

ha Paulo

27/6/82

A arte tensa de Camargo e Tunga

Rodrigo Naves

As obras dos dois representantes do Brasil na Bienal de Veneza têm preocupações semelhantes, mesmo que se movam em sentidos diferentes

Assim como as profundezas dos mares mantêm-se sempre calmas, ainda quando sua superfície se enfureça, do mesmo modo a expressão, nas figuras gregas, mostra uma grande e serena alma, mesmo em meio a todas as paixões". Nessa chave, Winckelmann leu a arte grega e, de certo modo, a leitura fez-se obra. Até hoje permanece sua influência. Na prática, porém, seu desejo de permanência não se contentaria em conviver com um mar cindido, elaborado à imagem da sereia. A constância das profundezas teve de ganhar a superfície, transformando-a em linha do horizonte. Na escultura, a solicitação neoclássica é a redução de todas as dimensões à linha do contorno. Finalmente, Moby Dick estava morta. Hoje, mais do que nunca, a história parece querer assimilar-se a essa imagem, e a linha especular aquosa é a própria essência do autoritarismo — plenitude paradoxal do côncavo, reflexo do que se lhe excede, ansiedade do convexo; vórtice de dissolução. Então, liberar a forma ultrapassa em muito o estreito circuito das artes plásticas.

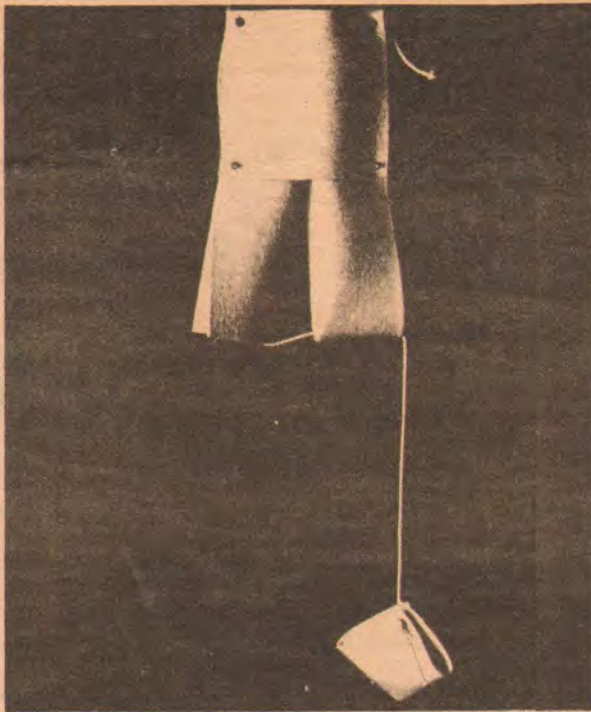
De certo modo, é nesse embate com a serenidade de Winckelmann que se inscrevem os trabalhos de Sérgio de Camargo e Tunga — os representantes do Brasil na Bienal de Veneza. Certamente instituições invertebradas como as bienais não garantiriam unidade a duas obras à primeira vista, tão pouco semelhantes. Mas, a despeito dos eventuais critérios envolvidos na eleição desses dois artistas, seus trabalhos trazem preocupações próximas, mesmo que se movam em sentidos contrários.

Pressupondo uma infinidade de pontos de vista, toda escultura é integralmente composta pela tensão ilimitada entre planos e linhas. À medida que mudamos o olhar, descobrimos infinitos contornos, que delineiam formas sempre novas. Não há pontos de vista corretos a estabelecer como completar a unidade da obra. Mas quando nesse jogo de superfície e linha o contorno passa a ser privilegiado, isso deve acontecer em detrimento da superfície-matéria, que se torna o simples suporte de uma linha, que a determina.

A partir desse momento, jamais estaremos frente a uma obra, pois fomos condenados a estar para sempre ao lado, percorrendo com o olhar um limite. É o mar de Winckelmann deixa de ser profundo simplesmente porque deixou de possuir uma superfície.

Criar o imponderado

Para Trakl, "poderoso é o silêncio na pedra". Na tradição, a pedra deixará de ser iminência; será campo de operação do conceito-contorno, que "une e circunscreve todas as partes da mais bela natureza e das belezas ideais". Nesse quadro, a radicalidade de Brancusi está em elevar ao extremo uma tendência da escultura, reduzindo a multiplicidade possível de contornos a um único traço delimitador, quaisquer que sejam os pontos de vista,



Os trabalhos de Tunga (acima) e Camargo: superfícies tensas.

como acontece em alguns de seus trabalhos. ("Leda", "Foca", "Pássaro no Espaço"). Carente de limite, a matéria transborda.

Nessa tradição da linha, o mármore seria delimitado por sua história. Em função de algumas propriedades, ele seria o lugar onde o contorno se condensaria. Local do limite, ele somente se daria a ver lateralmente, onde confinava uma superfície ausente. Extensão passiva, acolhia uma sombra que descrevia um volume. É essa exterioridade inicial o solo de onde parte o trabalho de Sérgio de Camargo. Seu problema, fazer surgir uma matéria cuja história a esvaece, dar — paradoxalmente — interioridade à pedra.

Todas as arestas serão evidenciadas, mas a operação Brancusi sofre, aqui, um outro corte. Nada será esculpido: será construído, e a linha armará uma expectativa que não se cumprirá. Mas essa vontade de construção conhece a obsessão construtiva, e resiste ao desejo de transformar a materialidade da obra no rigor dos seus procedimentos. Neste trabalho o fim da razão é criar um imponderado, incondicional, armar um método que a confunda — um Kant irônico a rir de Hegel.

A ansiedade de inteireza do contorno clássico, com a consequente perda da superfície do material — tema que vem sendo desenvolvido por Paulo Sérgio Duarte —, encontra uma problematização total. Nas peças de Sérgio Camargo, não há um fio que possa dar unidade às partes, pois elas estão em confronto consigo mesmas. É dele que nasce a tensão dos trabalhos, o que acaba por dar extensão às esculturas. Mas como se consegue produzir a superfície nestes objetos? É claro, norteia esse projeto a memória da simetria perfeita, harmonia narcísica. As partes, no interior da obra, pulsam no sentido de reconquistarem esse equilíbrio perdido. Mas elas são regidas por uma lógica falha, o

método que presidiu a separação não é reversível, não guarda os segredos da sutura.

Há uma ambiguidade insuportável entre estes pedaços tensos que exige uma operação de correção a ser realizada pelo olhar. A prenhez da forma, diria a Gestalt. É justamente em meio ao esforço de junção que a superfície emerge. Corringindo formas, a visão deve criar superfícies virtuais que preencham as fissuras. Com isso surge o momento apropriado: com essa serena voracidade da simetria, os contornos abandonam a vigilância que exerciam sobre o mármore para se realizarem enquanto movimento em direção à estabilidade. É então, e somente então, que a superfície pode ver-se abandonada a si mesma, livre de perímetros. Aqui, o delírio de Winckelmann. A brancura do mármore não é mais o meio neutro que suportava uma linha, mas uma expansão com densidade própria. As partes do objetivo pesam, pois o contorno-conceito já não dá conta de reduzir a relação de diferentes massas à unidade da harmonia.

De certo modo, o trabalho de Tunga vai em sentido contrário. Lidando com um material bruto, o feltro, quase sem história nas artes plásticas — talvez com a exceção de Beuys —, sua produção correria o risco de perder-se em meio à mais total interioridade, mergulhada em uma superfície cuja textura a engoliria. Aqui, o trabalho vai exigir a conquista de alguma exterioridade.

Operações de transparência

Embora negativa, seus objetos solicitam uma inegável comparação com os "Bichos" de Lygia Clark. Mas enquanto os "Bichos", um não-objeto, eram "um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto" (Ferreira Gullar), as obras de Tunga querem ser opacas. Feitos de metal refletor, os "Bichos" integravam o espaço circundante em sua superfície, ao mesmo tempo em que se desmaterializavam, desdobrando-se em uma multiplicidade de formas que anulava uma possível interioridade inatingível. Já nos trabalhos de Tunga a presença é conseguida de maneira inversa. Suas peças estão montadas de modo a não serem transparentes ao olho. Ao frenesi do olhar em reduzir o objeto a sua própria imaterialidade, seus trabalhos respondem com pregas que ironizam o esforço de evaporação realizado pela visão.

Se a história do mármore o condenava enquanto lugar de contorno, a brutalidade do feltro poderia rebaixá-lo a simples superfície informe, infinita expansão amorfa. Com a sacralização da linha e a abolição da materialidade das superfícies o olhar aglutinador tinha sossego, pois não despontavam densidades que resistissem ao seu trabalho de penetração e envolvimento. No entanto, se a superfície feltro não fosse detida em sua infinita expansão informe a visão tradicional nem ao menos seria despertada para o cumprimento de suas operações de transparência; a superfície ilimitada já é da ordem do olhar, porque, como ele, é avessa à resistência opacizante. Daí a necessidade de os objetos conquistarem alguma exterioridade, conseguindo assim manter o choque produtivo com o olhar da tradição artística.

Unidas por parafusos, as chapas de feltro começarão a criar as condições para esse diálogo. Sobreposto a si mesmo, o feltro transmuda-se de superfície em espessura. Retorcido por um sistema de fios, as obras são construídas por um sistema de dobras tensas que transgridem a mansa justaposição contorno/plano. Pensas nas extremidades dessas cordas, à deriva, os pedaços de feltro sofrem a ação que produziram no corpo maior dos trabalhos. Quase uma paráfrase do esforço realizado pelo olhar da tradição no afã de "entenderem" a obra, os objetos rebatem a ação que tenta dissolvê-los.

Na constante expansão e pulsação da forma das peças de Sérgio de Camargo e Tunga renasce um insondável que reverte a metáfora de Winckelmann — não há calma nas águas profundas, tudo é superfície. No rumor estranho desse mar, a história é uma possibilidade.

Rodrigo Naves é jornalista.