Eduardo Bortolotti de Mello

O volume na escultura de Sérgio Camargo

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Unicamp, para obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto

CAMPINAS
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Mello, Eduardo Bortolotti de.
M489v O volume na escultura de Sérgio Camargo. / Eduardo Bortolotti de Mello – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Profª. Drª. Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Camargo, Sérgio 2. Arte moderna - Brasil. 3. Escultura. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The volume in Sérgio Camargo's sculpture.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Camargo, Sérgio; Modern art - Brazil ; Sculpture.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Profª. Drª. Regina Lara Silveira Mello.

Profª. Drª. Anna Paula Silva Gouveia (suplente)

Profª. Drª. Dária Gorete Jaremtchuk (suplente)

Data da Defesa: 20-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Eduardo Bortolotti de Mello - RA 964307 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Titular

Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello
Titular

Dedico esta dissertação a todos os que apreciam e buscam verdadeiramente a beleza.

Agradecimentos

Meus agradecimentos à professora Fátima por ter orientado este trabalho, a todos os titulares e suplentes da banca de qualificação, composta por Sylvia Furegatti e Marco do Valle e a todos os membros titulares e suplentes da banca de defesa.

Agradeço ao meu pai por ter me ensinado o gosto pela leitura, à minha mãe por ter me ensinado o gosto pelas artes e à minha irmã por ter me ensinado a ter um espírito prático.

Agradeço também a todos que colaboraram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo o estudo das articulações do volume que Camargo realizou ao longo de sua obra. Com base em uma afirmação do artista sobre seu próprio trabalho, nós iremos decodificar a linguagem abstrata de Sérgio, revelando as relações volumétricas presentes na obra do artista como por exemplo: equilibrar, tensionar e repousar.

Ao longo de toda a sua obra construtiva Sérgio busca uma arte extremamente sensível.

Esta característica é a grande contribuição de Sérgio Camargo para a arte brasileira.

Abstract

This work has as its aim the study of the volumetric articulations that Camargo developed throughout his oeuvre.

Based on an artist statement, we will decode Sérgio's abstract language, revealing the volumetric relations present on the artist's work such as to balance, to tense and to rest, for example.

Throughout his whole constructive oeuvre, Sérgio searched for an extremely sensitive art. This aspect is the great contribution from Camargo to brazilian art.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1	5
Capítulo 2	25
Capítulo 3	44
Conclusão	72
Bibliografia	75
Imagens	83

Introdução

O impulso inicial para desenvolver esta dissertação surgiu em função de uma experiência prática no campo da escultura construtiva, a qual me despertou o desejo de compreensão sobre o assunto enquanto artista e teórico.

Por essa razão escolhi estudar a obra de Sérgio Camargo, que foi um dos mais importantes artistas construtivos brasileiros, ao lado de Willys de Castro, Franz Weissmann e Amílcar de Castro entre outros. Camargo, no entanto, foi um artista brasileiro com grande reconhecimento internacional devido à suas longas estadas na Europa. A produção de Sérgio foi muito estudada no Brasil pelo crítico Ronaldo Brito e na Inglaterra por Guy Brett. Uma obra tão interessante e singular merece sempre novos estudos que gerem um maior aprofundamento teórico. É o que se pretende com esta dissertação.

O recorte metodológico e temático sobre o volume foi baseado a partir de uma importante reflexão de Sérgio Camargo sobre seu próprio procedimento artístico. Esta reflexão fundamentará toda a análise que faremos ao longo dessa dissertação sobre as esculturas do artista.

Sérgio durante os anos 70, refletiu o seguinte:

> "para mim o real, os elementos reais com que eu trabalho não são os sólidos geométricos com os quais eu trabalho, são o que eu consigo fazer com eles, são os valores que eu consigo revelar através deles. Quero dizer, para mim, eu não trabalho com um cubo inclinado a 5º graus porque eu acho bonito o cubo a 5º graus. É porque o cubo inclinado a 5º graus me dá uma direção. Então para mim o elemento fundamental para mim ali é, digamos a *energia direcional* [...]"[1]

[1]CAMARGO, Sérgio. Rio de Janeiro, 23 de Janeiro de 1978. Material datilografado. Entrevista concedida a Aspásia Camargo.

O artista ainda coloca que estas relações puramente físicas, expressam também, valores abstratos e imponderáveis.

As obras de Sérgio são abstratas, mas devido à sua energia direcional, as esculturas, de alguma maneira, são portadoras de conteúdos[2].

O problema da energia direcional na obra de Camargo diz respeito à função por excelência da arte que é elaborar, em uma obra, sensações, sentimentos e pensamentos universais que o ser-humano sente. Daniel Buren assim colocou esta questão:

> "A diferença entre a arte e o mundo, entre a arte e o ser, é que o mundo e o ser são percebidos como fatos reais (físicos, emocionais, intelectuais) e a arte visualiza essas realidades."[3]

Dessa maneira podemos considerar que os conteúdos das esculturas de Camargo são as "relações espaciais'[4] sugeridas pelas obras, relações essas que todos nós experimentamos em nosso cotidiano. É importante frisarmos que Sérgio nunca deu títulos às suas esculturas, ele apenas as numerou. De alguma forma iremos buscar o sentido das esculturas de Sérgio, decodificando sua linguagem abstrata. Nosso estudo tem com base o pensamento teórico do próprio artista e um cuidadoso e sensível exercício do olhar em relação às esculturas.

Essas relações do volume, serão reunidas através de quatro grupos. São eles:

Relações básicas do volume: expandir, contrair e fluir.

Relações essenciais do volume: equilibrar, tensionar e repousar.

---

[2]BRITO, Ronaldo. Enigmas Anônimos. *Revista Guia das Artes*, São Paulo, n° 7, 1987.
[3]BUREN, Daniel Apud LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. 1 ed., Berkley, University of California Press, 1997. p. 52.
[4] CAMARGO, Sérgio apud *A DANÇA das formas*. Direção: Cacá Silveira. Rio de Janeiro, Rio Arte, 1984. 1DVD (59 min), son., color.

Relações fundamentais do volume: sustentar, embater, articular, unir, torcer, e ondular.

Relações existenciais do volume: pulsar, mover, somar e entrelaçar.

O volume é a característica principal da escultura, ele é a essência, o fundamento da escultura. Tendo este aspecto em vista, esta dissertação tem como objetivo principal analisar como o artista Sérgio Camargo articulou o volume em suas esculturas ao longo de seu desenvolvimento poético, ou seja, através da realização de sua obra ao longo de sua vida.

Na primeiro capítulo dessa dissertação estudaremos a busca de Sérgio em definir sua própria poética, buscado suas afinidades eletivas através de contatos com outros artistas na Europa. Analisaremos, as primeiras experimentações de Sérgio, suas inovações e desdobramentos tais como a fase das *Mulheres*, o *Cubo Aberto*, a escultura Os amantes, os *Relevos* moldados em alumínio até a experiência fundamental do corte da maçã que dá origem aos relevos de sua fase branca que é sua produção mais conhecida e mais extensa, que a partir dos anos 1980, passou à incluir também, peças negras, depois que Sérgio recebeu uma encomenda para realizar um jogo de xadrez.

No segundo capítulo teremos como foco a fase dos relevos de Sérgio que foi um período de maturação de sua poética. Analisaremos a relação estrutural dos relevos com elementos da Natureza, a interação cinética com a Luz, as interações entre ordem e caos, o dinamismo do Muro Estrutural até a gradativa conquista da qualidade escultural que se deu com os relevos conhecidos como *Trombas*.

No terceiro capítulo nos concentraremos na questão da energia direcional, assim chamada por Sérgio, que era uma tradução para as formas da escultura de

vivências concretas do homem, em sua relação com o espaço. Definiremos, portanto, o que Sérgio chamou de energia direcional como aspectos fundamentais do volume, que são o equilíbrio, a tensão e o repouso, que Sérgio desenvolveu ao longo de sua poética.

O desenvolvimento e a exploração desses aspectos fundamentais do volume revelam que Sérgio Camargo iniciou sua obra a partir de um pensamento predominantemente geométrico, racional que evoluiu para uma obra predominantemente orgânica, fruto de um pensamento sensível. O que nos demonstra que Camargo buscou sempre uma dimensão sensível para sua arte, mesmo tendo desenvolvido uma obra construtiva, com um componente racional.

Capítulo 1 - Afinidades poéticas com artistas modernos

Sérgio Camargo nasce no Rio de Janeiro em 1930, filho do jornalista e poeta Cristovam de Camargo e da argentina Maria Campomar.[5] Quando Sérgio era criança e passava férias na Argentina, seu tio Juan o levava para passear pelos antiquários de Buenos Aires, onde o futuro escultor teve seu primeiro contato com obras de arte.

Sérgio aprendeu o ofício da escultura com Tito Bernutti, que trabalhava como escultor no cemitério São João Batista no Rio de Janeiro. Este artista foi responsável por ensinar escultura para Zélia Salgado, Ceschiatti e Bruno Giorgi, entre outros. A primeira escultura de Sérgio foi um busto de seu pai.

Em 1946, tendo apenas 16 anos, Sérgio Camargo muda-se sozinho para Buenos Aires e tem seu primeiro contato com a arte construtiva, vendo os trabalhos dos artistas argentinos do grupo Arte Concreto-Invencíon, que já nessa época, no contexto da América Latina, haviam rompido com a figuração. Nesse mesmo ano, Sérgio ingressa na Academia de Altamira, onde estuda com Lúcio Fontana. O Manifesto Branco escrito em 1946, tem como questão fundamental uma nova apreensão do espaço que é fruto dos avanços da tecnologia e da ciência no século XX. Este manifesto é assinado por Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte e Lucio Fontana.

Os avanços científicos e tecnológicos modificaram, segundo seus autores, o estado psíquico da humanidade, logo, o manifesto propõe um novo paradigma para o fazer artístico condizente com os avanços da época. Fontana deseja fundar

[5]CAMARGO, Sérgio. *Sérgio Camargo*. Brasília:[s.n.], 1999. 87 p. Catálogo da exposição, 7 -26 set. 1999, Palácio do Itamaraty.

as bases para uma arte que esteja no mesmo patamar desses avanços tecnológicos. A questão fundamental que Camargo absorve de Fontana é que o *Espacialismo* "não era nem uma teoria nem uma poética do espaço, era apenas a afirmação lúcida e firme de que qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço. É uma recusa radical de todas as 'representações' do espaço por meio da pintura e escultura tradicionais"[6]; não se trata mais de o artista representar um espaço mas sim de criar um espaço.

Através do Manifesto Branco, Fontana lançava a proposição para os artistas do século XX romperem com o espaço ficcional e representativo, que teve seu ápice com a invenção da perspectiva no Renascimento. Esta ruptura criava um novo tipo de obra de arte em que o objeto artístico adquiria autonomia. Fontana tinha a "convicção de que a cultura que se realiza na arte é autônoma e insubstituível"[7] e que este aspecto de autonomia da forma e da expressão e do próprio objeto artístico se tornaria visível na maneira como os artistas iriam lidar com o aspecto espacial dos trabalhos. Um dos emblemas dessa nova consciência espacial é o procedimento do artista de cortar telas monocromáticas, rompendo literalmente o espaço ilusório da tela e colocando em evidência seu aspecto material e concreto, considerando-o agora como um anteparo, um obstáculo a ser rompido para revelar o que há por detrás do mesmo. (fig 1) Fontana, com seu gesto de talhar a tela, propõe para a obra de arte uma síntese "de elementos físicos: cor, som, movimento, tempo, espaço, tudo integrando uma unidade físico-psíquica."[8] Em termos práticos esta síntese se revelaria nas obras através de

[6]ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 9 ed.,São Paulo, Cia das Letras, 2004. p 632.
[7]Ibid.
[8]FONTANA, Lucio Apud ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1920-1980*, 1 ed., São Paulo, Cosac & Naif, 1997, p 334.

"um inconfundível sentido de energia cósmica produzido pelo choque do poético com a 'matéria', do poético com os tradicionais formatos e suportes da arte; a superfície como matéria, o espaço como matéria, a cor como matéria – e a matéria como energia."[9]

Em 1948 Sérgio viaja com seu pai para a Europa, onde fica até 1953, e entra em contato com Laurens, Brancusi, Arp, Vantogerloo e Auricoste. Para complementar sua prática artística, estuda filosofia na Sorbonne tendo contato com as teorias de Henri Bérgson e Gaston Bachelard.

O escultor brasileiro não teve aulas com nenhum dos artistas citados, pois grande parte deles não eram professores. Esses contatos eram casuais, pois Sérgio buscava um caminho individual, ele desejava constituir uma poética própria que poderia ser aprimorada através de um diálogo com artistas cujas questões lhe atraía. Seu aprendizado se deu em um âmbito informal, pois Sérgio fazia a seguinte consideração sobre o assunto: "em arte eu não acredito nos processos tradicionais de aprendizagem. Você pode formar professores mas não um artista."[10] Esta postura demonstra a abertura ao diálogo com outros artistas mas também a independência de Camargo.

Ao longo de sua formação, Camargo estabelece com outros artistas, diálogos poéticos que não se dão de maneira linear ou mecânica, mas vão se sedimentando ao longo de toda a sua obra. O próprio artista considera a fase de 1946 até 1963 como um período de encaminhamento no qual acontecem algumas rupturas: a fase das *Mulheres*, a fase do cubo aberto, o corte da maçã, e os trabalhos feitos na areia, que irão gerar a matriz formal e poética para os relevos

[9]Ibid.
[10]CAMARGO, Sérgio Apud. CAMARGO, Sérgio. *Sérgio Camargo.* São Paulo [s.n.], 1980. 40 p. Catálogo de exposição, 5-30 nov. 1980. Masp.

brancos em 1963. Os relevos são considerados a fase 'madura' de Sérgio, que lhe trouxe o reconhecimento através do Prêmio Internacional de Escultura da III Bienal de Jovens de Paris, quando tinha 33 anos. Essa fase "branca" é assim chamada pois os relevos eram realizados em madeira pintada de branco, com o intuito de que a luz refletida no branco revelasse apenas a estrutura dos trabalhos. A partir de 1964 Sérgio passa a fazer esculturas com o mármore branco e nos anos 1980 com o carvão fóssil negro belga. Toda essa fase com trabalhos em pedra, se desdobrou até 1990, ano de sua morte.

A fase das *Mulheres* de 1954 é considerada pelo próprio artista como a primeira em que ele produziu 'trabalhos aceitáveis'. Foi através da observação da obra do artista Henri Laurens que Sérgio começou a operar com as modulações do volume, da obra de Arp veio o élan vital presente nas esculturas; da obra de Vantogerloo veio a racionalidade, e da obra de Auricoste veio a sensualidade do corpo feminino na fase das *Mulheres*. O contato mais forte, no entanto, foi com Brancusi de quem, veio, a busca pela pureza da forma. Sérgio costumava dizer que nos anos 50 se sentia muito mais atraído por Brancusi do que por Max Bill e Joseph Albers, que exerciam uma grande influência sobre os jovens artistas no Brasil naquele período.[11]

Constantin Brancusi foi um artista que realizou uma escultura que "foi diretamente ao coração e à virtualidade de todo volume"[12] e que almejava a "pureza da forma'[13] . O volume com o qual Camargo trabalha em suas esculturas de mármore é o volume pleno do bloco de pedra monolítico entalhado diretamente. Sobre essa técnica do entalhe direto Brancusi dizia:

[11]BRETT, Guy.Um salto Radical. In: ADES, op. cit. p 254.
[12]PIJOÁN, José. *Summa artis: Historia general del arte*, Madri, Espasa-Calpe, 1971. p 527.
[13]GEIST, Sidney. *Brancusi: a study of the sculpture*. Londres, Studio Vista, 1968. p 180.

"o entalhe direto [...] é o caminho real para a escultura [...] Ele é um processo que é irreversível, direcionado para um fim. Entalhar possui um destino, modelar possui apenas uma história."[14]

No entalhe direto, há subtração da matéria esculpida ao passo que na modelagem em barro há a adição de matéria e há portanto a possibilidade de correção no processo de esculpir. A escultura realizada através do entalhe direto exige uma maior destreza do escultor. A pureza da forma em Brancusi acontece através da expressão de algo imaterial em suas esculturas pois há uma "máxima penetração na matéria pelo espírito"[15]. Tecnicamente isto se dá pela grande leveza que as suas esculturas transmitem, e que se dá pela reciprocidade da relação dos contornos e da superfície das peças.

Brancusi trabalha com "grandiosos símbolos da natureza os quais possuem verdades essenciais a serem expressas, e as quais surgem das profundezas de um tempo imemorial" [16], conforme interpreta Carola Geidion-Welcker (fig 2) Brancusi parece trabalhar com um conteúdo ancestral, sagrado, fruto de sua vivência camponesa na Romênia do século XIX. Já Camargo parece refletir, no início de sua carreira, sobre o problema da alta tecnologia que ocorre em nossa época, e assim, o artista opera logicamente com a geometria (fig 3). Essas diferenças ficam evidentes se olharmos para os trabalhos de ambos artistas, lado a lado.

Em Sérgio há a mesma leveza de Brancusi, que transparece também pela relação do volume e do contorno. Camargo adota um procedimento construtivo, no qual o artista primeiro realiza uma montagem com pequenos blocos de madeira

[14]GEIST, op. cit., p 161.
[15]GIEDION-WELCKER, Carola. *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*. 1 ed., Nova York, G Wittenborn, 1955. p 112.
[16]GIEDION-WELKER, op. cit., p 113.

em maquete que posteriormente serão realizados em pedra. Neste sentido, o acabamento da escultura de Sérgio se assemelha ao entalhe direto de Brancusi. Porém, no processo de Camargo, ele não intervém diretamente com ferramentas na pedra, mas delega este procedimento aos mestres operários, que intervirão na pedra através de máquinas de corte industriais. Camargo apenas supervisiona o processo, da mesma maneira que um arquiteto supervisiona o trabalho dos pedreiros que realizam o projeto arquitetônico.

Um dos primeiros diálogos consistentes de Sérgio com a obra de outros artistas europeus, além do contato com Brancusi, se deu com Henri Laurens. Isto resultou em trabalhos significativos como a série das *Mulheres,* que o artista desenvolveu de 1954 até 1956.

Laurens nasceu em 1885 e em 1915 passou a ser conhecido como um dos principais cubistas. Entretanto ele, não foi um cubista ortodoxo, ele trouxe uma maior plasticidade e fluidez para o cubismo. Ao invés do raciocínio perceptivo estrutural do cubismo ortodoxo, Laurens insistia na emoção despertada pelos volumes curvos do corpo feminino.

É através do diálogo com a escultura de Laurens que ocorre a primeira abordagem consistente do volume na obra de Sérgio.

De 1948 até meados dos anos 1950, como vimos, Camargo havia realizado algumas experimentações incipientes no campo da escultura, inspiradas, na escultura de Brancusi. Naquela época, na Europa, havia uma tendência geral para a escultura abstrata e Camargo tinha a seguinte opinião sobre esta tendência:

> “a abstração passou a parecer-me um problema exclusivamente formal, de que dependia amplo contingente da escultura produzida por toda 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." [17]

O crítico francês Jean Cassou observou a mesma problemática na escultura de Laurens:

"Esta arte não é um convite à interrogação, mas sim a uma constatação. A constatação que as coisas não são nem imagens nem representações, mas são os equilíbrios, as forças, freqüentemente as próprias graças que se impõem sem se contradizerem. Esses elementos se impõem com uma majestade e nobreza irrecusáveis." [18] (fig 4)

Conforme já dissemos, antes da fase das *Mulheres*, Camargo havia desenvolvido algumas esculturas em gesso, com formas arredondadas e abstratas inspiradas, em Brancusi. O retorno à figura humana como pretexto para estruturação de volumes (massas) demonstra em Sérgio a consciência de que mesmo que o trabalho seja abstrato em sua essência este sempre precisa se comunicar com o espectador para nunca redundar em mero exercício formal inexpressivo. Sérgio sempre acreditou que "a operação artística é uma operação de conhecimento e não um simples código de formas"[19]. Em suas *Mulheres*, o volume é tratado como uma massa que recebe recortes e essa mesma massa deseja se expandir para o exterior através de uma força que surge de dentro para

[17]CAMARGO, Sérgio. apud PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo – a modulação permanente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1975.
[18]CASSOU, Jean In: LAURENS, Henri. *Henri Laurens*, Paris [s. n.] ,1951.15 p. Catálogo de exposição, 9 mai.- 17 jun 1951. Musée National d"Art Moderne.
[19]CAMARGO, Sérgio. apud PONTUAL. Op. Cit.

fora. Este aspecto da escultura foi chamado por Focillon de espaço-meio, quando a escultura penetra "penetra, ocupa e agita o espaço" [20]. (fig 5)

Assim podemos deduzir que a relação básica do volume das esculturas da fase das *Mulheres* é *expandir*.

Os volumes nessas esculturas de Camargo, assim como em Laurens, giram, se alongam se encolhem, as superfícies são distendidas e moduladas com uma clara intenção estrutural. Há nas figuras de Laurens uma semelhança com a *linha serpentinata* do Maneirismo tardio do século XVI conforme foi pontuado por Carola Geidion Welckler. Este aspecto diz respeito à "expressão do ritmo do movimento"[21] presente nas figuras da arte daquele período. Em outras palavras, a linha serpentinata é o motivo da figura que gira sobre si mesma podendo ser vista de várias perspectivas.

Laurens explora plasticamente toda a dinâmica dos movimentos realizados pelos membros articulados do corpo, como se o que visualizássemos na escultura fosse uma espécie de coreografia congelada. Ocorre portanto uma dinamização e articulação das formas como se elas fossem flexíveis. As formas de Laurens "parecem estar prestes a respirar"[22].

Laurens certa vez afirmou que buscava:

> "o amadurecimento da forma, a qual deveria se configurar plenamente como uma fruta madura e suculenta. A monumentalidade de sua escultura provinha justamente dessa expansão interna da figura. Isso de dava como uma espécie de

[20]FOCILLON, Henri. *L'Art des sculptuers romans - Recherchers sur L'Histoire des formes*. 2 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1995. p 26.
[21]GIEDION-WELCKER, op. cit., p 64.
[22]KALINA, Richard. Building form. *Art News*, Nova York, v. 97, n. 9, out.1998.

qualidade de *câmara lenta* em que se enfatizava o movimento ou crescimento de um corpo em um determinado suporte".[23] (fig 6)

Certa vez, Camargo, para explicar o problema do movimento em seu trabalho, fez a seguinte analogia: a mulata está parada, de repente a mulata começa a gingar ou seja ela imprime movimento ao seu corpo. As esculturas de Laurens e de Sérgio são portanto "plásticas puras"[24], considerando que a palavra plástica em grego, quer dizer modelagem. Há nestas esculturas uma modelagem fluída da matéria que se manifesta através da dinâmica do movimento. Laurens considerava que "uma escultura é sempre uma tomada de posse do espaço"[25], o que quer dizer que, a escultura não apenas ocupa o espaço, ela se articula no espaço. Toda escultura dialoga com o espaço ocupando-o. A escultura gera uma nova compreensão do espaço físico, pois a gênese da escultura se dá no espaço real como uma realidade efetiva, material e concreta. Diferentemente da pintura que se dá no plano e possuí apenas altura e largura; a escultura se dá no espaço tridimensional, além de altura e largura, possuí a profundidade, que caracteriza o volume da escultura. (fig 7)

Algo que causou uma grande comoção na sensibilidade de Laurens foi seu primeiro contato com o mar em 1937. O artista a partir daí passou a cultivar um fascínio pelo mar, que se revelou em sua poética. Suas mulheres parecem realizar movimentos similares ao das algas no fundo do mar, as posturas lembram também as das figuras presentes em fontes dos séculos XVII e XVIII, onde todo

[23]BRETT, Guy. Laurens: A slow motion quality In: LAURENS, Henri, *Sculpture and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.
[24]CASSOU, op. cit.
[25]Laurens, Henri. Statement In: LAURENS, Henri, *Sculpture and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.

gestual evidencia que elas "se abandonam sob o fluxo das águas"[26]. Os membros dos corpos das mulheres de ambos artistas se encontram transversos no espaço em várias direções. Não se trata mais de uma escultura monolítica, mas de uma escultura de movimentação excêntrica com suas partes (os membros do corpo) se projetando no espaço. Este tipo de articulação plástica da forma será fundamental para as distensões das esculturas alongadas dos anos 80, onde há uma dissolução do volume, como estudaremos mais a fundo no último capítulo deste trabalho.

Segundo Jean Cassou, as figuras de Laurens são taciturnas. Uma característica que pode também ser notada nas mulheres de Sérgio, retratadas dormindo ou se protegendo do vento, elas parecem querer esconder o rosto talvez por timidez ou como parte de um discreto jogo de sedução. Os gestos que esta figura escultórica da peça *O vento* desempenha são muito dinâmicos e plásticos. O corpo é articulado em direções cruzadas e entrecruzadas. A bacia vai para um lado, os braços vão para o lado oposto. Os cabelos se movem. A cabeça se move. Uma das mãos cobre o rosto, enquanto os pés permanecem fortemente plantados no chão. As curvas e volumes exacerbados dessas mulheres não são em nenhum momento desarmônicos, pois eles reiteram a exuberância das curvas que o corpo feminino possui e, independentemente de padrões estéticos específicos de épocas passadas ou vigentes, essas curvas são, afinal, um índice da fertilidade da mulher, do seu poder de gerar a vida em seu corpo[27]. Há também a conotação erótica a qual expressa com sensibilidade a graça do corpo feminino. Tanto

[26]BRETT. Laurens: A slow motion quality, Op. cit.
[27]BOZAL, Valeriano (org). *História geral da arte*. Madri: Edições del Prado,1996. p 16. (v.escultura I)

Laurens quanto Camargo "consideravam a obra de arte com a mesma significação sensual."[28] (fig 6 e 8)

A respeito da sensualidade das esculturas de Laurens podemos considerá-las como a visão de uma espécie de "Paraíso perdido".[29] Apesar de Laurens não ter vivido no litoral francês, sua atitude, sua *Joie de vivre* é muito parecida com a do artista Matisse, de quem era amigo. Matisse, nos anos 40, convalescente de uma cirurgia, começou a produzir trabalhos com recortes de papel. Ele estava mal. Um dos pontos culminantes dessa fase é o painel *A piscina*, onde o corpo humano é retratado "em movimento energético, o corpo despido da culpa, como um fim em si mesmo"[30]. Esta espécie de êxtase do corpo, esta total sensualidade, também presente na obra de Laurens não seria mais vista na arte do pós-guerra. Pois neste período o mundo será movido por um grande pragmatismo e por uma "culpa pós-freudiana."[31]

A escultura em um sentido amplo, nesse período, estava sofrendo uma transformação "da massa para o movimento"[32] como escreveu o artista Moholy-Nagy. A escultura figurativa dava lugar à escultura abstrata. Guy Brett afirmou que as esculturas de Laurens vinham na contramão desse processo de velocidade e desmaterialização. Ele afirmou que os trabalhos de Laurens eram uma espécie de *câmera lenta* das formas[33].

Sérgio, no ano de 1954, participa com *As Mulheres* de duas exposições coletivas: o Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, no qual é isento

[28]CHEVALIER, Denys. Camargo's art of lyrical light. *Newsbulletin of Signals London*, Londres v.1 n.5, p.11, dez. 1964/Jan. 1965.
[29]O CHOQUE do novo. Direção Robert Hughes. Londres, BBC, 1981. 3 fitas VHS (160 min), son., color.
[30]Ibid.
[31]Ibid.
[32]NAGY, Moholy Apud BRETT. Laurens: A slow motion quality, op. cit.
[33]BRETT. Laurens: A slow motion quality, Op. cit.

de Júri; e ganha o Prêmio de Aquisição em uma das edições do Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo. O primeiro artigo publicado pela imprensa sobre Camargo foi escrito por J.Geraldo Vieira no Jornal Folha da Manhã de São Paulo, no dia 7 de fevereiro de 1954. Neste artigo o autor cita haver um componente simbólico, subjetivo na escultura de Sérgio, aliada a uma singular assimilação das conquistas da escultura moderna européia da época.

Em 1954, de volta ao Brasil desde 1953, Sérgio realiza a escultura *Os amantes*.(fig 9) Esta peça se aproxima formal e tematicamente da escultura *O beijo* de Brancusi de 1916. Na escultura do artista romeno "o casal abraçado é constituído por figuras esquemáticas que realizam uma ação como um signo de uma união ideal. A mulher e o homem nesta peça são quase, mas não exatamente, indistinguíveis."[34] (fig 10)

Em ambas as esculturas dos dois artistas parece haver uma "união mental e espiritual das figuras,"[35] ambas as esculturas tratam de momentos da epifania da união amorosa. Em *O beijo* isso acontece através de uma manifestação afetiva, o abraço e o próprio beijo. No caso de *Os amantes* isso se dá através do ato sexual, que, por alguns momentos, supera o golfo que separa o corpo de um homem e de uma mulher. Em termos formais, ambas as peças são extremamente compactas e preservam a integridade de um único bloco de pedra. A este tipo de configuração Focillon chamou de espaço-limite sendo uma situação onde, "o espaço é estritamente limite da escultura, ela não vai mais além, ela se comprime de todo modo contra ele, ela se aplica nele e corre o risco de se achatar, como uma mão

[34]GUGGENHEIM MUSEUM (Nova York). Texto sobre a exposição *Constantin Brancusi: the essence of things*, 11 jun. – 19 set. 2004.
Disponível em <www.guggenheim.org/exhibitions/brancusi/highlights.html>. Acesso em 20 de fev. 2008.
[35]SHANES, Eric. *Constantin Brancusi*. 1 ed., Nova York: Abbeville, 1989. p 22.

contra o vidro.“[36] O volume das peças é essencialmente cúbico e possui um sulco que une as duas figuras. A escultura é uma espécie de baixo-relevo tridimensional rigorosamente estilizado cujos detalhes anatômicos, mais do que talhados, são gravados na pedra. Isto causa a impressão de “uma incrível imagem comprimida”,[37] que transmite um sentido de estabilidade e permanência pois há nessas peças uma extrema racionalidade e objetividade que resultam em configurações de extrema síntese. A relação básica do volume dessa escultura é *contrair*.

A partir dessa escultura, Camargo abandona a pujância dos volumes curvos.

A escultura *O Beijo* de Rodin realizada em 1886 é uma representação que estabelece um espaço ficcional (fig 11). A obra de Brancusi, por sua vez, abandona a teatralidade e se insere no espaço real, enquanto um objeto. Se pensarmos na dicotomia entre espaço de representação e espaço objetual, é interessante citarmos a escultura *O Beijo* de Brecheret dos anos 30, que se insere numa posição intermediária entre esses dois pólos.(fig 12)

No caso de Camargo, que antes trabalhava com curvas sensuais, a ruptura operada através da escultura *Os Amantes* representa uma abordagem formal mais discreta e objetual. Nesse processo há um forte componente mental que tende à abstração. Em 1956, o artista realiza a escultura *Cruz invertida* (fig 13) onde, pela primeira vez, aparecem no repertório formal de Camargo, formas rigorosamente quadrangulares que caracterizam também uma síntese geométrica com uma interessante simetria ambígua.

[36]FOCILLON. op. cit., p 26.
[37]HUGHES, Robert. Funk and chic. *Time magazine*, Nova York, v.146, n.25, p. 76, 18 dez. 1995.

Em 1958, Camargo desenvolve paralelamente uma escultura muito orgânica, de formas arredondadas, que ganha o prêmio Leirner de arte Contemporânea, na categoria escultura, naquele mesmo ano. A escultura de Camargo (Fig 14) em questão tem como motivo uma forma protegida por outra forma. Uma obra muito similar é a escultura *Formas internas e externas* de Henri Moore, realizada entre 1953 e 1954 (fig 15).

O artista Gastão Manuel Henrique, amigo de Camargo realiza em 2005 uma peça (fig 16) com o mês mo princípio construtivo. O desafio estrutural deste tipo de peça é justamente criar uma estrutura onde cada uma das partes se encaixa no interior de partes maiores.

Paralelamente, o processo de planificação do volume que havia se iniciado com a escultura *Cruz invertida*, progride e ganha uma outra articulação escultórica, que culminará, entre 1958 e 1959, na criação do *Cubo Aberto* (fig 17), o qual representa uma nova ruptura no processo de encaminhamento de sua poética. É importante considerarmos que em 1958 Sérgio se aproxima do pintor Milton Dacosta, que realizava uma pintura construtivista muito concisa e singular, que era muito admirada por Camargo. Ainda em 1958, Camargo realiza sua primeira exposição individual na Galeria Gead no Rio de Janeiro, seguida de outra individual na Galeria Arte das Folhas em São Paulo.

Como ele mesmo afirma sobre este período: “me aproximei do concretismo, sem me ligar a ele, numa fase que durou pouco e que ficou apenas no estágio de maquete, de especulação plástica em torno do problema das tensões resultantes de dobras de chapa de metal”.[38]

[38]PONTUAL. op. cit.

A peça *Cubo aberto* introduz a questão da superfície plana como elemento configurador do volume no vocabulário plástico do artista. O cubo é uma espécie de volume lógico, pois se trata de uma forma racional. É exatamente isso que constitui uma ruptura no processo de Camargo, que anteriormente havia se detido nas formas curvilíneas, as quais em contraposição à lógica do cubo, são formas doces e sensuais, no sentido próprio da palavra, de apelo aos sentidos. Iconologicamente o cubo funciona como uma senha, como um signo de todo o avanço tecnológico que teve início no século XX e se desdobra até hoje em nosso mundo organizado através de computadores. É interessante considerarmos que em 1962, com o surgimento do minimalismo nos EUA, o escultor norte-americano Tony Smith realiza um grande cubo de aço, compatível com a altura de um ser humano, intitulado *Die* (fig 18)*,* título que possui o duplo sentido das palavras morrer e dados, trazendo dois sentido semânticos à forma cúbica pura: o da morte e do acaso.

Na peça de Camargo, as paredes se deslocam, e o que era um cubo sofre uma metamorfose, transformando-se, abrindo-se em um quadrilongo que insinua e delimita um volume interno vazio. Essa desconstrução do cubo através de sua abertura, realizando uma operação de distensão e alongamento da forma, ocorrerá em um outro registro nas esculturas negras conhecidas como *Baleias,* durante os anos 80.

Anteriormente, em 1952, o escultor Franz Weissmann havia realizado uma escultura similar à de Sérgio em dimensões um pouco mais reduzidas (fig 19). Tal fato pode ser explicado pela idéia junguiana da sincronicidade; que se trata de uma coincidência significativa entre diferentes acontecimentos nos quais

prevalecem um mesmo "estado psíquico"[39]. O que quer dizer que ambos os artistas tiveram idéias semelhantes em épocas e contextos diferentes.

Sônia Salzstein assim detectou os problemas suscitados pela peça de Weissmann:

> "Nos anos de 1952-53 viria à tona ainda um Cubo aberto cujas faces, desoneradas da massa e do volume do objeto, eram desmembradas e recompostas com a leveza de quem equilibra as cartas de um baralho, indicando que o artista radicalizava a exploração dos espaços virtuais. A redução da escultura a duas lâminas em 'U', que podiam ser livremente articuladas, fazia comunicar interior e exterior e permitia que o ambiente invadisse de todos os lados, como em um cubismo levado às vias de fato, imbuído pelo horizonte da ação."[40]

A ação literal de abrir o cubo revela que a figura geométrica é tomada aprioristicamente como "forma simbólica do espaço,"[41] porém "o símbolo não tem um caráter essencial, mas funcional; é, certamente, a expressão de um mito que se forma na psique humana e, portanto, serve ao pensamento. Contudo o próprio pensamento, com seu processo, submete-o à verificação e, verificando-o, desmistifica-o."[42] Por similaridade, a obra *Cubo aberto* de Camargo incorpora uma das conquistas do Neoconcretismo, que foi o uso do conhecimento da fenomenologia, que preconizava uma experiência direta e empírica entre o artista e a forma, para que o trabalho fosse realizado a partir de uma experimentação com a forma. O escultor neoconcreto Franz Weissmann certa vez disse "eu não

[39]JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. 4 ed., Petrópolis, Vozes, 1990. p 19.
[40]SALZSTEIN, Sônia. *Franz Weissmann - espaços da arte brasileira*, 1 ed., São Paulo, Cosac & Naif, 2001. p 8.
[41]ARGAN. op. cit., p 519.
[42]Ibid.

procuro, eu faço"[43], o que confirma o preceito fenomenológico da experiência direta em relação à realidade.

A questão de um volume vazio que se abre não é um privilégio da arte concreta, pois ela ocorre também na obra tardia de Lúcio Fontana. Para este artista:

"uma escultura é sempre um volume, sua forma ideal é a esfera. Como escultor, Fontana destrói a escultura: modela grandes esferas e racha-as (...) É um gesto; mas o gesto que racha a esfera põe o espaço externo em comunicação com o espaço interno."[44]

De alguma maneira a escultura se abre para o espaço e o espaço se abre para a escultura; o espaço interpenetra a escultura. (fig 20)

Também é evidente na obra do artista nascido na Argentina um componente expressivo muito acentuado, por isso ele realiza o gesto impulsivo de rasgar essas esferas com suas superfícies texturizadas, como já o fizera com as telas. Sendo Camargo um artista que busca trilhar um caminho construtivo a partir do final dos anos 1950, seu mote é um cubo e seu método de abri-lo para o espaço é quase cirúrgico e fruto de uma apolínea meditação.

Se a superfície plana aparece como elemento configurador do volume vazio do *Cubo Aberto*, na seqüência, a superfície plana aparecerá como um suporte bidimensional fundamental para o próximo questionamento formal de Camargo, que resultará nos relevos.

Em 1961, Camargo retorna à França e se fixa em Paris e começa a freqüentar o curso de Sociologia da Arte com Pierre Francastel, na École Pratique des Hautes Études. Nesta época, Camargo se casa com a francesa Marie Luise.

[43]FRANZ WEISSMANN – Músico do silêncio. Direção: Moacir de Oliveira. Brasília: Trade Produção e Comunicação, 2000.1 fita VHS (22 min.), son., color.
[44]ARGAN. op. cit., p. 631.

Seu segundo casamento acontecerá em 1965 com a socióloga Aspásia Camargo, com quem permanecerá até 1986. Em seu segundo casamento, Camargo teve quatro filhos: Maria, Irene, Cristóvão e Carlos. Sérgio retornará definitivamente ao Brasil apenas em 1974.

Sobre sua produção artística desse novo período na França, Camargo diz: "Passei por uma fase muito crítica (...) em que tentei formular algumas coisas (...) sobretudo o método de fazer, onde eu questionava a forma".[45] Esse foi, sem dúvida, um "momento de transição fundamental"[46], assim descrito pelo artista:

> "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 os dedos ou o cabo de pincel, jogava gesso e obtinha a matriz para depois com um molde realizar o trabalho definitivo fundido em bronze."[47]

O artista, assim, explorava "as qualidades inerentes de suas matérias-primas"[48], materiais extremamente plásticos, a areia mole e sensível à qualquer conformação e a capacidade do bronze de ser fundido em um molde de onde resultavam padrões de hastes finas ou pequenas protuberâncias (fig 21).

Camargo conclui sobre a ruptura:

> "Percebi, com isso, que havia deixado o âmbito tridimensional e ido para o plano. Creio que aí se instala, em semente, a questão serial no meu trabalho: a repetição de furos na areia, dando ritmo à superfície."[49]

A transição posterior na poética de Sérgio aconteceu em 1963 e veio com a inspiração a partir do casual corte da maçã que resultou no módulo matriz (cilindro

[45]CAMARGO, Sérgio. apud *A DANÇA das formas*. Direção: Cacá Silveira. Rio de Janeiro, Rio Arte, 1984. 1DVD (59 min), son. color.
[46]CAMARGO, Sérgio apud PONTUAL. op. cit.
[47]Ibid.
[48]CHEVALIER. Op. cit.
[49]CAMARGO, Sérgio apud PONTUAL. op. cit.

cortado a 45°graus) que deu origem à sua série de relevos realizados em madeira e pintados de branco. A forma da maçã cortada comoveu o artista, que realizou um molde em gesso da fruta. (fig 22) Este fato inaugura o problema da relação dialógica entre o plano e o volume que se desdobrará em toda obra de Sérgio até os anos 1990.

No caso da maçã de Sérgio a relação entre plano e volume pode ser interpretada como um diálogo entre o inteligível e o sensível, o negativo e o positivo, o movimento e o repouso, o masculino e feminino e assim por diante. O caso específico do corte da maçã pode ser considerado como uma metáfora da intersecção entre o espaço natural (maçã) e o espaço da cultura (o corte preciso realizado pela mão do artista com um instrumento tecnológico)[50]. O que não impedia Camargo de forma alguma de também considerar a maçã do ponto de vista geométrico, assim como fazia Cézanne: "O contorno dos objetos (...) concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria."[51] Ambos os artistas percebiam uma interface entre a espacialidade da natureza e a da geometria.

Este embate com o volume sólido da maçã e seu corte duplo e irregular, frutos de um acaso poético, funciona como um signo de um pensamento transversal, livre que irá reger toda a obra de Camargo. O trabalho de Sérgio não é propriamente cartesiano como o de Max Bill. Podemos comparar esse acaso da maçã com a *Família das cinco meia-esferas* esferas de Max Bill realizadas em 1965 (fig 23), um grupo de cinco esculturas de granito negro compostas segundo uma lógica racional, cartesiana. Enquanto Bill se atém a um procedimento

[50]BRETT, Guy. Sérgio Camargo, um mestre da escultura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 de novembro de 1994.
[51]MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne* In: *Merleau-Ponty Vida e obra*, 2 ed., São Paulo, Abril Cultural, 1980. p 117.

matemático, Camargo se atém a um procedimento intuitivo, mas ambos os resultados são de grande qualidade artística, tanto as meias esferas de Bill, quanto a descoberta do módulo cilíndrico com o corte de 45°, inspirado no corte irregular da maçã. A maça é uma fruta exuberante pela sua cor vermelha e muito delicada pelo pequeno vértice que possui em seu topo. No caso de Max Bill o artista corta a figura sólida da esfera produzindo superfícies planares, consumando as esferas. É como se cortássemos uma melancia em fatias ou retirássemos um a um os gomos de uma maçã. A arte de Bill é muito diversa da arte de Pomodoro[52]. Este último, em um espírito surrealista, fratura as esferas para revelar seu interior maquinal. (fig 24). Bill insiste em uma poética concreta, onde, o que vale é, a homogeneidade entre a superfície e o interior da pedra. O artista simplesmente realiza o procedimento simples, objetivo e seco ao recortar a pedra. Esse aspecto também se fará presente nas futuras esculturas de Camargo. Iconologicamente a esfera é uma espécie de celebração da simetria, pois ela é provavelmente a figura geométrica mais simétrica que existe. A esfera nos remete desde a bola com a qual toda criança brinca até a forma do nosso planeta e sol que nos aquece. O módulo criado por Sérgio a partir da maçã é a base para a criação dos relevos, que inauguram uma fase de transição para que Sérgio retorne posteriormente a escultura com um novo enfoque.

[52]Escultor italiano nascido em nascido em 1926 e que trabalha grandes volumes em bronze.

Capítulo 2 - Os relevos e suas variações volumétricas

Como vimos, a invenção do módulo cilíndrico inspirado na maçã se deu através de uma espécie de insight mental que o artista teve a partir da meditação sobre o problema do corte da maçã. O que estava em jogo naquela experiência plástica acidental era a questão de uma superfície curva que era cortada obliquamente. Devemos considerar esses dois fatores detalhadamente. O arredondado é um signo do volume e o corte é "a essência da decisão"[53] . Dessa maneira podemos considerar o corte, como advindo da poética de Brancusi, pela síntese e objetividade. O arredondado vem da poética de Laurens. Camargo realiza uma síntese entre os procedimentos poéticos desses dois artistas modernos, muito admirados por ele. A partir desse eixo central Sérgio abandona a figuração e incorpora o modo de "composição fora dos moldes clássicos"[54]que eclodiu nos anos 1960. Isto quer dizer que Sérgio começa a trabalhar com seriação. Por meio da inspiração da maçã, Camargo reformula seu método de trabalho e o seu procedimento.

Nos relevos de alumínio (que são pouco conhecidos) o procedimento de fundição em bronze, como vimos anteriormente é complexo e de alguma maneira, a escultura em si é elaborada indiretamente. A mudança para o relevo realizado em madeira representa um procedimento mais direto, no qual o artista, com as próprias mãos, constrói a obra em um embate imediato com o material que constitui a mesma.

[53]O CHOQUE do novo. Op. cit.
[54]FARIAS, Agnaldo. Sérgio Camargo - Relevo Opus 2000. In: *Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires*, 1 ed., Buenos Aires, Landucci editores, 2001. p 201.

Concomitantemente aos relevos bidimensionais, Camargo começa a articular seus cilindros oblíquos em tamanhos reduzidos e em seriações nas peças conhecidas como *Orée* por volta de 1963. Estas peças são uma tentativa de inserir seu novo procedimento poético dos troncos de cilindros para uma peça tridimensional, ou seja, uma escultura propriamente dita. Com seu módulo matriz, Camargo realiza sua primeira escultura intitulada *Orée* (fig 25), que em francês quer dizer "borda, limite da superfície de madeira."[55] Nessas peças, o artista fez brotar de um pedaço de madeira rústico vários micro relevos que lembram padrões naturais, criando uma metáfora entre natureza e cultura, "sugerindo que o trabalho mental decorre da observação da natureza e que há uma possível interligação entre uma coisa e outra."[56] Assim, "suas formas estão no limiar do natural com o intelectual",[57] ou seja, estão no tênue limite entre razão e intuição.

Nas *Orées* ocorre algo similar a quando há a germinação do musgo na superfície de uma pedra. É como se o artista mimetizasse um processo natural através de um procedimento artístico. Neste aspecto, Camargo se aproxima do artista Jean Arp que, através de suas *Concreções*, também mimetizava os processos naturais. Arp certa vez declarou "A arte é um fruto que brota do homem, como um fruto brota de uma planta, como uma criança, do útero da mãe."[58] O artista assim definiu suas peças: "*Concreção* é algo que brotou"[59]. Devemos portanto ter em mente que nas *Orées* de Camargo há uma forte relação de diálogo

[55]ORÉE. In: GILLON, Etienne et al. *Nouveau Petit Laurousse – Dictionnaire Encyclopédique pour tous*, ed. 1971, Paris: Librarie Larousse, 1971. p 325.
[56]CUNHA, Eileen de Mello. *A natureza arquitetônica na obra de Sérgio Camargo.*1997. 192 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,1997. p. 89.
[57]Ibid.
[58]KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 1ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998. p 165.
[59]Ibid.

entre os processos naturais e o processo de confecção da obra. A madeira é um signo do belo natural e a parte dos toquinhos brancos é um signo do belo artístico; estas duas categorias de beleza estão em convívio nessas peças de Camargo. É importante frisarmos que no início do século XX, o historiador de arte Wilhelm Worringer, em seu livro Abstração e Empatia fez a seguinte consideração sobre o problema: "Nossas investigações partem do suposto de que a obra de arte se encontra ao lado da natureza como um organismo autônomo"[60] O autor considera que existe uma diferença muito bem definida entre o belo artístico e o belo natural:

> "de nenhum modo deve se considerar o belo natural como uma condição da obra de arte, mesmo que aparentemente tenha chegado a ser no curso da evolução, um valioso fator da mesma em parte quase idêntico a ela. Esta suposição implica a dedução de que em princípio as leis específicas da arte nada tem haver com a estética do belo natural." [61]

No caso de Camargo, as fronteiras entre belo artístico e belo natural são rompidas. Elas são muito bem problematizadas, já que não estamos mais diante de uma representação mimética da natureza, mas sim ante uma construção de caráter abstrato que tem como princípio os próprios processos internos da natureza. O filósofo Henri Bergson, escreveu algo, *en passant*, sobre a relação entre a arte e a natureza com a visão de que a arte "foi produzida por um esforço consciente"[62] porém, "a natureza é artista à sua maneira."[63]

O autor conclui o cotejamento, traçando um paralelo entre os sons da natureza e a música: "Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós

[60]WORRINGER, Wilhem. *Abstracion y Naturaleza*. 1 ed., Fondo de Cultura Econômica, Cidade do México, 1953. p 17.
[61]Ibid.
[62]BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1 ed., Edições 70, Lisboa, 1988. p 19.
[63]Ibid.

do que os da natureza é porque a natureza se limita a exprimir sentimentos, ao passo que a música os sugere."[64]

Em 1963, Sérgio realiza uma coluna secionada que tem seu interior forrado pela profusão de toquinhos brancos (fig 26). Em *Caminhos da escultura Moderna*, Rosalind Krauss afirma que alguns escultores da primeira metade do século XX, como Henri Moore e Jean Arp, faziam uma alusão à vida interior da matéria, enquanto que os artistas minimalistas buscavam a pura exterioridade da forma através da afirmação da superfície da escultura. A coluna de Camargo parece ser um caso que está a meio caminho entre essas duas vertentes. A escultura de Sérgio parece ser fruto da mesma curiosidade de um biólogo, que faz um corte em um tronco para conhecer seu interior. Sérgio, de certa forma, disseca o interior do volume e revela em sua superfície esta borda de toquinhos. Embora visualizemos um crescimento, uma profusão orgânica, ele se dá através de um elemento racionalizado, de uma geometria pura: o cilindro com o corte oblíquo.

Paulo Herkenhoff levantou a hipótese[65] de uma das primeiras referências para a idéia das *Orées* ter sido a obra *Lenho,* do artista venezuelano Jesus Rafael Soto, realizada em 1961 (fig 27 e 28). Em *Lenho*, o artista se apropria de um pedaço de madeira bruto para realizar seus sutis jogos óticos. Soto, desta forma, realiza um jogo de grande contraste entre o brutal e o elaborado.

Nos anos 1950 havia uma forte interação entre os artistas latinos em Paris. Yve Alain Bois afirma que esses artistas estavam em uma posição privilegiada, pois, como estrangeiros, podiam observar com distanciamento e incorporar o que havia de mais exuberante na cultura européia. O crítico afirma

[64]Ibid
[65]HERKENHOFF, Paulo. Réguas e regras. In: *Arte Brasileira na Coleção Fadel*, Rio de Janeiro: [s.n.] 1998. 120 p. Catálogo de exposição, 25 set. 21 out. 1998, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

que na Europa, naquela época, estava em voga a discussão acerca do pós-colonialismo e que os artistas estrangeiros eram bem-vindos. A assimilação da cultura européia, por parte deles, era francamente *transcultural*.[66] Por outro lado, segundo Guy Brett, havia na América Latina dos fins dos anos 1950 e início dos 1960 um enorme otimismo pois, "enquanto a Europa estava imersa na guerra e sofrendo-lhe as conseqüências, algumas economias latino-americanas viviam o *boom* econômico."[67] Foi nesse período que surgiu a primeira proposta para a unificação econômica da América Latina: a ALALC, Associação Latino-Americana de Livre Comércio. No Brasil, havia um forte processo de urbanização e consolidava-se o movimento da arquitetura moderna, cujo ápice seria a construção de Brasília em 1960. Havia portanto nos artistas latino-americanos uma vontade "de tomar as rédeas da arte moderna e pôr-se a frente dela. Eles tinham uma necessidade quase explosiva de querer por em prática as novas liberdades formais e de ver respondidas certas questões fundamentais que as descobertas vanguardistas do *avant-guerre* haviam levantado."[68]

Os países da América Latina são nações recentemente formadas portanto há nestes países uma "irresistível (...) vocação para o moderno," escreveu Mário Pedrosa. A maior prova dessa vocação, foi a assimilação, por parte dos artistas brasileiros, da vertente construtiva de Max Bill, que expôs no Brasil em 1950 e ganhou o prêmio como escultor na Bienal de 1951. Em culminância com esse fato, é assinado, em 1952, o Manifesto Ruptura, em São Paulo e, em 1959, o Manifesto Neoconcreto no Rio de Janeiro. O grupo Ruptura de São Paulo e o grupo Frente

[66]Idéias desenvolvidas por BOIS, Yve Alain. In: *Arte construtiva na coleção Patríca Phelps* Cisneros. São Paulo: [s.n.], 2001, 150p. Catálogo de exposição, 18 maio – 15 jul. 2001, Centro cultural Banco do Brasil. p. 77-78
[67]BRETT, Guy. Um salto radical. In: ADES. Op. cit., p 255.
[68]Ibid.

do Rio são provas do forte desejo de modernização da arte brasileira. Essa reformulação ocorrida nos anos 1950 trouxe uma investigação formal mais apurada, agora desvinculada do problema da busca de uma identidade nacional. Isto resultou numa espécie de surgimento de uma arte brasileira internacional, com o início da projeção do trabalho de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, ouriundos do Neoconcretismo. Essa projeção está se consolidando até hoje, já que entre 1992 e 1994 uma exposição itinerante de Hélio Oiticica circulou pela Europa e Estados Unidos. De 1994 a 1996 foi a vez de uma exposição de Sérgio Camargo itinerar por cidades européias. Entre 1997 e 1998 uma mostra sobre Lygia Clark também circulou pela Europa. Sérgio Camargo, como um artista independente e da mesma geração de Lygia e Oiticica, também adquire certa projeção internacional a partir do mesmo período e hoje o Moma de Nova York possui obras destes três artistas em seu acervo. Mas a grande consagração para o trabalho de Sérgio Camargo deu-se em 2000. Em virtude dos dez anos do aniversário do falecimento do artista, foi montado no Paço Imperial do Rio de Janeiro; uma réplica do atelier do artista. Este tipo de homenagem se equipara ao atelier Brancusi reproduzido em um anexo do Centro Georges Pompidou em Paris.

Frederico Morais acredita que o sucesso da arte latino-americana se deu pela diferença entre o fenômeno da arte construtiva em países emergentes e nos países desenvolvidos. Esse é portanto, a seu ver, o segredo do sucesso da arte latino-americana em Paris, o qual se deu por ela ser mais lírica e sutil. Camargo e Soto eram grandes amigos, o artista venezuelano tocava violão e cantava e um

dos tipos de música de que Sérgio gostava, era a popular (sambas antigos)[69]. Há um grande dinamismo tanto na obra de Soto quanto na de Camargo, o que trazia grande afinidade entre ambos artistas. Provavelmente a "questão do serial, do aleatório e do monocromatismo"[70] no trabalho de Camargo venha do contato com os artistas cinéticos latino-americanos em Paris tais como "Le Parc e Cruz Diez e do próprio Soto"[71] (fig 29) este último artista foi convidado para realizar uma exposição de arte cinética na galeria Signals de Londres e apresentou Sérgio, que era um de seus amigos artistas mais caros, à esta galeria, onde o artista brasileiro realizaria sua primeira mostra individual na Europa em 1964. A galeria *Signals* tinha como foco expor obras de artistas cinéticos e de artistas que realizavam obras que demandavam a participação do espectador. É importante frisar que essa era a época da *Swinging London,* onde os paradigmas comportamentais da contracultura começaram a surgir. Como exemplos disso podemos citar os *Beatles* na música e a invenção da minissaia por Mary Quant em 1965, no campo da moda. No cinema, um marco que registrou os novos valores dos anos 1960 foi o filme *Blow Up,* do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, filmado na Inglaterra, em 1966.

A exposição de Camargo foi notícia no jornal The Times no dia 6 de janeiro de 1965. O artista David Medalla era o editor de um jornal da galeria Signals que se chamava *Signals News Bulletin,* em cujo n° 5 foi publicada uma reportagem de duas páginas sobre Camargo. Nela, havia um texto crítico de Dennys Chevalier que elogiava a qualidade técnica e poética da arte de Sérgio. Havia também um

[69]CAMARGO, Maria. Rio de Janeiro, 25 abr. 2002. Entrevista concedida por telefone a Eduardo Bortolotti.
[70]FARIAS, Agnaldo. Sérgio Camargo – Relevo Opus 2000. In: *Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires*. Op. cit.
[71]Ibid.

texto do crítico Guy Brett, que assinou com o pseudônimo de Gerald Turner; o texto tinha como citação de abertura um frase de Cézanne que dizia que a arte é uma harmonia paralela a natureza. No artigo, Brett elogia a qualidade e singularidade da arte latino-americana e coteja os trabalhos de Camargo com configurações similares que encontramos na natureza. A repercussão da exposição de Sérgio pode ser avaliada pelo fato de que em 1965 a Tate Gallery adquire um dos relevos da exposição para o seu acervo (fig 30) Este fato se deu provavelmente porque a obra de Sérgio era inovadora mas tinha um élan clássico, pois ela mantinha em si os princípios básicos da escultura clássica, estejam eles presentes nos materiais tradicionais como a madeira, na cor branca, ou na articulação do volume em forma de relevo.

Os relevos brancos de Sérgio sempre captam, refletem a luz ambiente. Isso representa esteticamente uma relação da obra de arte com um elemento de seu entorno: a luz. Neste sentido os relevos de Camargo se aproximam da proposta da arte cinética:

> ”a arte antiga representava o espaço como algo uniforme e fechado. A nova arte percebe o espaço como orgânico e aberto. A arte antiga era um objeto. A arte nova é um sistema.”[72]

A obra de Sérgio não interage diretamente com a extensão do espaço mas com um elemento contido, difundido no espaço: a própria luz. Desse modo, a arte de Sérgio pode ser vista como cinética pelo fato de haver uma interação da luz ambiente que cria um jogo de luz e sombra em conjunto com a obra, algo muito diverso dos movimentos mecânicos limitados às próprias obras, que ocorriam em grande parte da vertente cinética tradicional. Esta dinâmica se torna mais viva

[72]BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical anthology*. Berkley, University of Califórnia, 1995. p. 318.

quando os relevos de Sérgio ficam expostos em ambientes iluminados pela luz natural que sofre variações de intensidade ao longo do dia e ao longo das estações do ano. Seria interessante frisar que o crítico inglês Guy Brett, que possuí um relevo de Sérgio em sua residência, diz ter observado as nuances de luz e sombra na obra do artista, sob a luz do luar.

Há um outro aspecto importante nos relevos que é a relação com a natureza. Com seus relevos "Camargo recria os ritmos de crescimento orgânico"[73] de uma maneira lógica. Seus trabalhos "lembram arbustos de plantas estranhas, conglomerados orgânicos de corais e profusões de crescimentos marinhos"[74]. Uma das chaves para a compreensão da origem dos relevos é um dos depoimentos do próprio artista, no qual ele diz:

> "- Sempre fui uma pessoa contemplativa. Quando criança, as árvores me fascinavam. Podia passar horas olhando uma árvore. (...) Uma árvore é sempre muito forte como presença plástica e como identidade. Mas ao mesmo tempo eu queria organizar logicamente este tipo de sentimento."[75]

O artista cumpriu esse desejo quando criou seus relevos. Pois, o que ele observava nas árvores queria comunicar em seus trabalhos era o ritmo estrutural da natureza. Ele disse:

> "não há nada mais estrutural do que a folhagem de uma árvore. A palpitação luminosa que existe numa copa de árvore é toda estrutural, de uma absoluta rigidez. É uma estrutura serial e todas as folhas têm direções diferentes."[76]

[73]CHEVALIER. Op. cit.
[74]Ibid.
[75]CAMARGO, Sérgio. Apud MENDONÇA, Casemiro Xavier. Sérgio Camargo e seus poéticos raciocínios em madeiras e mármores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 1979.
[76]Ibid.

Sérgio trabalhou com jardinagem, e em 1974 ele montou seu atelier em meio a um sítio em Jacarepaguá, (fig 31) o que diz muito de sua admiração pela natureza:

"Talvez o que se passe com minha obra é que ela libera, desencadeia naquele que dela se aproxima alguma emoção difusa, comparável aquilo que sentimos às vezes diante de certas visões ou paisagens, ou quando sentimos o espaço, a areia, o vento"[77]

É interessante pensarmos que, na mesma época, Hélio Oiticica, com suas instalações, propõe sensações físicas diretas com elementos naturais como a água e terra, quando o espectador é convidado a entrar descalço em suas obras.

O que Oiticica propõe com isso é uma redescoberta da vivência dos elementos naturais, conforme podemos notar na descrição do próprio artista sobre o trabalho Tropicália: "O ambiente é obviamente tropical, como o fundo de uma chácara, mas mais importante é que temos a sensação de estarmos de novo pisando a terra."[78] Esse aspecto de exaltação de sensações despertadas a partir da natureza, revela um saudável hedonismo por parte desses dois cariocas.

Outro aspecto importante dos relevos de Sérgio é o equilíbrio entre "ordem e desordem, [...] (e) [...] sua obra se recusa a escolher entre elas"[79]. O artista assim realiza "uma síntese complementar entre energia e razão, uma espécie de metamorfose meditativa."[80] Essa dualidade entre razão e espontaneidade, e entre a natureza e a cultura, nunca é dicotômica ou antagônica, estes aspectos são, na obra de Sérgio, complementares. O artista se referia à ordem dos trabalhos como "a ordem da palha" o que denota um forte aspecto de emaranhamento muito

[77]CAMARGO, Sérgio Apud MORAIS, Frederico. O artista criador sabe ver - e diz. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1972.
[78]OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1 ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p 112.
[79]CLAY, Jean In: CAMARGO, Sérgio. Sérgio Camargo. Londres: [s.n.], 1968. 10p. Catálogo de exposição, 14 mai. – 8 jun. 1968, Galeria Gimple Fils.
[80]Ibid.

intrincado e com infinitas possibilidades, algo que expressa o mesmo conteúdo do dito popular que diz que uma tarefa será tão complexa quanto encontrar uma agulha num palheiro.

O crítico Ronaldo Brito, para compreender a expressão usada pelo artista, pensou na idéia do labirinto. Um lugar onde para se encontrar a saída deve-se realizar um percurso lógico em um ambiente caótico, tortuoso e até certo ponto ilógico. No labirinto portanto há um embate entre o ilógico e a lógica. E Camargo, no labirinto dos seus relevos, "nunca sucumbe à vertigem, nunca perde o fio de Ariadne do pensamento."[81] Considerando isso, seria interessante pensarmos no problema da entropia, tão em voga nos anos 60.

A entropia nada mais é do que o grau de desordem que um sistema pode alcançar. No caso, os relevos de Sérgio (fig 32 e 33) não nos transmitem a impressão de que estão se '*desfazendo'* mas ao contrário eles nos passam a impressão de que estão se '*fazendo'*. A relação básica do volume dessas obras é *fluir*. A entropia nas obras de Sérgio é dionisíaca, diferente do élan nilista e negativo da entropia nas obras de Robert Smithson e Eva Hesse[82]. Existe nos trabalhos de Sérgio uma espécie de clímax entre a ordem e a desordem. Esse clímax pode ser comparado metaforicamente com o ponto de ebulição da água a 100 graus. É justamente este clímax que está eternizado nos relevos. Esse clímax é fruto de um forte embate entre caos e ordem, entre acaso e esforço construtivo consciente na ordenação dos múltiplos elementos de seus relevos. Através da união desses aspectos, Camargo parece fundir também o aspecto sensível e inteligível do trabalho, nessa mescla de abertura ao indeterminado e da vontade

[81]ARGAN. Op. cit.p. 272.
[82]O autor Rudolf Arnheim discorre sobre o aspecto negativista relacionado ao problema da entorpia no livro *Hacia uma psicologia del Arte/ Arte y entropia (Ensayo sobre la desordem y el ordem)*. Madri, Alianza Editorial, 1980.

do próprio artista na confecção dos relevos. Sociologicamente, a origem desse tônus do trabalho vem, na opinião do próprio artista, dessa "nova consciência Latino-Americana [...] (que) está em todos os níveis, baseada na explosão geracional que nos caracteriza"[83] ou seja a grande mistura cultural que se deu na América Latina, sobretudo no Brasil.

Esta característica latino-americana se revelou na arte construtiva deste continente que foi chamada pelo crítico Roberto Pontual de *geometria sensível* devido à sua delicadeza, sua flexibilidade e originalidade. Isso se deu, como já dissemos, porque na América Latina dos anos 1950, havia um entusiasmo e um grande ímpeto utópico pelo desenvolvimento.

Sérgio realizou uma média de quatrocentos desses relevos constituídos por múltiplos módulos. Ao longo dos anos 1960, porém, Camargo desenvolve algumas variações em seus relevos. Uma primeira variação ocorreu em 1964, quando o artista intercala intervalos irregulares em meio a profusão de módulos, onde o fundo plano aparece. (fig 34) Essas pausas lembram 'rios' que procuram seus cursos em meio ao relevo, conforme colocou Eileen Cunha[84].

Dessa maneira surge o primeiro dialogo entre o plano e o volume nos relevos.

Ainda em 1964, Sérgio realiza um trabalho único e isolado em sua obra, trata-se da *Caixa com elementos ambientais* (fig 35). Este trabalho guarda afinidades com o trabalho *Objeto cinético* do artista Gerhard Von Gravenitz (fig 36). Cada um dos elementos de ambos os trabalhos conversam entre si livremente e acontecem em um ritmo irregular muito dinâmico e quase caótico,

[83]Ibid.
[84]CUNHA. Op. cit.

porém não totalmente, pois tal ritmo foi determinado pelo artista, criando uma malha aleatória. Graevenitz realiza isso bidimensionalmente e Sérgio realiza isso tridimensionalmente. Essa Caixa de Camargo é, ao meu ver, uma espécie de ensaio preparatório para uma de suas mais importantes obras, o *Muro Estrutural* de Brasília.

Em 1966, Camargo desenvolve uma nova maneira de realizar pausas nos relevos nucleares. Como que com uma espátula, temos a sensação que Camargo parece realizar um gesto que desloca uma grande parcela de módulos abrindo uma espécie de caminho nos relevos nucleares (fig 37). Neste mesmo ano Camargo realiza um trabalho que possui com diversos painéis e em cada um deles há apenas de dois módulos que dialogam entre si. O trabalho se intitula '*Canto do casal em dezesseis tempos*'. (fig 38)

Aspásia Camargo nos disse em 2001,em entrevista, que esse trabalho tem como tema o um homem fazendo a corte para uma mulher. Este relevo é então uma espécie de história em quadrinhos que revela o ritmo de distanciamentos e aproximações da corte entre um homem e uma mulher, uma espécie de narrativa abstrata da aproximação afetiva entre um homem e uma mulher.

De 1965 até 1967, Sérgio desenvolveu um trabalho da maior importância: o muro estrutural construído no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, citado acima.

A origem desse trabalho foi a escultura *Tote* realizada por Camargo em 1963 (fig 39). Esta escultura nada mais é do uma espécie de trabalho de alvenaria, ou seja, uma parede realizada com uma variação dos posicionamentos de cada um dos paralelepípedos. Trata-se, portanto, de uma escultura de apenas duas faces cujas arestas de cada um de seus módulos variam, mudam de

configuração em cada lado dessa mesma parede. Percebe-se isso, quando observamos a face lateral da parede que revela sua espessura; e a correspondência entre ambos as arestas de cada pequeno paralelepípedo. O *Muro estrutural* (fig 40) de Sérgio Camargo em sua extensão de 30 metros de comprimento, 4.5 metros de altura, se encontra no auditório do Ministério das Relações Exteriores em Brasília.

Ele é um marco, uma obra-prima do artista, pois representa um ápice de dinamização do volume.

Apesar de ser um trabalho construtivo, o *Muro* de Camargo possuí um élan diferente da maioria dos demais trabalhos construtivos da época, pois sua ordenação parece ser fruto de uma *epifania ordenadora*. O *Muro* tem um porte barroco pelo seu intenso dinamismo. Camargo conseguiu com esta obra imprimir um máximo de movimento plástico em sua matéria escultórica. A configuração do *Muro* tem um caráter tempestuoso, seu élan se aproxima a sensação de um frenezi. (fig 41)

Esta ampliação dos parâmetros construtivos atingirá, como veremos adiante, outro importante ápice na obra de Sérgio Camargo através de uma espécie de esticamento do volume nas peças conhecidas como *Baleias,* dos anos 80.

Após esse ápice do *Muro Estrutural*, Sérgio continuou produzindo seus relevos.

Em 1967, ele realizou um relevo com uma larga pausa horizontal na parte inferior (fig 42). Se, como vimos anteriormente, os relevos lembram, parecem uma transcrição geométrica das folhagens de uma árvore, agora Sérgio passa a se utilizar de uma faixa horizontal, o que representa uma busca pela ordem.

Em 1970, Sérgio chega a uma espécie de síntese resultante de um trabalho agora realizado com um número mínimo de módulos cilíndricos; como se o artista mudasse do máximo para o mínimo; é como sair de uma floresta e entrar em sereno de um jardim zen japonês (fig 43). Este trabalho parece ser a ante-sala do que viria em seguida: uma nova maneira de encarar o diálogo da pintura com a escultura, integrando-as, mesclando-as, através dos trabalhos que Ronaldo Brito chamou de *Trombas.* No relevo *Sem Título* de com os dois cilindros paralelos (fig 44), o trabalho nos produz uma sensação repousante; os cilindros emergem do plano suavemente e quase se tocam. Em suas extremidades emergentes forma-se uma belíssima curva em elipse, na outra extremidade pode-se visualizar a face circular do cilindro. Cabe ressaltar que este trabalho foi fundamental para que Sérgio desenvolvesse a idéia de realizar as Trombas, em cilindros rompem perpendicularmente a superfície plana .

Para compreendemos o problema da espacialidade destes trabalhos é interessante pensarmos no que diz o texto Espaço visual, Espaço tangível do escultor minimalista americano Carl Andre:

> "a) Se a vida é o conjunto de operações que fazem a arte possível, então o espaço é a dimensão que faz a vida possível.
>
> b) O domínio do espaço visual que contém a pintura se sobrepõe" [...] à realidade [...] "mas não é o mesmo que aquele do domínio do espaço tangível que contém a escultura.
>
> c) O espaço visível oferece as possibilidades da ilusão e da fantasia enquanto que o espaço tangível tem as propriedades de sua própria realidade física."[85]

[85]ANDRE, Carl. Visible space/Tangible space. In: *Cuts: texts 1969-2004*, 1 ed., Cambridge, The MIT Press, 2005. p 263.

De alguma maneira podemos relacionar a experiência puramente visual a uma espécie de "conceber" um objeto e a experiência tátil a "examinar" este mesmo objeto.[86] O espaço pictórico é por excelência um espaço da ficção. As telas talhadas de Lucio Fontana parecem almejar descobrir o que há por de traz da ficção do plano pictórico e o movimento que o artista realiza com a navalha parte do mundo em direção à ficção. No caso das *Trombas* de Sérgio Camargo o movimento dos cilindros acontece a partir da ficção em direção ao mundo real, as *Trombas*, avançam em direção ao espaço do espectador e criam um grande dinamismo e um grande envolvimento perceptivo do espectador, mobilizando o corpo do mesmo e fazendo-o refletir sobre as coordenadas espaciais e o senso de direção e equilíbrio.[87] Mira Schendel, amiga de Sérgio, realizou em 1989 seus Sarrafos (fig 45), trabalhos muito similares às Trombas de Sérgio, Rodrigo Naves escreveu sobre estes trabalhos de Mira, afirmando que eles armam uma situação que pode ser interpretada como uma possível designação da morte[88].

Concordamos com tal analise e pensamos que ela também pode ser aplicada à obra de Sérgio, porém gostaríamos de frisar que a morte em questão não é a morte como um limite mas a morte como uma possibilidade de transcendência metafísica, como a descoberta de uma nova dimensão. As *Trombas* de Sérgio parecem emergir de uma maneira metafísica, da ficção do plano pictórico. (fig 46) Há uma história chinesa antiga em que as figuras de um afresco saem da parede e se envolvem com pessoas do mundo real. A moral da história é ninguém nunca deve se envolver com tais figuras. No caso do trabalho

[86]Idéias desenvolvidas por ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura del siglo XX*.3 ed., Barcelona, Blume, 1981.
[87]BRITO, Ronaldo. Singular no Plural. In: SCHENDEL, Mira. *Sarrafos*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1989. 10 p. Catálogo de exposição, 7-29 jan.1989, Galeria Sérgio Milliet.
[88]NAVES, Rodrigo. Não tem descanso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de agosto de 1987.

de Sérgio esse diálogo entre ficção e realidade parece ser possível. Já os Sarrafos de Mira parecem mergulhar, parecem estar prestes a submergir no plano. Os Sarrafos são formas quadrangulares racionais e parecem possuir um certo peso por serem negros, seus movimentos são duros, pesados, mecânicos, contundentes e maquinais enquanto as Trombas são cilíndricas, brancas como o plano e parecem descrever movimentos circulares, silenciosos, ritmados, leves e delicados.

As Trombas são calmas e os Sarrafos tensos.

No trabalho conhecido como *Grande Eclipse* (fig 47) o plano se torna volume, o plano se torna escultura, ganhando materialidade. Desta maneira, este trabalho marca o fim da fase dos relevos e o começo da fase das esculturas em mármore.

Iconologicamente, visto da lateral, o trabalho parece remeter a um pênis ereto em penetração, prestes a tocar o cume de um útero. O ato sexual é um grande símbolo da criação, assim como o é nesta escultura de Brancusi intitulada *Torso de um homem* (fig 48), que, ao mesmo tempo, representa tanto uma pélvis masculina, quanto um falo ereto. A arte é sempre criação e tem seu sentido paralelo com a criação na natureza que é o sentido da "fertilidade"[89] como um potencial criativo ou seja a capacidade do homem de concepção do belo; de criação do belo. Assim podemos interpretar essa escultura de Camargo como uma grande metáfora do gesto criativo do verdadeiro artista, que é o gesto humano de expressão que realiza uma passagem "do sentimento para o significado"[90].

[89]ANDRE, Carl. Entrevista. *Journal of Contemporary Art*, 19 de maio de 1990. Disponível em: <http://www.jca-online.com/andre.html>. Acesso em 19 nov. 2010.
[90]O CHOQUE do novo. Op. cit.

Para bem compreendermos as implicações artísticas que os relevos suscitam no espectador, é importante estabelecermos um paralelo entre a ruptura que ocorreu na obra de Dacosta e aquela que ocorreu na obra de Sérgio, que foi profundamente influenciado por aquele pintor. Dacosta, antes de entrar na fase em que realizou a tela *Em vermelho*, passou por um grande questionamento dos seus procedimentos artísticos.

> "Sua pintura se torna cada vez mais geométrica chegando a ser abstrata, precedendo o que viria a ser o movimento Neoconcretista no Brasil. Aquela fase dos quadrados significou a necessidade de uma certa disciplina; pintava como uma dona de casa que quer manter sua casa sempre arrumada. Mas o ciclo da construção acabou. ' – Chegei ao extremo e não havia mais como continuar (...) Concluí pela importância do humano na arte. A disciplina não pode ir contra a liberdade.' " [91]

Após ter realizado seu *Cubo-aberto,* Camargo também atingiu um máximo de ordem em sua escultura e sua poética, em seguida, após a invenção do módulo cilíndrico, buscou uma grande liberdade no procedimento dos relevos. Poderíamos dizer que Sérgio lidou com um aspecto quase radical da liberdade: o caos, que é um dos componentes da configuração destes trabalhos.

Os relevos são obras tão intrigantes neste sentido, pois eles são a um só tempo Clássicos e Anti-Clássicos. Pois nessas obras há "a medida, a proporção, as relações equilibradas e o módulo racional"[92] mas há também

> "formas livres de todo cânone, flagrantes e impetuosas, desorganizadas, belas por suas desproporções, espontaneidade e recusa de sujeitar-se (...) a uma visão esquematicamente calculada."[93]

---

[91]MILTON DACOSTA, íntimas construções. Direção: Mário Carneiro. Rio de Janeiro: Roman, Bernard, Stulbach Produtora, 1998. 1 fita VHS (50 min), son., color.
[92]PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte: pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas.* 1 ed., São Paulo, Melhoramentos, 1966. (v.1-Da Pré-história a Bizâncio, Arte pré-colombiana, Extremo Oriente e Médio Oriente) p.7.

Acreditamos que os relevos serviram para Camargo buscar um procedimento escultórico mais sintético e minimalista que se dava através de uma geometria muito pura que se releva através da luz que se reflete na superfície branca dos trabalhos. Sérgio, como Teseu, vence o Minotauro do "Labirinto do Caos" e enfim a ordem volta a ser o mote de seu procedimento artístico. Assim os micro-módulos, afixados ao plano dos relevos, tornam-se macro-módulos que retornam ao espaço livre na forma das esculturas.

[93] Ibid.

Capítulo 3 – As esculturas em mármore e o domínio pleno do volume

Os relevos de Sérgio estavam vinculados a um plano e poderiam ser vistos apenas por um lado, já suas esculturas da fase branca, livres no espaço, poderiam ser circundadas, vistas de todos os lados. Este retorno ao volume no espaço se dá exatamente em 1964, através da confecção de sua primeira escultura em mármore depois da fase dos relevos. Nesse período Sérgio se encontrava em Paris e mantinha um atelier no subúrbio de Malakoff. Para um melhor acabamento de sua escultura, Camargo preferia o mármore de Carrara que era mais doce ao corte e tinha uma consistência mais firme, resistindo melhor ao corte sem se romper ou esfarelar. As esculturas de Sérgio, sendo geométricas, apresentavam contornos muito bem definidos e precisos, o que exigia um material adequado para um bom acabamento. A partir de então, Sérgio trabalhou no atelier Soldani, que se situava junto às pedreiras da cidade de Massa, na região de Carrara na Itália. O artista porém mantinha funcionando o atelier de Paris onde desenvolvia as maquetes para as obras que seriam finalizadas em mármore. Camargo delegava e supervisionava a execução de suas esculturas pelos mestres artesãos do atelier italiano. Em 1974 Sérgio retorna ao Brasil definitivamente e monta um atelier em um sítio no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Desta maneira ele trabalha alternadamente entre seu atelier no Brasil e o atelier Soldani na Itália.

Durante esta última fase de sua vida e obra (as esculturas em mármore) Sérgio realiza exposições individuais significativas. É importante frisar que, no Brasil, Camargo era representado pela Galeria Raquel Arnaud, onde realizou diversas mostras, e no exterior trabalhou com a Galeria Gimple, de Londres.

Em 1975, Sérgio realiza mostra individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; em 1980 no MASP; em 1981 novamente no MAM do Rio de Janeiro; e em 1987 no Paço Imperial, também no Rio. Após sua morte, que ocorreu em 1990, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizou uma mostra retrospectiva de seu trabalho, em 1996. Neste mesmo ano, a galerista de Sérgio promove uma mostra itinerante pela Europa. Nos anos 2000 as mostras mais importantes de seu trabalho aconteceram na Mostra do Redescobrimento em 2000 e na Bienal do Mercosul em 2005.

Camargo produz sua primeira escultura em mármore no contexto de reflexão e reformulação de padrões estéticos do período do Pós-Guerra. Foi justamente neste período que os artista Minimalistas norte-americanos reagiram ao subjetivismo profundo do Expressionismo Abstrato, o movimento artístico em destaque até então. Os escultores minimalistas buscavam uma escultura cuja manifestação se desse através de uma expressão autônoma, livre de toda metáfora. Assim, a escultura minimalista atingiu um limite em que a forma e o conteúdo se tornaram indissociáveis; dessa maneira a estrutura e o sentido da escultura eram uma única coisa[94]. Neste caso, o esvaziamento dos conteúdos subjetivos profundos da obra deu-se em benefício da *integridade plástica*, pura e simplesmente. (fig 49) Esta mesma *integridade plástica* também se faz presente na obra de Camargo, porém através de um material tradicional da escultura, o mármore, visto que a maioria das esculturas minimalistas norte-americanas eram confeccionadas com materiais industriais.

[94]Idéias desenvolvidas por HUBERMAN, Georges Didi. *O que vemos e o que nos olha.* 1 ed., São Paulo, Editora 34, 1998. E também por KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna,* 1 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Podemos afirmar que na obra de Sérgio há uma tensa harmonia entre forma e matéria. Em sua escultura forma e matéria são dinamicamente indissociáveis. Para melhor compreendermos esta questão vejamos o que Sérgio Camargo responde ao crítico Alberto Tassinari em entrevista realizada em 1987:

> *Tassinari - Na escultura clássica o mármore é usado para sugerir o movimento, mas o sentido do todo é o repouso, a serenidade. Já você parte de um certo repouso, de uma certa unidade, o cilindro ou um cubo, e obtém um dinamismo que já não está figurado, mas que tremula na própria matéria, na tensão a que é submetida.*
>
> *Camargo – Na própria tensão. Eu acho que a qualidade da matéria, a densidade dessa matéria, o peso, enfim, a coisa corpórea mesmo, é adequada ao trabalho que eu faço. Eu me sinto bem trabalhando com o mármore.*[95]

A questão levantada por Tassinari diz respeito a como o artista imprime suas formas na matéria de uma maneira tensa e dinâmica.

Vejamos o poema que o escultor minimalista Carl Andre escreveu, pois o artista norte-americano parece também tratar dessa mesma questão:

Forma é aparência

Estrutura é resistência

A forma aparece

A estrutura suporta

A forma, parece

A estrutura, resiste

Coloca, grita[96]

Camargo, certa vez, escreveu em um poema:

Porque eu faço cantar a pedra[97]

---

[95]CAMARGO, Sérgio Apud TASSINARI, Alberto. Sérgio Camargo expõe no Rio e em São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 de novembro de 1987.
[96]ANDRE. Op. cit., p 99.

Através deste verso, Camargo exprime o problema plástico essencial da escultura em pedra: a relação da forma com a matéria. Na escultura de Sérgio Camargo esta relação se dá como duas categorias indissociáveis que dialogam dinamicamente, em tensão, o que confere uma grande *integridade plástica* à sua obra. (fig 50)

Sérgio, assim como Brancusi, escreveu aforismos sobre sua obra e seu processo artístico. O aforismo é uma espécie de frase ou conjunto de frases sintéticas que contém um preceito moral[98]. Assim a questão da integridade plástica foi refletida nos versos de Camargo:

> *Suspeito que as esculturas sejam entidades estranhas,*
>
> *cuja pertinência só a elas pertença.*[99]
>
> *Só são o que sabem ser.*[100]

Esta relação entre forma e matéria é complementada pelo modo como a luz é absorvida pelo mármore de suas esculturas, que não é polido mas sim esmerilhado ou seja, ele possui uma suave textura rugosa em sua superfície. Assim a luz ilumina a escultura; esta torna-se etérea, ao ser banhada pela imaterialidade da luz. Por outro lado, a luz parece adquirir corpo, na materialidade do mármore branco[101]. O aforismo de Camargo parece sintetizar essa relação dialética e ambígua:

---

[97]CAMARGO, Sérgio Apud CAMARGO, Sérgio. *Sérgio Camargo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1980. 25 p. Catálogo de exposição, 17 mai. – 18 jun. 1980. Espaço ABC.
[98]AFORISMO. Wikipedia.Disponível em: <http:/pt.wikipedia.org/wiki/Aforismo>. Acesso em: 25 mai. 2010.
[99]BRITO, Ronaldo. *Camargo*, 1 ed., São Paulo, Akagawa, 1990.p. 214
[100]Ibidem p.240.
[101]Esta questão foi desenvolvida por BRETT, Guy. Sérgio Camargo, um mestre da escultura. Op. cit.

A luz depara ou traduz?[102]

A maneira como a luz dialoga com a escultura de Sérgio é algo singular, que fornece à obra do escultor muita leveza e um grande lirismo.

Sérgio incorporou ao seu método de trabalho duas grandes conquistas do modernismo: o procedimento da colagem e o procedimento da construção, que envolvem, respectivamente, flexibilidade e razão. O artista se referia ao seu procedimento como "geometria empírica"[103], que consistia em criar esculturas experimentalmente, construindo, fazendo montagens, jogos combinatórios entre pequenos módulos geométricos de madeira que serviam como maquetes que, posteriormente, os mestres operários realizavam no mármore sob sua supervisão direta. Conforme colocamos anteriormente, a escultura de Camargo possui uma *integridade plástica* que diz respeito à relação tensa e indissociável entre forma e matéria, mas também, dentro de uma perspectiva formalista, podemos considerar que a forma e o conteúdo também se encontram em uma tensão indissociável na escultura de Sérgio.

Porém, mesmo que o conteúdo da obra seja sua própria forma, na escultura de Camargo, esta forma, ainda enquanto forma, é passível de uma interpretação, ou seja ela ainda é possuidora de um sentido.

Embora a obra de Camargo seja completamente abstrata, que ela ela detenha gramaticamente um sentido puramente sintático ou seja estrutural[104], por sua notável qualidade artística e imaginativa ela é capaz de despertar no espectador uma apreciação de ordem semântica, quer dizer, o espectador pode atribuir-lhe conteúdos ou seja sentidos definidos.

[102]Ibidem p. 94.
[103]CUNHA. Op. cit., p.17.
[104]CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática Portuguesa*. 46 ed, São Paulo, Nacional, 2005. p. 143.

Sérgio certa vez disse como ele desejava que o espectador apreciasse sua obra:

> "A realização de uma obra totalmente racional (formalismo estético) restringe a vida ao campo estreito da consciência imediata, ínfima parte do que o homem pode perceber através de uma aproximação mais receptiva e atenta da vida.
>
> Atinge mais o que é revelado do que o que é contado, e a comunicação parabólica toca mais profunda e diretamente, porque ela exige uma participação ativa, de caráter criativo, que liga o espectador à obra."[105]

Há um poema de Sérgio que diz:

> "*o ver não sabendo o que se vê*
>
> *o ver que só o olhar revela*."[106]

Camargo era um grande leitor da literatura fantástica de Jorge Luís Borges. Considerando esta predileção de Camargo, podemos notar e compreender que há em sua escultura um certo lirismo e mistério, como na literatura de Borges. Uma literatura muito poética repleta de elementos tais como relógios-sol, espelhos e labirintos.

Em 1959 o escritor argentino escreveu um conto intitulado *O Aleph*. A história diz respeito a uma pequena bola muito especial que existia no porão escuro de uma casa que iria ser demolida. Antes da demolição, o próprio Borges entra sozinho no porão desta casa para ver o Aleph, uma pequena esfera furta-cor que reproduzia imagens dentro dela. Através do Aleph, o autor vivencia uma espécie de revelação mística, assim descrita por ele:

---

[105]CAMARGO, Sérgio apud AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. 1 ed, Petrópolis, Editora Vozes, 1970. p. 260.
[106]CAMARGO, Sérgio apud DUARTE, Paulo Sérgio. In: CAMARGO, Sérgio. *Camargo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987. 40 p. Catálogo de exposição, 10 nov. -27 dez. 1987, Paço Imperial.

"vi a circulação do meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras ,vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo." [107]

Borges foi um grande escritor, pois esta seqüência narrativa encerra uma das imagens fantásticas mais belas de toda a literatura universal. Camargo, certa vez, descreveu suas formas como formas inverossímeis, pois ninguém mais tinha motivação para fazer aquelas formas. Observemos esta misteriosa peça onde um cilindro se apóia se superpõe a um outro (fig 51). Cabe nos perguntar qual motivo de um cilindro estar apoiado sobre o outro? Esta é uma pergunta que somente pode ser respondida através da imaginação. Portanto Camargo, através de suas peças, realiza um mergulho no desconhecido e cultiva um gosto pelo inexplicável, sendo assim, é possível estabelecer um elo entre a poética do escultor e a poética de Jorge Luis Borges. É interessante observarmos que o artista Gastão Manuel Henrique produziu uma obra semelhante que foi exposta na Bienal de Veneza de 1985 (fig 52). A pesquisadora Márcia Gregato se referiu a estes trabalhos como "surpreendentes"[108] e orientados a partir de uma "razão provocativa"[109].

A obra de Camargo é rigorosamente geométrica, porém o artista realiza suas peças como uma espécie de ourivesaria da imaginação, que consiste em

[107]BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. 2 ed., São Paulo, Cia das Letras, 2009. p 150.
[108]GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. *Estudo da obra de Gastão Manuel Henrique: uma hipótese sobre as diferentes fases*. Tese de doutorado, IA, Unicamp, Campinas, 2009. p. 141.
[109]Ibid.

uma geometria muito depurada e sofisticada, do mesmo modo que Borges era um ourives da linguagem[110] que criava belíssimas imagens imaginárias.

Dentro dessa perspectiva, podemos assinalar que há uma familiaridade com a *liberdade plástica* presente na obra de Richard Serra Enquanto que na obra do escultor americano essa liberdade se dá através da ação do artista de uma maneira literal nos próprios materiais, no caso de Sérgio, o artista se baseia em sua própria vivência do espaço, realizando um elaborado processo de abstração que resulta em suas enigmáticas esculturas. Enquanto que em
Serra as ações são literais, em Sérgio elas são sugeridas. Essas diferenças refletem o espírito prático norte-americano em Serra, que realiza uma escultura essencialmente experimental, enquanto que a peça de Camargo funciona mais como um modelo contemplativo[111].

Se cotejarmos as esculturas (fig 53 e 54) de Serra e Camargo notaremos que ambas tratam de uma mesma ação, de um mesmo verbo ou de uma mesma relação fundamental do volume: *sustentar*. Enquanto Serra realiza um ousado arranjo que está sob tensão, desafiando a lei da gravidade, para que o arranjo se sustente. Sérgio, de modo diferente, experimenta um arranjo também ousado pois a seção cilíndrica sugere um movimento, mas seu arranjo não é um desafio à própria estática da escultura, como acontece na peça de Serra. Apesar do método de trabalho do escultor brasileiro ter um caráter bastante experimental, ele estava

[110]SÁBATO, Ernesto. In: FONSECA, Cristina (org).*O pensamento vivo de Jorge Luis Borges,* 1 ed., Editora Martin Claret, São Paulo, 1987. p 84.
[111]O crítico Ronaldo Brito coteja as linguagem construtiva norte-americana em relação à brasileira in: BRITO, Ronaldo. Espaço em ato. In: SERRA, Richard, *Richard Serra*. Rio de Janeiro, [s. n.], 1998. 143 p. Catálogo de exposição. 27 nov. – 15 mar 1998, Centro de Arte Hélio Oiticica.

em consonância com o arrojo[112] da razão moderna. É importante frisarmos que ele era um grande criador e que havia em seu processo de trabalho uma grande dose de racionalidade, ou seja, havia um desenvolvimento lógico, um encadeamento lógico em sua poética[113]. Todavia, é bom lembrarmos que Camargo soube muito bem equilibrar a lógica e o lirismo em sua obra. Esta questão pode ser verificada em sua maneira de refletir sobre seu processo de trabalho. No aforismo a seguir Sérgio se refere a um componente racional de seu processo, exaltando em seguida o aspecto criativo:

> *"Como condição primeira, operamos em campo específico, autônomo,*
>
> *incondicional, irredutível sob pena de inoperância.*
>
> *Resguardar, preservar, defender*
>
> *-sempre-*
>
> *O poder da decisão criativa."*[114]

Sérgio certa vez disse que a partir de cada nova escultura se derivava uma nova peça, o que revela que seu processo não é mais o de um demiurgo, mas sim um processo artístico similar a de um artífice que produz, que opera, que realiza seu ofício com constância, com disciplina. (fig 55) Esta maneira de considerar o processo artístico como um trabalho como outro qualquer foi uma das conquistas do construtivismo russo[115]. Este desenvolvimento lógico da poética, entretanto, não é meramente racional ou cibernético, pois há em toda obra de Sérgio um sentido de desenvolvimento, de transformação e uma espécie de ritmo biológico.

---

[112]A palavra arrojo é usada inspirada no termo eficácia, usado para descrever uma obra moderna. In: TASSINARI, Alberto. Willys de Castro, um clássico da arte moderna. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1988.
[113]GEIST. Op. cit., p. 177.
[114]CAMARGO, Sérgio. *Camargo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1975. 40p. Catálogo de exposição, 15 de mai. – 15 jun.1975, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
[115]BRIK, Osip Apud FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte entre guerras*. 1 ed., São Paulo, Cosac & Naif, 1999. p. 100-101 .

Conforme colocamos no segundo capítulo, Sérgio, quando criança, observava impressionado como os troncos brotavam de uma árvore e ele queria expressar logicamente, estruturalmente, a força daquele fenômeno natural. Dessa maneira podemos compreender que Camargo considera a forma orgânica e a forma geométrica como dois aspectos complementares de uma mesma origem, como os dois lados de uma mesma moeda. A própria idéia de uma energia direcional reflete esta inter-relação entre estes dois aspectos complementares da forma, que foram detidamente discutidos e trazidos à tona por Wilhem Worringer com seu livro *Abstraction et Einfuhlung* de 1908. O termo Einfuhlung pode ser traduzido como empatia e no livro ele diz respeito às formas orgânicas em contraponto às formas abstratas ou seja geométricas.

Estes dois aspectos - o orgânico e o geométrico - dizem respeito filosoficamente à dualidade humana da razão e emoção. Portanto, mesmo que o trabalho de Sérgio esteja baseado em um pré-suposto lógico, o trabalho também se baseia em um pré-suposto sensível, de um desenvolvimento poético harmônico, como o que havia na poética de Hans Arp, com quem Camargo teve contato em Paris.

Uma das etapas do desenvolvimento da articulação do volume na poética de Sérgio Camargo se deu a partir do tema da maçã, em 1973, com a escultura nº386 (fig 56), onde a relação essencial do volume é: o *equilibrar*. Este aspecto diz respeito à justa combinação de diferentes forças[116]. A peça de Sérgio, une, em uma mesma configuração, o plano e a curva em uma simetria aparentemente simples, porém muito complexa. O equilíbrio da escultura *Sem título* é um equilíbrio dinâmico assimétrico pois o centro de gravidade da peça não

[116]ÉQUILIBRE. In: GILLON. Op. cit. p. 388.

corresponde exatamente à forma simétrica da peça A escultura se sustenta com uma ligeira inclinação em relação ao seu eixo perfeitamente simétrico, o que mostra toda a capacidade do artista em realizar um cálculo muito engenhoso que compõe a escultura em questão. Para realizar esta peça, Camargo cortou um cilindro ao meio no sentido longitudinal e em seguida girou as duas metades idênticas em ângulo reto de modo que uma ficou em oposição à outra.[117] É interessante notarmos neste procedimento uma grande semelhança ao procedimento acidental do corte da maçã, conforme vimos no capítulo 2. O que ocorre nesta escultura em questão é o que o procedimento se torna mais bem articulado e, ao invés de dois cortes em uma orgânica maçã, ocorre agora apenas um corte e um giro contundente em um cilindro geométrico. Surgiu assim:

> "uma figura de separação e uma figura de união, sem um ponto discernível de transição entre elas [...] É como se Camargo houvesse achado uma espécie de ponto 'genético' na escultura, em que o matemático e o orgânico se encontram e trocam de identidade"[118].

Com relação ao corte da maçã que deu origem a todas as variantes escultóricas, esta peça representa um grande momento de síntese na trajetória do desenvolvimento formal da poética do artista. A peça funciona como um símbolo que expressa a relação entre o plano e o volume arredondado, ou seja uma metáfora do equilíbrio entre razão e sensibilidade[119]. Ela é uma espécie de símbolo escultórico contemporâneo do Yin Yang, pois se constitui por um amálgama entre um cubo e cilindro em simetria, sendo muito sugestiva, fantástica

[117]BRETT, Guy. Sérgio Camargo, um mestre da escultura. Op. cit.
[118]Ibid.
[119]Guy Brett fala de um equilíbrio entre inteligência e sensualidade. In: BRETT, Guy. *Kinetic Art*. Londres, Studio Vista, 1968.

e enigmática, como uma espécie de bola de tênis topológica. O signo do Yin Yang carrega em si a noção do Tao, que é um dos fundamentos da filosofia chinesa. O Tao pode ser compreendido como o caminho que pondera, que regula e equilibra as dualidades complementares que se expressam através do Yin Yang[120].

Esta peça, em uma iconologia simbólica, exprime valores como a união entre o masculino e o feminino, o positivo e o negativo, o movimento e o repouso. Esses pares antitéticos se resolvem de uma maneira problematizada e dialética pois o centro de gravidade da peça se dá em um ponto que não é o ponto central da curvatura como pode-se notar na linha perpendicular gravada na escultura, o que gera um equilíbrio tenso, frágil, assimétrico. Sociologicamente, é possível analisar esta peça como uma metáfora da síntese entre razão e sensibilidade.

Em 1979, Camargo realiza a sua primeira obra conhecida como *Baleia* (fig 57), esta nomenclatura, este apelido, foi atribuído pelos espectadores da obra em questão. A relação essencial do volume correspondente a esta peça é a de *tensionar.* Estas esculturas são um ápice de ousadia. O estado de tensão pode ser traduzido pela palavra esforço[121]. Nestas obras o artista leva a plasticidade do volume a um limite extremo de 'elasticidade' da forma, que revela o próprio limite de resistência do material, pois o ângulo mais agudo que a pedra podia ser cortada, sem se romper, era 5° graus.

É possível estabelecermos uma relação entre as *Baleia*s de Camargo e a escultura de Brancusi intitulada *O pássaro no espaço*, que em toda a sua verticalidade e brilho dourado nos transmite a sensação de leveza e rapidez do vôo de um pássaro miúdo e delgado, em um meio rarefeito e diáfano como o ar.

[120]TAO. In: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números*. 14 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1999. p. 863.
[121]TENSION. In: GILON. Op. cit. p. 1010.

Já a *Baleia* de Sérgio, é o oposto; em sua horizontalidade e opacidade negra, ela nos transmite a sensação de peso e lentidão de uma imensa e roliça baleia, mergulhando em um meio denso e plástico como a água. (figs 58 e 59)

As *baleias* surgem no contexto da pós-modernidade onde surge o problema da "desconstrução que sugere que todo conhecimento humano, seja ele a filosofia, a arte ou as ciências sociais, derivam de paradigmas [...] que são fluidos mais do que fixos no espaço e no tempo"[122] Dentro desse contexto, Camargo produz, a partir de 1980, as peças em carvão negro-belga conhecidas como *Baleias.* A primeira dessas peças é uma anamorfose perfeita realizada a partir da peça nº 386, como se o artista a esticasse como se ela fosse feita de borracha. (fig 60 e 61) Essa espécie de jogo perceptivo nada mais é do que uma desconstrução do volume da escultura. No começo de sua obra, os fragmentos compunham um volume que estava a meio caminho entre a escultura e o plano, na forma dos relevos. Este procedimento culminou nas *trombas*, onde os cilindros perfuram e ascendem a partir do plano, realizando um transição do bidimensional para o tridimensional. Após as *Trombas* Sérgio se dedicará à escultura livre no espaço.

Já ao final de sua obra, nas peças conhecidas como *Baleias*, o artista faz com que o volume retorne ao plano, ou melhor, se torne plano. Sérgio realiza a transição do volume tridimensional para o bidimensional. Este procedimento é sem dúvida uma desconstrução no campo da escultura, algo que estava em consonância com o processo de desconstrução que também ocorria com a arquitetura dos anos 1980.

[122]POSTMODERNISM. In: BOSTROM, Antonia. *Encyclopedia of 20th century sculpture*. 1 ed., Fitzroy Dearborn, Nova York, 2004. (v. P-Z) p 1346.

Em termos espaciais, essas peças negam "a geometria euclidiana (que supõe a prioridade das idéias sobre os fenômenos e, assim, ainda é hierárquica)."[123] A geometria a que se referem as *Baleias* é a:

"*topologia*, isto é, a ciência que pensa as formas geométricas como fenômenos que, tendo um desenvolvimento no tempo, definem o *devir*, não mais o ser do espaço."[124]

Devir é um sinônimo de devenir que, em filosofia, quer dizer "transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem umas nas outras; devir, vir-a-ser."[125] Desta maneira:

> "um retângulo ou um círculo que não sejam entidades geométricas abstratas, porém formas talhadas numa matéria elástica e infinitamente deformável, perdem a propriedade de dividir o espaço em porções incomunicantes e adquirem a de assumir outras configurações a partir do espectro de variações próprio da forma originária. Desenvolvendo o princípio: a geometria não é a representação do espaço *como ele é*, e sim como ele poderia ser, e desse modo já não adere a uma *noção*, e sim a uma *imaginação* ou *invenção* do espaço."[126]

Nas *Baleias* temos uma confirmação de que:

> "a forma é prioritariamente determinada pelo domínio especial em que se exerce, e não por um desejo de ajustamento; da mesma forma o é o tipo de espaço que exige e constrói para si"[127]

Observando a peça n°386 antes e depois de sofrer a deformação que a tornou uma *Baleia* (fig 60 e 61). A mudança é de uma forma rígida, dura, regular, para uma forma livre, tenra, irregular. Conforme vimos no capítulo 2, através do *Muro estrutural* Camargo amplia os limites da arte construtiva, dando um ritmo

[123]ARGAN. Op. cit., p. 454.
[124]Ibidem, p. 455.
[125]DEVIR. In: BUARQUE de Holanda, Aurélio. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Edição em fascículos pela Folha de São Paulo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995. p 219.
[126] ARGAN. Op cit., p.455.
[127]Ibidem. p 34.

barroco às partes, aos módulos do *Muro,* através de uma epifania ordenadora. No caso das *Baleias,* temos uma epifania da forma, ou seja, da escultura como um todo. O que ocorre nas *Baleias* é uma epifania de uma forma em plena metamorfose; uma forma que de alguma maneira toma posse do espaço.

As Baleias são obras primas, pois através delas, Camargo põe em xeque a própria racionalidade de seu método de trabalho, a forma atinge assim um alto grau de liberdade, pois, como o *Pássaro no espaço* de Brancusi, as *Baleias* são uma celebração do espaço[128].

Dentro de um contexto de desenvolvimento da forma na escultura, podemos considerar as observações do escultor Anish Kapoor, que, certa vez, assim colocou o problema:

> "a grande aventura de Brancusi na forma, me parece, é uma proposição que é moderna, que diz respeito a um sentido de ascensão, para frente, o foguete, a forma que é fálica e se move para frente. A grande aventura de Donald Judd na forma, me parece, foi fechar, foi abrir a forma. [...] Cubos"[129] (figs 62 e 63)

Dentro desse contexto podemos afirmar que a grande aventura de Camargo foi esticar a forma através de suas *Baleias durante os anos 1980.* A anamorfose que é uma técnica de perspectiva distorcida, que foi descoberta no Renascimento. A anamorfose é uma espécie de jogo visual[130]. No caso da escultura de Sérgio temos um jogo plástico, um jogo do volume, uma tensão do volume.

---

[128]GEIST. Op. cit., p 73.
[129]KAPOOR, Anish. Londres, 2004. Entrevista concedida a John Tusa, Rádio BBC 3. Transcrição disponível em<http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/kapoor_transcript.shtml>. Acesso em 9 de setembro de 2008.
[130]RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (org.) *Enciclopédia dos Museus*, 1. ed., São Paulo, Editora Melhoramentos, 1968. (v.Galeria Nacional de Londres) p.120.

Um dos últimos desenvolvimentos da poética de Sérgio se dá em 1990, com as esculturas conhecidas como ovos (fig 64), onde a forma compacta e sintética expressa a relação essencial do volume: *repousar*. O repouso pode ser compreendido como o fim do movimento, como tranqüilidade[131]. Os ovos de Sérgio representam uma articulação do volume através de uma forma muito pura, direta e perfeita[132]. O ovo é uma forma que possuí uma espacialidade muito compacta, concentrada e resumida. O escultor Brancusi realizou uma escultura entitulada *Escultura para os cegos*, que consistia em uma forma oval pura que deveria ser tateada, tocada pelos cegos. A escultura em questão não é bela apenas para a visão analítica mas ela é bela também para o mais irracional e sensível dos sentidos: o tato. Desta maneira, podemos concluir que os ovos de Sérgio são algumas de suas esculturas mais belas e detentoras de uma apelo puramente sensível[133]. O ovo representa a fertilidade[134], a latência de vida. Ele é ainda um grande símbolo do amor maternal, um amor que cuida, protege, orienta e educa. A pintura *A Madona de Brera* (fig 65) possuí dois quadros dentro de uma só tela. Na parte inferior temos uma representação figurativa da Madona com o menino Jesus e os santos. Na parte superior do quadro temos uma espécie de pintura abstrata caracterizada por um nicho decorado com uma concha e um ovo que pende do topo do arco. Este ovo, localizado na parte superior do retábulo, representa e encerra uma espécie de mistério, de enigma figurado da vida. Pois o

[131]REPOS. IN: GILON. Op. Cit. p. 886.
[132]JIANOU, Ionel. *Brancusi*.1 ed., Londres, Adam Books, 1963. p. 158.
[133]O autor Herbet Read discute as diferenças entre o aspectos cognitivos da visão e do tato em seu livro *The Art of Sculpture*, 1 ed, Londres, Faber and Faber, 1956.
[134]RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (org.) *Enciclopédia dos Museus*, 1. ed., São Paulo, Editora Melhoramentos, 1968. (v.Brera, Milão) p. 24-26.

ovo é também o ponto de fuga do quadro, uma espécie de fulcro,[135] de clímax visual de toda a pintura.

A escultura n°473 (fig 66), ao contrário da serenidade do ovo, trata da relação fundamental do volume que é *o embate*. Nesta peça temos dois cilindros que estão um apoiado sobre o outro. Existe uma dinâmica tensa e delicada que une os dois módulos que se encontram em diálogo, em embate, em uma luta entre duas diferentes forças opostas. A peça é interessante sob todos os ângulos; longitudinalmente percebe-se um grande ritmo diagonal; vista pela lateral percebe-se melhor a grande e sensual curvatura elíptica do semi-cilindro inclinado. Ao olharmos para o outro lado da escultura temos a surpresa de que a diagonal dos semi-cilindros se encontra no sentido oposto, daí percebemos, desvendamos o mistério estrutural que permite que esses dois cilindros completos (essa é a impressão que temos se olharmos a peça no ângulo enviesado) se apóiem livremente um sobre o outro. A peça pode ser interpretada com uma metáfora da interação entre o corpo masculino e o corpo feminino, durante o amor. No mundo dual em que vivemos, a interação entre o homem e a mulher (seja no amor ou na convivência), parece prover ao ser humano a realização de uma certa unidade.

A sensualidade ainda se faz presente em uma escultura de 1973, onde Sérgio realiza uma nova peça que expressa a relação fundamental do volume de *articular,* que significa unir por meio de juntas (fig 67). Aspásia Camargo, esposa de Sérgio revelou, em entrevista concedida ao autor desta dissertação, em 2001, no Rio de Janeiro, que Camargo, por muitos anos havia guardado um display com o formato de duas pernas cruzadas, como esses usados em vitrines de lojas que

[135]Ibidem.

comercializam meias-calças. Depois de alguns anos, Sérgio realizou a escultura inspirada neste display. (fig 68)

A Gestalt é um estudo da percepção visual que tem por base o funcionamento fisiológico do corpo humano. Há um fenômeno gestáltico que se denomina isomorfismo[136], que se trata de uma coincidência entre uma forma artística abstrata e uma forma concreta figurativa que existe no mundo. Podemos verificar uma grande semelhança, ou uma memória figurativa, presente na escultura de Sérgio que nos faz recordar a imagem de um par de pernas cruzadas. Assim como o olhar erotizado, que por vezes se foca em uma determinada parte do corpo, Sérgio também incorpora esta poética de um fragmento do corpo como tema para sua escultura. Este tipo de articulação remete ao artista René Magritte, que realizou a obra *Eternamente Óbvio* em 1948. (fig 69) Esta pintura é na verdade um políptico constituído por várias telas, cada uma representando uma parte específica do corpo, que, em conjunto, retratam o corpo em sua totalidade. Mais do que um novo procedimento poético, este olhar focado a uma parte, a um fragmento do corpo, é também uma inovação temática, ou seja, trata-se de um novo símbolo surgido com a arte moderna, da mesma forma como o pintor austríaco Gustav Klimt introduz o tema do beijo para o universo da história da arte em 1907.

O tema das pernas é também desenvolvido em 1972 na Itália, o escultor Novello Finotti que realizou uma escultura em bronze, intitulada *Depois do silêncio* (fig 70), que apresenta um corpo fragmentado onde um dos fragmentos se trata de um par de pernas cruzadas. A obra de Finotti advém de uma matriz surrealista.

[136]NUNES, Frabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: do concreto ao Pop-creto*. 2004. 215f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) IFCH, Unicamp, Campinas, 2004. p. 95-101.

Este tipo de arte tem sua origem ligada ao surgimento da psicologia no século XX. A descoberta do inconsciente trouxe novas ferramentas para a compreensão da alma humana[137], porém a própria psicologia descobriu que mesmo em um mundo eminentemente moderno havia, ainda, padrões de comportamento cristalizados por séculos. Foi exatamente por causa da descoberta destes tabus que houve um grande demanda pela liberdade que se refletiu diretamente no surrealismo[138]. Se a liberdade é a questão por excelência do surrealismo, a arte construtiva, por outro lado, procura dar ordem ao caos[139]. Estas duas vertentes modernas não são incompatíveis, pois Camargo, através de sua escultura, parece mesclar esses valores de ordem e liberdade.

Provavelmente uma das peças mais eróticas e sensuais de Camargo seja a peça n° 480 traz consigo a relação fundamental do volume que diz respeito à *unir*. (fig 71) Os arcos duplos superiores e inferiores parecem desejar se unirem. Nesta peça, no entanto, "a energia direcional" empregada por Sérgio chega a atingir uma dimensão simbólica. A escultura não denota apenas um significado simples e concreto em relação a um aspecto do volume, mas a escultura transmite em sua forma uma conotação simbólica de um significado abstrato, relacionado ao amor romântico. A autora Christina Bach[140] escreveu que Sérgio, na sua fase das esculturas em mármore, trabalha com formas que se assemelham a nádegas, em uma espécie de reminiscência das sensuais curvas femininas da fase das *Mulheres,* que foi uma espécie de prólogo que estabeleceu os parâmetros para

[137]Idéias desenvolvidas in JUNG, Carl Gustav. *O homem à descoberta de sua alma*. 2ed., Porto, Livraria Tavares Martins, 1962. p.54.
[138]O CHOQUE do novo. Op. cit.
[139]READ, Herbert. *O sentido da arte*. 4 ed., São Paulo, Ibrasa, 1978. p. 34.
[140]BACH, Christina. *O jogo das verdades* In: SCHENDEL, Mira; CAMARGO, Sérgio; DE CASTRO, Willys. *Mira Schendel, Sérgio Camargo, Willys de Castro*. Rio de Janeiro [s. n.], 2000. Catálogo de exposição, 21 mar. – 21 mai. 2000. Centro Cultural Banco do Brasil.

toda sua obra. A questão do isomorfismo que ocorre nesta obra de Sérgio é bastante interessante quando comparada à obra *Four* de Yoko Ono (fig 72). Sérgio provavelmente partiu de uma abstração e chegou a um resultado sensual. Já Yoko parte de um tema sensual, a narrativa temporal de fazer um recorte fílmico sobre um par de nádegas caminhando que ela intitulou de *Four* que em inglês quer dizer quatro; uma referência aos quatro quadrantes geométricos formados pela fenda vertical das nádegas e as dobras horizontais das nádegas em relação às coxas. Portanto Yoko parte do sensual, do orgânico e atinge o matemático, o geométrico, enquanto Sérgio parte do matemático e do geométrico e atinge o orgânico, o sensual.

Ocorre ainda com a peça n° 480 uma sincronicidade com a instalação intitulada *O poeta/ O pornógrafo* de Antonio Dias, realizada em 1973 (fig 73). A instalação de Dias, com suas curvas em néon azul e rosa, é uma clara alusão à complementaridade antropomórfica entre o masculino e o feminino e mais do que isso, a peça alude ao próprio ato sexual em si entre um homem e uma mulher[141].

Da mesma maneira, devido à grande semelhança entre as formas de semi-círculos duplos presentes na escultura de Camargo, podemos afirmar que a obra do escultor possui um significado semelhante à obra de Antonio Dias. Embora seja claro que a obra de Dias é uma instalação que se dá através de dois desenhos luminosos que flutuam no espaço, enquanto que a escultura de Sérgio possui características espaciais diferentes concentradas em um único volume sólido, compacto e de grande massa. A obra de Antonio Dias é bastante etérea e intelectual enquanto que a obra de Sérgio Camargo é bastante física e sensível.

[141]BYIGNTON, Elisa. *O sim e não de todas as coisas* In: DIAS, Antonio. *Antonio Dias - O país reinventado.* Curitiba: [s. n.], 2002. 63 p. Catálogo de exposição, nov. 2000 – jan. 2001, Casa Andrade Muricy.

De qualquer maneira, ambas obras falam da fusão do amor sagrado e do amor profano, por isso a figura do poeta e do pornógrafo. Estes expressam a noção que não existe apenas desejos carnais, mas também uma espécie de desejo afetivo que se consuma em uma convivência harmônica entre o homem e a mulher. Essa noção é muito antiga, e foi bem expressa no quadro *Amor Sagrado/Amor Profano* (fig 74) de Ticiano pintado em 1514. Na pintura, a figura à esquerda vestida, usando luvas e segurando um porta-jóias, representa o amor profano ou "a fugaz felicidade na terra"[142]. Já a figura à direita, nua, apenas com um panejamento vermelho, segura uma lamparina que simboliza o amor divino ou "a divina felicidade no Céu"[143].

É importante lembrarmos que o conteúdo relativo ao amor romântico esteve presente na obra de Sérgio durante a fase das *Mulheres* e também na escultura *Os amantes,* ambas realizadas nos anos 1950.

Dentro de uma perspectiva simbólica a escultura n°480 diz respeito à entrega total e ao amor incondicional entre um homem e uma mulher. Na arte clássica, este simbolismo foi expresso através do mito de Eros e Psique, cujo mote é que Psique deve ir para a cama com Eros sem poder olhar para a sua face, daí pode-se interpretar o mito como um exemplo de total entrega amorosa.

O desfecho do mito de Eros e Psique se dá na peça n° 405 (fig 75) que, devido à sua grande exuberância, pode ser interpretada como um símbolo da Volúpia, que era o nome do filho que Eros e Psique tiveram[144], e volúpia significa prazer erótico, êxtase. A relação fundamental do volume nessa peça é: *torcer,* que

[142] *Amor Sagrado e Profano*. Disponível em <http://abrancoalmeida.com/2009/02/17/amor-sagrado-e-profano/>. Acesso em 25 de jun. de 2010.
[143] Ibidem.
[144] *Eros e psique: a lenda*. Disponível em <http://www.angelfire.com/la/psique/mito.html>. Acesso em 5 de mar. de 2010.

significa deformação por rotação[145]. Esta é uma das peças mais surpreendentes de Camargo que expressa também um complexo raciocínio construtivo. Sérgio certa vez declarou que trabalha em um limite onde a forma o surpreenda o máximo possível[146]. Há uma afinidade entre a exuberância desta escultura de Sérgio e a obra *Nu descendo a escada* de Marcel Duchamp (fig 76). Vemos como ambos os artistas trabalham com formas cilíndricas fragmentadas, imprimindo um dinâmico movimento nessa formas, que se configuram no conjunto com uma grande exuberância. Duchamp, para realizar seu Nu descendo a escada, se inspirou no ritmo, na dinâmica da vida moderna muitas vezes ditadas eficiência das máquinas. Essa relação do erotismo com o ritmo da vida moderna foi muito bem problematizada no filme Balé Mecânico de Fernand Léger, de 1924. O artista francês, neste filme, contrapõe às imagens de máquinas e outros dispositivos tecnológicos e seu ritmo contundente, imagens femininas como a de uma mulher em um balanço ou de um sorriso feminino (fig 77). O contraponto portanto, se dá, entre o ritmo tecnológico do mundo moderno e a sutileza e naturalidade do erotismo humano.

A forma extática da peça de Camargo que analisamos derivou na peça n° 406 B (fig 78), que possui como relação fundamental do volume é: *ondular,* que é a ação de dar a uma cauda a forma sinuosa[147]. Ocorre também nesta escultura, o fenômeno do isomorfismo, pois é evidente a semelhança da obra a uma serpente, locomovendo-se altivamente. A serpente é um símbolo ancestral com diversas significações, entre elas, destacamos a da sagacidade e da sabedoria que era

[145]GILLON. Op. cit. p. 1027.
[146] Depoimento de Sérgio Camargo in: SÉRGIO CAMARGO. Direção: Murilo Salles. Rio de Janeiro: Rio-Arte, 1984.1 fita VHS (20 min), son., color.
[147]ONDULER. GILON, Op. Cit. p.714.

comum na cultura egípcia. Esta foi uma das culturas mais importantes da Antiguidade Oriental que se destacou por seu notável legado espiritual.

O artista alemão Mathias Goeritz que trabalhou no México foi também um grande pensador e realizou suas grandes obras intituladas *Serpentes*
(fig 79) inspiradas na serpente emplumada da antiga cultura Azteca do período Pré-Colombiano na América, que coincide com o período egípcio, por isso a similaridade entre os símbolos. Guy Brett considerou sua obra como uma conjunção entre uma cultura ancestral e uma tendência minimalista contemporânea. A obra de Sérgio é mais orgânica do que a de Mathias, pois Sérgio trabalha com cilindros, enquanto que o artista alemão trabalha com prismas piramidais completamente geométricos. A própria dinâmica do movimento de cada uma das peças é também muito diversa. Sérgio reproduz uma ondulação essencialmente orgânica, fiel aos movimentos serpentinados de uma cobra, já Mathias, em sua obra, reproduz um tipo de movimento muito geométrico de zig-zag como o mecanismo de uma sanfona que se expande e se contrai sucessivamente.

O mesmo tema formal da peça semelhante à serpente pode ser observado na *Coluna Homenagem a Brancusi* (fig 80), realizada por Camargo que possui a relação existencial do volume que é: *pulsar*. Brancusi certa vez declarou que "os elementos de sua *Coluna infinita* são a própria respiração do homem, o próprio ritmo da respiração"[148].

A coluna de Camargo, por sua vez, devido ao seu ritmo assimétrico, nos remete ao ritmo forte e evanescente da diástole e sístole do coração humano. A

[148]TABART, Marielle. *Brancusi : L'inventeur de la sculpture moderne*.1 ed., Paris, Gallimard, 1995, p 119.

coluna de Camargo parece pulsar, parece expressar em sua energia direcional a batida de um coração. E o coração é a sede, o centro de todos os sentimentos humanos. O escultor Antonio Dias realizou um trabalho intitulado *Conversation Piece* (fg 81) de 1973. Trata-se de uma instalação onde filmes são projetados em telas suspensas.

As imagens dos filmes representam respectivamente um torso masculino e um feminino que tem uma imagem luminosa de um coração batendo projetada sobre cada um dos corpos. Há um áudio na instalação com um som mecânico rápido e repetitivo. A obra é uma grande metáfora da união amorosa perfeita que requer diálogo, compreensão e acolhimento recíprocos.

O trabalho de Dias é uma instalação que ocupa uma extensão de espaço por meio de vários objetos e com um apelo a mais de um dos cinco sentidos, neste caso a audição. Já o trabalho de Camargo é uma escultura, que ocupa o espaço através de um único objeto, de uma maneira mais focada, mais pontual. O trabalho de Antonio Dias é completamente figurativo, já a escultura de Sérgio é abstrata e sintetiza, ilustra muito bem a sensação do funcionamento de um coração.

O coração é por excelência o símbolo mais forte e universal do amor. E simbolizar o amor de uma maneira fiel a sua grandeza, é algo que poucos artistas conseguiram. Consideramos que a maior história de amor de todos os tempos foi o mito de Vênus e Adonis (fig 82). Vênus certo dia brincando com seu filho Cupido feriu-se com uma das flechas. Vênus caçava animais pequenos como lebres e cervos. Certo dia Vênus aconselhou Adonis para ter cuidado e nunca caçar animais grandes e perigosos, pois isso poderia ser fatal. Depois de dizer isto Vênus seguiu em seu carro alado pelos ares. Marte, o deus da guerra, que era

apaixonado por Vênus, enviou por ciúme um javali que matou Adonis quando este último foi caçar.

Vênus quando ouviu os gemidos de seu amado, retornou a ele e jurou que ele renasceria. Assim, espargiu néctar em seu sangue de onde nasceram flores de anêmona vermelhas[149]. A flor de anêmona é um símbolo da perfeição do amor e seu vermelho que teve origem no sangue de Adonis é um símbolo mesmo da vida. Daí a beleza deste mito de amor.

O movimento se dá de maneira muito diversas nas esculturas de Camargo. A relação existencial do volume presente na escultura n° 437 (fig 83) é a do próprio *mover:* que significa fazer mudar de lugar, fazer agir[150]. Nesta peça o movimento é sugerido, o dinamismo é insinuado com extremo lirismo. Em uma época em que havia muitas obras cinéticas que funcionavam literalmente a partir do movimento, Camargo certa vez declarou:

> "Os movimentos desse mecanismo tornam-se logo monótonos, porque a dimensão do tempo que exploram torna-se limitada. Para mim, o tempo é mais interessante que o movimento. Procuro passar para aqueles que contemplam uma obra minha essa dimensão, aproximadamente a mesma que gastei na montagem. Junto com o ato de ver, a pessoa refaz a montagem das formas, cujas junções são deixadas aparentes"[151]

O movimento na obra de Sérgio é, portanto, um movimento para se refletir, para ser contemplado calmamente, pois o movimento é a própria dinâmica estrutural de cada peça.

---

[149]BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. 2 ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 1999. p. 81.
[150]MOUVOIR. GILON, Op. cit. p. 676.
[151] CAMARGO, Sérgio. Apud Sérgio Camargo -Tempo e Luz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 dez.1980.

Todavia, apesar de ter trabalhado em muitas de suas peças com sensuais volumes curvos, orgânicos, Sérgio manteve-se fiel às formas mais geométricas e racionais. Podemos perceber isso na peça Sem Título (fig 84) que expressa a relação existencial do volume que é: *somar,* o que significa amálgama, mescla, fusão, pois estes dois cubos parecem estar se abraçando e se fundindo, se interpenetrando um no outro, enfim os cubos estão se somando. A idéia dessa escultura é muito simples mas muito significativa, pois em sua energia direcional expressa uma das operações matemáticas fundamentais. Mas, mais do que isso, somar pode significar uma união espiritual entre dois seres, um casamento. A obra *Unidade* de Renato Blaschi (fig 85) expressa essa idéia de uma soma de 1+1=1. A escultura de matriz expressionista traz à tona, expressa, a emoção, o forte sentimento de união que um homem e uma mulher sentem por alguns momentos, quando se beijam e se abraçam. O beijo manifesta o perfeito entrosamento e complementaridade entre as personalidades de um homem e uma mulher seja no nível biológico, erótico ou espiritual. O beijo em uma dimensão transcendental é um grande símbolo de união entre o masculino e o feminino, que compõe um dualidade fundamental do universo. Assim podemos relacionar o beijo com um princípio da alquimia que é o conjuctio[152], que significa justamente a união do masculino com o feminino. Há um poema escrito em 1400 que se intitula 'Sol e Luna' e que trata dessa união entre homem e mulher fazendo um paralelo com as forças do universo, da natureza: o Sol e a Lua, que na Alquimia são símbolos do masculino e do feminino. (fig 86) A união mística entre o homem e a mulher, é um dos aspectos mais profundos do amor.

[152]ROOB, Alexander. *O Museu Hermético – Alquimia e Misticismo*. 1 ed., Colônia, Taschen, 2001. p. 438-455.

Mas a noção do amor possui ainda outras nuances, uma delas foi expressa na escultura n° 445 cuja a relação existencial do volume que diz respeito ao entrelaçar. (fig 87)

O entrelaçar é sempre um entrelaçar entre dois ou mais elementos[153]. Volumetricamente há uma correspondenência formal com as *Três Graças* esculpida por Nicolas Cordier, no século XVI (fig 88). Similarmente à escultura de Cordier, há na peça de Sérgio um contraponto entre dois elementos em uma direção e um outro elemento em face oposta, como as duas figuras femininas de frente entrelaçadas, alinhadas com uma única figura feminina de costas, como podemos observar na escultura do artista francês. É importante termos em vista que a escultura de Cordier tem sua articulação volumétrica baseada na perspectiva renascentista, que estabelece uma relação estática, métrica entre os objetos isolados no espaço. Já a escultura de Camargo possui uma articulação volumétrica baseada na espacialidade topológica característica da ciência moderna do século XX, onde há uma relação dinâmica, morfológica entre os objetos compreendidos como em continuidade entre si.

As Três Graças iconologicamente se entrelaçam entre si, seus nomes são Agalé quem doa, Eufrosina quem recebe e Tália quem retribui[154]. Este mito encerra em si o aspecto contemplativo do amor ou seja a sua dimensão filosófica que consiste na tríade dar, receber e retribuir que se revela em um convívio amoroso cultivado com respeito, dedicação e compreensão mútua.

[153] GILLON. Op. cit. p.380.
[154]RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (org.) *Enciclopédia dos Museus*, 1. ed., São Paulo, Editora Melhoramentos, 1968. (v.Uffizi, Florença) p. 63-65.

As Três Graças constituem uma das etapas finais do ciclo do amor. Elas aparecem na pintura *A primavera* de Botticelli (fig 89). Vejamos como se dá o ciclo completo entre a passagem do amor sensual para o amor comtemplativo:

O ciclo do amor é um processo em acordo com a harmonia que governa o cosmo. À esquerda Zéfiro, o vento-oeste persegue Clóris, a ninfa que será transformada em Flora, mãe das flores. No centro da composição, através da mediação de Eros, a Vênus Humanitas – desperta a paixão, mas também a converte em atividade contemplativa, daí a passagem para as Três Graças e em seguida finalmente surge Mercúrio, espalhando as nuvens, o que assinala o momento esoiritual. O que conclui o ciclo do amor.

O trabalho de Sérgio Camargo é um trabalho moderno, porém por suas formas apolíneas, seus materiais e seu acabamento, trazem em si uma certa reminiscência Clássica[155]. (fig 90)

Sérgio Camargo morre em 1990, nos legando uma obra construtiva bastante instigante.

[155]A pesquisadora Eileen de Mello Fernandes Cunha desenvolve um capítulo intitulado *O Clássico no Contemporâneo*, onde a autora analisa a relação da obra de Camargo com princípios clássicos In: CUNHA, Eileen de Mello Fernandes. *A natureza Arquitetônica das obras de Sérgio Camargo*. Dissertação de Mestrado, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997. p. 7-38.

4 – Conclusão

Sérgio Camargo foi um artista que soube incorporar em sua obra as inovações[156] do século XX, sem perder de vista valores artísticos essenciais. Sérgio incorporou em sua poética o arrojo da razão moderna através do novo estatuto da representação no século XX: a lógica racional do procedimento construtivo. Camargo assim colocou a questão das inovações plásticas do século XX:

"Da mesma maneira que é impossível calcular um vôo orbital com algarismos romanos, o artista contemporâneo precisou inventar um outro sistema de linguagem que lhe permitisse compreender e expressar a realidade que ele conhece. É importante empreender a destruição de valores acadêmicos estabelecidos, de afastá-los. Porque eles bloqueiam o pensamento, nos impede de aproximar-mos do vasto campo de complexidade contemporânea. Eu retive desta empresa árdua empreendida pelos criadores depois do início do século um processo contínuo de desmaterialização da obra de arte. Os temas não importam mais, e os jogos formais, decantados abriram caminho para uma criação mais livre"[157]

Camargo foi um artista que chegou a grandes formulações da forma através de um profundo desenvolvimento lógico[158] de seu próprio método.

A partir do princípio combinatório de *montagem de volumes*[159] que geram esculturas, Sérgio desenvolveu todo o extenso e coerente conjunto de sua obra.

---

[156]A autora desenvolve um capítulo intitulado Tradição e Inovação in: WOODFORD, Susan. *Coleção História da Arte da Universidade de Cambridge*. 1 ed., São Paulo, Círculo do Livro, 1983. (v. A Arte de ver a Arte) p. 74.
[157]CAMARGO, Sérgio Apud MORAIS, Frederico. O artista criador sabe ver – e diz. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de nov. De 1972.
[158] Sérgio certa vez declarou que cada trabalho gera um outro novo trabalho apud *A DANÇA das formas*. Direção: Cacá Silveira. Rio de Janeiro, Rio Arte, 1984. 1DVD (59 min), son., color.
[159]Sérgio Camargo, tempo e luz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 dez de 1980.

Refletindo sobre os três aspectos fundamentais do volume desencadeados a partir do corte da maçã, podemos compreender e traçar um claro desenvolvimento de sua poética. A relação entre o orgânico e o geométrico é um ponto central na obra de Sérgio Camargo. Na situação do corte da maçã, um volume orgânico é cortado de uma maneira geométrica. O aspecto fundamental do volume neste caso é *dividir*. O ato de modificar completamente, de dividir um volume sólido. Através da peça n° 386 (fig 60), o artista encontra um equilíbrio equânime entre o geométrico e o orgânico que se unem em um só volume. Em seguida através das *Baleias* (fig 61), os volumes geométricos se transformam, se metamorfoseiam em volumes orgânicos.

Finalmente através dos ovos, um volume orgânico sofre uma sutil interferência geométrica. (fig 64)

Analisando este desenvolvimento plástico do volume podemos concluir que Sérgio Camargo partiu de uma situação onde o geométrico prevalecia sobre o orgânico e concluiu sua obra através de uma escultura onde o orgânico prevaleceu sobre o geométrico. Considerando o orgânico e o geométrico como correspondentes da sensibilidade e da razão, podemos dizer que o sentido da obra de Sérgio, é o do desenvolvimento de uma obra predominantemente racional para uma obra predominantemente sensível. Esta característica se fez muito clara na sensualidade das *Baleias* e na perfeição *dos Ovos*.

O domínio da Arte, mesmo da arte construtiva, é o domínio do sensível. Sérgio nos legou, uma dimensão sensível, singular na arte construtiva brasileira. Neste aspecto, Camargo permaneceu fiel ao princípio fundamental da Arte, que

consiste na ambição suprema do artista de buscar a beleza,[160] que proporcione uma sensação de prazer e um sentimento de satisfação no espectador[161]. Este objetivo, Sérgio conseguiu através do grande lirismo presente em sua obra. (fig 90)

O artista certa vez escreveu um aforismo que dizia:

"Talvez a poesia avolume"[162]

[160]BIBLIOTECA DO CENTRO GEORGES POMPIDOU, Paris. (bibliotheque@marie-brest.fr) Setor de atendimento ao público. Resposta por e-mail à pergunta feita por Eduardo Bortolotti: Quais são as principais características da arte clássica grega? em 16 de mar. de 2010.
[161]BEAUTÉ. In: Wikipedia. Disponível em: http://fr.www.wikipedia.org/wiki/Beaut%C3%A9. Acesso em 23 jun. 2010.
[162]BRITO, Ronaldo. *Camargo*. Op. cit. p. 256.

Bibliografia

Livros

ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura del siglo XX.3 ed.,* Barcelona, Blume, 1981.

ANDRE, Carl. *Cuts: texts 1969-2004*, 1 ed., Cambridge, The MIT Press, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 1 ed., São Paulo, Cia das Letras, 1996.

AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. 1 ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. 2 ed., São Paulo, Ática, 1996.

----------. *A poética do espaço*. 1 ed., São Paulo, Abril Cultural, 1974.

BAKER, Kenneth. *Minimalism: Art of circunstance*. 1 ed., Nova York, Abeville, 1988.

BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical anthology*. Berkley, University of Califórnia, 1995.

BAZIN, Germain. *Historia de la escultura mundial – Panorâmica de pré-historia a nuestros dias.* 1ed., Barcelona, editorial blume, 1972.

BRITO, Ronaldo. *Camargo*, 1 ed., São Paulo, Akagawa, 1990.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. 2 ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

CLARK, Keneth. *Civilização: uma visão pessoal*. 1 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1980.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. 1 ed., Lisboa, Editorial Presença, 1988.

FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte entre guerras*. 1 ed., São Paulo, Cosac & Naif, 1999.

FOCILLON, Henri. *L'Art des sculptuers romans - Recherchers sur L'Histoire des formes*. 2 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

----------. *A vida das formas*. 1 ed., Edições 70, Lisboa, 1988.

FONSECA, Cristina (org).*O pensamento vivo de Jorge Luis Borges,* 1 ed., Editora Martin Claret, São Paulo, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. 1 ed., Lisboa, Livros do Brasil, 1965.

----------.*Les sculpteurs célèbres*. 3 ed., Paris: Editions d'art Lucien Mazenod, 1954.

GIEDION-WELCKER, Carola. *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*. 1 ed., Nova York, G Wittenborn, 1955.

GEIST, Sidney. *Brancusi: a study of the sculpture*. 1 ed., Londres, Studio Vista, 1968.

HULTEN, Pontus. *Brancusi*. 2 ed., Paris, Flammarion, 1986.

JIANOU, Ionel. *Brancusi*.1 ed., Londres, Adam Books, 1963.

JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. 12 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 1 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 1 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 3 ed., São Paulo, Summus Editorial, 1971.

MEYER, James. *Coleção Themes and Movements*, 1ed., Londres, Phaidon, 2000. (v. Minimalism)

NOEVER, Peter. *Architecture in transintion – Between Deconstruction and New Modernism*. 1 ed., Munique, Prestel, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 6 ed., São Paulo, Cortez, 2008.

PAYRENSON, Luigi. *Os problemas de estética*. 2 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1989.

PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte: pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas.*1 ed., São Paulo, Melhoramentos, 1966. (v.1 - Da Pré-história a Bizâncio, Arte pré-colombiana, Extremo Oriente e Médio Oriente)

POTTS, Alex. *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist*. 1 ed., New Heaven, Yale University Press, 2000.

READ, Herbert. *A origem da obra de arte*. 1ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores,1967.

----------. *O sentido da arte*. 4 ed., São Paulo, Ibrasa, 1978.

----------. The Art of Sculpture. 1 ed., Londres, Faber and Faber, 1956.

SERRA, Richard. *Writings/ Interviews*. 1 ed., Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Somville, Pierre. *Mimesis et Art Contemporain*. 1 ed., Paris, Librarie Philosophique J. Vrin, 1979.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. 1 ed., São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

WOODFORD, Susan. *Coleção História da Arte da Universidade de Cambridge*. 1 ed., São Paulo, Círculo do Livro, 1983. (v. A Arte de ver a Arte)

WORRINGER, Wilhem. *Abstracion y Naturaleza*. 1ed., Fondo de Cultura Econômica, Cidade do México, 1953.

Periódicos

AYALA, Walmir. A escultura deve nascer como uma planta. *Arte hoje*, São Paulo, ano 2, n° 20, fev. 1979.

BRITO, Ronaldo. Enigmas Anônimos. *Revista Guia das Artes*, São Paulo, n° 7, 1987.
----------. Para uma urgente reflexão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1990.

CUNHA, Fausto. Sérgio Camargo – Uma energia direcional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1972.

GLACER, Bruce. Questions to Stella and Judd. *Art News*, Nova York, n° 65, set. 1965.

GULLAR, Ferreira. Construções cerebrais de mármore e luz. *Isto é*, São Paulo, set. 1981.

MORAIS, Frederico. Flor nascendo, vôo, sol. *Revista módulo*, rio de janeiro, 1985.

MORGAN, Anne Barclay. From form to formlessness: A conversation with Shirazeh Houshiary. *Sculpture*, Washington, D.C., n°6, ago. 2000.

MOURA, Lais. Weissmann no contexto minimalista. *Folha de São Paulo*, 1 jun. 1975.

----------. O artista criador sabe ver – e diz. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1972.

SCHEMBERG, Mário. Na hora de fazer uma avaliação (sobre o concretismo). *Arte Hoje*, São Paulo, ano 1, n° 2, ago. 1977.

TASSINARI, Alberto. Do espaço à série. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 5, n° 22, 1990.

VAN ACKER, J. A. O específico da arte não é a criatividade. *Jornal Kislansky Atelier de Escultura*, São Paulo, n° 3, ago. 2004.

Teses e dissertações

CUNHA, Eileen de Mello Fernandes. *A natureza Arquitetônica das obras de Sérgio Camargo*. Dissertação de Mestrado, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar cordeiro: da arte concreta ao 'pop-creto'*. Dissertação de Mestrado. IFCH, Unicamp, campinas, 2004.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço*. Tese de doutorado, FAU, USP, São Paulo, 1997.

Catálogos

BACH, Christina. *O jogo das verdades.* In: SCHENDEL, Mira; CAMARGO, Sérgio; DE CASTRO, Willys. *Mira Schendel, Sérgio Camargo, Willys de Castro*. Rio de Janeiro [s. n.], 2000. Catálogo de exposição, 21 mar. – 21 mai. 2000. Centro Cultural Banco do Brasil.

BRETT, Guy. Laurens: A slow motion quality In: LAURENS, Henri, *Sculpture and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.

----------. Camargo: Esculturas. In: CAMARGO, Sérgio, *Camargo*. Lisboa, [s. n.], 1994. 90 p. Catálogo de exposição. 1 – 30 nov. 1994, Fundação Caloste Gulbekian.

BRITO, Ronaldo. Espaço em ato. In: SERRA, Richard, *Richard Serra*. Rio de Janeiro, [s. n.], 1998. 143 p. Catálogo de exposição. 27 nov. – 15 mar 1998, Centro de Arte Hélio Oiticica.

CLAY, Jean. In: CAMARGO, Sérgio. *Sérgio Camargo*. Londres: [s.n.], 1968. 10p. Catálogo de exposição, 14 mai. – 8 jun. 1968, Galeria Gimple Fils.

DUARTE, Paulo Sérgio. Densité Mouvant In: CAMARGO, Sérgio. *Sculptures récents de Sérgio Camargo*. Paris: [s. n.], 1982. 12 p. Catálogo de exposição, 15 mai. – 18 jun 1982, Galerie Bellachasse.

PEDROSA, Mário. A escultura de Camargo. In: CAMARGO, Sérgio. *Camargo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1975. 40p. Catálogo de exposição, 15 de mai. – 15 jun.1975, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

NAVES, Rodrigo. Formidável. In: CASTRO, Amílcar. *Amílcar de Castro*. São Paulo: [s. n.], 2005. 23p. Catálogo de exposição, 19 out. – 12 nov. 2005, Galeria Millan Antonio.

Outras fontes

CAMARGO, Sérgio. Rio de Janeiro, 23 de Janeiro de 1978. Material datilografado. Entrevista concedida a Aspásia Camargo.

CAMARGO, Aspásia. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 2001. Entrevista concedida a Eduardo Bortolotti.

NAVES, Rodrigo. São Paulo, 25 de junho de 2002. Entrevista concedida a Eduardo Bortolotti

OLIVEIRA, Camila. *Razão e sensibilidade: a arte de pensar e sentir*. Disponível em <http://obviousmag.org/archives/2010/02/razao_sensibilidade_arte_de_pensar_sentir.html > acesso 20 de fev. 2010.

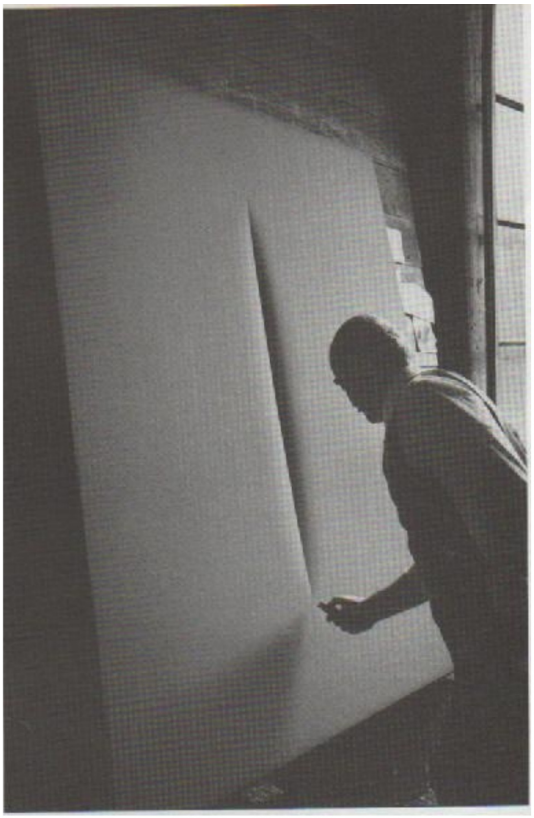
OLIVEIRA, Marcelo. Campinas, 25 de março de 2000. Depoimento escrito do físico pesquisador do Laboratório de Ótica da Unicamp.

O CHOQUE do novo. Direção Robert Hughes. Londres, BBC, 1981. 3 fitas VHS (160 min), son., color.

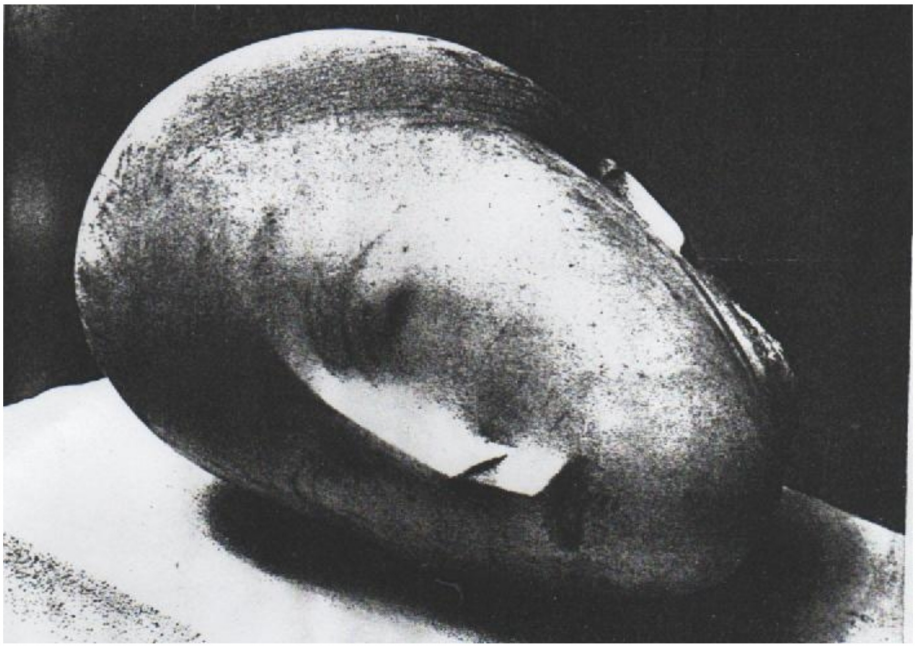
A DANÇA das formas. Direção: Cacá Silveira. Rio de Janeiro, Rio Arte, 1984. 1DVD (50 min), son., color.

TWO SCULPTORS : Donald Judd / Tony Cragg. Direção : Christopher Felver. Nova York, Art House films, 1996. 1 DVD (85 min), son. ,color.

Imagens



(Fig 1) Lucio Fontana talhando uma tela, fotografia de Ugo Mullas.



(fig 2) Constantin Brancusi. A musa adormecida, 1910, mármore, 17,1 x 27,9 x 20,3 cm.

(Fig 3) Sérgio Camargo. *Sem Título*, 1978, mármore, 12 x 12 x21 com, Espólio Sérgio Camargo.

(fig 4) Henri Laurens. *La Negrésse*, 1938, bronze.

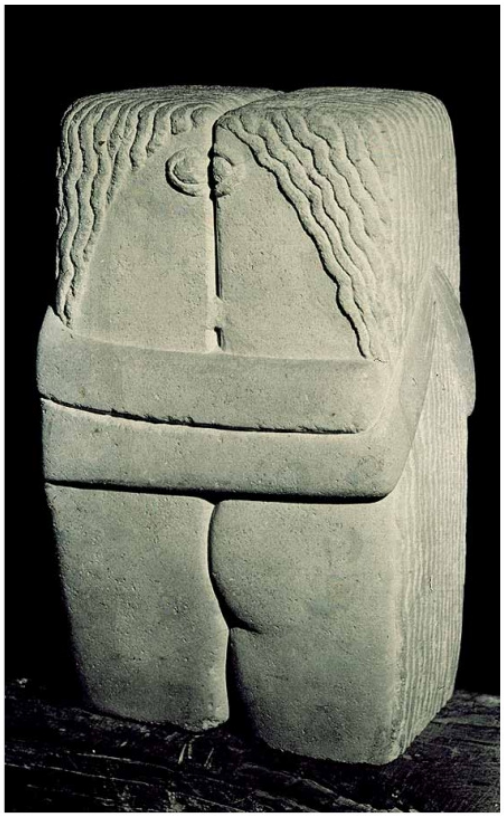
(fig 5) Sérgio Camargo. *Mulher*, 1954, bronze.

(fig 6) Henri Laurens. *Pequena Cariatide*, 1930, bronze, 42 cm de altura.

(fig 7) Sérgio Camargo. *Mulher*, 1954, bronze.

(fig 8) Sérgio Camargo. *O vento*, 1954, bronze.

(fig 9) Sérgio Camargo. *Os amantes*, 1954, arenito do sul, 29 x 69,5 cm.

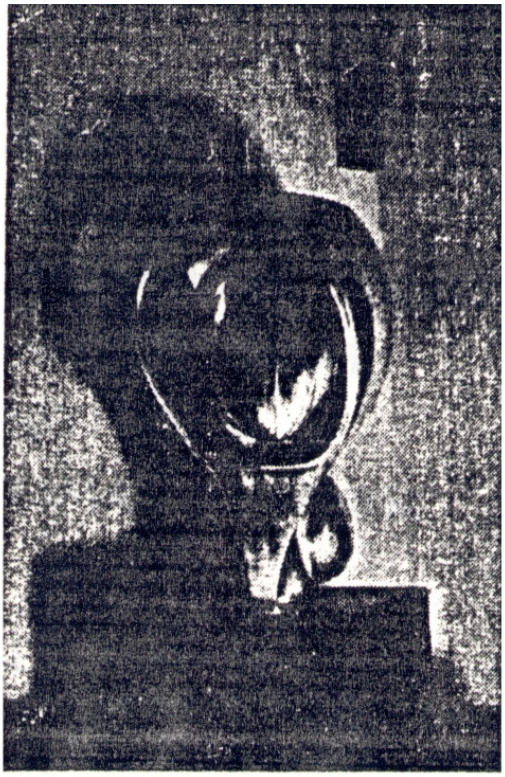


(fig 10) Constantin Brancusi. *O Beijo*, 1916, limestone, 58,4 x 35 x 25,9 cm.
Coleção Museu de Arte da Filadélfia.

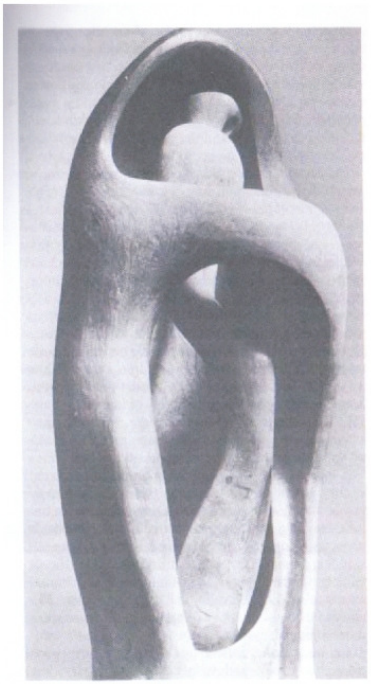
(fig 11) Auguste Rodin. *O Beijo*, 1886, mármore, 190 x 120 x 115 cm.
Coleção Museu Rodin, Paris.

(fig 12) Vitor Brecheret. *O Beijo*, 1933, granito, 90 x 35 x 37 cm.
Coleção particular.

(fig 13) Sérgio Camargo. *Cruz Invertida,* 1956, mármore, 15,5 x 15,5 x 15,5 cm. Espólio Sérgio Camargo.

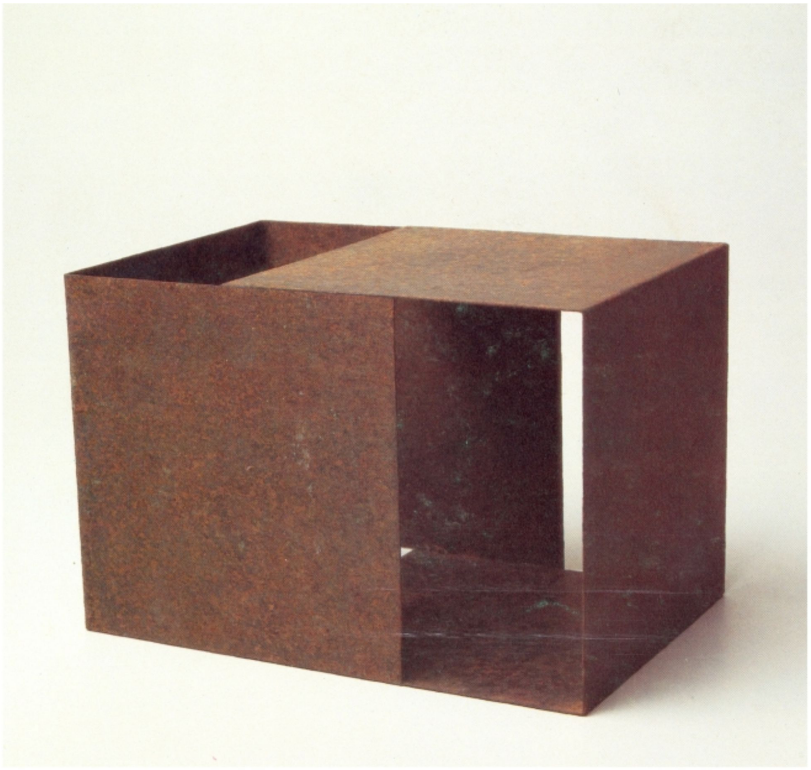


(fig 14) Sérgio Camargo. *Sem título*, anos 1950, gesso.



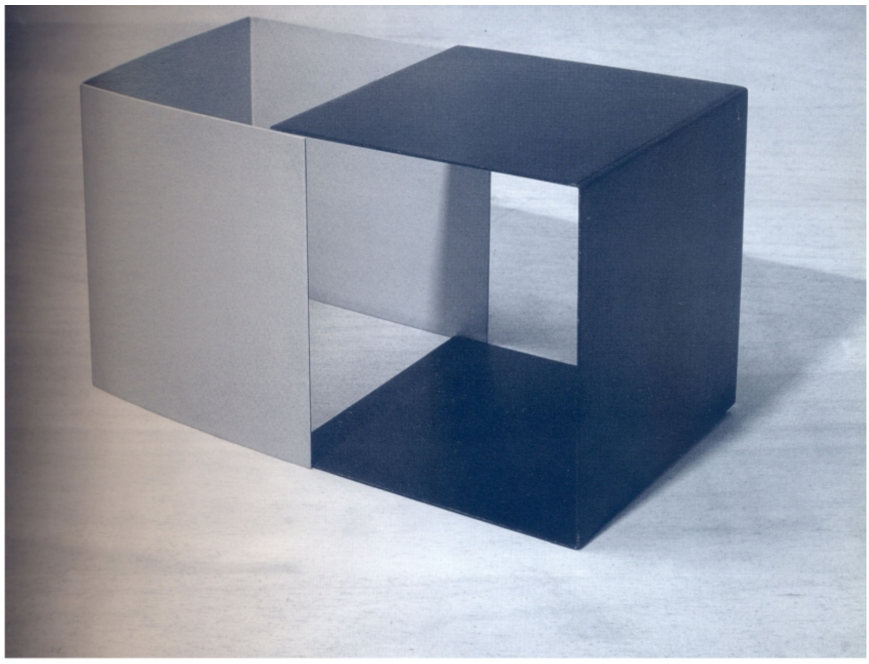
(fig 15) Henri Moore. *Formas internas e externas*, 1954, madeira, 261 x 91,4 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York.

(fig 16) Gestão Manuel Henrique, *Sem Título*, 2005, cedro rosa, 45,5 x 14,4 cm.



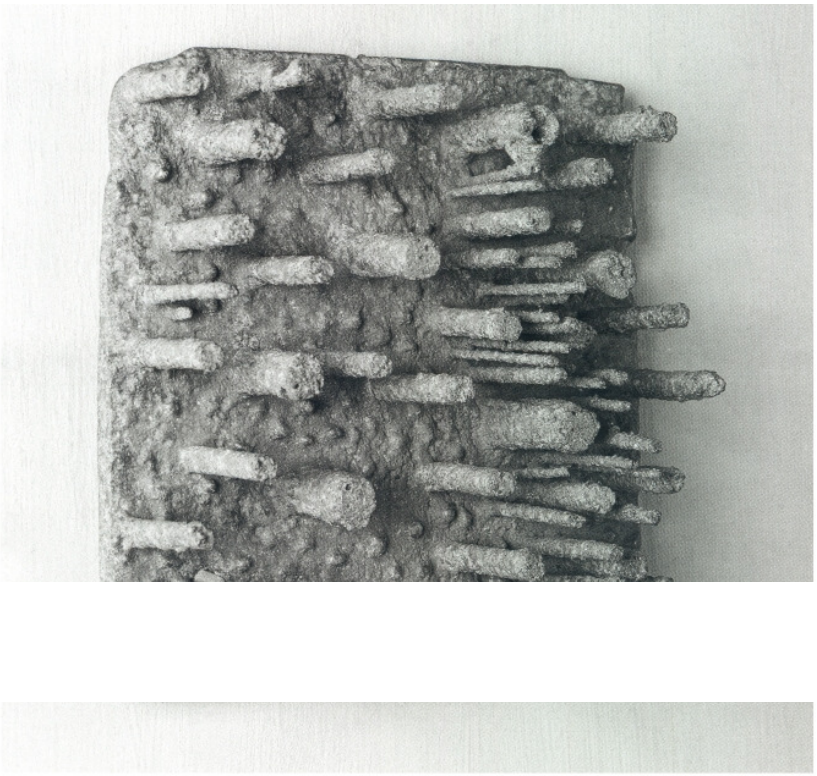
(fig 17) Sérgio Camargo. *Cubo Aberto*, 1958/59, ferro 31 x 46,5 cm.

(Fig 18) Tony Smith. *Die*, 1962, aço, 183 x 183 x 183 cm.
Galeria Nacional de Washington.

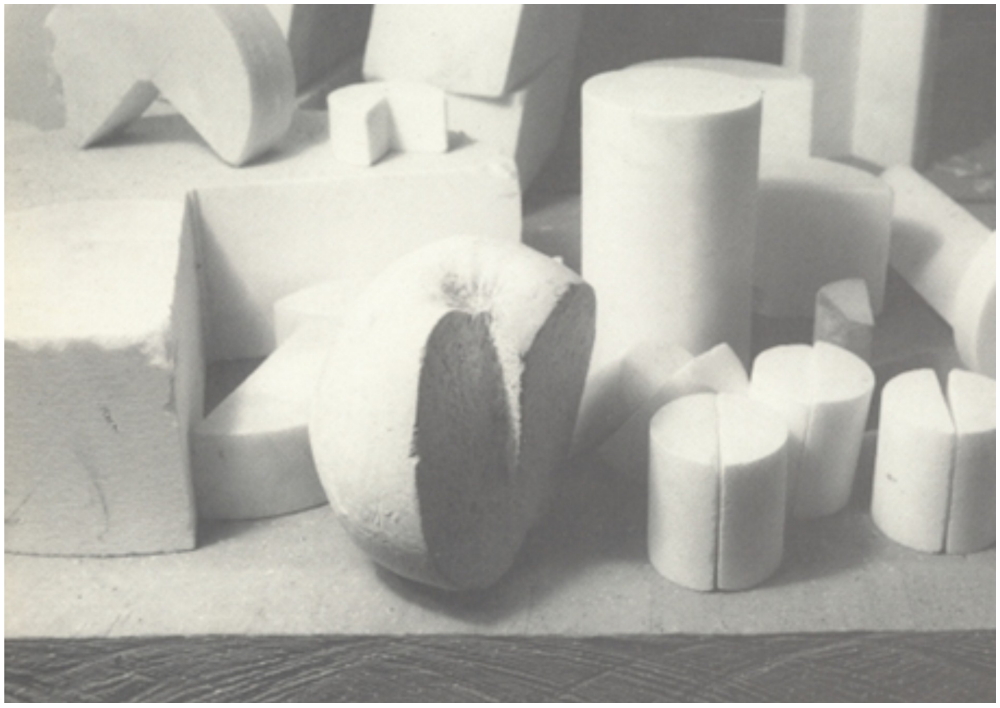


(Fig 19) Franz Weissmann. *Cubo Aberto*, dec. de 1950, alumínio anodizado, 15 x 15 x 15 cm cada módulo. Coleção do artista.

(Fig 20) Lucio Fontana. *Conceito Espacial Natureza*, 1959, bronze, 59 x 63 cm.



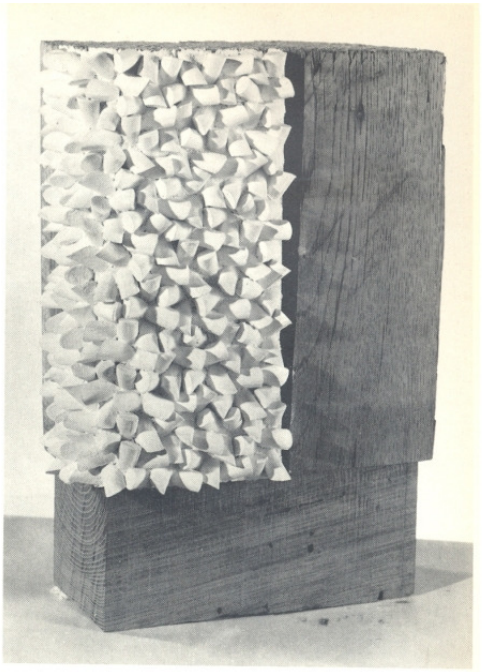
(fig 21) Sérgio Camargo. *Sem título*, 1961, alumínio, 25 x 25 x 8 cm, Espólio Sérgio Camargo.



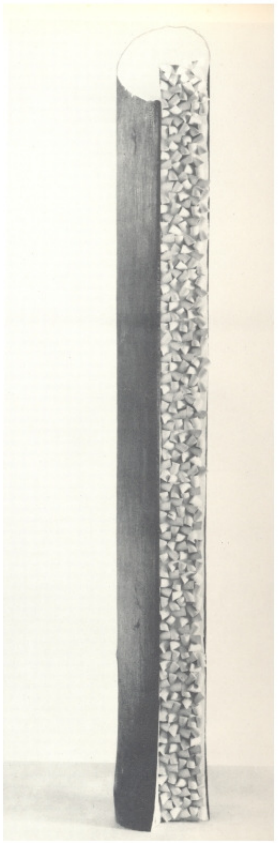
(fig 22) Sérgio Camargo. Aspecto do ateliê em Jacarepaguá com molde em gesso da maça.

(fig 23) Max Bill. *Família de cinco meias-esferas*, 1966, granito negro, diâmetro 32cm.

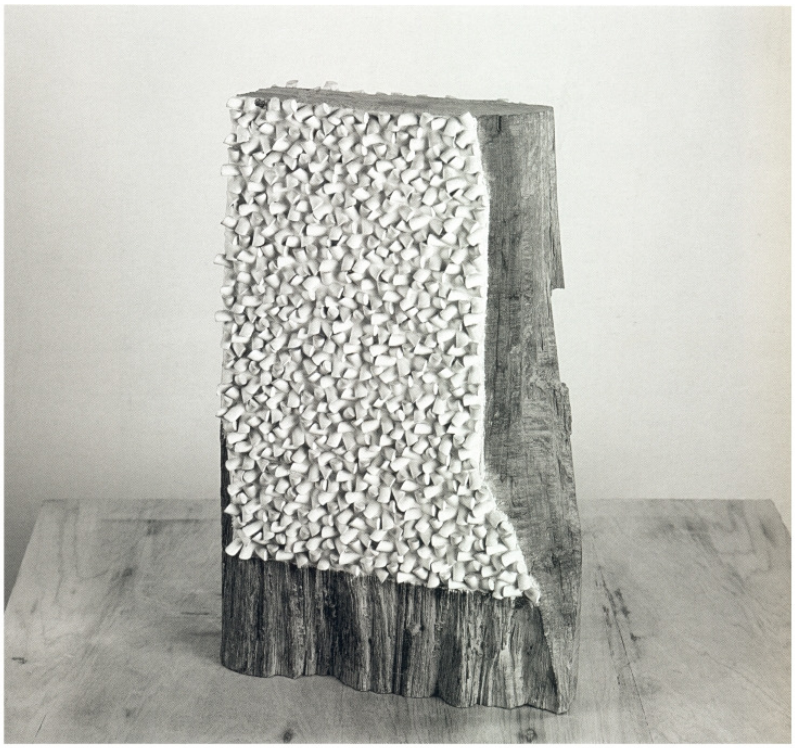
(fig 24) Arnaldo Pomodoro. *Esfera nº 1*, bronze, 1963.



(fig 25) Sérgio Camargo. *Nº 6 Orée*, 1964, madeira pintada, 8 x 71 cm. Coleção Particular.

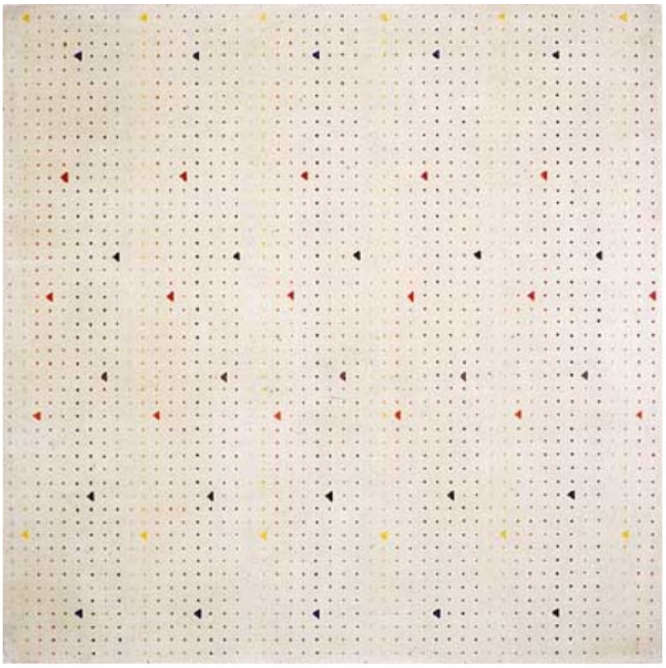


(fig 26) Sérgio Camargo. *Nº 49*, 1964, madeira pintada, 93 cm de altura. Coleção Particular.



(fig 27) Sérgio Camargo, Orée, década de 1960, madeira natural e madeira pintada, 42 x 28 x 11 cm. Espólio Sérgio Camargo.

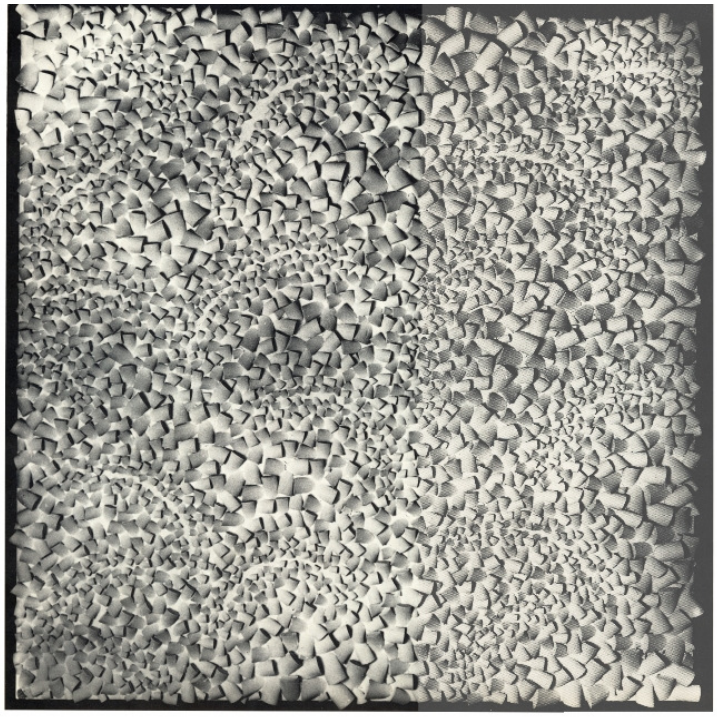
(fig 28) Jesus Rafael Soto, *Leño*, década de 1960, madeira.



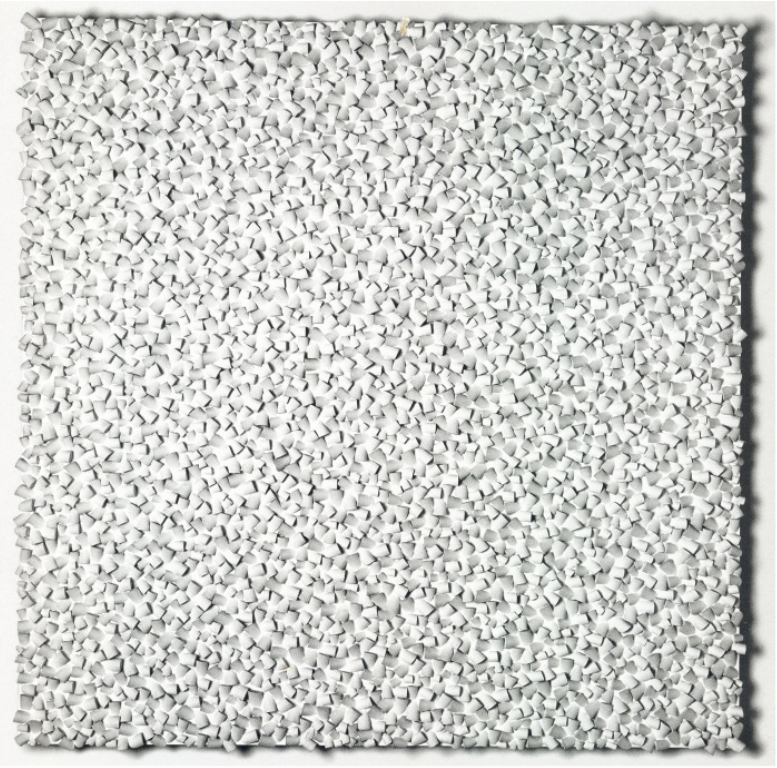
(fig 29) Jesus Rafael Soto, *Pintura Serial*, 1953, óleo sobre tela, 1 x 1 m.

(fig 30) Sérgio Camargo, *nº 74*, 1965, madeira pintada, 200 x 100 cm.
Coleção Tate Gallery, Londres.

(fig 31) Sérgio Camargo no jardim de sua casa-atelier em Jacarepaguá no Rio de Janeiro.

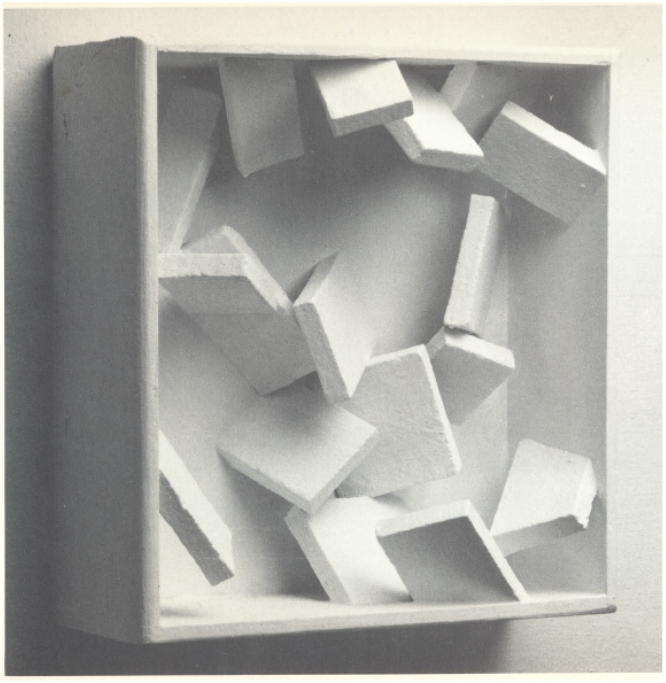


(fig 32) Sérgio Camargo, Sem Titulo, 1964, madeira pintada, 89 x 89 x 7 cm
Coleção Luiz Buarque de Hollanda.

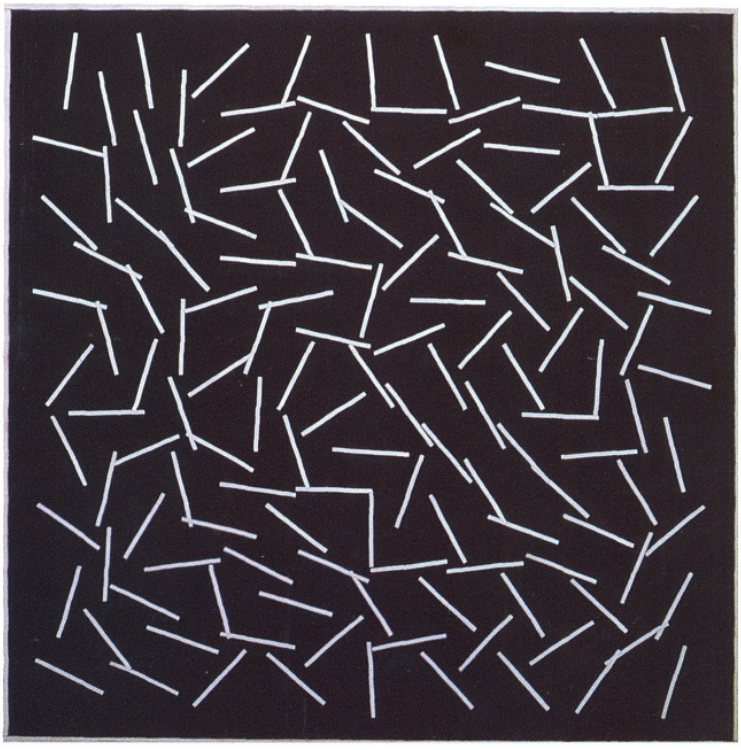


(fig 33) Sérgio Camargo, Nº 52, 1964, madeira pintada, 100 X 100 cm
Coleção Robert Urbye.

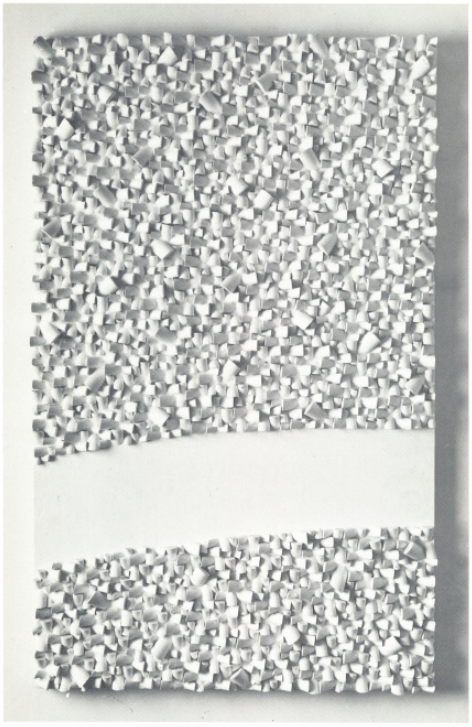
(fig 34) Sérgio Camargo *Nº13*, 1964, madeira pintada, 122 x 80 cm.
Coleção Particular.



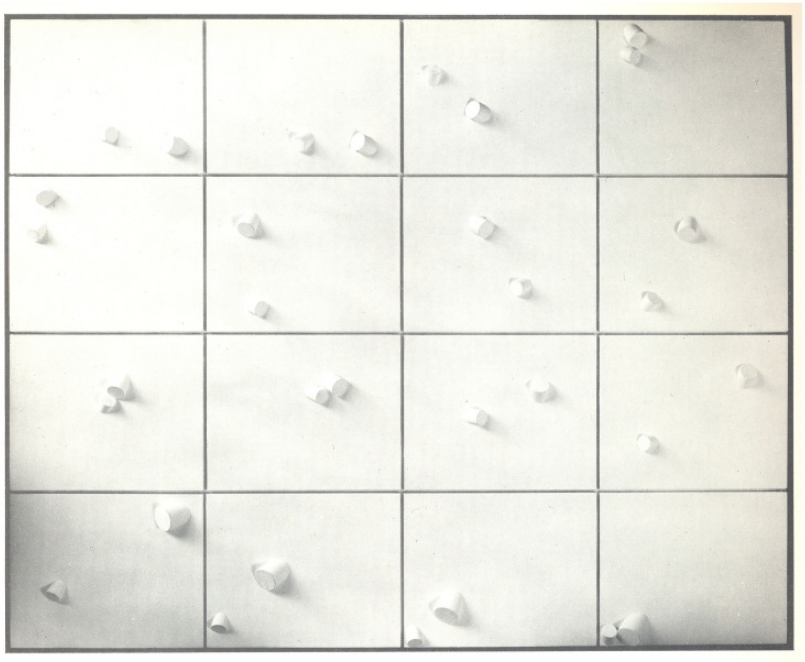
(fig 35) Sergio Camargo, Caixa com elementos ambientais, 1964 Madeira pintada 31 x 33 cm.



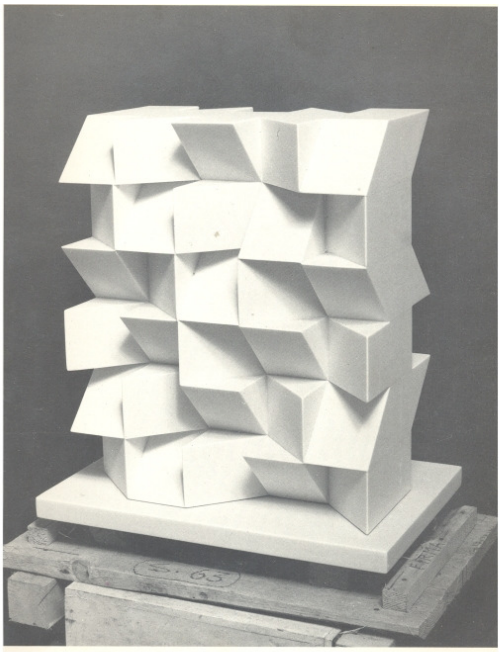
(fig 36) Gerhard von Graeventiz. *Objeto cinético*, 1966, 50 x 50 cm.



(fig 37) Sérgio Camargo, *Nº 109*, 1966, madeira pintada, 120 x 100 cm. Coleção Collectio.

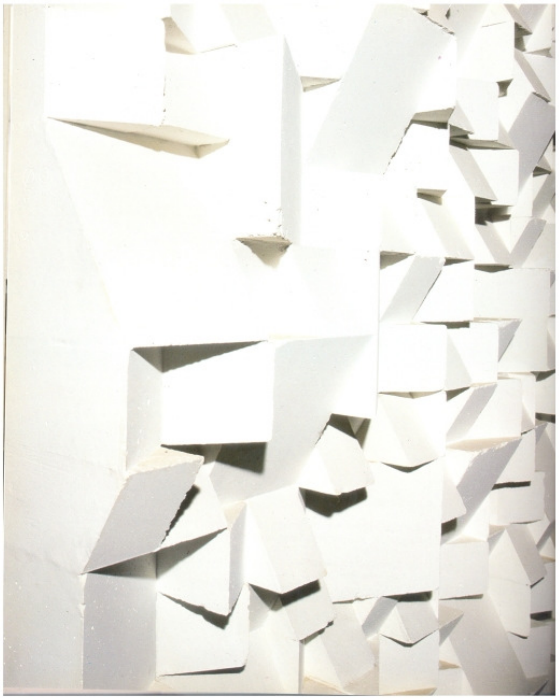


(fig 38) Sérgio Camargo. *Canto do casal em 16 tempos*, 1966, madeira pintada, 120 x 100 cm. Coleção particular.

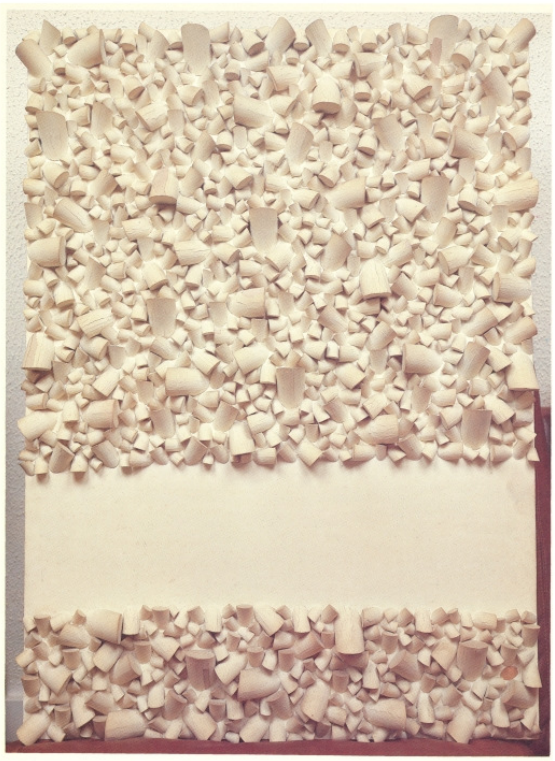


(fig 39) Sérgio Camargo, *Escultura Tote*, 1963, mármore, 47 x 39 x 24 cm.
Coleção Luciano Mauro de Andrade.

(fig 40) Sérgio Camargo, *Muro Estrutural do Ministério das Relações Exteriores*, 1967, concreto, 30 x 4,5 m, Brasília.

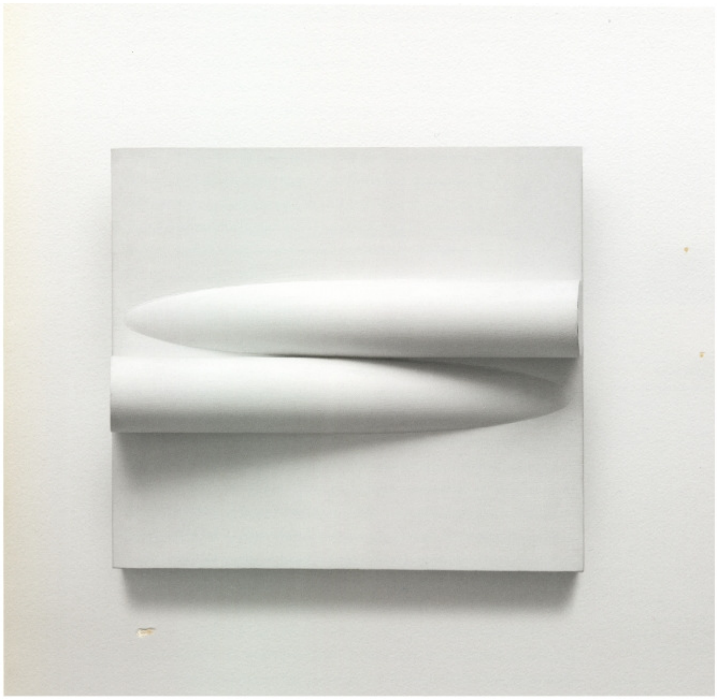


(fig 41) Aspecto do Muro Estrutural de Brasília.

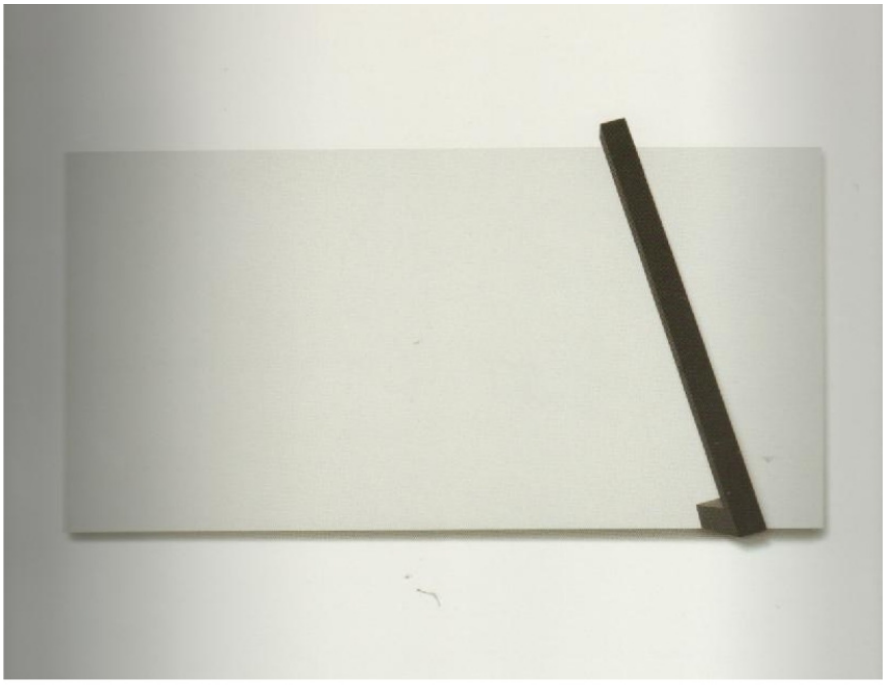


(fig 42) Sérgio Camargo, *Nº 3*, 1967, madeira pintada, 85 x 61 cm
Coleção Particular.

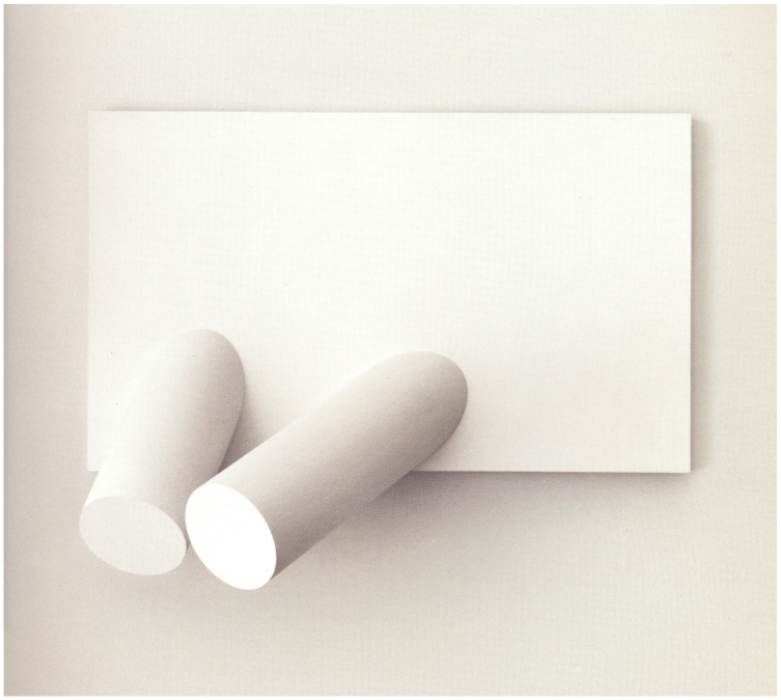
(fig 43) Sérgio Camargo, *Relevo Nº 326*, 1970, madeira pintada, 60 x 60 cm.



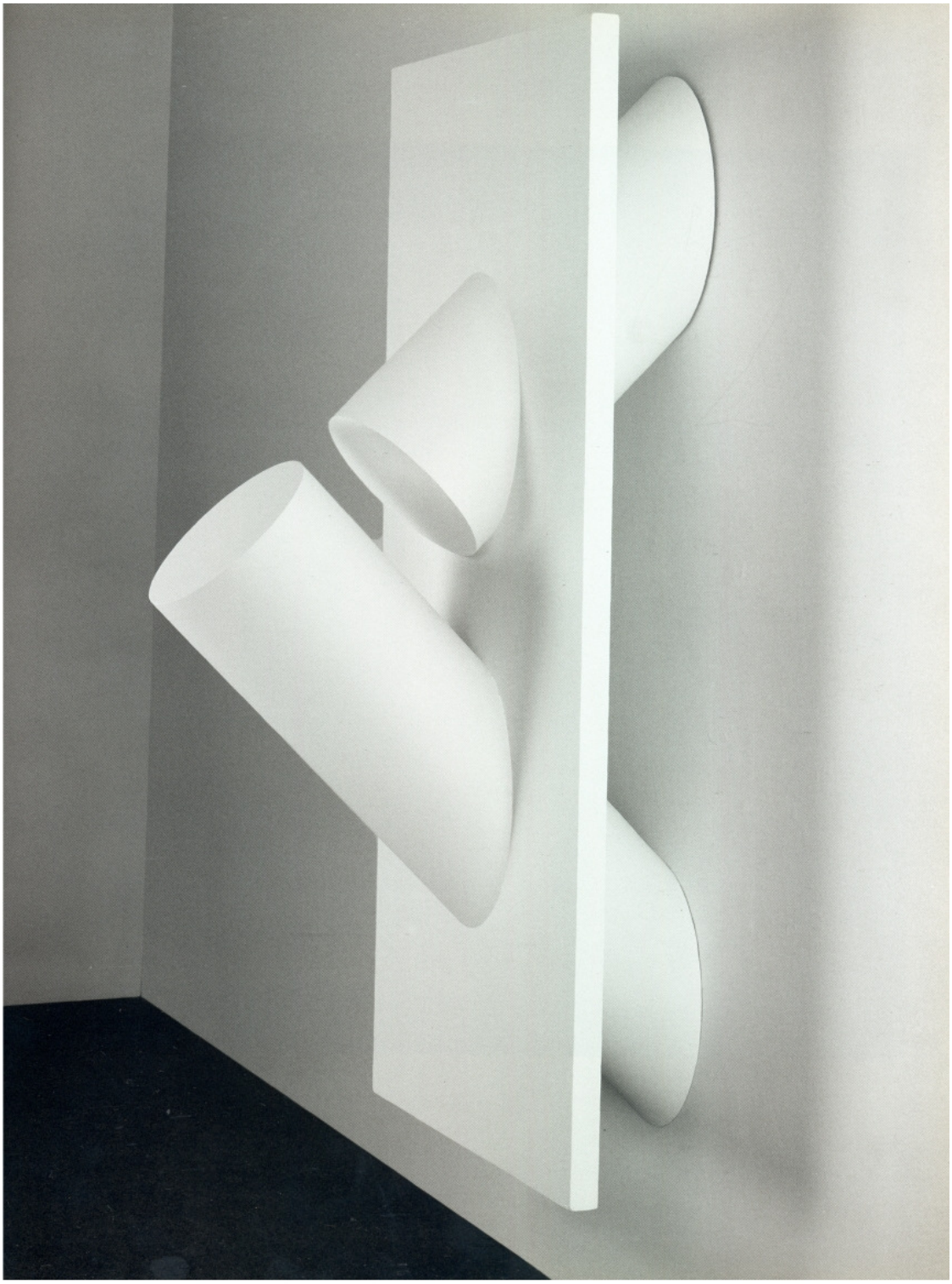
(fig 44) Sérgio Camargo, *Nº 224*, 1964, madeira pintada, 41 x 29 cm.
Coleção Particular.



(fig 45) Mira Schendel, *Sarrafo*, 1987, tempera acrílica sobre gesso e sarrafo de madeira 90 x 180 cm. Coleção Museu de Arte Brasileira – FAAP.



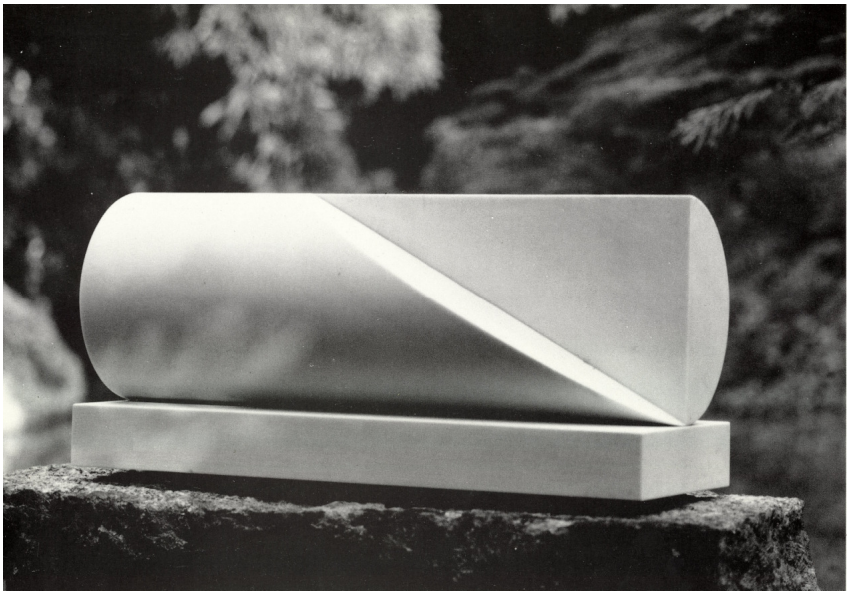
(fig 46) Sérgio Camargo, *Nº 303 B*, 1970, madeira pintada, 85 x 51 cm.



(fig 47) Sérgio Camargo, *Nº 299*, madeira pintada. 172 x 72 x 95 cm.

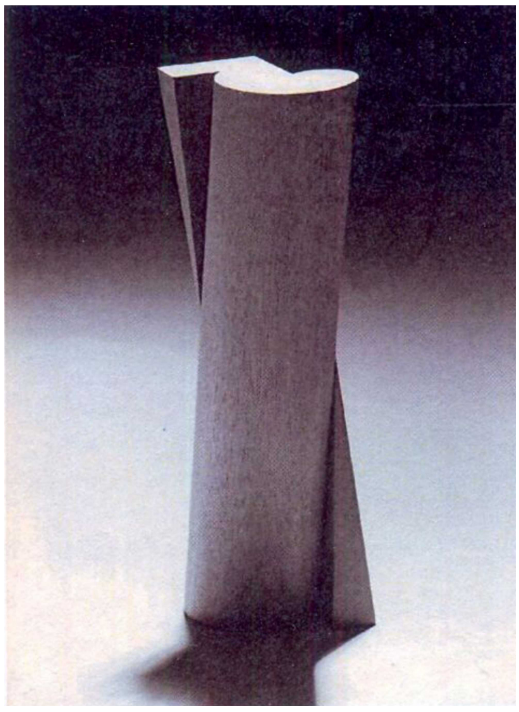
(fig. 48) Constantin Brancusi.*Torso de um jovem homem II,*1923 madeira, 44 x 28 x 45 cm. Coleção Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Atelier Brancusi.

(fig 49) Donald Juld. *Sem titulo*, ferro galvanizado, 200 x 200 x 45 cm.
Coleção Centro Georges Pompidou.

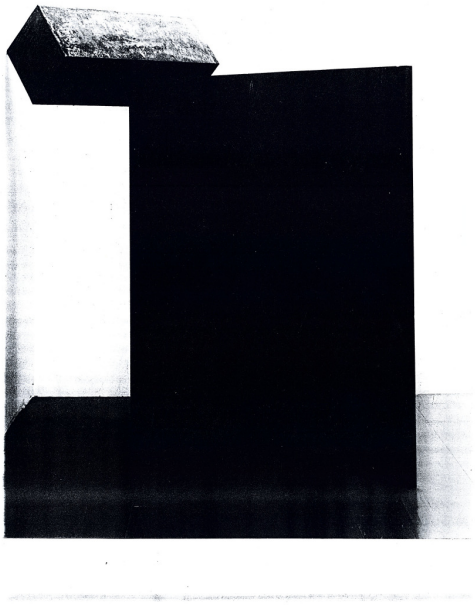


(fig 50) Sérgio Camargo*, Nº525*. 1983, mármore, 16 x 15 x 75 cm.

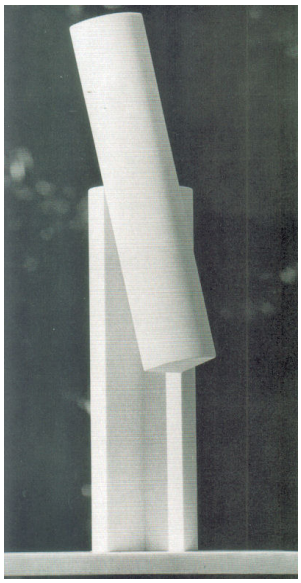
(fig 51) Sérgio Camargo. *Nº 537*, 1981, negro belga, 10 cm diâmetro, 59 cm de comprimento.



(fig 52) Gestão Manuel Henrique, *Sem título*, déc. 1980, mogno, 34 x 51 x 1,36 cm.

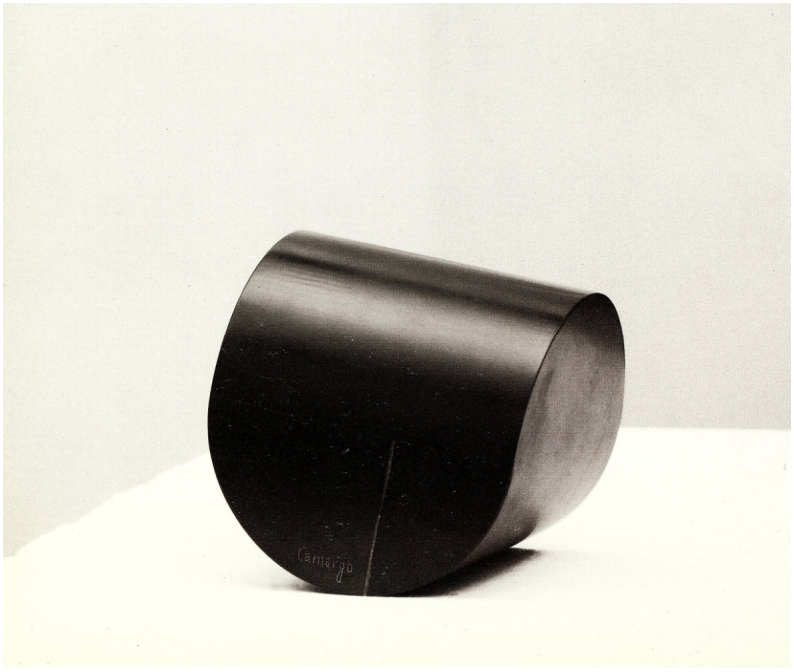


(fig 53) Richard Serra. *Corner Black*, 1983, Aço laminado, chapa 152 x 152 x 4 cm, bloco 28 x 28 x 91,5 cm. Coleção Galeria Akira Keda, Tóquio.

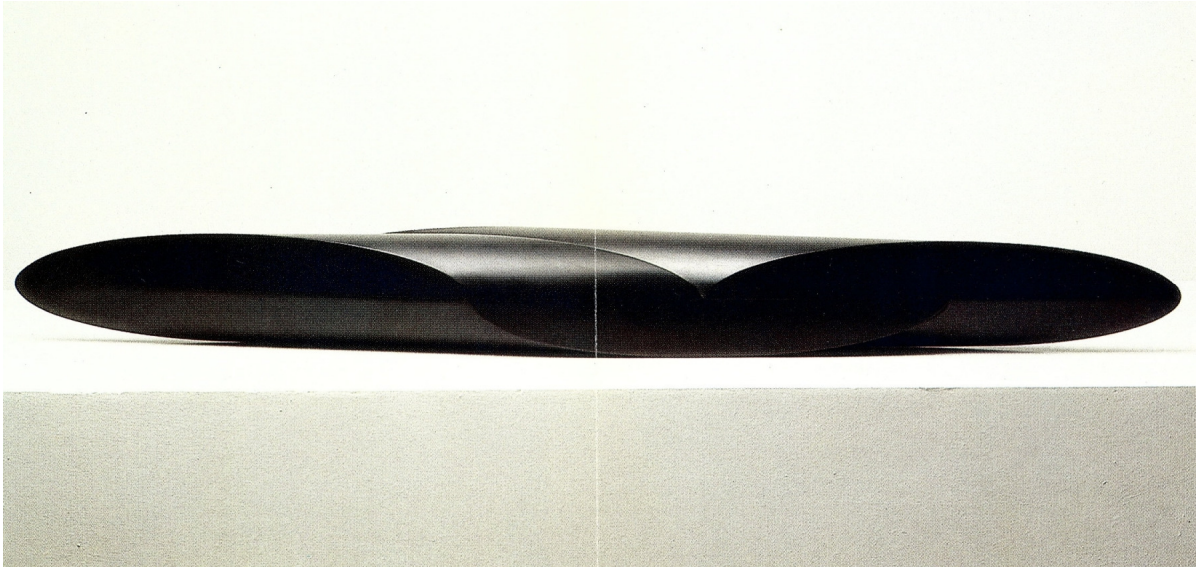


(fig 54) Sérgio Camargo. *Nº 527*, 1978, mármore, diâmetro 10,5 – 10,5 x 20 x 10 cm.

(fig 55) Sérgio Camargo em seu ateliê de Jacarepaguá em 1981. Foto de Getulio Aviani.

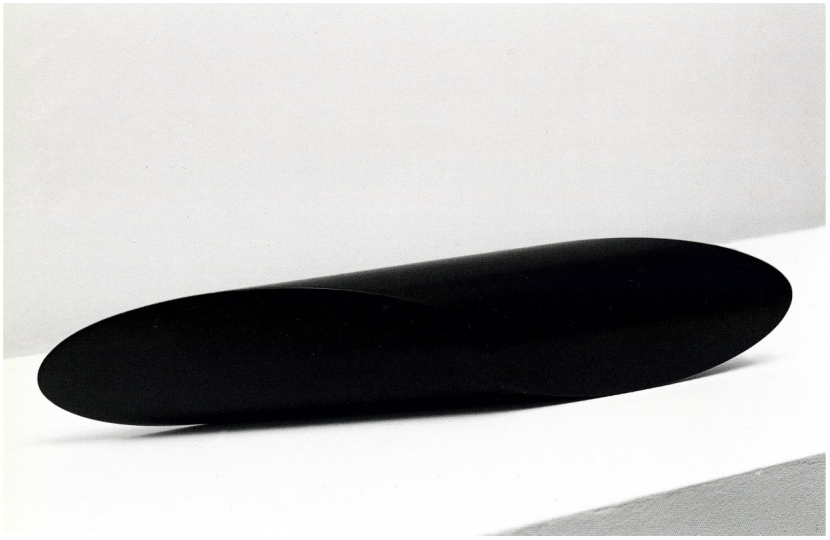


(fig 56) Sérgio Camargo. *Escultura*, 1983, negro belga, 21 x 23 x 23 cm.

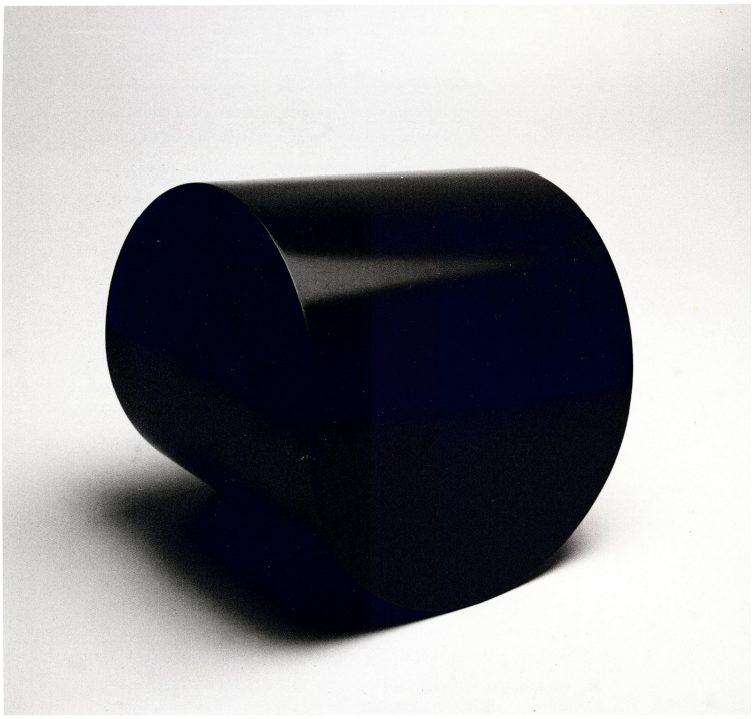


(fig 57) Sérgio Camargo. *Nº 568ª,* 1980, negro belga, 10 x 20 x 130 cm.

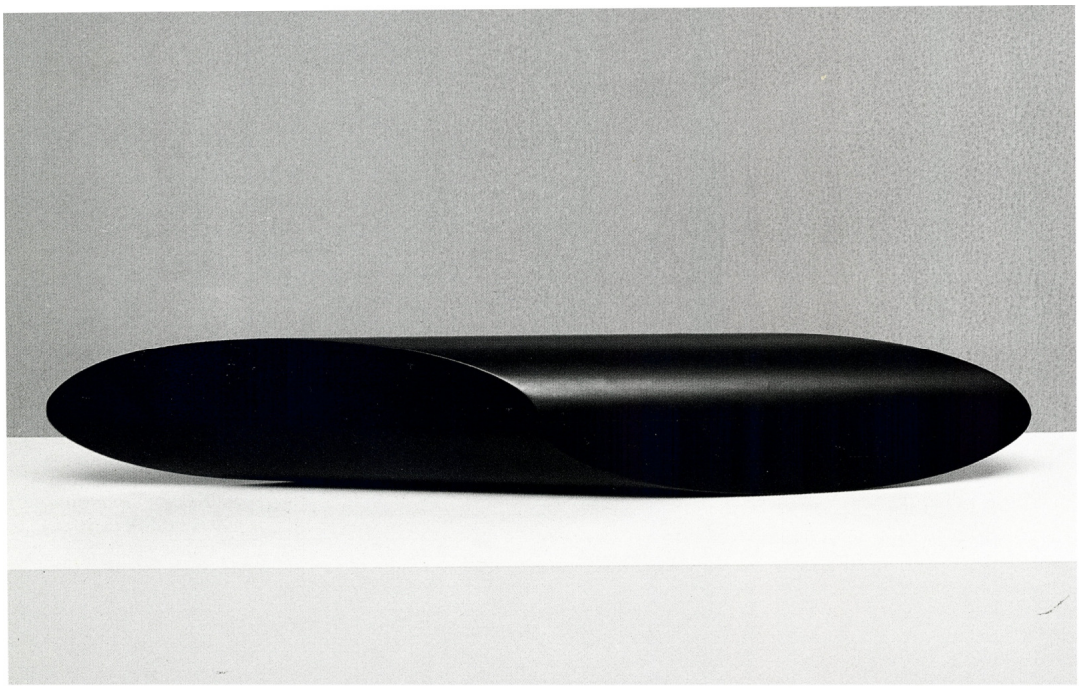
(fig 58) Constantin Brancusi. *O pássaro no espaço*, 1929,
mármore, altura 70 cm.
Coleção Centro Georges Pompidou, Paris.



(fig 59) Sérgio Camargo. *Sem titulo,* 1980, Negro Belga, 11,5 X 69 x 11,5 cm.
Coleção Ricard Akagawa.



(fig 60) Sérgio Camargo. *Sem titulo* ,1973, negro belga, 27 x 27 x 27 cm. Coleção Ricard Akagawa.

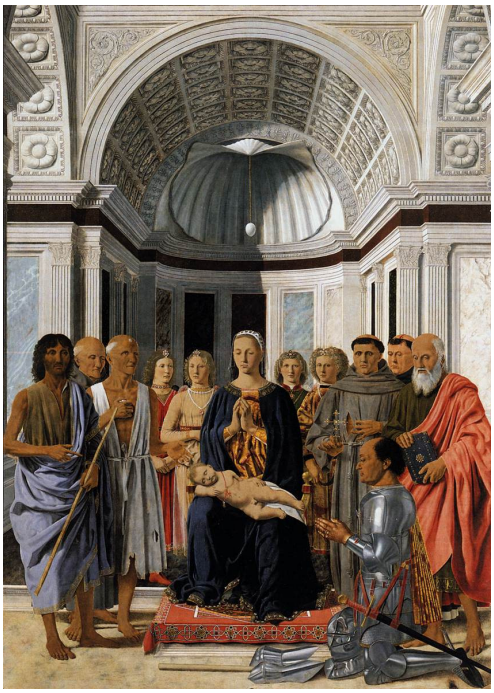


(fig 61) Sérgio Camargo, *Sem titulo* ,1980, Negro Belga, 11,5 x 69 x 11,5 cm. Coleção Ricard Akagawa.

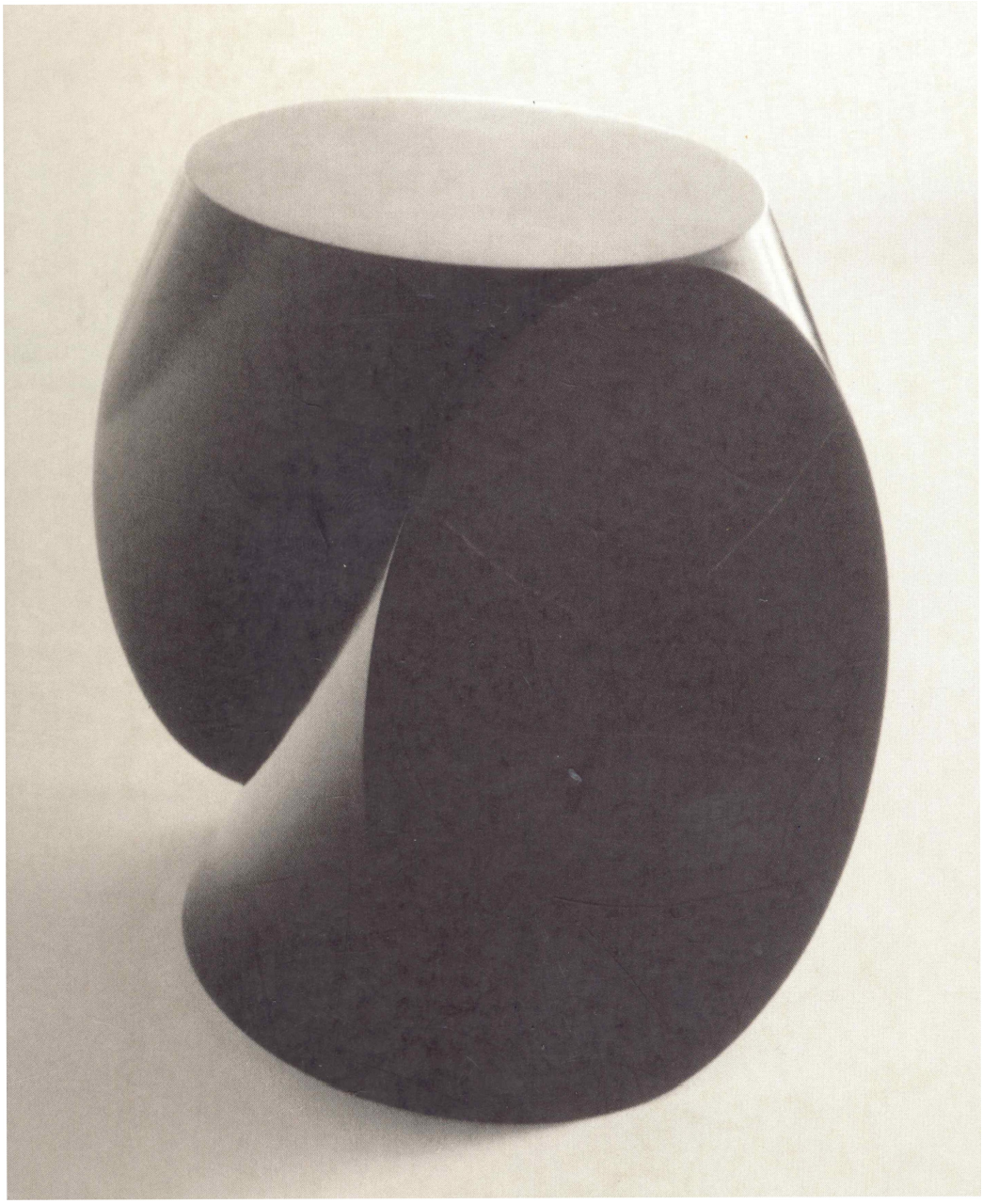
(fig 62) Costantin Brancusi. *Princesa X*, 1915, mármore, 55,9 x 27,9 x 229 cm. Coleção Sheldon Memorial Art Gallery.

(fig 63) Donald Judd. *Sem Título*, 1965. Inox e Plexiglass, 60 x 80 x 40 cm. Coleção Museu Georges Pompidou.

(fig 64) Sérgio Camargo, *Sem titulo*, 1990, negro belga, 22 x 32 x 22 cm. Coleção Ricard Akagawa, São Paulo.

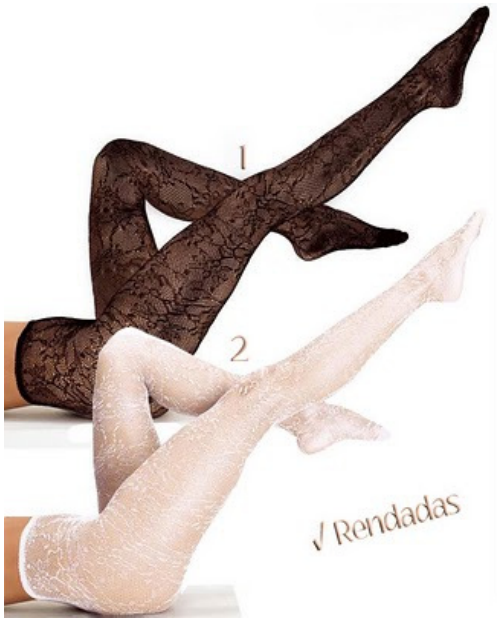


(fig 65) Piero Della Francesca. *Retábulo de Brera*, 1472, Têmpera sobre madeira, 248 x 170 cm. Coleção Pinacoteca de Brera.

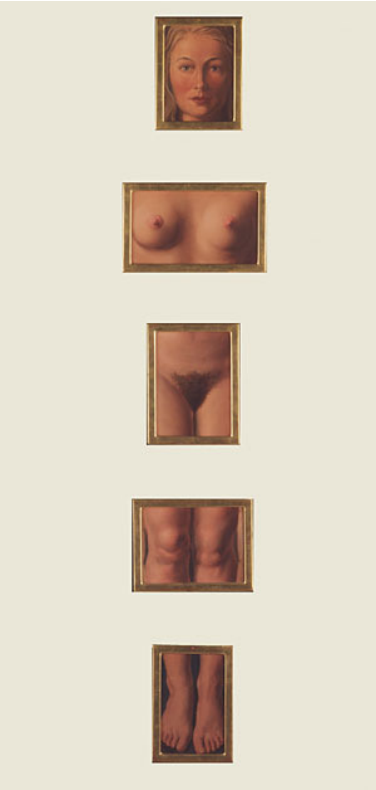


(fig 66) Sérgio Camargo. *Sem titulo*, 1985, negro belga, 34 x 23 x 23 cm. Espólio Sérgio Camargo.

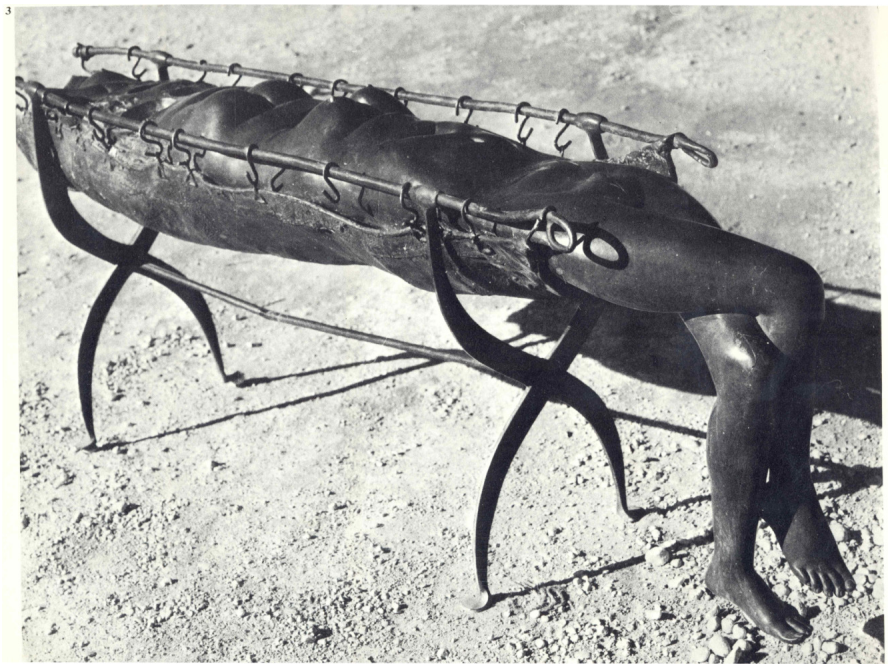
(fig 67) Sérgio Camargo. *Sem titulo*, 1973, mármore, 56 x 61 x 56 cm. Coleção Tito Enrique da Silva Neto.



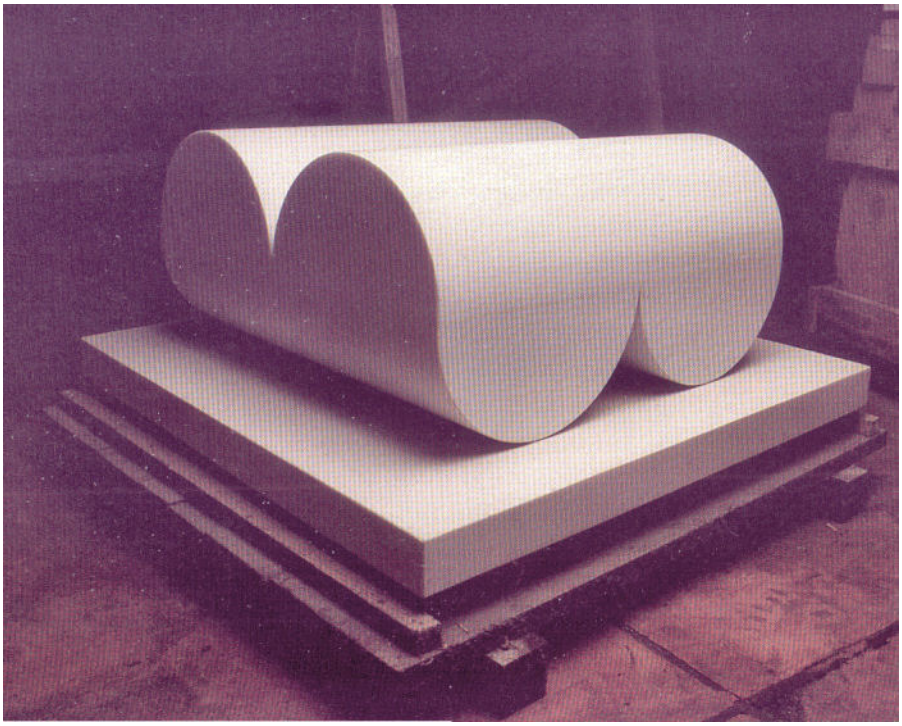
(fig 68) uma propaganda de meias-calças.



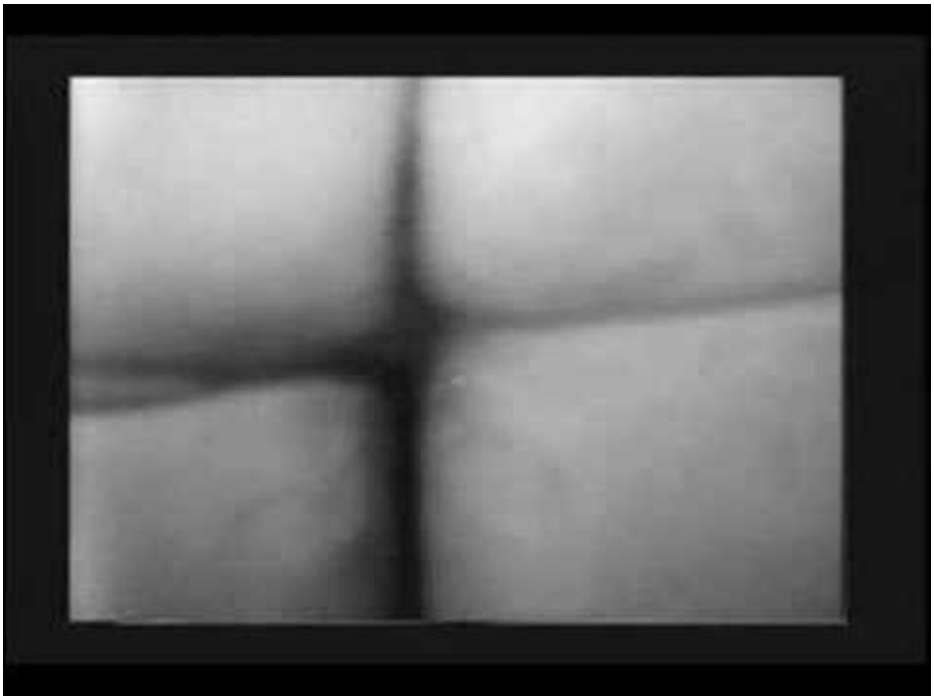
(fig 69) René Magritte. *Eternamente Óbvio*,
1948, Óleo sobre tela, 18,9 x 40,6 cm.
Coleção Pierre e Maria Gaetana Matisse.



(fig 70) Novello Finotti. *Depois do Silêncio*, 1972, bronze, comprimento 187 cm.



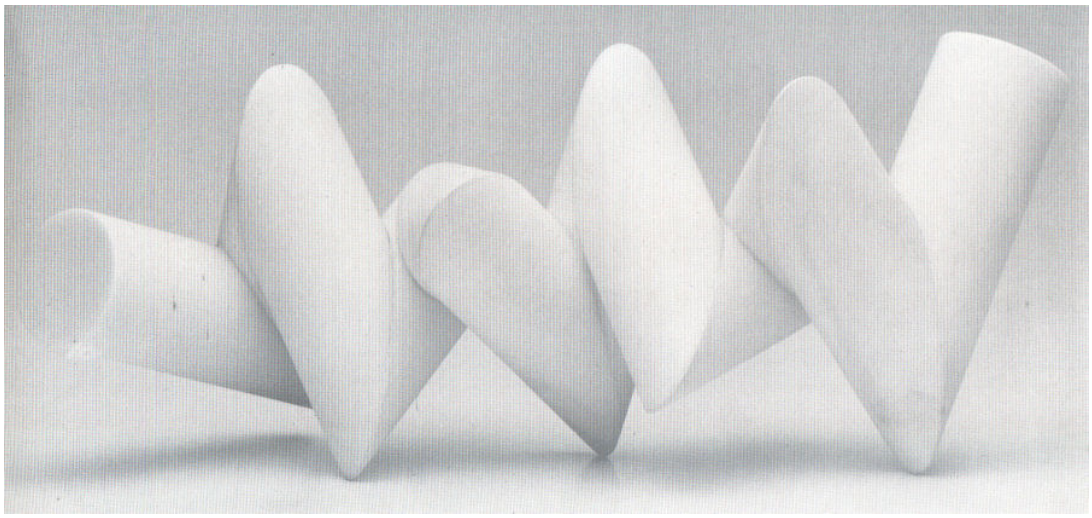
(fig 71) Sérgio Camargo. *Nº480*. 1980, mármore, 30 x 30 x 15 cm.



(fig 72) Still do filme *Four* de Yoko Ono, 1973.

(fig 73) Antonio Dias. *O poeta, O pornógrafo,* 1973, neon, dimensões variáveis.

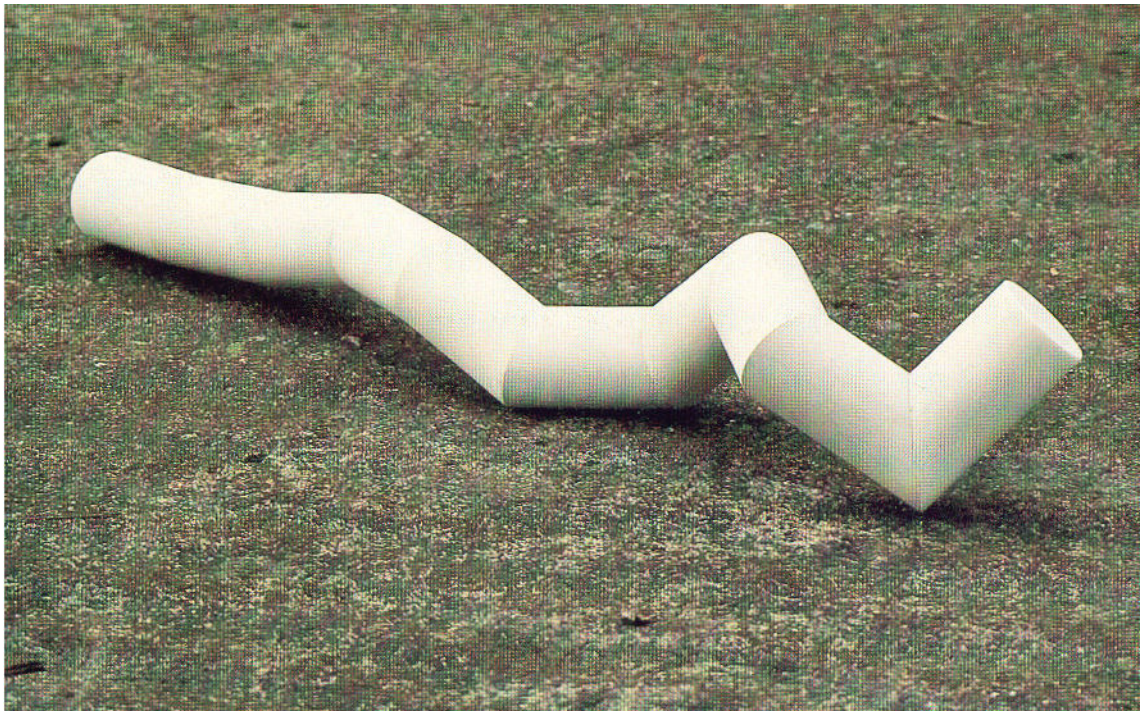
(fig 74) Ticiano. *Amor Sagrado, Amor Profano*. 1514. Óleo sobre tela, 118 x 279 cm. Galleria Borghese, Roma.



(fig 75) Sérgio Camargo. *Sem Título*. 1972. Mármore, diâmetro: 22 -165 x 92 cm. Coleção Particular.

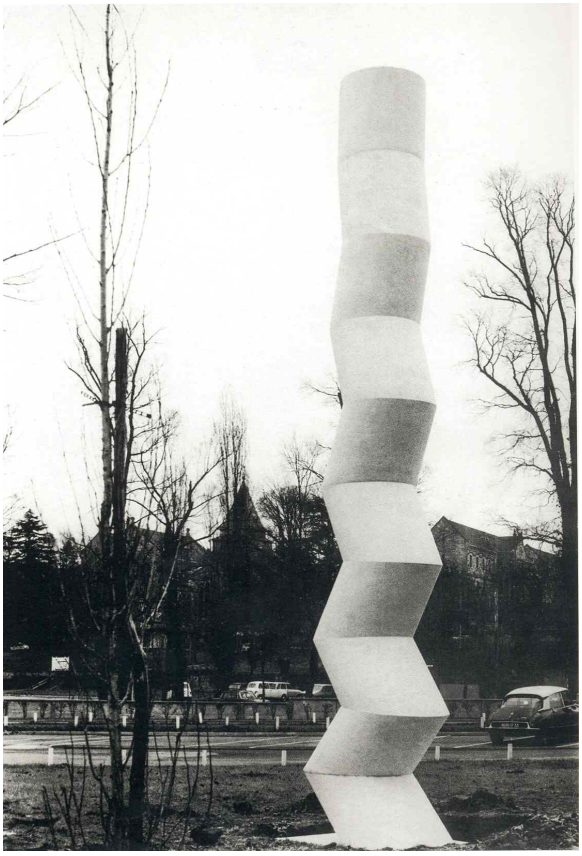
(fig 76) Marcel Duchamp. *Nu descendo a Escada*, 1916, Aquarela, Tinta, Lápis de pastel sobre papel fotográfico. Coleção Museu de Arte de Filadélfia.

(fig 77) Fernand Legér. Still do Filme *Balé Mecânico* de 1924.



(fig 78) Sérgio Camargo. *Nº 406 B*. 1973, Mármore, diâmetro 5 cm – 18 x 37 x 18 cm.

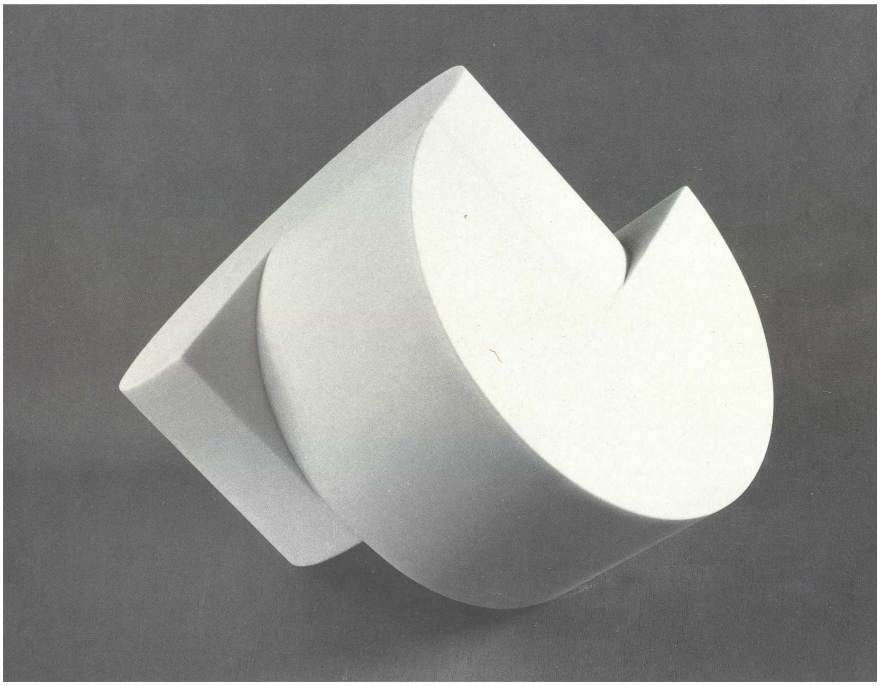
(fig 79) Mathias Goeritiz. *Serpente,* 1964. Aço Pintado, 150 x 320 x 55 cm, México.



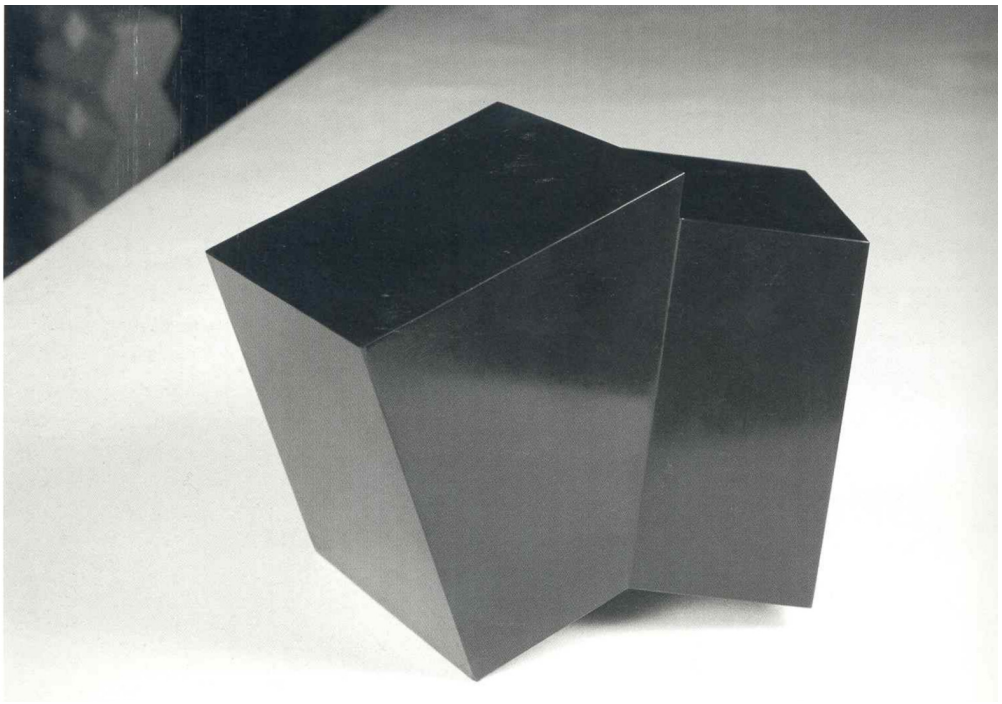
(fig 80) Sérgio Camargo. *Homenagem a Brancusi*, 1972. Campus da Faculdade de Medicina de Bourdeaux.

(fig 81) Antonio Dias. *Conversation - Piece*. 1973. Instalação, Super-8, telas de projeção.

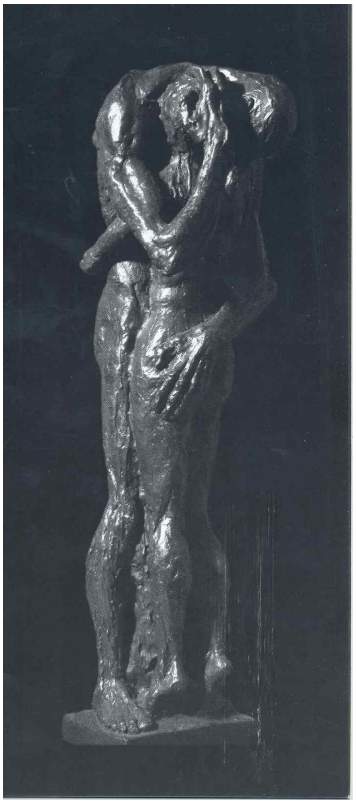
(fig 82) François Lemoyne. *Vênus e Adonis*. 1729. Óleo sobre tela, 70 x 30 cm.



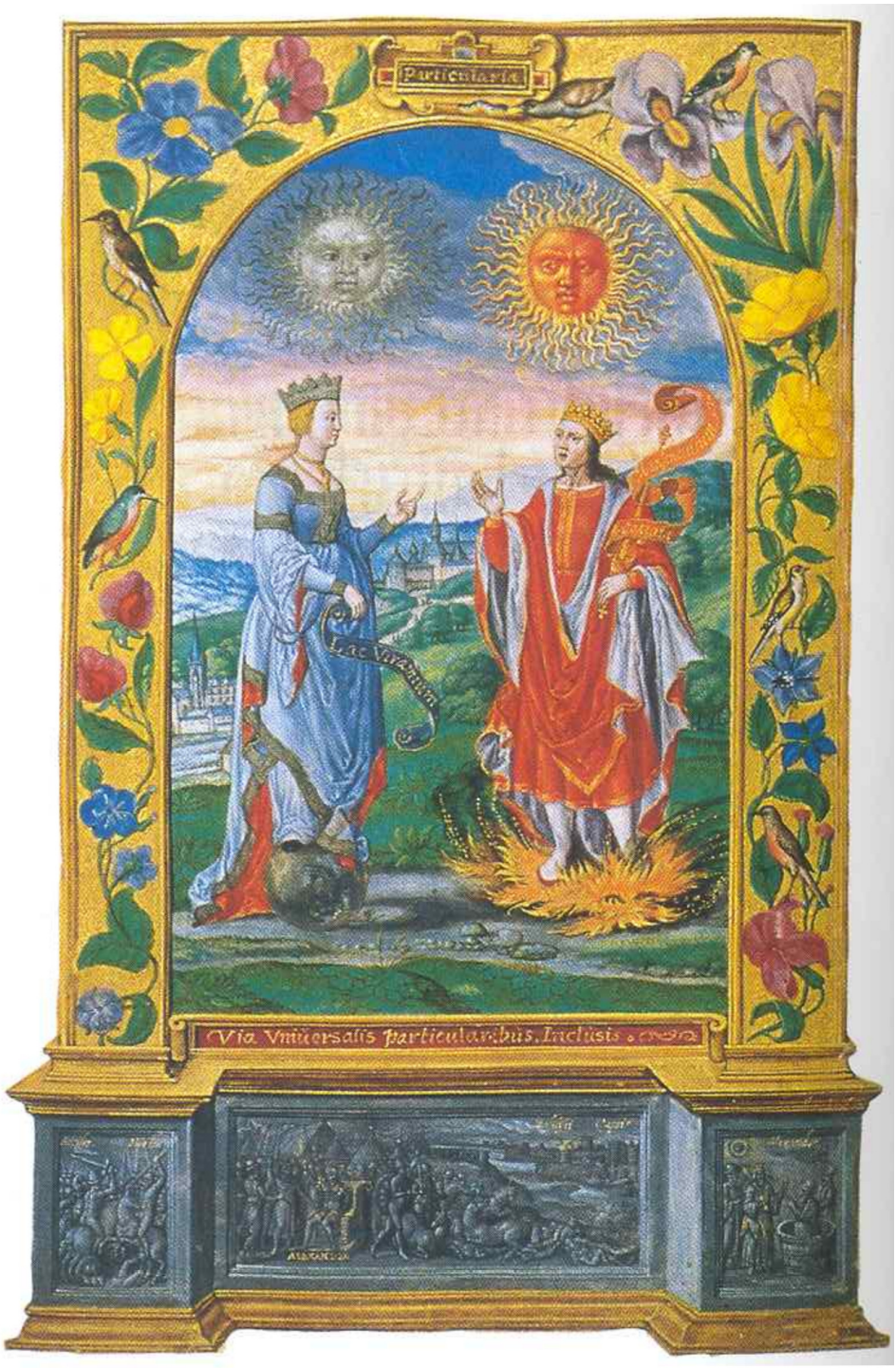
(fig 83) Sérgio Camargo. *Nº 437*. 1978. Diâmetro 20,5 – 20 x 20,5 x 24 cm. Coleção Particular.



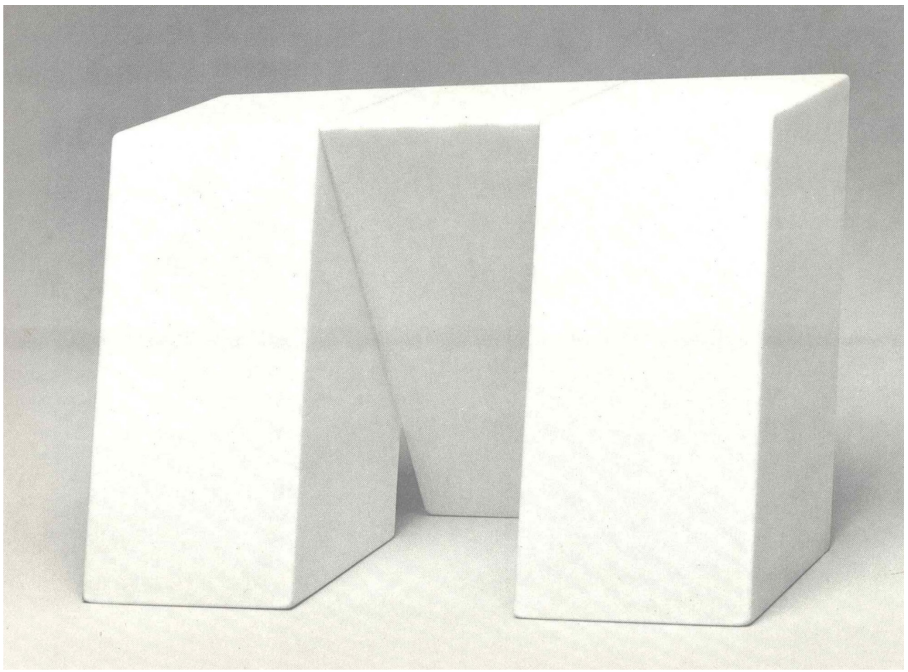
(fig 84) Sérgio Camargo. *Sem Título*, 1990. Negro Belga, 26 x 38 x 27 cm.



(fig 85) Renato Blaschi. *Unidade.* 2006, bronze, 40 cm de altura.



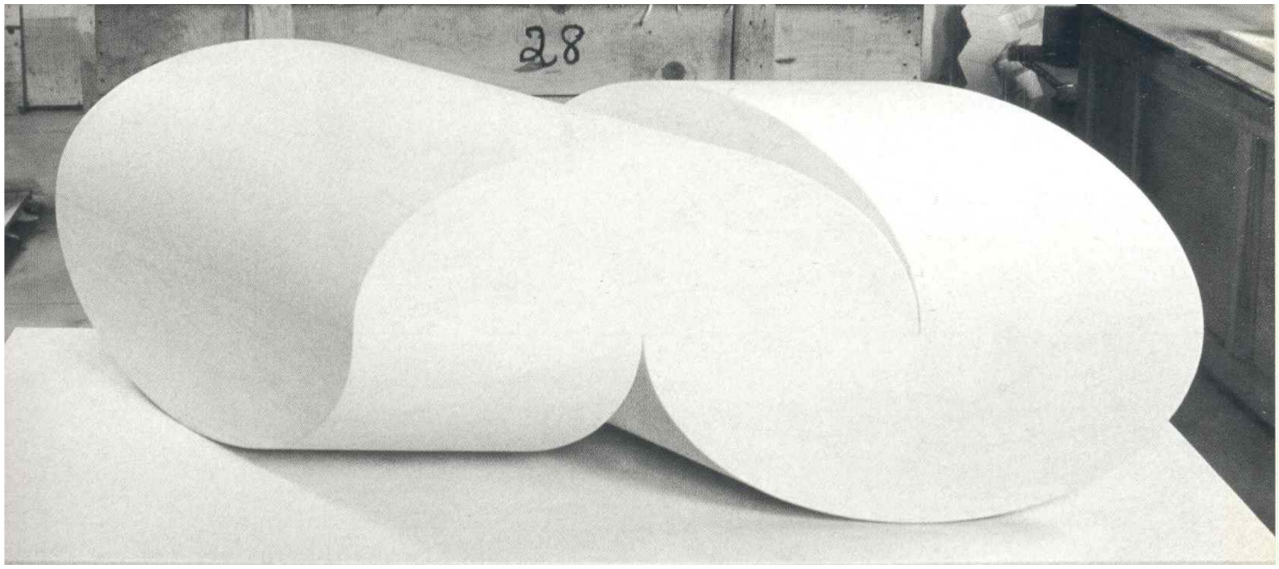
(fig 86) S. Trismosin, *Esplendor Solaris*, Século XV. Iluminura Inglesa.



(fig 87) Sérgio Camargo. *Sem Título,* déc.1980. Mármore, 45 x 30 x 30 cm. Coleção Galeria Raquel Arnaud.

(fig 88) Nicolas Cordier. *As Três Graças,* 1695, Mármore, 180 x 130 x 135 cm. Coleção Museu do Louvre, Paris.

(fig 89) Sandro, Botticelli. *A Primavera*, 1478. Tempera sobre madeira,
314 x 203 cm. Coleção Galeria Uffizi, Florença.



(fig 90) Sérgio Camargo. S*em título*, 1978. Mármore. 56 x 175 x 57 cm.
Espólio Sérgio Camargo.