

MINISTÉRIO DA CULTURA

ABSTRACIONISMO

GEOMÉTRICO E INFORMAL

Instituto de arte contemporânea

A VANGUARDA BRASILEIRA
NOS ANOS CINQUENTA

TEMAS E DEBATES 5
FUNARTE

FERNANDO COCCHIARALE
ANNA BELLA GEIGER



Esta antologia tem origem em uma pesquisa iniciada em 1980 e concluída em 1981, cujo objetivo era traçar um panorama da vanguarda abstrata geométrica e informal no Brasil, desde seus primórdios, no pós-guerra, até 1963, quando progressivamente anuncia-se a retomada da figuração que eclode na Nova Objetividade. Para ser publicada necessitou ser revista e complementada, trabalho que manteve o objetivo didático inicial. Não pretende e nem poderia tratar exaustivamente as questões do Abstracionismo no país. Optou-se, por isso mesmo, pelo mapeamento da polêmica travada dentro da vertente geométrica, concreta e neoconcreta, e, entre esta e a vertente informal. Tratado desse ponto de vista, o trabalho procurou reunir um material que permita ao leitor compreender as questões essenciais do debate no período, critério que orienta a introdução, as entrevistas, feitas entre 1980 e 1981, e a seleção de textos republicados. Daí resulta que determinadas inter-relações entre a arte abstrata brasileira e outras manifestações como, no caso, a poesia concreta e neoconcreta não tenham sido examinadas detidamente, embora sejam objeto das entrevistas de Décio Pignatari e de Ferreira Gullar e dos textos que na poesia inauguraram a ruptura dos grupos construtivistas de São Paulo e do Rio. Pelas mesmas razões não foram enfatizadas as relações entre Abstracionismo, produção industrial e arquitetura, características do Construtivismo russo e da Bauhaus, que marcaram no Brasil a atuação de alguns artistas, principalmente a dos concretos de São Paulo. Também não nos detivemos nas questões que ligam algumas tendências informais à cultura oriental e ao Expressionismo. Por outro lado, por compreendermos sua impossibilidade, optamos por não discutir a obra de nenhum artista individualmente, o que poderia levar o leitor a pensar que toda produção abstrata do período vinculava-se a grupos organizados. Ao contrário, a maior parte dos artistas, afora os concretos e neoconcretos, trabalhavam independentemente, e isto vale não só para os informais como um todo, como também para artistas geométricos como Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina, Ione Saldanha, Mira Schendel, Sérgio de Camargo etc. A ausência de manifestos ou textos conjuntos da vertente informal deve-se muito ao fato desses artistas jamais terem formado grupos, o que é perfeitamente lógico se levarmos em conta sua atitude de independência quanto a métodos ou regras preestabelecidos. Por isso incluímos no livro um apêndice constituído de pequenos verbetes sobre artistas abstratos da época, de todas as tendências, além dos verbetes que havíamos preparado para anteceder as entrevistas desta antologia. A bibliografia de periódicos e de catálogos, mais extensa do que a que consultamos, foi levantada em colaboração com o Centro de Documentação da Funarte para tornar possível ao leitor interessado em aprofundar-se no assunto as fontes primárias de informação indispensáveis. Com objetivo semelhante, organizamos uma cronologia comparativa dos principais eventos da arte abstrata internacional e brasileira que sucede à introdução, complementando-a e poupando-a de tornar-se um mero elenco de fatos e datas.

Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarella,
agosto de 1987

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

11

CRONOLOGIA

25

ENTREVISTAS

Décio Pignatari

70

Ferreira Gullar

84

Mário Pedrosa

104

Antônio Bento

110

Mário Barata

114

Walter Zanini

120

Abraham Palatnik

124

Hermelindo Fiaminghi

132

Aluísio Carvão

140

Lygia Clark

144

Lygia Pape

152

Edith Behring

164

Fayga Ostrower

170

Iberê Camargo

180

Zélia Salgado

188

TEXTOS

Manifesto Ruptura

219

Ruptura Waldemar Cordeiro

220

O objeto Waldemar Cordeiro

223

Teoria e prática do Concretismo carioca

Waldemar Cordeiro

225

Da fenomenologia da composição à matemática da composição

Haroldo de Campos

227

Poesia concreta: experiência intuitiva

Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reinaldo Jardim

229

Apresentação da segunda mostra do grupo Frente

Mário Pedrosa

231

Manifesto Neoconcreto

234

Teoria do não-objeto Ferreira Gullar

237

As duas faces do Tachismo Ferreira Gullar

241

Do Figurativismo ao Abstracionismo Leon Dégand

244

Considerações sobre o Abstracionismo Sérgio Milliet

248

Definições de Tachismo e pintura informal Mário Barata

252

Roteiro e coerência: passos de uma obra Antônio Bento

253

APÊNDICE

261

BIBLIOGRAFIA

281

ÍNDICE ONOMÁSTICO

305

de 52, que era um poema espacial a cores. Depois no entanto eu ainda voltei, não fui imediatamente fazendo a coisa espacial. Eram idas e vindas e vindas. O Gullar num determinado momento, em *A luta corporal*, tinha chegado ao limiar. O João Cabral por outro lado tinha chegado também. Mas num dado momento houve um recuo, isto é, recuo do nosso ponto de vista. Do ponto de vista deles houve um recuo nosso. O Rio defendia mais a intuição e nós defendíamos uma posição racionalista. Sabíamos que a arte estava em nível do sensível mas queríamos um discurso mais preciso, sem essa coisa de falar em inspiração, em intuição, sensibilidade. Não basta falar de intuição como quem mete a mão dentro de uma cumbuca para tirar não se sabe o quê. Nós preferíamos a intuição informada, achando que a intuição não é igual para todos. Depende do repertório em que ela age. Ao mesmo tempo a gente defendia essa coisa de uma arte ao nível da evidência. Esse foi realmente um dos pontos importantes: queríamos uma arte, como o Cordeiro dizia, que estivesse ao nível da evidência, ou seja, que qualquer pessoa, em qualquer repertório, adolescente, criança, homem, mulher, rico ou pobre, chegasse e entendesse.

— Seriam esses os ideogramas culturais?

D.P. — É. Não importa se você chamava aquilo de arte ou não arte, não era esse o problema. Era toda uma posição antiarte, no limite da arte, quer dizer, ela tem que passar do objeto artesanal único para o objeto reprodutivo. Não interessava se você dizia que isso não era poesia. O Ronaldo Azeredo, por exemplo, no nosso grupo era o mais poeta de todos, justamente carioca como o Zé Lino. Os poetas foram mais solidários. O Ronaldo era um elementarista. Alguns poemas dele como velocidade, se dão ao nível de evidências, que ele chamava de mínimo múltiplo comum. Nosso negócio era chegar a um ponto em que o sujeito chegasse diante de um quadro e dissesse "eu gosto". Pronto, acabou. Nós queríamos chegar a esse ponto zero da escritura em que alguém que não tenha nada que ver com arte, que não conhece história da arte, nem entende de estética, chegasse e dissesse: "Que legal". Naquele tempo não havia essa expressão, mas curiosamente isso viria a acontecer na geração seguinte. Hoje os adolescentes chegam diante dum quadro, dizem "que legal" e curtem. Não se pintava sobre tela, só se usava esmalte. Nós pintávamos sobre aquilo que hoje seria o eucatex, sobre a face lisa, que naquele tempo era Nordex importado. O entrosamento sempre foi muito grande, tanto é que eu tive atelier com eles, no Brás, onde aprendi tudo. Em 62, 63, o nosso atelier era na casa do Volpi e eu vivi lá todo um tempo aprendendo. Eu queria ver como se opera a obra, como se prepara uma têmpera como o Volpi preparava, a têmpera medieval, a forma dela, o ovo e tudo. Tudo isso eu aprendi há vinte anos atrás e hoje, quando pinto, uso a têmpera com a fórmula do Volpi e do Fiaminghi, que ensinaram-me isso. O Cordeiro era um pouco estranho, chegou a ponto de fazer uma exposição em que mandou executar as obras. Naquele tempo havia muitos ateliês de pintura de placas de rua. Ele entregou os projetos cinco dias antes da exposição e mandou executar tudo a pincel por um plaquista, nem pintou.

— Para mostrar que não era uma questão artesanal?

D.P. — Foi um escândalo. Mesmo para nós foi um escândalo, porque a gente aceitava tudo mas não chegava a tanto. O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro! Esses é que eram os aspectos positivos do Cordeiro.

— Como era o embate entre a posição mais universalista de vocês e as ideologias de brasilidade?

D.P. — Realmente o diálogo era violento porque há até hoje uma ideologia da brasilidade. Nós víamos o mundo entrando na industrialização e fazendo realmente uma arte que estivesse ligada à tecnologia e ao avanço tecnológico. Macumba para turista não serve. A grande luta era essa, ideológica. Quando o representante americano veio aqui pela primeira vez em que a Bienal aceitou alguns concretistas, a expressão dele ao ver as obras da abstração geométrica em geral e concretista em particular foi: "Bauhaus exercises". O que provocou uma reação e uma análise ideológica violenta. E claro, a América Latina — essa era a análise — para eles tem que produzir baianas e bananas. Eu estou traduzindo a visão do Cordeiro. Mas é isso: América Latina não pode pretender fazer uma arte universal, a expectativa é essa. Tratem de fazer bananas, mulatas, papagaios, tucanos, você não pode chegar a pretender fazer arte internacional. Cada um tentava falar a linguagem do processo que vivia. Os ideólogos do partido que viviam do Rio para o norte tinham mentalidade agrária rural porque nunca souberam o que era indústria. Eu vivi 25 anos em Osasco. Osasco é hoje um dos vinte maiores municípios em arrecadação do Brasil e nunca conheceu outra realidade a não ser as atividades secundárias e terciárias. Foi a primeira cidade fundada já industrial, com plano e até com projeto de linha de bonde. Quer dizer, que visão você queria que eu tivesse? Isso é o comum do paulista, especialmente do paulistano: a visão industrial. Enquanto que a visão do Gullar ou a visão de muitos outros que eu entendo muito bem é a de um mundo todo ele maravilhoso, o mundo rural agrário. É uma visão agrária de profunda tradição rural. E esse choque é assim, ele se dá ainda. A revolução industrial está chegando a Belo Horizonte, está subvertendo tudo. A revolução industrial no Brasil é como Freud, ela caminha de baixo para cima, do Sul para o Norte. Ela não é uma piada, é uma super-revolução, pois muda o repertório de tudo, subverte tudo, às vezes predatoriamente. Contra isso é preciso precaver-se. Porque o mundo brasileiro, essa tradição rural riquíssima, tem que deter essa atividade predatória. Mas ao mesmo tempo o mundo puramente agrário, artesanal, das pequenas coisinhas que no fundo acabam sendo cooptadas pelo governo, está nessa luta. Ideólogos de esquerda que vinham da tradição agrária tentavam fazer uma leitura revolucionária do Brasil, mas nunca tinham convivido e vivido com o mundo industrial. Então foi um fracasso total. Os do lado de cá muitas vezes conhecendo bem a realidade industrial, não conheciam a realidade agrária, rural. Inventavam um camponês que não existia, que é uma tradução. Buscar camponeses onde? No México há, no Brasil é meio difícil e nos Estados Unidos não há. Então o transplante não dava certo e havia um choque no sentido correto. A briga tinha que ser inevitável. Dois brasis entraram em pororoca.

— Quer dizer que você acha, em termos históricos, que os fundamentos das divergências dos grupos do Rio e de São Paulo têm a ver em última instância com essas questões que você está apontando aí?

D.P. — Têm a ver, embora não conscientemente naquele tempo. A capital cultural do Brasil era o Rio de Janeiro. Eu inclusive muito posteriormente sugeri a Matarazzo que trocasse a exposição de desenho industrial para cá e a Bienal para lá. Ele ficou uma fera: o Rio é artístico...

— Como você explica a fundação da ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial — no Rio de Janeiro?

D.P. — São as contradições do negócio. A ESDI foi criada no Rio porque São Paulo não criou as condições que o Rio criou. Todo mundo da Bauhaus ia para o Rio e de repente vem o secretário de cultura do Lacerda e criou a ESDI, essa coisa incrível. Por isso mesmo que o Brasil vale a pena por ser às vezes surpreendente. Eu lecionei lá 11 anos, bolas: e depois quando eu quis fazer comunicação de massa, não era aqui, não aconteceu nada aqui. Porque era lá que foi a primeira escola... Naturalmente nós aspirávamos partir para realizar a coisa na prática: fazer desenho industrial de um modo ou de outro. Mesmo quanto à nossa poesia, achávamos que ela deveria ser aplicada não só à indústria mas se manifestar em outras coisas. Tentávamos fazer cartazes. O Fiaminghi e eu fizemos o cartaz acho que da II Bienal. Quando eu voltei da Europa eu não sabia o que fazer. Foi o João Cabral de Melo Neto que disse que pelo que eu estava fazendo em poesia devia trabalhar em publicidade. Durante 15 anos eu fui um profissional em publicidade e entendi todo o processo por que a publicidade jogava você nos meios mais avançados. O artista tinha que fazer o que fosse reprodutivo. Nós éramos contra o objeto único.

— O fato de usar tinta industrial e do próprio Cordeiro ter pedido a outros para pintar aquela exposição já indica que a dimensão artesanal tinha refluído?

D.P. — A tradição artesanal não era tão fácil assim. Quem é que ia contratar um *designer*? Passaram-se trinta anos e ainda hoje o desenhista industrial nem existe como profissão. Imagina! No entanto não importa, quem é que sabe hoje que o Raymond Loewy estava aqui? O Raymond Loewy era um francês-americano que foi o primeiro a montar um grande escritório de desenho industrial. Chegou um momento em que ele tinha cem profissionais a seu serviço. Só para você ter uma idéia, ele desenhou um Studebaker para o American Office que marcou toda a forma dos carros até hoje. Ele desenhou o primeiro maço de cigarro Lucky Strike, a garrafa da Coca-Cola também é projeto dele. Ele veio para cá em 48 ou 49, logo depois da guerra. Veio dos Estados Unidos, com uma equipe tentando ver que possibilidades de mercado existiam aqui. Fez um monte de trabalhos importantes: desenhou embalagem para o sabonete Gessy, a marca das indústrias Pignatari, Laminação Nacional de Metais. Enquanto todo mundo admirava Picasso, o nosso interesse era esse.

— E a questão da vanguarda?

D.P. — A nossa visão era essa, uma visão subversiva de uma cultura que não existia. O francês não sabia desenhar nada, era só aparência. Não éramos uns khomeínicos, muçulmanos chiitas ferozes em matéria de funcionalidade, de respeito ao material. Quer cor é essa? Por que você pôs vermelho nisso? Por que tem que ser metal? Por que você pinta sobre eucatex? Por que você pinta com esmalte? Nós íamos lá curtir o Volpi. Como é que se faz isso com o ovo? Era indústria e ovo ao mesmo tempo. A contradição brasileira é essa. Nem aqui na Ipanema a gente podia evitar esse tipo de contradição, quando o grande pintor era um homem de uma tradição medieval: Volpi! E isso ajudava um pouco a quebrar essa excessiva rigidez das posições, alimentava as contradições internas. O rompimento era esse, era inevitável na literatura como na

— Como você explica a fundação da ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial — no Rio de Janeiro?

D.P. — São as contradições do negócio. A ESDI foi criada no Rio porque São Paulo não criou as condições que o Rio criou. Todo mundo da Bauhaus ia para o Rio e de repente vem o secretário de cultura do Lacerda e criou a ESDI, essa coisa incrível. Por isso mesmo que o Brasil vale a pena por ser às vezes surpreendente. Eu lecionei lá 11 anos, bolas: e depois quando eu quis fazer comunicação de massa, não era aqui, não aconteceu nada aqui. Porque era lá que foi a primeira escola... Naturalmente nós aspirávamos partir para realizar a coisa na prática: fazer desenho industrial de um modo ou de outro. Mesmo quanto à nossa poesia, achávamos que ela deveria ser aplicada não só à indústria mas se manifestar em outras coisas. Tentávamos fazer cartazes. O Fiaminghi e eu fizemos o cartaz acho que da II Bienal. Quando eu voltei da Europa eu não sabia o que fazer. Foi o João Cabral de Melo Neto que disse que pelo que eu estava fazendo em poesia devia trabalhar em publicidade. Durante 15 anos eu fui um profissional em publicidade e entendi todo o processo por que a publicidade jogava você nos meios mais avançados. O artista tinha que fazer o que fosse reprodutivo. Nós éramos contra o objeto único.

— O fato de usar tinta industrial e do próprio Cordeiro ter pedido a outros para pintar aquela exposição já indica que a dimensão artesanal tinha refluído?

D.P. — A tradição artesanal não era tão fácil assim. Quem é que ia contratar um *designer*? Passaram-se trinta anos e ainda hoje o desenhista industrial nem existe como profissão. Imagina! No entanto não importa, quem é que sabe hoje que o Raymond Loewy estava aqui? O Raymond Loewy era um francês-americano que foi o primeiro a montar um grande escritório de desenho industrial. Chegou um momento em que ele tinha cem profissionais a seu serviço. Só para você ter uma idéia, ele desenhou um Studebaker para o American Office que marcou toda a forma dos carros até hoje. Ele desenhou o primeiro maço de cigarro Lucky Strike, a garrafa da Coca-Cola também é projeto dele. Ele veio para cá em 48 ou 49, logo depois da guerra. Veio dos Estados Unidos, com uma equipe tentando ver que possibilidades de mercado existiam aqui. Fez um monte de trabalhos importantes: desenhou embalagem para o sabonete Gessy, a marca das indústrias Pignatari, Laminação Nacional de Metais. Enquanto todo mundo admirava Picasso, o nosso interesse era esse.

— E a questão da vanguarda?

D.P. — A nossa visão era essa, uma visão subversiva de uma cultura que não existia. O francês não sabia desenhar nada, era só aparência. Não éramos uns khomeinicos, muçulmanos chiitas ferozes em matéria de funcionalidade, de respeito ao material. Quer cor é essa? Por que você pôs vermelho nisso? Por que tem que ser metal? Por que você pinta sobre eucatex? Por que você pinta com esmalte? Nós íamos lá curtir o Volpi. Como é que se faz isso com o ovo? Era indústria e ovo ao mesmo tempo. A contradição brasileira é essa. Nem aqui na ianquilândia a gente podia evitar esse tipo de contradição, quando o grande pintor era um homem de uma tradição medieval: Volpi! E isso ajudava um pouco a quebrar essa excessiva rigidez das posições, alimentava as contradições internas. O rompimento era esse, era inevitável na literatura como na

arte. Não é à toa, nunca ninguém se perguntou isso: houve momentos diferentes mas vocês romperam conjuntamente? O rompimento era só na poesia? O rompimento era na poesia, no cinema, na música, na pintura, em tudo. De repente o Brasil era uma outra realidade. A Vera Cruz faliu e o Brasil pobre fez um novo cinema. Eu me lembro quando eu estive na Bahia em 59 e Glauber Rocha era um poeta. Tinha ganho uma verba estadual para lançar uma revista, e, em lugar de fazer a revista, usou a verba para fazer um filme. É isso aí, o Brasil agrário é que vai fazer cinema melhor do que o Brasil industrial. E aí faz, é claro, entendeu menos isso, entendeu mais aquilo, entendeu mais linguagem. Foi a câmara portátil que os alemães tinham inventado, mas também não souberam usar. O cinema alemão era caretíssimo. Os franceses pegaram e fizeram. Veio daí o cinema marginal americano. Se você vai ver os manifestos primeiros do Cinema Novo, os modelos primeiros que eles tomam é o cinema marginal americano. Você vai ver, embora ninguém queira saber disso porque o nacionalismo cego não entende que as pessoas aprendem linguagem onde ela pinta. O povo americano é um povo fantástico. Não adianta fazer um discurso sobre quem começou primeiro a luta socialista, comunista e marxista. Quando nós ainda nem sabíamos o que era isso eles já estavam lutando. O 1º de Maio é americano, não é brasileiro, operários americanos é que morreram em Chicago no 1º de Maio. Que piada é essa? Estão confundindo imperialismo com povo americano? Criamos um pau com o Max Bill aqui que foi uma coisa tremenda. Ele politicamente era muito careta mas não importa, foi importante naquele momento. Eu hoje me espanto, não tanto de ver o que estava acontecendo. Meu Deus do céu, hoje é que a gente olha e vê os absurdos, não só dos erros que fizemos mas a dificuldade que a gente tem de enxergar com clareza, se é que clareza importa. Do ponto de vista ideológico — político do jdanovismo reprimindo tudo no Brasil: pintor tem que ser figurativo, realismo socialista, Manifesto de Praga, a música tem que ser folclórica nacionalista, a literatura, a poesia, o cinema, não importa o quê. A arquitetura não! O mais deslavado formalismo na nossa cara não estava sujeito às leis do jdanovismo! Só porque o cara pertencia ao partido. Se eu tivesse sabido disso com o Cordeiro, teria dito a ele: "Cordeiro, rapidamente, vamos nos inscrever no partido..."

— Hoje, por exemplo, se a gente observa a arquitetura moderna brasileira, verificamos que só eram chamados artistas figurativos, nunca abstratos, para participarem desses projetos.

D.P. — Lógico! O Cordeiro percebeu até o processo contrário. Ele achava engraçadíssimo mas isso é válido até hoje. A crítica que ele fez pouca gente sabe mas vocês podem registrar. Se forem à Galeria Califórnia em São Paulo olhem para o mural: tem uma escada que desce e um mural em frente, mondriânico, assinado Portinari. Então é o que o Cordeiro dizia: não dá, é impossível, que diabo de país é esse? Quando é para fazer um mural que o sujeito exige que seja modernoso, ele não hesita em fazer Mondrian e assinar Portinari, porque ele fatura. Qual é o livro de maior sucesso do Ziraldo? *Flicts*. Para faturar, o Concretismo serve às vezes, agora para defender não. Quanta gente combateu a abstração e o Concretismo e faturou depois em cima dele? Mas talvez se pudessem citar casos contrários: eu não pretendo ter toda a razão. E se a gente ouvisse o lado de lá e eles comessem a dizer, muito bem, e vocês também não faturaram em cima disso? Ou, num dado momento, vocês recuperaram o figurativo em função de quê? Também deixamos um lado para aqueles que,

instituto de arte

HERMELINDO FIAMINGHI

São Paulo, SP, 1920
Pintor

Começou suas atividades de artes gráficas e litografia em 1935 na Companhia Melhoramentos de São Paulo. De 1936 a 1940 estudou no Liceu de Artes e Ofícios, aprendendo pintura, em 1942, com Waldemar da Costa.

Ligou-se ao movimento de arte concreta e a seu grupo, colaborando também na produção de poemas-cartazes dos poetas concretos paulistas. Participou com o grupo da I Exposição Nacional de Arte Concreta nos Museus de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, e Rio de Janeiro, em 1957.

Em julho de 1959, porém, rompe com o grupo concreto de São Paulo, em carta para Waldemar Cordeiro e os demais participantes do movimento, criticando seu excesso de dogmatismo. Depois disso seus estudos irão se concentrar na questão do que chamou de *retícula cor-luz*, e isto o colocará como introdutor do *off-set* como linguagem de criação artística, tendo trabalhado industrialmente nisto.

De 1960 em diante irá expor em coletivas no Brasil e no exterior, como na *Konkrete Kunst*, exposição internacional realizada em Zurique, 1960, em várias Bienais de São Paulo (da III à VI) e do Salão Paulista, obtendo neste várias medalhas em anos consecutivos. Além disso expôs no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na mostra *Seis Pesquisadores de Arte Visual*, e nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Arte Contemporânea de Campinas (65 e 66). Das mostras individuais destacam-se: a da galeria *Armar*, em Campinas, 1963, e da galeria *Novas Tendências*, em São Paulo, 1965. Além disso foi um dos fundadores da Associação de Artes Visuais em São Paulo. Apesar de sua ruptura com o Concretismo, Fiaminghi continuou com uma obra desvinculada de qualquer representação, situando-se, por isso, ainda nos limites do abstracionismo.

Meu depo
ou teórica
técnica lit

Cheguei a
mação sol

Meus cont
Meus ídol

Foi na III E

Minha cur
tos paulist

Aí, acabo
responsá

— Qual
métrica

H.F. —

Os ano

Na déc

Brasília

visão d

os meic

época

Por ord

primeir

padrõe

os artis

pouco

(como

inexist

Os art

suas o

lhos.

Tudo t

impos

mento

O Con

prefer

mada

Mais i

quisa

o sald

O MA

pecifi

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

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

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

Foi na III Bienal que os críticos denunciaram-me como concreto — fui pego em flagrante.

Minha curiosidade levou-me à toca da onça para saber que bicho era esse e topei com os concretos paulistas.

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

Fiaminghi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O fato de um artista usar tinta-esmalte e outro usar tinta a óleo não é suficiente para que se estabeleçam parâmetros regionais. Os significados concretos

iner
clor
O la
con
cam
em
tava
Dep
mic
dad
Pre

— O

H.F.
rico
men
para
Nes
ro g
tom
mov
Meli
polé
a ru
rico

Mas
de p
se a
uma
quis
pria

Na l
um

É co
mer
pois
para

Adn
curs
dive
seu
de s
que

A p
son
era
rom

inerentes às obras que foram expostas excluía outros significados (os do folclore urbano, por exemplo), próprios para outras tendências.

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

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

Prevaleceu o egoísmo das lideranças.

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

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

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

Melhor que o meu testemunho, as publicações da época reproduzem toda a polémica, motivos justos ou não que culminaram na ruptura. Na minha opinião, a ruptura configurou-se na discordância dos cariocas do posicionamento teórico do grupo paulista.

Mas isto não é tudo: os paulistas formavam um grupo coeso, com uma unidade de pensamento político-cultural atuante em São Paulo, sem que isto invalidasse a individualidade bem representada pelos artistas cariocas. Era apenas uma característica. Parece-me que além da manutenção da individualidade, quiseram os cariocas atuar também grupalmente em torno de teorias mais próprias às suas características.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O movimento concreto tornava-se elitista — bairrista.

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

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

— Como você via o Abstracionismo informal desta mesma época?

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

Embora o Abstracionismo informal tenha explodido entre nós como um modismo insuflado pelas últimas Bienais da década de 1950, deixou raízes, influências e uma obra considerável entre alguns dos nossos melhores pintores. A consagração dessa tendência nas Bienais dos 60 chegou a ser responsabilizada pela marginalização do abstracionismo geométrico, com o que não concordo.

O Abstracionismo informal plasmou-se dentro dos significados históricos da própria arte — foi uma retomada do impressionismo expressivo da cor (o Ta-

chismo de
Dos pintores
mação de
tem indepe
cesso histó
Os meus tra
diluição da
do Concre
ortodoxia.

— Qual a
retícula-cc

H.F. — A ol
pelo seu tít
de compor
Enquanto p
ção em vár
e o desenh
Era um pro
as pretens
Os trabalh
pesquisava
Nas reticul
introduzi o
A temática
A cor em fu
suas vibraç
ções.
Não havia c
ocorria.
Preciso sa
mente, exe
tava em fur
Voltar à cor
pesquisa.
O caminho
diálogo cor
da paisage
O urgente
obras em o
Voltei às tel
do seu atel
Com ele ap
zante soma
mentos, qu
parências r
da pesquis
Executei ar
mato 0,70 >

chismo de Pollock não é um acaso).

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

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

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

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

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

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

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

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

A temática principal da obra era a cor.

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

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

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

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

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

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

Com ele aprendi os segredos da pintura a têmpera e isto veio como tranquilizante somar-se à pesquisa cor-luz. A emulsão da têmpera é cristalina e os pigmentos, quando puros, proporcionam uma cor luminosa inalterável, as transparências resplandecem em efeitos de cor sobre cor. Assim as obras iniciais da pesquisa foram elaboradas em seu primeiro comportamento: a pintura.

Executei artesanalmente as retículas pintadas a têmpera, cinco obras no formato 0,70 X 0,70 m, mostradas na VI Bienal, em 1961.

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

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

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

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

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

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

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

— Fale-nos de sua série denominada Virtuais.

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

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

A série Virtuais foi apresentada inicialmente em dez quadros.

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

Na ambivalência e no efeito vibratório dos pontos brancos contrapostos aos pretos, uma terceira forma inexistente aparecia. Ocorreu-me ampliar ao máximo esse efeito, dar maior frequência a essa forma ocorrida virtualmente. O registro foi o conhecimento da geometria descritiva — acho que o astigmatismo também ajudou um pouco.

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

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