

Sérgio Camargo

Rio de Janeiro (RJ), 1930 – 1990

Em 1946, ingressa na Academia Altamira em Buenos Aires, onde estuda com Pettoruti e Lucio Fontana, interessando-se pelo construtivismo argentino. Dois anos depois, viaja a Paris, estuda filosofia na Sorbonne com Gaston Bachelard e conhece, então, a obra de Brancusi, Vantongerloo, Arp e Laurens – artistas que mais tarde teriam influência em seu trabalho. De volta ao Brasil em 1953, faz pequenas peças figurativas, torsos de mulheres em bronze. Ainda nessa década participa da III (1955) e da IV (1957) Bienal de São Paulo e realiza sua primeira exposição individual, na Galeria GEA, Rio de Janeiro e também na Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo (1958). Volta a morar em Paris entre 1961 e 1974, e lá frequenta o curso de sociologia da arte, ministrado por Pierre Francastel, na Ecole Pratique des Hautes Etudes. A partir de 1960, já se distanciando da figuração, apresenta os primeiros relevos monocromáticos: módulos cilíndricos de madeira dispostos sobre superfície plana. Esses trabalhos, a princípio compostos de pequenas unidades acumuladas cobrindo quase toda uma superfície, são freqüentemente associados à *op art*. Ganha, em 1963, o Prêmio Internacional de Escultura na Bienal de Paris e, em 1965, é também premiado como o melhor escultor nacional na VIII Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, executa gigantesco painel para o auditório do Palácio Itamaraty em Brasília. Trabalha alternadamente em seus ateliês de Malakoff, em Paris, e no de Massa, na Itália, junto com mestres artesãos em mármore. Durante essa década realiza exposições individuais em Londres, Milão, Roma, Zurique e Nova York; participa, em sala especial, da XXXIII Bienal de Veneza (1966) e da IV Documenta, Kassel (1968) e integra várias coletivas. No início da década de 70, a escultura, agora já liberada do plano, passa a ser executada somente em mármore de Carrara e mais tarde, nos anos 80, também em ^{pedra} granito negro-belga. Retorna ao Brasil definitivamente em 1974 e prossegue sua extensa carreira de participações e realizações de mostras coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. É autor de numerosas obras em espaços públicos, como o *Tríptico* para o Banco do Brasil em Nova York (1968), a *Coluna monumental* para a Faculté de Médecine de Bordeaux (1972-1973) e a escultura da praça da Sé, em São Paulo (1978) entre outras.

Jogo de Verdades

No princípio foram as mulheres. Gordas ensimesmadas, figuras pós-cubistas que aliciavam a atmosfera envolvente e recolhiam todas as atenções do espaço. Acanhadas ou vaidosas, não percebiam que o artista delas se aproveitava para estimar volumes, para conduzir a massa que as supunha. Estes eram os verdadeiros temas de Sérgio Camargo: massas e volumes.

Convocado para uma avaliação mais contemporânea, o volume exigiu o plano para exhibir-se liberto dos delírios ilusionistas. Assim, o artista o seccionou em um sem-número de elementos cilíndricos que serviram ao exercício de uma lógica singular porquanto derivada de sua interpretação particular de concretismo – os célebres relevos. De posse da racionalidade construtiva aliada a uma expressividade quantitativa, tais objetos promoveram superfícies crespas espetaculares, apinhadas de sutis modulações de sombras e texturas. Camargo atravessou os anos 60 com obras que atestaram um especial talento para experiências táteis. Sempre brancos, os relevos deixam para a luz o encargo de desvendar-nos o programa sintático que os governa. Dedicam-se também aos olhos: a multidão geométrica propaga-se em ondas, circula sem rumo, obedece a forças centrípetas ou dilui-se em outros fluxos – vertigem e hipnose. Resultam, ao fim e ao cabo, em estampas volumétricas que se esgueiram para fora do quadro definindo orlas irrequietas. No fundo, almejam ganhar o mundo, fomentam compartilhar da nossa realidade. Sejamos também barrocos: afinal, trata-se ou não de uma rebelião estética?

Nascem como as cracas, mostra o artista. Os pequenos entes cilíndricos brotam com especial regularidade irregular nas superfícies terrestres. Iniciam a empresa agitando modestas áreas planas ou as entranhas de troncos partidos, mas não escondem que aventam uma proliferação metastática. Como erupções cutâneas, são capazes de se alastrarem *ad aeternum* – respondem a uma compulsão, diz Ronaldo Brito. Apesar de aprontadas ao mesmo tempo que os planos inteiramente corrugados, tais peças sugerem antes argumentar sobre o princípio lógico que os rege. Desavisados, diríamos mesmo que foram seus prenúncios. E, uma vez conquistado o espaço literal, estes objetos comportam-se como todas as coisas da vida: alcançam uma especial unidade decidida na construção e no caos, na ordem e no distúrbio. As pequenas células não respeitam qualquer administração – conduzidas apenas pela realidade empírica, que a tudo atende e determina permanentes transformações, iscam-nos para uma deliciosa disponibilidade dialética. Ávidas pelo espaço, as partículas apostam em todas as direções, jogam o jogo da verdade com o observador: agora é a sua vez.

E temos ainda as capciosas *trombas*. Estas criações de Camargo propõem-se deliberar de modo curioso sobre os proveitos da mesma experiência. Despojadas e atrevidas, as *trombas* ignoram quaisquer insinuações que possam arquivá-las junto aos produtos do devaneio figura-fundo. Muito pelo contrário, são acontecimentos tridimensionais que arrastam para esta mesma condição aquilo que antes servia, bem ou mal, de suporte para os relevos. Inchadas de certezas, as *trombas* furam o espaço com decisão fálica e asseveram com veemência as suas presenças entre nós. Aparentemente inesperadas, assustam a atmosfera e, funcionando como sondas, vão estabelecer campos de interesse, enfim. Surpreendem-nos com a manifestação enfática de existências máticas que subsistiram a épocas metafísicas. A verdade é que são peças bizarras mas, sejam o que forem, as *trombas* assentaram o ponto de exclamação necessário para Sérgio Camargo em uma vitoriosa reconquista do espaço tridimensional.

Com efeito, a deixa para o artista seguir além da franqueza formal de Brancusi estava pronunciada. O discreto desenvolvimento volumétrico que Camargo há muito vinha estudando resultou na pesquisa de uma serena cubagem. Realizada em mármore, a série de obras estritamente escultórica produzida a partir do início dos anos 70 exhibe uma engenharia só aparentemente simples. Pouco das insinuações orgânicas dos relevos ou do escândalo formal das *trombas* continuou a ecoar, porém, o método combinatório de um e a desenvoltura espacial do outro permaneceram. Não era para menos: o artista Sérgio Camargo nasceu escultor. Sua trajetória, veremos, cumpre um coerente sentido estético – as bundas e as coxas das mulheres enroscadas dos anos 50 logo estariam de volta. Esta nova etapa veio a ser orientada exclusivamente pelo raciocínio estrutural definido por um sistema modulatório. Deste processo resultaram entes poliédricos declarados por cortes rasos, curvas suaves, pequenos deslocamentos ou

por seqüências de brandas torções. Ofertam uma calma dinâmica sem as vertigens ou os agenciamentos súbitos das obras anteriores. Mas, reafirmo, é a inteligência plástica averiguada naquelas mulheres o verdadeiro esqueleto que sustenta o espesso tecido destas estruturas - desde o início foi-nos possível diagnosticar a rejeição do artista em confinar a forma em termos puramente ótico-perceptivos.

Este grupo de obras menciona, sem dúvidas, tanto os ensinamentos construtivos germânicos quanto as clássicas heranças latinas - uma vez mais o artista finca-se em bases estratégicas. Tendo escapulado aos ditames dos concretismos nacionais, Sérgio Camargo testa, então, os limites estéticos entre o Báltico e o Mediterrâneo. Manobrando uns e outros, aqui e lá, ele compila a sua própria versão para tais vivências artísticas e, assim, ambas podem ser facilmente recrutáveis para a sua linhagem estética. Mas, por conta de uma especial independência, sua obra livrou-nos de tolas caricaturas formais. Assim, dentre outras coisas, Camargo nos esclarecerá a econômica sensualidade das obras de Constantin Brancusi. O escultor brasileiro oferece ao mestre romeno uma contrapartida igualmente elegante e investida de contradições: nada indicando acerca do corpo humano, contrata uma epiderme a um só tempo lúcida e voluptuosa.

Como Brancusi, Camargo persegue o acabamento industrial, em uma operação que visa aniquilar a historicidade do mármore - afinal, a natureza da matéria acaba onde começa o seu processamento maquinal. Com efeito, as peças são induzidas a mascarar a natureza da substância que as manifesta e a famosa pedra condenada a existir apenas como presenças matéricas subsumidas a interpretações particulares. Tratava-se de uma necessidade, dizia o artista, visto que a madeira que sagrava os antigos relevos de parede o deixava comprometido com incômodas alusões extra-artísticas.

No entanto, e por isso mesmo, creio, o mármore escolhido pelo brasileiro não consegue esquivar-se dos muitos adjetivos que acumulara desde priscas eras. Inteiramente branca, sem veios ou polimento, a pedra nos chama ao tato, como a seda fria e macia. Mas isso, dizia, é problema nosso, já que para ele não interessavam os efeitos da matéria - o mármore é apenas uma pele. Mas, que pele! Assim, mesmo relegado a condições subalternas, o carrara insistirá em lembrar-nos de sua intimidade com Michelangelo. Ora, uma comoção sensual tão indeterminada é da alçada dos desejos inconscientes, que o diga as gordas dobras que começam a surgir em suas obras.

Já a pedra preta - *Negro belga* - carecia de polimento: o branco é expansivo, o preto recolhe a luz, lembrava-nos o artista. Ora, o que o fascinava realmente? Vencer os desafios de desfazer as estreitas relações dentre obras de arte e matérias ou de deixá-las em dúvida? Talvez apenas o próprio exercício em si. Os objetos negros trarão novos elementos de trabalho. Sérgio Camargo usou a pedra negra de maneira inusitada - aviando unidades esguias e 'deitadas' no chão - são aforismas, diz Ronaldo Brito. Caso fossem expostas 'de pé', como as brancas, decerto demarcariam um espaço metafórico, triste e fúnebre: um marco da morte. Esta ousadia do artista só veio somar pontos à sua já conhecida autonomia artística. Desprovido tanto do otimismo neoconcretista quanto dos humores existencialistas, e mesmo dos comprometimentos político-sociais tão em voga desde dos anos 50, Camargo beira a insolência. Mas é justamente isso o que lhe conferiu a pontualidade com as justas exigências da época - sem paixões, sem barbáries. Nem brasileiro cordial, nem homem europeu. A especial vocação dessas obras, brancas ou negras, para conquistar o espaço, prescrevem um prudente *pathos*, uma sutil consulta acerca de territórios sensíveis.

São também da safra do período os grandes muros efetivados em concreto recoberto de branco. Constituídas por camadas estruturantes e sobriamente ritmadas, estas longas paredes cadenciam, por mais absurdo que pareça, seqüências de prismas quase diáfanos, de regiões subtonadas tão suaves, que torna-se-nos impossível desconfiar da brutalidade do concreto que as externaliza. A responsabilidade por esses efeitos recai, uma vez mais, sobre uma poética de luz alocada sobre uma superfície cuja potencial aridez é freada por um inteligente lirismo. Estas extensões trazem-nos imediatamente à memória as fachadas dos edifícios cariocas dos anos 50 - solares e ufanistas, as angulosas janelas de luz, abertas ou fechadas, altercam-se com regular irregularidade, como os relevos. Decerto que é detectável uma certa empatia com as construções mais ousadas das metrópoles daqueles tempos, a cujas estruturas prismáticas estas paredes aparentavam-se com a impessoalidade necessária: estes muros de

Camargo comutam, desejam transmutar, outra vez como os relevos, quantidades em qualidades. Os poliedros erguidos solenes das conclusões tecno-científicas do século XX definiu, ainda que por vias tortas, um progresso digno para o homem, fato que sensibilizou o artista até a admiração melancólica de uma sina inescapável. Concordamos, a ele atrelados, com a beleza desta aceitação. Se, por um lado, o senso de materialidade não mais será banido dos corpos, até porque, noventa e nove fora, jamais participamos verdadeiramente do que não seja ao menos tateável. Por outro, sem dúvida, ocorre-nos, com todas estas sensações embaralhadas, uma forte emoção frente ao irreversível destino belo-trágico de uma determinada espécie.

Compactas, imperiosas e enigmáticas são alguns dos adjetivos amealhados pelos efeitos dos poucos e exatos cortes, pela densidade matéria simultaneamente concreta e abstrata das esculturas de Camargo. De agora em diante, quem se movimenta é o espectador. Estamos convivendo com peças tridimensionais que, uma vez dispensadas da obrigação honorífica da frontalidade, vão cobrar uma percepção circunstante – incitam o aparecimento do espaço real, computam uma extensão até então estéril. Não nos iludamos: estas obras parecem formalmente nítidas mas, veremos, não se entregam de bandeja – o mármore é quieto e enfático. Navegando por seus arredores, as esculturas nos atizam a curiosidade sobre o método empregado, sobre o modo de produção em *démarche*, sobre os vetores que as determinam e, enfim, o principal, sobre o grau de Arte que senta nesta berlinda. Sérgio Camargo arranca-nos de um repouso letárgico e nos credencia a um trânsito fluido: a um só tempo, somos estimulados a decifrar o que foi convidado para tema e confundidos por algo próximo ao *endless loop* da fita de Moebius. Seus objetos exigem-nos mais que um raciocínio visual, requerem um pensamento ativo sobre coisas que teremos obrigatoriamente que resolver a sós: está aberto um campo hermenêutico. De novo, é a sua vez de jogar.

Christina Bach / dezembro de 1999