

CEPG
SIBI

Prof. Carlos

Sérgio Camargo



EILEEN DE MELLO FERNANDES CUNHA

**A NATUREZA ARQUITETÔNICA
DAS OBRAS DE SÉRGIO CAMARGO**

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientadora: Glória Ferreira

Co-orientadora: Maria Luísa Luz Távora

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO
1997

1617

CUNHA, Eileen de Mello Fernandes
A Natureza Arquitetônica das Obras de Sérgio
Camargo. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1997.

XI, 192f

Dissertação: Mestre em História da Arte (História
e Crítica da Arte)

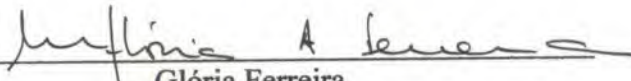
1. Arte 2. Natureza Arquitetônica 3. Sérgio Camargo
4. Teses

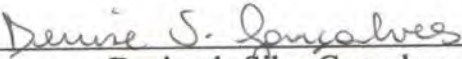
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro
II. Título

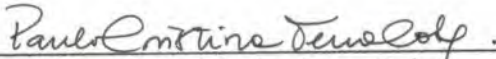
EILEEN DE MELLO FERNANDES CUNHA

**A NATUREZA ARQUITETÔNICA
DAS OBRAS DE SÉRGIO CAMARGO**

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.


Glória Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Denise da Silva Gonçalves
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Paula Cristina Terra Cabo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
dezembro de 1997

Opções?

Até que pela maceração de difuso conceito
a matéria amadurece
e decantada se produz, e reproduz multiplicadas
preciosas coisas vãs fundamentais

Íntimo comércio

a cujo hálito confundi o meu

até chegar a mim - pela estruturação combinada dos mais simples elementos
à recôndita potencialidade emocional da medida
pela obrigatória unidade de um pensamento
longo e ávido e constante
tempo olhar atento
à vida que nos rodeia.

Tempo meu

para te repassar o fascínio ineludível
que estas singelas amáveis geometrias tão nossas
exercem sobre mim.

Sérgio Camargo

Massa, janeiro de 1980

Dedico esta Dissertação ao meu marido,
Oswaldo, pela sua dedicação e carinho.
Com amor.

Agradecimento especial a Raquel Arnaud,
pela maneira gentil e atenciosa com que
permitiu o acesso a seu acervo.

Agradeço à Professora Glória Ferreira (UFRJ)
pelo incentivo e orientação desta Dissertação.
Seu conhecimento e apoio muito contribuíram
para o amadurecimento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À orientadora, professora Glória Ferreira (EBA/UFRJ), por ter aceito este encargo. Sua experiência e capacidade de articulação em muito ajudaram na elaboração deste trabalho.

À co-orientadora, professora Maria Luísa Luz Távora (EBA/UFRJ), por seu carinho e apoio quando da orientação de monografias do Mestrado, referendadas na bibliografia, e também pela paciência e dedicação com que me norteou na parte inicial desta Dissertação.

Às professoras Denise da Silva Gonçalves (EBA/UFRJ) e Paula Cristina Terra Cabo (EBA/UFRJ), por terem aceito o convite para participar da Banca de Defesa da Dissertação.

Ao professor Carlos Terra (EBA/UFRJ), por sua atenção e gentileza.

À Coordenação do Mestrado, que sempre atendeu de maneira solícita.

Às secretárias Tereza e Suely, pelo apoio e atenção em todo o Curso.

A toda a equipe da Biblioteca e do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna-RJ, pela atenção e presteza no atendimento.

RESUMO

Esta pesquisa buscou explicitar a qualidade arquitetural na obra de Sérgio Camargo. A 'natureza arquitetônica,' ou qualidade arquitetural, reside na referência que as obras em questão fazem à arquitetura. Estas estão ligadas à fase dos relevos pela investigação que Camargo promove entre a relação do volume com o plano e a da forma com a matéria.

Percebemos que tratava-se de uma passagem, ou seja, uma espécie de entreato entre os relevos - fase mais conhecida do artista - e as 'baleias', fase final de sua obra. Essa passagem mostrou-se essencial para uma melhor compreensão dos relevos, pois evidencia claramente como o conjunto da obra abstrata de Camargo tem na sua base a pesquisa da relação entre o volume e o plano. Tornou-se necessário, também, desvendar o porquê da insistência na manutenção das bases em alguns trabalhos e qual a ligação deste fato com a natureza arquitetônica. O recorte desta dissertação se estende de meados da década de 60 até os anos 80.

Outro objetivo de nossa pesquisa foi estabelecer, para o conjunto da obra deste artista singular - presente em vários museus no Brasil e no exterior - a importância de seu contato com artistas como Brancusi, Vantongerloo, Arp e com as tendências contemporâneas. Verificamos, ainda, como se deu a relação de Camargo com o Concretismo e o Neoconcretismo brasileiros. Do ponto de vista teórico, esta dissertação procurou sustentação na fenomenologia de Gaston Bachelard.

ABSTRACT

This research has sought to explicit the architectural quality in the work of Sérgio Camargo. The 'architectonic nature', or architectural quality, lies in the reference of the works in question to architecture. These works are connected with the phase of the reliefs via the investigation that Camargo undertakes of the relationship between volume and plane and between shape and matter.

We have realized that we were dealing with a passage, that is, a kind of of entr'acte between the reliefs - the artist's best known phase - and the 'whales', the final phase of his work. This passage has proved essential for a better comprehension of the reliefs, as it clearly evidences how the entirety of Camargo's abstract work has, at its base, an investigation into the relationship between volume and plane. It has also become necessary to unveil the reason for his insistence on keeping bases in some works and the connection between this fact and the architectonic nature. The part of the work selected for this dissertation goes from the mid 60's through the 80's.

Another objective of our research was to establish, for the whole of the work of this unique artist - present in several museums in Brazil and abroad - the importance of his getting acquainted with artists such as Brancusi, Vantongerloo, Arp and with contemporary trends. We have also verified how the relationship between Camargo and the Brazilian Concrete and Neo-concrete movements was established. From a theoretical point-of-view, this dissertation has sought grounds in the phenomenology of Gaston Bachelard.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2.1. O CLÁSSICO NO CONTEMPORÂNEO	7
2.1.1. Resíduos	36
2.2. FORMAÇÃO E INFLUÊNCIAS.....	39
2.2.1. O Raciocínio Estrutural.....	41
2.2.2. Matéria	42
2.2.3. Volume.....	45
2.2.4. Forma Essencial - Brancusi e Arp	52
2.2.5. O Plano e o Volume.....	60
2.2.6. Estruturação do volume.....	67
2.2.7. A Obra de Camargo e Outras Tendências.....	72
2.2.7.1. Brasil: uma Sintonia Paralela	76
2.2.7.2. As Relações Construtivas.....	79
2.3. MATÉRIA E FORMA	87
2.3.1. Matéria	87
2.3.2. Luz e Imaterialidade	97
2.3.2.1. Confusão com o Ótico-Cineticismo	100
2.3.2.2. O Branco e o Preto	104
2.3.3. O Volume e as Massas.....	105
2.3.3.1. Relação do Volume com o Plano	108
2.4. A NATUREZA ARQUITETÔNICA.....	111
2.4.1. A Obra de Camargo e a Arquitetura Contemporânea	114
2.4.2. O Espaço e o Tempo.....	116
2.4.3. Os Módulos	118
2.4.4. Serialidade	123
2.4.5. Estruturas/ Modulação	128
2.4.6. Organicidade	138
2.4.7. Método.....	139
2.4.8. Beleza.....	144
2.4.9. Obras Públicas e Obras Íntimas	146
2.4.9.1. Obras Públicas.....	148
2.4.9.2. Obras Íntimas	151
2.4.10. As Bases e a Relação Plano-Volume - uma Resposta para a Natureza Arquitetônica.....	158
3. CONCLUSÃO	164
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS FONTES.....	172
5. ANEXOS	184

1.INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura mostrar com clareza a qualidade arquitetural das obras do escultor Sérgio Camargo, que surgem em meados de 60 e continuam a aparecer até a década de 80. O tema nos fascinou tanto pelo corpo expressivo de trabalho que representa, como pelo fato de ainda não ter sido devidamente analisado.

O corpus teórico sobre a obra deste artista inclui críticos estrangeiros, como Denys Chevalier, Gerald Turner, Karl K. Ringstrom, Guy Brett, Jean Clay, Juan Acha, entre outros, e críticos brasileiros, como Ronaldo Brito, Mário Pedrosa, Jayme Maurício, Paulo Sérgio Duarte, Casimiro Xavier de Mendonça, Wilson Cunha, Alberto Tassinari, Jacob Klintowitz, Vera Pacheco Jordão e outros.

Em Denys Chevalier, autor de "Camargo's Art of Lyrical Light" - texto de abertura do jornal da Galeria Signals de Londres - e um dos responsáveis pelo reconhecimento da obra de Camargo naquela histórica exposição de 1964, encontramos referência à qualidade arquitetural de sua escultura. No texto, o crítico referiu-se a um trabalho de transição, rejeitado posteriormente pelo artista, por considerá-lo muito formal. Mais tarde, no Brasil, Jayme Maurício avalia que os trabalhos de Camargo procuram uma 'integração arquitetônica' de

vastos espaços. O crítico, provavelmente, se referia à arquitetura racionalista brasileira influenciada por Oscar Niemeyer ou a própria arquitetura moderna internacional.

As obras que vamos estudar fazem parte, principalmente, do interregno da fase dos relevos e o das baleias. Os relevos constituem a fase abstrata inicial da obra do artista que projetou-se, internacionalmente, a partir de uma exposição londrina (1964), assim também, como os últimos trabalhos surgidos em finais dos anos oitenta: as formas alongadas, conhecidas como 'baleias', consideradas, talvez, como o ápice da obra de Camargo.

Nosso trabalho enfocará as colunas, torres e muros estruturais, surgidas, espaçadamente, entre 65 e 86 e algumas obras tridimensionais menores que começam a aparecer desde 64 junto à outras das décadas de 70 e 80. Nesse conjunto de obras procuramos evidenciar a qualidade arquitetural. As obras tomadas como estudo de caso fazem referências à arquitetura e surgem de uma fase do próprio conjunto da obra - os relevos - e da pesquisa do artista sobre as relações entre o volume e o plano.

Ao analisarmos o recorte feito por esta dissertação percebemos que não poderíamos negligenciar a importância dos relevos, pois neles estava também a compreensão e a origem das obras de qualidade arquitetural. Por essa razão, nos reportamos aos relevos sempre que for necessário.

Como referência básica, utilizamo-nos da última obra importante sobre o artista, intitulada *Camargo*, de 1990, do crítico Ronaldo Brito, bem como de seus textos de jornais e catálogos.

Outro texto fartamente consultado foi o do crítico Guy Brett, amigo do escultor, constante do catálogo *Camargo: esculturas*, publicado em 1994 pela Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, sob a supervisão geral de Raquel Arnaud.

Neste catálogo, com texto de Guy Brett e Ronaldo Brito, encontram-se fotos da última arrumação dada pelo artista aos ateliers do sítio de Jacarepaguá. O grande atelier separado da casa, é parte de um conjunto arquitetônico de Walter Zanini. Atualmente, não apresenta a mesma organização feita por Camargo, pois nele são depositadas e retiradas as peças para exposições. Entretanto, muitas ferramentas e mesmo estantes com várias peças ainda mantêm intacta a disposição escolhida por Camargo. Este é o caso da mesa com telefone e da cadeira de palha, onde se dava a ideação das obras. Ali o sol filtra pelas muitas janelas e pode-se ouvir o zunido dos insetos da floresta ao redor. Há também um silêncio, talvez emanado das muitas obras brancas e negras que, qual sentinelas, guardam ainda a morada do dono. Ele não mais está, mas sente-se a sua força e a sua presença.

Os ateliers do sítio de Jacarepaguá foram, também, objeto de estudo pois nos transportaram para o local de criação do artista, possibilitando-nos assim, sentir um pouco do clima em que eram delineados os projetos. Tivemos a oportunidade de ver os módulos de madeira e de mármore que Camargo manipulava durante a elaboração das maquetes, um transferidor-esquadro de marca alemã e inúmeras ferramentas e bancadas de trabalho.

Além destas referências foram consultados inúmeros artigos de jornais e revistas. Para a pesquisa, foram feitas entrevistas com Maria Camargo, filha do escultor; José Rezende,

escultor e amigo do artista; Piedade Grinberg, amiga que nos últimos meses de vida do escultor ajudou-o a organizar todos os seus arquivos; Paulo Sérgio Duarte, crítico; e Raquel Arnaud, galerista e responsável pelo espólio do artista. Essas pessoas e outras, que conviveram com o artista, conseguiram transmitir a fascinação que a personalidade vivaz, apaixonada e generosa do escultor Sérgio Camargo exerceu sobre três gerações de intelectuais e artistas e que ainda permanece viva na memória de todos.

Quatro capítulos compõem este trabalho. O primeiro se refere a uma discussão teórica sobre o classicismo na obra do escultor. Este tema já suscitou artigos de Wilson Coutinho e de alguns articulistas de jornais e foi também aventado, brevemente, por Ronaldo Brito, Guy Brett e Paulo Sérgio Duarte, entre outros. Damos uma ênfase particular a esse assunto, por considerarmos que existe uma relação dialética entre a obra de Camargo e o classicismo.

Camargo, não tendo freqüentado nenhuma escola de Belas Artes, foi o maior responsável pela sua formação artística. Disto trata o segundo capítulo, formação e influências do escultor, que escolheu manter contato direto com seus eleitos na Argentina e na Europa. Este capítulo ajudou-nos a entender a posição independente mantida pelo artista em relação ao Neoconcretismo brasileiro e às tendências internacionais. Tentamos, sempre que possível, analisar a obra de Camargo dentro do conjunto da arte brasileira, inserida num contexto maior, da arte ocidental.

Para a contextualização dessa fase inicial, rica em subsídios ao entendimento da obra do artista, lembremos que Camargo entra em contato com a arte um ano após o lançamento da

bomba-A. Ele chega a Europa em 48, ou seja, três anos após o histórico episódio, e partilha da consciência de que o homem é pulverizado tanto no aspecto físico como no da filosofia do conhecimento. Isto se evidencia principalmente no final da década de 50 pelo desenvolvimento, propagação e divulgação da teoria da informação. Essa teoria postulava a especificidade de toda espécie de informação=conhecimento, coincidindo com o momento do crescimento e a afirmação da sociedade de consumo. Para melhor compreensão desse momento histórico, usamos a *Era da Razão*, de Gilles Lipovetsky.

A hipótese central do trabalho - que fala de uma natureza arquitetônica, ou qualidade arquitetural - aflora, inclusive, deste segundo capítulo e do primeiro dessa dissertação.

O terceiro capítulo trata da matéria e forma através dos aspectos formais, técnicos e metodológicos da obra dando sustentação à hipótese central de trabalho. O tipo de linguagem abstrata que o artista escolhe e o tratamento pessoal dado à mesma conferem universalidade a obra do escultor.

No último capítulo, trataremos especificamente da natureza arquitetônica das obras de Sérgio Camargo. Utilizamo-nos, para o embasamento teórico da hipótese final, da *História da Arte como História da Cidade*, de Giulio Carlo Argan, da *Poética do Espaço e A Água e os Sonhos*, de Gaston Bachelard, *Saber ver Arquitetura* de Bruno Zevi, *Por uma Arquitetura* de Le Corbusier, e da *Arquitetura Contemporânea no Brasil* de Yves Bruand.

Se as formas que fizeram a arte moderna se tornar moderna são “*um índice das condições materiais da sociedade moderna*,”¹ pareceu-nos intrigante que as formas camarguianas não tenham sido elaboradas com os novos materiais tecnológicos da época e que possam nos remeter a “*armações ou estruturas ancestrais*”², como comentou Casimiro Xavier de Mendonça. Aludiriam elas, então, a espécies de construções antigas? Talvez aí tenhamos um ponto de partida para investigarmos a natureza arquitetônica de algumas obras do artista. Camargo afirmava que suas obras “*são só o que sabem ser*”. Essas são algumas das questões que procuraremos responder ao longo do trabalho.

¹ VARNEDOE, Kirk. A fine disregard: what makes modern art modern. New York: Harry Abrams, Inc., Publishers, 1990, p. 104.

² MENDONÇA, Casimiro Xavier de. In: MAM - RJ. SÉRGIO CAMARGO. (Textos: CAMARGO, Sérgio; MENDONÇA, Casimiro Xavier de; BARDI, P. M.; BRITO, Ronaldo). Rio de Janeiro: MAM-RJ, setembro de 1981, não paginado.

2.1. O CLÁSSICO NO CONTEMPORÂNEO

Quando lemos Argan, que nos diz que “o ‘clássico’ está ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI,”¹ percebemos de imediato que o conceito de classicismo histórico não se aplica às obras de Camargo. Entretanto, evidenciam-se resíduos de um certo classicismo em Camargo. Mas como esta questão se manifesta? Como o classicismo convive com o contemporâneo indubitável das esculturas de Camargo? O desafio é entender e demonstrar se os resíduos contêm algum conteúdo substancial implícito.

O conjunto de definições, em geral aplicadas ao termo classicismo, inclui a noção de perfeição e supõe sobretudo a idéia de modelo, sendo que todo classicismo é essencialmente normativo, o que supõe regras.²

¹ ARGAN, Giulio C. A arte moderna. São Paulo, 1992, p. 11.

² Encyclopaedia Universalis, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 970.

Desde os estetas alemães da segunda metade do século XIX o termo ‘clássico’ vem sendo mal definido; o mesmo ocorreu com o termo ‘barroco’ por Burckhardt, que o definia em oposição ao clássico. Wölfflin, na obra *A Arte Clássica*, define o barroco contrapondo-o ao clássico. Mais tarde, nos *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Wölfflin apresenta as categorias ‘clássico’ e ‘barroco’ como estritamente opostas. A partir daí, alguns historiadores atribuíram ao classicismo um valor negativo, visto que o teórico alemão havia consagrado ao barroco um valor ativo e positivo. Contra esse pensamento se insurgiram, mais tarde, historiadores como J. Thuillier e P. Francastel.³

Um artista pode ter um perfil clássico, ou ter uma fase clássica em sua obra, e, mesmo assim, pertencer a uma contemporaneidade. Este fato já se repetiu inúmeras vezes ao longo da história. O próprio Malevich declarou muitas vezes estar procurando um novo classicismo, talvez porque almejasse reconstruir uma nova sociedade. Não que seja o caso de Camargo; entretanto, o que acabamos de relatar serve apenas como exemplo da complexidade do assunto. Considerando o classicismo em Camargo como apenas residual, tentaremos precisar melhor a razão do uso deste adjetivo.

Certamente, o classicismo residual em Camargo não é algo fácil de se definir. Por este motivo, guiaremos-nos pela aceção mais ampla do termo no qual “o classicismo se define por oposição ao romantismo, caracterizando-se uma arte na qual a adesão a determinados ideais

³ Ibidem, p.970-971.

estéticos reconhecidos é tida como mais importante que a expressão individual.”⁴ Observe-se que o termo e seu correlato 'clássico' têm sido empregados com variados sentidos na história e crítica das artes, portanto, nos ateremos aos termos 'clássico' e 'romântico' como categorias estéticas,⁵ ou seja, tratando do seu sentido atemporal, e não histórico.

A clareza de expressão das obras de Camargo, a procura pelo equilíbrio, pela ordem e o uso da razão são princípios gerais de qualquer arte clássica - presente tanto entre gregos, renascentistas e neoclássicos, como entre construtivistas, neoplásticos, concretos ou minimalistas. No entanto, na obra do escultor brasileiro, tais princípios se apresentarão sempre problematizados, motivo pelo qual só poderemos obter um entendimento satisfatório das obras do artista se as observarmos como o produto de uma tensão entre o clássico e o romântico, racionalismo e irracionalismo, tradicionalismo e inovação - pois sua essência repousa nessa tensão dialética, nessa união de opostos aparentemente irreconciliáveis.

Ao mesmo tempo que existe na obra de Camargo o uso da razão dedutiva - fruto de uma reflexão profunda, ordenada e metódica, que se funda sobre um plano de um sistema coerente, fazendo a obra pender para o clássico - existe também o inusitado lirismo plástico de sua construção feita com o fragmento, entendido como módulo. Este fragmento dinamizado gera a palpitação, que é a energia, essência da matéria, que torna a obra dionisíaca, portanto,

⁴ CHILVERS, IAN. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução por Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes: 1996, p.116. Tradução de: The Oxford Dictionary.

⁵ FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. O termo categoria se refere aqui como o conjunto dos conceitos fundamentais do entendimento, que é a definição de Kant.

próxima ao romântico. Entretanto, na obra do artista essa construção aparentemente desordenada, baseada na combinação de fragmentos, busca sempre a unidade coerente (que encerra uma lógica), uma unidade cuja leitura é aberta, moderna, bem ao contrário das obras do classicismo histórico, onde o observador tem uma leitura de raciocínio linear, fechada. A leitura aberta⁶ das obras ‘camarguianas’ refere-se à provocação mental, uma espécie de exercício matemático em cima de certas estruturas, propostas, sem que a matemática tenha sido um meio para atingi-las. É neste ponto, que as obras do artista pedem uma participação do fruidor. A referida unidade das obras de Camargo decorre de um método de trabalho, no qual, como diz Reynaldo Roels Jr., “*as formas finais derivavam de sólidos geométricos cortados e organizados experimentalmente.*”⁷ O escultor trabalhava com maquetes de madeira (il.1) e de mármore (il.2), que mandava para Massa, na Itália. Lá os artesãos executavam rigorosamente os seus protótipos, enquanto Camargo, mantinha um atelier na marmoraria (il.3), acompanhando atentamente o processo.

⁶ O conceito obra aberta foi tomado emprestado da obra de Humberto Eco Obra aberta. São Paulo: Perspectiva S.A., 1971, p.149-177.

⁷ ROELS Jr., Reynaldo. “A geometria empírica”. Revista Manchete. Rio de Janeiro, 5/12/87.



(il.1)
Módulos de madeira sobre a mesa de trabalho de Camargo no atelier de Jacarepaguá



(il.2)
Módulos de mármore



(il.3)

Mesa do atelier Soldani - Massa, Carrara

São conhecidos os inúmeros estudos de Miguelangelo e outros clássicos para quem o planejamento era condição indispensável para obtenção da excelência das obras. No entanto, no construtivismo e em Mondrian vamos ter uma separação marcada entre a concepção e a execução, dando assim uma certa autonomia ao projeto. Questão que na arte contemporânea vai ser potencializada. Essa separação também se encontra em Camargo; assim podemos afirmar que o racional prevalece, estando o subjetivo subordinado a ele para a obtenção da ordem e da clareza, princípios que atravessaram os séculos como categorias estéticas clássicas reconhecidas até os dias de hoje.

Essa tensão de opostos é o motivo pelo qual a obra de Camargo nos causa um estranhamento. Há nela, concomitantemente, a convivência de categorias estéticas clássicas e românticas, cujo arcabouço apresenta-se com um visual moderno; contudo, o que prevalece é a objetividade de sua concretude. Portanto, o escultor não utiliza nenhum elemento clássico puro, mas a depuração de alguns, que se tornaram residuais e persistem, mesmo bastante transformados, em algumas obras do século XX.

Os princípios anteriormente referidos por Camargo, geraram a simplicidade e a busca da perfeição absoluta para atingir a excelência, completando-se através de um lirismo gerador de beleza. Mesmo entre os gregos, o conceito de beleza não era centrado somente no antropomorfismo, mas também no raciocínio intelectual, conforme podemos depreender das palavras de Sócrates que serviram de ilustração para Ronaldo Brito:

*"Quando falo da beleza da forma, não me refiro àquela de animais ou pinturas, por exemplo, como a maioria poderia supor, mas refiro-me, diz o argumento, às linhas retas e aos círculos, e às figuras planas ou sólidas formadas sobre eles por tornos, régua e esquadros; sobre elas, afirmo que não são apenas relativamente belas, como outras, mas que são belas eterna e absolutamente, e que proporcionam prazeres que lhe são próprios, muito diferentes do prazer de aliviar uma sensação desagradável. E que existem cores do mesmo caráter, que proporcionam prazeres similares. Entende agora a que me refiro?"*⁸

Mesmo na arte moderna esse pensamento não está distante, pois existe uma relação entre ela e o platonismo, visto que esta busca restituir uma idealidade. A arte sempre utilizou a matemática - em certos períodos mais, em outros menos - como no desenho, na arquitetura,

⁸ SÓCRATES. Filebus.51. Apud BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Editora Akagawa, 1990, paginação irregular.

etc. No nosso caso, devemos ter sempre em mente que a geometria de Camargo está mais próxima do conceito de M. Calvesi, que afirma ser ela:

*"uma geometria imperfeita, que já não é o espelho da idéia platônica, do fixo e do imutável (como se verifica em Mondrian e no abstracionismo histórico). Pelo contrário, é uma geometria do relativo, do possível, do fenomênico; é uma solidificação do imediato e do móvel, do que se precipita e do tranchant, do instável e do periclitante."*⁹

O consenso geral aponta para o racionalismo no conjunto das esculturas de Camargo; entretanto, devemos observar que os citados resíduos clássicos da obra em questão não estão limitados por nenhum cânone, como, por exemplo, o **Dorífero** de Polícleto, que se constituía de um corpo de exatas sete cabeças e meia. Então, o racionalismo em Camargo não é rigoroso como na escultura clássica grega, nem tampouco participa de sua exaltação, mais modernamente, como no construtivismo russo, no neoplasmticismo de Mondrian, e também está *"longe dos cânones severos da arte concreta"*¹⁰ de Max Bill (il.4). A 'razão' em Camargo admite surpresas do inesperado de suas soluções formais, conforme podemos observar na escultura N^o419 (il.5). Nelas reconhecemos o uso do número, mas não de modo sistemático.

⁹ CALVESI, M. "Strutture come solidi". In: *Avanguardia di massa*, p. 163, apud FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 330 - 336.

¹⁰ PEDROSA, Mário. A escultura de Camargo. Lisboa: março de 1969, in: cat. Exp. *Camargo*. Rio de Janeiro: MAM - 15 de maio a 15 de junho, 1975, p.3. Contém também texto de R. Brito.



(il.4)

Max Bill - Meia Esfera em torno de Dois Eixos

mármore - 1966



(il.5)
N° 419
Carrara - 1973
70 x 24 x 24cm

Nessa obra Nº 419 Camargo foge do equilíbrio clássico buscando uma assimetria formal, revelando, como em algumas outras obras, o “gosto pelo equilíbrio precário e excêntrico”¹¹, como disse R. Brito, afirmando ser esta uma das características do artista.

Camargo quer a ordem, mas ao mesmo tempo a questiona. É o racional levado ao seu limite, quase no limiar do irracional. É uma reação semelhante à irracionalidade característica do romantismo do século passado, que surge em oposição ao excesso de racionalismo precedente; ou melhor, é uma outra espécie de racionalismo. Talvez mais próximo de um racionalismo humanizado como o do Purismo de Amédée Ozenfant e Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), que afirmava: “uma obra de arte é uma associação, uma sinfonia de formas consonantes e arquitetadas, em arquitetura e escultura assim também como em pintura.”¹²

Camargo quer captar essas estruturas no espaço interno da matéria; por isso, elege o volume para solidificar o dinamismo dessa matéria, cujas estruturas internas estão em constante movimento - são estruturas vivas, generativas, que a cada momento se transformam em outras. Sua geometria é empírica, como ele a chama; ela acontece no fazer da obra. É imperfeita porque, sendo orgânica, não se guia por linhas ortogonais, como a euclidiana, que para Mondrian “é a mais equilibrada de todas, pois expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos e contém todas as outras relações.”¹³ Camargo também busca o universal, mas de um modo diverso do de Mondrian. Camargo tem consciência de que o conceito de matéria de sua época é o da indeterminação e não mais, o da determinação, como o era para o pintor holandês.

¹¹ BRITO, Ronaldo. Op. cit., paginação irregular.

¹² OZENFANT, A. & JEANNERET, C. E. Purismo. In: HARRISON, Charles & WOOD, Paul. (ed.) Art in Theory - 1900-1990. Oxford: Blackwell, 1994, p. 238.

¹³ CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.326.

Do final do século XIX até os dias de hoje a arte vem se despidendo de sua narratividade e simbolismo, assumindo gradativamente o caráter autônomo da forma à medida que fala cada vez mais dos processos da própria arte. Rodin foi o grande iniciador dessa transformação no campo da tridimensionalidade. Camargo, que também busca a autonomia do volume, iniciada com o escultor francês no campo da escultura narrativa, diz-nos que valores como massa, energia direcional e densidade fazem parte das vivências do homem - sentimos "*o problema do equilíbrio e do desequilíbrio, as noções de direção, volume, luz, espaço, combinação de formas e de ângulos, nós vivemos tudo isto no nosso cotidiano*."¹⁴ Portanto, para o artista, essas noções são concretas e não, abstratas; fazem parte de nosso real.

Se, por um lado, temos Argan, que afirma que Rodin "*ultrapassa o equilíbrio clássico com uma monumentalidade exaltada*,"¹⁵ sugerindo-nos que a análise de sua escultura não se aplica diretamente à discussão sobre a problemática da convivência do clássico com o romântico em Camargo, por outro, temos Steinberg afirmando que as figuras do escultor francês "*sugerem a perda da serenidade clássica ou do auto-controle*."¹⁶ Essa perda que se verifica em Rodin, mencionada por Steinberg, remete-nos ao caráter dionisíaco da escultura de Camargo, possibilitando-nos, assim, estabelecer afinidades entre as obras de Rodin e do escultor brasileiro.

¹⁴ SÉRGIO CAMARGO. Apud MENDONÇA, C. XAVIER DE. In: MAM - RJ. SÉRGIO CAMARGO. (Textos: CAMARGO, Sérgio; MENDONÇA, Casimiro Xavier de ; BARDI, P. M.; BRITO, Ronaldo)Rio de Janeiro: MAM-RJ, setembro de 1981, não paginado.

¹⁵ ARGAN, G. Op. Cit., p. 145.

¹⁶ STEINBERG, Leo. Other criteria: confrontations with twentieth-century art. New York: Oxford University Press, 1972, p. 382.

A perda da serenidade clássica evidencia-se em Camargo pois não é condição comum ao homem contemporâneo, que, fragmentado, dividido, procura incessantemente reaver sua integridade, sua inteireza. Sofrido pela angústia da pressa contemporânea, mal sucedido na tentativa de absorver rapidamente quantidades de informação cada vez maiores, o homem moderno é forçado a se especializar, conhecendo assim apenas o detalhe, perdendo a visão do todo - ou, então, apreendendo precariamente inúmeras noções, por vezes desnecessárias, que deformam o que é mais vital. A superfície das peças brancas de Camargo, lisas e, por vezes, sinuosas nos dá uma aparência enganosa de serenidade; o que há é a permanente ativação do plano pelos volumes, tanto nos relevos como em outros trabalhos. É a matéria pulsando sob a superfície calma. É toda uma espécie de emoção contida. É como quando, ao olhar o mar calmo, imaginamos o quanto há de vida sob aquela aparente tranquilidade. É uma espécie de convite à contemplação mas ela é ativa, o que parece paradoxal.

Voltando a Rodin, lembremo-nos de que o homem do final do século XIX, por sua vez, sofria um processo de fragilização em virtude da transformação de seu antigo status na sociedade. O processo de industrialização crescente extinguiu, paulatinamente, várias formas de trabalho artesanal. A crise do eu liberal já se fazia sentir porque, ainda que timidamente, começava o processo de emancipação profissional e político da mulher. O homem da época de Rodin é

tomado pela emoção, que se sobrepõe a ele e emerge das figuras do artista. É uma emoção que demonstra um certo sofrimento pela perda dos ideais da arte do passado e uma nova consciência pela recente realidade humana. Em sua forma de arte, ela reflete a interioridade conturbada desse homem. Por isso, a perda da serenidade clássica em Rodin se refere à paixão, ao irracional, que surge de suas figuras em contraposição, por exemplo, à atitude plácida, controlada, das representações de Fídias ou Praxíteles.

Todavia, para Steinberg, o escultor francês teria subvertido mais a 'figura anatômica clássica' do que as tendências abstratas que vieram posteriormente. Pois Rodin vai descobrir novos usos para os fragmentos (braços, pernas, etc.): como enxertos e repetições - usos esses que influenciarão toda a escultura moderna, tornando clara "*a serialidade que havia estado latente em Rodin e evidente em Brancusi.*"¹⁷ Steinberg acrescenta, ainda, que as transformações das obras de Rodin em direção a uma escultura livre de narrativas só foram integralmente captadas por Brancusi e Matisse.¹⁸

Brancusi, pelo que pudemos depreender do texto acima, parece ser o melhor ponto de partida para entendermos a origem dos resíduos clássicos na obra de Camargo. Afinal, o próprio Camargo declarou diversas vezes ter sido o artista romeno a sua maior influência.¹⁹ Sidney Geist, autor da melhor monografia sobre a obra do escultor romeno, segundo R. Krauss, afirma: "*O apagamento do eu é conhecido em arte como o sinal geral do artista clássico; no*

¹⁷ VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard: what makes modern art modern*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990, p.103.(tradução da autora)

¹⁸ STEINBERG, Leo. *Op. Cit.*, p.382.

¹⁹ Esta afirmação faz parte do corpo teórico sobre a obra de Camargo.

caso de Brancusi é a sua assinatura."²⁰ Perguntemo-nos então: existe nas obras de Camargo o apagamento do eu? Diríamos que sim. Suas esculturas não contêm nenhum sinal de expressividade ou gesto, ou seja, não existem marcas concretas da subjetividade do artista. A personalidade do escultor não se encontra impressa de maneira óbvia em suas obras. Camargo nos diz: "*Suspeito que as esculturas sejam entidades estranhas, cuja pertinência só a elas pertence,*"²¹ elas guardam em si opostos, o que causa estranhamento; são difíceis de definir. Elas "*são só o que sabem ser,*"²² acrescenta o artista.

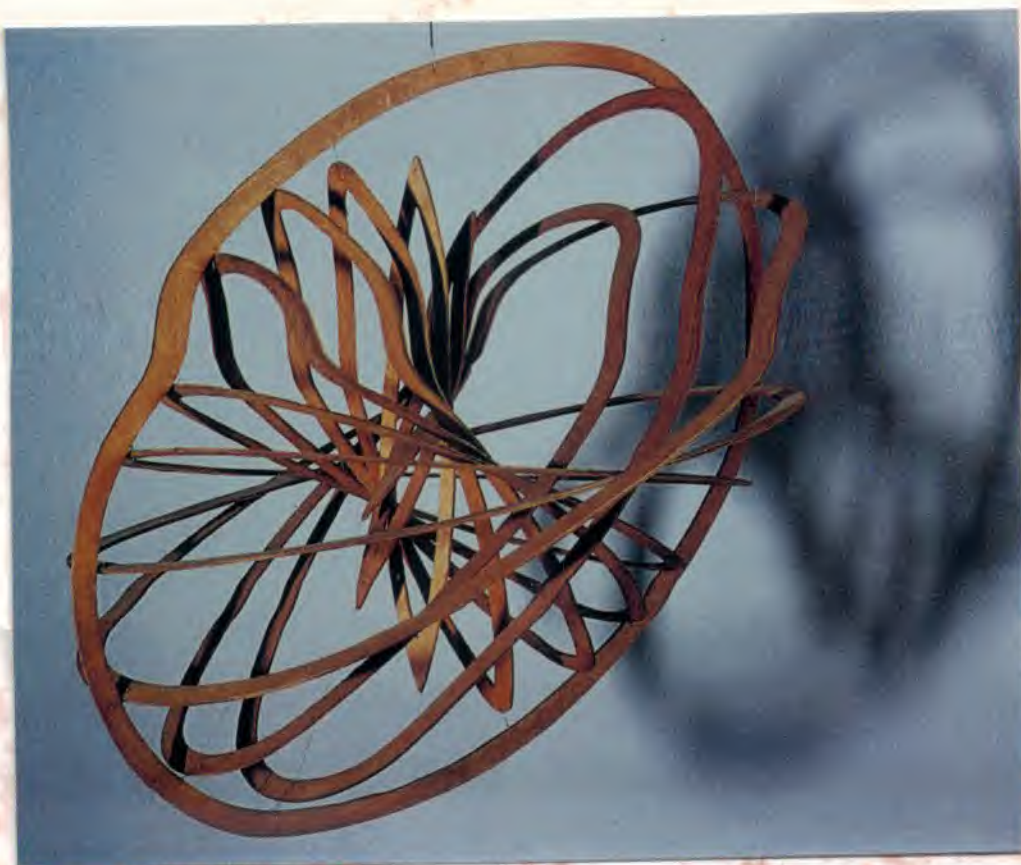
Poderíamos argumentar ainda que a falta de subjetividade ou de gesto é característica das artes de raiz construtiva e, como a obra camarguiana é derivada também destas tendências, elas lhe teriam garantido essa feição. A 'raiz construtiva' da obra de Camargo certamente é responsável por grande parte de seus resíduos clássicos, pois o construtivismo russo, em sua procura pela ordem da sociedade, "*foi uma espécie de classicismo dos tempos modernos, regulado por leis, regras e o convite humanitário para a excelência e a majestade da Ordem.*"²³ A busca da pureza formal e a austeridade, características de um classicismo no construtivismo russo que se mantiveram no neoplasticismo, no concretismo e no minimalismo (contemporâneo de Camargo), aparecem também nas obras de Sérgio Camargo. Nele, porém, aquelas características não se apresentam com a mesma secura exposta naquelas tendências (il. 6) - talvez porque a luz e a suavidade da matéria (il.7) tenham amenizado aquela severidade.

²⁰ KRAUSS, Rosalind E. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 84.

²¹ GOMES, Marion Strecker. Arte em preto e branco, *Folha de São Paulo*, 08/03/85.

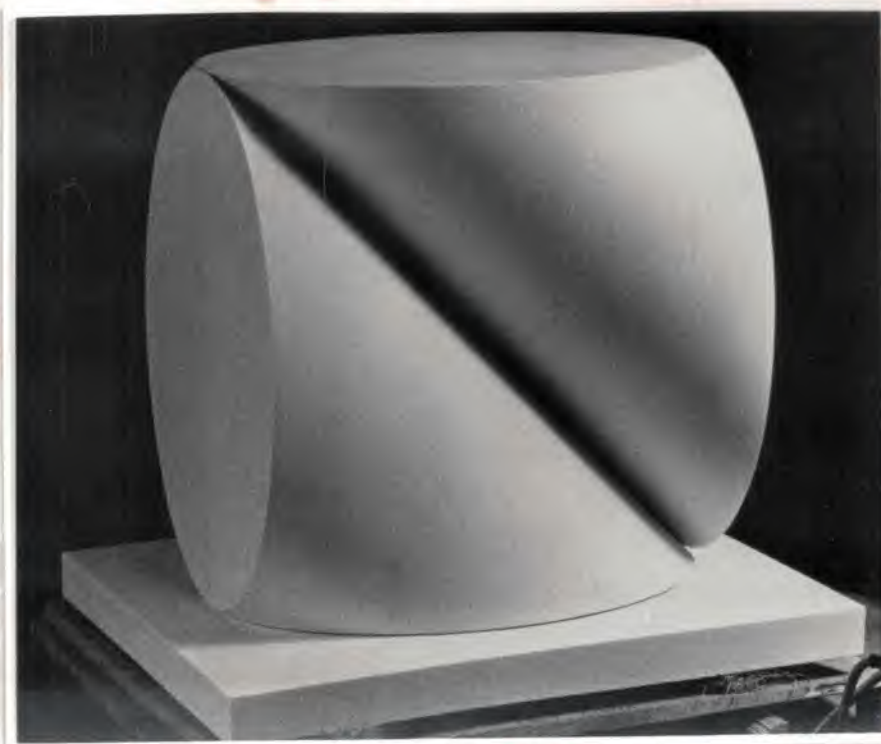
²² BRITO, Ronaldo. Op. Cit., paginação irregular. Palavras de Camargo de 1983.

²³ COUTINHO, Wilson. O império da razão. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 06/08/80.



(il.6)

Alexandr Rodchenko - Construção Oval Suspensa Nº 12
Compensado, tinta de alumínio e arame - ca. 1920-21
6,96 x 83,82 x 46,99cm



(il.7)

Nº 473
Carrara - 1978
Ø 55 - 83 x 83 x 55cm

O construtivismo negava o volume como forma plástica para medir o espaço e renunciava à massa como elemento escultural, um método contrário ao de Camargo. Devemos, entretanto, atentar para o fato de que o escultor brasileiro se utilizou da lógica construtiva, que dizia: “o espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída.”²⁴ Camargo seguiu, embora com sua própria metodologia a experimentação com estruturas (il.8), que são, em verdade, o cerne do método estereométrico definido por Naum Gabo (il.9) como parte da tradição construtiva. Para Camargo o tempo sempre foi mais importante que o movimento e, com os módulos, estruturava o espaço, como ele mesmo afirmava.²⁵ A combinação dos módulos mostra a passagem do tempo, que geralmente aparenta ser linear, mas se apresenta com partes (módulos) desiguais.



(il. 8)

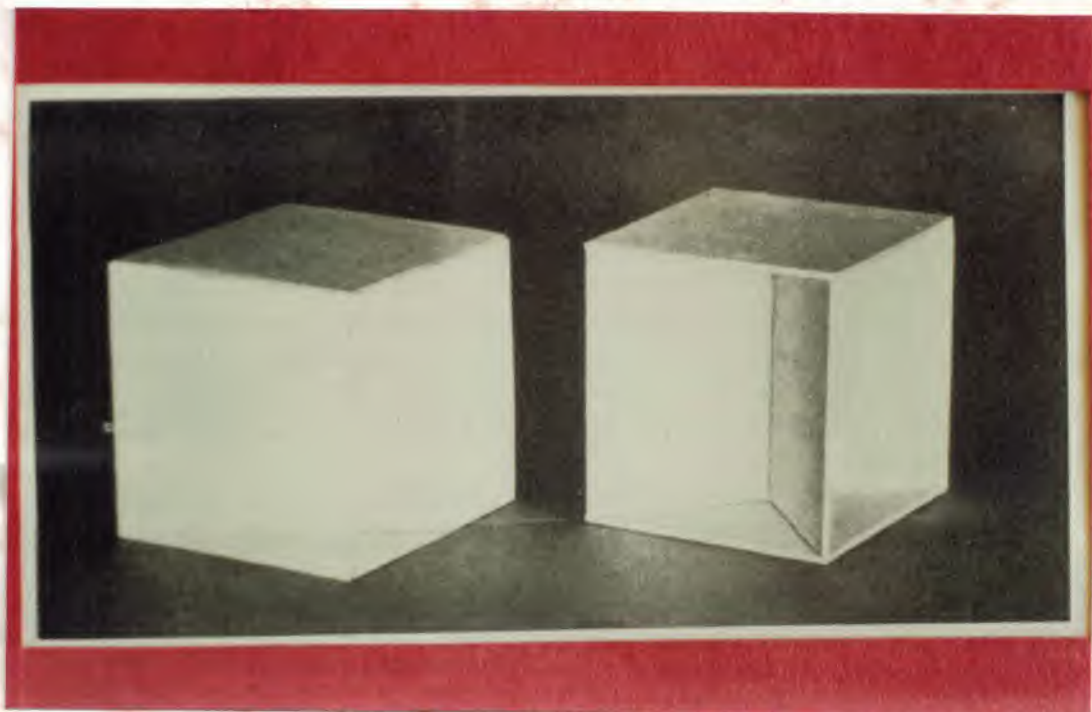
Cubo

Negro belga -1988/90

40 x 40 x 40cm

²⁴ NAUM, Gabo. In: CHIPPE, H. B. Op. Cit., p. 331.

²⁵ Ver em: FOLHA DE SÃO PAULO. Sérgio Camargo, o tempo e a luz. 12/12/1980 e MAM - RJ. “SÉRGIO CAMARGO”. (Textos: CAMARGO, Sérgio; MENDONÇA, Casimiro Xavier de; BARDI, P. M.; BRITO, Ronaldo). Rio de Janeiro: MAM-RJ, setembro de 1981.



(il.9)

Método estereométrico de Naum Gabo

Cubo volumétrico à esquerda e cubo estereométrico à direita

Brancusi promovia uma tensão entre sua personalidade mítica e sua arte despersonalizada que levou alguns historiadores e críticos a determinarem a falta de estilo de sua arte. Com isto, atestou-se a independência de sua obra, nunca subordinada a nenhuma tendência. Camargo afirmou diversas vezes ter *“afinidades com Brancusi. Como o fato de não estar envolvido com nenhuma escola ou tendência. Além disso,”* o escultor afirmou também ter *“peças que estão ligadas à escultórica brancusiana, porém o método é que é diferente.”*²⁶

²⁶ MAM - RJ. **“SÉRGIO CAMARGO”** . (Textos: CAMARGO, Sérgio; MENDONÇA, Casimiro Xavier de ; BARDI, P. M.; BRITO, Ronaldo). Rio de Janeiro: MAM-RJ, setembro de 1981.

Quanto à referida diferença de método dos dois escultores, Camargo diz que a forma geral de cada trabalho seu constitui-se da combinação de módulos geométricos, sempre do mesmo formato, variando apenas em tamanho.²⁷ Logo, mantinha, sempre que possível, as mesmas relações internas dos módulos, cujas angularidades procurava manter, mas que se modificavam pelo alongamento, como será explanado nos capítulos posteriores. Em contraposição, a forma redutiva depurada de Brancusi era em geral unitária, monolítica, resultante de sua admiração pela integridade plástica da arte negra. Servem como exemplo as obras: **Récem-nascido** (e suas variações), **Peixe**, **Foca**, **Princess X**, **Pássaro em Vôo**, dentre outras. Quando seu formato geral incluía partes, como em algumas **Maestras** - estas decorriam da divisão da figura como um todo - embora saibamos que o escultor romeno tenha se utilizado intensamente de módulos, como na **Coluna Infinita** (il.10) e nas suas bases-esculturas (il.11), uma das razões pela qual a obra do artista é tida como precursora da arte serial dos minimalistas. Esta é conhecida também como arte serial ou de processo, e é chamada, às vezes, de *work in progress*, por nos dar uma visão cognitiva do fazer da obra ao falar de si mesma evidenciando seu próprio processo construtivo.

²⁷ PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/75. Cad. B, p. 80.



(il.10)

Coluna Infinita

madeira - 29,35 m de altura - 1937
Tirgu Jiu (Romênia), jardins públicos



(il.11)
Bases de Brancusi

Grande parte das obras de Brancusi é constituída de uma forma íntegra, unitária, indivisível, decorrendo daí, segundo R. Krauss, a dificuldade de sua análise. Brancusi trabalha com volumes unitários de formas arquetípicas antropomórficas e zoomórficas, enquanto Camargo trabalha com volumes estruturais, com uma dinâmica formal de parte por parte (relações entre partes) - embora ambos façam uso de formas reduzidas. Camargo pode ter-se impressionado pela obsessão de Brancusi com o modo de apresentar seus trabalhos e o fato de compartilhar partes de uma mesma base com a de outra peça, segundo o artigo de Marcia Vetrocq,²⁸ no qual afirmou que o escultor romeno variava a posição das partes das bases, fazendo com que se tornassem 'parceiras essenciais' para o jogo de contrastes e paradoxos. Pode-se reconhecer nestas muitas visitas de Camargo ao atelier do artista romeno²⁹ sua observação deste fato, podendo ter contribuído de alguma forma para a idéia de generatividade em seu trabalho.

²⁸ VETROCQ, Marcia E. Re-reading Brancusi: the Philadelphia story. *Art in America*. No. 1 Jan/96, p. 63

²⁹ PIMENTA, Angela. Clássico brasileiro. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, 14/12/1994. A articulista cita Camargo: "Fui umas trinta vezes ao ateliê de Brancusi."

Voltando à questão das bases-esculturas brancusianas, arriscaríamos sugerir que estas, diferentemente das formas antropomórficas e zoomórficas do escultor romeno, remetem ao aspecto formal das esculturas camarguianas, isto é, a seus volumes estruturais. Note-se que os volumes estruturais de Camargo, tal como as bases do escultor romeno, são generativas, ou seja, são capazes de gerar outras formas aparentadas.

Não podemos esquecer que, enquanto Camargo, aparentemente, ainda utiliza bases de uma maneira tradicional, outros de sua geração, em especial os minimalistas, aboliram totalmente o uso das mesmas. Este fato também tem sido por vezes interpretado como uma adesão ao uso tradicional da base. Mas, em Camargo elas se apresentam, em geral, para afirmar e criar a relação do volume com o plano, como observamos neste trabalho (il.12), da mesma forma que David Smith em **Cubi XIX** (il.13), tema que examinaremos mais detalhadamente no último capítulo.



(il.12)
Nº 615 A
Negro belga - ca. 1988/90
h. 31 x 41,5 x 26,5cm



(il.13)
David Smith - Cubi XIX
aço - 1964

O volume em Camargo emerge do plano, prescinde, às vezes, dele para se afirmar, ter mais consistência, mostrar sua gênese. O volume, antes figurativo, depurou-se e, já abstrato, passou para o plano, nos relevos, donde mais tarde se libertou, nas obras de qualidade arquitetural. Assim, a base não funciona mais como linha divisória entre mundo real e ilusório, ela não mais determina a natureza escultórica da obra - o volume se encarrega disto.

Se deixarmos, por um momento, esta questão de lado e nos detivermos às formas principais de Camargo comparando-as com as bases do escultor romeno, verificaremos o seguinte: a base

em Brancusi, segundo Vetrocq, deixa de ser apenas uma plataforma passiva e se transforma em elemento generativo.³⁰ Suas formas empilhadas incluem módulos esculpidos em pedra, mármore ou madeira, lisos e foscos ou texturizados, em formato cruciforme, cilíndrico, cúbico e de disco (il.11). Observe-se que Camargo, semelhantemente, utiliza algumas dessas formas puras - o cilindro e o cubo - em seus volumes estruturais lisos foscos, que também são de natureza generativa, embora o artista brasileiro não combine as formas reduzidas entre si.

Contudo, devemos lembrar ainda, em relação a Camargo e Brancusi, que o primeiro, diferentemente do segundo, não tornou suas esculturas tão dependentes do ambiente, e que os módulos das esculturas de Camargo não contrastavam entre si, como as do escultor romeno; ao contrário, eram sempre da mesma textura e tipo.

Retomando o aspecto da independência de Brancusi, característica que também se observa na obra de Camargo, devemos acrescentar que o artista brasileiro não se enquadra em nenhuma das tendências modernas, mantendo com elas, no máximo, relações e aproximações, assunto que abordaremos mais profundamente adiante.

Quanto ao fato de alguns poucos críticos, como Sheila Leirner³¹, colocarem a obra de Camargo dentro de uma categoria tradicional de arte, isto ocorre em virtude do artista, em muitas de suas obras, ousar trabalhar com o mármore (branco). Além disso, Camargo está muito associado a este material nobre, predileto dos escultores gregos, renascentistas,

³⁰ Ibidem, p.60.

neoclássicos e alguns modernos como Brancusi e Gert Marcus. Desta forma, Camargo opunha-se às tendências contemporâneas que utilizavam largamente materiais tecnológicos ou descartáveis.

Devemos esclarecer, entretanto, que isso se deve, em grande parte, a um certo equívoco pois existe a crença que, pelo simples fato de um escultor trabalhar com o mármore, possa ser considerado clássico. Atualmente sabemos que as esculturas gregas eram policromadas, embora à época do neoclássico - quando Winckelman defende a estatúria grega como sendo a maior representante da perfeição - os estudiosos, imbuídos da emoção do clássico prevalecente, idealizassem uma escultura grega de mármore branco. Como nos diz Wilson Coutinho: "*o tempo tornou claro o classicismo*,"³² o que podemos facilmente verificar no neoclassicismo não rigoroso e sensual de Antônio Canova.

Mais próximos a nós temos os mármore de Brancusi. Estes certamente exerceram uma influência mais direta sobre Camargo, embora sejam esculpidos e tragam na essência da forma a ligação com a figura. Camargo, por sua vez, dizia que anulava o mármore, pois não o lustrava nem tampouco o utilizava com veios. "*Não me interessa o efeito da matéria. O mármore, para mim, é como uma pele.*"³³ Enquanto Camargo usa a matéria natural, dando-lhe uma feição artificial imposta pela escolha da parte da pedra e pelo tratamento não artesanal, Brancusi mostra os veios da matéria e a faz reluzir, enfatizando assim seu aspecto natural. A redução à forma pura, essencial em Brancusi, manifesta-se mais tarde em Camargo,

³¹ Ver os seguintes artigos: LEIRNER, Sheila. Camargo, as obras negras. Duas faces, uma máscara. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 06/08/1983 e LEIRNER, Sheila. Sérgio Camargo, entre a Pretensão e a Realidade, p. 326. In: LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1990.

³² COUTINHO, Wilson. O império da razão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/08/1980.

³³ _____. Sérgio Camargo: O claro/escuro enigma. *Revista Galeria*. São Paulo, n. 7, bimestral p.36.

quando ele elege o cilindro e o cubo como suas formas primeiras. As formas volumétricas do escultor romeno são densas e compactas dando-nos a sensação de serem leves como as de Camargo, que também optou pelo volume pleno.

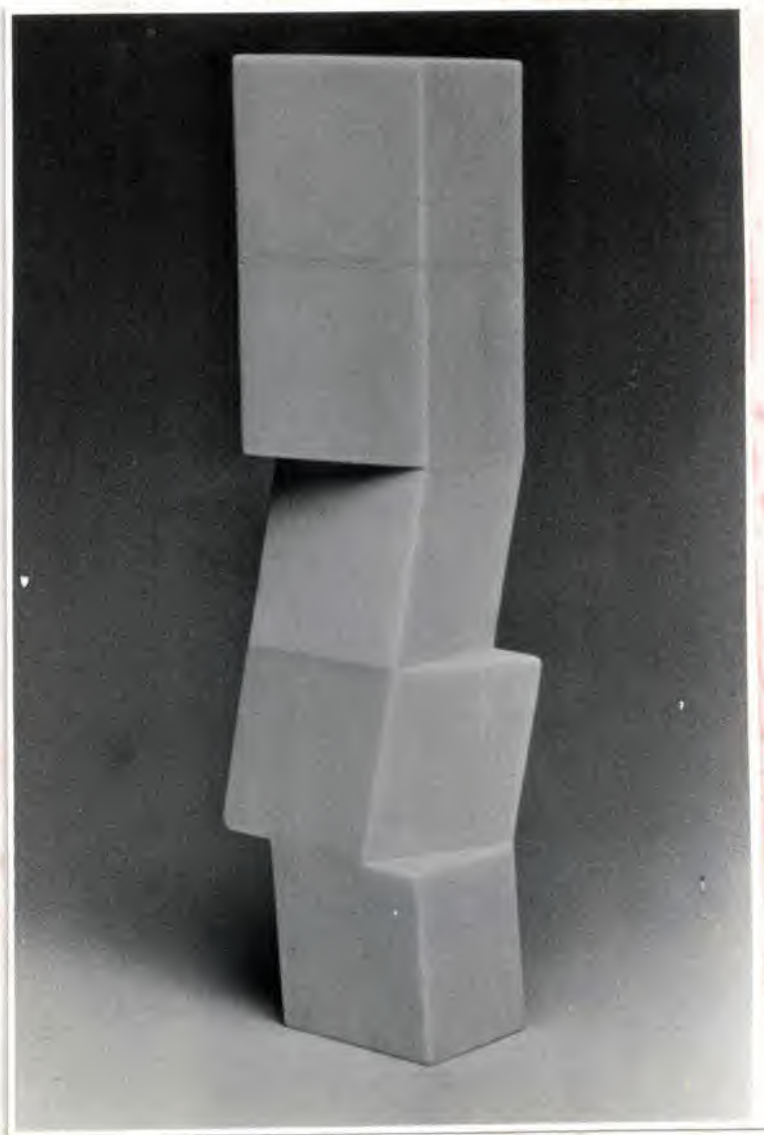
Acreditamos que a eleição do material nobre por Camargo não se deve a nenhuma nostalgia do passado histórico suscitada pelo mármore, mas ao fato de o escultor sentir aquela matéria como a que melhor exprimia a densidade que desejava imprimir aos seus volumes estruturais. O mármore era também a matéria mais adequada à escultura de volumes, visto que o material, tratado apenas com o esmeril, ficava opalescente. Isso o tornava apto a captar ou refratar a luz e conseqüentemente dava ao volume uma qualidade transcendente.

Constatamos, ademais, no que concerne ao uso do material na obra de Camargo, que ele, como os construtivistas, procurava evidenciar as qualidades inerentes ou intrínsecas do material, e como eles procurava ressaltar a sua textura matérica, deixando-a à mostra. A esse respeito, Magdalena Dabrowski cita a filosofia da Cultura dos Materiais afirmando sobre esse princípio que: *"todo material tem suas próprias propriedades sui-generis, as quais ditam uma forma lógica que melhor expressa essas qualidades."*³⁴ Entendemos ser justamente isso que acontece com as obras de Camargo.

Enfim, Camargo trabalhou com o mármore de Carrara, ao invés do nacional, por se prestar mais ao corte preciso - feito à máquina - em oposição ao clássico desbastamento do mármore,

³⁴ DABROWSKI, Magdalena. The plastic revolution: new concepts of form, content, space, and materials in the russian avant-gard. In: BARRON, Stephanie & TUCHMAN, Maurice. The russian avant-gard in Russia: 1910 -1930 - New Perspectives. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 30.

feito manualmente com o cinzel (técnica utilizada por gregos, renascentistas, barrocos e neoclássicos). Camargo usou um material nobre, usualmente associado à tradição ou ao clássico, de uma maneira totalmente contemporânea e construtiva: seus módulos geométricos colados uns aos outros formam o todo, conforme vemos na obra Nº 393 (il.14).



(il.14)
Nº 393
Carrara - 1973
h. 90 - 29 x 29cm

Outra característica do classicismo, a permanência, está geralmente associada ao uso do mármore, e a obra de Camargo, naturalmente, não escaparia dessa referência. A esse respeito, Guy Brett opõe este problema à efemeridade da obra de dois outros artistas, seus contemporâneos, Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma vez que estes, a seu ver, utilizavam

materiais comuns para revelar o corpo. Para o crítico, "*Camargo o fazia para revelar a matéria.*"³⁵ Para Ronaldo Brito, Camargo celebra "*o permanente no contingente,*"³⁶ e prossegue afirmando que o uso do mármore "*vincula aqui o contato afetivo com a matéria natural.*"³⁷

Dessa maneira, quanto ao uso do material em si, acreditamos, como R. Brito, que não se trata de uma mera conveniência ou coincidência, pela facilidade que o mármore apresenta quanto aos cortes perfeitos mas, sobretudo, pela afeição do artista à matéria natural. Camargo, diferentemente de outros escultores, seus contemporâneos, que na maioria das vezes optaram por novos materiais industriais, preferiu sempre os naturais, como tão bem o demonstrou em relação à madeira, na sua fase dos relevos.

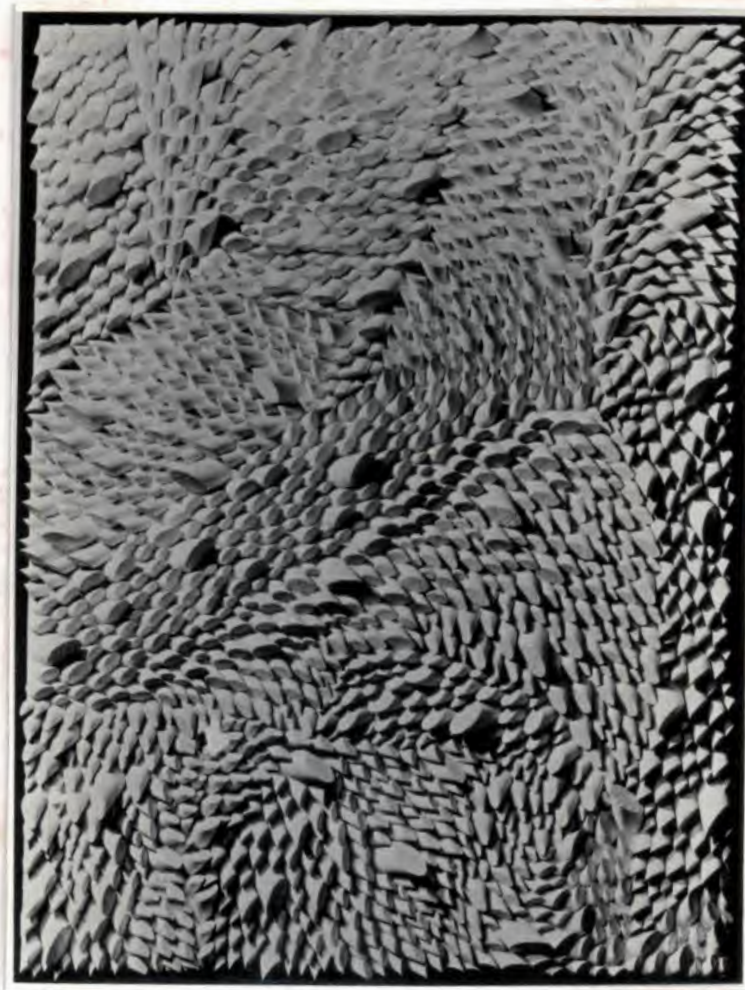
Acreditamos ainda que o uso do mármore por Camargo tenha partido de uma motivação para "*revelar a matéria,*" como colocou Guy Brett, pois o escultor fala também da essência da mesma quando o geométrico se confunde com o orgânico e vice-versa, como nos relevos (il.15) e mesmo em algumas esculturas (il.16). Poderíamos acrescentar por ora que, devido à proposta do escultor - que buscava a sobriedade como reflexo da verdade do próprio trabalho

³⁵ BRETT, Guy. *Camargo - esculturas*. Catálogo de Exposição do MAM-RJ, 1995, não paginado.

³⁶ BRITO, Ronaldo. Op. Cit., paginação irregular .

³⁷ Ibidem.

- é natural que o material usado traduzisse essa atitude; por isso, ele tratou-o de modo que expressasse um mínimo de atrativo.



(il.15)
Nº62/2
madeira pintada - 1964
81 x 60cm



(il.16)
Nº586
Carrara - 1985
h.24 x 60cm

2.1.1. Resíduos

As obras de Camargo não são classicistas, isto é, não denotam uma busca consciente e intencional das qualidades dos modelos antigos, nem são como as do classicismo histórico, inspiradas diretamente da arte da Antigüidade ou da arte do século XV e XVI. Seu classicismo é residual, na medida que se assemelha à lógica dos construtivos, onde há clareza de expressão e a busca da ordem e da racionalidade, mas não, a prevalência total dela. O fato de também não revelar o *self* nas obras, deixando transparecer apenas o mínimo de expressividade, aproxima-o de um certo classicismo.

A marca do artista modernista é a sua própria condição de singularidade como ser gerador da obra, traço que lhe confere originalidade. A obra de Camargo nos parece ter assegurada essa condição de singularidade pela sua capacidade de expressar as essências, as coisas primeiras, qualidade intrínseca tanto da vanguarda quanto do modernismo deste século. O mármore nas

obras de Camargo era sempre o mais puro; o carvão fóssil, raro e puro e as formas, as mais reduzidas, apenas as essenciais. Camargo procurou o puro como base para poder criar, ousar e não para se limitar a padrões pré-estabelecidos.

Malevich, em mais de um texto, fez referências à sua busca de um novo classicismo.³⁸ Camargo parecia se preocupar mais com o presente do homem contemporâneo, queria uma arte mais voltada para o cotidiano desse mesmo homem, tanto para os seus momentos de intimidade, quanto para os seus momentos junto à coletividade.

Sobre os métodos e sua possível origem clássica, encontramos o uso da razão, embora esta, como dissemos anteriormente, se faz sempre acompanhada da intuição, por isso a matemática em Camargo é alcançada principalmente no fazer da obra, após muitas experimentações com as maquetes. As obras seguem uma ordenação metódica dentro de um sistema coerente, mas não fechado, ou seja, sempre aberto a novos ensaios, não se atendo a cânones; logo, os resíduos clássicos aqui são praticamente nulos.

Quanto à simetria, outra característica associada ao clássico,³⁹ Camargo usa-a de forma restrita; na maioria das vezes, visando o equilíbrio no desequilíbrio, o que gera uma assimetria. A serenidade em geral só se manifesta na superfície das peças; nestas há uma convulsão interior que vai se acentuando e é levada ao máximo em suas últimas peças alongadas.

³⁸ MALEVICH, K. S. "On new systems in art", v. I, p.91 e em "Painting & the Problem of Architecture", v. II, p. 17.. In: TROELS, Andersen. K. S. Malevich - essays on Art - 1915-1933. Copenhagen: Borgens Forlag a-s, 2. ed., 1971.

³⁹ OSBORNE, Harold. Estética e teoria da arte. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 89.

Luz e sombra e suas gradações são matéria e não, meros efeitos; são partes constituintes da obra, que o artista deseja que percebamos como fenômeno da própria matéria e que de maneira clássica, com claros e escuros, realçam os volumes cheios e vazios. A matéria não é esculpida, portanto, não há aqui nenhum resíduo de classicismo. Quando tentamos relacionar a obra de Camargo com a categoria da estética clássica, observamos que apenas encontramos um pequeno resíduo deste classicismo; e, embora ele exista, há a convivência dele com a maneira contemporânea de criar do escultor.

O sentido do clássico em geral, como dissemos, define-se em relação ao romântico. As obras de Camargo têm o sentido do trágico, da perda, do luto evidenciado no romantismo do século passado, embora as causas do trágico daquela tendência fossem outras. Não foi à toa que sua última fase - 'baleias' - onde deixa de existir a qualidade arquitetural (e não trataremos agora), foi a configuração mais pungente desse drama.

Sintetizando, gostaríamos de evidenciar resíduos clássicos na obra de Camargo: a busca da pureza e das essências - tanto no sentido da forma como no da substância, características clássicas - e a idéia de construção em si, como um traço positivo do homem.

2.2. FORMAÇÃO E INFLUÊNCIAS

A originalidade do artista Sérgio Camargo, e sua obra coerente e conseqüente no campo da escultura, integra, por certo, a contribuição de diversas personalidades - artistas, pensadores e teóricos - responsáveis por parte de sua formação. Camargo considera Brancusi sua maior influência, artista ímpar por excelência, que o marca profundamente durante as muitas e intempestivas visitas que o escultor fez ao atelier do mestre romeno em Paris. Aliás, é no exterior, principalmente naquela cidade, como veremos, que se concentra a maior parte de sua formação artística e intelectual.

O gosto pelas humanidades naturalmente conduziram Camargo a freqüentar o curso de filosofia na Sorbonne. Assim, após chegar a Europa em 1948, ele passa a assistir às aulas de Gaston Bachelard¹. Embora não tenhamos encontrado referências da influência do filósofo sobre o escultor brasileiro, a nosso ver o artista foi tocado pela fenomenologia do filósofo francês, cujas idéias sobre espaço, imaginação e matéria eram amplamente discutidas no meio intelectual europeu.

¹ Ver a cronologia no anexo.

No final da década do pós-guerra, essas idéias eram discutidas no mesmo meio em que florescia o existencialismo de Sartre. Este não via com bons olhos o individualismo cada vez mais presente na Europa e, principalmente, na América. Nesta época surgia, quase simultaneamente, o informalismo em várias partes do mundo, revigorando a pintura sem, no entanto, produzir nenhuma espécie nova de escultura. A escultura surgida no início da década de 60 foi fruto do *“reexame e transposição do reducionismo do De Stijl, austeridade do Suprematismo, objetividade da arte Construtiva, desenho da Bauhaus,”*² além de ter sofrido enorme influência dos *ready-mades* de M. Duchamp e da escultura de Brancusi na época. Some-se a isso a crescente conscientização da fragmentação do homem na sua relação com o trabalho e com a cultura. Foi também uma resposta ao excesso de subjetividade e emotividade do expressionismo abstrato que, já cansado, havia dominado todo o pós-guerra e toda a década de 50.

Facetas de diversas culturas, cada vez mais, passavam a fazer parte do cotidiano deste mesmo homem, assim como a especialização estendida a todos os campos de trabalho. Na Europa, essa escultura modernista se renovava com a escultura de afinidade construtiva de Anthony Caro, que abdicava da base, e um pouco mais tarde, o minimalismo recuperava o papel de importância da obra tridimensional, incorporando o ambiente na qual ela se inseria. Dessa crescente valorização do ambiente, surgia também a escultura de situação de Tony Smith, do qual voltaremos a falar, juntamente com obras de outros escultores americanos.

² DABROWSKI, Magdalena. *Contrasts of Form: geometric abstract art - 1910 - 1980*. New York: The Museum of Modern Art, 1985, p. 205.

Camargo, no final dos anos 40, mesmo estando no auge de sua juventude, fase na qual geralmente, estamos mais suscetíveis a influências - não se deixa seduzir nem pelos radicalismos dos *beatniks* do Quartier Latin, nem pelo realismo social que havia deixado no Brasil, e tampouco pelo informalismo surgido recentemente na Europa e nos EUA. O informalismo foi introduzido no Brasil, depois de 53, por Antônio Bandeira. Avesso a modismos e não se alinhando “a programas e políticas de integração social da arte”,³ conforme afirmou R. Brito, Camargo, no retorno ao Brasil em 53, não se afinou nem com os concretos nem com os neoconcretos brasileiros. Mesmo assim, não deixou de perceber e sentir a atomização pela qual passava o homem de sua época em face do crescente individualismo que se manifestava.

2.2.1. O Raciocínio Estrutural

Camargo tem seu primeiro contato sério com a arte aos 16 anos, por intermédio de Emilio Pettoruti e Lúcio Fontana, em 1946, em Buenos Aires. Pettoruti, artista já abstrato nessa época, cujo “*caráter construtivo de suas obras provém de sua profunda elaboração dos princípios do futurismo e do cubismo*,”⁴ foi provavelmente a primeira fonte de acesso às idéias cubistas, que Camargo tão bem assimilou. Ronaldo Brito observou o “*facetado cubista*”⁵ da figura em Camargo. Há um amadurecimento do raciocínio estrutural em Camargo por volta de 1954 (il.17). De volta ao Brasil por essa época, o escultor afirma já estar buscando outro caminho. Ele disse que entre 54 e 56 se interessou “*por usar a figura como suporte, e não, como tema, de modo a através dela estruturar a massa*.”⁶

³ BRITO, Ronaldo. *Camargo*. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, paginação irregular.

⁴ BELLUZO, Ana M. de M.(org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na américa latina*. São Paulo: UNESP - Cad. de Cultura n. 1, 1990, p. 158.

⁵ BRITO, Ronaldo. Op. Cit., paginação irregular.

⁶ CAMARGO, Sérgio. Apud PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/05/75. Cad. B, p. 10. (entrevista)



(il.17)
Mulher
bronze - 1954

2.2.2. Matéria

A convivência com Lúcio Fontana, um dos mais importantes artistas, vinculado às vanguardas construtivas argentinas, durante a década de 40, na Academia de Arte de Altamira em Buenos Aires, marcou definitivamente o escultor brasileiro. Fontana, que fugira da guerra no mesmo ano em que Camargo chega a Buenos Aires (1946), publica o “Manifesto Branco” elaborado em conjunto com seus estudantes. Naquele contexto artístico argentino já existia uma longa tradição construtivista. Camargo, que à época⁷ morava com Pettorruti e Fontana, não deve ter permanecido alheio às afirmações de seu professor. Fontana acreditava que a arte nova necessitava ser superada pela pintura e pela escultura, e também que:

⁷ Sérgio Camargo - o tempo e a luz. Folha de São Paulo. São Paulo, 12/12/1980.

“... a arte nova toma seus elementos da natureza. A existência, a natureza e a matéria são uma perfeita unidade. Desenvolvem-se no tempo e no espaço. A troca é a condição essencial da existência. O movimento, a propriedade de evoluir e desenvolver-se é a condição da matéria. Esta existe em movimento e não de outra maneira. Seu desenvolvimento é eterno.”⁸

A matéria não é estática; está sempre em eterna mutação, como as diversas combinações de Camargo, o que poderia permitir soluções *ad infinitum*. O movimento da matéria é uma demonstração da passagem do tempo, que é percebida através da sua transformação. Portanto, a nosso ver, essas noções vão ser de grande importância na obra de Camargo, como veremos mais detalhadamente no capítulo *Matéria e Forma*.

Camargo não se deixou seduzir pela proposta de renovação da arte com a adoção das novas descobertas técnico-científicas, também contidas no referido “Manifesto Branco”. Estava envolvido demais com sua própria pesquisa do volume e suas estruturas, porém tornara-se mais consciente da matéria e precisava também investigar novas possibilidades que, futuramente, poderiam surgir.

A nosso ver no primeiro período europeu, iniciado em 1948, Camargo toma conhecimento

⁸ FONTANA, Lucio. Manifesto Branco. In: BELLUZO, Ana M. de M. Op.cit., p. 291-2.

das 'forças imaginantes' de que fala Bachelard. Segundo o filósofo, essas 'forças' encontram seu impulso mental na novidade ou no fundo do ser para buscar o primitivo e o eterno⁹. Camargo, no nosso entender, levando em conta Bachelard, encontra seu impulso mental no fundo do ser, ou seja, no seu próprio interior e busca o essencial da forma, o cilindro e o cubo, como sendo o primitivo, o primeiro (as formas primeiras) e o eterno, como sendo o que está em perpétua modificação, o que não termina, como as combinações infinitas que seus módulos colados permitem. É evidente que o escultor brasileiro também conhecia o processo de construção pictórico de Cézanne, que para obter uma sensação de solidez e estrutura em sua pintura, "tratou"¹⁰ as formas naturais como formas geométricas.

Essa volta para si mesmo, de que fala Bachelard, está intrinsecamente ligada à idéia de Gilles Lipovetsky, em *A Era do Vazio*. A cultura modernista seria um culto à personalidade, centrado no 'eu', iniciado por Rousseau, prolongando-se com o romantismo e o seu culto da paixão.¹¹ Imbuído dessa idéia de cultura individualista, que ressurge modificada pelas novas tecnologias no início do consumismo - instalada no pós-guerra - cremos que Camargo tenha procurado se ligar aos grandes mestres do modernismo que transpiravam o individualismo: Brancusi, Arp, Vantongerloo, Schwitters e Fontana. Além disso, aderiu ao desejo deles "de desafiar fronteiras nacionais e universalizar o mundo novo."¹² Entretanto, diferentemente dos modernistas citados, o trabalho de Camargo possui uma carga dialética que o leva a construir - embora desconstruindo - o todo. Primeiro ele destrói, estilhaça a forma, para então, com os fragmentos erguer uma nova construção evocando um novo homem. Acreditamos ser esta a

⁹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.1.

¹⁰ ARGAN, Giulio C. Op. cit., p. 112.

¹¹ LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água Ed. Ltda., 1989, p.141.

¹² Ibidem, p. 85.

razão que levou R. Brito a afirmar que, as peças de Camargo nos dão a impressão de estarem tão centradas sobre si mesmas, distantes¹³, como que concentradas em desvendar os problemas de sua própria individualidade.

*"Revolucionária, a lógica profunda do modernismo não deixa por isso de ser isomorfa da sociedade pós-moderna, participativa, fluida, narcísica,"*¹⁴ afirma também Lipovetsky na citada obra. Acrescenta, ainda: *"esquecemo-nos demasiadas vezes de considerar a face complementar e inversa do fenômeno: a acentuação das singularidades, a personalização sem precedente dos indivíduos."*¹⁵ Sobre o consumo diz que este: *"exacerba o desejo do indivíduo de ser plenamente ele próprio e de gozar da vida, transforma cada um num operador permanente de selecção e de combinação livre, é um vetor de diferenciação dos seres."*¹⁶ Acreditamos que o pensador, em seu ensaio sobre o individualismo do homem contemporâneo, ajude a entender a posição independente de Camargo e a característica distanciada de sua obra, questões mencionadas acima.

2.2.3. Volume

De volta ao Brasil em 53, Camargo permanece até 61 quando retorna para Paris. Até 54 a obra de Camargo vai se depurando em direção à abstração, a qual só se tornaria madura em 63, produzindo no mesmo ano o primeiro trabalho que considerou aceitável.¹⁷ Em 54

¹³ BRITO, R. Op. Cit., paginação irregular.

¹⁴ LIPOVETSKY, G. Op. cit., p. 97.

¹⁵ Ibidem, p. 101.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/75. Cad. B, p. 10.(refere-se a resposta de Camargo a R. Pontual)

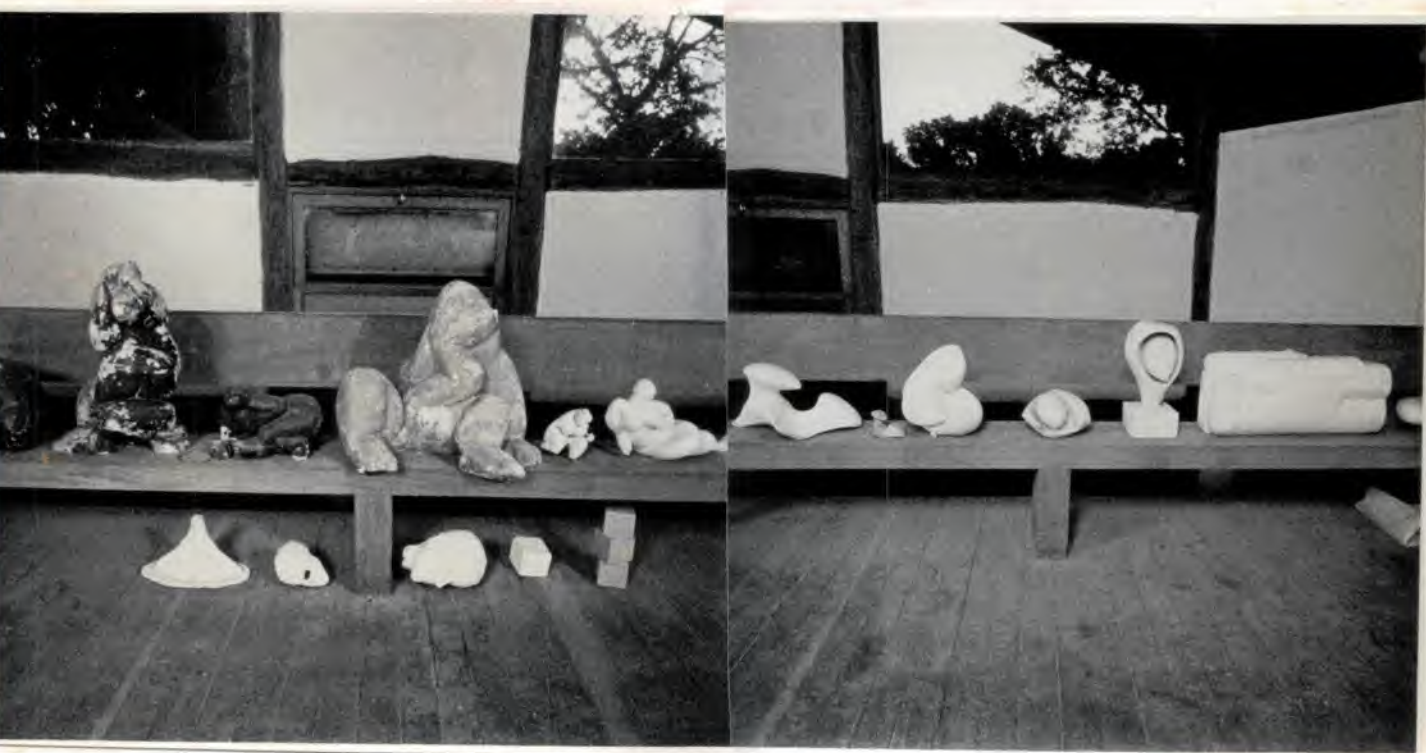
Camargo visita a China e, na volta recolhe-se ao atelier dedicando-se com afinco, às figuras femininas apenas como suporte para estruturar a massa (il. 17). Nesse ponto, ele começa a atingir o amadurecimento de seu raciocínio estrutural. Numa série intitulada **Mulheres**, onde a influência de Henri Laurens (il.18) é dada pela tensão de massas brutas e pela consciência estrutural, característica da obra deste escultor cubista, como nos disse R. Brito.¹⁸ As formas camarguianas começam a se estilizar numa cubificação sensual progressiva das massas (il.19 e 20), como observamos inicialmente em **O Vento** (il.21) (da série **Mulheres**), nas duas peças intituladas **Mulher**, ambas em bronze (il.22 e 17), e, mais ainda, em **Amantes** (il.23), em arenito do sul, também de 1954.¹⁹



(il.18)
Le Torse
bronze - 1935

¹⁸ BRITO, R. Op. Cit., paginação irregular.

¹⁹ CUNHA, Eileen. Sérgio Camargo e o controle do acaso - uma visão Bachelardiana. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995/ I, p. 1. (monografia de fim de curso referente à disciplina Tópicos de Estética, ministrada pela professora Míriam Terezinha, para o Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes).



(il. 19 e 20)



(il.21)
Vento
Bronze - 1954



(il.22)
Mulher
bronze - 1954



(il.23)
Amantes
arenito do sul - 1954

O que Camargo realmente parece captar em Laurens, ainda segundo o crítico brasileiro, é “*a reavaliação do volume como elemento.*”²⁰ Esse aspecto observado por Brito é importante para a análise do desenvolvimento futuro da obra de Camargo, assunto que voltaremos a abordar mais detalhadamente no sub-capítulo 2.3.3 - capítulo *Matéria e Forma*.

Denys Chevalier, um dos primeiros críticos estrangeiros a impulsionar internacionalmente a obra de Camargo, na década de 60, já falava que “*ambos escultores dividiam o mesmo sentimento pelas massas cúbicas, ambos empregavam os mesmos tensos layouts em seus trabalhos, e ambos consideravam a obra de arte com o mesmo significado sensual.*”²¹ Este mesmo crítico reconhece que, pouco a pouco, Camargo apresentou um novo caminho para a arte abstrata. Comentou, ainda, que as pesquisas do artista em novo material - as folhas de

²⁰ BRITO, R. Ibidem.

²¹ CHEVALIER, Denys. Op. cit., (referindo-se a Laurens e Camargo)

metal recortado (il. 24) - imprimiam uma qualidade arquitetural a seu trabalho, chamando atenção, para o fato do escultor, mais tarde, em Paris, considerá-las muito formais. É Camargo quem nos diz: *"Foi por aí que me aproximei do concretismo, sem me ligar a ele."*²²



(il.24)
Cubo Aberto
chapa de ferro - 1958/59
31 x 46,5cm

A provável peça a que se refere Chevalier, de 58/59, chamada **Cubo Aberto** (il.24), nitidamente construtiva, nos interessa como peça de transição, embora Camargo logo mais tarde, em Paris, faça outros estudos em metal (il.25), no caso o alumínio, que terminam por redundar nos relevos da década de 60. A desistência do material metálico segundo o próprio

²² PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/75. Cad. B, p. 10.(refere-se a resposta de Camargo a R. Pontual)

Camargo, se deve ao fato dele não ter se adaptado à solda necessária para aquele tipo de escultura.



(il.25)
Relevo (Estudo)
Fundição direta do alumínio - 1961/62
50 x 40cm

2.2.4. Forma Essencial - Brancusi e Arp

Referindo-se ao início dos anos 50, Camargo, na citada entrevista concedida a Alberto Tassinari, afirma: *"entrei em contato com escultores que me interessavam: Brancusi, Vantongerloo e Arp."*²³ O artista prossegue dizendo que teve uma *"convivência bastante*

²³ TASSINARI, Alberto. Sérgio Camargo expõe no Rio e SP. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada A-23, 09/11/1987. (Camargo responde a Tassinari)

assídua dos ateliers desses artistas, que ... admirava muito."²⁴ Ainda no mesmo artigo, o crítico diz que, de acordo com Camargo, "*o artista romeno pouco falava de arte,*"²⁵ embora o escultor tenha admitido que as reflexões feitas por Brancusi acerca de seu próprio trabalho, induziram-no a considerar o pensamento como parte importante do processo criativo da obra.

Ocorre que a redução à forma (pura) essencial em Brancusi - artista independente que não se enquadrou em nenhum movimento ou grupo - manifesta-se mais tarde em Camargo, como veremos no capítulo *Matéria e Forma*. A relação forma-luz em Brancusi, de que fala Argan, e sua repercussão em Camargo são outros problemas a serem discutidos mais adiante.

A questão da eliminação do gesto e da espontaneidade em Camargo pode nos remeter a Brancusi. Entretanto, para o artista romeno, "*a pureza polida da forma e da superfície pareciam unir a intuição folclórica ao lustro das máquinas modernas,*"²⁶ visto que ele aliou as manifestações populares de seu país a uma visão moderna da escultura.

Camargo, numa abordagem distante de qualquer nacionalismo ou regionalismo, ainda universalista, como Brancusi, deixa a superfície de suas peças de mármore branco sem polimento, a fim de que absorvam o máximo de luz. O mesmo não acontece com as esculturas

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

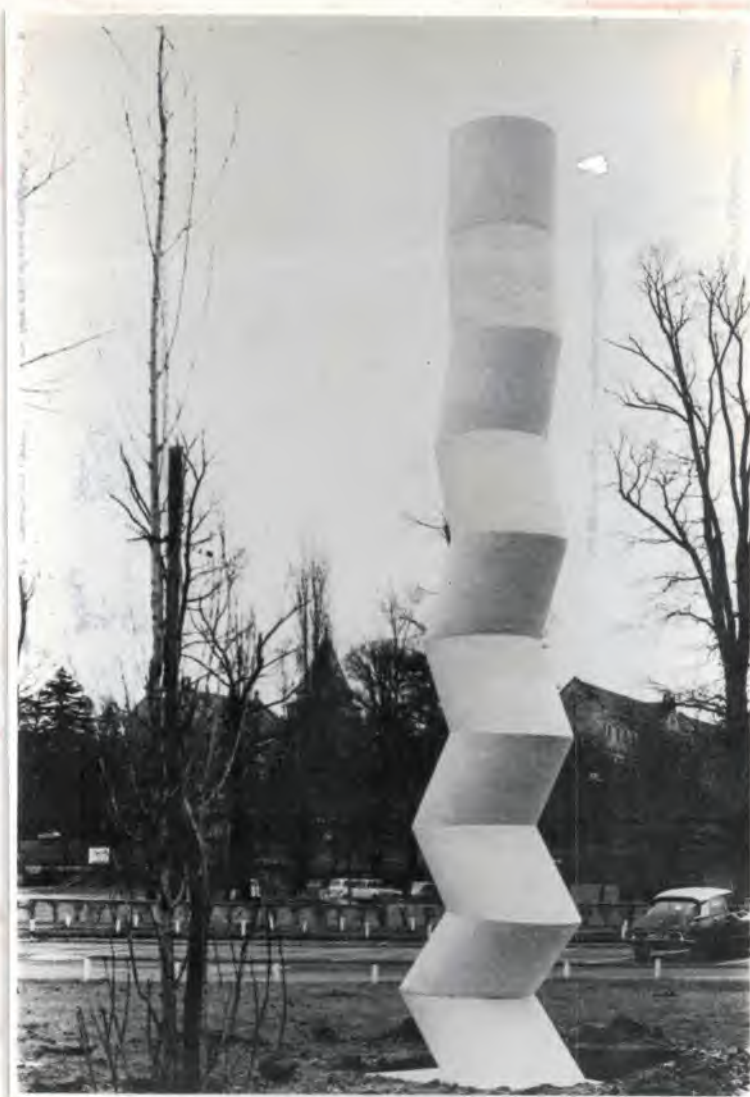
²⁶ VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard: what makes modern art modern*. New York: Harry Abrams, Inc., Publishers, 1990, p. 157.

em Negro belga, o polimento é utilizado para evitar que se tornem apagadas, conforme ele mesmo afirmou.²⁷

Na conhecida **Homenagem à Brancusi** - obra monumental de Camargo de 1972 (il.26) - localizada no Campus da Faculdade de Medicina de Bordeaux na França, o equilíbrio precário das 'síncopes' de Camargo demonstra incompletitude e provoca o desejo de reequilibrar as coordenadas espaciais, segundo R. Brito.²⁸ Ao nosso ver, essas síncopes refletem também a ânsia de recompor o equilíbrio de uma razão supostamente inatingível; não sendo própria da natureza humana, face a um excesso de informação difícil de ser absorvida. Desta maneira, Camargo desloca os segmentos da coluna, utilizando angularidades acentuadas em alguns módulos, nos dando a sensação da instabilidade própria do homem no limite da cultura modernista, ou seja, do ser humano que já não está tão seguro do rumo que os acontecimentos irão tomar. A informação nesta época, não permitia ao homem, ter a certeza do conhecimento como nas décadas anteriores. Em um curto espaço de tempo, a informação começava a se tornar obsoleta ou incompleta, levando o homem a uma certa insegurança sobre o seu saber. Em consequência disto, foi preciso criar uma ciência que armazenasse com segurança a torrente de conhecimento gradativamente acumulada.

²⁷ CAMARGO, S. Apud COUTINHO, W. S. Camargo: O claro/escuro enigma. Revista Galeria, nº 7, nº 143/789/87, Área Editorial Ltda., 1987, p. 37.

²⁸ BRITO, R. Op. cit. , paginação irregular.



(il. 26)

Homenagem à Brancusi

Carrara - 1972

7m de altura

Faculdade de Medicina de Bordeaux, França

Camargo convida-nos a suspender o tempo e a meditar sobre suas estruturas; a **Coluna Infinita** de Brancusi (il.10) seria o símbolo emblemático da crença otimista na técnica da sociedade modernista, própria daqueles finais dos anos 30 europeus, embora a coluna tenha sido uma homenagem de Brancusi a seus compatriotas mortos na primeira guerra mundial. Provavelmente, por essa razão, Kirk Varnedoe, diz, referindo-se à repetição dos módulos

brancusianos da **Coluna Infinita**, que esta poderia ser interpretada como “*uma descendência vertical através do tempo que liga uma pessoa a seus ancestrais*,”²⁹ ou como a uma “*ascendência vertical que liga cada pessoa para cima, por extensão do eu, a aspirações religiosas mais elevadas*.”³⁰

A referida repetição modular em Brancusi, vai ressurgir em Camargo, como veremos mais detalhadamente no sub-capítulo 2.4.4 - capítulo *A Natureza Arquitetônica*. Veremos também, a relação da **Coluna Infinita** e das bases-esculturas do escultor romeno com a arquitetura, exemplo para entendermos a obra de Camargo em sua relação com aquela arte.

A notória simplicidade de Camargo manifesta-se, anos mais tarde, quando falava sobre a diferença entre a sua escultura e a de Brancusi: “*há uma diferença fundamental... Ele era um verdadeiro escultor e eu sou um montador de estruturas*.”³¹ Camargo trabalhava por composição e justaposição de módulos para chegar a um resultado que o satisfizesse, enquanto que o mestre romeno desbastava a pedra para chegar à forma ideal. Camargo, falando sobre Brancusi, não se coloca no papel de artista escultor e sim, no de um mero trabalhador, que foi a nova atitude a partir do final de 40, quando os artistas se percebem deslocados dentro da sociedade de consumo do pós-guerra, e encaram a arte “*como um ato solitário*”.³² Ainda sobre Brancusi, Camargo diz: “*há uma influência direta dele sobre o meu*

²⁹ VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard: what makes modern art modern*. New York: Harry Abrams, Inc., Publishers, 1990, p. 165. (tradução da autora)

³⁰ Ibidem.

³¹ CAMARGO, S. Apud Sérgio Camargo, o tempo e a luz. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12/12/1980.

³² HARRISON, Charles & WOOD, Paul. (ed.) *Art in Theory - 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1994, p. 550.

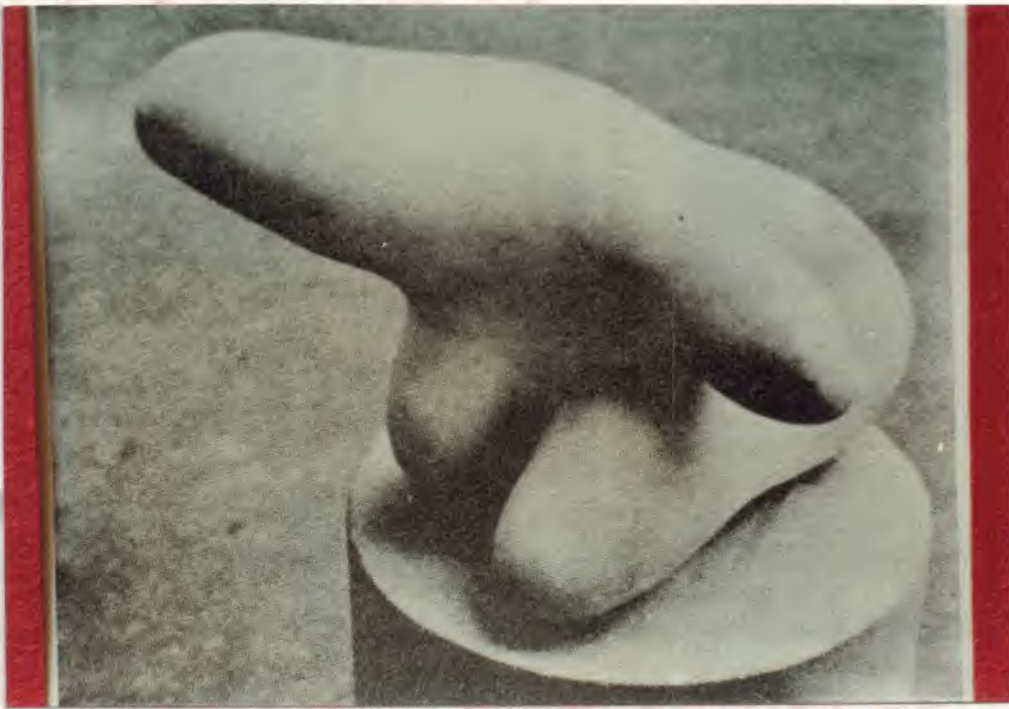
*trabalho, além de afinidades, como o fato de não estar vinculado a nenhuma escola ou tendência. Porém, o método é diferente.”*³³

Jean Arp, que, segundo Argan, tem “sua vocação de escultor...” definida “...também pela influência decisiva de Brancusi,”³⁴ também vai ser importante na formação artística de Camargo. O sensualismo, ou mesmo o explícito erotismo das formas essenciais de Arp (il.27), cujo atelier Camargo também visitava, manifesta-se em alguns trabalhos do artista brasileiro, embora de forma discreta, convivendo dialeticamente com o oposto reservado de algumas de suas formas. Estas vão ser mais presentes, principalmente no final da década de 60, ocasião da passagem do plano (época dos relevos) para a forma livre e autônoma de suas peças tridimensionais. Aliás, a observação muito pertinente de Ronaldo Brito sobre essa passagem diz: “algo do gênero teria sucedido, nos anos 20, com os relevos dadaístas (de Arp): as suas revolucionárias formas orgânicas acabaram ganhando o espaço enquanto esculturas. Eram ainda esculpidas, todavia.”³⁵

³³ A escultura ocupa o MASP: um jogo de armar, com método e ordem. O Estado de São Paulo. São Paulo 11/12/1980.

³⁴ ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1992, p. 363.

³⁵ BRITO, R. Op. cit., paginação irregular.



(il.27)

Concreção Humana
cimento - 1934

Devemos ter em mente que, enquanto Arp se atinha claramente a um antropomorfismo e a outras formas do mundo natural e a uma crença de que as formas cresciam a partir da matéria, os volumes de Camargo não mantinham essa mesma relação com ela. Em Camargo os volumes são mais como o desdobramento de um pensamento sobre as diversas possibilidades que o volume oferece. Camargo trabalha com o vir a ser. Arp possui uma abstração ambígua, ora ligada à natureza ora totalmente abstrata, como na série **Concreções** da década de 30. *“Concreção quer dizer solidificação, a massa da pedra, a planta, o animal, o homem. Concreção é algo que cresceu. Eu queria que meu trabalho encontrasse seu lugar humilde na floresta, nas montanhas, na natureza,”*³⁶ tanto que preferia que o chamassem de escultor concreto. Todavia, a obra de Camargo possui, assim como a de Arp, uma coerência plástica, que espelha a organicidade presente em cada peça, além de uma total cumplicidade com a luz criando uma suavidade que convida ao toque.

³⁶ ARP, Jean. Apud KRAUSS, Rosalind. Passages in modern sculpture. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 138.

Arp, em seus tempos dadaístas, nunca renunciou ao equilíbrio do consciente e do inconsciente, campo de tensões entre a meditação e o espontâneo, em que o Dadá havia conquistado a sua força. Assim, ele dizia que a tarefa do dadaísmo era conquistar *“um equilíbrio entre céu e inferno,”*³⁷ entendidos como a ordem e o caos. E como o homem tende mais para o racional do que para o irracional, ele acreditava que *“a razão é parte do sentimento e o sentimento é parte da razão.”*³⁸ A obra de Camargo é permeada por essa tensão entre a ordem e a desordem, entre o meditado e o espontâneo, entre o racional e o irracional pois, como Arp e Duchamp, ele acreditava que um estava contido no outro. Assim, concordando com Hans Richter, acreditamos que o Dadá transmitiu a Camargo a consciência de *“que a razão e anti-razão, sentido e absurdo, planejamento e acaso, consciência e inconsciente são interdependentes e constituem parte necessária de um todo.”*³⁹

Para falarmos do aspecto do irracional na obra de Camargo, preferimos essa aproximação com Arp, por entendermos que a obra do artista alsaciano era mais próxima de Camargo, não só pela busca da forma essencial do volume pleno, como também já mencionado anteriormente, pelo sensualismo de suas peças, pela escolha do material e do papel da luz. Em Duchamp, o irracional era mais anti-arte, ou seja, uma posição mais filosófica, embora possa se argumentar que o *ready-made* fosse de alguma maneira uma forma essencial, além do fato de haver bastante erotismo em seus trabalhos. Entretanto, em Duchamp o tom dessa sensualidade é diverso, ele não é suave e encantatório como em Arp e Camargo, e sim parte de uma idéia de trocadilho irônico e de deboche, bem coerente com a sua posição anti-arte. Quanto à questão da luz, esta não se apresenta em Duchamp.

³⁷ ARP, Jean. Apud RICHTER, H. *Dadá: arte e anti-arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.74.

³⁸ Ibidem, p.73.

³⁹ RICHTER, H. Op. cit., p. 83.

2.2.5.O Plano e o Volume

A noção de campo de Fontana, que se manifesta pela primeira vez no **Ambiente Espacial** de 1948, em oposição à idéia tradicional de espaço, *“pressupõe o de continuum bidimensional, para investigar um 'espaço-além', destruindo as implicações tradicionais da representação do espaço na pintura e escultura.”*⁴⁰ O segundo momento dessa nova definição de campo em Fontana apresenta-se, por meio dos talhos sobre o plano, em seus Conceitos Espaciais, surgidos durante a década de 50 (il.28), nos quais o gesto do artista ultrapassa concretamente o espaço-campo do quadro. Esse segundo momento do conceito de Fontana se manifestará também na obra do escultor brasileiro, evidenciando-se principalmente em alguns de seus últimos relevos da década de 60, quando fez relevos com poucos (il.29) ou um só elementos (il.30).

Ronaldo Brito⁴¹, afirma que nos relevos com um só elemento (il.30) talvez fique mais clara a noção de campo de Camargo. Para o crítico, a emergência do elemento ativa mais do que integra o branco circundante o que torna mais clara a compreensão do plano, terminando com a distinção figura-e-fundo. Essa ativação nos faria ver, segundo ele, em obras posteriores que o elemento funciona como energia sensível, ao invés de apenas como figura geométrica. A obra se tornaria um complexo único a partir da maneira como cada elemento surge na superfície e mobiliza o seu campo. Da mesma forma como o volume transforma-se em dimensão planar, tornando-se independente da figura, o plano passa a existir como realidade, como campo se expandindo ou se contraindo. Para o crítico, o que inspiraria a poesia em Camargo, seria o “drama do campo se materializando em volume”. Brito acrescenta ainda,

⁴⁰ ARGAN, G. C. Op. cit, p. 663.

⁴¹ BRITO, Ronaldo. Op. cit., paginação irregular.

que Camargo associa o inédito e o permanente, o intempestivo e construtivo, o ideal e o material, o que, segundo o crítico, nos faria lembrar talvez a poética da decisão e da suspensão o súbito e o sutil de Lúcio Fontana.

Concordamos com Brito que os relevos com um elemento evidenciem mais a noção de campo do escultor. Também achamos que o elemento tenha um papel mais de ativador do que de integrador da superfície branca e que ele nos tornaria mais clara a compreensão do plano. Vemos também que em obras posteriores o elemento tem a função de energia sensível.

Entretanto, ao observarmos os relevos do final da década de 60 com poucos ou apenas um elemento verificamos que a idéia de campo em Camargo nos parece mais como uma homenagem a Fontana ao invés de apenas lembrar a poética do artista ítalo-argentino, como afirmou Brito. Observando a obra N° 315 (il.30) e suas variantes anteriores, podemos constatar que o volume vai tomando força, avolumando-se, colocando-se cada vez mais para fora do plano, para finalmente, transpassá-lo, numa sugestão bastante erótica.

O volume, que no início dos relevos fora incorporado ao plano, transformando-se em dimensão planar, agora tem sua massa adensada, expandida, alonga-se transpassando o plano numa clara alusão ao gesto-corte do mestre Fontana sobre a tela. Fato que, segundo Argan, dá "*continuidade entre os espaços aquém e além do plano.*"⁴² Esse espaço que Fontana cria ao rasgar a tela nos dá idéia do espaço contínuo, fato que também percebemos em Camargo quando ele transpassa o plano com o volume.

⁴² ARGAN, G. C. Op. cit., p. 632.

(il. 28)
Lucio Fontana -Conceito Espacial



(il. 29)
N° 202 A
madeira pintada- 1968
100 x 100cm





(il.30)
Nº 315
madeira pintada - 1971
172 x 72 x 95cm

No nosso entender, Lúcio Fontana não foi somente o primeiro a colocar Camargo em contato com a arte; sua influência foi além disso. Tanto na conscientização da matéria - no início da carreira de Camargo - como já dissemos, como mesmo depois, na maturidade do artista, ou seja, no seu entendimento da noção de campo e do espaço contínuo, como foi visto acima. É notória a grande admiração do artista brasileiro pelo artista ítalo-argentino, de quem tinha na sua casa - em local de destaque - uma obra tridimensional, da fase natureza, como nos informou sua filha Maria Camargo em entrevista..

A obra de Lúcio Fontana manteve, desde a década de 20, não só uma relação com a arquitetura, mas uma participação efetiva nesta arte, como os murais e trabalhos decorativos e aplicados que realizou com diversos arquitetos. A partir da teoria do espacialismo, cujos fundamentos já estavam contidos no “Manifesto Branco” de 46, essa relação com a arquitetura se dá de forma mais integrada e não convencional, na tentativa de uma arte total, como se observa no **Ambiente Espacial com Luz Negra** de 1949, chamada 'meio negro'.

Em seu “Manifesto Técnico”, de 1951, Fontana diz que *“a arquitetura é volume, base, altura, profundidade, conteúdos nos espaço - a quarta dimensão ideal da arquitetura é a arte.”*⁴³ E, mais adiante, no mesmo manifesto, afirma que: *“os ritmos e os volumes substituem o estilo decorativo.”*⁴⁴ Fontana afirma também que a arte espacial era *“para o instante, neon, luminária de Wood, televisão, a 4ª dimensão ideal da arquitetura.”*⁴⁵ Ou seja, Fontana estava fortemente ligado a todas as novas tecnologias e descobertas da Era Espacial. Segundo Catherine Grenier, *“com os 'conceitos espaciais' e os 'meios espaciais', Fontana nos faz ver, revelada, esta quarta dimensão ideal da arquitetura.”*⁴⁶ Fontana acreditava que o que permanecerá para o apressado homem moderno será apenas o gesto do artista, no seu caso o talho, como se fora um conceito de arte ideal, um *“ato do espírito liberto de toda matéria.”*⁴⁷

⁴³ FONTANA, Lucio. Manifesto Técnico. In: C. Georges Pompidou. Lucio Fontana. Paris: Editions C. Georges Pompidou, 1987, p.292.

⁴⁴ Ibidem.

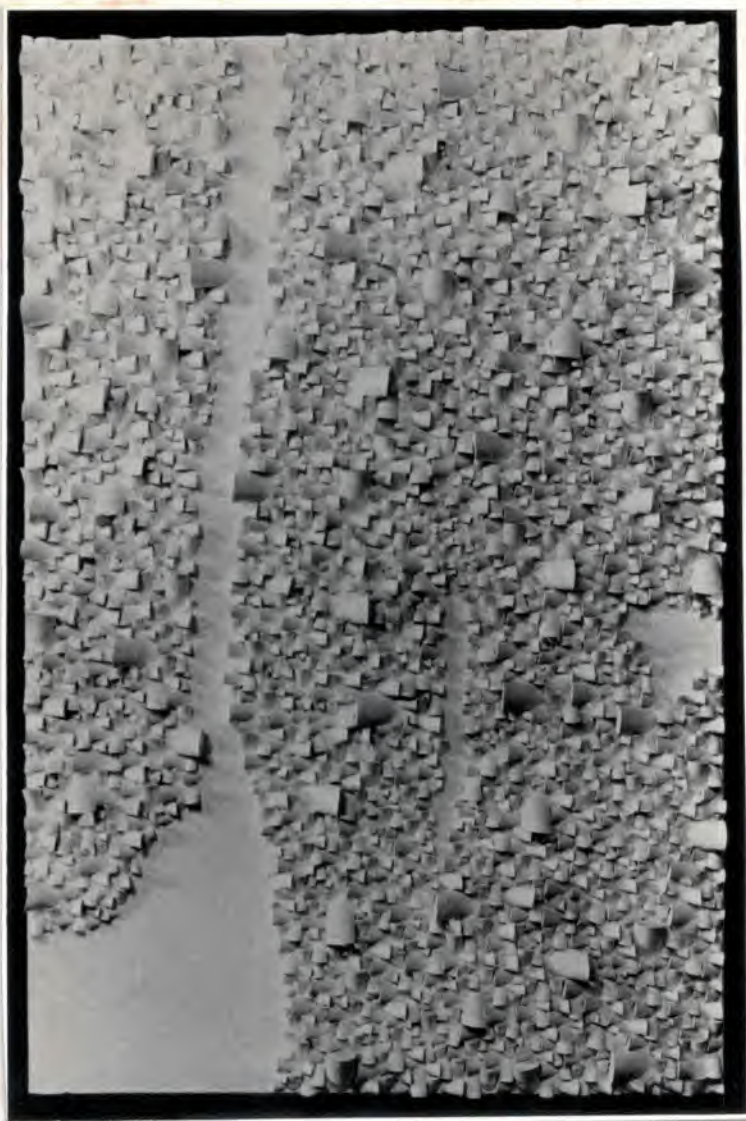
⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ GRENIER, Catherine. La quatrième dimension idéale de l'architecture. In: Centre Georges Pompidou. Lucio Fontana. Paris: Editions Centre Georges Pompidou-Musée National d'art moderne, 1987, p. 72. (catálogo de exposição)

⁴⁷ JAPPOLO, Beniamino. Espacialismo I. In: Centre Georges Pompidou. Op. cit., p.283. O autor deste manifesto é um dos intelectuais ligado ao grupo espacialista liderado por Fontana.

Tendo em mente o que foi visto, acreditamos que as homenagens de Camargo a seu professor, Lúcio Fontana, sejam mais do que simples tributos. Elas podem significar que por seu intermédio, o escultor brasileiro tenha adquirido a própria consciência, tanto da relação do plano com o volume como a do espaço contínuo.

Esta dialética estabelecida entre o plano e o volume parece se evidenciar mais nas 'trombas' como podemos observar claramente na citada obra N° 315 (il.30) e suas variações, como também, em menor intensidade, em outras obras anteriores, como nos 'rios' (il. 31). A observação da relação citada é que vai nos levar a ponderar sobre este apego do artista àquela dialética, e vai nos conduzir a um entendimento maior sobre as peças que falam de uma natureza arquitetônica, objeto dessa dissertação.



(il.31)
Nº 13
madeira pintada - 1964
122 x 80cm

A partir deste trabalho de 1971, a produção das obras tridimensionais de Camargo intensificam-se cada vez mais; o volume como que se liberta do plano e conquista a sua autonomia plena. Mas a relação do plano com o volume ainda irá acompanhar por algum tempo a obra do escultor, com excessão de quando ele se lança na construção das formas alongadas e sensuais, as quais chamava de 'baleias'.

Achamos pertinente, para este assunto, a citação de Guy Brett, crítico e amigo de Camargo, que, ao falar das influências e identidades entre as obras de Camargo e Brancusi, afirmou: “as obras de Brancusi . . . estabeleciam uma dialética entre volume e plano (em esculturas como

O galo, O recém-nascido, A tartaruga voadora, A xícara e Animal noturno, esta última uma das favoritas de Camargo)."⁴⁸ Ainda em relação ao interesse do escultor pelo volume e o plano, o crítico, no mesmo texto, afirma que:

"as pesquisas de Camargo acerca da relação entre volume e plano - enigma profundo e insondável que o intrigou desde o meio dos anos sessenta até o final da vida - também levaram-no a examinar o modo como uma configuração simples podia alterar-se passando de formas solares, arredondadas, benignas, para formas alongadas, anamorfóticas e perturbadoras."

2.2.6. Estruturação do volume

Na época em que Camargo se aproxima de Brancusi, ele passa a freqüentar também o atelier do artista belga, Georges Vantongerloo. A contribuição deste artista para o *De Stijl*, embora considerada por alguns como até certo ponto indireta, é hoje considerada crucial, a ponto de se questionar se na ausência dela o amadurecimento do estilo teria se dado tão rapidamente.⁴⁹

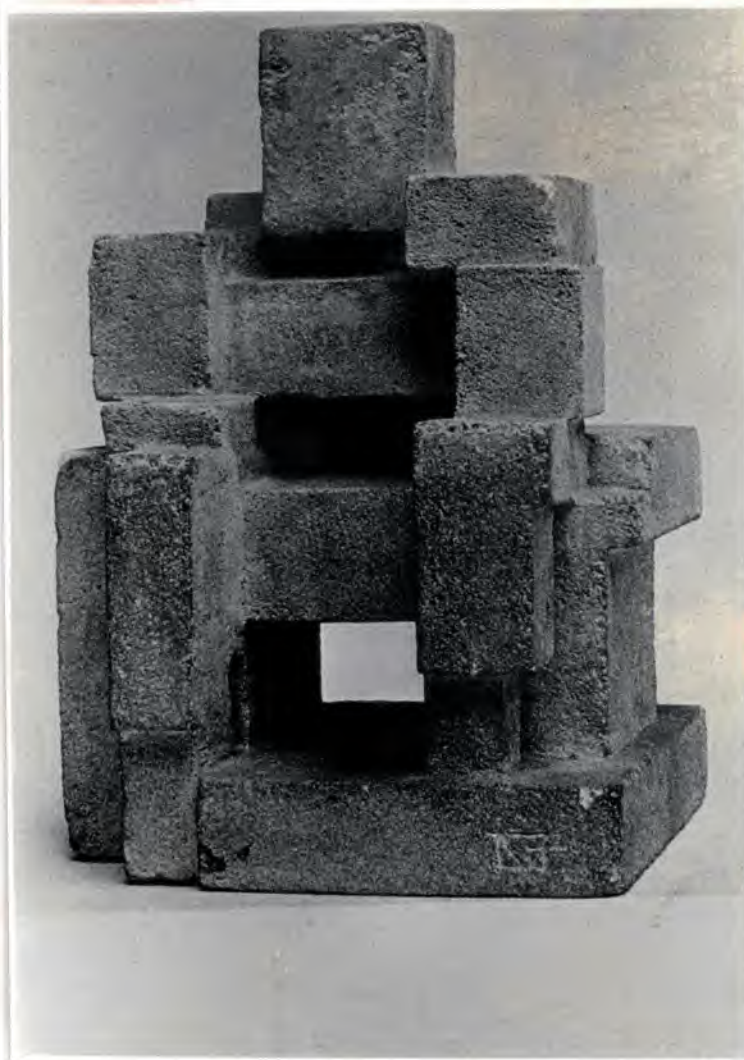
Para o presente trabalho, é importantíssimo lembrar que a obra **Rapports des Volumes**, de 1919 (il.32), do artista belga, "*prenuncia claramente, em formas gerais, a estética do volume*"⁵⁰, estética que vai ser retomada em bases menos rígidas e mais livres, por Camargo. Pois, embora o artista belga - que além de escultor se dedicava também à arquitetura, à teoria da arte e à matemática - não tivesse a intenção de criar uma arte puramente matemática, utilizava-a como meio, pois sabia que ela o ajudava "*a compreender as relações existentes*

⁴⁸ BRETT, Guy. In: *Camargo - esculturas*. MAM - RJ. *Camargo - esculturas*. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994.

⁴⁹ FRAMPTON, Kenneth. *De Stijl - A evolução e dissolução do neoplasticismo: 1917-1931*. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 104.

⁵⁰ Ibidem.

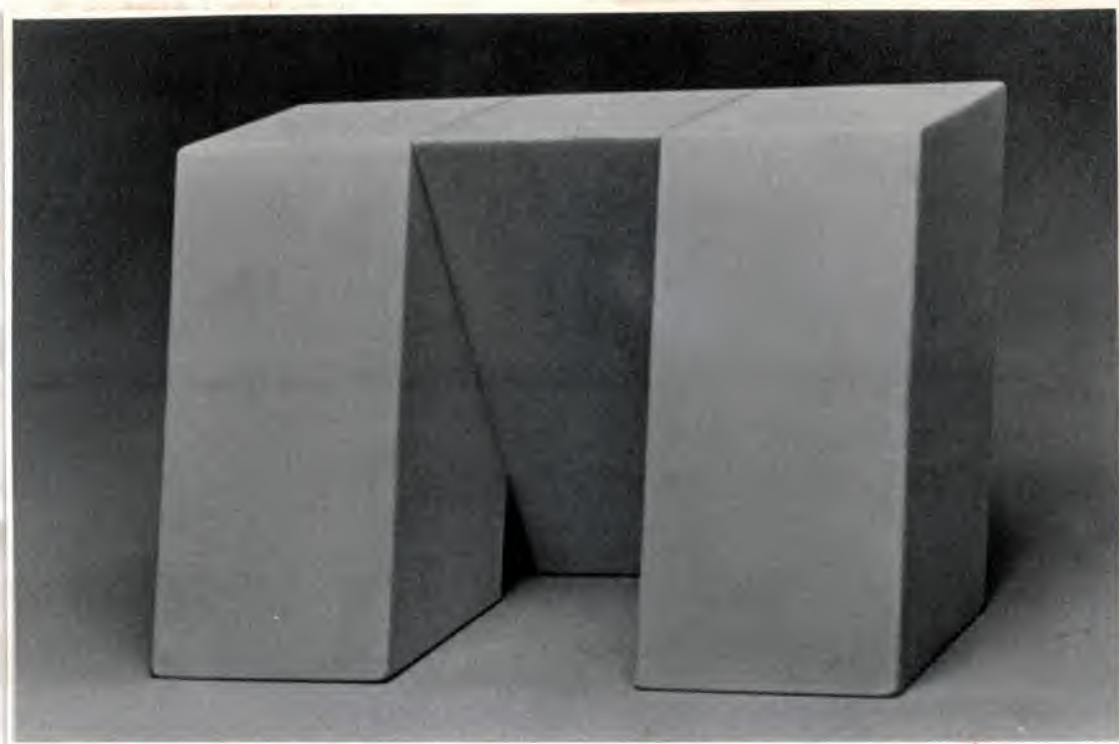
entre as formas geométricas”⁵¹, Camargo também fez uso de tais relações, porém suas construções apoiaram-se mais na intuição e não na ciência.



(il.32)
Rapports des Volumes
pedra - 1919
18 x 12 x 72cm

Para Vantongerloo, “as estruturas obedecem a uma sensibilidade que se aproveita de valores matemáticos às vezes imaginários e abstratamente complexos, todavia coerentes e ligados à teoria de Het nieuwe wereldbeeld (“A nova matemática”) do divulgador idealístico holandês

⁵¹ VANTONGERLOO, Georges. Georges Vantongerloo - paintings, sculptures, reflections. N. York: Wittenborn Schultz, Inc., 1948, p. 22. (Series Problems of Contemporary Art N° 5)



(il.33)
Nº 445
Carrara - 1987
45 x 30 x 30cm

A organicidade dos relevos e das esculturas de Camargo nos remetem, por sua vez, ao dadaísta Kurt Schwitters - artista que contribuiu significativamente para a história da escultura abstrata - que não observava “*nenhuma contradição entre Dada e o Construtivismo de De Stijl e da Bauhaus.*”⁵⁴ Ao observarmos os relevos (il.15) de Camargo e, por exemplo, a obra **Celeiro Merz**, de 45 (il.34) do artista alemão, uma construção em gesso com paus e arames, que “*‘cresce’ da parede como um fungo exótico e abriga uma coleção de bugingangas: um ovo de porcelana, uma bola de borracha, um segmento de roda de carroça,*”⁵⁵ percebemos em ambas a tendência à organicidade.

⁵⁴ ARGAN, G. C. Op. cit., p. 359.

⁵⁵ LAMBERT, Rosemary. A arte do século XX. São Paulo: Círculo do Livro, [198-], p.40. (Coleção História da Arte da Universidade de Cambridge)



(il.34)

Celso Merz

Técnica mista - 1945

Em Camargo, o método que comanda o processo da obra, nitidamente racional, fica evidente pela justaposição de módulos de uma mesma natureza. Em Schwitters, o método é dissimulado pela aparente irracionalidade, com colagem de elementos díspares, dando a impressão de que o fortuito é que prevalece. Porém há uma organização subjacente; como afirma Argan, a propósito da obra **Merz, Konstruktion**, de 1921. *"No quadro, essas coisas encontradas ao acaso dispõem-se segundo ritmos quase geométricos."*⁵⁶

Por entendermos a íntima relação que Camargo estabelece com a matéria e suas estruturas formais, acreditamos que estas apresentam uma complexidade que possivelmente relacionada ao anamorfismo - processo geológico metamórfico realizado em profundidade em que novas rochas se formam com base em minerais mais simples - que nos parecem guardar uma semelhança com as estruturas formais do artista. Partindo de configurações puras, primárias,

⁵⁶ ARGAN, G. C. Op. cit., p. 360.

as formas do artista atingem, por vezes, grande complexidade, gerando outras sempre diferentes.

Por isso, o fenômeno das anamorfoses, da transformação contínua, mencionado por Faggiolo - sempre ligado ao irracional,⁵⁷ vai aparecendo ao longo da obra de Camargo, com a captação de estruturas que estão em constante modificação. Outros críticos, como R. Brito e outros anteriores a ele, referiram-se às formas de Camargo como anamorfóticas, no sentido utilizado pela matemática pura.

2.2.7. A Obra de Camargo e Outras Tendências

Tentaremos traçar alguns paralelos entre tendências européias e americanas com a obra de Camargo, pois, se por um lado, afirmamos o caráter marginal, independente, de sua produção, isto não implica em dizer que sua obra se afirme num isolamento das questões que se reservou para a arte.

A obra de Camargo mantém, por exemplo, um diálogo com o dadaísmo, via Duchamp. A inexpressividade do *ready-made* duchampiano, herdada por sua origem industrial torna-o desprovido de uma qualidade expressiva, no aspecto de coisa feita em série, sem um determinado destinatário e sem um sentido além do utilitário. Pode-se, entretanto, argumentar que muitos dos *ready-mades* duchampianos tornaram-se, pela sua simples escolha e

⁵⁷ FAGIOLO, Maurizio. Irracional e razão. In: ARGAN, G.C. & FAGIOLO, M. Guia de história da arte. Lisboa: Ed. Estampa, 1992, p. 154.

modificação, providos de um sentido, que seria o intelectual, mas não no sentido que o termo 'expressividade' em arte geralmente tem, onde a emotividade do artista fala pela obra por distorções ou exageros de forma e cor, como, por exemplo, no expressionismo alemão.

O Concretismo paulista, criado em 52, liderado pelo Grupo Ruptura, procurou seguir com perseverança os princípios do Concretismo Suíço, encabeçado por Max Bill, premiado na 1ª Bienal de São Paulo, em 51. Este concretismo por sua vez, manteve algumas questões do neoplasticismo de Mondrian, que postulava um rompimento com a tradição ao nível plástico e cromático, se opondo inclusive ao uso da cor natural com a finalidade de evitar qualquer relação com o claro/escuro renascentista. Os concretos interessaram-se: pelo rigor de Mondrian, a teoria da *Gestalt*, a experiência da *Bauhaus*, e principalmente pela sua ética, bem como pela postura de Albers, aceitavam também a teoria de Le Corbusier de que a arte deveria ser concebida como projeto, ou seja, racionalizada *a priori*.

Camargo, entretanto, que havia retornado ao Brasil somente em 53, não se alinhou nem com os Concretos paulistas - liderados por Waldemar Cordeiro - nem com os cariocas, que introduziram elementos mais subjetivos em suas composições, tornando-se mais tarde Neoconcretos. Todavia, ele afirmou que teria se ligado temporariamente aos Concretos, quando em 56 fez sua obra **Cubo Aberto**. Contudo, o conjunto de sua obra abstrata da década de 60 em diante se caracterizará pela racionalização feita *a priori* como a dos Concretos.

No ano de 1964, após a exposição londrina da Galeria Signals, a carreira de Camargo sofre

um grande impulso. O boletim da galeria contém duas análises profundas de seus trabalhos,⁵⁸ desde o início de sua obra até os relevos dessa citada exposição, avaliando a importância de seu trabalho e seu contributo à história da escultura.

Após essa exposição, os relevos de Camargo foram, por muitas vezes, confundidos com a Optical Art americana, fato que ele sempre negou. Embora se reconheça a raiz construtiva no trabalho de Camargo, a rigidez optical daquela tendência, que leva a uma interpretação fechada, contemplativa, cientificista, não acontece em sua obra, que está mais próxima do Neoconcretismo, que optava por uma leitura mais aberta, mais participativa das obras, e mais humana, que, segundo R. Brito, se recusava *“a enquadrar a forma em limites apenas ótico-perceptivos”* e colocava *“até certo ponto em xeque alguns sólidos princípios”* da tradição construtiva. O crítico segue afirmando que *“não é por acaso, é claro. Neoconcretismo, minimal e os artistas latino-americanos independentes como Soto e Sérgio Camargo foram os últimos momentos significativos de teor construtivo - atuavam já nos limites dessa tradição.”*⁵⁹

Embora tanto a arte ótica como a cinética e os relevos de Camargo lidem com a serialidade e expansão de seus elementos, o resultado destas primeiras tendências inclinam-se a oferecer uma sensação de uniformidade tal que não há descanso para os olhos (em geral os elementos são sempre iguais); enquanto que as construções dos relevos do escultor brasileiro, tendem ao não uniforme, dando chance ao observador de captar a energia latente nos trabalhos, sem que

⁵⁸ NEWSBULLETIN OF SIGNALS LONDON. (textos de Denys Chevalier, Gerald Turner, Karl K. Ringstrom, etc.). Londres: Signals, vol. 1, nº 5, dezembro/1964 - janeiro/1965. No caso, referimo-nos aos textos dos três críticos citados nesta nota.

⁵⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p.69.

esta atue diretamente sobre ele. Por isso, a ilusão de ótica, característica da linguagem daquelas tendências, não é provocada pelas obras de Camargo.

Tanto a obra de Camargo como o minimalismo lidam com uma linguagem em que se encontra o não-ilusionístico, o não-referencial, a neutralidade, a simplicidade, a monocromia, a serialidade; entretanto, o resultado apresentado pelo trabalho do artista brasileiro é diferente. No trabalho minimalista o ambiente é uma determinante, o que já não ocorre com as obras de Camargo (ainda que se integrassem perfeitamente à arquitetura moderna). O solipcismo, característica inerente ao minimalismo, não encontra ressonância em Camargo. Para os minimalistas a obra deveria obedecer rigorosamente à proposta de seu projeto, enquanto que em Camargo o *a priori* poderia sofrer alguma alteração. Na tendência das estruturas primárias a contemplação ativa implica uma relação corporal sujeito/objeto, enquanto que, em Camargo, a contemplação, também ativa, convida o sujeito a adivinhar as estruturas da obra.

Mesmo a idéia de sistemas, própria daquela tendência, não se repete em Camargo, pois enquanto os sistemas da arte minimalista implicavam a noção de que "as partes individuais de um sistema não são em si importantes mas são relevantes apenas considerando-se a maneira como são usados na lógica fechada do todo"⁶⁰, as partes do conjunto da obra de Camargo, embora constituintes de uma série permitem uma leitura individual.

Camargo, em contraposição aos minimalistas, utiliza-se da cola aparente para juntar seus

⁶⁰ BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipcism. In: BATTOCK, Gregory (org.). Minimal art: a critical anthology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p.92.

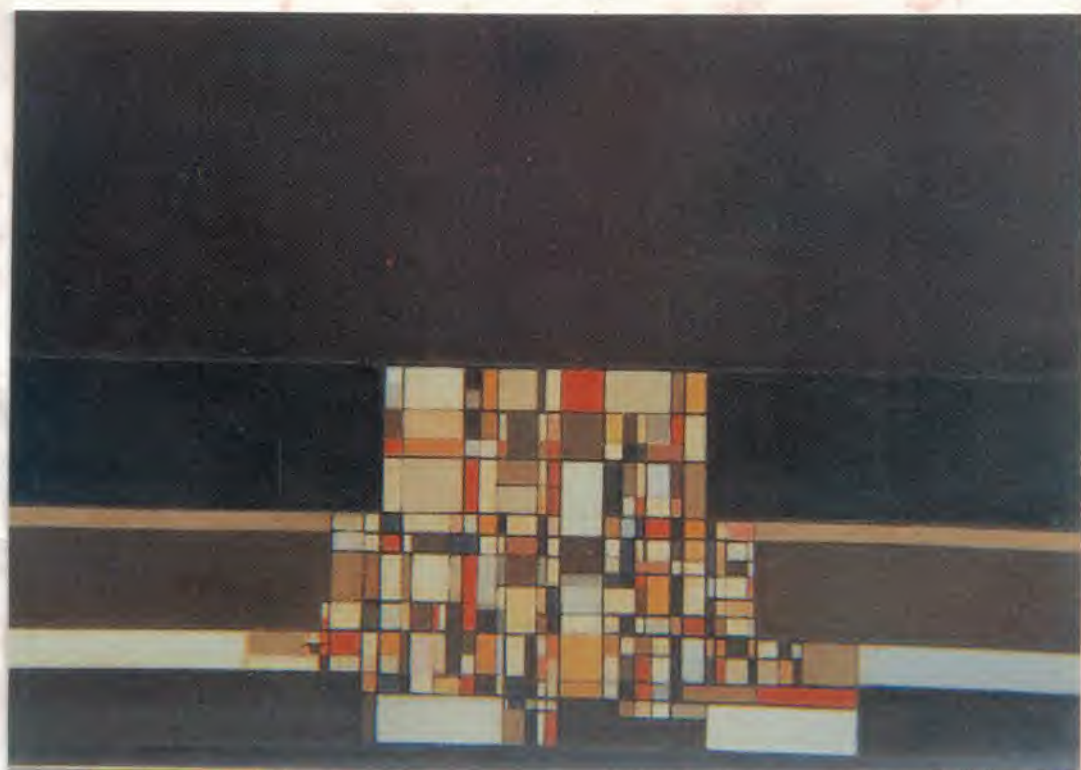
módulos, o que, de certa forma é, um procedimento tradicional, enquanto os artistas daquela tendência apenas agrupavam, reuniam ou montavam seus módulos. Entretanto, a procura pela evidência do aspecto cognitivo das obras minimalistas, isto é, a manifestação de sua feitura, também será encontrada no trabalho de Camargo. O conceito de não-composição (*all-over*), inicialmente utilizado por Pollock e depois pela pintura de campo (*colorfield-painting*) e pelos pintores minimalistas vai ser adotado por Camargo em alguns de seus relevos.

2.2.7.1. Brasil: uma Sintonia Paralela

Respondendo a pergunta de Alberto Tassinari (1987) sobre se ele tivera contato com os concretos ou neoconcretos brasileiros quando esteve no Brasil entre 53 e 60, Camargo diz: *"Eu já tinha tido contato com esse tipo de trabalho na Argentina,"*⁶¹ referindo-se ao tempo em que estivera com o grupo de Lúcio Fontana, que realizou uma grande exposição em 1946. Para Ronaldo Brito, *"a nível histórico, inclusive, foi o rigor misterioso das telas construtivas de Milton Dacosta, no final dos anos 50 (il.35), o grande estímulo local para o jovem Camargo (il.36), muito mais do que a aventura neoconcreta, sob tantos aspectos tão próxima."*⁶²

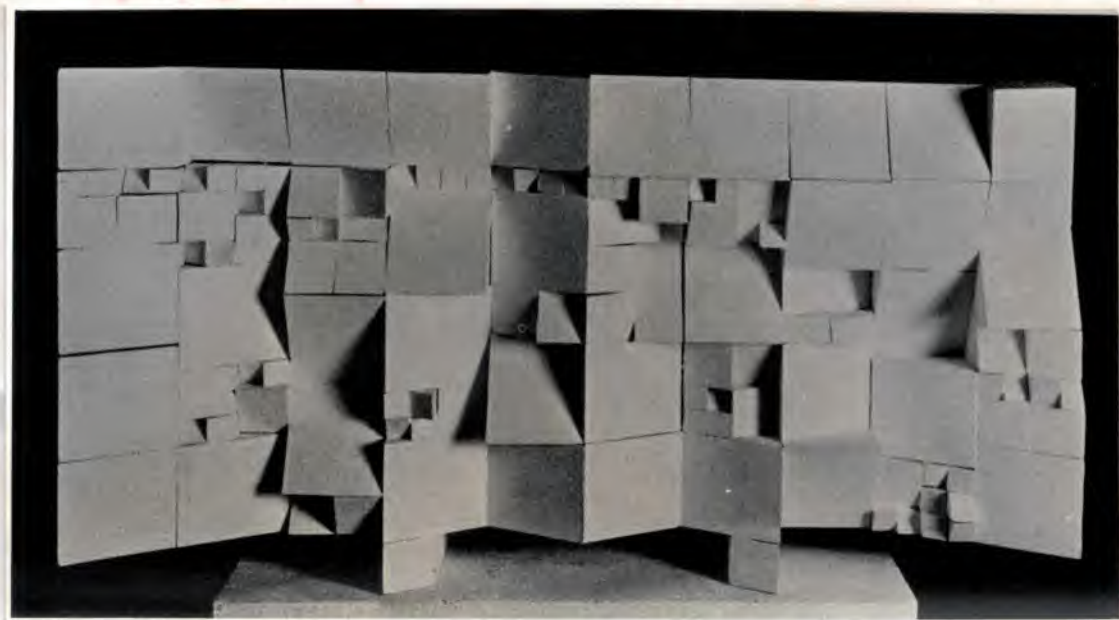
⁶¹ TASSINARI, A. Op. cit. (Resposta de Camargo a Tassinari)

⁶² BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, paginação irregular.



(il.35)

Milton DaCosta - Construção sobre Fundo Marrom
 óleo sobre tela - 1956-57



(il.36)

Nº 111

madeira pintada - 1964
 33 x 63 x 27cm

Paulo Venâncio Filho, referindo-se à extraordinária importância que os trabalhos de Milton Dacosta, Maria Leontina, Mira Schendel e Sérgio Camargo adquirem quando se pensa que não militaram nos movimentos concreto e neoconcreto, afirma que *“estiveram relativamente à margem, mas num movimento paralelo às perspectivas abertas por esses movimentos. Complementam, ampliam - e até contradizem - as propostas concretas e neoconcretas.”*⁶³ Mais adiante, o crítico, ao afirmar que os movimentos construtivos modernizaram definitivamente o Brasil, diz: *“talvez os dois clássicos do Construtivismo estivessem fora dele: Milton Dacosta e Sérgio de Camargo.”*⁶⁴ Acreditamos que Venâncio tenha se referido a Camargo como clássico, no sentido deste incorporar um método em sua obra.

Referindo-nos ainda aos artistas concretos e neoconcretos, devemos observar que a relação com a arquitetura se fazia sentir em algumas obras, dada a própria origem construtiva dessas tendências, como, por exemplo, nos trabalhos neoconcretos do artista Hélio Oiticica **Projeto Cães de Caça** ou, mesmo, os **Penetráveis** (il.37). Entretanto, devemos admitir que uma integração total com a arquitetura moderna brasileira, sob a influência de Niemeyer - como a conseguida pelas obras de Camargo - não foi alcançada por aquelas tendências.

⁶³ VENÂNCIO, P. Abstração Geométrica 2 - Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro, Catálogo da FUNARTE, 1988, p.10.

⁶⁴ Ibidem.



(il.37)

Hélio Oiticica - Penetrável

areia, seixos, plantas tropicais, araras, brinquedos, tv, etc. - [196?]

2.2.7.2. As Relações Construtivas

A raiz construtiva na obra de Camargo suscita, por vezes, questionamentos quanto à sua real pertinência.⁶⁵ Sabemos que o construtivismo que chegou ao ocidente, trazido por Gabo e

⁶⁵ Ao nosso ver, a maior parte da obra do escultor não está inserida na ideologia da transparência, contida no construtivismo russo. Este teria abandonado, por razões estético-ideológicas, o uso do volume fechado, retirou a base das esculturas e utilizou os materiais da indústria pelas suas propriedades inerentes, as quais foram detalhadamente explicitadas por Tátlin em sua teoria sobre a Filosofia dos Materiais.

Pevsner, não era a exata versão do que teria sido o construtivismo russo, pois nessa vinda ele teria se adaptado às exigências político-ideológicas do ocidente. Somente mais tarde, segundo relato de Benjamin H. D. Buchloh⁶⁶, de 1986, baseado em estudos de Margit Rowell⁶⁷ e reiterado em 1993 por Yve-Alain Bois⁶⁸, soube-se que W. Strzeminski e Katarzyna Kobro haviam deixado uma teoria esclarecendo o construtivismo russo. Estes estudiosos, inclusive, mencionaram a real significação da transparência e o uso de determinados materiais pelos construtivistas russos. Segundo Buchloh,⁶⁹ o uso desses materiais industriais pelos construtivistas, não era motivado por uma adesão à ideologia do mundo tecnológico.

A transparência do volume e dos procedimentos usados como símbolos, tinham uma função estratégica e estética proposta pelos próprios artistas, que idealmente desejavam uma sociedade proletária, sem classes. Por isso, enfatizavam que a escultura não tinha função utilitária burguesa, razão de sua característica efêmera, evidenciada pelo modo como eram apresentados os materiais das obras. Tratava-se, sabemos, de um projeto político-ideológico, com um fundamento estético-filosófico, proposto inicialmente pelo Suprematismo de Malevich, de um mundo sem objetos, rejeitado depois por não atender mais aos ideais revolucionários. Segundo Lissitzky, o ferro representava a vontade do proletariado e o vidro, por ser límpido e puro, a sua consciência.⁷⁰ Isto porque, como os russos não tinham uma tradição em escultura, sua escultura surgiu através do ícone, que utilizava metais e, às vezes, pedras preciosas. Era, enfim, uma sociedade rica em simbologia, que seus artistas e intelectuais

⁶⁶ BUCHLOH, Benjamin H. D. "Construire (l'histoire de) la sculpture." In: Qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris: Editions C. G. Pompidou. Musée National d'Art Mod. 3 juillet - 13 octobre 1986, p. 254-274.

⁶⁷ ROWELL, Margit. The planar dimension: europe, 1912 - 1932. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. (catálogo de exposição)

⁶⁸ BOIS, Yves-Alain. Painting as model. Cambridge & London: MIT Press, 1993, p. 123-155.

⁶⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D. Op. cit., p. 261-265.

⁷⁰ Ibidem, p. 262.

queriam preservar pois, assim, estariam preservando suas raízes nacionais. Fazia parte também de sua proposta, a tensão imposta aos materiais, o que gerava a noção de dinâmica como parte integrante da escultura, começando com Tátlin e redundando nas mais diversas experiências, inovando, juntamente com a pesquisa dos materiais e métodos não convencionais, a escultura deste século.

Tendo presenciado no atelier de Picasso algumas de suas pesquisas e experimentações com a pintura cubista, ainda presa à figura, que geraram em construções representando um avanço para a escultura deste século, Tátlin aplicou, para a sua realidade histórica, o elemento da estrutura que se evidenciava nas construções do pintor espanhol. Esse elemento foi aplicado com grande êxito pelo escultor russo, com sua escultura de canto, de forma totalmente abstrata, representando também uma enorme contribuição para a pesquisa espacial da escultura em geral.

Malevich, cuja filosofia propunha uma nova visão de mundo - um mundo sem objetos - acreditava que, uma vez aplicada, essa visão se concretizaria, especialmente, entre outros aspectos inerentes à vida, à arquitetura e ao meio ambiente. O artista russo começa então, em 1918, os **Planits**, desenhos de uma arquitetura idealizada, que a partir de 1919 se concretizam em forma de modelos experimentais, os **ArkHITEKTONS** (il.38) - em gesso, cimento, papel cartão, madeira e pintura - baseados na sua pintura suprematista, aos quais se referiu, em 1920, como "*a forma contemporânea de arte*."⁷¹ Esses estudos têm uma semelhança formal, pelo seu aspecto de edificação e também pelo equilíbrio das massas, com o trabalho que mais tarde

⁷¹ DABROWSKI, Magdalena. Contrasts of Form: geometric abstract art - 1910 - 1980. New York: The Museum of Modern Art, 1985, p. 57.

desenvolveria Vontangerloo, quando integrante do *De Stijl*, onde fez construções utilizando a matemática como meio e o volume como elemento, dentre outras pesquisas. Vontangerloo, entretanto, fez construções com espaços entre os volumes, enquanto Malevich utilizou estruturas em cruz e não usou uma escala numérica, e sim um método empírico, como Camargo. Ele próprio, certa vez, afirmou utilizar-se de uma geometria empírica.



(il.38)

ArkHITEKTON - Zéta
gesso - [1923-1927?]

No capítulo *A Natureza Arquitetônica*, vamos encontrar referência a um trabalho (il.40) de uma série de Camargo que guarda uma semelhança formal de organização dos módulos com

os **ArkHITEKTons** do artista russo, pela sua natureza estrutural compacta de volumetria vertical. Poderemos observar que, enquanto Camargo se utiliza de módulos oriundos do cubo e do cilindro (il.39), Malevich usará apenas módulos oriundos do cubo, favorecendo uma disposição ortogonal dos mesmos.



(il.39)
Sem Título
Negro belga - 1988/90
h. 70 x 46 x 58cm

Tais preocupações teóricas, citadas acima, também se faziam sentir na Europa, principalmente nos preceitos do *De Stijl* e na *Bauhaus*, que viam a arquitetura como uma forma sintética de arte, sendo que a *Bauhaus* tinha uma proposta mais voltada para o *design*.

Na *Bauhaus*, Moholy-Nagy, que havia apoiado intensamente as idéias do construtivismo russo e do *De Stijl*, formula os *Telefonbilder*, que literalmente significa 'construídos pelo telefone'. Estes teriam sido os primeiros quadros a terem seus projetos executados por artesãos e não, pelo próprio artista. Este espírito projetista, herança construtivista, também é encontrado nos trabalhos de Camargo. Muitas foram as vezes, em que o artista encomendou pelo telefone os trabalhos projetados aos artesãos em Massa, na Itália. A parte da ideação da obra, seu aspecto projetivo, tinha uma importância maior para o artista do que a parte artesanal, embora ele não descuidasse dos detalhes e acabamentos da obra, nas suas freqüentes estadas em seu atelier naquela localidade.

Ainda segundo Buchloh, o ocidente herdou, via *Bauhaus*, uma história do construtivismo russo que não era exatamente a verdadeira, gerando confusões e um certo retrocesso quanto às transformações pelas quais a escultura havia passado. Muitas esculturas perderam a tensão e a idéia de dinamismo ficou frouxa em algumas obras, sendo que alguns artistas usaram o volume pleno. Camargo parece herdar, assim, a estrutura, o elemento da dinâmica na construção, a clareza de formas e o aspecto projetivo da obra construtiva - e dá a sua devida interpretação do construtivismo quando opta pelo volume pleno e denso. Camargo segue um caminho diferente do dos concretistas - tanto europeus quanto brasileiros - e dos minimalistas que também foram influenciados pelo construtivismo.

Suas primeiras noções construtivas foram aprendidas ao freqüentar o grupo argentino liderado

por Lúcio Fontana⁷², que estava fortemente engajado nas descobertas técnico-científicas da época, sobre a energia atômica e as viagens espaciais, e que via a matéria com um olhar voltado para as possibilidades que aquelas descobertas ofereciam, além de ter o pensamento voltado para uma 4ª dimensão ideal na busca de uma arte total.

A noção de estrutura, com a qual Camargo havia se conscientizado plenamente através do cubismo e do construtivismo (aprendido com Fontana) vai amadurecer após a fase inicial figurativa, passando a ser o cerne de seus volumes. Através do elemento estrutural, Camargo vai ordenar o espaço com a variabilidade modular e, assim, seus volumes ganham corpo e apontam para direções diversas, contendo a noção da passagem do tempo. A tensão entre os módulos vai criar um certo dinamismo e este vai se suavizar com uma certa sensualidade, criando a idéia de generatividade de uma peça para a outra, impulsionada pela própria energia da matéria.

O concretismo de Max Bill não vai atrair Camargo. Os prosseguimentos dessa tendência, no final da década de 50 e início da década de 60 geraram uma arte altamente formalizada, da qual Camargo acreditava haver um certo saturamento.

As possibilidades que a consciência do volume, como elemento estrutural que Camargo conheceu de perto, nas construções arquitetônicas de Vontangerloo (em sua convivência com

⁷²SHARP, Willoughby. Luminism and kineticism. In: BATTOCK, Gregory (edit.) *Minimal Art: a critical anthology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 325. É interessante notar que Fontana, segundo Willoughby Sharp, teria sido o expoente mais importante dos ideais Malevichianos e teve uma profunda influência na geração de artistas europeus de orientação purista, sendo considerado o Pai Espiritual do movimento Zero. Destacamos este texto de Sharp por acreditamos que ele é uma evidência de que Fontana transmitiu aqueles ideais a Camargo.

o artista belga) deram ao artista brasileiro, a oportunidade de entrever as possibilidades de novas espacialidades para a escultura. Esta experiência se aliou a frequência ao atelier de Brancusi, onde Camargo pôde conscientizar-se de que a arte era um processo mental e onde pôde ver as bases-esculturas do artista romeno, também construções das quais alguns módulos tinham vinculação direta com os elementos da arquitetura romena.

Portanto, o processo construtivo de acoplar as partes materiais da escultura para sugerir a tridimensionalidade e o espaço dinâmico, método proveniente do construtivismo russo aliado ao uso da estrutura como cerne dos volumes modulados, vai ser a base da construção da escultura de Camargo.

Como pudemos observar, a formação e as influências de Camargo são inseparáveis de sua obra, o que nos obrigou a torná-las objeto de um capítulo deste trabalho. Não podemos falar da forma em Camargo sem nos remetermos a Brancusi e a Arp; nem, de estrutura sem nos lembrarmos de Vontangerloo; nem, de matéria, noção de campo ou dialética entre o plano e o volume sem falarmos de Brancusi e Lúcio Fontana - artistas que estiveram física e intelectualmente presentes na carreira do artista em questão.

Pensamos que tenha se evidenciado ao longo da nossa exposição, o peso que as obras dos artistas citados e seu papel na história da arte tiveram na formação de Camargo. Como podemos constatar, o desejo adolescente de Camargo em conhecer de perto as obras e o pensamento desses artistas foi plenamente realizado e essa satisfação, vital, se refletiu positivamente em sua obra. Camargo soube com a devida maturidade intelectual absorver essas influências e acrescentar a elas algo de novo.

2.3. MATÉRIA E FORMA

2.3.1. Matéria

Juntamente com seu gosto e conhecimento de literatura espanhola e francesa, o escultor nutria uma admiração especial pelas imagens poéticas de Jorge Luis Borges, que, por precisas e líricas, serviam-lhe de fonte de inspiração nas horas vagas. Essas eram as condições em que Camargo criava suas esculturas. Às obras se acrescentavam poesias¹ e uma lucidez diante da vida e de seu próprio trabalho.

A interpretação e a abordagem poética que Gaston Bachelard faz sobre o ato criador, a matéria e as relações desta com a obra e a ação criadora pareceram-nos apropriadas para a análise da obra de Camargo, inclusive pelo caráter aforístico que se apresenta tanto na obra do escultor como na do próprio filósofo francês.

¹ Ver na p.iv.

Quando Bachelard nos fala das 'forças imaginantes' em *A Água e os Sonhos*, ele afirma que existem dois tipos de imaginação: a imaginação formal, que dá vida à forma e a imaginação material que dá vida à matéria. O filósofo diz ainda que em algumas obras as duas forças atuam juntas.² Tomando por base essas formulações, no nosso entender na obra de Camargo, a imaginação material predomina. Em sua obra encontramos o que a matéria pode nos oferecer e o que o artista pode extrair dela, falando de suas propriedades e pertinências. Essa exposição da matéria em Camargo nos é dada pela sábia utilização da luz, que também passa a ser matéria, como veremos mais detalhadamente ao falar da luz (2.3.2 - Luz e Imaterialidade).

A forma figurada serviu mais como um pretexto para o escultor exteriorizar à sua imaginação material, tanto que, nos primeiros anos de sua carreira, ele teria afirmado que a figura não serviu como tema e sim como suporte para estruturar a massa, ou seja, estruturar a massa, trabalhar a matéria, era seu primeiro objetivo.

Para Bachelard a matéria pode ser valorizada de duas maneiras: "*no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso.*"³ Na primeira, "*ela aparece como insondável, como um mistério;*" na segunda, "*surge como uma força inexaurível, como um milagre.*"⁴ Nos dois casos, segundo ele, "*a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta.*"⁵ Completando o raciocínio, Bachelard afirma que "*uma doutrina filosófica deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se*

² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 1.

³ _____. Op. Cit., p.3.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria.”⁶ Ou seja, a imagem poética de um volume nos remete a uma determinada matéria e só se completa como imagem se este casamento for perfeito.

Para Argan “o tema da matéria é fundamental para a escultura que, ab antiquo, é a arte da sublimação da matéria em imagem.”⁷ Mesmo levando em consideração a duração desta mesma matéria, sabemos que sua escolha, manipulação e tratamento decorrem da relação que o artista estabelece com ela. Camargo, a nosso ver, purifica a matéria elevando-a a maior perfeição, atingindo dessa forma o que é de vital importância para a escultura, segundo Argan.

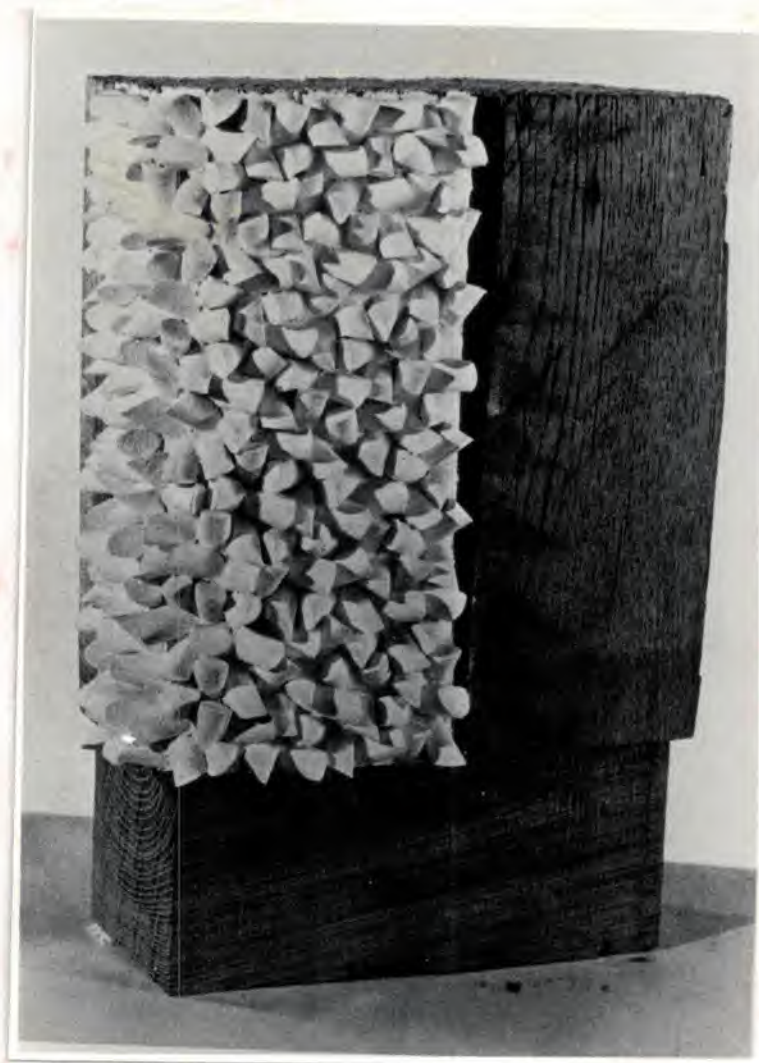
Camargo, todavia, sempre afirmou não se interessar pela matéria em si. Dizia, inclusive, que, para ele, a matéria era uma espécie de pele; por isso, pintava-a de branco em seus relevos sem realçá-la através de qualquer tratamento especial. Porém, o escultor brasileiro sempre preferiu as matérias naturais, isto é, às que não eram produto de nenhuma transformação industrial. As vezes, deixava entrever um contraste entre a matéria sutilmente tratada e aquela ainda em estado bruto. Podemos verificar isto nos trabalhos em que o escultor justapunha suaves relevos branco-opacos com partes de madeira tosca, como na escultura **Orée** (il.40), onde fez ‘crescer’ relevos num toco de madeira não trabalhado, sugerindo que o trabalho mental decorre da observação da natureza e que há uma possível interligação entre uma coisa e outra. Acreditamos, por esses fatos, que haja uma espécie de ambigüidade na apresentação da matéria.

As formas de algumas obras de Camargo, os relevos em especial, apresentam uma interdependência com a matéria e embora abstratas, remetem-nos a árvores, rios, corais, formações rochosas. Suas

⁶ Ibidem.

⁷ ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1992, p. 544.

formas estão no limiar do natural com o intelectual, o pensado, que depende de raciocínio abstrato.



(il.40)

Orée

madeira pintada - 1964

85 x 71cm

Através de artigo de Fausto Cunha,⁸ sabemos da dificuldade de Camargo em conseguir cilindros 'limpos' de madeira. Os primeiros relevos, de grossos cilindros, deixavam entrever a madeira que, às vezes, se rompia, deixando entrever assim sua origem natural. Os que vieram posteriormente, com diminutos cilindros, trouxeram alguns problemas para o escultor: foram cortados de troncos

⁸ CUNHA, Fausto. Energia Direcional. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 13/11/72.

de tília, madeira mais dura, só encontrada nas montanhas do Jura ou em florestas particulares, onde Camargo, acompanhado de um lenhador, selecionava os melhores. Os cilindros maiores eram feitos de madeira prensada e depois torneada.

Tendo em vista o processo do artista, acreditamos ser oportuno lançar mão do pensamento de Henri Bergson. Segundo ele tudo o que vivenciamos transforma-se em matéria; portanto, ela conserva em si uma espécie de memória⁹ - lembranças de nossas alegrias, nossos sofrimentos e até mesmo de nossos sentimentos indefinidos. Argan, falando a esse respeito, ilustra bem o que o filósofo quis dizer.

E é por esse existir, de que nos fala Argan, que, ao nosso ver, o escultor, cada vez mais, buscava transformar a matéria numa espécie de campo neutro, dinamizando-a através da tensão que impunha às suas estruturas. A busca da neutralidade da superfície das peças de Camargo, seria também uma espécie de estratégia do escultor para colocar em evidência os aspectos físicos essenciais do trabalho: a escala, a densidade e a própria estrutura, com o objetivo primordial de funcionarem como elementos esculturais dando a forma final.

A forma aqui é sentido, e não apenas configuração, como ocorria no minimalismo americano. Esta tendência buscava, por vezes, a neutralidade absoluta, procurando enfatizar os elementos escultóricos da obra e procurando - através da 'magnificação' destes elementos - uma outra

⁹ ARGAN, G. C. Op. cit., p.542 “ela é como fragmento de realidade; e exatamente por isso realiza de modo trágico nossa existência fragmentária, o drama de nosso estar-no-mundo e, no entanto, estranhados pelo mundo. Apenas a matéria que se apropria de nosso ser realiza nossa condição humana: a condição de um “existir” ...”

proposta em termos de escultura e da relação do espectador com a obra. O sentido que emerge das obras é sutil, pois Camargo tinha como intenção principal, destacar a estrutura da obra.

Mantendo uma abordagem diferente dos minimalistas, suas estruturas conservam uma interdependência com a matéria. Daí, a preferência do artista por materiais naturais sólidos e compactos, com a mesma consistência interna e externa. Soubemos, inclusive, por Franklin Pedroso (*register* da obra de Camargo) que tem acompanhado as últimas exposições no exterior, que o artista, assim como Miguelangelo, procurava sempre usar o mármore mais profundo, o mais puro, aquele sem veios, chamado *bianco*.

Nota-se que o escultor não utiliza uma matéria qualquer. O mármore, de preferência, é o mais puro, assim como o Negro belga, espécie rara de carvão fóssil, daí a sublimação da matéria a qual nos referimos acima. Essa busca das essências para dar substância ao seu trabalho é um traço peculiar do escultor numa época do primado do descartável.

Quando se pensa na escultura de Camargo, quase que imediatamente pensa-se em mármore, o material nobre por excelência, utilizado cada vez menos na produção escultórica do século XX. Entretanto, Brancusi, paradigma da escultura contemporânea, influenciou diversos escultores e deixou sua marca na história da escultura deste século, principalmente pelo uso deste material. Utilizou-o largamente e, esculpindo-o, soube tirar dele os mais variados efeitos: polido, criando vários reflexos; quase em estado bruto como detalhe, em conjunto, às vezes, com o polido, para demonstrar que fora feito pelo homem; e fosco, ou seja, sem polimento, mas sempre deixando entrever os veios da matéria.

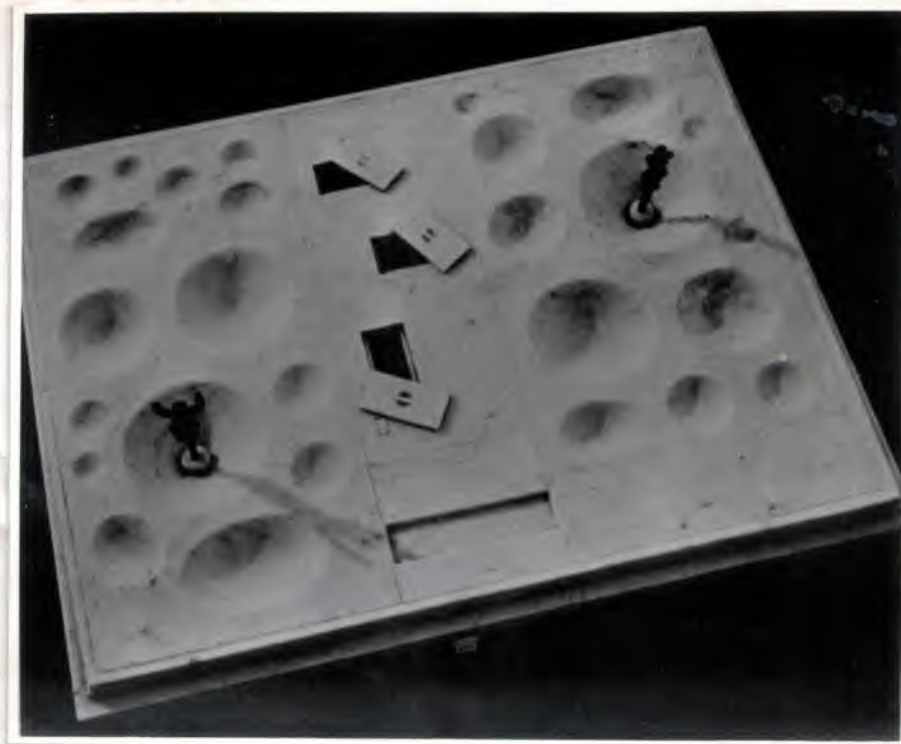
Na arte moderna, por exemplo, vamos encontrar diferentes usos para este material, como o contraste que se estabelece entre a obra do escultor romeno e a de Duchamp, que utiliza o

material como uma *blague*, fazendo-o passar por cubos de açúcar. O mármore completamente neutro, cortado industrialmente, é apresentado dentro de uma gaiola suspensa por uma escala de balança em **Pourquoi ne pas éternuer?** (il.41), de 1921. Assim, Duchamp reverte o sentido de peso, de permanência e o próprio sentido histórico do material. Arp, que esculpiu generosamente formas sensuais, preferia o polimento.



(il.41)
Marcel Duchamp - Pourquoi ne pas éternuer?
Mármore - 1921

Em 1933 Giacometti nos apresenta **No More play** (il.42), uma espécie de tabuleiro em mármore branco liso com veios, em que o *pun* do surrealismo dadaísta, de um jogo aparentemente ilógico, aqui mostrado, é parte de uma série. Bárbara Hepworth esculpiu o mármore, deixando entrever seu aspecto natural geralmente sem polimento, em formas abstratas, onde explorou o furo numa serialidade com diversos resultados, e também através de estilizações antropomórficas. Victor Brecheret, ainda na década de 30 e 40, esculpe no mármore, também procurando escolher entre pedras bem lisas, sem veios, delicadas formas antropomórficas, às vezes polidas, outras, não. Max Bill, na década de 40, utilizou mármore em algumas poucas obras de formas puramente matemáticas, deixando transparecer os veios da matéria. Mesmo diante desses exemplos, é certo, tanto no Brasil, como no exterior, que o uso deste material é função da linguagem e do sentido e se dá em consonância com a repotencialização do volume.



(il.42)
Giacometti - No More Play
mármore - 1933
40 x 29,85 x 5,08cm

Depois de um longo hiato, Camargo, em 70 e 80, retoma, da forma mais neutra possível, o uso desse material quase esquecido ou intencionalmente deixado de lado. Seu amigo, o escultor sueco Gert Marcus, usou largamente o mármore não polido em formas abstratas unitárias. Luciano Fabro, artista italiano, ligado inicialmente à Arte Povera, retoma o uso do material nobre nas mais variadas e inusitadas formas, tanto no aspecto formal quanto tátil; não tenta impor uma forma à matéria, acredita que ela fala por si mesma. Em uma de suas obras da série **Piedi**, o material apresenta uma forma esculpida, informe e polida, que contrasta grandemente com o material justaposto, a seda. Em **Nadezda** (il.43), de 1990, o material aparece em estado bruto, encostado à parede, apresentando uma intrigante combinação com o amarrado de lona de tela, e a inusitada utilização de um livro para calçar a obra; em outra, **Il Giorno mi Pesa sulla Notte**, apresentada na Bienal de S. Paulo de 1996, a matéria aparece polida e com partes em estado bruto, como se fora um composto de restos descartados de escavações arqueológicas, onde o artista intervém no material, enfatizando um sentido conceitual ao achado.



(il.43)

Luciano Fabro - Nadezda
mármore, tela e livro - 1990
229,87 x 100,01 x 100,01cm

Nesta mesma bienal, Nélsion Félix nos apresenta **Vazio 2**, onde o mármore branco com veios aparece esculpido, sem polimento, sobre o chão, em forma orgânica alongada, apenas encostada no seguimento do trabalho, junto a uma cova escavada no chão de cimento onde

‘corre’ uma espécie de rio de azeite. Esta obra faz parte de uma série que o artista afirma ser “o encontro entre a presença física de vazios no cérebro e o conceito do ‘vazio mental’ do budismo.”¹⁰

Podemos ver que o antigo material de herança nobre, tem reaparecido - esculpido ou não - com outras leituras não necessariamente vinculadas a um passado histórico. Entretanto, salientamos que nenhum dos artistas aqui citados como exemplo, (ainda que outros tenham usado o alijado material) buscou evidenciar a pureza do material, conseguindo um efeito de neutralidade, enfatizando a densidade da matéria junto a uma suavidade surpreendente da mesma, como Camargo.

2.3.2. Luz e Imaterialidade

Muito já foi dito sobre a luz na obra de Camargo, em especial sobre a dos relevos. A esse respeito, uma comparação com Brancusi parece pertinente e inevitável. Segundo Sidney Geist, o escultor romeno “*tenta libertar sua escultura da excelente contingência natural, a luz.*”¹¹ A relação entre as formas e a luz nas peças de Brancusi, se estabelece na medida que o escultor quer, às vezes, uma escultura sem sombras, como no bronze polido, material que leva a luz a todos os pontos. Para tanto, o artista romeno polia as obras até que parecessem polidas industrialmente. Ao falar da idéia de Brancusi sobre escultura, Geist afirmava que o escultor

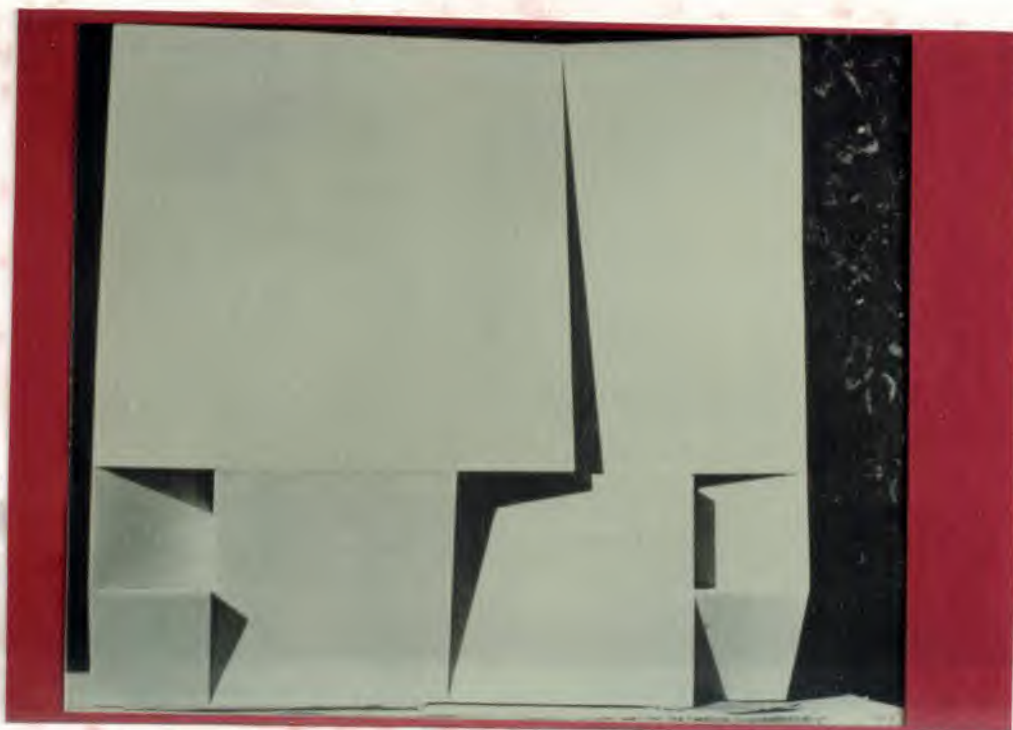
¹⁰ FÉLIX, Nelson. Apud GONÇALVES, A. Filho. Brasileiros trabalham com fogo e sombras. O ESTADO DE SÃO PAULO. Cad. 2, São Paulo 03/10/1996, H3.

¹¹ GEIST, Sidney. Brancusi: a study of the sculpture. New York: Hacker Art Books, 1983, p.157.

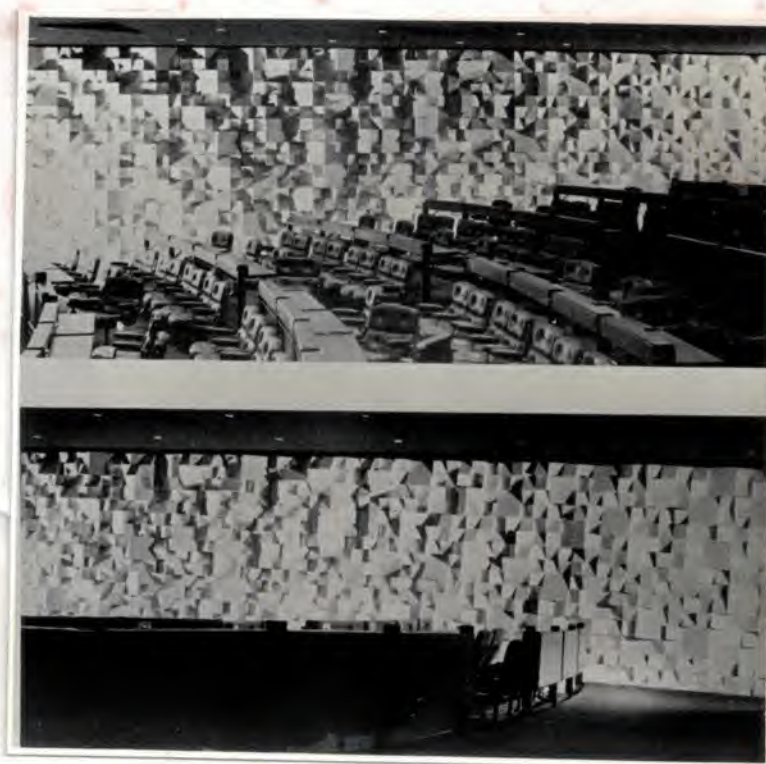
não queria sua obra confundida com a natureza, mas achava que ela deveria ir além da matéria. No caso de Camargo, a luz é, de fato, como disse Denys Chevalier em "Camargo's Art of Lyrical Light", "*o material e a ferramenta de Camargo*"¹² e através dela, o artista faz uma fusão plástica, entre matéria densa e matéria impalpável, que transforma esse exercício, a obra, em poesia. Ou seja, o escultor tem consciência daquela contingência - a luz - mas a quer como parte integrante da obra.

As diferentes angularidades (il.44) obtidas pelos cortes que Camargo aplica aos módulos, ao captar a luz incidente, criam variações luminosas dando às obras ritmo e dinamismo. A luz atua diretamente sobre suas estruturas, realçando-as e possibilitando uma mudança na percepção da obra em diferentes momentos. O espectador é confrontado com duas experiências distintas: a constante, dada pela forma primária ou básica - que é a própria luz existente em qualquer lugar fechado - e a variável, experimentada tanto pela mudança da luz natural - que a cada hora e a cada época do ano é diferente - quanto pela mudança de posição do espectador. O relevo-mural de duas faces do Ministério das Relações Exteriores em Brasília de 1965-67 (il.45) ilustra bem o primeiro caso do que dissemos acima, pois a obra está exposta a constantes focos de luz artificial, que provocam efeitos 'fixos,' dos quais a percepção é modificada apenas pela mudança de posição do espectador. O segundo caso pode ser exemplificado pela **Torre de Port Bacarés** no Museu de Sables na França (il.46), exposta à intempérie e portanto dependente de sua mudança, assim também como o trajeto escolhido pelo observador que obtém assim percepções variadas da obra.

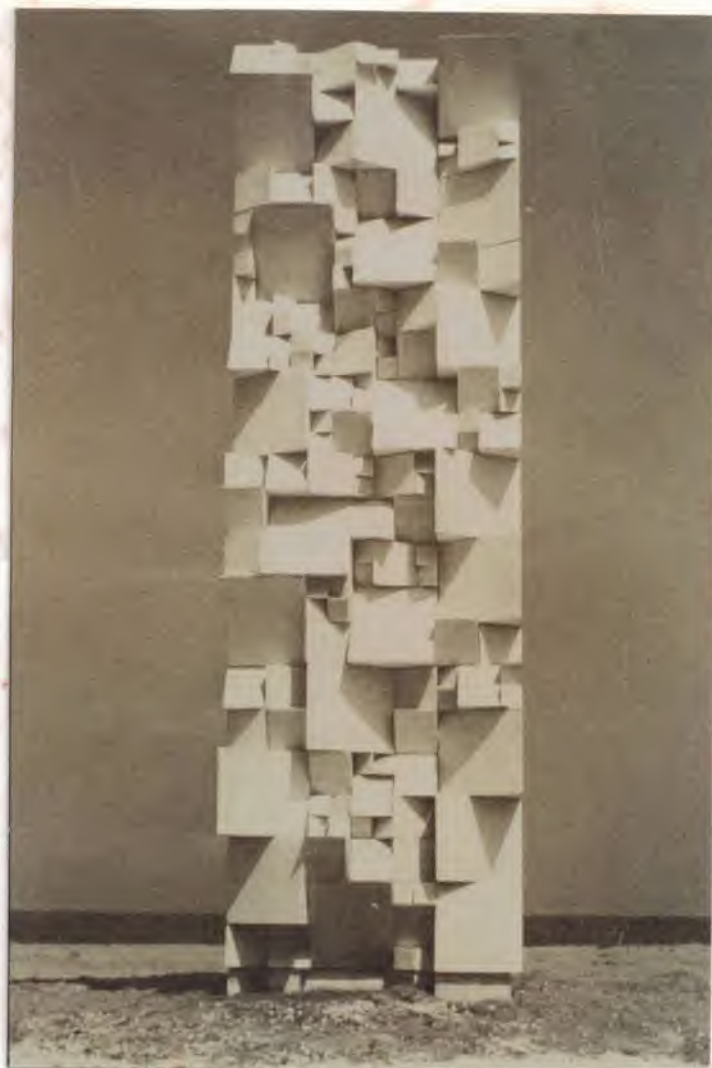
¹² CHEVALIER, Denys. "Camargo's art of lyrical light." In: NEWSBULLETIN OF SIGNALS LONDON. (textos de Denys Chevalier, Gerald Turner, Karl K. Ringstrom, etc.). Londres: Signals, vol. 1, nº 5, dezembro/1964 - janeiro/1965, p.11.



(il.44)
Nº 409
 Carrara - [196?]
 40 x 40 x 28cm



(il.45)
Relevo-mural de duas faces do Ministério das Relações Exteriores - Brasília
 concreto - 1965-67
 4,60 x 30m



(il.46)

Torre de Port Bacarès
Museu de Sables na França
Carrara - 1963-65
3,30 x 1,10m

2.3.2.1. Confusão com o Ótico-Cineticismo

Pelo fato de captar a luz, criando jogos de luz e sombra, a obra do escultor brasileiro foi muito confundida com a arte ótico-cinética, fato que, como já dissemos é negado pelo artista e pela própria obra, pois nela não se observa nenhuma ilusão de ótica, nem de movimento não intencional. Nesse sentido, Camargo não aceitava que a obra se submetesse a nenhum processo mecanicista.

Ao falar da luz em seu trabalho, Camargo revela que não vê “o trópico necessariamente como o lugar da explosão da cor, da luz intensa;”¹³ prosseguindo, afirma: “Vejo-o como vibração luminosa, jogos de luminosidade. Talvez por isso nunca tenha usado a cor nos meus trabalhos.”¹⁴ O artista revela, inclusive, que alguns de seus relevos evocam-lhe uma “certa luminosidade difusa, bem nossa.”¹⁵ Argumenta o escultor que, no Brasil, quando a luz incide sobre as folhas de uma árvore, percebemos apenas uma vibração de luz sobre um campo serial. Não seria também a luz difusa a que Camargo se refere a bruma marinha que é muito comum por aqui? Ela também é de natureza impalpável, só visível pela incidência da luz, provoca cintilações seriais que até confundem a vista, criando espécies de miragens.

Camargo colocou a intensidade da luz dos trópicos em suas obras; por isso são tão luminosas, tão cheias de vida, tanto as de madeira pintada de branco como as de mármore de Carrara.

O impulso de Camargo sempre se dirigiu para o impalpável, o imaterial - considerem-se suas construções ‘difíceis’ - pois buscava nelas algo transcendente, que ele denominava de energia direcional.¹⁶

Paradoxalmente, a massa, em Camargo, ao mesmo tempo em que nos transmite força através da tensão estrutural das partes, é, concomitantemente, de uma leveza que reforça a sensação de sua imaterialidade, por isso ele falou como citamos acima em “vibração de luz sobre um

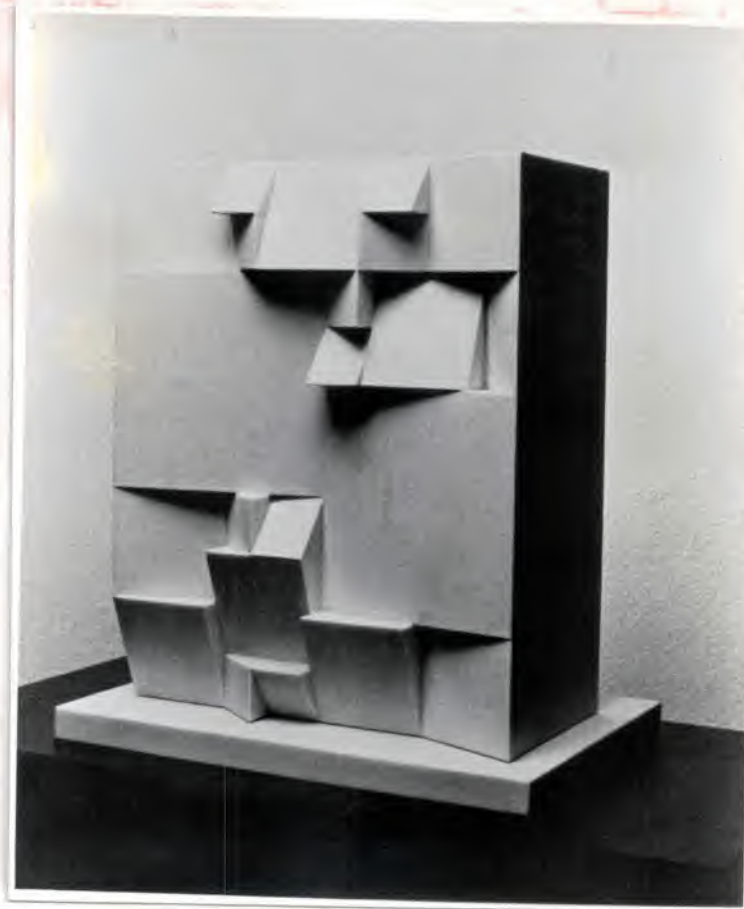
¹³ PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/1975.(Camargo em resposta a Pontual)

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ CUNHA, Fausto. Energia Direcional. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1972.

campo serial"(il.47). Talvez a sensualidade de suas formas também contribua de alguma forma para que isso aconteça (il.48), mas é inegável o papel da luz para que se estabeleça tal transcendência.



(il.47)
Nº441
Carrara - 1978
c. 20 - 52 x 40 x 20cm
Coleção Ricard T. Akagawa



(il.48)
N° 494-A
Carrara - 1979
35 x 170cm

As sombras são importantes, na medida que acentuam o vazio como massa, provocando assim, por vezes, dramáticos contrastes espaciais, como podemos ver também na obra N° 441, de 1978 (il.p.47).

2.3.2.2. O Branco e o Preto

Da fase dos relevos em diante, Camargo sempre apresentou a matéria de seus trabalhos em branco e, mais tarde, quando passa a utilizar o negro belga, em preto.¹⁷ Segundo Malevich, além de conterem energia, essas cores não se 'movem' como as formas coloridas. Ele dizia que o branco e o preto são "*energias que revelam a forma.*"¹⁸ Devido à sua neutralidade e pureza, não permitem nenhuma outra percepção que não a da própria forma que carregam. Mas percebe-se o quanto estão plenos de energia, ou seja, de matéria em atividade. Por isso, na obra camarguiana, o branco não foi só usado para captar e refletir a luz; sua neutralidade, pureza, e capacidade de imobilidade, aliadas à contenção de energia, evidenciam a forma do volume. Com o preto também acontece a mesma coisa, embora ele apenas absorva luz ao invés de refleti-la; porém, estando polido, reflete a luz no espaço.

A insistência na utilização do branco por Camargo também tem um antecedente histórico em Fontana, o qual, segundo Jole de Sanna, foi recebido via Malevich¹⁹. A crítica nos lembra ainda que o tema do fim da arte é sugerido claramente pelo artista russo, através de seu uso do branco, o qual também alude ao branco do "Manifesto Branco" de Fontana, o mesmo ocorrendo no 0 do Grupo Zero. Ainda, segundo essa autora, o branco representaria o infinito.

¹⁷ É curioso se observar que foi a partir de uma encomenda de um jogo de xadrez que Camargo desafiado pela necessidade de criar um contraste descobre o negro de Parma e depois o negro belga.

¹⁸ MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. "Suprématisme. 34 dessins." Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980, p.36. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne)

¹⁹ SANNA, Jole de. Lucio Fontana: Materia, Spazio, Concetto. Milão: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1993, p.ix

Essa idéia de infinito associado ao branco, remonta à filosofia medieval, e encontra-se em Malevich, como se apreende deste texto do artista de 1918, citado por Sanna:

*"Neste momento o caminho do homem é encontrado através do espaço; o suprematismo, farol das cores, é o seu abismo infinito. O azul do céu veio do sistema suprematista, rasgou-se, e penetrou no branco como representação autêntica e real do infinito e desse modo se liberta do fundo colorido do céu."*²⁰

Conclui-se, portanto, que o Grupo Zero, do qual Fontana foi um dos representantes buscava a representação do infinito, a 4ª Dimensão, que o artista ítalo-argentino tanto se referia em seus manifestos. Por isso o zero, que é o vazio, o branco e o negro do cosmos. Acreditamos, pelo que foi ponderado acima, que Camargo também buscou o contínuo espacial em seus últimos relevos da década de 60, tendo a devida consciência dos antecedentes históricos no uso do branco na arte deste século. A propósito do tema do infinito, lembremos que Camargo fez várias colunas, como veremos em seguida nos sub-capítulos 2.4.4 e 2.4.7 - capítulo *A Natureza Arquitetônica*.

2.3.3. O Volume e as Massas

Conforme R. Brito, o volume em Camargo apresenta-se num "*mínimo de massa, máximo de densidade*", ou seja, o volume só se faz presente com o necessário. Essa redução de materiais, notória principalmente desde a década de 60, se radicaliza no final da carreira do artista, quando suas peças chegam a reduzir a massa até o limite de resistência da matéria. Essa é a razão pela qual acreditamos, que Mário Pedrosa, em texto de 1969, já percebendo a redução

²⁰ MALEVICH, KAZIMIR. Suprematismo. Cat. 10ª Mostra di Stato Creazione non oggettiva e suprematismo, Mosca, gennaio 1919, in K. Malevich, *Scritti*, a cura di A.B. Nakov, Feltrinelli, Milano, 1977, pp. 191-193. Apud SANNA, Jole de. Op. cit., p.ix e x.

nas esculturas do artista teria admitido a dificuldade de falar sobre a obra de Camargo, pois, segundo ele, não se enxergava o volume, nem a tridimensionalidade, nem a modelagem ou mesmo a matéria, referindo-se ao caráter imaterial da mesma.²¹

Embora em **Cubo Aberto** Camargo use o plano para obter um volume vazio, como na produção construtivista, a rejeição desta pelo artista vai alavancar seu trabalho para o oposto do plano - o volume pleno. Essa oposição plano-volume está presente em muitas de suas obras e em seu pensamento estético nos anos seguintes. Aliás, essas oposições análogas (aberto-fechado, fora-dentro) e suas devidas relações, se encontrarão em muitas obras da década de 70 e 80.

Lembrando a influência de Vontangerloo sobre o artista brasileiro - citada no sub-capítulo 2.2.6 - capítulo *Formações e Influências* - acreditamos que seja necessário considerar que, tanto para o artista belga como para Camargo, as relações entre os volumes eram de extrema importância, o que também foi observado nas **Arkhitektions** de Malevich. Essas relações devem apresentar uma solução harmônica e equilibrada para transmitir a sensação de unidade da obra. Podemos observar esse aspecto nos volumes de Camargo. As relações entre esses volumes nem sempre são iguais ou conservam a mesma proporção. Os volumes de cada módulo não são idênticos, pois os seccionamentos - mesmo obedecendo à mesma relação interna dos ângulos, pelo procedimento de 'alongamento' dos módulos²² - tornam o volume de cada módulo diferente; não obstante, a escolha acertada da solução plástica confere unidade à

²¹ PEDROSA, Mário. CAMARGO. Rio de Janeiro: MAM-RJ - 15 de maio a 15 de junho, 1975. (cat. contém também texto de R. Brito)

²² Ver p.125 do capítulo Natureza Arquitetônica desta dissertação.

obra, como pode ser aqui observado (il.44).

Para Gaston Bachelard, a imaginação, além de ser uma potência maior da natureza, produz imagens pela sua atividade, desprendendo-nos concomitantemente do passado e da realidade.²³ Mais adiante, ele nos alerta para o fato de que

*“o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. As imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem sobretudo idéias definitivas.”*²⁴

A geometria de Camargo era fruto do próprio processo do fazer da obra, razão pela qual ele a chamava de empírica. De fácil ela nada tinha, pois era o resultado de uma profunda reflexão, que se materializava, através da elaboração de maquetes, feitas pelo escultor, como nos diz Piedade Grinberg, responsável pela catalogação de suas peças, que teve a oportunidade de conviver com o artista durante algum tempo. Ela nos relatou, inclusive, que Camargo fez uma sanfona de papel como estudo preparatório para a **Homenagem à Brancusi** (il.26), o que denota o quanto havia de elaboração mental para Camargo atingir a sua geometria empírica, assunto ao qual voltaremos no último capítulo dessa dissertação.

Quanto à reprodutibilidade, Raquel Arnaud nos informou através de entrevista, que Camargo fazia cinco cópias de cada peça. Este é um procedimento, reconhecido internacionalmente, que considera a peça como única. Soube-se também na mesma entrevista que o escultor era contra a idéia de múltiplo, sendo que, teria feito apenas um múltiplo para o marchand Franco Terranova de uma pequena peça figurativa, em bronze, da série **Mulheres**.

²³ BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 18.

²⁴ _____. Op. cit., p. 19.

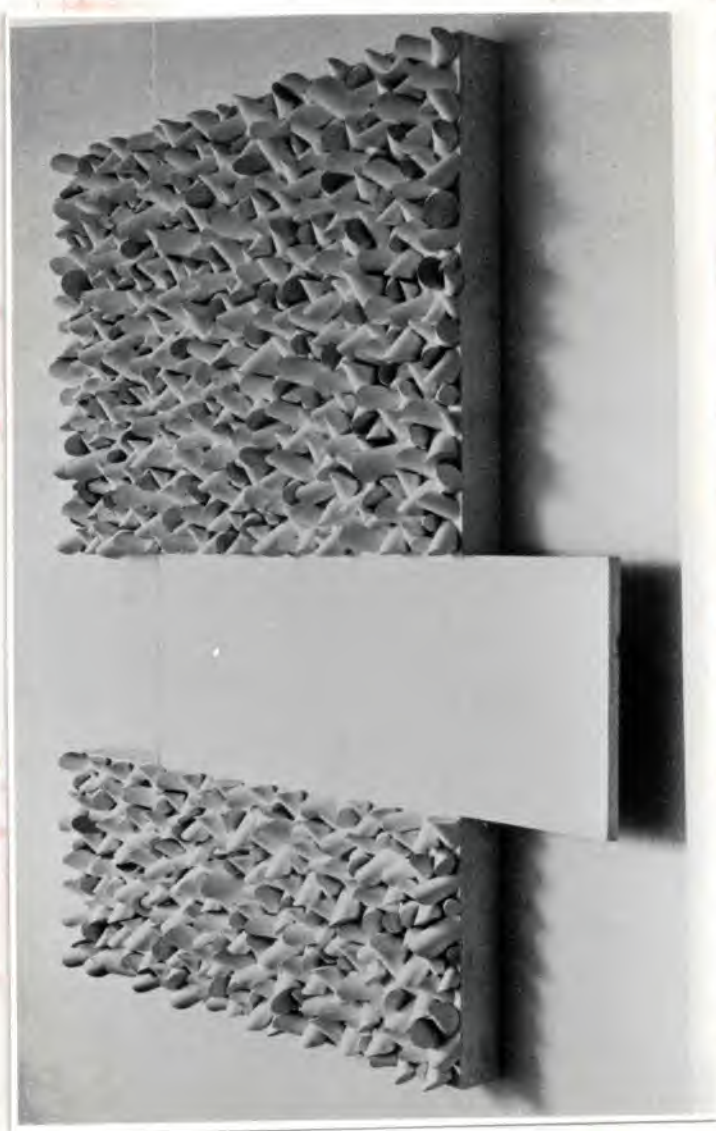
Entretanto, em Camargo não vemos apenas as formas; somos surpreendidos pela sua transcendência. Como observa, Bachelard: *“a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.”*²⁵

2.3.3.1. Relação do Volume com o Plano

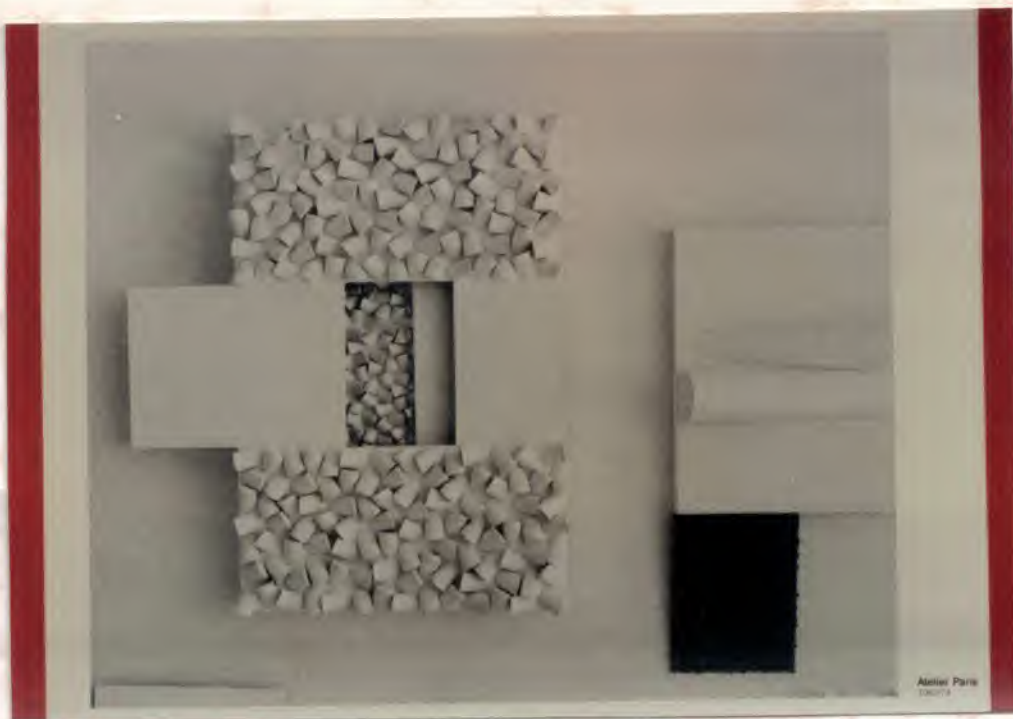
O plano vai aparecer energizado pelos volumes principalmente nos relevos e, mais tarde, com uma outra relação mais distendida, porém necessária, especialmente nas obras de 70 e 80, que falam de uma natureza arquitetônica.

O plano pode muitas vezes ser a descrição planiforme do volume, quando observamos a relação entre plano e o volume em Camargo. O que está fora da matéria, aberto, ou seja o plano, e o que está dentro da matéria, fechado, ou seja o volume, determina esta relação. Isto pode ser observado neste relevo (il.49) do final da década de 60, onde uma massa de pequenos volumes orgânicos conjuga-se com um plano puro deslocado, ou neste outro (il.50), da mesma época, onde planos, plenos de volumes superpostos a outros planos lisos deslocados, deixam entrever também uma massa de volumes ao fundo. Nos dois trabalhos podemos fazer uma analogia com janelas que se abrem como a anunciar uma organicidade e evidência maiores de uma qualidade arquitetural que mais tarde se faria mais presente.

²⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.17-18.



(il.49)
Nº 192
madeira pintada - 1968
120 x 80cm



(il.50)
Nº 182
madeira pintada - 1967
24 x 15cm

Portanto, se Camargo não tivesse, de fato, nenhum compromisso com a matéria, suas obras estariam totalmente livres de conotações que sugerem justamente o contrário, ou seja, a matéria para o artista estaria intimamente ligada à obra como parte intrínseca da mesma. A luz não imprimiria os seus efeitos, a suavidade da matéria não seria sentida, e a idéia de densidade do volume não seria transmitida ao espectador, assim como a neutralidade necessária para prestar atenção às estruturas não seria alcançada. Além do mais, a imaterialidade que suas obras transmitem não seria percebida.

A maleabilidade, combinada com a tenacidade do mármore, permite cortes perfeitos, sem quebras, daí a perfeição de suas arestas. O tratamento sem polimento dado às peças brancas de mármore de Carrara, absorve a luz, tornando a forma estruturada transcendente. As sombras projetadas são de um negro aveludado que, às vezes, se combinam com variações de cinza. Nas peças em negro belga, não temos a noção de movimento; ao contrário, a forma do volume é sentida através de toda a potencialidade energética da matéria escura. Apesar de polidas, concentram, pelo seu poder de atração, a energia da luz. Daí, surge uma parte do lirismo de Camargo.

2.4. A NATUREZA ARQUITETÔNICA

O caráter construtivo da obra de Sérgio Camargo, aliado à monumentalidade por vezes apresentada, tem despertado a atenção da crítica especializada. Denys Chevalier já antecipava a qualidade arquitetural de sua escultura, embora, à época, se referisse a um trabalho de transição, mais adiante rejeitado pelo artista, por considerá-lo muito formal. Mais tarde, entretanto, Jayme Maurício pondera, a esse respeito, que os trabalhos de Camargo “*se orientam no sentido da integração arquitetônica, à espera de grandes espaços, das vastas superfícies da moderna arquitetura..*”¹

As obras que vamos tomar como estudo de caso são alguns dos elementos arquitetônicos encontrados nos espaços públicos, como as colunas, torres e muros estruturais, que surgem entre 65 e 86; algumas tridimensionais menores para interiores que começaram a aparecer desde 64 junto à outras das décadas de 70 e 80 que, por sua qualidade arquitetural, são edificadas, ou seja, são construções resultantes de um conjunto de planos e idéias. Procuraremos identificar o que foi chamado até agora de qualidade arquitetural dessas obras e

¹ MAURÍCIO, J. Relevos modulados de Sérgio Camargo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23/4/1965.

também a integração de algumas delas com a própria arquitetura ou com o espaço circundante. Para isso levaremos em conta a definição de Bruno Zevi², que diz que a arquitetura tem sua definição mais precisa quando “leva em conta o espaço interior”. As obras de Camargo, objeto desse estudo, fazem referências à arquitetura, sugerem um espaço interior tal qual fossem uma arquitetura. Essas mesmas obras de Camargo lidam com a luz, a sombra, ...o espaço, elementos essenciais a arquitetura para Le Corbusier³, que também considera que “o volume e a superfície são os elementos através dos quais a arquitetura se manifesta.”⁴ Encontraremos todos esses elementos nos referidos trabalhos de Camargo o que no nosso entender lhe conferem a natureza arquitetônica, ou seja a qualidade arquitetônica.

Arquitetura, termo cunhado pelos gregos, que segundo Janson “*significava algo mais importante e nobre do que o simples 'tectura' (isto é, construção ou edificação)*...”⁵

Prosseguindo o historiador afirma que

*“...O termo referia-se a uma estrutura que se distinguia do meramente prático, do corriqueiro, por sua escala, ordem, permanência ou por um propósito solene. Um grego, portanto, certamente teria reconhecido Stonehenge como arquitetura. E nós, também, não teremos nenhuma dificuldade em fazê-lo uma vez que entendamos que não é necessário fechar um espaço a fim de defini-lo ou articulá-lo. Se, [portanto], a arquitetura é uma arte de dar forma ao espaço para as necessidades e aspirações humanas, então Stonehenge...”*⁶

e outras construções megalíticas podem ser consideradas como uma espécie de arquitetura.

² ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.24.

³ LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1981, XXI.

⁴ Ibidem, p. 13.

⁵ JANSON, H. W. History of art. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991, p. 84.

⁶ Ibidem.

Procuraremos, através da ótica de Argan - que afirma que também “faz urbanismo o escultor,”⁷ em *História da arte como história da cidade* - fazer uma leitura de parte da produção de Camargo, relacionando-a, algumas vezes, às obras públicas do escultor. A natureza arquitetônica se referirá ao aspecto formal-conceitual das obras, tendo em mente que a natureza aludida por nós refere-se também ao aspecto típico daquela disciplina que “é o projeto das formas tendo em vista a execução, ou seja, a operação de projetar”⁸ e, mais do que isso, a expressão de um pensamento ou de uma idéia devem estar refletidos na própria obra. Sabemos que este aspecto projetivo se encontra em muitas obras construtivas; entretanto, em Camargo, ele se apresenta com outra ‘coloração,’ com outro sentido, o especulativo, que acreditamos deva ser melhor evidenciado.

Pelo lirismo presente na obra de Camargo, levaremos em conta também a fenomenologia poética de Gaston Bachelard, procurando relacionar sua *poesis* da imaginação material à sua visão de que a casa oferece um terreno fértil como instrumento para análise da alma humana, pois ela seria a imagem de seu mundo interior. Para Bachelard, ela “abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”⁹ A casa, para o filósofo, por ter essa conotação de abrigo, não deixa o homem se dispersar pelo mundo; para ele, ela “é uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.”¹⁰ O elo de ligação entre esse homem e a casa é o devaneio; por isso, para ele a casa “é corpo e é alma.”¹¹ Ou seja, para Bachelard, a casa é lugar de interiorização e de meditação do homem, idéia com a qual procuraremos fazer associação em algumas obras de Camargo.

⁷ ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 224.

⁸ Ibidem, p. 199.

⁹ BACHELARD, G. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 26.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

Partindo do lirismo na obra de Camargo, devemos lembrar que, para Bachelard, a imagem poética tem a peculiaridade de ter uma subjetividade pura e efêmera, não devendo ser vista como objeto, nem como substituto deste. Mas o filósofo nos adverte para que captemos a “*sua realidade específica*.” Sugerindo que associemos sistematicamente o ato da consciência criadora à fugacidade da imagem poética.¹²

Nancy Princenthal em seu ensaio “Architectural Art”¹³ define o que seja tal tipo de arte, enumerando como essas obras se relacionam com a arquitetura. Diz ela, entre outras coisas, que alguns tipos de arte arquitetural fazem referências à arquitetura. Embora a arte de Camargo não seja arquitetura, as obras em questão, de qualidade arquitetural, fazem referências, alusões à arquitetura quando sugerem construções arquitetônicas e quando são elas próprias elementos arquitetônicos como colunas, torres, muros estruturais, escadas, etc.

2.4.1.A Obra de Camargo e a Arquitetura Contemporânea

As duas escolas de arquitetura predominantes no século XX foram a organicista e a racionalista, incluindo-se nesta o racionalismo de Le Corbusier, o Construtivista e o de Walter Gropius. Adotaremos o sentido mais geral, do organicismo, dado por Bruno Zevi e seguido por Yves Bruand. Para o historiador francês, o organicismo seria encabeçado pela arquitetura de Frank Lloyd Wright e seus seguidores americanos e também pela escola escandinava e finlandesa que tinha à frente Gunnar Asplund e Alvar Aalto.

¹² BACHELARD, G. Op. Cit. p. 4.

¹³ PRINCENTHAL, Nancy. Architectural art. In: *Sculpture: inside outside*. Minneapolis, Rizzoli, N. York: Walker Art Center, 1988. (catálogo de exposição), p. 61.

Tanto o estilo de Wright como o dos racionalistas, que para Bruand não chegam a expressar uma antinomia absoluta, exploram a planta livre e unem-se à visão cubista de um espaço contínuo.¹⁴ Estes já subjaziam na arquitetura brasileira racional contemporânea, antes de Camargo tomar contato com a arte (1946), e durante toda a década de 50, período em que germinava a sua concepção de escultura modular, baseada em sólidos geométricos simples.

Levando-se em conta as obras de Camargo que sugerem construções arquitetônicas, consideramos válido nos reportarmos à arquitetura orgânica de Wright. Para o arquiteto americano o espaço interno definia o espaço externo da construção. Partindo de um núcleo plástico central, a lareira, os outros espaços internos surgiam de uma forma livre de acordo com a necessidade e o gosto do cliente. Ou seja, a arquitetura de Wright utilizava-se de uma planta livremente articulada. Wright, referindo-se ao fato que desenhava sobre uma planta modular e ao fato de ter sido profundamente influenciado pelo jogo de módulos geométricos dos Blocos Fröbelius, quando criança, teria dito: “Há o sistema modular que tem estado por trás de todo desenho que fiz.”¹⁵

Camargo também criava livremente através da manipulação de módulos. Os módulos de suas esculturas apontavam para direções diversas sugerindo uma energia direcional, e uma articulação livre dos módulos, como a arquitetura de Wright. Camargo utilizou materiais naturais como Wright, embora não enfatizasse o seu aspecto natural, e procurou integrar suas

¹⁴ Ibidem, p. 271.

¹⁵ MEEHAN, Patrick J., ed. The Master Architect: conversations with Frank Lloyd Wright. New York: Wiley-Interscience, 1984. Apud CRONON, William. *Inconstant Unity: the passion of Frank Lloyd Wright*. In: RILEY, Terence & REED, Peter, ed. Frank Lloyd Wright - architect. New York: MOMA. 1994, p. 15. Cronon diz que a influência dos blocos Fröbelius na obra de Wright já em 1900 havia sido largamente estudado.

esculturas com a natureza como pode ser verificado na **Torre de Port Bacarès** (il.46), assim como Wright procurava harmonizar a construção com o ambiente natural a volta da obra.

Para Wright não havia nenhuma diferença entre espaço interno e espaço externo, ou seja cheios e vazios são considerados como equivalentes, notando-se aí a influência do cubismo em sua arquitetura. Isso fazia com que sua arquitetura se harmonizasse com a natureza, de onde buscava inspiração. Utilizava-se de materiais tradicionais como pedras e madeira, principalmente, procurando evidenciar suas propriedades, entretanto, usava materiais modernos também.

É interessante notar que o organicismo foi também favorável a um funcionalismo natural ou psicológico, onde predominavam a intuição e os sentimentos interiores. Em Camargo, nota-se ainda, a prevalência da intuição como instrumento de execução do método.

Sabemos que a arte neoconcreta apesar de suas ligações com a Escola de Ulm (que procurou relacionar a arte com o design e arquitetura), não produziu tantos trabalhos relacionados à arquitetura, enquanto que as obras de Camargo se integravam a ela com perfeita naturalidade.

2.4.2. O Espaço e o Tempo

Vontangerloo dizia que a relação entre os volumes implicava uma noção de espaço e que as distâncias entre os volumes nos sugeriam a noção de tempo. No caso de Camargo, não são as distâncias entre os volumes que nos sugerem o tempo, mas os deslocamentos e diferentes

posicionamentos dos volumes, que podemos observar nas obras, que nos sugerem a passagem do tempo e estruturam o espaço, como afirmava.

A obra de transição, anterior aos relevos, em placas de ferro, curiosamente intitulada **Cubo Aberto**, de 58/59 (il.24), pouco depois rejeitada por Camargo, tem, ao nosso ver, um papel fundamental para o entendimento de sua obra. Compreendemos que ela ratifica a sua originária lógica construtiva, a ser mais tarde desenvolvida através de seu interesse pelo espaço aberto e fechado e pela passagem do tempo.

Em verdade, não se trata de um cubo; só o é conceitualmente. A referida escultura é um paralelepípedo, formado pelo deslocamento de planos - os lados do cubo - que, assim, formam partes abertas e fechadas do sólido. Daí, o título tão apropriado: **Cubo Aberto**. Ela revela o interesse de Camargo pela construção, pela formação estrutural de uma unidade. Observamos que a duração da obra também nos é apresentado no deslocamento das partes, fazendo-nos perceber o tempo que se passa para a feitura da obra - a passagem do cubo ao paralelepípedo.

Por isso, Camargo insiste, mais tarde, que há uma dimensão temporal em sua obra:

“Há um tempo de reflexão, observação, de estudo sobre as múltiplas combinações dos elementos e de sua montagem. É o tempo que o espectador demora para perceber a estrutura e fazer o caminho inverso, desmontando a peça.”¹⁶

¹⁶ A escultura ocupa o MASP: um jogo de armar, com método e ordem. O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 11/12/1980.

É importante termos em mente, para um melhor entendimento do que explanaremos adiante, que a citada peça **Cubo Aberto** (il.24), construída de planos que totalizam um volume vazio, vai direcionar a obra de Camargo para o oposto do plano: o volume pleno. A relação e a oposição plano-volume vai se apresentar em diversas obras do artista e em seu pensamento estético nos anos seguintes.

2.4.3. Os Módulos

O módulo é a medida reguladora das proporções da obra arquitetônica. Pode ser um componente estrutural (uniforme) utilizado repetidamente numa construção. Em geral é utilizado na arquitetura por motivos econômicos. No nosso século, o módulo, foi a base da arquitetura utópica de Malevich, da arquitetura do *De Stijl*, da *Bauhaus* e de Le Corbusier. Para o arquiteto francês “um módulo mede e unifica.”¹⁷ Tem sido aplicado na arquitetura desde antes dos egípcios, mas, como vimos anteriormente, a sua utilização na escultura abstrata só se estabelece no século XX, após Rodin.¹⁸ Foi empregado na escultura de Malevich, Vontangerloo e Camargo, entre outros.

¹⁷ LE CORBUSIER. Op. cit., p. 44.

¹⁸ Como nos referimos na página 20, capítulo O Clássico no Contemporâneo, desta dissertação.

A grade modular - sistema baseado num só elemento de proporções iguais as da pintura que dividia¹⁹ - empregada pelos neoplásticos possibilitou a concretização do novo estilo. Camargo, lembrando, de certa forma, o pensamento estético de Van Doesburg rompe com a ortogonalidade da grade modular ao compor estruturas precárias com volumes básicos, isto é, módulos simples.

Argan nos diz que Cezanne não reduziu os objetos à formas geométricas, mas sim deu a eles um tratamento, submetendo-os a um processo, que tornam os objetos reconhecíveis como tais, ao mesmo tempo que nos remetem às formas básicas mais simples, daí a famosa frase do pintor francês na qual diz que é preciso "tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva."²⁰

Camargo, distingue-se de Cezanne, reduzindo as formas de suas obras antropomórficas à formas geométricas, estilizando-as até chegar à abstração, no final dos anos 50, como foi visto no sub-capítulo 2.2.3 - capítulo *Formação e Influências*. Pouco antes dos primeiros relevos, em 64, Camargo elege como suas formas de base o cilindro e o cubo, facilmente verificável neste estudo em madeira (il.51). O artista percebeu que o volume, reduzido à forma essencial necessária, poderia se tornar um elemento para construir a escultura; e passa, então, a usá-lo como módulo.

¹⁹ BOIS, Yves-Alain. *Painting as model*. Cambridge & London: MIT Press, 1993, p.106.

²⁰ CEZANNE, Paul. Apud ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1992, p. 112.



(il.51)
Nº 37
madeira - 1964
19,5 x 12,5cm

O cilindro é exaustivamente pesquisado em diversas obras do artista na fase dos relevos, mas subsiste ainda, nas décadas seguintes, nas obras tridimensionais. Algumas das décadas de 70 e 80 (objeto de nosso estudo) lembram construções arquitetônicas.

As formas relacionadas ao cubo aparecem, algumas vezes, na década de 60, em obras ligadas à arquitetura externa e interna - como veremos adiante - sendo mais utilizadas nas décadas de

70 e 80, particularmente nas obras que se assemelham às construções arquitetônicas. Variações em torno do cubo serão constantes. Observam-se cubos cortados nas mais variadas angularidades. O ângulo vai ser o elemento essencial da diferenciação entre os módulos, pois que vai ressaltar a estrutura do trabalho.

Módulos 'alongados' predominam em muitos destes trabalhos, e também nas obras em que os módulos são derivados de cilindros, geralmente, expandidos e combinados de maneira bastante complexa.

O raciocínio gerador do procedimento de 'alongamento' dos módulos, no nosso entender, teria origem no **Cubo Aberto** (il.24), porque deslocando os planos do cubo, produz-se um alongamento virtual da obra, raciocínio este retomado poucos anos mais tarde pelo escultor. Em nossa visita ao atelier do artista, em Jacarepaguá, constatamos a existência de outros 'cubos abertos' de tamanhos menores (il.52), que provavelmente serviram para auxiliar o artista. Com esse procedimento, Camargo experimentou, mais tarde, até o limite físico da matéria, criando, assim, distorções que acrescentavam sensualidade ao trabalho e apontavam para a energia da matéria.



(il.52)

3 'cubos abertos' encontrados no atelier do artista em Jacarepaguá. Camargo afirmava, que um dos objetivos de sua obra era a procura por uma energia direcional. Entendemos que este foi o motivo do experimentalismo exercido por ele sobre os limites da matéria, impondo-lhe, por vezes, cortes bem agudos.

Seus módulos sempre apontam para direções diversas, imprimindo ao volume relações espaciais novas e sugestivas de caminhos energéticos. Acrescidos às sensações de direcionamento, os módulos com sua angularidade diversa, com a luz recebida, vão criar inúmeros efeitos de luz.

Essa variedade é provocada pelas angularidades. Camargo, em geral, utilizava o ângulo de 45°, mas às vezes, preferia outros²¹(il.53). A este respeito, em 75, Camargo afirmou:

²¹ Vimos no atelier de Camargo um transferidor móvel de marca alemã que se encontra pendurado na parede atrás de sua mesa de trabalho.

“Trabalho com a identidade e a repetição do módulo porque daí retiro grande margem de possibilidades, sobretudo variando tamanhos e ângulos, sempre agrupando-os. Em cada trabalho, emprego um único tipo de módulo, nunca módulos diferentes. Eles podem mudar de tamanho, mas não de forma.”²²

Entendemos, pelo texto acima, que Camargo procurava manter as mesmas relações internas dos módulos que se modificavam pelo processo de alongamento. Concluindo o raciocínio, Camargo afirma que o que lhe interessava, *“nos relevos e esculturas, é a variabilidade modular: construção e modulação. Através do módulo estrutura o espaço.”²³*



(il.53)

Transferidor-esquadro no atelier do artista em Jacarepaguá

2.4.4. Serialidade

Segundo Camargo, a serialidade aparece quando na tentativa de fugir do formalismo que

²² CAMARGO, Sérgio. Apud PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo: modulação permanente. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Cad. B, p.10, 15/05/75.

²³ Ibidem.

imperava na Europa, ele ansiava por “*transcender os limites da forma*”²⁴ e começava a trabalhar em negativo sobre a areia, furando com o cabo de um pincel sobre uma superfície determinada, dando ritmo a essa superfície. Com o produto inicial da fundição, que do gesso passava ao alumínio (il.25), para a forma final em bronze, fazia arranjos com a repetição da forma, criando ritmo sobre o plano, o que teria originado os relevos. Nessa fase Camargo reconhece que havia passado da tridimensionalidade para o plano²⁵, de onde mais tarde voltaria à forma plena solta no espaço.

Poderemos observar que o escultor vai fugir da massificação da forma - tão em voga naquele momento pop - pois na sua serialidade, tanto nos relevos como nas esculturas, o que lhe vai interessar “*é a variabilidade modular*.”²⁶ O módulo, mais do que um mero paradigma, parece ter se tornado um verdadeiro signo da linguagem plástica de Camargo, sua serialidade nos dá uma visão da diversidade de significados que contém. O homem, ao identificar-se com a matéria - composta de inúmeras partes diferentes - e diante do seu momento no mundo, sente-se fragmentado e reduzido ao número.

Um bom exemplo para evidenciar em que medida a serialidade de Camargo se diferencia daquela do minimalismo, seria essa coluna de 1973 (il.54). Nela, se manifesta a exploração da angularidade, que modifica cada unidade modular da obra. Carl Andre, artista influenciado por Brancusi, notadamente em seus primeiros trabalhos dos finais de 50²⁷, usa uma serialidade

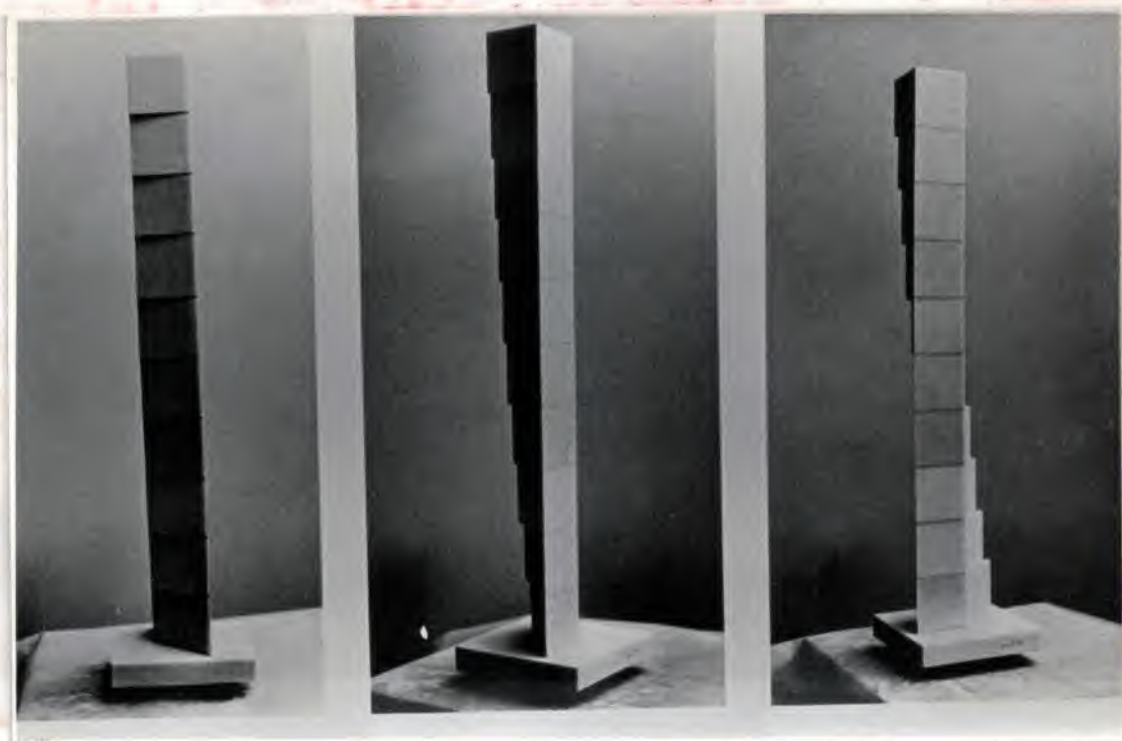
²⁴ Ibidem.

²⁵ PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo: a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/75. Cad. B, p. 10. (entrevista com o artista)

²⁶ CAMARGO, Sérgio. Apud, PONTUAL, R.Op. cit.

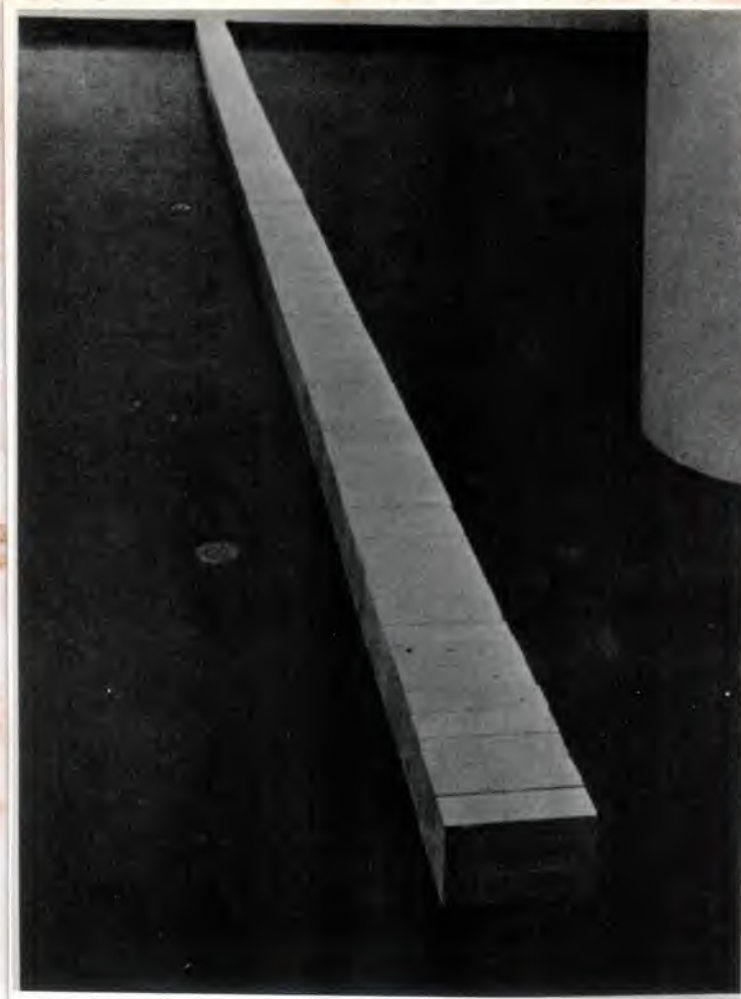
²⁷ BOURDON, David. The razed sites of Carl Andre. In: BATTOCK, Gregory (edit.) Minimal Art: a critical anthology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 104.

baseada em módulos padronizados (il.55), onde há sempre a repetição de uma mesma unidade, sem no entanto, tirar partido da angularidade. Certa vez, referindo-se a seu trabalho **Lever**, afirmou estar apenas colocando a **Coluna Sem Fim** de Brancusi no chão ao invés de no céu.²⁸ Como se sabe, Carl Andre preocupava-se mais em explorar o espaço rés ao chão do que estruturas relacionais.



(il.54)
Nº 399
Carrara - 1973
h. 150cm
Coleção Hirshorn Museum of Sculpture Garden

²⁸ Ibidem.



(il.55)

Carl Andre - Lever
tijolos - 10,16m

A serialidade de Camargo, por sua vez, fala de experimentação através de seccionamentos dos módulos combinados de maneira inusitada, trazendo uma novidade a cada trabalho. Essa serialidade não se repete; ela é progressiva (generativa), no sentido de ir se estendendo até trazer um novo conhecimento, um novo significado, uma nova estruturação.

Na homenagem que Camargo fez a seu mestre Brancusi (il.26), é como se a matéria concretizasse o esforço sublime do ser humano para, num impulso, projetar-se rumo ao infinito. Nesta serialidade há um sentido bem diverso daquele encontrado, por exemplo, na

obra *Lever* de Andre, onde não há impulso e sim, rigidez, como denota o próprio título 'alavanca' (uma barra única e rígida).

A luz, entretanto, é que vai modificar a serialidade em Camargo, introduzindo um lirismo inesperado em modulações seriais que, de outro modo, seriam monótonas. O uso dessa ferramenta que se converte em matéria, vai distinguir a obra do artista brasileiro daquela dos minimalistas e não se tornando mecânica, como nos cinéticos.

É por demais conhecida a grande fonte de inspiração que a música representou para a arte abstrata nas duas décadas do início do século. O tipo de estrutura que Malevich usou nos *Arkhitektions* demonstrava um interesse pelo equilíbrio das massas e aparentemente tinha, segundo Troels Andersen, relação com a escala musical, pelo uso da ortogonalidade. Este autor ainda nos revela a fonte da primeira referência feita por Malevich às questões arquiteturais e a seu aspecto utópico, encontrada em carta enviada ao amigo e compositor M. Matiouchine em maio de 1913.²⁹

Embora não sendo um aficionado pela música, Camargo, parece também ter transmitido musicalidade às suas construções; utilizou-se da serialidade de uma forma que nos remete à da escala cromática, sem, no entanto, resvalar para a monotonia, surpreendendo-nos, não raramente, com suas dissonâncias, ou seja, com as variações inesperadas das notas que fogem ao tom, ao padrão pré-estabelecido, ou seja, a ortogonalidade (il.47).

²⁹ ANDERSEN, Troels. "De R^2 à R^3 ." In: MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980, p. 12. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne)

2.4.5. Estruturas/ Modulação

É com o volume dos módulos cujas angularidades são percebidas pelo jogo de posicionamento variado dos mesmos, que Camargo vai estruturar o espaço, como dizia. Os módulos agrupados experimentalmente vão formar estruturas, e estas, por sua vez, vão dar vida às formas. Só que não será fácil para o espectador entender como o escultor pôde chegar à sua configuração final. Há que se decifrar através das muitas vistas, a forma de base. Como o trabalho apresenta uma descontinuidade de planos o espectador ficará impedido de apreender o exercício proposto pelo artista numa única fruição.

*“Meu problema é a estrutura, a modulação. O que faço hoje está longe de ater-se ao problema da forma. Não é que não tenha forma: mas não é uma forma,”*³⁰ afirmava Camargo.

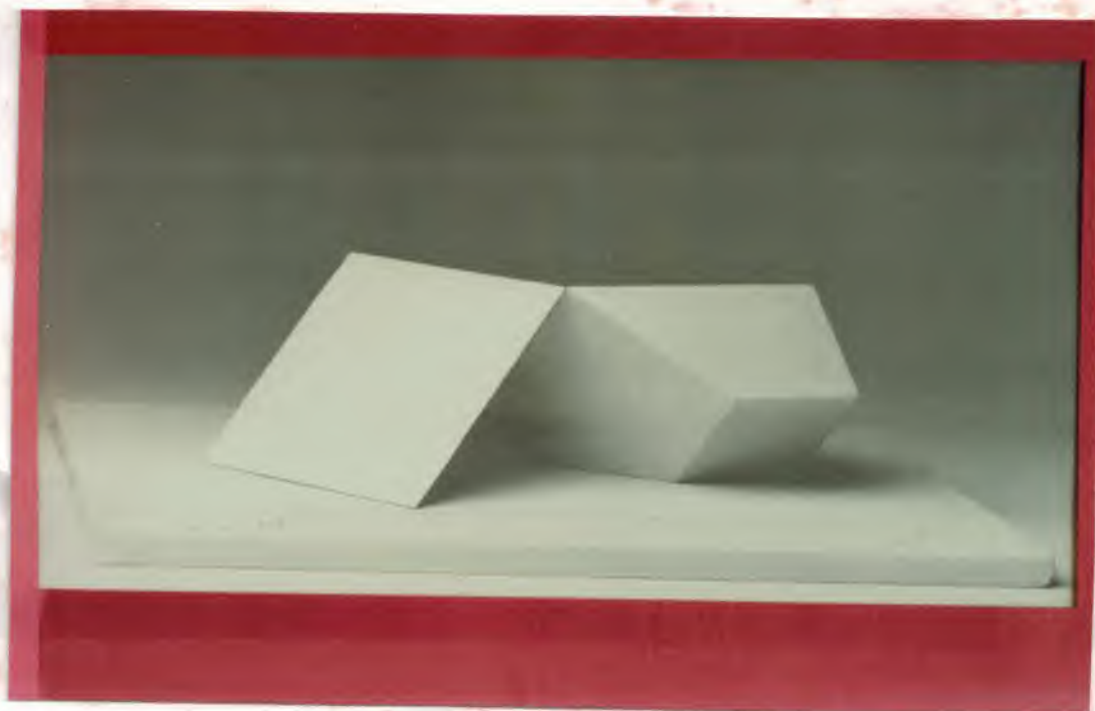
Ou seja, o artista não se interessava tanto pelas formas em si, por sua aparência exterior, mas principalmente pela sua constituição, sua interioridade, no intuito de explorar suas potencialidades construtivas.

Camargo usa técnica de construção industrial, que não esconde a colagem, e algumas vezes, permite que advinhemos a estrutura. Camargo se utiliza de formas condensadas de grande solidez, porém resultando em uma aparência leve.

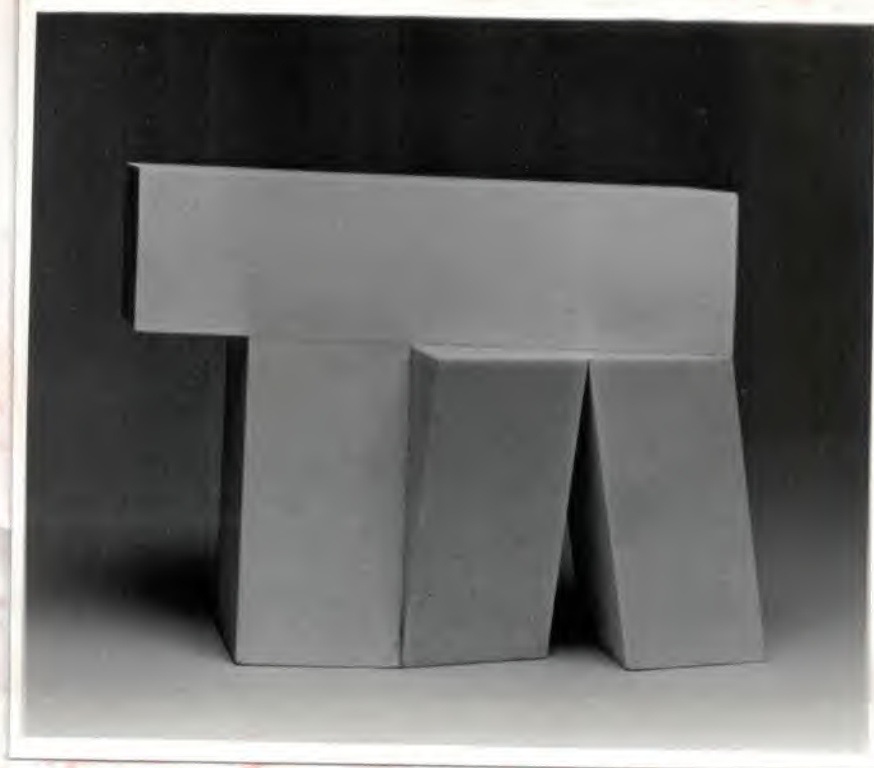
A precariedade estrutural própria de algumas de suas obras torna-se clara pela instabilidade sentida em peças como a nº 564 F (il.56) e a nº 438 (il.57) ou na nº 445 (il.33), que nos dão um sentido de abrigo, ou local de interiorização - quando não, de cavernas - remetendo-nos a

³⁰ PONTUAL, R. Op. cit.

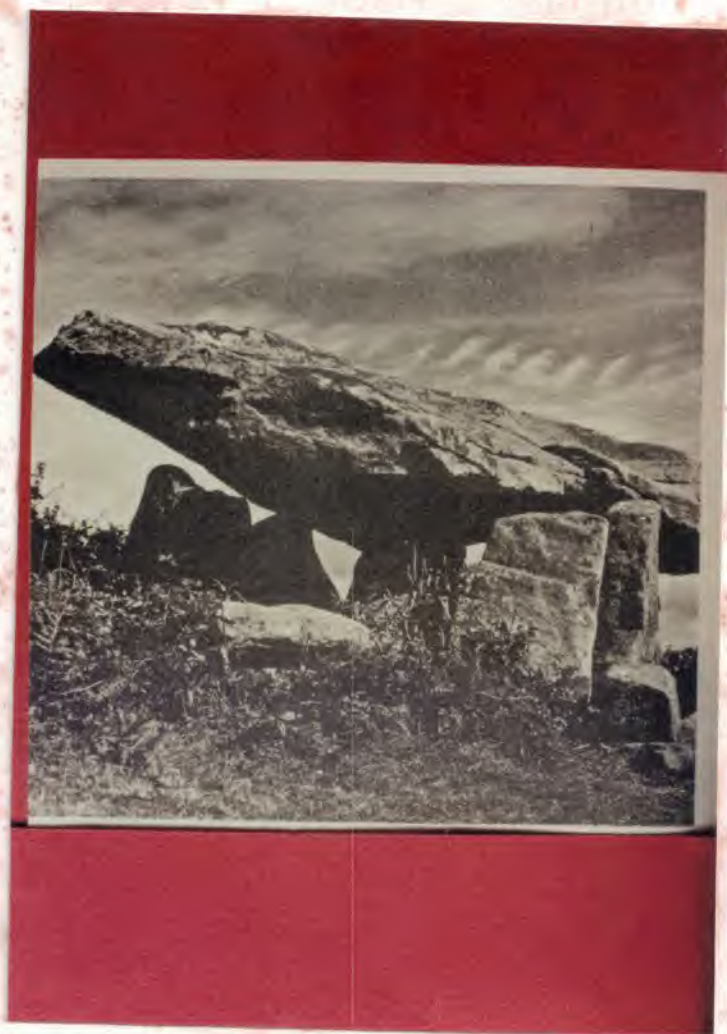
um dólmen (il.58), cuja função era, muitas vezes, a de túmulo, como na primeira, ou de misteriosas e impressionantes construções megalíticas (il.59) de natureza de observância religiosa que nos remetem a posturas meditativas e contemplativas, como na segunda e na terceira obras referidas. Observa-se nas obras de Camargo este mesmo sentido do arcaico e primevo. Apresenta-se, ainda, nessas obras uma tensão entre a realidade das estruturas construídas - arquitetura em potencial - e sua impossibilidade de ser uma construção de fato.



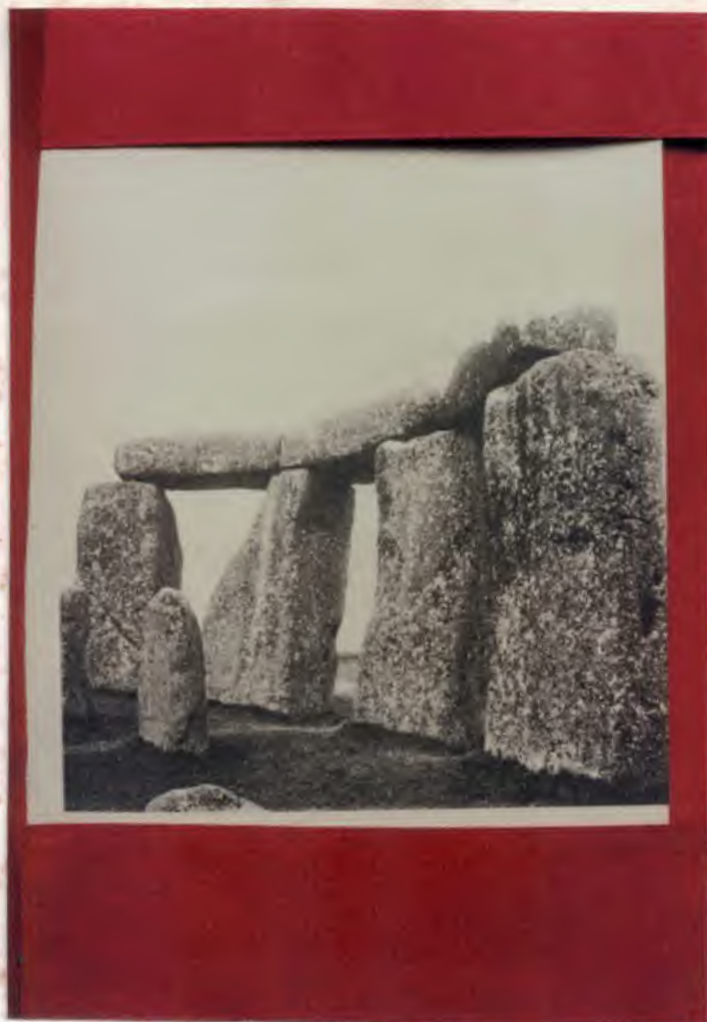
(il.56)
Nº564-F
Carrara - 1985
18 x 18 x 9cm



(il.57)
Nº 438
Carrara - 1978
34 x 44 x 15cm
Coleção José Rezende



(il.58)
Dólmen
Ile-aux-Moines (Bretanha)



(il.59)
Monumento megalítico de Stonehenge
(1700 - 1500a.C.)

Essas obras nos remetem também à *tilted art* de Richard Serra (il.60), onde o elemento da instabilidade é fortemente sentido. Serra, escultor pós-minimalista, e Camargo admiravam Brancusi e reprisaram também o elementarismo das formas que o mestre romeno buscava. A clareza estrutural em Serra deixa entrever seu propósito, o mesmo ocorrendo com as estruturas de Camargo. Nestas obras do escultor brasileiro, podemos observar que os módulos estão encostados, remetendo-nos a Serra como na obra N° 564 F(il.56), acima citada, ainda que o escultor americano faça uso de elementos planares e Camargo trabalhe com volumes. Os dois escultores foram notadamente influenciados pela tendência, da década de 60, de investigação da lógica do material.



(il.60)

Richard Serra - One Ton Prop (House of Cards)
4 folhas de chumbo - 165 x 165cm (cada) - 1969-81

Posteriormente, Camargo fez outras colunas, cujas estruturas são de um equilíbrio bem mais ousado do que o da **Homenagem à Brancusi** (il.26), como esta de 1973 (il.54), nestas utilizou-se, de módulos derivados do cubo, ao invés do cilindro, como na obra em que homenageia o escultor romeno.

Quanto ao elemento inusitado de certas soluções estruturais apresentadas pela obra do escultor, somos surpreendidos por vezes com soluções formais que, à primeira vista, nos afiguram como simples, como nessas 'passagens secretas', espécies de elementos arquitetônicos, pelas quais Bachelard também nutria uma especial fascinação. Elas estariam sugeridas pelas peças N° 495(il.61) e N° 523 (il.62) que nos suscitam um clima de mistério e indagação. Há aqui, como na maioria dos trabalhos de Camargo, o corte e o deslocamento da parte cortada.



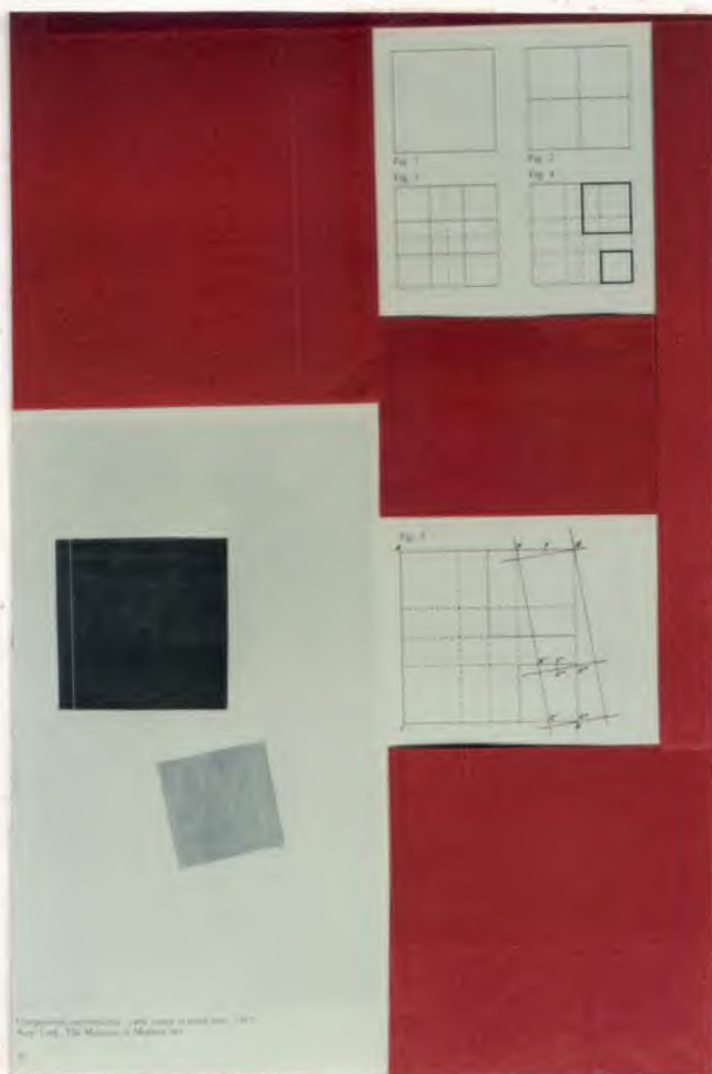
(il.61)
N° 495
negro belga - 1980
Ø - 27 - 40,5 x 40,5 x 27cm



(il.62)
Nº 523
Carrara - 1980
20 x 20 x 21,5cm

Segundo Jean-Hubert Martin, o ponto essencial comum às construções horizontais e verticais de Malevich é a cruz.³¹(il.63) Camargo, em 1956, época de algumas experiências abstratas, fez uma obra com paralelepípedos de mármore branco intitulada **Cruz Invertida** (il.64). Não podemos afirmar se consciente ou inconscientemente esta teria sido uma homenagem ao artista russo, ou se se tratava de mera coincidência. Embora Camargo tenha feito esse trabalho em que se observa uma estrutura ortogonal - provável experimentação que antecedeu sua fase mais madura, que começa após os relevos - o escultor brasileiro, diferentemente de Malevich, não vai pautar suas estruturas posteriores pela ortogonalidade.

³¹ MARTIN, Jean-Hubert." L'art suprématiste de la volumo-construction ¹ ". In: MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980, p. 16. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne)



(il.63)

K. Malevich - Composição Suprematista: quadrado vermelho e quadrado negro

1915 - à esquerda

Esquemas das estruturas das construções de Malevich - à direita



(il.64)
Cruz Invertida
mármore - 1956
15,5 x 15,5cm

Ronaldo Brito já nos sugeria que alguma semelhança estrutural aproximava a obra de Sérgio Camargo ao do escultor, norteamericano, Tony Smith, cuja obra tem ligações com o minimalismo, embora ele tenha se mantido um pouco a parte daquela tendência. Mesmo considerando-se que o escultor americano trabalha com volumes ocios, o efeito arquitetural conseguido permite comparações. Smith deixa entrever claramente, em sua escultura, seu passado como arquiteto e sua preocupação primariamente formal com a obra; sua escultura de ângulos desajeitados, não lida com uma imagística lírica, como a escultura de Sérgio Camargo. Smith (il.65), como Camargo (il.57), emprega determinadas torções estruturais que dão uma direção e forma inesperada aos seus volumes.



(il.65)
Tony Smith - Willy
 compensado pintado - 1962
 2,34 x 5,49 x 3,66m

2.4.6. Organicidade

Quando observamos a peça **Cubo** de 88/90 em Negro belga (il.8), percebemos uma organicidade inerente, como acontece em outras peças. Ela é plásticamente auto-suficiente, constitui um fim em si mesma. Estruturalmente falando, podemos perceber que as partes estão funcionalmente relacionadas entre si, como as de um organismo verdadeiro; daí, sua autonomia como obra, pois tudo tem suas leis de construção próprias de um organismo auto-suficiente. A pirâmide está contida no cubo, mas a peça não se resume apenas a esse formalismo; é, novamente, como em outras, uma espécie de proposição aforística direcionada

ao espectador. Esta obra nos remete a uma espécie de pequeno templo, por proporcionar um ambiente propício a meditação.

Mesmo nos relevos, essa organicidade característica da obra de Camargo não se deixa pautar pelo irracional. Embora a aparência por vezes 'informal' (il.32) de certos relevos os levou a serem confundidos com assemblages, em verdade, na sua maioria, eles nos parecem ser frutos de arranjos cuidadosamente calculados. Neles a razão, inusitadamente, toma uma forma lírica onde a tensão entre o que aparenta ser a natureza e o que é artificial, se torna evidente. A sedução pela natureza é deixada de lado, enquanto a vontade de construir prevalece através de uma arquitetura orgânica, onde, por vezes, até 'rios', como Camargo os chamava, formavam vazios a serem completados pelo espectador (il.31). O plano ativado pelos volumes, cria, assim, uma dinâmica que por vezes remete ao aleatório, mas há sempre o controle - um retorno à vontade de ordenar e construir.

2.4.7. Método

Argan, ao falar sobre o maneirismo em Palladio, diz que:

*“o problema surge quando se apresenta a possibilidade e o valor de uma prática que não seja deduzida de uma teoria e tenha em si suas razões de ser. Então a prática pode aumentar de tom, tornar-se modo de comportamento operativo, método de projetar, atuar.”*³²

É propriamente o que acontece com o método de Camargo; este é rigoroso, mas parte da prática, da experiência vivida através da manipulação dos pequenos módulos de madeira que

³² ARGAN, G. C. A História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 164.

utilizava para estudar suas peças (il.1). Era desta maneira que Camargo projetava suas formas, que naturalmente se modificavam ao longo do processo da criação, que era o que mais o intrigava; por isso, ele buscou o seu aperfeiçoamento. No filme **Sérgio Camargo**, de Murilo Sales (1984), o próprio Camargo afirma: "*Acho que a percepção compele a formulação.*"³³ Esta afirmação, nos faz entender que a percepção é de fundamental importância para a obtenção do método do artista.

Camargo destruiu a forma inicial, reduzindo-a a uma forma essencial, como já nos referimos anteriormente. Com esta forma essencial criou um sistema de ordenação metódica, que podemos observar tanto nos relevos como nos trabalhos que tem relação com a arquitetura. Entretanto, esse sistema não é fechado, ele se abre para infinitas possibilidades, sua lógica produzia uma organicidade meditada e não apenas soluções mecânicas. Como num jogo de armar, combinava os módulos, que podiam ser oriundos de cubos seccionados ou de cilindros,³⁴ também cortados em ângulos. Como num intrincado quebra-cabeças, Camargo erguia a sua construção.

Todavia, devemos atentar para o fato que vem se apresentando desde o início da década de 70. O método rigoroso de Camargo, que combinava módulos com as mesmas relações internas - porém alongados e de diversos tamanhos - vai se modificando. Este passa a não ser mais tão rigoroso como poderemos perceber nos trabalhos com 'qualidades' arquiteturais.

³³ SALLES, Murilo (direção, roteiro, edição e trilha sonora). Camargo - 1984. Fita de vídeo VHS, cópia da Rio Arte (18 minutos), fotografia: Gustavo Hadba e Pedro Varela (formato original U-matic PAL M).

³⁴ É curioso e pertinente observar, que a palavra cubo vem de *Kubos* em grego que significava dado para jogar, e cilindro também originário do grego *Kulindros* quer dizer aquilo que rola, ou seja, em certo sentido também trata-se de algo que serve para se jogar.

Parece-nos que existe, neste momento do método, a permissão para uma maior fluidez da massa escultórica. Não há mais a preocupação em manter jogos de módulos com relações internas idênticas, ou agrupamentos somente com módulos derivados do cubo, ou do cilindro; há uma liberdade maior até que admite combinações com ambos os tipos de sólidos, como veremos mais detalhadamente ao falarmos de tais obras. Os ângulos utilizados para o corte dos módulos, não são mais apenas os de 45 graus, tão frequentes durante a década de 60, como podemos verificar nesta obra em negro belga (il.39) da qual falaremos a falar mais adiante.

Apesar do rigor do método, a qualidade lúdica do processo do fazer também se expõe nos enigmas lançados pelo artista aos fruidores de sua obra. A leveza e a despreziosidade dos trabalhos nos induzem erroneamente a pensar numa inexistente facilidade de sua complexa engenhosidade, como podemos observar nesta coluna em negro belga (il.66). Trabalhando com módulos cilíndricos iguais, o artista nos remete às suas primeiras colunas de meados da década de 60 (il.67), inspiradas no próprio tronco da tília, árvore da qual retirou seus primeiros módulos cilíndricos de madeira. Só que, desta vez, o jogo de módulos cilíndricos cujos diâmetros se expandem em cada seção de forma diversa, nos dá a falsa impressão de ser a casca de uma árvore que se solta do tronco, provável processo que o artista utilizava para obter os cilindros bem limpos, como já mencionado na página 92.



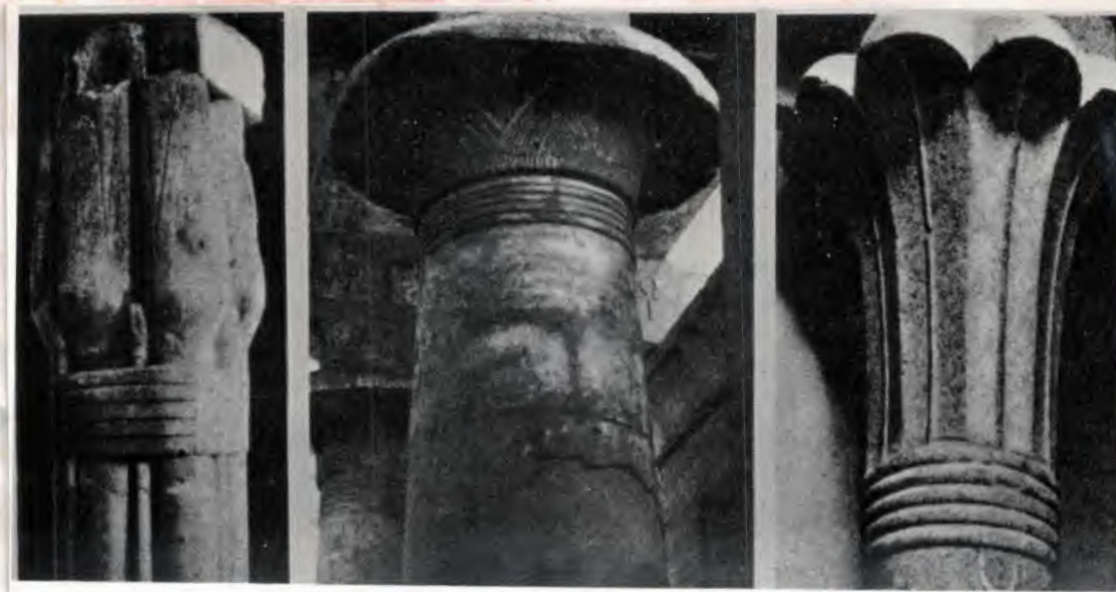
(il.66)
Sem título
negro belga



(il.67)
 Nº 49
 madeira pintada - 1964
 h. 93cm
 Coleção Particular

As saliências projetadas para fora do eixo central dessa coluna (il.66) que lembram cascas de árvore despregadas, são na verdade seções dos módulos cilíndricos deslocados e invertidos, cuja parte angular se alinha ao perímetro dos mesmos. Estas 'abas' ou 'cascas' seguem uma disposição espiralada em torno do eixo central formando uma espiral senoidal.

tema da árvore, elemento orgânico, que Camargo, em 63 e 64, empregou mais de uma vez, foi fonte de inspiração para colunas. Estas evoluíram para o citado exemplar mais abstrato, que nos remete às colunas egípcias com capitéis lotiformes, campaniformes ou palmiformes (il.68). Isso é uma boa demonstração do conceito de construção arquitetônica, que nos remete aos egípcios e gregos, em que a coluna veio depois do tronco da árvore na sustentação do edifício, ou seja, de como um elemento da natureza passou a ser um elemento da arquitetura.



(il.68)
Capitéis lotiforme, campaniforme, palmiforme

2.4.8. Beleza

Camargo não abriu mão da beleza em suas esculturas e assim como Brancusi ousou enfrentar convenções prevalecentes entre a classe artística de que o moderno não pode e nem deve mais ser belo. Brancusi, cujo trabalho continha a oposição 'primitivo' e 'sofisticado', foi talvez um dos primeiros artistas a serem mais tenazmente contestados numa época em que prevalecia a

estética do feio. Após ter inicialmente alcançado distinção como um modelador à moda de Rodin, Brancusi transformou radicalmente a escultura moderna utilizando-se das mesmas técnicas do entalhador e do escultor, ao criar o que alguns denominaram a arte do 'chique'. A economia de meios e de formas, que Camargo utilizou para atingir a essência (da matéria e da forma), redundou na mais explícita e inesperada elegância. O refinamento transmitido por suas obras se afina com a busca da excelência de seu método disciplinado. Engenhosidade e poética, assim combinados, resultam nessa obra tão singular.

Todavia, Camargo afirmava que não buscava a beleza pura: *"procuro um belo que tenha conteúdo humano."*³⁵ Afirma também, neste artigo, que o sentido humanístico, podia ser mais explorado pelo abstracionismo, mas não deveria ser confundido com o anedótico, fotográfico ou ideológico. Essas idéias de Camargo, em época de muito ceticismo e cinismo, podem, num primeiro momento, nos dar a impressão de uma certa ingenuidade. Não pensamos assim, pois o artista sempre demonstrou muita lucidez frente ao momento artístico e histórico, tanto que sua casa (principalmente quando volta ao Brasil em 74), era o ponto de encontro de intelectuais e artistas, entre estes: José Rezende, Amílcar de Castro, Tunga, que além de serem seus amigos buscavam a orientação de sua experiência profissional. Entretanto, Camargo tinha uma postura crítica em relação a modismos e insólitamente ainda acreditava no homem. Daí em diante haverá uma mudança. Camargo oferecerá enigmas a esse homem. Que é o que a vida oferece a quem melhor queira conhecê-la. E o belo, por ser encantatório, traz em si o mistério - presente nos enigmas - a ser desvendado.

³⁵ Jornal das Artes. 274/1954. (texto de Roberto Pontual sem título - acervo R. Pontual)

2.4.9. Obras Públicas e Obras Íntimas

A monumentalidade da obra de Camargo se revela não somente em suas torres, colunas e relevos murais, ela está presente, também, na maioria de suas esculturas, as quais chamaremos de obras íntimas. Estas apresentam, paradoxalmente, uma escala³⁶ pequena contrariando as grandes obras do minimalismo.

Richard Serra que fala do elemento da gravidade em seus trabalhos, optou por uma escala monumental, mesmo nas obras para interiores, as quais interferem no ambiente do espectador, criando para este uma certa relação de desconforto com o entorno. Diferentemente das razões daquela tendência, da qual Serra seria um exemplo, Camargo optou por uma escala menor nas obras para interiores. O que no nosso entender, é a forma que Camargo encontra, para dar ao espectador uma apreensão perceptiva da totalidade do trabalho, envolvendo-o, assim, numa relação plástica de intimidade, de aconchego conceitual.

A esse respeito, durante uma exposição, Camargo se pronunciou, da seguinte forma, acerca de uma peça: *"a monumentalidade não é exatamente uma questão de tamanho."* Acrescentando em seguida que *"algumas esculturas exibidas aqui não poderiam ser aumentadas, porque perderiam a justa proporção e se tornariam pesadas ou informes. Tudo é uma questão de forma."*³⁷ Ou seja, para Camargo nem todas as formas carregam em si a potencialidade de um monumento.

³⁶ ZEVI, Bruno. Op. cit. p. 170. Utilizamos a acepção de Bruno Zevi para quem escala significa "dimensão relativa ao homem."

³⁷ Sérgio Camargo: o tempo e a luz. Folha de São Paulo, São Paulo, 12/12/1980.

A monumentalidade em Camargo não se refere, ao monumento com caráter de celebração, de historicidade, mas sim, à consciência de estar vivendo num mundo onde o ego corresponderia a ínfima parte da imensa massa caótica de construções. Estas quase não trazem nem um sentido para o homem, pois a cidade já não o abriga, ao contrário, ela o amedronta. Ele sente essa quase nulidade do *self* diante da massa incoerente de construções, originadas do caos da vida urbana, por isso a escala do ser é diminuta, associada ao sentimento de anonimato que o faz sentir como se fora um simples número na cidade grande.

A esse respeito Argan, citado por Bruno Contardi em seu prefácio da *História da Arte como História da Cidade*, teria dito em “La storia dell’arte” de 1969, que devemos encarar a arte como

“ *“atividade tipicamente urbana, não apenas inerente, mas constitutiva da cidade”...
“O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera.”* ”³⁸

Para Argan, no mesmo texto, os ambientes internos das casas particulares também são espaços urbanos. O historiador italiano referindo-se a Francastel, com quem Camargo também havia estudado, concorda com o pensador francês que afirmava: “*o espaço figurativo não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando um pintor pinta uma paisagem natural, pinta na realidade um espaço complementar do próprio espaço urbano.*”³⁹

Levando-se em conta o texto de Argan, e o fato de Camargo ser partidário da idéia de que a obra de arte deveria estar sempre em locais públicos, ao alcance de um maior número de

³⁸ ARGAN, G. C. La storia dell’arte, in Storia dell’arte, n. 1-2, 1969, p.20 e 21. In: Contardi, B. Prefácio, in ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 2.

³⁹ _____. Op. Cit., p.3.

peçoas, verificamos que o escultor fez obras tanto para o exterior como para o interior. Algumas, para o interior, nos lembram aglomerações humanas urbanas (il.15), portanto, nos parece que a cidade, reflexo da coletividade, está no imaginário de Camargo.

Robert Morris em seu artigo "The Present Tense of Space" cria o conceito de "presentness" ao descrever as experiências espaciais que determinadas obras de arte contemporâneas causam em seus espectadores. Neste mesmo texto, Morris ao descrever certas obras, sem dar o autor, que chama de "miniaturas" nos faz entender melhor a escala que Camargo escolheu para algumas de suas obras de qualidade arquitetural. Diz o artista americano que

"a qualidade de miniatura ou de modelo dos elementos carrega o espaço com uma vastidão sugerida, comprimida abaixo dos joelhos do observador. Nem os objetos nem o espaço têm seu tamanho real. Em sua presença o observador torna-se um gigante. Esses trabalhos 'encolhidos', embora definitivamente neles predomine o objeto, enfatizam muito mais o espaço do que obras 'espalhadas' (scatter works) anteriores já que elas representam um espaço que parece maior que o real, espremido à volta das representações em miniatura. O todo é retirado do nosso próprio espaço e tempo. Parece que esses trabalhos devem algo à fotografia, que pode fascinar pela mesma capacidade de comprimir a vastidão para a escala de miniatura. Aceita-se a fotografia (diferentemente da pintura representativa) como uma realidade 'encolhida', como uma espécie de projeção do mundo. Acreditamos ter registrado o espaço no qual nos movemos. Trabalhos tridimensionais em miniatura produzem um deslocamento similar - com a diferença que sentimos nosso próprio espaço a volta e simultaneamente sentimo-lo 'encolhido' pelo trabalho em nossa presença. O espaço é ao mesmo tempo grande e pequeno. Mas, como acontece com a fotografia, tornamo-nos o turista distanciado e voyeurístico dos mundos representados a nossos pés."⁴⁰

2.4.9.1. Obras Públicas

As colunas, torres, relevos e relevos-murais de Camargo se integram perfeitamente aos espaços arquitetônicos reais, confundindo-se, muitas vezes, com a própria arquitetura, como no relevo-mural de duas faces do Auditório do Ministério das Relações Exteriores (1965)

⁴⁰ MORRIS, Robert. The present tense of space. *Art in America*. January-February, 1978, p. 78.

(il.45), situado em Brasília. A integração total do relevo-mural com a arquitetura reflete a intenção do artista de interferir o mínimo possível no ambiente. Observe-se que nesta obra a serialidade não se sustenta sobre nenhuma angulação exagerada dos módulos, ou seja, temos apenas os jogos de luz, criados a partir do ritmo suave da combinação dos elementos, que criam uma indispensável atmosfera de concentração exigida pelo público do auditório.

Outro exemplo de obra pública, o mural do Banco Itaú (1986) (il.69), feito em concreto armado, ocupa uma superfície de 420m² pesando 163 toneladas. Observe-se que uma parte do mural se estende do segundo andar, continuando na parte de baixo de um mezzanino. O que mais impressiona não é tanto a escala da obra mas a integração dessa, num espaço público comercial. Os módulos variantes de formas cúbicas, segundo o artista, teriam sido calculados tomando-se como base a escala do vigamento do edifício. Os módulos formam uma superfície de saliências e reentrâncias, fazendo um contraponto com o espelho d'água à sua frente, de onde saem as colunas do prédio, e também com uma cascata artificial que jorra água vinda do andar de cima, criando uma suave atmosfera semi-paisagística naquele local de trabalho.

A belíssima torre que se encontra em Port Bacarés na França no Museu de Sables (il.46), contrasta o jogo de seus módulos quadrangulares com a areia e os seixos da praia. Através de sua verticalidade integrada à horizontalidade do local, a torre parece propícia a receber os ventos e uma infinidade de colorações recebidas pela luz natural natural, especialmente ao amanhecer e ao entardecer. Sua projeção na angularidade diversificada dos módulos, cria um ritmo que se evidencia nos mais variados jogos de luz e sombra.



(il.69)
Relevo-mural do Banco Itaú
concreto armado - 1986
420m²

Nessas obras observamos como Camargo se atem ao seu método rigoroso, prevalecente ainda na década de 60, como nos referimos no sub-capítulo 2.4.7 (Método).

2.4.9.2. Obras Íntimas

Na obra Nº 111 (il.36) podemos observar que a estrutura arquitetônica que sustenta a massa irregular representada pelo conjunto de módulos, que nos remetem a janelas semi-abertas ou fechadas, amplia a sensação de precariedade pela solução inesperada de supostas colunas. Do seu intrincado jogo descontínuo de módulos se observa o ritmo dado pela a modulação da luz, que nas suas gradações do mais claro ao mais escuro nos remetem às construções rigorosas de Milton DaCosta (il.35) - nestas obras de DaCosta, é exatamente a modulação das cores que as tornam inescrutáveis. Milton propunha ao espectador a distinção do jogo de tonalidades de cores mais suaves junto às mais fortes, o que em Camargo corresponderia à percepção da gradação das sombras do cinza até o negro.

Demonstrando familiaridade e carinho, Camargo apelidava alguns grupos de suas esculturas. Assim vamos encontrar 'castelos' (il.70), concebidos através de um método rigoroso, cuja referência à arquitetura se encontra ao lado de outras que nos remetem à perspectivas concretas como esta, em Negro belga (il.12). Nela podemos perceber o abandono do método de jogo dos módulos. Aqui trata-se de apenas um módulo como se ele fosse o centro de atenção de uma cena. Suas linhas convergentes nos induzem a pensar que sua forma externa funciona como um invólucro definido que abriga um interior vagamente conhecido, onde a imaterialidade, a poesia e o postulado são conceitualmente vividos.



(il.70)
Nº 447
Carrara - 1978
20 - 40 x 40 x 30cm

A propósito das perspectivas encontradas em algumas obras de Camargo, a obra de L. Ghiberti, **A História de Jacó e Esaú** (il.71), nos parece oferecer uma possibilidade de comparação. Em Ghiberti a temática nos remete a uma cena viva plena de personagens da história de Jacó e Esaú, enquanto em Camargo observamos as perspectivas vazias, silenciosas na sua densidade escura, aludindo-nos à solidão do ser. A obra, a nosso ver, é uma concentração poética, representa um momento de reflexão no pensamento artístico do escultor.

Uma espécie de preparação para a última fase onde há uma contorção de formas que ganham uma organicidade mais concisa, quase absurda das formas negras apelidadas de 'baleias', do final da década de 80, nas quais não se observa a qualidade arquitetural.



(il.71)

A História de Jacó e Esaú (painel das portas do Paraíso)

bronze fundido - c. 1435 - 79,7cm

Batistério de São Giovanni, Florença

É oportuno lembrar, como mais um exemplo de obras íntimas que se destacam, que algumas peças em Negro belga nos remetem às silenciosas e solitárias aglomerações urbanas modernas como as desta peça (il.39). Estas guardam uma certa semelhança formal com a proposta de alguns dos **ArkHITEKTons** de Malevich (il.38) pela sua ênfase na verticalidade e seu caráter

urbanístico. Podemos observar também, diferentemente do que ocorreu em 60, a falta do jogo dos módulos com as mesmas relações internas, oriundas de um mesmo tipo de sólido. O que se observa é a conjugação de módulos com angulações diversificadas, provenientes tanto do cubo como do cilindro.

Seria natural mencionar que o crescimento urbano desordenado na cidade do Rio de Janeiro, tão amada por Camargo, e onde voltara a viver, fazia-o sofrer. A decadência da qualidade de vida da cidade, mais acentuada na década de 80, e a estagnação econômica que afligia o País incomodavam e entristeciam o artista.⁴¹ Durante essa 'década perdida', Camargo se refugiava em seu sítio-atelier em Jacarepaguá.

Em resposta a isso, as obras arquitetônicas, inicialmente feitas em madeira pintada de branco, depois em mármore branco, vão se intercalando com as de negro belga, que sempre parecem carregar em si um sentimento mais dramático, talvez um *pathos* mais intenso. A produção dessas obras iniciadas em 70 sofre uma intensificação na década de 80.

Observamos elementos arquitetônicos como colunas, escadas e rampas dentre os trabalhos do escultor; entretanto, não devemos nos ater a seu sentido literal. Na verdade, ironicamente, eles parecem não nos levar a lugar algum - e aí reside seu mistério. Talvez eles demandem uma nova maneira de ver uma escultura, talvez assim eles queiram nos levar a meditação sobre espaços imaginários, impossíveis, utópicos - mas desejáveis. Estruturar o espaço, modular o

⁴¹ GIANNI, Sílvio. Festival Camargo. Revista Veja. Rio de Janeiro, nº 39, 03/10/1990, p.102-103. Camargo citado no artigo teria dito à respeito da vida no Rio de Janeiro: "cada vez mais terrível e decadente."

espaço, harmonizar o espaço de maneira ambígua era o que Camargo queria. Esses espaços imaginários não pretendiam ser representativos da realidade mas, ao contrário, eram a concretização de imagens arquitetônicas imaginárias. Essas esculturas são, na verdade, sínteses de poesia intimista em forma não objetiva - fantasia e razão - como podemos observar na obra N° 570 A (il.72) e na N° 559 (il.73), ambas de 1985.



(il.72)
N° 570 A
Carrara 1985
1,18 x h.19 x c.145cm



(il.73)

Nº 559

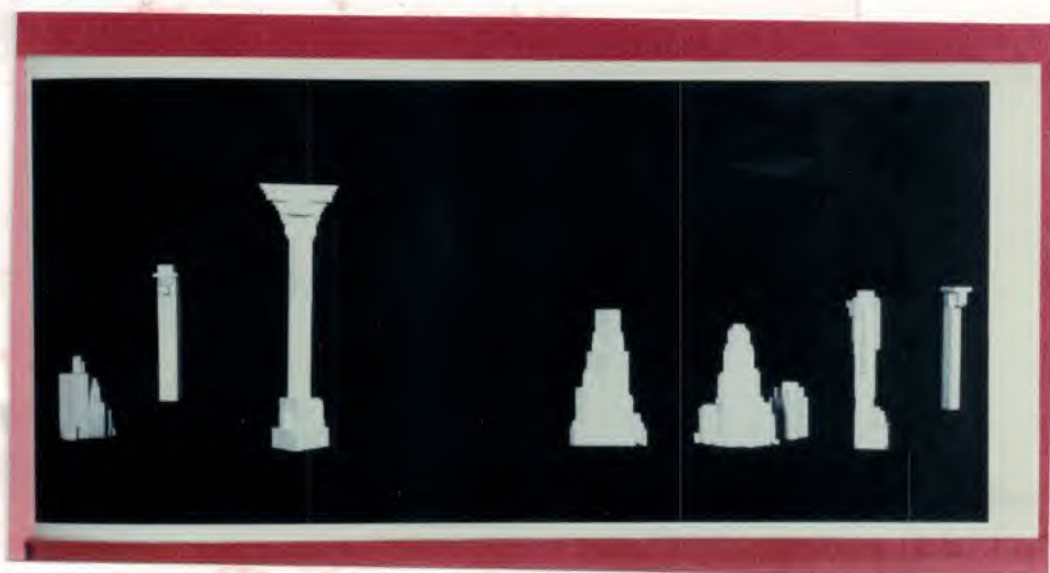
negro belga - 1985

h. 52 x 52 - L. 112cm

Essas perspectivas concretas, muito parecidas entre si, diferem na posição e qualidade da rampa que cada obra contém. A rampa da obra em mármore branco exibe obliquidade que confere uma delicada elegância à composição amparada na ortogonalidade do fundo. Sua base é abaulada, deixando-nos perceber a seção longitudinal de um cilindro. Por outro lado, a rampa da perspectiva em negro belga, de módulos iguais, lida com uma obliquidade quase perpendicular ao fundo ortogonal e deixa entrever uma espécie de escada invertida na sua parte de baixo.

Camargo explora o elemento da escada em algumas outras obras suas. A escada é um elemento arquitetônico composto de módulos que nos leva de um espaço a outro. Malevich também havia feito variações em torno do elemento da coluna (il.74) e incluiu a escada neste **ArkHITEKTON**, como podemos observar aqui (il.38). Entretanto, no artista russo, esses

elementos não parecem ter nenhum caráter aforístico como acontece com a coluna Nº 580 de Camargo, de 1981/82, em negro belga (il.75), composta de escadas como se fosse a imagem mental da parte interna da Torre de Pisa. Pisa, perto de Carrara, cidade onde manteve o atelier Soldani (il.3) na Itália, provavelmente foi visitada por Camargo. O personagem Sócrates, referindo-se à arquitetura e a música, em *Eupalinos ou o Arquiteto*, de Paul Valéry, disse: “*Há duas artes que encerram o homem dentro do homem;Ambas preenchem a totalidade de um sentido.E cada qual cumula nosso conhecimento e nosso espaço de verdades artificiais e de objetos essencialmente humanos*”⁴²



(il.74)
K. Malevich - Colunas

⁴² VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, p.77. (tradução de Olga Reggiani)



(il.75)
Nº 580
Negro belga - 1981/82
Ø 12 - h.54cm

2.4.10. As Bases e a Relação Plano-Volume - uma Resposta para a Natureza Arquitetônica

Em 64, Camargo expôs algumas esculturas sem base (il.76). Durante as décadas de 70 e 80, como foi observado, aconteceu o mesmo (il.56). No entanto, as bases foram mantidas principalmente nos trabalhos em mármore branco. A relação do plano com o volume - presente notadamente nas obras íntimas de natureza arquitetônica - seria o motivo principal da manutenção do plano que serve de base. Não seria também a manutenção de um plano branco nas obras de mármore branco, que é uma espécie de campo para o prolongamento dos contrastes de luz, mais um dos motivos da insistência de sua utilização? Como podemos observar na obra Nº 401 (il.77), Camargo sabia que com a retirada do plano, que em muitos casos confundia-se com uma base, a luz já não participaria tanto de sua obra. Camargo passou

então a estruturar o espaço com menos jogos de luz ao se aproximar de sua fase final, a das formas alongadas.



(il.76)
Nº 56
madeira pintada - 1964
Coleção Raquel Arnaud



(il.77)
Nº 401
Carrara - 1973
20 x 15 x 15cm

As bases, enquanto planos, parecem muitas vezes se integrar à escultura principal, sendo que Camargo se utilizou de bases compostas de toros de madeira em estado bruto, pedras brutas, não trabalhadas, para apoiar as peças no atelier. Esses elementos, utilizados como entablamento para que a obra ficasse à altura dos olhos, foram mais tarde substituídos, em exposições nas galerias, pelos próprios caixotes de transporte da peça, o que permitiu ao espectador vislumbrar o próprio processo de montagem de uma exposição, onde culmina o ciclo do processo artístico (il.78).



(il.78)

A manutenção - aparentemente inexplicável - das bases em alguns trabalhos mantém ainda bastante ativa a relação do plano com o volume. A base, nesses casos, é a virtualidade do plano concretizado em superfície; é ela que aparentemente manifesta a conjugação entre o plano e o volume que se materializa através da superfície concretizada com elementos arquitetônicos, tais como colunas, escadas e rampas, fazendo uma espécie de contraponto com esses componentes, como na obra N° 570 A(il.72).

Como veremos, é nesta relação do volume com o plano que a natureza arquitetônica de certas obras de Camargo vai se confirmar. Na mencionada passagem do plano para a tridimensionalidade, o volume se liberta do plano mas não abdica totalmente dele; excepcionalmente, permanece como base em algumas obras, como já tivemos a oportunidade

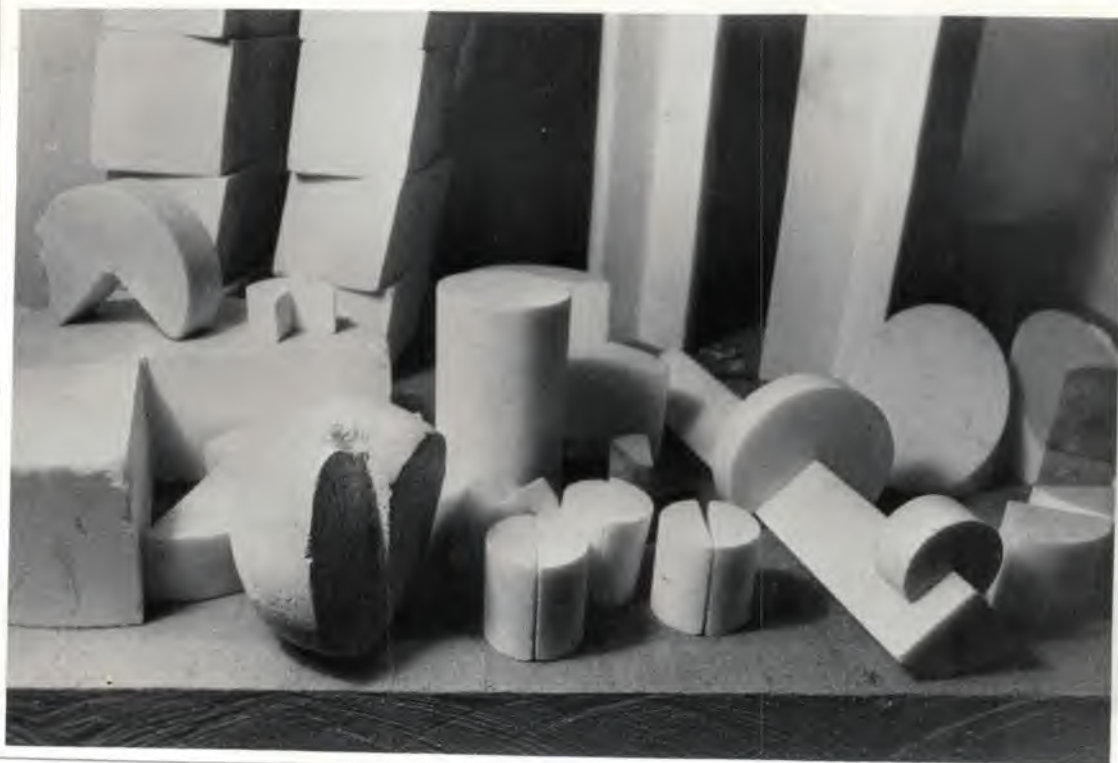
de observar, ou vai aparecer como parte integrante de esculturas, como na obra sem título (il.12) e na de Nº 570 A (il.72).

Acreditamos, portanto, que a manutenção das bases é um atestado da exaustiva pesquisa de Camargo para desvendar as relações do plano com o volume, que durou da metade dos anos 60 até os 80. Essa pesquisa se configurou numa passagem em sua obra onde surgiram, em maior quantidade, os trabalhos de natureza arquitetônica. Essas surgiram de uma fase da própria obra, a dos relevos, que antecede a fase à qual nos referimos; surgiram também de sua pesquisa sobre o volume, melhor exemplificada no incidente do caso da maçã cezariana, ocorrido em inícios da década de 60, mencionado por Guy Brett⁴³. Camargo, ao cortá-la, percebe a possibilidade do plano interno e integrante do volume da fruta. O plano, criação humana, paradoxalmente fazia parte da maçã. Disse, ainda, o crítico que o encontro entre natureza e cultura tornou-se uma questão central nos trabalhos futuros de Camargo. (il.79). 'Passagem' porque essa parte da obra de Camargo não é a mais relevante, embora tenha produzido trabalhos interessantíssimos e alguns de muito boa qualidade, como constatamos, tendo servido como um caminho para a sua fase final.

Quando nos referimos à idéia de refúgio, abrigo ou mesmo aos elementos arquitetônicos, tais como escadas, rampas, torres, etc., sugeridas por algumas das obras apresentadas, não temos a intenção de argumentar que haja alguma espécie de ilusionismo nem mesmo que exista alguma espécie de representação do real. A evocação dessas espécies de lugar, como as obras com perspectivas, sugere apenas o conceito de certas imagens - como, por exemplo, o de

⁴³ BRETT, Guy. In: MAM - RJ. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.

abrigo que um dólmen nos oferece - servindo-nos como uma fonte de inspiração para o entendimento da natureza arquitetônica das obras de Sérgio Camargo.



(il.79)

Atelier Jacarepaguá - maçã cezariana

3. CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como propósito elucidar a natureza arquitetônica de algumas obras do escultor Sérgio Camargo. Seleccionamos, para tal, um corpo de trabalho representativo, possível de ser analisado. Estivemos conscientes desde o início desta pesquisa que não se tratavam das obras mais festejadas pela crítica. Entretanto, no decorrer do trabalho tivemos gratas surpresas, que justificaram a empreitada, tanto para a pesquisadora como para a própria pesquisa. O contato direto com as obras, principalmente no atelier do sítio, acrescido ao relacionamento mantido com as pessoas que, de algum modo, tiveram um tipo de envolvimento com o artista nos foram muito enriquecedores. Em relação à pesquisa, parece-nos ter conseguido evidenciar o quanto as obras de natureza arquitetônica explicitam a importância que a investigação do escultor sobre as relações entre o volume e o plano têm para o conjunto de sua obra. Essa investigação, ajudou-nos, ainda, a entender melhor a fase dos relevos.

Inicialmente, procuramos evidenciar os resíduos de classicismo na obra do escultor, o que nos revelou a existência de uma dialética entre o clássico e o contemporâneo. O que ressalta na obra é a qualidade lógica de construção; a sua capacidade de não revelar o *self* do artista; o uso

eventual da simetria; a serenidade, a qual só se manifesta na superfície das peças; a luz e a sombra como matéria; assim como a técnica de serrar e colar o mármore num processo similar ao industrial em contraposição à técnica clássica do entalhe da pedra. A busca da pureza e das essências - tanto no sentido da forma como no da substância, acrescida da idéia de construção em si, como um traço positivo do homem é que justificam o estudo encontrado neste primeiro capítulo.

Quanto ao peso da formação e das influências na obra de Camargo, a nosso ver, a fenomenologia de Gaston Bachelard sobre o espaço, imaginação material e matéria ratificaram os ensinamentos fundamentais e iniciais que o escultor brasileiro recebeu de Lúcio Fontana sobre os conceitos de matéria, espaço contínuo e tempo-espaço. Estes conceitos fizeram amadurecer a obra do artista, que também se impregnou da idéia de raciocínio estrutural de base cubista absorvida de Henri Laurens. O tratamento do volume, apreendido, inicialmente com o artista francês, vai se tornar mais consciente quando o artista busca a forma essencial que ele teve a oportunidade de observar nos ateliers de Brancusi e Arp. Com este último, Camargo percebe que a abstração de uma forma pode incluir, simultaneamente, a sensualidade e a tensão entre a ordem e a desordem, entre o meditado e o espontâneo, entre o racional e o irracional.

Ainda neste mesmo capítulo, quando pesquisávamos sobre a formação e as influências de Camargo, observamos que a evidente homenagem que Camargo confere a Lúcio Fontana nos relevos de finais de 60 demonstra a consciência da relação do plano/volume. Igualmente, o conceito de contínuo espacial, desenvolvido pelo artista ítalo-argentino é uma referência

básica para Camargo. A observação e a ponderação sobre a dialética que irrompe entre o plano e o volume, nos relevos, vai nos conduzir ao entendimento das obras de natureza arquitetônica.

Camargo apreende de Vantongerloo a possibilidade da estruturação modular, à qual acrescenta o lirismo e a transcendência da matéria, não se valendo, entretanto, da matemática como meio para atingir esse fim, como o fez o artista belga.

A íntima relação que se estabelece entre a matéria e as estruturas formais do escultor brasileiro, nos fizeram criar uma analogia com o anamorfismo - processo geológico metamórfico. Concluimos, por essa razão, que o fenômeno das anamorfoses, da transformação contínua, ligado ao irracional, de que nos fala Faggiolo, aparece ao longo da obra em questão, evidenciando-se pelas estruturas em permanente transformação.

Quanto às relações, por vezes enumeradas, que a obra de Camargo manteve com outras tendências contemporâneas, concluimos que as do escultor brasileiro, por serem avessas a qualquer mecanicismo, não fazem parte da arte cinética e nem da arte ótica. Verificamos, ainda, que as obras de Camargo não consideram o local em que estão expostas como parte da mesma, a despeito de sua capacidade de integração arquitetônica, como acontece no Minimalismo, cujas obras incorporam o ambiente, fazendo com que ele seja uma parte da obra. As obras de Camargo mantêm, entretanto, uma certa coincidência de linguagem com o Minimalismo, incluindo-se aí a neutralidade, a repetição, a simplicidade, a monocromia, a serialidade, o não-ilusionístico e o não-referencial. Todavia, o resultado da fatura em Camargo

é bem diverso daquele da tendência americana. O que a obra de Camargo e o Minimalismo tem em comum, a nosso ver, é a procura pela evidência do aspecto cognitivo do trabalho.

Quanto à possível relação que o conjunto de obra em questão teria com o Concretismo e o Neoconcretismo, concordamos com Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho e outros que afirmam que esta se deu de maneira paralela, mantendo sempre uma independência como Milton da Costa, por exemplo. Concordamos, também, com Ronaldo Brito que a obra deste pintor foi de fundamental importância para obra de Camargo pelo tipo de estruturação modular apresentada.

As relações das obras de Camargo com a tradição construtiva, se deram, no nosso entender, pelo uso do processo construtivo de acoplar as partes materiais da escultura, e da estrutura como cerne dos volumes modulados, conferindo o elemento de dinâmica à construção. Acreditamos também que a clareza de formas e o espírito projetivo do trabalho - aspecto esse que determina uma nítida separação entre concepção e produção da obra, características da arte construtiva - vão se encontrar na obra camarguiana.

Ao analisarmos a matéria e a forma das obras percebemos a existência de um caráter aforístico em Camargo que encontra ressonância em Gaston Bachelard. Observamos que por mais que o escultor negasse um interesse pela matéria em si, ela era sempre natural, embora ele não enfatizasse esse aspecto, era também sempre densa e estabelecia uma interdependência com a forma. O fato de Camargo preferir o mármore de Carrara mais puro e uma espécie rara de carvão fóssil, o Negro belga, nos levaram a concluir que o artista buscava as essências para

conferir substância às suas obras, enquanto que algumas tendências contemporâneas procuravam um sentido no descartável ou no efêmero.

Concordamos com Denys Chevalier que a luz além de ser matéria para Camargo, também é a sua ferramenta. É ela que, incidindo sobre os ângulos, cria variações luminosas, de luz e sombra, conferindo ritmo e dinamismo às obras. Quando atua sobre a matéria densa, a luz em Camargo cria uma sensação de imaterialidade, de coisa incorpórea, estabelecendo assim uma transcendência.

Concordamos também com Guy Brett e Ronaldo Brito que a luz em Camargo tem muito a dever a Brancusi. Embora este negasse o contingente como matéria ou ferramenta, o extremo polimento de suas peças criaram efeitos de flutuação em alguns trabalhos, que geraram a transcendência da matéria. A investigação sobre as relações possíveis entre o plano e o volume, a qual Camargo dedicou praticamente uma vida inteira, também tiveram um antecedente nas espécies de bases totêmicas de Brancusi que formavam um conjunto com as esculturas propriamente ditas. As bases utilizadas pelo artista romeno, a nosso ver, tiveram um impacto no artista brasileiro, o que certamente contribuiu para a idéia de generatividade presente em sua obra. Os ângulos vão ser o fator essencial de diferenciação dos módulos, são eles também que evidenciam a estrutura.

Concluindo nossa hipótese de trabalho, identificamos a obra **Cubo Aberto** como sendo a origem, ou seja, o fator de gênese, das obras de natureza arquitetônica.

Não porque foi identificada primeiramente como sendo de qualidade arquitetural pelo crítico Denys Chevalier, mas por sua capacidade de revelação do conceito de espaço/tempo e do raciocínio gerador do procedimento de 'alongamento' dos módulos, que ela tão bem soube guardar. Quando o escultor deslocou os planos do cubo, produziu-se um alongamento virtual da obra. Raciocínio retomado anos mais tarde, quando o escultor produziu módulos mais longos, com as mesmas relações internas, efetuando assim uma diferenciação entre os módulos.

Nas obras íntimas de natureza arquitetônica, de pequeno formato, cremos que Camargo manteve as bases para conservar a relação do plano com o volume. Manteve, igualmente, o plano que servia de base por ser uma espécie de campo para o prolongamento das variações de luz e sombra. O escultor tinha consciência de que com a retirada do plano - que, às vezes, servia de base - a luz já não produziria suas variações. A partir desse momento, da retirada das bases/planos - que se deu na passagem das obras de natureza arquitetônica para as últimas obras chamadas 'baleias' - os jogos de luz participam cada vez menos das estruturas de Camargo.

A insistência na manutenção da relação do volume com o plano, que redundou muitas vezes na existência de bases, vai terminar por instaurar a natureza arquitetônica das obras. A experimentação com uma variedade de módulos formando uma massa conjugados a um plano vai gerar obras daquela natureza.

As obras efetuadas em metade dos anos 60 a década de 80, terminaram por representar uma passagem na obra do artista. Passagem rica em experimentações nascidas da investigação do artista acerca das relações entre o volume e o plano e que ajudou a entender melhor a fase dos relevos.

Como apontamos acima os trabalhos em questão estariam ligados à fase dos relevos através da investigação que o escultor promove entre a relação da forma com a matéria, que, como vimos é sempre natural. Camargo faz com que as estruturas de suas obras nos remetam à natureza, sugerindo árvores, formações rochosas, corais, rios. As formas orgânicas de algumas de suas obras assim se colocam no limite entre o natural e o que depende do raciocínio abstrato.

As obras tomadas para o estudo de caso, as quais afirmamos ter uma natureza arquitetônica, ou qualidade arquitetônica, quando não são elas mesmas elementos arquitetônicos como colunas, escadas, etc., apresentam referências, alusões claras à arquitetura, ao sugerirem um espaço interior. Se fossem de fato arquiteturas deveriam ter esse espaço interior, como apontou Bruno Zevi. Elas lidam com a luz, a sombra, ...o espaço, elementos essenciais a arquitetura para Le Corbusier, e também com o volume e a superfície, outros elementos através dos quais, no entender do arquiteto francês, a arquitetura se manifesta.

Esse estudo nos mostrou o quanto a pesquisa de Camargo sobre a relação do plano e do volume originaram as obras em questão, particularmente quando nos lembramos do citado episódio relatado por Guy Brett no qual o artista, numa clara alusão à Cézanne, corta uma

maçã percebendo o plano como parte do volume da fruta e tem a revelação de que o cultural - a consciência do plano - paradoxalmente, neste caso, está junto ao natural o que passa a ser central em seus trabalhos futuros.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS FONTES

LIVROS

ARGAN, G. C. A História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____, G. C. Arte moderna. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1992.

ARGAN, G.C. & FAGIOLO, M. Guia de história da arte. Lisboa: Ed. Estampa, 1992.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. O direito de sonhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. A terra e os devaneios do repouso. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. A dialética da duração. São Paulo: Ática, 1988.

_____. A chama de uma vela. São Paulo: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAKER, Kenneth. Minimalism: art of circumstance. New York: Abbaville Press, Inc., 1988.

- BATTOCK, Gregory (org.) Minimal Art: a critical anthology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- BELLUZO, Ana M. de M.(org.) Modernidade: vanguardas artísticas na américa latina. São Paulo: UNESP - Cad. de Cultura n. 1, 1990.
- BERGSON, H. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOIS, Yves-Alain. Painting as model. Cambridge & London: MIT Press, 1993.
- BRAS, Gérard. Hegel e a arte: uma apresentação à estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CASSIRER, E. Kant, vida y doctrina. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DABROWSKI, Magdalena. Contrasts of Form: geometric abstract art - 1910 - 1980. New York: The Museum of Modern Art, 1985.
- DASTUR, F. Reflexões - seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1994.
- ECO, Humberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva S.A., 1971, p.149-177.
- FRANCASTEL, P. Pintura e sociedade. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva - USP, 1973.
- FUSCO, Renato de. História da arte contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

- GEIST, Sidney. Brancusi: a study of the sculpture. New York: Hacker Art Books, 1983.
- GREENBERG, Clement. Arte e cultura. Tradução por Otacílio Nunes. São Paulo: Edit. Ática, 1996. Tradução de: Art and culture.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul. (ed.) Art in Theory - 1900-1990. Oxford: Blackwell, 1994.
- HEGEL, G. W. F. III - A filosofia do espírito. In: Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830), São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1993.
- _____. The originality of the Avant-Garde and other modernist myths. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. A era do vazio. Lisboa: Relógio d'Água Ed. Ltda., 1989.
- OSBORNE, Harold. Estética e teoria da arte. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PONTUAL, Roberto (coord.). América Latina: geometria sensível. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil Ltda, 1978.
- RICHTER, Hans. Dadá: arte e anti-arte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SANNA, Jole De. Lucio Fontana: Materia, Spazio, Concetto. Milão: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1993.
- STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- STEINBERG, Leo. Other criteria: confrontations with twentieth-century art. New York: Oxford University Press, 1972.

TROELS, Anderson (org.). K. S. Malevich - essays on art - 1915-1933. Copenhagen: Borgens Forlag a-s, 2. ed., 1971.

VALÉRY, P. Eupalinos ou o arquiteto. São Paulo: Editora 34, 1996.

VARNEDOE, Kirk. A fine disregard: what makes modern art modern. New York: Harry Abrams, Inc., Publishers, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich. A arte clássica. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo, 1989.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna. São Paulo: Ed. Cultrix Ltda., 1ª ed. 1971, 2ª ed. [19—].

PERIÓDICOS

A arte do brasileiro Sérgio Camargo veio da Europa para abrir a nova galeria. Jornal da Tarde de São Paulo. São Paulo, 21/08/1972.

A escultura ocupa o MASP: um jogo de armar, com método e ordem. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11/12/1980.

A Fantasia além da razão. Veja. Rio de Janeiro, p. 105, 26/12/1990. (obituário)

ACHA, Juan. Juegos lumínicos en la escultura. Revista Plural. No 41, fev. 1975.

ARAÚJO, Olívio Taváres. Com surpresa e emoção. Isto é. São Paulo, 429: 9, 13/08/1985.

AYALA, Walmir. Relevos na Petite. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Cad. B, p. 2, 12/11/1972.

BRITO, Ronaldo. O método imprevisível. O Globo. Rio de Janeiro, 11/11/1987.

_____. Para uma urgente reflexão. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Cad. Idéias/Ensaio, p. 10, 22/07/1990.

_____. O culto da ignorância. Folha de São Paulo. São Paulo, 19/06/1983.

_____. Enigmas anônimos. Guia das Artes Plásticas. São Paulo, n. 7, 1987.

CARLOS, Ester Emílio. Sérgio Camargo, Cruz-Diez e Soto. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 23/04/1966.

COLLECTIO: S. CAMARGO expõe na maior galeria da América Latina. Diário Popular. São Paulo, 24/08/1972.

COUTINHO, Wilson. Sérgio Camargo: O claro/escuro enigma. Revista Galeria, nº 7, Área Editorial Ltda, 1987.

_____. O império da razão. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 06/08/1980.

_____. Construtivismo de Sérgio Camargo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22/08/1980.

_____. Os mármore de claros raciocínios de Sérgio Camargo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28/08/1981.

_____. Uma poética da luminosidade. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Cad. B, 02/12/1990.

_____. Construtivismo brasileiro e lúdico: Sérgio Camargo. Arte Hoje, [Rio de Janeiro], ano I, n. I, julho de 1977.

CUNHA, Fausto. Sérgio Camargo: uma energia direcional. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13/11/72.

- Geometria no mármore. Isto é. São Paulo, 11/11/1987.
- GOMES, Marion Strecker. Arte em preto e branco. Folha de São Paulo, São Paulo, 08/03/1985.
- _____. Jogos de Luz: o maior mural de Camargo à mostra em São Paulo. Veja. São Paulo, 27/08/1986.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. Escultor busca a poesia no limite da matéria. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 9, São Paulo, 23/08/1990.
- Jogos de luz. Revista Veja. Rio de Janeiro, p. 141, 27/08/1986.
- JORDÃO, Vera Pacheco. Sérgio de Camargo no MAM. O Globo. Rio de Janeiro, 26/05/1965.
- PONTUAL, Roberto. Sem título. Jornal das Artes. 274/1954.
- KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. Gávea, PUC- RJ, v.I, n.I, Rio de Janeiro, 1984.
- LAUS, Harry. Camargo em Londres. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22/04/1966.
- _____. MAM expõe a arte de Camargo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27/04/1965.
- LEIRNER, Sheila. Camargo, as obras negras. Duas faces, uma máscara. Estado de São Paulo. São Paulo, 06/08/1983.
- MARINS, Elizabeth. Sérgio Camargo: paz para criar esculturas. O Globo. Rio de Janeiro, 11/11/1987.
- MAURÍCIO, Jaime. Relevos modulados de Sérgio Camargo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23/4/1965.
- _____. Camargo: uma única gestalt. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12/11/1972.

- _____. No mármore serrado e colado a procura de novas soluções. Última Hora. Rio de Janeiro, Cad. De Artes Plásticas, 13/06/1975.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. O teorema negro. Revista Veja. Rio de Janeiro, pp. 118/119, 24/08/1983.
- MORAES, Frederico. A sombra, o corte. O Globo. Rio de Janeiro, 10/07/1975.
- _____. Sérgio Camargo: "A visão do artista é de importância vital: ela pode mudar o mundo." O Globo. Rio de Janeiro, 27/05/1975.
- NAVES, Rodrigo. Bienal reflete a imperfeição moderna da arte. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustrada, p. 8, 12/10/1989.
- NEWSBULLETIN OF SIGNALS LONDON. (textos de Denys Chevalier: "Camargo's art of lyrical light"; Gerald Turner: "Camargo's wood reliefs"; Karl K. Ringstrom: "Camargo"). Londres: Signals, vol. 1, nº 5, dezembro/1964 - janeiro/1965.
- ORSINI, Elizabeth. A poética permanente do mármore. O Globo. Rio de Janeiro, p. 4, 08/12/1994.
- PONTUAL, Roberto. Sérgio Camargo - a modulação permanente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Cad. B, 15/05/1975. (entrevista com o artista)
- Relevos de Sérgio Camargo. O Fluminense. Niterói, 25/05/1975.
- ROELS JR., Reynaldo. O experimentalismo na pedra. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 10/11/1987.
- _____. A geometria empírica. Revista Manchete. Rio de Janeiro, 05/12/87.
- Sérgio Camargo expõe escultura. O Estado de São Paulo. São Paulo, 05/08/1975.

Sérgio Camargo na arte global. A Gazeta. São Paulo, 05/08/1975.

Sérgio Camargo no MAM do Rio. O Estado de São Paulo. São Paulo, 03/06/1975.

Sérgio Camargo - o tempo e a luz. Folha de São Paulo. São Paulo, 12/12/1980.

Sérgio Camargo retorna ao Brasil e fala sobre os escultores de Paris. O Globo. Rio de Janeiro, 20/03/1965.

Sérgio Camargo um retorno com duas exposições. O Globo. Rio de Janeiro, 21/02/1975.

SÍLVIA, Maria. Relevos e esculturas. A Gazeta. São Paulo, 16/05/1975.

TASSINARI, Alberto. Sérgio Camargo expõe no Rio e SP. Folha de São Paulo, Ilustrada A, Rio de Janeiro, A-23, 09/11/1987.

VETROCQ, Marcia E. Re-reading Brancusi: the Philadelphia story. Art in America. New York, N° 1 January, 1996.

ZANINI, Ivo. A magia na escultura de Sérgio de Camargo. Folha de São Paulo. São Paulo, 20/12/1980.

COLEÇÕES

LAMBERT, ROSEMARY. Arte do século XX. Arte do séc. XX-H. ArteUniv Cambridge.

MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. "Suprématisme. 34 dessins."

Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne)

VANTONGERLOO, Georges. Georges Vantongerloo - paintings, sculptures, reflections. N.

York: Wittenborn Schultz, Inc., 1948, p. 22. (Series Problems of Contemporary Art N° 5)

REFERÊNCIAS EM LIVROS

- AGUILAR, Nelson (org.). Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- BRETT, Guy. Kinectic art - the language of movement. Londres: Studio Vista/New York: Reinhold book corporation, 1968.
- CAVALCANTI, Carlos. Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos: Arquitetura, Escultura, Pintura, Desenho. Gama, Artes Aplicadas. Instituto Nacional do Livro, MEC. Brasília, 1974.
- CENTRO EMPRESARIAL ITAÚ CONCEIÇÃO. Uma proposta arrojada. São Paulo: Publicação Itaú, 1986.
- LEIRNER, Sheila. Arte e seu tempo. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1990.
- LUCIE-SMITH, Edward. Art-Now: from abstract expressionism to superrealism. New York: William Morrow and Co. Inc., 1977.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- PONTUAL, Roberto. Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand. Edição Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1976
- _____. (coord.) Geometria Sensível - América Latina. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978.

MONOGRAFIAS

- CUNHA, Eileen. Sérgio Camargo e o controle do acaso - uma visão Bachelardiana. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995/ I. (monografia de fim de curso referente à disciplina Tópicos de

Estética, ministrada pela professora Míriam Terezinha, para o Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes).

_____. Minimalismo e Frank Stella (1959-1965). Rio de Janeiro: UFRJ, 1994/ II. (monografia de fim de curso referente à disciplina Pintura e Modernidade, ministrada pelo professor Carlos Zílio, para o Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes).

_____. A linguagem do construtivismo russo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994/ I. (monografia de fim de curso referente à disciplina Processos e Técnicas das Artes Visuais, ministrada pelo professor Paulo Houyek, para o Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes).

COMUNICAÇÕES APRESENTADAS

CUNHA, Eileen. As relações construtivas na escultura de Sérgio Camargo. In: XVII Colóquio Brasileiro de História da Arte - ECA/USP, outubro de 1995.

CUNHA, Eileen. O clássico no contemporâneo. In: Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ECA - USP, de 22 a 26 de outubro de 1996.

CATÁLOGOS

CLAY, Jean. "Camargo". In: Exposição Visión 24 - Pittori e Scultore America Latina. Instituto Italo-Americano, Roma, 1970.

_____. "Camargo". In: Estudio Actual-Catálogo 46, Caracas, 1972.

- DUARTE, P. Sérgio. "Densité Mouvante". In: Sculptures Récentes de Sérgio de Camargo. Galerie Bellechasse, Paris, 1982.
- _____. "Camargo". In: Catálogo de Exposição Paço Imperial, Rio de Janeiro, outubro de 1987.
- _____. "Densidade Móvel". In: Catálogo de Exposição Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1988.
- GLUSBERG, Jorge. Sérgio Camargo. Centro de Arte y Comunicación, Sección Argentina, 1980.
- FONTANA, Lucio. Manifesto Técnico. In: C. Georges Pompidou. Lucio Fontana. Paris: Editions C. Georges Pompidou, 1987.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. Sérgio Camargo. (Textos: CAMARGO, Sérgio; MENDONÇA, Casimiro Xavier de ; BARDI, P. M.; BRITO, Ronaldo) Rio de Janeiro: MAM-RJ, setembro de 1981.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo. Rio de Janeiro: MAM-RJ - 15 de maio a 15 de junho, 1975. (Textos: BRITO, Ronaldo & PEDROSA, Mário)
- ORLANDINI. "Camargo". In: Exposição Galeria La Polena, Gênova, novembro de 1967.
- PRINCENTHAL, Nancy. Architectural art. In: Sculpture: inside outside. Minneapolis, Rizzoli, N. York: Walker Art Center, 1988. (catálogo de exposição)
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. Qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris: Editions C. G. Pompidou. Musée National d'Art Moderne, 3 juillet - 13 octobre 1986.

ROWELL, Margit. The planar dimension: europe, 1912 - 1932. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. (catálogo de exposição)

SALZSTEIN, Sônia. "Construção". In: Catálogo de Exposição Gabinete de Arte Raquel Arnaud. São Paulo: Marca d'Água, 14 de agosto a 26 de setembro de 1997.

VENÂNCIO, Paulo. Abstração Geométrica 2 - Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro, Catálogo FUNARTE, 1988.

ENTREVISTAS

José Rezende - Concedida à autora no período de janeiro e fevereiro de 1997, por contato telefônico e fax.

Maria Camargo - Concedida à autora em agosto de 1997, em depoimento gravado.

Paulo Sérgio Duarte - Concedida à autora em novembro de 1996, em depoimento gravado.

Piedade Grinberg - Concedida à autora em janeiro de 1997, em depoimento escrito.

Raquel Arnaud - Concedida à autora em setembro de 1997, em depoimento gravado.

VÍDEO

SALLES, Murilo (direção, roteiro, edição e trilha sonora). Camargo - 1984. Fita de vídeo VHS, cópia da Rio Arte (18 minutos), fotografia: Gustavo Hadba e Pedro Varela (formato original U-matic PAL M).

5. ANEXOS

CRONOLOGIA

SÉRGIO CAMARGO

Rio de Janeiro, 1930 - 1990

Sérgio Camargo, filho do escritor Christóvam de Camargo, nasce no Rio de Janeiro em 1930. Em 1946, estuda com Emilio Pettoruti e Lúcio Fontana na Academia Altamira em Buenos Aires. Na Europa em 1948, estuda filosofia na Sorbonne com Gaston Bachelard e conhece Brancusi, Arp e Vantongerloo. Visita a China em 1954. Em 1961, passa a viver em Paris onde frequenta por 4 anos o curso de Sociologia da Arte com Pierre Francastel na École Pratique des Hautes Études. A partir de 1964, viaja de tempos em tempos à Itália para trabalhar no atelier Soldani em Massa, onde mantinha um atelier particular.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS: 1958 . Galeria Gea, Rio de Janeiro . Galeria de Arte das Folhas, São Paulo. 1964 . Signals Gallery, Londres. 1965 . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro . Galeria São Luiz, São Paulo. 1966 . Sala Individual, XXXIII Bienal de Veneza. 1967 . Galleria del Naviglio, Milão . Galeria l'Obelisco, Roma . Galleria la Polena, Gênova. 1968 . Gimpel e Hanover Galerie, Zurique . Gimpel Fils Gallery, Londres . Galleria Notizie, Turim . Galeria Buchholz, Munique. 1969 . Gimpel e Weitzenhoffer, Nova York, 1970 . Gimpel Fils Gallery, Londres . Galeria Gromholt, Oslo. 1971 . Artestudio, Macerata . Artestudio, Brescia . Galeria M. Bochum, Alemanha. 1972 . Estudio Actual, Caracas . Galeria Collectio, São Paulo . Petite Galerie, Rio de Janeiro. 1974 . Gimpel Fils Gallery, Londres . Galeria Gromholt, Oslo . Museu de Arte Moderno, México. 1975 . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro . Galeria de Arte Global, São Paulo. 1977 . Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. 1980 . Espaço Arte Brasileira Contemporânea, FUNARTE, Rio de Janeiro . Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro . Museu de Arte de São Paulo . CAYC, Buenos Aires. 1981 . Galeria Sagittaria, Pordenone . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1982 . Galerie Belleschasse, Paris . Gimpel Fils Gallery, Londres. 1983 . Gabinete de Arte Raquel Araud, São Paulo. 1985 . Gabinete de Arte Raquel Araud, São Paulo. 1987 . Gabinete de Arte Raquel Araud, São Paulo . Paço Imperial, Rio de Janeiro. 1988 . Galeria 111, Lisboa. 1990 . Gabinete de Arte Raquel Araud, São Paulo. 1994 . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro . Galeria de Arte Paulo Fernandes, Rio de Janeiro. 1997 . Gabinete de Arte Raquel Araud, São Paulo.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS: 1957 . "Arte Moderno Brasileiro", Museu de Arte Moderno, Buenos Aires, Montividéu, Santiago e Lima. 1958 . Galeria GEA, Rio de Janeiro. 1961 . Galeria IBEU, Rio de Janeiro . Festival de

Arte Contemporânea, Porto Alegre. 1963. "Formes et magie", Paris. . "7 artistes brésiliennes de l'Ecole de Paris", Galerie Xxème, Paris. . "La boîte et sont contenu", Galerie H. Legendre, Paris. . "Transitions", Galerie Ravenstein, Bruxelles. 1964. Galerie Margarete Lauter, Manheim. . "L'aujourd'hui de demain", Palais Saint Veast, Arras. . Festival of South American Art, Signals Gallery, Londres. . "First pilot exhibition", Signals Gallery, Londres. . "Second pilot exhibition, Signals Gallery, Londres. 1965. Galerie Denise René, Paris. . "Art and movement", Royal Scottish Academy, Edimburgo. . "Spacial and kinetic art", Midland Group Gallery, Nottingham. . "Comucopia 65", Molton Gallery, Londres. . "Movement and art", Tel Aviv Museum, Tel Aviv. . "Objectif 65", Galerie de la Librairie Anglaise, Paris. . Galeria Cavaleiro, Cannes. . Signals Gallery, Londres. . "White on white", The Cordoba Museum, Lincoln. . Galerie Kerchache, Paris. . "Art and movement", Art Museum, Glasgow. . "Sonomontage", Hampstead Theatre Club, Londres. . "Movement", Art Gallery, Manchester. . "Art and science 65", University of Liverpool. . "White on white", Addison Gallery of American Art, Andover, EUA. 1966. "Movements", University of Sheffield, Inglaterra. . "Indications", Indica Gallery, Londres. . "Bianco: bianco", Galeria de l'Obelisco, Roma. . "The artist at work", Hampstead Arts Center, Londres. . "Leeds student art week", Leeds, Inglaterra. . "International kinetic show", Galerie ad libitum, Antuérpia. . "White structures", Kunsthalle, Bern. . Galerie Kerchache, Paris. . "Esculturas", Galeria 4 Planetas, São Paulo. . "Exhibition of kinetic art", Herbert Art Gallery, Coventry. . "Kinetic art", Ritchie Hendriks Gallery, Dublin. . "Artistas Brasileños Contemporaneos", Museo de Arte Moderna de Montividéu e Buenos Aires. . "Coletiva Brasileira", Galeria IBEU, Rio de Janeiro. . "TV Resumo de Arte do Jornal do Brasil", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1967. "Structures et mouvement", Galerie Denise René, Paris. . "Lumière et mouvement", Musée d'Art Moderne, Paris. . "Ouvertures", Galerie Maywald, Paris. . Galerie Europe, Paris. . "Kinetika, Museum des XX Jahrhunderts, Schweinzergarten, Viena, Austria. . "Ipotesi linguistiche intersoggettive", Florença, Bolonha, Lecce, Livorno, Napoli, Sansepolcro, Turim. . Galerie Loo, Genebra. (jóias). . Galleria Regis, Liguria. . "Formes et lieux", Galerie Maywald, Paris. . Galerie Accent, Bruxelles. . "Peintures et sculptures", Centre Communal de Malakoff, França. 1968. "Latin American artists", The Delaware Art Center, Wilmington. . "Hemis-fair", San Antonio, Texas, EUA. . "Art vivant 1965-1968", Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. . Kunstnernes Hus, Oslo. . "Six Latin American countries", Midland Art Group, Nottingham. . "Silence et mouvement", Rijkmuseum Kroller-Muller, Oterloo, Holanda. . Galeria Gromholt, Oslo. . "Des formes inventées", Galerie Vercamer, Paris. . "Kunstmarkt", Colônia, Alemanha. . "Kunsten Inag", Oslo. . "2001", Gavina, Roma. . "Nikust i Tussen ar", Hine-Onstad Kunstcenter, Hovikodden, Noruega. 1969. "Art experimental", Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne. . "Hommage an das schweigen", Tiroler Kunstpavillion, Innsbruck. . "L'Œil écoute", Palais des Papes, Avignon. . "Open air sculptures", Syon Park, Londres. . Fondation Port Bacarès, Roussillon, França. . "Position", Galerie Denise René, Paris. . "Kunstmarkt 69, Colônia, Alemanha. . Galeria Gromholt, Oslo. . New York State University, New Paltz, EUA. . Galeria Buchholz, Munique, Alemanha. . "Collector's Choice", Grimpel and Weitzenhoffer, Nova York. . "Depuis Rodin", Musée Municipal, Saint Germain en Laye, França. . "Bijoux d'art contemporain", Toulouse, França. 1970. "Der Wanderbare Raum", Galeria Buchholz, Munique. . "Itinéraires blancs", Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne. . "Selection d'oeuvres", Centre National d'Art Contemporain, Paris. . "Vision 24", Instituto Italo-Latinoamericano, Roma. . "Festival d'art plastique", Montargis, França. . "Kunstmarkt", Basileia, Suíça. . "Kunstmarkt", Colônia, Alemanha. 1971. "Latin America i Skandinavia", Kunstnernes Hus, Oslo. . Gentofte Kunstvernner, Chalottelund. . Lunds Konsthall, Lund, Suécia. . Konsthallen, Goterborg. . "Dritte Internationale Fruhjahrsmesse, Berlin. 1973. "Semana latino-americana de Paris-Cefral", Paris. . "50 jovens escultores da Escola de Paris", Odenisse, Sophienholm, Noruega. . "5 artistas d'Amérique Latine", Nanterre, França. . "Gromholts-Samling", Henie Onstad Kunstcenter, Hovikodden, Noruega. . "Brasil/50 anos depois", Galeria Collectio, São Paulo. 1974. "Basically white", Lucy Milton Gallery, Londres. . "Internationale Kleinformat", Ausstellung Galeria Lydia Megert, Berna, Suíça. . "Gromholts-Samling", Bergen, Noruega. 1975. Arte no Brasil Documento/Debate, Prefeitura de Campinas, São Paulo. Artistas Latino-Americanos de Hoy, The University of Texas of Austin, University Art Museum. . "Birmingham Festival of Arts", Birmingham Museum of Arts, Alabama. . "Oeuvres en Bois du Xxème Siècle", Portland Art Museum, Portland. 1976. "Creadores latino-americanos contemporaneos", México. Pinacoteca do Estado de São Paulo. . "Documento/ Debate", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1977. Gabinete de

Arte, São Paulo. . "Projeto construtivo brasileiro de arte", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. . Pinacoteca do Estado de São Paulo. . "Esculturas ao ar livre", SESC - Tijuca, Rio de Janeiro. 1978. . "Panorama da arte atual brasileira", Museu de Arte Moderna de São Paulo. . "Cuatro artistas brasileños", Fundación Eugenio Mendonza, Caracas. . "50 anos de escultura brasileira no espaço urbano", Praça N.S. da Paz, Rio de Janeiro. . Estrutura na Praça da Sé, São Paulo. . Túmulo da Família Evers, Cemitério de Oslo. 1979. . "Festival Cervantino", México. . "Escultura brasileira", Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro. . "Escultores brasileiros", Galeria Aktuel, Rio de Janeiro. . "Alalunar", Museo de Belas Artes Los Cahobos, Caracas. 1980. . "Homenagem a Mário Pedrosa", Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro. . Escultura na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. . "Quatro artistas expõem no gabinete", Gabinete de Arte, São Paulo. 1981. . "Arte latinoamericana contemporaneo y Japón", Museu Nacional de Arte, Osaka. 1983. . Galeria Aidé Santamarina, Casa de las Américas, Havana. 1984. . "5 artistas brasileiros", Casa Negret, Bogotá, Colômbia. . "Um aniversário e 5 grandes artistas", Galeria Aktuel, Rio de Janeiro. . "Madeira matéria de arte", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1985. . "Destques da arte contemporânea brasileira", Museu de Arte Moderna de São Paulo. . "Geometric abstraction in Latin American art", CDS Gallery, New York. . Galeria Paulo Klabin, São Paulo. . Pinacoteca do Estado de São Paulo. . "Abstracción en el Siglo XX", Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. . Coleção Denison de Arte Contemporânea Brasileira, Museu de Arte de São Paulo. . "Homenagem a Maria Leontina", Petite Galerie, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. . "Panorama da arte atual brasileira - formas tridimensionais", Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1986. . 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza, Ceará. 1993. . "Poética", Gabinete de Arte Raquel Amaud. 1994. . "Brasil século XX", Fundação Bienal.

PRÊMIOS: 1954. . Isenção de júri, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. . Prêmio de aquisição, Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo. 1963. . Prêmio internacional de escultura, III Bienal de Paris. 1965. . Medalha de ouro ao melhor escultor nacional, VIII Bienal de São Paulo. 1966. . Prêmio Stern da Crítica, Resumo JB, ao melhor escultor a expor no Rio de Janeiro em 1965. 1977. . Prêmio melhor exposição de escultura, Associação Paulista de Críticos de Arte. . 1980. . Prêmio melhor retrospectiva do ano, Associação Paulista de Críticos de Arte.

FILMES E VÍDEOS: "Camargo" - Eduardo Clark, Rio de Janeiro - filme Montagem TORRE, Equedreville, Mancha, França - filme (não montado). Montagem ALALUNAR, Museo de Bellas Artes, Caracas - filme (não montado). "Tutti gli Scultore del Mondo - Camargo" di Mirko Pucciarelli, TV Toscana - vídeo. "Sérgio Camargo", Murilo Salles, RIOARTE, Rio de Janeiro, vídeo.

OBRAS EM MUSEUS: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. . Pinacoteca do Estado de São Paulo. . Museu de Arte Moderna de São Paulo. . Centre National d'Art Contemporain, Paris. . Contemporary Art Society, Londres. . Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. . Tate Gallery, Londres. . Museu de Feira de Santana, Bahia. . Ulster Museum, Belfast. . Rijkmuseum Kroeller-Muller, Oterloo, Holanda. . Lehmbruck Museum, Duisburg, Alemanha. . Albright Knox Art Gallery, Buffalo, EUA. . Nasjonalgalleriet, Oslo. . Musée de Sables, Port Bacarès, França. . Hirshhorn Museum and Sculptural Garden, Washington D.C., EUA. . Oklahoma Museum, Oklahoma, USA. . Fundación Jesus Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela. . Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, USA. . Fundação Gunnar Didrichsen Gruno, Finlândia. . Museo de Arte Moderno, México. . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. . Birmingham Museum, Inglaterra. . Fundação Álvares Penteado, São Paulo. . The Archer M. Huntington Fund Collection, University of Texas, Art Museum, Austin, USA. . Museo de Bellas Artes, Caracas. . Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França. . Museo Tamayo, Ciudad de Mexico, Mexico. . Casa de las Americas, Havana, Cuba. . Escultura do Parque Nutibara, Medellín, Colômbia.

OBRAS EM LOGRADOUROS PÚBLICOS: 1965 a 1967 . Muro estrutural (4,60 x 30m) para o Palácio do Ministério das Relações Exteriores, Brasília, Arquiteto Oscar Niemeyer. "Muro", Centro Empresarial Itaú (500m², 86m lineares-concreto), São Paulo. **1968 .** Tríptico (3 x 11m) para o Banco do Brasil, Nova York, Arquiteto P. Damas. **1969 .** Torre Monumental para o Collège d'Enseignement Technique, Equedreville, Arquitetos M. Lathulliré, Di Martino e Dudych . Coluna Monumental para a Faculté de Medicine, Bordeaux, Arquitetos T. Mathieu, P. Daurel, A. Conte e J.J. Prevot. **1973 .** Torre modulada para a Fulkeshuset de Trondheim, Noruega, Arquiteto Knut Bregersen **1979 .** Monumento no Parque da Catacumba, Rio de Janeiro.

BIENAS: 1955 . 3ª Bienal de São Paulo. **1957 .** 4ª Bienal de São Paulo. **1963 .** 3ª Bienal de Paris. **1965 .** 8ª Bienal de São Paulo. **1966 .** 33ª Bienal de Veneza. **1968 .** 4ª Documenta de Kassel, Alemanha. **1970 .** Menton, França . Medellín, Colômbia. **1973 .** Carrara, Itália. **1976 .** 13ª Bienal de São Paulo . "Sala Brasília". **1979 .** 15ª Bienal de São Paulo. **1982 .** 41ª Bienal de Veneza, Itália. **1983 .** 17ª Bienal de São Paulo "Tradição Ruptura".

SALÕES: 1954 a 1961: Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. **1954 a 1955 .** Salão Paulista e Arte Moderna, São Paulo. **1962 .** L'Art Latino-Américain, Paris. **1963, 64, 67, 68, 69 .** Salon de la Jeune Sculpture, Paris . **1964 a 1970 .** Salon Comparaisons, Paris. **1965 .** Salão Esso, Rio de Janeiro. **1966, 67, 70, 71, 73 .** Salon de Mai, Paris. **1967, 69, 70, 71.** Realités Nouvelles, Paris. **1968, 70 .** Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris. **1975 .** 10º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo. **1985 .** 8º Salão Nacional de Artes Plásticas . Sala Especial: "Salão Branco e Preto" do 3º Salão de 1954. Sala Especial: "A arte e seus materiais", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

- il.1 - **Módulos de madeira sobre a mesa de trabalho de Camargo no atelier de Jacarepaguá** - foto: Eileen De Mello F. Cunha.
- il.2 - **Módulos de mármore** - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.
- il.3 - **Mesa do atelier Soldani - Massa, Carrara** - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 92.
- il. 4 - **Max Bill - Meia Esfera em torno de Dois Eixos** - mármore - 1966 - DABROWSKI, Magdalena. Contrastes da Forma: arte geométrica abstrata - 1910 - 1980. São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986, p. 230.
- il. 5 - **Nº 419** - Carrara - 1973 - 70 x 24 x 24cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 206.
- il. 6 - **Alexandr Rodchenko - Construção Oval Suspensa Nº 12** - Compensado, tinta de alumínio e arame - ca. 1920-21 - 6,96 x 83,82 x 46,99cm - Art in America N. 6, June 1991, p. 100.
- il. 7 - **Nº 473** - Carrara - 1978 - Ø 55 - 83 x 83 x 55cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 35.
- il. 8 - **Cubo** - Negro belga - 1988/90 - 40 x 40 x 40cm - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.
- il. 9 - **Método estereométrico de Naum Gabo** - Cubo volumétrico à esquerda e cubo estereométrico à direita - CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, página 337.
- il. 10 - **Coluna Infinita** - madeira - 29,35 m de altura - 1937 - Tirgu Jiu (Romênia), jardins públicos - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 89.
- il. 11 - **Bases de Brancusi** - Art in America, N. 1, January, 1996, p. 62.
- il. 12 - **Nº 615 A** - Negro belga - ca. 1988/90 - h. 31 x 41,5 x 26,5cm - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.
- il. 13 - **David Smith - Cubi XIX** - aço - 1964 - MERKERT, Jörn. David Smith - Sculpture and Drawings, Munich: Prestel-Verlag, 1986, página 95.
- il. 14 - **Nº 393** - Carrara - 1973 - h. 90 - 29 x 29cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 79.
- il. 15 - **Nº 62/2** - madeira pintada - 1964 - 81 x 60cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 108.

- il. 16 - **Nº586** - Carrara - 1985 - h.24 x 60cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 19.
- il. 17 - **Mulher** - bronze - 1954 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 31.
- il. 18 - **Le Torse** - bronze - 1935 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 39.
- ils. 19 e 20 - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.
- il. 21 - **Vento** - Bronze - 1954 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 39.
- il. 22 - **Mulher** - bronze - 1954 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 34.
- il. 23 - **Amantes** - arenito do sul - 1954 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 34.
- il. 24 - **Cubo Aberto** - chapa de ferro - 1958/59 - 31 x 46,5cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 40.
- il. 25 - **Relevo (Estudo)** - Fundição direta do alumínio - 1961/62 - 50 x 40cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 103.
- il. 26 - **Homenagem à Brancusi** - Carrara - 1972 - 7m de altura - Faculdade de Medicina de Bordeaux, França - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 91.
- il. 27 - **Concreção Humana** - cimento - 1934 - VALLIER, Dora. A arte abstrata. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 183.
- il. 28 - **Lucio Fontana - Conceito Espacial** - SMITH-LUCIE, Edward. Art now. Secuacus: Wellfleet Press, 1989, p. 188.
- il. 29 - **Nº 202 A** - madeira pintada - 1968 - 100 x 100cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 144.
- il. 30 - **Nº 315** - madeira pintada - 1971 - 172 x 72 x 95cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 71.
- il. 31 - **Nº 13** - madeira pintada - 1964 - 122 x 80cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 45.
- il. 32 - **Rapports des Volumes** - pedra - 1919 - 18 x 12 x 72cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 80.
- il. 33 - **Nº 445** - Carrara - 1987 - 45 x 30 x 30cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 185.
- il. 34 - **Celeiro Merz** - Técnica mista - 1945 - LAMBERT, Rosemary. A arte do século XX (História da Arte da Universidade de Cambridge). São Paulo: Círculo do Livro, [198?], p. 40.
- il. 35 - **Milton DaCosta - Construção sobre Fundo Marrom** - óleo sobre tela - 1956-57 - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 75.
- il. 36 - **Nº 111** - madeira pintada - 1964 - 33 x 63 x 27cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 117.
- il. 37 - **Hélio Oiticica - Penetrável** - areia, seixos, plantas tropicais, araras, brinquedos, tv, etc. - [196?] - OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, p.142.
- il. 38 - **Arkhitekton - Zéta** - gesso - [1923-1927?] - MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES DESSINS. "Suprématisme. 34 dessins." Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne), p.81.
- il. 39 - **Sem Título** - Negro belga - 1988/90 - h. 70 x 46 x 58cm - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo - esculturas. (Textos: BRETT, Guy & BRITO, Ronaldo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e MAM-RJ, novembro de 1994, sem paginação.
- il. 40 - **Orée** - madeira pintada - 1964 - 85 x 71cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 109.
- il. 41 - **Marcel Duchamp - Pourquoi ne pas éternuer?** - Mármore - 1921 - Dada. Paris: Celiv, 1990, p. 29.

- il. 42 - **Giacometti - No More Play** - mármore - 1933 - 40 x 29,85 x 5,08cm - KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1993, p. 116.
- il. 43 - **Luciano Fabro - Nadezda** - mármore, tela e livro - 1990 - 229,87 x 100,01 x 100,01cm - Art in America, No. 3, March, 1993, p. 102.
- il. 44 - **Nº 409** - Carrara - [196?] - 40 x 40 x 28cm - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo. Rio de Janeiro: MAM-RJ - 15 de maio a 15 de junho, 1975. (Textos: BRITO, Ronaldo & PEDROSA, Mário), p. 20.
- il. 45 - **Relevo-mural de duas faces do Ministério das Relações Exteriores** - Brasília - concreto - 1965-67 - 4,60 x 30m - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, página 128.
- il. 46 - **Torre de Port Bacarès** - Museu de Sables na França - Carrara - 1963-65
3,30 x 1,10m - MUSEU DE ARTE MODERNA. Camargo. Rio de Janeiro: MAM-RJ - 15 de maio a 15 de junho, 1975. (Textos: BRITO, Ronaldo & PEDROSA, Mário), p. 38.
- il. 47 - **Nº 441** - Carrara - 1978 - c. 20 - 52 x 40 x 20cm - Coleção Ricard T. Akagawa - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 74.
- il. 48 - **Nº 494-A** - Carrara - 1979 - 35 x 170cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 188.
- il. 49 - **Nº 192** - madeira pintada - 1968 - 120 x 80cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 107.
- il. 50 - **Nº 182** - madeira pintada - 1967 - 24 x 15cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 147.
- il. 51 - **Nº 37** - madeira - 1964 - 19,5 x 12,5cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 111.
- il. 52 - 3 'cubos abertos' encontrados no atelier do artista em Jacarepaguá - foto: Eileen De Mello F. Cunha.
- il. 53 - Transferidor-esquadro no atelier do artista em Jacarepaguá - foto: Eileen De Mello F. Cunha.
- il. 54 - **Nº 399** - Carrara - 1973 - 150cm - Coleção Hirshom Museum of Sculpture Garden - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 175.
- il. 55 - **Carl Andre - Lever** - tijolos - 10,16m - BATTOCK, Gregory (org.) Minimal Art: a critical anthology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 105.
- il. 56 - **Nº 564-F** - Carrara - 1985 - 18 x 18 x 9cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 225.
- il. 57 - **Nº 438** - Carrara - 1978 - 34 x 44 x 15cm - Coleção José Rezende - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 167.
- il. 58 - **Dólmen** - Ile-aux-Moines (Bretanha) - UPJOHN, Everard M., WINGERT, Paul S., MAHLER, Jane Gaston. Da pré-história à Grécia antiga (História mundial da arte) São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 48.
- il. 59 - **Monumento megalítico de Stonehenge** - (1700 - 1500a.C.) - UPJOHN, Everard M., WINGERT, Paul S., MAHLER, Jane Gaston. Da pré-história à Grécia antiga (História mundial da arte) São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 49.
- il. 60 - **Richard Serra - One Ton Prop (House of Cards)** - 4 folhas de chumbo - 165 x 165cm (cada) - 1969-81 - JOACHIMIDES, Christos M. & ROSENTHAL, Norman. American Art in the 20th century. Munich: Prestel-Verlag, 1993, p. 220.
- il. 61 - **Nº 495** - negro belga - 1980 - Ø - 27 - 40,5 x 40,5 x 27cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 199.
- il. 62 - **Nº 523** - Carrara - 1980 - 20 x 20 x 21,5cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 227.
- il. 63 - **K. Malevich - Composição Suprematista: quadrado vermelho e quadrado negro** - 1915 - à esquerda - e Esquemas das estruturas das construções de Malevich - à direita - MALÉVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. "Suprématisme. 34 dessins." Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne), p. 30.
- il. 64 - **Cruz Invertida** - mármore - 1956 - 15,5 x 15,5cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 43.

- il. 65 - **Tony Smith - Willy** - compensado pintado - 1962 - 2,34 x 5,49 x 3,66m - BATTOCK, Gregory (org.) Minimal Art: a critical anthology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 383.
- il. 66 - **Sem título** - negro belga - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 21.
- il. 67 - **Nº 49** - madeira pintada - 1964 - h.93cm - Coleção Particular - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 104.
- il. 68 - Capitéis lotiforme, campaniforme, palmiforme - UPJOHN, Everard M., WINGERT, Paul S., MAHLER, Jane Gaston. Da pré-história à Grécia antiga (História mundial da arte) São Paulo: Martins Fontes, 1979, p.68.
- il. 69 - **Relevo-mural do Banco Itaú** - concreto armado - 1986 - 420m² - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 232.
- il. 70 - **Nº 447** - Carrara - 1978 - 20 x 40 x 30cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 10.
- il. 71 - **A História de Jacó e Esaú (painel das portas do Paraíso)** - bronze fundido - c. 1435 - 79,7cm - Batistério de São Giovanni, Florença - JANSON, H. W. History of art. New York: Harry N. Abrams Inc., 1991, p. 452.
- il. 72 - **Nº 570 A** - Carrara 1985 - 1,18 x h.19 x c.145cm - foto: Eileen De Mello F. Cunha.
- il. 73 - **Nº 559** - negro belga - 1985 - 52 x 52 - l. 112cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 245.
- il. 74 - **K. Malevich** - Colunas - MALEVITCH - ARCHITECTONES: PEINTURES, DESSINS. "Suprématisme. 34 dessins." Paris: Editions C. G. Pompidou, 1980. (Collections du Musée Nat. D'Art Moderne), p. 91.
- il. 75 - **Nº 580** - Negro belga - 1981/82 - Ø 12 - h.54cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p.253.
- il. 76 - **Nº 56** - madeira pintada - 1964 - Coleção Raquel Araud - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 51.
- il. 77 - **Nº 401** - Carrara - 1973 - 20 x 15 x 15cm - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990, p. 179.
- il. 78 - Revista Galeria, nº7, Área Editorial Ltda, 1987, p. 37.
- il. 79 - **Atelier**, p. 162. **Jacarepaguá - maçã cezariana** - BRITO, Ronaldo. Camargo. São Paulo: Ed. Akagawa, 1990.