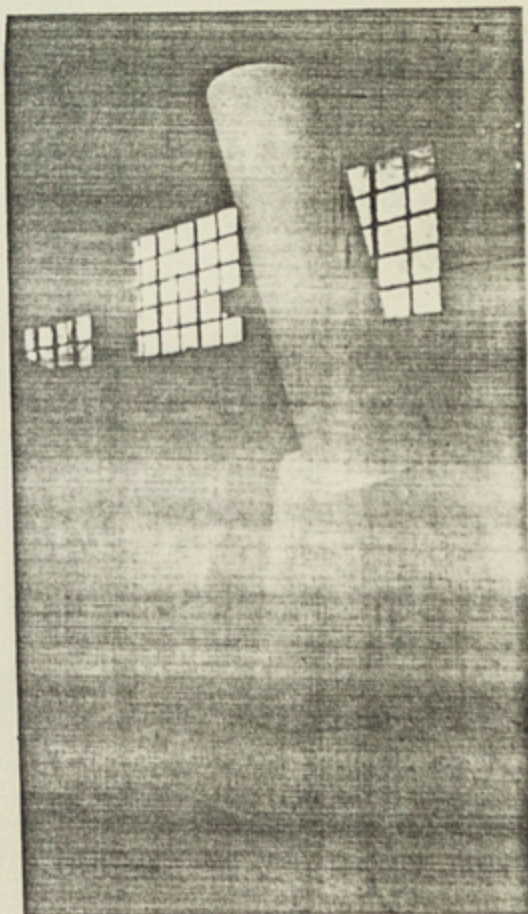


As Discórdias Ocultas da Ordem

texto de Frederico Gomes
esculturas de Sergio Camargo



Diante das esculturas em mármore de Sergio Camargo, o pensamento divaga, modernamente, sobre algumas considerações da história da arte. A estatuária e a arquitetura gregas, por exemplo, foram durante longo tempo a imagem idealizada em que o espírito do ocidente visualizou, sustentada por mármore, a Ordem perfeita. O Romantismo, principalmente na literatura, foi marcado pelo desejo de reviver, introspectivamente, a mística desta perfeita ordenação. Shelley afirmava, no prefácio de uma de suas obras poéticas, que todo o ocidente era grego. E Holderlin foi atormentado, até a loucura, pela impossibilidade de viver, fora de sua poesia, o mito da desmedida perfeição do êxtase grego. Se alguns artistas "românticos" produziram obras importantes — como Holderlin —, o que caracterizou este período foi um olhar sentimental para o passado distante e ideal, imerso nas neblinas de uma possível aurora grega que ocultasse as tensões de suas metrópoles.

O Construtivismo, no qual Camargo se insere de forma paradoxal, voltou a sonhar com uma Razão "clássica". Mas agora, em pleno século XX, ela deveria manifestar-se enquanto positividade, agindo soberanamente sobre todo o corpo social.

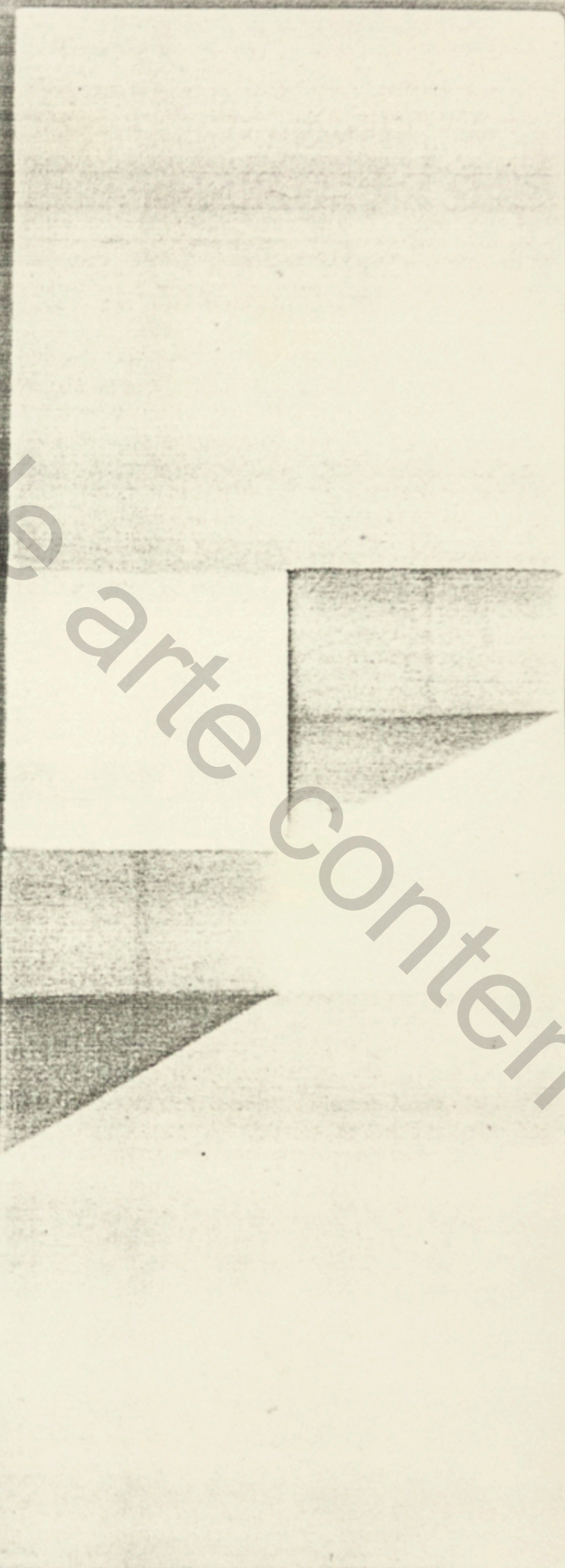
Diferentemente do Romantismo, ele não era introspectivo — ao contrário, tentou pôr em prática uma racionalidade que influísse diretamente na arquitetura, no espaço urbano. Seus pressupostos ideológicos foram abalados pelo mesmo tipo de ação que, em momentos de crise, convulsionou as metrópoles gregas. Neste domínio altamente racional a ideologia construtiva não previu os excessos que sempre provocam um transbordamento da Razão e da Ordem. Foi precisamente neste limite que o construtivismo de Camargo operou seu cálculo.

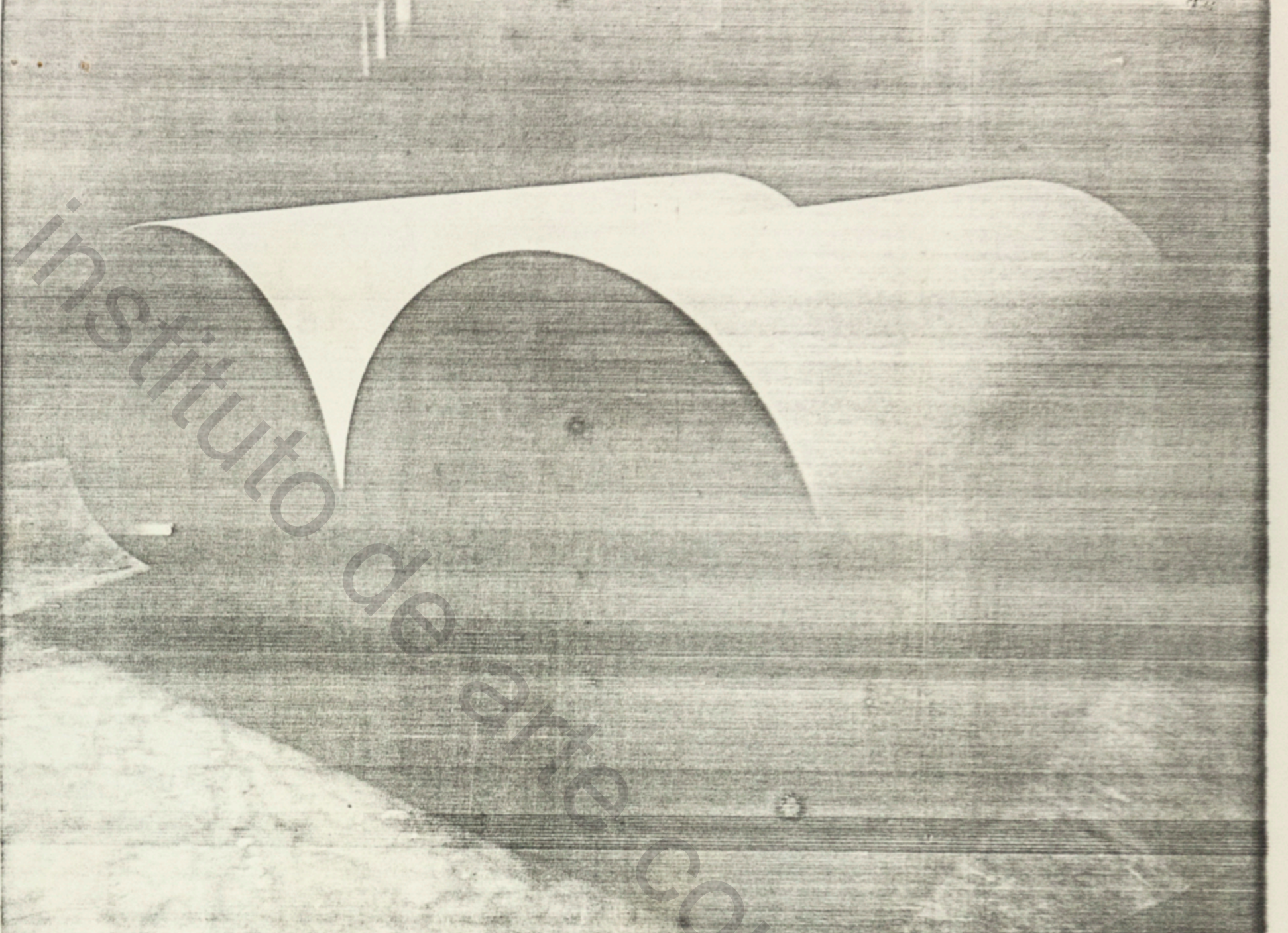
Após viver mais de 20 anos no exterior, ele mudou-se definitivamente para o Brasil no final de 1974. Aqui, instalou-se numa chácara, em

Jacarepaguá, onde construiu um atelier — projeto do arquiteto Zanini — especialmente adequado ao seu trabalho. Na Europa, freqüentou o atelier de Brancusi, mestre da escultura moderna, a quem homenageou com um monumento de 7 metros de altura, em Bordeaux, na França. Esse espaço sofre o efeito de uma incessante tensão ao ser invadido pela retorcida seqüência geométrica, objetivamente calculada, da obra. Também teve contatos assíduos com Arp e Van Tongerlo e expôs regularmente na galeria *Gimpel Fils*, uma das mais tradicionais de Londres. Tais experiências não só lhe trouxeram prestígio internacional como, também, permitiram-lhe um singular aperfeiçoamento artístico. Singularidade que pode ser percebida, por exemplo, pelo modo com que suas construções ordenam, a partir de um material calculadamente processado, a inapreensível fantasia do espaço. É que a arquitetura deste sistema já contém esta fantasia ao romper com a estrutura fechada da obra e, portanto, com um possível estatuto positivista. O movimento contorcido das formas, a presença de elementos que se confrontam e se combinam buscando formas múltiplas de equilíbrio, ironizam esta positividade que quer situá-los nos cânones do racionalismo. Os fragmentos que formam o Todo, a estrutura da obra, não procuram um sentido estático, absoluto; trata-se, antes, de uma interminável investigação, movimento paradoxal onde cada fragmento que compõe o Todo está em constante desacordo com o mesmo. Seu método é dialético e opera numa situação-limite em que a obra é sempre excedida, construída e desconstruída simultaneamente.

São estes excessos que diferenciam o construtivismo brasileiro de Camargo da pura racionalização européia e, ao mesmo tempo, o afasta do ideal supremo da beleza "clássica". Agora, o mármore branco cintilante do grego dá lugar ao opaco, uma matéria ambígua (será gesso? madeira pintada?) que é luz e espaço. Aqui, o pensamento

instituto de arte contemporaneo





é continuamente recolocado num labirinto de intrincadas formas; há algo, um estranhamento, que perturba a branca harmonia aparentemente pacificada de suas esculturas, liberando-as da opressão racionalista. Uma poética do espaço — e neste caso muito próxima do lance de dados de Mallarmé, quando este nos revela “o choque sucessivo/ ... / de um cálculo total em formação”.

Seus trabalhos fazem parte do acervo dos principais museus e galerias do mundo inteiro (a *Tate Gallery* de Londres; o *Centre d'Art Contemporain* em Paris; o *Rijksmuseum Kroller-Muller*, Otteolo, Holanda, entre outros) e de coletâneas particulares em diversos países. As obras monumentais e esculturas em logradouros públicos espalham-se desde Caracas e Nova Iorque até a Noruega e a França. A bibliografia sobre sua obra abrange uma lista de mais de 80 títulos entre textos de catálogos, livros e artigos

em periódicos. No Brasil, Camargo enfrentou os tradicionais obstáculos de um precário mercado de arte, empenhando-se arduamente para solucionar alguns dos vários problemas que dificultam o trabalho artístico. Só recentemente, a presidência da República assinou decreto liberando a entrada de obras de artistas brasileiros no país (os absurdos custos alfandegários eram de 300%). Contudo, apesar de um mercado que funciona na base de improvisações, com autarquias culturais encarquilhadas e ostensivamente indiferentes às necessidades de espaços para a reflexão do trabalho artístico, ainda é possível para o restrito público consumidor de arte apreciar, vez ou outra, uma exposição organizada para a inteligência do olhar.

O MASP (Museu de Arte de São Paulo) realizará, ainda este ano, uma exposição dos mais recentes trabalhos de Sergio Camargo, com início marcado para o dia 10 de dezembro. Todos

inéditos, foram produzidos nos últimos 5 anos e perfazem um total aproximado de 40 peças. Será também mostrada, pela segunda vez (a primeira foi no Espaço ABC, no Parque da Catacumba, em setembro passado), uma escultura em mármore negro (de Parma). E é novamente em um verso *mallarmaico* que encontraremos o insólito efeito — o de um “calmo bloco caído de um desastre obscuro” — provocado, aqui, pela negra presença dessa obra no ambiente predominantemente branco de suas esculturas. Camargo nos conta que agora se lança à investigação e exploração dessa pedra escura de Parma que, diferentemente da de Carrara, não atrai a luz, mas desafia o artista a perseguir possibilidades de relações com a luminosidade, novas conquistas do espaço.

Construídos os modelos em miniatura, o artista costuma levá-los até o sol e experimentar, de diversos ângulos, a ação da luz, o que permitirá

transformá-la em um elemento da produção da obra. A luz, em Camargo, não é um mero dado exterior; ao contrário, por sua constante presença no espaço, ela é trabalhada de maneira radical na composição da obra. Não basta que jorre fortuitamente, é preciso calcular com rigor, metodizá-la — e metodizar sua ação incontável é introduzir na obra o acaso, o delírio, a discórdia. Por outro lado, o trabalho se indaga criticamente sobre si mesmo e sobre o lugar institucional da obra de arte; busca espaços livres, fora do elitismo dos circuitos tradicionais; penetra os enigmas da Ordem, detectando sua incoerência e vertigem. O que é mostrado não resulta de um suposto "gênio", mas do trabalho intelectual, metódico, do artista. E é a própria obra — o processo do trabalho — que desvenda o desenvolvimento lógico do método de produção e investigação do objeto artístico.

Dessa forma, a obra de arte é retirada do "santuário" onde o olhar ocioso da burguesia procura inscrever o produto artístico para torná-lo inteligível aos seus interesses fetichistas. Nas esculturas de Camargo o jogo de oposições entre ordem e desordem, razão e acaso, luz e sombra, permite uma mutação dialética da sua estrutura. Não se trata, evidentemente, de uma pura visualidade, de uma lógica puramente visual de organização do espaço — como professava a ortodoxia de um certo formalismo ligado ao construtivismo europeu. A lógica construtiva de Camargo caracteriza-se fundamentalmente por ser uma seqüência de desvelamento/velamento intelectual de inteligibilidade da própria obra. Não há soluções *a priori* e tampouco uma leitura linear. Diante de suas esculturas, experimentamos uma sensação de irredutibilidade: é necessário que o espectador circule ao seu redor, apreenda as sutilezas do seu modo específico de conhecimento, participe ativamente do jogo. E, como já foi dito, o que o seu jogo coloca em causa é toda a organização fundada na opressão do trabalho.

