

# SERGIO CAMARGO

O teórico do cinetismo, Frank Popper, inclui nessa tendência o brasileiro Sergio de Camargo juntamente com os latino-americanos Debourg e Tomasello, os italianos Alviani e Mari e outros três europeus: Pohl, Hill e Christen (Nascimento da Arte Cinética, Paris, 1967). Mas Camargo recusa tal designação: "frequentemente fui classificado de artista cinético... eu nunca introduzi o movimento mecânico em minha obra, diz. (Studio Internacional, janeiro 1974).

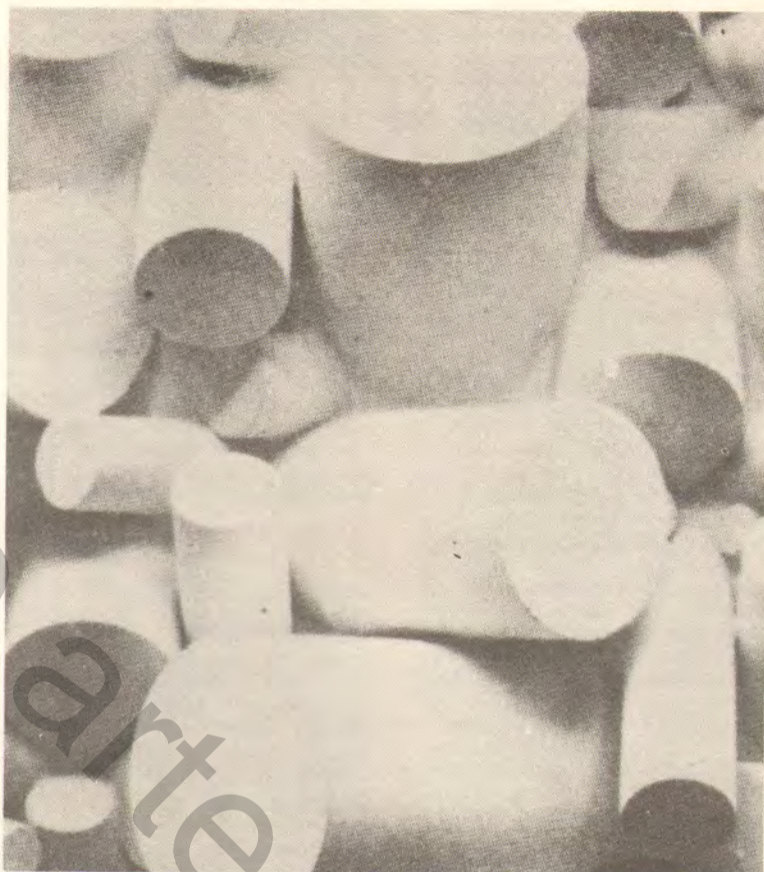
Sem dar margem à dúvida, não há contradição aqui. Simplesmente acontece que os tempos mudam e com eles os conceitos e as designações. Popper estava certo quando por volta de 67 considerou cinético "o jogo de reflexão da luz sobre a superfície..." A razão também assiste a Camargo, pois hoje chamamos cinética ou luminosa a toda obra provida de movimento ou luz real, enquanto denominamos ótica a arte que recorre à luz e ao movimento virtuais, conquanto resulte um tanto redundante essa denominação. Estamos pois diante de meras generalizações.

É assim que na obra de Camargo registramos o luminismo virtual apontado por Popper como uma de suas características. Mas o luminoso não abarca todo o importante e típico do brasileiro. Como Hill, Mari, Debourg e Tomasello, ele trabalha em relevos e como os dois últimos artistas, utiliza a madeira e a acumulação. Com a diferença de que enquanto Debourg e Tomasello recorrem à geometria ortogonal e à diversidade cromática, Camargo desgeometriza com a irregularidade de sua acumulação e se estende ao paralelepípedo.

É na terceira Bienal de Paris (1963) que Camargo aparece no mundo internacional da arte com seus relevos que o singularizam daí em diante: superfícies cobertas de inumeráveis cilindros de madeira que, seccionados em 5 graus e limitados ao branco, situam-se entre o caos e uma semi-ordem serial, um tanto complexa e informal, logrando uma sugestiva instabilidade e variabilidade artística-visuais.

Eles mostram um espaço ótico inestável e vibrante de sombras e luminiscências, cinzas e sulcos sinuosos. Porque na realidade essas obras constam de cilindros e de um mesmo branco, e o que vemos são puros

queza visual. Estamos frente a um escultor que torna pictórica sua obra e reconhece fortes influências de Brancusi, Arp e



Escultura 282 de Camargo

efeitos óticos que se antepõem, à maneira de cortina, ao material e aos volumes, para convertê-los em meros suportes de um espetáculo, em si mesmo fenomênico e transformável. Carecem do habitual ordenamento de configurações e fundo: a superfície total se encontra ativada por uma irregularidade um tanto caótica.

A despeito do parentesco semântico próximo dos termos instabilidade e variabilidade, cabe tomar o primeiro para designar o que pertence à própria obra e o segundo para assinalar o que suscita a conjunção da obra com alguns fatores externos. De sorte que a instabilidade de Camargo se originaria pela profusa irregularidade. Em primeiro lugar, o seccionamento de 45 graus pelo qual os cilindros estão aderidos ao suporte, permite uma diversidade de oblíquas na repetição quase celular do cilindro. Obtém, assim, um conglomerado de vetores, uma irização de direções distintas que vibram visualmente e geram sensações de instabilidade.

Porque os cilindros encontram-se distribuídos na superfície com estrita regularidade e cadência. É o que se projeta deles no espaço a causa da instabilidade ótica. Aqui não encontramos uma ordem compas-

lucidez inerente do mármore. Em todas as obras este material está a meio polir, para exaltar a

atual ambiguidade artística-visual. A arte de Camargo, no fim e ao cabo, é ótica: estímulo ou exercício sensorial.

De outro lado, a variabilidade de seus relevos depende do ângulo de incidência da luz que recebe a obra, da intensidade dessa luz e da postura do espectador e, certamente, de seu estado de espírito. Tais condições externas transformam visualmente a irização e convertem a instabilidade em movimento virtual de um lado e de outro em dinamismo luminoso: em contraponto de sombras e luminiscências. É que a luz refletida vai variando com as distintas diagonais cilíndricas e com sua redondeza que atua como reguladora do claro-escuro: a luz escorrerá em torno dela.

Ajuste-se a isso a sombra de uns cilindros sobre os outros e a distinta luminiscência de cada um dos círculos em que esses terminam.

Com o fim de evitar a repetição da irregularidade em suas luzes e sombras, vetores e linhas óticas, Camargo combina distintos diâmetros, números, posições e longitudes cilíndricas; variantes que fazem inescotável a repetição ou programação de um mesmo volume de igual cor e seccionamento. Também contrapõe vazios e cheios, ao opor num mesmo relevo o plano puro contra o erizado.

Algumas vezes simplifica o número de cilindros até deixar na superfície unicamente dois deles. Assim mesmo, acontece dotar a cada um dos cilindros de uma ranhura longitudinal que aquieta a irregularidade e insinua ritmos.

sada ou ao menos, sincopada.

Tampouco, se ia possível referir-nos a ritmos ocultos ou a um ordenamento secreto que a vista possa compreender. É a arritmia que nos produz sensações de uma ocultação que nos desafia; é a irregularidade vetorial com sua conseqüente instabilidade o que obriga o olho a recorrer inutilmente a obra em busca de uma lógica estrutural, um vazio ou uma forma reconhecível onde descaçar.

Outra coisa é quando Camargo justapõe conglomerados de distintos diâmetros e longitudes cilíndricas, pois aparecem inscritas na irização umas linhas elipsóides ou sulcos que nos dão a impressão de querer vertebrar a superfície e, conseqüentemente, serenar a instabilidade. Mas tais linhas desaparecem tão logo tratamos de fixá-las e segui-las, desde que são óticas e suscitam uma contraposição entre nossa expectativa e memória. Seja como for, elas nos fazem pensar nos jardins de areia dos templos japoneses, cujas ondulações evocam as marcas do vento na água. Nos relevos não há, pois, formas determinadas, mas inter-relações de ordem e desordem, caos e semi-ordem, de tal modo que a irregularidade se converte em generosa e

Como toda obra de arte, ótica cabe filiar a de Camargo à combinação de duas estéticas: a do jogo e a cognoscitiva. A primeira é consanguínea com o primitivismo que nutre muitas tendências da arte atual, como acertadamente assinala Elena de Bértola (Arte Cinética, Buenos Aires, 1973).

Refiro-me a que é possível tomar a arte ótica como uma espécie de jogo considerado equivocadamente vazio e superficial pelos espiritualistas. A real textura estética desse jogo adquire suas legítimas dimensões quando a unimos com a estética cognoscitiva (a arte em sua função de conhecimento da realidade). Porque ao remeter-nos ao que escreveu Camargo: "o real é o que são as coisas"; "a

traposição de materiais.) Pertencem essas colocações e soluções à Escola de Paris?

Porque a necessidade de construir tem mais a ver é com o futuro. JUAN ACHA

# diário de um revolucionário

quando o foguete de sinais de Jorge explodiu dentro de seu bolso. Todos os homens foram perseguidos depois disso, exceto o próprio Jorge, que foi capturado após ter derrubado duas dúzias de casas, com a detonação que causou, como num magnífico "strike" de boliche.

De volta ao acampamento, os homens puseram-se em tumulto, quando apareci com uma nova receita de lagartos. Vários deles seguraram-me no chão, enquanto Ramón me surrava com minha própria concha. Graças à Deus, fui salvo por um fulgurante raio que acabou com três vidas guerrilheiras. Finalmente, no auge de todas essas frustrações, Arturo tocou "Cielito Lindo" e alguns dos homens, os menos inclinados à música, levaram-no para trás de uma rocha e tentaram alimentá-lo... insistindo em que engolisse seu próprio violão. Por outro lado, o enviado diplomático de Vargas, depois de muitas tentativas sem sucesso, conseguiu concluir um acordo muito interessante com a C.I.A., o qual rezava que, em troca de nossa constante e eterna fidelidade à sua política, eles seriam obrigados a nos fornecer nada mais, nada menos, do que cinquenta frangos assados. Atualmente, Vargas sente que talvez tenha sido um tanto quanto precipitado ao predizer nosso golpe para dezembro, e diz que a vitória total exige um certo tempo adicional. Mas o mais estranho é que ele abdicou de seus mapas e gráficos da região, para dedicar-se, com maior concentração, a leituras astrológicas e à predição do futuro nas vísceras de determinados pássaros.

12 de agosto: A situação piorou um pouco. Como que por azar, os champignons que tão cuidadosamente colhi e preparei, para variar o menu, eram, como viemos todos a saber mais tarde, cogumelos venenosos. E,

enquanto o único efeito colateral realmente desconcertante eram algumas pequenas convulsões, a maioria dos homens sofria muito, pois todos pareciam excessivamente angustiados. Além disso, a C.I.A. reconsiderou nosso acordo e, aventando a possibilidade de aparmos com uma revolução muito violenta, como resultado, mandou-nos um maravilhoso presente, na forma de 24 bombas aéreas, o que Vargas considerou como sendo uma ligeira e sutilíssima mudança de simpatias. O moral ainda parece razoavelmente alto; e, enquanto o índice de deserção aumenta, ainda é limitado àqueles que podem andar. O próprio Vargas parece um tanto moroso e dado à economia de barbaletes, inclusive. E sente que a vida sob o regime de Arroyo talvez não seja tão desconfortável assim, pois tem estado curioso em saber se não seria melhor reorientar os poucos homens que restam, abandonar os ideais da revolução, e formar uma banda de rumba. Enquanto isso, chuvas fortíssimas fizeram com que a montanha desmoronasse parcialmente, carregando os irmãos Juárez barranco abaixo, quando dormiam a sono solto. Nós despachamos um emissário a Arroyo, com um lista de nossas novas e módicas exigências, tendo o cuidado de apagar o trecho concernente à sua renúncia imediata e incondicional, e substituí-lo por uma premiada receita de "guacamole". Eu só queria saber como é que tudo isso vai acabar.

15 de agosto: Tomamos a capital! Os detalhes, incríveis, são os seguintes: Depois de muita hesitação, nossos homens fizeram uma votação e decidiram depositar todas as nossas últimas esperanças numa missão suicida, achando que o elemento "surpresa" seria a coisa certa para contrabalançar as forças superiores de Arroyo. Enquanto marchávamos através da floresta em direção ao palácio, a fome e a fadiga mudaram um pouco a nossa resolução, aí decl-

dimos mudar de tática e rastejar elegantes, só para ver se a humilhação desse ato funcionaria.

Entregamo-nos aos guardas do palácio que, sob a mira de seus revólveres, nos levaram até a Arroyo. O ditador levou em consideração o humilhante fato de que tínhamo-nos entregado voluntariamente, e, enquanto ainda planejava estripar Vargas, permitiria que o resto de nós fosse esfolado vivo. Reavaliando nossa situação à luz dessa nova idéia de Arroyo, sucumbimos ao pânico total e disparamos em todas as direções, enquanto os guardas abriam fogo contra nós.

Vargas e eu voamos escada acima e, procurando um esconderijo, arrombamos a porta do quarto da sra. Arroyo, flagrando-a num magnífico momento de amor ilícito com o irmão do ditador. Ambos mostraram-se super agitados e confusos. Ai, o irmão de Arroyo sacou de seu revólver e disparou um tiro.

Sem que ele próprio soubesse, essa sua atitude funcionou como sinal ao grupo de mercenários, contratados pela C.I.A. para nos expulsar das colinas, em troca da garantia de Arroyo aos direitos americanos de abrir lanchonetes e drive ins no local. Os mercenários, que encontravam-se confusos em relação à sua lealdade, devido a semanas de mal-entendidos sobre o tema da política americana no exterior, atacaram o palácio, por um mero equívoco. Arroyo e seu corpo de assistentes, subitamente, suspeitaram de uma virada de bandeira da C.I.A. e apontaram suas armas aos novos invasores. Concomitantemente, um antigo complô para assassinar Arroyo, constituído por inúmeros maoístas, falhou, quando uma bomba que haviam ocultado sob um dos tacos explodiu prematuramente, exorcizando a extrema esquerda do palácio, e projetando a mulher

e o irmão de Arroyo à estratosfera, justamente no momento em que alcançavam um orgasmo mútuo. Agarrando sua valise de um determinado banco suíço, Arroyo correu para a porta dos fundos e mergulhou em seu jato particular que, para o caso de qualquer eventualidade, permanecia sempre ligado. Seu piloto conseguiu decolar por entre um ping-pong de balas mas, confuso pela pressa dos últimos acontecimentos, apertou o botão errado, levando o aeroplano a um bellissimo mergulho de cabeça. Alguns segundos depois de sua distração, o avião chocava-se contra o acampamento onde alojava-se todo o exército de mercenários, acabando com suas fileiras e fazendo-os desistirem da jogada! Enquanto tudo isso acontecia, Vargas, nosso amado líder, teve a brilhante idéia de adotar uma política de observação e espera, a qual executou perto da lareira, onde abaixou-se e permaneceu imóvel, assumindo o disfarce de uma decorativa estatuetta negra. Assim que os horizontes se tornaram mais límpidos e menos perigosos, ele adiantou-se aos escritórios centrais do palácio, pé ante pé... e tomou o poder.

Assumiu o poder bem rapidamente, só parando para abrir a geladeira real e passar a mão num apimentado sandwich de presunto. Festejamos a noite toda, e todos nós ficamos bêbados. Mais tarde, falei com Vargas sobre a difícil tarefa que é dirigir um país. Ao mesmo tempo em que acredita que as eleições livres são uma coisa essencial a qualquer democracia que se preze, ele prefere esperar até que o povo esteja mais instruído e preparado até que haja qualquer tipo de votação. Até lá, Vargas improvisou um funcional sistema de governo, baseado na monarquia divina ou celestial, e recompensou minha lealdade permitindo que me sente à sua direita, na hora das refeições. Além disso, fico responsável pelo difícil encargo de manter a privada imaculadamente limpa.



artes: vida das artes malasartes le arti art and artists l'oeil flash  
art art forum art news studio international die kunst Humboldt  
arts magazine art spectrum art press l'art vivant.

**AGÊNCIA LOOK**

REVISTAS LIVROS E JORNAIS AV. SÃO LUIZ 258 LOJA 27 FONE 256 0435



Livraria **brasiliense** papelaria

livros de arte  
importação direta de qualquer parte do mundo  
exposição permanente de trabalhos de artistas brasileiros  
reembolso postal

rua barão de itaetininga 99 fones 327770

# JOGOS LUMÍNICOS

verdade é o que as coisas são depois de mim"; conhecer o real para saber a verdade"; "o real é expressão da verdade"; cabe concluir que ele pode estar aludindo à arte como uma revisão percentual; à obra como simples exercício sensorial cuja importância é cognitiva, posto que da maneira de olhar a realidade, depende o conhecimento dessa e o descobrimento de sua verdade.

Assim a ideia da instabilidade poderia ser outra das motivações de Camargo na medida em que ela é identificável com as dualidades e transitoriedades idiossincráticas do latino-americano e enquanto a percebemos na acumulação de muitos artistas óticos de nossos países que alcançaram renome internacional. Porque ninguém melhor que o homem do Terceiro Mundo sente — por ação ou reação — como a realidade é uma contínua mudança.

Todas essas finalidades e motivações são possíveis. Mas antes de tudo interessa o enfoque pessoal de Camargo, conceptual ou puramente plástico. Ele é quem leva a instabilidade ótica a sua máxima expressão e pureza ao mesmo tempo que estabelece os limites artísticos da irregularidade. Reduz-se o fenômeno ótico como expressão do binômio espaço-tempo, que é pura sensação, identificada aqui com a luz e seus efeitos. (Inclusive Camargo impugna o movimento real por destruir o espaço e, conseqüentemente, o tempo. Não lhe falta razão se pensarmos no pouco ou nada em que contribuiu o cinetismo para a renovação dos conceitos de tempo). A parte disso tudo, Camargo imprime um toque pessoal a uns cilindros brancos que servem de receptores de luz por sua vez, emissores de luminiscências e de sensações de movimento.

Camargo medita seus relevos — construindo-os — com o objetivo de mostrar uma profusão sensual de efeitos lúcidos, instáveis e irracionais. As suas contrações formais (ordem / desordem, ilusão / realidade, vetores / linhas, luminiscência / movimento) correspondem as temperamentais e espirituais (racionalidade / irracionalidade, ascetismo / sensualidade, simplicidade / profusão, construção / jogo). Porque é admirável que a repetição de um elemento geométrico chegue a tanta riqueza visual. Estamos frente a um escultor que torna pictórica sua obra e reconhece fortes influências de Brancusi, Arp e

Vantergerloo. Com efeito, ao nos deter em suas obras, sobretudo os volumes escultóricos, percebemos que seu sentido de totalidade orgânica é brancusiana, sua sensualidade é arpiana e suas inter-relações geométricas vantergerlianas.

Paralelamente a essas superfícies erizadas de efeitos lumínicos e cinéticos, Camargo sempre trabalhou nas variantes de um volume primário isolado, empregando para isso mármore e outras pedras. Uma seleção desses mármore de execução recente (1973) foi exibida há poucos meses no Museu de Arte Moderna do México. Aqui enfrenta a elementabilidade geométrica de uns volumes como quem retoma a célula formativa de seus relevos. Se bem que coloque outros problemas, continuamos a presenciar o mesmo sentido pessoal de forma e efeitos óticos dos relevos.

Camargo parte agora do cilindro, o paralelepípedo aumentado ou bloco quase cúbico, que logo secciona para dar lugar a uma combinatoria de volumes mais complexa que mantém a estrita uniformidade do material lítico. Estes seccionamentos são depois recompostos — reordenados —, logrando configurações límpidas e simples, rítmicas e hiper-sensíveis à luz, sensuais e sugestivas.

Os blocos são os mais próximos do relevos. Ao seccionar o paralelepípedo em cortes perpendiculares e em 45 graus, obtém volumes ortogonais e losangos que recombina e toma com a intenção de construir um corpo provido de relevos no anverso e reverso que emitem os mesmos efeitos óticos das acumulações de cilindros. E como à Camargo interessa o equilíbrio do profuso e simples, detém a profusão e aumenta duplicando as classes de volumes ortogonais que repete. Em algumas obras a simplicidade é maior e pode-se falar de construções mais que de acumulações, de diversidade mais que de irregularidade.

O cilindro de mármore mostra também uma programação variada: suprime uma porção do mesmo, desliza dois seccionamentos de 45 graus ou agrupa uma dezena de seccionamentos numa sucessão contorcida de vetores. Neste tipo de obra vemos e sua maior depuração, as luminiscências da curvatura do cilindro que se combinam com as sombras e com a translucidez inerente do mármore. Em todas as obras este material está a meio polir, para exaltar a

brancura. A depuração, — claro está — aparece em detrimento da variabilidade e, principalmente, da instabilidade, tão presente nos relevos. Também em sua maior pureza aparecem a sensualidade, racionalidade e simplicidade de Camargo.

Em certos casos, combinam-se o cilindro e o paralelepípedo. Em outros, este último volume aumentado serve para suas torres: aqui, os seccionamentos, não sempre perpendiculares, foram alterados em sua ordem natural e tomados até alcançar uma sobreposição de volumes com suas inclinações, reentrâncias e saliências. O jogo de luminiscências e sombras subsiste atenuadamente, mas predomina uma estratégica instabilidade, a diversidade de direções e o contraponto de verticais e horizontais. O espírito construtivista e, portanto, geométrico de Camargo aqui se faz mais visível.

Quando tudo é perpendicular, toma dez seccionamentos que sobrepõe e que vão gradualmente de um losango ao cubo perfeito. A instabilidade se converte então numa sucessão de blocos pródiga em pontos de vista, ainda que sua variabilidade dependa da postura do espectador. Diante dessa atitude de desordenar e reordenar, temos que convir que tudo foi pensado com o propósito de que o ente matemático que constitui um corpo geométrico puro, e a realidade perdida no mundo mineralógico que é o mármore, convertam-se em construções cristalográficas artísticas; a totalidade pitagórica resulta assim mudada em sucessão instável e sensual de volumes, cuja sutil novidade ou invenção é escultórica.

Por último, os mármore implicam em duas novas contrações: mármore clássico x abstracionismo; pedestal x geometria. Nada insólito nisso tudo, desde o momento em que admitamos que para o bem ou para o mal, a arte moderna não é outra coisa que a atualização diversificada do passado. Neste sentido, a clássica beleza do mármore contribui para os efeitos óticos com sua translucidez conatural que tanta vida interior lhe confere e que lhe suaviza as formas. Em todo construtivista há um clássico). Por outro lado, o pedestal que pode parecer tão anacrônico, significa aqui passividade geométrica que realça o dinamismo da sucessão dos volumes e a irização. (Recordar que em Brancusi o pedestal implica contração de materiais.) Pertencem essas colocações e soluções à Escola de Paris?

Porque Camargo (nasce em 1930) reside nessa cidade de 1948 a 1953 e de 1961 a 1972. Arp e Vantergerloo deixam profundas marcas nele. Mas tais marcas podem significar a concretização do que Camargo levava em seu íntimo não muito claro despertado por Petorutti e Fontana, seus professores na Academia Altamira de Buenos Aires, onde estuda algum tempo antes de 1946.

Durante sua primeira estada em Paris, foi com certeza, testemunho do manchismo lírico da Escola de Paris; daí pode extrair o manejo artístico da irregularidade. É possível também que conheça um ou outro dos isolados e esporádicos esforços de alguns europeus para ativar a superfície e o volume mediante o movimento e a luz, tanto virtuais como reais. Mas assim mesmo pôde estar em contacto com os latino-americanos Soto e Otero que já se preocupavam com o geometrismo no começo dos anos 50.

Todavia é mais provável que durante sua estada no Brasil (1953-61) tenha entrado em contacto com os concretistas que surgem em seu país, e que em suas frequentes viagens a Buenos Aires tenha visto o geometrismo argentino que vinha se desenvolvendo desde o surgimento dos grupos Arturo (1945) e Madi (1946). De tal forma que quando volta a Paris em 1951 já não lhe chamam a atenção as reações do geometrismo contra o manchismo nem a proliferação de grupos cinetistas na Europa.

Esse vai vêm entre Europa e América nos autoriza — creio eu — a considerar a obra de Camargo como pertencente à arte latino-americana. Não embalde nossa cultura obedece a esse vaivém. Paris concretiza o que Camargo leva consigo e lhe facilita o desenvolvimento de sua obra e o reconhecimento internacional de seus méritos plásticos. Sua formação e mentalidade artísticas são latino-americanas mas em sentido prospectivo, que pode existir e em vários artistas com obras similares como Soto, Tomasello, Debouze, Cruz-Diez. Aludo a um latino-americanismo artístico que contém a arte universal e seu passado, e é consciente do pluralismo do latino-americano e da arte atual. Enfim um artista como Camargo constrói modelos sensitivos que, por serem universais, podem se tornar latino-americanos com o tempo, surgindo no meio de outros modelos importantes como os que obedecem à necessidade de expressar o passado e o presente. Porque a necessidade de construir tem mais a ver é com o futuro. JUAN ACHA