas acho que a Bienal deu uma grande força para a Arte Concreta, não é?

HF - Tanto que a Bienal nunca premiou uma obra concreta nacional.

ICI - Na primeira Bienal o Ivan Serpa foi premiado com uma obra pelo menos construtiva.

HF - Uma obra abstrata... Dentro do Concretismo mesmo, o Serpa não foi premiado. Ah! Houve um prêmio, sim, da Lygia Clark e do Weissmann, mas artista paulista mesmo não... porque a gente brigava demais.

ICI - Então era esse o motivo da briga?

HF - Não era porque não nos premiavam. Não era por isso não. Era por causa dos regulamentos, sempre os regulamentos, sempre os regulamentos. A maneira como eram convidados determinados caras, a maneira como se premiavam determinados caras. ... Mas uma coisa deve ser dita. Sem as Bienais, hoje não teríamos absolutamente nada. Há pessoas que contestam as Bienais, mas não deixam de incluí-las no seu currículo. Deviam tirar, não é, você não acha? Contestam, acham que a Bienal não vale nada, por que não tira do currículo? Não tiram. Os críticos também, mandam na Bienal, a cada Bienal está todo mundo de orelha em pé para ver se é convidado, mas descem a lenha, não é verdade? Enfim, eu sempre costumo dizer que para se ver o que se viu nas primeiras Bienais, a arte que se viu nas primeiras Bienais, era preciso viajar muito, viajar muito para a Europa para conhecer tudo o que foi exposto aqui. As primeiras dez Bienais foram de grande valor. E muitas outras também (...).

ICI - Retomando uma idéia que você estava colocando, a de que o Grupo Ruptura na verdade não chegou a existir concretamente...

HF - Não. Existiu em uma exposição. O Grupo Ruptura foi uma exposição.

ICI - E a partir daí você acha que surgiu o Grupo Concreto.

HF - Depois, o que sobrou do Grupo Ruptura, que é o Grupo Concreto, são sete caras. Os outros não participaram do Grupo Concreto e tomaram outros caminhos.

ICI - Mas dá pra se falar de um grupo concreto antes da...

HF - Não, depois. O Ruptura é de 1952. O Grupo Concreto começou a se arregimentar a partir da III Bienal, onde ele engrossou, entende? Aos remanescentes do Grupo Ruptura somaram-se outros artistas como eu, Judith, Maurício, quem mais... o Féjer já participou do grupo... então três, né?

ICI - Então você não considera que tenha participado do Grupo Ruptura, e sim do Grupo Concreto.

HF - Não, eu não participei do Ruptura - sim do Concreto.

ICI - Em todos os textos que falam sobre o Grupo Ruptura é citada sua participação...

HF - É isso que eu digo, estão invertendo as coisas. Estão chamando por aí o Grupo Concreto Paulista de Grupo Ruptura. Não foi... Estão chamando e é outra coisa... A crítica às vezes está confundindo. E às vezes me incluem como tendo participado. Eu não participei da exposição Ruptura. Não chegou a ser um movimento, isso foi uma exposição, e um nome, e um manifesto. A partir daí caiu fora um monte de gente. O próprio Geraldo, que assinou o manifesto, o Wollney, etc., caíram fora. Continuaram artistas concretos, mas não participantes do grupo. *Coisas do Cordeiro - rompia contido e com tal e com ele*

ICI - Mas eles continuaram expondo juntos, nas Bienais... *mesmo*

HF - Não, depois, em 1956, voltamos a expor juntos. Mas houve uma dissidência. O Cordeiro sempre provocava dissidências.

ICI - Como você analisa o significado da participação do Grupo Concreto na realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro?

HF - Significou que pela primeira vez se reuniram obras de artistas concretos de duas grandes cidades, eram dois pólos nacionais de arte: o Rio e São Paulo. Nós não tivemos a participação de nenhum outro Estado... Embora existissem artistas concretos no Ceará, em Minas. Mas a exposição conseguiu juntar um pelotão grande de artistas concretos. E foi, a meu ver, a maneira de se apresentar um balanço qualitativo da produção artística concreta no Brasil... A ruptura que eles fizeram, que o Rio de Janeiro fez, foi mais por vaidade dos líderes de ambos os lados, das lideranças. Os artistas não romperam. Numa entrevista que nós fizemos na TV Educativa do Rio, se juntaram artistas concretos do Rio e de São Paulo - bem, essa entrevista foi feita em 1977. Do Rio nós tivemos o Weissmann, a Lygia Pape, o Oiticica, não, o Oiticica estava em Nova Iorque... O Aluísio Carvão. Não me lembro agora de todos... o próprio Aluísio, que tinha ganhado o prêmio de viagem, disse: "Quando voltei, estava enquadrado no Neoconcretismo e não sabia". Ele confessou nessa entrevista: "Eu estava na Europa e me incluíram; não estava sabendo. Porque continuei fazendo a mesma coisa que fazia antes". Isso foi o Aluísio. O Weissmann disse o seguinte: "Eu não entendo essa coisa de querer enquadrar as pessoas em tendências que elas não querem, não sabem". E aí enquadram, entra todo mundo, né? Mas era o quê? Era vaidade do Gullar. E a vaidade do Cordeiro aqui, quer dizer, discussões vaidosas. Digo isso numa entrevista que dou no livro de Cocchiarella. Pura vaidade das lideranças. Porque... quando os concretos do Rio e de São Paulo se juntaram para essa exposição, as obras já estavam prontas desde 1952, 1953, 1954, 1955. Como é que podiam ser neoconcretas essas obras do pessoal do Rio? Por que eles rotularam, por que carimbaram? As que foram feitas posteriormente, concordo, podem ser, eles tinham o direito de chamar como quisessem, mas o que estava feito, numa exposição, era a mesma coisa... E por que

Abstracionismo Geométrico e Informal - Farnate

só depois dessa exposição? Por que é que não fizeram antes? Por que é que eles não fizeram a ruptura antes? Por quê? Oportunismo, eu acho... Quiseram carrear com as suas cascatas ~~concretismo~~

ICI - Acho que em grande parte o trabalho do Décio Vieira, do Aluisio Carvão e do Weissmann mantinha uma certa coerência com o que eles vinham produzindo antes. Mas o trabalho que o Hélio Oiticica realiza depois, a Lygia Clark, que rompe na série dos blocos, etc., estes sim são neoconcretos. *Esses dois estavam criando a conceitual e não saíram.*

HF - Bom, aí sim. *criticou a Lygia*

ICI - O Barsotti inclusive, que fazia um trabalho com cores... e o Willys de Castro que trabalhava com a tridimensionalidade...

HF - Não, o Willys de Castro sempre fez isso. Ele e o Barsotti sempre fizeram isso. Concordo com Oiticica e Lygia Clark. Esses deram uma contribuição nova... Se não houvesse a preocupação dos teóricos em chamá-los de neoconcretistas, eu diria que eles foram os precursores da Arte Conceitual. Que se chame isso de Arte Conceitual, sim. Conceitualismo. Que depois veio para cá. Eles foram precursores disso. São precursores do Conceitual. Muito mais avançados do que o mero rótulo de Neoconcreto. Não existe para mim o Neoconcretismo. É uma palavra que não existe. É mais um ismo. Agora, quanto ao conceitualismo, sim, o Conceitual, sim, dos dois. Pode ser até o Willys de Castro. Barsotti não, Barsotti é Concreto...

ICI - O Ronaldo Britto escreveu um livro sobre o Neoconcretismo carioca dizendo que este representou ao mesmo tempo o vértice e a ruptura do movimento concretista brasileiro, ou seja, representou o ápice da consciência concretista no Brasil, ao mesmo tempo que enxergou suas limitações enquanto projeto organizado. O Movimento Concreto no Brasil não teria um futuro porque aqui, afinal de contas, não era nenhuma Suíça, onde havia condições efetivas de se realizar o sonho construtivo. O que você acha disso?

HF - Acho uma balela. Colocar isso em livro é uma ignorância, uma verdadeira ignorância. Eu acho, é a minha opinião. ~~Atias, vou usar aqui um termo do Oswald de Andrade: "Não li e não gostei". Não li o livro e não gostei. Mas acho isso uma ignorância. Fazer esse tipo de observação sobre uma tendência mais do que consagrada que é a Arte Concreta, independente dos arrivismos paulistas e cariocas. Acho que é uma crítica tendenciosa... Toda crítica tendenciosa é crítica burra. Nós tínhamos aqui uma crítica tendenciosa, porque o Geraldo Ferraz, que escrevia no Estado de S. Paulo, era declaradamente de tendência expressionista. E fora do Expressionismo, para ele, não existia mais nada, então o resto ele rachava no meio. Era tendenciosa, então ele fazia uma crítica burra. Servia ao Expressionismo. A arte não era só Expressionismo. Como é que ele pôde negar, como é que esse cara pôde negar a Arte Concreta e chamar de Neoconcreta. É preciso que exista a Arte Concreta antes, como suporte de uma arte, para ser Neo. Está claro?~~

ICI - Então você não vê no Neoconcretismo nenhum ápice do Movimento Concreto?

HF - Não. Como eu disse, vejo no Oiticica e na Lygia dois artistas conceituais.

ICI - Não tem nada a ver com o Concretismo?

HF - É uma evolução, é uma evolução. Já não é mais concreta no sentido concreto. É outra evolução.

ICI - É um novo caminho?

HF - Os parangolés são conceituais. Só pelo fato de ser um happening. A Lygia só fazia happening ultimamente. Então, só por esse fato...

Por que é que não tenta ver, não tenta enxergar que o Concretismo brasileiro, por assim dizer, não vou dizer nem paulista nem carioca, é precursor de um movimento que surgiu nos Estados Unidos, em 1966 - só uma crítica de arte viu isso - a Aracy Amaral... Creio que nós fomos precursores da Op art. Essa é a evolução do Concretismo, esse é o ápice. Nós criamos a Op art dez anos antes de seu surgimento nos Estados Unidos. Nós fomos precursores. Nós criamos a Op Art aqui. Isso não é visto. Nem os críticos nacionais querem enxergar isso como uma contribuição, como uma evolução da Arte Concreta... brasileira, nacional. Então, estava dizendo que a nossa crítica é burra. No momento em que ela quer fazer uma citação, só faz do que ocorre na Europa, no estrangeiro, e nada do que ocorre aqui. Porque eles têm a impressão de que citar qualquer coisa nacional é atestado de burrice. Então, atestado de inteligência é citar o estrangeiro, o que se faz fora daqui. É o tal ditado que diz: "Santo de casa não faz milagre". Houve tempo em que essa coisa me aborrecia muito. Hoje, não. Hoje, eu passo por cima, numa gozação tremenda. Não dou a mínima... Houve um tempo em que isso me feria, dava vontade de pôr fogo em tudo. Agora já estou mais calmo. Quero dizer que o que disse a respeito da Arte Concreta brasileira não é um falso nacionalismo, que eu faço não, não é nacionalismo. Detesto esse tipo de coisa nacionalista, não é isso. É que realmente tenho a arte como uma das coisas primordiais para o ser humano, é pra mim no caso, que participo dela. Tenho levado muito a sério isso.

ICI - Após a extinção do Grupo Concreto, que aconteceu no início da década de 60, as pessoas se dispersaram e você continuou desenvolvendo um trabalho concreto, que aliás desenvolve até hoje. Seu trabalho estava ligado a pesquisas de cor, de luz, de retículas. Parece-me então que você seguiu mais essa linha da pesquisa com a arte ótica, de que você falava, do que os outros integrantes do grupo, não é?

HF - É, o Maurício, em determinados momentos, o Sacilotto, menos, né? O Charoux, bastante. Não com a cor, mas com a linha, com a forma. Porque da Op Art não é só um problema de cor. Ela é um

problema de forma. A retícula de luz, a retícula que pode ser em preto-e-branco, é Op Art. E de uma certa maneira a retícula me levou à cor-luz, quer dizer, ao conhecimento das artes gráficas. Porque uma seleção de cores hoje, na época também, denunciava bastante... separava cor por cor aquilo que ia ser uma soma de uma cor. Esse aprendizado visual que fiz nas artes gráficas foi muito importante para fazer o que faço hoje na cor-luz. Não tenho a cor-luz como cor iluminada. Tenho a cor-luz como efeito de cor, como produtora de cor, entende? De uma maneira diferente de como os impressionistas tiveram a luz do sol para os seus trabalhos. É um pouco diferente. Ela era inerente à própria cor, à natureza física da própria cor.

ICI - Você tem prosseguido seu trabalho com essas pesquisas de cor-luz que vem desenvolvendo desde a década de 50 até hoje. Entretanto, na sua fase atual, parece-me que você trabalha mais com uma certa gestualidade, com gestos, com manchas e cores.

HF - É, você vai se libertando.

ICI - O que isso significa no seu trabalho?

HF - Liberdade, liberdade.

ICI - É uma continuação? Você vê isso como uma continuação lógica do seu trabalho ou como uma ruptura do seu trabalho?

HF - Liberdade, liberdade. A cor-luz tanto pode ser desenvolvida através de uma forma rígida, como era praticada no Concretismo ortodoxo. Eu hoje faço não-ortodoxia (mostra um trabalho mais recente, gestual, comparando-o a trabalhos mais antigos, construídos). Para mim, um trabalho desses (mais gestual) tem tanta forma quanto aquele, (mais ortodoxo) em termos de forma. Porque há um momento em que essa forma que é colocada no espaço assim aparentemente jogada e livre, não é, ela tem uma leitura... Ela tem uma leitura inclusive de construção, não é?

ICI - Ela tem um trabalho construtivo...

HF - Tem... A construção é feita através da recolocação da cor. Há uma sequência dos amarelos, há uma sequência dos azuis, dos vermelhos... Então, pra mim este trabalho é tão construído quanto outro. Apenas em proporções de mais liberdade de visualização e de rapidez nessa visualização. Porque o visual tem uma dinâmica... Eu aprendi, aqui, através desse trabalho (mais gestual), que o visual tem uma dinâmica, tem uma rotatividade expressiva, pra se ver, entende?

entrhf2a.doc

ICI - Encerrando essa entrevista, queria saber a respeito do seu trabalho como um todo. Entre os pintores concretos, você foi um dos poucos que mantiveram uma certa coerência e continuidade lógica do trabalho. Porque se a gente pega por exemplo o Wladislaw, ele partiu para a Figuração. O Geraldo de Barros teve uma fase na Pop Art, depois retomou o Concretismo, o Waldemar Cordeiro trabalhou com a Arte Ônica, trabalhou com Arte por Computador, agora me parece que você, talvez o Sacilotto e o Nogueira Lima tenham mantido uma certa coerência construtiva até hoje. Você se manteve assim em função do quê? Como você vê isso? O seu trabalho com as artes gráficas teve a ver com isso?

HF - Tenho mantido essa coerência por vocação. Acho que em arte você evolui, você não muda. Mudança eu acho que às vezes é até prejudicial para o próprio artista. A inquietação que serve aos artistas e levam a essa mudança é prejudicial. O Cordeiro sempre foi um inquieto nesse sentido, e por isso a mudança, né? Já o Wladislaw mudou por uma questão de oportunidade, no sentido de tentar outras tendências. E o que me parece é que eu, o Sacilotto e o Maurício não temos essa necessidade. Não tenho, falo por mim, não tenho essa necessidade da mudança. Tenho a necessidade da evolução. Então é essa evolução que interessa. O resto não me interessa. Não há necessidade de dar grandes saltos.

ICI - Você nunca sentiu necessidade...

HF - Vejo que os grandes artistas, que respeito como grandes, mudaram pouco. Não mudaram, aliás. Não é que mudaram pouco. Não mudaram; evoluíram. É diferente. *Evolução nesse sentido é mais ou menos a mesma que a da música de história*

ICI - É o caso do Volpi!

HF - Do Volpi. Ele se tornou concreto ^{com a intenção} não por ~~uma vantagem de~~ ser concreto. Foi no decorrer normal do seu trabalho. O seu próprio trabalho foi dando essa condição, essa evolução. As bandeiras se tornaram quadrados e triângulos. As velas e os mastros se tornaram formas. As janelas se tornaram formas. Uma evolução, isto é uma evolução. Ele vinha de uma figuração, vinha de um rastro figurativo. As fachadas eram figurativas. Ele descobriu a sua própria construção.

ICI - Esse caminho que você seguiu, essa coerência com o seu trabalho, essa necessidade de construção, esbarra num problema concreto - eu imagino pelo menos -, que é o problema de mercado... O mercado de arte, os períodos cíclicos pelos quais passa a nossa pintura, a necessidade imposta pelo mercado de se atrelar a um movimento que vem de fora. Isso não te atrapalhou?

HF - Não, não. Não atrapalhou. Por exemplo, no Informalismo, na década de 60, quando veio a Bienal foi assim... o Tachismo, né? Foi criado o informal. Aí, na outra Bienal, um monte de artistas brasileiros, todos informais, né? No meu caso, não houve essa necessidade. Nós tínhamos confiança no nosso trabalho. Ele é assim. Venda ou não venda ele vai ser assim. Ele é isso. E de uma certa maneira a Arte Concreta não é uma arte vendável... A cada cem colecionadores, tem três que gostam de Arte Concreta.

ICI - E uma pergunta que eu ia fazer também e acabei esquecendo, quando a gente estava falando de seu trabalho como um trabalho precursor da arte óptica, da Op Art. Hoje em dia se destacam alguns artistas também nessa linha, que desenvolveram um tipo de trabalho paralelo ao Concretismo, como é o caso do Israel Pedrosa... Você acha válido o trabalho por esse lado também?

x/arte

HF - Acho válido, porque toda boa influência é válida. Se o Concretismo gerou ou está gerando uma influência benéfica nos jovens, então eu acho bom. Mesmo que eles não reconheçam o Concretismo, ou não saibam dele, não se interessem pela história da Arte Concreta... Mesmo que isso ocorra. No Israel Pedrosa, eu não concordo com a teorização a posteriori dele. Isso já é chover no molhado. Mas quanto ao trabalho sem a teorização, eu concordo.

ICI - A coisa da "cor-inexistente"...

HF - A cor-inexistente já foi dita através de quadros nossos. E quem criou essa cor-inexistente foi o Klintowitz... Você pega uma vibração óptica, está lá, existe uma cor-inexistente que é a terceira cor, produzida por essa vibração. Eu coloco um quadrado amarelo e um ponto azul no centro e coloco um quadrado azul e um ponto amarelo no centro. Vamos dizer, como efeito ótico: você olhando trinta segundos para essas imagens, você vai inverter, vai fazer o negativo e o positivo, entende? Porque o amarelo é o negativo do azul, é a complementar, uma é complementar da outra. Então, você vai e repõe. O ponto que é azul lá dentro do amarelo vai ficar amarelo. E o que é amarelo por fora vai ficar azul. Então isso já existe desde Newton, esse tratado de física. Não é preciso que venha o Klintowitz e chutar teorias assim. Eu acho essa teorização prejudicial no Pedrosa. A necessidade de uma teorização. E achando que palavras novas sobre um mesmo efeito, sobre uma mesma coisa, é ser novo. Não, não é preciso dizer isso. Você não faz o novo com palavras novas. Você faz o novo novo. Vi numa das Bienais uma artista, uma artista jovem muito correta neste sentido. Um trabalho que exigiria uma teorização até para ser entendido, mas ela não está preocupada com isso. Ela fez a sua obra e olhando a obra dela você sente o que ela quis fazer. Infelizmente, não lembro o nome dela agora. Tenho uma memória fraca pra nomes. Essa artista eu achei fabulosa, espetacular. O artista não tem que ser necessariamente concreto para ser bom. Reconheço vários artistas bons que não são concretos. Dizem que sou um dos poucos concretos que reconhece isso. Porque os concretos são ortodoxos. Acham que sei enxergar. Quer dizer não é vantagem nenhuma saber enxergar. Enxergar não é só ver, é preciso ter um conteúdo e o reconhecimento daquela coisa que você está vendo. Então, o conteúdo de artista plástico pode ser histórico, pode ser não histórico. Eu só leio sobre arte, eu não leio outra coisa. Me dá romance que fala de arte, é comigo... só leio sobre arte: é de noite, é de dia, é na folga... Se eu estou cansado de pintar eu chego aqui e vou ler.

ICI - Eu gostaria só de fazer uma última pergunta antes de acabar. A gente conversou um pouco sobre o Concretismo, sobre a sua participação no Grupo Concreto, etc. Mas acho que ficou faltando comentar um pouco sobre se os objetivos do ideal concretista foram atingidos. Mais do que fazer Arte Concreta, tinha propostas sociopolíticas, também, de introduzir a arte na indústria, etc. Teve, por exemplo, a participação do Geraldo de Barros atuando como designer, teve a sua participação nas artes gráficas, o Cor-

deiro de certa forma também atuou... como que você analisa isso hoje, foi possível de se fazer...

HF - Foi, foi possível e foi gratificante.

ICI - E por que hoje por exemplo a gente não tem os resultados concretos desse trabalho... Quer dizer, o objetivo não era só introduzir isso na indústria, mas como tornar isso acessível ao público. Hoje, se você pega, por exemplo, a Objeto, quem compra um móvel da Objeto, que foi criada pelo Geraldo de Barros, é classe média-alta, no mínimo. E me parece que o propósito era o contrário. Era fazer com que a arte chegasse ao povo; como você vê isso?

HF - Não é bem assim, não pode ser bem assim num país onde a inflação reduz o poder aquisitivo da população, a coisa se torna automaticamente de uma elite. Os móveis do Geraldo de Barros não são nada elitistas... Produzidos em série, numa boa série, é um bom seriado. Mas o que os tornou fora do alcance de uma certa classe é que essa classe caiu, entende? As classes caem não crescem, elas caem. Então num país onde as classes caem, nós já estamos quase no abecedário inteiro das classes...

ICI - No Z, já...

HF - É, o que era média passou para "C" baixa e por aí afora... Então esse aspecto do design nós atingimos... na publicidade, nós atingimos nas artes gráficas, nós atingimos na arquitetura, nós atingimos no design de objetos. Atingimos e, de uma certa maneira, é palpável que se sintam isso. Não está assim pra jogar no olho do cara, isso não está. E muita coisa, como se disse, saiu da faixa de poder aquisitivo, muita coisa. Mas se nós analisarmos a publicidade hoje, o linguajar que existe por aí é concreto, o Washington Olivetto cansa de fazer coisa concreta na televisão... Aliás, a televisão, que esqueci de citar. Eu mesmo escrevi muita coisa, que uni à televisão. E, hoje, acho que uma influência cultural não é mais imposta. Não é preciso mais "olha eu aqui e pá pá e malhar". Não é preciso. Ela é sentida, ela é massificada, ela é incorporada, ela é engolida também. Ao mesmo tempo que ela ainda não foi aceita ela é engolida, entende. É isso.