

Em mármore branco, de Carrara, o Museu de Belas-Artes, de Caracas já instalou em seus jardins, uma peça recente de Sérgio Camargo, uma coluna de formas muito simples, de três metros de largura por seis de altura. Em Trondheim, na Noruega, também existe uma grande escultura que pode ser facilmente visitada. Na França, sua obra não está somente nos museus. Ao ar livre, em Port Bacares e diante da Faculdade de Medicina de Bordeaux. Somente no Brasil, que ele já representou até com sala especial na Bienal de Veneza, torna-se difícil examinar o seu trabalho.

Há mais de 15 anos suas esculturas se desdobram segundo uma idéia central, um fio de raciocínio, um pensamento poético que surpreende como conjunto e emociona pela intensidade. Mas não temos nem obras, nem livros, nem documentação fotográfica suficiente para avaliar esta unidade. Nua última grande exposição aconteceu no Rio de Janeiro em 1975 e quais ou três peças expostas pelos espaços públicos oficiais não fazem justiça à sua importância. Por isso também, a sua participação negra bienal internacional é motivo de muito interesse. Mesmo que seja apenas com poucas peças e uma seqüência de painéis fotográficos.

Sérgio voltou de Paris há cinco anos e agora já se instalou definitivamente num sítio em Jacarepaguá, com casa, estúdio e oficina de trabalho projetados por Zanin. Na verdade, ele está sempre cercado de módulos e maquetes de madeira ou de mármore com os quais ele tecê e articula as suas peças, para depois executá-las em outras proporções.

São caixas, gavetas e prateleiras com pequenos bastões, cubos e formas geométricas, ou as maquetes de esculturas já realizadas que muitas vezes servem de ponto de partida para novos trabalhos.

Quando eu fiz o meu primeiro relevo, em 1963, um crítico chegou a me dizer — depois das relações — que assim estaria esgotado. Na realidade, fiz mais de 400 trabalhos e existem ainda muitíssimas possibilidades de variações. É uma linguagem que corresponde à minha visão de mundo. Pode ser uma gagáuira, mas é a minha visão do mundo.

Nascido no Rio de Janeiro, com 16 anos Sérgio foi estudar na Academia Altamira de Buenos Aires, com Pettoruti e Lucio Fontana. Em 48, dois anos depois, decidiu estudar Filosofia em Paris.

Uma formação de filósofo, intuindo o mestre Brancusi.

— Essa formação, esse caráter especulativo de um curso de Filosofia, acho que acabou incorporando ao meu trabalho. Nessa época tive um contato direto com Bachelard. E também me aprofundei pelo princípio da forma, de Aristóteles.

Cunhei também Arp, Van Tongerlo e Brancusi. Fui ao ateliê de Brancusi, penso que umas 30 vezes. Era um campeão que não falava de arte. Ele contava coisas, falava de outros assuntos e de repente surgia um pequeno "flash", um comentário rápido sobre uma obra, ou a maneira de trabalhar. Eu aproveitava esses pequenos comentários e procurava estar atento para intuir seu raciocínio.

Em 1950 Sérgio volta ao Brasil, no ano seguinte novamente Paris e em 1954, uma viagem à China Popular.

"Seus primeiros trabalhos eram mais abstratos, depois ele começou a fazer peças figurativas, algo que tinha a ver com Henri Laurens, saindo de Maillol, embora com marca pessoal", relembrava o crítico Marc Berkowitz.

— É verdade, confirma Sérgio Camargo, o meu trabalho nunca foi linear, até 63, quando então ele se amarrou de uma vez. Antes disso, nunca aceitou realmente fazer uma exposição individual, não me achava preparado.

No início dos anos 60, Sérgio Camargo radicalizou o seu processo de trabalho.

Vendi tudo o que eu tinha, cortei as ligações familiares com o Brasil e segui para a França com mulher e filhos. Acho que durante muito tempo não coloquei o nariz para fora do ateliê. E foi no campo, num pequeno ateliê no Jura, que comecei a fazer os relevos. Eu vinha de um período difícil até encontrar os celeiros. E não os mostrei a ninguém, decidiu enviar três deles à Bienal de Paris.

Com essas três peças é que Sérgio mereceu o Prêmio Internacional de Escultura, da III Bienal de Paris, em 1963.

A partir desse ano, seu trabalho começou a ser visto na Europa. "Formes et Magies", "La Boite et son Contenu" (Galerie Legendre, Sete Artistas Brasileiros (Galerie du XX-ème Siecle), no Início coletivas em Paris, depois na Galerie Ravenstein ("Transitions") de Bruxelas, e no ano seguinte o circuito ampliou-se. Sérgio realizou a sua primeira individual na Signals Gallery de Londres.

— Meu ateliê em Paris era pequeno e além de ter de fazer tudo da maneira artesanal, até então não tinha vendido nenhuma escultura. Quando a baronesa de Rothschild comprou meu primeiro trabalho por trés mil francos, eu comprei uma serra. Mas nadou disso interessar na verdade. Todo artista tem essas pequenas histórias mas o que conta realmente é o seu trabalho.

Quando Sérgio criou o seu primeiro relevo já estava com 35 anos. Desde os 18, trabalhava com problemas de formas, volumes e o espaço, porém usando uma linguagem mais convencional.

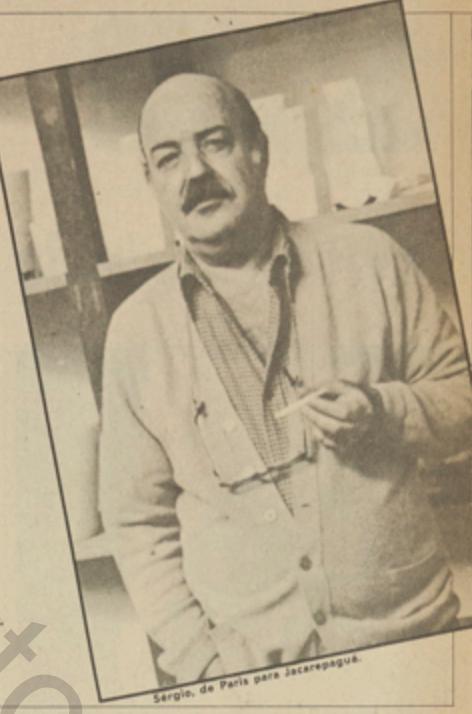
— Se eu tive alguma influência de Paris naquele momento? Não, eu estava num processo de elaboração pessoal, era um processo interno e muito intenso. Mais tarde destruiu muitas coisas da minha obra mais antiga e não me arrependo. Nesse período de Paris, fiz alguns trabalhos com areias que eu tinha a sensação de estar vomitando e não de estar construindo. Mas então eu aguento o tranco e depois, a partir dos relevos, é que o meu trabalho encontrou o seu princípio básico.

— Meu processo de trabalho é uma montagem combinatoria. Como se usasse o princípio da variação. E muitos críticos (inclusive Gruy Brett, na Inglaterra) já o associaram às transposições musicais, estabelecendo comparações com os problemas da nota, da fuga e das relações de intensidade. Mas nunca me preocupei só com a especulação formal.

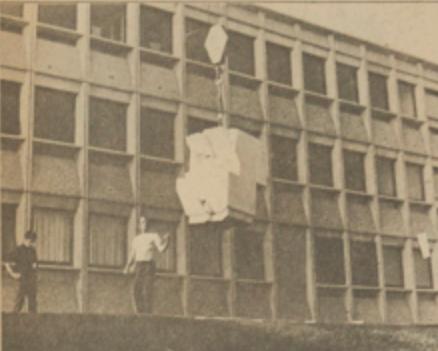
— Quando em Paris fizemos a exposição "Nouvelles Tendances" me convidaram a participar e eu não aceitei. Era uma exposição coletiva de um vocabulário plástico, mas não me interessava criar apenas um código de formas.

— Achou que o artista trabalha para conhecer uma verdade que ele intui. É esta operação de conhecimento que produz a obra.

Gruy Brett, o crítico de arte do "Times" de Londres, num livro editado pelas Signals ainda em 1966, conta um pequeno incidente que



Sérgio, de Paris para Jacarepaguá.



Em Bordeaux, uma peça de enormes proporções.



A casa-ateliê em Jacarepaguá



Formas e luz dando vida ao mármore

Quinze anos de pesquisa e o tema não se esgota



Um raciocínio sempre retomado, sempre novo.

SÉRGIO CAMARGO

E seus poéticos raciocínios em madeiras e marmores



Destino: São Paulo.

Uma amostra da sua obra pode ser vista na Bienal. Seu trabalho,

sus idéias, sua importância

estão aqui, no texto

de Casimiro Xavier de Mendonça.

ajudou Sérgio Camargo a configurar os relevos que procurava.

— Ao desenhar uma maça, Sérgio cortou-a quase pela metade e a seguir voltou a cortar uma pequena fatia. Os dois planos cortados criaram uma relação de sombra e luz, mostrando o que Sérgio estava pesquisando em seu trabalho. Poder-se-ia dizer que assim ele criou o seu primeiro elemento cilíndrico. Na maça cortada surgiu um pequeno relevo e ao mesmo tempo revelava uma síntese de antigos elementos de seu interesse, como a combinação de uma única matéria, o corpo redondo da maça e o novo plano, revelado pelo corte.

Mesmo que esta seja mais uma pequena questão, esta seja mais uma pequena questão, é que Sérgio sempre teve uma forte intuição artística, a verdade é que Sérgio perseguiu com obsessão as relações de planos e cortes e a incidência da luz sobre os volumes.

— Sempre fui uma pessoa contemplativa. Quando criança, as árvores me fascinavam. Podia passar horas olhando uma árvore. O que mais me fascinava era como um galho saía de um tronco. Eu me perguntava como era possível que ele brotasse com tanta naturalidade, tão orgânicamente, e ao mesmo tempo

com uma força terrível. Uma árvore é sempre muito forte como presença plástica e como identidade. Mas ao mesmo tempo eu queria organizar logicamente esse tipo de sensação.

— Com os meus elementos, antes de chegar a usá-los, estudo as suas múltiplas combinações. Tive que descartar o que cada elemento poderia representar objetivamente e ao mesmo tempo assimilar as possibilidades expressivas que elas continham.

Com os relevos cilíndricos, sempre brancos,

onde a luz criava dinâmicas de movimento, Sérgio Camargo recebeu em 1965 a medalha de ouro para o melhor escultor brasileiro na VII Bienal de São Paulo. E como a presença da luz e o jogo das sombras contasse mais no seu trabalho do que a simples justaposição de pequenos e grandes volumes, logo ele foi colocado junto aos artistas que desenvolviam pesquisas cínicas, de luz e movimento.

Muitos me classificaram como um artista cinético. Mas na verdade nunca inclui um movimento mecânico no meu trabalho. Penso que a introdução de uma tecnologia doméstica na arte é infantil e simplista.

Muitos artistas usaram o movimento sem pensar no problema do tempo e para mim o tempo é mais interessante que o movimento. O movimento mecânico tende a apresentar os módulos de mármore com os quais eu faço, fazendo os meus projetos ou as peças de escala pequena. E é realmente impossível usar um outro mármore para as peças definidas. Ainda numa maquete, posso usar o mármore brasileiro, mas a textura e a resistência ao tique são completamente diferentes.

Quase todos os teóricos que escreveram sobre a obra de Sérgio Camargo falaram sobre o caráter virtual das suas peças. Isto é, além da presença física das relevos e dos módulos de madeira ou de mármore existe uma certa aura, uma variação causada pelas luzes e pelas diferenças de planos, que tornam cada peça um objeto dinâmico. Tempos atrás, num de seus catálogos, o próprio Sérgio escreveu uma frase que define muito bem essa força das suas formas.

— Mas, na verdade, acho que o artista precisa organizar a sua linguagem para decidir o que pretende dizer. Penso que o artista arioso sabe "fazer" um trabalho e o resultado é só descriptivo. O artista

criador deve saber "ver" e o que "dizer". A madeira pintada de branco e o melhor mármore italiano, das proximidades de Carrara, sempre foram os materiais preferidos de Sérgio para o seu trabalho. Se com as madeiras ele não chega a ter maiores problemas, as peças de mármore — e atualmente ele está trabalhando muito mais o mármore que a madeira — são resolvidas em maquetes e executadas na Itália.

— Usei uma equipe de artesãos que há quatro gerações estão no mesmo ramo. Posso colocar ouro em pô na mão deles ou encadernar os blocos de mármore talhados na proporção que eu pensar, que sei que o trabalho será perfeito. Aqui, em casa, temo como pequenos módulos de mármore com os quais eu faço, fazendo os meus projetos ou as peças de escala pequena. E é realmente impossível usar um outro mármore para as peças definidas. Ainda numa maquete, posso usar o mármore brasileiro, mas a textura e a resistência ao tique são completamente diferentes.

Quase todos os teóricos que escreveram sobre a obra de Sérgio Camargo falaram sobre o caráter virtual das suas peças. Isto é, além da presença física das relevos e dos módulos de madeira ou de mármore existe uma certa aura, uma variação causada pelas luzes e pelas diferenças de planos, que tornam cada peça um objeto dinâmico. Tempos atrás, num de seus catálogos, o próprio Sérgio escreveu uma frase que define muito bem essa força das suas formas.

— No espaço, o pássaro enquanto voa, descreve uma trajetória. E esse percurso, essa trajetória que me atrai, polo apesar de ser tão

impalpável e imaterial, ela é tão real quanto a presença do pássaro.

Um trabalho de formas, luz e movimento.

No seu imenso ateliê de Jacarepaguá, quase um hangar de janelões abertos para mundo verde, as pequenas maquetes de mármore revelam uma presença física da monumentalidade.

— Esta é uma característica básica do escultor, lembra o crítico Marc Berkowitz, examinando as peças novas. Mesmo enquantos pequenos protótipos, elas revelam harmonias e escalas espaciais com a verdadeira intensidade da escultura.

— É verdade, concorda Sérgio Camargo. O problema da monumentalidade não é o tamanho. Veja em São Paulo, o caso do Borba Gato. Ele é imenso, mas na verdade é um bonequinho.

O Brasil é muito pobre em esculturas de Sérgio Camargo e mesmo em espaços públicos ele não está bem representado. Duas peças no Rio, um mural em Brasília, uma escultura na Praça da Sé de São Paulo, que teve de obedecer às proporções pedidas num contrato com a Prefeitura. Enquanto isso, um colecionador de Ouro tem um acervo de 30 peças que já estiveram expostas ao público algumas vezes.

Muitos importantes para a América Latina, como o de Arte Moderna da Cidade do México, dirigido por Fernando Gamboa, ou o Museu de Caracas já realizaram exposições bem montadas, com peças grandes e catálogos bem-feitos. E o seu currículo europeu é longo, com o percurso habitual de um artista que já esteve em todas as exposições importantes, não só no acervo dos museus que realmente têm significação e inclui colecionadores em quase todas as capitais.

Pelo menos um pequeno filme foi feito sobre a sua obra e talvez seja lançado ainda durante a Bienal. É um curta-metragem de Eduardo Clark que informa sobre todas as fases do trabalho de Sérgio. Das primeiras abstrações às peças figurativas. Os relevos de madeira e os marmores modulados e esse caráter construtivo que tem um forte acento latino-americano.

“O Borba Gato é imenso, mas na verdade é um bonequinho.”

— Se houve contatos pessoais que influiram no meu trabalho? Fui muito amigo de Soto e me aproximei de Milton Dacosta em sua fase concretista. Mas fui absolutamente impermeável, por exemplo, a arte norte-americana. Aliás, penso que as duas vertentes são muito claras, um certo classicismo europeu e essa linha romântica norte-americana, de um caráter social imediato. Aliás, penso que, em termos de arte, o testemunho norte-americano está muito aquém da realidade. Não há tela nem objeto de Oldenburg que se compare aos gigantescos maços de cigarro das publicidades nas ruas. Mesmo a Minimal Art dos americanos, que aliás, o Weissmann estava fazendo aqui antes deles, está aquém da realidade. Como é que se pode competir com a visão de uma parede cheia de 50 andares? Isto é constante na paisagem urbana dos Estados Unidos.

— Aliás, acho bom lembrar que a Pop Art apareceu depois na passagem de Fernand Léger pelos Estados Unidos. Depois é que teve a sua autonomia. E mesmo os conceituais vieram de raízes européias. Quem é que pode falar em conceitual sem Marcel Duchamp e onde é que ele veio?

— É muito difícil pensar num trio mais importante para os Estados Unidos do que Jackson Pollock, Rothko e Barnett Newman. Todos eles com raízes européias. Mesmo Frank Stella ou Ellsworth Kelly já são mais ilustrativos.

O meu trabalho também passou a usar módulos seriados. E eu procurei trabalhar com uma autonomia dentro dessas minhas variações numa outra leitura, penso que se poderia falar do construtivismo latino-americano de uma maneira que o Piaget diria até genética. O nosso número, em termos de arte construtiva, não tem nenhum relação por exemplo, com os germânicos. Ao mesmo tempo, vendo algumas estruturas do Iahli é que se percebe uma razão inesperada. O Palácio do Cintra, por exemplo, tem estruturas muito parecidas com coisas que o Soto criou em Ciudad Bolívar, sem ter o menor conhecimento dessas formas latânicas. Esses elos me interessam muito. E o serial que se encontra na arte, na arquitetura, nas imagens do Iahli podem representar uma certa memória de cultura nômade.

Examinadas como um conjunto, as obras de Sérgio Camargo revelam um sistema de pensamento que se desenvolve, se desdobra e retorna, os mesmos elementos, e novamente propõe novas armaduras. Por sua vez, cada objeto ou escultura não existe somente uma forma definitiva a ser vista, ela é "variável" a partir de mesma da luz que sobre ela incide ou da posição do espectador. Mas nos trabalhos mais recentes, principalmente com o uso do mármore, também existe uma força física e quase tolônica, que lhe dá uma outra ambiguidade. Como é que uma escultura que é tão fluida, pois a luz e a sombra alteram o valor de suas superfícies, também pode conter essa força de uma solidão advinda da matéria?

— A escultura é um trabalho muito especial, conclui Sérgio Camargo, porque cria realidades plásticas que sende feitas pelo homem, são também realidades humanas. Sou eu quem as faz, mas há outros que as vêem. Esta realização é só no nível plástico. Penso que existe, no entanto, um outro nível no processo criador. Acredito que o artista realiza uma transferência emocional ao objeto e o objeto é capaz de passar essa transferência ao espectador. A arte tem uma imensa capacidade de comunicação emocional. Mesmo com os elementos mais abstratos.

— Aliás, penso que a realização de uma obra totalmente racional restringe a sua vitalidade ao nível estreito da consciência imediata. E esta consciência é uma parte mínima do que o homem pode perceber, se usar uma abordagem mais receptiva e aberta da vida. Uma comunicação por metáforas ou parábolas, mesmo em imagens, toca mais profundamente e de maneira mais direta, pois exige uma participação ativa, de caráter criativo, que liga o espectador à obra.

Entre o pássaro e a trajetória do vôo, ele fica com o vôo.

Mas, na verdade, acho que o artista precisa organizar a sua linguagem para decidir o que pretende dizer. Penso que o artista arioso sabe "fazer" um trabalho e o resultado é só descriptivo. O artista