

S. P. 5. 11. 87

Caro Sergio,

Estou lhe enviando o texto da entrevista.

Espero que chegue aí até sábado, pois preciso de uma resposta sua até a manhã de domingo, quando devo entregar o texto para sair na segunda. Se for possível telefonar-me para dar sua autorização, meus telefones são: 210-6566 (escritório); 872-1437 (minha casa).

Junto com a entrevista vai sair um artigo meu. E espero que as fotos indiquem bem o trabalho. Vamos ver como será a ligação. Será uma página inteira. Não

Beito - Folhe / S. Paulo -

Sei se a primeira da Ilustrada.

Obrigado pelo belo passeio a seu
sítio na semana passada. O omelete, o
whisky, e tudo mais.

Um abraço,

Beito.

P.S. Já esquecendo-me, pus uma cruz na margem
do texto onde tive dúvidas sobre a gra-
fia correta dos nomes das pessoas.

Entrevista com Sérgio Camargo em 29/10/87

P: Para começar, você poderia falar um pouco da sua biografia artística?

R: O primeiro contato que eu tive com arte foi em 46, em Buenos Aires, com o Lucio Fontana e o que tinham aberto uma academia perto da minha casa, mas a escola só funcionou seis meses. Depois, já na França, no início da década de 50, eu entrei em contato com escultores que me interessavam: Braucusi, Van Dongerloo e Arp. Eu não tenho uma formação de belas-
-artes, no sentido de frequentar escola, e sim uma convivência bastante assídua dos ateliês desses artistas que eu admirava muito. Foi mais na conversa com esses artistas, pelas reflexões que eles faziam, e dentro do ambiente do trabalho deles, que mais ou menos eu fui me formando.

P: Isso até 53. Depois você voltou para o Brasil?

R: Voltei para o Brasil. Eu já tinha feito alguns trabalhos lá, que depois eu passei em mármore ou bronze aqui. ~~no Brasil~~ E ^{em 1950} depois continuei no Brasil até os anos 60. De 54 a 60 eu fiquei no Brasil.

P: Nesse período você teve contato com os artistas do concretismo, e

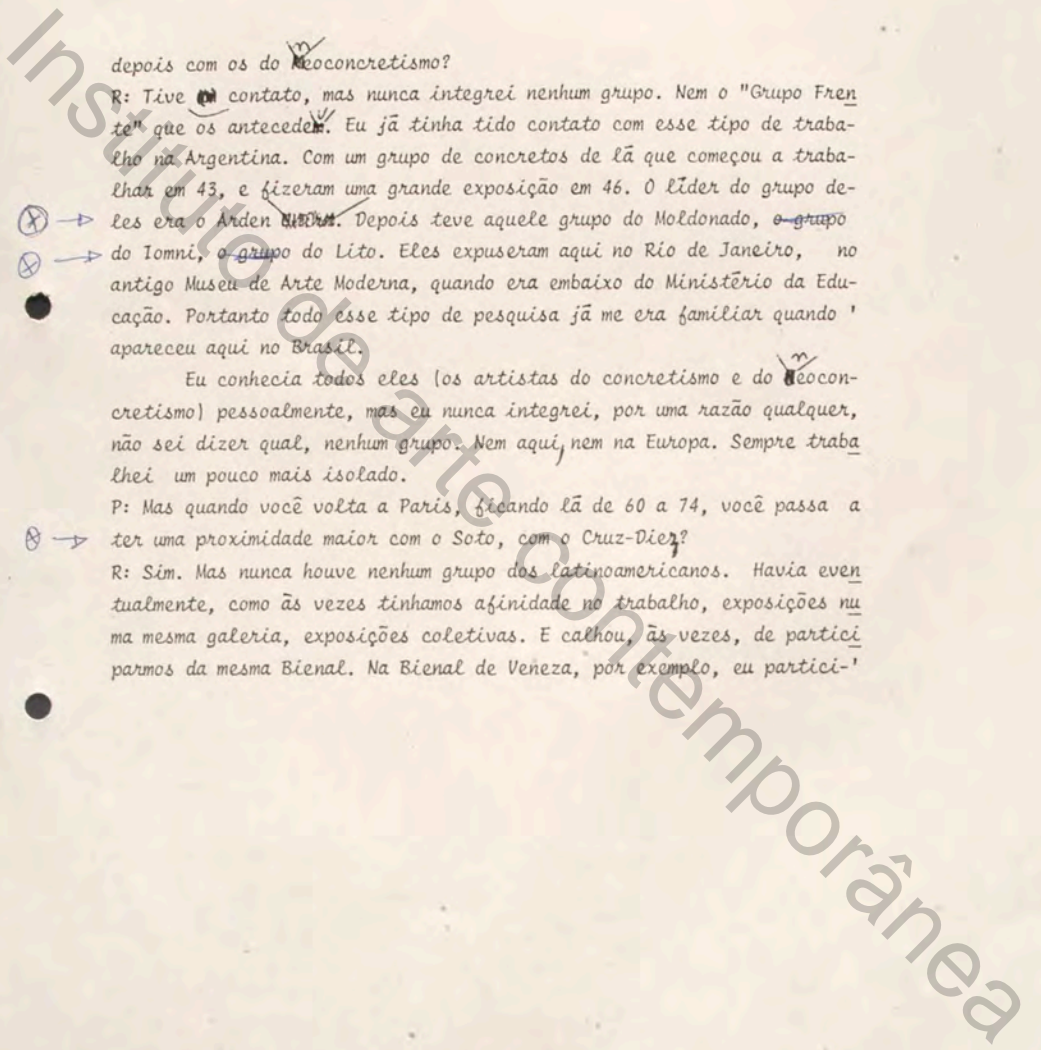
depois com os do ~~Neo~~concretismo?

R: Tive ~~o~~ contato, mas nunca integrei nenhum grupo. Nem o "Grupo Frente" que os antecedeu. Eu já tinha tido contato com esse tipo de trabalho na Argentina. Com um grupo de concretos de lã que começou a trabalhar em 43, e fizeram uma grande exposição em 46. O líder do grupo deles era o Arden ~~Buda~~. Depois teve aquele grupo do Moldonado, ~~o grupo~~ do Tomni, o grupo do Lito. Eles expuseram aqui no Rio de Janeiro, no antigo Museu de Arte Moderna, quando era embaixo do Ministério da Educação. Portanto todo esse tipo de pesquisa já me era familiar quando apareceu aqui no Brasil.

Eu conhecia todos eles [os artistas do concretismo e do ~~Neo~~concretismo] pessoalmente, mas eu nunca integrei, por uma razão qualquer, não sei dizer qual, nenhum grupo. Nem aqui, nem na Europa. Sempre trabalhei um pouco mais isolado.

P: Mas quando você volta a Paris, ficando lã de 60 a 74, você passa a ter uma proximidade maior com o Soto, com o Cruz-Diez?

R: Sim. Mas nunca houve nenhum grupo dos latinoamericanos. Havia eventualmente, como às vezes tínhamos afinidade no trabalho, exposições numa mesma galeria, exposições coletivas. E calhou, às vezes, de participarmos da mesma Bienal. Na Bienal de Veneza, por exemplo, eu partici-



14/06/66
10

pei com o Otero e com o Soto, dois grandes artistas ^{is} venezuelanos. Com o Le ^{is} ~~Pans~~, também. Eram pessoas que tinham mais ou menos a mesma idade. Com exceção do Soto, que era um pouco mais velho, eramos todos de 30 mais ou menos.

P: E os primeiros relevos que você fez? Foi o contato com esse grupo de pessoas que os propiciou?

R: Talvez. Mas nem sei se propiciou exatamente, se este seria o termo. ^Mmas estava dentro de um clima dos anos 60, das coisas que aconteciam na Europa. Não digo propiciou porque eles se agruparam naquele grupo de cinéticos, que era bastante ortodoxo. E eu nunca me considerei cinético, embora pessoas tenham me integrado nesse grupo. Mas de uma maneira genérica. Quase um adjetivo, em vez de ser uma coisa substantiva.

P: Voltando um pouco mais para trás, que escultor o influenciou mais? percebe-se ^{is} Brancusi nas primeiras peças.

R: Seguramente. Laureus, ^{is} Brancusi. O Laureus eu não tive oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, mas eu sempre fui um grande admirador do trabalho dele. Me liguei muito também ao tipo de trabalho do Vantor ^{is} gerloo. E há também o Arp. A geração de mestres da época.

P: E o Braucusi você chegou a ter um contato...

Artes Contemporânea

R: ... pessoal com ele. Eu fui ao ateliê dele várias vezes. Então con
versávamos. Ele fazia lã as reflexões dele. Poucas reflexões. Mas den
tro do ambiente dele, do ambiente de trabalho, aquilo me induzia mui-
to a pensar.

P: Depois dos relevos, com os quais você ganhou a Bienal de Paris em
63 e Montreuil a de São Paulo em 65, o seu trabalho se fixa numa linha
que é mais ou menos a mesma até hoje, não?

R: No fundo, os elementos básicos são os mesmos daquela época.

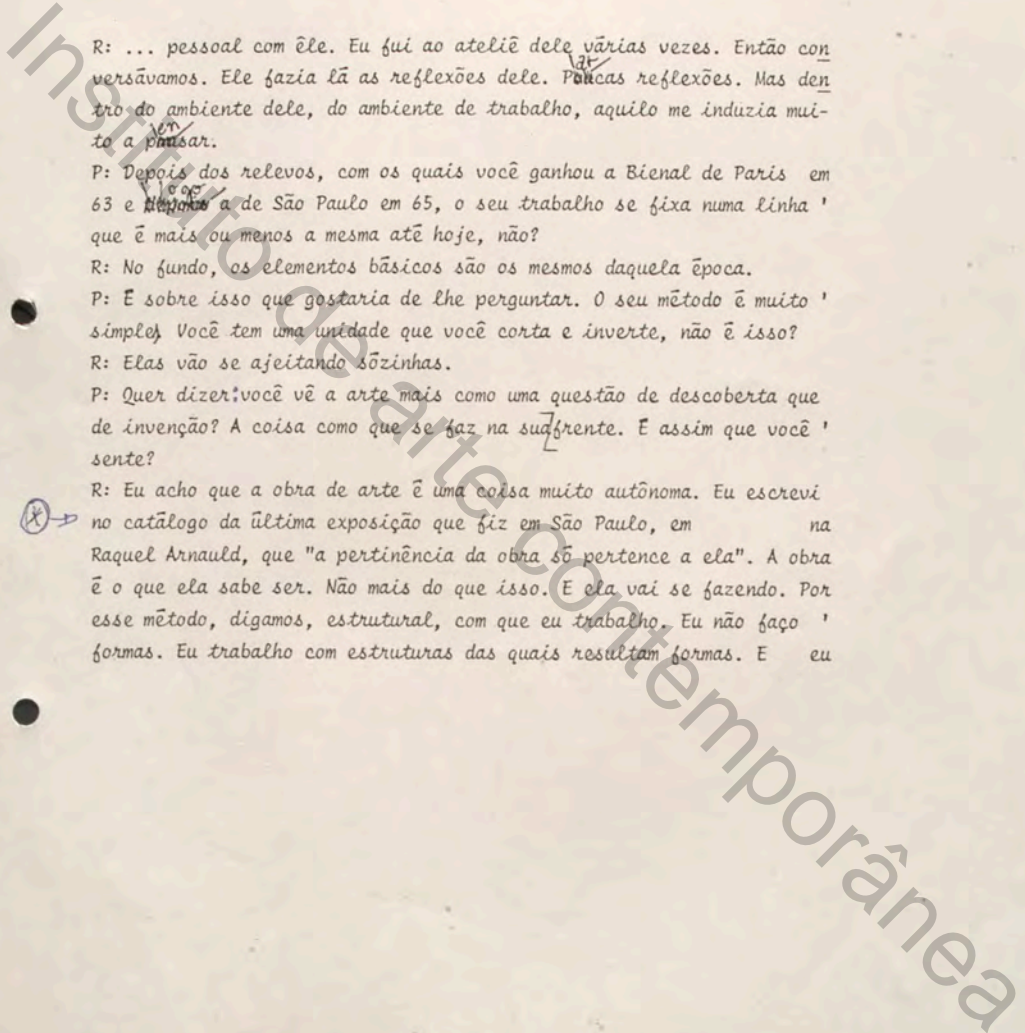
P: É sobre isso que gostaria de lhe perguntar. O seu método é muito
simplez. Você tem uma unidade que você corta e inverte, não é isso?

R: Elas vão se ajeitando sózinhas.

P: Quer dizer: você vê a arte mais como uma questão de descoberta que
de invenção? A coisa como que se faz na sua fronteira. É assim que você
sente?

(*) →

R: Eu acho que a obra de arte é uma coisa muito autônoma. Eu escrevi
no catálogo da última exposição que fiz em São Paulo, em na
Raquel Arnould, que "a pertinência da obra só pertence a ela". A obra
é o que ela sabe ser. Não mais do que isso. E ela vai se fazendo. Por
esse método, digamos, estrutural, com que eu trabalho. Eu não faço
formas. Eu trabalho com estruturas das quais resultam formas. E eu



olho! Vou vendo essas formas. E elas vão evoluindo.

P: Quer dizer que tem um pouco de tentativa e erro também?

R: Tem. Tem um pouco de jogo de soma zero.

P: Quando você passou dos relevos para as peças únicas, ~~o mármore veio~~
M: o mármore veio substituir a madeira?

R: O mármore surgiu porque eu fazia as peças de madeira e pintava de branco. Interessava-me anular a matéria, e deixar que aparecesse só a estrutura como função da luz, revelada pela luz. Quando surgiu a oportunidade de fazer coisas maiores, tive que lançar mão da pedra. Achei então esse mármore que era branco, totalmente branco, sem nenhum veio, E do qual eu tirava, digamos, o lado de luxo de mármore. Tanto é que eu não pulo o mármore. Deixo-o bastante opaco, de modo que ele absorva a luz, em ~~busca~~ ^{busca} de refletir.

Quando mais tarde eu passei a trabalhar com o preto, é o processo contrário. O preto, em lugar de se expandir, em geral ele ~~resolhe~~ ^{fica opaco} a luz. Daí que eu precisava fazer que ele ^{refletisse} um pouco. Então as peças negras já são polidas, têm uma maior reflexão de luz. Se não ~~são~~ ^{estão} assim ficam muito amarradas em si mesmas. Ficam ^{tristes} ~~tristes~~, apagadas.

P: De qualquer maneira a sua obra ficou bastante ligada a esse tipo '

de matéria. Há uma determinada relação da forma com a matéria que parece não ^{ser} mais poder ser rompida.

R: Foi acontecendo, tudo isso, não é?

P: De certa forma você também encontrou, esbarrou com a sua matéria?

R: Me pareceu adequadã. Segundo o Ronaldo Brito, num texto que ele escreveu há pouco tempo e vai ser publicado no "Guia de Artes Plásticas", há sempre a mesma polaridade, entre a natureza, que seria a pedra, e a máquina que corta, ^{que seria} a indústria. Eu nunca tinha pensado nisto.

P: O fato do mármore estar tão ligado à tradição da escultura (ser uma matéria cujas sutilezas fez inclusive com que Hegel visse nela a matéria apropriada para representar a leveza e a graça dos movimentos humanos) ^{o fato de} quando você transporta tudo isso para uma estrutura geométrica ^{o que} você está um pouco invertendo essa tradição?

R: Não sei. Eu trabalho a partir de elementos geométricos básicos, universais, como o cubo, o cilindro. Essa estruturação é resultando de uma evolução histórica. E conforme a estrutura evolui, ela vai nos surpreendendo, dando esses efeitos, essas formas que vão resultando desses cortes. Para mim é muito difícil falar sobre esse aspecto do trabalho, na medida em que eu o faço.

P: É que na escultura clássica o mármore é usado para sugerir o movimento, mas, como dizem os teóricos do Neoclassicismo, o sentido do todo é o repouso, a serenidade. Já você parte de um certo repouso, de uma certa unidade, o cilindro ou o cubo, e obtém um dinamismo que já não está mais figurado, mas ~~na~~ tremula na própria matéria, na tensão a que é submetida.

R: Na própria tensão. Eu acho que a qualidade da matéria, a densidade dessa matéria, o peso, enfim, a coisa corpórea mesmo, é adequada ao trabalho que eu faço. Eu me sinto bem trabalhando com o mármore.

P: E sobre o ângulo de corte do mármore? Você ~~me~~ disse que procurou levá-lo ao seu limite.

R: Você leva ao limite quando além daquilo a matéria não resiste. Estora.

P: E isso te causa que tipo de problema?

R: Não causa problema nenhum. Quando chega nesse fim não posso ir além, não é?

P: E aí você não pensa em testar novas matérias?

R: Sim. Eu já pensei em diminuir ainda mais o ângulo de corte. Mas teria que usar aços finos e cortá-los com raio laser. Mas ainda não tive oportunidade de fazê-lo. Aí eu veria o que que daria. Não sei. Era

capaz de mudar tudo, não é? Só vendo.

P: Esse corte limite é o momento em que a matéria não se relaciona mais com a forma?

R: Em todo caso essas formas.

P: E a maneira de fazer as peças? Você trabalha diretamente com os volumes, não é? Você nunca desenhou uma peça antes?

R: Não, nunca. São projetadas diretamente com sólidos.

P: Mudando um pouco o ângulo da conversa, como é que você vê a relação de sua obra com a ~~essa~~ geração mais jovem de artistas, por exemplo, com as esferas seccionadas de Waltério Caldas que também se utilizam do corte, ou os toros de Tunga que também articulam uma relação entre a unidade e a reversibilidade dos elementos de um trabalho? Você vê um diálogo com seu trabalho aí?

R: Com meu trabalho propriamente não. Eu admiro o trabalho desse grupo mais jovem. Tanto o Waltério e o Tunga, quanto o Cildo Meirelles, a Iole de Freitas. Eu sou muito apaixonado pelo trabalho deles. Pela maneira como estão levando o trabalho. É uma aventura que eles estão levando a fundo, e a coisa vai se amarrando numa linguagem muito precisa de cada um. É isto que eu prezo nêles.

P: Uma outra coisa: a questão da escala. Você diz que tem trabalhos

que podem crescer, ² trabalhos que não podem. Como é isto?

R: A relação entre o tamanho físico e a verdadeira dimensão de uma obra é uma coisa complexa. Depende muito do lugar onde você vai colocar o trabalho. Depende de que o trabalho permita. Tem trabalhos que não podem ter mais que um certo tamanho porque se corta o acesso a ele, o acesso visual. Outros não. Já são feitos, já nascem, monumentais. Isso só vendo. Eu sinto que há trabalhos que não podem ir além de um certo tamanho, e outros que ficando aquêm não dão a plenitude que o trabalho pode dar.

P: Mas você trabalha em geral com um modelo de madeira reduzido. Você já pensa nos trabalhos ^{como se fossem} grandes? Como é?

R: Alguns sim. Alguns eu vejo que são monumentais. Que suportam qualquer tamanho.

P: Quer dizer que a monumentalidade na hora do projeto não tem nada a ver com o tamanho real dos modelos com que você está lidando?

R: Não, não tem nada a ver. Dimensão e tamanho físico duas coisas diferentes. Nós temos exemplos de coisas gigantescas que são pequenas. O "Borba Gato", por exemplo, que vocês têm em São Paulo é imenso. E no entanto é pequeno.

P: Isso chama para uma questão. É difícil lidar com a escala pública

no Brasil, não? Você acha que isso é devido a que? A uma resistência que se oferece a um caráter mais público da arte no Brasil?

R: Eu não sei. Aí é talvez uma questão pessoal de cada artista. Muitos não sentem essa diferença entre tamanho e dimensão.

P: Mas em países da Europa, ou nos Estados Unidos, há uma noção bem mais definida da escala pública. Aqui você acha que o que nos causa esse descompasso é a falta de uma tradição maior em obras para espaços públicos?

R: Não sei. Não sei se é a prática mesmo que falta. Não saberia te dizer. Em todo caso eu constato o fato.

Instituto de arte contemporânea