

SÉRGIO CAMARGO • A MODULAÇÃO PERMANENTE

ROBERTO PONTUAL



SÉRGIO CAMARGO, 1975

DATA de 1972 o início do retorno de Sérgio Camargo ao Brasil, depois de mais de 10 anos de residência e trabalho em Paris. Mas só de meados de 1974 para cá é que essa volta se concretizou em termos definidos, embora não se saiba se definitivos. Ele próprio diz: "Se não voltasse agora, não voltava mais. Iria tornar-me um artista internacional desenraizado. E isto é muito difícil para um latino-americano." Hoje, ele apresenta quase uma centena e meia de peças cobrindo o período de 1963 a 1973 — relevos em madeira e esculturas em mármore — nas duas exposições que estarão se inaugurando, a primeira, às 18h 30m, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a segunda, às 21 horas, nas novas instalações da Galeria de Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt. O artista é aqui focalizado por mais de um caminho, inclusive em entrevista com ele realizada recentemente.

1 Nascido no Rio há 45 anos, a formação de Sérgio Camargo inicia-se sintomaticamente já dentro de um eixo de interesses onde predomina a racionalidade construtiva. Depois de estudar com Emilio Petrutti e Lucio Fontana na Academia Altamira, de Buenos Aires, ele se desloca em 1948 para a Europa, numa primeira estada que se estenderia até o princípio da década seguinte. E' então que conhece de perto artistas como Brancusi, Arp e Vantongerloo, frequentando ao mesmo tempo o curso de Filosofia da Sorbonne. Os 10 anos que se seguiriam, ele os passa no Brasil, ajustando sua obra de escultor a diferentes níveis de Filosofia da Sorbonne. Os 10 anos que se seguiriam, ele os passa no Brasil, ajustando sua obra de escultor a diferentes níveis de aproximação ou recusa do real. Com a transferência mais definitiva para Paris, em 1961, e a progressiva integração no circuito internacional, Sérgio Camargo logo define a sua obra nos termos e preocupações em que ela hoje ainda se desdobra, aproximada, mas também diferenciada da de muitos de seus companheiros latino-americanos de vivência europeia, como Le Parc, Cruz-Diez, Soto, Demarco e outros.

2 RP — O que houve antes do que marca tão explicitamente o seu trabalho hoje?
 SC — O que se costuma chamar de fase atual na minha obra começou propriamente em meados de 1963. Até lá, houve um encaminhamento. Meu primeiro trabalho aceitável, iniciando fase que se estenderia até 1954, foi abstrato, um bronze polido feito em 1951. Logo depois, a abstração passou a parecer-me um problema exclusivamente formal, de que dependia amplo contingente da escultura produzida por toda a parte, naquele momento. De volta de uma temporada na Europa, vi que estava buscando outra coisa: de 1954 a 1956, interessei-me por usar a figura como suporte, e não como tema, de modo a através dela estruturar a massa. (Hoje, comparando uma dessas figuras com os meus relevos atuais, não será difícil perceber em ambos a mesma preocupação básica com a estruturação das massas.) Mais adiante, levei as figuras novamente até uma indefinição, com formas em maior liberdade, outra vez abstratas, porém então já evidentemente construídas. Foi por aí que me aproximei do concretismo, sem me ligar a ele, numa fase que durou pouco e que ficou apenas em estágio de maquete, de especulação plástica em torno do problema das tensões resultantes de dobras de chapas de metal, até 1959. O momento de transição fundamental ocorreu quando me transferi para Paris e ali me fixei em 1961. Dentro do formalismo reinante, quis transcender os limites da forma. Comecei a trabalhar em invertido sobre a areia. Numa superfície predeterminada de areia, fazia furos com o dedo ou o cabo de um pincel, jogava gesso e obtinha o molde para o trabalho definitivo em bronze. Percebi, com isso, que havia deixado o âmbito tridimensional e ido para o plano. Creio que é aí que se instala, em semente, a questão do serial no meu trabalho: a repetição de furos na areia, dando ritmo à superfície, foi a base do que viria em seguida, os relevos em madeira.

RP — Como foram os primeiros tempos de Paris?

SC — De início, fiquei por muito tempo retraído no atelier, trabalhando. Pouco a pouco, no entanto — sobretudo

Tanto quanto em geral ocorre com esses artistas, a pesquisa rigorosamente não figurativa de Sérgio Camargo parece reduzi-lo a um exercício insistente de variações sobre o mesmo tema e material. No entanto, a já longa série de relevos — acúmulos de módulos de madeira, usualmente cilíndricos, pintados sempre de branco e dispostos sobre uma superfície plana, igualmente branca — iniciada em 1963, e as esculturas que voltaram a atraí-lo com mais força nos últimos tempos, revelam a diversidade inesgotável de modos de se abordar um núcleo único, austeramente definido e desdobrado, de opção expressiva e de proposta de leitura.

Assim, nessa modulação permanente, cada definido e desdobrado, de opção expressiva e de proposta de leitura.

Assim, nessa modulação permanente, cada trabalho indica o ponto de partida e a sua mutação específica: uns são obsessivamente compostos daqueles módulos de madeira, de idêntica configuração, mas com dimensões e angulações distintas, criando de repente intensíssimas zonas de vibração entre as formas reais e suas projeções, entre o plano e o espaço, entre a luz e a sombra. Outros nascem de apenas alguns ou de um só elemento, irrompendo, musical ou agressivo, da superfície de

origem, como a propor o primeiro ou primeiros momentos de um jogo incessante, sempre acrescentável e subtraível, divisível e completável, retilíneo e curvilíneo, pluridimensional e unificado, álgido e sensual.

Inserido numa linguagem hoje internacional, de que é um dos representantes mais reconhecidos — na sua bibliografia constam estudos de autores estrangeiros tão expressivos como José Augusto França, Juan Acha, Jean Clay, Guy Brett e Jasja Reichardt, entre diversos outros — há um aspecto que diferencia substancialmente o trabalho de Camargo do de muitos de seus companheiros de rumo: a ele nunca importou, de modo direto, o aproveitamento de materiais-primas e processos tecnológicos contemporâneos, preferindo manter o uso exclusivo de materiais naturais, como a madeira e agora também o mármore, e se restringir ao estudo e aplicação de virtudes cinéticas, dinamizadas pelo esforço próprio de percepção do espectador, solicitado a considerar tentativamente a obra, não mais de um único nem de predeterminados pontos-de- vista.

da presença do Islã, através da Espanha e Portugal. O lado serial, construído, da arte islâmica nada tem a ver com o lado construído da Europa, no geral, ou com o pendor da rigidez germanica, por exemplo. Lembro-me de citar o parentesco que se evidencia entre os primeiros trabalhos do venezuelano Soto e azulejos marroquinos. Ambos dispõem de uma lógica construtiva, mas não de um formalismo construtivo; neles, o número está sempre presente, porém não em caráter cartesiano.

RP — E no seu caso?

SC — O que me interessa, nos relevos e esculturas, é a variabilidade modular: construção e modulação. Através do módulo estruturo o espaço. Trabalho com a identidade e a repetição do módulo porque daí retiro grande margem de possibilidades, sobretudo variando tamanhos e ângulos, sempre agrupando-os. Em cada trabalho, emprego um único tipo de módulo, nunca módulos diferentes. Eles podem mudar de tamanho, mas não de forma. Relevos e esculturas derivam dos mesmos módulos, só que nas últimas eles são mais compridos, cortados ao meio, colados invertidos etc., e no espaço. O direcionamento de cada módulo é que está na base do meu trabalho. Apenas como exercício, depois descartado, fiz umas poucas peças com módulos da mesma dimensão e na mesma direção.

RP — Você cogita de outras raízes localizáveis porventura atuantes nos seus relevos e esculturas dos últimos 10 anos?

SC — Mais uma vez, a matéria é para hipóteses. Alguns dos meus relevos evocam-me certa luminosidade difusa, bem nossa. Por aqui, quando a luz bate na folhagem de uma árvore o que há é só vibração de luz sobre um campo serial. Ali também se trata de uma superfície em mutabilidade constante. Não vejo o trópico necessariamente como o lugar da explosão da cor, da luz intensa; vejo-o como vibração luminosa, jogos de luminosidade. Talvez por isso nunca tenha usado a cor nos meus trabalhos. Meu problema é a estrutura, a modulação. O que faço hoje está longe de ater-se ao problema da forma. Não é que não tenha forma: mas não é uma forma.

3 O catálogo da exposição de Sérgio Camargo no MAM traz dois breves estudos inéditos a respeito de seu trabalho. Deles, transcrevo os trechos abaixo:

"Sérgio Camargo é de difícil classificação quanto ao gênero de sua arte. É um escultor, sem dúvida, mas onde está o volume, a tridimensionalidade de sua escultura? De que é feita a sua dimensão? Onde se encontra a modelagem de sua matéria? Por que ou por onde se define o espaço, o seu espaço envolvente ou circundante? E', em geral, destinada ao muro como um relevo. Com que função? Ela é antes de tudo o espaço, o seu espaço envolvente ou circundante? E', em geral, destinada ao muro como um relevo. Com que função? Ela é antes um intervalo, como uma medida de tempo, que uma integrante medida espacial. Capta, como se sabe, a luz e portanto a sombra como uma fachada da catedral, a la Monet. Seria, então, algo como uma pintura? Mas para o ser (estamos cada vez mais afastados da escultura) teria de apresentar algo como uma parede, uma fachada. Não é uma soberba estrutura em si: a dificuldade com a obra de Camargo é que ela não é nunca abstrata. E' sempre concreta, mas quão longe dos canones severos da arte concreta" (Mário Pedrosa, 1969).

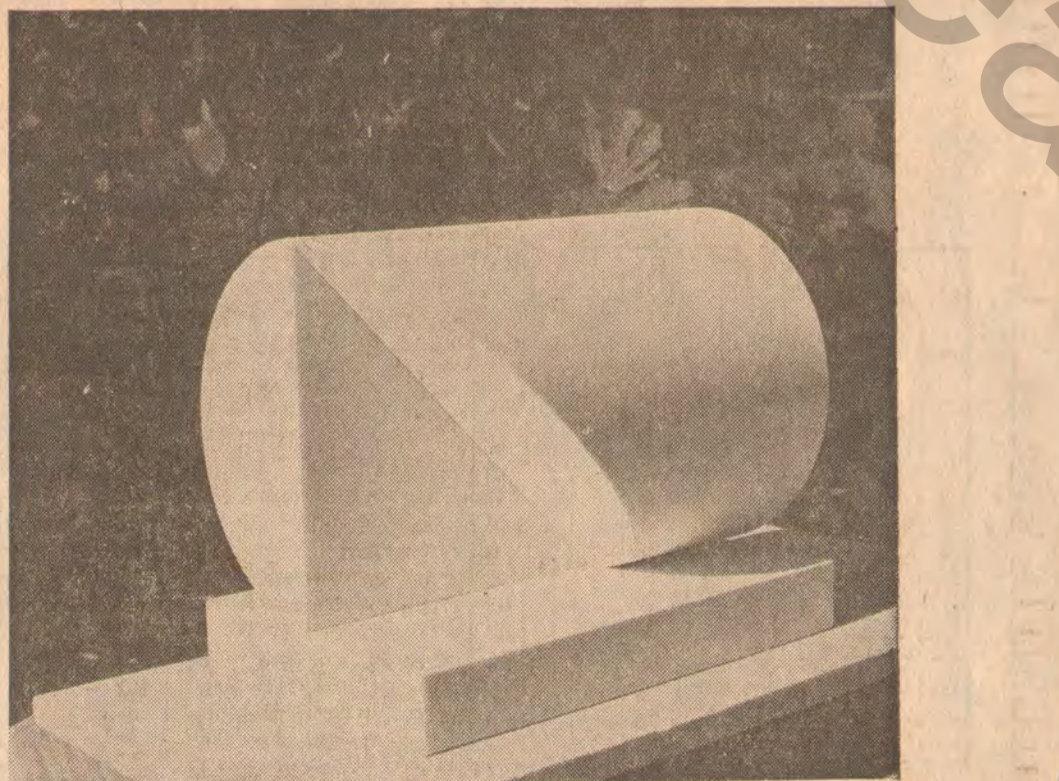
"E' claro que a tradição construtivista em que se insere Sérgio Camargo não é a dos racionalistas defensores de uma arte geométrica, de formas puras. Nos seus trabalhos, há o sistema e o excesso, há a ordem e a loucura da ordem. O método combinatório empregado (...) não seria, digamos, positivista, mas dialético. A obra não se apresenta à observação como unidade fechada para ser lida e compreendida num movimento linear de raciocínio. Pelo contrário, sua força está precisamente na espécie de relacionamento complexa e tensa, racional e especular, que estabelece com o espectador. A obra é sempre e a cada momento outra. A inclusão da luz, mais do que isso, a participação radical da luz em sua composição — rigorosamente não acidental, mas incontornável, é claro — a torna diferente de acordo com as condições objetivas de observação e da posição do espectador. A penetração da luz, prevista pelo sistema, age de modo a rompê-lo, a romper a obra enquanto estrutura fechada em si mesma. Fica impossibilitado assim o tradicional esquema de contemplação — homem parado diante da obra. E' preciso contorná-la, observar com atenção os movimentos de luz, participar mentalmente desse jogo que se desenrola num espaço ativo e descontínuo. A fruição é tensa, truncada, incessante, com altos e baixos emocionais." (Ronald Brito, 1975).



ESCALURA EM MÁRMORE/1973



RELEVO EM MADEIRA PINTADA/1968



ESCALURA EM MÁRMORE/1972

RELEVO EM MADEIRA PINTADA/1972