

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

— Se houve contatos pessoais que influíram no meu trabalho? Fui muito amigo de Soto e me aproximei do Milton Dacosta em sua fase concretista. Mas fui absolutamente impermeável, por exemplo, à 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 Arte 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 cega 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 Leger 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 de onde é que ele veio?

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

— O meu trabalho também passou a usar módulos serials. 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 nenhuma relação por exemplo, com os germânicos. Ao mesmo tempo, vendo algumas estruturas do Islã é que se percebe uma raiz inesperada. O Palácio de Cintra, por exemplo, tem estruturas muito parecidas com coisas que o Soto criou em Ciudad Bolívar, sem ter o menor conhecimento dessas formas islâmicas. Esses elos me interessam muito. E o serial que se encontra na arte, na arquitetura, nas imagens do Islã podem representar uma certa memória para todos nós.

Examinadas como um conjunto, as obras de Sérgio Camargo revelam um sistema de pensamento que se desenvolve, se desdobra e retoma os mesmos elementos, e novamente propõe novas armações. Por sua vez, em cada objeto ou escultura não existe somente uma forma definitiva a ser vista, ela é variável a partir até mesmo 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 totêmica, que lhe dá uma outra ambigüidade. Como é que uma escultura que é tão fluída, pois a luz e a sombra alteram o valor de suas superfícies, também pode conter essa força de uma solidez advinda da matéria?

— A escultura é um trabalho muito especial, conclui Sérgio Camargo, porque cria realidades plásticas que sendo feitas pelo homem, são também realidades humanas. Sou eu quem as faz, mas há outros que as vêem. Esta realização está ao 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 atenta 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.

história de artista, a verdade e que Sérgio perseguia 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 organicamente, 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 sentimento.

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

— Muitos me classificaram como um artista cinético. Mas na verdade nunca incluí 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 um ciclo temporal muito curto e torna-se incrivelmente monótono.

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

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

— Uso uma equipe de artesãos que há quatro gerações estão no mesmo ramo. Posso colocar ouro em pó na mão deles ou encomendar os blocos de mármore talhados na proporção que eu pensar, que sei que o trabalho será perfeito. Aquí, em casa, tenho comigo pequenos módulos de mármore com os quais eu vou fazendo os meus projetos ou as peças de

escala pequena. E é realmente impossível usar um outro mármore para as peças definitivas. Ainda numa maquete, posso usar o mármore brasileiro, mas a textura e a resistência ao talhe são completamente diferentes.

Quase todos os teóricos que escreveram sobre a obra de Sérgio Camargo falam sobre o caráter virtual das suas peças. Isto é, além da presença física dos relevos e dos módulos de madeira ou de mármore existe uma certa aura, uma variação causada pela luz 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. É esse percurso, essa trajetória que me atrai, pois 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 atelier de Jacarepaguá, quase um hangar de janelões abertos para muito verde, as pequenas maquetes de mármore revelam uma presença física da monumentalidade.

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

— É verdade, concorda Sérgio Camargo. O problema da monumentalidade nunca foi 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 Oslo tem um acervo de 30 peças que já estiveram expostas ao público algumas vezes.

Museus 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, está no acervo dos museus que realmente tem 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 mármores modulados e esse caráter construtivo que tem um forte acento latino-americano.