

5BOK

Tinte oculos

ENTREVISTA COM O CRÍTICO DE ARTE, SR. OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO

Daniela: Nós estamos aqui para falar do Fiaminghi. Eu te procurei porque sei que você escreveu o texto de apresentação do Fiaminghi para a Galeria Montessanti e sei também que você escreveu muito sobre o Volpi e desenvolveu vários trabalhos de pesquisa sobre ele. Como o Volpi, em determinado momento, recebeu o Fiaminghi em seu ateliê para que este trabalhasse com ele, então eu achei que você pudesse dar um depoimento. Além disso, você acompanhou o movimento concretista de perto, enquanto crítico, se não em atuação, na época, pelo menos como crítico em formação.

Olívio: É. Na verdade, eu não acompanhei o movimento concretista porque eu era muito menino quando o movimento concretista nasceu. Eu me lembro que eu tinha uns 12 ou 13 anos, e eu li (numa revista que se chamava AD-Arquitetura e Decoração) uns poemas concretos que eram do Décio – que eram a América do Sul – não, eram citações de um poema não sei de quem que estavam lá como precursores do concretismo. Então, na verdade, o que eu me lembro, na época, é do concretismo na poesia e não nas artes visuais. O meu contato com o concretismo nas artes visuais é posterior ao funcionamento do próprio movimento. Durante aquele período eu já tinha o conhecimento das coisas e me interessei, muito mais pela poesia concreta, porque foi o que apareceu para mim. Sabe, quer dizer, foi o que eu encontrei nas revistas e tal. Curiosamente eu fiquei preso à poesia concreta. Já nas artes plásticas, eu vim a conviver e a me interessar pelo concretismo depois que eu vim para São Paulo e por intermédio mesmo do Volpi, porque era impossível você não se interessar pelo concretismo se você estava estudando Volpi que transitou pelo concretismo. Então eu acho que a ordem dos fatores é mais ou menos essa: o concretismo, para mim, veio como fonte maior de interesse a partir do Volpi.

Agora, por exemplo, eu me lembro bem de quando comecei a escrever sobre arte, dos artistas do movimento concretista: provavelmente o que mais apareceu para mim foi, por coincidência, naquela época, o Fiaminghi, mais do que outros. Porque? Porque o Volpi nunca foi, evidentemente, membro ortodoxo da coisa e estava sempre preservado no seu universo. O Sacilotto é um temperamento mais discreto. O Charroux, de certa forma, ficou mais reduzido ao universo paulista. E eu me lembro do Fiaminghi, justamente porque ele colaborava ativamente com os poetas naquele momento. Então eu tenho a impressão de me lembrar de posters feitos pelo Fiaminghi, cartazes, ilustrações. Eu me lembro do Fiaminghi atuando mais ligado a área da poesia e também na publicidade, porque ele ficou fazendo design e essa coisa toda. É por isso que a primeira pessoa do “concretismo visual” que sempre me vem à mente é, por coincidência, o Fiaminghi. Eu lembro bem claramente de uns trabalhos que ele fez na década, ... provavelmente de 60, no comecinho de 60, que são aquelas explosões de retícula. É. A primeira coisa que eu me lembro de ter visto do Fiaminghi foi a explosão de retícula.

Daniela: As retículas cor-luz?

Olívio: É, exatamente, aquelas que são super ampliadas. E que na verdade é o que ele retoma agora, nessa fase de pintura-pintura. E o que me interessa muito, justamente agora, é a retomada da retícula sob uma ótica tão distinta. Eu acho, por exemplo, de saída, que se há uma coisa que o Fiaminghi deve ao Volpi, no bom sentido, hoje, curiosamente ele não deve ao Volpi só como artista não, é aí que vem uma coisa curiosa: talvez tenha havido sempre uma espécie de elemento simbiótico entre o Fiaminghi e o Volpi., maior do que entre quaisquer outros participantes do concretismo. Porque os dois tinham aquela coisa de "italianice" no próprio sangue, aquela coisa que o Fiaminghi tem até hoje, sabe? De tomar vinho, ficar vermelho, feliz da vida, cantarolante, muito alegre. Eu acho que isso uniu um pouco o Volpi e o Fiaminghi. Certo? Foi por esse lado humano que se criou uma certa proximidade. Agora, à partir disso, ele começou a tender para a obra do Volpi e, evidentemente, ele percebeu na obra do Volpi esse elemento que muito depois ele recuperaria – que é a recusa de uma posição ortodoxa, que eu acho típica do Fiaminghi em relação ao movimento concreto e em relação a qualquer coisa de certa forma. Eu acho fascinante observar isso: nada mais oposto do que Fiaminghi e Sacilotto hoje. O Sacilotto com o qual tenho convivido um pouco, é curiosamente uma pessoa que se apega aos valores que ele aprendeu como verdadeiros durante o movimento concretista como se fosse um bote de salvação. O Sacilotto ouviu palavras de ordem, que eram verdadeiras na época que, porém, não são verdadeiras hoje, porque a dinâmica de cultura tá aí, né? Então, digamos, outro dia o Sacilotto tava aqui em casa e ele é daqueles que, por definição, recusam o Stravinsky e aceitam o Schubert, porque nos anos 50, ainda mais um grupo de vanguarda como o concretismo, o Stravinsky tinha que ser cuspidado e o Schubert tinha que ser aceito. Schubert é que tinha que ser o revolucionário.

Acontece que em 1990, nós sabemos que o Stravinsky é muito mais importante e muito maior do que aquilo que se pensava dele nos anos 50. Boulez e outros estudiosos provaram que o Stravinsky é um músico de extrema importância. Então o que acontece: Sacilotto continua levando o Schubert como o grande nome e o Stravinsky como ... Então o Sacilotto é apegado a valores e a palavras de ordem e a dados de conhecimento que eram verdadeiros durante o movimento concreto e que os concretistas adotaram. O Fiaminghi, com esse temperamento dele muito mais debochado e muito mais boêmio se deu o direito saudável, louvável e criativo de não ficar preso a nenhuma regra a mais. Então ele fez aquilo tudo naquela hora, que é o que ele acreditava que devia fazer, mas eu acho que ele nunca perdeu de vista aquilo que o Volpi encarnou na plenitude: que era, digamos, no seu caso, o predomínio, durante toda a carreira, do elemento sensível sobre o conceitual e do artesanato como componente essencial da criação. Quer dizer, para o Volpi, o artesanato era indissolúvel do ato de criar, não é que ele podia primeiro criar e depois executar, a execução, o artesanato, a alquimia do Volpi é parte integrante da linguagem dele. A caligrafia do Volpi, na pintura, seria outra se ele não tivesse, como tinha, aquela paixão de ele próprio moer o pigmento, dele próprio fazer o solvente. Então, esse lado artesanal, justamente com o qual o Fiaminghi conviveu é muito essa coisa da terra: é o lado italiano dos dois que não os separam. De certa forma, o Volpi foi tão modelar com relação a tudo isso, que hoje em dia, o Sacilotto também sai em busca de terra para se fazer pigmento. Entendeu? Quer dizer, todos eles hoje em

dia, um pouco retomam as coisas que ... Olhe que coisa fascinante: o Sacilotto, que eu acho mais ortodoxo, tenta hoje resgatar um pouco desse lado artesanal num nível que eu acho mais superficial.

Sabe, assim: de sair e ir em busca de terra para fazer pigmento, porque o Volpi também fez. Enquanto o Fiaminghi, que eu acho que é mais apegado aos valores artesanais, claro, trabalha com tintas acrílicas,² importadas, e pronto. Ele não tem necessidade nenhuma de ficar fabricando. O Fiaminghi é muito mais contemporâneo nos seus materiais e muito mais artesanal na sua verdadeira índole. Então eu acho que isso que ele deve ao Volpi, é uma coisa de ter consciência, que eu acho que o Fiaminghi sempre teve, de que o sensível é o elemento predominante na obra de arte. Então: é com o sensível que se faz. E isso ele deixou muito claro nas duas últimas exposições dele né? Aquelas da Montessanti e da Galeria São Paulo, que são exposições onde ele realmente, em nenhum momento, deixa de estar sendo coerente com as coisas anteriores, visto que ele pegou a série das retículas e estourou-as, mas ele se deixa levar pelo artista num prazer de pintar que tem a ver com essa coisa do italiano e do artesão.

Daniela: É justamente por essa razão e por ter captado essas coisas na obra dele, principalmente quando eu comparo a série dos virtuais e das retículas cor-luz, do período ligado ao concretismo, com as retículas cor-luz que ele fez a partir da exposição Montessanti e da Galeria São Paulo, essas últimas duas, eu percebi a mudança de posição do Fiaminghi, que aliás não é uma coisa nova, já tinha havido uma ruptura do Fiaminghi com relação ao movimento concretista numa carta formal que ele envia ao Waldemar Cordeiro e essa mudança me levou a pensar que talvez historicamente o Fiaminghi fosse um pintor concretista, porque no período do concretismo ele esteve ligado a esse grupo de vanguarda, mas que, do ponto de vista da essência do que ele é como artista a partir da produção que apresenta ao longo dos anos, eu vejo muito mais o Fiaminghi como construtivo e não como um concretista. Porque? Isto é uma outra conversa que eu tive assim, muito rápida, com o Frederico de Moraes por telefone, no Rio de Janeiro, onde eu coloquei essa questão para ele e ele disse: - De fato você tem razão, porque veja bem: toda obra concretista é construtiva, mas nem toda obra construtiva é concretista. E aí eu fiquei lendo os manifestos do Theo Van Doesburg, enfim, dos concretistas mesmo, eu fui reler o pensamento matemático do Max Bill e realmente eu comecei a achar que o que eu tinha de abordar nessa tese é que o Fiaminghi é um artista linear, porque, ao longo do tempo, ele manteve a estrutura geométrica dentro do projeto da obra, mas que depois ele muda essa alegria de pintar que você situa no texto da Galeria São Paulo.³

Olívio: É que na verdade é uma recuperação. Ele sempre teve isso. Quer dizer: talvez o Fiaminghi estivesse muito mais amarrado, no momento em que está sendo ortodoxamente concretista, do que depois, quer dizer, nesse ponto ele é como o Volpi, com a diferença de que o Volpi nunca foi do movimento, nunca assinou o manifesto,

²

³ O texto *Fiaminghi: a alegria de pintar* foi apresentado no catálogo da Montessanti Galleria, por ocasião da exposição do artista em 1988.

também porque ele era mais velho e porque ele tinha esse direito. Agora, eu acho que, de certa forma, o Fiaminghi, assim como o Volpi, nunca quiseram ser homens de nenhuma ideologia. Tanto que, quando ele rompe com o concretismo em si, certamente ele o faz em atendimento a uma índole dele que já existia antes, uma índole libertária e uma índole de prazer contrária de certa forma, aí já vai um certo juízo de valor, à ortodoxia. Qualquer que seja ela, resulta numa posição, digamos, calvinista, que é uma posição de negação do prazer. Os ortodoxos, e nós acabamos de falar de alguns ortodoxos, os neo-ortodoxos, esses novos ortodoxinhos aí, tanto na teoria quanto na prática artística, de certa forma é como se eles negassem o prazer da arte. A arte tem obrigação de ser uma coisa que dá problemas, que questiona ... Eu acho engraçado, por exemplo, observar certos jargões críticos, que mudam através dos tempos e ver como o jargão crítico de hoje e de uma certa geração que vem depois da minha, enfatiza palavras que não se relacionam com o prazer da arte e com os problemas da arte, por exemplo: é chiquérrimo você usar o verbo "questionar" referindo-se à obra de arte, é chiquérrimo você usar a palavra "estranhamento", você usar a palavra "estranheza", é chiquérrimo você usar "estratégia" – que é uma linguagem de ordem militar, tática, quer dizer, são palavras que eles pegaram ... Por exemplo: algumas até são fruto de um mau entendimento do inglês; a crítica atual usa muito a palavra "perversidade", eu acho um mau entendimento do inglês, porque perversidade em inglês tem um sentido muito mais amplo do que em português, porque "perversidade" é crueldade ou então distorção sexual, e eles às vezes falam assim: A obra de fulano-de-tal tem um olhar perverso – eu acho isso muito engraçado, porque eu leio isso como um olhar maldoso; claro que eu entendi o que eles querem dizer, mas é que em inglês a palavra perverso que entrou em jargão tem uma emoção ... bom então eu chamo a atenção deles, como: até nos vocábulos usados pela crítica contemporânea hoje, você nota uma certa ênfase a esse lado da arte enquanto "problematização" esquecendo que ela pode ser também um fenômeno de "solucionação". Então o artista se coloca problemas que ele procura solucionar e muitas vezes ele soluciona. Eu não sei porque a arte tem que, necessariamente, só problematizar ou questionar a própria arte, eu acho que o limite da arte é a discussão da mesma e isso é até um ponto de partida dela, o limite dela está muito mais além, a arte deve partir daí, partir de dúvidas e de questões de como é que ela deve expressar e, agora, essa dúvida em si não é obra, essa dúvida é instrumento da crença em si mesmo, não acho que a obra de arte tem que estar permanentemente discutindo arte, ou destruindo arte, quer dizer, esta atitude Duchampiana de questionar já tem uma certa idade. Então eu acho que nesse ponto o Fiaminghi e o Volpi têm essa coisa de uma certa "prazeirice" que não tem nada a ver com questionamento nem com "estranhamento", nem com "perversidade", nem com perplexidade, quer dizer: certamente Volpi não estava nunca buscando problemas, ele estava buscando soluções e como ele era excepcionalmente dotado ele encontrava essas soluções. Então, essa coisa do prazer que está por trás, mesmo da ortodoxia, em momentos aparentes de Fiaminghi, eu acho que, realmente, é o elo de ligação da carreira dele inteira. Eu concordo com você, se vê que dentro do concretismo, talvez ele seja o mais lúcido dos concretistas, porque as propostas do Sacilotto, visualmente, são muito mais ortodoxas, as do Charroux são muito mais ortodoxas, o Cordeiro durante o concretismo, quer dizer,

durante o movimento concretista todos eles tem uma posição muito mais ortodoxa visualmente do que o Fiaminghi. A coisa da retícula é muito mais optical art, quer dizer o Fiaminghi faz uma arte com elementos optical antes que o elemento optical art fosse uma moda internacional. Porque? Por que na optical art ele tem um dado lúdico permanente e eu acho que esse dado lúdico está presente no temperamento dele. Ele é um brincalhão. Ele tem o prazer de jogar com as cores, com as formas, com os gestos e tal, embora como você disse, mantendo-se dentro de uma construção.

Daniela: É. Por que ele tem uma formação teórica, ele é um pesquisador, ele testa esse lado, ele é um professor, não é só um pintor, ele tem todo um lado que também mexe com a formação.

Olívio: É. E o que eu acho interessante é que ele se dá o direito de ser isso tudo, para transcender isso tudo, entendeu? Quer dizer, ele transcende isso tudo, ele não é um demonstrador de tese. Sabe, o Fiaminghi não é um Albers, entendeu? O Albers sim, o Albers com a maior qualidade demonstra uma tese. Ele tem um princípio de ... ele quer demonstrar na prática princípios teóricos, que ele enuncia no seu livro de teoria da cor: ele formula e demonstra posições teóricas que na prática ele aplica na obra de arte, certamente, veja bem: eu vou contar uma coisa que se passou com o Volpi que eu acho muito ilustrativa e que também acho que, de repente, deve ser aplicada ao Fiaminghi e não se aplica, digamos, a um Sacilotto por exemplo. Eu vejo o lado do Sacilotto raciocinando de outra forma.

Uma vez, eu estava muito curioso por saber como é que era o processo, justamente na época eu estava fazendo um artigo sobre o Volpi que tratava do problema das construções, e tinha lido esse livro do Albers "Interaction of Colors". Albers coloca as coisas em nível de teoria e eu estava muito curioso para ver se o Volpi teorizava um pouco sobre essa questão da cor. Bom, ele pintava por áreas, isto é, ele riscava a tela e aí todos os lugares da tela onde ele determinava azul ele preenchia de azul, depois todas as áreas da tela onde ia determinado rosa ele preenchia com rosa, ele não pintava por área geográfica e sim por superfícies de cor, então depois que ele tinha feito todas as áreas azuis X ele ia para o azul Y, inclusive ele tinha diagramas que eram verdadeiros patens marcados por letras ou por hachuras ou por códigos que lhe diziam aqui vai cor X e aqui vai cor Y. Onde ia a cor ele já tinha um projeto pronto, qual era a cor ele anotava na hora. Então eu estava muito curioso para saber como era esse processo de escolher a cor e aí eu tentei extrair dele alguma definição desse tipo de coisa: Como é que você bota a cor? E ele disse: Olha – frase textual do Volpi – "Você bota a primeira cor, olha bota a segunda, olha, de novo, se está certo você percebe e continua, se está errado você apaga e começa de novo. Quer dizer: não teve nenhuma teoria que eu esperava dele. A teoria seria ele dizendo assim: coloca uma cor quente, por exemplo.

Ele podia dizer isso. Aí você sente que está na hora de por uma cor fria; rebaixar aquela cor. Tá certo? Ou 30% de ... Não, ele não falou nada, nenhum termo técnico, nenhuma relação numérica. Nada, digamos, dessa postura, suavizando, matemática, tá? Que a criação dentro do concretismo busca, de uma objetividade. Quer dizer: O Volpi não tinha nada disso. Claro. Então ele falou: eu boto a terceira. E eu acho que o Fiaminghi

também é uma pessoa assim. O Sacilotto não. O Sacilotto é capaz de ficar pesquisando mesmo: 10% de branco aqui. O Fiaminghi é como o Volpi, um intuitivo que segue o prazer de fazer o seu trabalho. É a minha sensação. Justamente essa coisa desse parentesco leva a teste, a evidência, por exemplo, é óbvia hoje em dia, de que o Fiaminghi conscientemente busca recuperar ou resgatar algo do gesto do Volpi. O gesto do Fiaminghi nas últimas obras é um gesto pós-Volpiano. É aonde ele homenageia o Volpi na realidade. Porque a estrutura é dele, a cor é dele, mas o gesto dele, este gesto fluido, fluente, rítmico, é Volpiano. É uma coisa consciente, eu acho que é uma homenagem mesmo.

Entrevista gravada em 20 de janeiro de 1990 e publicada na dissertação de mestrado de Vitoria Daniela Bousso *Fiaminghi ou a concreção sensória*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992, pp. 130-143.

Instituto de arte contemporânea